

Les Éblouissements ou le Roman de la dissolution

Par Mme Danielle Bajomée

Au moment de la sortie des *Éblouissements*, Pierre Mertens m'avait confié ceci, qui sera publié un peu plus tard : « Je crois que m'importe seulement le versant lunaire des choses, parce que c'est là que se joue le sort du soleil (...). C'est la caillasse qui est décrite, c'est l'os blanchi, la décoloration par le soleil, qui me sollicitent. (...) Le soleil bouffe le monde (...) ce qui m'intéresse, c'est la façon dont il calcine, dont il brûle au sens strict, dont il blanchit tout, dont il tue. C'est un peu un soleil noir¹. »

Dès qu'on ouvre, en effet, ce livre, on est frappé, et comme entamé soi-même, par le motif omniprésent, de la perte et du mal-être. On énumérerait d'ailleurs, dans l'ensemble de l'œuvre mertensien, les personnages meurtris, de Léopold III au narrateur de *Perdre*, de Paul Sanchotte à Alban Berg, de Moralès à Gottfried Benn. On s'attarderait bien aussi sur ces modèles de stratégie textuelle qui dissolvent les frontières entre les grandes catégories plastiques et discursives, contaminant le biographique par de la description scientifique (anatomie), introduisant du psychologique, emboîtant des strates sémantiques, pratiquant la greffe et le montage de citations, dans un évitement des dispositifs formels doxiques. Ainsi, entre amnésie et hypermnésie, entre ontologie et psychologie, entre monologue intérieur et discours indirect libre, entre roman et Histoire, *Les Éblouissements* nous donnent-ils, dans un désordre

1/ Danielle Bajomée, *Pierre Mertens, l'arpenteur*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1989, p. 122.

chronologique rigoureusement organisé, une sorte de progression narrative rompue ou, en apparence, à demi réalisée, qui masque et révèle à la fois une manière de stagnation obsessionnelle dans des formes elles-mêmes ressassantes ou fascinées. La force du langage romanesque est pourtant telle que la donation du sens, comme entravée par ces déliaisons chronologiques, s'en trouve comme rendue plus percutante encore.

Cette structure discontinue, en longs fragments temporellement identifiés, introduit à celle de l'expérience qu'elle nous oblige à traverser : suite interrompue de moments, entrelacs de traits et de retraits, eux-mêmes creusés de flash-back et d'analepses. Mais la sécession de chaque long fragment d'expérience doit être tenue pour relativement trompeuse, puisque de trait en trait, de retrait en retrait, et par une série de sauts mentaux, il nous est permis de progresser et de régresser selon une ligne du temps purement dynamique et parfaitement réversible. Pierre Mertens n'écrivait-il pas dans *Les Chutes centrales* (Paris, Verdier, 1990) : « On s'interroge ici sur le sens — et la vanité — de toute biographie. Il est question de rencontres, de collisions, de retrouvailles et de diverses pertes. On prétend relater la chronique d'une destinée, ou d'un instant. Mais toujours quelque chose manque. C'est en désignant ce manque que la vie, soudain, se remet en branle à travers les mots. Ou du moins, son mouvement, son mystère ? » Et ne déclarait-il pas, jadis : « Si j'arrive à rendre compte de ce chaos, puisque la vie en est un, je me dis que je dois bien être réaliste de cette façon-là. Je vis dans ce désordre et le désordre qu'on trouve dans les livres est un autre désordre que celui de la vie, mais, tout de même, quelque part, l'un est le miroir de l'autre. Il le prend en charge (...) ² ? » ; tandis qu'il prête ce commentaire à Gottfried Benn : « Le poète, lui, plus tard, ne s'en remettra jamais, fanatiquement, qu'au style, pour donner forme à la vie même, cet *arrogant chaos*. Pour le meilleur et pour le pire. Il ne mettra sa foi qu'en ce vagissement poussé dans l'oreille d'un Dieu sourd. Cette forme qui vous a éparpillé, dissous, il ne faut pas lui échapper, mais la retourner en ébriété ³ ! »

Deux ans avant la parution du somptueux *Acacia* de Claude Simon, Mertens découpe donc, comme le fera, après lui, Simon, une destinée humaine en séquences : sept moments (1952, 1906, 1916, 1926, 1936, 1946, 1956), dont six se succèdent à dix ans d'intervalle ; Simon, quant à lui, échelonnera sa narration sur 12 chapitres

2/ *Ibid.*, p. 202.

3/ Pierre Mertens, *Les Éblouissements*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1987, p. 149-150. C'est moi qui souligne.

couvrant la période allant de 1914 à 1982, en clôturant son roman par l'année 1940. (Je m'autorise ici une petite parenthèse : il faudra bien, un jour, tenter la comparaison entre ces deux écritures si préoccupées de renouveler les formes narratives, si obsédées par l'Histoire et ses hoquets. On s'amuserait alors à croiser les textes donnés en épigraphes par les deux auteurs en en comprenant leur interchangeabilité. Ainsi, pour *Histoire*, paru en 1957, Simon retient ces mots de Rilke : « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux. » Cela paraît si mertensien...)

Mais revenons plus précisément à notre propos.

L'histoire « avec sa grande hache », comme dit Pérec dans *W ou le souvenir d'enfance*, a, pour Benn aussi, déjà tranché : il s'est commis avec l'intolérable. Il pourrait sans cesse proclamer, comme le dit l'exergue de Joyce aux *Bons Offices* : « L'Histoire est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller. » C'est que la conscience historique aiguë qu'il a de son erreur le tenaille : l'accord avec son temps et avec lui-même passe par la prise en compte de l'insaisissable vérité. Il a vécu une tragédie mortifère, ce qu'il nommera « ses convulsions meurtrières, ses cumulets de bateleur, ses performances de brute, son impérialisme, son aporie⁴ ». Il le dira plus nettement encore sur le registre de l'indirect libre :

Il vomissait l'Histoire : l'unique fois qu'il avait cru pouvoir adhérer à son mouvement, elle s'était refermée sur lui tel un piège (...). La tempête s'était calmée. Il s'était éloigné, l'orage de l'Expression. Il était retombé, le sanglant rideau de l'Histoire. Que de bruit et de fureur. De suie et de terreur. De nuit et d'horreur. D'erreur. Par comparaison avec ce qui s'est, en définitive, passé, songea-t-il, nos coups de gueule de jeunesse ne tiraient à boulets rouges que sur des toiles d'araignée (...). Nous ne savions pas que l'aube se lèverait pourpre sur un désert où l'esprit n'avancerait plus qu'en état d'hallucination⁵.

Ainsi, tout cela a plongé le poète dans une suite de négatifs absolus : les amarres de la raison se sont rompues ; toutes les valeurs se sont mises à glisser, à flotter, à se heurter selon les lois du seul hasard ou de l'incompréhensible *telos*. Cette fin du monde convulsive vécue à deux reprises en 14-18 et en 40-45 a annoncé, en quelque sorte, l'obturation de tous les espaces libres et vivants qui permettaient l'interne respiration du monde. Rien ne s'enfermant plus dans aucun cadre, cet univers désorbité a vu s'agiter en lui des choses qui s'affleurent, s'effacent, disparaissent sans cause, sans logique

4/ *Ibid.*, p. 150.

5/ *Ibid.*, p. 22.

apparente. Benn a voulu agir, mais il a été vite happé par un tourbillon insensé, en une sorte de giration statique : « On croit plonger au fond des abysses, refaire surface ailleurs, aborder un autre rivage. On ne s'est pas déplacé d'un iota. On s'est débattu au centre d'une toile, on a trépigé sur place...⁶ », pense-t-il à propos de ses tentatives poétiques, réferables, ce me semble, à ses engagements politiques...

C'est que *Les Éblouissements* se donnent à lire aussi comme un *immense roman de la mémoire* : s'ouvrant sur la biennale de Knokke en 52, ils montrent un personnage troublé, hanté par sa décrépitude, qui capte le temps et veut se ressaisir de la totalité vivante de son passé. Il erre, pensif et fatigué, créant par sa lassitude les conditions optimales de la passivité de la réminiscence. Le romancier le saisit au moment où se révèle l'essence la plus pure d'un être, celle d'un homme menacé, happé déjà par la prescience de sa disparition. Dans son irréalité somnambulique, la promenade devant le casino fait surgir des formes expressives du temps perverti et détraqué en de curieux télescopes où les deux dimensions fuyantes de la plénitude, espace et durée, se rencontrent dans un réseau d'absence. En effet, de toutes parts *l'ici - maintenant* se trouve rongé par le même sentiment d'abolition : peu s'en faudrait que la tonalité affective là exprimée ne renvoie trop clairement à cette nostalgie dont la note reconnue est l'élegie. Benn est là, échoué, exténué, comme à *rebrousse-temps*, considérant des futurs qui restent en latence dans une conception du présent comme manège fou ou comme gelée étale.

Ce que marquent peu à peu certaines grandes condensations imaginaires que met en œuvre ce roman, c'est que le monde s'offre ici comme accablement. En état de solitude métaphysique, Benn est comme un endeuillé habité par le sentiment térébrant de sa culpabilité (souvenons-nous de la citation que fait Mertens de *La Fêlure* de Scott Fitzgerald : « Toute vie est bien entendu un processus de démolition »). La décantation des souvenirs de cet homme qui se définit par son ratage ontologique et politique renvoie, par moments, à une solidification heureuse du monde (la vie à Bruxelles en 1916) avec, en parallèle, son corps trop lourd, immobilisé, gelé, pris dans des formes d'ankylose : « Ses compagnons observaient sa lourde silhouette de monarque déchu (...). Il était ce bloc de désespoir congelé qui suait et fondait dans la tiédeur de l'automne. Un paquet de trouble. Un spasme du néant. Le nœud d'un lacet où serait venue s'étrangler la lumière. Un os jeté à l'Histoire, cette chienne, pour qu'elle se fit un peu les dents dessus⁷. »

6/ *Ibid.*, p. 149.

7/ *Ibid.*, p. 46.

Dès le premier long fragment, Benn hésite à retourner à Bruxelles car, se dit-il, « ce que j'ai vécu là-bas (...) était sans précédent et devait rester sans lendemain⁸ ». Et pourtant, un moment du texte nous le décrit réalisant ce pèlerinage, avec la dimension de possession impossible que comporterait une telle expérience. Avec aussi l'ombre portée de sa lecture, désormais lucide et stupéfiante, du temps écoulé :

Non, songeait-il, tout a changé, bien sûr. Mais tout se passe comme si, aux destructions de la ville que j'ai connue, je m'adaptais à l'instant même. Comme si j'en comprenais la logique. (...) Ce que j'ai appris ici, ce fut précisément cela : que tout tremble sous notre regard, que rien ne tient tout à fait debout, que tout est en proie au labeur de se détruire. Nous ne sommes au mieux que les spectateurs de cela, de ces abîmes qui béent entre les choses. Nous portons en permanence le deuil d'une cohésion qui, à chaque instant, se compromet là, sous nos pas⁹.

Et, plus que du temps écoulé, se dessine ici un certain rapport angoissé à l'espace : « Il se souvint de tout un dimanche immobile passé sur l'Hudson River. L'irréalité de nouveau. Il ne fallait pas se déplacer. Déjà, l'on s'éparpillait tellement dans l'espace...¹⁰ »

Plus étonnante encore est cette disposition mentale mélancolique (*cf.* les pages 22 ou 31, etc.), qui le fait chercher la tombe de Carl Sternheim au cimetière d'Ixelles ou se remémorer, tel l'unique survivant de désastres cumulés, les noms des écrivains de sa génération :

Combien de temps allait-on encore se cantonner dans ce rôle de miraculé, d'unique rescapé d'un innombrable naufrage ? Voire de fossoyeur... Il faut bien quelqu'un pour tenir la nécrologique chandelle. Georg Heym, noyé en 1912, pour s'être contemplé dans le miroir d'un étang gelé (...). Georg Trakl, emporté deux ans plus tard à Cracovie pour avoir voulu tirer un rideau de cocaïne entre lui et "les yeux brisés, les bouches noires" des soldats tombés, sous ses yeux, à l'aube de la guerre. La même année 1914, Ernst Stadler, déchiété ici même, en terre flamande, par un obus anglais (...). Et puis, August Stramm, tombé en 1915, sur le front russe. En 1918, disparition de Wedekind, qui n'avait pas savouré longtemps la paix revenue. Puis ce fut le tour de Klabund, submergé, à Davos, en 1928, par le mal auquel avait réchappé, au même endroit, le héros de *La Montagne magique* (...)¹¹.

Promu « agrégé ès deuil¹² », comme l'écrit Mertens, le poète veut approcher le présent vif de ces morts, approximer le paradoxe

8/ *Ibid.*, p. 38.

9/ *Ibid.*

10/ *Ibid.*, p. 44.

11/ *Ibid.*, p.16-17.

12/ *Ibid.*, p.17.

temporel, la vérité que nous annoncent toutes ces chairs mortes : qu'ils sont à la fois dans l'*ici* et dans le *là-bas*, dans l'*encore* et dans le *déjà*. Et le texte d'insister sur cette structure de délaissement ; sur, comme l'écrit Bonnefoy, « ces êtres dont l'abandon ne nous abandonne jamais tout à fait ». Remémoration active et affligeante, puisque tout nom cité s'accompagne de l'émouvante annonce de sa disparition, évocation morose ou douloureuse, instant figé entre absence et présence. Tous ces morts semblent évoqués comme gerbe active du néant.

Certes, le passé n'est pas perdu, car nous pouvons toujours le viser à travers cette extraordinaire capacité du souvenir (« Était-il donc amnésique ? Il avait plutôt trop de mémoire — de mémoires contradictoires et ne savait plus quel usage il devait en faire¹³ »), mais c'est une opération qui ressemble fort, dans l'ordre du temps, à ce qu'est le regard dans celui de l'espace : grâce à lui, les choses paraissent proches, mais demeurent cependant comme hors de portée, donc non totalement « présentes ». Ainsi s'ouvre le livre par une des proses de Benn : « Il faut s'accommoder et, de temps à autre, regarder la mer » ; ainsi, la première séquence se referme sur une manière d'impossibilité indifférente de la voir vraiment : « Tournant le dos à l'horizon, il vit les vagues qui se reflétaient dans les vitrines des hôtels au loin sur la digue. On les eût cru photographiées. Ce faste lui crocheta le cœur, et il s'étonna de ne pas s'être plus souvent baigné les yeux dans le lait du monde.

– Chers amis, dit-il, savez-vous que la mer, je ne l'aurai même pas vraiment regardée¹⁴ ? »

*

Dès le départ, Benn est comme en dérive, constatant tranquillement la fondamentale insolidité de la matière :

Une rafale de vent lui bloque le cœur. Il suffoque. Il se tourne de gauche et de droite comme pour appeler à l'aide. D'un côté, cet horizon enténébré, fuligineux, sous la grandiose turbulence des nuages. De l'autre, ces bouquets d'oyats, d'argousiers, de chardons bleus qui s'empoussièrent au sommet des dunes grises, entre les hôtels Thalassa, Stella Maris et Isola Bella, les villas Mon rêve, Ça m'suffit, ou Nitchevo... Plus loin, on dirait que la mer elle-même a sculpté, en l'érodant, la façade de ces palaces vides, au point qu'ils

ressemblent à de vieux paquebots échoués sur l'esplanade. Allons ! Ce n'est rien. Il aurait dû se munir d'une canne pour s'escrimer avec le vent. Il s'en passerait. Il lui faut reprendre sa marche sur la digue blanche de pluie, que harcèlent des fous de Bassan au cri blême, des mouettes au rire de sorcière¹⁵.

Univers déchiqueté, terre de vacances à l'illusoire impression de gaieté familiale, décor un peu fantomatique où la couleur est fanée ou épuisée, hésitant entre le noir et le blanc, tendant toujours au gris ; lumière aussi dont le *terne* masque les éclats. C'est que le monde a perdu, pour le vieux poète lucide, sa structure, sa physiologie vitale, ses tracés névralgiques : objets, êtres, époques, tout se dissout et s'adultère à tout. C'est le règne de la pulvérisation, de l'informité montante, la grande pression immobile du magma :

Cet homme-là serait tout à son épopée : celle de sa dérélition. C'était, pensa-t-il encore, comme d'avoir été frappé par une noire illumination. Ma catastrophe et mon eurêka ! Je venais d'apprendre une très funeste nouvelle sur l'état des choses. Mais, en même temps, ce secret m'était révélé : celui de leur dislocation. J'étais, au sens propre, ébloui. Je souffrais à présent d'un défaut de perception par excès de perception. Non, je ne m'exaltais pas à être seul à voir, dans un monde d'aveugles : c'était plutôt l'inverse. Je devenais seulement aveugle un peu à l'avance sur les autres... La maladie m'avait frappé le premier, c'est tout. Je savais que c'était le début de la contagion. Et que j'inaugurais seulement le mal dont tous allaient, dans les temps à venir, souffrir avec moi. Cet effarant secret : la réalité n'existe peut-être pas, il ne s'est sans doute rien passé jusqu'ici. Du monde et de nous, l'un dit toujours la vérité, et l'autre toujours ment, mais qui¹⁶ ?

On m'objectera que tout le roman n'est pas uniment décoloré de la même façon. Mais cette ouverture « plombe » le texte et fait sens. C'est cette dérélition que décrit obstinément ce fabuleux roman qui évoque tantôt des moments d'ivresse ou d'extase matérielle (comme en ce chapitre intitulé « Bruxelles 1916 ») et qui est tantôt capable de provoquer, du dedans de l'écriture, des effets de désagrégation et de chute sous les modalités de l'effacement ou de l'écroulement. Les choses semblent, en ce sens, faites pour être défaites, et la dégradation n'est rien d'autre ici que l'aléatoire du devenir. Dès lors, angoisse spatiale de béance et fragilité ou précarité proposent, d'entrée de jeu romanesque, une dialectique du crépusculaire et du désenchantement.

On l'imagine aisément, le texte développera aussi une topique de la ruine et du spectral, une pensée de l'érosion ou de la lente corrosion

15/ *Ibid.*, p.19.

16/ *Ibid.*, p.42-43.

des objets et des paysages. Sous le regard de Benn, rien ne résiste longtemps à ce vœu de dissolution qui emporte irrésistiblement couleurs, substances et figures, dans une corruption des lignes frontières, des contours nets. Le monde est transi dans des formes plus ou moins concrétisées de délabrement ou de destruction violente, comme en atteste l'extraordinaire séquence qu'il faudrait ici relire entièrement, intitulée « Berlin 1946. Les pierres ». Mais aussi, et en mineur, le premier fragment, où Benn s'inquiète des vestiges de la guerre sous la chape souriante d'un été du temps de paix :

Le poète allemand (...) vérifie qu'entre les terrains de golf déserts et les courts de tennis décolorés, les cottages et les métairies au toit de faux chaume, surgissent partout des vestiges des combats. Des *blockhäuser* entrouvrent encore, à flanc de dune, des mâchoires de requins gris. Qu'on aperçoive un luna-park désaffecté, un moulin en ruine, on soupçonne aussitôt une attaque aérienne en piqué... On ne se figure bientôt plus, de part et d'autre des rails miraculeusement préservés, que bombardements, charges d'infanterie, débarquements. Ce récif qui émerge au loin entre les ourlets des vagues, serait-ce une bouée, ou une mine non désamorcée ? Et puis cet enfant que pousse dans une voiture d'infirme une gouvernante sur la digue de Zeebrugge, serait-il poliomyélitique ou invalide de guerre¹⁷ ?

L'abolition des stabilités symboliques, le délitement cumulatif des identités et des valeurs socialement reconnues fournissent la dynamique apparente — rendue apparente par le romancier —, d'une inquiétude intellectuelle qui devrait, par contagion, dans une dérive quasi illimitée, dépasser le cas exemplaire du poète qui a failli marcher à l'abîme. En ce sens, ce roman constitue une contribution saisissante à la pensée de la seconde moitié du XX^e siècle. Il est une œuvre décisive où s'éprouve, dans l'exemplarité du « cas Gottfried Benn », l'effondrement d'une série d'idéalités, ainsi que le récit d'une expérience qui vectorise pour toujours l'énigme du passage d'une dimension à l'autre de soi-même. Les grands complexes imaginaires mertensiens trouvent, ici encore, une de leurs formes favorites, celle du décalage (comme dans *Les Bons Offices*), ou celle de l'égarement et de l'exil, intérieur ou non (comme dans *Terre d'Asile* ou *Une Paix royale*). L'erreur temporaire de Benn, qui constitue désormais le stigmate indélébile de son destin, ne cesse de renvoyer au fait qu'il n'y a pas, à partir d'une faute, de solution ou de résolution qui vaille. Ne prévaut plus que la *dissolution* :

Dans son emploi du temps, il y avait un trou — où près de vingt années avaient sombré comme une seule heure —, mais une heure

imprescriptible. Ici, ce jour d'automne 1952, au bord de la mer, il en percevait encore l'écho, comme une rumeur au fond d'un coquillage. Il aurait pu se féliciter que son passé fût, avec courtoisie, passé sous silence. Curieusement, il n'était pas homme à s'en réjouir tout à fait. Il n'eût certes pas apprécié davantage que celui-ci fût évoqué. Mais c'était seulement quand personne ne lui demandait de comptes qu'il se sentait, si peu que ce fût, requis de les produire. On peut s'arranger de tout sauf, quoi qu'on fasse, de l'écartèlement d'un destin¹⁸.

La disjonction insurmontable a mené à un brusque et déchirant écartement de tout l'être, absorbé désormais dans l'immense tache aveugle de l'interdit, du non-dit. Mais Benn n'est pas homme à se payer de dénis, il exaspère sa culpabilité à sans cesse la réactiver, tout comme son eczéma le torture. Il balance entre arrachement à soi et enracinement en soi, pour aboutir à une sorte d'arrachement enraciné ou, si l'on préfère, à un enracinement arraché, à vif.

Certes, le livre est aussi vibrante célébration de la beauté des choses, minuscules vertiges, évocation du bonheur, vibrations tendres qui émeuvent la surface des choses, extases, frémissements joyeux ou frissons graves, mais le constat d'échec du poète fait percevoir le nocturne sous-jacent dans le diurne, et le conduit, après la Seconde Guerre mondiale, au deuil et à des conduites de chagrin. Mertens nous le montre donc livré à l'amenuisement du principe vital, frappé de dépossession et d'effondrement « une absence dans un vide, le tout d'une très grande et très sourde violence », chutant en quelque sorte (*cf.* le beau titre d'un des autres ouvrages de Mertens déjà cité, *Les Chutes centrales*) dans l'entropie par diminution de l'énergie, suspendant son existence au cœur d'un double tremblement, entre l'allégresse malicieuse de la fin et le ressassement de l'échec :

Que de haine il a suscitée ! Que de gloire l'a consacré. Une gloire macabre. Que d'incompréhensible joie, aussi ! Au fond, il s'est joué lui-même comme un flambeur. Il fut sa seule mise. Cartes sur table. Que de secrets ! Tout en attente. Aucun espoir. Jamais indifférent. Que de mouvement ! Que d'inertie ! Des tragédies sans cause, des félicités déraisonnables. Comme si le destin avait erronément distribué les rôles et fait, malgré lui, d'un professeur Unrat un Docteur Faust. « Nous avons vécu autre chose que ce que nous étions, écrit autre chose que ce que nous pensions, pensé autre chose que ce que nous rêvions, et ce qui reste est autre chose que ce qui fut notre projet. » Une vie sans histoire, en somme¹⁹ ?

18/ *Ibid.*, p.21-22.

19/ *Ibid.*, p.372.

Tout cela, avant d'être ce corps de vieillard affreusement malade, avant d'être ce poète étudié et fêté, sombrant définitivement, comme retenu au poignet de sa femme ; enfin pacifié :

Il se dit : on tombe, tout de même. Sa main se cramponne à celle de sa femme On ne tombera plus à présent. J'ai manipulé aussi, songe-t-il, quelques centaines de filles pourries de vérole jusqu'aux cheveux (...). Mais, au bout du compte, il n'y a de sûr que le fragile poignet d'une femme qu'on connaît depuis la veille, ou c'est tout comme : on a fumé les années comme des mégots, en deux ou trois bouffées sans mémoire...Pourtant, on peut s'être trompé sur à peu près tout, et à la fin, sonner aussi juste que le médium de la main gauche de Chopin sur *sol dièse*. Le piano du temps a été réaccordé *in extremis*²⁰.

En ce monde de pénurie des valeurs, saluons la beauté de ces dernières scènes toutes de délicatesse, dans ce geste brièvement décrit, moment suspendu au seuil du vide.

Il n'empêche que le roman aura montré le poète négativisant intérieurement sa faute (il parle d'*expiation*, page 22, par exemple) et hanté par des formes d'inguérissable nostalgie, traduite, ici et là, par des vécus d'épuisement du tonus, par des angoisses de décohésion, par toutes les variétés de la somatisation. La manière qu'il a de se définir, au cœur de la répétition même de sa souffrance, par la violence d'un vide, d'un déchirement qui le déporte, le met sans cesse ailleurs, et hors de lui ; enfin, la relation que cette blessure, évidente et douloureuse entretient avec l'activité de poésie est ici éclairante : les mots ont pouvoir d'éradiquer l'intolérable, de donner forme au chaos, de clôturer un monde personnel menacé de défiguration, de permettre, comme le dit le texte, de trouver « une Forme habitable (...) et d'y établir sa litière²¹ ».

À moins que sa poésie n'ait accéléré en lui la ruine en sémantisant et verbalisant le trouble.

Parlant de Benn, on pourrait sans doute lui appliquer l'affirmation d'Henri Thomas : « Que me veut le temps ? J'ai d'autres séjours. » « La fière pauvreté des mots » aura permis de laver définitivement la conscience malheureuse du poids de ses vieux errements, car, se dit Benn, « seuls les mots (...) soudent ensemble ces débris d'étoiles, d'hommes et de fleurs²². »

Et c'est aux mots encore qu'il pense lorsque, tandis qu'il agonise, il prend garde à son écriture : « On a d'autres soucis, encore. Vite,

20/ *Ibid.*, p.377.

21/ *Ibid.*, p.22.

22/ *Ibid.*, p.149.

vérifier la scansion, la tension de quelques vers de soi qu'on se récite à soi-même. Aider, d'un mot, l'aube d'un autre poète à se lever²³. »

Un romancier nous parle ici d'un poète, comme Thomas Mann imaginait von Aschenbach à Venise, comme Proust tenait scrupuleusement à créer Bergotte, car il y a, au cœur même de la poétique de Mertens, cette idée que les pratiques artistiques (opéra, peinture, cinéma, littérature) s'abouchent toujours à une éthique du défi (comme la passion, l'alcool ou la maladie traversée).

Avec Mertens, nous lisons les trajectoires éclatées, les épopées dérisoires des uns et des autres (le narrateur de *Perdre*, Julien Delmas, le journaliste de *Free Lance*, etc.),... Mais à tous ces vaincus ou à tous ces perdants que se plaît à mettre en scène un romancier hanté par les faillites de l'Histoire humaine, par le deuil de l'enfance et sans doute des illusions utopistes, il fait rejouer en permanence le pari pascalien du possible, de la survie, quelle que soit l'opacité de l'arrière-plan sur lequel se détachera le pauvre ou coruscant combat de l'antihéros. Affrontant la décohésion de l'être et toutes les formes de démembrement du sujet, les personnages rebondissent à la lumière de l'insupportable et se choisissent, enfin, une liberté. Pierre Mertens ne déclarait-il pas :

Je dirais que l'air de famille que peuvent présenter la plupart de mes personnages résulte de ce qu'ils s'estiment requis d'inventer une nouvelle stratégie de survie. C'est un peu leur commun dénominateur. Leur problème à tous est un problème de reconversion : ce sont des créatures que leur destin a, à un moment donné, englouties, et qui doivent s'en tirer. Ils n'ont pas d'immenses moyens pour y arriver, ce ne sont pas des héros, ils doivent plutôt rebondir, se donner une sorte de « one more chance » au profit d'une diversion. Ce sont des rusés en ce sens qu'ils composent avec un adversaire plus fort qu'eux. Ils savent très bien qu'ils doivent jouer les David contre les Goliath, et qu'ils ne peuvent le faire que dans la ruse. Quelquefois, ils y parviennent, quelquefois non, c'est tout ce qui les sépare. Mais la plupart du temps, ils y parviennent. Mon œuvre est curieusement optimiste²⁴.

On ne s'étonnera donc pas qu'il dise de Benn : « Moi, c'est le monde qui me jette globalement dans l'épouvante. Mais, cela posé, je lutte avec lui pied à pied, je négocie, je l'apprivoise²⁵. »

*

23/ *Ibid.*, p.374.

24/ Danielle Bajomée, *op.cit.*, p. 182.

25/ Pierre Mertens, *op.cit.*, p. 360.

Il est encore un domaine où l'écriture fonde le plus vivement son invention, celui d'un imaginaire du corps : corps propre, corps des familiers (enfant, femme), corps de quelques écrivains aimés, corps des prostituées et des femmes aimées, corps à autopsier... Certes, Benn manipule les corps, vivants ou non, comme médecin et s'occupe des corps mortifères ou des dépouilles. Et s'il donne, dans son activité, une place centrale à la prostitution, c'est moins pour faire de la fille de joie, de la fille à soldats, la synecdoque obligée d'une société malade, c'est moins aussi pour s'inscrire dans le topos de l'amour vénal comme thème poétique et romanesque depuis la fin du XIX^e siècle (Nana, Boule de Suif, etc.), pas plus que pour sortir la putain de sa soi-disant déchéance en inversant le stéréotype (prostituées vertueuses comme Fleur de Marie ou Fantine). L'une des visées du texte est aussi, sans doute, de manifester les rapports du corps et de l'amour à l'argent, sur le mode du « tout se paie », tout en manifestant qu'on peut se soustraire à ce marchandage en brouillant les rôles : aimer une putain, payer sa femme.

Ce qui m'a davantage retenue aujourd'hui, c'est la mort présente sous les aspects du cadavre, ce *reste* innommable selon Georges Bataille ; la mort lisible dans le rappel du recueil écrit par Benn, intitulé *Morgue* :

Quatre années auparavant, il a publié quelques vers où il donnait à voir le comportement des morts. Où il se mettait à leur écoute. Où il ranimait aussi certains mots que la poésie avait laissés dépérir. Ainsi leur restituait-il davantage qu'un sens : une sorte de vie organique, où l'esprit n'aurait plus été seule partie prenante. Le poète, aussi, est un médecin, qui blanchit les mots, qui les guérit parfois du cancer qui les ronge. Car les mots n'ont qu'une hâte ; galoper vers le néant d'où on les a halés. Seul le poète leur accorde alors une rémission. Ailleurs que sous sa plume, ils dorment debout, titubent, se laissent mourir à petit feu. Trouver ses premiers mots, convoqué par ses premiers morts, ou en forçant leur porte, ce fut aller au plus pressé... Surtout quand la langue qui saisit le vif de la mort économisait les trémolos de l'âme, pour ne laisser entendre que l'assourdissante décomposition des corps. Toutes les souffrances de la vie condensées en une ultime cacophonie²⁶.

Et ce qui m'a touchée plus encore est l'anticipation sporadiquement saillante de notre propre et entière destruction, quand il ne s'agit pas, comme dans *Nadja*, de se découvrir comme entouré par un Vide bruissant d'une foule de morts :

« (...) la lumière noie son visage stupéfait (...) cette lumière même vient d'en bas, qui l'ensevelit comme une avalanche. Il n'est plus dupe de ces mirages de rues qui, au printemps, se

déploient en esplanades sur le désert de la ville, il ne se leurre plus sur cette blancheur qui l'enveloppe, il ne se fie plus même au bleu du ciel : cela remue sous ses pas. Tout cela vient d'en bas, non d'en haut. C'est la mort, comprend-il. Même lorsque nous sommes heureux, nous ne le sommes que de comprendre. Et ce que nous pouvons seulement apprendre, c'est la mort. Nous pouvons seulement tenter de connaître nos morts, que nos pas réveillent, et qui nous tirent par les pieds. Nos morts, et la mer. Nos morts mêlés à la mer. *Thalassa. Omnibus omnia. Omnibus. Omnia*²⁷.

Tout le fragment « Berlin 1906 — Les corps morts » nous rappelle que Benn se situe dans une anti-esthétique de l'abjection : pour lui, aucune horreur de fascination pour les lividités et la déliquescence des chairs. Le cadavre n'est pas agression visuelle ou olfactive, et lorsque le poète se trouve devant cet objet superlativement bouleversant qu'est le corps sans vie, la nuit de la matière n'est pas, pour lui, objet de scandale, mais de respect tranquille : quoi de plus émouvant que ces corps offerts, ouverts, sans secrets, ni défenses ? Il se montrera, tout au contraire, avide des détails du corps observé en en admirant les rouages et les ressorts, cette machine, cette horlogerie où l'harmonie est de l'ordre de la fonction. Dans la scène d'incision, la déchirure, l'ouverture du corps annoncent le contact et emblématisent peut-être le fait de crever l'écran des choses... Il y a là comme une dissidence par rapport au discours médical plus impassible, mais pourquoi ne pas lire dans le métier de médecin, après ce passage sur la sombre intensité obsessionnelle qui l'habite²⁸, une sorte d'exutoire névrotique ?

Si le corps peut se rêver comme le manteau premier de notre vie, c'est un manteau toujours troué, toujours prêt à se défaire, un demi-tombeau déjà travaillé par des tensions mortelles ou pénibles, ainsi que ce feu, cet embrasement qui mue les membres du médecin-poète en bouquets de flammes : bref, le feu s'oppose très symboliquement au froid pétrifié des corps morts. Si l'anatomiste arrête ou diffère le processus de thanatomorphose, c'est à des fins scientifiques ou pédagogiques. Ce faisant, il s'installe dans un avant de la pourriture de la chair irrécusablement liée à la prochaine dissolution de l'être. La triple articulation récit/mort/corps manifeste alors, et chez Benn et chez celui qui investigate romanesquement sur le destin du premier, une ironie devant le biographique : « Pourquoi lit-on la vie des hommes célèbres ? demande Benn. Pour savoir comment ils ont réussi leur sortie²⁹. »

27/ *Ibid.*, p.151.

28/ *Ibid.*

29/ *Ibid.*, p.370.

Et si Pierre Mertens prend souvent plaisir à citer Jean Reverzy qui, dans un texte court, écrit que « la mort des médecins est plus triste que celle des autres hommes », celle de Benn, ici racontée, prend des allures de mort d'opéra et de cynique adieu au monde :

Solennel, il se campe au milieu du salon, un verre à la main. (...) Combien, parmi ceux qui l'entourent, savent-ils qu'il s'agit d'une corrida, et qu'à la fin doit mourir debout, s'il le peut encore, un taureau navré d'émotions, grisé par les coups qu'il s'est parfois portés à lui-même ? Qui verra que le sang fut versé ? Cette odeur fade, partout de sang caillé. Heureusement que le parfum des fleurs couvre tout³⁰.

Mais bien avant, Benn avait livresquement et médicalement travaillé à *lier* la vie avec la mort et tenté de mettre en connexion tous les vecteurs interdiscursifs à sa portée entre histoire sociale, histoire privée et production poétique.

Et cela aussi, tout comme son besoin de rédemption, a valeur de résistance ou de réticence au regard de la folie du monde et de l'Histoire. Le corpus d'écriture du poète berlinois, restitué ou amplifié dans le tissu romanesque des *Éblouissements*, devient alors, au sens mallarméen et musical, un tombeau, un tombeau vide, un cénotaphe.

*

Avec *Les Éblouissements*, Mertens recrée un livre mobile qui propose, non pas seulement des perspectives nouvelles sur la vie et la tragédie politique de Benn, mais des perspectives renouvelées et renouvelables sur son œuvre à lui, Pierre Mertens : y règnent non pas le pardon, l'absolution ou la condamnation, mais *l'adoucissement*. Un adoucissement qui n'est, en aucune façon, manière de renoncement à son exigence éthique.