

MÉTAMORPHOSE ET ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE CHEZ CANETTI

La métamorphose ou transformation (« *Verwandlung* ») est au cœur de la pensée de Canetti. Concept omniprésent et polysémique, il fonctionne comme une « clef » qui lui a permis de donner une cohérence à sa réflexion sur l'homme et le pouvoir, tout en évitant que celle-ci ne se referme en « système ».¹ La notion de métamorphose permet, précisément parce qu'elle est insaisissable et en quelque sorte elle-même protéenne, d'indiquer une ouverture, de relier des domaines traditionnellement distincts pour réintroduire une fluidité vitale dans la pensée rationaliste sclérosante. Pour le lecteur, le caractère flou et quelque peu abstrait de la « *Verwandlung* » constitue cependant une difficulté. Ainsi ce qui était une clef théorique pour Canetti n'en finit pas de poser des colles à ses interprètes. Nous ne tenterons pas de rendre compte de toutes les interprétations auxquelles a donné lieu la notion canettienne de « *Verwandlung* », ni d'en proposer une énième lecture. Nous voudrions simplement ramener la question dans le champ littéraire et l'aborder du point de vue qui nous occupe ici : la tradition des métamorphoses littéraires, depuis Homère et Ovide jusqu'à Ransmayr, en passant par les écrivains de la modernité, Rilke, Kafka, Joyce. Que devient la métamorphose chez Canetti ? Il la porte au nues dans ses écrits théoriques, mais qu'en fait-il concrètement ? Nous commencerons par exposer brièvement le cadre théorique de sa réflexion (la « *Verwandlungslehre* »), avant d'aborder sur cette base la question de l'application aux œuvres. Nous verrons que celle-ci prend surtout la forme d'une démonstration par l'exemple (les « métamorphoses du moi » dans l'autobiographie), ce qui semble ne laisser que peu de place à l'élaboration d'une « poétique de la métamorphose » telle que Canetti la suggère pourtant dans ses textes théoriques et telle que l'ont recherchée avec plus ou moins de bonheur nombre de ses contemporains. Il s'agira donc d'éclairer, d'une part, la relation de Canetti à la tradition (y a-t-il chez lui une « réception productive » d'Ovide et d'Homère, par exemple ?), d'autre part son positionnement par rapport aux protagonistes de cette « *klassische Moderne* » qui continue de marquer sa pensée jusque dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

*

Canetti élabore sa « théorie » de la métamorphose dans les années quarante, alors qu'il rassemble des documents ethnographiques pour son analyse des rapports entre « masse » et « puissance ». La métamorphose ou « *Verwandlung* », telle qu'elle est relatée dans d'innombrables récits mythologiques de tradition écrite ou orale, s'impose à lui

¹ « Ich hasse die Leute, die Systeme bauen, und ich werde dafür sorgen, daß sich meines nie ganz schließt. » *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972* (Hanser, 1973), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, p. 108, (1947). Voir aussi Françoise Kenk, *Elias Canetti, Un auteur énigmatique dans l'histoire intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, 2004.

comme un principe universel correspondant à une faculté fondamentale de l'homme : « Je crois que l'homme est l'animal doué pour la métamorphose. C'est ainsi qu'il est devenu homme, en développant le don de la métamorphose. »² Définie comme une expérience d'identification avec autrui, la métamorphose permet à l'individu de dépasser les frontières de son moi et d'échapper à la « puissance » mortifère et à la « pétrification » (« Erstarrung ») qui en résulte. L'histoire est selon Canetti un combat perpétuel entre « Verwandlung » et « Erstarrung ». Dans les sociétés automatisées et rationalisées du monde occidental, cette qualité distinctive de l'homme est menacée.

Son projet anthropologique ayant abouti en 1960, Canetti étend sa réflexion à l'art et la littérature. Point culminant de ce processus : le discours de 1976 sur « Le métier du poète » (« Der Beruf des Dichters »), où Canetti assigne à l'écrivain, désigné de façon désuète et légèrement emphatique de « Dichter », la mission de « garder les métamorphoses » dans un monde hostile, c'est-à-dire de combattre grâce à son empathie créatrice les effets « pétrifiants » de la société technocratique et industrielle. Cette forme de résistance doit se manifester à deux niveaux : littéraire et anthropologique. Canetti demande d'abord au poète de conserver la mémoire des récits de métamorphoses qui constituent le trésor de l'humanité. À titre d'exemples, il évoque d'abord les *Métamorphoses* d'Ovide et l'*Odyssee*, tant pour elles-mêmes que pour l'influence que ces deux œuvres ont exercée sur la littérature européenne de la Renaissance à la modernité. Détail caractéristique : de l'épopée homérique, il retient surtout les « métamorphoses aventureuses d'un homme » (non celles opérées par les dieux), métamorphoses qui « culminent », dit-il, dans le retour d'Ulysse à Ithaque sous l'apparence d'un mendiant, autrement dit de l'être le plus méprisé de l'échelle sociale, atteignant ainsi une « perfection dans la dissimulation » (« Vollkommenheit der Verstellung ») restée inégalée et encore moins surpassée par la suite.³ La confusion qui s'esquisse ici entre « Verstellung » et « Verwandlung » se retrouve dans d'autres contextes, notamment dans l'autobiographie (où Ulysse est présenté comme un modèle positif dans la mesure où il est un maître de la ruse et même du mensonge) et dans *Masse et puissance* (la métamorphose comprise comme compensation d'une faiblesse initiale).⁴

Canetti évoque ensuite, plus longuement et avec une véritable vénération, des récits moins connus : l'épopée sumérienne de Gilgamesh (le plus ancien des récits légendaires

² « Ich glaube, der Mensch ist das Verwandlungstier. Er ist so zum Menschen geworden, weil er die Begabung zur Verwandlung entwickelt hat. » Elias Canetti / Paul Schmid: « ‚Mir ist es vor allem um Klarheit zu tun‘. P.S. sprach mit E.C », in *Tages-Anzeiger*, 28.6.1974, p. 61 sq. Cité par Sven Hanschek, *Elias Canetti*, München, Hanser, 2005, p. 14.

³ Elias Canetti, « Der Beruf des Dichters », Münchner Rede, Januar 1976, in *Das Gewissen der Worte. Essays* (Hanser, 1975), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, p. 284.

⁴ Sur l'ambiguïté de la notion de « Verwandlung », voir Olivier Agard, « La figure du *Trickster* chez Canetti », in *Austriaca* n° 61, « Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale de France », études réunies par Gerald Stieg, Université de Rouen, CERA, décembre 2005, p. 125-138. Sur la proximité entre « Verwandlung » et « Verstellung » dans l'autobiographie, cf. l'article très critique d'Achim Geisenhanslücke, « Macht, Autorität und Verstellung. Über Elias Canettis Autobiographie », in *Text + Kritik*, Heft 28, « Elias Canetti », 4. Aufl. : Neufassung, Juli 2005.

connus, retrouvé dans les années 1870 et dont une seconde traduction complète en allemand avait paru en 1934), et enfin et surtout les récits anonymes de peuples « primitifs ». On note que Canetti quitte ainsi (à peine l'a-t-il abordé) le champ littéraire proprement dit, puisque ces récits sont restés à l'écart du processus de transmission de la littérature occidentale et ressortissent plutôt, selon ses propres critères, au domaine du « mythe ». Cela le conduit au second point de son exposé, le plus important : la définition de la mission du poète sur le plan anthropologique. Le « Dichter » doit mettre son don métamorphique (la faculté d'empathie qui le distingue des autres hommes) au service de la résistance à la rationalisation et à la division du savoir, ainsi qu'à tout ce qui dans la société moderne « interdit la métamorphose », c'est-à-dire isole, sclérose, déshumanise.⁵ En élargissant ainsi le champ de ses compétences à l'anthropologie, Canetti confère au « Dichter », comme le note Françoise Kenk, « une légitimité, un fondement, proprement ontologique ».⁶

À partir des années soixante, Canetti en vient à faire de la métamorphose ainsi comprise le critère quasi unique de la valeur littéraire, une véritable panacée. Il classe parmi les « vrais » poètes : Aristophane, pour son traitement du chœur souvent représenté par des animaux (« il présente ainsi les plus anciennes métamorphoses, donne à voir la métamorphose même en tant que processus »⁷), mais aussi, de façon plus surprenante, Stendhal (pour sa liberté de pensée et son goût des « déguisements » (*sic*), et parce qu'il lui donne envie de « sortir de la peau de son œuvre » et de se « transformer » à son exemple⁸), et plus naturellement Kafka, en qui il reconnaît le maître absolu de la « métamorphose en ce qui est petit » (« Verwandlung ins Kleine »⁹), en des créatures insignifiantes et considérées comme abjectes (rat, taupe, insecte), une forme de métamorphose qu'il admire particulièrement et qui s'apparente elle aussi aux « travestissements » d'Ulysse (car elle permet au faible d'échapper à l'emprise des puissants en devenant « Personne »). À l'inverse, Brecht est vivement critiqué pour sa théorie de la « distanciation » (« Verfremdung ») que Canetti interprète comme une « interdiction de métamorphose » (« Verwandlungsverbot »¹⁰). Tolstoï, bien qu'apprécié pour d'autres qualités, se voit reprocher d'avoir été, « comme tous ceux qui sont contre le mensonge, contre la métamorphose », ce qui est jugé grave car « disparaît ainsi la dimension principale de l'homme ».¹¹ Et dans les toutes dernières années encore, la romancière Iris Murdoch sera traitée de « poète illégitime » pour n'avoir su trouver mieux en fait de métamorphoses

⁵ « Der Beruf des Dichters », *op. cit.*, p. 285-286.

⁶ Françoise Kenk, *op. cit.*, p. 41.

⁷ *Die Provinz des Menschen*, *op. cit.*, p. 260, (1967).

⁸ *Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen*, München, Hanser, 1994, p. 29-30 (1960).

⁹ Cf. « Der andere Prozess : Kafkas Briefe an Felice » (1968), in *Das Gewissen der Worte*, p. 78-169 (ici p. 145-149). Hormis *La Métamorphose*, Canetti évoque une lettre de Kafka à Brod au sujet d'une taupe ainsi que la nouvelle inachevée « Souvenir du chemin de fer de Kalda », où le narrateur tente de s'identifier à un rat. Canetti rapproche cet intérêt porté aux créatures les plus minuscules de l'importance des insectes dans la culture et la littérature chinoise.

¹⁰ *Nachträge aus Hampstead*, *op. cit.*, p. 43 (1960).

¹¹ *Ibid.*, p. 61 (1962).

que de collectionner les amants talentueux (dont lui), usurpant ainsi leurs dons.¹² Chez le vrai poète, en revanche, le don métamorphique se manifeste par une démultiplication du moi : Canetti déclare être « habité » par un grand nombre de personnages, fictifs ou réels. Ces avatars lui permettent de « respirer », de se renouveler constamment, de ne pas se scléroser.

La complexité de cette « Verwandlungslehre » tient à ce que, comme on le voit d'après les exemples cités, le concept renvoie à la fois à une conception psychologique et donc métaphorique de la métamorphose (comme expression emphatique d'une évolution de la personnalité n'ayant rien de miraculeux a priori), et à l'acception littérale courante de ce terme comme transformation discontinue et totale d'une entité en une autre (phénomène qui relève de la croyance mythique). La première approche est psychologique : partant d'une esthétique de la réception (l'expérience artistique comme facteur de transformation psychologique de l'individu), elle débouche sur une esthétique de la production (le lecteur devenu écrivain se servant de son don pour transformer à son tour d'autres lecteurs par l'écriture, et ce en transformant la vie en art). La seconde relève de la poétique et prend la forme d'une « réception productive » : il s'agit de perpétuer ou de réactiver la tradition des métamorphoses racontées (concrètes et physiques cette fois-ci) dans la littérature ou la mythologie. Le concept de « Verwandlung » est indissociable pour Canetti de celui de « mythe », qu'il ne faut pas comprendre chez lui (on l'a déjà évoqué) comme littéraire au sens strict : le mythe est ce qui précède la littérature ou reste en dehors du champ littéraire.¹³ Selon cette définition, Ovide et Homère, ce n'est déjà plus du mythe, mais de la littérature. Ces deux poètes n'ont pas créé de mythes, ils les ont seulement répertoriés et mis en forme, en ce sens ils ont été des « gardiens des métamorphoses ». ¹⁴ Comment l'écrivain moderne peut-il encore assumer ce rôle ? On s'aperçoit que Canetti, tout en insistant sur la valeur littérale des métamorphoses, n'en donne dans son discours de 1976 que des exemples qu'on peut juger assez peu représentatifs : la « transformation » d'Ulysse en mendiant (qui est plutôt un travestissement tactique) et celle de l'homme sauvage Enkidu en homme civilisé dans l'épopée de Gilgamesh, une métamorphose là encore plus psychique que physique. Alors, comment Canetti applique-t-il cette « Verwandlungslehre » à sa propre écriture ?

D'abord, en faisant la démonstration par l'exemple de sa théorie esthétique : c'est l'illustration de ce que nous avons appelé la métamorphose psychologique. Canetti n'élaborant sa théorie de la métamorphose que dans les années quarante, il serait vain d'en chercher une application dans l'œuvre de jeunesse. Ses écrits de la période viennoise – le roman *Die Blendung* et les pièces *Noce (Hochzeit)* et *Comédie des vanités (Komödie der Eitelkeit)* – présentent plutôt des contre-exemples illustrant l'incapacité à se métamorphoser. Les personnages enfermés dans leur subjectivité sont des anti-héros figés, monolithiques,

¹² *Party im Blitz. Die englischen Jahre*, München, Hanser, 2003, p. 174.

¹³ Cf. Karoline Hornik, *Mythoman und Menschenfresser. Zum Mythos in Elias Canettis Dichterbild*, Bielefeld, Aisthesis, 2006 (notamment p. 115-117).

¹⁴ *Die Provinz des Menschen, op. cit.*, p. 291-292 (1971).

courant à leur perte : des fous. C'est dans les trois volumes de l'autobiographie et le petit recueil sur Marrakech, écrits dans les années soixante à quatre-vingt, que Canetti démontre le pouvoir de la métamorphose. Dans l'autobiographie, il présente l'histoire de sa personnalité comme une succession de transformations dues notamment à la rencontre avec des œuvres et des artistes, et invoque une série de personnages réels particulièrement doués pour la métamorphose. Les *Voix de Marrakech* illustrent quant à elles le pouvoir transfigurateur de l'empathie dans la rencontre avec l'Autre (autre pays, autre continent, autre culture).¹⁵ Dans les deux cas, le paradoxe inhérent à toute métamorphose (le fait qu'elle suppose une continuité dans la discontinuité) est poussé à l'extrême. Entre l'histoire de sa vie qui lui prouve que la métamorphose constitue sa « substance » même (d'homme et d'artiste), et le récit de son voyage à Marrakech qui lui a apporté la conviction, à travers une « illumination » quasi mystique, qu'il « était » la place centrale du mellah de la Ville rouge (retour aux sources puisqu'il renoue ainsi avec sa judéité), les métamorphoses canettiennes aboutissent toujours, à travers la confrontation avec l'autre, à une régénération et donc une réaffirmation de son identité. Le moi sort enrichi et renforcé de cette expérience d'oubli de soi.

Cette conception psychique et métaphorique de la métamorphose (comme expérience empathique débouchant sur une évolution positive de la personnalité) est en contradiction avec le postulat irrationaliste de Canetti refusant toute tentative d'expliquer ou de « disséquer » le mythe. On connaît sa résistance obstinée à la psychanalyse, notamment parce qu'elle a banalisé le mythe d'Œdipe en en faisant un « complexe » universellement partagé. Ce rejet s'étend en réalité à tous les discours théoriques qui ont déterminé l'approche moderniste de la métamorphose : la théorie darwinienne de l'évolution (parce qu'elle donne une caution scientifique au pouvoir en proclamant la « survie des plus forts »)¹⁶, la critique du langage, les théories philosophico-religieuses de Kierkegaard et Buber.¹⁷ Canetti oppose à tous ces « systèmes » un refus sans appel, au nom de la « vérité » du mythe, qu'il se refuse pour sa part à « violer ».¹⁸ On sait combien cet irrationalisme canettien, qui consiste à postuler envers et contre tout la valeur littérale des représentations mythologiques véhiculées par les contes, légendes et épopées, est irritante pour le lecteur. Or elle constitue un problème pour lui aussi : son refus de l'intellectualisme et de la négativité qui caractérisent la réflexion de ses contemporains sur la métamorphose est un défi que Canetti se lance à lui-même, dans un contexte où il lui est de fait tout aussi impossible qu'à eux de croire à la transformation miraculeuse (discontinue et réversible) des êtres et des choses. La pensée animiste ou magique des civilisations qui ont inventé des histoires de métamorphose ne lui est plus accessible. D'un

¹⁵ Cf. entre autres : Friederike Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung, Identität, Machtausübung*, Tübingen, Stauffenburg, 1988.

¹⁶ On trouve bon nombre de réflexions contre Darwin dans les *Aufzeichnungen*. Cf. *Die Fliegenpein*, München, Hanser, 1992, p. 113 ; *Aufzeichnungen 1992-1993*, p. 37 et p. 48.

¹⁷ Cf. Pascal Nicklas, *Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*, Hildesheim, Olms, 2002. Les deux grandes révolutions de la pensée qui ont ouvert la voie à une vision nouvelle de la métamorphose au XX^e siècle sont, selon P. N., les théories de Darwin et de Freud.

¹⁸ *Die Provinz des Menschen, op. cit.*, p. 290 (1971).

autre côté, refusant tout traitement de la métamorphose qui s'inspire des théories de Freud, il se barre l'accès au champ psychanalytique – et ainsi à l'explication par la névrose et le rêve, dont les ressources ont été largement exploitées par les écrivains modernes, à commencer par Joyce (qui s'en défendait pourtant) et les surréalistes. Refusant de même la théorie darwinienne de l'évolution, il ne suivra pas non plus la voie de ces écrivains qui en ont imaginé l'inversion, par exemple sous la forme traumatisante d'une métamorphose régressive de l'homme en singe ou en cafard. La métamorphose doit rester quelque chose de positif, de salvateur.

Ce sera donc la quadrature du cercle. Canetti en a été conscient dès le début, comme l'atteste la notation suivante, datée de 1943 :

La théorie de la métamorphose promet de devenir une panacée avant même d'être complètement aboutie. Elle est une sorte de métempsychose ou de darwinisme, mais sans orientation religieuse ni à strictement parler scientifique ; axée sur la psychologie et la sociologie de façon à ce que ces deux disciplines n'en fassent plus qu'une seule, et dramatiquement exacerbée, dans la mesure où elle rend possible ensemble et en même temps tout ce qui s'étend là-bas sur des générations, voire des périodes géologiques.¹⁹

La métamorphose est une « exacerbation dramatique », autrement dit une condensation poétique et théâtrale de processus qui se déroulent plus lentement dans la vie réelle. Ce qui est poétique, c'est l'effet de saut, de discontinuité provoqué par cette accélération. Le problème, c'est qu'une fois qu'on n'y croit plus, ces métamorphoses violentes et poétiques qui nourrissent l'idée de la fluidité du monde deviennent difficiles à imaginer. Or, comme elles sont les « chiffres » de la narration en tant que telle, la difficulté à les imaginer implique une crise du récit même. « Dès lors que plus rien ne bouge, ne se transforme et n'évolue, il n'y a plus d'histoires à raconter », constate Friedmann Harzer dans son ouvrage *Erzählte Verwandlung*.²⁰ Les écrivains de la modernité dite « classique » (Proust, Gide, Rilke, Joyce, Broch, Kafka), qui se sont tous intéressés à la métamorphose, ne sont jamais parvenus à résoudre ce problème. Leurs métamorphoses sont toutes plus ou moins métaphoriques, oniriques ou fantasmagoriques.

Ne reste donc à l'écrivain moderne que la mise en exergue des « traces de la métamorphose ». Comme le note Canetti en 1944 : « Les mauvais poètes effacent les traces de la métamorphose ; les bons les donnent à voir. »²¹ Chez Kafka déjà, la métamorphose atteint un état limite de la représentativité ; avec lui, les possibilités d'envisager et de représenter des métamorphoses s'épuisent pour ne laisser place qu'à des « formes atrophiées » de métamorphose (« Schwundformen erzählter Verwandlung »),

¹⁹ « Die Verwandlungslehre verspricht ein Allheilmittel zu werden, bevor sie noch ganz durchdacht ist. Sie ist etwas wie eine Seelenwanderungslehre oder ein Darwinismus, aber ohne im engeren Sinn religiöse oder streng naturwissenschaftliche Wendung, auf Psychologie oder Soziologie bezogen, so daß beide überhaupt eines werden, und dramatisch gesteigert, indem alles nebeneinander und zugleich möglich wird, was sich dort auf Generationen des Lebens oder gar auf geologische Perioden verteilt. » *Ibid.*, p. 40-41.

²⁰ « Wo sich nichts mehr bewegt, verwandelt und entwickelt, gibt es auch keine Geschichten mehr zu erzählen. » Friedmann Harzer, *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 144.

²¹ *Die Provinz des Menschen, op. cit.*, p. 65.

comme le note F. Harzer.²² C'est là que réside sa modernité. Harzer constate une véritable « paralysie narrative » de la modernité face au concept de métamorphose. Chez Canetti, cette paralysie s'est encore aggravée. On ne trouve chez lui que des états embryonnaires ou résiduels de la métamorphose. Pas de récits du processus métamorphique en tant que tel, mais tout au plus des ébauches, des réminiscences, des « traces ». Nous en distinguerons plusieurs formes : le traitement poético-ludique du thème de la métamorphose dans certaines réflexions aphoristiques, les métaphores animales dans les portraits des textes autobiographiques, et inversement le traitement « humanisant » des animaux et des choses dans *Les Voix de Marrakech*. Tous ces procédés participent d'une même entreprise de questionnement des limites du civilisé et du primitif, de l'humain et de l'animal, du vivant et de l'inanimé.

La première catégorie de « traces de la métamorphose » apparaît avec une certaine fréquence dans les notations souvent très brèves des recueils de « réflexions » qui projettent la vision d'un monde décalé, paradoxal, éclairant le nôtre soit par exagération, soit par contraste. Canetti imagine ainsi une Circé moderne « qui transforme tous les hommes en journaux ».²³ Cet exemple de réception productive du récit homérique peut être jugé banal par son message (critique de la société médiatique qui exerce un pouvoir aliénant, donc réifiant, sur les individus), mais le recours à un motif narratif homérique est inattendu pour faire passer un tel message, et sa forme allusive et fragmentaire rend l'énoncé percutant.

À d'autres moments, c'est le sujet qui voudrait se transformer en chose : « Chez certaines personnes, le mot âme résonne comme la quintessence de tout ce qu'on craint et hait, et l'on voudrait se changer en locomotive pour prendre la fuite à toute vapeur en rugissant. »²⁴ Ce n'est pas un hasard si le désir de métamorphose se manifeste ici en réaction à un déni de spiritualité. Toute l'ironie est dans le sens de cette auto-métamorphose fantasmée : ce n'est pas une régression (comme le serait la transformation en feuille, singe, oiseau), mais un « progrès » au sens technique du terme. Mais le progrès technique en est-il un sur le plan moral ? Image moderne de la monstruosité, la locomotive est en 1945 une figure plus menaçante que les cyclopes ou les monstres marins d'Homère (surtout si l'on songe aux trains qui avaient tout récemment conduit des millions de Juifs dans les camps d'extermination). La prise en compte de cette dimension historique accentue encore le caractère libérateur de la vision comique invoquée par Canetti ; sa vertu de « défoulement » n'est pas purement psychologique, elle est philosophique. En cela, ce fragment illustre bien le rôle « désaliénant » que Canetti attribue à la métamorphose.

Cette réflexion est aussi à rapprocher des « métamorphoses du moi » dont Canetti fait l'inventaire dans son autobiographie. Ici l'auto-métamorphose n'est pas une

²² Friedmann Harzer, *op. cit.*, p. 111.

²³ « Kirke, die alle Männer in Zeitungen verwandelt. » *Die Provinz des Menschen*, *op. cit.*, p. 244 (1966).

²⁴ « Bei manchen klingt das Wort Seele wie der Inbegriff alles dessen, was man fürchtet und haßt, und man möchte sich in eine Lokomotive verwandeln, um fauchend und eilig davonzufahren. » *Ibid.*, p. 67 (1945).

expérience vécue mais l'expression d'un désir fantasmagorique en réaction à une irritation, une colère. Néanmoins l'expérience de dépersonnalisation qui la fonde vaut pour elle-même, indépendamment du contexte et du sens qui lui est donné. En cela, on peut rapprocher ces « pensées » ludiques et provocatrices d'autres notations où Canetti décrit sur le mode sérieux des épisodes vécus plus ou moins hallucinatoires. Citons par exemple le récit d'une auto-métamorphose en jeune fille, expérience troublante que l'on s'attendrait à voir traitée comme relevant soit du paranormal soit de la psychiatrie.²⁵ Canetti ne privilégie aucune de ces approches, il ne voit dans cet épisode ni une révélation mystique ni un trouble dissociatif de l'identité, mais juste, dit-il, un exemple « concret et simple de ce que j'appelle la métamorphose ». On voit sur quoi se fonde l'aversion de Canetti pour la psychanalyse : la métamorphose est toujours vécue par lui comme une expérience positive, même si elle peut être ressentie sur le moment comme inquiétante. Qu'elle soit critique, satirique ou sérieuse, elle est toujours valorisée, toujours objet de désir – désir d'échapper à l'emprise des autres comme aux limites de sa propre personnalité, aux catégories abstraites comme à la masse constituée de ses écrits : Canetti cherche sans cesse à se trouver, mais rêve en même temps de s'oublier, de devenir un autre, de « sortir de la peau de son œuvre ».

On retrouve quelque chose de semblable à la réflexion évoquée plus haut, mais en plus léger et plus caustique, dans la notation suivante : « Une femme, dans une réception, avoua n'avoir jamais fait de rêve ; elle fut aussitôt changée aux yeux de tous en singe. »²⁶ Canetti recourt ici au motif de la métamorphose pour faire un pied de nez ironique à la fois à Freud et à Darwin. Le procédé est d'autant plus pertinent que ce sont ces deux penseurs qui ont révolutionné l'idée de métamorphose en lui donnant un contenu scientifique, se l'appropriant ainsi selon lui de façon abusive et déviante. En dénonçant cette usurpation, l'écrivain la leur « reprend » poétiquement. L'économie de moyens avec laquelle il y parvient est une bonne illustration de cette « exacerbation dramatique » qu'il attend du recours à la métamorphose.

On rencontre une autre illustration des « traces de la métamorphose » dans le traitement que Canetti fait de l'humain et de l'animal dans ses portraits. Le recours à la métaphore animale pour portraiturer un être humain est un procédé habituel à la caricature. Canetti fait un emploi limité de cette technique dépréciative ; son agressivité de satiriste s'exerce en général d'une autre manière. Il y recourt en revanche volontiers, et de façon plus originale, dans ses portraits positifs. Il décrit ainsi Veza, sa future épouse, comme une « femme-corbeau » ; cette « métamorphose » est occasionnée par la lecture que lui fait la jeune femme à la beauté exotique du poème « The Raven » d'E. A. Poe, une expérience esthétique forte présentée comme une sorte d'envoûtement.²⁷ Hermann

²⁵ *Die Provinz des Menschen, op. cit.*, p. 47-48 (1943).

²⁶ « Jene Frau, die in einer Gesellschaft zugab, daß sie noch nie einen Traum gehabt hatte ; und schon war sie vor aller Augen in einen Affen verwandelt. » *Ibid.*, p. 65 (1944).

²⁷ « Der Rabe fuhr mir in die Nerven, ich begann im Rhythmus des Gedichts zu zucken. » *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* (Hanser, 1980), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, p. 149.

Broch, son ami à l'époque, est décrit comme un oiseau.²⁸ Quant à Manon Gropius, la fille d'Alma Mahler et de Walter Gropius, qui meurt de la polio à dix-neuf ans et que Canetti veut « sauver » rétroactivement de l'emprise de sa mère, il la décrit avant sa maladie comme « une gazelle déguisée en jeune fille », un « ange-gazelle venu du ciel ».²⁹ Une autre jeune fille (Susanne Benedikt) est qualifiée de « belle comme un poisson ténébreux ».³⁰ Citons enfin l'un des portraits les plus élogieux du fragment posthume *Les Années anglaises*, celui du philosophe et mathématicien Bertrand Russell. Cet aristocrate de gauche, libre-penseur, humaniste, bon vivant et amateur de femmes (figure évidente d'identification pour Canetti), y est présenté dans ses vieux jours comme un « bouc » et un « satyre »³¹. La mise en exergue de l'animalité, qui pourrait être ridicule et dégradante dans d'autres contextes, est ici un hommage. On voit en quoi réside l'originalité du traitement de la référence animale par Canetti : elle est généralement positive (même si elle est « descendante » et non « ascendante » en terme de hiérarchie des espèces) et son caractère métaphorique n'est pas déclaré (ou alors l'auteur s'arrange pour le faire oublier). Le texte tend à présenter le phénomène métamorphique comme naturel (c'est-à-dire miraculeux), ce qui est une façon de réactiver la dimension irrationnelle, magique.

Le fait que les hommes ressemblent parfois, dans ce qu'ils ont de meilleur, à des bêtes, incite à penser qu'ils pourraient avoir existé sous une forme animale dans une autre vie. Inversement, il arrive qu'un animal ressemble à un être humain au point de laisser penser qu'il en soit la réincarnation. « À chaque fois qu'on observe un animal avec précision, on a l'impression qu'un être humain tapi à l'intérieur se moque de vous », note Canetti dans une réflexion de 1942.³² Il en fait l'expérience à Marrakech, où il est choqué à la vue des animaux maltraités, traînés sur les marchés pour amuser la foule, menés à l'abattoir. Frappé dès son arrivée par la ressemblance des chameaux avec de vieilles dames anglaises prenant le thé (créatures avec lesquelles ils ont en commun la dignité et la méchanceté³³), il ne cessera de voir dans ces animaux, comme dans les ânes, des êtres proches des humains et sans doute meilleurs qu'eux. La Shoah est passée par là : les hommes ont prouvé une fois pour toutes qu'ils surpassaient les animaux en barbarie. Dès lors, on peut penser que les bêtes sont des hommes métamorphosés, que tout animal a

²⁸ « Seine Pelerine hob sich im Wind wie Flügel. [...] der Vogelkopf und die Pelerine zusammen ergaben das Bild eines verhinderten Fluges [...]. » *Das Augenspiel*, op. cit., p. 36.

²⁹ « [...] eine Gazelle kam ins Zimmer getrippelt, ein leichtes, braunes Geschöpf, als junges Mädchen verkleidet, unberührt von der Pracht, in die es gerufen wurde [...]. Es verbreitete Scheu mehr noch als Schönheit um sich, eine Engels-Gazelle vom Himmel, nicht aus der Arche [...] » *Ibid.*, p. 56.

³⁰ « In einem offenen hellen Mantel, mit offenen pechschwarzen Haaren, stark atmend, die dunklen Augen auf ein Ziel gerichtet, das man nicht kannte, sehr jung, vielleicht 17, schön wie ein dunkler Fisch [...]. » *Ibid.*, p. 209.

³¹ « [...] Doch schloß seine Rede mit dem Lachen eines Geißbocks, so wild und gefährlich, daß man darüber erschrak. [...] Alles Animalische seiner Natur war in seinem Lachen enthalten, ein zwar sehr kleiner, aber ungemein heftiger und unermüdlicher Satyr. » *Party im Blitz. Die englischen Jahre*, p. 98-105.

³² « Immer wenn man ein Tier genau betrachtet, hat man das Gefühl, ein Mensch, der drin sitzt, macht sich über einen lustig. » *Die Provinz des Menschen*, op. cit., p. 15 (1942).

³³ *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise* (Hanser, 1978), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, p. 9.

une âme humaine. La réactivation poétique de la théorie de la réincarnation permet de proclamer la dignité du vivant.

Autre « trace de la métamorphose » dans *Les Voix de Marrakech* : la dynamisation fantasmagorique d'objets inanimés, une expérience psychique faite par le visiteur des souks. Subjugué par la masse de sacs en cuir identiques exposés à la devanture des échoppes, le voyageur-narrateur s'explique cette volonté d'exhibition par la fierté des hommes qui ont fabriqué ces objets à la main. Une fierté qui lui semble se transmettre aux sacs eux-mêmes, au point qu'il les imagine se mettant soudain à danser devant lui.³⁴ Cette vision orgiaque introduit dans le récit de voyage un élément carnavalesque qu'il faut comprendre comme une critique de la société de consommation. Alors que dans celle-ci les hommes sont aliénés et réifiés par la production industrielle, au Maroc les objets confectionnés à la main sont dotés d'une valeur individuelle (d'une « dignité ») qui leur confère une âme. La métaphore est filée : Canetti enchaîne sur « le sentiment de corporation de ces objets », et c'est maintenant ce « sentiment » prêté aux sacs qui se transmet aux passants. Le visiteur pris d'euphorie se dit alors : « Aujourd'hui je vais aller rendre visite aux épices » ou bien : « tiens, si j'allais retrouver les paniers et voir comment ils se tressent ». Et à peine l'a-t-il pensé que son vœu est déjà exaucé, ce que Canetti illustre à l'exemple des laines teintées se déployant en couleurs chatoyantes sous les yeux émerveillés du passant. Poétiquement, la rationalisation et la division du travail sont abolies. La métamorphose, fût-elle fantasmée, est un enchantement qui nous réconcilie avec notre humanité profonde, dont l'affinité avec le règne animal, végétal et minéral est constitutive.

Toutes ces métamorphoses sont « positives » et non dégradantes. Les métamorphoses dégénératives de Kafka, tant admirées par Canetti, ne trouvent pas de prolongement dans son œuvre. On comprend pourquoi : il n'est plus envisageable de montrer des hommes changés en cafards, en singes ou en rats. Les animaux maltraités de Marrakech font trop penser à la « métamorphose » définitive que les nazis ont fait subir aux Juifs pour qu'on ait encore envie d'imaginer des auto-métamorphoses régressives. Aussi les métamorphoses résiduelles de Canetti sont-elles des métamorphoses « constructives » : des transformations qui proclament envers et contre tout le triomphe de la créature torturée sur le pouvoir qui l'opprime. Le passage le plus emblématique à cet égard est le chapitre intitulé « Le désir de l'âne ». L'âne en question est la créature la plus pitoyable de la terre. Vieux, squelettique, agonisant, il a été traîné jusqu'à la place Djema el Fna où son maître le force à esquisser au son d'une musique des mouvements douloureux, tandis que les badauds se pressent autour de lui en riant à gorge déployée, ce qui leur donne à la lumière glauque des lampes à acétylène un aspect cruel et effrayant.³⁵ Cette terrible scène nocturne ne peut manquer de rappeler des scènes similaires de l'histoire récente où c'était un juif qui se tenait au milieu des « cannibales ». Le même âne parvient pourtant le lendemain, lorsque le narrateur le retrouve au même endroit, il ne sait par quel miracle ni à quelle « pensée », à avoir une formidable érection. Dès lors, note

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

Canetti, « ce n'est plus le même animal », son sexe est devenu « plus gros que le bâton dont on l'avait menacé dans la nuit ». Le « formidable changement » qui s'est opéré en lui témoigne de son invincible désir de vivre. Ce triomphe est bien limité, certes, bien peu jubilatoire ; mais il est infiniment précieux.

On comprend à travers ces exemples pourquoi la métamorphose est à la fois omniprésente et étrangement peu concrète dans l'œuvre de Canetti. Idée obsédante parce qu'elle renvoie à une spiritualité perdue et relie l'homme moderne à son passé lointain, elle doit être représentée de façon positive sous peine de contribuer à l'œuvre de déshumanisation en cours. Mais comme les occasions d'imaginer des métamorphoses heureuses n'abondent pas en cette seconde moitié de XX^e siècle, cela ne peut se faire que de manière allusive, paradoxale, satirique ou humoristique. Il est non moins impensable pour Canetti d'en faire (comme Joyce) un principe d'écriture, car la désarticulation du langage lui apparaît également comme une perspective menaçante, renvoyant à la déshumanisation. Canetti est trop attaché à l'intégrité des mots, reflet de celle des hommes, pour adapter le principe métamorphique à son écriture.

Canetti a fini par se rendre compte que le chemin de crête qu'il avait emprunté était trop étroit. Dans une réflexion datée de 1981, il écrit : « La métamorphose serait possible à condition que tu sois subjugué par de nouveaux dieux auxquels tu croirais. »³⁶ Le subjonctif II laisse à penser qu'il a désormais abandonné l'idée pour lui-même. Cela marque-t-il le renoncement à la mission qu'il s'était assignée en 1976 ? Une réflexion de la même période semble confirmer qu'il révisé son ambition à la baisse : « C'est peut-être en fin de compte la tâche *modeste* du poète qui est la plus importante : la *transmission des choses lues* »³⁷ : façon effectivement plus humble de concevoir le rôle de l'écrivain qu'en « gardien des métamorphoses » (tout en disant à peu près la même chose).

Dans une longue réflexion de 1983, Canetti se penche une nouvelle fois sur l'idée de réincarnation. Après avoir expliqué pourquoi elle l'attirait, il finit par la rejeter parce que : a) elle est imposée, b) elle ne permet pas de revenir en arrière. Pour lui la métamorphose est liberté, ouverture – et identité.³⁸ Reconnaisant son impuissance à atteindre l'idéal de modestie qu'il s'est fixé (Kafka) et à croire à la métempsycose, il écrivait déjà en 1969 : « Le noyau dur de ma personnalité, c'est que je ne peux pas m'humilier et que je dois néanmoins me transformer. Je ne peux pas accepter de mourir pour connaître la métamorphose. C'est pourquoi je vois la mort avec une obstination immuable comme

³⁶ « Die Verwandlung würde davon abhängen, daß du von neuen Göttern überwältigt wirst, denen du glaubst. » *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973 bis 1985* (Hanser, 1987), Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, p. 134 (1981).

³⁷ « Die *bescheidene* Aufgabe des Dichters ist am Ende vielleicht die wichtigste : das *Weitertragen des Gelesenen*. » *Ibid.*, p. 117 (1980). C'est Canetti qui souligne.

³⁸ « Das Wunderbare aber und für den Menschen nicht zu Missende an der wahren Verwandlung ist ihre Freiheit. (...) Man steht an einem Scheideweg, der sich in 100 Richtungen eröffnet und weiß [...] nie zuvor, welche man wählen wird. » *Ibid.*, p. 166/167.

la fin [...] »³⁹ Dès cette période, il exprimait des doutes quant à la capacité de l'homme à se transformer :

La question, la question terrible de savoir si un homme est vraiment capable de changer. Platon, dans *Le Banquet*, dit oui, comme s'il venait juste de lire Héraclite. Ils portent toute une vie durant le même nom, dit-il, et pourtant ils sont autres, tout en eux est sans cesse différent. Je ne crois pas à cette affaire, je n'en suis pas du tout convaincu. Je sais en quoi je suis resté le même que j'ai toujours été. Il est difficile de voir soi-même en quoi on est différent.⁴⁰

Ce pessimisme tardif montre a contrario tout le volontarisme de sa théorie de la métamorphose et dévoile en partie les raisons de son échec. À mesure que grandissent ses doutes quant à la supériorité morale des « primitifs » sur les peuples civilisés, Canetti se détourne des hommes et son obsession de la métamorphose fait place à un intérêt croissant pour les animaux en tant que tels (*cf.* ses derniers recueils de réflexions). Quant aux œuvres de fiction, il n'en écrira quasiment plus. Après l'abstinence qu'il s'est imposée pour écrire *Masse et puissance*, il a cru trouver un nouveau souffle à Marrakech, par un retour aux sources de la narration. Il tire profit de ce nouvel élan pour écrire son autobiographie, œuvre magistrale qui est, avec *Les Voix de Marrakech*, l'illustration de sa théorie de la métamorphose. Mais il n'écrira plus d'autre récit de grande ampleur. Fait révélateur : le fascicule de « caractères » publié en 1974 sous le titre *Le Témoin auriculaire*⁴¹ présente une série de personnages fantaisistes qui sont tout aussi figés à leur manière que les anti-héros de ses écrits de jeunesse. Ce sont des contre-exemples caricaturaux, des monstres tragiquement privés de don métamorphique – exactement comme Kien, le protagoniste du roman écrit à vingt ans. La réduction à des vignettes descriptives réalisées dans un esprit moraliste et satirique (dans la tradition de Théophraste, La Bruyère et Aubrey), rend plus manifeste encore la congruence entre l'assèchement du souffle narratif et l'incapacité à la métamorphose.

*

La pensée de Canetti est, on le sait, ancrée dans le contexte de la « klassische Moderne » des années 1900-1930. Là où elle paraît conservatrice, voire réactionnaire par rapport à l'audace des écrivains de cette période, c'est en partie parce qu'il a vécu plus vieux et intégré tardivement à son œuvre l'expérience de la guerre et de la Shoah. On peut penser comme Friedmann Harzer que sa « poétique de l'empathie métamorphique » constitue une régression par rapport à Flaubert (dont elle « atténue » la conception esthétique de la métamorphose d'identification) et a fortiori à Kafka, puisque Canetti revient en théorie sur l'impossibilité éprouvée par celui-ci de représenter la métamorphose

³⁹ « Der Kern meiner Natur ist, daß ich mich nicht demütigen kann und doch verwandeln muß. Ich kann zur Verwandlung nicht durch den Tod gehen. Darum sehe ich ihn mit unabänderlichem Eigensinn als das Ende [...] » *Nachträge aus Hampstead, op. cit.*, p. 155.

⁴⁰ « Die Frage, die furchtbare Frage : ob ein Mensch sich wirklich verändert. Plato im *Gastmahl* sagt ja, als habe er eben Heraklit gelesen. Sie tragen ein Leblang denselben Namen, sagt er, und sind andere, alles an ihnen, in ihnen, ist immer anders. Ich traue dieser Sache nicht, ich bin ihrer gar nicht sicher. Ich weiß, wo ich derselbe bin, der ich immer war. Es ist schwer, selber zu sehen, wo man anders ist. » *Ibid.*, p. 138.

⁴¹ *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*, München, Hanser, 1974.

par les moyens du récit.⁴² Mais c'est le fruit d'une décision lucide motivée par l'histoire. Dans sa pratique, Canetti a renoncé à raconter des métamorphoses et finalement à raconter tout court. L'incapacité à imaginer des métamorphoses correspond donc bien à une « panne » du récit en tant que tel. Ce n'est pas seulement dans l'histoire que s'affrontent en permanence « *Verwandlung* » et « *Erstarrung* » : l'œuvre de Canetti est traversée par la même lutte.

⁴² F. Harzer, *op. cit.*, p. 172-173.