

L'écriture du moi dans "Les Années anglaises" d'Elias Canetti

Christine Meyer

▶ **To cite this version:**

Christine Meyer. L'écriture du moi dans "Les Années anglaises" d'Elias Canetti. Rolf Wintermeyer, Corinne Bouillot, Barbara Agnese et Michelle-Irène Brudny (dir.). Moi public et moi privé dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVIIe siècle à nos jours, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, 9782877754521. hal-03482408

HAL Id: hal-03482408
https://u-picardie.hal.science/hal-03482408

Submitted on 15 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'écriture du moi dans *Les Années anglaises* d'Elias Canetti

Christine MEYER

> « Il veut laisser derrière lui des pensées éparses comme correctif au système clos de ses revendications. »
>
> « *Pensées* contre la mort. Seule solution possible : elles doivent rester à l'état de fragments. Tu ne dois pas les publier toi-même. Tu dois les rédiger. Tu ne dois pas les *unifier*. »
>
> Elias Canetti[1]

Le dernier livre autobiographique de Canetti, publié à titre posthume en 2003 sous le titre *Party im Blitz*[2], a reçu un accueil mitigé. Il faut dire que la publication simule une unité dont l'illusion dessert le texte. Malgré une postface bien informée de Jeremy Adler, qui retrace la genèse mouvementée du manuscrit et éclaire le contexte, l'ouvrage suggère, par sa présentation et son titre, une continuité avec les trois volumes publiés du vivant de l'auteur : *La Langue sauvée* (*Die gerettete Zunge*, 1977), qui valut à Canetti son premier succès de librairie, *Le Flambeau dans l'oreille* (*Die Fackel im Ohr*, 1980), à la suite duquel il obtint le prix Nobel, et *Jeux de regard* (*Das Augenspiel*, 1985). Le dernier volet s'arrête en 1937, juste avant

1 „Er will zerstreute Aufzeichnungen hinterlassen als Korrektur zum geschlossenen System seiner Ansprüche." „*Pensées* gegen den Tod. Das einzig Mögliche: sie müssen Fragmente bleiben. Du darfst sie nicht selbst herausgeben. Du darfst sie nicht redigieren. Du darfst sie nicht einigen." Elias Canetti, *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, München, Hanser, 1992 (p. 30 et p. 117).

2 Elias Canetti, *Party im Blitz. Die englischen Jahre* (aus dem Nachlass herausgegeben von Kristian Wachinger, mit einem Nachwort von Jeremy Adler), München, Hanser, 2003.

l'*Anschluss*. Les *Années anglaises* s'étendent *grosso modo* de 1939 (début de l'exil londonien) aux années 1980 (thatchérisme), avec une nette prédominance du début de la période. Mais le lecteur qui s'attend à une suite de la trilogie ne peut être que déconcerté : d'abord par la discontinuité du récit, qui semble hésiter entre le journal (tantôt intime, tantôt littéraire), les mémoires, les caractères, les aphorismes, l'essai, voire le pamphlet, et puis par les imperfections du texte, où les fulgurances habituelles côtoient des lourdeurs inaccoutumées, des redites, des lacunes. Si les défauts formels sont imputables à l'inachèvement, l'hétérogénéité discursive ne relève peut-être pas, quant à elle, de l'accident, mais d'une « esthétique de la discontinuité »[3] que Canetti revendiquait depuis longtemps, sans la pratiquer jusque-là dans ses textes autobiographiques. Il a toujours professé de l'admiration pour les œuvres inachevées, inclassables et fragmentaires (*cf*. Pascal, Stendhal, Aubrey) et proclamé sa haine des « systèmes ». En contradiction au moins apparente avec ce principe d'ouverture et de discontinuité, il avait « fermé » ses souvenirs de jeunesse pour en faire le récit d'un combat épique[4], peut-être parce qu'il les destinait en priorité à la famille que, remarié sur le tard, il venait de fonder. En 1990, lorsqu'il décide de tirer le bilan de ses « années anglaises », il ne semble plus vouloir arrondir les angles. Il vient d'avoir 90 ans. Après le décès de sa jeune femme deux ans plus tôt, il a abandonné l'appartement londonien qu'il conservait jusque-là, pour s'installer complètement à Zurich auprès de sa fille, alors âgée de 18 ans. Presque tous les protagonistes de la période décrite sont morts. La transmission est assurée. Lui-même n'a plus besoin de se construire une personnalité idéale ni de prouver au monde qu'il existe. Cela suffit-il à expliquer le caractère dérangeant et disparate de ce fragment, qui donne de surcroît une image assez peu sympathique de l'auteur ? Il est bien sûr impossible de savoir ce que le livre serait devenu si Canetti avait pu le terminer. Mais on sait ce qu'il voulait en faire. S'y est-il tenu ? Je tenterai de répondre à cette question en présentant d'abord le versant « mémorialiste » de son entreprise (effacement du moi privé), puis nous verrons que cette image doit être relativisée (le récit ramène toujours au moi), et enfin qu'il y a remise

---

[3] *Cf*. Eric Leroy du Cardonnoy, *Les « réflexions » d'Elias Canetti : une esthétique de la discontinuité*, Bern Berlin ..., Peter Lang, 1997 (Contacts: Sér. 3, Études et documents ; vol. 38).

[4] *Cf*. Christine Meyer, *Canetti lecteur de Stendhal. Construction d'une écriture autobiographique*, Études autrichiennes nº 12 (Publications de l'Université de Rouen nº 367), Presses Universitaires de Rouen, 2004.

en cause et peut-être déplacement de la frontière entre moi public et moi privé chez Canetti.

« Ich bin in Verwirrung über England » (je ne sais que penser de/ je me perds en conjectures sur l'Angleterre) : ainsi commence le livre. Canetti a décidé, cette fois, de tourner le dos à sa « *Privatgeschichte* » pour dresser une sorte de « panorama » (Jeremy Adler) de l'Angleterre au milieu du siècle. Il veut tirer au clair ses sentiments ambivalents envers ce pays qui l'a accueilli pendant la guerre et dont il a adopté plus tard la nationalité. Il lui faut pour cela mettre entre parenthèses son histoire personnelle, et donc aussi les êtres qui lui étaient le plus proches[5]. Ce qui implique de tenir à l'écart, jusqu'à un certain point, le milieu des exilés germanophones (le cas de Franz Baermann Steiner, ami dont il fait un portrait complet, demeure exceptionnel). Son regard se portera de préférence sur les autochtones : les écrivains, puis surtout les protagonistes plus ou moins célèbres de ces « *parties* » auxquelles il assiste en qualité d'invité (aristocrates souvent excentriques, intellectuels, artistes, hommes politiques), enfin des personnages plus humbles, ne faisant pas partie de la vie publique, tel un couple qui le reçoit à la campagne avec Veza pendant l'évacuation de Londres, un balayeur de rue. Plus qu'un récit, c'est une série de portraits que Canetti déploie devant nous, endossant pour sa part le rôle de narrateur-témoin, ou au mieux de personnage secondaire.

Cette volonté de décentrement s'explique au moins en partie par un souci de décence. Il est sans doute impensable pour Canetti de se mettre en avant dans le contexte de la guerre, compte tenu de sa position doublement privilégiée : par rapport aux Juifs qui n'ont pas eu la possibilité de quitter la zone d'influence d'Hitler (comme son ami H.G. Adler), et par rapport aux autres exilés confrontés à des difficultés d'adaptation bien plus grandes (alors que lui ne se trouve pas tout à fait en terre étrangère, puisqu'il a ses repères dans ce pays dont il connaît la langue depuis l'enfance)[6]. Ses soucis intimes, les détails de sa vie matérielle et sentimentale, paraîtraient futiles dans un tel contexte. Ainsi n'apprend-on presque rien sur ses difficultés

---

[5] « 22 Oktober 1990 – [...] Ich möchte erst an die denken, die mir nicht zu nahe standen, sonst wird es wieder meine Privatgeschichte. Was mich jetzt lockt, ist ein Bild des ländlichen England zu geben, wie es damals im Krieg war. » Cité par Jeremy Adler, postface de *Party im Blitz*, *op. cit.*, p. 213.

[6] Jeremy Adler souligne l'extrême rareté de son cas parmi les écrivains exilés : « Kein deutschsprachiger Dichter jener Zeit, der seiner Sprache treu blieb, hat sich derart in England etabliert wie Canetti. » *Op. cit*., p. 214.

financières, sur l'écriture de *Masse et puissance*, sur sa vie conjugale atypique avec Veza (si bien que le lecteur non averti ne peut que s'étonner qu'ils vivent toujours dans des lieux différents alors qu'il est si difficile de se loger), ainsi que sur la gestion compliquée de ses relations extra-conjugales (la position de Friedl Benedikt, qui l'introduit dans les milieux en question, demeure ainsi énigmatique, puisqu'on comprend qu'elle était son « élève » mais pas clairement qu'elle était sa maîtresse)[7]. Cette réserve n'est certes pas nouvelle pour les lecteurs de Canetti, qui connaissent son aversion envers la psychanalyse et le déballage du moi (*cf.* la caricature d'Alma Mahler exhibant ses « trophées » dans *Jeux de regard*). Mais si cette discrétion avait quelque chose de subversif dans les trois volumes précédents, où elle était introduite comme en contrebande dans un récit de vie centré sur le moi, elle devient ici programmatique. La référence qui préside à cette écriture décentrée était elle aussi exposée dans *Jeux de regard*, où Canetti faisait l'éloge de l'attitude « totalement impersonnelle » du poète Abraham Sonne[8], qu'il retrouvait tous les jours au Café Museum pour parler, entre autres, de la guerre d'Espagne[9]. La leçon d'humilité de Sonne (*sic*), cette vision utopique d'un discours poétique totalement libre, affranchi à la fois de la pression des généralisations et de la gloutonnerie du moi, est mise en pratique de façon systématique dans le nouveau récit. Au plan pragmatique, l'utopie du dialogue ouvert, lucide et impersonnel sur fond de guerre trouve son écho dans les conversations de Canetti avec le balayeur de Chesham Bois : cet homme cordial et réservé qui

---

[7] Pour apprécier l'ampleur de ces « blancs » du récit autobiographique et obtenir les explications souhaitées, on peut se reporter à l'excellente biographie de Sven Hanuschek, *Elias Canetti*, München, Hanser, 2005, 800 p.

[8] Le poète hébraïque Abraham Sonne (1883-1950), né en Galicie, publia des poèmes inspirés de Trakl, Hofmannsthal et Rilke. Malgré une œuvre peu abondante, en partie perdue, il renouvela radicalement la poésie hébraïque. En 1938, il émigra en Palestine où il prit le nom d'Avraham Ben Yitzhak. Il cessa d'écrire pendant la dernière partie de sa vie.

[9] « Was war es, was mich an Sonne so sehr bestochen hat, daß ich ihn täglich sehen wollte, täglich aufsuchte, daß er zur heftigsten Sucht wurde, die ein geistiger Mensch je für mich war ? Da war zunächst einmal das Fehlen alles Persönlichen. Er sprach nie von sich. Er sagte nie etwas in der ersten Person. Er sprach einen aber auch kaum direkt an. Alles wurde in der dritten Person erzählt und dadurch distanziert. Man muß sich diese Stadt und dieses Kaffeehausleben in ihr vorstellen, diese Schwemme von Ich-Reden, Beteuerung, Bekenntnis und Selbstbehauptung. Jeder floß über vor Mitleid mit sich und von seiner eigenen Bedeutung. » Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* (1985), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 131.

ressemble à un apôtre et qui lui pose à lui, parce qu'il a lu beaucoup de livres, des questions si intelligentes qu'il ne peut y répondre. Canetti doit à cet interlocuteur idéal, qui se refuse autant à parler de soi que du temps qu'il fait (défaut typique des Anglais), la « conversation la plus *claire* » qu'il lui fut donné d'avoir ces années-là[10]. (On note au passage la métaphore filée de la lumière.)

C'est donc dans la perspective d'un « moi haïssable » que se situe le nouveau livre, laissant dans l'ombre la personne du narrateur avec ses doutes, ses angoisses, son quotidien d'exilé, ses relations intimes, pour se concentrer sur les autres : portraits, caractères, témoignages, anecdotes. On pense en lisant ces souvenirs, sinon aux mémorialistes d'Ancien Régime (que Canetti lisait volontiers[11]), du moins aux vignettes du *Témoin auriculaire* (*Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*, 1974) ou aux caractères de John Aubrey (modèle déclaré)[12]. Mais ce mouvement d'objectivation et de décentrement est contrecarré à plusieurs niveaux.

D'abord, c'est souvent lui-même que Canetti découvre en s'intéressant aux autres. Il dépeint volontiers – comme il le faisait déjà dans la trilogie – des personnages qui sont soit ses antipodes, soit ses *alter ego*, le plus souvent un peu des deux. Ainsi, le philosophe et mathématicien Bertrand Russell lui fournit l'occasion d'esquisser un portrait idéalisé de lui-même en bouc (!), et la projection fonctionne à des degrés divers pour d'autres personnages (Herbert Read, Franz B. Steiner), jusqu'à son ancienne maîtresse Iris Murdoch, qu'il accable de sarcasmes mais à qui il reconnaît des qualités d'écoute qui sont, en fait, les siennes propres.

Le renvoi à soi peut aussi se produire à l'intérieur du récit, à l'occasion d'une expérience exceptionnelle. Par exemple lorsque le balayeur de Chesham Bois l'aborde au plus fort de la guerre, « après

---

10 « Es war das *klarste* Gespräch, das ich an diesem Ort, wo ich einige Jahre wohnte, je geführt hatte. » *Party im Blitz*, *op. cit*., p. 63.

11 On trouve dans sa bibliothèque privée, entre autres, les mémoires de Philippe de Commynes, Saint-Simon, Casanova, Da Ponte, Wilhelmine von Bayreuth, Mme Roland, la comtesse de Potocka. Voir le catalogue consultable sur le site de la bibliothèque de Zurich : http://www-zb.unizh.ch/.

12 John Aubrey (1626-1697), auteur de 426 mini-biographies caustiques et pittoresques de personnages célèbres de son temps : *Aubrey's Brief lives, edited from the original manuscripts and with an introduction by Oliver Lawson Dick*, London, Secker and Warburg (printed by Morrison and Gibb), 1950. Canetti pense explicitement à lui lorsqu'il écrit *Party im Blitz* : « Zwei Dinge sind immer vor mir, wenn ich jetzt an mein Buch über England denke : Aubreys „Brief Lives", wie leidenschaftlich gern würde ich es ihm gleich tun, denn ich *könnte* es, *doch*, eben doch hätte ich das Zeug [...]. » *Party im Blitz*, *op. cit.*, p. 203.

qu'on eut appris le plus effroyable, cette fois en détail et de façon irréfutable », pour lui dire sa compassion pour « ce qui arrive en ce moment à vos semblables » (« *your people* »), avant d'ajouter : « Ce sont aussi mes semblables »[13]. En prononçant ces mots qui expriment une solidarité allant jusqu'à l'identification, l'homme a touché Canetti au plus profond. Cette anecdote, qui aborde de biais et sur un mode très laconique la Shoah (mais Canetti n'est nulle part plus explicite), rappelle un épisode des *Voix de Marrakech* où il raconte son émotion d'avoir rencontré, au cœur de la ville étrangère, dans le mellah, un homme qui portait son nom – dans ce vieux quartier juif où il eut soudain la révélation qu'il était « parvenu au terme de son voyage » et qu'il s'y était déjà trouvé « il y avait des centaines d'années »[14]. Expériences épiphaniques qui le renvoient, à travers l'ouverture à l'autre et l'oubli de soi, à son identité la plus intime. Il s'agit d'une identité collective (« *your people* »), mais la reconnaissance de cette identité (par l'Autre) est essentielle pour la constitution du moi.

Le moi n'est donc pas l'objet du récit, mais il est son point d'ancrage et de convergence. À travers ces portraits de personnalités brillantes, détestables, attachantes ou pitoyables, se dessinent, en négatif et comme en pointillés, les contours de sa propre image sociale, ou du moins de la perception qu'il en avait. Le sentiment existentiel révélé par cet éclairage indirect est un sentiment de rejet, d'exclusion, d'annihilation du moi. Exclusion du réfugié confronté, malgré sa connaissance du milieu d'accueil, à l'indifférence et parfois à l'hostilité ; exclusion de l'écrivain qui vient de percer dans son pays et se trouve brutalement privé de débouché et coupé de son public ; humiliation sociale aussi, lorsque ce descendant d'une ancienne famille séfarade n'ose pas avouer face à des snobs anglais que son beau-frère vivant dans le Sussex est un petit coiffeur qui s'appelle Calderon et ressemble à un personnage de Chaplin (« *eine Chaplin-Figur* »). Au début de cette période anglaise, Canetti n'était, il le répète à plusieurs reprises, « personne » en Angleterre (« *ein*

[13] « Eines Tages, als man das Schrecklichste erfahren hatte, diesmal in Einzelheiten und unwiderlegbar, machte er zwei Schritte auf mich zu, was er noch nie getan hatte und sagte : ‚Es tut mir leid, was jetzt Ihren Leuten geschieht', ‚your people', sagte er und fügte hinzu : ‚Es sind auch meine Leute.' » *Op. cit*., p. 64.

[14] « Mir war zumute, als wäre ich nun wirklich woanders, am Ziel meiner Reise angelangt. Ich mochte nicht mehr weg von hier, vor Hunderten von Jahren war ich hier gewesen [...] ». *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise* (1967), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, p. 51.

Niemand »)[15]. Cette situation douloureuse n'est évoquée qu'en passant, jamais commentée. Mais la blessure narcissique et le désir de reconnaissance sont au cœur de ce récit qui se veut décentré, et sans doute en partie à l'origine de ce décentrement.

La souffrance narcissique peut aussi se manifester de manière plus brutale, par une réaction agressive d'autant plus pénible pour le lecteur qu'elle n'est pas située dans un lointain passé, mais se produit quasiment sous ses yeux. C'est ce qui se passe pour les « révélations » sur Iris Murdoch, qui ont un véritable effet boomerang. Le portrait plein de fiel que trace Canetti de son ancienne maîtresse provoque chez le lecteur (*a fortiori* la lectrice) une irritation qui ne s'explique, à ce point, que par une rupture du pacte de lecture. En passant brutalement[16] du rôle de narrateur-témoin à celui d'acteur impliqué (tout en gardant le même ton satirique et apparemment détaché), Canetti opère une confusion des genres et des rôles. Piège du décentrement : Canetti, qui évoque à peine son épouse Veza et ses deux « concubines »[17] Friedl Benedikt et Marie-Luise von Motesiczky, veut parler de sa maîtresse occasionnelle devenue romancière à succès, mais pour dire ce qu'il a à en dire (qu'elle l'a vampirisé), il est amené à se montrer lui-même dans une posture dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est pas avantageuse. Il ne recule pas devant l'évocation précise de leurs rapports sexuels, prenant le lecteur à témoin de la pénétration d'une femme qu'il décrit comme frigide et castratrice (« Elle était allongée inerte, impavide, je remarquais à peine que je la pénétrais et elle n'eut pas l'air de le

---

15 Voici deux exemples parmi bien d'autres : « [...] Ich ging also gern, aber in Beschämung zu Empson. Man wurde eingeladen, aber für Empson war man niemand. » *Op. cit*., p. 19. « Ich war den Engländern völlig unbekannt, unter zwanzig oder dreißig Dichtern ein *Niemand*, ich hatte schon Jahre im Land gelebt, aber nichts publiziert. » *Op. cit*., p. 70.

16 C'est-à-dire sans transition ou avec une transition maladroite, comme lorsque, énumérant sans les nommer (mais de façon transparente) les « innombrables » liaisons d'Iris Murdoch (« Il y avait de tout : un théologien, un spécialiste d'économie politique, un historien de l'Antiquité, un critique littéraire, un anthropologue, mais aussi un philosophe, un poète »), Canetti poursuit : « la relation sur laquelle je suis le mieux informé est celle qu'elle entretenait avec un poète, à savoir moi-même […] ». (« Da gab es alles : einen Theologen, einen National-Ökonomen, einen Alt-Historiker, einen Literaturkritiker, einen Anthropologen, aber auch einen Philosophen, einen Dichter. Am besten weiß ich Bescheid über ihre Beziehung zu einem Dichter, der bin ich. ») *Op. cit*., p. 174.

17 « Nebenfrauen », dira Sven Hanuschek. *Op. cit*.

remarquer non plus […] »[18]). On peut certes penser que ce passage de plusieurs pages où Canetti se déchaîne littéralement contre la célèbre romancière, encore en vie alors et en plein possession de ses moyens (avant de sombrer dans la maladie d'Alzheimer), lui reprochant pêle-mêle un manque de féminité, de grâce, de sensibilité et de compétence littéraire (c'est « une ménagère qui va faire ses courses », un « ours », un « poète illégitime », etc.), aurait finalement été supprimé par l'auteur. C'est une vengeance, un règlement de comptes : Murdoch avait fait un portrait de son amant en « séducteur quitté » (titre de la traduction française) dans son deuxième roman, *The Flight from the Enchanter* (1956) – et elle en avait écrit vingt-cinq depuis, avec un succès populaire que les livres que Canetti n'ont jamais eu, malgré ses prix prestigieux. Il est pourtant troublant que l'auteur ne se soit pas rendu compte (et il a tout de même dicté ce texte à sa toute jeune fille, probablement à deux reprises) de l'effet désastreux que produit cette éruption de violence, liée à une situation intime, dans un récit à part cela très impersonnel. On connaissait la « méchanceté » de Canetti, et l'on ne se faisait guère d'illusion sur son image des femmes. Mais il y avait de la lucidité et de l'humour dans ses portraits au vitriol (*cf*. celui d'Alma Mahler) et l'on riait avec lui, même si ses attaques étaient parfois cruelles. On retrouve cette causticité, par exemple, dans le portrait de la richissime Mrs. Phillimore, aristocrate bigote et superstitieuse qui donnait au Ritz des réceptions pour les membres des gouvernements étrangers en exil. Ce qui choque dans le règlement de compte avec Murdoch, outre l'atteinte à la dignité d'une personnalité publique avec laquelle Canetti a tout de même entretenu une liaison durant plusieurs années, c'est l'aveuglement de l'agresseur qui ne se rend pas compte qu'on ne peut plus rire avec lui et qu'il se discrédite lui-même en se montrant envieux, méprisant et misogyne. Ce passage est néanmoins instructif dans la mesure où il permet d'entrevoir, comme dans un laboratoire, le travail qu'il a fallu à l'écrivain pour ciseler les nombreux portraits de ses écrits autobiographiques et canaliser une agressivité débordante.

En dépit de ces dérapages dans le registre de la chronique scandaleuse, l'entreprise, rappelons-le, est mise au service d'un but plus noble qui consiste à peindre ce que Stendhal aurait appelé un « portrait moral » de l'Angleterre. Et là aussi, la question du moi se révèle cruciale. Canetti choisit la « *party* » comme motif

[18] « Sie lag reglos und unveränderlich, ich merkte kaum, dass ich in sie einging […] ». *Op. cit*., p. 180.

emblématique de la phobie du contact qu'il attribue aux Anglais, trouble psychique qu'il place au cœur de leur identité culturelle. A partir de ce choix, historique autant que culturel (car la *party* représente une forme de sociabilité éminemment moderne à la limite du public et du privé, où l'on s'approche sans devenir intime), il entreprend une analyse critique des rapports intersubjectifs dans la société britannique. D'un point de vue qui se voudrait celui de l'observateur anthropologue (semblable à celui adopté dans *Masse et puissance*), il présente la vie sociale de ce pays comme une série de « tentatives d'approches ratées »[19]. Il attribue ce phénomène à une conjonction de puritanisme religieux, de self-control, de psychorigidité, d'arrogance et de protection obstinée de la sphère privée. Négatif, ce comportement est opposé à la spontanéité, au don de soi, à l'ouverture à l'autre, au dialogue, à la rencontre, à la métamorphose. Face à l'extrême réserve des Anglais, à cette distance mortifère qu'ils mettent entre eux et les autres et qui va de pair avec leur avarice en matière de temps, Canetti revendique *a contrario* son tempérament « oriental », c'est-à-dire impulsif, expansif et généreux, qui donne sans compter (notamment son temps) et ne craint pas d'exprimer ses sentiments. D'un autre côté, il reconnaît qu'il y a de la dignité dans la conduite des Anglais et que leur culture est bâtie sur des valeurs inestimables, la liberté de pensée et le respect d'autrui. LA « *party im Blitz* » qui donne son titre au livre est précisément un événement – une réception mondaine au milieu des bombardements – qui lui fait comprendre que l'imperturbable sang-froid des Anglais, qui peut passer pour de l'indifférence, est aussi une éthique. D'abord choqué à la vue de couples d'amoureux continuant à se tenir tendrement enlacés alors que des pompiers s'affairent autour d'eux pour éteindre un incendie, surpris et gêné que ces deux catégories de personnes puissent vaquer à leurs occupations respectives en s'ignorant mutuellement, telles « deux races d'animaux différentes » (« *zwei verschiedene Tierarten* »), il commence « à entrevoir en quoi [consiste] au juste le puritanisme des Anglais, [qu'il avait] toujours admiré et redouté ». Cette prise de conscience le renvoie brutalement à sa solitude : lui qui s'était d'abord senti supérieur à ces gens au point d'avoir honte pour eux, il a soudain « honte de sa honte »[20]. Sa

[19] « Das gesellige Leben besteht aus vergeblichen Annäherungsversuchen. » *Op. cit*., p. 27.

[20] « [...] wohl waren mir die unerschütterlichen Liebespaare neben den keuchenden Feuerwehrmännern peinlich, aber da diese nicht die geringste Verwunderung zeigten, sie stürzten hinein und wieder hinaus, sie trachteten nicht

réaction était déterminée par un manque de maîtrise des codes en vigueur, et il en ressent de l'humiliation.

On voit que le projet de décentrement n'exclut pas l'expression de la subjectivité. L'auteur est bien présent avec son moi privé, de la première à la dernière page du livre. Cela commence par l'aveu de sa « confusion » à l'égard de l'Angleterre (« *Ich bin in Verwirrung über England* »), et c'est encore plus clair dans le passage qui vient d'être cité, avec cette évocation (mise en abyme) de la honte. Bien que Canetti ne se livre qu'avec une grande retenue et fasse une large place au monde extérieur, il se livre bien ici à des *confessions*. Et il le fait souvent avec un déploiement d'affect, une mise en exergue de l'émotion que n'aurait pas reniée Rousseau. Ce qui frappe dans cette rhétorique de la confession, c'est qu'elle n'est pas appliquée, comme on s'y attendrait, à la sphère privée de l'existence individuelle (tout ce qui a trait à la sexualité et au corps, aux rapports familiaux et amoureux) – sur ces sujets Canetti est soit muet, soit au contraire très direct – mais à des sujets pour lesquels on ne s'embarrasse pas d'ordinaire d'un tel investissement émotionnel, car ils sont jugés compatibles avec un discours public : les idées, la littérature, la politique. Canetti parle ainsi souvent de la honte (« *Scham* ») : sentiment particulièrement révélateur de l'intime et intrinsèquement lié à l'autobiographie, dont il garantit la sincérité (constitutive de son pacte de lecture)[21]. Or, ces déclarations portent, le plus souvent, non sur des actes répréhensibles qu'il aurait commis, des déficiences ou des lâchetés personnelles, mais concernent plutôt son appartenance à une communauté ressentie ponctuellement comme indigne. Dès la deuxième page, au début d'une longue diatribe contre T.S. Eliot (écrivain américain naturalisé anglais et converti à l'anglicanisme, prix Nobel 1948, au demeurant antisémite et tenté par le nazisme), Canetti exprime avec emphase sa honte d'avoir été « témoin de la

aneinanderzustoßen, daß sie einander nicht behinderten, war ihnen so wichtig wie den sich umklammernden Paaren, daß sie nicht voneinander ließen. In beiden war Entschlossenheit, ich staunte über diese Selbstbeherrschung der Engländer, die sich von nichts und niemand beirren lassen, schämte mich für meine Scham und begann zu ahnen, worin eigentlich der Puritanismus der Engländer bestand, den ich immer bewundert und gefürchtet hatte. » *Op. cit*., p. 160-161.

21 *Cf.* Stéphane Jougla, « L'esthétique de la honte », dans Julie Anselmini (éd.), *Anatomie de la honte*, Acta Fabula, printemps 2005 (vol. 6, nº 1), p. 85-91. S. J. fait remarquer que la honte est cette « corne de taureau » dont parle Leiris dans « De la littérature considérée comme une tauromachie » (1946) : la mise en danger de l'écrivain qui entreprend de « confesser publiquement certaines des déficiences ou lâchetés qui lui font le plus honte ».

gloire d'un Eliot »[22]. Plus loin il déclarera n'avoir « jamais surmonté la honte » que lui a inspirée la ridicule guerre des Malouines[23]. Dans les deux cas, comme dans bien d'autres, son sentiment de honte est dû à une « rupture de lien avec l'image rassurante [qu'il] a de son être »[24], en tant que celle-ci est déterminée par appartenance à une communauté donnée (ici : les poètes, les Anglais).

On trouve aussi la déclaration inverse (« je n'ai pas honte »), encore plus forte en terme de pacte dans la mesure où elle suppose une tentation de censure (« il y aurait lieu d'avoir honte, mais j'assume »). C'est ce que dit en substance Canetti à propos des séances de lecture commentée de Hölderlin auxquelles il s'est prêté à la demande à Mr. Milburn, son hôte à Amersham. Cet ancien pasteur qu'il décrit comme fanatique et desséché, lâche et avare, partageait sa passion pour les livres, et Canetti lui a fait cette faveur – sans en avoir honte, comme il le précise. « Je ne le regrette pas », note-t-il. « Je revendique ce souvenir de guerre qui pourrait paraître indiciblement déplacé, je n'en ai pas honte »[25]. C'est à nouveau son appartenance à la communauté des poètes qui est en cause, et sa loyauté à l'égard de ce qu'on pourrait appeler une éthique de la littérature, en même temps qu'un sentiment de responsabilité envers les victimes du nazisme et de la guerre (« Je sais ce qui arrivait au même moment à d'autres hommes »[26]). Mais cette fois, il se reconnaît objectivement coupable : il a trahi Hölderlin en l'« expliquant », acte dont il aurait « fait amende honorable » en toute autre circonstance[27] et qu'il présente comme une sorte de viol

---

[22] « Ich war Zeuge des Ruhmes eines Eliot. Wird man sich je genug dafür schämen? » *Op. cit*., p. 8. On relèvera au passage la contradiction, typiquement canettienne, entre l'expression de la honte (implication personnelle par excellence) et l'emploi du pronom indéterminé *man*.

[23] « Ich, ein liebender Engländer, doppelt dankbar um Vezas England-Entzücken willen, bin über die Scham für diesen Winz-Krieg nie hinweggekommen : Englands Kolosseum, ozeanische Kriegsspiele. » *Op. cit*., p. 30.

[24] Je me réfère ici à une définition donnée par Ilda Mendes Dos Santos dans son article « De la rougeur du voyageur, sous l'œil perçant du monde... », dans Julie Anselmini (éd.), *Anatomie de la honte*, *op. cit*., p. 109-119.

[25] « Ich schämte mich keinen Augenblick. [...] Ich bereue es nicht [...]. Ich bekenne mich zu dieser Kriegserinnerung, die unsäglich deplaziert erscheinen könnte. » *Op. cit*., p. 57-58.

[26] « Ich weiß, was im selben Augenblick anderen Menschen geschah. » *Ibid*., p. 58.

[27] « Ich habe dem Dichter keine Abbitte geleistet, wie ich es sonst für jede Erklärung täte. » *Ibid*.

(« *Mißbrauch* », « *treiben* »[28]). Il est dédommagé du poids de la culpabilité par le visage de son auditeur transfiguré par cette poésie[29], détail qui n'est pas sans rappeler l'extase quasi sexuelle qui se peignait sur le visage de sa mère à la fin de leurs séances communes de lecture de Shakespeare[30]. L'insistance quelque peu théâtrale que met Canetti à s'accuser d'un acte qui n'est tout de même pas criminel (« *Ich bekenne mich…* ») peut paraître disproportionnée, surtout si l'on pense à la froide brutalité dont il fait preuve par ailleurs envers Iris Murdoch. Il y a un déplacement de la rhétorique des passions et de l'aveu vers le domaine de la littérature, des idées, de la politique. Pour Canetti, le plus intime est ce qui relève de la création et de la morale poétique, non les affaires de cœur ou de sexe.

*

Bien que porté pour différentes raisons à opter pour une écriture de type mémorialiste, Canetti ne parvient pas (mais ne cherche pas vraiment non plus) à se détacher du culte de la subjectivité. Il redéfinit à sa façon les limites entre le public et le privé, mais ne renonce pas pour autant à singulariser son expérience et à s'impliquer personnellement dans son récit, bien au contraire. Le texte tourne toujours d'une façon ou d'une autre autour du problème crucial de l'identité. Au bout d'une très longue vie, Canetti en est toujours à tenter de se construire en écrivant.

En somme, Canetti s'impose une fois de plus comme « l'un des très grands écrivains de ce siècle […] pour lesquels ce que nous appelons notre *identité* n'allait pas de soi », ainsi que l'a remarqué le psychanalyste Roger Gentis. Et ce fragment posthume est comme ses livres précédents « un témoignage de la difficulté qu'il a eue à s'en construire une, de l'acharnement qu'il y a mis, de l'échec sur lequel ne pouvait que rester ouverte cette quête », car le « poète qu'il veut être, qu'il s'efforce d'être […] n'est jamais qu'un des visages de cette multiplicité qu'il se connaît et qui lui demeure foncièrement obscure. »[31]

---

[28] « Da saß ich nun während eines ganzen Sommers mit Mr. Milburn täglich und trieb – man muß es leider so sagen – mit ihm eine Stunde lang Hölderlin. Während ich las, veränderte sich sein Gesicht [...]"*Op. cit*., p. 57. „ Ich weiß sehr wohl, was für ein Mißbrauch es war, den ich damals mit Hölderlin trieb. » *Ibid*., p. 58.

[29] « Aber ich habe auch immer das Antlitz des Mr. Milburn vor mir, das von dieser Dichtung transformiert war. » *Ibid*.

[30] Voir *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (1977), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 98-99.

[31] Roger Gentis, *La folie Canetti*, Paris, Nadeau, 1992, p. 159-161.