

Entretiens avec Jérôme Ferrari

Mémoires, Fictions, Identités. Ce triangle lourd de signification

Intervention de Jérôme Ferrari

Aujourd'hui on a un thème qui est construit autour de concepts et j'ai toujours scrupule à commencer à parler de concept sans prévenir au préalable qu'on ne construit justement pas un roman à partir de considérations théoriques abstraites. En ce qui me concerne, les points de départ de mes romans relèvent plus du détail concret, d'une image, de quelque chose de beaucoup plus petit et de moins élaboré qu'un concept. En bref une idée de roman ce n'est pas une idée de philosophie en quelque sorte, mais ces idées premières ne naissent pas du néant et bien sûr une fois qu'on les a eues et que l'on commence à écrire à partir d'elles, il est toujours possible de leurs trouver a posteriori un sens conceptuel à condition que l'on sache bien que ce sens a été trouvé a posteriori et n'a pas joué un rôle dans la construction du roman. Autour de ces trois thèmes, la première chose qui me saute aux yeux, c'est qu'autour de ce que j'ai écrit, il y a la Corse, soit au centre du récit, soit à la périphérie mais sans exception elle est toujours là et je pense que l'expérience de mon rapport à la Corse a sans doute conditionné tout ce que j'écris et c'est de là que me viennent les petites idées dont je parlais tout à l'heure et ce n'est pas pour le plaisir de raconter ma vie mais dans cette optique-là que je vais vous la raconter un peu quand même. Pour vous expliquer le terrain concret où naissent ces idées-là, je dois donc commencer par parler de cela avant de vous montrer à travers quatre exemples si j'ai le temps, à travers quatre romans comment cela s'est concrétisé.

Je suis né et j'ai grandi en région parisienne, dans un endroit assez détestable mais de cette fâcheuse condition je pouvais en sortir toutes les vacances scolaires en allant dans mon village en Corse. Si bien que j'ai grandi entre deux espaces, deux mondes dans lesquels il y avait pour moi un abîme et que j'ai eu jusqu'à mes vingt ans, moment où je suis allé m'installer définitivement en Corse, une sorte d'expérience assez régulière de la schizophrénie et qui je pense m'a beaucoup servi parce qu'elle m'a permis de voir comment une même chose pouvait à la fois m'apparaître comme extraordinairement proche et familière et totalement étrangère.

Chaque fois que j'allais en Corse comme je venais de l'extérieur, j'avais donc des points de comparaison, je pouvais voir ce qui continue, je crois d'être assez évident, c'est-à-dire que la spécificité de l'identité corse saute aux yeux de quiconque y passe un petit moment, surtout si vous venez de la banlieue parisienne. Je pense même me rappeler que mes propres grands-parents avaient pour moi quelque chose de vaguement exotique et eux n'en avaient pas du tout conscience. Pendant cette période de ma vie, de mon enfance dans les années 70 et de mon adolescence

pendant les années 80, le problème de cette identité est devenu en Corse un problème politique.

À partir du début des années 70, il y a eu un mouvement autonomiste qui s'est créé. Sur le plan culturel cela a été un moment que l'on appelle en Corse le Riacquistu, que l'on pourrait traduire par un mot français horrible qui serait la réacquisition, qui serait comme si on nous avait enlevé quelque chose et qu'on devait le récupérer, c'est-à-dire notre propre culture. Cela se voyait avec une réhabilitation de la langue, beaucoup dans la musique : avant pendant les années 50-60 on chantait beaucoup de ballades, de tangos et là on est revenu à une polyphonie avec une insistance un peu rapide peut-être. Puis cela s'est accompagné sur le plan politique, d'abord par la naissance de partis qui revendiquaient d'abord l'autonomie et la dépendance et puis par la naissance de mouvements clandestins qui ont utilisé la violence politique, à partir de 1976 et qui ont renoncé il y a un an, donc cela a duré un petit moment.

Ce mouvement-là opposait une identité authentique que l'on aurait récupérée d'une identité fictive qu'on nous aurait affublée de force pendant de longues années. Je parle d'identité authentique, d'identité fictive mais la question vraiment quasiment philosophique est : de quoi parle-t-on lorsque l'on parle d'identité ? Jusque-là j'en ai parlé sans la définir et ce n'est pas un hasard.

Je crois profondément que l'on ne peut pas définir ce qu'est une identité parce que ce n'est pas une chose que l'on pourrait décrire avec des caractéristiques objectives, dont on pourrait faire la liste en cochant les éléments auxquels on participe et qui serait ainsi fixe, ça c'est la manière dont on peut se représenter mais ce n'est pas ça. Je pense que c'est une illusion, une illusion très dangereuse particulièrement sur le plan politique. Je pense que l'on peut voir que depuis quelques années c'est une illusion qui semble gagner l'Europe entière. Que l'identité ce n'est pas quelque chose comme ça de bien fixe que l'on pourrait attraper. On a eu il y a quelques années en France un débat assez caractéristique organisé dans les années 2010, sur qu'est-ce que l'identité nationale ? Et il va de soi qu'à mon sens poser la question comme cela dans ces termes, c'est déjà tout-à-fait dangereux.

Entre ce qu'on est, ce que l'on est supposé être et la façon dont on s'apparaît à soi-même demeure toujours un écart qu'on ne peut pas combler et je ne peux pas m'empêcher de reprendre quasiment mot à mot une expression que l'on trouve chez Kant dans la *Critique de la raison pure* et qui est qu'on ne se connaît jamais tel que l'on est mais seulement tel qu'on s'apparaît à soi-même.

En Corse, l'identité pas telle qu'elle est mais telle qu'elle est perçue réflexivement a ceci d'intéressant qu'historiquement elle doit sa constitution à une fiction narrative et quand je parle de fiction narrative je parle d'un livre, d'un roman publié, enfin d'une

grande nouvelle plutôt. Cette nouvelle, c'est une nouvelle de Prosper Mérimée, qui s'appelle *Colomba*.

C'est une nouvelle très connue en France et elle a ceci de particulier que Prosper Mérimée qui a dû l'écrire vers les années 1860, je pense, était à l'époque inspecteur des monuments historiques. Il a fait un long voyage en Corse et c'est dans mon village qui s'appelle Fozzano qu'il a rencontré celle qui sera la protagoniste de sa nouvelle qui s'appelait Colomba. Il a cependant pris quelques libertés avec la réalité, il a rencontré Colomba qui s'appelait Colomba Caravelle, elle avait 65 ans. Dans sa nouvelle elle a vingt ans, donc il avait déjà projeté, c'est le travail de la fiction.

Colomba c'est une histoire de vengeance, de vendetta, un frère rentre dans son village, il apprend que son père a été tué, il est accueilli par sa sœur Colomba. Ce frère voudrait vivre comme les gens civilisés, comme les Français mais Colomba n'arrête pas de lui rappeler son antique devoir de vengeance, donc vous avez là des tensions psychologiques énormes jusqu'à ce que finalement, il se venge.

Pour Mérimée, ces histoires de vendetta, surtout au dix-neuvième siècle, c'est un total exotisme, ça lui paraît vraiment délicieux, parce que c'est exotique, sauvage, c'est des gens qui vivent une espèce de pulsion d'honneur et il crée donc à l'époque une image romantique qui est en gros une accumulation de clichés mais qui a été très importante pour la suite et je suis certain qu'elle est devenue constitutive de l'identité corse, aux yeux des Corses même au point de leur masquer la réalité de leur existence.

Et si je raconte cette histoire c'est parce que dans mes tous débuts en littérature, ça a eu une très grande importance. J'ai publié mon premier recueil de nouvelles qui s'appelait *Variétés de la mort* dans une maison d'édition régionale en Corse, en 2001, quasiment trois mois après qu'un de mes amis ait aussi publié un recueil de nouvelles, mais lui en langue corse, que j'avais traduit en français. Nos deux recueils de nouvelles sont parus à peu près en même temps et témoignaient d'une même préoccupation.

Il nous semblait et ça nous énervait beaucoup que le récit identitaire commençait vraiment à confiner au pur délire. On peut baser son identité sur une narration agréable, mais de là à couper tous les ponts avec la réalité il y avait un monde notamment dans le mouvement nationaliste, on avait une exaltation des valeurs du monde rural, de l'honneur, de la violence légitime, qui était tout d'abord à mon sens tout droit sorti du roman de Mérimée et qui masquait une réalité justement moins romantique et qui était celle de notre vie quotidienne, qui était faite d'éléments que personne n'aurait choisie comme étendard de son identité.

Les éléments en question étaient que la Corse est une région qui fonctionne grâce au tourisme, ce qui veut dire concrètement que pendant dix mois il n'y a personne et

que pendant deux mois il y a trop de monde. Ce qui est psychologiquement assez difficile à vivre et qui veut dire que l'on oscille en quelque sorte entre une forme radicale de solitude et une frénésie proche de l'hystérie ; que le monde rural n'existe absolument plus et que j'ai vu beaucoup plus de propriétaires de boîte de nuit que de bandits d'honneur en Corse.

Alors ce que l'on avait fait avec Marco c'est qu'effectivement on avait écrit une série de nouvelles qui parlaient de cela mais dans une très nette intention iconoclaste et on pourrait presque lister dans nos deux recueils et nouvelles, chaque élément de l'identité fantasmée qui est prise pour cible et comme je ne suis pas très content de ce recueil de nouvelles, je vais illustrer mes propos non pas à l'aide d'exemples de mes nouvelles mais celles de Marco Biancarelli qui vous fera peut-être mesurer l'ampleur de la transgression qui fut la sienne. Une de ses nouvelles s'appelle *Une fille du village*, c'est la traduction française, en Corse c'est une donna paysanna et le mot paysanna qui veut dire 'du village' a encore une connotation terrienne et territoriale, familiale beaucoup plus importante que le français 'du village'. Et quand on lit ça, on s'attend plutôt à tomber sur l'histoire de Colomba, ou d'une vierge effarouchée et bien sûr l'héroïne de Marco a un comportement extrêmement libéré qui n'aurait pas pu être celui de Colomba de Mérimée.

Pour l'anecdote nos deux recueils de nouvelles ont été vraiment très mal reçus à la sortie, c'est un souvenir douloureux. Je me souviens qu'à l'époque j'avais plusieurs parents d'élèves qui étaient venu protester et se demandaient comment on avait pu me confier l'éducation de leurs enfants en quelque sorte et il a fallu que l'on soit un peu naïf pour ne pas mesurer qu'évidemment ce genre de nouvelles n'allait pas du tout plaire parce que cela prenait vraiment violemment le contre-pied.

Alors je ne dis pas que les critiques étaient toutes non méritées, je pense aujourd'hui qu'avec le recul que justement le défaut de ce qu'on avait fait c'était trop iconoclaste, c'était une réaction tellement systématique à des choses qui nous énervaient que l'on restait en quelque sortes prisonnier, que l'on représentait un reflet inversé de cette identité fantasmée, puisqu'on n'avait peut-être pas bien mesuré à l'époque que cet espèce de roman fictif que l'on raconte sur soi-même, il a beau être composé entièrement de clichés, et bien, le fait qu'on le raconte, cela fait partie de la réalité.

Le deuxième point qui me paraît aussi fondamental, c'est que les clichés, s'ils sont faux mais même complètement faux, n'en sont pas moins effectifs. Ça veut dire qu'ils sont faux mais qu'ils produisent des effets absolument tangibles et existant dans la réalité, alors cette histoire de l'effet réel d'une fiction mémorielle - et c'est pour cela que j'étais assez content que l'on me propose ce thème - je crois explicitement que la thématique d'un de mes romans qui est paru chez Actes Sud en 2009 et qui s'appelle *Balco Atlantico* et dans lequel j'aborde, si je dois en parler de manière

abstraite et théorique, cette histoire de construction d'une fiction mémorielle et où je m'interroge aussi sur les pouvoirs de cette fiction à travers deux personnages.

Donc, il y en a un qui est professeur d'université et qui souffre d'une pathologie qui je crois n'existe pas, qui est un excès de souvenir. C'est-à-dire qu'il a une mémoire dans laquelle il a des souvenirs d'événements qui n'ont jamais eu lieu et il n'a aucun moyen de départager parmi ces souvenirs, lesquels correspondent à des événements passés et lesquels n'y correspondent plus. Si bien qu'il ne sait même pas si les souvenirs qu'il a de son existence, notamment le fait de savoir si effectivement il a eu une femme, une fille, si effectivement il a divorcé ou si elles n'ont jamais existé. Et il refuse d'aller regarder dans ses papiers pour voir s'il y a des traces tangibles de cette existence, il a trop peur que ce soit faux.

L'autre personnage, c'est un militant nationaliste qui écrit dans un journal militant qui s'appelle *Notre mémoire* et dans lequel il écrit simplement un tissu de mensonges, et lui de manière tout-à-fait consciente et pas de manière pathologique comme l'autre personnage réorganise des faits et les réinterprète pour fabriquer une mémoire comme s'il tenait le raisonnement suivant : puisque toute mémoire est narrative, alors il est possible de construire la narration exactement comme on l'entend et de la mettre au service de buts idéologiques ou politiques.

Au niveau politique il est évident que l'utilisation du passé pour faire servir un projet présent est quasiment inévitable mais lui il le fait en dépassant les limites de la falsification pure et simple et de manière assez cynique, il suppose donc que le terme de fiction est un pur synonyme du terme de mensonge. Je crois qu'encore aujourd'hui cette confusion est très fréquente, à cette petite différence près qu'elle n'est pas cynique mais qu'elle est hélas parfaitement sincère et à cet égard il me semble que le cynisme n'est certes pas estimable mais qu'il a quelque chose de moins effrayant que la sincérité qui m'inquiète beaucoup plus.

Dans *Le sermon sur la chute de Rome*, j'ai abordé la question aussi à travers deux personnages, dont l'un évidemment me ressemble un peu. Quand je dis qu'il me ressemble ce n'est pas du tout d'un point de vue psychologique, c'est que sur le parcours qui est celui de Mathieu et le mien c'est la même chose puisque je décris aussi quelqu'un qui finit ses études à Paris et qui rentre s'installer en Corse, c'est-à-dire ce que j'ai fait moi à ceci près que moi je n'ai pas ouvert de bar en rentrant.

Je n'aime pas beaucoup et même je déteste utiliser des éléments autobiographiques dans mes romans, mais là, si je me suis permis de le faire justement c'est parce que l'élément en question me paraît pas vraiment autobiographique, c'est plutôt un paradigme générationnel. Quand je me suis installé en Corse en 88, alors que j'avais vingt ans, j'ai rencontré des dizaines de garçons et de filles qui faisaient exactement

la même chose que moi au même moment ce qui était la conséquence logique de tout cet effort de Riacquistu dont j'ai parlé tout à l'heure.

Donc il y a ce personnage qui est Mathieu et en face de lui son grand-père, Marcel. Ils sont construits en quelque sorte en miroir, ce qui n'était pas une construction consciente au départ mais après en relisant le texte je pense que la chose est apparue comme assez évidente. Alors le problème de Mathieu c'est de rentrer en Corse alors qu'il n'y a pas été élevé, son problème c'est comment s'intégrer à une identité qui devrait être la mienne mais qui n'est pas encore la mienne et dont en plus j'ai une image extrêmement rigide et fantasmée et tout son problème constant sur lequel j'insiste pas mal dans le roman c'est qu'il est dérangé parce qu'il a toujours peur que son accent le trahisse, il ne parle pas Corse et puis il doit surjouer un peu des attitudes viriles, acheter un revolver pour cocher un à un tous les items de cette identité rigide. Et Marcel qui est donc d'une autre génération, pour lui c'est le problème inverse qui se pose, parce qu'à l'époque où est né Marcel, l'identité corse ne pouvait pas apparaître comme un objet de désir mais au contraire comme quelque chose dont il fallait se débarrasser et si bien que les efforts que fait Mathieu pour rentrer en Corse sont exactement aussi intenses que les efforts que Marcel a fait pour quitter la Corse. Mathieu fait des efforts pour avoir un accent corse crédible et il n'y arrive pas et Marcel a fait toute sa vie des efforts pour perdre son accent corse et il n'a pas réussi non plus.

Pour moi le double échec que ces personnages, puisque l'un qui a voulu fuir la Corse finira par y revenir et l'autre qui a voulu y rentrer finira par la quitter, sont deux figures incarnées de ce qu'est une mémoire malheureuse et à mon sens parce qu'elle est fictive.

Et je voudrais finir avec un dernier exemple, un roman dans lequel la Corse est censée être absente et où elle ne l'est pas, c'est-à-dire mon dernier roman *Le Principe* puisqu'il se passe à peu près entièrement en Allemagne. Je crois que je l'ai réalisé pas au moment de concevoir le roman mais un peu plus tard - mis à part tous les aspects d'interprétations de la physique quantique qui m'ont toujours passionné.

Ce qui était très intéressant avec la vie d'Heisenberg, c'est que - et c'est rare - on pouvait en disposer d'un certain nombre de faits absolument avérés qui sont notamment qu'il aurait pu quitter l'Allemagne dans les années trente et il ne l'a pas fait. Il n'a jamais été militant du Parti nazi, il a travaillé pour le programme nucléaire, il a été attaqué par les tenants de la physique arienne et attaqué très violemment comme Juif blanc. Tout cela ce sont des faits, et avec ces faits-là on peut construire des histoires qui non seulement sont très différentes mais qui sont même absolument contradictoires et qui nous donnent pour prendre les deux pôles extrêmes: soit le parcours d'un arriviste sans scrupules dépourvu de la moindre conscience morale et

qui a profité du nazisme pour se faire projeter dans la plus haute sphère académique allemande, soit le parcours d'un résistant presque héroïque et souterrain qui a mis presque toute son énergie à saboter le programme nucléaire.

Et au niveau des faits, les gens qui soutiennent une version ou l'autre se réfèrent exactement aux mêmes faits, il n'y a pas de débats sur les faits mais sur l'interprétation qu'on en donne ; c'est une constante réinterprétation des faits. Je me rends bien compte que cela a été une de mes obsessions littéraires, si bien que je dois me rendre compte qu'en choisissant d'écrire une histoire allemande j'ai réussi une fois de plus à ne parler que de la Corse ce dont je m'excuse et je vous remercie.

Table ronde avec l'auteur

LW : Ce qui m'a paru très intéressant, ce sont les traces autobiographiques par exemple de la Corse dans votre œuvre, et ce qui m'intéresserait de savoir c'est si dans vos œuvres vous voulez suivre la même ligne, intégrer la Corse comme lieu principal ou est-ce que vous avez d'autres projets ?

Ferrari : Je n'ai jamais eu à choisir explicitement la Corse comme lieu de l'histoire de mes romans, ça s'est simplement imposé à moi de manière spontanée, tout simplement parce que c'est l'endroit du monde que je connais le mieux, que la situation culturelle et sociologique un peu spécifique que j'ai évoquée tout à l'heure m'a toujours paru du point de vue fictionnel et que je n'ai jamais voulu faire œuvre de militantisme en faisant cela.

Donc je n'ai jamais choisi, j'ai toujours eu conscience que c'était un problème de le faire, justement parce que la thématique de la Corse apparaît toujours sur le continent, c'est-à-dire en France continentale au prisme de ses images exotiques et que c'est très difficile d'en sortir et par exemple de faire comprendre qu'on écrit un roman qui se passe en Corse et qui n'est pas un roman sur la Corse alors que ça viendrait à l'idée de personne de supposer qu'un roman qui se déroule à Paris comme quatre-vingts pourcents des romans qui sont publiés en France, et un roman qui a été commandé par l'office de tourisme de Paris, que ce soit un livre sur Paris. Alors qu'avec la Corse : ' Ah vous écrivez sur la Corse, non je n'écris pas sur la Corse'. Ça ne relève pas d'une décision, alors évidemment je le fais tout le temps même quand je pourrais m'en passer, notamment dans *Où j'ai laissé mon âme* qui est un roman sur la guerre d'Algérie, j'aurais très bien pu ne pas parler de la Corse et j'y ai mis un officier qui est corse. Mais là encore c'était vraiment par souci d'authenticité parce qu'il me fallait au moins un personnage dont les mécanismes psychologiques m'étaient familiers.

Là où je deviens moins pardonnable, c'est d'avoir réussi à mettre dans mon dernier roman *Le Principe* des références à la Corse alors qu'avec Heisenberg on aurait pu s'en passer aisément ; il n'y a rien qui dans la vie d'Heisenberg ou dans la physique quantique qui peut faire dire qu'il est indispensable que je mette la Corse ici. Mais là encore c'était une considération littéraire, il fallait pour moi que le narrateur qui s'adresse à Heisenberg soit incarné depuis quelque part et le quelque part en question ne concerne pas Heisenberg mais le narrateur et du coup c'est pour ça et encore, on peut lire le roman sans savoir du tout, puisque la Corse n'est pas citée, que les paysages décrits correspondent.

Donc je n'ai pas de décision prise pour le futur à cet égard, je ne m'interdis pas de faire un roman qui ne se passe pas du tout en Corse, ou qui ne se passe pas en Corse, de fait je ne l'ai jamais fait. Ce qui ne laisse pas beaucoup de surprise pour l'avenir.

AS : On remarque dans vos romans que les choses doivent finir ou finissent la plupart du temps mal. Alors je me demande pourquoi ce gout sinistre et est-ce que l'on peut rêver un jour de lire un roman de vous qui finit bien ?

Ferrari : Et qui ne se passe pas en Corse ! S'il ne se passe pas en Corse, ce serait peut-être possible ! J'ai toujours tendance à récuser le qualificatif de pessimiste et je me rends compte que je n'ai pas beaucoup d'arguments pour le faire, mais ce n'est pas que je prétends que mes romans sont une sorte de d'hymne à la joie permanente, mais je ne suis pas sûr que les catégories de pessimisme et d'optimisme soient pertinentes en littérature, en tout cas ce n'est pas comme ça que je les vois. Il y a peut-être la raison triviale mais assez souveraine qui est que c'est très difficile d'écrire quelque chose où tout va bien. Je suis désolé de vous offrir un argument aussi peu élevé mais il a une certaine autorité quand même. Ne serait-ce que quand les choses vont mal on a des choses à raconter. Mais je mentirais ou je ne serais pas très honnête en disant que c'est ce seul côté pratique qui m'intéresse. Il se trouve que ma conviction profonde mais non désespérante, c'est qu'effectivement en général les choses tournent mal et que je ne vois pas là de raisons particulières de se désespérer mais il me semble qu'il y a effectivement une aura tragique à la vie humaine dont il me paraît difficile de nier l'existence. Voilà pour l'optimisme !

VF : Au début de votre discours vous avez mentionné que lorsque vous créez un roman, vous ne partez pas sur la base de concept ; par contre je crois que dans tous vos romans on se rend compte malgré tout de l'existence de concepts philosophiques. Donc comment est-ce que vous arrivez à créer le roman ?

Ferrari : Pour moi ce sont deux choses différentes. Ce que je voulais dire c'est que dans l'élaboration d'un roman et alors là je le fais exprès et si je suis tenté de le faire je m'en empêche, je ne pars jamais d'une considération théorique qu'il s'agirait

d'incarner d'une certaine manière et ça c'est pour des raisons esthétiques dont je suis très conscient, c'est que je pense qu'en faisant ça, on se condamne à faire un mauvais roman.

Je pense que si on part du théorique pour se poser après la question de son incarnation, on a plus un personnage, on a plus une histoire mais on a une sorte de projection inauthentique du conceptuel et si l'on fait ça, alors le mieux c'est de faire un texte conceptuel. Si on a quelque chose de théorique à dire on n'a pas besoin de s'embarrasser d'un dispositif narratif et littéraire pour le dire et je pense donc que tout texte qui serait réductible à son contenu théorique, cela voudrait dire qu'il n'avait pas à être un texte littéraire.

Alors cela ne veut pas dire qu'il n'y peut pas avoir matière à penser théoriquement dans un texte, moi j'enseigne la philosophie, mais je suis absolument persuadé qu'il y a autant à penser en littérature qu'en philosophie.

Je ne veux pas dire du tout que l'exercice de la pensée serait le privilège des disciplines théoriques, il y a beaucoup de choses de cet ordre-là dans le roman sauf que le chemin de construction ne se fait pas de la même manière et par ailleurs je pense qu'il y a aussi une possibilité, alors de même que l'on peut avoir - c'est Deleuze qui disait cela très bien - un discours tout-à-fait philosophique à partir du contenu d'un roman, il est tout-à-fait possible de transformer des concepts en entité littéraire. Borges fait tout le temps cela et ce n'est pas de la philosophie - c'est de la littérature. Donc c'était plus une question de méthode et les deux questions sont très distinctes pour moi.

VH : Au début vous avez dit que le concept de l'identité peut être dangereux mais est-ce que l'on ne peut pas dire que l'identité peut aussi créer une unité ?

Ferrari : Si, mais c'est une union qui passe nécessairement par une exclusion, c'est une reconnaissance du même qui se fait par opposition à quelque chose d'autre. Ça n'a rien de monstrueux, c'est même automatique, on ne peut pas identifier, c'est dire quelle est la différence avec la chose qui est à côté et là-dedans il n'y a pas de danger. Le danger pour moi vient d'une conception réifiante de l'identité où l'on considère que c'est une chose et que par exemple pour appartenir à telle communauté humaine il faut exclusivement avoir tel comportement ou telle manière de penser etc. Tout le monde sait que c'est faux et quand la question est posée comme ça elle est nécessairement sans réponse, personne n'a jamais été capable de répondre à la question : Qu'est-ce que c'est qu'être français ? Ou qu'est-ce que c'est qu'être allemand ? Et les Israéliens n'ont jamais réussi à répondre correctement à la question qu'est-ce qu'être juif ?

Parce que la question telle qu'elle apparaît, est tout simplement mal posée. Alors évidemment si je peux persécuter tel ou tel groupe c'est que c'est moi qui ai décidé qui est quoi, ça c'est très facile de répondre à la question, mais quand je veux me définir moi-même, ça devient impossible. Et puis du fait même que l'identité c'est le sentiment de sa permanence dans le temps malgré les changements, il y a une contradiction immédiate si on veut définir l'identité comme quelque chose qui ne change absolument pas.

Pour moi un des textes les plus intéressants et les plus significatifs sur ce sujet-là c'est un texte de Leibniz qui n'a absolument pas pour but de définir l'identité. Il parle de ce texte dans *Le discours de métaphysique* et en fait c'est un moment où il veut montrer que s'il y a une survie de l'âme, c'est forcément une survie personnelle, ce n'est pas une survie abstraite, que s'il y a une survie de l'âme c'est forcément en tant qu'individu qu'il survit et il montre ça en racontant une petite histoire : on propose magiquement à quelqu'un, admettons un cordonnier, et on lui dit 'demain tu seras empereur de Chine, ce qui est plutôt une proposition alléchante, mais l'ange ajoute cette condition : tu seras empereur mais tu ne te rappelleras jamais de ce que tu étais avant, et Leibniz dit : qui accepterait le marché ? Et à mon avis il a raison, il dit que personne n'accepterait le marché, que c'est comme si l'ange disait je te tue et demain il y a un nouvel empereur sur le trône de Chine, ce qui veut dire que dans le texte de Leibniz, ce qui compte c'est la possibilité de ramener à soi des changements.

Et le cordonnier serait devenu empereur de Chine en se rappelant de sa vie passée, que son identité ne serait pas mise en péril alors même que tous les éléments qui la composent aurait subitement été transformés. Moi, ce qui m'inquiète beaucoup maintenant et jusqu'à il y a quelques années ce n'était pas sûr mais maintenant c'est sûr, que c'est une affaire européenne, c'est-à-dire que toutes les mini-crisis qui se passent dans des petites régions se passent en même temps, partout dans toutes les petites régions c'est que c'est cette conception d'une identité rigide absolument opposée à l'autre qui est en train de s'imposer et alors là pour le coup cela me rend très pessimiste.

MB : Je voudrais bien revenir sur la physique quantique parce que cela m'intéresse beaucoup, même si je ne suis pas du tout experte. Mais ce qui m'intéresserait c'est de savoir s'il y a pour vous d'autres parallélismes dont vous avez conscience, qu'on peut retrouver dans *Le Principe*, mais aussi en général dans votre œuvre littéraire ?

Ferrari : Alors ailleurs que dans *Le Principe*, le premier roman que j'ai publié en Corse après le recueil de nouvelles dont j'ai parlé tout à l'heure, il avait aussi pour thème la physique quantique. Mais c'était un roman qui ne ressemblait pas du tout au *Principe*. Dans celui-ci j'avais essayé de prendre des concepts importants de la théorie quantique et de voir ce que cela donnait si on les traitait littéralement mais pour moi

ça je l'ai vraiment fait que pour *Le Principe*. Mais sur un autre plan, pour les choses dont je peux parler parce que c'était des décisions de dispositif littéraire, il y a en physique quantique une opposition constante entre le continu et le discontinu et j'ai construit le roman comme cela : il y a des chapitres que l'on aborde sous l'angle de la continuité, d'autres de la discontinuité. Il y en a quatre dans *Le Principe* et j'ai essayé de faire en sorte que dans la construction même du chapitre et dans la langue dans laquelle c'était écrit, ces histoires de continuité et de discontinuité se ressentent et je suppose que lorsque monsieur Nowotnick m'a reproché tout à l'heure de faire des phrases longues il avait évidemment en tête les chapitres qui étaient construits sur le modèle de la continuité.

S.N : J'aimerais bien ramener le débat à notre séminaire de ce semestre d'été qui porte le nom de « Mémoire, Fiction, Identité ». Nous avons cherché au cours du semestre à établir des liens théoriques entre ces trois termes-là et à étudier des exemples en littérature. Nous avons constaté qu'un travail de narration est parfois un travail sur la mémoire, mais qu'un travail sur la mémoire est toujours un travail de narration. Nous sommes partis de là et nous avons constaté que très souvent dans la littérature les personnages tout en se narrant retrouvent, forment, reformulent une identité, qu'elle soit fragmentaire, cohérente, peu importe. Est-ce que l'on trouve trace de ce mécanisme dans vos textes ? Est-ce que vous êtes conscient du fait que vos personnages à vous se racontent pour retrouver ou rejeter une identité ?

Ferrari : Alors je ne sais pas si c'est au niveau de ma conscience mais je pense que le nombre de fois où je parle d'un personnage en termes d'histoire cohérente qu'on se raconte, enfin cela m'arrive très souvent et même je crois plus souvent que j'en ai même l'impression, évidemment. C'est pour ça que j'ai pris pour exemple tout à l'heure, les deux cas qui m'ont vraiment paru évidents, c'est celui de Théodore Morracini dans *Balto Atlantico* puisque là, j'ai pu me servir de cette pathologie fictive pour décrire un personnage dont l'identité est tout entière contenue dans la narration, d'une existence qu'il n'a peut-être pas vécue et qu'il considère que la cohérence de son identité est plus importante que le fait de savoir s'il a réellement voulu vivre des choses.

Je pense que lorsque l'on parle d'identité collective, l'aspect de construction d'une narration est absolument évident. Mais je crois simplement que le niveau collectif rend plus visible et plus exagéré quelque chose qui relève de l'essence même du concept d'identité. Je sais que j'ai dû le faire tellement souvent, mais c'est vraiment dans *Balto Atlantico* que ça me paraît le plus évident.

SN : En fait dans les deux textes, donc dans *Le Principe* et dans *Un animal*, c'est quelqu'un à l'extérieur du texte qui se souvient et qui adresse la parole au personnage raconté, n'est-ce pas ?

Ferrari : La différence c'est que le narrateur de *Un animal* n'est pas du tout identifié et que je l'avais vraiment pensé en position extra-mondaine. Ce n'est pas censé être un humain qui parle, ou c'est quelqu'un qui est extérieur au roman ou comme une espèce de petite divinité du monde du roman. Alors qu'avec *Le Principe*, pour moi c'était bien le même personnage. J'ai fait tout-à-fait consciemment exprès de faire en sorte que les liens entre les différents moments où le narrateur parle ne soient pas évident à faire et que ça apparaisse comme quelque chose de fragmentaire, et je me suis servi pour ce modèle des bulles discontinues dans la chambre à brouillard. C'est-à-dire que je suppose que parce que l'on a quelqu'un qui dit « je » et qui dit à Heisenberg on doit penser que c'est spontanément la même personne, alors qu'il s'exprime une fois en 1989, une fois en 1995 et une fois en 2008 ou 2009 et dans des circonstances et dans des moments de sa vie dont on peut vraiment pas dire qu'une soit la suite logique de l'autre, et ce côté fragmentaire et éclaté c'était vraiment quelque chose que je voulais conserver et à la rigueur la seule chose d'ailleurs qui fait l'unité du personnage, c'est le fait qu'il s'adresse à Heisenberg.

SN : On avait reçu des auteurs dans le cadre des rencontres littéraires sous le titre de l'écriture visuelle, des auteurs qui se sont penchés surtout sur la visualité de leur écriture. Ce n'était pas le point fort de vos textes ni de votre conférence. Par contre une des premières phrases que vous avez dites tout à l'heure c'est que vous avez des images devant les yeux en commençant un roman, vous n'envisagez pas une construction théorique philosophique. Ce qui m'intéresserait dans le cas concret du *Serment sur la chute de Rome* : Quelle aurait pu être cette image qui vous est apparue la première en attaquant l'écriture de ce roman, qui l'aurait déclenché en quelque sorte ?

Ferrari : Alors ce n'est pas nécessairement des images et c'est plus simple quand ce ne sont pas des images. Par exemple dans *Ou j'ai laissé mon âme*, la première chose ce n'était pas une image, c'était un ton, c'est la manière dont parle le lieutenant Andreani qui m'est paru en premier et quasiment des bribes de phrases, et cette manière de parler pour moi suffisait à caractériser le personnage, dans *Le serment sur la chute de Rome*, ça a sans doute été plus des images.

Alors, j'ai eu, admettons deux images et une idée, alors l'idée était celle du personnage de Marcel, j'ai eu l'idée de quelqu'un qui traversait le vingtième siècle, un siècle riche en événements en se trouvant jamais là où se jouait l'histoire : toujours avant, après ou à côté et ça c'était mon idée, donc d'écrire l'histoire de quelqu'un qui traverse tout le vingtième siècle sans qu'il lui arrive en quelque sorte rien alors qu'il

aimerait bien qu'il lui arrive quelque chose et qui voit évidemment ce destin qui l'épargne comme une malédiction.

Et pour les images, la première était celle de saint Augustin en train de prêcher mais c'était une image très floue pour la bonne raison que je n'avais pas la moindre idée de la physionomie que pouvait avoir une église au cinquième siècle en Afrique, donc je me suis renseigné à ce niveau-là pour avoir une image un peu plus précise et l'image qui était la plus précise et qui a sans doute été là dès le début du roman, c'est la scène de la fin du roman, c'est-à-dire le moment où Libéro tue Virgile. Alors cela s'est d'autant plus visualisé qu'avant que le roman ne sorte, on avait fait avec un ami un petit scénario de court métrage qui reprenait juste cet épisode-là.

MC : Comment en êtes-vous arrivé là en tant qu'enseignant et que signifie l'enseignement pour vous ?

Ferrari : Alors, j'aime beaucoup enseigner, mais pour être honnête, on ne peut pas dire que ce soit cet amour qui a été le moteur qui m'a fait arriver là. Il s'est juste trouvé qu'à ma dernière année de lycée, après quinze jours de philosophie, puisqu'en terminale, la dernière année en France, je savais que je voulais étudier cette discipline-là et que je l'ai fait sans me poser la question des débouchés ou qui se résout de manière assez simple, c'est que le seul débouché jusqu'à maintenant c'est justement d'enseigner la philosophie, après qu'on ait reçu soi-même son enseignement.

Alors la chance immense que j'ai eue c'est que j'ai beaucoup aimé ça, mais j'aurais eu moins de chance qui si étant contraint d'arriver à l'enseignement je m'étais rendu compte que c'était une activité qui me déplaisait. Donc c'est vraiment une question de chance. Maintenant sur la question de ce que signifie l'enseignement pour moi et spécialement l'enseignement de la philosophie, peut-être là je vais faire preuve d'optimisme alors que la situation ne devrait pas inciter beaucoup à l'optimisme.

Il y a un de nos hommes politiques français qui a dit une phrase qui m'a paru complétement hallucinante dans un entretien à la télé, il a dit : « Le but de l'école c'est 100% des élèves avec un emploi ». Je dois dire que je ne partage pas cette vision de l'école et que je pense même que si l'on considère qu'on va embêter des jeunes gens pendant dix ans d'études secondaires et peut-être cinq ans d'études supérieures ou huit, juste pour qu'ils aient un emploi, il est plus facile de s'adresser directement à des entreprises pour demander de quoi ils ont besoin comme employés et de les leur fournir formés et pas éduqués.

Je pense donc qu'a priori cet infléchissement purement pragmatique que prend la conception de l'enseignement est catastrophique. Il me semble que l'on condamne à

mort à moyen terme des disciplines comme la philosophie et la littérature dont il est très difficile de voir ce que ça signifie en terme d'emploi parce que ce n'est pas fait pour cela. J'ajouterai que pour être tout-à-fait honnête je pense que ça condamne aussi une énorme partie des mathématiques, de la physique fondamentale, enfin que ça condamne beaucoup de choses. Alors voilà, dans ces circonstances-là, le rôle que je considère être le mien, c'est d'incarner une autre alternative.

VF : Qu'est-ce que signifie le prix Goncourt pour vous ?

Ferrari : Il est très considéré, d'ailleurs c'est un peu ça qui nous pervertit toute l'économie du livre en France je pense, mais ce mois de novembre, c'est le seul moment de l'année où la littérature est considérée comme un sujet d'actualité. Donc concrètement pour moi ça veut dire que c'est la seule fois où j'ai rencontré des journalistes qui n'étaient pas des journalistes littéraires mais des journalistes tout court qui sont souvent dans un état d'excitation assez terrible et c'est même physiquement dangereux d'entrer dans le restaurant parce qu'ils se marchent dessus, enfin bon c'est assez physique.

Mais ça ne dure pas très longtemps et tout de suite après le prix, le livre se met à se vendre de manière délirante, parce que quand on gagne le prix Goncourt on devient en quelque sorte une sorte de cadeau de Noël obligatoire. Donc, on est absolument certain que le livre va avoir beaucoup plus d'acheteurs que de lecteurs. En général, les gens l'achètent pour l'offrir et comme j'ai coutume de le dire, une rapide visite sur le site de vente en ligne Ebay le 26 décembre prouve que beaucoup de gens ne sont pas très heureux de s'être fait offrir le prix Goncourt et essaient de le revendre dès le lendemain de Noël à moitié prix.

En fait je crois que ce qu'il se passe c'est que le prix Goncourt et d'autres prix comme notamment le prix Renaudot font qu'un livre de fiction littéraire est vendu très au-dessus de ce qu'il devrait se vendre, donc c'est très bien d'un point de vue économique, je ne m'en plaindrais pas, mais cela ne correspond pas à un réel engouement pour la littérature. Je me suis juste posé la question pendant l'année qui a suivi le Goncourt de savoir si ça allait me faire quelque chose, si ça m'avait bouleversé psychologiquement et que quand je réécrirais mon prochain roman, est-ce que j'allais me demander : qu'est-ce-que je dois faire maintenant et pourquoi ? Pour vendre comme le prix Goncourt ? Impossible ! Pour que les gens soient contents ? Ça n'a jamais été ma préoccupation et je voulais pas que ça le devienne parce que ça me paraît être une préoccupation dangereuse. Il est toujours possible que j'ai écrit mon roman et que ça ait répondu à mes inquiétudes, voilà j'avais peur de me mettre dans une perspective commerciale malgré moi, pas par vénalité mais par peur idiote de décevoir etc. Il fallait faire attention à cela, mais bon - cela a été.

SN : Est-ce que l'on peut savoir si vous avez une idée pour votre prochain roman ?

Ferrari : En fait j'ai deux idées, mais il serait temps de passer à la concrétisation parce que ça fait un moment que je les ai. Là j'aimerais bien pour commencer faire - pas un recueil de nouvelles, mais pas un roman non plus - une série de récits coordonnés justement sur les années du mouvement nationaliste corse depuis 1970 et le faire avec plusieurs auteurs mais en le présentant comme une unité.

Et puis j'ai un autre projet à moyen terme sans doute autour de la photographie de guerre. Parce que là j'ai fait un livre qui n'est pas une fiction, qui est sortie en octobre, avec un écrivain que j'aime beaucoup dont je vous ai parlé tout à l'heure qui s'appelle Oliver Rohe. On a fait un livre de lecture d'images sur ce qui est sans doute un des premiers reportages photographiques de guerre, la guerre italo-turque en Libye en 1912 où pour la première fois les progrès de la photo permettaient de prendre des images de gens en mouvements et on a fait un peu du décryptage d'images là-dessus et ça m'a beaucoup plu et puis je me suis rendu compte que cette question de la photo était aussi transversale dans tous mes romans et que je pouvais peut-être essayer de l'aborder frontalement.

VH : Quels sont vos auteurs préférés ?

Ferrari : C'est une question très difficile parce que j'en ai beaucoup et en fait ça s'est fait par vagues de lecture successives. Je pense que ma première passion de lecteur, pendant mes études ça a été la littérature très classique, notamment la grecque. Après en littérature contemporaine, j'ai découvert les auteurs sud-américains, je citerais *Cent ans de Solitude*, la première fois que je l'ai lu c'était quelque chose de vraiment extraordinaire. Après j'ai lu beaucoup de littérature russe, de littérature américaine. La littérature que j'ai connu le plus tardivement c'est la littérature française contemporaine, notamment parce que je crois avoir été victime moi aussi d'un cliché qui est assez tenace au moins en France, je ne sais pas ailleurs et qui voudrait que la littérature française contemporaine soit exclusivement autocentrée et soit l'exploration de l'intime par le biais de l'autofiction etc., ce qui est complètement faux et de toute façon il y a tellement de livres qui sortent que ce serait bien étonnant qu'on puisse dégager une thématique qui soit valable et qui caractérise de manière identitaire tous les livres qui sortent, alors voilà un peu près comment ça s'est passé.

AF : J'aimerais revenir sur le sujet de l'identité : Ce qui me tracasse depuis qu'on a abordé ce sujet de la notion d'identité individuelle et collective, et à partir de ce que vous avez raconté sur vous-même, je me suis demandé : qui êtes-vous ? Qu'est-ce que vous répondriez ? Jérôme Ferrari corse ou Jérôme Ferrari écrivain ? Est-ce que vous croyez que l'identité collective l'emporte finalement toujours sur l'individuel ?

Ferrari : Alors je ne répondrais jamais sur une question comme qui êtes-vous ? Dire je suis corse et répondre à la question par corse ce n'est pas du tout la même chose. On passe de l'expression d'un fait d'évidence à une posture revendicative et exclusive. Un débat interminable en Corse, c'était : est-ce qu'on peut parler de littérature corse ou pas ? Et est-ce que mes livres c'est de la littérature corse ou de la littérature française ? Et la réponse évidente c'est que c'est les deux. Ça dépend de la taille de l'ensemble que l'on a choisi de considérer, c'est vraiment des pures conventions de classement, rien de plus et donc ça ne me paraît pas poser particulièrement problème. Alors pour votre dernière question sur l'identité collective je ne sais pas ce qu'il en sera in fine mais en ce moment j'ai l'impression que c'est un peu ce qui est en train de se passer. La victoire d'identité collective fantasmée.

SN : On avait reçu deux auteurs dans les rencontres littéraires qui publient chez les Editions de Minuit. Vous publiez chez Actes Sud, est-ce que l'on peut savoir s'il y a à votre avis une identité propre à chaque maison d'édition ?

Ferrari : Alors, aussi la question d'identité d'un éditeur ou d'un catalogue d'éditeur, elle est très compliquée, parce que à l'évidence cette identité existe, elle se voit et elle est très difficile à définir, surtout quand on passe à la marge. On en parlait tout à l'heure, le style Minuit minimaliste, il est assez mal illustré par des auteurs comme Claude Simon ou Laurent Mauvini ou Marine Ndiaye, qui sont pourtant des auteurs Minuit vraiment paradigmatiques.

Actes Sud, son identité a changé, alors il y a quelque chose de particulier avec Actes Sud, c'est que c'est une maison d'édition très récente. Elle existe depuis le début des années 80 et son siège social n'est pas à Paris mais à Arles et elle a commencé principalement par la traduction de littératures étrangères et l'histoire a été assez stupéfiante parce qu'apparemment la chance ou la pertinence des choix faits sur la traduction a fait que la maison d'édition a énormément grossi. Donc, ils ont commencé par publier Nina Berrova qui a eu un énorme succès, puis Paul Auster en littérature étrangère. Leur dernier coup c'est qu'ils avaient acheté un peu par hasard les droits de *Millenium*, ce qui évidemment était plutôt pertinent. À partir de là au début des années 2000 ils ont commencé à créer un catalogue dans le domaine français, qui maintenant est devenu tout aussi important que le domaine étranger. Plutôt que de définir cette identité, moi je préfère faire des rencontres et je me sens par exemple des points communs avec Mathias Enard de manière assez évidente et je ne suis pas sûr qu'on trouve beaucoup de livres d'autofiction chez Actes Sud et même peut-être pas un seul.

SN : Apparemment vous êtes aussi présent sur le marché du livre en Allemagne, ce que je ne savais pas du tout - vous existez en traduction allemande. Peut-être pourriez-vous nous dire deux ou trois phrases là-dessus ?

Ferrari : Alors l'allemand, c'est la première langue dans laquelle j'ai été traduit, en 2010 et j'ai une toute petite maison d'édition qui a acheté les droits de *Où j'ai laissé mon âme* et de *Un Dieu un animal*. Donc j'ai rencontré l'éditeur qui s'appelle Christian qui fait aussi la traduction et c'est la première fois que j'ai mis les pieds en Allemagne, à Berlin, et grâce à lui, je n'ai pas arrêté de revenir et quand j'ai eu le prix Goncourt, on a eu d'autres propositions de grandes maisons d'édition mais avec Actes Sud on a décidé de rester avec Christian parce qu'il avait acheté les droits au moment où personne ne connaissait mes romans et parce qu'on s'entendait vraiment bien. Sans lui, je n'aurais pas pu écrire *Le principe*, mon dernier roman, pour commencer parce que j'ai osé écrire sur Heisenberg justement parce que je commençais à venir beaucoup en Allemagne et que je l'aurais jamais fait en étant resté à Ajaccio et qu'en même temps j'avais aussi très peur. Je parlais de clichés tout à l'heure, de produire une espèce de liste de clichés que les Français ont sur les Allemands et là j'ai eu besoin de la relecture attentive de Christian en lui disant : « Si tu trouves un cliché de ce genre-là tu m'appelles tout de suite et tu me le dis. » Evidemment il m'a pris rendez-vous avec un des fils de Heisenberg, on peut dire qu'il a été là à toutes les étapes du livre, si bien que - ce qui est assez rare - la traduction allemande du *Principe* est sorti quinze jours avant la parution du *Principe* en France. Parce que Christian qui lisait le manuscrit en a profité en même temps, donc quand j'avais fini d'écrire le livre, il avait fini de le traduire.

CW : Je suis arrivé en retard, donc je ne sais pas si vous avez déjà parlé là-dessus, j'aimerais savoir ce qui vous a lancé dans l'écriture ?

Ferrari : Je ne sais pas ce qui m'a lancé dans l'écriture, je crois que j'ai commencé à écrire des histoires vraiment très tôt et à me servir de l'écriture d'histoire comme un loisir même quand j'étais enfant, donc j'ai même eu une fâcheuse période poétique qui heureusement n'a été qu'une parenthèse et dont tous les fragments ont été brûlés. À un moment donné et assez tard, j'ai changé de point de vue sur ce que je faisais, sur la manière de le faire. Parce que écrire pour ses loisirs où parce que c'est agréable et essayer de construire une fiction littéraire, en fait ce n'est pas la même chose et cette bascule qui relève pas d'une décision, elle est arrivé pas très tard mais voilà j'ai publié mon premier recueil de nouvelles j'avais trente ans et ce n'est quand même pas extraordinairement précoce parce qu'avant ça ne me serait jamais venu à l'idée de soumettre ce que je faisais à la publication parce que ce n'était pas le propos, donc je dirais qu'il y a eu un changement comme ça que j'ai constaté, que j'ai eu à ce moment-là mais je ne sais pas pourquoi.

LW : Vous avez déjà dit que vous n'écrivez pas pour plaire au lecteur et que ce n'est pas l'objectif de votre écriture, mais quand même est-ce que vous pensez aux lecteurs quand vous êtes en train d'écrire ? Est-ce que vous voulez que le lecteur soit plutôt actif ou passif ?

Ferrari : Alors la manière dont je pense au lecteur quand j'écris c'est simple : je n'y pense pas du tout. Je n'y pense pas du tout parce que je pense - et là encore c'est ce que je pense - que c'est une très mauvaise idée de penser au lecteur quand on écrit. D'abord c'est inutile parce qu'on ne peut pas savoir ce qui va lui plaire et puis le lecteur n'existe pas, il y en a pleins, donc le lecteur c'est rien. On ne peut alors jamais savoir, et si on le fait on prend le risque d'aller au-devant de désirs qu'on ne connaît pas, ce qui est complètement idiot et écrire au-devant des désirs c'est déjà pas bien, ça veut dire qu'on fait un produit, qu'on est en train de faire un peu de marketing. Aller au-devant d'un désir qu'on ne connaît pas et qui n'existe pas, ça alors c'est complètement indéfendable je dirais, donc je n'y pense pas.

Je n'y pense pas du tout, alors, évidemment, j'ai donné un contre-exemple tout à l'heure : quand je dis que j'appelle Christian pour savoir si mon texte n'est pas rempli de clichés c'est que j'ai besoin, mais techniquement besoin d'avoir un lecteur allemand et c'est différent, je m'en sers comme non pas de quelque chose que je dois séduire mais comme de quelqu'un qui doit m'arrêter et qui est là à titre seulement négatif, mais quand j'écris la seule chose qui m'intéresse c'est vraiment mon texte, c'est la manière dont il peut avancer et être cohérent. Le lecteur, par contre, j'y pense beaucoup après quand le livre est sorti...

CB : Qu'est-ce que vous ressentez quand assis là, écoutant et lisant, ce que les lecteurs ont fait de vos livres ? Au début de cette rencontre aujourd'hui il y avait, avant que vous n'ayez dit un seul mot, déjà l'explication, l'interprétation de vos œuvres et vous étiez là présent, écoutant tout le temps. Qu'est-ce que vous ressentez à ce moment ? Alors en tant qu'enseignant, on essaie naturellement de comprendre avec des étudiants les textes d'un auteur. Mais je me demande si c'est ça dans votre situation ?

Ferrari : C'est peut-être par déformation professionnelle mais ça me paraît absolument normal, parce que je pense qu'on a pas du tout le monopole de l'interprétation correcte d'un texte qu'on a écrit. On propose une interprétation et du moment qu'elle a été expliquée sur des éléments objectifs, ça m'intéresse d'autant quand je ne l'avais pas vue, mais je sais par expérience qu'on ne voit pas ce qu'il y a dans ses propres textes.

Je vous raconte une anecdote très rapidement, qui m'en a convaincu, au moment où est sorti le *Serment sur la chute de Rome*, un journaliste du Monde m'a appelé pour

un entretien. Je suis donc arrivé au rendez-vous et il me dit que c'est une autre journaliste qui va faire la recension critique du livre, moi je fais un entretien avec vous sur un des thèmes importants du livre. Je lui réponds : D'accord, lequel ? Il me dit : la bêtise. Je lui réponds que ce n'est pas un thème important du livre la bêtise, je n'avais pas du tout pensé à la bêtise. Et là il a sorti mon roman et il m'a tourné les pages en me soulignant toutes les occurrences du champ sémantique de la bêtise et je n'ai pu que lui répondre : « C'est manifestement un thème important, allons-y ! »

CB : Alors vous apprenez parfois des choses nouvelles à propos de vos propres œuvres ?

Ferrari : Oui ! Ce n'est pas ce qui m'intéresse en priorité d'apprendre des choses sur mes propres œuvres. Mais c'est quand même intéressant, parce que ça dévoile des aspects que je n'avais pas vus. Vous savez quand je fais des rencontres dans les lycées, spécialement dans les classes de première en France, c'est en première que l'on passe le bac de littérature française, alors les élèves qui sont en première, me demandent toujours : est-ce que l'on a le droit d'expliquer ce qu'il y a dans un texte alors que l'auteur ne sait même pas ce qu'il voulait dire ? Et là je vole au secours de mes collègues de Lettres en disant qu'on a absolument le droit de faire ça, oui !