

# Pourquoi Pierre Mertens m'éblouit

Par M. Guy Scarpetta

Mon exposé sera quelque peu improvisé et, plutôt que de tenir un discours élaboré, je me bornerai à indiquer quelques pistes, quelques perspectives de recherche, tout en prenant en compte les propos tenus par les intervenants qui m'ont précédé.

Premier point intéressant et peu abordé jusqu'à présent : le personnage principal des *Éblouissements* est un poète. Puisque nous sommes réunis aujourd'hui dans un temple tout entier voué à la poésie, j'y vois l'occasion d'examiner la manière dont le genre romanesque traite son rapport à la poésie.

L'éditeur de *Madame Bovary*, après avoir lu le manuscrit, a demandé à Flaubert de modifier le titre d'un journal normand dénigré dans le roman au motif que celui-ci était identique à celui d'un vrai journal et qu'il fallait écarter tout risque de procès en diffamation. Flaubert n'a pas apprécié cette ingérence et a adressé une lettre bien sentie à son éditeur dans laquelle il écrivait en substance : « Vous ne vous rendez pas compte, si je change un seul mot à *Madame Bovary*, il me faudra tout réécrire. » Pour la première fois dans l'histoire des lettres françaises, un romancier réagissait en poète.

Dès ce moment, les rapports entre poésie et littérature n'ont cessé d'être ambigus, voire conflictuels. La raison en est bien simple : le roman est un art cannibalique, apte à dévorer tout ce qui l'entoure, y compris la prosodie rythmique de la poésie. La rythmicité que l'on pourrait croire propre à la poésie, fondée sur la musicalisation

du langage, avec des ruptures et des silences, se retrouve chez un Céline, qui n'a rien à envier à Artaud. Quiconque écoute l'allemand avec une oreille musicale s'apercevra qu'un Thomas Bernhard a beaucoup de points communs avec nombre de poètes germaniques. Et *La Recherche du temps perdu* présente un réseau de métaphores d'une telle densité, des connotations souterraines d'une telle richesse, que l'on pourrait à bon droit assimiler son auteur à un poète. On trouve autant de métaphores et de réseaux analogiques dans une page de Proust que dans une page de Baudelaire. Et le jeu sur le signifiant d'une part, la suspension du sens par l'ellipse d'autre part — deux autres caractéristiques de la poésie —, se retrouvent respectivement chez Joyce et dans l'art narratif de Kafka.

On peut donc considérer que le roman moderne du XX<sup>e</sup> siècle a absorbé des formes et des fonctions qui étaient auparavant l'apanage de la seule poésie ; que la poésie ne réside plus seulement dans le poème, mais irrigue aussi l'art du roman, dans ses formes supérieures. D'où une tension, une rivalité qu'il ne faut pas nier et qui confine parfois à la polémique. Dans un texte très intéressant intitulé *Contre les poètes* — et dans une ironie volontiers provocante — Gombrowicz émet une idée qui me ravit, à savoir que la poésie est comme le sucre : délicieuse lorsqu'elle est diluée mais très vite écœurante à l'état pur.

Cette apparente digression va me permettre d'en venir aux *Éblouissements* et à ma première hypothèse de lecture. Car les romans qui ont abordé la poésie, non pour rivaliser avec elle, mais comme thème de réflexion ne sont guère légion. J'en vois deux, qui ont paru à une dizaine d'années d'intervalle : *La vie est ailleurs*, de Milan Kundera et *Les Éblouissements* de Pierre Mertens. Tous deux sont centrés sur une figure de poète qui se fourvoie dans une logique totalitaire. Un universitaire se livrant à une comparaison des deux romans s'apercevrait sans doute que, s'ils ont bien un thème commun, ils n'ont pas du tout le même sujet. Chez Kundera, le sujet est l'illusion lyrique, c'est-à-dire la manière dont un personnage — figure récurrente du « puceau lyrique » — finit, en raison de son immaturité sexuelle et de sa frustration, par devenir complice d'un régime policier. Le sujet de Mertens, très différent, est celui de la « seconde chance », véritable thématique obsédante de tous ses romans.

*Les Éblouissements* parle donc de la poésie en explorant les méandres d'une subjectivité broyée par l'Histoire. Mais Benn est tout sauf un « puceau lyrique ». Parmi les poètes expressionnistes, il est même celui qui s'écarte le plus du trémolo lyrique que l'on désignait dans les cercles berlinois des années vingt par l'expres-

sion *Ô Mensch !*, c'est-à-dire « Ô homme ! », qui introduisait la plupart des grandes envolées poétiques de l'époque. Au contraire, le lyrisme de Benn va de pair avec la plus froide lucidité. « Clinique » est le mot qui me vient à l'esprit. Il y a quelque chose de « clinique » dans la poésie de Benn, qui certes n'exclut pas le lyrisme mais qui l'empêche de dériver vers cette exaltation sentimentale dont Kundera, en définitive, se gausse.

Vous aurez compris que je considère en général les romanciers comme plutôt supérieurs aux poètes. Sauf exception — et j'adore les exceptions —, le poète est celui qui profère la vérité d'une voix unique, comme un mage éclairant les foules. Le romancier, lui, conjugue des voix contradictoires, non pour dire la vérité, mais au contraire pour entamer les certitudes du lecteur et ainsi le déstabiliser. Bien sûr, cela ne vaut que pour les « vrais » romanciers dont le nombre, dans la surabondante production de la rentrée littéraire, se limite à trois ou quatre par année...

J'en arrive à ma seconde hypothèse de lecture : aucun « vrai » romancier n'a jamais idéalisé ses personnages. Emma Bovary, par exemple, n'est pas un personnage idéalisé, ce qui ne l'empêche nullement de nous être sympathique. Et Musil n'idéalise pas non plus Ulrich dans *L'homme sans qualités*. Cette non-idéalisation est même, à mon avis, l'un des critères permettant de distinguer le vrai romancier du faux, ce qui ne signifie nullement que les personnages du vrai romancier soient traités par le mépris ou par l'ironie. Peut-être Duras a-t-elle une certaine propension à s'auto-idéaliser lorsqu'elle se prend comme sujet de ses romans. Mais le passage sur les ravages de l'alcool qui ouvre *L'Amant* est absolument magnifique et se situe aux antipodes de l'idéalisation.

Un autre de mes « éblouissements », donc, à la lecture du roman de Pierre Mertens est que son auteur, tout en ne cachant rien des carences, faiblesses, béances et autres incertitudes de Benn, éprouve une profonde empathie envers son personnage. Cette absence d'idéalisation rejaillit sur les thèmes secondaires, comme l'Histoire. Le roman, au sens moderne du mot, est né dans les chapitres de la guerre picrocholine de *Gargantua* — parodie du genre épique — et dans *Don Quichotte*, qui représente le retournement du genre épique. L'épopée raconte le grand exploit, chanté lyriquement, d'un héros représentatif d'une collectivité. Les grands romanciers qui ont traité de la guerre au XX<sup>e</sup> siècle sont nombreux et très différents les uns des autres : que l'on songe à Hemingway, à Céline, à Claude Simon, à Malraux ... et à Mertens. La plupart ont contesté la vision épique des choses. Encore une fois, la mission de donner une vision épique revient à des poètes comme Aragon. Les romanciers, eux, manifestent généralement moins d'illusions lyriques. Dans *Les*

*Éblouissements*, l'Histoire apparaît essentiellement comme une broyeuse de destins. Et l'on pourrait d'ailleurs tirer le fil des réflexions incidentes qui en découlent. L'anti-idéalisation de l'Histoire intervient à un moment étonnant : celui de la description d'un cadavre comme principe de désidéalisation débouchant sur un mépris ironique assez cinglant envers Kant...

Donc, on chercherait en vain une quelconque idéalisation de l'Histoire ou de la Femme d'ailleurs sauf, évidemment, dans la relation entre Benn et la prostituée. Cette relation est étonnante, très émouvante, et me paraît être le fait de quelqu'un qui connaît bien les prostituées, ce qui n'est pas souvent le cas des gens qui en parlent. J'ouvre ici une petite parenthèse pour dire mon mépris profond envers l'association « Ni putes, ni soumises » dont l'appellation, qui reprend au premier degré un terme péjoratif, me paraît manifester pour les prostituées un mépris que je trouve, à mon tour, parfaitement méprisable. Plusieurs discours sur la prostitution coexistent : le discours sarkozien répressif du genre « c'est un mal social, il faut l'évacuer » ; le discours gauchiste-abolitionniste prétendant qu'il s'agit d'un esclavage à éradiquer ; et le discours naturaliste — « c'est un métier comme les autres » —, plus sympathique certes, mais tout aussi creux. Les prostituées sont souvent les femmes les plus admirables que l'on puisse rencontrer, davantage que la plupart des femmes « honnêtes ». Quiconque les a quelque peu fréquentées sait que la prostitution n'est ni un désordre social à réprimer ni — sauf à généraliser abusivement — un esclavage à abolir ni, bien évidemment, un métier comme les autres. On peut lire, dans *Éblouissements*, ce passage remarquable dans lequel la fille explique que, lorsqu'elle a voulu sortir de la prostitution, la vie a pour elle perdu toute saveur et qu'elle avait le sentiment d'une extraordinaire étrangeté. D'où cette phrase : « Elle a quitté (...) l'univers de la simulation et c'est la réalité qui lui est apparue artificielle. Elle a peut-être raison. Qui sait si sa vie de faux-semblant n'est pas plus vraie que tout ? » J'irais encore plus loin en disant que les prostituées, précisément parce qu'elles simulent, sont capables d'éclairer le rapport sexuel d'une vérité à laquelle on n'accède jamais par le mythe de l'innocence, de la transparence ou de la sincérité. C'est en tout cas l'hypothèse que je vous propose. Autrement dit — et pour mettre les points sur les « i » —, il y a de la simulation dans tout coït mais on ne veut pas le savoir et seules les prostituées rendent la chose explicite. Si cela vous paraît un peu abrupt, dites-vous que l'opposé de la simulation est la transparence. Or, que deviendraient nos vies sexuelles si nous avions accès à ce qui se passe dans la tête de notre partenaire au moment où nous faisons l'amour ?

Dans le principe d'anti-idéalisation, on trouve aussi le rapport à l'Histoire dont on a déjà parlé. Je n'y reviendrai donc pas sauf pour

dire qu'aucun romancier ne siège au tribunal de l'Histoire. Aucun romancier n'est là pour distinguer le juste de l'injuste, pour indiquer où est le bien et où est le mal. On peut parler de Benn et de son fourvoiement dans le nazisme mais à condition de distinguer le Benn référent du Benn signifié. Un personnage de roman appartient à un monde, comme le dit Kundera, où le jugement est suspendu.

Un autre point me paraît digne d'intérêt : l'une des explications de la subjectivité tourmentée de Benn réside dans le fait qu'il a tenu à rester en Allemagne. Son attitude me fait penser à celle de Webern qui, lui aussi, a voulu rester à Vienne alors que sa musique était déclarée dégénérée, judéo-bolchévique et décadente, qu'on ne la jouait plus et qu'on lui interdisait même d'avoir des élèves. Webern fut un persécuté absolu et, au lieu de partir en Californie, à l'instar de son maître Schönberg, il a préféré rester à Vienne comme s'il y était poussé par un morbide et irrationnel sentiment de devoir du genre : « Il faut qu'il y en ait au moins un qui reste et ce sera moi. Dans la ville qui fut celle de Mozart, de Haydn, et en partie celle de Beethoven, Alban Berg est mort et Schönberg est parti. Il faut qu'il y en ait un qui reste. » À lire *Les Éblouissements*, on se demande s'il n'y a pas un peu de cela chez Benn : être l'« au moins un ». Et il le dit d'ailleurs : « Je vais rester jusqu'à la fin de la pièce. »

L'on s'en convaincra d'autant plus volontiers si l'on observe ce qui se passe dans l'entourage de Benn : Franz Marc est mort pendant la guerre de 14 ; Tucholsky, devenu fou, s'est suicidé ; le peintre Kirchner s'est lui aussi suicidé ; Erich Muhsam a été torturé par la Gestapo ; Carola Neher, l'actrice expressionniste, grande amie de Brecht, s'est réfugiée en Union soviétique et a été immédiatement déportée au goulag ; Hans Johst, lui, est devenu un vrai Nazi, un dignitaire du régime ; et Arnolt Bronnen, l'ami de Brecht, a réussi le tour de force d'avoir été un poète expressionniste, puis un dignitaire nazi, pour terminer poète officiel à Berlin Est. Dans l'entourage de Benn, on trouve donc des Nazis et des Staliniens purs et durs — et l'on pourrait encore citer Johannes Becher, qui a été le poète officiel du régime de la RDA dans ses pires moments — et ceux qui ont été broyés par l'Histoire. Que Benn s'identifie à celui-qui-doit-rester-à-Berlin, comme s'il y avait un « esprit de Berlin », dont il serait l'ultime dépositaire, me paraît une idée intéressante dans ce contexte.

Du point de vue de la technique romanesque à présent, un autre élément me semble devoir être examiné. Dans les différents chapitres des *Éblouissements*, la voix narrative est celle d'un narrateur extérieur puisque les monologues, pour l'essentiel, sont intégrés dans les dialogues. La plupart du temps, un narrateur nous apprend ce qui se passe dans la tête de Benn. Mais cette voix narra-

tive n'a aucune importance ; seule la focalisation compte vraiment. À travers quel regard le monde est-il appréhendé ? Il faudra comprendre un jour pourquoi Musil a écrit *L'homme sans qualités* à la troisième personne plutôt qu'à la première, comme Proust dans la *Recherche*. La question n'est simple qu'en apparence et présente de très nombreuses ramifications. Le point de vue — qui est essentiellement celui de Benn lui-même — compte bien davantage que la voix.

Quant au point de vue de l'autre, il apparaît, dans le roman de Pierre Mertens, à travers le discours de l'autre. C'est dans le dialogue que l'altérité apparaît. Il y a toutefois une exception de taille avec le chapitre intitulé *L'erreur*, qui concerne l'adhésion au nazisme. Comme par hasard, c'est là que s'impose un point de vue extérieur, celui de la fille. Autrement dit, l'« erreur » ne pouvait pas être assumée uniquement par Benn. C'est une grande leçon romanesque permettant d'aller chercher le secret honteux, le trou noir, l'œil du cyclone qui est bien le lieu le plus calme, celui où l'on ne risque rien alors que tout se déchaîne alentour. La vision de Benn est dominante dans tout le roman sauf dans ce chapitre, où prévaut le point de vue de sa fille, qui relativise. L'altérité apparaît avec le secret honteux et c'est là une extraordinaire réussite romanesque.

Je voudrais encore revenir sur la question de la voix. Cette discipline universitaire étrange qu'est la narratologie nous confirmerait assurément la présence d'un narrateur omniscient. Mais cela n'a aucun intérêt puisqu'il ne s'agit absolument pas du même narrateur omniscient que chez Victor Hugo racontant Waterloo. Entre eux, les romanciers ne parlent jamais en ces termes-là. L'omniscience ne permet pas de définir un narrateur mais une vision. En règle générale, la distance instaurée par la voix narrative des *Éblouissements* est infime mais décisive. Il s'agit d'un discours indirect libre, d'un monologue à la troisième personne ou d'un discours rapporté dont on aurait gommé les « Il pensait que », « Il pensait cela », etc.

D'un point de vue romanesque, ce discours indirect libre a toutefois quelque chose de très original et, pour tout dire, d'« éblouissant » : sa fonction est à l'opposé de la fonction habituellement dévolue au discours indirect libre. Pasolini a évoqué avec brio ce type de narration dans un texte sur Dante. Il y explique que l'auteur de la *Divine comédie* fait usage du discours indirect libre pour rendre compte des particularités langagières rencontrées dans chacune des zones de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis. La langue de Dante s'en trouve à ce point intégrative qu'elle a fondé l'italien. Dante n'écrit pas en italien puisque c'est lui qui a inventé l'italien !

En général, le discours indirect libre a donc pour fonction de faire parler celui dont on retrace le monologue intérieur, les pensées, le « stream of consciousness », etc. Or, chez Pierre Mertens, ce n'est pas du tout le cas. Le discours indirect libre des *Éblouissements* introduit une distanciation ou une transformation par rapport à ce que serait un insupportable monologue. La langue employée n'est pas celle de Benn. C'est cela qui est étrange : la richesse de la poésie de Benn n'est pas la richesse, énorme, de la langue des *Éblouissements*.

La question à poser est aussi simple que la réponse est compliquée : « Qui parle ? » Pour avancer une hypothèse de réponse, je ferai référence à l'un des trois livres que j'ai pris pour habitude de relire tous les dix ans : *Absalon, Absalon !*<sup>1</sup> La technique narrative en est, elle aussi, « éblouissante ». Au départ, une vieille dame du nom de miss Rosa raconte l'histoire. Un narrateur effacé apparaît ensuite mais s'exprime dans la même langue que la vieille dame. À la fin, deux narrateurs-personnages — Shreve et Quentin — tentent de recomposer le puzzle. L'un raconte ce qu'il sait ou invente ce qu'il ne sait pas ; l'autre comble les trous, dit ce qu'il imagine, ce qui aurait pu se passer. Ils ont tous deux la même syntaxe, usent des mêmes métaphores, du même type de phrases. L'artifice est tel que Faulkner se rend compte, et c'est dit explicitement, qu'il contrevient à la règle traditionnelle du roman qui veut que chaque personnage ait une langue bien à lui, ce que Laclos, par exemple, réussit admirablement dans *Les liaisons dangereuses*.

Dans le roman classique, chaque personnage peut donc être identifié grâce à la langue qu'il parle. Faulkner, lui, nous présente deux étudiants dans une chambre un peu froide, qui se racontent une histoire vieille de 40 ou 60 ans. Il précise à cet égard :

C'était Shreve qui parlait mais, sauf la légère dissemblance due chez eux à l'écart des degrés de latitude, dissemblance non pas dans l'intonation et le diapason mais dans les tournures de phrases et l'usage des mots, cela aurait pu être l'un ou l'autre d'entre eux. Et c'était en un sens tous les deux qui pensaient comme un seul. La voix qui, par hasard, exprimait la pensée n'étant que la pensée devenue audible, vocale. (...)

Faulkner introduit là une incidente métanarrative précisant que la voix est une pensée qui se distribue entre les personnages. Et il y revient par trois fois à la fin d'*Absalon* : « C'est pourquoi, peu important à l'un et à l'autre quel était celui qui parlait (...). » Le récit se module ainsi et, d'une certaine manière, investit les personnages qui parlent d'une voix qui, au sens strict, n'est pas la leur.

1/ Pour information, les deux autres sont *À la recherche du temps perdu* et *L'homme sans qualités*.

En repensant à ce tour de force narratif, j'ai fait le rapprochement avec *Les Éblouissements*. Il y a, dans ce roman, une voix qui « parle de Benn », une voix qui « parle Benn » et une voix qui « parle pour Benn ». Ces voix ne sont pas celles de la poésie de Benn qui, je le répète, est probablement la plus maîtrisée, ou la moins emphatique, de la poésie expressionniste, celle qui se rapproche le plus de Trakl. Et c'est bien la concision de Trakl qui représente, me semble-t-il, le *background* de Benn en poésie.

La voix que l'on entend dans *Les Éblouissements* est, quant à elle, celle que l'on retrouvera dans *Une Paix royale* quelques années plus tard. C'est une voix à la fois précise, luxuriante et baroque, une voix qui sait retourner en permanence les lieux communs et les clichés du langage, pour leur faire dire autre chose, une voix qui allie très précisément pathos et ironie. Il n'y a jamais de pathos sans ironie mais jamais non plus d'ironie sans pathos. En définitive, c'est bien évidemment la voix de l'auteur que l'on entend. En ce sens, Pierre Mertens a fait deux cadeaux « éblouissants » à Gottfried Benn (et au lecteur, par la même occasion) : l'avoir choisi comme sujet de roman et lui avoir donné sa voix.