

mobile
matière

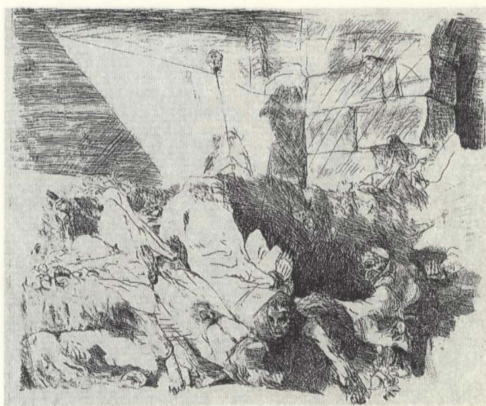
Youssef Ishaghpour

Elias Canetti

Métamorphose et identité

Prix de l'Académie Française

Prix de l'Institut de France



 La Différence

DANS LA MÊME COLLECTION

Raymond Bellour, *Mademoiselle Guillotine — Cagliostro, Dumas, Œdipe et la Révolution Française.*

Pierre Restany, *Les Objets-plus.*

Alain Masson, *L'Image et la parole — L'Avènement du cinéma parlant.*

Pierre Restany, *Yves Klein — Le Feu au cœur du vide.*

Michel Thévoz, *Art brut, psychose et modernité.*

Pierre Boutang, *William Blake manichéen et visionnaire.*

Raymond Bellour, *L'Entre-images — Photo, cinéma, vidéo.*

Paul-Martin Dubost, *Le Théâtre dansé du Kerala.*

Catherine Grenier et divers, *Vies d'artistes.*

Juliette Grange, *Balzac — L'Argent, la prose, les anges.*

Pierre Restany, *60-90 — Trente ans de Nouveau Réalisme.*

Régis Durand, *Le Regard pensif — Lieux et objets de la photographie.*

Youssef Ishaghpour, *Paul Nizan — L'Intellectuel et le politique entre les deux guerres.*

Edouard Valdman, *Le Roman de l'École de Nice.*

Régis Durand, *La Part de l'ombre — Essais sur l'expérience photographique.*

Elias Canetti

DU MÊME AUTEUR

AUX ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

Visconti, le sens et l'image, essai, 1984.

Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, essai, 1986.

Aux origines de l'art moderne : Le Manet de Bataille, essai, 1989.

Paul Nizan — L'Intellectuel et le politique entre les deux guerres, essai, 1990.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Lucien Goldmann : Lukács et Heidegger, Denoël, 1973.

D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma, Denoël, 1982.

Le Tombeau de Sadegh Hedayat, Editions Fourbis, 1990.

Youssef Ishaghpour

Elias Canetti

Métamorphose et identité

La Différence

*à la mémoire de
Yehuda Eshaghpour*

PRÉSENTATION

1
ITINÉRAIRE

I

Lorsque, en 1981, le prix Nobel de littérature fut décerné à Elias Canetti, divers peuples et pays se sentirent concernés : la Bulgarie où il est né, la Turquie dont il eut longtemps la nationalité et où vécurent ses arrière-grands-parents. Même l'Espagne, qui avait chassé ses ancêtres, se rappela qu'ils en avaient été originaires. Seule la Grande-Bretagne, dont Canetti est honoré d'être le citoyen, fut plus discrète à réclamer cet écrivain de langue allemande, formé essentiellement à Vienne et qui vit à Zurich. Même les juifs sépharades furent heureux d'avoir enfin leur grand homme. Mais l'ironie de l'histoire veut que ce grand homme le soit devenu grâce à la langue que les sépharades méprisaient : le *Todesco*, l'allemand. Quant au lauréat du prix Nobel, il débrancha son téléphone, refusa les interviews et ne se rendit à Stockholm que pour honorer la mémoire de ses maîtres : Kafka, Kraus, Musil, Broch qui lui avaient enseigné le métier de poète et la conscience des mots.

II

Elias Canetti est né le 25 juillet 1905 à Roustchouk en Bulgarie de parents sépharades. Dans sa ville natale, riche en couleurs, où l'on parlait sept ou huit langues, l'espagnol du xv^e siècle sera sa première langue maternelle.

En 1911, ses parents décident de s'établir en « Europe », à Manchester. Canetti apprend à lire en anglais. Son père meurt subitement en octobre 1911. En 1913, la mère de Canetti souhaite revenir à Vienne. Sur le chemin du retour, la famille séjourne pendant l'été à Lausanne. Là, dans un milieu de langue française, pendant trois mois et « par la terreur », sa mère lui enseigne l'allemand. Pour

Canetti, c'est l'événement le plus important de son existence, sa deuxième langue maternelle, l'origine d'une passion où la mère et la langue se confondent. C'est à sa mère qu'Elias doit la formation de son esprit, l'accès à la culture comme territoire de l'homme. C'est l'allemand qui deviendra pour toujours son unique « patrie », la « langue magique » qu'il avait entendue à sa naissance, celle que parlaient entre eux son père et sa mère, qui s'étaient connus à Vienne.

Canetti vit à Vienne de 1913 à 1916, puis de 1916 à 1921 à Zurich et de 1921 à 1924 à Francfort. Après avoir obtenu le baccalauréat, il se rend de nouveau à Vienne, où il étudiera la chimie à l'université. Cette même année, lors d'une lecture publique de Karl Kraus, il rencontre Veza Calderon, qu'il épousera en 1934. La grande manifestation ouvrière du 15 juillet 1927, qui aboutit à l'incendie du palais de justice, marque profondément Canetti. Cet événement ravive son intérêt pour les phénomènes de masse, déjà ressenti à Francfort lors des funérailles de Rathenau.

En 1928 et en 1929, Canetti séjourne à Berlin, où il fréquente les milieux littéraires et artistiques. Bien qu'il se destine déjà aux lettres, il continue ses études de chimie et obtient, en 1929, le doctorat de l'université de Vienne. A cette époque, de la fenêtre de son logement, il peut regarder Steinhof, « la ville des fous », qui lui inspire le projet d'un grand cycle appelé « comédie humaine de la folie ». De 1930 à 1931, ce projet se cristallisera en un seul livre *Die Blendung (Auto-da-fé)*, « L'Aveuglement », qui ne trouve pas d'éditeur avant 1935.

Canetti, qui s'était intéressé dès l'enfance au théâtre, écrit *Noce* en 1932 et termine en 1934 *La Comédie des vanités*. Depuis l'arrivée d'Hitler au pouvoir, il s'intéresse, en plus des phénomènes de masse, aux phénomènes de puissance ; c'est pourquoi — son passeport turc l'aidant — il reste à Vienne après l'Anschluss pour étudier le nazisme. Mais la Nuit de cristal (11 mars 1938) l'oblige à quitter l'Autriche.

A Londres, où il s'installe de 1939 à 1971, Canetti se consacre entièrement à sa grande œuvre, *Masse et puissance*, fruit de près de trente-cinq années de réflexion, qui sera publiée en 1960. Pendant qu'il essaie, avec ce livre, de « prendre le siècle à la gorge », il rédige des « Réflexions », qui seront publiées en 1973 sous le titre de *Le Territoire de l'Homme*. La mort, un nouveau thème, occupe le centre de sa pensée, et il lui consacre une nouvelle pièce, en 1952, *Les Sursitaires*. En 1953, il écrit *Les Voix de Marrakech*, qu'il ne publiera pas avant longtemps.

Veza disparaît en 1963. Georges, le frère cadet d'Elias, dont l'œuvre scientifique est considérable, avait été chercheur à l'Institut Pasteur ; il meurt à Paris en 1971. Canetti n'a jamais accepté la mort : c'est l'impulsion fondamentale de son œuvre. La « survie » est chez lui un

thème central : elle est l'essence du pouvoir. La douleur de survivre à ses morts ne peut s'atténuer que par la mémoire. Ainsi naît le projet de son autobiographie, dont le premier tome paraît en 1977, le dernier en 1985, et à laquelle viendra se joindre, en 1987, le nouveau livre de réflexions, *Le Cœur secret de l'horloge*. En 1971, Elias Canetti se marie avec Hera Buschor et se fixe désormais à Zurich — le paradis de son enfance — où naît, en 1972, leur fille Johanna.

III

Canetti a écrit un seul roman, un seul livre d'« anthropologie », de rares pièces de théâtre, quelques essais, des aphorismes, un seul journal de voyage et une autobiographie. Mais, à chaque fois, ce sont des chefs-d'œuvre.

Il n'est pas l'homme d'un pays, d'une école, d'un mouvement, ni d'un seul genre d'écrit. A cela, il y a d'abord les motifs historiques, l'expérience de sa génération, les horreurs du siècle qui l'ont transformé ; l'exil de Vienne surtout qui lui a fait perdre ses personnages et leurs parlars spécifiques ; il y a aussi les dizaines d'années qui séparent son roman empoisonné et « le lait et le miel » de *La Langue sauvée*. Mais Canetti s'est élevé toujours contre ceux qui n'écrivent jamais que le même livre. Il n'existe pas d'identité pour Canetti sans métamorphose. L'identité sans métamorphose, qui entre dans *Auto-da-fé* comme « idée fixe », sera pensée dans *Masse et puissance* comme le principe de paranoïa, de pouvoir, et pour appeler la chose par son nom, de mort ¹.

1. Certains chapitres de ce livre ont été publiés dans leur première version, en français, in *Austriaca*, *Les Cahiers de la Différence*, *Encyclopaedia Universalis*, *Passé Présent*, ou en allemand, grâce aux traductions de Gerald Stieg, in *Literatur und Kritik* ; *Blendung als Lebensform/Elias Canetti* (Athenäum) ; *Tod und Verwandlung in Canettis « Masse und Macht »* (Kunstverein Wien).

Sans les sollicitations amicales de Lionel Richard et de Fernando Gil et celles surtout, répétées et assidues, de Gerald Stieg, je n'aurais jamais écrit sur Elias Canetti ; qu'il me soit permis ici de les en remercier.

PROFIL

I

« La langue allemande restera la langue de mon esprit, et cela parce que je suis Juif. Je veux conserver en moi, en tant que Juif, ce qui reste d'un pays dévasté de toutes les manières possibles. Le sort de *ses* fils est aussi le mien, mais j'apporte en plus un héritage à l'humanité entière. Je veux rendre à leur langue ce que je lui dois. Je veux contribuer à ce qu'on leur sache gré de quelque chose. » (1944)

Il y a là la présomption du génie et aussi la marque, bien qu'il n'aime pas le mot, d'une véritable grandeur. Revendiquer un héritage, dont on l'avait exclu et qu'il lui incombe maintenant de sauver pour les autres. Etre du côté de la souffrance quelle qu'elle soit, partager même la souffrance de ceux dont il a eu à souffrir. Non pas de manière doloriste, larmoyante, mais avec la haine.

Canetti est un homme plein de haine belliqueuse, parce qu'il cherche la bonté, et bien qu'il sache que la haine est un amoindrissement de l'être. Canetti hait l'oppression, le pouvoir ; cette haine du pouvoir est aujourd'hui, du moins en parole, partagée par beaucoup. Ce qui est moins courant, c'est sa haine de la mort. La mort qui sous toutes les formes organisées a dominé ce siècle et son histoire.

La mort est quelque chose que Canetti ne peut pas accepter, quelque chose avec quoi il ne peut, ni ne veut, d'aucune façon se réconcilier. La mort est même, selon lui, l'essence du pouvoir et le pouvoir commence avec les entrailles du pouvoir : le fait que l'homme s'est mis sur ses deux pieds, qu'il a proclamé son droit sur la terre et les vivants, qu'il mange d'autres êtres vivants pour survivre. Le pouvoir commence avec cette domination qui vise la survie. Survivre caractérise tout pouvoir, cela va du fait qu'on survit à ses morts jusqu'à la puissance absolue, paranoïaque de l'un survivant à tous les cadavres. Au pouvoir, à la mort, au paranoïaque, à l'un, Canetti oppose le multiple, la métamorphose.

Dans son grand livre sur le pouvoir et la masse, Canetti veut comprendre, il ne veut pas constituer de système. Les constructeurs de systèmes, ceux qui veulent donner une interprétation unique, univoque, sont rangés par Canetti parmi les paranoïaques chercheurs de pouvoir. Il dit des philosophes idéalistes qu'ils répètent tellement leurs concepts jusqu'à ce que le monde s'appauvrisse autour d'eux : ils ressemblent à quelqu'un qui entre dans une maison, jette par la fenêtre les meubles, les tapis, les animaux, les plantes, les enfants et même les portes et les fenêtres, et croit que c'est mieux ainsi. Et Canetti a vu les philosophes d'Oxford gratter et gratter, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. Canetti n'est pas non plus comme beaucoup parmi les penseurs d'aujourd'hui, qui se disent contre les systèmes et contre les universalismes abstraits, et qui prétendent tout expliquer, du cosmos aux événements les plus quotidiens.

Au concept abstrait, Canetti substitue l'image réfléchie, le symbole, l'unité de la pensée et de la chose même ; au système, à l'un, il substitue le multiple. *Masse et puissance* est un livre ouvert ; qui y pénètre est accueilli par le feu, par l'eau, le blé, les antilopes, par le Sultan de Delhi, le Président Schreber, par les chiïtes dans leurs fêtes de Moharem, par le trône montant de l'Empereur de Byzance, par le chef d'orchestre, par l'Allemagne de Versailles, par le Feu saint à Jérusalem, par la danse de la pluie des Indiens Pueblos, par les traditions historiques les plus diverses. On y découvre le pouvoir dans tous ses états, dans toutes ses postures diverses. On y trouve, avec fascination et effroi, des dizaines de modes d'existence de la masse et de la meute, contre cette conception unique, commune à Le Bon, Freud et Ortega y Gasset, et fondée uniquement sur la peur et le mépris. Contre le principe d'identité, ce carcan où chacun croit être chez soi, protégé de l'inconnu, le lecteur de Canetti redécouvre les autres, le possible, la métamorphose.

Il entre aussi dans les entrailles du pouvoir et doit respirer la puanteur qui s'en dégage, lire l'Histoire qui lui infecte l'haleine. Canetti n'est pas idolâtre, il n'a pas remplacé le mépris de la masse par l'idolâtrie de la masse. Il y a des masses aussi destructrices que le pouvoir. La destruction, le pouvoir, la mort sont partout présents : c'est le quotidien de l'Histoire. Mais si Canetti aime ses précurseurs, qui eux aussi ont connu la terreur et ont éprouvé la peur devant l'homme, il les aime pour les combattre. Canetti, par respect pour le vivant, est rempli de haine pour les hommes, et aussi il est plein d'amour pour eux. Découvrir la stupidité, la cruauté des hommes est chose simple, dit-il, le plus difficile c'est de découvrir ce qu'ils sont en dehors de cela. C'est, selon Canetti, la tâche du poète. C'est pourquoi il ne perd jamais l'espoir. Bien qu'il sache que les barbares dont nous avons entendu

parler dans les livres de notre enfance, c'est nous, notre génération. Bien qu'il sache que l'histoire contemporaine n'est pas un rêve rêvé par un autre, mais un cauchemar bien réel qui nous assaille, il ne se départit jamais d'un principe espérance, et seul cet espoir lui permet d'affronter l'horreur de l'Histoire : « Aucun idiot, aucun fanatique ne m'enlèvera jamais mon amour pour ceux dont on a brisé ou rejeté les rêves dans l'ombre. Le temps viendra où l'homme sera à la fois tout et entier. Les esclaves libéreront les maîtres. »

II

Parce qu'il y a des malheureux, il doit y avoir du bonheur, dit Canetti. C'est pour ceux qui sont sans espoir que l'espoir nous est donné, avait dit un Juif allemand. C'est seulement ainsi que l'on peut échapper au pouvoir, survivre sans honte, dans la mémoire et dans l'attente de l'imminent. Quoique Canetti soit étranger à toute obéissance religieuse, bien qu'il ne pardonne pas à Dieu l'état du monde — comme ne le lui pardonnait pas Kafka, le plus grand expert en matière de pouvoir selon Canetti — il ne se situe pas moins, et malgré ses origines sépharades, dans la tradition culturelle judéo-allemande.

Mais c'est tardivement, dans *Les Voix de Marrakech*, que Canetti parle de ses origines juives. Et encore, pour cela même, il retarde de plusieurs années la publication de son livre. Il n'est pas indifférent, cependant, qu'il s'agisse, dans les années cinquante, de Marrakech. Les Juifs de l'Europe de l'Est et ceux du Centre avaient eu leurs communautés, leurs villages, leur langue. Dans les villes modernes, beaucoup avaient essayé de l'oublier, avant d'y aspirer avec nostalgie. Si Canetti a eu la nostalgie d'une société communautaire, ce n'est pas vers le Shtetl qu'il s'est retourné, il n'en était pas originaire, mais vers un lointain résidu des Juifs d'Espagne, et une société traditionnelle arabe et musulmane, qu'il n'avait jamais connue.

Judéo-Espagnol, Turco-Bulgare, Autrichien-Suisse-Anglais, Canetti, qui voudrait être encore plus en Europe, n'est pas, non plus, assignable à un lieu précis de ce continent : il n'a derrière lui aucune terre, aucun humus humain, sauf la langue allemande et les livres. Peter Kien dira dans *Auto-da-fé* que la meilleure définition de Patrie, c'est Bibliothèque. Une telle idée ne pouvait être conçue que par un Juif, même si Peter Kien n'en est pas un ! Non pas parce que, depuis l'Antiquité, les Juifs n'ont eu d'autre « identité » que par leur Livre, mais parce que les livres, la culture universelle, étaient devenus, pour les Juifs émancipés en Europe, l'horizon et la terre promise, dont ils étaient fiers de pouvoir

être les citoyens. Et Canetti, on le voit dans son autobiographie, n'a eu d'autre enfance et adolescence que par les livres !

Mais il se trouve qu'après la Première Guerre mondiale, la culture et les Lumières, qui pour Canetti, comme pour tout Juif assimilé, avaient été aussi nécessaires que l'air à la vie, étaient entrées en crise. L'époque qui avait vu en Kant l'un de ses hérauts, qui avait fait de l'individu une finalité et des Lumières le chemin de l'émancipation du genre humain, arrivait à son terme. Tout cela était devenu aussi irréel, aussi idéal que la chevalerie errante à l'époque de Don Quichotte. *Kant prend feu*, tel devait être originellement le titre du seul roman de Canetti, *Auto-da-fé* — cette fin du monde par la fin des livres, où le héros brûle avec sa bibliothèque.

Cependant, à côté de ce savant bibliothécaire, de cet idéal du Juif émancipé, qui a perdu jusqu'aux traces de ses origines, parce qu'il s'est assimilé à l'idéal sublime de toute une époque — devenu grotesque —, il y a aussi dans *Auto-da-fé* la figure du Juif réel — Fischerle —, non pas le banquier de la légende mais le misérable avorton des bas-fonds devenu vaguement intelligent par nécessité de survie et compensant son inexistence avec des rêves grandioses de richesse et de réussite. On « l'émancipera » aussi, en lui enlevant le signe de son étrangeté : en lui coupant sa bosse sur le dos.

La folie de l'autodafé des livres et ce meurtre horrible se produisent dans *Auto-da-fé* sur fond d'une nouvelle époque, dont un autre personnage du livre, Georges Kien, le frère de Peter, annonce la venue : celle des masses. Celles-ci devraient libérer chacun de son individualité, de la phobie du contact, de ces différences et distinctions figées, de ces « idiosyncrasies du propre », nées de l'histoire et aboutissant à l'horreur et à la démence.

Cette vision du présent à la lumière du Jugement dernier — qui se réalisa d'une certaine manière, avec les masses, certes, mais non celles qu'on attendait, ni dans la perspective qu'on avait souhaitée, si elle est, par sa teneur et dans sa forme, une création de Canetti, elle était, dans sa tendance, beaucoup plus générale. Ayant perdu leurs illusions sur la philosophie des Lumières et la culture individualiste, qui ne les avaient que tolérés et qui n'avaient plus de réalité effective, beaucoup d'intellectuels juifs émancipés, qui avaient également perdu leur lien avec la tradition judaïque, ne pouvaient pas non plus adhérer simplement à quelque chose de positif, comme on le leur demandait. D'ailleurs, bien avant même que « la civilisation ne se découvre mortelle », les intellectuels juifs, qui devaient leur existence au développement du capitalisme et à la philosophie des Lumières, avaient ressenti au plus profond d'eux-mêmes tout ce que l'un et l'autre laissaient à désirer. Et ils étaient — il en sera également ainsi pour

Canetti — entrés en lutte, ou pour le moins en rébellion, contre eux. Leurs contradictions étaient riches, créatrices, douloureuses et explosives. Leur autonégation impliquait aussi la négation de la réalité existante. De là l'utopie d'une autre réalité libérée des entraves actuelles. De là, chez les uns et les autres, et de manières très différentes, le lien entre une pensée sociale subversive et la tradition messianique et apocalyptique, dont Canetti aussi participe.

Bien avant donc *Les Voix de Marrakech* ou son autobiographie, bien avant même que, sous la pression des événements d'Allemagne, Canetti en arrive à réfléchir sur ses origines, celles-ci et la constellation complexe qu'elles forment avaient produit *Auto-da-fé*.

Parce que Canetti avait devant lui, comme destinée, l'individualité isolée de la grande ville dont il ne restait plus que la phobie du contact, la masse a eu une telle importance pour lui. Mais la masse et la métamorphose, l'image et le mythe, tels qu'ils sont mis en œuvre dans la pensée de Canetti, semblent assez loin de la religion juive, qui est fondée sur la séparation et proclame l'interdit de l'image et de la mimésis. Ils lui sont même opposés. Mais il y a quelque chose de beaucoup plus ancien et de plus fondamental, et que Canetti lui-même a découvert plus tard, quelque chose qui serait une sorte de contenu ésotérique et souterrain du judaïsme : la sainteté du vivant. Cet ésotérisme, dans certains de ses mouvements messianiques, présente une tendance fondamentalement anti-autoritaire, le désir d'en finir avec l'histoire qui signifie pouvoir, différences, interdits et séparations : l'utopie d'un monde où « l'arbre de la vie » aura remplacé « l'arbre de la connaissance ». Cette double dimension apocalyptique, destructrice et régénératrice, n'est pas étrangère à la conception canettienne du pouvoir et de la masse.

D'ailleurs, si Canetti ne parle de ses origines que tardivement et dans ses écrits autobiographiques, c'est parce que, tout en étant déterminante, cette origine n'est que l'une des déterminations de sa vie et de son œuvre. Être juif, pour Canetti comme pour d'autres, a signifié une existence investie à l'extrême par les tensions de l'époque et une conscience aiguë de la constellation historique qui l'ont conduit, non pas à s'enfermer dans l'illusion idiosyncrasique d'un « propre » — qui précisément dans le cas du Juif est plus que problématique — mais à la recherche de ce qui était le problème fondamental du siècle et du « territoire de l'homme ». L'extrême particularité du Juif aura ainsi dirigé Canetti, comme d'autres écrivains judéo-allemands, vers une singularité impersonnelle, où il n'est plus de place que pour la souffrance ou la pensée de ce qu'il y a de plus général, n'impliquant pas une négation du judaïsme, mais non plus une affirmation étriquée qui tarirait son expérience historique et ses sources vitales.

Cet exilé, qui a découvert en exil que le monde a toujours été un monde d'exilés, a résisté à la tentation forte — devant l'extermination — de ne plus se reconnaître que dans le judaïsme. Ç'aurait été, contre l'une des tendances mêmes de cette tradition, s'en tenir à quelque chose de positivement existant et exclure au nom d'un seul groupe tous les autres. Or, Canetti veut le possible et ne veut pas d'exclusion. Ainsi notait-il en 1944 : « La plus grande tentation spirituelle de ma vie, la seule contre laquelle il m'est trop dur de lutter, c'est d'être juif totalement. A quelque endroit que je l'ouvre, l'Ancien Testament me subjugué. Il ne s'y trouve pour ainsi dire pas un passage où je ne découvre quelque chose qui me concerne personnellement. [...] J'ai méprisé mes amis quand ils s'arrachaient à la tentation de s'intégrer à la multitude des peuples et redevenaient des juifs, des juifs exclusivement. Qu'il m'est difficile aujourd'hui de ne pas faire comme eux ! Les nouveaux morts, ces morts enlevés prématurément, très longtemps avant leur heure, nous en supplient. Et qui aurait le cœur de leur dire non ? Et, cependant, les nouveaux morts ne sont-ils pas partout, de tous les côtés et parmi tous les peuples ? Ai-je le droit de me fermer aux Russes sous prétexte qu'il existe des Juifs, aux Chinois parce qu'ils sont loin de nous, aux Allemands parce qu'ils sont possédés du diable ? Ne puis-je pas continuer à être à eux tous, comme auparavant, tout en étant juif quand même ? »

Il existe une douleur si grande, qu'on ne la rapporte plus à soi-même, un mur des lamentations de l'humanité, dit Canetti, devant lequel on se tient. S'installant dans les blessures plutôt que dans les maisons, le Juif, tel que le conçoit et le vit Canetti, n'est pas un peuple, il est tous les peuples. « Sans lieu d'attache, il ne l'a jamais été, mais il en a beaucoup. Il est resté inébranlablement fidèle à chacun d'eux comme d'autres le sont à une seule patrie. »

De la tradition judaïque, Canetti a la connaissance viscérale du pouvoir, le refus radical de la mort, l'attachement à la mémoire, le respect du vivant, l'idée sacrée du souffle, de la respiration, il a l'amour pour les petits, pour ceux qui souffrent, pour tous les êtres qui n'ont pas de nom, pour ceux qui sont pauvres dans leur nom, et il a aussi l'espérance, malgré et contre tout. De cette tradition critique et utopique, il est, à sa manière, l'un des derniers survivants.

III

Pendant qu'il écrivait *Auto-da-fé*, Canetti avait au-dessus de son bureau une reproduction du retable d'Isenheim de Grünewald. Peu à peu le monde s'effondrait dans son livre et un vide se créait autour de

lui. Rien ne résistait, dit-il, ni les œuvres, ni la réalité. Non seulement parce que pour exister, toute grande œuvre exclut les autres, même si profondément elle les appelle ; mais parce qu'*Auto-da-fé* (écrit en 1931, à 26 ans), est en soi une sorte de fin du monde. Fin du monde qui se réalise par la fin des livres.

Et face à cet effondrement de tout, seulement le retable de Grünewald tenait. C'était à la fois un défi et un encouragement. Car il s'agissait pour Canetti aussi de regarder l'horrible et le terrifiant en face, de voir s'en aller ses propres espoirs, devenus grotesques, et pourtant de ne pas céder et de métamorphoser cela en promesse. Non pas qu'il y ait eu en Canetti une croyance semblable à celle de Grünewald. Il y avait eu la découverte de la masse et de la métamorphose pour contrebalancer l'horreur de la paranoïa dans laquelle la civilisation européenne menaçait de sombrer, mais Canetti allait entrevoir bientôt le caractère ambigu de la masse aussi et des liens de la masse avec le pouvoir. Donc il ne s'agit pas d'une croyance positive qui contrebalancerait le mal d'un subjectivisme solipsiste et général. Le défi consistait à regarder l'horreur et à ne pas succomber ; à la rédimier par l'œuvre, par l'écrit qui permet de désamorcer la violence et le destin, de l'accueillir et de s'en dégager dans et par le langage.

Le retable de Grünewald n'a pas eu d'influence directe ou indirecte sur le roman de Canetti, en dehors de ce caractère de défi, mais se le remémorer permet qu'on ressente d'emblée le sentiment d'agression, de souffrance et d'horreur qui émane d'*Auto-da-fé*. Car quiconque commence par lire l'autobiographie de Canetti ne s'attend pas à cela. Canetti demande d'ailleurs à ceux qui l'aiment de ne pas lire *Die Blendung* : un livre rempli de méchanceté et pouvant leur faire mal.

IV

Situer Canetti dans une tradition n'a pas pour but de jeter sur son dos les habits anciens qu'il voudrait quitter chaque matin pour commencer un jour nouveau. Il accomplit cette tâche en maintenant ouvert l'avenir et en sauvegardant vivante la mémoire. Tant qu'il y a des hommes qui n'aspirent absolument pas au pouvoir, il y a de l'espoir, a dit Canetti, et il est de ces hommes-là : plutôt l'opprobre que les honneurs et le pouvoir.

Il a connu le feu qui l'a libéré de la folie des collectionneurs de livres que nous sommes, ce qui lui a permis de rejeter l'habit de l'érudit pour atteindre la bonté d'un sage chinois, dont il a la concision illuminante dans *Le Territoire de l'Homme*. Et la sagesse d'un de ces taoïstes qu'il affectionne, parce qu'ils se méfient de la sécheresse des concepts, et

parce qu'ils sont attachés à la longévité et l'immortalité dans cette vie-ci. Avoir, après *Auto-da-fé*, renoncé quasiment à toute œuvre pour mener à bien le travail de trente-cinq ans pour *Masse et puissance* mériterait à lui seul le plus grand respect. S'il n'y avait bien plus : le résultat, cette tentative de prendre le siècle à la gorge.

Masse et puissance a encore peu de lecteurs. Parce qu'il n'est pas possible d'en faire un piédestal et de le transformer en monture pour accéder au pouvoir et faire carrière, ou le prendre pour un créneau auquel s'accrocher, ou en faire une niche pour y installer son lit. C'est un livre rétif à l'enseignement, à quelque réduction que ce soit ; c'est un essai théorique qui échappe aux « ismes ». Bref, c'est un livre à lire pour penser avec lui, ce qui se fait de plus en plus rare.

Canetti n'a pas besoin de *Masse et puissance* pour être un grand écrivain, mais c'est avec ce livre qu'il est quelque chose de plus. Il cite, en l'approuvant, une phrase de Démocrite qui, parmi les Anciens, avait fait de la masse et du multiple le point de départ de ses recherches. Démocrite aurait dit, paraît-il, qu'il ne donnerait pas l'Empire perse pour une pensée. Un poète persan — l'un de ceux qui ont « l'exaltation terrestre » et dont « les paraboles ont la chaleur d'un souffle amoureux » — aurait pu lui répliquer que c'est là la générosité des pauvres, qu'un poète ne possède que sa passion des mots et ne peut se permettre d'autres dons que d'offrir sa parole. C'est de ne pas être écouté, écrit Canetti, qui le stimule, et il cherche moins le silence que l'ascétisme de vivre sans être admiré. On ne va donc pas l'étouffer sous les éloges : Canetti écrit, le reste concerne seulement les lecteurs.

V

Le premier contact du lecteur avec *Masse et puissance* produit l'étonnement. On est en présence de l'inconnu, de l'inclassable : marque de sa nouveauté. Philosophie, anthropologie, psychologie, sociologie, science des religions ? Le plus facile est de s'en défendre en le qualifiant de poème, une façon différente d'en méconnaître la portée. Ce livre n'obéit aux lois d'aucun genre, et ne prend position par rapport à aucune théorie existante. Sauf peut-être celle de Freud, qui allait de soi à Vienne, lorsque Canetti a conçu son projet. Et encore ce n'est même pas *Psychologie collective et analyse du moi* qui est visé, bien qu'il ait été le premier livre théorique sur la question des masses étudié par le jeune Canetti. Lorsque Georges Kien parlera de son « illumination » à propos des masses, ce sera pour dire que le désir d'être masse est plus fondamental que la faim et le plaisir sexuel. En réécrivant, à la

fin de son grand livre, « le cas Schreber », Canetti récusera l'interprétation qu'« on » en a donnée avec le narcissisme et l'homosexualité.

Georges Kien dira dans *Auto-da-fé* que la culture est un moyen de défense de l'individu contre la masse ; ce n'est peut-être pas un hasard si, pour comprendre la masse, il a fallu que Canetti commence par brûler symboliquement tous les livres. Avant la lecture, il y a eu l'expérience vécue de la masse : Canetti est écrivain et pour lui l'expérience vécue reste l'origine de tout, c'est ce qui importe en premier lieu. Il s'agissait de retrouver l'attitude naïve. Se laisser imprégner, pénétrer, par les phénomènes, s'en donner l'intuition pour en découvrir la structure et l'essence. Oublier les autres théories, parce que même leur négation, leur critique, aurait déterminé sa propre orientation. Et puis il y a la conviction que plus un système est articulé, fort, juste, plus il laisse de choses de côté, et que la tâche de la pensée n'est pas de répéter le connu, mais de se porter vers ce qui a été exclu. Présomption, audace ? A cette condition seulement, il devient possible de voir ce qui est vraiment nouveau.

Ce refus de l'Histoire, de la critique de la tradition — celle-ci monnaie courante de la théorie et norme de sa réception — et de la déduction conceptuelle, cet écart par rapport aux pratiques habituelles ne suffit pas pour engendrer l'étrangeté du livre : au contraire, l'étonnement vient de la découverte de cette masse de choses que l'écart permet de voir pour la première fois. Il y a sans doute la pratique de l'écrivain, pour qui toute image est signification et toute signification doit devenir image. Mais les sciences humaines ne pouvaient plus fonctionner selon les anciennes séparations des genres, impliquant le choix du discours réflexif contre la fable et le symbole. Et l'héritage de la phénoménologie imposait à l'attention les phénomènes dans leur singularité, exigeait leur description.

La philosophie s'est toujours approchée du romanesque, dès qu'elle a dépassé les purs problèmes de la connaissance pour s'occuper des contenus. Et il s'agit, chez Canetti, de contenus, de phénomènes multiples, dont il faut sauvegarder les différences tout en essayant d'y découvrir des formes et des structures. En sachant au départ que les systèmes de classifications abstraites, le caractère figé des concepts et leurs hiérarchies viennent aussi d'une phobie de contact, avec laquelle Canetti commence son livre. La masse, c'est justement le lieu de l'indifférenciation, de la décharge, là où l'un cède au multiple, comme y disparaît la phobie du contact. Tandis que le pouvoir et la domination renforcent les postures figées de l'esprit et du corps — avec le secret et la dissimulation —, la décharge est le moment de la fusion, du devenir semblable, de la métamorphose.

Si l'approche de la masse comme celle du pouvoir commencent avec

la phobie du contact corporel et avec les entrailles, les dents, du pouvoir, si toutes les postures du pouvoir sont des attitudes de corps en situation, si l'ordre est un arrêt de mort suspendu produisant un aiguillon corporel, si tous les symboles de la masse sont des symboles naturels, on voit jusqu'à quel point, avec l'importance du corps et avec l'idée centrale de la métamorphose, nous nous trouvons dans un univers mimétique, archaïque — et ce n'est pas un hasard si Canetti parle de rite, de fête, de guerre, de chasse, de religion — rétif à la réduction conceptuelle et qui exige au contraire, la métaphore, le symbole, la description, l'image.

VI

Les formes sont multiples, non infinies, et Canetti ne se contente pas de décrire au hasard les phénomènes de surface. *Masse et puissance* est écrit sous la dictée du siècle, de ce qu'il a de spécifique. Et comme tout grand penseur et prophète, Canetti voit dans ce spécifique quelque chose de fondamental, d'originel, qui serait devenu visible, parce qu'il domine maintenant. Presque tout ce qui relève de l'existence humaine peut être décrit comme l'une des formes possibles des deux structures fondamentales : la masse ou le pouvoir. Il n'y a ni genèse des deux structures, ni lien interne, ou une dialectique qui rétablirait le principe d'identité. Mais s'il existe deux principes, il devient possible de se mettre à l'écart. En réalité, Canetti renvoie, si l'on peut dire, dos à dos la masse et le pouvoir. Cet écart ne fait pas partie de *Masse et puissance*, s'il en est la condition de possibilité, c'est l'aparté d'un discours adressé à soi-même et à tous les autres : *Le Territoire de l'Homme*, écrit pour ne pas étouffer sous l'horreur du siècle et pour ne pas sombrer devant le travail de patience infinie, le long chemin qu'il a fallu pour arriver à prendre le siècle à la gorge. C'est le discours du poète — une possibilité donnée à quelques-uns — qui survit mais qui, au lieu de tuer, veut et peut sauver les autres de la mort et qui, au lieu de se figer, doit pratiquer et pratique sans cesse la métamorphose.

VII

Car il ne s'agit pas, en se mettant à l'écart, de s'enfermer dans une bibliothèque. Ce n'est pas pour rien que Canetti a commencé par écrire *Auto-da-fé*, l'histoire de l'homme dans sa bibliothèque ; l'aveuglement qui renvoie à une autre structure : le rapport entre les livres et la vie, que sa mère lui avait asséné sur la tête à la sortie de l'adolescence. La

bibliothèque c'est le multiple soumis à l'un, une fortification contre l'inconnu et le vivant, qui peut tomber, facilement, sous l'effet d'une bêtise contraire. Pourquoi Canetti est-il d'ailleurs l'auteur d'un seul roman, sinon parce qu'il a pris là aussi à la gorge une autre forme d'existence typique : l'exclusion entre la vie et les œuvres — élevée depuis Flaubert en principe — comme condition de possibilité du roman.

Quoique pour sa passion de la langue Canetti se qualifie de poète, c'est un écrivain, et un écrivain tard venu, ce qui montre bien sa volonté constante de rendre hommage à ses maîtres : Kafka, Kraus, Musil, Broch, en écrivant sur eux et en n'acceptant d'être honoré qu'en leur nom. C'est que déjà le roman, en tant que forme de totalité extensive, avait été transformé par Kafka en parabole, allégorie d'une transcendance absente, et il n'existait plus, chez Musil et Broch, mais aussi chez Proust, qu'en se rapprochant de l'essai réflexif et d'une médiation infinie, la seule condition pour tendre à cette totalisation. Les grands noms du roman européen au xx^e siècle, Proust, Joyce, Kafka, Musil, Mann et Broch étaient tous nés au xix^e siècle. Ils parlaient tous, d'ailleurs — à l'exception du *Tentateur* — du monde d'avant la débâcle de la Première Guerre mondiale. Quelle fiction pourrait évoquer ce qui a suivi ? Et surtout parler du monde d'après les années trente ? Quelle expérience vécue, à l'exception de l'horreur incommensurable et de la réflexion sur elle, reste encore possible ?

Canetti pourrait être comparé à un autre homme de sa génération, bien que tout — la langue, la sensibilité, la pensée, l'œuvre — l'en sépare : Sartre, un autre touche-à-tout, quelqu'un qui a connu le même éclatement de l'écriture en des formes multiples : le roman, le théâtre, l'autobiographie, la réflexion essayiste et la tentative de saisir par la pensée la spécificité de son temps. Cet éclatement, le refus même de la fiction, chez Sartre et chez Canetti, tient à leur expérience du début du siècle, à leur volonté de maintenir l'écriture dans l'ouverture qui est la sienne, de ne pas abdiquer devant le pouvoir du présent, en faisant de la passion de la pensée et de la langue une activité régionale. Il n'est pas étonnant de rencontrer dans l'unique roman de Canetti, et dans le seul grand roman de Sartre, *La Nausée*, une histoire de l'homme dans la bibliothèque. La crise de la culture était générale et le mot d'ordre de « vers le concret » commun à beaucoup d'intellectuels en Europe, après les désastres de la Première Guerre mondiale et pendant la crise qui a suivi. Beaucoup plus tard, Canetti dira encore que parmi les phénomènes les plus inquiétants de l'esprit humain, il y a « l'évitement du concret » : on se précipite sur l'inconnu et le lointain parce que ce qui est proche est dangereux. Il est vrai aussi que, pour Canetti comme pour Sartre, ce qui est proche et concret ne peut être pensé sans

l'angoisse, la souffrance et la peur. Ils ont accordé des fonctions parallèles à « la littérature », pour Canetti l'immortalité stendhalienne, pour Sartre le salut flaubertien par les lettres. Tandis que, au-delà de l'œuvre purement fictionnelle, la survie du poète n'est possible pour Canetti que s'il sauvegarde aussi la mémoire des autres, Sartre, quittant la fiction, dénoncera la mythologie du salut par les lettres, cette « névrose ».

Mais parmi toutes les différences possibles et imaginables que l'on puisse invoquer entre ces deux écrivains, il en existe une, fondamentale : l'engagement. Ce que Canetti a reconnu de manière implicite en disant que Sartre se prononçait avec trop de précipitation sur les événements. Mais l'engagement avait été essentiellement lié aux différentes formes de la pensée existentialiste, qui sont encore des philosophies du sujet. Or avec *Masse et puissance* Canetti a changé de site. Masse et pouvoir sont des réalités anthropologiques. Ce qui ne signifie pas que la pensée de Canetti soit apolitique. Le politique est le domaine par excellence du pouvoir, et ce n'est pas être apolitique que chercher à démasquer le pouvoir sous tous ses aspects.

VIII

L'originalité de Canetti, et il le doit peut-être à sa position d'intellectuel sans attache, exilé, vient du fait qu'il a échappé à la tentation du siècle : l'engagement.

La Première Guerre mondiale a mis fin à l'ancienne civilisation bourgeoise libérale et à la vie privée, en rendant toute existence publique. L'individu, sujet cause de soi — figure philosophique de l'entrepreneur et du propriétaire responsable — a disparu dans la Première Guerre de matériel, comme il a disparu du capitalisme monopoliste et du socialisme naissant. L'expérience qui a suivi a été celle des masses doubles en opposition. L'individu n'existait plus — sinon hors du monde, en réclusion, figé, vidé, paranoïde, fragile, tel que Canetti l'a décrit dans *Auto-da-fé* — que comme angoisse, échec, déréliction, finitude. Le monde d'avant 1914 ignorait la mort, a pu dire Musil : la mort infeste l'air, c'est l'azote que chacun respire, disait Nizan. C'est pendant la Première Guerre mondiale que « la pulsion de mort » a pris chez Freud l'importance que l'on sait. Cette relation de la mort et de la survie, qui devient chez Canetti l'essence du pouvoir, a donné naissance à une philosophie de grande envergure, celle du premier Heidegger, centrée sur la masse, la mort et la décision. Heidegger ne parle pas de la masse, mais du « on » et définit son existence par la peur et l'oubli de la mort, tandis que seuls ceux qui se

déterminent comme être-pour-la-mort accèdent à l'authenticité et la décision. C'est une philosophie de l'élite du pouvoir à l'époque des masses, et on sait où elle a conduit Heidegger. Mais on pourrait retrouver, sous différentes formes, cette relation de la mort et de l'engagement, chez la plupart des intellectuels qui sont parvenus à l'âge de raison dans les années trente, et de quelque tendance politique qu'ils soient : cette situation définit même la crise des fonctions de l'intellectuel, tenu de reconnaître le « concret » et de prendre parti. Le choix devait s'effectuer dans un affrontement : entre deux masses, entre la masse et le pouvoir — à gauche — entre le pouvoir et la masse — à droite.

Or Canetti ne cherche pas l'affrontement, mais l'esquive et il refuse d'accepter les termes du problème tels qu'ils se présentent. A ces conceptions d'affrontement — d'identité — il oppose ses deux structures fondamentales : il existe des masses et des pouvoirs. Un lettré ne risque pas tellement de se dissoudre dans les masses, que de faire partie des avant-gardes et des technocraties. Ce qui l'attend, c'est plutôt le pouvoir. Et Canetti hait la force desséchante et meurtrière de tous les pouvoirs, parce qu'il a compris — ce qui n'était peut-être pas aussi déterminant partout et toujours dans les rapports entre les hommes — que maintenant la survie et le pouvoir sur autrui sont identiques. Canetti, qui lui a consacré un long essai, admire Kafka, car celui-ci a entrevu que le pouvoir est devenu le problème le plus terrible et le plus urgent de notre temps, et il a passé sa vie à s'y soustraire, à le pressentir, le découvrir, le nommer et se le représenter partout où d'autres l'accepteraient comme allant de soi.

IX

« L'illumination » du jeune Canetti a consisté dans la découverte de l'existence de la masse en tant que telle, et non plus comme effet de suggestion des meneurs, ou d'identification produit par les chefs, comme l'avaient pensé Le Bon ou Freud — qui en fait ignore la masse et ne cite que les groupes hiérarchiques tels que l'Église ou l'armée. L'idée centrale de Canetti, c'est que la masse, dans ses formes préhistoriques de meute, est originaire, avant même l'existence de tout individu et que pour celui-ci, réduit à n'être plus, dans le monde actuel, qu'une phobie de contact et que la peur de l'inconnu, la masse constitue une délivrance enivrante, une sortie de soi, une expansion et une intensification de l'être. Qu'il existe donc une sorte de « pulsion » de masse, en chacun, opposée à la personnalité, une poussée de plus en plus forte qui cherche à se décharger. Que la masse une fois formée veut

persévérer dans l'être : sa propre croissance, sa densité, sa répétition ; qu'elle possède des formes d'existence spécifiques qui lui permettent tout cela ; que sa formation comme sa désagrégation ont des effets terribles ; que les candidats au pouvoir — comme Hitler, dont Canetti fait une analyse magistrale — ont une connaissance empirique approfondie et efficace de ces choses et les mettent à leur propre service.

Sans doute, depuis 68, on n'a plus eu en Europe occidentale d'expérience de masse ; cela n'empêche pas son existence sous de multiples formes, même là où l'idéologie parle d'individu et de libéralisme. Sans le savoir, « l'individu contemporain », nouveau Narcisse, intégré à beaucoup de circuits, fait partie des masses invisibles, des masses lentes, des masses d'attente capables de se transformer en d'autres formes à la faveur d'une crise ; pour ne pas parler des meutes, dont le retour dans tous les domaines et à toutes les échelles de la société se font de plus en plus évidentes.

Partout ailleurs dans le monde, les masses apparaissent en force, leur multiplication et leur accroissement grâce aux moyens de communication sont gigantesques, l'augmentation de leur densité instantanée. Ce sont parfois des masses de renversement ou des masses de fêtes ; beaucoup plus souvent des masses ameutées ou en opposition pour la destruction et la guerre ; celles-ci sont reconnaissantes au paranoïaque, chercheur du pouvoir, qui les connaît parce qu'il se constitue d'eux jusque dans son propre corps, qui connaît leur désir d'accroissement et de densité, et qui, parce qu'il veut lui-même être le survivant, sait les conduire à la victoire : leur destruction.

X

L'œuvre de longue haleine de Canetti, commencée dans les années trente, l'a conduit dans une époque historique différente, mais avec une seule constance : le problème actuel, hier comme aujourd'hui, est celui du pouvoir et de la seule possibilité d'y échapper : en le regardant droit dans les yeux pour lui ravir son aiguillon. La solitude créatrice comme solution de survie n'est donnée qu'à quelques-uns, et les autres ? *Masse et puissance* se termine avec la question de l'actualité. Ce qui caractérise notre temps, c'est moins l'affrontement entre deux blocs, écrivait Canetti en 1960, que la masse de multiplication et la religion universelle de la productivité, chacun essayant de préserver chez l'adversaire le succès de la production, comme il tente de protéger sa propre production plutôt que ses gens.

Quant au survivant, le mal originel de l'humanité, sa malédiction et

peut-être sa perte, il n'a jamais eu autant de pouvoir et, à côté de ses capacités d'anéantissement, Gengis Khan, Tamerlan et Hitler n'étaient que de minables apprentis. Mais le survivant a peur, la terre n'est sûre nulle part. Il s'agit maintenant d'un destin planétaire : tout le monde survivra, ou alors personne. Canetti conclut provisoirement ses recherches par des projets ; il offre aux autres la possibilité de penser par eux-mêmes : il formule des questions. Car les questions maintiennent la vie, là où les réponses univoques coupent le souffle et dessèchent la terre. Or, la sagesse que Canetti propose, c'est de penser le multiple, de démonter le pouvoir, de poser des questions, et surtout de respirer : il ne suffit pas de penser, il faut aussi respirer, les penseurs qui n'ont pas assez respiré sont dangereux.

MÉTAMORPHOSE ET IDENTITÉ

I

Canetti tient *Masse et puissance* pour son œuvre principale, un centre vers lequel ses autres textes convergent, l'intuition fondamentale en œuvre dans tous ses écrits.

Car, au premier abord, on a affaire plutôt à une multiplicité de textes, à des différences de genres et de visées, en sorte qu'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un kaléidoscope ou d'une simple réunion de hasard.

Il existe quelques raisons à cela. D'abord l'importance que Canetti donne lui-même à la métamorphose, sa volonté de la mettre en lumière, tandis que les mauvais poètes s'exercent à en estomper les traces. Le désir qu'il a de faire toujours de la place en lui, de commencer chaque jour une journée nouvelle, de reconnaître en lui-même la multiplicité qui le constitue. Sa méfiance à l'égard de l'un et de l'identique qui sont les principes mêmes du pouvoir, qui nous tiennent dans leurs gueules et nous imposent la terrible tyrannie de l'unicité, tandis que le véritable poète est agité par la fièvre de la différence. Son rejet de ceux qui cherchent à toute force à se donner une cohérence spirituelle et qui vieillissent rapidement, ceux qui deviennent les serviteurs de leur nom, de l'identité qu'il présuppose, et qui gèrent ainsi leur position comme n'importe quel bourgeois. Son horreur de dire toujours la même chose, de devenir victime de ce qui lui est propre ; et sa passion pour le chaos des pensées, leur discontinuité, leur isolement, leur oubli qui seuls peuvent le sauver de l'identité. Et surtout sa critique à l'égard de l'idée reçue selon laquelle les écrivains n'écrivent jamais que le même livre. Or Canetti n'a pas écrit le même livre. Ses livres sont même tellement différents les uns des autres que cela a sans doute nui à leur réception. Car ce que l'on demande à un écrivain, c'est de se trouver un clou et de taper dessus pour bien l'enfoncer, c'est précisément de faire quelque

chose de ressemblant à l'image que l'on s'est faite déjà de lui. On veut reconnaître ce que l'on connaît déjà, on veut de l'un et de l'identique comme principe de grandeur.

Mais il n'y a rien d'identique entre *Auto-da-fé* et l'autobiographie, même si Canetti y explique comment il est devenu écrivain, comment il a écrit et publié son premier livre. On n'a pas du tout l'impression qu'il s'agit du même homme. Un monde sépare le chaos, la folie, la méchanceté, la détresse qui se sont cristallisés dans *Auto-da-fé*, et la sérénité, la sagesse, la bonté et l'étonnement enfantin qui se dégagent de *L'Histoire d'une jeunesse* et de *L'Histoire d'une vie*.

Alors qu'est-ce qui a produit la métamorphose et y a-t-il quelque part, malgré tout, une identité ?

II

On doit reconnaître, pour le moins, un premier et un deuxième Canetti, comme on parle d'un premier et d'un deuxième Hegel, Schelling, Heidegger, Lukács, Wittgenstein, etc. Le premier, un satiriste, serait hanté par l'idée de la fin du monde, le second, un sage, resterait attaché à la sainteté du vivant. La fin du monde, liée peut-être à la paranoïa, serait la perspective d'*auto-da-fé*, de *Noce*, de *La Comédie des vanités*, tandis que dès *Les Sursitaires*, apparaît un héros « positif » attaché à la vie.

On peut partager l'œuvre de Canetti en deux : avant et après *Masse et puissance*. Avant ce sont des œuvres de fiction : *Auto-da-fé*, *Noce*, *La Comédie des vanités*. Après, il y a une seule œuvre de fiction publiée : *Les Sursitaires*, qui est de la réflexion, une thèse traduite en fiction, du théâtre intellectuel comme on en écrivait dans les années cinquante, mais qui est dépourvu du caractère purement théâtral, dramatique, littéraire et fictionnel des deux premières pièces.

Sans doute Canetti n'est-il pas un théoricien, il ne l'est pas au sens ordinaire du terme. Dans *Masse et puissance*, on a des formes et des images, non pas des concepts qui, selon Canetti lui-même, sont inhérents au pouvoir et incapables de comprendre les objets dont il s'agit. La particularité de la réflexion de Canetti qui ne se rapporte pas de l'extérieur aux choses, mais qui est à leur écoute, qui accueille leurs spécificités, exige une capacité de nomination, de description, pouvant restituer les choses à elles-mêmes. Et cette réflexion ne peut se réaliser qu'à travers la langue et dans l'écriture. D'un bout à l'autre, donc, qu'il écrive de la fiction ou des réflexions, Canetti demeure, avant tout, un écrivain, ou plutôt, selon sa prédilection pour ce mot, un poète, qui a la conscience des mots, c'est-à-dire le respect de la réalité des choses.

Cependant il y a cette séparation de son œuvre en deux : la fiction du début et la réflexion à partir de *Masse et puissance*.

III

On avait intitulé la première édition française d'*Auto-da-fé*, *La Tour de Babel* et dans beaucoup de pays il a gardé ce titre. Effectivement il s'agit de cela, d'une confusion des langues, de la perte de ce qui avait été accordé aux hommes comme don de langage : la capacité de nommer. « La Tour de Babel » et la fin du monde pourraient aussi bien caractériser le théâtre de Canetti : *Noce* et *La Comédie des vanités*. C'est là la spécificité et la nouveauté de l'œuvre de fiction d'Elias Canetti, au début des années trente ; longtemps avant tout ce qui, après l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale — dont les pressentiments catastrophiques hantent l'œuvre de fiction de Canetti —, a pu dominer comme littérature et théâtre de l'absurde.

Le jeune Elias Canetti, auteur de fiction, est obsédé par une fin du monde qui est celle de l'individu-sujet cause de soi, de la culture, de la communication, par le surgissement d'un phénomène qui s'impose de plus en plus : celui de la masse. A la différence de tous ceux qui ont écrit sur la masse — Gustave Le Bon, Freud, Ortega y Gasset, etc. —, Canetti ne craint pas la masse, au contraire ; bien que la connaissance des différentes formes de masse ait tempéré en lui l'enthousiasme de son adolescence pour les masses ouvrières. Canetti dit que si les autres n'ont rien compris à la masse, c'est parce que cette compréhension exigeait un changement de perspective et de site, une rupture avec les habitudes de la pensée ancienne.

Ce n'est pas pour rien que « Kant a pris feu ». Si *Auto-da-fé* se constitue d'une mise en scène de différentes formes de subjectivité, il fallait rompre aussi avec ce qui correspond à la subjectivité dans l'ordre de la connaissance : l'objectivation comme effet de l'identité et du système. Système et identité, et la réduction aux concepts que cela implique, sont compris dans *Masse et puissance*, comme des figures du pouvoir, de la domination, de la survie, qui sont selon Canetti à leur fondement et sont la malédiction de l'humanité. Rompre avec le subjectivisme, c'était aussi pour Canetti en comprendre la généalogie à partir du pouvoir et de la survie. Mais par là même s'effectuait le changement de site requis : Canetti a recréé en lui le vide nécessaire pour recevoir à nouveau le don du langage et la capacité de nommer. Ainsi chaque phénomène se révèle dans la plénitude de sa forme. L'image réfléchie remplace le concept ; les constellations de forme, le discours systématique. Le résultat sera d'une richesse, diversité et

intensité inouïes. C'est cela la différence entre *Masse et puissance* et les habituels écrits de philosophie ou d'anthropologie, mais aussi son étrangeté.

Il s'agit dans ce livre de la question du siècle, masse et puissance, et aussi du problème antique de la pensée, l'un et le multiple : « l'un » étant la paranoïa, le pouvoir, la survie, tandis que le multiple sera le vivant dans ses métamorphoses. L'essentiel dans le livre de Canetti consiste dans le rejet d'une architectonique des concepts qui s'empare-rait des choses de l'extérieur : sa capacité de rompre avec l'ordre de la loi et du phénomène pour penser le divers. Le don de recevoir le multiple, et celui de le nommer en le comprenant, exigent qu'on acquière de nouveau, comme le vivant, la possibilité de la métamorphose ; non pas d'une imitation qui reste extérieure à « son objet », mais d'une métamorphose, d'un devenir autre.

Cependant le simple fait d'avoir changé d'objet ne peut avoir entraîné une telle transformation dans la pensée et l'écriture, nécessaire pour pouvoir accueillir l'objet dans sa nouveauté.

IV

Canetti dit que pour élaborer *Masse et puissance*, il a dû s'interdire tout projet proprement littéraire. Et on peut en déduire effectivement que le passage par un tel travail métamorphose complètement son homme et qu'on n'est plus le même avant et après. Mais ce genre de métamorphose n'a jamais une seule cause.

Il faut se rappeler que l'âge existe, qu'on n'est pas le même à 25 ans, à 50 et à 70. Mais en plus de ce que l'on doit à la nature dans cette transformation, il faudrait évoquer d'abord l'histoire et l'exil. Car si Canetti est aussi attentif aux masques acoustiques, si ses premiers textes dépendent autant des gens rencontrés à Vienne et des parlers viennois, il est évident qu'une telle œuvre ne peut plus continuer en exil. Car il y a une constance chez Canetti, son trait de caractère qu'il reconnaît et qui selon lui doit rester inexplicable, c'est sa passion des hommes. Or cette passion s'exerce différemment s'il est à Marrakech, où il ne comprend qu'un seul mot de la langue, et à Vienne où il peut imiter plusieurs manières de parler. On peut, comme il l'a fait à Londres, remplir frénétiquement des pages et des pages de mots allemands pour sauvegarder, en exil, la langue et l'écriture, mais on n'a plus ce terreau de vie et de langue, la vie d'une ville à un moment, qui a produit les premières fictions. Sans même rien connaître aux parlers viennois, il suffit de lire les premières pièces et *Les Sursitaires* en traduction pour se rendre compte que quelque chose a disparu, de

même que dans *Le Témoin auriculaire*. Canetti dit lui-même qu'en exil, loin de l'atmosphère de sa langue, le poète est affaibli de différentes façons. Avant, lorsqu'il esquissait ses personnages, il puisait dans la certitude d'une immense et mouvante marée de mots. En exil, c'est toujours le même vieux tas desséché qu'il trouve à côté de lui, et il doit calmer sa faim avec les céréales de sa jeunesse.

Avec l'exil, on devrait aussi évoquer la mort de la mère. Si Canetti conclut son autobiographie avec cette mort, c'est que la mère a eu pour lui l'importance essentielle que l'on sait, dans son apprentissage de la langue et de la culture et même au-delà. Ne dit-il pas, après une conversation capitale avec elle, qu'*Auto-da-fé* serait comme l'enfant né de l'infidélité de sa mère avec Strindberg ?

Parmi les origines de la métamorphose de Canetti, il faudrait situer cependant la rencontre la plus importante de sa vie. Cette figure muette, ressemblant à Karl Kraus, qu'il a regardée pendant plus d'un an au Café Museum avant de le connaître comme l'homme bon : Dr Sonne.

S'il y a quelque part le passage d'un jeune Canetti à un Canetti de la maturité, s'il y a métamorphose de la folie, du chaos et de la méchanceté en désir de la sagesse, cela s'est produit, aussi, grâce à celui que, dans son cœur, Canetti appelait l'Archange Gabriel, et avec qui il a parlé pendant quatre ans tous les après-midi. C'est Dr Sonne, dit-il, qui lui a révélé le sens d'*Auto-da-fé*. C'est Dr Sonne qui a reçu, reconnu, accueilli la méchanceté qu'il y avait dans ce livre, comme il recevait et accueillait toute chose, et qui l'a compris, l'a expliqué et l'a rédimé dans la distance et en a délivré Canetti. C'est aussi cela que Canetti a appris de Dr Sonne : le refus du pouvoir, la capacité d'accueil, la restitution de toute chose, y compris de son propre passé, et surtout le sentiment de la sainteté du vivant. C'est de là que vient le programme en quatre points que se fixera Canetti dans *Le Territoire de l'Homme* et qu'il cherchera à réaliser : « Le sage saura demeurer un enfant tout au long de sa vie. Il n'oubliera pas que les réponses, quand elles sont seules, dessèchent le sol et le souffle. Le savoir est une arme pour le pouvoir, pour les puissants, et il n'est rien que le sage méprise autant que les armes. Son désir d'aimer plus d'hommes encore qu'il n'en connaît ne le fait pas rougir et jamais il ne s'isolera orgueilleusement des autres sous prétexte qu'il ne sait rien d'eux. »

Si les fictions du début sont les enfants illégitimes de la mère et de Strindberg, *Masse et puissance*, *Les Voix de Marrakech* et l'autobiographie sont dus à la révélation spirituelle de l'Archange Gabriel. C'est à lui que Canetti doit de ne pas avoir sacrifié l'esprit, malgré la méfiance ambiante envers la culture et sa découverte de l'Orient, de la masse, et aussi en dépit de l'autodafé des livres.

Cependant on ne reçoit pas impunément quelque chose, fût-ce la bonté. Or il semble que le monde soit suffisamment méchant, fou, chaotique, il semble qu'il faille précisément cela, mais pas uniquement cela, pour aller à sa rencontre et pouvoir le rédimier dans la littérature. Ayant perdu sa méchanceté, Canetti a probablement perdu en même temps cette harmonie préétablie avec le monde, qu'exige sa possibilité de rédemption par la fiction. Il dit que pour donner une image véridique du monde tel qu'il est, il faudrait affronter une telle horreur qui n'est plus à la portée d'aucun poète.

Mais Canetti donne encore une autre explication de sa métamorphose et de l'enrichissement de sa nature qui l'aurait libéré de son ancien fanatisme. En 1942, il note que s'il devait rester en vie, il le devrait à Goethe, « comme on le doit à un Dieu ». L'esprit de vénération de Canetti est connu, il lui a permis de reconnaître ainsi prophète, ange et dieu. Elias Canetti aurait pensé auparavant qu'une âme devait toujours rester tendue, inapaisée, dans une sorte de révolution permanente, il aurait été sous la domination d'un despote plein de lubies, qui couvrirait tout de trouble et de violence. En 1942 Canetti ne dit rien de ce despote.

Plus tard, il révélera son nom : il s'appelait Karl Kraus. Ce prophète indigné, annonciateur de la fin du monde, la ressemblance de Dr Sonne, son silence et sa bonté, l'avaient déjà métamorphosé, et avaient commencé à l'éloigner de Canetti. C'est également à Goethe que Canetti serait redevable de sa délivrance à l'égard de tout ce despotisme. Goethe l'aurait réconcilié avec la vie, par cette sorte de panthéisme spinoziste qui n'était d'ailleurs pas tout à fait étranger à Dr Sonne. Mais celui-ci n'était qu'un prophète, chez qui l'indignation était remplacée par la souffrance, il avait vécu le renoncement et l'effacement — qui sont pour Canetti au-dessus de ses propres possibilités —, il n'avait pas réalisé, comme Goethe, une existence accomplie.

V

Mais peut-être, après tout, ce sont, simplement, les horreurs de la guerre qui ont conduit Canetti à la reconnaissance de la sainteté de la vie. Ne dit-il pas qu'avec la bibliothèque de Kien, ce n'est pas seulement les livres mais le monde entier qui aurait été détruit, que plus rien ne subsistait, que la fin du monde, qu'il ressentait, était bien la fin du monde à venir, une fin du monde qui ne manqua pas de se produire. Ne reconnaît-il pas, plus tard, que ce chaos, d'où il avait tiré sa force inquiétante et sombre, a fait explosion, que rien n'avait été disposé pour l'empêcher d'avoir lieu, qu'il pourrait produire de nouveau une

désagrégation plus absurde encore si on n'en recherche pas clairement les causes ?

L'histoire qui fut toujours célébration de l'horreur n'a-t-elle pas disparu dans sa propre horreur ? Ne doit-on pas convenir de cette idée pénible : « Qu'au-delà d'un certain point précis du temps, l'histoire n'a plus été réelle. Sans s'en rendre compte, la totalité du genre humain aurait soudain quitté la réalité. Tout ce qui se serait passé depuis lors ne serait plus du tout vrai, mais nous ne pourrions pas nous en rendre compte. Notre tâche et notre devoir serait à présent de découvrir ce point, et tant que nous ne le tiendrons pas, il nous faudrait préserver dans la destruction actuelle » ? Y avait-il encore une possibilité de véritable fiction après ce qui s'était passé dans les années trente et quarante ? Ou bien ne restait-il plus que les diverses formes de réflexion, telles que les pratique Canetti, pour pouvoir être à la hauteur du désastre ?

VI

Si *Masse et puissance* représente l'œuvre centrale de Canetti, là où sa principale intuition a pris forme, celle-ci a commencé bien avant. On connaît l'expérience décisive que Canetti a eu de la masse dans son adolescence. C'est que masse et pouvoir allaient devenir les problèmes fondamentaux du siècle. Ce qu'on avait vécu et pensé comme individu libre et responsable, et qui avait pour figure philosophique « le sujet », a disparu avec la Première Guerre mondiale. Ensuite il y a les masques acoustiques, les caractères tels qu'on les voit dans *Noce*, *La Comédie des vanités*, ou *Le Témoin auriculaire*. Ce sont, dirait Adorno, des « sujets empaillés », tout sauf des individus existant par eux-mêmes. Quant à la figure philosophique du sujet, elle est apparue de plus en plus comme l'un ou l'identique, en tant que sujet de domination, et figure du pouvoir.

C'est donc comme masse et pouvoir que Canetti reconnaît la spécificité de son temps. L'expérience de la masse a été pour lui la première expérience. Celle des masses ouvrières : à Francfort à l'occasion de la mort de Rathenau et à Vienne le 15 juillet 1927. Ces masses ouvrières ont fasciné le jeune Canetti, qui voyait en elles l'avenir de l'humanité. De cela il est question longuement dans *Auto-da-fé*. Georges, le frère psychiatre venu de Paris, en parle comme il évoque l'univers merveilleux de la folie, où la métamorphose permet d'échapper au carcan de l'identité. Le livre se termine même avec l'un des principaux symboles de masse, le feu. Mais Peter Kien lui-même, le philologue, l'homme des livres ? Ne peut-on pas déjà entrevoir en lui

une figure du pouvoir ? Peter Kien est-il autre chose que l'un constitué par la masse de ses livres ? Sans doute les autres caractères du pouvoir — la survie, le secret — lui manquent. Mais il a la maladie du pouvoir : la paranoïa. Créateurs et poètes y échappent par la métamorphose. Or Kien, c'est l'identité sans métamorphose. Le titre primitif du livre n'avait-il pas quelque chose à voir avec Kant, la subjectivité et l'idéalisme abstrait, promis à disparaître dans la masse ?

Mais la forme même d'*Auto-da-fé* — le roman en tant qu'histoire de l'individu problématique —, n'est-elle pas liée à la naissance et à la mort de l'individu ? N'est-ce pas une forme parvenue à sa fin, lorsque la masse tend à devenir la réalité exclusive ? Les références implicites à *Don Quichotte*, dont Canetti s'est réclamé devant Broch qui lui reprochait son manque de « réalisme », le tandem Kien-Fischerle qui n'est pas sans ressemblance avec celui de Don Quichotte et Sancho Pança, et jusque dans l'autodafé des livres, ne sont pas de simples hommages à l'ancêtre espagnol, mais bien les marques de cette fin. Cependant ce qui était ironie et plaisir chez Cervantès — le converti qui mesurait la distance entre les croyances auxquelles il avait adhéré et l'existence réelle — est devenu souffrance et horreur pour Canetti. Cervantès inaugurerait cette époque d'émancipation, qui a eu dans le roman — en tant que forme contradictoire par excellence — à la fois son lieu de développement et sa critique, tandis que Canetti fait partie de ceux qui ont vu cette époque et cette forme entrer sérieusement en crise pour ne pas dire mourir. *Auto-da-fé* est une histoire de fin du monde. Il manque de la dimension ironique, réceptive, qui fait du roman un genre épique, capable d'accueillir en soi l'univers des objets. C'est un monde grotesque de caractères, bien que ce soit encore essentiellement l'histoire de Kien, le plus proche, parmi les fous, dont Canetti voulait à ce moment écrire l'histoire, de l'auteur lui-même, qui s'est libéré de sa propre folie en l'écrivant.

Dans les pièces qui suivent, il n'y a plus d'auteur, ni d'identité non identique du narrateur et du héros, mais une société atomisée de caractères, capables de se transformer en meute ou masse. Ainsi dans *Noce*, avec la meute de fuite et la meute de chasse devant l'écroulement de la maison, et la fin du monde, annoncés par un idéaliste-prophète, ce qui marque la proximité de cette figure avec la position du pouvoir.

VII

C'est avec le national-socialisme que Canetti a découvert la masse ameutée, l'importance du pouvoir et de la relation masse-pouvoir. Car l'expérience première qu'il avait eue de la masse était celle des masses

sans Führer, sans dirigeant. C'est pourquoi il s'était opposé aux autres théoriciens qui faisaient dépendre des chefs et des meneurs la formation de la masse, et ne comprenaient pas, ce qui est pour Canetti essentiel, la masse en tant que désir fondamental, originaire, indépendamment du pouvoir. Avec l'arrivée d'Hitler la relation masse-pouvoir s'est imposée à son attention. Mais même dans *Masse et puissance*, Canetti ne développe pas cette relation. Si pour se conserver, pour ne pas se désagréger, la masse engendre les cristaux de masse, on ne voit pas l'engendrement du pouvoir par elle. Ceci pour qu'on ne déduise pas immédiatement de l'existence de toute masse celle de la puissance. Tandis que le pouvoir, l'un, implique pour sa constitution le multiple et la masse.

Dans *La Comédie des vanités*, pièce écrite directement sous l'influence de l'avènement du nazisme, il est question de la formation simultanée de la masse et du pouvoir ; la vanité étant, ici, ce principe d'identité, dans sa dépendance à l'image, où chacun croit tenir son essence véritable. Il s'agit, dans cette pièce, de l'interdiction des miroirs et de la photographie. Cela finit par engendrer des « maladies de miroir ». Ceux qui en ont les moyens vont tous les jours à l'ancien bordel, devenu une clinique d'un genre spécial, pour se regarder dans le miroir, tandis que ceux qui n'en ont pas les moyens forment comme un magma obscur au ras de la terre, ne connaissant plus rien d'eux-mêmes. Celui qui s'est « trouvé », comme il le dit, celui qui se sent une mission de restaurer l'authenticité ancienne, se sent aussi en rapport avec eux, c'est d'eux, de leurs besoins, de leurs regards qu'il est constitué. Ainsi, à la fin, lorsque la masse envahit la scène, chacun brandissant qui un miroir, qui son portrait photographique, au loin, c'est la statue du chef qui monte à l'horizon.

VIII

Tout ce qui comme masse et pouvoir, dans la réalité historique des années trente et quarante et dans l'œuvre de fiction de Canetti, poussait à se manifester, finit par prendre forme et se réfléchir dans le grand livre de Canetti *Masse et puissance*. C'est là que la masse est pensée sous toutes ses formes et le pouvoir réfléchi dans son essence : la survie. Tuer, dévorer, prendre, en sont les formes les plus immédiates, avec le danger qu'il faut affronter pour voir la mort et ne pas succomber. Mais la forme extrême c'est le pouvoir à distance, le tyran. Lui, il veut survivre à ses ennemis, aux siens, à tous : l'un survivant à tous les autres ; ce qui a pour contrecoup, le secret, la dissimulation et le sentiment de persécution. Dans la paranoïa du pouvoir, dans le

survivant à tous les autres, la condamnation à mort et l'interdit de la métamorphose vont ensemble. Car en élaborant les formes de masse et de pouvoir, Canetti a rencontré une opposition plus originelle encore au fondement du pouvoir et de la masse : celle de la mort, et celle de la vie, de la métamorphose.

La métamorphose, selon Canetti, est le principe même du vivant. Ce qui a rendu possible le devenir humain des hommes, ce qui s'exprime dans les anciens mythes. Mais, c'est aussi ce que, dans sa rigidité de cadavre statufié, le tyran ne veut pas. Cependant, si le tyran est l'une des réalisations de la malédiction de l'humanité — la survie —, une tout autre réalisation de la survie est possible : c'est celle du poète, dont la métamorphose constitue le principe de l'existence.

IX

La fin du monde ayant eu lieu, avec Auschwitz et la Bombe, on n'a plus à l'annoncer. La masse et la puissance, ayant été réfléchies dans toutes leurs formes, le désœuvrement risque de succéder à l'urgence de l'impulsion première. Un livre comme *Masse et puissance* est dangereux pour son auteur, et à plus d'un titre. D'abord, il risque d'en étouffer. Non pas par l'horreur qu'il doit mettre à jour, et par cette fréquentation quotidienne, pendant des décennies, des tyrans qui tuent en vous toute innocence et la possibilité d'espérer, mais à cause de la patience infinie que cela exige. Quelqu'un qui reconnaît la métamorphose comme le but de l'existence du poète doit s'interdire, pendant d'interminables années, toute métamorphose et toute invention qui ne se rapporteraient pas directement à cet immense projet. La richesse même de l'accomplissement d'une telle œuvre laisse son auteur dans le plus grand dénuement : pauvre, exsangue, n'exécutant que des mouvements réduits et dépourvus de sens. Il est difficile de se défaire d'une connaissance qu'on a donnée aux autres, de ne pas être homme de doctrine, de se réduire. Il n'est pas aisé de redevenir simple et libre pour la métamorphose. Ayant donné sa richesse, l'auteur se sent devenir son propre mendiant, l'invité de ses propres restes, il voudrait pouvoir détruire tout l'acquis, l'oublier et recommencer de nouveau. Mais il se pourrait aussi que l'obstination, l'ascétisme inhumain exigés par une telle œuvre — devenue ainsi l'œuvre principale — lui aient fait perdre toute autre possibilité, ne laissant vivant en lui que le passé qu'il recueillera plus tard dans son autobiographie.

Un écart par rapport à la rédaction interminable de *Masse et puissance*, et aussi à l'extérieur de la société atomisée et discontinuée des caractères, qu'il décrira, ultérieurement, dans *Le Témoin auriculaire*,

devient pour Canetti comme un pas sur le chemin de retour où, à défaut de masses, le conduit la nostalgie de la communauté et d'un monde clos dans lequel il aurait son nom et sa place. Ce serait un autre espace, non épuisé, où il aurait le droit d'exister. Et une respiration nouvelle. Ce sera *Les Voix de Marrakech*, que Canetti laissera publier beaucoup plus tard, lorsqu'il se sentira apte à écrire son autobiographie.

Mais pour en arriver là, il faudra que la voix des morts, dont chacun, selon Canetti, est formé, puisse trouver son espace et son écho, que les noms gardés longtemps puissent opérer, en catalyseur, leur concentration intérieure jusqu'à devenir cette lumière qui permettra d'évoquer, de recueillir leurs images et celle de Vienne, de la ville quittée, perdue, détruite, afin de les sauver dans leurs noms et pour la langue.

Mais ce faisant — ou bien n'a-t-il pu accéder à cela que par là — parce qu'il lui est arrivé à lui également d'avoir un nom, mais non pas celui d'une célébrité littéraire qu'il n'était pas encore et qu'il voudrait oublier ; un nom reconnu, sinon donné, dans la bouche de ce patriarche juif du mellah de Marrakech qui l'appelle par son nom, comme s'il en connaissait chaque syllabe d'une connaissance originaire.

Mais avoir un nom donne le devoir d'accueillir, de sauver, non seulement les grands noms, mais les petits, ceux qui ont été privés de leur rêve, ceux qui sont pauvres dans leur nom, ceux qui n'ont pas de noms et qui apparaissent, une multitude de figures, dans son autobiographie — tel, entre autres, ce jeune homme aux membres atrophiés, couché toujours dans sa voiture et lisant de gros livres de philosophie dont il tourne les pages avec sa langue.

Les marches de Canetti à Marrakech, où il était venu pour en écouter « les voix », l'ont conduit toujours, dit-il, sur une place, vers ce qui gisait par terre, n'avait pas de forme, ni vraiment de langage, mais qui était simplement vivant et le disait dans une seule syllabe. On peut dire aussi que c'est vers cela que Canetti s'est acheminé à travers les horreurs du siècle : vers ce qui est l'essence de toute forme et de tout langage et qu'on pourrait nommer la sainteté du vivant.

X

Car, à la fin du monde comme perspective des premiers textes, succèdent, pendant la guerre et lors de la rédaction de *Masse et puissance*, la hantise de la mort et l'appel des morts. L'inébranlable haine de la mort s'impose à Canetti comme thème principal de ses réflexions. La mort du père — expérience précoce et terrible — la peur enfantine de la mort de la mère, ravivée par cette mort, l'ignorance du sort des proches, et l'hécatombe généralisée de la guerre et des camps,

font de la mort une obsession permanente. Elle n'est pas, cependant, quelque chose de simplement autobiographique : la mort est devenue depuis la Première Guerre mondiale l'ultime réalité, elle est le corollaire même de la disparition de l'individu sujet et cause de soi. Mais la mort hante aussi Canetti parce qu'il craint de ne pas avoir le temps nécessaire pour finir *Masse et puissance*. Ainsi écrit-il *Les Sursitaires* pour dénoncer la phrase la plus monstrueuse de toutes : « Quelqu'un est mort à son heure ».

Mais vouloir survivre, c'est vouloir survivre également à ses morts, c'est l'essence même du pouvoir. Si la mort s'est imposée à la pensée de Canetti dans sa connaissance du pouvoir, c'est que, à la différence de Sonne, de Walser, de Kafka qu'il admirera pour cela, la force et le désir du pouvoir ne lui étaient pas étrangers. S'il a voulu connaître la puissance pour s'en libérer, c'est qu'il la connaissait déjà pour l'avoir subie et l'avoir exercée. Car la puissance ne caractérise pas seulement le tyran. La chose la plus importante au centre de toutes les actions humaines, elle est aussi ce qui menace le poète parce que lui aussi cherche la survie. Ainsi y a-t-il une proximité, mais aussi une opposition radicale, entre le tyran et le poète.

XI

« Survie et pouvoir » et « Le Métier du poète », deux des principaux textes de *La Conscience des mots*, commandent presque l'essentiel des propos de ce livre, y compris ceux sur Confucius ou Tolstoï, et surtout les portraits de trois figures, parmi les plus marquantes du siècle.

D'abord Kafka, le plus grand des poètes, selon Canetti, non seulement parce qu'il a renoncé à leurs illusions et fariboles : à la coquetterie, la vantardise et la singerie de Dieu, ces formes de puissance qui rendent les poètes méprisables, mais surtout parce que, toute sa vie, Kafka a cherché à démasquer le pouvoir et à y échapper, en se faisant tout petit ; et même dans ses relations d'amour avec Felice, il a dû lutter pour sauvegarder la liberté qui lui était nécessaire, en transformant cette lutte contre le pouvoir en la substance même de ses écrits.

Au pôle opposé se trouve le dictateur Hitler. Celui qui, avec son obsession de « surpassement », a failli étendre son pouvoir sur la terre. Ce que, à la fin de *Masse et puissance*, Canetti avait esquissé comme interprétation de la paranoïa de Schreber, il va le mettre en œuvre à propos d'Hitler, en utilisant également la plupart des formes qu'il avait décrites dans son livre. Hitler apparaît ainsi comme le survivant aux morts de la Première Guerre mondiale, qui a transformé ces morts en

une masse avec laquelle il a conquis des masses vivantes. Le meilleur connaisseur empirique des masses qui soit, il a maîtrisé toutes les techniques — accroissement, répétition, lenteur, sentiment de persécution, la masse ameutée — qui empêchent la désagrégation de la masse en vue de la victoire que le paranoïaque ne distingue pas de la destruction.

A la différence des masses qui éclatent au grand jour, le pouvoir est secret, dissimulé, masqué, il faut le débusquer là où on s'y attendrait le moins. Ainsi le fera Canetti dans son autobiographie avec le portrait de Scherchen, le premier représentant du pouvoir qu'il ait connu, et qui sera à l'origine, à la fois, du « capsulant » dans *Les Sursitaires* — le survivant, l'inspecteur des décès, celui qui vérifie que chacun est bien mort à la date annoncée —, et de la figure du chef d'orchestre, le maître du temps, celui qui donne l'ordre d'agir ou de se taire. Car en tant que menace de mort suspendue, en tant que prise à distance, l'ordre est inhérent à toutes les formes du pouvoir. Il se manifeste même comme l'essence de la puissance que Karl Kraus, le dieu de sa jeunesse, avait exercée sur Canetti et qu'il ressent encore aujourd'hui.

Le fustigateur Kraus, la troisième parmi ces grandes figures du siècle évoquées par Canetti, était — ainsi que le satiriste Swift avant lui — un tyran sans royaume. Comme pour le dictateur, le grand nombre, la masse, constituait son pouvoir : la puissance de Kraus, dit Canetti, venait du public nombreux qui attendait ses jugements pour éclater en applaudissements.

Mais la dictature de Kraus consistait en un pouvoir spirituel. Une école de résistance, donnant à l'auditeur fasciné que fut Canetti, les moyens de s'en libérer. C'est la découverte de l'homme du pouvoir dans le satiriste et le fustigateur, c'est cet éloignement de Canetti par rapport à son puissant modèle de départ, qui marquent la métamorphose dont il a été longuement question plus haut. Il y eut une nuit de révélation, la lecture de Büchner, qui a libéré Canetti des tendances satiriques apprises de Kraus. Il y eut surtout sa rencontre avec Dr Sonne, qui lui a enseigné le respect du vivant et l'accueil de toute chose dans une sorte d'esprit de rédemption, contre ce qui résonnait, dans la voix du pouvoir chez Kraus, comme les trompettes du jugement dernier. On assiste même dans l'autobiographie de Canetti à une sorte de métamorphose d'un genre particulier, la transmutation de Kraus, homme de parole publique, en la figure muette de Dr Sonne, qui est peut-être l'incarnation de cet homme imaginaire « si bon que Dieu lui-même l'envierait » dont il est question dans *Le Territoire de l'Homme*.

Si Kraus ressemble à un prophète qui personnifie le mal dont il menace les gens et y collabore à sa façon, Dr Sonne ne réalise pas la figure de l'homme bon, seulement parce qu'il veut, grâce à sa propre

souffrance, écarter le mal dont il prévoit la venue. Cet homme quasi impossible — car, par les temps qui courent, les diables sont plus crédibles que les saints —, Dr Sonne est bon parce qu'il a été poète et qu'il a cessé d'écrire, parce qu'il s'est libéré de la malédiction de l'humanité : la survie dont participe aussi le poète qui toutefois, selon Canetti, peut racheter sa transgression par rapport à tous ceux qui meurent en les faisant vivre avec les mots.

XII

Dans *Masse et puissance*, survie et métamorphose s'opposent, mais le poète est le seul être qui les réunit. Il survit par sa capacité de se métamorphoser en toute chose, pour en sauver le sens, mais aussi pour le sauver de la mort. Le poète se définit par sa conscience de la mort, comme le disait déjà Canetti dans son texte de jeunesse sur Broch, tandis que les autres cherchent à se débarrasser de cette conscience, soit en la déchargeant dans la masse, soit par le pouvoir et la mise à mort. Le poète survit, non pas par la mise à mort des autres, mais au contraire en les sauvant de la mort. Ainsi crée-t-il, en dehors de la relation de masse et de puissance, ce que Canetti appelle « le territoire de l'homme ».

XIII

C'est qu'en fait le territoire de l'homme est menacé. Dans ses livres de « réflexion » court comme un leitmotiv que le pouvoir — dont l'un des hérauts, Nietzsche, est devenu le maître à penser de ce temps — ne concerne pas seulement telle ou telle figure, ou la bombe qui a transformé la mort en Dieu, mais bien l'humanité, l'histoire de l'humanité dans son tout, « l'homme » considéré comme quelque chose de défini qui serait la norme et le but de l'univers ; et que la survie, la malédiction originelle de l'humanité a pour forme aujourd'hui la recherche généralisée du pouvoir, le « faire » et le surpassement, et qu'ainsi le survivant — l'humanité, que sa croyance à l'utile a réduite à l'état de bête — menace la terre et les hommes de la destruction. Cependant, pour Canetti, c'est dans la connaissance la plus noire que l'espérance a sa source : il n'y a pas de terme à la pensée créatrice de l'homme, et c'est dans cette malédiction que se trouve l'unique espoir. Ainsi, peut-être, est-ce dans cette menace même, que la survie est devenue pour le vivant, qu'il y a, à la fois, la mort certaine et une

chance de salut : l'accès au non-agir, à la métamorphose, au respect du vivant sans lesquels, bientôt, il n'y aura plus personne pour survivre, ni de pouvoir chez les morts.

Avec cette figure de « l'homme » comme but et norme de l'univers, qui étend sa puissance à la terre entière et la menace de destruction, Canetti parachève la figure ultime du pouvoir, de la survie et de la paranoïa, à laquelle dès sa jeunesse il avait opposé la masse et la métamorphose.

XIV

Depuis le début des années vingt, la critique du pouvoir, de la domination et de la philosophie du sujet, chez des penseurs aux horizons très différents, avait eu pour but la redécouverte de l'objet. Canetti est l'un des seuls à l'avoir accomplie réellement en essayant de retrouver l'ancienne force qui saisit son objet et l'aperçoit pour la première fois, en se libérant au préalable de toute méthode d'examen *a priori*. Parce que, pour lui, la connaissance du pouvoir implique en même temps le refus des méthodes de savoir qui lui correspondent — l'emprise extérieure des concepts sur les choses, de la loi sur le phénomène, les arguties qui sacrifient le contenu et l'objet à la sacro-sainte considération sur la méthode —, et donc un changement « matérialiste » dans la manière de connaître : la diversité des approches qui libère l'objet, et la connaissance, de leur enfermement. Ainsi a-t-il redécouvert la nécessité de la métamorphose, ce moment de la perte dans l'objet, qui est aussi le moment de l'accueil de l'objet par la pensée dans l'écriture. Le mode d'écriture de *Masse et puissance*, des paragraphes écrits à l'indicatif et fermés sur eux-mêmes — car chaque objet, chaque vivant, chaque événement est une monade et non pas un ensemble de relations extérieures qui lui seraient imposées par le pouvoir ou bien un moment dans un devenir dialectique qui ne serait que le développement de l'un —, ce mode de pensée et d'écriture va laisser une trace profonde chez Canetti jusque dans *Les Voix de Marrakech* et dans son autobiographie.

XV

Aux fondements du pouvoir, dans *Masse et puissance*, Canetti évoque la griffe, la main, la prise, ce qui est le plus originaire dans le monde animal. Et non pas l'œil, qui reste, somme toute, une fonction récente du pouvoir, une forme abstraite, non corporelle, de la prise, de

la domination à distance. Mais depuis que le Sujet s'est déclaré Seigneur de l'être, en même temps que se développait l'imprimerie, il s'est produit une réduction du monde au purement visible, à ce qui s'étale devant le regard, à ce que se donne un sujet de la représentation, projeté à l'extérieur devant le monde. Tandis que l'écoute ne se situe pas dehors, devant, mais dans un espace, un environnement : elle est essentiellement participation, réception. Ce n'est donc pas un hasard, si en refusant le subjectivisme et la domination, Canetti redevient « témoin auriculaire », revalorise l'écoute et les voix, comme celles de Marrakech.

A une époque où la philosophie du langage et la linguistique étendent leur toile d'araignée sur l'univers jusqu'à faire de la mort même un faux problème métaphysique, bien qu'elle soit plus décisive et plus ancienne que tout langage, maintenant que la terre est abandonnée, surchargée des lettres de l'alphabet, étouffée sous les connaissances et que plus aucune oreille n'est à l'écoute, Canetti, en tant que poète, veut vivre au temps d'avant l'écriture, au temps des appels, il rêve d'un homme qui aurait désappris toutes les langues. Ainsi serait restituée la substance merveilleusement lumineuse des réalités, des images, des sons, des noms, dont le sens reste réfractaire aux significations. Mais il y aurait, par là même, une nouvelle sensibilité à l'égard des cris et des paroles, qui cesseraient d'être de simples signes extérieurs aux choses.

Cependant, le retour à l'objet et la métamorphose n'impliquent pas pour Canetti de se livrer à la violence muette d'un destin mythique, aveugle et obscur, de rejeter cette exigence de l'esprit, de la transparence et de la précision — qui caractérise son style — et qu'il trouve, au plus haut point, réalisée dans l'écriture de Musil et dans la parole de Dr Sonne. Son dieu est le nom, le souffle de sa vie est le mot. Il vénère trop les mots pour les détruire et les disséquer et considère la tour de Babel, la diversité des langues et la multiplicité des noms pour les choses, comme la deuxième chute d'Adam et le plus grand crime de Dieu.

A la crise de la représentation et la fin de la subjectivité, Canetti n'oppose pas l'incantation à propos de l'Être où toutes les différences disparaissent dans la différence ontologique, il ne cherche pas non plus un dépassement dialectique, mais il voudrait établir un nouveau contact avec les choses, qui soit en deçà de l'opposition entre sujet et objet, et qui ne réduise pas les objets à la phénoménalité dépendante des concepts, des relations et des fonctions, où l'intègre le sujet de la représentation.

Comment redécouvrir aux choses leur substance, leur essence ? La métamorphose comme méthode et le récit comme exposition inciteraient à ce que l'on évoque l'antique mimésis, celle qui était vive dans un monde de communauté, de ressemblance, de répétition et de paroles orales, avant la subjectivité, la représentation, la nouveauté et l'imprimerie.

Mais la métamorphose, qu'il ne faut pas confondre avec l'imitation, n'épuise pas la démarche de Canetti, qui requiert aussi la distance et la réflexion. Car, à l'inverse du concept qui assèche ce à quoi on l'applique, le réel est d'une telle force, d'une telle diversité qu'il peut complètement détruire, annihiler, engloutir ou faire éclater celui qui s'y livre. « Mieux vaut pour moi connaître par la lecture les peuples primitifs, plutôt que de les voir. Un seul nain en Afrique ferait naître en moi plus d'interrogations déconcertantes que la science n'en saurait résoudre dans les cent ans à venir. [...] La réalité m'impressionne de façon anormale. Elle n'a plus, à ce moment-là, grand-chose de commun avec ce que les autres entendent par "réalité". Elle n'est plus ni solide, ni immuable, ni action, ni matière. La voilà comme une forêt vierge qui prend du volume devant mes yeux, et que tant que dure son accroissement, il s'y déroule toute la vie d'une forêt vierge ». Dans l'accueil qu'on lui offre, il faut donc éviter « cette horrible brutalité avec laquelle la réalité se jette sur vous comme une bête de proie, splendide et luisante, qui dévore l'homme ».

Ainsi, pour Canetti, les deux moments de métamorphose et d'identité sont liés. Leur coexistence caractérise le penseur et le poète. Sinon ce serait l'infini écoulement informe, ou bien la pétrification paranoïaque du pouvoir. Ne pas subordonner la vérité des choses au savoir artificiel, que le concept abstrait leur impose, refuser le subjectivisme et la « réflexion sur ... », ne signifient pas le rejet de toute subjectivité et de la réflexion. S'il ne s'agit pas de ramener les choses dans la proximité du connu et de détruire ainsi l'inconnu qui les fait autres, il n'est pas question non plus de s'abandonner au concret et de disparaître dans sa diversité. L'immersion contemplative dans les objets va ensemble avec leur construction réflexive. Par là s'accomplit leur sauvetage, la connaissance des phénomènes singuliers dans leur vérité.

Le refus de l'universalité conceptuelle — la métamorphose — n'a rien de commun avec l'« empathie », l'abandon de l'objectivité et la projection dans l'objet d'un impressionnisme subjectif et arbitraire. Le particulier, dans sa particularité et son unicité, son altérité, son existence concrète devient le but de la connaissance. Ce nominalisme respecte la vie, la dignité du phénomène. Il est lié au sauvetage de

l'infiniment petit, jusqu'à ce que l'apparemment insignifiant, négligeable, « invisible », se révèle être la chose même et plein de sens.

XVII

L'attention au singulier n'est pas exclusive à Canetti, mais ce qui lui est propre c'est sa capacité d'accueil et de restitution de l'objet. Car Adorno aussi, dans sa critique de la domination, la voit inhérente à l'un, à l'identique, au concept, au sujet ; il évoque également la rage et la fureur de l'idéalisme qui s'abat sur les choses comme un oiseau de proie ; il cherche aussi la connaissance du particulier. Cependant pour lui, la connaissance reste discursive ; le particulier devient un moment dans une constellation, il est moins lui-même qu'il n'est le résultat des relations ; la médiation et la négation déterminée, en tant que méthode, s'opposent aussi bien à l'immédiateté qu'à l'universel abstrait et au système. C'est que « la dialectique négative » d'Adorno est la pensée de la société moderne, de son être-devenu et de son historicité, où toute substance a disparu dans les médiations.

Au cours d'une interview radiophonique avec l'auteur de *Masse et puissance*, Adorno n'a pas manqué d'éloges à propos des nouveaux contenus élaborés par Canetti ; il a même reconnu quelques points de ressemblance entre l'idée canettienne de « la survie » et celle de « la conservation de soi » qu'il avait lui-même formulée avec Horkheimer. Mais il a critiqué vivement la méthode de Canetti, cette sorte de retour, en deçà de la tradition occidentale — de sa rationalité et de sa théorie de la connaissance et ses problèmes du sujet et de l'objet —, à une pensée archaïque et symbolique qui ne distingue pas image et réalité. Or pour Canetti, c'est précisément de cela qu'il s'agit. Pouvoir et masse sont des phénomènes archaïques — même si la masse est moderne, beaucoup de choses dans ses formes et ses fonctionnements procèdent de la meute, qui, elle, se perd dans l'origine des temps. Masse et pouvoir, persistance de réalités archaïques dans le moderne, sont mus par des symboles et des images. C'est pourquoi on ne peut prétendre les comprendre avec des méthodes qui ne leur conviennent pas et parler de rationalité à propos de ce qui n'en relève pas. On ne saurait transposer les méthodes d'un domaine dans l'autre.

Cependant ce n'est pas pour cela que Canetti se range à côté de n'importe quel irrationaliste chercheur d'origine : malgré son amour du mythe, des sociétés primitives ou traditionnelles, Canetti ne trouvera la paix dans aucune origine. Là où il y a la mort et le pouvoir, et il n'y a que cela dans la nature et dans l'histoire, il n'est pas de paix pour Canetti. C'est bien d'utopie et d'espérance qu'il s'agit pour lui et non de

retour. C'est dans son combat contre la mort et contre le pouvoir que sont élaborés les contenus de son œuvre, et aussi la mise à nu du pouvoir et des formes d'existence de la masse qui la rende manipulable. Mais les mêmes conditions sont requises pour la démarche qui refuse, dans la « saisie » des choses, de leur imposer la mort et le pouvoir, sans quoi d'ailleurs les nouveaux contenus n'apparaîtraient pas.

XVIII

Une pensée comme celle de Canetti est essentiellement celle des contenus et de l'objet, ce n'est pas une pensée attachée à la méthode, à la critique de la connaissance ou à la déconstruction. Par là même c'est une sagesse, une pensée à l'ancienne.

Se référer aux présocratiques et aux taoïstes ne se réduit pas pour Canetti à une sempiternelle critique de la métaphysique occidentale, qu'il ne connaît d'ailleurs pas très bien : il croit même avoir eu de la chance de ne pas en être trop imprégné. Cela implique plutôt de respecter les choses et leurs espaces, leurs souffles et leurs respirations. Ce qui est contraire à la modernité et à ses réifications. Si *Masse et puissance* traite de l'archaïque dans le moderne, il est vrai que, des contenus substantiels, absents autour de lui, Canetti ne les a trouvés que dans une société traditionnelle — Marrakech — ou bien dans la mémoire et le passé de son autobiographie.

XIX

Réclamant, avec justesse, le titre de poète, Elias Canetti doit la richesse de ses contenus à sa « pensée poétique » qui privilégie l'image contre le concept, l'objet contre la déduction. Le particulier selon Canetti est concret, il est immédiat, il est pour soi et non pour nous seulement. C'est un tout constitué de détails, que le langage peut nommer en le reconstituant dans une forme, qui est en lui-même quelque chose de particulier contre le concept universel ; quelque chose d'impossible donc à intégrer dans un discours théorique qui le rendrait maniable en le livrant de nouveau au pouvoir.

L'importance de détails dans cette réception-constitution de l'objet était affirmée par Canetti dès sa jeunesse : pour la connaissance de tout être chaque détail et le moindre pas comptent. Dans sa vieillesse, il notera dans *Le Cœur secret de l'horloge* : « Peut-être as-tu rendu leur dignité aux détails. Peut-être est-ce là ton seul mérite. »

La démarche de Canetti suppose patience et durée — et non pas temporalité —, insistance et répétition. On le voit revenir constamment à la même chose, au même événement, tourner autour, perplexe, fasciné, étonné, le peser dans tous ses aspects matériels, corporels, événementiels, s'en imprégner complètement, jusqu'à en comprendre la substance. Il s'agit de l'immanence des choses et non de leur immanence à la pensée. De là, dans *Les Voix de Marrakech*, comme dans *Masse et puissance*, ou l'autobiographie, la nature séparée de chaque chose, chaque événement, son être monadique, et la pensée aphoristique, discontinue, qui le réfléchit et le dépeint, en refusant de l'intégrer au discours d'un sujet. Chaque partie a son effet propre et durable, ce qui permet de « réfléchir à des choses qui, normalement, se fussent étouffées mutuellement ».

L'exacte mesure — et ceci apparente les écrits du penseur Canetti aux œuvres d'art — consiste à éviter deux formes de subjectivisme : l'arbitraire, la dispersion ou la totalité close, l'articulation systématique qui déduirait le particulier à partir de quelques idées fondamentales. La subjectivité devient connaissance et respiration, non pas l'opération dominatrice qui détruit les substances en les déduisant des relations et des fonctions du jugement discursif. Ainsi le moment de domination, et la cruauté qu'il y a dans l'acte de penser se saisissant de son objet, sont rachetés par la métamorphose et le jeu qui constituent, pour Canetti, l'essence même de l'homme et s'accomplissent dans l'acte poétique.

Il ne s'agit donc pas de quelques idées principiellles — de la fatuité d'un auteur qui fait la roue, a dit Canetti une fois — mais des détails constitutifs des choses dans leur différence. Celles-ci ne sont pas en dehors d'un tout, mais il n'est pas besoin de médiations et de relations dialectiques pour établir leur relation à ce tout, qui en forme la substance. Cependant, ce tout n'est pas totalitaire, clos, et il n'épuise pas la « totalité » : d'autres choses pourraient en faire partie et d'autres chapitres continuer le livre, où pourtant rien ne manque. C'est que, à la limite, chacune de ces réalités suffirait. Elle remplit complètement l'horizon, l'attention, les affects, la pensée. De là un caractère emphatique de célébration qui supprime le superflu, l'anecdotique, mais porte chaque réalité, et même chaque image, à son point extrême hors le temps. Comme si toute la réalité s'y cristallisait, comme si c'était cela même et la vie du monde et celle de Canetti. De là le caractère d'évidence de la pensée, inaugurée par *Masse et puissance*, son ouverture au multiple, et sa nécessité, sa prégnance poétique, en tant que telle et dans les œuvres de maturité de Canetti.

LES ŒUVRES

LA TOUR DE BABEL

Auto-da-fé

I

Est-ce le devoir du poète de porter plus d'angoisse dans le monde et de procéder à son intensification ? A ces remarques, venant de Broch, Canetti, que la découverte de *La Métamorphose* avait conforté dans sa voie, aurait pu répondre avec les paroles de Kafka. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Un livre doit nous faire l'effet d'une catastrophe violente : être comme une hache qui brise en nous la mer gelée.

L'auteur d'*Auto-da-fé* croyait aussi que le monde démoniaque ne révélerait pas son essence et sa vérité, ni ne saurait être surmonté, sans l'aggravation, à l'extrême, de ses tourments et de son amertume. Et que c'est à la seule condition d'être regardée en face que la négativité parfaite pourrait se muer en l'écriture de son contraire.

II

Le choix de la vérité, dans *Auto-da-fé*, s'écarte de la vraisemblance, sans rien de fantaisiste. Le monde ordinaire est porté, non pas à sa perfection, comme l'exigerait la mimésis et le réalisme, mais à sa limite. Dans une région plus nue, plus raréfiée, sous vide et de haute tension, visant moins la réconciliation ou la rédemption du monde qu'une sorte de jugement dernier.

On sait qu'au moment d'écrire, Canetti avait au-dessus de son bureau, une reproduction du retable d'Isenheim. Il rougissait devant le peintre qui avait entrepris quelque chose de monstrueusement difficile. Tout s'effondrait autour de Canetti, sauf ce retable, qui était là comme une sorte de défi.

« Ce dont on se serait détourné avec horreur dans la réalité, on pouvait encore le saisir dans ce tableau : un souvenir des choses horribles que les hommes s'infligent les uns aux autres [...]. Peut-être la tâche essentielle de l'art a-t-elle été trop souvent oubliée : il ne s'agit pas de purifier, de consoler, de faire comme si tout allait bien [...]. Que peuvent encore vouloir dire ces illusions consolantes devant cette vérité, toujours égale à elle-même et qu'il faut toujours garder présente à l'esprit ? Toute l'horreur qui est à notre portée est anticipée ici. Le doigt de saint Jean, un doigt immense le désigne : cela est, cela sera de nouveau. »

Encore Grünewald avait-il peint aussi Noël et la Résurrection. Au moderne, il ne reste que l'horreur de la souffrance et de la diablerie. Comme si, d'une ancienne peinture de jugement dernier, on n'avait gardé que la partie grotesque, consacrée à l'enfer et aux damnés ; la beauté et la perfection, le domaine du divin et du paradisiaque, étant bannies d'*Auto-da-fé* comme de l'écriture moderne.

III

Le grotesque d'*Auto-da-fé* est moderne. Y fusionnent inextricablement le comique et l'horrible. A chaque moment l'un peut verser dans l'autre, créant ainsi un malaise qui ne laisse pas d'inquiéter, de tourmenter le lecteur. Le simplement comique serait une satire, triomphant de son objet, on en rirait, et ce serait une libération. Mais la part de vérité cruelle est trop grande pour qu'on puisse s'en débarrasser. Il nous est refusé, en même temps, la consolation et la douleur d'une pure tristesse, qui se fonde ici dans un mélange consternant avec le risible.

Le grotesque est le mal radical : l'enfer de la bêtise, de l'avidité, de l'obscénité, de la cruauté, de l'horreur et de la haine, auquel n'échappe pas « la sublimité » de Peter Kien lui-même. Plus on s'éloigne de ce dernier, plus l'effet purement formel du grotesque augmente, et plus il apparaît comme la teneur véritable de l'œuvre.

Le grotesque ne développe pas de contenus en traitant des motifs, mais en les maltraitant, en les déformant ; et en détruisant, au fur et à mesure, tous les contenus qui pourraient apparaître. La teneur du grotesque c'est directement son style sans aucune médiation réflexive intermédiaire.

Pour que le grotesque devienne ainsi la tonalité dominante, il faut que déjà la critique ait fait son œuvre, que le contenu substantiel ait disparu de longue date, et aussi le principe moral qui voudrait s'en prendre aux apparences prétendument solides. Devant la négativité de

tout, il ne reste aucun détail pouvant être amendé. Les rapports sont tels qu'ils sont. Toute chose correspond à son concept, et c'est cela qui est insupportable. Le grotesque c'est la satire se prenant pour objet, libéré, à la fois, de la satire, de son intention critique et de l'instance extérieure qui y triompherait. Il laisse apparaître les choses pour elles-mêmes, trouver leur vérité et leur jugement dans leur forme extrême et leur auto-destruction. Le grotesque d'*Auto-da-fé* c'est la substantialité épique devenue une réalité de figures dépourvues de substance, grimaçantes, douloureuses, difformes et bouffonnes. C'est une esthétique de fin de monde, mais d'un mal dont on ne s'accommode pas, d'un néant dont on ne fait pas le principe de l'être, parce qu'il n'est pas la fin de la vie et de l'univers, mais celui d'un monde : « la parfaite culpabilité » du subjectivisme arrivé à son terme.

IV

Cette teneur grotesque, qui allie la souffrance pathétique d'un Grünewald et la cruauté risible et glauque d'un Bosch, est exacerbée par le plus pur style classique, admiré chez Stendhal ; une langue incisive et sobre, apprise des classiques chinois ; et une froideur, devant les conséquences d'une situation, héritée de l'étude de la chimie. La précision et le détachement caractériseront toujours l'écriture de Canetti : l'égalité du rythme, l'unité du ton, sans suspens, lenteur ou paroxysme. Une manière de se saisir de la chose et de la poser fermement dans des phrases achevées pour elles-mêmes. Ces phrases courtes, sans ornement ni fluidité, distancient le grotesque de *Auto-da-fé* mais, au lieu d'en diminuer l'impact, le rendent plus tranchant et blessent le lecteur. Et la distance entre la grande objectivité des énoncés et leur contenu délirant, risible et terrible, augmente encore plus le malaise à supporter. Et c'est cette dualité, le lien inextricable entre l'horreur des faits et la froideur des énoncés, qui crée le grotesque spécifiquement moderne de *Auto-da-fé*.

Une telle écriture implique une grande cruauté, une absence de pitié, non pas tellement envers l'objet ou le lecteur que par rapport à l'écrivain et ses illusions. Dans cette douleur seulement, il est possible de faire, négativement, l'expérience du sens. On dirait des figures taillées dans du bois, avec une présence visuelle et physiologique, mais on sent encore les traces du couteau, les écorchures, comme si on avait reçu soi-même les coups de marteau et les pointes.

Auto-da-fé est l'un de ces livres, rares, qui ne font pas appel à l'espoir ou au désespoir, à la colère ou au ressentiment, à la nostalgie ou la consolation. Georges Kien y parle contre la littérature qui voudrait être

un acte de courtoisie polie, une caresse, une autre forme de l'amour pour le lecteur, et qui couche la multiplicité anguleuse, douloureuse, cruelle de la vie, sur la surface lisse d'une feuille de papier pour que le regard y glisse rapidement et agréablement. Le roman destructeur de Canetti manque de ce « confort du cœur » qui rend l'art propre à la consommation, réchauffe et apporte un certain bonheur. Pour *Auto-da-fé*, comme pour son « héros » Peter Kien, le bonheur semble être « l'idéal des illettrés ». Ce livre où l'on parle du surgissement de la masse n'a rien du kitsch, qui est l'esthétique de la masse depuis le XIX^e siècle.

V

La masse dont on annonce la venue a une réalité théorique dans le livre. Pourtant elle est déterminante. Et non seulement à cause de l'épreuve de l'incendie du 15 juillet 1927, qui a été la matrice du livre et de la pensée de Canetti. La masse est contre l'individu et la culture, qui ont été réduits, avec son surgissement, à la philologie, l'idée fixe et la monomanie. La tour de Babel résulterait même d'une présence négative, et pressante, de la masse, contrepartie, à son tour, d'une absence de parole commune, éclatée en une multiplicité de discours idiosyncrasiques et délirants, sans rapport les uns avec les autres.

Ce rétrécissement de l'existence et son expression grotesque — dont Canetti doit aussi la connaissance à ses expériences allemandes — différencient *Auto-da-fé* des autres grands romans viennois de l'époque. Les « caractères » de Canetti sont tout le contraire de l'homme sans qualité et sans particularité, tel que le concevait le possibilisme de Musil ; ils sont d'une pièce, sans cet éclatement, comme chez Broch, entre l'intrusion d'en bas et l'abstraction rationnelle et morale. Ils ignorent la désintégration discordante, la fragmentation et le désir d'unité de l'âme.

Ces « caractères » ne sont pas des hommes, mais des « sujets empaillés », des figures, des idées. L'individu bourgeois, lorsqu'il existait et avait donné naissance aux grands romans réflexifs, recevait sa richesse de la complexité de ses relations. Ici chaque « personnage » n'est pas un ensemble complexe, fût-il surdéterminé par un trait dominant, comme les types sociaux ou psychologiques du roman classique. C'est un trait réduit à lui-même, renforcé, accentué, répété, jusqu'à devenir la silhouette entière. (Plus tard Canetti écrira « les caractères acoustiques »). Ce sont des marionnettes de chair et d'os, capables de porter des coups et d'en souffrir : réduites à un aspect qui va de pair avec l'idée fixe dirigeant chacune. D'ailleurs « l'aspect »

n'est que la manifestation du contenu, il n'y a pas d'apparence. Chacun est un monstre, déformé, malformé, monomaniaque, jusque dans son paraître. Le caractère, lorsqu'on en a, détermine aussi l'aspect physique, selon Peter Kien. L'idéaliste, le roué, l'avidé, la brute : asperge, bosse, moule, poing, voilà « l'aspect » des quatre figures principales ! La différence et la spécificité sont poussées à l'extrême limite. En même temps chaque figure a une présence têtue, affirmative et voudrait persévérer dans son être, contre tout autre, avec une avidité destructrice et haineuse.

Même ensemble, les personnages d'*Auto-da-fé* ne constituent pas un monde, un cosmos ou un univers social : la prose du monde a disparu. Mais aussi la gratuité de ce qui existerait pour lui-même, indépendamment de toute signification, qu'il s'agisse d'un passant, d'un objet, d'un brin d'herbe, d'un nuage, d'un chemin qu'on ne suit pas. Il n'y a pas non plus d'atmosphère, résonnant de non-dit, de temporalité, de profondeur ; ou de flou, de liant entre les figures, ou de zones d'ombre. Tout a sa signification. La ville, presque totalement absente — chose impensable chez Balzac, Mann ou Musil — est passée de l'espace et du temps à la diversité et la spécificité des différentes manières de parler. Le point de vue de l'écrivain — la réflexion totalisante, comme la description du monde des objets — l'a cédé devant le monde éclaté et discontinu des idées fixes et des discours propres, qui identifient fantasme et réalité et finissent par obséder le lecteur, bien qu'il passe d'une obsession à une autre.

VI

Dans sa première partie, qui pourrait être un tout fermé, *Auto-da-fé* est une nouvelle version de l'histoire classique de la servante maîtresse. Il y a bien sûr la spécificité des figures du couple, leur histoire et la manière dont elle est contée. On devrait préciser encore plus en disant qu'il va dans ce livre de l'opposition ancienne entre l'univers des idées et le monde matériel, se cristallisant, au début, dans l'une de ses figures principales : l'hostilité entre le lettré et la femme. Antagonisme qui a atteint ici la limite extrême de sa possibilité : le face à face du vide ridicule de la culture et de la barbarie obtuse de la réalité. Si, des années plus tard, Canetti évoque « sa » Thérèse à propos de la femme de Tolstoï cherchant à obtenir un testament, ou bien s'il s'intéresse aux lettres de Kafka à Felice pour écrire « l'Autre procès », c'est que là il retrouvera en germe, et de manière tragique, ce qu'il avait développé, pendant sa prime jeunesse, dans le registre, horrible et comique, du grotesque.

Le nouveau chevalier à la triste figure, Peter Kien, le plus grand sinologue vivant, n'est pas, à la différence de l'ancêtre Don Quichotte, attaché à un seul genre de livre : il ne somme pas l'univers merveilleux des livres de chevalerie à descendre dans la réalité désenchantée. En bon adepte des Idées, il aime, d'ailleurs, tous les livres, sauf les romans qui devraient être interdits par l'Etat, car ils poussent les gens à se métamorphoser, à se changer en se mettant à la place d'autrui. Peter Kien voudrait garder les livres, dont il a le culte, de toute contamination avec la réalité, et du flot de boue des illettrés qui vient s'abattre sur eux pour les profaner, les traiter comme si c'étaient des bêtes, des esclaves ou des ouvriers.

Dans sa détresse même, il ira, un jour, jusqu'à déplorer la faiblesse du Christ, qui — nonobstant la révélation du Verbe — a parlé de l'amour des hommes là où il fallait dire des livres, du moins selon l'interprétation que les barbares — ces infirmes : les hommes — en ont donnée, eux qui n'existent par millions que pour voir croître quelques vrais savants.

De Kant, dont ce héros de l'idéalisme abstrait devait porter le nom, Peter Kien a gardé l'exactitude, la parfaite régularité dans l'emploi du temps, la rigueur, le refus de la pitié envers lui-même et les autres et un sens moral qui lui est fatal.

Il a une silhouette étroite, longue, sévère, osseuse. Une bouche en fermeture Eclair, pas de joue du tout et un nez vertical d'une étroitesse vertigineuse. Un visage qui ne retient le regard de personne. Taciturne et renfermé, il n'a pas de relation d'amitié et n'accepte pas d'invitation. Il n'éprouve aucune envie de prêter attention à la canaille, dont la rencontre finit toujours par quelques pensées qu'il note dans son « sottisier ». Il ne daigne pas participer aux colloques et refuse les postes universitaires, laissant la charge des étudiants incultes aux professeurs ignorants.

Savoir et vérité sont pour lui identiques. S'approcher de la vérité exige, pense-t-il, qu'on se retranche des hommes. S'il sort de chez lui, tous les matins de sept à huit heures, c'est pour respirer, dans la vitrine des librairies, les livres étrangers qui le ramènent à sa propre bibliothèque. Là il vit en compagnie des livres en beaucoup de langues : eux parlent et sont pourtant muets. Car Kien déteste le dialogue, il aspire au silence comme d'autres à l'air pur. Il se tait et travaille toujours. Aucune culture ne lui est inconnue. Il pense par mémoire, parle et écrit par citation. Il aime les savantes controverses dans les revues, où il gagne aux combats de l'esprit, comme d'autres dans les tournois de boxe. Ses thèses font autorité, et il en a, en cours, plusieurs

à la fois. La dernière en date porte sur « l'influence du canon Pali sur la forme du Japonais Bussoku Sekitai ». Lorsque Kien a assez d'écrire, il fait « la conversation » avec ses auteurs préférés, qu'il fait descendre en personne des rayons de sa bibliothèque.

Celle-ci est la plus grande bibliothèque privée de la ville : quatre grandes pièces, éclairées par des ouvertures au plafond, insonorisées par des tapis épais au sol ; on en a condamné les fenêtres afin de gagner des murs et empêcher l'intrusion du dehors. Ce n'est pas seulement une cabine à l'abri de toutes les relations matérielles et des contingences terrestres. Pour Kien c'est sa patrie : « Non pas une patrie telle que la conçoit un patriotisme primitif où le poing est maître, ni une religion non plus, fade avant-goût d'une patrie dans l'au-delà. Non, il a besoin d'une patrie qui embrasse à la fois le sol, le travail, les amis, le repos et le domaine de ses facultés spirituelles, pour en faire un tout naturel et bien ordonné, un cosmos qui lui est propre. La meilleure définition de la patrie, c'est bibliothèque. »

Il vaut mieux, pense Kien, garder les femmes éloignées de sa patrie ; celle qu'il veut y accueillir, cependant, a passé, croit-il, l'épreuve de l'amour des livres ; sa jupe bleue empesée, qui bientôt paraîtra le défier comme une moule, ne lui semble être d'abord qu'une reliure en pleine toile !

VIII

L'opposition ancienne des lettrés contre les femmes, dont celle des moines dans leur cellule n'a été que l'une des figures, s'est vue réactivée au XIX^e siècle, dans l'après-romantisme, lorsque la nouvelle séparation de l'esprit et du monde a donné naissance à la religion de l'art, à l'art pour l'art dont les romanciers se croient les nouveaux moines. Mais en général ce qui faisait peur c'était la fascination panique, l'érotisme, la séduction, la sexualité destructrice de la femme, la terreur de perdre la tête au propre et au figuré : Salomé.

Dans la généalogie de Kien, il faudrait, peut-être, compter également avec Otto Weininger, qui en prend ici pour son grade. Dans *Sexe et caractère*, publié plus de vingt ans plus tôt et dominant encore à Vienne, il y avait, comme chez Kien, une semblable affirmation du caractère, de l'attitude, de l'éthique kantienne considérée comme « masculine », « virile », et le mépris affiché de la femme, du juif et des masses, les trois termes qui viennent aussi troubler l'existence de Kien.

Kien solitaire ? « Moi solitaire ? Et les livres ? » Une femme à côté de tant de travail — un crime. Cependant, Kien n'est pas un créateur de génie, ni Thérèse une créature fatale. Il s'agit d'un érudit ridicule

enfermé dans sa bibliothèque : une âme rétrécie à un seul et unique point de l'existence sans rapport véritable avec le monde des Idées, devenu lui-même quelque chose de complètement extérieur et dépourvu de contenu, tandis que la réalité s'est réduite à l'effectivité obtuse et bornée.

Face à Kien, ce squelette répugnant, qui ne sait même pas ce qu'il mange, Thérèse est dépouillée de tout attrait, de toute séduction de quelque ordre que ce soit, érotique ou spirituel. Si elle tient son pouvoir de la faiblesse de Kien, ce n'est ni pour la beauté de ses jambes, ni pour sa cuisine ou la malice de son esprit. Tous les plaisirs ont été répudiés par Kien pour sa passion de la culture. C'est à cause de cette passion qu'il se marie.

IX

Laide, bête, repoussante, et avide, avare, agressive, Thérèse est une vieille toupie, courte, trapue, à la jupe bleue lourdement empesée qui cache ses pieds, aux grandes oreilles qui lui touchent l'épaule en l'absence de cou. Elle dodeline de la tête et se balance en parlant : « Pardon, est-ce que c'est ma faute par hasard ? A quoi ça mène ? Les choses augmentent tous les jours, les pommes de terre coûtent déjà le double... »

Sa mère, une mendicante, est morte de faim ; elle-même a attendu longtemps une place chez un monsieur seul. Pleine de fatuité, à cinquante-sept ans, Thérèse se croit jeune, désirable par tous les hommes qui la regardent, en effet, mais pour sa jupe. Elle monologue, radote, on peut savoir quelle direction cela va prendre. D'elle-même elle parle souvent à la troisième personne, dit une femme ou la femme : elle affirme sous forme d'interrogation, dit ce qui est convenable, ce qu'elle a appris et répète des lieux communs, des proverbes et des petites annonces de journaux.

X

Ils font la paire : l'érudit dans son essence et la servante semi-crétine et illettrée. Leur face à face attend depuis huit ans. Kien n'est jamais sorti de son silence et Thérèse le respecte ; elle lui prête même un crime ou pour le moins un secret. Seulement un jour, c'est le tout début du livre, Kien a le tort de briser son mutisme et de s'adresser à un enfant qui regarde les vitrines d'une librairie. Le garçon lui rappelle son

enfance, lorsque lui-même s'était caché, par amour des livres, toute une nuit dans une librairie. Kien promet à l'enfant, qui s'avère être un voisin, de venir voir sa bibliothèque.

Ce dialogue fatidique produit une brèche par laquelle la catastrophe s'engouffre. Il s'ensuit un désordre inhabituel dans le rangement des livres et la recherche des manuscrits, qui permet à Thérèse de découvrir l'idiotie de son maître : l'extravagance à la place du secret redouté et tant attendu.

Le garçon revient à la charge. Thérèse le renvoie et commence à attaquer l'insolence des gens et des enfants qui ne veulent pas étudier. Au mot d'étude, Kien pense qu'elle-même s'y intéresse. Il lui cherche un livre, le plus maculé et le plus inepte qu'il ait gardé du collège. Mais il le voit nettoyé, recouvert, installé sur un coussin brodé, et Thérèse qui le tient avec des gants fins et lit toujours la même page. « Pardon, sans cela on n'en tire pas profit. » Le moraliste Kien se reproche d'avoir méconnu un esprit dévoué à la culture. Il organise l'une de ses séances de « dialogue » avec Confucius, qu'il commence par malmener. Ensuite, selon les conseils du sage chinois, il veut offrir réparation d'avoir méconnu Thérèse et il lui demande sa main.

Mais que faire avec la jupe ? La briser comme il l'avait fait d'une moule dans son enfance ? Il finit par mettre des livres sur le divan « pour commencer la conversation ». Mais Thérèse apparaît en jupon et corsage et elle se dandine. Soudain « un gros bras s'abattit sur les livres. Ils jonchaient le tapis comme des cadavres. Un monstre, mi-femme nue, mi-corsage, pliait le jupon d'un geste précis et le posait sur eux comme un linceul ». Pris de haine, d'impuissance et de peur, Kien s'enfuit aux toilettes pour pleurer.

XI

A partir de là commence la guérilla domestique. « C'est moi qui commande ici. — C'est moi la femme ici. » Elle veut l'espace, lui le silence. Ce qui le menace, c'est l'irrésistible désir de Thérèse de posséder des meubles, de remplir les pièces, de les rendre convenables. Et Kien cède les trois pièces fermées à clef, une grande partie du couloir marqué à la craie, en échange d'un écrit qui stipule à Thérèse de se taire. Pour ne pas voir les meubles qu'elle a achetés pour son bureau, il fait l'aveugle, et il rêve d'avoir des paupières aux oreilles qui lui permettraient de ne plus entendre.

Profitant d'une sortie de Thérèse à la recherche de nouveaux meubles, Kien fait vider les pièces pour donner aux livres l'ordre d'une mobilisation générale. Mais il se retrouve par terre, saignant du nez et

évanoui. Pour Thérèse, ça ne se fait pas de ne pas mourir quand on est mort. Elle le harcèle et exige un testament. Aux chiffres, elle ajoute des zéros, l'unique signe qu'elle ait appris à l'école. Ensuite elle veut connaître la banque. Un mari sans la banque, à quoi ça sert ? D'ailleurs elle ne veut plus le nourrir. Elle n'est pas une domestique. Les domestiques ont des gages. Et puis on ne nourrit pas un homme qui n'apporte pas un sou à la maison.

Elle jette le mari à terre, le bat avec les pieds et les mains. Malade, le grand sinologue devient comme un chien, se traîne pour laper sa pitance, souffre et reste terrorisé. Pour finir, il fait, tous les jours, « la statue » à son bureau de travail. Ainsi, pense-t-il, il sera inatteignable. Mais à la recherche du carnet de chèques, Thérèse le roue de coups, l'insulte — voleur, assassin —, lui crache au visage et le jette hors de son appartement.

XII

Faits et gestes sont pris, avec leur horreur autrement sordide, pitoyable et risible et leur comique douloureux et révoltant, dans des discours fermés, que même les coups ne parviennent pas à ramener à une parole commune. N'importe quelle « pensée » devient réalité, n'importe quel fait est interprété par la « pensée ». L'absence de distance entre idée et réalité et leur radicale hétérogénéité se double d'une dualité, d'un quiproquo, où chacun dit et entend autre chose dans « le dialogue ».

Thérèse radote perpétuellement sur le prix des choses qui augmentent tous les jours, sur la femme convenable, le mari voleur et égoïste ; sur le jeune homme remarquable, ce vendeur de meubles, qui lui a donné du chère Madame, lui a parlé de ses trente ans, de sa jupe magnifique, de ses hanches splendides qu'il voudrait essayer, du capital qu'il lui faudrait ; elle parle du magasin de meubles qu'ils posséderont avec l'enseigne « Rude et femme », des autres femmes qui ne seront pas acceptées ; du testament avec le million d'héritage, que le mari devrait laisser, et mourir, de tous les hommes qui la regardent ; des chiffres, des listes de livres qu'elle dresse, des clefs cachées dans sa jupe, de la banque ; des colombes et du Sauveur qu'elle identifie à M. Rude et celui-ci à Bouddha ; de sa mère mendicante, de l'amour et des pommes de terre plus chères que précédemment... ; dans une sorte de débit ininterrompu, où les propos finissent par arriver en bribes, en morceaux détachés ; des restes de discours et de pensées anciennes qui ont une cohérence dans son délire, mais apparaissent complètement décousus, hachés et insensés et d'autant plus loufoques que ce qui a été

imaginé ou pensé est devenu déjà pour elle une évidence acquise et parce que cette façon de se citer fait aussi un effet d'évidence pour le lecteur, mais d'évidence risible. Elle dit d'ailleurs tout haut ce qu'elle pense et ce qu'elle veut, mais c'est Kien qui n'entend rien.

Car la bêtise brute de Thérèse a sa contrepartie dans l'idiotie cultivée de Kien. Sa bibliothèque est son rempart contre le monde, les explications livresques, la substance de ses expériences, et l'auto-accusation morale, le motif de ses actions. Il voit Thérèse devant un livre, la voilà une sainte. Par esprit de réparation, il se marie avec cette femme de cinquante-sept ans qu'il croit innocente, peu au courant et terrifiée par son « devoir d'homme ». Lorsqu'elle dit « une femme veut se remarier... Excusez, mais les femmes ont un cœur », Kien a une illumination. Tout le discours de Thérèse sur M. Rude, le jeune homme remarquable, le million d'héritage, le chef d'orchestre qui l'a regardée dans la rue, lorsqu'elle revenait de l'église, blanchie d'avoir ajouté des zéros au testament de son mari menteur, voleur et assassin, tout cela devient dans la pensée de Kien des marques d'amour pour lui-même. Malgré toutes les preuves du contraire, il croit qu'elle veut lui laisser un testament parce qu'elle est plus âgée, qu'elle a hérité d'un chef d'orchestre remarquable un million, qu'elle voudrait lui donner, mais qu'elle est trop timide pour lui dire « je t'aime » et qu'elle le trouve « rude ». Il se félicite donc de sa chance, de sa clairvoyance et fait des projets d'achat d'une autre bibliothèque, se disant que, même par ses gestes répréhensibles, Thérèse mendie un peu d'amour, mais qu'il ne peut — la science oblige — malheureusement pas lui en donner. Ensuite, parce qu'il a souhaité sa mort, ou son écrasement sous les poings du concierge, Kien reçoit les coups de Thérèse, comme si c'étaient des baumes pour sa nature morale et qu'il les avait mérités.

L'homme cultivé a sous la main tous les arguments dont il a besoin, dit Kien. A chaque étape donc, il faut son argument, et immédiatement l'explication se met en place de manière systématique. Lorsqu'il fait l'aveugle, la cécité devient une arme contre le temps et l'espace, le principe dominant du cosmos. Plus tard, la « pétrification » sera l'origine d'une nouvelle philosophie, et le conduira à découvrir le dieu de l'avenir : le passé. Quelle importance cela aura-t-il dans cent ans qu'il reçoive aujourd'hui des coups ? Laissons le présent devenir le passé, et nous ne sentirons pas les bosses.

Avec ces négations, par l'aveuglement d'abord, la pétrification après, pour ne pas voir ou sentir, Kien dépasse la simple « folie » quichottesque, qui consiste en rapports erronés entre pensée et fait ou en inaptitude à l'expérience. Peu à peu, il entre dans le chemin de la paranoïa. Il finira par prendre ses fantasmes pour la réalité, ou la

réalité pour des hallucinations qu'il voudra dissiper, jusqu'à leur complète indistinction.

Auto-da-fé faisait partie d'une « comédie humaine de la folie », en plusieurs volumes. Il développe, pas à pas, les stations du martyr de Kien, une seule histoire de la folie. Mais les fous des livres non écrits ont donné à Canetti la capacité de pénétrer la petite obsession de chacun.

XIII

En tant qu'« idéaliste abstrait », Kien n'est en relation avec rien. Un tel idéalisme et sa solitude à l'écart ne sont possibles que grâce à l'argent, qui, en même temps, crée la distance protectrice contre la proximité de la grande ville. C'est grâce à l'argent que l'individu séparé existe. En devenant dominant, l'un et l'autre ont été au fondement de la forme du roman.

Toute la catastrophe, dans *Auto-da-fé*, commence lorsqu'une telle « idéalité » se trouve dehors : elle dégringole directement dans les bas-fonds. Kien ne peut survivre sans ceux qui arrangent ses rapports avec le monde : les serviteurs qu'il paie. Mais le maître devient rapidement leur esclave. Il n'est que de l'argent pour eux, à prendre. Lui-même, un gêneur, ferait mieux de disparaître.

Face à Kien, il y a donc les figures du monde matériel : la gouvernante Thérèse, avide et obtuse ; le concierge, qui protège Kien contre les intrus, celui que le Professeur appelle « le lansquenet », une sorte de brute ayant pour devise « manger, pincer, taper ». Jeté dehors, Kien sera « sauvé », un moment, par Fischerle, une « intelligence » pratique, qui se croit très roué.

Lorsque Kien « enferme » Thérèse, il transporte sa « bibliothèque de tête », d'hôtel en hôtel, et il en déballe chaque nuit la charge imaginaire. Le jour il fait le tour des librairies avec des listes fictives de livres. Il se demande si on peut le reconnaître et se regarde dans un miroir pour la première fois. Le monde autour de lui devient visible, il veut s'y mêler et entre droit au « Ciel étoilé ». « La loi morale en moi et le ciel étoilé au-dessus de moi », c'est ce qui reste ici de souvenir ironique de Kant.

Au « Ciel », le ciel est bas, sale et noir ; l'endroit est petit, malpropre et peu éclairé ; avec une atmosphère de fumée à couper au couteau. La salle se remplit vite de filles et de types à barbes et à poings qui tous regardent Kien. Soudain une énorme bosse surgit à ses côtés : ainsi arrive l'esprit des lieux qui prétend à l'esprit. « Le bout du nez fortement recourbé reposait au creux du menton. La bouche était aussi petite que l'homme, mais elle était introuvable. Pas de front, pas de

cou, pas de buste : cet homme se composait d'une bosse, d'un nez très fort et de deux yeux noirs, calmes et tristes. »

« Je suis un bossu, lui une grande asperge », se met à chanter Fischerle. Kien se croit obligé de se présenter aux gens du lieu : « corporation du livre ». Fischerle est « joueur d'échecs ». Leur entente sera immédiate. Ils ont un même amour, pour « la culture » pense Kien, pour « l'intelligence » selon Fischerle. Et ils sont contre les autres, les illettrés d'après le sinologue, les non-intelligents pour Fischerle : « L'homme a un cerveau pour jouer aux échecs. »

Le petit bossu parle de ses buts : devenir le champion du monde. Il lui faut, dit-il, « un cautionnement », qui en français veut dire la même chose que capital en juif. Déçu que « la corporation du livre » ne joue pas aux échecs, mais espérant tout de même gagner quelques sous, Fischerle lui offre sa femme, la Rentière, une putain. Mais Kien voit venir une Thérèse. Voilà, pense-t-il en regardant le bossu, un esprit pur dans un corps misérable, le jeu d'échecs est sa bibliothèque, il a saisi un tout petit coin du monde de l'esprit et il s'y cramponne, mais Thérèse ne le permet pas, elle déchire son livre et le ramène dans la boue.

Kien voudrait donner de l'argent à Fischerle, mais croit que cet esprit scrupuleux ne l'accepterait pas. Il étale donc sa richesse, toute sa fortune retirée de la banque. Bientôt, il disparaît sous la table, tandis qu'autour de lui et dans tous les coins, les barbes, les poings et les corsages s'agitent dans une grande mêlée. Cependant Kien, une fois dehors, sera content d'avoir sauvé sa « bibliothèque de tête ». Fischerle, qui l'attend sous le porche, lui remet son portefeuille, en réclamant « la récompense », tout en s'étant déjà grassement rétribué. Kien la lui donne et le prend à son service.

XIV

La relation de Kien avec Thérèse obéit à une certaine logique. Celle des frères Kien, dans la troisième partie, est nécessaire à l'accomplissement du destin de Peter, et aussi pour que se révèle, au plan de la réflexion, le sens de son histoire. Mais Fischerle est une figure contingente et en même temps la médiation nécessaire à ce passage ; pour que Peter survive et que le livre se transforme, d'un apologue sur ce mariage d'un genre spécial entre l'idée et l'effectivité, en quelque chose de plus extensif et général. Sans Fischerle et sa « compréhension » de la folie de Kien, celui-ci serait dépouillé et disparaîtrait. La deuxième partie présente donc un côté plus léger, gratuit et ludique, plus franchement comique avant de devenir vraiment horrible.

Fischerle est le nain bossu des contes, sympathique et méchant,

malin et stupide : un nabot doté de désirs grandioses de richesse et de gloire. Le nouveau tandem qu'il forme avec Kien rappelle directement Don Quichotte et Sancho Pança, bien que la manie de Sancho d'enfiler lieux communs et proverbes soit passée à Thérèse dans *Auto-da-fé*. Fischerle porte sa « panse » sur le dos : une énorme bosse qu'il tient des deux mains quand il rit, comme d'autres le font de leur ventre. Kien reconnaît immédiatement en lui ce qui manque à sa propre personne : « la connaissance de la vie pratique jusque dans ses dernières manifestations ».

Fischerle n'est pas moins voleur que d'autres, ce serait plutôt son « métier ». Mais sa bosse le désigne directement à la police, c'est pourquoi il rend l'argent à Kien. Bientôt il sait que cet argent lui reviendra, gagné honnêtement par son « intelligence ». Parce que Kien, cela ne lui fait plus de doute, est un idiot, et qu'il a lui-même de la cervelle.

A la différence de tous les autres, Fischerle a une conscience double par rapport à lui-même. Il se sait un misérable infirme, dont la place de choix est sous le lit d'une vieille putain. Ce qu'il imagine là ne va pas dans le sens de sa propre confirmation. Il n'est grand que par son rêve, qui suppose la négation de ce qu'il est. Il sera champion du monde en Amérique. Et droit comme un I : grâce aux chirurgiens et tailleurs qui auront fait disparaître sa bosse. Il gagnera des millions, possédera des châteaux, des automobiles et des femmes riches. Tous les journaux parleront de lui, publieront sa photo ; et il jouera les maîtres, créera des fondations, fera des aumônes, avec un don spécial pour qu'on poursuive, dans tous les cafés du monde, les nains bossus qui se permettraient de tricher en jouant les jeux des champions et « gagner » contre eux, comme le fait un certain Siegfried Fischerle au « Ciel étoilé » et ailleurs.

Fischerle, dont l'Idée n'adhère pas à son être, est un acteur. Il s'adapte immédiatement à la folie de chacun, espérant pouvoir s'en servir : c'est tout ce que son « infirmité » lui laisse. Tout en maudissant son intelligence qui lui donne la possibilité de comprendre les pires absurdités. Ainsi aide-t-il à décharger « la bibliothèque de tête » de Kien, avec un zèle et une méticulosité qui étonnent le sinologue lui-même. Pourtant les adeptes de « l'intelligence » fraternisent. Kien veut éclairer le nain sur « les gens qui ne pensent qu'à l'argent, surtout celui des autres ».

Furieux d'être traité en « individu sans intelligence », parce qu'il subit tout pour « gagner » son Amérique, Fischerle se vengera en racontant de jour en jour des histoires de plus en plus dramatiques sur le département des livres du mont-de-piété. On y jetterait les livres au feu, il y aurait là un nommé Cochon qui les dévorerait et qui aurait même préparé un recueil de recettes de cuisine pour accommoder les livres : « trop de livres dans le monde et trop de ventres affamés ». On imagine la souffrance de Kien qui se tordra de douleur, hurlera et s'abattrà sur le sol.

Kien décide de sauver les livres du feu et du ventre du Cochon. Les premiers, et les seuls, livres qu'il « sauve » sont les œuvres complètes de Schiller. Fischerle en devient fou. Malgré et à cause de cela, il naît, tout de suite, dans sa cervelle l'idée qui lui permettra de gagner son Amérique. Il court au « Ciel » constituer sa propre « corporation », et son entreprise. Ce sera un carnaval de petits démons avec, entre autres, une naine bossue, réplique et amoureuse de Fischerle et un sinistre « aveugle », un blessé de guerre qui fait l'aveugle, obsédé par les grosses femmes et par les boutons que lui jettent les enfants, sans qu'il puisse broncher. Ils auront à porter, à tour de rôle, le même paquet de romans bon marché enveloppés de journaux, et à réclamer de fortes sommes à Kien, qui n'hésitera pas à les déboursier. Bientôt Fischerle le méprise parce qu'il est plus riche que lui. Jusqu'au jour où apparaissent, dans le hall, la jupe bleue et le lansquenet portant chacun un gros paquet de livres.

XVI

Nabot, pickpocket, petit souteneur et petit escroc, Fischerle a aussi la particularité d'être Juif. « Il ne croyait à rien sinon à ce que "juif" est un de ces crimes qui portent en eux-mêmes leur châtement. » Lorsque, le premier soir, il parle à Kien du « cautionnement » qui signifie la même chose que capital en juif, il se tait un moment. Kien, outré par cet exercice linguistique incongru, ne dit rien et avale sa salive. Fischerle, sur ses gardes, prend ce mouvement pour une marque d'embarras. Dès cet instant, il est sûr que Kien est juif. Il n'hésitera pas à le traiter de sale Juif et d'escroc — comme Thérèse disait voleur et assassin — en voyant Kien dépenser « son » argent.

Leur tandem ne se réduirait peut-être pas seulement à la rencontre de l'idéalisme abstrait et de l'intelligence pratique. Il pourrait s'agir

aussi de deux figures de Juif, comme il en apparaîtra également à Marrakech avec le père lettré et le fils collant et intéressé. Kien réaliserait, a-t-on suggéré, l'idéal du Juif émancipé, qui a quitté la tradition du Livre, pour l'amour de tous les livres et de la culture universelle, en identifiant patrie et bibliothèque. Son nom d'origine, Kant, serait un rappel du héros éponyme des Lumières et de l'époque des Lumières, destinés à disparaître dans le brasier des masses. Cette figure idéale rencontre dans sa chute ce qui des bas-fonds aspire ardemment à monter. Ce nabot misérable, se croyant roublard, correspond plus à la réalité des Juifs que les banquiers et les intellectuels qui étaient plutôt des exceptions. Le grotesque colle à la silhouette du Juif, non pas uniquement dans les représentations des ennemis de Jésus depuis le Moyen Age, mais aussi par l'effet physique et moral des siècles de vie étriquée, de misère et de persécution.

Avec Fischerle, il ne s'agit pas que de l'apparence physique, de la distance incommensurable entre son existence d'infirme et la gigantesque Amérique, qui, dans le monde matériel, avait remplacé, pour les Juifs de l'Est, la terre promise du messianisme. Cette distance négatrice porte Fischerle à la haine de soi, de sa propre bêtise, son petit avenir, sa défaite en vue de la victoire, son gain misérable. Ainsi devient-il le seul personnage contradictoire du livre, celui qui, par exemple, le premier soir à l'hôtel, entre veille et sommeil, entre le lit de Kien et la porte, ne peut pas partir avec l'argent qu'il a repris dans la poche du sinologue et finit par dénoncer le « voleur », un nain bossu comme lui-même ; et à accuser sa bosse, lui donner des coups, souhaiter la voir tranchée d'un coup de couteau, comme cela lui arrivera.

XVII

Le jour où la jupe bleue et le lansquenet apparaissent dans le couloir, il en résulte une échauffourée. Ayant gagné la presque totalité de la fortune de Kien, Fischerle regrette le reste qui sera, pense-t-il, confisqué par la police. Il se rappelle soudain le frère gynécologue et psychiatre de Kien, qu'il devait aller consulter à Paris « à propos de sa bosse ». Et il a le génie de trouver la formule percutante et d'envoyer le télégramme qu'il faut pour faire déplacer un monsieur important.

Le lendemain c'est le jour de la transfiguration et de la gloire du Dr Fischer : du petit nabot, qui avec ses vêtements râpés avait l'air de sortir d'une poubelle, en un enfant de bonne famille et un monsieur bien habillé et important. Le mauvais goût, les couleurs criardes, la vantardise et l'arrogance font partie du tableau.

Au fur et à mesure que Fischerle change, les autres le font aussi. L'agent de la consigne le respecte de plus en plus tandis que sa valise vide se remplit ; l'employé de la compagnie de voyage, qui l'avait jeté à la porte, le reçoit avec considération ; le tailleur de luxe le traite en ami dont il regrette le départ. Et Fischerle se prend déjà pour un étranger et parle du passé avec mépris et ressentiment : « On m'a traité comme un infirme et non comme un Américain... Savez-vous bien qu'on m'a traîné dans les antres du vice ? On m'a gardé prisonnier sous un lit... Joli foyer de Civilisation ! »

Il obtient donc ce qu'il veut, y compris sa revanche. Mais son rêve américain ne saurait se réaliser : ce petit tricheur ne pourrait jamais devenir champion d'échecs et aucun champion ne possède les palais mirifiques qu'il imagine. Dans *Auto-da-fé*, il est le seul à vouloir nier les limites de l'effectivité et il en devient la victime. Il désire se débarrasser de sa bosse. Mais lui c'est une bosse. S'en émanciper, c'est perdre ensemble et la bosse et la vie.

XVIII

« Une bosse ça rend intelligent », dit un dicton populaire des Juifs de l'Est, qui essaient de surmonter ainsi et de rendre « rentable » le signe distinctif de la victime émissaire. Fischerle n'est pas fier de sa bosse, mais il vante son intelligence qui s'avère bornée. Parce que Kien lui a proposé de participer au sauvetage des livres, Fischerle croit que le sinologue dépense bêtement sa fortune pour récupérer sa « récompense ». En subtilisant quelques centimes, il risque le rejet d'un télégramme pour lequel il a dépensé des dizaines de francs. Et en provoquant « l'aveugle » par une plaisanterie, il se prépare une mort horrible.

Depuis le début du livre, revient l'image d'un mendiant aveugle recevant des boutons en guise d'aumône. Même Kien, qui se refuse à la pitié, s'en fâche. Lorsque Fischerle engage « l'aveugle », il s'adresse à lui, comme à ses autres employés, dans le langage qu'il comprend. Chaque matin il y insiste : « débarrassons-nous d'abord des boutons », « un homme comme vous ne se laisse pas duper de la sorte ! » Et l'aveugle de menacer toujours de tuer l'un de ces coquins ! Le dernier jour, après avoir reçu son salaire, l'aveugle, selon son habitude de mendiant, tend encore la main. Fischerle qui n'a plus de monnaie y jette un bouton, tout en lui disant de ne pas prendre cela trop à cœur. Mais au coin de la rue, il double le pas, « cet individu était capable de prendre la plaisanterie de travers... les gens sont si bêtes... ».

Mais la réalité mortelle répond au simulacre impuissant, le sérieux

répond au jeu sans qu'il y ait de rapport de nécessité et encore moins, et surtout, de proportions congrues entre « la cause » et l'effet. Ayant fini ses préparatifs, peu de temps avant le départ du train, l'élégant Dr Fischer retourne à la maison rechercher un petit carnet, caché sous le lit, dans lequel il avait noté toutes les adresses des champions du monde. Avec le salaire que Fischerle lui avait donné, l'aveugle est là pour coucher avec sa putain de femme. « Les infirmes, c'est du fumier », dit-il. « Il est sous le lit », glapit la femme. Quatre mains tirent le nain de sa cachette ; deux l'empoignent à la gorge et lui enfoncent un bouton dans la bouche. Fischerle sourit avec candeur et exhale en même temps « c'est mon bouton ! ». Mais déjà un poing lui écrase le crâne. Avec un vieux couteau à pain, l'aveugle met en lambeaux le manteau et le costume pour trancher la bosse de Fischerle, tandis que la femme se déshabille, regarde et demande « tu viens ? ». L'aveugle enrobe la bosse dans les lambeaux du manteau, crache plusieurs fois dessus et laisse le paquet là où il est. Ensuite, il pousse le cadavre sous le lit et se jette sur la femme pour faire l'amour toute la nuit.

XIX

Kien croit que Thérèse est morte. « Elle s'était détruite elle-même, elle s'était dévorée par cupidité. » Les réserves étaient épuisées à la maison, mais elle ne s'était pas couchée pour mourir, elle se dévora elle-même petit à petit, comme une hyène, arrachant les lambeaux de sa chair. Après des semaines, on découvrit le squelette et la jupe. Derrière le cercueil s'avancait le concierge. Mais un gros chien de boucher renversa le cercueil, il arracha la jupe. Et le squelette fut jeté sur un grand tas d'ordures aux abords de la ville.

Voilà le destin que la bonté de Kien, toute sa haine et son impuissance rentrées, envisagent pour la vieille toupie. Une mort dont le moraliste érudit se sent responsable. Il est disposé à plaider coupable devant les jurés, qui ne vont certes pas condamner le plus grand sinologue du temps pour la mort méritée d'une illettrée. Il imagine son plaidoyer, il en apprête les formules. Cette mort et ce procès, qui émergent dans l'esprit de Kien le soir de sa fraternisation avec Fischerle, vont être désormais le centre de son délire, dont le développement sera l'un des points forts d'*Auto-da-fé*.

Lorsque Thérèse et le lansquenet arrivent au mont-de-piété en portant les paquets de livres, cela se termine par une arrestation générale. Ni un cadavre, ni un être humain, Kien reste anguleux, ravagé, muet, hors de toute réalité, et se laisse conduire au

commissariat. Il accepte d'être arrêté pour la « mort » de Thérèse, et en même temps ne comprend pas la présence de celle-ci, qui est pour lui une hallucination contre laquelle il va essayer de lutter.

Pour les policiers, le doute n'est pas permis : c'est Kien le voleur. Même ses papiers sont faux, car pareil menteur et simulateur devrait être exterminé. Thérèse qui s'était sentie blanchie comme une colombe, le jour où elle s'était rendue à l'église, jubile maintenant d'être écoutée par tous ces messieurs les policiers. « Pardon, mais il a volé ! » On se précipite pour déshabiller le voleur : un squelette répugnant qui s'effondre et ne répond pas aux questions.

L'inadéquation, comique et horrible, entre les faits et la pensée produit la tonalité grotesque du livre. Elle devient de plus en plus forte lorsque deux discours se « rencontrent ». Ici il y en a plusieurs à la fois. Dans ce jeu sinistre, les faits mêmes apparaissent être des extravagances. Le tout a quelque chose de saccadé, de mécanique, comme dans les films comiques du cinéma muet. Kien finit par ouvrir la bouche et mélange dans son délire le récit de la « mort » de Thérèse et sa propre plaidoirie. Grotesque en lui-même, sa parole le devient encore plus d'être réinterprétée dans plusieurs discours à la fois : une véritable construction cacophonique. Chacun dit une réplique absurde qui n'a de sens que dans son idiosyncrasie.

Et au milieu de tout cela Kien touche la jupe : « Moi je vis pour la vérité. Je sais que cette vérité-ci ment, aidez-moi, je sais qu'elle doit disparaître. » Seul le concierge, qui finit par rugir comme un policier et connaît le langage du lieu, se fait entendre. « Tout est la faute de cette saleté », dit-il en désignant Thérèse. Cependant on a du mal à arracher Kien au commissariat, même après en avoir fait partir la jupe. Il finit par se bander les yeux avec un mouchoir, tandis que le concierge le prend sous sa protection.

XX

Après la mort de Fischerle, et au début de la troisième partie, Kien est de retour dans son immeuble, mais enfermé chez le concierge. L'obligé est devenu le « bienfaiteur ». Avant d'être à la retraite, le concierge occupait déjà le même réduit, avec sa famille, et en sa triple qualité de policier, d'époux et de père. En fait de policier, c'est un assassin : la force brute imbue de son droit. Il a tué sa femme, et surtout sa fille, non pas d'un coup, mais pour ainsi dire quotidiennement. Corriger, c'est son mot d'ordre, la canaille, les criminels, les mendiants — un indésirable doit apprendre ce qu'écraser veut dire —, mais aussi sa fille — pour qu'elle sache ce qu'elle doit à son père. Manger,

mastiquer, pincer, sont ses principales activités. Malheur à la femme, si le repas n'est pas prêt, à la fille, si déjà l'assiette est vide. Lorsque la femme malade meurt, bien avant l'âge, la fille mineure la remplace comme domestique et comme femme, espérant que le caissier de la coopérative viendra l'emmener et couper la tête de son père ; mais le chevalier des rêves disparaît avec la caisse. Après les repas, le père prend sa fille sur ses genoux et la pince. Elle doit finir, comme en une ritournelle, les phrases commencées par son père, pour connaître ses devoirs. Mais le point d'honneur de ce bon père est « son brevet » : un judas installé dans la porte à cinquante centimètres du plancher. Cela lui permet de surprendre les mendiants et les intrus, qui ne s'attendent pas à cette surveillance au ras du sol.

C'est là, devant son brevet, que le concierge conduit Kien. Par despotisme, il l'oblige à s'agenouiller et à surveiller le judas. Lui-même, il monte dormir chez Kien. De longue date il espérait pouvoir rosser un jour la toupie. N'ayant pas reçu son « cadeau » mensuel du Professeur, il est allé le chercher chez lui ; là il a pincé la vieille et depuis il est devenu son « deuxième mari ». « Ça c'est un homme », avait-elle dit.

Accroupi devant le judas, Kien s'occupe surtout à chasser son « hallucination » : une certaine jupe empesée « qui n'existe pas ». Mais il a sauvé intact son esprit philosophique. Comme toujours les arguments ne lui manquent pas. Ainsi proclame-t-il une définition nouvelle du savoir : « la science c'est ignorer ». Pourtant la surveillance du couloir lui a ouvert un nouveau champ d'investigation, avec l'espérance d'écrire un jour « une caractérologie des pantalons suivie d'un appendice sur les souliers ». Mais c'est surtout la couleur bleue qui le tourmente. Il a beau argumenter contre elle avec des références et des exemples à l'appui, les rochers bleus apparaissent dans ses rêves et les ombres bleues devant le judas.

Soudain une certaine voix qui n'existe pas se fait entendre : « Excusez, Monsieur l'assassin ! » Thérèse a apporté le déjeuner, envoyé par le concierge, qui s'était fait déjà largement payer. Le délire de dénégation de Kien arrive à son comble. Lorsque, après le départ de Thérèse, il rouvre les yeux, la chose niée envahit le monde : les canaris sont bleus, il les étrangle et les jette par la fenêtre, son petit doigt également. « A peine a-t-il chassé tout ce bleu hors de la pièce que les murs se mettent à danser. Leur mouvement violent se résout en taches bleues. Ce sont des jupes, chuchote-t-il et il rampe sous le lit. Il commence à douter de sa raison. »

A cette limite d'approche de la folie, on entre dans l'asile d'aliénés, chez Georges Kien, que le télégramme de Fischerle a alerté. Par le ton, la teneur et la forme, ce chapitre est différent du reste et se situe à l'écart, non seulement dans l'espace, à Paris, mais aussi dans son contenu. Par le ton, il est dépourvu de l'élément humoristique et du passage à la limite destructeur. Dans sa forme, c'est un récit classique, un devenir, l'accomplissement de quelqu'un par ses relations avec d'autres et non le renforcement d'une tendance et le déploiement d'une monomanie. Et par la teneur surtout, car il semble qu'il y ait là une réalité et un contenu, l'annonce de quelque chose de radicalement autre : la folie et la masse au-delà du principe d'identité.

Georges, qui a comme Fischerle le don d'être acteur, tandis que celui-ci avait son avidité en commun avec Thérèse, s'approche des fous, s'adapte, se transforme pour comprendre leur métamorphose. Il possède une intelligence pratique comme Fischerle, mais aussi un certain désintéressement du savoir l'apparente à son frère Peter, bien qu'il ait rejeté la connaissance pure, l'intelligence abstraite et l'idéalisme. Il sent en lui une sympathie ardente pour les fous qu'il voudrait ne pas guérir, et se considère un demi-homme à côté d'eux avec de la graisse sur l'esprit. Le fou lui semble doué de la seule vie spirituelle valable : au-delà du monde des conventions et des choses apprises, de l'existence étriquée, des faux solitaires enfermés dans leurs discours et leur manie, mais installés au milieu de leurs semblables. Le fou invente sa langue et ses relations au monde : il ne vit pas de l'expérience d'autrui mais de la sienne propre et reste véritablement solitaire.

Les fous ont laissé s'agiter la masse tout au fond d'eux-mêmes, tandis que toute l'existence des individus et surtout de la culture ne sont que des moyens de défense de l'individualité contre la masse agissant en elle. Pour Georges, c'est cela qui permet de comprendre la folie mais aussi l'histoire, et non pas ces théories qui ont fait de l'amour le moteur du psychisme, de la faim le mobile de l'histoire. Georges n'attache plus de prix qu'à se perdre sans cesse, à se rapprocher des pensées et des désirs de la masse. Il est fier de sa découverte et il expose directement les nouvelles conceptions de Canetti.

L'humanité existait — pense Georges — en tant que masse, bien longtemps avant d'avoir été érigée et édulcorée en concept. C'est comme un animal puissant et sauvage qui s'agite au fond de nous-mêmes, bien plus profondément que les mères. Les hommes ont le désir de se fondre dans cette espèce animale supérieure et de s'y perdre entièrement. Un jour elle surgira dans un pays, et de là elle déferlera

partout, comme un immense océan déchaîné, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de différence et de distinction, de culture qui protège l'individu, ni de moi, de toi, de lui...

XXII

Si la masse et la folie entrent dans *Auto-da-fé* comme une sorte d'idéal théorique, pour devenir la condition et le jugement de tout, ce n'est pas sans reste. Autrement il y aurait eu un récit édifiant, non pas un roman qui est, par essence, une forme contradictoire et problématique. Il ne faut pas oublier qu'on lit « un livre » racontant l'histoire de l'homme aux livres, et que par conséquent d'une certaine manière on lui ressemble, comme l'écrivain lui-même. Par ailleurs, même si Peter est l'individu enfermé dans la culture, c'est lui qui sera atteint par la folie et par le feu, le premier et le plus puissant des symboles de masse, et non pas Georges pour qui tout cela demeure un vague idéal de l'âme. En tant qu'un personnage actif du roman parmi d'autres — non pas en ce qu'il a été dans le passé et ailleurs — Georges n'a donc aucun privilège. Il n'échappe pas à l'idiosyncrasie bornée. Son idéal devient une opinion sans réalité parmi d'autres.

Il change déjà dans le train qui le conduit vers son frère : voyant monter un aveugle, il pense que Peter a des problèmes d'yeux. Association d'idées et adulation de soi, voilà en place, de nouveau, le discours propre : « un homme sensible retire de toute rencontre un profit ou un préjudice ». Pour Georges, les autres ne sont pas la canaille illettrée, mais des « plantes » !

Parce qu'il est trop impliqué, avec ses souvenirs d'enfance, ses jugements anciens et le souci de son établissement, ce grand connaisseur des fous qui — se trompant sur la toupie, le lansquenet et leur relation — se rend compte, dès son arrivée, qu'il a laissé sa sagacité à la maison, ne va rien comprendre à la folie de son frère et l'entraînera même sur le chemin du délire final.

XXIII

Peter vivait pour des caractères chinois, Georges pour des êtres humains. Rien donc de plus opposé que ces deux frères qui ne se sont pas revus depuis longtemps. « La science retranche les relations », dit Peter. Celui-ci a vécu dans sa bibliothèque, à l'écart d'autrui, figé, avec sa peur des femmes et des masses illettrées, et il va devenir fou. Georges

est allé à l'étranger, il est aimé des femmes, adoré par les fous et il voudrait se perdre dans la masse. La rencontre des deux frères, ce sera, l'un par l'autre, la critique réciproque des positions unilatérales de chacun.

Pour Georges, Peter a une profession ridicule, un esprit limité, un caractère mesquin. C'est tout le contraire d'un acteur capable de changer. Rien que lui-même, au lieu de se partager avec d'autres, il préfère être seul ; mais véritablement solitaire, il ne l'est jamais, car un savant veut être seul pour être avec le plus de choses possible en même temps. Cependant, selon son habitude avec les gens, Georges commence par flatter son frère, sur sa bibliothèque, son amour de la culture, ses derniers écrits, son culte de Kant, de Confucius et du devoir, sa modestie, sa rectitude, son savoir, son aptitude à la solitude et sur tout ce que personnellement il lui doit. Il va même jusqu'à médire des femmes.

Mais Peter voit immédiatement le flatteur et l'acteur, et il connaît son mépris pour la culture. Il sait que pour son frère, la philologie c'est de l'épluchage de lettres. A Georges, qui n'ignore pas que ses fous sont la substance de son existence psychique, Peter dit : « Tu vis de tes fous, moi de mes livres. Tu as besoin des applaudissements de tout un asile d'aliénés... Tes sources reposent sur une flatterie éhontée... Tu devrais avoir honte devant tes malades ! Leur misère est l'amère vérité... Ils souffrent de leurs femmes, qui devraient être internées... »

XXIV

Tout au long d'*Auto-da-fé* le mépris, la peur et la haine de Peter Kien pour les femmes ne fait qu'augmenter. Au départ, il ne peut utiliser son infailible méthode historique : classer Thérèse, comme il le fait du concierge « lansquenet », pour pouvoir la maîtriser. Sa haine en devient générale, elle exigerait l'abolition du sexe féminin par décret, et une refonte complète de la langue pour éliminer les mots qui en portent la marque. Devant Georges, cette crainte et cette haine contre « l'araignée cruelle » donnent lieu à une véritable encyclopédie de traditions, de mythes, de récits, de textes et de sentences misogynes : Confucius et Bouddha, mais aussi des sources germaniques, grecques, africaines, jusqu'à l'Eve de Michel-Ange. Comme toute haine paranoïaque cela monte de degré en degré, d'exemple en exemple, d'histoire en mythe pour arriver à l'origine, à la création du monde, à la division des sexes : un caprice de l'homme devenu son tourment éternel.

Georges respecte les fous, mais méprise son frère : un cerveau de plomb fait de lettres d'imprimerie, froid, rigide, pesant. Pour lui, son cas n'est pas un cas, et en fait d'énigme, c'est une énigme aussitôt résolue : dans la tête des pédants, les dégâts sont faciles à réparer. Il se rappelle que son frère répétait dans sa jeunesse la formule ancienne : « Si je pouvais trouver Aphrodite je l'abattrais. » Et il n'est pas du tout mécontent de le voir victime de cette mégère crétine. Il traduit donc de travers toutes les histoires de Peter : sa femme était avide, elle avait des amants, des exigences sexuelles insatiables qui ne le laissaient tranquille ni jour ni nuit... Même le délire de Peter à propos de « la mort » de Thérèse lui semble un manque d'imagination : la pensée la plus téméraire à laquelle s'élève un philologue, c'est d'avoir envie de tuer sa femme sans le faire. « S'il se perdait pour son crime, s'il sacrifiait à sa vengeance ses hypothèses, ses manuscrits, sa bibliothèque, tout ce que refermait son cœur rabougri — alors honneur à sa mémoire ! » C'est exactement ce que fera Peter...

Mais d'après Georges, son frère peureux lui a télégraphié pour qu'il vienne le débarrasser de sa femme. On a joué avec lui, comme il a l'habitude de le faire avec les autres. Mais il lui est facile d'arranger les choses, de flatter Thérèse, de lui faire venir l'eau à la bouche en lui parlant de sa jupe, de sa jeunesse et de l'amour —, de faire peur au concierge, qui se met à genoux devant « M. le Préfet de Paris » et raconte la mort de sa fille. Ils auront des magasins et iront ensemble s'installer ailleurs. Ils sont, avec le sinistre « aveugle », les seuls à obtenir quelque chose dans l'univers d'*Auto-da-fé*. Quant à la folie de son frère, pour Georges cela n'existe pas. Il n'aime, n'apprécie que ce qui est en rupture, ce qui détruit l'ordre de la civilisation, et pour lui, Peter en a été, depuis toujours, l'un des pédants gardiens et des sévères représentants.

XXVI

Tant est général, dans *Auto-da-fé*, le discours solipsiste que c'est l'incompréhension et la maladresse de Georges qui vont mettre le feu aux poudres. Bien qu'il ait récusé l'explication par la sexualité, il n'y recourt pas moins lorsqu'il s'agit de son frère. Croyant le flatter, Georges évoque l'absence de sexualité et l'ordre d'une colonie de termites. Imagine, insinue-t-il, que chacun y découvre l'amour, ce serait une folie, exactement « comme si un beau jour, les yeux sains et

la raison intacte, tu te brûlais avec tous tes livres ». Ce qui met Peter hors de lui. Une pure honte, un acte insensé, une trahison sans égale, une malpropreté que Georges n'aurait jamais dû évoquer, encore moins supposer : « un fou ferait peut-être une chose pareille, moi je n'incendie pas ma bibliothèque ».

Or depuis le début, l'incendie de la bibliothèque est son obsession constante. Peter rêve la nuit de grands feux sacrificiels, où les hommes brûlent en hurlant et les livres en silence : les martyrs et les saints ne crient pas. C'est pour prévenir l'incendie de ses livres qu'il s'était marié avec Thérèse : « que ferez-vous en cas d'incendie ? », « je sauverai les livres », avait-elle répondu. C'est avec des tremblements dans sa voix que Kien avait évoqué, devant ses livres le jour de « la mobilisation générale », l'autodafé des livres en Chine. Et lorsqu'il avait « quitté » sa maison, Fischerle avait attisé son obsession en lui parlant du feu comme la destinée naturelle des livres mis en gage au mont-de-piété.

XXVII

Selon *Masse et puissance*, la masse possède dans le feu le premier de ses symboles, tandis que l'un, le paranoïaque se constitue du multiple « incorporé » de la masse. Ainsi apparaissent ses livres à Peter Kien, le jour de la mobilisation générale. Il les appelle son peuple, un corps clos ; il veut les classer le dos contre le mur pour que toute distinction disparaisse d'entre eux ; il les appelle à la guerre sainte et prend le commandement suprême : « l'autorité est dans ma main, je suis votre seul chef ». Il conclut son discours par le cri grandiose de l'homme de pouvoir, le survivant : « Vive la mort ! » ; et il entend les bruits de bravos, une tempête d'applaudissements qu'il lui semble absorber des yeux, des oreilles, du nez, de la langue, de toute sa peau humide.

XXVIII

Lorsqu'ils rentrent dans la bibliothèque, c'est son empire que Peter montre à son frère. « Elle provoquait en Georges la nostalgie du lieu où il était lui aussi le maître absolu, comme Peter dans sa bibliothèque. » Ainsi chacun se transforme en son contraire, Georges en figure de pouvoir et Peter en masse dans le feu.

Resté seul chez lui, Peter referme la porte, étonné qu'elle ne porte pas de marques : le concierge l'avait brisée pour découvrir le cadavre de Thérèse. Ainsi le délire de Kien commence à s'objectiver. Ce n'est plus la dénégation, mais le retour dans le réel de tous les événements

ensemble, depuis le début du livre. Par là celui-ci se referme en mêlant tous les éléments, ce qui lui permet de devenir sa propre mémoire, en réunissant ce qui était séparé.

Souvenirs et hallucinations reviennent en désordre, à partir d'associations ou de la rencontre d'objets : judas, canaris, Thérèse lisant avec des gants, Thérèse affamée, termites, incendies dans la bibliothèque. Kien voit les journaux et leurs titres : meurtre et incendie ; il se rappelle l'épisode Fischerle, le mont-de-piété, le Cochon, les livres condamnés aux flammes. Kien entend des appels à l'aide, voit des lueurs d'incendie ; il monte pour regarder, par l'ouverture du plafond, il reçoit la pluie, le mont-de-piété semble brûler. Il avait chassé le bleu par le rouge, il voit du rouge partout ; il y a quelqu'un de déshabillé, son propre visage dans le miroir du commissaire. Il passe la main sur le tapis, le cadavre de Thérèse était resté là ; la police va prendre les bandes rouges du tapis pour du sang, il faut les brûler ; avec du pétrole, il imbibe des journaux, il entasse les livres et monte sur l'échelle. Lorsque les flammes l'atteignent, « il rit comme il n'avait jamais ri de sa vie ».

XXIX

Kien, à la différence de Don Quichotte, ne sort pas de la folie, et un destin funeste échoit à Fischerle. Il n'y a pas de place pour la réconciliation dans *Auto-da-fé*. La part du sublime a diminué et celle de l'horrible s'est renforcée dans le grotesque. La monomanie s'est faite générale. Les figures sont plus nombreuses, mais avec l'universelle folie s'est produit un plus grand rétrécissement et une homogénéisation du monde devenu unidimensionnel. Une telle folie généralisée, un tel appauvrissement des individus, l'absence de réalité et la cacophonie sont l'envers et le symptôme du surgissement de la masse. C'est l'essence du langage, cette possibilité donnée aux hommes pour nommer les choses, qui se trouve atteinte avec le solipsisme et l'idiosyncrasie. Dans cette nouvelle tour de Babel, la violence et la folie ne sont plus les moyens anciens, par lesquels le roman classique faisait pénétrer un sens problématique au sein d'un monde conventionnel. En elles, ce sont l'absence de réalité et l'inexistence d'une parole commune qui deviennent effectives.

Une telle vision radicalement négative, implacable et impitoyable n'existait, pour l'époque, que chez Kafka. Mais le monde de Canetti est complètement sécularisé, transparent, sans ce rapport entre tradition religieuse et modernité qui se cristallise chez Kafka en des paraboles aux interprétations infinies. Cependant dans tous les cas, la radicalité négatrice d'une telle vision, qui ne peut s'accommoder de ce qui existe,

la situe au-delà de la simple critique. Bien qu'il s'agisse aussi de cela, et chez Canetti, d'une dénonciation de l'idée de la culture corollaire à la réalité de la barbarie. Ce à quoi tend un tel passage à la limite est proprement apocalyptique.

XXX

Le feu qui atteint Peter Kien est un symbole de masse, tandis que l'assassinat de Fischerle semble n'avoir aucun rapport avec elle. Mais Fischerle n'avait été sauvé que de justesse d'un lynchage qui l'attendait — parce que son amoureuse-sosie s'était sacrifiée. Lorsque la police était entrée au mont-de-piété, Fischerle, qui ne l'aimait guère, avait déjà déguerpi. Au-dehors les rumeurs avaient grandi : un nain, paraît-il, serait le voleur et l'assassin ; il aurait volé le collier de perles de la jeune baronne et tué son mari le jeune baron. Mais tout à son idée d'Amérique, Fischerle avait cru que c'étaient des cris de triomphe qui l'accueillaient. Bientôt il n'avait plus été qu'une bosse sous les pieds : « Tous les infirmes sont des criminels, on devrait lui couper ce nez de Juif ». Ils étaient heureux tous de vouloir la même chose : l'exterminer.

La masse exterminatrice et la fin du monde par l'incendie des livres — même si l'on ne voit pas, dans ce roman écrit en 1931, la prémonition de ce qui viendra, et alors à quoi serviraient les livres ? — donnent un accent négatif à l'apocalypse selon Georges Kien. D'ailleurs, celle-ci est moins la rédemption du passé — de la parfaite culpabilité de la culture et du subjectivisme — que sa négation pure et simple. L'animal humain comme idéal devient l'envers de la culture stérile.

Ainsi l'auteur d'*Auto-da-fé* pouvait dire que, avec l'incendie des livres, tout pour lui s'était effondré. Canetti, dont la culture est le territoire et la masse la passion, reste partagé en lui, comme le sont entre eux Georges et Peter, les frères ennemis. Il faudrait encore ajouter Fischerle qui, pour des raisons que l'on a dites, n'est pas un simple médiateur : sa bosse est la pierre de fondation du livre. Ainsi le jugement viendrait moins de telle ou telle idée formulée par les personnages, y compris Georges, que du grotesque lui-même : le rire amer et douloureux qui reconnaît les illusions devenues risibles et souffre de leur destin d'être livrées à la destruction.

A la différence d'un philosophe idéaliste, un poète ne cherche pas à nier ou à synthétiser le multiple. Il n'a pas l'obsession de l'identique. Son travail consiste en la mise en œuvre des contradictions, des possibilités multiples qui le constituent ou le déchirent.

LA COMÉDIE DES VANITÉS

*Noce, La Comédie des vanités, Les Sursitaires,
Le Témoin auriculaire*

I

Canetti a été fier, tout de suite, de son roman ; et il l'est resté. Les romans écrits à vingt-six ans ne sont pas nombreux. Car c'est un art de la maturité qui exige l'ampleur et l'objectivité épique. Ainsi *Werther* et *Törless* s'enracinent encore dans l'expérience de la jeunesse et ne sont pas dégagés de son lyrisme. Mais, et même si l'époque interdisait à Canetti la réconciliation ironique avec le monde, nécessaire à la forme du roman, Canetti fait partie de ceux qui sont nés vieux, pour rappeler encore un mot de Kafka.

Il n'a retrouvé l'enfance que plus tard, après la soixantaine. C'est que l'élément autobiographique avait atteint chez lui une diversité et une universalité qui en ont fait immédiatement quelque chose d'impersonnel. La douleur de la mort du père et l'obligation de devenir adulte, en étant enfant, ensuite la passion, la jalousie et la haine qui l'ont lié à sa mère l'ont porté à une conscience aiguë d'une situation contradictoire et complexe dont les termes prendront les figures de Peter Kien, de son frère Georges et de Fischerle. Cette complexité a été le site premier de l'expérience de Canetti, bien plus déterminant que la mort du père qui lui en a ouvert l'accès. Dire de Canetti, comme l'a fait Thomas Bernhard, qu'il n'a connu d'autres souffrances que cette mort, c'est ignorer simplement ce site premier où s'origine la folie d'*Auto-da-fé*.

II

Après *Auto-da-fé*, ce fut le désastre. Cervantès avait pu dire à propos de son héros : il a su agir et moi écrire, nous ne faisons qu'un. Mais c'est moins le sort de Peter Kien — auquel l'auteur avait donné beaucoup de

lui-même — que l'autodafé des livres qui ont dévasté Canetti. Les grands livres de l'univers entier réduits en cendres : ce fut pire que si cela était arrivé à lui-même. Il ne pouvait se le pardonner. Il se trouvait dans un désert total. Il sentait le monde menacé de catastrophe. A la hâte, il écrivait des scènes séparées, sans autres liens entre elles que le désastre violent. Plus tard elles lui feront l'effet des bombardements et des ruines de la guerre. Dans l'immédiat, ces préparatifs prémonitoires d'une irruption volcanique vont devenir le tremblement de terre qui secouera le monde dans *Noce*.

III

Elias Canetti a été formé dès l'enfance par le théâtre : « le Burgtheater à la maison ». Une pièce, bien mauvaise, larmoyante et rhétorique, a même été sa première « œuvre ». Avant le voyage à Berlin, qui lui a imposé, en quelque sorte, *Auto-da-fé*, il n'avait jamais pensé écrire un roman, mais un livre sur la masse, et des poèmes. Pourtant il avait été attiré par le théâtre, non seulement à cause de sa passion de jeunesse, mais par son intérêt pour les questions générales.

Une relation d'identité non-identique lie le héros et le narrateur dans la forme du roman : elle implique l'auteur dans son œuvre, par la reconnaissance d'une même quête illusoire. Mais les pièces de théâtre sont des réalités normatives détachées de toute instance narrative. Elles sont d'emblée des totalités de problèmes. Chez Canetti, ceux-ci seront posés de manière de plus en plus abstraite, ils détermineront les figures ainsi que leurs rapports.

S'agissant moins du destin des individus que de la destinée du monde dans son tout, la généralité des problèmes tend à diminuer les différences à l'intérieur d'une tonalité sinistre de la farce. La tragédie avait été la religion de l'individualité dans son surgissement ; la comédie, l'individu fini proclamant son auto-suffisance ; mais les références, pour le théâtre du vingtième siècle, sont le cirque, le carnaval, la foire et les marionnettes : les masques d'un monde sans individu.

IV

Ce n'est pas seulement la hantise de la fin du monde qui devient réalité dans *Noce* : tout l'univers conventionnel et faux de la vie bourgeoise, absent d'*Auto-da-fé*, vient y sombrer. Dans *Auto-da-fé*, il y

avait le sublime et le grotesque, la douleur et l'horreur inextricablement mêlées au rire. Ici, rien ne subsiste de tout cela, car rien n'a jamais eu véritablement un contenu. Cette fin du monde n'est pas ce que l'on avait appelé « l'apocalypse joyeuse », mais une farce sinistre. Dans ce tourbillon qui se meut selon ses propres règles et son dérèglement propre pour s'autodétruire, les figures sont en papier mâché, leurs propos inconsistants : il n'y existe ni singularités, ni noms propres.

Le mariage est l'événement central de la vie bourgeoise, la maison et la famille en sont les réalités. On va de la maison à la noce : celle que voudraient faire les convives — tandis que la maison viendra s'y effondrer. Chaque habitant voudrait obtenir la maison, chaque convive « la bien-aimée, le bien-aimé » de l'autre. Et ce qui sépare, divise ou protège : règles de mariage et de parenté, murs, plafond et plancher s'écroulent en même temps.

On commence avec l'objet central : la maison bourgeoise, égale à son image, dans toutes ses parties. En haut habite la propriétaire. Elle tricote, sa chatte joue avec la laine, son perroquet répète « Maison, Maison », comme chacun. Elle fait la sourde oreille, tandis que sa Petite-fille pleine d'espoir lui demande des nouvelles de l'aggravation de ses maladies. A côté, le Professeur Parfait, sa femme, et Trésor, leur nourrisson : dignité, courage, détermination, prévoyance et souci d'avenir pour l'enfant, qui en mourra bientôt. Et éternelles promesses d'action du petit fonctionnaire voulant soutirer la maison à sa propriétaire ; et comme chaque soir, le désespoir final de sa femme. En dessous, la Jeune fille comme il faut et le Jeune homme portant bouquet de fleurs et discourant sur la pureté, la virginité qui assurent la paternité, pour que l'on sache pourquoi l'on se sacrifie et pour qui l'on travaille. De l'autre côté du mur on travaille effectivement : la Femme d'affaires et l'Homme d'affaires projettent d'acheter la maison à bas prix ; les discussions sur les taux d'intérêt se terminent en commerce des chairs. Tout en bas le concierge lutte contre la musique. Il lit la Bible, l'histoire de Samson détruisant le temple. La lecture est moins chère que le médecin et les frais d'enterrement. Car sa vieille femme se meurt, elle se débat, mais ne parvient pas à articuler la révélation, qui semble essentielle, sur la destinée du monde, et que l'on entendra à la fin, après la chute : « le balai est resté au grenier ».

Quant à la noce, elle est encore plus loufoque. Devant la porte se tient l'architecte de la maison, le Père, dont les enfants, à son insu, ont été engendrés par d'autres. Il est tout fier de marier sa fille. A côté se tient sa femme. Amoureuse du marié, elle lui apprend, en pratique, comment s'y prendre pour ne pas faire mal à sa fille. Elle est furieuse contre l'Ami de la famille, son amant en titre, qui a entrepris la conquête de la Veuve. Cet Ami a possédé la mère et les filles de la maison, y compris la

cadette dont il est le père. La cadette elle-même est l'objet d'amour du marié ; ce qui n'est pas pour plaire à sa mère. Quant à la mariée, la fille du médecin de la famille, qui l'a dépuclée à douze ans, elle en pince pour l'Idéaliste, l'intellectuel de service. Le Docteur lui-même, presque nonagénaire a, comme d'habitude, la tête dans le corsage de l'une et les mains entre les cuisses d'une autre : la Jeune fille comme il faut, la Petite-fille de la propriétaire et l'Idiotte du concierge changent de place sur ses genoux. Il y a encore le Pharmacien qui envoie trois amants à sa femme, et ceux-ci lui suggèrent de tuer son mari. Et aussi le Fabricant de cercueils, mais celui-ci a laissé son épouse à la maison : de peur qu'on ne la lui prenne. Et ainsi de suite.

Une fois la ronde établie, l'une des figures, l'Idéaliste, dont la fonction prophétique est d'annoncer, et donc de faire advenir, ce qui arrivera, propose un jeu à la société. On dirait que cette ronde même n'est que l'un des symptômes de ce qui va survenir et qu'elle aide à faire surgir. L'Idéaliste en donne une description exacte : il dit comment le temps s'arrêtera, comment la terre s'ouvrira, le plafond s'effondrera, et il voudrait savoir « qui ferait quoi pour l'autre ». Pendant que chacun, à tour de rôle, fait sa déclaration, les signes annoncés apparaissent l'un après l'autre. La ronde s'accélère. On voudrait réaliser ce que l'on a dit et partir avec le/la bien-aimé(e). Tandis que les murs, le plafond et le plancher s'effondrent, laissant apparaître tous les autres habitants de l'immeuble, les mariés brisent une chaise sur la tête du Père, qui s'obstine à vouloir toujours garder la porte et vante la solidité de sa construction. Mais la porte n'existe plus, pas plus que la maison.

V

Dans *Noce*, ce sont les souvenirs souterrains des séjours de Canetti à Berlin, et surtout de *Ecce Homo* de George Grosz, qui ont fait surface. Non sans avoir perdu, cependant, leur cynisme et leur immoralité profonde. A la différence de Grosz ou du premier Brecht, la pièce, pas plus que l'auteur, ne participe de ce qu'elle montre : la jouissance du chaos, du cynisme, du plaisir, de la perversité et de la destruction. Dans *Noce*, comme dans *La Comédie des vanités*, Canetti est resté à distance. « C'était un travail qui ne s'accomplissait pas dans les larmes. Je n'écrivais pas contre moi, je ne me passais pas en jugement, je ne me tournais pas en dérision. » Il s'agit, dans l'une et l'autre pièces, de questions générales, que Canetti considérait comme le but du théâtre depuis qu'il avait lu Aristophane, pendant les graves événements, l'inquiétude et les discussions, dont il avait été témoin dans son

adolescence à Francfort. Il lui était resté une répugnance inébranlable pour la représentation au théâtre de problèmes strictement privés. Seul ce qui est le fait de la collectivité lui semblait digne d'être représenté. « La comédie n'a de vie pour moi, comme au temps de ses débuts avec Aristophane, que par son intérêt général, par le regard qu'elle jette sur le monde tel qu'il est dans la complexité de ses relations internes. »

Canetti ne traite jamais d'une question particulière. Le temps de tels loisirs semble passé. Il vise directement le problème global : il en sera ainsi avec *Masse et puissance*, avec *Les Voix de Marrakech* ; il en était ainsi, en filigrane, dans *Auto-da-fé*, et avec insistance dans sa première pièce.

Le monde ordinaire de la vie bourgeoise étant de lui-même, dans *Noce*, condamné à se détruire, il y aura dans *La Comédie des vanités* et *Les Sursitaires* des mondes à l'état d'exception, totalitaires, vivant sous d'autres lois, par décrets et interdictions.

La Comédie des vanités porte sur l'interdiction des images, non pas celle, religieuse, de l'irreprésentable, mais des images du moi : on brise les miroirs, on brûle les photographies et les portraits. Le cinéma, les vitres translucides, les métaux précieux — tout ce qui pourrait donner une image, renvoyer un reflet est interdit par décret, on ne peut même aller à la pêche qu'en fermant les yeux !

Cette pièce aurait été écrite directement sous l'influence des événements d'Allemagne. Dans *Masse et puissance*, Canetti parlera du traité de Versailles et aussi de l'inflation. Le nazisme aurait eu, parmi ses causes, le processus de dévalorisation, de dévaluation, un mal de vanité, une blessure identitaire. Cette maladie de miroir, comme l'appelle Canetti, qui est *La Comédie des vanités* sera une sorte d'apologue, ni une reconstruction, ni même une interprétation des événements historiques, et son sens ne dépendra pas d'eux.

Cela commence avec la grande fête de la destruction des miroirs, de l'incendie des images. Un bonimenteur de foire sur une scène tournante donne le ton : « Et nous, messieurs-dames, et nous, et nous, et nous, messieurs-dames, et nous, et nous, nous allons procéder. A quoi allons-nous procéder ? A une opération phénoménale [...]. Ici, messieurs-dames, vous pouvez viser votre honorable image. Vous recevez cinq balles [...]. Vous visez vos images et vous démolissez vos images. Tirez, bombardez ! Une inépuisable réserve de miroirs est à disposition. Derrière, ces messieurs-dames apportent leurs miroirs ; devant, ils démolissent leurs images. Voilà l'authentique vertu, voilà la vraie noblesse du cœur. Et nous, et nous, et nous, messieurs-dames, et nous, et nous, et nous, messieurs-dames... » Les prédicateurs parlent de péché contre le Seigneur, les politiques de décrets et de peines. La foule est composée de marionnettes : Troussec, Dentraille, Lépice, Lensens,

Frèche, Lemiette, Hardy, Lasomme, Blesse, Nada ; de groupes de petites filles qui grandiront — Bibi, Kiki, Margot, Gigi, Fifi, Lili ; et de leurs amis, parents, serviteurs et voisins.

Dix ans après, défilent les situations possibles d'un monde sans images. Là, les femmes payent cher et, pour s'y regarder un instant, s'arrachent le débris de miroir, l'objet le plus précieux que le colporteur puisse leur offrir. Là, espions et délateurs guettent de tels moments. Le miroir devient un mot grossier défendu aux enfants ; un débris, une véritable incarnation du diable ; une photo, un moyen de séduction ou la cause d'une rupture ; la flatterie, le gagne-pain des mendiants. Là, le plus grand trouble vient de la rencontre d'une ressemblance physique ; les filles se regardent les unes dans les yeux des autres pour se maquiller, tandis que les chefs discutent de la nécessité de crever les yeux. Mais, même un chef n'est pas à l'abri de « la maladie du miroir », il peut en devenir muet, ne plus pouvoir manger, ni bouger. Et ces malades sont légion, on les appelle la racaille, ils n'ont pas les moyens de payer pour se voir, ils ne se connaissent pas, ils se traînent au ras de la terre, la nuit, et se consomment en appels à l'aide, en cris de douleur. Ces appels seront entendus par celui qui sera le chef suprême, celui qui a lui-même besoin de ces cris de douleur pour naître, de cette atmosphère pour grandir et devenir « un soleil ».

Au départ, ce futur chef — Foehn — fulminait contre le miroir, « cet instrument de la vie professionnelle des femmes » qui s'est emparé des hommes, les a mariés à leurs reflets et à leurs images, qu'ils nourrissent, habillent et soignent. A la fin, il parlera, au contraire, de l'authenticité de ce temps ancien qu'on croyait liquidé, dépassé ; un temps qui devrait revenir triomphalement. « Nous portons une noble image dans notre cœur, quand sera-t-elle nôtre ? », se demande-t-il, devant son image dans le miroir, en faisant son sempiternel discours, qu'un dérangement des appareils transmet dans toutes les salles de la clinique. On appelle de ce nom l'ancien bordel, transformé en palais des mirages aux innombrables glaces, où les gens, qui peuvent payer, font la queue chaque jour pour pouvoir se regarder dans le miroir. Ici, comme à la fin de *Noce*, les portes s'ouvrent, les salles apparaissent les unes après les autres, les murs sans glace s'écroulent et l'on se retrouve dans la rue. « Un fleuve noir y progresse vers l'avant. De toutes parts, des gens affluent. Chacun brandit un miroir ou un portrait de soi. L'air retentit de clameurs frénétiques : Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Il n'en résulte pas un véritable chœur. Sur un îlot, au fond, s'élève lentement la statue de Henri Foehn. »

Lorsque Canetti a écrit cet apologue sur l'image, il y avait, certes, le miroir, la photographie, le cinéma, l'image proliférait déjà mais elle n'était pas dominante comme elle l'est dans notre monde, où la vidéo et

les circuits d'images ont transformé toute chose en un épiphénomène de l'image et tout un chacun en un « Narcisse et individu contemporain », dépendant de son image intégrée potentiellement au marché de l'information et de la consommation avec ses idoles à l'arrière-plan. Presque à la même époque, Lacan — à qui l'idée d'un bordel transformé en clinique de « la maladie du miroir » n'aurait pas déplu — allait parler du « stade du miroir », de sa fonction dans la formation du moi et de l'imaginaire dont dépend le pouvoir. Peu avant, Benjamin avait écrit sur « la reproduction technique » — mais Canetti ne fait pas de différence entre le moi-idéal du miroir et l'image photographique, dont il dira plus tard qu'elle a détruit l'image. En tout état de cause, la photographie et surtout le miroir avaient existé depuis longtemps, s'ils s'imposent à la pensée à cette époque, c'est peut-être qu'il y a eu un seuil, un passage franchi à ce moment-là avec les nouvelles fonctions de l'image dans la société de masse, ainsi que le montre la pièce de Canetti.

VI

Autant *La Comédie des vanités* s'enracine dans le contemporain — même s'il ne s'y réfère ni ne s'y réduit —, autant *Les Sursitaires* est une pièce à thèse suspendue en dehors de toute réalité. Elle répond surtout aux angoisses de son auteur ; à la peur de ne pas avoir le temps de terminer le long travail entrepris pour *Masse et puissance* ; au souvenir de cette soirée à Strasbourg au cours de laquelle Scherchen lui avait pris la main pour y lire la date de sa mort.

A la différence de *Noce* ou de *La Comédie des vanités*, *Les Sursitaires*, écrit à Londres au début des années cinquante, défend une idée « positive », et n'est plus, dans sa forme, une farce. Il est cependant difficile de rendre vivante une thèse abstraite, qui bloque toute imagination, dans un monde hypothétique d'au-delà des temps. Les personnages ne sont plus, comme dans *La Comédie des vanités*, des figures contemporaines surdéterminées par un état d'exception, mais des différentes possibilités de cet état. Dans un cas il s'agissait d'un monde empirique déterminé par un problème, dans l'autre d'un problème posé en tant que réalité.

Il semble cependant que la rédaction de *Masse et puissance* et l'exil à Londres soient pour quelque chose dans cette abstraction. Car *Le Territoire de l'Homme* est rempli de mondes complètement fantaisistes et abstraits inventés par quelqu'un qui s'est interdit tout travail littéraire : un monde constitué par deux groupes qui travaillent et dorment à tour de rôle et ne se rencontrent jamais ; une auberge où tout

le monde est atteint de mutisme, où les hommes sont fragiles comme des verres ; un monde où les gens atteindraient chacun un âge déterminé et ne changeraient plus, seraient éternels, mais où il y aurait aussi des « passants », et la relation entre les « passants » et les « éternels » ; un royaume dans lequel les hommes ne s'aiment qu'à distance, sans jamais se voir ; une société où on peut être jeune et vieux à son gré ; une autre où il n'existe qu'un seul œil et qui fait la ronde, etc. Toutefois si *Les Sursitaires* n'est pas resté une fantaisie pour devenir une pièce, c'est que, ici, Canetti aborde directement la mort, qui deviendra de plus en plus son problème. Cependant *Les Sursitaires*, comme les autres sociétés imaginées, est un monde totalitaire fonctionnant selon ses propres principes.

Cette fois la dictature est celle de l'Instant. Il y eut les temps anciens, y compris le nôtre, avant la révélation de l'Instant, lorsque chacun s'appelait Pierre ou Paul et que personne ne connaissait l'instant de sa mort et ne pouvait donc organiser sa vie avec certitude et résignation en fonction de cette mort annoncée ; lorsque tout se faisait au hasard, dans l'incertitude et l'angoisse. Maintenant l'existence sociale se fonde sur un nouveau contrat : la connaissance de l'Instant. C'est le nom de chacun : Dix, Quatre-vingt-huit, Quarante-deux, Cinquante : la durée de sa vie. Mais personne ne révèle, n'a le droit de révéler, son âge aux autres ; cela engendrerait l'angoisse, troublerait les autres, semblerait une protestation lâche et méprisable. Là, on devient adulte lorsqu'on ne dit plus son âge. Chacun porte au cou, dans une capsule, sa date de naissance et celle de sa mort. Ce serait devenir un criminel, un assassin, que d'ouvrir sa capsule ou de la perdre. Seul le Capsulant, l'inspecteur des décès, est habilité à ouvrir la capsule qu'il prend sur le cadavre au moment de son enterrement pour vérifier qu'il est mort au jour annoncé.

S'il est possible de concevoir une interdiction des images par décret et d'envisager comment les uns et les autres y réagissent, la connaissance de la mort serait une transformation pour ainsi dire ontologique, une détermination autrement fondamentale, mais certainement aussi desséchante et vide que le monde qui en a résulté dans *Les Sursitaires*. L'artifice et l'abstraction sont donc évidents ; les figures et les situations en portent les marques. Entre Dix, l'insolent garçon qui se croit tout permis parce qu'il mourra à dix ans, et Quatre-vingt-huit qui se prend pour un aristocrate, promène son nom de par le monde et se donne du bon temps, l'amour sera la quête de l'Instant commun ; l'angoisse, la révélation de l'âge de l'aimée ; on discutera des avantages et des inconvénients de se marier avec une « basse femme » ou une « haute femme » ; la jeunesse s'ennuiera à « mourir » dans un monde aussi bien rangé, où il n'est même plus imaginable de vouloir assassiner quelqu'un, puisque même en tuant on n'aura été que l'instrument de

l'Instant ; et il ne restera plus aux dames que d'exhiber leurs noms pour provoquer la jalousie des voisines.

Seules quelques personnes s'angoissent et ont des difficultés pour se faire entendre : celui qui a conçu un travail de longue haleine et craint son Instant ; Cinquante qui ne voudrait pas mourir au jour dit, et n'accepte pas la mort en général ; son ami qui a perdu sa petite sœur à douze ans et ne s'en est pas accommodé. Mais même l'Ami rejette Cinquante. Car quiconque questionne, comme il le fait, est condamné par le Capsulant, devant l'assemblée des « inégaux » à l'« Instant public », à moins de se repentir, ce qui prouvera encore que son Instant n'était pas arrivé. Cinquante se rétracte mais continue la lutte. Il obtient de force les capsules de deux petites vieilles : elles sont vides, comme est vide la sienne et toutes les autres. Il s'ensuit une lutte, la liberté et le désordre.

VII

A cette abstraction d'un problème, d'une thèse, qui, bien que cher à Canetti, a fait disparaître la diversité humaine qui l'intéresse au plus haut point, on pourrait opposer une œuvre, plus tardive et extérieure à sa production théâtrale, et cependant autrement chargée de cette diversité : *Le Témoin auriculaire*, cinquante caractères.

On pourrait, dit Canetti, écrire tout un livre sur un seul homme et on ne l'épuiserait pas. Par contre, si on pense comment on le juge et on l'évoque, on découvre une image beaucoup plus simple. C'est par quelques particularités qu'il se distingue. Si on exagère celles-ci, on obtient un caractère. Mais les caractères perdent avec le temps leur acuité et deviennent des lieux communs ; il faudrait en inventer de nouveaux qui n'auraient pas le défaut d'être usés, sans se laisser décourager parce qu'il entre beaucoup plus de choses dans un homme réel que dans un caractère. Or, comme beaucoup d'espèces animales, dit Canetti, les caractères semblent menacés de s'éteindre. C'est pourquoi il en a toujours inventé, même avant *Le Témoin auriculaire* on en trouve dans *Le Territoire de l'Homme* : la collectionneuse de regards, mon ami le poète du pays natal, le lettré, le repu, le spécialiste, le collectionneur de compliments, etc.

La tradition d'écrire des caractères est ancienne ; mais pour trouver les origines d'une approche comme celle de Canetti, il ne faudrait peut-être pas remonter plus loin que le début du siècle, dans tels billets de Peter Altenberg, dans *Métamorphose* de Rudolf Kassner, chez d'autres aphoristes viennois. Cependant la distance est grande entre les gens du début du siècle et les manies contemporaines. Aussi bien le ton aigre-doux, l'amabilité, la civilité, parfois méchante, le superficiel

profond, la subtilité spirituelle et l'art de ne pas y toucher, ont disparu chez Canetti parce que ses caractères sont moins complexes.

C'est que les caractères de Canetti sont des contemporains, moins des personnes que des tics et des manies produits par les nouvelles conditions de vie, très différents donc de ce que de tout temps on a appelé caractère. Ce sont moins des « natures » que des fixations conjoncturelles de tel ou tel activité, souci ou préoccupation : la proclamatrice de rois, le lèche-noms, le rapporteur, le chauffe-larmes, l'étriquée du flair, l'insinuateur de cadavres, le teste-gloire, l'éblouissante, le faux parleur, l'obsédée du blanc..., pour ne citer que quelques-uns de ces nouveaux « caractères ».

Ce sont non pas de véritables portraits qui donneraient lieu à des célébrations, mais des esquisses qui dépendent du jugement ; non pas des personnes avec leur espace et leur souffle, mais des traits grossis et séparés, dont beaucoup peuvent se trouver réunis chez la même personne. Ces caractères sont très différents des gens évoqués par Canetti dans son autobiographie. Peut-être que l'aura du lointain, qu'il s'agisse du passé ou de l'ailleurs de Marrakech, leur manque. Dès qu'il s'approche de ses contemporains, que ce soit dans *Noce*, *La Comédie des vanités* ou le *Témoin auriculaire*, Canetti devient satiriste, bien qu'il s'en défende. Peut-être aussi, c'est parce qu'il a fait de la métamorphose la vie même — et non pas un principe ou une question de méthode — que Canetti s'accommode mal de ce qui se réduit à quelque tic et s'y fige.

C'est avec une grande acuité d'observation, une justesse de trait et l'humour caustique, qui détruit en désignant, que Canetti a regardé autour de lui. A cet exercice, il a acquis la maîtrise absolue dans l'art de la précision physiognomonique qui fera le charme fascinant et la force de son autobiographie, lorsqu'il s'agira non plus de nommer ses contemporains réduits à des traits mais de sauver ceux qu'il avait connus dans le passé, par-delà *Masse et puissance*, qui avait occupé pendant longtemps le présent de sa vie.

LA LÉGENDE DU SIÈCLE

Masse et puissance

I

Dans son œuvre capitale, Elias Canetti traite du problème le plus brûlant du siècle : Masse et Puissance, et de la question la plus antique : l'un et le multiple. La démarche et son sens ne sont pas des préalables : implicites aux contenus, ils se déploient en déployant leurs objets. Sans introduction, mise en garde, avant-propos, méthodologie, polémique, sans présenter et situer son discours, Canetti entre dans le vif de son propos, un court paragraphe avec un titre, et continue ainsi jusqu'au bout. La lecture de chaque paragraphe ne pose aucun problème particulier, elle est facile, attrayante. On n'a pas affaire à une architectonique de concepts, mais à des descriptions, des images, des récits, des contes, des mythes, de provenances diverses, d'une expressivité frappante, et les notions qui s'en dégagent peuvent difficilement en être séparées. Mais cette facilité même déroute, elle ne correspond pas aux genres connus de discours scientifique. Plus on pénètre dans le livre, plus on risque de voir les arbres, moins la forêt. On est pris par la diversité des formes, la richesse des contenus appartenant à des domaines tellement différents — quoi de commun, par exemple, entre la pluie, la formation du pouce, le trône montant de l'empereur de Byzance, la question, le masque et la fête de Moharrem chez les chiïtes ? — et on croit être en présence d'une sorte d'anthropologie fantastique.

II

Une telle attention au multiple peut-elle encore s'appeler penser ? Canetti a-t-il consacré de nombreuses années de sa vie pour retrouver,

non pas le temps perdu mais un plaisir enfantin, décrit au début de son autobiographie — où l'on découvre avec étonnement des notions telles que le multiple, la meute, la métamorphose, dès les premières pages ? Enfant, il plongeait la main dans les sacs de grains, se trouvant chez son grand-père, pour en prendre une poignée et sentir les grains couler de ses doigts...

Figier : la passion de la causalité se prenant elle-même pour fin, cherchant une saisie totale du monde par les mots, comme si la langue était un poing —, voilà ce qui rapproche le despote, le philosophe, le paranoïaque. On n'accorde plus aucune valeur à la richesse des formes, on en dédaigne toute la multiplicité, toutes les feuilles en sont pareilles et mortes, déjà poussières, tous les rayons s'éteignent dans une nuit ennemie. Mais comment sauver la langue et aussi le divers, qui sans les noms ne serait plus visible ?

La masse est comme le feu ou la mer, la pluie et la forêt. On ne peut déterminer les formes des flammes, donner des structures à la mer. Canetti, Viennois de vocation, a eu suffisamment de formation scientifique pour ne pas avoir l'illusion d'une science à propos de ce qui n'en relève pas. *Masse et puissance* n'est cependant pas une rhapsodie mais un essai : expression rigoureuse de ce qui échappe à l'expérience rationnelle rigoureuse. L'essai est la forme du possible et du divers, il allie le récit et le concept, l'image et la signification. *Masse et puissance* : un essai formé d'une multitude d'essais, mais dans la conjonction d'un double problème.

III

Peut-on analyser les phénomènes humains en tant que totalité, complexe, vivante ? La totalité et l'unicité qui les caractérisent n'interdisent-elles pas d'y voir des complexes de formes élémentaires et récurrentes ? Dans ce genre de problème, il y a eu toujours l'impasse d'une opposition, comme Canetti le rappelle au milieu de son livre, entre la définition universaliste et la singularité absolue. On part d'une attitude objectivante, on donne une définition universelle qu'on prétend appliquer ensuite aux cas particuliers : loi et phénomènes. Et puisque cette manière de procéder ne fonctionne pas, on lui oppose la tendance contraire : on revendique la singularité absolue d'un phénomène que l'on vit. Alors c'est l'hypostase idéologique qui vient à côté de l'abstraction aveugle universaliste.

Quelle est la démarche de Canetti ? Il faut rester en marge, ne s'asservir à aucun phénomène humain, mais porter un intérêt profond à

chacun. On doit assimiler intellectuellement chaque phénomène comme si on était condamné à lui appartenir réellement et à le vivre jusqu'au bout, mais on ne doit appartenir à aucun au point de lui être livré aux dépens de tous les autres. Il faut être dedans à la fois et complètement dehors. Seule l'identité non identique du marginal permet d'échapper au vide du point de vue universaliste et à l'aveuglement du singulier. Ces phénomènes ne peuvent être compris qu'en tant que différences au sein de constellations de formes.

Cela égare le lecteur qui cherche une thèse, un discours linéaire et voudrait en savoir plus, avancer rapidement et se sent perdu dans une masse de contenus divers, sans qu'on lui en explique les connexions. Dire « la masse "pense" par images » paraît être un savoir, décrire la constitution de ses symboles, bien plus significative et prégnante, ne semble pas en relever. C'est que *Masse et puissance* ne se veut pas un discours sur ses objets : il est à leur hauteur, la seule possibilité de s'en approcher. On voit pourquoi ce livre a exigé un temps d'élaboration aussi long, et quelle patience active il requiert du lecteur. Il s'agissait de penser le multiple en tant que multiple, respecter les différences, ne rien réduire en phénomène d'une loi, donnée à l'appui d'une thèse, mais de laisser chaque forme se déployer dans sa spécificité.

Le lecteur aussi doit se perdre complètement dans chacune des formes et se retrouver ensuite avant de recommencer une expérience différente, sans qu'il existe un développement immanent, une sorte de dépassement interne conduisant d'une forme à l'autre, qui en serait la vérité. Le multiple reste multiple sans être soumis à l'identité. Il fallait être né dans une ville où l'on entendait parler sept ou huit langues journallement, où plusieurs ethnies se côtoyaient, il fallait une expérience de transplantation linguistique, l'exil, l'appartenance à plusieurs nations, il fallait aussi la formation scientifique et l'activité du romancier pour échapper à la fois à l'abstraction universaliste et à l'idiosyncrasie.

IV

Cependant, si rien d'humain n'est étranger à *Masse et puissance*, ceci ne tient pas seulement à une expérience personnelle, ou à une méthode de pensée : dans ce rapport de l'un au multiple, il y a pour Canetti le phénomène humain fondamental : la métamorphose.

C'est par la métamorphose, plaisir et don originel de l'humanité — non pas par la domination — que l'homme est devenu humain, que les langues et les objets se sont constitués, mais la métamorphose précisément ne sépare pas l'homme et le reste. L'homme est d'abord un

corps, c'est par son corps qu'il appartient à l'univers, et c'est dans son corps qu'il accomplit la métamorphose. La fluidité de l'univers fut aussi celle des temps mythiques : capacité de se transformer en toutes choses, mais aussi capacité de métamorphoser toutes choses. Il est difficile d'en voir la nature aujourd'hui. La paranoïa, la maladie de la domination, a interdit la métamorphose et ne reconnaît que l'identité.

La métamorphose est un phénomène interne, c'est la possibilité de devenir à des moments différents, des corps différents, et de redevenir toujours le « même » dans l'intervalle. Imitation et métamorphose ne sont pas identiques. L'imitation reste un phénomène superficiel, extérieur, qui ne supprime pas la dualité du sujet et de l'objet et n'imité qu'une caractéristique isolée comme le singe ou le perroquet. La métamorphose est un phénomène total, mais non définitif. Chaque forme, pour celui qui se métamorphose, demeure ce qu'elle est, et il la maintient séparée, différente des autres, sinon il y aurait un flux sans rythme, et la métamorphose n'aurait plus aucun sens. Il s'agit de production de figures, mais sans que celles-ci se figent en masque pour mettre fin à la métamorphose.

Identité et métamorphose, le passage de l'une à l'autre, caractérisent les phénomènes de puissance et de masse. Le despote hiératique, l'un, interdit la métamorphose, mais la masse et la métamorphose sont liées. Qu'il parle des aspects, des formes, de masse et de puissance, Canetti ne part jamais d'un point de vue psychologique, mais du corps, du multiple, de la métamorphose. Cependant, la diversité que requiert la possibilité de traiter la question de masse et de puissance tient à la chose même : c'est que pour Canetti tous les phénomènes humains, préhistoriques ou historiques, pathologiques ou non, sont, dans leurs constitutions, des phénomènes de masse et de puissance.

V

Depuis la Révolution française, les masses agissent dans les événements historiques. Dans les années vingt et trente de ce siècle, lorsque Canetti commence ses investigations, elles sont partout présentes. Mais ce qui est là ne se comprend pas de soi-même. Les masses ont existé dans toutes les sociétés modernes, elles ont des propriétés identiques, mais n'ont pas les mêmes formes, les mêmes contenus. Les nationalismes virulents, les masses guerrières, les masses de grève, de révolution, de fête, les masses ameutées des persécutions collectives, le nazisme, la masse double de la guerre simulée dans les élections parlementaires, la masse de multiplication dans le socialisme,

ne se ressemblent pas. Il ne faut pas céder aux identités de surface. Canetti différencie les masses, mais sépare aussi la masse et la puissance.

La plupart des réflexions sur la masse sont dues aux candidats à la domination, elles glorifient « l'élite » qu'on justifie au nom des créations culturelles. Ce sont, en général, des réactions à l'apparition des masses ouvrières. Etrangement, peu de temps avant la révolution dans la théorie physique, pour les psychologues aussi, la masse cesse d'être inertie, pour devenir énergie, mouvement. Invasion verticale des barbares, chaos, violence, irrationalité, inconscience, sauvagerie, impulsivité, suggestivité et culte des chefs.

La peur a un effet rétroactif sur la Révolution française. Toute l'histoire qui a suivi est identifiée à la terreur révolutionnaire, et celle-ci à rien d'autre qu'à l'action de la masse ameutée de l'assassinat collectif. Même le plus démocrate ne cesse d'affirmer la nécessité d'un chef comme support d'identification collective. Tous les individus veulent être égaux, mais dominés par un chef, dit-on ; d'autres y mettent moins de formes, ils croient à la noblesse vouée à l'effort et destinée à contenir la médiocrité des masses destructrices : la foule est un troupeau qui ne saurait se passer de maître. L'opinion des conservateurs a eu aussi son pendant révolutionnaire et des conséquences désastreuses : seule l'avant-garde peut avoir une conscience théorique, elle l'introduit de l'extérieur dans la masse, qu'il constitue ainsi en masse en dirigeant ses actions.

Canetti ne respecte pas les traîneurs de sabre, les « grands » de la terre ne sont pas, pour lui, auréolés de créations spirituelles. Si la puissance est puissance sur les autres, masse et meneur ne forment pas une entité, la masse n'exige pas, d'emblée, de chef, elle n'existe pas par ou pour l'action du pouvoir, ses modes d'existence les plus humains lui sont opposés. Ce n'est donc pas pour une question de méthode, ou par esprit d'analyse, que Canetti sépare son propos en deux parties.

Bien plus, pour tous les théoriciens, la masse ce sont les autres. On constate l'existence de la masse et on cherche ses caractéristiques. Canetti est le seul à commencer en se posant la question du pourquoi. La masse n'est pas pour lui un objet, mais une expérience : près de trente-cinq ans de travail ont commencé dans la fascination d'un feu allumé par la masse. Un désir qui a survécu à l'expérience la plus terrifiante de masse en Occident, le nazisme, et l'a conduit jusqu'au début des années soixante au moment de la parution de son livre. Le deuxième volume de *Masse et puissance* aurait dû traiter aussi de Mai 68 à Paris : masse de refus, masse de fête, qui faillit devenir masse de renversement, mais qui n'avait rien de la masse ameutée des assassinats

collectifs. Masse opposée au pouvoir dans toutes ses manifestations, c'est un tel bonheur inoubliable — l'éclatement des limites, l'ouverture, l'égalité, l'anonymat, la décharge des distances et des différences — qui engendre, pour Canetti, le désir le plus profond des hommes de devenir masse.

Ce désir, l'unité et la chaleur, comme le feu qui prend soudain, consume les différences et se consume, ou comme l'océan dans sa pérennité, qui est source de vie et englobe toutes les formes différentes, le « croissez et multipliez comme les sables » de la formule biblique, est à la fois une expérience et une utopie chez Canetti. Mais l'homme bon a aussi une connaissance profonde de l'horreur. La masse n'est pas d'emblée, toujours, masse de fête, de multiplication, de refus de l'ordre et de son renversement. Si la masse est renversement, elle est avant tout le renversement de quelque chose de plus originel : la phobie du contact avec l'inconnu par laquelle Canetti commence son livre.

VI

Masse et puissance n'est pas un livre d'histoire, toutes les formes anciennes sont traitées pour elles-mêmes, mais aussi parce qu'elles sont encore en œuvre actuellement. Néanmoins, on ne peut s'empêcher d'établir une connexion entre la phobie du contact et la formation de la masse au début, et la domination paranoïaque à la fin du livre. Comme si tout le reste n'était qu'un effet de retardement épique, de totalisation nécessaire à la pleine compréhension de ces deux formes et de leur relation possible.

La première page du livre décrit l'expérience vécue de l'individu atomisé et livré à l'angoisse dans les grandes villes. Il faudrait ajouter : après la Première Guerre mondiale, au temps de l'inflation et des crises. La finitude et l'angoisse, l'être avec autrui, telle est la conception de l'homme qui prend, selon des perspectives différentes, la place de la raison et de la liberté, tandis que le capitalisme libéral et la civilisation bourgeoise proprement dits touchent à leurs fins. La mort, que l'individualisme conquérant ignorait, et qui, à ses premières apparitions philosophiques modernes, n'avait été qu'un moment dans le devenir de la conscience, s'impose comme réalité fondamentale. Celle-ci est au point de départ anthropologique de *Masse et puissance* : elle est présente dans tous les phénomènes du pouvoir, dans presque toutes les formes d'existence de la meute, mais aussi dans certaines formes de masse qui se constituent en déviant la menace de mort sur

autrui. La phobie du contact avec l'inconnu, où la mort insiste, est aussi l'effet de la séparation d'avec le tout, la métamorphose, que la masse voudrait retrouver.

Tout ce que les hommes ont produit, des institutions aux appartements, aux rites de comportement, visent à éviter le contact de l'inconnu, que ce soit le voisin dans l'autobus ou la peur de l'inconnu dans son sens le plus panique. Il semble que cela ne résiste plus, que même entre les quatre murs, on soit livré à la peur de l'agression : d'où le besoin de décharge, le renversement de la phobie du contact avec l'inconnu dans la masse compacte, dense, où, soudain, tout se passe comme à l'intérieur d'un même corps. La masse réalise donc à la fois la libération des charges de la distance — l'égalité — et la décharge de la phobie du contact. On voit quelles formes et quels contenus différents les masses peuvent présenter, selon qu'y prédomine l'un des moments contradictoires.

VII

La masse n'est pas la société, mais son bouleversement. L'existence sociale sépare, stratifie, individualise : ce sont ces distances qui pèsent comme des fardeaux dont la masse se décharge. Ce qu'on appelle la rage de destruction de la masse ne vise à rien d'autre qu'à la destruction des distances, des limites, des différences, des hiérarchies. Dans la masse, l'individu lui-même a le sentiment de franchir ses limites, d'être libéré de tout ce qui l'enfermait, de tous les rites, les cérémonies, les fonctions : ses geôles. Le but le plus immédiat de la masse, c'est elle-même, cet éclatement. Depuis la Révolution française où la masse est apparue sur la scène de l'histoire, elle ne veut plus de ces promesses par lesquelles les religions l'avaient domestiquée. Elle se veut elle-même, elle désire éprouver le sentiment le plus interne de sa force.

Le renversement de la phobie du contact avec l'inconnu constitue la masse. Les deux termes contraires et leur renversement sont nécessaires pour comprendre l'apparition de la masse et son essence. Mais contradiction et renversement ne caractérisent pas seulement ce moment initial ; dans les formations de la masse et de la puissance, et pour les comprendre, ils sont aussi essentiels que l'identité et la métamorphose.

La masse apparaît spontanément et disparaît, mais se voulant elle-même, elle veut persister dans son être, empêcher l'ouverture, l'éclatement, qui conduirait à sa désintégration. D'où la nécessité de l'obstacle, la masse rejette la différence de son sein, mais la retrouve dans l'autre à l'extérieur, comme différence et persécution. Elle a

besoin d'une autre masse de force égale à qui s'opposer pour persister. Puisque l'accroissement, la décharge, entraînent la désagrégation immédiate de la masse, la masse ouverte se renverse en masse fermée, qui la préserve, mais empêche l'éclatement et la décharge, jusqu'au moment où elle se renverse à son tour en masse ouverte. La masse fermée exige des lieux, un calendrier et aussi des cristaux de masse : Église, armée, parti, qui ne sont pas des masses, mais des groupes rigides nettement délimités et persistants, avec des divisions, des fonctions précises au sein d'une unité, des groupes qui n'éclatent pas et ne se dissolvent pas dans les masses, même lorsqu'ils les suscitent. Pour ne pas disparaître la masse éloigne le moment de la décharge.

Ainsi, parmi les quatre propriétés essentielles de la masse : l'accroissement, l'égalité, la densité, la dernière — le but —, qui peut devenir direction commune et parfois susciter des dirigeants, en détermine le rythme et les formes contradictoires : ouverte/fermée, rythmique/stagnante, lente/rapide, visible/invisible. Des formes qui vont de la formation des masses les plus immédiates, la fuite du troupeau, ou la danse qui s'épuise de fatigue, aux masses invisibles, intemporelles, des morts du jugement dernier, des spermatozoïdes — multitude dont un seul survit tout en portant en lui la multitude des ancêtres — ou des descendants.

VIII

Ces formes peuvent être surdéterminées par des contenus différents : des dominants affectifs, difficiles à saisir dans leur pureté, car masse et métamorphose sont liées, et les masses passent rapidement par toute une série d'affects. Ces contenus sont anciens, archaïques et, au moins dans deux cas, préhumains. Chaque cas se distingue par une émotion capitale : cinq espèces suivant leurs contenus affectifs. Masse ameutée, masse de fuite, sont les formes animales : masse de refus, de renversement et de fête, les formes spécifiquement humaines.

Les deux premières formes ont un rapport direct à la phobie du contact avec l'inconnu. Si la peur est trop forte, elle forme la masse de fuite ; sinon, l'inconnu comme menace de mort est reporté sur une victime plus faible. Dès qu'il y a quelqu'un à tuer, la masse se forme et tous dans l'égalité détruisent la victime. Mais Canetti n'a pas découvert de choses cachées depuis l'origine du monde : il ne réduit pas le multiple à l'un. Les masses humaines, y compris les masses de la Révolution française, ne sont pas toujours des masses ameutées, même si certains caractères les rapprochent. La révolution, tant s'en faut, ne consiste pas en assassinat collectif. Dans la masse ameutée, c'est la mort

qui parle, la menace de mort est déviée sur la victime dans le meurtre collectif : l'instant de la décharge est un sacrifice qui doit supprimer la mort. Mais la masse se sent encore plus menacée et doit recommencer. C'est de cette masse ameutée que procèdent les masses de guerre.

La masse de renversement au contraire a subi l'ordre qui est une menace de mort suspendue et elle renverse ceux qui sont à l'origine de l'ordre. Dans ce cas, les exécutions visent l'égalité, elles sont contre le pouvoir et ne cherchent pas à se décharger de la phobie de l'inconnu sur une victime.

Cependant, Canetti refuse la mort dans toutes ses manifestations, les plus belles formes de masses sont donc pour lui la masse de refus et la masse de fête. Des hommes ensemble ne veulent plus faire ce qu'ils ont fait jusqu'à présent à titre individuel. C'est un genre de rêve luxemburgiste de réalisation de l'égalité et de la conscience de soi autonome de la masse que Canetti oppose à ceux qui ne voyaient dans la grève que vandalisme et agitation de meneurs.

Dans la masse de fête, les différences existent mais ne sont plus des distances, le but de la fête n'est pas l'égalité ou la décharge, mais la fête en elle-même, le contraire donc de la masse ameutée : non pas la mort, mais la vie et la jouissance, l'abondance, la multiplication.

IX

Les modes de constitution de la masse, ses propriétés, ses formes, ses contenus ne suffisent pas pour saisir la masse, il faut aussi les symboles de la masse, ce en quoi la masse se métamorphose, et par lesquels elle se saisit elle-même : le feu, la mer, la pluie, le fleuve, la forêt, le blé, le vent, le sable, le tas...

Ce « catalogue » — un parmi beaucoup d'autres — indique clairement l'impossibilité de parler de *Masse et puissance*, dont toute la force tient aux images, aux finesses des descriptions et des analyses phénoménologiques. Canetti voulait comprendre les manifestations de masse qui se déroulaient autour de lui, même s'il lui a fallu attendre plusieurs années pour que ses recherches arrivent au but. Cependant, cette analyse des phénomènes de masse et de puissance en Europe moderne exige un détour : il faut pouvoir distinguer le contemporain de la tradition. C'est par des différences avec la meute et la religion que les spécificités de la masse moderne et de l'histoire contemporaine apparaissent. Mais cette analyse préalable a aussi sa propre finalité, car la meute reste encore partout présente, et les religions qui lui sont liées n'ont pas perdu totalement leurs effets.

La meute est une forme plus primitive que la masse : la horde de dix à vingt personnes ne pouvant s'accroître et cherchant plus l'intensité dans l'unité d'action que l'accroissement. La meute se présente en quatre formes différentes, dont trois sont en rapport avec la mort.

La meute de chasse dévie la mort sur la proie, et veut son sang, sa mort. La meute guerrière a reporté la mort sur l'ennemi, qui devient son parement. Cette meute se perpétue dans la masse guerrière. La menace de mort que chacun ressent est portée sur l'autre, de là vient l'enthousiasme guerrier, qui a sa raison dans la lâcheté individuelle devant la mort. L'autre veut notre mort, crie-t-on. Deux ennemis exécutent la sentence de mort chacun sur la personne de l'autre ; périr ensemble, c'est ce qui épargne justement de l'épreuve de la mort. On veut tuer les autres et on les appelle assassins.

La meute de lamentation voudrait retenir le mort et pleure sa disparition. Mais la meute de multiplication est comme l'horizon de toutes les autres, le désir le plus secret des hommes, le but évident ou non des religions qu'ils créent.

Les meutes ne se transforment pas seulement dans leur négatif : la chasse devenant partage, la victoire pillage, la lamentation du mort, l'éloignement par rapport à lui. Ce sont des moments de négation, où les meutes se dissolvent. Il existe des moments de renversement d'une meute dans une autre qui en se répétant produisent les religions. La meute de chasse se renverse en meute de multiplication, par la communion qui vise la résurrection et la multiplication de l'animal mis à mort. La meute de chasse devient meute de lamentation, expie la mort donnée. Dans cette religion funèbre, on se libère de la faute qu'on a commise en tuant, et de la peur d'être atteint par la mort. De persécuteur on devient persécuté et la victime apparaît comme un Dieu qui s'est sacrifié volontairement pour l'amour de ses fidèles.

La religion guerrière, la religion funèbre, la religion de multiplication survivent dans les temps historiques ; les deux premières distinguent même deux sectes à l'intérieur d'une seule croyance : l'Islam des sunnites et le culte du martyr dans le chiisme iranien qui produit toujours des moments de décharge et d'éclatements violents.

En Occident moderne, les masses sont par leur nombre et leurs propriétés différentes des meutes, même si par certains côtés elles se

ressemblent. Ces masses ne donnent plus naissance à des religions, mais se constituent à travers des croyances, quasi religieuses, qui sont les symboles nationaux et les idéologies. Canetti n'a jamais parlé d'âme ou de sentiment national, mais de symboles, d'images, en tant qu'imaginaires, ou croyances, pour les masses et nullement de quelque chose d'inhérent aux individus : des symboles qui peuvent être, sont heureusement, conjoncturaux, changeants.

Parmi la « masse » de ces symboles décrits par Canetti, qui constituent entre eux une constellation de différences, on retiendra ici l'Allemagne de Versailles et l'analyse de l'inflation, qui par leur complexité mettent en œuvre plusieurs des notions élaborées dans le livre. Un essai ultérieur de Canetti, « Hitler d'après Speer », dans *La Conscience des mots*, viendra compléter cette analyse du nazisme, qui a été l'un des motifs initiaux de *Masse et puissance*. Si l'on pouvait reprendre le texte en détail, il serait possible de voir combien toute analyse, non plus simplement formelle, mais réelle de masse existante et particulière est une totalité ouverte de déterminations.

La nation allemande a été proclamée en 1870, après une victoire militaire, à Versailles. L'armée a remplacé et intégré l'ancien symbole de masse des Allemands : la forêt, l'existence en rang, en uniforme et pourtant de taille et de grandeur inégales. Le symbole de masse l'a emporté en août 14, même sur l'idéologie de la social-démocratie. En dissolvant l'armée allemande, le traité de Versailles, en 1918, a porté atteinte au symbole de masse de l'Allemagne. Il a interdit aussi une masse fermée. Celle-ci a pour caractéristique d'éclater immédiatement et de reporter ses propriétés sur la masse ouverte : c'est toute l'Allemagne qui s'est voulue en uniforme, s'entraînant aux exercices interdits. Le mot Versailles, synonyme de cette interdiction, et de la défaite, charrie aussi les noms de conquérants français de l'Allemagne, Louis XIV, Napoléon, mais aussi la revanche de Bismarck qu'on voudra répéter. Le « Diktat de Versailles » devient un ordre qu'il faut renverser.

Voilà l'existence de la masse dans son rapport à la persécution externe qui la constitue, elle en a eu d'autres à subir : l'inflation. L'argent, le trésor, est un symbole de masse, mais à la différence des symboles naturels, l'accent porte ici sur les unités : dans la main qui la possède, la pièce acquiert un caractère personnel. La confiance dans la monnaie reste sa principale qualité. Les papiers monnaie se comportent comme les foules d'une métropole. Le trésor aujourd'hui se compte en millions, la foule aussi. L'unité monétaire, en perdant brusquement sa personnalité, fait décroître rapidement la valeur du million, et les millions toujours désirés ne sont plus rien : les millions grimpent et un peuple tend vers zéro. Un pareil phénomène rapproche des gens dont

les intérêts matériels sont divergents : l'ouvrier et le rentier se retrouvent au sein d'une même masse d'inflation.

La dévaluation de sa propre personne fait trop mal pour qu'on l'oublie facilement. Il faut trouver quelque chose d'encore plus bas pour le mettre au pilori. Le Juif ne partage pas l'idéal de la tenue militaire, le symbole de masse des Allemands, il est équivoque, comme la monnaie à laquelle on ne peut plus faire confiance et, de plus, il est lié à l'argent. On va le dévaluer en le traitant de vermine.

Sans cette inflation qui dévalua la masse, et sans le « Diktat de Versailles », qui interdit l'armée, symbole de masse des Allemands, Hitler, qui ressentit au plus profond de lui-même cette interdiction, n'aurait pu transformer « le Diktat de Versailles » en slogan capable de réunir la masse, et il n'aurait été, tout au plus, qu'un autre Président Schreber. Les talents pour la domination paranoïaque ne manquent pas, mais les circonstances ne permettent pas toujours la formation des masses, et ne donnent pas à la puissance la possibilité de vouloir atteindre son désir le plus profond : être l'unique, survivre à tous, réduits en cadavre.

XII

Plus archaïque que l'individu séparé avec sa phobie de contact, plus ancien que la masse et même la meute, il y a le survivant, la malédiction originelle de l'humanité : la puissance et ses entrailles. Là où les hommes sont des fauves ayant pour but de saisir, d'absorber. Le contact, l'effroi le plus archaïque, notre vie civilisée n'est en tout qu'un effort pour l'éviter. On revient donc à la situation de départ. On voulait échapper au contact, ici, au contraire, on l'impose à un autre corps : la prise, la pression, l'écrasement, le broiement, l'engloutissement, l'absorption.

Canetti est « matérialiste », non seulement parce qu'il parle du multiple, mais aussi dans son refus de séparer les hommes du monde, dans son idée de métamorphose, dans l'importance qu'il donne à la mort, à la terreur physique incontournable, dans la phobie du contact et dans la saisie, dans la place qu'il accorde au corps, aux origines de tous les éléments de la puissance. Tout est rapporté constamment au corps et à ses postures : assis, debout ; main, doigts, pouce dans la saisie ; la bouche, les dents, dont le poli et l'ordre se retrouvent dans les barreaux des prisons, dans le poli et dans l'ordre du pouvoir, dont le but est toujours de rabaisser, de transformer en proie dévorée, vidée, réduite en cadavre. Les secrets de la puissance gisent dans la psychologie du mangeur, le pouvoir a quelque chose à voir avec la

digestion, il est caché, isolé, comme lorsque les hommes s'isolent avec leurs excréments. Les entrailles de la puissance mangent et engendrent, on ne tue pas, on transforme en esclave en donnant à manger. Les entrailles de la puissance commencent avec une image puissante de la mère dévorante et de la mère nourricière, qui donne à manger à l'enfant, presque son deuxième estomac, et lui donne des ordres, le domine. Voilà la plus pure forme d'amour humain démasqué comme exercice de puissance.

XIII

Certaines formes de masse ou leurs symboles sont décrits avec chaleur, mais il y a une haine sans merci, chez Canetti, dès qu'il s'approche de la puissance. Autant les actions de la masse sont des éclatements au grand jour, effrayants ou fascinants, autant, dans son essence, la puissance est masque, dissimulation, et autant il faut la démasquer, la démythifier, la débusquer, la trouver là où on l'attend le moins.

La survie ne consiste pas seulement à se nourrir de l'autre, c'est lui survivre. Les hommes ne veulent pas se conserver, ils ne luttent pas pour l'existence, ils veulent tuer pour survivre aux autres, ils veulent ne pas mourir afin que d'autres ne leur survivent pas. Et il leur faut être le seul survivant. L'instant de survivre est l'instant de puissance. L'effroi d'avoir vu la mort et ne pas avoir succombé devient un sentiment de triomphe, d'élection, d'invulnérabilité. Ce sentiment engendre la pire des passions, celle de survivre, commune au héros, qui cherche le danger, provoque la décision, et au despote qui a mis des distances pour se cacher, bannir tout danger, et ne veut pas seulement survivre aux ennemis, mais aux siens : ainsi, la recherche héroïque du danger se renverse en son contraire ; la distance pour écarter la mort la rend omniprésente et le despote se sent persécuté.

La prise, la mise à mort, la possibilité de s'abattre comme un éclair sur sa proie est l'essence de la puissance, mais celle-ci est un masque, l'inconnu, la mort, se cache derrière. La puissance interdit toute métamorphose, mais comporte en elle-même la dissimulation, une certaine amplification d'espace et de temps.

La masse et la puissance ont un rapport au temps. Pour perdurer, elles s'enferment. Les puissants sont les maîtres du temps, comme le montre la figure emblématique du chef d'orchestre, debout devant une foule qu'il guide et une autre foule à laquelle il commande, en battant la mesure.

Dissimulée, secrète, la puissance craint le secret et la dissimulation

qu'elle entrevoit partout, enfouie au plus profond des corps, qu'elle fait mettre à la question. Tout jugement est déjà condamnation, et se sentir coupable ou se sentir proie revient au même, la faute, c'est d'être au pouvoir d'un autre.

Car la puissance n'est qu'un pouvoir de mort différé, son moyen c'est l'ordre : une menace de mort suspendue, qui a ses lointaines origines dans l'ordre de fuite animal. Cette menace pénètre le corps de celui qui exécute un ordre, et l'ordre reçu, non l'action exécutée dont le souvenir et la responsabilité s'évanouissent, laisse un aiguillon ineffaçable. Il n'est personne qui ne résiste au fond de lui-même à l'ordre. C'est par ses aiguillons qu'en définitive l'homme est entièrement gouverné, sa physionomie intérieure en est déterminée et, qu'il s'en libère ou non, ils sont son destin. Tout ordre exécuté individuellement laisse un aiguillon dont on cherche à se débarrasser : cette nécessité de renverser les ordres produit les révolutions. Ce renversement, le despote le pressent déjà, il en est constitué. Celui qui donne des ordres ne l'ignore pas, c'est pourquoi le souverain vit toujours dans la terreur et veut la mort des siens : persécuté, il a peur de commander. Face à la diversité des phénomènes de masse, les phénomènes de puissance tendent à l'unicité : la domination paranoïaque.

XIV

On utilise, en général, la psychopathologie pour interpréter les phénomènes de masse et de puissance considérés comme anormaux ; pour Canetti, au contraire, schizophrénie, hystérie, manie, mélancolie, paranoïa sont des maladies de puissance, de masse et de métamorphose. Domination et paranoïa sont tout un. Le respect des « grands » de ce monde empêche de le voir ; un respect difficile à abolir parce que les hommes ont besoin de vénération infinie. Les historiens servent ce culte, ces panégyristes de la puissance en découvrent toujours les nécessités supérieures et justificatrices. Pourtant, ce ne sont pas les talents pour la domination qui manquent. Le système politique du Président Schreber intéresse Canetti, parce qu'il ressemble à la version plus fruste qu'un chef — Hitler — imposa plus tard comme credo à tout un peuple.

Ce qui caractérise l'un, le paranoïaque, c'est qu'il est constitué par la masse. Des myriades d'esprits, de nerfs pénètrent en Schreber ; et il a, en même temps, le sentiment d'une persécution, d'une conspiration contre lui, du fait même de cette attraction qu'il exerce sur les masses. Et la certitude que l'humanité subira une perte irréparable à cause de cette conjuration ; car tous sont morts et c'est par lui, l'unique, que

peut se produire la régénération et le salut... Personne ne discerne avec plus d'acuité les propriétés de la masse que le paranoïaque, car son existence même n'est que l'incorporation du multiple en un. Le despote n'existe pas sans la masse qui préfère son ventre au contact de l'inconnu. Car on est prêt à supporter beaucoup de choses pour autant qu'elles vous tombent dessus en tout arbitraire et ignorance. Il semble qu'une envie singulière, digne d'un esclave, vous démange, puisque l'on n'est rien par soi-même, d'atterrir dans un ventre puissant.

XV

Renversement donc, tel est le rapport de la masse et de la puissance, de la masse en elle-même et de la masse pour la puissance. Le renversement, la contradiction, sont en œuvre partout. Entre la phobie du contact avec l'inconnu, l'individu isolé des grandes villes, l'un-multiple qui, malgré toutes les distances, se sent objet d'agression, est réduit à rien par l'inflation, devient masse, le multiple en un, et la figure de domination paranoïaque, dont l'être un se constitue de multiple et peut absorber le multiple dans son ventre, il existe une relation interne, mais non pas de nécessité.

Cette présentation dramatique du livre de Canetti est tentante, mais elle le réduit à un problème, tandis qu'il s'agit de la totalité extensive de la vie. Elle détruit le multiple par une mise en perspective déformante. Chaque forme, chaque paragraphe restent liés aux autres, mais sont pour soi un tout indépendant, une figure dans une constellation de différences : il n'y a pas de thèse ou de résultat où les formes disparaîtraient, on devrait même dire qu'il y a essentiellement un chemin, non un résultat. Toute lecture dramatique ne serait qu'une des lectures possibles, elle écarterait toutes les autres directions, privilégierait l'un au dépend du multiple. Le poing qui voudrait se fermer, par rapport à la richesse de *Masse et puissance*, n'aurait ramassé que des vétilles.

On a vu également que Canetti développe plusieurs conceptions de la masse dans son livre. Une telle manière contradictoire d'envisager la masse a de quoi déplaire. On veut que la masse soit la source de tout bien ou de tout mal. On veut de l'un à quoi s'en tenir, au moins pour le contester. Contradiction, différence et métamorphose écartent la réponse définitive, la pierre de fondation, c'est-à-dire la pierre tombale. *Masse et puissance* n'est en rien un système déductif, mais non plus un trésor rassemblé au hasard ou un tas de pierres. Le renversement, la contradiction, la différence sont comme la métamorphose, elles impliquent aussi l'identité. Néanmoins, ce n'est pas le moment de

l'identité, la figure de la domination qui l'emporte : la réconciliation des termes — la masse avec la puissance — serait — elle a toujours été — la plus terrifiante.

XVI

Le renversement suppose donc une altérité primitive des termes, et l'ouverture au lieu de la synthèse finale. Si la phobie de contact avec l'inconnu et le survivant a en définitive un rapport à la mort, comme réalité fondamentale, c'est à deux séries différentes qu'elle aboutit, et encore le terme de série serait inexact : la masse ameutée, la masse de multiplication, la masse autodestructrice, la masse pour la domination, etc. sont des formes différentes, nullement une série. Il n'y a pas non plus une dialectique chez Canetti qui impliquerait la présence du tout dans le terme initial et son déploiement à travers un dépassement, une négation immanente, un devenir. La « dialectique » ici est passage, non pas progression, elle saisit les différences et le tout, elle aperçoit dans chaque terme son contraire et son renversement. C'est aussi un moyen heuristique et permet la découverte de figures possibles et de relations.

Le livre de Canetti est à la fois exhaustif et ne l'est pas, il essaie de voir toutes les formes, mais n'est qu'un premier volume. Il n'y a pas de clôture. Les liens internes, l'ordre de l'exposition de chaque constellation ne sont pas nécessairement ceux des figures réelles, bien que contradictions, différences et renversements ne soient pas simplement des catégories de la pensée. *Masse et puissance* n'est donc pas un discours linéaire, serait-il dialectique en devenir ; il ne ressemble pas à un arbre et ses branches, quoique l'image d'un bosquet ou plutôt d'un jardin soit la plus suggestive. Il n'a pas de centre, mais des bords. Ce n'est pas une encyclopédie qu'on pourrait consulter, bien que chaque paragraphe puisse se lire de manière autonome. Il ne ressemble pas à la toile d'araignée du mangeur, au labyrinthe où l'on s'avancerait en espérant tuer le monstre, ni à un réseau avec des points de départ multiples et des connexions. La notion de cristal de masse conviendrait peut-être mieux, qui implique à la fois l'un et le multiple, unité fortement organisée à base de différences. Une multitude de formes prégnantes et élémentaires qui se compénètrent aussi pour constituer des formes plus complexes, devraient, ensemble, permettre la compréhension et l'analyse de phénomènes bien plus nombreux.

Masse et puissance a été pensé à l'époque des survivants, de la guerre totale, de la solution finale : un monde non réconcilié. Canetti ne se fait pas d'illusions : le plus satisfait des hommes, c'est le bourreau, celui qui vit sans aiguillon, parce qu'il reçoit l'ordre de tuer et exécute.

Maintenant, les systèmes d'ordre et la peur de commander qu'ils engendrent dominant et menacent l'existence du monde. Autrement, capitalisme et « socialisme », une même croyance en compétition, visent la même extension de la masse de multiplication, chacun cherche le succès de la production chez l'autre et pour chacun sa production importe plus que ses gens. Ainsi, les masses doubles se contiennent.

Mais la tendance à la multiplication s'oppose à l'existence du survivant. La religion funèbre, le christianisme, a laissé un désir d'immortalité chez tous. La conservation du potentat aux dépens de tous les autres devient de plus en plus absurde, impossible même. Le secret, et la menace de mort, les éléments de la puissance, se trouvent dans la main de quelques-uns contre tous. La disproportion entre les moyens de la puissance et ses effets sur les autres est immense, et la terre se fait trop petite pour le survivant.

Cependant la catastrophe pourra venir non pas de la volonté de survie, irréalisable, mais de l'ordre et de la peur de commander. Elle peut se déclencher non pas pour se protéger des « ennemis », mais des gens mêmes à qui l'on commande. Car la puissance n'a jamais eu qu'un seul contenu : le sentiment de persécution. De quelque côté qu'on l'examine, l'ordre, sous la forme achevée et compacte qu'il a revêtue au bout d'une longue histoire, est l'élément le plus dangereux de la vie collective des hommes. Il faut avoir le courage de s'y opposer et d'ébranler sa domination. Il importe de trouver les moyens d'en garder libre l'essentiel de l'homme : il faut le regarder dans les yeux et lui ravir son aiguillon.

XVIII

Mais l'ordre n'est qu'une menace de mort suspendue. Nous voici donc de nouveau au point de départ, au contact de l'inconnu, la mort qui était au commencement de chacune des deux parties du livre. Le troisième terme, la rencontre heureuse de l'un et du multiple — quelque part dans le cours du livre, qui a un épilogue, mais pas de conclusion —, ne les ignore pas, mais s'en dégage, reste à l'écart.

Canetti n'a pas de dédain pour la masse, au contraire, mais son

mépris des puissants n'a son égal que chez les grands lettrés orientaux. Si le désir d'immortalité est commun à tous, seuls les créateurs d'œuvres spirituelles, qui ne craignent pas l'inconnu, échappent à ce que ce désir implique d'horreur. Eux créent la vie essentielle de l'humanité qui est sentiment et esprit, leur main n'a pas la rapidité des griffes qui ploient et brisent, mais la patience des gestes qui créent les formes. Ils vivent à la fois l'identité et la métamorphose dont leur œuvre dépend. Pour eux, tuer pour survivre n'a pas de sens, ni le besoin de commander. Ils ne se sentent pas persécutés par les masses invisibles des morts, qui haïssent les survivants : ils les font revivre en se nourrissant de leur esprit.

Mais pour que l'œuvre existe, il est nécessaire qu'elle contienne la plus grande et la plus pure portion de vie. On a fait plus que dédaigner de tuer, on a entraîné tous ceux qui étaient avec vous dans cette immortalité à laquelle concourent toutes choses, les moindres comme les plus grandes. L'existence de ces créateurs est la contrepartie exacte de l'existence des potentats, ceux-ci entraînent dans leur mort tout ce qui leur est proche. Les œuvres survivent : c'est ainsi que les morts s'offrent en nourriture très noble aux vivants. Tous se retrouvent bien de ce renversement du sacrifice funèbre. La survie a perdu son aiguillon, et le règne de l'inimitié s'achève.

Parmi les adversaires que Canetti aime fréquenter, Hobbes tient une place de choix. Le loup a été le premier animal sauvage dont, enfant effrayé, il a entendu parler. Et c'est en loups que se métamorphosent les survivants et les masses ameutées. Le territoire de l'homme se trouve ailleurs, pour le fonder, il faut le métier du poète.

XIX

Masse et puissance devait avoir une suite : l'espérance née des mouvements de masse des années vingt, redevenue d'actualité dans les années soixante. Mais d'après ce qu'il en dit, dans *Le Cœur secret de l'horloge*, Canetti semble y avoir renoncé, pensant que ses espoirs auraient affaibli le livre, dont « la forme fera finalement la force ». Cependant les événements de l'Europe de l'Est, la manifestation au grand jour de ces masses, au nom de qui on prétendait parler et gouverner, pourrait réactiver l'ancien projet d'un deuxième volume.

Pour lui sauvegarder sa force et ne pas réduire son livre à la compréhension d'un phénomène particulier, Canetti avait évité, dans *Masse et puissance*, de se référer directement aux événements contemporains qui, pourtant, lui avaient donné naissance. On sait que

si, à l'origine, l'impulsion était venue des manifestations ouvrières, et de cette journée du 15 juillet 1927 qui décida de la vie et de l'œuvre de Canetti, peu à peu, avec le national-socialisme c'est le pouvoir, dans sa relation avec les masses, qui s'était imposé à son attention. De sorte que la forme définitive de *Masse et puissance*, aussi détachée soit-elle de l'événement, n'en a pas moins été déterminée.

Mais cette forme même, dans sa force, sa perfection, sa clarté et son évidence, a peut-être empêché qu'on s'en serve comme d'un outil. Il y a peut-être une incompatibilité entre la forme et l'outil, qui ne peut arriver à ses fins sans détruire et se détruire. Il faudrait une capacité d'accueil pour le détail, le particulier, le multiple et le tout, une capacité qui exige un long apprentissage et beaucoup de métamorphoses. Jusqu'ici, le seul à avoir pu se servir, de manière magistrale, de toutes les analyses de *Masse et puissance*, c'est Canetti lui-même.

« Hitler d'après Speer », l'un des essais de *La Conscience des mots* est le meilleur prolongement de *Masse et puissance*. Un prolongement extérieur, parmi bien d'autres possibles. Sans cette extériorité, le livre aurait été subordonné à cette figure et réduit à l'état de préalable, tandis qu'il traite de la masse et du pouvoir en général et aussi en tant que phénomènes opposés et contradictoires. Cependant, Canetti ne cache pas que les formes élaborées dans *Masse et puissance* l'ont été pour la compréhension des phénomènes tels que le national-socialisme. Hitler échappe à l'historiographie traditionnelle, aux disciplines spécialisées et à l'arrogance des concepts ayant fait leurs preuves ailleurs, et à toutes les pensées qui n'ont pas été conçues pour la compréhension de la réalité du pouvoir et de la masse, à chaque fois dans son unicité et totalité ; même s'il s'agit d'atteindre, à travers ce qui est unique, un sens beaucoup plus général.

XX

Speer — dont les mémoires permettent à Canetti une approche de Hitler — était son architecte. Hitler bâtisseur ? Ce qui frappe d'abord Speer lui-même c'est cette juxtaposition de la destruction et de la construction chez Hitler. Mais édifier et détruire sont les deux faces du plaisir paranoïaque : la conquête du monde par sa destruction sanglante allait ensemble avec le projet du grand Berlin, comme l'émancipation des Germains impliquait pour Hitler l'asservissement du reste de la terre.

Le paranoïaque Hitler est un connaisseur empirique et un maître des masses. Il a découvert le point faible de la réalité, la partie où elle est la plus fluide, où la plupart redoutent les masses et reculent avec effroi.

Hitler est le survivant. Il a survécu aux masses des morts de la Première Guerre mondiale, il pense que ces morts ne doivent pas l'être pour rien. Ce sont ses morts. Ils constituent sa première masse, c'est pourquoi les noms des 1 800 000 soldats allemands morts pendant la Première Guerre mondiale devront figurer sur son arc de triomphe et disparaître dans son nom. Ainsi a-t-il changé la défaite en victoire ; ensuite il a fallu transformer les masses allemandes de la crise — apathiques, désespérées, « dévalorisées » comme leur monnaie ainsi qu'on l'a vu dans *Masse et puissance*, en cette masse antérieure d'avant la défaite, au moment du déclenchement de la Première Guerre mondiale. C'est la masse des morts qui a porté Hitler au pouvoir en lui faisant conquérir la masse des vivants.

XXI

Mais Hitler, qui sait attirer les masses, sait également combien elles se désagrègent rapidement. De là la fonction des édifices. Ainsi les projets du plan architectural de Berlin, jamais réalisé, correspondent aux différentes formes de masse dans la tête de Hitler. Les seules manières d'empêcher la désagrégation de la masse, ce sont l'accroissement et la répétition. Les édifices culturels du type cathédrale, doivent contenir les masses, empêcher leur désagrégation sans faciliter leur croissance ; mais les masses restent rassurées de leur persistance par la répétition : elles quittent les lieux avec la certitude qu'un pareil être-ensemble se reproduira bientôt. Les grandes places permettent, au contraire, la croissance de la masse. Elles sont les lieux de la masse ouverte, dont la passion s'intensifie par la croissance ; la masse qu'on tient en attente des protagonistes, avec des hymnes, des drapeaux et des cristaux de masse. Les grandes avenues seront les espaces privilégiés des masses lentes, tandis que les stades sportifs offriront à la masse en anneau son propre spectacle...

Le survivant veut durer. Que faire lorsqu'il ne sera plus là ? Le site, les édifices devront manifester la durée de leur bâtisseur, en acte. Attirer les masses, même quand Hitler aura disparu et sera remplacé par des héritiers nécessairement minables. Hitler voudrait dépasser en durée ceux qui tiennent depuis très longtemps : les Pharaons d'Égypte, dont les pyramides ont exigé le travail des masses pour leur construction et en sont des symboles.

Mais ce n'est pas seulement dans leur durée que les constructions doivent surpasser celles des anciens. Les édifices de Hitler sont tenus à dépasser tous les records historiques. Le monument principal devait être dix-sept fois plus grand que Saint-Pierre ; et l'arc de triomphe de

Hitler, son avenue de cinq kilomètres auraient dû anéantir en comparaison les Champs-Élysées. On aurait pourtant gardé le Reichstag, à la fois comme la scène de la première victoire et comme le symbole de la petitesse de Weimar qu'Hitler méprisait. Linz, sa ville de jeunesse, destinée à être son tombeau, devait aussi surpasser Vienne. Lorsqu'il était venu visiter Paris, Hitler étonna Speer en lui demandant s'il fallait la détruire. Mais on gardera Paris, décida-t-il, puisqu'elle sera surpassée par Berlin et servira à accentuer sa grandeur.

XXII

Voilà Hitler : en cet esclave du surpassement se révèle, pour Canetti, l'essence de notre société tout entière. Il se mesure à Napoléon — comme celui-ci à Alexandre — et visite son tombeau aux Invalides. Mais avec l'invasion de la France, la dynamique du « Diktat de Versailles » — et ce que Canetti a analysé du point de vue des masses dans *Masse et puissance* —, est dépassée ; et maintenant Hitler doit se surpasser lui-même : être le plus fort, le meilleur, celui qui a le droit à la victoire.

La croyance à la victoire est son essence. Même les Allemands ne l'intéressent que tant qu'ils gagnent. Car il a honte des anciens Germains qui vivaient dans des huttes et n'avaient pas la grandeur de l'Empire romain. Mais la victoire se remporte dans les décisions sanglantes : Hitler méprise ses adversaires qui croient aux pactes.

Victoire, surpassement, croissance continue, vie continue, survie continue ont pour complément le vide intérieur ; au désir de la grandeur, correspond le sentiment de persécution ; à la rage de la réalisation, celle de la destruction. Ils constituent le délire d'Hitler peu distinct de la réalité. D'abord, il s'adapte, tant qu'il s'agit d'atteindre le pouvoir absolu. Ensuite, il donne libre cours à son délire. Et les premiers succès renforcent sa croyance, et empêchent les autres de s'apercevoir de l'imperturbabilité de ce délire. L'intensité de ses processus de destruction interne le font apparaître comme un visionnaire, un prophète, un rédempteur et un guide.

Le survivant vit tout à son secret : c'est son besoin vital. Peu de gens entourent le dictateur : le photographe, le chauffeur, le cuisinier, l'amie, l'architecte et deux femmes secrétaires. Hitler a besoin de la faiblesse de ceux qu'il commande : ils les opposent, en les faisant se mesurer, pour se surpasser, les uns aux autres. Il faut qu'il soit informé de tout, mais personne d'autre à part lui. Comme il est amplement doté du don du paranoïaque à fonder toute chose, il ne trouve rien qu'à ses yeux, et à ceux d'autrui, il ne puisse justifier de façon convaincante.

Mais avec l'échec, la rigidité immuable du caractère délirant apparaît. Ses prédictions prennent l'allure de commandements qu'il adresse à l'avenir. La persécution se montre, déguisée en accusation dont il est passé maître.

XXIII

Hitler parlait de la puissance à l'état brut : la puissance qui se nourrit de masses ; mais il voulait l'Etat politique, pour conquérir le monde et exterminer ses ennemis. Cependant les masses ne le quittent jamais. Il a gagné les morts et les vivants ; il cherchera à soumettre des esclaves plus nombreux encore que les Allemands. Et lorsque la conduite de la guerre rencontrera des obstacles, et que les villes allemandes seront menacées de bombes, tandis que l'Empire s'étendra sur une bonne partie de l'Europe, il faudra à Hitler une autre masse : les Juifs à exterminer.

Surpasser ne signifie plus rien désormais que détruire. La destruction est dans sa tête. Si elle apparaît elle ne saurait le surprendre. Il impose sa violence interne au monde comme sa vision. Il rêve de Londres en flammes, sous des milliers de bombes transformées en foyer d'incendie : Londres en feu devenue symbole de masse. Mais lorsque les villes allemandes sombrent sous les décombres, Hitler refuse, à l'encontre de Churchill, de rendre visite aux victimes. Il a lié son image à la victoire, et ne veut pas se montrer dans les ruines. Tant qu'il refuse de prendre acte de la destruction de l'Allemagne, rien ne pourrait battre l'Allemagne, incarnée dans sa personne.

XXIV

Car le corps du paranoïaque est sa puissance ; il prospère ou périclité avec elle. Tout ce qui a été conquis, Hitler l'éprouve comme un morceau de son corps. Pour protéger ce corps, il lui faut le monde entier. L'empire dans son extension n'est autre chose que sa propre personne qui, enfin, n'est plus menacée. Mais tant que l'empire ne comprend pas la terre entière, sa personne ne peut réellement trouver de repos.

La menace contre sa personne est repoussée dans deux directions ; dans le temps, avec la durée éternelle des édifices ; dans l'espace, avec l'extension destructrice de l'empire. Tout ce qui n'est pas sa propre personne est éliminé, assujetti, exterminé, et la masse des victimes

assassinées réclame son accroissement. Les dernières victimes seront les masses de ce peuple allemand dont il prétendait vouloir la grandeur et le salut : ces masses ne doivent pas lui survivre. Et son corps, qui s'identifiait à sa puissance et aux terres conquises, ne doit pas, non plus, tomber dans la main de l'ennemi : il ordonne sa destruction.

Mais même dans son bunker, que Speer compare à une prison, avec les Russes aux portes de Berlin — dont il ne subsiste que les ruines, Hitler est capable encore de croire à la victoire. Frédéric le Grand fut l'un de ses premiers modèles et à la fin il fut le seul. Maintenant, Hitler croit que les événements de la guerre de Sept Ans se répètent, et qu'il est sauvé du danger, au dernier moment, comme Frédéric le Grand le fut par la mort de son pire ennemi. Il espère de la mort d'une seule personne — en l'occurrence Roosevelt — le retournement de la guerre, et il crie au miracle, parce que le cours du monde dépend de celui qui survit.

XXV

Canetti dit n'avoir jamais eu vent d'un seul homme attaquant le pouvoir qui n'ait pas eu le désir de s'en emparer, ou pour le moins celui de devenir le conseiller d'un prince. Mais il reconnaît que les portraits de potentats, qui ont failli l'étouffer, ont attisé sa haine du pouvoir et l'ont mis en garde contre le sien par rapport à d'autres hommes. Il ne croit pourtant pas aux vertus préventives de la connaissance historique. Même si une histoire particulièrement scrupuleuse, dit-il, parvenait aujourd'hui à éliminer une bonne fois de son sang l'admiration qui lui est inhérente pour la puissance, elle serait, au mieux, capable de mettre en garde devant un nouvel Hitler. Mais comme il surgirait ailleurs, il aurait aussi un autre aspect et la mise en garde serait vaine.

Il existe cependant une constante dans la pensée de Canetti et elle concerne la puissance des modèles. Hitler peut devenir un modèle comme d'autres le furent pour lui. Et tout ce que nous pouvons faire pour l'instant n'est pas beaucoup plus que ceci : « contre l'effet non affaibli des modèles funestes, dresser des modèles opposés de vérité accomplie ». C'est ce que Canetti a essayé de faire lui-même, dans *La Conscience des mots*, avec des figures comme Confucius ou Kafka.

L'ÉCHO DU PASSÉ

Les Voix de Marrakech

I

L'enfer sans rédemption, dans *Auto-da-fé*, c'est l'existence atomisée où chacun se trouve isolé, emprisonné dans son idée fixe et ses cinq cents mots. L'individu se meurt. De là la nostalgie de la communauté. Cependant si Canetti éprouve, comme il l'a dit à Broch, de la compassion pour les gouttes d'eau que la main sépare de la mer, en les arrachant à l'ensemble auquel elles appartiennent, la masse, qui sera l'objet de son grand livre, n'a fait irruption en Occident que comme décharge de la phobie du contact, qui continue d'y prédominer. La société industrielle ignore l'expérience quotidienne du collectif. La nouvelle relation au monde que recherche Canetti, au-delà de la phobie du contact et de l'isolement, indépendante donc de la dualité du sujet et de l'objet, exigerait un monde différent. L'utopie certes, et aussi le sauvetage de ce qui a pu exister dans les sociétés traditionnelles.

Mais ni l'oubli de la différence, et la projection dans un Orient de rêve, ni la démarche théorique, gardant ses distances, ne suffiraient à rendre possible la réalisation de cette relation nouvelle. Car l'existence de la communauté à Marrakech ne désarme pas nécessairement le regard extérieur, le subjectivisme et l'isolement de celui qui y voyage. En effet, ce monde reste fermé à l'étranger et lui oppose des murailles. Pour ne pas être simplement spectateur, il faudrait une place, à l'intérieur, où l'on puisse se sentir chez soi. Dans un seul endroit, Canetti peut passer le seuil, se retrouver de l'autre côté, entrer dans ce monde atemporel, ahistorique et substantiel, qui correspond à sa pensée la plus profonde. Ce lieu de passage c'est le Mellah, le quartier juif. Or, il y a une lointaine parenté entre les Juifs du Maroc et ceux d'Espagne, ses ancêtres. Quelque part donc ce voyage, s'il n'est pas simplement de l'exotisme, ou un voyage initiatique, ni une semblance

de perte d'un soi différent, devient néanmoins une remontée aux origines, à l'Orient, la Bulgarie, la Turquie, et même plus loin.

II

Ces réflexions, après un voyage au Maroc, écrites en 1953 et publiées en 1967 — à cause de leur résonance « autobiographique » —, restent dans la dépendance directe de *Masse et puissance*. Elles permettent même d'en saisir, sur le vif, la démarche. Cependant Canetti lui-même a, dans ces « réflexions » sur la ville de Marrakech, une présence essentielle. *Masse et puissance* déploie la logique de la chose : des configurations et des constellations de formes pour soi, que la réflexion découvre et que les images-réfléchies décrivent et exposent. Ici, rien de tel. Bien qu'il ne s'agisse pas de la chronique des choses faites et des choses vues au hasard, la réflexion implique, parmi ses propres principes, le rapport de Canetti à cette autre réalité. C'est parce que son propre Nom lui revient du dehors, comme le mot d'une langue inconnue, prononcé par un patriarche juif marocain, que Canetti ne se place pas simplement à l'extérieur, en spectateur, et peut approcher, et même pénétrer dans, cette réalité différente, antérieure aux dualismes du monde occidental.

Ce n'est ni une expérience vécue, ni une abstraction universelle. Pas plus une chronique des sentiments qu'une théorie. Mais une forme qui excède ces dualités. Il y a là, à la fois, ce qui est le plus personnel et l'exotisme étranger. Le fabuleux de l'Orient lointain et la proximité de la pensée. La distance introduite par la réflexion et la présence proche et concrète des choses. L'évidence et la simplicité du texte tiennent à ce que le pouvoir de penser et de nommer les choses ne fait que d'en révéler la plénitude d'existence.

III

Canetti note qu'il s'est trouvé à Marrakech plus proche de ceux dont il ne comprenait pas le langage que des Anglais ou des Français avec qui il pouvait parler. Pourtant entre lui et ce monde, il n'y a eu que deux mots échangés : deux noms. Le sien propre, prononcé par le patriarche, et le nom de Dieu, la seule parole de la langue arabe qu'il ait comprise. Mais il a été à l'écoute des « voix de Marrakech », antérieure au langage, capables de lui restituer la substance merveilleusement lumineuse des réalités, avant toute signification ou écriture.

C'est pour avoir été attentif aux cris des aveugles que Canetti saisit soudain la substance de cette autre réalité. De la langue qu'il ne comprend pas, il lui reste un mot irréductible : « Allah ». Les aveugles le répètent sempiternellement. Ce sont les saints de la répétition. Or, c'est cela même, la Répétition, qui se révèle être le principe de ce monde. Elle génère et dirige toutes les activités et les modes d'être de tous. C'est elle qui donne aux événements, et aux choses, leur poids et leur substance.

A la différence de l'Occident, où la fugacité du nouveau toujours identique détruit la substance et l'expérience des choses, ici rien n'existe une seule fois, ni enfermé en lui-même ; jusqu'aux objets, qui, dans les souks, montrent leur communauté avec d'autres. Tout est pris, vient au jour, dans la répétition, l'être ensemble et la parole commune. conteurs et écrivains publics manient cette parole, la tradition orale, qui leur arrive de beaucoup plus loin. Ils ne sont pas enfermés derrière les portes, les tables, les livres, dans l'isolement de l'ambition et de la gloire. Ils ne se sont pas vendus au papier imprimé, comme tous les modernes, comme Canetti, qui éprouve d'un coup ce qui l'en sépare.

Pourtant, cette extériorité même est la condition de sa propre réflexion, comme le contact et la métamorphose sont nécessaires pour accéder à l'existence concrète des événements et des choses. D'ailleurs, sa métamorphose en aveugle joue un rôle essentiel dans sa connaissance de Marrakech. Car fasciné par leurs cris, et de retour chez lui, Canetti essaie de retrouver la posture des aveugles, il reste assis les yeux fermés et répète sans cesse le nom de Dieu, imagine qu'il le fait toujours, et découvre ainsi le sens de la Répétition. Et à Marrakech même, après avoir cherché le contact et s'être laissé assaillir par les cris, il a besoin de silence, d'ombre, d'isolement, d'un endroit à soi, un lieu clos, à l'écart des regards, pour commencer à entrevoir, à mesurer cette nouvelle réalité. Car seul peut écrire ces « voix » celui qui est venu de l'extérieur pour les écouter. Celui qui se trouve dehors et saisit en même temps les choses de l'intérieur, dans un rapport à la langue qu'il ne comprend pas et à celle qu'il écrit. Proximité et distance sont nécessaires, coexistent chez Canetti, et ne sont pas contradictoires. Elles rendent aux choses leur plénitude, leur évidence, et à l'écriture sa sérénité et sa clarté.

IV

Grâce à cette nouvelle relation entre proximité et distance, entre mimésis et pensée, récit et réflexion sont indistincts. Le ton est naturel, cursif, la clarté du livre autosuffisante. Narration et découverte bannissent la chronologie et traitent chaque chose pour elle-même.

Mais la discontinuité entre les différentes réalités et le caractère aphoristique de la pensée ne visent pas moins quelque chose de global. Ils obéissent à une mise en forme à distance, à une réflexion d'après coup, à une disposition secrète, presque symétrique, de pénétration graduelle jusqu'à l'autre côté et d'un retour à distance. Bien que chaque réalité, chaque image-réfléchie, la description et la réflexion se suffisent à elles-mêmes, communiquent leur contenu au lecteur et se passent de commentaires, « l'ordre du récit », sa disposition a aussi son sens et son charme.

V

Au commencement, il y a le chameau. L'animal tutélaire de l'Orient, le souvenir des *Mille et une nuits*, le premier livre. Mais chaque fois que Canetti va à la rencontre des chameaux, il les voit ligotés, muselés, en sang, ou bien prenant leur dernier repas. Donc, chaque fois promis à l'abattoir. Ainsi en est-il fait de l'image de la paix, de la beauté au crépuscule, et de la belle âme des voyageurs. Les hommes tuent les chameaux, les chameaux enragés peuvent tuer les hommes et ceux qui parlent des chameaux ont fait la guerre et se passionnent, comme des chameaux enragés, en l'évoquant. Dans le pays des rêves aussi la mort est là. Elle est là l'ennemi, au début. Mais chez Canetti, la vie sera à la fin. Au commencement donc, dans cette rencontre manquée avec les chameaux, les deux versants du texte sont présents : Canetti se trouve encore dans un rapport extérieur et il se rapporte à cette autre réalité à travers ses rêves et ses thèmes.

Après l'animal totémique, voici les souks, la réalité la plus générale, donnée immédiatement à voir, offerte même à l'étranger, qui a déjà entendu parler des bazars : la merveille de l'Orient dans sa splendeur, ses odeurs, le ruissellement de ses couleurs et surtout son orgueil dans la profusion, la générosité. C'est là, dans le travail et l'échange, qu'apparaît la différence fondamentale par rapport à l'Europe, où la production et la valeur sont à l'origine de la réification et de l'isolement, d'une séparation entre les hommes, les mots et les choses. Mais ici cette profusion de marchandises, en communauté les unes avec les autres, n'existe que pour et par les gens, qui ne semblent accorder aucune importance à l'achat et la vente. A la différence de l'Europe, ici, où pourtant tout est caché — le visage des femmes et l'intérieur des maisons —, la fabrication des objets se donne à voir, tandis que le prix n'est pas fixé et résulte du marchandage, de la communauté à l'œuvre dans l'assaut d'argumentation, d'ironie, d'arrogance, de sortilège et de charme.

Le totem et la mort d'abord ; puis la réalité la plus évidente et sa différence déterminante avec l'Europe ; ensuite le sens caché de cela. Car les souks font encore partie de l'image la plus extérieure de l'Orient, de ce qui est offert aux regards. Mais si les aveugles apparaissent à l'horizon, c'est que l'on se sent aussi aveugle par rapport à cette réalité autre. C'est de vouloir y pénétrer que toute la distance se manifeste, et de la présence de la langue qu'on ne comprend pas — et qui livrera, grâce aux aveugles, le secret de ce monde comme Répétition — et de la nostalgie du contact, tel que l'offre le sourire de bénédiction d'un Marabout aveugle. Mais ce contact est limité. L'extrême solitude subsiste. Dans la cour de la maison où Canetti se retire, pour retrouver cette solitude avant une nouvelle sortie, la seule ouverture donne sur le ciel. On monte sur les toits. On peut voir toute la ville et les montagnes au loin, mais on ne rentre en contact avec rien. On n'a le droit de regarder nulle part, de peur qu'on puisse voir, sur les toits ou dans les maisons, l'objet interdit, qui deviendra l'objet de désir par excellence : une femme.

Ainsi l'envie de connaître se change en désir, qui introduit dans la réflexion un souffle d'imaginaire, des accents poétiques. Canetti s'achemine entre les murailles des rues sans fenêtres. Inconsolé. Jusqu'à apercevoir une jeune femme dévoilée derrière des grilles et entendre sa petite voix douce et caressante. « Elle est malade dans sa tête », dit un enfant, qui sait lire le livre que Canetti lui tend. Cependant, la bénédiction du Marabout, la réponse de l'enfant, la voix de la jeune femme derrière les grilles sont les seules relations de Canetti avec ce monde. Et encore, autour de la grille, y a-t-il la tour en ruine, des trous dans le mur, une impasse déserte, délabrée, un air de mort silencieux, comme si on était à la limite de ce monde et que c'est de là seulement que Canetti pouvait être appelé, lui qui voudrait franchir la limite. Car il n'est pas amateur de paysage, de culture, d'histoire. Il aime le contact des êtres vivants. Or, à chaque fois, c'est lui qui devient l'objet de regards désapprobateurs. De là l'importance du Mellah, où Canetti peut enfin passer sous la voûte, qui semble taillée à même la muraille.

VI

Exilé qui ne s'accommode pas de son exil, d'être l'éternel spectateur, à l'extérieur, le sujet du regard, Canetti a la nostalgie de la communauté qui donne au monde et aux êtres leur consistance substantielle. Ce voyage à Marrakech tient sa force de ce que, se trouvant toujours ailleurs — et par rapport à ce qu'il voit, et par rapport à d'où il vient pour voir —, Canetti ne décrit pas simplement

une communauté dont il ne fait pas partie, mais se trouve en communauté avec d'autres et ainsi touche un fond qui leur permet d'être et d'écouter.

La judéité, on le sait, n'est pas une religion d'image et de regard, mais de voix et d'écoute, et elle n'est pas seulement une religion mais, comme Canetti le dit dans *Masse et puissance*, c'est une nation parmi d'autres nations, mais toujours en chemin dans le désert. D'où la nostalgie d'une terre promise, d'un lieu, d'une place, comme celle que Canetti rencontre au cœur du Mellah : « J'avais l'impression d'être véritablement ailleurs, parvenu au terme de mon voyage. Je n'avais plus envie de m'en aller. Je m'étais déjà trouvé ici, il y avait des centaines d'années, mais je l'avais oublié. J'y trouvais offertes la densité et la chaleur de la vie que je sentais en moi-même. J'étais cette place et je crois bien que je suis toujours cette place. »

Il n'y a pas un mot de trop dans ces *Voix*. Dans sa simplicité narrative tout y signifie. Sous l'apparence d'une visite au Mellah, Canetti parle de ce qui lui est essentiel et aussi de ce qui spécifie cette communauté : ses lieux principaux, l'école, le cimetière, la salle de prière, sa richesse par rapport à l'extérieur et sa misère profonde. Ce qui frappe Canetti ce sont les types les plus divers ; et pourtant quelque chose les lie : le regard de gens constamment sur leurs gardes, qui s'attendent à chaque instant à une agression. Leur existence se confond avec leur livre, leur vie et leur cœur avec l'école, là où Canetti se sent heureux au milieu du bruit assourdissant de syllabes hébraïques, qui tombent de la bouche des enfants, comme les gouttes d'une averse dans la mer démontée.

Leur mort, par contre, est sans rémission. Au cimetière, Canetti a envie de fuir. Car, chez ce peuple non réconcilié avec la mort, dans l'ultime désert, rien ne vient rassurer le survivant, lui donner l'impression d'avoir vaincu ceux qui gisent sous le sol. Ce peuple a rompu avec le culte des morts, et seules les chandelles dans la salle de prière, vide et silencieuse, sont comme de douces flammes d'une survivance spirituelle et anonyme. Parvenu à cette limite extrême, Canetti ressent le sentiment messianique qui a pu transformer le judaïsme en une autre religion. Dans ce désert de la mort, les mendiants vivent, misérables, difformes, sales, malades. Ils viennent en une meute entourer Canetti, le toucher, comme jamais les hommes ne l'avaient approché physiquement. Il en oublie sa phobie du contact, la crasse et la vermine, mais sent combien il peut être séduisant de se faire mettre en morceaux, de se donner en sacrifice pour sauver ces hommes.

S'il y a cette reconnaissance d'une communauté, ce changement de ton, qui n'est plus de découverte, mais de redécouverte, de remémoration de ce qui était oublié — et n'exista jamais —, cette possibilité d'arriver jusqu'au cœur de la place n'assouvit pas le désir de Canetti de pénétrer à l'intérieur, d'en être reconnu. Lorsqu'il revient dans le Mellah, il s'arrête devant la porte ouverte d'une cour pour sentir la paix qui coule vers lui. Il est attiré surtout par les yeux d'une jeune femme. Invité par son mari, Canetti entre enfin dans une maison et s'assoit à côté d'une femme qui le regarde. Dans la prochaine maison, l'échange de regard sera plus intense. Mais ceci peut concerner n'importe quel voyageur, n'importe où. L'intensité du désir, ici, provient de l'interdiction de regarder les femmes. Chez Canetti la véritable rencontre se situe à un autre niveau et se produit dans l'ordre de l'écoute, du nom et de la voix. Le lieu où cela se produit a déjà l'aspect d'un lieu fabuleux, comme dans un conte : c'est un magasin rempli de sucre sous toutes les formes. Là arrive celui que son guide appelle son père et qui a l'allure majestueuse du patriarche aux yeux rieurs.

« E-li-as Ca-net-ti ? répéta le père d'un ton interrogateur et hésitant. Il répéta plusieurs fois mon nom pour lui-même en en séparant nettement les syllabes. Dans sa bouche mon nom prenait de l'importance, devenait plus beau. Il ne me regardait pas mais, au contraire, fixait son regard devant lui comme si le nom avait été plus réel que moi et comme s'il avait mérité d'être appris. Je l'écoutais surpris et touché. Dans sa mélodie, mon nom semblait appartenir à une langue particulière, inconnue de moi. »

Le père mesure le poids de son nom et le trouve bon. Mais en dehors de toute signification, car ils ne peuvent se communiquer dans aucune langue, ni par l'intermédiaire d'autrui. C'est là que se produit la communauté et la reconnaissance, qui dans la tradition judaïque s'effectue par le nom. Cette singularité, une monade parmi d'autres monades, permet l'écoute des voix et la possibilité de nommer la diversité des choses.

Si le Père est le père mort trop tôt, la lignée des ancêtres, jusqu'au patriarche Abraham, il est aussi l'alter ego, le lettré, celui qui lit des livres toute la nuit. Par contre son fils Elie, le guide de Canetti, est un imbécile, collant, insistant, impertinent, importun et surtout intéressé, il le poursuit pour obtenir une recommandation, jusqu'à ce que Canetti en vienne à maudire — s'il n'y avait pas eu le père — l'instant qu'il a accepté l'hospitalité de ces gens. Il ne s'agit pas seulement, entre le père et le fils, de la différence de deux figures de Juifs, mais aussi, dans la relation entre Canetti et son homonyme Elie, du rapport entre le Juif

pauvre et le Juif d'exception, le premier liant le second à la communauté et celui-ci chargé de devoir envers celui-là. Mais avec Elie apparaît aussi la particularité de cette communauté, son désir de l'étranger, de l'exil.

C'est l'une des manifestations de la contradiction sans tension et sans synthèse au fondement de ce livre : l'indicible et les mots, l'exotisme et la communauté, la communauté et la solitude. Une sorte d'harmonie sereine, bien qu'il s'agisse d'un mouvement centrifuge et centripète à la fois. Car Canetti ne pourra pas répondre à l'invitation du père et participer à une fête religieuse. Il ne connaît ni les usages, ni les prières. Leur rencontre n'a eu lieu qu'un instant, une unique fois. C'était comme un passage hors le temps, de l'autre côté des murailles. De là l'aura de nostalgie qui fait les noms bons et les choses pleines. Canetti n'est que d'origine juive, il ne participe d'aucune communauté. De l'être juif, il tient peut-être sa capacité de métamorphose, d'être dedans et dehors à la fois, dans l'identité et la différence. Et aussi d'être solitaire, un penseur et un écrivain moderne.

VIII

D'avoir pénétré de l'autre côté, Canetti éprouve la distance qui l'en éloigne et le sépare surtout de la collectivité marocaine. C'est en tant qu'écrivain qu'il regarde ses frères plus anciens et meilleurs : les conteurs. Entourés de leur public, ce sont des personnes légendaires, habillées de couleurs violentes, en honneur des mots précieux qu'ils prononcent avec violence et flammes. Les conteurs aussi regardent Canetti, mais comme un étranger, exclu des rites de la parole communautaire, comme il l'est du rituel du choix d'un pain où, presque dans le silence, à l'écart des yeux indiscrets, s'effectue, autour de la nourriture, l'échange quotidien de la communauté : le contact. Les femmes assises, et dont les formes ont une analogie avec les pains, semblent dire : « Je peux te donner de moi ceci, prends-le dans ta main, car il a touché la mienne. » Et les hommes prennent et soupèsent les miches.

Exclu de cette parole et de cette nourriture communautaires, Canetti se retrouve au restaurant avec les Européens, tandis que les petites filles mendiantes les regardent manger. Cette extériorité totale, montrée ici comme résultat, chargée du poids des choses et du sens de la traversée, c'est la relation ordinaire des Européens avec cette réalité différente. Les autres sont pour eux, misérables, menteurs, putains : à dominer. Entre eux-mêmes, ils se retrouvent au « Shérezade », une boîte de nuit

morne, fermée aux indigènes en guenilles et loin des lumières de l'Orient fabuleux.

Canetti ne s'attache pas à ce qui se présente sur la grande scène de l'Histoire, mais à côté, dans les faits minimes. Ainsi peut-il démasquer le pouvoir. C'est dans les petites choses que tout se révèle, c'est les petits qu'il faut sauver, c'est du point de vue du faible que le pouvoir apparaît dans son ignominie ridicule et méprisable. Par rapport à ces petites filles mendiantes, par exemple, ou dans l'histoire de l'âne. Rien n'est plus misérable que les ânes de Marrakech, présents dès la première page. Et parmi ceux-là un âne chétif, que les gens entourent la nuit, sur la place, pour le tourner en ridicule. Pourtant un matin Canetti voit « le désir de l'âne », un énorme pénis, et ceci le libère de l'impression de la misère : « Je désire à tous ceux qui souffrent d'avoir son désir dans la misère », dit-il, comme il souhaite de voir les petites mendiantes devenir les juges de leurs maîtres. Le souhait étant le dernier recours de la subjectivité, qui s'est effacée pour laisser apparaître la puissance des choses.

IX

« Shérezade », c'est l'être-devenu des *Mille et une nuits*, le pendant de la rencontre avec les chameaux, au commencement du livre, placé sous le signe tragique de l'abattoir et de la mort, contre quoi Canetti pense et écrit. Mais la conclusion descend encore plus loin que la misère des petites mendiantes et de l'âne. Vers l'Invisible. Quelque chose d'à la fois irréductible au langage, d'incompréhensible et d'indestructible : la vie même, comme la substance non seulement de ce monde, mais du monde et de la pensée en général.

« J'étais à la recherche d'un amas brun sur le sol, qui n'avait même pas de voix et n'émettait qu'un seul son "ä, ä, ä, ä..." ». « J'étais fier de cet amas d'étoffes brunes parce qu'il vivait. Je ne saurai jamais ce qu'il pensait tandis qu'il respirait si bas en-dessous des autres hommes. » « Mais il vivait et, avec un zèle et une opiniâtreté sans pareils, il distillait son unique son, pendant des heures et des heures, jusqu'à ce qu'il devînt sur cette immense place, le seul son, le son qui survivait à tous les autres. »

C'est là, sans doute, la conviction la plus intime de Canetti, le fondement de sa pensée. Pour lui, penser ne signifie pas s'adonner à la puissance du négatif et méditer sur la mort, mais sur la vie. Son antisubjectivisme, qui exclut l'individualisme, mais non l'individu, sa nostalgie de la communauté, de la masse, sont une lutte contre la puissance essentiellement mortifère et destructrice du pouvoir : une

sacralisation de la vie. Le rejet de la subjectivité n'implique pas la démission devant la facticité, la soumission à ce qui est et se prévaut de sa puissance, mais le refus de toute puissance et de tout ce qui est factice. Ceci au nom de « l'Invisible ».

C'est ce respect de la vie, sous sa forme la plus réduite — ce que Canetti admire tant chez Kafka —, qui rend possible cette ouverture, cette sensibilité, cette nouvelle relation d'écoute au monde. Ainsi, par-delà toutes les significations, les êtres retrouvent leur immanence, leur existence secrète, leur substance. Car l'être au monde de Canetti, de sa pensée, de son écriture, sa haine du pouvoir et de la mort, son amour de la « créature », du « particulier » en tant que tel, de ce qui ne s'est pas protégé, tient à, et révèle, cette réalité ultime, dont on vénère et respecte le secret : l'indestructibilité de la plus haute vie en toute chose.

X

La distance est grande entre le chaos et la fin du monde des premières fictions de Canetti et cette sanctification du vivant devenue le but de sa pensée dans la maturité. La métamorphose s'est effectuée lentement. Sans elle, Canetti n'aurait pu mener à terme son grand livre sur la masse. Celui-ci, d'ailleurs, et surtout la fréquentation des tyrans le menaçaient d'asphyxie. C'est pourquoi il a trouvé dans ces souvenirs de Marrakech, non seulement un espace pour y exister, tandis que la forme et l'objet de *Masse et puissance* l'en excluaient, mais aussi un monde différent qui lui permettait, à la fois, d'accéder à cette écriture simple et claire où se réalise sa vénération de la vie et de la langue, et de trouver, comme il le dit dans *Le Territoire de l'Homme*, de nouveaux horizons pour la rédaction du livre sur la masse et pour ce qui viendra par la suite : « Je crois que par une simple description de ce que j'ai vu, exempte de tout changement, je pourrais construire moi-même quelque chose comme une ville nouvelle, où le livre en suspens sur la masse trouverait un nouveau développement. Il ne s'agit pas de ce que je me propose d'écrire en ce moment, mais uniquement d'un fondement nouveau : un autre espace, non épuisé, où j'aurais le droit d'exister ; et une respiration nouvelle, une loi innommée. » Ce nouvel espace où il aurait le droit d'exister — en dehors de *Masse et puissance*, immense et impersonnel —, « les voix de Marrakech » l'ont créé pour Elias Canetti, en lui donnant la possibilité d'une respiration nouvelle, qui deviendra un jour le souffle épique nécessaire pour raconter l'histoire de sa vie.

8
HISTOIRE D'UNE VIE :
LES NAISSANCES DU POÈTE

*La Langue sauvée, Le Flambeau dans l'oreille,
Jeux de regard*

I

« J'ai toujours aimé écouter les gens parler d'eux-mêmes ; cette tendance paisible et passive en apparence est si vive chez moi qu'elle représente l'image la plus intime que je me fasse de la vie. Je serai mort lorsque je ne saurai plus écouter quelqu'un parler de soi. »

Le penchant à parler de lui-même a augmenté, chez Canetti, avec l'âge, en même temps que son intérêt pour la vie d'autrui. Dans ses réflexions ou ses essais, le lien inextricable entre la vie et l'œuvre de ceux qu'il admire a été si souvent affirmé que Canetti en est venu aussi à évoquer ce lien à propos de lui-même. Dans un texte de *La Conscience des mots* — « Le premier livre : *Die Blendung* » —, il s'agissait de la genèse d'*Auto-da-fé* ; dans les trois volumes de son autobiographie Canetti parlera des naissances successives de son auteur.

II

Les raisons pour écrire une autobiographie sont multiples. « Comme il n'a pas envie d'inventer une vie dans tous ses détails, il écrit la sienne », a noté Canetti, mais il y a aussi le sentiment d'avoir omis l'essentiel, étouffé par l'obsession du pouvoir : le secret de toutes les inventions et découvertes. De là la volonté d'écrire sa vie de manière exhaustive, pour repiquer ses pensées dans le terreau d'origine, afin qu'elles paraissent naturelles : pour leur ramener la vie qui s'y rattache et la faire refluer en elles.

En dehors même de l'obsession du pouvoir, la violence d'une œuvre capitale a dévasté Canetti et l'a laissé démuné au seuil de la vieillesse, lorsque l'avenir se rétrécit et que l'heure est plutôt au bilan. Il se peut

que sous la pression de ce que l'on a ramené du fond, on se ferme extérieurement, ne voulant plus recevoir et ne recevant plus rien. De sorte que la rétrospective devienne l'unique art poétique possible : rattraper toute la vie écoulée, se résumer avant de se dissoudre. Tandis que la menace grandit on cherche ses sources, comme si là se trouvait la faille qu'il faudrait connaître pour la combattre efficacement.

En absence du nouveau, c'est la collision apparente avec l'ancien, qu'on porte en soi, qui compte, et cette collision c'est la dernière chose qui se produise : une revivification de l'ancien qui resterait en friche et qui, s'il ne se modifie pas dans ce retour, se met pourtant en branle. « La sincérité, s'ouvrant vers l'intérieur, s'agrandit à tel point qu'on doit lui obéir, si ce qu'on récolte ainsi constitue, pour la moitié au moins, sa justification. La difficulté vient de ce qu'un lustre se répand sur tout ce qui était antérieur pour la seule raison que c'était antérieur ; et les morts sont la source de cet éclat. »

III

« C'est la suprême merveille de l'esprit humain que la mémoire, et le mot qui la désigne me bouleverse comme s'il était lui-même immensément vieux, oublié et remonté des profondeurs. » Canetti pense que les tentatives faites pour maintenir vivante la mémoire des hommes sont encore, à tout prendre, la plus grande chose que l'humanité ait réussie jusqu'à présent. « Garder en vie les êtres humains avec des mots n'est-ce pas un peu déjà comme de les créer par la parole ? »

Car c'est aussi à cela que s'est consacré Canetti : « Dans l'histoire de ma vie, il n'est nullement question de moi. Mais qui voudra le croire ? » Ce n'est pas seulement parce que pensé ainsi, le sens d'une telle vie dépasse celui qui l'a vécue, ni non plus le fait que les autres sont les seuls et les véritables délivrances, mais parce que dans chaque existence, on peut découvrir les morts dont le vivant s'est nourri. Et à l'âge où l'on inspire à soi-même l'horreur d'être un survivant, que peut-on faire d'autre que de prêter à ses morts sa propre vie, et les immortaliser ?

Sauver la mémoire des autres, tout autant qu'écrire l'histoire de sa vie, a été le but d'Elias Canetti qui, avec la destruction du passé, en est devenu l'un des derniers dépositaires. C'est qu'on ne touche pas impunément au passé. Ainsi mémoires et autobiographies ont toujours été justifiés par leur but religieux ou théorique. Chez Canetti, en dehors de sa propre formation, à laquelle elle ne se réduit pas, et pour cause,

l'autobiographie constitue un acte de piété, de remémoration et de sauvetage du passé.

IV

Par l'amour du souffle, Canetti est revenu donc à la narration, tout en n'ayant désormais pour son histoire d'autres personnages que ceux de sa jeunesse. « Il peut paraître déroutant d'y rencontrer tant de personnages et de voir nombre d'entre eux y occuper plus d'espace que le narrateur lui-même. Mais c'est le seul moyen de rendre la réalité d'une existence, si fortement orientée qu'elle soit. » Il ne s'agit par conséquent pas uniquement d'un trait de caractère déterminant, dominant et inexplicable : la passion de Canetti, inépuisable et inlassable, pour les êtres humains, mais aussi du fait que sans les autres, la sphère privée n'aurait ni d'existence, ni de sens. Ainsi, « tous ceux qu'il avait oubliés s'annoncèrent en lui et reprirent possession de leurs visages ». Canetti n'a pas voulu sacrifier « la masse » des gens qu'il a connus aux six ou sept personnes qu'on évoque habituellement, et chacun devait apparaître dans ce qu'il avait de distinct et d'incomparable.

Mais par là même chacun y reste une personne singulière, sans devenir, sinon exceptionnellement, un personnage. C'est la différence entre l'autobiographie et un roman et même avec *Les Voix de Marrakech*, où il n'y a pas d'individus, car toute singularité y est déjà une figure d'un monde substantiel et clos, présent totalement dans chacun de ses constituants, tandis que la vie moderne est discontinue, atomisée, infinie, hétérogène et que les individus y sont des singularités séparées, déterminées par leur phobie du contact. Devenue un personnage, ou un type, tels qu'on les rencontre dans un roman, la personne cesserait d'être une existence empirique, singulière, vivante ; elle rentrerait dans cette irréalité, où les figures reçoivent une vie pleine de sens, certes, mais dépourvues de ce qui fait d'une personne un être unique et irremplaçable. Un personnage accède à l'intemporel, il n'a plus besoin de sauvetage par la mémoire, parce qu'il n'a jamais existé ailleurs que dans l'imaginaire où il continue de résider. Peut-être que le « typique », au sein duquel singulier et universel se rencontraient dans le roman classique, est maintenant impossible et en dehors de la portée des écrivains. Peut-être est-ce la difficulté d'écrire des histoires avec des personnages crédibles et significatifs, à la fois, qui a conduit de plus en plus d'écrivains, en mal de roman, à écrire leur propre biographie et à évoquer leur « expérience » à la place de la fiction.

Ainsi chez Canetti, il y aura d'un côté les caractères quasi abstraits

du *Témoin auriculaire* et les personnes singulières de l'autobiographie : qu'il s'agisse de condisciples, de professeurs de lycée, de pensionnaires, de gens rencontrés au hasard, ceux qui étaient pauvres dans leur nom, ou des grands noms de Berlin et de Vienne. « Me paraissent réellement significatifs tous les êtres qui ont survécu dans ma mémoire, tous. »

Ce qui importe donc, c'est la complexité d'un chemin, toutes les rencontres, des gens, des événements, tous les instants qui paraissent indifférents et qui ne concourent pas moins à l'existence de quelqu'un. Canetti ignore l'art du paysage et de la topographie : il ne connaît d'autres espaces que ceux créés par les relations entre les êtres humains. Sa narration épique, par la durée qu'elle englobe, par son extension et le nombre des personnes qui y apparaissent, et par le principe du « retardement » qu'elle implique, obéit à deux exigences contradictoires. Dans *Le Cœur secret de l'horloge* qui accompagne de ses réflexions la rédaction de l'autobiographie, comme *Le Territoire de l'Homme* l'avait fait avec *Masse et puissance*, Canetti dit que « l'histoire d'une jeunesse ne doit pas devenir un catalogue de ce qui s'est révélé important par la suite. Elle doit aussi montrer la dispersion, l'échec et le gaspillage ». On ne peut soutenir que toute tentative avortée avait un sens, ajoute-t-il, et pourtant il sait que rien ne se perd d'une existence, et il reconnaît, quelques années plus tard, qu'il y a dans l'histoire de sa vie une cohérence et que tout ce qui s'y passe annonce des choses ultérieures, car toute vie est tendue vers son avenir.

C'est donc cette contradiction entre cohérence et sens d'un côté et de l'autre la richesse, la multiplicité, la fascination des détails et des possibles toujours ouverts que Canetti met en œuvre dans son autobiographie, pour qu'elle soit à la hauteur de ce dont il s'agit et qu'elle ne laisse pas à la lecture « un goût de foin ». Il y a, certes, une passion, un drame intérieur qui se développe tout le long des trois volumes, disparaît et reparaît, mais reste toujours là, et également le monde extérieur et sa diversité, et c'est dans les rencontres de l'un avec l'autre que naît et renaît le poète.

V

Mais révéler ainsi et le secret dont s'est nourri sa vie et les étapes de sa formation et de ses métamorphoses, rend Canetti prisonnier d'une biographie que chacun peut se permettre de « tripoter ». Cependant, « il ne veut de clarté que là où il concède à autrui un droit de regard. Partout ailleurs obscurité interrogative ». « Il est bon que certaines choses de lui restent inconnues, cela rétablit l'équilibre. » Ainsi l'autobiographie, avec le risque de voir n'importe quel indiscret s'y

promener à sa guise, libère l'existence de la fausseté des documents qu'elle laisse derrière elle et qui rendent difficile de dépister la vérité ; mais en même temps elle tente d'établir, contre la curiosité des archivistes futurs, une version, pour ainsi dire, autorisée.

Mais où s'exprime « la vérité » de la jeunesse de Canetti, dans les œuvres de cette époque ou dans son évocation tardive ? « Effroi devant la terrifiante vérité des œuvres de jeunesse. Une vérité aussi acerbe, on ne l'atteindra plus jamais par la suite. On y mettra trop de forme », dit Canetti dans *Le Cœur secret de l'horloge*. Ce qu'il y avait de terrifiant, Canetti l'a éprouvé d'une autre manière quand il a écrit *Auto-da-fé* et plus tard lorsqu'il s'en est souvenu dans son autobiographie.

Sans aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'une « jeunesse inventée qui devient la vérité de la vieillesse », on doit se rappeler le décalage, entre eux et non seulement la différence des genres, d'*Auto-da-fé* et d'*Histoire d'une vie*. Canetti sait parfaitement qu'on ne peut pas revenir à soi-même, que la mémoire ne reproduit pas le passé, mais produit une nouvelle figure, grâce à laquelle le passé peut acquérir un niveau d'actualité plus élevé que dans le moment de son existence. Cela exige une tout autre forme de métamorphose qui, si elle n'est pas un savoir du passé, n'est pas non plus le retour à quelque chose d'existant, mais le retour de ce qui avait été oublié, perdu et dépend de la mémoire.

Il faut libérer celle-ci des béquilles qui la gênent et lui mettent des bâtons dans les roues. Le souvenir désire se manifester sans qu'on le trouble, au moment qu'il choisit, et sans que rien — ni anciens cahiers, et anciennes lettres, ni personne de ceux qui étaient présents à cette époque — ne vienne le déranger. Ce sera un souvenir à l'état naissant, non pas quelque chose qui a ranci avec le temps. Un souvenir qui ne se cherche pas de justification et qu'on n'aura pas la lâcheté de redouter. « Le souvenir est bénéfique, parce qu'il élargit la mesure de ce qu'on peut concevoir. Mais il faut particulièrement veiller à ce qu'il n'écarte jamais l'atroce : le souvenir peut lui façonner une forme différente de l'original, mais il ne doit pas paraître moins cruel, plus supportable, ou moins insensé, que ce que fut le vécu ; il doit rester tranchant, amer et ne pas se satisfaire qu'il est achevé, car rien n'est achevé. La véritable valeur du souvenir tient précisément en cette perception que rien n'est achevé. »

VI

L'événement capital de l'existence de Canetti, dont la force continue d'agir dans sa vie, et le fil rouge des trois volumes de son autobiographie a été sa passion pour sa mère et pour la langue, qui à

l'origine ne faisaient qu'un. Par la suite l'amour de la langue — des livres et de l'écriture —, que sa mère avait engendré en Elias Canetti, s'est opposé à l'amour pour la mère. Et la passion réciproque s'est transformée en une haine tout aussi réciproque et mortelle.

A l'amour de la langue, l'existence poétique que voulait poursuivre Elias, sa mère a opposé, à la sortie de l'adolescence, la réalité qui, pour elle, se résumait en un mot : « l'argent ». Mais la rencontre de la réalité n'a pas pris, chez Canetti, le sens que désirait sa mère. Son expérience de la réalité est devenue rapidement pour lui identique à l'énigme de la masse et bientôt du pouvoir, qu'il a voulu éclaircir en y consacrant sa vie. Son existence de poète sera l'effet de ce déchirement dans sa passion pour la mère et pour la langue et de la rencontre de sa vocation poétique, sa conscience des mots, avec la réalité de la masse et du pouvoir.

La Langue sauvée est consacrée aux paradis successifs de l'enfance : celui, magique, de Roustchouk en Bulgarie où il est né ; l'existence idyllique à Manchester avec son père ; et ensuite la vie avec sa mère, à Vienne et à Zurich, après les trois mois de terreur où elle lui a appris l'allemand à Lausanne. C'est l'histoire de la naissance de Canetti lecteur insatiable, doué d'une soif inextinguible de savoir et d'une admiration sans bornes pour les grands hommes, et aussi désireux, comme eux, d'accomplir une grande œuvre.

Mais pour Canetti la conscience des mots n'existe pas sans la capacité d'écouter. Savoir écouter, il l'a appris à Vienne dans ses conversations avec Veza Calderon qui ont remplacé les dialogues avec la mère. Canetti a rencontré celle qui deviendra sa femme, lorsqu'il allait entendre pour la première fois Karl Kraus, l'unique auteur de la revue *Le Flambeau*, et le futur Dieu de sa jeunesse. Le deuxième volume de l'autobiographie, *Le Flambeau dans l'oreille*, raconte les dissensions avec la mère et la haine qui s'ensuit ; les expériences fondamentales de la masse à Francfort et à Vienne ; et la connaissance décisive des milieux littéraires de Berlin. C'est l'histoire de la genèse d'*Auto-da-fé*, de la naissance de Canetti écrivain, hanté par le chaos de la fin du monde.

Le troisième volume a trait à la force du silence, sans lequel il n'y a pas de parole ni d'écriture véritable. C'est ce qui est en œuvre dans *Jeux de regard*. Après la mère et le premier père spirituel, « le fléau de Dieu » Karl Kraus, se révèle ici la troisième personne essentielle de la vie de Canetti : l'Archange Gabriel, Dr Sonne. Et il apparaît d'abord, et accomplit une première métamorphose de Canetti, par le silence et le regard. C'est le récit de la reconnaissance de Canetti écrivain, y compris par sa mère qui pourtant, jusque dans sa mort, lui gardera sa haine. Mais c'est aussi l'époque de la délivrance de Canetti de ses démons

d'autrefois ; celle de sa renaissance, à trente ans, grâce à Dr Sonne, qui créera en lui la capacité de tout accueillir pour le rédimier, jusqu'aux paradis et aux enfers de son propre passé.

VII

L'ordre successif selon lequel on apprend les choses est ce qui, en fin de compte, façonne notre individualité, dit Canetti, que caractérisent la patience et le refus de brûler les étapes. Rétrospectivement les trois mois de Lausanne lui semblent les plus riches de conséquence dans sa vie. « Mais c'est ce qu'on se dit le plus souvent dès qu'on fixe un peu sérieusement son esprit sur tel ou tel moment du passé ; on peut penser, à l'inverse, que chaque moment est le plus important, que chaque moment contient tous les moments. » Il faudra donc s'approcher de chaque moment dans ce qu'il a de spécifique. Comme pour la langue ou pour ceux qu'il a connus, Canetti refuse de triturer le souvenir.

Il ne s'agit pas pour lui de creuser des mines, faire des investigations dans les méandres et les labyrinthes secrets de la mémoire. « A l'inverse de beaucoup de gens, surtout victimes d'une psychologie bavarde, je ne partage pas la conviction qu'il faille tarabuster, tourmenter et pressurer le souvenir ou l'exposer à des séductions très calculées ; je m'incline plutôt devant le souvenir. » Canetti veut laisser le souvenir tel qu'il se donne, le recueillir et le restituer en lui-même, comme il a appris à le faire avec toute chose.

Il ne propose pas plus de formuler une philosophie de la vie, ou une théorie sur la formation poétique, que de mener des recherches sur le souvenir et le temps. On n'a donc pas le flux de la mémoire, mais sa discontinuité, qui donne à chaque souvenir, chaque personne ou événement, la possibilité d'apparaître dans sa lumière particulière. Ce qui permettra, au rythme du souffle, d'éviter la trop grande tension, comme la lassitude, par un changement constant d'objet, de niveau et de ton.

Canetti allie l'acuité de l'observation, la précision et la richesse étonnante de la mémoire, et le don de nommer, au charme et à la capacité de fabulation du conteur oriental. Le ton sera différent, certes, s'il est question de la première culotte ou des multiples conversations avec Broch. Mais, même à propos de l'enfance, Canetti évite toujours le toc d'une sensibilité qui s'exhibe et l'impudeur qui, aujourd'hui, étale partout, avec obscénité, une intimité inexistante. Cependant plus on remonte dans le lointain, plus la lumière augmente, car c'est inhérent au passé révolu que d'être entouré d'aura. « Il est très facile à tout ce

qui est ancien d'être beau parce que, depuis longtemps, cela avait disparu et porte les traces de la disparition. »

VIII

La Langue sauvée commence avec « Mon premier souvenir ». Une sorte de parabole au ciel, pour ne pas dire de « scène primitive », dont la connotation psychanalytique déplairait fortement à Canetti. Il y s'agit de la langue, avec l'ambiguïté qui lie dans ce mot l'ordre symbolique de la parole et le morceau de chair. Si dans le premier volume de l'autobiographie, il est question de la langue, comme parole et écriture, essentielles dans la vie du poète, ce qui est sauvé, dans ce premier souvenir, c'est bien le morceau de chair.

De manière abrupte, cryptique, c'est presque un exergue, un envoi, une sorte d'emblème, une image force qui gouverne l'ensemble. Comme si sur la langue, dont l'acquisition et la sauvegarde ont été au centre de l'existence de Canetti, était suspendue, pour toujours, la menace d'une mutilation et d'une perte imminente. Comme si cette menace devait avoir un effet d'interdiction et de silence, pour que ce qui relève d'une connaissance secrète ne parvienne jamais à la langue.

Ce souvenir originaire est plus ancien même que la famille, la maison, la ville natale : c'est dans un lieu autre, parmi des inconnus, qu'il se situe et tout le reste en est absent. Son espace est teinté de rouge, saturé d'angoisse, d'ordre, de blessure. C'est un souvenir de peur et de silence.

C'est ainsi que tout aura commencé. « Je sors par une porte, sur le bras d'une jeune fille. » En face, une autre porte s'ouvre, laissant passer un jeune homme qui s'avance et dit à l'enfant de faire voir sa langue. « Je tire la langue, il fourre la main dans sa poche, en sort un canif et porte la lame presque contre ma langue. » Au dernier moment le jeune homme se ravise et remet la chose au lendemain. Chaque matin la scène se répète : « J'attends qu'il m'ordonne de tirer la langue. Je sais qu'il finira par me la couper et j'ai de plus en plus peur. » La menace du couteau aura fait son effet : l'enfant s'est tu pendant dix ans.

La scène aurait eu lieu à Karlsruhe, entre une jeune Bulgare, qui devait s'occuper du petit Elias à deux ans, et un jeune voisin du palier qu'elle allait rejoindre toutes les nuits. La menace matinale avait pour but d'empêcher ce savoir secret d'être exprimé par la langue.

Lorsque, après ce prologue, on « arrive » à Roustchouk, à la famille et à la maison natale, il sera encore question, et tout de suite, de la langue, de la multiplicité et de la diversité des langues qui ont beaucoup compté dans le destin d'Elias Canetti. A Roustchouk on avait l'occasion d'entendre et de parler, au moins, sept ou huit langues, dont l'espagnol de la famille sépharade, première langue maternelle, le bulgare des petites bonnes, les premières compagnes de jeu, et l'allemand mystérieux, la langue secrète des parents.

Canetti n'a pas de nostalgie ou d'attendrissement envers son enfance, mais le même émerveillement, peut-être, que dans les rues de Marrakech, qui lui ont rappelé sa ville, comme les conteurs arabes l'ont fait se souvenir de son grand-père paternel. La magie propre à l'enfance est décuplée à Roustchouk par celle des lieux, qui paraîtront bien exotiques à Elias lui-même, lorsqu'il y reviendra d'« Europe », en visite dans sa dixième année.

Un tel monde riche et bigarré, il est certain qu'aucun enfant bourgeois des grandes villes ne l'a plus connu en Europe, depuis très longtemps. Canetti lui-même a eu le choc de reconnaître le monde de sa petite enfance dans les tableaux de Brueghel : quelque chose en dehors de la « civilisation » pourrait-on dire, prémoderne en tout cas, très présent, à la fois, et magique, lointain, avec ses fêtes, ses rituels, ses petits hommes et sa communauté.

Les souvenirs marquants de Roustchouk sont inséparables du collectif, des événements qui concernent tout le monde ou beaucoup de gens : l'arrivée de la comète, la maison en feu ; ou bien ce sont les rituels, les répétitions, où se reconnaît l'enfance, et qui consistaient en fêtes religieuses : la circoncision d'un frère et le port de la première culotte ; Pessah — Pâque, lorsqu'on mettait la maison, pour la nettoyer, sens dessus dessous, ou Pourim — la fête d'Esther, avec ses masques et déguisements. Il y avait la maison patriarcale, et ses trois constructions dans un jardin ; les petites Bulgares qui s'agglutinaient les unes aux autres, Elias au milieu d'elles, et se faisaient peur avec des histoires de loups-garous ; l'Arménien dans l'arrière-cour, le premier modèle d'Elias, qui fendait du bois avec sa hache et chantait une chanson triste en pensant à sa sœur massacrée devant ses yeux en Turquie ; il y avait l'idiot, se réfugiant dans la cour pour se métamorphoser en poule et échapper ainsi aux gosses du quartier ; l'arrivée en bande des Tziganes, chaque vendredi matin ; le magasin de produits coloniaux du grand-père, avec ses sacs de grains et l'oncle pauvre, simple et affectueux ; il y avait aussi le *bagtsché*, le verger avec les rosiers, derrière la maison du grand-père maternel, d'où, bien plus

tard, Elias Canetti prétendra apporter des roses à Paris, pour se faire accepter de sa mère agonisante, en ultime retrouvaille.

X

Ses premières colères graves, sa grande haine, sa tentative de meurtre et sa maladie mortelle, Elias Canetti les connaît en rapport avec la langue. L'allemand que parlent ses parents et dont il se sent exclu provoque sa colère. Lorsque les parents, qu'il agace, refusent de l'y faire participer, il s'enferme et répète sempiternellement les mots allemands qu'il a retenus sans rien y comprendre, un peu à la manière de ces « crises de mots » qu'il fera plus tard à Londres. Son père lit tous les jours un quotidien de Vienne et il explique à l'enfant, qui l'imité en tournant la tête, qu'il s'agit de lettres dont les combinaisons produisent les mots.

Or Elias avait, pour compagne de jeu, une cousine plus âgée que lui et ils s'aimaient tellement que chacun voulait toujours ce que voulait l'autre. Cela a duré tant que la cousine n'était pas allée à l'école. Car là commencent les dissensions. Chaque jour Elias l'attend et il lui demande de voir ses cahiers et les lettres. Peu à peu la cousine refuse, bien qu'il l'implore. De guerre lasse et furieux, un jour il va chercher la hache de l'Arménien, en criant qu'il va tuer sa cousine, et il l'aurait fait sans l'intervention providentielle du grand-père.

On le traduit en conseil de famille. « Mais je crois bien que l'on comprit la très forte attirance que j'éprouvais pour l'écriture ; c'étaient des Juifs et ils éprouvaient donc tous un intérêt particulier pour l'écriture. » Cela n'empêche pas qu'on le considère comme un méchant, parce qu'il était allé jusqu'à vouloir tuer sa compagne de jeu. Celle-ci prendra bientôt sa revanche, peut-être involontairement : en le jetant dans une grande cuve où l'on faisait bouillir l'eau du Danube. L'enfant est ébouillanté, sa peau part entièrement et on craint pour sa vie. Mais lui, une seule chose le préoccupe : la nostalgie désespérée de la présence de son père, parti en Angleterre, qui reviendra le veiller et le ramener à la vie.

XI

Les parents d'Elias s'étaient connus à Vienne. Leur amour était né de leur passion du théâtre. Ils avaient été des habitués du Burgtheater et ils auraient voulu devenir comédiens. Le père avait joué du violon et

envisagé une carrière musicale. La mère vivra toujours avec le Burgtheater en elle, ce qui aura une importance déterminante pour elle-même et dans le destin d'Elias.

L'amour des parents d'Elias et surtout leur vocation avaient été contrariés par les familles. Le grand-père Canetti s'était fait tout seul, il était fier de ses réussites, de ses « dix-sept » langues et de son pouvoir. Il confisqua le violon, enferma le fils à la cave et le fit entrer au magasin. La famille de la mère était riche depuis plus longtemps. En elle se conjuguèrent l'orgueil espagnol des sépharades et celui des « bonnes familles ». On ne voulait donc pas du mariage de la fille avec le fils d'un orphelin parvenu. Il y eut la résistance des parents, la liaison secrète des enfants, et finalement le mariage. Mais la Vienne de leur passé, leur vocation théâtrale — qui seront les buts d'Elias après bien des voyages — les avaient marqués définitivement. La mère désirait quitter la province orientale et soustraire son mari à la tyrannie du grand-père. Le père voulait aller en « Europe », en Angleterre, au pays de la liberté. Ce qu'ils feront. Mais avant le départ, chose rare pour un Juif croyant, le grand-père maudira son fils solennellement.

XII

Le séjour d'Elias en Angleterre, où le frère de la mère s'était installé depuis longtemps, suit d'abord le cours ordinaire de la vie d'un enfant de bourgeois. Il est surtout marqué d'un rapport idyllique avec le père, qui offre des livres à Elias — *Les Mille et une nuits* en premier —, l'encourage à la lecture, l'entoure d'amour et de sagesse et, contrairement à la tyrannie de son propre père, l'assure de sa future liberté. Dans les évocations de Canetti, la mère reste plutôt à l'écart avec « les petits », elle met souvent fin à l'idylle avec le père, le préféré qui, lui, par contre, demeurera pour toujours une figure idéale, sans une ombre à son souvenir.

A Manchester, dans le milieu étriqué des sépharades, la mère se morfond et tombe malade. Elle s'en va en cure, sans que son absence fasse de l'effet sur Elias. Mais le père est préoccupé. Au bout de la deuxième prolongation, il demande à la mère de revenir. Le soir du retour, ils se disputent. Et le lendemain matin, au petit-déjeuner, le père tombe raide sur le plancher.

De cette mort, qui a fait entrer la mort en lui pour toujours, Elias Canetti a entendu des versions différentes. Son père n'aurait pas supporté la déclaration de guerre aux Balkans, dit le lendemain une connaissance de la famille pour calmer l'enfant. Le grand-père se sentira toujours coupable de la malédiction qu'il avait proférée et qui a tué, il en était certain, son fils.

C'est beaucoup plus tard, après la publication d'*Auto-da-fé*, que la mère donnera « la dernière version » des faits et reconnaîtra sa part de responsabilité dans l'événement fatal.

Elle s'était beaucoup plu, pendant sa cure, à Reichenhall. Elle y fréquentait des gens qui partageaient pleinement son goût pour les choses de l'esprit. Son médecin lui avait parlé de Strindberg, elle s'était mise à le lire et n'a jamais d'ailleurs cessé de le lire. Il l'avait fait parler de sa lecture, cela avait donné lieu à des conversations de plus en plus passionnantes. Il avait fini par se déclarer et lui avait demandé de divorcer pour l'épouser. La mère, sans avoir accordé ses faveurs, aurait été hésitante avant le télégramme du père, qui l'aurait fait revenir à la maison.

Selon Canetti, son père n'a pas supporté cette intimité dans « leur » langue — l'allemand — et à propos des choses du théâtre. Il n'a pas cru non plus qu'il ne s'était agi que de simples conversations, bien que la mère se soit sentie fière de sa grandeur d'âme, de sa décision de retour, et de sa fidélité dans la reconnaissance des faits devant son mari.

La mère avait l'âme remplie de désir, mais, dans son cœur, elle n'était pas une aventurière. Elle avait préféré le mariage difficile avec le père d'Elias au prétendant riche et beau agréé par sa famille. Elle a choisi de retourner en Angleterre, comme elle reviendra toujours et restera auprès de ses fils.

La mort du père bouleverse la mère qui, se sentant coupable, veut se tuer. Ainsi Elias connaît coup sur coup la mort et la peur qu'on éprouve pour une vie menacée par la mort. Cette peur s'empare de lui en même temps que la culpabilité de survivre. Il dort dans le lit de son père et veille sur sa mère, qui chaque nuit se lève pour se jeter par la fenêtre, et ne peut le faire sans l'emporter lui aussi avec elle. Bientôt, il devient, en quelque sorte, l'adulte, différent de ses frères, dans une relation exclusive avec sa mère. Il a sept ans, elle en a vingt-sept.

« Maintenant, nous étions l'un pour l'autre ce qui restait de mon père, c'était son rôle que nous jouions tous deux et c'était sa tendresse avec laquelle nous nous faisons du bien. » « Désormais j'allais pouvoir la couvrir de mon regard incorruptible d'enfant et veiller à ce qu'elle demeurât fidèle. »

Mais très rapidement l'amour exclusif, la jalousie sans bornes, l'exigence de la fidélité, Elias en sera possédé pour lui-même. Ce ne sera plus sa mère, mais lui qui menacera de se jeter du balcon si elle se remarie et, ayant réussi à imposer le contraire, il ira jusqu'à dire avoir « lutté pour, et obtenu, la main de [sa] mère ».

XV

« Elle était comme déboussolée, elle se sentait perdue sans mon père et mit tout en œuvre pour me faire occuper sa place aussi vite que possible. » Sur le chemin de cette métamorphose, il faudra d'abord lever l'obstacle de la langue. C'est la mère qui voudra revenir à sa ville, Vienne. C'est elle qui désire parler au fils dans « sa » langue, l'allemand, la même langue qu'elle avait utilisée dans les conversations amoureuses avec le père ; et pour continuer leurs entretiens interrompus sur le théâtre et la littérature.

Là se situe l'apprentissage de l'allemand, ce moment capital de l'existence d'Elias Canetti. Là aussi se révèle « le caractère » de la mère, douée d'une volonté, d'une énergie, d'une culture qui en font, non pas une Bovary, mais une femme peu commune, à qui son fils doit tout.

La méthode comporte une part de sarcasme et de terreur contre le fils idiot, et une part d'enseignement direct de la langue ; les phrases tirées du premier manuel venu — que la mère, connaissant l'amour du fils pour la lecture, refuse de lui donner — doivent être répétées, avec l'accent correct, et retenues, en même temps que leur sens en anglais énoncé une seule fois. La peur des sarcasmes et l'effet terrible de la concentration conduisent Elias au bord de la maladie. Une ruse, combinée avec la gouvernante, lui fait obtenir le manuel : il exprime le désir d'apprendre à écrire les lettres gothiques. Dès qu'il se met à tracer des lettres, donc grâce à l'écriture, le beau temps s'installe entre lui et sa mère et il apprend la langue rapidement.

Cet apprentissage a eu un effet rétrospectif et inconscient, le seul cas où Canetti donne à ce mot le droit d'être prononcé. C'est aussi que la langue maternelle fonctionne, en partie, inconsciemment, c'est pourquoi aucune langue acquise tardivement — sauf cet apprentissage spécial — ne deviendra jamais une langue maternelle, autrement dit

« naturelle ». L'effet dont parle Canetti a consisté en une sorte de traduction automatique et inconsciente de ce qu'il avait appris en bulgare et aussi en partie en espagnol, y compris les histoires, qu'il peut répéter mot à mot mais en allemand, bien qu'il les ait entendues et connues dans d'autres langues.

« C'est à Lausanne sous l'influence de ma mère que je naquis à la langue allemande, dans les douleurs qui précédèrent cette deuxième naissance, je conçus la passion qui devait m'unir à l'une et à l'autre, je veux dire à la langue et à ma mère. Sans ces deux choses qui sont, en fait, une seule et même chose, le développement futur de ma vie n'aurait aucun sens et resterait incompréhensible ».

XVI

« L'allemand devint la langue de notre amour — ô combien exclusif ! » C'était dans cette langue qu'ils parlaient des pièces qu'ils lisaient, en allemand ou en d'autres langues, à Vienne. La maison était transformée en Burgtheater : « Ma mère demeura, dans mon souvenir, l'unique personnage d'une pièce que nous jouions ensemble. » « Rien ne me tenait plus à cœur que mes conversations avec elle. » La mère dira plus tard : « Tu aimes parler avec moi et tu ne voudrais pas m'ennuyer. Cela exige beaucoup de connaissances. Je ne veux pas parler avec une tête creuse. Je dois pouvoir te prendre au sérieux. » Et Canetti conclut : « S'il existe quelque chose comme une substance spirituelle que l'on ingère au cours de ses jeunes années, à laquelle on se réfère ensuite et dont on ne peut plus se départir, je puis dire qu'elle me fut délivrée au cours de ces conversations. » « Je suis issu des paroles qu'elle a pu m'adresser à de tels moments. »

XVII

Mais ce dialogue exclusif, dont se nourrit Elias pour en faire la substance de sa vie, risque d'étouffer sa mère, objet d'une jalousie contraignante. Cette jalousie, écrit Canetti, « a si tôt fait partie intégrante de ma nature que ce serait mentir par omission de la passer sous silence. Elle se manifestait chaque fois qu'un homme prenait de l'importance à mes yeux et, en général, ce dernier avait à en souffrir ». C'était un combat profondément égoïste. Lorsque sa mère disait qu'elle se sacrifiait, Elias croyait qu'elle sacrifiait le temps qui aurait dû être consacré à l'unique chose qui comptât dans ce monde : lire. Car pour

lui-même, comme plus tard pour Peter Kien, le seul avenir qui le préoccupait, c'était le nombre de livres qui lui restait à lire.

Jusque tard, Elias a ignoré la sexualité. A dix-sept ans, il ne comprend pas, en lisant un texte de Strindberg, pourquoi un homme déshabille une femme, ni pourquoi elle se laisse déshabiller et coucher par terre. C'est la mère elle-même qui a frappé la chose de tabou, à la suite d'une question d'Elias encore enfant, troublé par les insinuations d'un camarade. « Je ne dirai pas que ce tabou me permit de rester innocent, il n'y a qu'à considérer ma jalousie pour s'apercevoir que je n'étais rien moins qu'innocent. » « Je ne savais pas ce qui se passait entre homme et femme, mais je veillais à ce qu'il ne se passât rien. »

Lorsque la mère dit qu'il faudrait un homme, même pour l'éducation des enfants, Elias ne comprend pas qu'elle cherche à défendre sa vie. Car une telle relation duelle et fusionnelle devient mortelle, et ce sera la mère qui en payera le prix. Non seulement aucun regard n'échappe à Elias, mais il rend la vie si peu respirable que sa mère retombe malade. L'ancien scénario de la cure, avec le médecin et les livres — cette fois-ci Schnitzler — se répète. Mais Elias mène une guerre impitoyable contre sa mère et le professeur à la barbe noire. A Vienne, à Munich, sur le lac de Constance, il réussit à tenir la barbe éloignée, mais deux ans plus tard, en Suisse, sa mère doit faire appel à l'autorité du père mort contre la terrible jalousie de son fils, « devenu vieux avant l'âge ». Elle tombe, cette fois-ci, réellement malade et retourne au sanatorium. Ce sera la fin de leur entente.

XVIII

Mais pas encore, pour Elias, l'expulsion du paradis. Il restera seul à Zurich et, comme unique élément masculin, il sera adulé dans un pensionnat par les jeunes et les vieilles filles. Il s'intéressera à toute sorte de connaissance, ce que sa mère appellera ironiquement « la phylogénie des épinards » ; il découvrira aussi les portraits des grands hommes et parmi eux Michel-Ange, dont l'œuvre ornera longtemps sa chambre. Et il décidera de se consacrer lui aussi à une grande œuvre. Il écrira sa première pièce — rhétorique et larmoyante — « Junius Brutus » en hommage à sa mère et contre son grand-père qui en maudissant son fils l'a condamné à la mort.

C'est à Zurich également qu'il commettra son premier acte de liberté à l'égard de sa mère. Ce sera, comme il se doit, dans le domaine de la langue. Femme de grande culture et attachée à la culture universelle — dont on a souligné, au début de ce livre, la fonction pour les juifs émancipés en Europe — la mère ne peut accepter le dialecte. Or c'est

par le dialecte suisse alémanique qu'Elias Canetti a été définitivement converti à l'allemand.

Une seule note discordante trouble cependant ce paradis dont Canetti rappelle longuement les petits et les grands incidents : le crâne chauve de Lénine ; les blessés de guerre français et allemands se saluant au passage ; les souvenirs des camarades de classe, des professeurs, et la mémoire de beaucoup d'autres choses et d'autres gens. La note stridente se fait entendre, sous forme de graffiti antisémite sur son casier de classe : « Je me sentais réellement atteint dans mon honneur, notion dont on m'avait pas mal rebattu les oreilles depuis l'enfance. »

Lorsqu'il pensait à lui-même, se comparant à un camarade de classe avec lequel il faisait le chemin, un camarade qui, lui, était un Suisse « historique », le sentiment premier d'Elias avait été une absence d'origine. Du côté de sa mère, la famille s'était adonnée aux affaires, du côté du père, elle s'était cantonnée dans les manières orientales. Il y avait certes eu les ancêtres d'Espagne, des poètes, des philosophes, des médecins, mais ils se réduisaient à de vagues légendes lointaines. « C'était un sentiment de précarité, de profonde incertitude qui m'envahissait quand je songeais à ma propre origine et ce fut précisément à cette époque-là que se produisit, en rapport avec ce problème, un événement, d'ailleurs fort insignifiant, vu de l'extérieur, mais qui devait avoir de multiples conséquences sur mon développement ultérieur. » Entré en lui, cet aiguillon formera bien plus tard la bosse de Fischerle, un sentiment de distance par rapport à lui-même et il subira bien d'autres métamorphoses.

Son grand-père lui avait appris le Kaddish, la prière pour les morts. Mais la mère était partisane des Lumières, elle « n'était pas croyante et ne voyait aucune différence entre les religions. Une représentation de *Nathan le Sage* [de Lessing] au Burgtheater avait déterminé une fois pour toutes son attitude dans ce domaine ». En Bulgarie, et en Angleterre, le fait d'être juif n'avait jamais attiré à Elias l'animosité de qui que ce soit, à Vienne sa mère lui avait dit que cela ne le concernait pas et ne s'adressait qu'aux Galiciens ; et c'est dans le paradis de son enfance, à Zurich, qu'il a fallu que cela se produise. En Arcadie aussi...

« Comment se fait-on haïr », se demande Canetti, et il parle de son penchant à se mettre en avant, à toujours lever la main en classe. Il pense qu'une vivacité née de ses rapports avec sa mère, et la ferveur d'un savoir naissant en seraient les causes. Mais peut-être, tout simplement, ce penchant vient de plus loin, de cette précarité, qu'il a évoquée — et ce n'est pas un hasard si pour parler de ses « origines » et de cet incident, il commence par rappeler son camarade le « Suisse historique » et sa propre précarité —, de l'inquiétude permanente,

d'une absence d'origine, d'un manque d'être, d'une incertitude à la recherche de la reconnaissance. Choses qui, en dehors même de toute considération religieuse et de sa tension spirituelle, ne laissent rien en repos. A cette reconnaissance, les Juifs ne pouvaient accéder par aucune action historique, ils n'avaient qu'une mémoire d'exil et de persécution et non pas d'Histoire, il ne leur restait donc que ce qui est nomade et inquiet, circule et n'a pas de racine, l'argent ou le savoir, et l'un et l'autre ont tendance à se montrer et à se mettre en avant. Mais cela n'empêche pas que même en restant à l'écart de toute recherche de la reconnaissance, en se faisant aussi petit que le voulait Kafka, il y a toujours quelque part une bosse pour les distinguer et les signaler aux regards. C'est l'existence même de la différence qui est coupable, avant toute attitude coupable que cette différence, pour s'affirmer ou par ressentiment, puisse manifester. De cela, Elias Canetti aurait fait l'expérience plus tôt, s'il n'était pas resté dans son paradis enfantin, comme le lui dira bientôt sa mère, à ne s'inquiéter que du savoir et du nombre de livres qui lui restait à lire.

XIX

Car voilà que non seulement le savoir, mais aussi les livres ont cessé de plaire à sa mère. Canetti pense qu'elle a été reprise par sa famille. Que « l'ogre » a remporté la victoire. Ainsi avait-il appelé, enfant, son oncle, l'homme d'argent, et il avait décidé d'être en toute chose différent de lui. Plus tard, lorsque l'un des « conseillers » de sa mère vient leur rendre visite à Francfort, pour ramener Elias dans le droit chemin, Canetti découvre que c'est au sanatorium que la mère a rencontré « des gens vulgaires, qui ne parlaient que du sens des réalités et avaient les pieds sur terre ».

Même si cela est vrai, il faut rendre justice à la mère. Si Elias Canetti lui doit tout, il lui doit, aussi et surtout, de l'avoir expulsé de son faux paradis zurichois, à un moment crucial, et d'avoir également ouvert les hostilités. Bien qu'elle ne fût pas pauvre, loin de là, et ne se refusât pas de séjours dans les grands hôtels, elle avait déjà imposé une vie étroite et frugale à elle-même et à ses enfants, pour qu'ils ne se sentent pas « des gosses de riches en sécurité ». Sa force morale ne consistait pas seulement à leur enseigner la haine de la guerre. Si c'était pour faire comprendre, à Elias, la dureté de la vie opprimée par l'inflation et le respect de l'argent — comme elle disait — qu'elle a déménagé à Francfort, cela n'empêche pas que c'est grâce à ce déplacement, à l'hostilité et bientôt à la haine de la mère, c'est grâce aux difficultés de l'inflation, de la famine, de la misère et de l'inquiétude générale

observées autour de lui, et c'est grâce aux mouvements de masse qu'il y a connus, qu'Elias Canetti écrivain est né. Sans quoi, il n'aurait même pas pu être à Zurich, ou ailleurs, une « célébrité locale » — chose que, adolescent, il s'était juré de ne jamais devenir — puisqu'il n'avait de toute façon pas de lieu véritable et qu'il ne lui restait que d'être un écrivain universel ou rien.

« Tu vis par procuration. Tolstoï a bien montré cela. Tu n'es rien du tout. Mais grâce aux livres que tu lis, aux œuvres d'art que tu admires, tu peux te donner l'illusion d'être quelque chose. » « Tu sais pourquoi tu vis ! Masaccio et Michel-Ange, hein ? Tu t'imagines sans doute que le monde se résume à cela ! Des petites fleurs bonnes à peindre, le nid de Fräulein Mira. Et toutes ces filles qui te tournent autour. L'une plus onctueuse et plus soumise que l'autre. Des cahiers entiers consacrés à la phylogénie des épinards. Le calendrier Pestalozzi. Le voilà, oui, le voilà ton monde ! Un monde de célébrités que tu feuillettes ! T'es-tu jamais demandé de quel droit ? La gloire, c'est agréable, n'est-ce-pas ? Mais sais-tu au moins comment ces gens-là ont vécu ? Crois-tu qu'ils ont passé leur vie dans un jardin, entourés d'arbres et de fleurs ? [...] Mais en fait, tu ne sais rien ! Rien de rien ! La réalité est autre. La réalité est effrayante ! » « Tu penses qu'il suffit de lire pour savoir comment c'est. Mais cela ne suffit pas. La réalité, il faut la vivre. Celui qui se soustrait à la réalité ne mérite pas de vivre. » « Une seule chose te tracasse, c'est d'avoir toujours quelque chose à lire ! » « Mais à force d'apprendre, on devient un monstre et non un homme. »

Elias Canetti dit qu'à ce moment il admirait sa mère et, en même temps, l'effroi le glaçait et il avait brusquement peur de celle qui l'avait anéanti et mis en pièces. « Chacune de ses paroles me frappait comme un coup de fouet. Je sentais qu'elle était injuste avec moi ; et je sentais aussi combien elle avait raison. »

XX

Ce « monstre », dont la mère a fait le portrait, n'est certes pas Elias Canetti, tel qu'il est devenu, mais c'est l'une de ses possibilités les plus évidentes à ce moment-là. C'est l'un des êtres multiples qui le constituaient et qu'il décrira avec infiniment plus de détail, d'ironie et d'horreur, dans le personnage de Peter Kien. Parmi toutes les sources que Canetti a données lui-même pour *Auto-da-fé*, il n'a pas senti le besoin de rappeler cette conversation. Elle semble pourtant être le noyau central de ce livre, la raison profonde pour laquelle, au milieu des huit fous dont Canetti voulait écrire l'histoire, c'est bien « l'homme des livres » qui s'imposera à lui, parce qu'il ne correspondait pas à une

fantaisie ou à une possibilité abstraite mais à une expérience fondamentale.

On verra que pour que l'histoire de Peter Kien prenne forme, il faudra bien sûr le voyage à Berlin, la manifestation du 15 juillet, la logeuse qui deviendra Thérèse, le condisciple nain à l'Institut de chimie qui se métamorphosera en Fischerle, la vision de Steinhof pendant des années et le respect des fous, l'illumination qui a révélé à Canetti l'existence d'un « instinct de masse », l'apprentissage de l'écoute et la hantise du jugement dernier apprise à l'école de Karl Kraus, la conversation avec Thomas Marek, à propos de l'homme aux dossiers et de l'incendie, qui fit soudain se cristalliser tout cela dans le personnage du rat de bibliothèque brûlant avec ses livres. Mais, au plus profond, le germe d'*Auto-da-fé* a commencé à éclore en Elias Canetti lors de cette conversation avec sa mère qui a abouti à son expulsion du paradis. Expulsion qui termine *La Langue sauvée*, premier volume de l'autobiographie du poète.

XXI

Le deuxième volume, *Le Flambeau dans l'oreille*, c'est une traversée infernale de la haine, de cette contradiction nécessaire à l'éclosion de l'idée ; mais aussi le lieu de toutes ces rencontres qui ont été le terreau et l'air indispensables au développement de ce noyau, qui deviendra, à la fin de ce deuxième volume, le roman *Die Blendung*, dont le titre est encore à ce moment-là *Kant prend feu* et change seulement, sous les pressions de Broch, comme Canetti le raconte dans *Jeux de regard*.

Pourtant avant de commencer *Jeux de regard*, et on dirait comme une condition à cela, dans les dernières lignes du *Flambeau dans l'oreille*, Canetti en vient à parler non seulement du roman, mais de « Die Blendung », de cet « aveuglement », qui sera le titre définitif de son roman, et il ajoute que ce titre « conservait à l'insu de tous le souvenir de l'aveuglement de Samson que je n'ose pas renier, aujourd'hui encore ».

Il s'agit d'un tableau de Rembrandt vu à Francfort. Canetti en parle après un chapitre où il est question de sa « trahison » à l'égard de sa mère et de la lecture des Présocratiques au lieu des livres de chimie pendant la nuit. C'est un nouveau centre d'intérêt qui a provoqué encore la colère de sa mère, perpétuellement indignée de son « ingratitude » : « Surtout ne pas se salir les mains ! La seule chose propre, ce sont les livres. Tu vas à toutes les conférences possibles et imaginables, simplement pour avoir plus de livres à lire sur les sujets dont elles traitent. Cela n'a pas de fin. »

Le chapitre suivant qui a pour titre « L'aveuglement de Samson » commence ainsi : « Parmi les reproches que j'entendais souvent cette année-là, il y en avait un qui me préoccupait beaucoup, je ne savais pas, me disait-on, comment vont les choses de la vie, j'étais aveuglé, je ne voulais rien savoir du tout... » « On », c'est la mère : « Le mot de liberté que tu as toujours à la bouche est une plaisanterie. Il n'y a pas d'être moins libre que toi. [...] Avec tous tes grands mots, tu n'as pas la moindre idée d'une évolution, d'une maturation progressive ni surtout de l'utilité d'un être pour un autre. Le mal fondamental est ta manière de t'aveugler. »

Là Canetti développe une conception de la connaissance de la réalité, non pas par l'expérience directe, qui de toute façon serait insuffisante, mais par « l'image ». Une saisie et une compréhension, apparemment paradoxales, de la réalité qui manifestent, une fois de plus, l'intérêt de Canetti pour « l'image » comme moyen de la connaissance, étrangère à la description empirique ou positiviste comme à la théorisation conceptuelle.

« Il était exact que je ne voulais pas apprendre comment les choses vont en ce monde [...]. Je finis par approcher la réalité, mais par d'autres voies que celles qu'elle présentait, et moi aussi peut-être. Une des voies qui mènent à la réalité passe en effet par des tableaux. » « Ce que l'on connaît pour l'avoir vécu auparavant ne devient réel qu'à ce moment-là. Sans qu'on puisse le nommer, cela repose dans l'être, puis c'est soudain présent comme image et ce qui arrive à d'autres se crée en vous-même en tant que souvenir : alors c'est réel. »

Parmi les tableaux où Canetti voit la cristallisation en image de ce dont il avait lui-même eu l'intuition comme réalité, il y a d'abord ceux de Brueghel — surtout *Le Triomphe de la mort*, où il retrouve deux masses en opposition et hérite de l'une d'elles l'énergie de défense et de résistance contre la mort ainsi que la confiance en son propre combat —, et *L'Aveuglement de Samson* de Rembrandt.

Qui a vu ce tableau sait ce qu'est l'aveuglement, dit Canetti. Mais ce qui l'a frappé, dans cet aveuglement, ce sont les yeux de Dalila triomphante qui fuit avec les ciseaux ! « Elle est la volonté par laquelle cette chose arrive. Les hommes en cuirasse, celui à la hallebarde sont ses hommes de peine. Elle lui a pris sa force, elle le hait, le craint encore maintenant et le haïra aussi longtemps qu'elle pensera à cet aveuglement et, pour le haïr, elle y pensera toujours. »

Canetti dit que c'est devant ce tableau qu'il a appris ce qu'est la haine. Qu'il avait ressenti la haine très tôt, lorsqu'il avait voulu tuer sa cousine à cinq ans. « Cela ne suffit pourtant pas à procurer la connaissance de la chose ressentie ; pour connaître cette chose, il faut d'abord qu'elle apparaisse à vos yeux, subie par d'autres. »

Il y a certes de la haine dans *Auto-da-fé* et même beaucoup de haine meurtrière, et aussi, peut-être, un souvenir direct de l'homme à la hallebarde dans le « concierge-lansquenet ». Mais on voit mal le squelettique Kien en Samson et encore moins Thérèse en Dalila ! C'est que les chemins sont plus complexes : le héros aux forces surhumaines s'est métamorphosé en un champion de l'esprit et la belle Dalila est devenue l'affreuse mégère enfermée à la cuisine. Mais du tableau au roman, la haine et l'aveuglement, la teneur de leur relation, sont restés identiques.

Mais quelle était la réalité de la haine dont Elias Canetti a pris conscience devant ce tableau ? Si le souvenir de la haine dans l'enfance renvoie encore à une guerre qui avait la lecture pour objet et la volonté de sa cousine de lui soustraire les cahiers et les lettres ; la haine dont Elias Canetti faisait l'apprentissage à Francfort et qui allait éclater à Vienne était celle qui naissait, encore à propos de la lecture et des livres, entre lui et sa mère, et allait prendre la place de l'amour exclusif et de la jalousie qui l'avaient possédé entièrement depuis son enfance.

Il y a dans cet *Aveuglement de Samson*, comme dans *Die Blendung* une peur de la femme destructrice. Toute sexualité mise à part — et pourtant la crainte et la répulsion de Peter Kien à cet égard ne fait pas de doute, et dans l'histoire de Samson et Dalila sa fonction est évidente — il s'agit de la haine et de la trahison succédant à une séduction. Thérèse prétendait s'intéresser aux livres et à « la culture », mais elle ne parle, ne pense et ne veut que de l'argent, devenu aussi le mot rituel et essentiel du langage de la mère de Canetti, à la place de la culture universelle, et aussi l'unique obsession de tous les personnages d'*Auto-da-fé* que devra affronter l'homme aux livres.

La mère parle de l'aveuglement d'Elias, du fait qu'il ne veut pas voir la réalité — comme Kien plus tard, qui fermera les yeux pour ne pas voir Thérèse et ses meubles envahissants. Mais ce dont Elias ne veut rien savoir, c'est cette réalité avec laquelle on prétend l'aveugler, exactement comme on le fait de Samson, à l'aide d'un agent de cette réalité, un « ogre » ou un « Napoléon » quelconque, un quelconque faux « aveugle », comme celui qui découpera sa bosse sur le dos de Fischerle, ou un lansquenet, tel celui qui se mettra plus tard avec Thérèse et poussera, en le frappant, Peter Kien dans l'aveuglement de la folie mortelle.

L'apprentissage de la langue, de la lecture et l'accomplissement de l'écriture, dans les deux premiers tomes de l'autobiographie d'Elias Canetti, sont pris, pour ainsi dire, entre deux images de mutilation. D'un côté le souvenir primitif de la menace du couteau sur la langue, de l'autre l'image violente de l'œil qu'on crève — la langue et les yeux étant essentiels pour celui qui s'est voué aux livres, ceux qu'il lit et ceux

qu'il écrit. Il faut se rappeler aussi que pendant la rédaction de *Die Blendung*, Elias Canetti avait en face de lui la figuration de l'horreur absolue : le Christ crucifié de Grünewald.

XXII

Mais revenons en arrière, au début du *Flambeau dans l'oreille*. La conversation avec la mère a anéanti Elias, qui ne voit dans l'inflation à Francfort qu'un piège de son oncle de Manchester pour l'attirer dans les affaires. Avec ses nouveaux projets éducatifs de travail et de vie dure, avec des expressions telles que « solide au poste » et « les pieds sur terre », sa mère perd de son prestige, et Elias traite tout avec sarcasme. Mais bientôt, l'expulsion du paradis sera vécue comme une nouvelle naissance.

Avant, pour se protéger contre la famille, Elias avait trouvé la solution facile de mépriser l'argent, dont on ne peut extraire le moindre élément intellectuel. A Francfort, il voit soudain sa force qui s'abat sur tous. Il y aura l'occupation de la ville, les repréailles, les manifestations révolutionnaires contre la guerre, celles, nationalistes, des opposants au Traité de Versailles, et aussi l'immense rassemblement après l'assassinat de Rathenau, cette première expérience de masse qui marquera pour toujours Elias Canetti. Il assiste à des réunions où les gens discutent avec une telle passion qu'on a l'impression d'un crépitement, d'un flamboiement : « Je n'ai jamais senti autant d'inquiétude dans les êtres... »

A la sortie de l'adolescence, la vie de Canetti se passe dans cette connaissance nouvelle de la réalité, dans les lectures toujours de plus en plus vastes, dans les réunions et les séparations familiales avec sa mère et ses frères, ou seulement avec Georges dont il se sent le plus proche. Sa mère aurait voulu qu'il devienne médecin et poète comme Schnitzler : capable, à la fois, de faire de l'argent et d'écrire cette littérature agréable aux dames qu'Elias Canetti attaquera dans *Auto-da-fé*. C'est son frère Georges qu'Elias orientera vers la médecine. Tandis que lui-même acceptera de se consacrer à la chimie, dont il sait pertinemment qu'il mènera l'étude jusqu'au doctorat, sans s'en occuper plus avant.

XXIII

Au commencement de ses études à Vienne, c'est « un étudiant à lunettes, malingre, guère séducteur, quelqu'un qui aurait eu toutes les

raisons de faire oublier un aspect extérieur peu reluisant », il ne sait pas danser, passe son chemin lorsque ses camarades évoquent la sexualité et déclare que « tout homme qui se fiance est un idiot » — plus tard, au jeune Peter Kien, il attribuera une déclaration bien plus cruelle.

A l'occasion de la 300^e Conférence de Kraus, Canetti « rencontre » deux des personnes les plus importantes de sa vie : Karl Kraus, qu'il écoute de loin, et Veza Calderon, qui l'invite chez elle pour évoquer l'Angleterre. On lui avait parlé beaucoup d'elle, plutôt pour citer l'exemple même d'une femme belle et extrêmement cultivée qui assiste pourtant aux conférences de Kraus.

Parce que Canetti ne voulait pas y aller. La première fois d'ailleurs, il est plutôt déconcerté que conquis. Il se trouve au milieu de gens affamés, une meute aux ordres de Kraus, devant l'acteur dont la voix et les vibrations changeantes s'emparent de la salle, y compris des chaises. Il sera pourtant lui aussi soumis, et Kraus aura pour lui, comme pour tant d'autres à Vienne — Schönberg et ses disciples par exemple — une importance incommensurable, dont il ne parviendra jamais totalement à se libérer. Parmi tout ce que Canetti lui devra, il y aura aussi la compréhension de ce que l'on peut faire avec le langage des autres. Ce qui le conduira, au cours des promenades nocturnes, dans les rues et les cafés de Vienne, à écouter et à absorber en lui d'autres langages. Connaissance qu'il mettra en œuvre, plus tard, dans *Auto-da-fé* et dans ses pièces de théâtre.

Quant à Veza, c'est l'Espagnole dont il a entendu parler depuis l'enfance. C'est l'Andalouse, une princesse des *Mille et une nuits* : « Elle avait quelque chose de nettement étranger, un objet précieux, un être que l'on ne se serait pas attendu à trouver à Vienne, mais bien plutôt sur une miniature persane. » Non seulement — à vingt-sept ans — elle avait tout lu, et même ce qui était interdit par Kraus, comme Heine, mais elle avait eu aussi à lutter pour sa liberté, chez elle, contre un vieux beau-père tyrannique et paranoïaque, qui semblait sortir de l'enfer de Dante. Une lutte dont Elias Canetti se souviendra, lorsqu'il cherchera, lui aussi, son indépendance.

XXIV

Car avec la mère, les choses empirent. A cause de Veza précisément. Bien que celle-ci la tienne en grande estime, croyant même qu'en cachette elle écrit des livres ! Canetti n'ose pas avouer qu'elle n'en lit plus, que sa Vienne est du siècle dernier, qu'elle rejette tout ce qui est moderne, et qu'elle est devenue, somme toute, l'ennemie des livres.

De toute manière la mère n'aurait toléré aucune femme qui aurait

pris de l'importance. Ainsi Georges, occupant plus tard la place d'Elias auprès d'elle, restera toujours seul. De plus en Veza, la mère ne voit qu'un produit de la déchéance de Vienne. Elle parle de « sa vanité » de séduire un jeune homme ignorant de la vie, pour le détourner. Veza aurait trouvé, pour ce faire, le point faible de son fils : l'amour des livres. « Que je me sentisse attiré vers elle, qu'une conversation inépuisable s'instaurât, que mes visites fussent fréquentes, que cette conversation prît la place d'une conversation antérieure qui avait dégénéré en rapport de force, qui était devenu un lieu de désolation, rien de tout cela n'eût surpris personne et cela ne consterna que le seul être qui y perdit, ma mère. »

Un peu avant ce qu'il faut bien appeler un déplacement, l'ancienne passion s'était transformée déjà en haine mortelle : « L'éruption se produisit le 24 juillet 1925, la veille de mon vingtième anniversaire. » Elias projetait avec un ami une excursion en montagne, au cours de laquelle il voulait également réfléchir sur *Psychologie de masse et analyse du moi* de Freud. Mais la veille du départ, malgré son acceptation ancienne, la mère s'y oppose en attaquant les goûts de luxe de son fils et parle de l'argent, devenu l'essence de sa vie et le refrain de ses paroles. Elias est pris d'une crise de folie. Ne pouvant briser les murs, il remplit, page après page, un bloc de papier qu'il projette autour de lui, en y inscrivant toujours la même phrase : « De l'argent, de l'argent et encore de l'argent ! » Les frères ameutent la mère ; elle appelle le médecin. Celui-ci regarde les feuilles par terre ; il demande : « Qu'est-ce que nous écrivons ? », fait hum ! et opine : « c'est son Œdipe ! », il faut le laisser partir, c'est bon pour son Œdipe.

Canetti n'aime guère ce mot et l'explication théorique qu'il recouvre. Parce qu'il est, à Vienne, dans la bouche de tout le monde, et que chacun y « applique » le destin tragique d'Œdipe à son propre « cas » et à celui du voisin, tandis qu'Elias Canetti sait, d'une expérience singulière, à quoi s'en tenir sur la passion jalouse qui le lie à sa mère. En tout cas, les paroles du médecin n'ont pas mieux disposé Elias envers la théorie freudienne de la masse.

A la montagne, après le départ de son ami, Elias marche et remplit des cahiers entiers de dialogues : « Mon interlocutrice dans tous ces entretiens était celle qui était devenue mon ennemie irréconciliable, qui s'était donné pour tâche d'arracher de mon royaume terrestre ce qu'elle y avait elle-même planté. » A la relecture de ces cahiers, le narrateur de l'autobiographie est pris d'effroi devant leur sauvagerie « qui dépassait largement son but et qui trahissait des pulsions de meurtre dont je n'étais pas conscient alors. Si les choses en étaient restées là, si je n'avais fait dès ce moment des tentatives en tous sens pour acquérir un savoir qui pût se mettre au service de cette passion, l'issue en eût été

grave et violente et je ne serais plus là pour justifier cette immense fureur qui dura dix jours ».

Mais ces jours ne furent pas seulement ceux d'une libération à l'égard de la mère, mais aussi, parallèlement, celle d'une réflexion critique sur la théorie de la masse chez Freud, leur réfutation et le tracé d'une frontière qui allait en séparer définitivement Canetti. Cependant, il reconnaîtra plus tard que Freud n'avait pas été uniquement un adversaire mais également un modèle, l'homme seul qui avait osé penser les choses par lui-même et avoir ses propres idées sur elles. Cette double délivrance, de la mère et de Freud, deviendra un nouveau point de départ. « Ce bref intermède de liberté a nourri le reste de ma vie et me reste encore présent à la mémoire, ne serait-ce que parce que je n'ai pas cessé de m'y référer à tout moment et quoi qu'il arrivât. »

XXV

Bientôt, sa mère et ses frères vont s'installer à Paris. Elias Canetti est obligé « d'inventer des femmes ». Car il craint la haine de sa mère et il a peur pour la vie de Veza. Il prétendra ne plus la voir, même lorsqu'ils seront mariés. Bien que, après la publication d'*Auto-da-fé*, sa mère le reconnaisse pour son fils, elle ne lui pardonne pas sa « trahison » même lorsqu'elle va mourir.

Cette mort clôt l'autobiographie de Canetti ; et la rencontre, à la suite d'*Auto-da-fé*, la dernière autorisée par la mère, se situe au milieu de *Jeux de regard*. Sa passion pour sa mère a été l'événement capital de sa vie : sans elle, Elias Canetti n'aurait tout simplement pas existé. C'est pourquoi cette passion originaire se double d'une autre, rétrospective : la conscience de ce qu'il doit à sa mère et qui est incommensurable. Ainsi, en hommage à sa mère, charnelle et spirituelle à la fois, Canetti termine avec la mort de celle-ci l'histoire de sa propre vie. Mais le poète Elias Canetti a eu aussi d'autres « naissances », c'est pourquoi on ne suivra pas ici l'ordre chronologique.

A la lecture d'*Auto-da-fé*, la mère s'incline devant son fils : « Il y avait eu de longs et rudes affrontements entre nous et, plus d'une fois, elle avait été sur le point de se détourner définitivement de moi. Mais elle comprenait maintenant, disait-elle, la lutte que j'avais menée pour conquérir ma liberté [...]. J'avais combattu pour une juste cause. Le livre qu'elle avait lu était, disait-elle, la chair de sa chair ; elle se reconnaissait en moi [...]. C'était ainsi, exactement ainsi qu'elle aurait voulu elle-même écrire [...]. J'étais devenu ce qu'elle avait souhaité par-dessus tout que je devienne. »

L'entente avait commencé entre la mère et le fils, lorsque celui-ci

était entré dans la langue allemande en en transcrivant les lettres ; après la lecture d'*Auto-da-fé*, où la mère découvre l'écriture qu'elle avait souhaitée, elle révèle son secret à son fils : la dernière version. Le secret de la mort du père, du Manchester qui l'avait offensée, de la rencontre du médecin et de Strindberg « Crois-tu que je serais tombée de moi-même sur Strindberg ? [...] Ton père, c'est Strindberg. Tu es le fils que j'ai eu de Strindberg. J'ai fait de toi son fils. Tu écris en allemand parce que je t'ai enlevé d'Angleterre. Tu es devenu plus viennois que moi. » Que restait-il de mon père à présent ? se demande Canetti, que sa mère ne veut plus revoir.

Elias Canetti, auteur d'*Auto-da-fé*, serait donc la réalisation du désir de sa mère, contre son père, mais aussi contre sa famille et ses origines avec lesquelles pourtant elle avait fini par s'identifier. Elle ne lui avait pas ouvert seulement les portes de l'esprit, mais lui avait donné aussi la détermination inflexible, la liberté du jugement, l'orgueil de Coriolan, qui était son image idéale au mépris de sa condition féminine. Cet orgueil, cette liberté et cette détermination qui le feront se dresser contre sa mère. Et comme chaque être est multiple et contradictoire, elle lui avait enseigné également la générosité, le refus de l'utilité et la réussite : « Réussir, ce n'était pas obtenir quelque chose pour soi-même ; la réussite, cela devait concerner tout le monde, ou alors ce n'était pas une réussite. » Et c'est dans ce même refus de la réussite égoïste qu'Elias Canetti avait trouvé l'énergie et la foi pour ne pas céder à ses injonctions ultérieures et se soumettre à l'utilité d'une existence pratique.

XXVI

Elias Canetti serait donc la réalisation du désir de sa mère, mais contre la volonté de celle-ci ; le triomphe en elle, de la culture et de Coriolan, contre sa vie, qui lui semblait étriquée. Dans cette réalisation, ce n'est pas seulement le père qui est effacé, mais, comme il se doit, Elias Canetti lui-même.

Pour qu'elle le laisse entrer dans sa chambre, au moment de l'agonie, Elias Canetti arrive avec des roses qu'il prétend avoir cueillies au *bagtsché*, dans le verger de la maison d'enfance de sa mère. Elle sait qu'il ment, mais accepte les roses, et souvent dans le silence, elle regarde son fils. « Il n'y avait pas de colère dans ce regard, mais les tourments de toutes ces années où je ne lui avais pas rendu sa liberté. Pour se détacher de moi, elle s'était sentie malade, avait consulté des médecins, était allée se réfugier au loin [...], elle s'était crue malade et

l'était réellement devenue au fil des années, c'était tout ça qu'elle me donnait à voir et c'était entièrement contenu dans ses yeux. »

Ce que, par ingratitude, Elias avait refusé à sa mère, son frère Georges le lui avait donné ; il était devenu médecin, et il était même tombé malade, pour mieux comprendre sa maladie et pouvoir l'aider. C'est Georges qui restera seul à côté du lit vide — dans la dernière page de l'autobiographie, d'où Elias Canetti s'exclut lui-même — pour parler à « la mère » et ainsi la maintenir en vie. En définitive, Elias aurait dû faire comme son frère : le résultat aurait été le même. C'est ce que lui avait laissé entendre, non plus la langue, mais le regard de sa mère : Georges « ne lui devait pas autant que moi, car elle m'avait entièrement engendré par son esprit, mais j'avais failli, je m'étais laissé tenter par quelques chimères, j'étais resté à Vienne, j'avais vendu mon âme à Vienne, et quand j'avais enfin produit quelque chose qui eût un sens, il s'était révélé qu'elle en était l'auteur, que c'était elle qui me l'avait dicté et non pas mes chimères. Ainsi donc toutes ses souffrances avaient été inutiles, j'eusse pu tout aussi bien faire mon chemin auprès d'elle, le résultat eût été le même ». Telle est, conclut Canetti, la force d'un mourant qui se défend contre celui qui lui survit, et il est bon que le droit du plus faible s'affirme ainsi.

XXVII

Depuis que, avec celle de son père, la mort est entrée en Elias Canetti, la culpabilité de survivre a été constitutive de son être, cette survie qui deviendra plus tard la malédiction de l'humanité et l'essence du pouvoir. Canetti a découvert, jeune, l'épopée de Gilgamesh — l'homme-lion allant au pays de la mort à la recherche de son ami Enkidu —, et c'est l'œuvre littéraire qui a le plus influencé sa vie pour en devenir le sens le plus intime, sa foi, sa force, son attente. « J'ai cependant un avantage, un seul, sur l'homme-lion : c'est la vie de tout homme qui m'importe, et non seulement celle de mes proches. »

Tant qu'il est impossible de ramener les morts à la vie autrement que par les mots — cette langue et cette culture, qui ont été entre Elias et sa mère la présence symbolique du père mort et la substance sublimée de leur amour — la métamorphose et la masse seules rendent possible d'échapper à l'identité mortifère et à l'individualité mortelle.

On pourrait voir dans ces « pulsions » de masse et de métamorphose opposées au moi, comme identité et individualité — la nostalgie d'un en deçà du nom, de la langue, de la culture et de l'individualité, une sorte de désir de retour à la « Mère » originaire. Pour Canetti, attaché comme il est au nom, à la langue, à l'immortalité personnelle, il n'en est rien, et

il prévient ce genre de dérive en écrivant dans *Auto-da-fé* que la masse est la donnée fondamentale de l'humanité, plus ancienne même que les mères. D'ailleurs la mère, en général, se situe, pour Canetti, du côté opposé à la masse. En effet, dans *Masse et puissance*, l'un des premiers exemples du pouvoir, l'un des exercices les plus forts, les plus primitifs et les plus constants de la puissance est bien celui de la mère sur son enfant : « La concentration de ces voluptés de domination sur un si petit être lui procure un sentiment de suprématie qui l'emporte sans peine sur n'importe quelle autre relation normale entre humains. » Puissance décuplée en ce qui concerne Elias Canetti du fait que la mère n'a pas été seulement la nourricière, mais aussi l'autorité morale.

Il serait vain aussi de parler d'ambivalence des images inconscientes. Ainsi ne peut-on dire que Canetti découvre la masse à Francfort, dans une sorte de transfert, parce que la dissension commence déjà entre sa mère et lui ; pas plus qu'on ne peut affirmer que l'étude de la masse et du pouvoir — qui selon l'autobiographie même devait libérer Elias Canetti de la haine mortelle née entre lui et sa mère — n'avait d'autre but que cela. Ce serait absurde de procéder à de telles réductions, comme de traduire la langue menacée du couteau ou l'œil crevé de Samson en autre chose que ce qu'ils sont.

Canetti s'oppose à la dialectique, parce que les choses disparaissent en elle dans un processus infini de médiations, de relations et de négations. Il rejette la psychanalyse, car avec son concept d'inconscient celle-ci transforme toute chose en signifiant et qu'ainsi, objet ou événement, rien n'existe pour lui-même. Or la technique d'écriture de Canetti, cette écriture en paragraphe et morceau détaché, provient de son respect, de cette attention aux choses pour elles-mêmes, qui s'y révèlent à chaque fois dans leur présence avec toute leur extension et leur intensité.

Si Canetti se dit plus proche des Présocratiques ou des anciens Chinois que de son siècle, c'est parce qu'il refuse la séparation des mots et des choses et leurs réductions en signes et en combinaisons. On pourrait avancer encore qu'il s'agit d'un retour en deçà de la religion du Père — mais c'est là la figure même de l'Un, du pouvoir —, où chaque chose existe pour son autre et où tout devient allégorie. Il est certain que si Canetti est rétif à la déduction conceptuelle, il répugne à l'écriture allégorique — c'est déjà la différence entre *Auto-da-fé* et Kafka — mais non à la formation de l'image et de symboles. De là, on l'a fait déjà souvent remarquer, la prégnance formelle de *Masse et puissance* et aussi la difficulté de son utilisation pour quiconque s'est habitué non seulement à la séparation entre le concept et la chose, mais aussi du concept, en tant qu'idée, et de sa formulation linguistique. De là aussi la revendication par Canetti du nom de poète — et non d'écrivain, de

philosophe, de moraliste ou d'anthropologue —, car « le métier du poète » pour lui, c'est « la conscience des mots », c'est-à-dire le respect de la réalité des choses.

Il n'est pas d'arrière-fond pour Canetti, inconscient ou métaphysique. L'expérience de la masse, qui pendant les années de dissension avec sa mère, et bien au-delà de la mort de celle-ci, a été au centre de ses préoccupations, répond bien à ce qu'il a appelé, au début de *Masse et puissance*, « la décharge de la phobie du contact ». Si l'on veut quand même faire de la psychologie, ce qu'il faudrait évoquer c'est l'isolement et la peur de l'inconnu d'un jeune lycéen de la grande ville — dont il n'est ni originaire, ni un véritable habitant, mais quasiment un « hôte » de passage dans des conditions difficiles —, et le bonheur soudain d'en être libéré. C'est cette rencontre qui devient la réalité que le jeune Elias Canetti oppose à celle de l'argent et des affaires que sa mère privilégie. Il faudrait peut-être ajouter encore que Rathenau avait été victime d'un attentat antisémite, et que le premier rassemblement de masse que connut Elias Canetti avait aussi le sens d'une protestation contre cela, d'une unité par-delà les différences et les distinctions.

XXVIII

C'est à Francfort qu'Elias Canetti fait sa première expérience de la masse : l'attraction physique pour en faire partie, la totale modification de conscience, un état d'ivresse, un accroissement de possibilité d'être, une intensification de la personne qui échappe alors à ses limites pour former avec d'autres une unité supérieure. Précédant même tout projet de roman, qui ne semble pas avoir préoccupé Canetti avant 1929-1930, la compréhension de cette « sortie du soi » devient le but de sa vie. Au cours de l'hiver 24-25, dans une lumière particulière qui s'abat tout d'un coup sur lui comme un très vif sentiment d'expansion de l'être, il a cette « illumination », dont il sera question quasiment dans les mêmes termes dans *Auto-da-fé* : l'existence d'un instinct de masse qui dans son opposition à la personnalité expliquerait le mouvement de l'histoire, et dominerait le monde contemporain.

Cependant l'expérience décisive viendra le 15 juillet 1927. On avait tiré et tué deux ouvriers, mais les meurtriers avaient été acquittés. Cela alluma la colère de la classe ouvrière, qui manifesta à Vienne, sans ses dirigeants sociaux-démocrates et incendia le Palais de Justice. La police tira, il y eut quatre-vingt-quatre morts : c'est l'une de ces journées, dit Canetti, qui bouleversent une ville entière au point qu'elle n'est plus jamais la même après. Cette journée sera d'une importance considé-

nable, ajoute Gerald Stieg, pour la presque totalité des penseurs et des écrivains de Vienne.

Canetti « connaissait » déjà la masse pour en avoir fait partie ; pendant cette journée, il voit que pour se former la masse n'a pas besoin de dirigeant, de Führer, contrairement à l'avis général. C'est surtout après 1931 qu'il cherche à comprendre comment les Führer et le pouvoir naissent de la masse, de la connaissance empirique et manipulatrice de la masse. Ainsi il se consacre à une tâche dont l'accomplissement va absorber la meilleure partie de sa vie. Cette patience, dit-il, « j'étais prêt à la montrer, mais les événements, eux, ne furent pas patients ». En 1933, le monde s'accélère, mais il n'a rien à lui opposer.

XXIX

Si c'est pendant l'horrible journée de l'incendie du Palais de Justice, éclairée de lumières brutales, que Canetti se fait une image fidèle de ce qui domine notre siècle sous les aspects de la masse ; le feu, premier des symboles de la masse, portera « son fruit » — *Auto-da-fé*, trente ans avant *Masse et puissance*. Durant cette journée, parmi les faits qui attirent l'étudiant en chimie, et les détails qui lui restent en mémoire, il y a le souvenir d'un homme dans une rue adjacente au Palais : il a les bras levés au-dessus de la tête, et il les tord de désespoir tout en gémissant « les dossiers brûlent, les dossiers brûlent, tous les dossiers ».

C'est de cette journée et du souvenir de cet homme que seront issus le projet d'*Auto-da-fé* et le destin de son protagoniste principal, sans que, pour le moment, Canetti le sache lui-même. Lorsqu'il esquisse plus tard « une comédie humaine de la folie », le rat de bibliothèque n'est qu'une figure entre autres et nullement une figure privilégiée. En cette période, Elias Canetti avait l'habitude de parler chaque jour avec Thomas Marek, cet homme aux membres atrophiés, couché toujours dans une voiture, mais qui s'était constitué une personnalité d'intellectuel, lisait les gros livres de philosophie en tournant les pages avec sa langue. Thomas demande un jour à Canetti de lui raconter le 15 juillet. Lorsqu'on arrive au souvenir de « l'homme aux dossiers », Marek part d'un rire immense et inextinguible. « A ce moment, je vis "l'homme des livres", l'un de mes huit personnages ; il occupa soudain la place de celui qui se lamentait sur les dossiers, il était debout devant le Palais de Justice en flammes et l'idée me traversa comme un éclair qu'il devait brûler avec tous ses livres. [...] Brand (l'incendie), murmurai-je, Brand. » Thomas répète Brand, sans savoir que pour Canetti le mot était devenu un nom, le premier nom de Peter Kien.

Elias Canetti avait déjà rencontré d'autres personnes, qui au moment

voulu deviendront les prototypes des autres personnages d'*Auto-da-fé*. Il y a d'abord la propriétaire du logement qui donne sur Steinhof, avec sa robe descendant jusqu'à terre et sa tête penchée lorsqu'elle parle : « Le premier discours qu'elle me tint est reproduit littéralement dans le troisième chapitre de *Die Blendung* : sur la jeunesse d'aujourd'hui et les pommes de terre qui coûtent le double. » Quant à Fischerle, Canetti le doit à son condisciple, le nain Franz Sieghart, de l'Institut de chimie : Fischerle héritera de lui l'agilité de ses doigts et de ses mouvements au ras de terre, son don aigu de l'observation, sa vantardise, ses insolences, ses piques railleuses, ses formules moqueuses et pertinentes, ses menaces, son contentement supérieur, sa manière de faire naître et d'exacerber la curiosité, son ton docte pour débiter son savoir sur toute chose, sa capacité de faire valoir ses triomphes et son habileté pour y parvenir.

XXX

L'autre événement décisif, dans la formation de Canetti et la genèse d'*Auto-da-fé*, ce sont deux séjours estivaux qu'il fait à Berlin en 28 et 29. C'est la rencontre d'un monde différent de Vienne qui laissera des traces profondes en lui et dans ses premières œuvres. Il va à Berlin — présenté par l'une des jeunes femmes auxquelles le lie l'amitié amoureuse — et à l'invitation du directeur des célèbres éditions Malik, pour collaborer à une biographie d'Upton Sinclair. La première fois, il séjourne au milieu de célébrités. Ce qu'il appelle « la bousculade des noms ». Avec ces noms commence, vers la fin du deuxième tome de l'autobiographie de Canetti, la galerie de portraits d'écrivains ou d'artistes qui dominera surtout le troisième volume. A l'encontre des camarades de classe, des professeurs, des membres de la famille ou des pensionnaires, on a affaire maintenant, en tant que lecteur, à des gens — Brecht, Grosz, Babel, etc. — que l'on connaît à travers leur œuvre. Ce sont aussi des personnalités plus complexes, que Canetti rend encore plus proches, plus compréhensibles et plus présentes grâce à ce style particulier qui est attentif et ne porte pas de jugement, saisit le tout et le détail à la fois, pénètre et accueille son objet en même temps, le cerne tout en le laissant apparaître.

Le Vienne intellectuel vivait d'une vie stérilisante, dit Canetti, sous l'influence de Kraus, où une sorte d'hygiène particulière interdisait à quiconque de se mêler de quoi que ce soit. A Berlin les contacts incessants de toute nature constituaient l'essence de la vie, rapide et violente au milieu du vacarme. Vienne était l'enfer du jugement, Berlin, la tour de Babel des tentations. « On pouvait venir d'une vieille capitale

comme Vienne, on se sentait provincial à Berlin et on ouvrait grands les yeux jusqu'à ce que l'on fût habitué à les garder ouverts. Il y avait quelque chose d'âpre et de mordant dans cette atmosphère qui excitait et vivifiait. On se précipitait sur tout, on ne se gardait de rien. La terrible coexistence de toutes les choses, leur chaos qu'on recevait comme une gifle dans les dessins de Grosz, cela n'était pas exagéré, c'était à Berlin quelque chose de naturel, une nouvelle nature qui devenait indispensable, à laquelle on s'habituaient. » L'aspect animal et l'aspect intellectuel, mis à jour et portés à leur apogée, se trouvaient en interaction, comme un courant alternatif. A côté de Berlin, le Vienne de Freud apparaît, au jeune puritain bouleversé par le choc, innocemment bavarde.

S'il n'avait rencontré Isaak Babel, qui trouvait dans sa foi en la littérature la force de résistance, Canetti croit que Berlin l'aurait dévoré comme de la soude. Brecht, qu'il agaçait avec son puritanisme et sa conception « noble » et rigoriste des fonctions du poète, tout en reconnaissant, la mort dans l'âme, la supériorité de sa poésie sur ses propres poèmes — Brecht donc ne manquait jamais une occasion pour attaquer, avec cynisme et sarcasme, l'innocence et sa sottise. Et Grosz prenait trop de plaisir à ressembler à ses dessins pour ne pas effrayer Canetti. Et celui-ci était pris dans un tourbillon de noms, qu'il qualifie d'âge d'or. Chacun frappait et devait continuer de frapper pour ne pas cesser d'exister et perdre sa place dans l'oreille de l'opinion publique. De ces coups, de ces contacts et frottements, il sortait des livres, des tableaux, des pièces de théâtre dirigés contre les autres et dans toutes directions. Personne ne se demandait ce qui résulterait de tout cela.

Froidement calculé, *L'Opéra de quat'sous* s'avère, aux yeux de Canetti, l'expression la plus exacte de Berlin à ce moment. Avant d'avoir vu cette œuvre, il avait été séduit par Berlin ; le lendemain commence sa résistance. Il était dans un état d'excitation expansive et aussi effrayé. Ce refus de céder à un désarroi inévitable eut des conséquences pénibles. A Berlin, il s'était senti proche du monde entier, mais ce monde était un monde de fous. Il revient à Vienne, avec en lui un écheveau monstrueux, non trié et non assimilé.

L'année suivante, il retourne à Berlin, vit seul et ne voit que les gens qui ne sont ni des intellectuels, ni des artistes. A ce moment, il a fini son doctorat et veut se consacrer à la littérature. De retour à Vienne, il doit traduire des livres d'Upton Sinclair, pour vivre et pouvoir travailler à son livre sur la masse, mais il n'a pas compté avec le volcan qu'il a ramené en lui, de Berlin.

Malgré la vue sur le Steinhof, là où il habite à Vienne lui semble maintenant une banlieue du siècle dernier, loin de « la jungle des villes » : il n'y a pas de vacarme assourdissant, pas de danse de Saint-Guy des regards ; les gens marchent sans se heurter, sans s'éviter et ils ne vont nulle part. Au milieu de ce calme et de cette abstinence, cependant, tout ce qu'il a vu se fait plus pressant. Berlin surgit nuit et jour, sans règle, et l'assaille comme les diables de Grünewald. Rien n'est refoulé, tout est présent, toujours, simultanément. Aucun récit ne peut le contenir, ni un homme homogène concevoir toutes ces choses mouvantes, chaotiques et centrifuges tendant à s'écarter les unes des autres avec la plus grande rapidité. Seul un falsificateur pourrait y établir un équilibre. « Quiconque se croyait encore dans le meilleur des mondes possible devait garder les yeux bien fermés et trouver son plaisir dans des ravissements aveugles, il était inutile qu'il sût ce qui nous attendait. Il fallait trouver une forme qui retînt l'ensemble sans rien appauvrir. »

Canetti marche inlassablement dans les rues pendant des nuits. Des personnages naissent les uns après les autres : le collectionneur, le possédé de la vérité, le prodigue, l'ennemi de la mort, le rêveur, le fanatique religieux, le rat de bibliothèque, qui, pris abstraitement, ne sont pas loin des caractères ultérieurs du *Témoin auriculaire*. Mais ici on se situe à l'intérieur d'eux. Chacun est inventé à partir de son centre d'intérêt principal avec son univers et son discours propre. A force de penser à eux, à la folie et en ayant Steinhof sous les yeux, le respect de Canetti augmente pour les fous. Comme Georges Kien, qui dans *Auto-da-fé*, a eu « l'illumination » sur l'existence originelle de la masse et respecte et aime aussi les fous de son asile, Canetti ne veut pas rendre ses personnages de « la comédie humaine de la folie » à la vie ordinaire, il ne veut pas les guérir, mais les réunir en dialogue dans l'un des pavillons de Steinhof. « Si les détenteurs de ces langues isolées trouvaient à se dire des choses qui eussent du sens pour eux, l'espoir subsisterait même pour nous, êtres ordinaires, dépourvus de la dignité de la folie ». Mais la réalité tendait vers l'érection et la destruction de la tour de Babel, et l'horreur des autodafés de livres bien pâle à côté de ce qui allait venir ; et elle ne tolérait ni l'utopie de cette entente entre les fous, ni la volonté de leur auteur de ne pas les faire mourir.

A force d'avoir rencontré des « noms » et côtoyé le pouvoir, sous forme de gloire, à Berlin, Elias Canetti cherchait à Vienne ceux qui étaient sans nom et dépourvus de puissance. Ainsi en était-il venu à la fréquentation de Thomas Marek et au récit de l'incendie du 15 juillet, et à la fixation soudaine, au cours de cette conversation, de l'homme

des livres comme figure principale sous le nom de Brand. Quant à l'apparence de ce « héros », il ira la chercher au centre ville : ce sera, une épine derrière les épines, le propriétaire grand et sec d'un magasin de cactus. Mais d'avoir pris l'habitude de se mouvoir dans les univers de plusieurs personnages à la fois, lui permettra de donner à chacune des figures d'*Auto-da-fé*, même lorsqu'elles se côtoient, son univers et son discours propre. Car le chaos ne saurait faire l'objet d'une « totalisation », ni les oppositions se réconcilier dans le discours unique d'un auteur ; c'est le maintien de points de vue multiples qui constitue pour Canetti la nouveauté d'*Auto-da-fé*. A l'époque de l'invention de ses personnages, Canetti avait eu pour modèle Gogol ; au moment d'écrire, pour la clarté et la densité, il lira chaque jour Stendhal, comme celui-ci l'avait fait du code civil. Et pour ne pas reculer devant l'horrible, il aura devant les yeux le retable de Grünewald.

XXXII

« A l'automne 1931, Kant mit le feu à sa bibliothèque et brûla avec ses livres. Sa fin me toucha comme si c'eût été la mienne. C'est avec ce livre que commença ma propre vision et mon expérience du monde. » Cinquante ans plus tard, d'aucuns reprocheront à Canetti de ne pas être mort, comme celui qui, pour toujours, s'appelle Kien. Il doit, peut-être, sa vie à la sienne. Il fallait que le rat de bibliothèque meure pour que Canetti naisse à sa vision et qu'il écrive.

Mais comme chacun, surtout un poète, Canetti est un être multiple. Si Peter Kien ressemble à ce qu'il aurait pu devenir, son frère Georges Kien — à qui Canetti a prêté un peu de lui-même et beaucoup de ses propres idées nouvelles, un peu de son frère Georges vivant à Paris et un peu de leur relation, à côté d'autres éléments fictifs — n'est pas moins ce qu'il était et voulait devenir ; tandis que Fischerle a toute l'inertie de ce qui restait le plus proche, ce dont Canetti s'était distingué, mais qui demeurerait toujours une présence insistante.

Tellement de choses différentes entrent dans la genèse d'*Auto-da-fé* qu'elles rendent sa réception difficile. Mais cette genèse est marquée par la déterritorialisation et le nomadisme : la vérité de l'existence moderne. Ses langages, ses figures, ses lieux sont ceux de Vienne ; sa violence, sa folie, son chaos et son horreur viennent de Berlin. Ainsi le livre peut déconcerter le public immédiat et ordinaire des deux côtés de la ligne. Ses modèles littéraires ne sont pas ceux de la langue allemande, ni du roman contemporain — ils ont été, pour la construction des personnages, Cervantès et Gogol, pour l'écriture, Stendhal. L'expérience originaire qui l'a rendu possible — indépendamment même de

l'histoire de la vie de Canetti, où elle est née et a pris forme et racine — reste d'abord trop spécifique : c'est celle du Juif émancipé par la culture à l'époque de l'irruption des masses ; bien qu'il s'agisse — par-delà ce noyau interne fécondé par ce que l'époque avait de plus essentiel — du destin de l'individu et de la culture dans le monde actuel, et qu'il ait été perçu immédiatement ainsi par les grands Viennois, ses contemporains.

D'autres « secrets » d'*Auto-da-fé* seront mis à jour, sans doute, avec le temps, même ceux qu'ignorait Canetti et qu'il ignore encore, parce qu'une œuvre existe par elle-même en tant que réalité objective, indépendamment des intentions et du savoir de son auteur. Mais à supposer même qu'un jour tous les secrets soient révélés — le moment que redoute Canetti, bien qu'il participe lui-même à ces « révélations » — il restera toujours le secret principal et irréductible de l'œuvre qui est sa propre existence. Une œuvre n'est pas comme une idée indépendante de sa manifestation — autrement il ne s'agit pas d'une œuvre mais d'un malentendu qui se dissipera. Le secret d'une œuvre est tout entier dans le paradoxe de son apparence sensible. Comprendre une image renforce sa prégnance et ne la diminue pas : aucune interprétation n'effacera jamais Kien, Thérèse ou Fischerle.

XXXIII

Les deux premiers volumes de l'autobiographie de Canetti ne se réduisent pas à l'archéologie — au demeurant admirablement menée — d'une œuvre, et à la naissance d'un poète. Cette éclosion d'une personnalité et d'une œuvre, si elle dépend d'une détermination interne et contraignante, ne se produit que grâce aux hasards des rencontres dans le monde extérieur. Canetti n'est pas, ou n'est plus, de ceux qui croient que la vie ne leur est donnée que pour aboutir à un livre. Rien ne vaut, pour lui, la richesse d'une vie, et celle-ci consiste dans la connaissance des autres. « Il existe incontestablement des particularités humaines irréductibles et toute tentative de les expliquer doit rester vaine. Elle peut être décrite, elle peut être montrée : son origine devra rester obscure à jamais. » La volonté de connaître le plus d'êtres humains possible est la particularité de Canetti.

Cet intérêt pour les autres ne se borne ni aux noms, ni aux gens connus, et ce sont ces dialogues, ces regards, ces écoutes, cette attention aiguë qui constituent l'autobiographie de Canetti. Il préfère la multiplicité et la richesse à la cohérence qui dessèche. On comprend quel appauvrissement est infligé ici à cette biographie foisonnante en lui imposant la cohérence d'une mise en intrigue. Surtout que, avec la

fin du *Flambeau dans l'oreille*, « l'intrigue » semble terminée et que le drame ne donne lieu qu'à un lent dénouement dans *Jeux de regard*, consacré surtout aux milieux intellectuels. Moins importe la publication tardive d'*Auto-da-fé* et la reconnaissance de Canetti, que le sauvetage des souvenirs de Vienne, bien qu'il s'agisse d'une ville moderne, donc atomisée, hétérogène et multiple, où chacun existe pour soi mais en étant fortement déterminé par un tout déstructuré, invisible, insaisissable et ouvert. L'image de Vienne sera marquée donc par cette diversité hétérogène, elle restera inachevée et ouverte. D'ailleurs celui pour qui l'identité n'existe pas sans la métamorphose n'aura fait, lui-même, que franchir une étape. Il lui faudra de nouveau s'ouvrir, faire de la place en lui, devenir autre. La richesse de *Jeux de regard* vient de ce double mouvement contraire d'un aboutissement et d'un départ.

L'incendie des livres a laissé le monde dévasté. L'auteur d'*Auto-da-fé*, rempli de culpabilité, ne peut plus rien lire. Il vit dans une atmosphère de fin du monde. Ce qu'il écrit va toujours vers la catastrophe. L'un après l'autre, les éditeurs refusent son manuscrit, qui attendra quatre ans pour être publié. Encore faudra-t-il que Jean Hoeffner, le directeur des *Dernières nouvelles de Strasbourg*, qui n'a pas lu le livre et n'aurait de toute façon pas approuvé une œuvre aussi noire que *Die Blendung*, mais qui ne supporte pas de voir refusés un écrivain et un livre, se porte garant des pertes, pour qu'un éditeur s'engage à publier *Auto-da-fé*.

Mais entre-temps, Canetti a écrit deux pièces de théâtre grâce à la découverte de *Wozzeck*, qui lui a redonné la force nécessaire. Dans des lectures publiques, il a fait peu à peu connaissance avec les intellectuels de Vienne. Cependant ces lectures n'ont pas toujours été des réussites. Mais chaque refus d'éditeur, chaque lecture ratée, a renforcé la foi de l'auteur dans ses écrits. Car il avait appris la résistance à l'école de Kraus, il savait que rien de sérieux ne peut naître sinon au sein d'une hostilité ; ce qui, d'ailleurs, fait tomber tout égard ou scrupule pusillanime. Néanmoins, avant même les publications, et le jugement de la postérité, ceux des contemporains qui comptent et créent l'avenir — Broch, Scherchen, Wotruba, Berg, Musil — lui avaient manifesté leur approbation.

XXXIV

« Je reconnais que ma confiance en moi-même était stupéfiante », dit Canetti, parlant de ses années de jeunesse. Car sa situation n'était pas très différente de celle des peintres qui arrivaient à Paris, « la nation

des peintres », au début du siècle : « Il fallait être fort pour tenir malgré la pauvreté, mais une autre force était peut-être plus essentielle encore : celle de ne pas céder trop facilement aux stimulations les plus diverses, de n'en retenir que ce qui s'accordait réellement avec vous, en laissant tout le reste à d'autres. » Si Berlin était l'âge d'or d'une gigantomachie, Vienne paraît rétrospectivement avoir été un crépuscule des dieux, dont l'un des derniers jours fut l'enterrement d'un « ange », la dédicataire posthume du concerto de Berg, la fille d'Alma Mahler.

Avec les grandes capacités d'admiration et de vénération — non seulement pour les ancêtres mais aussi, et chose beaucoup plus rare, pour les vivants — qu'il avait en lui, et son jeune âge, à peine plus de vingt-cinq ans après la rédaction de son roman, il fallait à Canetti beaucoup d'assurance interne pour pouvoir tenir tête à ceux qu'il rencontrait. Mais cette vénération est présente constamment dans l'autobiographie, c'est elle qui fait la jeunesse, la candeur de l'auteur et le charme de son récit.

Il fréquente beaucoup de monde à Vienne, et ce monde se divise en deux groupes antinomiques. Ceux, sept ou huit, qu'il admire pour leur travail et l'intransigeance qu'ils mettent à suivre leur propre voie sans se laisser corrompre ; et les autres, les mondains, qui sont prêts à tout pour l'argent, la gloire et le pouvoir, ceux-là sont plutôt des objets d'étude. Chacune des personnes rencontrées existe pour elle-même, sans se réduire à sa relation avec Canetti, bien que celle-ci soit aussi déterminante ; mais c'est de manière indépendante que chacun des portraits constitue un véritable morceau d'anthologie.

Parmi eux, il y a d'abord Broch, le premier faible que connaît Canetti ; il recevait le monde à travers sa respiration et il a rendu Canetti attentif à l'importance de celle-ci. A l'autre extrême se situe la première figure de pouvoir, dans la vie de Canetti, le chef d'orchestre Herman Scherchen : ses lèvres serrées qui ne laissent passer aucun éloge, ses sandwiches au caviar devant un parterre de gens démunis, son inlassable quête de nouveauté, l'occasion qu'il offre à Canetti, en l'invitant à Strasbourg, d'une admiration quotidienne de la cathédrale sur les traces de Lenz, de Herder, de Goethe, de Büchner, la condamnation à mort qu'il prononce sur lui en lisant ses lignes de la main, la possibilité qu'il lui donne d'étudier de près l'homme du pouvoir. A un autre point cardinal, on rencontre Alma Mahler : image vénérable et vieille femme déliquescence, qui étale au milieu de ses trophées les cris intimes de Mahler inscrits sur une partition, et sa propre fille — l'enfant de Gropius —, l'Ange dont la mort bientôt donnera l'occasion aux yeux vitreux de sa mère de verser, devant tout Vienne, des larmes monstrueuses de format peu ordinaire. A côté d'elle se tient l'homme du moment et l'auteur à succès, Franz Werfel avec son

horreur du savoir et de la réflexion et ses dithyrambes sentimentaux qu'il prend pour l'amour du prochain. Et, à tous égards opposé à ces deux figures mondaines, il y a le virtuose de la distance, en retrait par rapport à tout Vienne : le susceptible Musil, qui congédiera même Canetti, parce qu'il aura osé, à trente ans, faire état devant lui d'une lettre d'éloge reçue de Thomas Mann, qui avait refusé d'ouvrir son manuscrit quatre ans plus tôt. Cette exclusion par le Viennois qu'il admire le plus, Canetti ne s'en consolera jamais, même s'il l'a acceptée comme pénitence.

A ce qui était la vie de Vienne et qui est devenu pour nous une galerie de portraits, il faudrait ajouter, parmi d'autres, la première passion de Canetti après Veza, Anna Mahler et ses jeux de regard, le sculpteur Fritz Wotruba, qu'il appelle son jumeau, et Alban Berg, toujours admirateur de Schönberg même à la veille de sa mort. Mais l'évocation de Vienne ne se réduit pas chez Canetti au monde littéraire et artistique : il y a aussi ceux qu'on croisent dans les trames, dans les guinguettes populaires, le braillement des ivrognes et leur masse fictive de café en café, et aussi les meutes xénophobes qui se forment, de très mauvais présage, contre un Français, par exemple qu'on rend fou furieux, ou contre des Indiens qui, venus offrir leur chant d'amour, provoquent la haine et sont obligés au départ.

XXXV

La Langue sauvée, l'apprentissage de la langue et de la lecture se termine avec l'expulsion du paradis ; *Le Flambeau dans l'oreille* est une traversée infernale de la haine et aussi l'accomplissement par l'écriture ; *Jeux de regard* sera comme un purgatoire, un monde suspendu avant le désastre. Mais aussi la purification de ce qui avait été écrit en vue de la possibilité d'autre chose, et en même temps la découverte de la vanité de l'écriture, non seulement, à la fin, dans le regard de la mère agonisante, mais déjà dans le silence et le renoncement de Dr Sonne. Ses premières naissances, dans les deux précédents volumes, Canetti les devait à sa mère, ensuite à son premier père spirituel Karl Kraus, et c'est grâce à un nouveau père spirituel, Dr Sonne, qu'il renaît à Vienne à trente ans.

Broch, qui a présenté Sonne à Canetti, en a fait son Virgile mourant, désirant détruire son œuvre : un produit de la culture, incapable de sauver la misère et la laideur du monde et d'indiquer une voie, spirituelle, de retour. Mais peu de gens, dit Canetti dans *Le Cœur secret de l'horloge*, ont voulu croire à l'existence réelle de Sonne, tel qu'il

apparaît dans *Jeux de regard*. L'homme bon, qui lui avait été désigné comme tel par Broch, est décidément « trop bon » pour être crédible. Il est juste comme peut l'être un saint, intelligent et attentif plus qu'aucun sage, tendre, généreux et rigoureux en même temps, mais aussi presque impossible : les poètes qui déracinent en eux l'ambition poétique sont infiniment plus rares que les sages et les saints. Sonne avait plus compté comme poète que Canetti, lorsque celui-ci l'a rencontré — mais il y avait renoncé. Il avait cessé de vouloir être quelque chose dans quelque domaine que ce fût. Il avait extirpé de lui les vellétés du pouvoir et de la survie.

Canetti le connaissait déjà sans savoir son nom et sans lui avoir parlé. Pendant un an, ils s'étaient regardés, en silence, au Café Museum. Sa ressemblance avec le visage de Kraus avait frappé Canetti. Mais un Kraus inconnu, parce que muet. Avant même la prise de position de Kraus en faveur de Dollfuss, qui fut un jugement ultime, mais porté contre lui-même, et sa propre fin, Kraus avait cessé d'être le Dieu de Canetti — bien que celui-ci ne reniera jamais ce qu'il lui doit. Cependant Canetti commençait déjà à s'en détacher, sans se permettre encore aucune pensée critique à son égard. Ainsi son « double » devenait pour lui une nécessité. « Je ne compris que plus tard que grâce à cette relation muette quelque chose en moi se divisait. Mes capacités d'admiration se détachaient progressivement de Karl Kraus pour se tourner vers son image muette. » « J'étais content qu'il n'eût pas de nom. Car aussitôt que je l'aurais connu, il eût cessé d'être Karl Kraus et le processus de métamorphose du grand homme si ardemment désiré par moi eût pris fin. » C'est à travers cette métamorphose, par les regards qui interdisaient en même temps à Canetti toute écriture, que s'est produit le passage d'un père spirituel à l'autre. C'est là que l'Archange Gabriel — la tendresse et la générosité répandant leurs grâces — a remplacé le Fléau de Dieu — la justice sévère qui fustige et châtie.

« Il faut se représenter le puissant effet qu'avaient eu sur vous les perpétuels réquisitoires de Karl Kraus », dit Canetti : ils pénétraient sans relâche, c'étaient des ordres suspendus, une forteresse massive d'arrêts qu'on traînait avec soi, un véritable esclavage qui paralysait tout mouvement. Or, Sonne n'est pas moins rigoureux que Kraus, il n'atténue et n'embellit rien. Mais la rigueur inflexible, au lieu de devenir chez lui un fanatisme destructeur, s'accompagne de tendresse de l'esprit. « La colère, ici, était devenue souffrance, et la souffrance qu'on s'inflige vous marque de ses stigmates. L'amalgame de ces deux faces, celle du zélateur prophétique et celle du martyr capable d'embrasser sans une ombre d'orgueil tout ce qu'un être humain peut concevoir — cet amalgame me délivra de l'emprise du zélateur sans

rien m'ôter de ce qu'il m'avait donné et me remplit de respect pour ce qui me demeurait inaccessible. » « Ce qui me libéra ce fut le visage si pareil à celui de l'opresseur, mais qui disait toutes choses autrement de façon bien plus complexe, riche et ramifiée. » C'est par Dr Sonne, qui ne fait jamais allusion à son judaïsme, qu'Elias Canetti, bien plus savant en d'autres religions, s'intéresse aussi à la Bible. Que Karl Kraus et Dr Sonne se ressemblent, il y a là un étonnant hasard objectif, mais peut-être moins qu'il n'y paraît. L'un et l'autre correspondent aux deux conceptions du judaïsme : celui prophétique de la justice sévère, qui fustige les coupables et promet leur destruction ; et le judaïsme de l'exil, celui de la tendresse et de la rigueur, ayant partagé les souffrances des nations. Il me semble, dit Canetti, que Sonne n'était pas croyant.

Son amitié pour Sonne, c'était, selon l'auteur d'*Auto-da-fé*, la pure aspiration de sa nature, cherchant à se libérer de ses scories, et de l'horreur même qui avait pris forme dans ce livre. Sonne attend longtemps pour lui parler de *Die Blendung*, mais lorsqu'il le fait, il le traite comme un livre qui existe depuis longtemps et continuera d'exister. Il instruit Canetti sur son livre comme s'il était un autre et non l'auteur. Ainsi une différence se crée entre lui et son livre : « Sonne m'a délivré ce jour-là de cette méchanceté en l'extrayant sous mes yeux de toutes les fissures du livre pour la reconstituer à une distance rédemptrice de moi-même. »

Ainsi Canetti a été libéré d'*Auto-da-fé*, mais aussi de l'expérience intérieure qui l'avait produite. Mais l'acceptation de porter, longtemps plus tard, ce regard rétrospectif, la possibilité d'écrire ces trois volumes de l'autobiographie — sur la genèse, l'accomplissement, mais aussi la délivrance à l'égard d'une œuvre qui avait réalisé sa première naissance en tant que poète — il le doit aussi à Dr Sonne.

Car celui-ci ne lui a pas appris seulement à accueillir en lui toute chose pour être capable de le rédimier, mais aussi de le faire avec lui-même et avec son propre passé : il l'a réconcilié avec la vie en le réconciliant avec sa vie. « Il ne manquait pas une occasion de me rendre attentif à mes origines parce que j'en faisais justement si peu de cas. Il tenait à ne rien laisser se perdre d'une vie. Ce qu'un être avait une fois touché, il convenait de le lui rappeler. Il ne s'agissait pas d'un orgueil de caste, chose toujours suspecte. Il s'agissait de ce que rien d'une vie ne fût renié. La valeur d'un homme résidait dans sa capacité de conserver en lui tout ce qu'il avait vécu et de continuer à le vivre. Faisaient partie de ce tout les pays où il avait séjourné, les langues qu'il avait parlées, les êtres dont il avait entendu les voix. En faisaient partie aussi ses origines ou du moins ce qu'il pouvait en apprendre. [...]. Pour Sonne l'Histoire était le royaume exemplaire de la culpabilité. Vous deviez savoir de

quoi vos proches des temps anciens avaient été capables et pas seulement ce qu'ils avaient eu à souffrir. Vous deviez savoir ce dont vous étiez vous-même capable. »

Réconcilier Elias Canetti avec ses origines, personnelles et historiques, et ce qu'elles avaient de problématique pour lui, reconnaître l'expérience de l'horreur qui avait pris forme dans *Auto-da-fé*, c'était aussi rédimer l'œuvre et la vie. En même temps libérer Canetti de l'un et l'autre, et de ce qu'il y avait là d'étriqué, de fermé sur soi et de subjectif, bien que, en atteignant au plus profond en lui-même et dans son livre, l'auteur ait pu atteindre ce qu'il y avait dans son temps de plus général.

C'est au-delà de cette profondeur et de l'ère de la parfaite culpabilité que Sonne a conduit Elias Canetti. Même s'il ressentait lui-même l'épouvante devant ce qui allait survenir — dès Guernica, il voyait la destruction des villes — Sonne refusait l'imprécation impuissante et facile. Il n'aurait rien eu à dire des projets de Canetti pour son grand livre et peut-être aurait-il ri de ses idées sur la masse. Mais les entretiens avec Sonne ont créé en lui cette disponibilité nouvelle exigée par son travail.

Il n'y a pas eu de métamorphose aussi radicale d'Elias Canetti que pendant ces conversations quotidiennes, qui durèrent quatre ans. Elles lui ont surtout indiqué le chemin qui sera plus tard sa propre voie ; ce style de pensée qu'on a vu en œuvre dans ses textes de la maturité, y compris dans son autobiographie. Une compréhension qui ne soit pas un exercice du pouvoir et qui ne se précipite pas sur son objet comme un oiseau de proie. Une connaissance qui épargne les choses tout en les saisissant, et qui donne toute leur importance aux détails, en respectant le territoire de chaque être invariablement. Une sagesse qui laisse l'objet intact et le restitue dans sa teneur propre.

LA CONSCIENCE DES MOTS :
LE MÉTIER DU POÈTE

*Le Territoire de l'Homme, La Conscience des mots,
Le Cœur secret de l'horloge*

I

Avant d'avoir entrepris son autobiographie, dans laquelle il évoque aussi les relations entre sa vie et son œuvre, Canetti s'intéressait à celles des autres. Grand lecteur de mémoires, de lettres et de journaux, c'est à travers eux que Canetti aborde toutes les figures évoquées dans *La Conscience des mots* : le journal du médecin d'Hiroshima, Hitler dans les mémoires de Speer, *Auto-da-fé* d'après les souvenirs vivants de son auteur, le journal de Tolstoï, les entretiens de Confucius — le premier portrait intellectuel d'un homme —, les lettres de Büchner, les lettres de Kraus à Sidonie, celles de Kafka à Felice.

La connaissance des hommes dans leur particularité et leur multiplicité, voilà le but que se propose Canetti. Le respect de la singularité et du détail constitue sa « méthode ». Grâce à celle-ci, il découvre les relations de la vie et de l'œuvre, jusqu'à voir naître, par exemple, *Les Derniers jours de l'humanité*, des amours secrets de Karl Kraus et de Sidonie Nadherny von Borutin. Ces liens entre la vie et l'œuvre seront bien plus étroits encore pour Canetti, dans ses essais sur Büchner et Kafka. Autant que de leur œuvre, la lumière vient de la vie de ceux qu'il vénère. C'est pourquoi dans ses essais, ce ne sont pas les œuvres que Canetti analyse — il n'aime guère les débats littéraires — mais la vie qui reste, par rapport à l'œuvre, à la fois l'impulsion première et l'ultime finalité.

II

Modèles et contre-modèles, dit Canetti, sont nécessaires à la formation du poète. Car personne qui débute ne peut savoir ce qu'il va trouver en soi-même, jusqu'à ce qu'il rencontre la résistance le révélant

à lui-même. Sont funestes les modèles qui coupent le souffle, étendant leur emprise jusqu'aux parties obscures de l'existence ; dangereux ceux qui s'avèrent utiles immédiatement ; mieux vaut les contre-exemples qu'on abhorrera et qui vous renforcent dans le rejet et la lutte.

Mais même depuis que Canetti a trouvé son propre chemin, l'écho des grands esprits qui l'ont poussé dans le monde ne s'est jamais épuisé pour lui. Sans se compromettre, il peut retourner à ceux-ci, comme il revient sans cesse à Stendhal, à Cervantès. Car, dit-il, les noms qu'on garde longtemps opèrent en vous une concentration venue de l'intérieur ; ils agissent en catalyseurs, engendrent votre cristallisation, vous trempent et vous donnent la lumière.

III

Parmi les modèles de Canetti, il y a évidemment et d'abord « le Dieu » de sa jeunesse. A Karl Kraus sont consacrés deux essais dans *La Conscience des mots*, et à chaque fois il est envisagé, en même temps, comme le maître de l'indignation et comme école de la résistance. Il y avait en Karl Kraus quelque chose de l'exigence de l'absolu des religions d'autrefois, mais dans sa version laïque, où politique, morale et droit sont indiscernables. Et comme pour ces religions, son verdict était universel et exécuté sur-le-champ. Il tirait sa force, à l'instar de ces religions, de la meute — la majeure partie des intellectuels de Vienne transformés en meute de chasse.

Canetti a appris de lui « ce qu'on doit ne pas vouloir », et le sens de la responsabilité à l'égard de l'événement ainsi que l'attention rigoureuse envers la langue. Il l'a vénéré, parce que Kraus avait été le seul à montrer l'absurdité de toutes les guerres, et à combattre la Première Guerre mondiale du début à la fin ; parce qu'il avait été aussi le seul à protester, par des affiches publiques placardées dans tout Vienne, contre le massacre du 15 juillet 1927. Mais la générosité et l'exigence de l'absolu s'étaient transformées chez Karl Kraus en leur contraire, car il avait voulu être le seul à porter le verdict et à remporter la victoire. Or les victoires sont devenues suspectes à nos yeux, et Canetti a découvert la mise à mort comme l'essence du pouvoir. C'est pourquoi à ce modèle, le premier et le plus fort, de sa jeunesse, il en a substitué d'autres.

IV

Ceux qui, tel Confucius, ont voulu connaître le pouvoir pour l'éviter, ceux qui ont tenté de dissoudre en eux la lubricité de la survie. Ceux

qui, à l'instar de Tolstoï, ont cherché à vaincre le pouvoir en eux-mêmes et atteindre l'humain. Et plus loin encore ceux qui font l'objet d'un amour profond et même d'envie : Büchner, et surtout Walser et Kafka. Ceux qui ont découvert autour d'eux et en eux l'humble, le petit, ceux qui n'avaient pas de force, ni de pouvoir et le débusquaient dans tous ses secrets.

Canetti voue un culte spécial à Büchner — dont, à la différence de Tolstoï, l'existence n'a pas été accomplie, et dont la mort précoce révèle l'inaccomplissement de toute existence humaine. Il lui doit, on le sait — après l'incendie des livres et la mort de Kien — l'une de ses nuits d'illumination où, réduit à l'extrémité, le destin d'un poète se noue.

S'opposer au pouvoir est, pour Canetti, le premier devoir du poète. Büchner a été un révolutionnaire, il a lutté directement contre le pouvoir, il avait été emprisonné et menacé de mort à Darmstadt. Non seulement toute son œuvre serait marquée par cette situation, mais elle viendrait en réponse à chacun de ses nouveaux développements. Le personnage de Danton, qui ne veut pas se sauver, Büchner doit le poser pour se sauver lui-même. La Conciergerie, c'est la maison d'arrêt de Darmstadt. Lorsqu'il fuit, Büchner écrit les fuites de Lenz. Plus tard, dans le « paradis zurichois », reconnu et entouré, le chargé de cours Büchner croit que l'un de ses compagnons a été torturé et mis à mort en prison. Il en tombe malade et il délire. L'effet en sera le délire de *Wozzek*, le premier parmi les humbles de la littérature, à avoir été traité sans la parade des sentiments qui, d'habitude, les souille et les détruit. Cet humble trouvera dans l'œuvre et la vie de Walser — désarmé, innocent et vrai dans sa puérité — sa parfaite réalisation. Une œuvre et une vie sans lesquelles Kafka n'aurait jamais existé.

V

« L'Autre procès » constitue, de loin, l'essai le plus long de *La Conscience des mots* ; ensuite vient, dans cet ordre, « Hitler d'après Speer », dont il a été déjà question à propos de *Masse et puissance*. Il s'agit de deux limites extrêmes de notre monde, de deux figures opposées de pouvoir et de résistance qui se nient. Celui qui a voulu conquérir le monde avec la masse des morts et qui a laissé des masses de morts encore plus importantes. Et celui qui, dans sa vie comme dans son œuvre, a résisté à « la survie et au pouvoir ».

« L'Autre procès » est l'effet de la lecture des lettres de Kafka à Felice, devenues une part de l'existence même de Canetti, faite de la compréhension des autres et de la connaissance de l'horreur de la vie. Mais avant et après « l'Autre procès », Kafka revient, avec constance,

dans les réflexions de Canetti. Il est de ceux, à l'œuvre brève, dit Canetti, qui n'ont pas réalisé de grands exploits, mais qui, au-delà de leur accomplissement, ont deviné quelque chose de plus important et d'inaccessible, si bien que comparé à cela, cet accomplissement s'amenuise jusqu'à en devenir inexistant. Kafka restera pour toujours le poète qui a exprimé avec le plus de pureté notre siècle et son essence. Avec lui a surgi un sens du problématique et un respect de la vie, dont on ne peut plus se passer. Il a été le plus grand, parce qu'en devenant si petit, il a rendu toute grandeur superflue. Canetti vénère en Kafka la faiblesse qui n'est pas une fin en soi, rend tout transparent, n'abandonne personne et qui se dresse contre le pouvoir en usant de sa ténacité. C'est cette même lutte et cette ténacité que Canetti voit dans « les lettres à Felice », qui sont comme le lieu de naissance du poète Kafka.

En comparaison des lettres, les textes de Kafka, *La Métamorphose* ou *La Colonie pénitentiaire* paraissent bien plus intimes, dit Canetti. Mais il ne cherche pas à les commenter. Kafka est si entièrement lui-même en tout, qu'il faut s'en tenir à ses propres déclarations. Ainsi l'auteur de « l'Autre procès » s'achemine à travers cet univers, de puissance, d'angoisse, d'humiliation, mais aussi de métamorphose et de résistance, où, dans le plus purement singulier, Kafka atteint ce qui, à son époque, est le plus universel. Et c'est cette relation qui reste essentielle pour Canetti dans sa lecture de Kafka : « Il ne connaissait pas pour les processus privés en lui ce dédain par quoi les écrivains insignifiants se distinguent des poètes. Celui qui croit qu'il lui est donné de séparer son monde intérieur du monde extérieur n'a absolument pas de monde intérieur dont il aurait quelque chose à séparer. »

VI

Canetti suit pas à pas l'histoire, avec toutes les capacités — laissées en friche — du romancier. Il lit les lettres en rapport avec l'ensemble des événements, des écrits et de tout ce que l'on connaît de Kafka. Cet ensemble donne son sens aux lettres et en reçoit le sien. Les détails dramatiques de cette rencontre, essentiellement épistolaire, sont reliés par la réflexion interrogative de l'essayiste — qui cherche à comprendre chaque moment dans sa singularité et dans son rapport au tout — au nœud qui en constitue le centre. Ce nœud est une relation contradictoire : la nécessité et la certitude d'un amour à distance, dont Kafka a besoin pour devenir lui-même, sans en attendre plus que des mots, mais à condition que Felice, elle, attende, pour qu'il puisse affronter le monde monstrueux des nuits où il écrit ; et le refus de la

proximité, sans quoi il cesserait d'être lui-même. Refus le conduisant à la défense de sa liberté contre le pouvoir menaçant de la présence. Une résistance qui augmente au fur et à mesure : Kafka commence par invoquer ses états corporels, sa maigreur, son régime alimentaire, ses insomnies, son refus des enfants, son travail nocturne, la solitude, essentielle à l'écrivain, qu'il redoute en même temps. Et lorsque Felice semble céder, il ne lui restera plus que les résistances ultimes, dont lui-même connaît la signification : la maladie et la mort.

Depuis *Le Verdict* — le premier texte véritable de Kafka, écrit deux nuits seulement après la première lettre — à *La Métamorphose*, au *Procès* et au-delà, Canetti suit, dans l'évolution des relations de Kafka et de Felice, les impulsions ou les arrêts de l'écriture, et même l'origine et la teneur particulière des œuvres. Surtout pour *Le Procès*, qui proviendrait des fiançailles ressenties comme une arrestation, du mariage considéré comme un échafaud et de la rupture vécue comme un tribunal et un procès. Il a fallu, bien sûr, Août 1914, pour que l'autre procès, celui dont Kafka avait subi l'humiliation, puisse devenir une œuvre, *Le Procès*, mais il y avait eu d'abord l'expérience propre et l'impulsion interne.

De ses lettres proviennent, pour Canetti, la litanie propre au style de Kafka ; l'irrésolution comme climat de ses textes ; la paralysie devant l'avenir toujours autre ; l'impossibilité de tous rapports humains. Et de sa lutte pour la liberté, de la défense de sa solitude dont il a besoin, naît son angoisse de la puissance et aussi le moyen qu'il a de parer à sa violence en se métamorphosant en petit, en devenant léger jusqu'à disparaître. Kafka avait ressenti comme une humiliation le tribunal qui l'avait jugé, un après-midi, dans une chambre d'hôtel à Berlin. Aussi le pouvoir sera toujours éprouvé dans ses œuvres — *L'Amérique*, *Le Château*, etc. — comme humiliation et dégradation. Mais l'humiliation de l'humble sera préservée, chaque fois, par Kafka dans sa particularité, pour que l'effet n'en disparaisse pas en se joignant à d'autres.

En même temps, dit Canetti, toute réaction extérieure qui trahirait cet effet intérieur est bloquée, pour que celui-ci agisse comme un couteau. L'obstination de Kafka lui permet de ne pas obéir aux ordres sur-le-champ, de sentir néanmoins leur aiguillon, comme s'il avait obéi ; et puis de se servir de cet aiguillon pour renforcer sa résistance. Sa liberté est celle des faibles ; elle cherche son salut dans la défaite. Et c'est dans cette prohibition des victoires que s'exprime la vraie spécificité de Kafka, sa relation particulière à la puissance, dont il est l'un des plus grands experts.

Par rapport aux autres poètes évoqués dans *La Conscience des mots*, Kafka a une place à part, parce qu'il est le poète par excellence pour Canetti, un modèle de lutte contre le pouvoir et la victoire qui sont devenus « la substance » même de ce temps. Comme pour « Hitler d'après Speer », « L'Autre procès » résulte directement des connaissances élaborées dans *Masse et puissance*. En tant que contre-modèle et modèle absolu, Hitler et Kafka sont abordés à partir de l'œuvre et de la pensée centrales de Canetti sur le pouvoir. Celui qui a voulu imposer sa puissance au monde et celui qui a cherché à connaître le pouvoir, sous tous ses aspects pour le démasquer et y échapper, fût-ce dans sa propre vie et au prix de celle-ci, sont les deux figures extrêmes de ce siècle, que *Masse et puissance* s'était proposé de « prendre à la gorge ». Ce sont les cristallisations de ce temps de détresse et de chaos qui avaient suscité, chez le jeune Canetti, la hantise de la fin du monde, et qui avaient créé en lui le besoin urgent de s'en libérer par la connaissance.

Mais la connaissance peut apaiser, elle peut découvrir en celui qui connaît les ressources intérieures alimentant le chaos, elle ne suffit pas à désamorcer la détresse extérieure. Celle-ci reste le fond sur lequel se détachent les essais de *La Conscience des mots*, mais elle est directement présente dans « les réflexions » de Canetti, dans *Le Territoire de l'Homme* et *Le Cœur secret de l'horloge*. La connaissance a suspendu seulement l'harmonie préétablie entre l'intérieur et l'extérieur, elle a engendré la résistance et le refus de céder, en y trouvant son compte, au chaos du monde, qui, malgré la mise en garde de Kafka et de son œuvre, a fait explosion avec Hitler et la bombe.

VIII

« C'était dans le chaos que reposait ma force inquiétante et sombre ; j'étais sûr de lui comme du monde entier. Mais aujourd'hui le chaos même a fait explosion. Rien n'avait été disposé assez absurdement pour l'empêcher de se désagréger en quelque chose de plus absurde encore, et dans quelque direction que je renifle, tout est lourd de l'odeur âcre des feux éteints. Il eût été préférable, sans doute, que nous ayons été totalement réduits en cendres. Dans les restes, en effet, se réinstallent et se remettent à l'aise ceux qui étaient bouleversés, hagards. Ils feront cuire leur soupe au feu des volcans et ils assaisonneront gaiement leurs mets de soufre. Mais pour ceux dont le cœur était ouvert à ce qui s'est passé, à chaque chose, fût-ce au plus petit événement, pour ceux-là

jamais plus aucun chaos n'aura de beauté et ils trembleront le plus devant le plus impossible des impossibles, honnêtement, en conscience, dans une angoisse désespérée. »

Cette réflexion date de 1945. Mais la « conversion » de Canetti avait commencé bien avant, grâce à Sonne, à Goethe. Il s'était dégagé de la hantise du chaos et de la fin du monde qui avait dominé ses œuvres de jeunesse. Non pas que la perspective du chaos se fût éloignée : elle était devenue bien réelle, au contraire, et même pire que ce qu'on avait imaginé. Non seulement la vie humaine avait cessé d'être la mesure de l'existence des hommes, mais de plus on possédait désormais le moyen de la destruction absolue de toute vie et de la terre. On s'était livré à la mort ; les écrivains ne voyaient plus que la mort de l'homme, de la littérature, du langage.

De là, pour Canetti, la nécessité de résister. Et non de manière frontale, mais en faisant de la place en lui et autour de lui pour la possibilité d'autre chose. Quitte à rechercher, contre le siècle, chez les anciens Chinois, les primitifs, les Présocratiques, des forces qui permettent de sortir de la terrible impasse de notre vision moderne du monde : du surpassement qui est l'autre nom du pouvoir et de la survie, du savoir devenu religion de l'assassinat, et de la technique au service de la production destructrice.

Dans son extrême maturité, Canetti pense qu'il n'est pas de ce siècle et que s'il mérite quelque estime c'est bien pour cela. Peut-être, ajoute-t-il cependant, aurait-il atteint de meilleurs résultats, s'il s'était plié à la modernité, fût-ce de mauvais gré. Mais ce siècle — qui s'est imposé aux réflexions de Canetti dans *Le Territoire de l'Homme* (1942-1972) et *Le Cœur secret de l'horloge* (1973-1985) dans les marges, pour ainsi dire, de *Masse et puissance* et de *l'Histoire d'une vie* — s'est adonné à la mort et au pouvoir qui est mise en œuvre de la mort sous toutes ses formes. Regarder son propre temps, la mort et le pouvoir en face, leur résister, leur ravir leur aiguillon, en cela consiste pour Canetti « le métier du poète », tel qu'il l'a pratiqué lui-même.

IX

Le métier du poète, c'est la conscience des mots : le respect de la réalité des choses. Par là le poète se distingue, pour Canetti, du simple écrivain, qui se sert de la langue.

La substance de la vie occupe l'auteur de *La Langue sauvée*. Il lui semble donc que quiconque se mêle de faire de l'expérience avec la langue renonce pour l'essentiel à cette substance. Car seule la langue y ouvre un accès. Elle est intangible. Et prise en tant que système, elle

devient muette. Toute atteinte portée à la langue écœure Canetti, ceux qui l'explorent, la morcellent, la défigurent, lui font horreur, dit-il. Il leur préfère Confucius et Tchouang Tseu qui affirment inébranlablement que les mots sont quelque chose, qui les vénèrent et les interdisent aux jongleurs.

Canetti se dit un dévot du langage, émerveillé par les mots, qui ne sont pas des signes ou des ornements, des combinaisons, des fleurs ou des fragrances, mais des moyens de connaissance de la vérité. Dans ses phrases, il ne cherche pas le flux musical, ni les embûches de l'opacité. Il voudrait trouver des mots simples et des phrases qui, dans leur transparence et leur clarté, ne soient plus de lui.

C'est le rythme du souffle qui dirige Canetti : il ne veut plus penser à coup de marteau, ni écrire à coup de poignard.

Ainsi cette croyance à la substance de la vie, cette confiance dans la langue et sa vérité situent Canetti, dans ses œuvres de maturité, en dehors de la modernité, qui est refus et démythification de toute substantialité, par la déconstruction, la déchirure, l'opacité, le bégaiement et le silence imposés au langage.

X

La relation de Canetti à la langue tient peut-être à des circonstances particulières. Il n'écrit qu'en allemand, même s'il lui est impossible de ne vivre que dans une seule langue. Mais l'allemand n'a pas été véritablement sa langue maternelle, bien qu'elle fût la langue secrète de ses parents et qu'elle lui ait été enseignée, dans la terreur, par sa mère. Ce qui a lié définitivement, dans la même passion pour Elias Canetti, la mère et cette langue allemande devenue doublement sa langue maternelle.

Canetti a dit qu'il était l'hôte de la langue allemande et, une autre fois, il a parlé d'un féal rejeton allemand des lettres espagnoles. Sa langue est une langue acquise, le seul endroit où il est encore quelque part chez lui — surtout si alentour on parle une autre langue. Il ne peut, ni ne le veut se permettre, la briser en morceaux. Ne pouvant exister sans les mots, il doit avoir confiance en eux et empêcher leur déguisement, leur trahison et leur destruction.

La sauvegarde de la langue était, d'ailleurs, la tâche que Canetti s'était donnée pendant la guerre. Cet amour nostalgique et passionné pour la pureté et l'intégrité de la langue allemande a commencé en exil ; loin de « la tour de Babel » : cette image de ses contemporains que Canetti avait érigée, dans ses œuvres de fiction, à Vienne. Mais à Londres, dans des « crises de mots », Canetti remplissait convulsive-

ment des pages et des pages de mots allemands sans égard à leur sens. A lui revenait, dit-il, de sauver la substance vivante, pédagogique et morale d'une langue qu'on avait volée, défigurée, diabolisée, afin de pouvoir la remettre dans son intégrité aux générations futures.

XI

Ces réflexions sur la langue, Canetti commence à les noter pendant la guerre. Dans la solitude de l'exil, il risque aussi d'être submergé par un océan de lecture pour *Masse et puissance*. Il s'est interdit toute métamorphose pour devenir l'esclave de ses propres ordres. Son travail principal est lourd, infernal, servile, il lui ôte le souffle. Alors n'importe quelle note étrangère, dit Canetti, semble venir d'un paradis lumineux.

Les réflexions du *Territoire de l'Homme*, qui seront poursuivies dans *Le Cœur secret de l'horloge*, ne sont pas extraites des journaux de Canetti. Ceux-ci ne sont pas destinés à la publication. Le journal est, pour Canetti, le lieu d'un « dialogue avec le partenaire cruel », l'autre soi-même, l'instance éthique qui juge ou réconcilie en permanence, et qui a remplacé la dimension extérieure de la foi. Sans la conscience morale qui naît de ce dialogue, sans l'apaisement que permet l'écriture du journal, tout tomberait en morceaux, la vie exploserait dans un puissant chaos, dit Canetti. Les carnets, au contraire, dont sont extraites ses réflexions, sont ouverts à ce qui semble chaotique ; ils sont spontanés et contradictoires, parfois d'une tension insupportable mais souvent aussi d'une grande légèreté. Ils permettent également cette respiration nécessaire à la vie, mais interdite par l'œuvre principale.

Tandis que tout son effort tend à réunir l'immense multiplicité des matériaux nécessaires à *Masse et puissance*, le bonheur devient pour Canetti la possibilité de perdre tranquillement son unité : se faire le jouet docile de ses inspirations, de ses divagations d'un moment. Il faut, dit-il parlant de ses « réflexions », que cela émerge comme si cela venait de nulle part ; ce sera généralement bref, rapide, souvent fulgurant, non vérifié, non maîtrisé, sans vanité et sans dessein. Leur liberté et leur spontanéité, la certitude que ces réflexions ne sont là que pour elle-mêmes et ne serviront jamais à rien d'autre, l'inconséquence dont leur auteur a fait preuve aussi en évitant de les relire, et de retomber ainsi dans l'ornière, ou de les modifier après coup, l'ont sauvé, ajoute Canetti, d'un engourdissement certain.

L'intégralité de l'homme, selon Canetti, c'est sa possibilité de dire à chaque moment ce qu'il pense, sans s'astreindre à être systématique. L'aphorisme, le contraire d'une écriture continue, donne du souffle à la pensée. C'est la liberté de pouvoir répondre à une disponibilité permanente, d'être vigilant, ouvert dans toutes les directions. L'aphorisme dépend de l'occasion, et de la rapidité qu'on a de la saisir au vol. Il fleurit dans les marges, préfère les chemins latéraux. Il est attentif à ce qui est latent, ponctuel, virtuel, ce qui échappe à une ligne directrice et déterminante. C'est une pensée ponctuelle, localisée, circonscrite et discontinue, décousue, sans relation interne entre un aphorisme et un autre. Au contraire, le décisif, ce sont les sauts intérieurs, la distance entre une chose et l'autre. Le souffle, dit Canetti, ne se laisse pas condenser en conclusion.

Il faut préserver la soudaineté des idées, sans chercher de sens ou de raison, ne pas s'effrayer des contradictions, disjoindre les choses qui normalement pourraient s'étouffer mutuellement. Les notations seront ainsi soit les résultats synthétiques d'une pensée longuement méditée, soit la décharge foudroyante d'une découverte ; les parties d'un tout insaisissable ou bien les fragments d'une vie éclatée, et de cette multiplicité qui ne rentrera jamais dans aucune « œuvre ». Les phrases y tombent avec un angle plus aigu, elles produisent une ardente lueur et éclairent tout un paysage qui n'avait jamais été vu de cette façon et qui ne sera plus obscurci.

Mais cela n'implique pas « la profondeur » à chaque coup, ce qui enlèverait à la démarche toute sa liberté. Il ne manque pas, chez Canetti, de formules facétieuses, de situations absurdes, inimaginables, qui mettent en doute celles plus habituelles, ni les choses connues trouvant de nouvelles formulations, à côté des pensées essentielles, fulgurantes. Canetti se réfère souvent à Lichtenberg, à Pascal, à Joubert, mais aussi à Héraclite et aux Chinois. On lit les grands auteurs d'aphorismes, dit-il, comme s'ils s'étaient tous bien connus les uns les autres. Il voudrait atteindre la brièveté de Lao Tseu ou d'Héraclite, et tant qu'il n'aura pas atteint cela, il pense n'avoir rien réussi. Cependant s'il évite le détail qui rend banal, il ne cherche pas non plus à être lapidaire, irrespirable. En fait, ses livres ne sont pas des recueils de sentences et de maximes, mais des lieux de réflexion, de question, d'incertitude, d'étonnement.

Les réflexions portent les traces du temps, qui avec le temps devient aussi le temps interne. *Le Territoire de l'Homme* était marqué par les désastres de la guerre, la bombe, la dévastation de la terre, la destruction des peuples, des langues, des animaux. Cela continue dans *Le Cœur secret de l'horloge*, où le temps du monde apparaît de plus en plus compté, comme menacé de syncope, d'arrêt.

Mais maintenant que le passé augmente, par la connaissance qu'on en a, et que le futur diminue, faute d'imagination utopique, la vie se réduit à elle-même, à écouter ce cœur qui a roulé à travers les siècles et subi leur morsure. A mesure que les années augmentent, la vieillesse se focalise sur elle-même, l'âge produit un retour à l'intérieur, à des réflexions sur le passé et le souvenir qui accompagnent, chez Canetti, la rédaction de l'autobiographie.

Des années quarante aux années quatre-vingt, de *Masse et puissance* à l'autobiographie, s'effectue le passage de l'extérieur à l'intérieur, d'une ouverture à tout, d'une densité de langage, d'une acuité de pensée, à quelque chose de beaucoup plus linéaire et émouvant. « Il arrive un moment, dans la vieillesse, où l'esprit ne peut plus opérer que deux pas en arrière et deux pas en avant. Appelons cela l'âge de l'aire étroite. Mais cette période-là aussi peut être féconde pour celui qui a chassé autrefois sur d'immenses territoires. » Canetti relève les marques de la vieillesse sans les masquer. Déclin, naufrage, physique et intellectuel, réduction des possibilités, lenteur et surtout la sempiternelle répétition, au lieu de la nouveauté et de la métamorphose tant désirées. Pourtant Canetti refuse de se rendre et tient au crayon qui ne s'enlise pas et ne se décourage pas et qui se fraie de vigoureux passages à travers les marécages de la vieillesse.

Mais ce retour à l'intérieur, la remémoration du temps passé, c'est aussi un refuge contre le temps extérieur, qui n'est pas seulement celui de la destruction générale, mais également d'un danger grave, et tout à fait personnel, qui guette particulièrement le poète : la gloire. Dans son grand âge, Canetti doit éviter les pièges que lui tendent la vieillesse et le succès. Le sort le plus affreux, dit-il : être à la mode avant d'être mort.

Si le poète a pour devoir — et métier — de lutter contre le pouvoir, il doit aussi se défendre contre son propre pouvoir, le succès. Car on le reconnaît, s'il dit ce que l'on attend ; et on l'accable de demande pour

qu'il dise toujours la même chose. Ainsi le poète devient le gérant de sa position, comme n'importe quel bourgeois. Celui qui a réussi n'entend plus que les applaudissements, il est sourd à tout le reste ; on lui accroche les honneurs, comme les tapisseries devant les yeux, et il ne peut plus rien voir. Il s'agira donc pour Canetti d'éviter les contacts avec le public : à chaque apparition l'homme s'amenuise, il perd sa probité. En cela, véritablement, Canetti se situe en dehors du présent, où le succès, l'apparition publique et le nom dont on se gargarise sont devenus les seules « œuvres » qu'on exige de « quelqu'un ».

Mais pour celui qui connaît la tâche du poète, un nom devient le véhicule principal de la servitude. Canetti a la nostalgie de l'homme intact, dont le nom n'est connu de personne, et reste ignoré de ceux qui ne peuvent vivre sans nommer des noms connus. Aussi, dès que leur nom devient célèbre, ceux qui le portent devraient le mettre en pièces ; car l'homme le meilleur, dit Canetti, ne devrait pas avoir de nom.

Que faire alors avec l'impulsion première, et contraire ? « L'immortalité par l'œuvre », cette seule survie qui sauve aussi les autres et qui ne soit pas une bassesse ? Canetti n'a-t-il pas voulu être un livre qu'on lirait avec passion ? n'a-t-il pas désiré plus que tout — quelle modestie, ajoute-t-il — une éternité de lecture ? Que va-t-il se passer maintenant qu'il a glissé dans la littérature universelle et n'a plus le moyen d'en sortir ? « Tout ce qui vous était cher, tout ce que vous avez vénéré et jugé très supérieur à vous-même, voilà qu'on vous y compare pour finir ! »

XV

Dans *Le Cœur secret de l'horloge*, beaucoup plus que dans *Le Territoire de l'Homme*, Canetti est conduit, comme dans son autobiographie, à écrire sur lui-même, mais toujours avec la conscience aiguë que « tout le reste est plus riche que soi ». Ainsi, même dans son autobiographie, plus il avance et plus il consacre de pages à des portraits, des essais, presque, comme ceux de *La Conscience des mots*.

Sauver le divers et le détail a toujours été le but de Canetti, il l'est encore dans ses essais et surtout dans ses réflexions. Mais qu'il parle du costume romain, de la langue anglaise, de Gengis Khan, de Francis Bacon, de Montaigne, de Swift, de la méthode d'Aristote, de Walser, de la folie d'Ajax, de Lear, des Perses ou de Céline dans la débâcle, Canetti débusque toujours des exercices ou des refus du pouvoir.

Car dans toute réflexion qui mérite son nom, malgré et grâce à la diversité, et indépendamment d'un projet intentionnel de l'auteur, reviennent sans cesse des obsessions, des angoisses, des problèmes

déterminés, indélébiles. Ceux propres à Canetti — qui s'expriment directement dans *Le Cœur secret de l'horloge*, et à travers d'autres choses dans *Le Territoire de l'Homme* — sont la mort, la survie, le pouvoir, et la vie et la langue qu'il leur oppose.

XVI

Dans l'ordre de ses questions fondamentales, la mort est la donnée originaire, pense Canetti. Et il n'est pas le seul à le penser depuis que la mort de Dieu et la disparition de l'individu cause de soi ont imposé la finitude à la conscience de chacun ; surtout depuis que, avec les moyens d'extermination de masse, la mort est devenue le véritable Dieu de la modernité.

Le bonheur de s'en remettre à quelque lointain n'est plus le nôtre, dit Canetti : les pommes d'or du sacré, entières, aromatiques, brisent le cœur, maintenant qu'elles sont passées. Nous avons traqué la mort dans tous ses retranchements pour la trouver en nous : la mort nue, sans le sacré qui en était le vêtement. Maintenant, ce lointain est en nous, en nous sont enterrées toutes les créatures. Après avoir chassé les dieux du mythe et de la métamorphose, le dieu abstrait lui-même s'est retiré dans l'absence et le silence. Peut-être craint-il l'homme, le visage effronté qu'il a créé ; c'est pourquoi il s'en cache. Mais tout sacré, depuis toujours, a été lié à l'horreur et au sang, pense Canetti : même les religions les plus pacifiques s'en sont abreuvées. Peut-être faut-il rechercher dans le sacré même les causes du mal et de la malédiction qui nous frappent.

Canetti a en lui toutes les qualités de l'homme religieux et toutes les dispositions pour s'en échapper et le refuser. Pourtant sentir toujours la mort, sans participer à aucune religion consolatrice, quelle entreprise hasardeuse et pleine d'horreur, dit-il. Qui a l'obsession de la mort est rendu coupable par elle. Il ne lui reste que la vénération de la vie, tout en sachant qu'elle est cruelle. De là une souffrance aiguë et la douleur de la séparation, sans lesquelles on ne mériterait pas d'être appelé homme.

Malgré la mort qui guette, non seulement lui-même, mais tous les proches qu'elle emporte, augmentant chaque jour la douleur de celui qui considère la survie comme une bassesse, Canetti ne cesse pas de rêver d'éternité et de désirer le retour des morts. Car s'accommoder de la mort, s'en laisser corrompre, lui a paru depuis toujours une attitude méprisable. C'est pourquoi, au risque d'être traité de fou furieux, il semble occupé à écrire un livre sur la mort. « Tant que je ne me serai pas prononcé clairement et franchement sur le problème de la mort, je

n'aurai pas vécu. Tout ce que j'ai entrepris d'autre, que je l'aie mené à terme ou seulement ébauché, ne signifie rien à l'égard de cela. » Il voudrait conquérir l'immortalité pour l'homme, que la terre lui soit une patrie, que chaque être soit sanctifié, et chaque âme sainte non seulement pour elle-même, mais pour toutes.

XVII

Nier la mort ; ce qui apparaît à Canetti, dans sa vieillesse, comme le but digne d'unè nouvelle religion, avait été déjà reconnu, dans son texte de jeunesse sur Broch, être le devoir du poète. Il avait déclaré aussi dans ce même hommage, ce qu'il appellera plus tard « les trois commandements » : le poète doit être de son temps, le connaître directement dans ce qu'il a d'inépuisable, en exprimer l'essence et s'opposer à lui.

Tout cela Canetti l'a accompli : lorsqu'il a cherché, dans son premier théâtre, à accélérer le chaos qu'on croyait rédempteur ; quand il avait pris parti contre la culture, avec *Auto-da-fé*, il était de son temps et de cette exigence du « concret » qui avait succédé partout en Europe à « la destruction de la civilisation » lors de la Première Guerre mondiale ; lorsqu'il a cherché à débusquer le pouvoir partout et à connaître les masses, il ne pensait pas seulement le passé, mais il précédait ces mouvements qui ont dominé l'Europe et l'Amérique dans les années soixante ; en se mettant à l'écoute des voix de Marrakech, il avait devancé, dans les années cinquante, la nouvelle sensibilité à l'égard des sociétés traditionnelles et de la culture orale ; il était encore de son temps, quand il a tenté, avec son autobiographie, de sauver la mémoire et l'existence privée devant l'inexistence publique de plus en plus envahissante et dépourvue de souvenir aussi bien que de sens.

Mais lorsqu'il se veut étranger au siècle et proche des primitifs, des anciens Chinois et des Présocratiques ? N'avait-il pas déclaré dans son programme de jeunesse : « Nul n'est, de lui-même, au-dessus de son temps. Ceux qui sont dans la Grèce antique ou chez certains Barbares. Grand bien leur fasse ; il faut beaucoup d'aveuglement pour être aussi loin... » ? S'il est allé lui-même aussi loin, ce n'est pas pour y demeurer, mais pour en revenir avec d'autres possibilités et les opposer à la puissance une et affirmative du présent, comme le lui demandaient « les trois commandements ».

C'est qu'il faut connaître beaucoup d'époques pour comprendre ce que la nôtre a de spécifique. Non pas qu'il y ait, pour Canetti, un progrès ou un sens de l'histoire. Des semblants de sens, il est toujours facile d'en trouver : il suffit d'oublier les possibles éliminés, faire le panégyrique des vainqueurs, croire à l'unité de l'homme et le prendre

pour le but de l'existence du monde. Se référer toujours à l'histoire devient même un tranquillisant qui atrophie la pensée ; d'autant plus que l'histoire, nous l'avons quittée, comme le note Canetti dans cette réflexion déjà citée précédemment : « Une idée pénible : qu'au-delà d'un certain point précis du temps, l'histoire n'a plus été réelle. Sans s'en rendre compte, la totalité du genre humain aurait soudain quitté la réalité. Tout ce qui se serait passé depuis lors ne serait plus du tout vrai, mais nous ne pourrions pas nous en rendre compte. Notre tâche et notre devoir serait à présent de découvrir ce point, et tant que nous ne le tiendrons pas, il nous faudrait préserver dans la destruction actuelle. » Il n'y a plus de mesure pour rien depuis que la vie humaine n'est plus la mesure pour cette vie ; l'humanité dans son ensemble ne sera plus jamais parfaitement heureuse et satisfaite.

XVIII

Dans *Le Territoire de l'Homme* et *Le Cœur secret de l'horloge*, le présent s'impose aux réflexions de Canetti, comme une obsession. La terre dévastée, le ciel perdu, conquis, les dieux morts, les animaux détruits. De chaque bombe qui explose, dit Canetti, un éclat se retourne sur les six jours de la création. Dans chaque tank, chaque bombardier, devant chaque terminal devrait-on ajouter, ce sont des créatures de calcul qui sont assises. Chacun d'eux en sait plus que le sénat romain tout entier, aucun d'eux ne sait rien du tout. Confucius se préoccupait de savoir ce qui est humain, la technique nous détourne de ce qu'est l'homme. Au service de l'utile, elle nous a réduit à l'état de bête, et en affirmant sa puissance sur la terre entière, elle témoigne de notre impuissance grandissante. On a fait du savoir un pouvoir qu'on encense sans pudeur, mais la science s'est trahie en devenant la religion de l'assassinat et de la productivité destructrice. On considère le passage des religions de la mort à la religion de l'assassinat comme un progrès : nous sommes fiers d'avoir aboli l'enfer, en fait, nous l'avons répandu partout.

Une différence incommensurable sépare notre époque des autres : elle ne peut plus prétendre ignorer, il y a pléthore d'information. Naguère on pouvait faire semblant de ne rien savoir. Aujourd'hui, on fait semblant d'être impuissant, sachant trop de choses. Les périls s'accumulent, chacun d'eux devient de plus en plus écrasant, chacun est identifié et étiqueté, chacun a été évalué. Aucun n'est maîtrisé. Tous les pessimistes de l'histoire réunis ensemble ne pèsent rien face à la réalité, où il ne nous reste que le verbiage sur la culpabilité avec lequel on vivote. La bêtise même est devenue intéressante : elle se propage à

une vitesse extraordinaire et c'est la même chez tout le monde. Les professionnels de la vérité vomissent ce qu'ils portaient aux nues et prétendent là encore avoir raison. Maintenant, plus aucun poème ne semble pouvoir donner une image véridique de notre monde. Cette image horrible est le journal : il suffit de le lire avec assez de haine.

Mais il ne s'agit pourtant pas de céder. La force du refus doit venir précisément de la connaissance du mal radical. L'homme amer, dit Canetti, doit faire jaillir des étincelles qui portent l'espoir. Il ne doit pas se laisser intimider : toute autre démarche céderait devant le pouvoir, qui, dans son triomphe, ne laissera bientôt plus d'hommes ni de terre.

XIX

Effet d'un montage d'aphorismes, ce ton de réquisitoire n'est pas celui de Canetti. C'est peut-être même pour ne pas se laisser submerger par ce ton apocalyptique — le ton forcené de celui qui se laisse dominer par le siècle et voudrait le renverser. —, que Canetti préfère la compagnie des taoïstes, non seulement le non-agir, mais aussi le refus du jugement. Il hait les jugements qui ne font qu'écraser, mais n'améliore rien. Il ne veut pas disputer sans trêve, ni être toujours en colère. C'est pourtant à cela que semble être réduite la critique dans ce siècle, dont l'une des figures de proue a été Karl Kraus — le maître de l'indignation, selon Canetti — qui a le plus influencé sa jeunesse et contre lequel il a dû lutter plus de cinquante ans !

Canetti refuse les prophètes. il s'est abstenu de parler des exterminations de masse, qu'il avait prévues, de crainte que cela ne précipite les faits. On se rappelle « l'Idéaliste » de *Noce*, dont les prédictions se réalisent avec exactitude.

Ce n'est pas seulement à cause des malheurs qu'ils prophétisent que Canetti rejette les prophètes. Mais pour leur mécontentement farouche qui veut prouver aux contemporains combien ils sont mauvais et qui appelle sur eux la destruction. La prophétie est une tromperie malveillante et le prophète une figure du pouvoir. Le meilleur d'entre eux, Karl Kraus, le reconnaît lorsqu'il dit que « Vienne compte 2 030 833 âmes et moi ». Même s'il ne fait qu'énoncer ce qui se passe — « les derniers jours de l'humanité » —, l'ange devient un ange exterminateur, une sorte de fléau de Dieu de l'humanité coupable. Tandis que Canetti voudrait réveiller les morts et rassembler les vaincus. Rejeter la perspective permanente du jugement dernier n'implique pas l'adhésion béate à ce qui existe. C'est pourquoi d'ailleurs la vie des poètes n'est pas simple et qu'ils sont très peu nombreux.

Si l'enracinement, l'impulsion interne, la naissance de l'œuvre dans la vie est, pour Canetti, la condition nécessaire, elle n'est pas suffisante : comme Kafka, tout poète doit être de son temps, il doit être son temps, le connaître par lui-même, épuiser l'inépuisable, l'exprimer dans son essence et le refuser totalement. C'est une exigence cruelle et contradictoire, d'adhésion et de refus en même temps, qui dresse le poète contre lui-même, contre sa vie et son être. Il doit vivre son temps à la fois dans l'extrême proximité et dans l'absolue distance, s'accrocher au présent avec la ferveur nostalgique et le rejeter complètement. Il doit répondre à cette exigence double, aussi cruelle et radicale que la mort même, dont cette exigence dérive, et qui fait du poète l'héritier du religieux. Ainsi sa passion concrète trahira la mort dans chacune de ses vibrations et lui ouvrira l'accès à la multiplicité, qui se donne dans le souffle et la respiration.

Maintenant que la destruction du monde est expérimentée, que l'air est empoisonné, qu'il est devenu irrespirable jusqu'à couper le souffle, en quoi peut consister encore « le métier du poète » ? Certes pas, pour Canetti, dans « l'interminable rage mortuaire » de ceux qui écrivent toujours la mort de la littérature et le dernier livre, ce n'est pas la tâche du poète que de livrer l'humanité à la mort ou de se faire le messager du néant.

Canetti aime citer une déclaration anonyme du 23 août 1939 : « Tout est fini, toutefois. Si j'étais réellement un poète, il me faudrait pouvoir empêcher la guerre. » Il y reconnaît une conscience double d'échec et de responsabilité. Puisqu'on a provoqué des désastres avec les mots, il faudrait avec des mots pouvoir les empêcher. Le poète serait donc quelqu'un qui assumerait cette responsabilité envers les mots, qui réagirait de la façon la plus grave à la constatation de leur faillite totale, et qui chercherait pourtant à leur rendre leur sens renouvelé.

Il y a plus important encore. Si le poète est la conscience des mots, il est aussi le gardien des métamorphoses, qui se confondent avec l'existence multiple de l'humanité, et avec les œuvres sans lesquelles nous ne saurions pas ce qu'est l'homme. Mais nous ne sommes plus aujourd'hui dans un monde qui défie la mort par la métamorphose ; nous avons fait de la mort le principe qui nous domine dans l'identique, l'un, la survie et le pouvoir. Les œuvres philosophiques tissent, dans les meilleurs des cas, des réseaux étroits en dehors de la réalité ; dans les pires, le monde représente leur chambre de torture. Tout savoir univoque est contraignant, il veut frapper, tuer. Nous vivons dans un univers régi par l'exploit et la spécialisation. Dans notre limitation linéaire, nous ne voyons que des sommets et méprisons ce qui est à

l'écart : le multiple, c'est-à-dire le réel même. Nous avons interdit la métamorphose, parce qu'elle est le contraire du but unique de la production, qui non seulement étouffe les qualités humaines acquises avec peine, mais ne fait désormais qu'accroître les moyens de notre autodestruction.

Ainsi « le métier du poète » consiste à sauver la langue, à écouter, à sauvegarder la mémoire, à protéger la métamorphose qui lui permet de voir et d'avoir accès au multiple, aux êtres, à la réalité. Il doit faire toujours de la place en lui, dit Canetti, se fortifier par la défaite et la faiblesse, rejeter tout ce qui le protège ; et plutôt que le succès qui le tue, cultiver l'illusion et l'échec ; ne pas confondre la vérité avec ce qui a imposé son pouvoir.

Le poète est celui qui provoque en lui-même des tremblements de terre, qui change de sol devenu trop sûr, qui livre toutes ses ressources aux flammes de son propre incendie et n'a pas besoin du feu prêté par un autre. Celui qui n'écarte pas de sa pensée le mur contre lequel il se heurte, et qui se charge d'intolérables poids, sans rien nier, ni s'esquiver au pas de danse. Car tout écart, toute réserve serait un péché pour lui. Il doit accueillir le chaos, c'est en tant que chaos que le poète porte le monde en lui, mais il n'a pas le droit de succomber à ce chaos, il faudra qu'il le conteste et lui oppose l'impétuosité de son espoir.

Cependant cette exigence intenable menace le poète d'angoisse, de folie, de persécution, depuis le Tasse, déjà, qui fut le premier poète nouveau à comprendre sa tâche dans l'opposition au pouvoir. Le devoir du poète sera donc de lutter contre le pouvoir sous toutes ses formes, qu'il ne faut pas confondre avec des institutions : contre les puissances qui dessèchent, contre les frontières, les étroitesse et tout ce qui restreint ou partage. Mais le poète ne pourra résister que s'il a quelque chose d'urgent à dire sur tous. Pour cela il doit connaître l'horreur de la vie et déjouer la méchanceté et le désir du pouvoir qu'il a en lui-même. Par-delà ce gouffre, seulement, il saura comprendre que le germe d'une réalité autre pourrait naître en des circonstances modifiées.

Car si, pour Canetti, le poète doit prendre le monde tel qu'il est, menacé de destruction, et l'homme tel qu'il est, dur et non racheté, il lui faut aussi interdire à celui-ci de mettre la main sur l'espérance. Ce n'est cependant pas dans la consolation — avec ses phrases putréfiées — que l'espérance pourrait avoir sa source, mais dans la connaissance la plus noire, sinon elle se transformerait en superstition sardonique et accélérerait la ruine déjà imminente. Quand on sait combien tout est faux, dit Canetti, quand on est capable de mesurer le degré de falsification, alors, mais alors seulement, l'opiniâtreté s'avère le meilleur des moyens. « Ainsi le tigre va-t-il et vient-il continuellement devant les barreaux de la cage afin de ne pas manquer l'unique, l'infime instant de la délivrance. »

ANNEXE

An Youssef Ishaghpour

Zürich, 25. November 1990

Lieber Youssef Ishaghpour,

ich möchte Ihnen danken für Ihr schönes Buch. Ich habe es mit einiger Spannung erwartet, da Sie manche Essays darin aufgenommen haben, die ich schon früher kannte und sehr schätzte. Nun lese ich darin täglich ein wenig, leider nicht mehr auf einmal, da ich zur Zeit mit den Augen behindert bin und nicht mehr lesen *darf*.

Ich schreibe Ihnen schon jetzt, bevor ich zu Ende bin, damit Sie nicht zu lange auf meinen Dank warten müssen. Es scheint mir ein besonderes Glück, dass Sie als *Philosoph* schreiben und dass Sie das Werk *als Ganzes* aufgenommen und über Jahre bedacht haben. Das ist bis jetzt so noch nicht geschehen. Sie bedienen sich keiner spezifischen Terminologie, obwohl Sie sie alle gut kennen. Versuchen Sie sich meine Freude darüber vorzustellen, dass ich auf wirkliche Gedanken und nirgends auf psychoanalytische Banalitäten stoße.

Ich bin heute zu dem Kapitel über die »Stimmen von Marrakesch« gelangt und schreibe Ihnen, weil ich Sie dazu beglückwünschen möchte. Sie haben es auf eine unvergleichliche Weise gedeutet. Ihr Kapitel darüber ist mir nun so nah wie das Buch selbst. Ich werde es nie mehr davon trennen können.

Ich schreibe Ihnen heute nicht mehr. Ich habe eine gute Tochter, die über mein Augenlicht streng wacht. Aber noch trage ich mich in der Hoffnung, dass es besser werden wird und ich Ihnen dann wieder schreiben kann, wenn ich Ihr Buch ganz gelesen habe.

Seien Sie auf das Herzlichste begrüßt

von Ihrem Elias Canetti

PS. Ich danke Ihnen auch für das leuchtende Ispahan-Buch. Es ist, als hätten Sie gewusst, dass *dieses* Paradies mir noch nicht verschlossen wurde.

Ishaghpour's Studie »Elias Canetti. Métamorphose et identité« erschien 1990.

fühlte mich frei, von Dingen zu sprechen, die mir viel bedeuten, und Ihr Brief bezeugt nun, dass es Ihnen nicht unangenehm war.

Es bleibt noch genug vom Neuen Jahr übrig, um Ihnen und Ihrer Frau das Allerbeste zu wünschen. Bitte grüßen Sie Ihre Frau herzlich und seien Sie selbst sehr herzlich begrüßt von Ihrem

Elias Canetti

Fluntern: hoch auf dem Berg gelegener Stadtteil Zürichs, wo sich – angrenzend an den Zoo – auch der Friedhof befindet, auf dem die Stadt Elias Canetti ein Ehrengrab zugesagt hatte.

An Youssef Ishaghpour

Zürich, 26. Januar 1992

Lieber Youssef Ishaghpour,

seit einigen Wochen habe ich das Augenlicht wieder. Nach einer geglückten Operation kann ich wieder lesen und schreiben und gefalle mir in der Vorstellung, dass das eine Weile vorhalten wird. Zu den ersten Dingen, die ich in der neuen Ära vorgenommen habe, gehört, dass ich Ihr Buch in einem Zug gelesen habe.

Es hat viel zu lange gedauert, mehr als ein Jahr haben Sie nichts von mir gehört, und wenn die Gründe für mein Schweigen nicht so zwingend gewesen wären, müsste ich mich sehr schämen. Aber jetzt kann ich Ihnen aus vollem Herzen und *wissend* danken. Ihr Buch ist von großer Vornehmheit, Sie haben mich nirgends missverstanden und mit weiser Behutsamkeit zusammengefügt, was kaum vereinbar erschien. Nach vielen schlimmen Erfahrungen bin ich immer auf Entstellung gefasst und besonders die böswillige Missachtung der »Lebensgeschichte« von Menschen, die sich als Kenner der »Blendung« ausgaben, hat mich oft verletzt. Nicht selten fand ich mich in der Lage, mich für eine Lebensgeschichte verteidigen zu müssen, obwohl ich selbst nicht das Geringste gegen sie einzuwenden habe. Ich las Ihre Darstellung des späteren Dichters C. so, als ob es gar nicht um mich selber ginge. Manche Zusammenhänge, die Sie entdeckt haben, sind mir selber neu, so

zum Beispiel die Bedeutung des schrecklichen Streitgesprächs mit der Mutter für die Entstehung der Figur des Peter Kien. Für sehr vieles Einzelne bin ich Ihnen dankbar, am meisten für Ihre Annahme – ich kann es nicht anders sagen – Sonnes. Einige hielten die Figur für erfunden, andere für »idealisiert«. *Sie* mäkeln nicht an ihm herum, Sie *glauben* ihm, und glauben damit mir.

Dass er mein Leben so sehr verändert hat wie vor ihm nur Karl Kraus, wird nach Ihrer Darstellung niemand mehr zu bezweifeln wagen.

Es muss sehr schwer sein, die unvertraute Form von »Masse und Macht« vor Franzosen, die dem »Diskurs« ergeben sind, zu verteidigen. Sie sind darin sehr weit gegangen, bis an die Grenze des Möglichen. Man wird sich in Zukunft für die Darstellung dieser Dinge immer auf Sie berufen müssen.

Es ist natürlich, dass ich mich des Orientalen nicht schäme, der neben so viel anderem geistig in mir da ist. Ich habe das Gefühl, dass für Sie dasselbe gilt, und hoffe, Sie erlauben mir, das zu sagen.

Es ist mir zumute, als wäre ich bei Ihnen zu Gast gewesen, und ich danke Ihnen von ganzem Herzen.

Mit besten Grüßen

Ihr Elias Canetti

Buch von Youssef Ishaghpour: siehe zum Brief vom 25. November 1990.

Youssef Ishaghpour

À LA RENCONTRE D'ELIAS CANETTI

BNF, Juin 2005

Je n'ai jamais rencontré Elias Canetti.

Je veux dire que je n'ai pas eu l'honneur et le plaisir de le voir en personne.

Par contre je l'ai lu. Et puisque Canetti était encore de cette époque où l'on croyait qu'un écrivain écrit pour être lu et pas seulement pour remplir quelques feuilles de papier comme support pour être vu et se montrer, je peux donc appeler ma tentative de lecture de Canetti, comme une rencontre.

Il m'est arrivé même d'écrire un livre sur Canetti. Je dis bien "il m'est arrivé", parce que je n'ai pas eu le projet d'écrire un livre sur Canetti. Ainsi puis-je parler de rencontre, comme effet de hasard.

Je dirai tout à l'heure comment ainsi, sans en avoir eu le projet, je suis arrivé à écrire un livre sur Canetti.

C'est à ce titre, disons d'une préhistoire des études canettiennes en France, que ma présence peut se justifier ici. Car il s'est trouvé aussi que c'était une première monographie de Canetti en langue française, et par sa taille, je crois, si je ne me trompe, qu'il s'agissait, pour l'époque, de la plus grosse monographie existante dans toutes les langues.

Cette rareté, je pense, a été la cause de l'intérêt de Canetti pour ce livre. Mais Canetti s'est senti aussi mon hôte, parce qu'il a retrouvé, pour l'essentiel, ses propres phrases répétées, sans guillemets et dans un autre ordre. Là est sans doute le point de rencontre : une capacité d'accueil et de restitution, c'est-à-dire

d'écoute. Ce que j'ai appris de Canetti : une suspension du jugement. Une pensée qui ne se conçoit pas immédiatement comme jugement, sans se borner à une attention flottante, ni se projeter par empathie ou s'identifier à l'autre, mais qui se rend disponible pour être à son écoute.

Peut-être aussi Canetti a apprécié un fruit de hasard, un acte parfaitement gratuit et surtout un lecteur non-spécialiste, qui n'interprétait pas son oeuvre - m'a-t-il écrit - avec un langage et un vocabulaire particulier. Ou dans une perspective extérieure imposée à l'oeuvre, pour étayer telle idée ou tel système.

Il s'agissait vraiment d'un acte gratuit, parce qu'il n'y avait pas un projet au départ et qu'il n'avait aucun objectif à l'arrivée, ni par rapport à une idée, ni matériellement en vue d'une carrière. Puisque ce livre est tombé dans un silence total : il s'en est vendu à peine 25 exemplaires et ensuite il a disparu chez les soldeurs.

La question de la non-spécialité est plus sérieuse. Je crois que là aussi je peux parler d'une rencontre avec Canetti, parce qu'il est extrêmement difficile de le classer quelque part. Canetti était même tellement conscient de la diversité de ses écrits qu'il avait remarqué ma tentative, comme il l'écrivait, d'accorder ce qui, au premier abord, semblait incompatible.

Donc du point de vue des spécialistes, ma rencontre avec Canetti relève, si je puis dire, d'une erreur de casting. Non seulement je ne suis pas anthropologue, ou spécialiste de l'Autriche, ou de littérature comparée, mais bien pire : je ne suis même pas germaniste.

Il y a à peine deux mois, j'ai compris quelque chose que j'aurais dû comprendre plus tôt, si j'avais eu une pratique constante de l'allemand. Écrivain de langue française, mais d'une langue apprise seulement à 18 ans, et non pas comme l'allemand pour Canetti, comme une véritable deuxième langue maternelle, je suis obligé de n'avoir qu'un rapport oblique avec les autres langues. Il se

trouve que je suis la cause indirecte de la traduction de *Die Blendung* en persan, ma langue d'origine. J'ai su, un peu tard au grand regret du traducteur, parce que le livre était sorti des presses – que le traducteur avait eu le plus grand mal à trouver un équivalent persan pour *Die Blendung* et qu'il avait dû se rabattre lui aussi sur les titres habituels de *Tour de Babel* et *Autodafé* qui, pense-t-il avec raison, ne conviennent pas. Or j'ai trouvé tout de suite un équivalent persan de *Die Blendung*, et ayant en quelque sorte touché ce mot pour la première fois j'ai compris immédiatement que, en allemand, *Blendung* était, même avec son sens figuré d'éblouissement par trop de lumière, le contraire de *Aufklärung*, chose que, je l'espère du moins, un bon germaniste aurait dû savoir. Je m'étais attaché aux titres courant des traductions et n'avais compris le titre allemand que comme une caractérisation psychique de Kien. Je me suis rendu compte que, au fond, Herman Broch avait rendu un fier service à Canetti en l'empêchant d'appeler son roman *Kant prend feu*. Puisque Kien devait s'appeler Kant au départ. Que ç'aurait été là un titre un peu trop clair, si je puis dire, et trop primaire, même si ce n'est pas pour cela que Broch s'y était opposé, mais à cause de sa dévotion à l'égard de Kant. Le titre *Die Blendung* m'a paru tout à coup plus subtil, plus riche de sens, plus vaste. Je savais déjà que le roman de Canetti avait pour objet, entre autres, les limites des *Lumières*, mais ayant lu et relu le livre en français, je n'avais pas compris la présence de cette idée jusque dans le titre allemand qui a pris ainsi tout son sens et est entré, si je puis dire par l'effet de l'Histoire, rétrospectivement, dans une nouvelle résonance avec *Autodafé*..., avec ce que *Aufklärung* avait signifié pour les juifs de langue allemande et l'autodafé qui leur a répondu. Il faudrait donc reprendre et ajouter quelques pages à ce propos à ce que j'ai déjà écrit et voir aussi, mais c'est une idée qui m'est venue d'ailleurs, les implications de la figure du "bossu" dans Canetti, Kafka et Benjamin, etc. etc. Voilà pourquoi je refuse, par

principe, toute intervention publique, parce que c'est l'occasion de découvrir les limites de ce que j'ai déjà écrit et publié et la nécessité de tout recommencer.

Alors pourquoi avoir fait une exception et être venu ici aujourd'hui. À cause de la BN d'abord. J'ai passé une bonne partie de mon existence dans la salle Labrouste. En tant qu'exilé, je ne manquais pas une seule occasion pour dire : "comme l'a écrit Canetti la meilleure définition de la patrie est bibliothèque". En fréquentant ce nouveau bâtiment, où nous sommes aujourd'hui, je me suis souvent demandé si je pouvais encore répéter cette phrase. Et là aussi, un jour je me suis rendu compte que cette phrase, c'est vrai, est écrite par Canetti, mais qu'il s'agit en fait d'une pensée de Kien. Canetti a pu écrire l'histoire de Kien, parce que lui-même avait cessé d'être un rat de bibliothèque. Elias Canetti, vous le savez, doit beaucoup à sa mère, entre autres pour l'avoir introduit dans le monde de la culture, mais aussi pour l'en avoir expulsé en lui montrant qu'il s'y était réfugié comme dans un faux paradis. L'une des choses qui avait frappé Canetti dans mon livre c'était d'avoir suggéré que *Die Blendung* pouvait avoir sa racine dans les remontrances de sa mère à la fin de son adolescence à Zurich, ou comme Canetti me l'écrivait : " dans la terrible discussion avec la Mère."

"La meilleure définition de la patrie est bibliothèque", c'est donc une pensée de Kien. Et Kien n'aurait pas pu trouver une meilleure incarnation de sa pensée que la nouvelle B.N. : cette forteresse cachée dans la terre comme pour se protéger de l'air et des vandales. Même Thérèse n'y manque pas, la servante maîtresse, apparemment dévouée aux livres est là : c'est l'informatique et elle ne porte pas de jupe bleue empesée.

Donc la B.N. ayant été ma patrie, et à cause de cette phrase que j'avais souvent répétée, je ne pouvais pas manquer l'occasion de venir ici rendre un double hommage à la B.N. et à Canetti.

N'étant pas seulement un rat de bibliothèque, mais ayant tous les jours fréquenté les librairies, et continuant de le faire, et en cela proche encore de Kien et de Canetti, je me souviens de la première fois que j'ai vu un livre de Canetti : c'était *Masse et puissance*. S'il y avait eu le mot « pouvoir » j'aurais réagi autrement, mais « masse et puissance », je ne sais pas pourquoi, m'ont fait penser immédiatement à un disciple d'Ortega y Gasset et de Nietzsche et je n'ai même pas ouvert le livre. Quelques années passèrent. À l'époque j'écrivais parfois des critiques de film pour *Les Temps Modernes*. Il y a eu un film de Fellini : *Prova d'orchestra* avec une figure de chef d'orchestre qui m'a posé des problèmes. Je suis allé regarder Adorno et j'ai trouvé des références à Canetti. Je me suis donc précipité dans les librairies et avec difficulté, pour l'époque, j'ai trouvé *Masse et puissance*. J'ai lu les deux ou trois pages sur le chef d'orchestre et j'ai été fasciné, réservant la lecture de ce livre et des autres écrits de Canetti pour plus tard. L'occasion s'est présentée rapidement. Lionel Richard m'a appelé pour me dire qu'il préparait une série d'émission pour France Culture à propos de Canetti et qu'il avait besoin des coordonnées personnelles de quelqu'un que je connaissais et qui était l'un des seuls à avoir écrit un bref article sur *Masse et puissance*. Grand voyageur, l'auteur de l'article était introuvable et Lionel Richard dans l'embarras de n'avoir personne pour parler de *Masse et puissance*. C'est ainsi que j'ai proposé de parler d'un livre, et quel livre, dont je n'avais lu, jusque là, que deux ou trois pages. Après l'enregistrement, Gerald Stieg, présent à toutes les émissions, en tant que grand connaisseur de Canetti, m'a dit "voilà enfin quelqu'un ici qui a lu Canetti", et je dois dire que durant deux semaines, je n'avais fait rien d'autre que lire *Masse et puissance*. Depuis, et pendant quelques années, à chaque occasion, Gerald Stieg faisait appel à moi pour venir parler ou écrire sur Canetti. Et voilà la deuxième raison de ma présence ici : c'est pour le remercier de m'avoir fait écrire un livre sur

Canetti, sans que je m'en rende compte.

En fait, à l'époque peu de gens, à Paris, s'intéressaient à Canetti. Ainsi pour fêter le prix Nobel de Canetti à l'institut culturel autrichien, Stieg a dû faire appel à moi, exilé iranien critique du cinéma et à mon ami Raoul Ruiz, exilé chilien cinéaste. Sans doute, tôt ou tard, j'aurai rencontré Canetti par ses livres, et je n'aurais certainement pas écrit de livre à son propos. Mais à l'époque ceci m'est arrivé par hasard et par défaut d'intérêt véritable des autres pour ses écrits. On n'aurait pas imaginé, en ces temps, un premier page du *Monde des livres*, avec gros titre "Masse et puissance" à propos d'un livre sur Kafka, sans référence directe dans le journal, il est vrai à Canetti, bien que l'auteur du livre en question soit un grand fervent de Canetti et, comme directeur d'Adelphi, son éditeur en Italie. On n'aurait pas imaginé non plus, à deux semaines avant l'article cité, un autre premier page du *Monde des livres* consacré à la parution d'une nouvelle oeuvre de Canetti, comme cela vient de se produire, et encore, ce qui est normal après tout, à l'occasion du plus mauvais de ses livres.

Cependant c'est à la lecture de ce nouveau livre, de ces *Années Anglaises*, que j'ai découvert l'arrière-plan vécu et affectif des *Voix de Marrakech*, que j'ignorais. C'est parce que Elias Canetti se sentait être "un néant en Angleterre", avec une douleur et parfois un ressentiment noir, qu'il a cru reconnaître, à l'écoute de ces voix, mais avec nostalgie, comme l'écho d'un chez soi possible, mais malgré tout interdit, et lointain, à Marrakech.

N'étant pas de Marrakech, mais sans doute beaucoup plus proche, par mes origines, que n'en étais Canetti, il m'a été donc facile d'accueillir *Les Voix de Marrakech* de Canetti et de les lui restituer. Je peux évoquer un parcours opposé à celui de Canetti : je suis venu d'un Orient ancien vers la modernité de l'Occident. Canetti a été très rapidement séparé de l'atmosphère quasi orientale de sa prime enfance pour devenir un écrivain moderne, l'auteur de

Die Blendung. C'est contre l'enfer et la fin du monde de son roman et de ses premières pièces de théâtre, mais surtout en pensant les phénomènes de masse et de puissance, que Canetti s'est détaché de la modernité, et de l'historicité, pour se rendre attentif à la dimension anthropologique de l'existence, présente également, et combien, au sein de la modernité. C'est avec *Masse et puissance*, d'un point de vue épistémologique, qu'effectivement Kant prend feu, comme Adorno l'avait fait remarquer à Canetti, avec d'autres termes bien sûr, en lui disant que dans ce livre il était revenu à une pensée pré-critique, magique même, d'avant la distinction entre l'image et la réalité, et l'opposition du sujet et de l'objet. Mais sans cela Canetti n'aurait pas pu comprendre les phénomènes dont il s'agit. À Marrakech, c'est par rapport à un ici que d'autres voix, plus anciennes et plus lointaines ont trouvé leur chemin en lui.

S'il y a unité de l'oeuvre de Canetti, cela ne signifie pas identité, mais implique la métamorphose, le passage entre la modernité et ce qui la hante. Il n'y a pas à opposer un jeune Canetti dominé par le mal à un Canetti d'une sagesse, bonté et sérénité quasi-taoïste, libéré de ses démons grâce au Docteur Sonne. Et c'est pourquoi, n'ayant rien de nouveau à vous dire, mais avec votre permission, pour vous remémorer cette métamorphose, et ce passage, je vais lire des extraits de deux chapitres différents de mon livre.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Elias Canetti traduites en français citées dans ce livre

Aux éditions Gallimard

- Auto-da-fé (Die Blendung*, Vienne, 1935), traduit par Paule Arhex, 1968 (une première édition sous le titre *La Tour de Babel*, Arthaud, 1949).
Masse et puissance (Masse und Macht, Hambourg, 1960), traduit par Robert Rovini, 1966.

Aux éditions Albin Michel

- Le Territoire de l'Homme (Die Provinz des Menschen*, Munich, 1973), traduit par Armel Guerne, 1978.
Histoire d'une jeunesse, La langue sauvée (Die Gerettete Zunge, Geschichte einer Jugend, Munich, 1977), traduit par Bernard Kreiss, 1980.
Les Voix de Marrakech (Die Stimmen von Marrakech, Munich, 1967), traduit par François Ponthier, 1980.
Histoire d'une vie, Le Flambeau dans l'oreille (Die Fackel im Ohr, Lebensgeschichte, Munich, 1980), traduit par Michel-François Demet, 1982.
La Conscience des mots (Das Gewissen der Worte, Munich, 1976), traduit par Roger Lewinter, 1984.
Le Témoin auriculaire (Der Ohrenzeuge, Munich, 1974), traduit par Jean-Claude Hémerly, 1985.
Théâtre : Noce, La Comédie des vanités. Les Sursitaires (Hochzeit, Berlin, 1932 ; *Komödie der Eitelkeit*, Munich, 1950 ; *Die Befristeten*, Munich, 1964 ; *Dramen*, Munich, 1976), traduit par François Rey et Heinz Schwarzinger, 1986.
Jeux de regard, Histoire d'une vie (Das Augenspiel. Lebensgeschichte, Munich, 1985), traduit par Walter Weideli, 1987.
Le Cœur secret de l'horloge (Das Geheimherz der Uhr, Munich, 1987), traduit par Walter Weideli, 1989.

TABLE

PRÉSENTATION

1 - Itinéraire	11
2 - Profil	15
3 - Métamorphose et identité	31

LES ŒUVRES

4 - La tour de Babel	53
· <i>Auto-da-fé</i>	
5 - La comédie des vanités	81
· <i>Noce, La Comédie des vanités, Les Sursitaires, Le Témoin auriculaire</i>	
6 - La légende du siècle	91
· <i>Masse et puissance</i>	
7 - L'écho du passé	115
· <i>Les Voix de Marrakech</i>	
8 - Histoire d'une vie : Les naissances du poète	125
· <i>La Langue sauvée, Le Flambeau dans l'oreille, Jeux de regard</i>	
9 - La conscience des mots : le métier du poète	167
· <i>Le Territoire de l'Homme, La Conscience des mots, Le Cœur secret de l'horloge</i>	

ANNEXE

1 - Deux lettres d'Elias Canetti à Youssef Ishaghpour	186
2 - Youssef Ishaghpour - A la rencontre d'Elias Canetti (2005).....	190
 <i>Bibliographie</i>	 197

**CE LIVRE, LE DIXIÈME DE LA COLLECTION
« MOBILE MATIÈRE »
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE SZIKRA
À GYROMAGNY
EN NOVEMBRE 1990**

**ISBN : 2-7291-0593-X
ISSN : 1147-3789**

Commencée en 1930, l'œuvre de fiction du jeune Canetti pourrait s'intituler « La tour de Babel ». Elle est hantée par la fin de l'individu, de la culture, de la langue, par la fin de l'histoire et par le surgissement de la masse.

Il faudra trente-cinq ans à Elias Canetti pour élaborer *Masse et puissance* et « prendre le siècle à la gorge ». Et la patience de ce long chemin le conduira d'une expérience de la fin au monde à la reconnaissance de la sainteté du souffle et du vivant.

Une nouvelle forme de pensée sera nécessaire à la compréhension et la traversée des horreurs du siècle. Une œuvre multiple et divergente qui, de l'autobiographie à la réflexion la plus générale, sera toujours à l'écoute du cœur secret de ce temps. Une pensée qui opposera la métamorphose à l'identité mortifère.

Car l'identique en tant que principe de pouvoir, de survie et de mort s'est érigé en maître destructeur de la terre et des hommes. Et c'est la tâche du poète que de sauvegarder la métamorphose et la conscience des mots qui permettent d'accéder au territoire de l'homme.

De Youssef Ishaghpour, les Editions de la Différence ont déjà publié : Visconti, le sens et l'image (1984) ; Cinéma contemporain : de ce côté du miroir (1986) ; Aux origines de l'art moderne : Le Manet de Bataille (1989). En même temps que Elias Canetti paraît Paul Nizan — L'Intellectuel et le politique entre les deux guerres.

EN COUVERTURE

Alfred Hrdlicka,
Le Sultan de Delhi,
du carton *Masse et puissance*,
Galerie Hilger, Vienne.



11.90/118 F 9 782729 105938