

ENTRETIEN AVEC PIERRE SENGES

réalisé par Estelle Mouton-Rovira*

Né en 1968 à Romans, Pierre Senges est d'abord musicien et, passant du jazz à la littérature, il se consacre entièrement à l'écriture à partir de 2000, année de publication de *Veuves au maquillage* (Éditions Verticales). Son œuvre est marquée par un rapport ludique et ironique à l'érudition : ses récits circulent entre les rayons de la bibliothèque et mêlent narration et érudition. Son premier récit, *Veuves au maquillage* (2010) mobilise le vocabulaire de la médecine et de l'anatomie, puis *Ruines-de-Rome* (2002) offre une vision de l'herboristerie comme sédition ; *Sort l'assassin, entre le spectre* est une relecture de Macbeth qui joue sur la confusion baroque de la réalité et de l'imaginaire. Pierre Senges mobilise ainsi divers savoirs pour déconstruire des représentations culturelles, historiques... avec humour.

Il fait partie de la promotion 2012 de la Villa Médicis à Rome, et rencontre durant ce séjour l'équipe de recherche du LARC (LABoratoire de Recherches sur le Contemporain), qui s'intéresse notamment au rapport entre histoire et littérature contemporaine. Certains des textes de Pierre Senges semblent en effet travailler à partir de fragments de textes existants, d'archives historiques, d'héritages littéraires piochés dans les rayons de la bibliothèque. *La Réfutation majeure* (2004), démonstration sur l'inexistence de l'Amérique (Antonio de Guevara démontre que l'Amérique est l'invention des poètes et des marchands), met en question les certitudes d'un temps, ou *Essais fragiles d'aplomb* (2002), travail d'invention sur la chute à partir d'archives sur l'envol des hommes, montrent par exemple comment un certain savoir historique peut devenir source de récits. A rebours des certitudes et de la vérité établie, la lacune semble valoir autant que le document : récit et histoire, narration et interprétation des savoirs se mêlent, interrogeant de manière singulière le rapport du texte littéraire à l'histoire et au passé. Pour le LARC, il s'agit de comprendre quelles formes prend cette relation dans les œuvres de Pierre Senges, qui jouent parfois à faire trembler les certitudes de l'historien (et même celles de l'historien de la littérature), interrogent la crédulité du lecteur, et utilisent le doute comme ferment littéraire.

1. La critique a souligné la forte présence de l'histoire en littérature contemporaine, avec diverses nuances. La confrontation à un passé individuel et collectif, les interrogations mémorielles mais aussi le recours aux documents et aux archives, parfois insérés dans les textes littéraires, semblent transformer la narration contemporaine et valoriser sa transitivité. On peut aussi s'interroger sur l'éventuelle contradiction entre ce mouvement vers le passé et la nécessité d'être « contemporain » qui semble parfois réclamée aux auteurs d'aujourd'hui...

Je retiens surtout la nécessité d'être contemporain, réclamée davantage par la critique à court terme, journalistique, que par la critique à long terme, universitaire. Ce que Charles Albert Cingria appelait déjà, avec ironie, le *moderne voulu moderne*, mérite d'être considéré avec circonspection, d'autant plus que la faculté d'être (ou de paraître, ou d'écrire) contemporain semble être devenue une vertu suffisante – à côté de quoi, les soucis esthétiques, ceux qui tarabustaient Flaubert puis Nabokov, sont évacués avec plus ou moins d'indifférence et de goguenardise. Être contemporain devrait tenir de l'évidence, comme vivre à l'instant présent – en réalité, la plupart du temps, être contemporain est une exigence morale, elle se confond avec l'autre exigence morale, celle d'être réaliste. Celui qui ne s'engage pas dans le réel, qui ne tient pas compte du monde contemporain, qui ne fait pas un portrait (cruel, satirique, au vitriol, lucide, cru : au choix) du présent, est regardé comme le pécheur par le bon chrétien. Je ne peux m'empêcher d'y voir un reliquat de morale chrétienne oublié par toutes nos vaillantes révolutions (la Française, la Sexuelle et l'Esthétique) dans le recoin d'une librairie.

L'éloge réflexe fait par une partie de la critique journalistique à la littérature contemporaine-réelle est évidemment une forme d'apologie de soi : le paradis, pour cette critique, est une littérature devenue une sorte de journalisme à périodicité lente. (Ça me fait toujours penser à la moquerie de cet indispensable Miklós Szentkuthy : "épatante, ma représentation de la réalité, non ?"). À côté de l'éloge, se tient le rappel à l'ordre, plus ou moins subtil – pour évoquer une expérience personnelle (mi dispiace), le recours à la figure ancienne de Macbeth dans *Sort l'assassin, entre le spectre* a été critiqué au prétexte que la métaphore ou l'allégorie ne sont pas nécessaires dans un régime démocratique : un texte s'intéressant au pouvoir doit avancer de front, et nommer un chat un chat. On me suggérait donc de réécrire le livre en remplaçant Macbeth par le nom du président de la République de l'époque – devenu désuet, depuis, et d'ailleurs amnésique. Contrairement à l'idéal de la transparence et du compte-rendu en temps réel, je crois que la littérature n'a pas pour devoir d'appeler un chat un chat ; elle veut s'exprimer avec ambages.

J'approuve Roberto Calasso disant de la modernité qu'elle est "une catégorie bigarrée et souvent vide dont on ne peut affirmer avec certitude qu'une seule caractéristique : pendant sa domination, la plus grande louange fut celle d'être défini comme moderne". Par ailleurs, je suis toujours surpris de voir que l'exotisme géographique apporte inmanquablement de grands bénéfices au romancier, alors que l'exotisme temporel le rend souvent suspect.

2. Si vos textes ne sont pas directement tournés vers l'histoire, ils ont pourtant recours à un certain passé, notamment celui de la bibliothèque. L'exemple le plus frappant est certainement le dispositif de *La Réfutation majeure*, fiction philologique et exploration curieuse et amusée des savoirs d'un temps. Quel rapport au passé cette articulation entre érudition et récit peut-elle instaurer ?

La Réfutation Majeure est le livre le plus explicitement historique : on y trouve des galions, des Indiens et des chapeaux à plumes. L'exotisme historique peut bien sûr devenir pesant, il impose parfois sa propre rhétorique ; mais c'est aussi une source de divertissement, de décalage, d'étrangement, de merveilleux romanesque et d'énigmes. *La Réfutation majeure* est un cas particulier : c'est le prolongement par l'écriture du plaisir pris à la lecture de nombreux ouvrages traitant de la question des Grandes Découvertes. C'est une tentative de donner une forme romanesque (même si elle s'éloigne de la forme romanesque habituelle, faite de personnages et de péripéties) à des interrogations plus théoriques, plus abstraites : au sujet de la représentation, de la capacité de voir et de comprendre un monde radicalement étranger, mais aussi au sujet de la crédulité et du scepticisme européens face à un éventuel nouveau monde. Je voulais faire passer dans le texte, pour la partager, un peu de la fascination inspirée non par les événements mais par la manière de les relater, sur le moment ou quelques temps après. Si le livre évoque d'autres livres, c'est parce que les découvertes sont aussi une aventure livresque – tout l'imaginaire de la fin du Moyen-Âge ayant nourri, permis et déformé la découverte d'un monde nouveau, comme si le merveilleux européen devait vivre désormais en exil aux Amériques : où l'on retrouvait les Amazones, le Paradis et la Californie.

Nécessairement, si nos actes sont aussi préméditation et représentation de nos actes, alors n'importe quelle aventure est une péripétie intellectuelle : une fiction comme *La Réfutation* devient une sorte de roman des sources, un roman des traces écrites. La distance et notre propre exotisme ajoutent de l'énigme à l'énigme : nous sommes en présence du journal de Colomb ou de Vespucci à peu près comme les découvreurs se trouvaient en présence d'un monde méconnu : bien obligés de déchiffrer, approximativement.

La Réfutation respectait une contrainte : tous les détails précis (lieux, dates, citations, noms, événements) sont exacts (pour l'exactitude, je me fie aux livres d'histoire) ; leur interprétation

est fictionnelle, elle est l'inquiétude, la lassitude ou la paranoïa d'Antonio de Guevara ; elle est l'arbitraire de l'auteur, l'interprétation des sources pouvant devenir un genre romanesque.

3. Quelle serait alors la part de l'invention dans une pratique où l'écriture se fait commentaire, où l'ordre entre écriture et lecture semble presque renversé ? Mais peut-être le terme d'invention n'est-il pas le plus juste, notamment à propos d'*Essais fragiles d'aplomb* ?

Une écriture commentaire est peut-être un de nos grands plaisirs nouveaux (une grande débauche) : on peut savourer les notes marginales à Casanova de Szentkuthy, le commentaire monomaniac de *Feu Pâle* par le roi en exil Kinbote, le *Livre parallèle* de Manganelli, parasite de *Pinocchio*, et tout récemment le *Glossaire d'oiseaux grecs* de D'Arcy Thompson, accompagné des (je cite) commentaires dilettantes de Dominique Meens. Mais le parasitisme ou le commensalisme sont une histoire ancienne, les spécialistes de la littérature le savent mieux que les autres. Pour se défaire de son incapacité à écrire un roman, Borges avait trouvé la ruse d'écrire le commentaire d'un roman hypothétique : on y gagne en brièveté, en étrangeté, l'abondance est suggérée en quelques pages, et on se délecte seulement des digressions. Pour détourner mes propres incapacités, j'ai recours plus ou moins aux mêmes ruses : d'où cette écriture de commentaire et de commensalisme – l'évocation des livres possibles de *Fragments de Lichtenberg* est une façon pour moi d'ébaucher des romans, d'en suggérer les développements possibles sans avoir à choisir entre une solution et une autre : en collectionnant toutes les possibilités (par lâcheté et par gourmandise).

L'interprétation presque paranoïaque, comme on la trouve dans *La Réfutation* et dans les *Essais fragiles d'aplomb*, est une amusante et fertile incitation à l'écriture – elle est inoffensive parce qu'elle ne s'accomplit pas, justement, dans le monde réel, et n'affecte pas encore la psyché de l'auteur. S'il y a invention, c'est suite à la nécessité de renverser les lieux communs, d'aller voir l'autre côté des faits et de supposer, comme le fait aussi Pynchon, de vastes complots – d'ailleurs creux pour la plupart. Je retrouve cette fécondité de l'interprétation dans les travaux si hétérogènes de tous ces savants qui ont voulu localiser les lieux imaginaires : l'invention et la prose de Victor Bérard sont significatives à ce sujet.

4. L'histoire ou la bibliothèque impliquent aussi une absence de connaissance, une inquiétude face à ce qui ne peut être restitué ou compris, et l'exploration documentaire semble parfois dévoiler autant d'énigmes qu'elle n'en résout. Le fragment pourrait à cet égard exercer une certaine fascination ? Plus largement, comment décririez-vous le rapport entre hypothèse et récit qui traverse vos textes ?

Ce qui ne peut être restitué ni compris ne suscite pas seulement l'inquiétude : l'amusement, l'imagination, la circonspection, l'humilité, le jeu, les hypothèses, en bref, la fiction – et cette fiction console de l'inquiétude. L'idée d'une littérature d'hypothèses me plaît particulièrement : il existe de très fortes ressemblances entre hypothèse scientifique et situation de comédie : dans les deux cas, il s'agit de postuler, puis de déduire les conséquences et faire un tri entre celles qui nous intéressent et celles qui sont invalides. Le *supposons que* se tient au départ d'une démonstration scientifique et du travail du librettiste – la littérature scientifique a beaucoup puisé dans la littérature poétique ou romanesque, et depuis longtemps poésie et roman trouvent dans la littérature scientifique de quoi se nourrir, notamment parce que la vulgarisation scientifique de qualité a nécessairement recours à la métaphore. Dans un style carrollien, notre imaginaire moderne (revoilà la modernité) est

peuplé des jumeaux d'Einstein qui n'ont pas le même âge, du chat de Schrödinger, à la fois mort et vivant, et du chimpanzé dactylographe inventé par Émile Borel.

Les scientifiques, qui fondent une partie de nos connaissances et de nos critères de vérité, seraient bien placés pour faire, même fictionnellement, une histoire des erreurs, des supercheries et des ignorances. On n'en retiendrait pas un sentiment d'impuissance, la faiblesse de nos connaissances ne conduit pas fatalement à l'absurdité – sans verser dans le relativisme dilettante, on verrait comment l'erreur et l'exactitude se nourrissent, comment le faux enrichit le vrai, comment nous pouvons prospérer sur des idées reçues et quand il est temps de s'en débarrasser.

Le recours à la forme littéraire marque parfois une impossibilité de trancher : scientifique, historique, politique ou morale. Ce refus de conclure n'est ni vertueux ni lâche, il a lieu tout simplement, il se tient dans l'intervalle entre une certitude et une certitude contraire, il traduit la nécessité de parler (comme disait, je crois, Michael Edwards à propos de Shakespeare) de l'arbre possible derrière l'arbre réel.

Il est possible que le fragment soit une réponse à l'incompréhensibilité de l'univers, comme le disait Pessoa, une façon de fureter et de morceler un problème en plusieurs sous-problèmes. Mais plus trivialement, c'est la volonté d'entrer dans les détails, de proposer des fictions miniatures autonomes à l'intérieur d'une fiction plus grande, comme si on avait affaire à des pièces détachables, chacune pouvant donner lieu à un récit différent du récit principal. Je souhaite ainsi éviter d'ennuyer, et donner prise au lecteur.

5. Cette manière de faire résonner les lacunes et les blancs de l'histoire et des textes passés se conjugue souvent dans vos textes avec une pratique constante de l'ironie et de la facétie. Ces formes du détour ne constitueraient-elles pas une invitation au scepticisme, pour le lecteur ?

Quelqu'un a écrit que le Dieu des chrétiens, en s'incarnant, a accepté d'être anecdotique – Adam et Eve avant lui (nous autres par conséquent), en suivant ce récit testamentaire, se sont incarnés, livrant les hommes mortels au romanesque. Pour ça, il a fallu la distraction de Dieu dans le jardin d'Eden, il a fallu qu'il s'absente et regarde ailleurs – de la même façon (voici une allégorie laborieuse), la fiction compte sur la distraction des historiens, l'absence d'histoire, ou d'archives, ou de preuves, ou de registres, comme la papesse Jeanne naît d'une vacance entre deux papes mâles, d'ailleurs sujette à caution. Selon Franz Kafka "quand on raconte des conte de fée, tout le monde sait qu'on s'est confié à des puissances inconnues et que les juges actuels ont été éliminés" : le blanc des pages d'histoire ou des chronologies, l'incertitude des historiens, c'est peut-être cette élimination sans violence des juges actuels. On sait maintenant que beaucoup d'historiens acceptent de livrer leurs personnages à la fiction ; parfois même, ils fictionnalisent en dehors de leurs heures de travail.

À parti d'un matériau historique, la bataille de Lépante ou Marilyn Monroe, l'auteur de fiction fait ses variations, c'est sa manière d'interpréter, comme les peintres proposaient leurs versions de Danaé. Comme l'interprétation hypocrite des sources, ces petites variations autour d'un personnage ou d'une scène de genre supposent nécessairement une part de jeu : la déformation ou l'anamorphose, et la distance. La distance est facétieuse, mais elle peut être plus grave, sur le ton presque élégiaque, et compter sur la fascination que provoquent en nous les énigmes anciennes. Je souhaite surtout que l'ironie ne devienne jamais du sarcasme facile, comme on en trouve dans la parodie. La fiction peut faire l'éloge du scepticisme, à condition d'être modeste au sujet de ses moyens et de ses intentions, car à force de ne pas vouloir être dupe et de se prétendre non-dupe, on risque de sombrer dans une forme plus naïve et plus

ridicule de duperie. La fiction doit être sceptique envers son scepticisme ; la grande littérature du doute, inventée par Borges, est aussi une étude de la crédulité, une étude bienveillante : elle nous apprend à être crédule d'une façon plus délicate. Voilà pourquoi le sceptique Antonio de Guevara a tort : avoir raison face aux menteurs aurait fait de lui un héros – qu'il ait raison tout en ayant tort complique la situation et nous éloigne, j'espère, de l'héroïsme monolithique ; mieux vaut jouer que pourfendre (à vérifier).

6. Pour finir, peut-on vous demander quels sont vos projets ? S'ils s'inscrivent également dans ces réflexions sur le passé, l'archive, le commentaire ?

Sans doute pour une partie d'entre eux – même si à l'origine de mes projets se tient toujours, comme on l'a évoqué ici, une situation de comédie plutôt qu'une volonté d'exploiter telle ou telle thématique (ou forme) à laquelle je serais fidèle. J'ai parfois l'impression que l'amour du récit m'entraîne à me tenir de plus en plus loin de ce qui ressemble explicitement à un récit – avec cette impression aussi de raconter des histoires de récits au lieu d'histoires de personnes. Je termine deux projets de pièces pour le théâtre, l'une s'adosse à une bibliothèque (celle de Shakespeare), l'autre non ; je terminerai un de ces jours (si tout va bien) un livre pour les éditions Verticales dont je ne dirai rien par superstition ; j'ai écrit il n'y a pas longtemps un texte à la demande d'un ami dessinateur qui se livrera, pour sa part, à des variations à partir d'une petite toile de Bruegel : il y sera beaucoup question d'usurpateurs.

*Estelle Mouton-Rovira, agrégée de Lettres Modernes et ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure de Lyon, prépare une thèse de doctorat sur les changements des contrats de lecture en littérature contemporaine. Elle travaille à l'université Paris 7- Diderot, sous la direction de Nathalie Piégay-Gros. Elle a effectué en 2013 un séjour de recherche à Rome, auprès du LARC, à l'Université Sapienza.