



**HAL**  
open science

## ”Elias Canetti” (traduit en russe)

Christine Meyer

► **To cite this version:**

| Christine Meyer. ”Elias Canetti” (traduit en russe). 2014. hal-03628283

**HAL Id: hal-03628283**

**<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03628283>**

Preprint submitted on 21 Jul 2022

**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.

**Version pre-print – Pour citer cet article :**

MEYER, Christine, « Elias Canetti » (traduit en russe), in : Ekaterina Dmitrieva (dir.), *Istoriia nemetskoi literatury. Novoe i novešee vremia*, Moscou, Presses de la RGGU, 2014, p. 687-696.

## Elias Canetti

Né en 1905 à Rousse (Bulgarie) dans une famille de commerçants judéo-espagnols originaires de Turquie, Elias Canetti est à ce jour le seul écrivain séfarade à avoir fait carrière dans les lettres allemandes. Ayant débuté dans les années vingt comme protagoniste de l'avant-garde viennoise avec un imposant roman et deux comédies satiriques illustrant la crise culturelle européenne, il n'en est qu'au tout début d'une carrière prometteuse lorsque la prise de pouvoir des nazis en Autriche le force à chercher refuge en Angleterre début 1939. L'exil le fait retomber dans l'oubli jusqu'aux années soixante, où – son œuvre de jeunesse enfin rendue accessible au public allemand – il passe bientôt au statut de « classique » de la modernité. L'ancien rebelle fait alors presque figure de traditionaliste, d'autant que les textes qu'il publie après-guerre, un ouvrage anthropologique et philosophique, une autobiographie en trois volumes et plusieurs recueils de « réflexions » dans la veine moraliste, paraissent en retrait par rapport à l'audace formelle et à la virulence critique de ses premiers écrits. La trilogie autobiographique, notamment, dont l'attrait narratif lui vaut une reconnaissance internationale, est critiquée par certains pour sa facture classique, l'image maîtrisée qu'elle donne de son auteur et une conception téléologique du moi jugée anachronique.

Ce reproche d'« inactualité » n'est pas pour déplaire à un écrivain dont l'un des héros préférés, à côté du voyageur au mille ruses, Ulysse, est Don Quichotte. Canetti a toujours aimé aller contre son temps et mener des batailles apparemment perdues d'avance. Penseur original et éclectique, il s'affirme en se démarquant, revendiquant sa dette envers des modèles choisis dans la grande tradition européenne (Aristophane, Cervantès, Swift, Stendhal, Gogol) et son hostilité à l'égard de certains précurseurs illustres de la modernité (Nietzsche) comme aux plus novateurs de ses contemporains (Freud, Brecht). L'omniprésence dans son œuvre de cette double référence aux modèles (que l'auteur appelle ses « ancêtres »), et aux contre-modèles (ses « ennemis ») ne doit pas occulter le fait que Canetti est bien un penseur de son temps. Ses haines, non moins fécondes que ses admirations, cachent souvent des affinités secrètes, tandis que ses prédilections les plus « conventionnelles » relèvent moins de l'allégeance au canon bourgeois qu'elles ne signent un acte d'appropriation volontariste. Pour cet écrivain venu des marges de l'espace culturel européen et arrivé tardivement à la langue allemande, l'avènement de l'écriture a consisté à conquérir son espace personnel à partir d'une position initialement précaire, en assumant une identité clivée et multiple. Plus peut-être que pour tout autre auteur, l'évolution littéraire est étroitement liée chez lui à la trajectoire personnelle.

### La construction de l'écrivain : enfance cosmopolite et laboratoire viennois

L'enfance de Canetti est marquée par la multiplicité des langues, des lieux et des appartenances. Né aux confins de l'empire multiculturel austro-hongrois, dans la minorité orthodoxe des lointains descendants des Juifs d'Espagne dont ils parlent encore la langue (le *ladino* ou *judesmo*), mais de parents agnostiques, nourris de littérature classique et aspirant à la modernité, il est élevé dans la vénération de la culture viennoise, du *Burgtheater*, des grands auteurs, de la langue allemande. En 1911, ses parents réalisent leur projet d'émancipation et émigrent en Angleterre (Manchester), où l'entreprise familiale possède une succursale et où Elias apprend à lire et à écrire. Après le décès brutal de son père, sa mère s'installe avec lui et ses deux

jeunes frères à Vienne, où il est scolarisé après un apprentissage accéléré de l'allemand, sa quatrième langue. En 1916, fuyant l'atmosphère de nationalisme belliqueux qui règne en Autriche, Mathilde Canetti s'établit avec ses fils en Suisse. En 1921, elle les emmène à Francfort-sur-le-Main, dans l'Allemagne de Weimar en pleine crise économique. Elias y achève sa scolarité en 1924. Au lieu de suivre sa mère qui, face à la montée du nazisme, va cette fois s'installer en France (où ses frères cadets feront par la suite une brillante carrière, l'un comme médecin et chercheur à l'Institut Pasteur, l'autre comme directeur artistique et producteur musical), il choisit de retourner à Vienne pour y faire ses études supérieures – concession à la volonté maternelle : en chimie –, en réalité surtout pour devenir écrivain.

Dans cette Vienne « rouge » déchirée par de violents affrontements, il fréquente les milieux intellectuels, assiste aux conférences du satiriste et pamphlétaire Karl Kraus, qu'il révère et qui lui « ouvre l'oreille », rencontre Musil, se lie d'amitié avec Hermann Broch. Témoin des émeutes de janvier 1927 déclenchées par l'acquittement de trois miliciens d'extrême-droite accusés de meurtre, il est particulièrement impressionné par la manifestation du 15 janvier au cours de laquelle la foule révoltée incendia le Palais de justice et fut chargée par la police. En 1928, engagé par les éditions Malik dirigées par Wieland Herzfelde (le frère du dessinateur John Heartfield) pour traduire en allemand les livres « coups de poing » du *muckraker* américain Upton Sinclair, il passe plusieurs mois à Berlin. L'ambiance survoltée de la capitale allemande le fascine et le rebute à la fois. Il rencontre George Grosz, dont il admire les dessins satiriques mais réproouve le style de vie débridé et l'attitude cynique, et le jeune Brecht, poète surdoué protégé par Karl Kraus qui lui déplaît par le didactisme de ses pièces, à ses yeux artificiel et complaisant (il assiste révolté à l'accueil triomphal de *L'Opéra de Quat' Sous* par le public bourgeois en août 1928).

De retour à Vienne, son doctorat de chimie en poche, Canetti se lance dans un premier projet d'écriture : une série de romans centrés chacun autour d'un personnage extrême, monomaniacal, incapable de communiquer avec les autres et d'avoir une perception adéquate du monde éclaté et violent qui l'entoure. Son ambition est de décrire de façon quasi-exhaustive, comme l'a fait Balzac pour le XIX<sup>e</sup> siècle, l'état de la société de son temps. Il tient cependant à se démarquer des différents courants « engagés » de l'époque (activiste, documentaire ou didactique), autant que de la « Nouvelle Objectivité » et de l'expressionnisme à la Franz Werfel. S'il veut rendre compte de l'ampleur du malaise actuel, il doit écrire une « *Comédie humaine* de la folie » (« *Comédie humaine* an Irren »). Cela nécessite des moyens adaptés : pour représenter la fragmentation du monde et la crise de la subjectivité moderne, il doit renoncer à tout « réalisme » social ou psychologique et se tourner vers des modèles extrêmes comme *Don Quichotte* ou les romans de Gogol. Ce projet n'aboutira qu'à un seul roman, *Die Blendung* (littéralement « l'aveuglement » ou « l'éblouissement », traduit en français par *Auto-da-fé*), qui décrit dans une esthétique grotesque et polyphonique la confrontation d'un philologue spécialiste des civilisations orientales avec la barbarie du monde extérieur. Dépourvu de repères, se raidissant dans une résistance obstinée à un environnement qu'il ne comprend pas, l'idéaliste solitaire se transforme en fou dangereux qui finira par se suicider en mettant le feu à sa bibliothèque – une fin qui fait écho à l'événement-symbole du 15 janvier 1927. Face à ce fanatique des livres, l'auteur campe des personnages non moins caricaturaux par leur vulgarité, leur cupidité et leur soif de puissance. Le roman est situé dans une métropole moderne étrangement immatérielle, reconnaissable comme Vienne uniquement sur le plan verbal : dans le sillage de Kraus et de l'école viennoise de la philosophie du langage, Canetti met au point la technique du « masque acoustique », caractérisation stylisée des personnages par leurs automatismes verbaux et leur rhétorique inconsciente, révélatrice de l'étiollement de leur moi. Le livre paraît après quelques difficultés en 1935 chez Reichner. Accueilli favorablement par la critique, il vaut à Canetti l'estime de certains artistes de renom (Alban Berg, Musil, Thomas Mann), mais reste ignoré du grand public.

Les deux pièces de théâtre de cette période doivent elles aussi beaucoup au cadre viennois. Canetti y applique sa technique du masque acoustique et y projette des visions apocalyptiques d'un monde déshumanisé. *Noce (Hochzeit)*, écrite en 1931/32 sous l'influence du *Woyzeck* de Büchner, dénonce la dérive d'une société dominée par l'hypocrisie, l'exploitation et la débauche. Derrière la façade de respectabilité sociale, les appétits se déchaînent : la concierge d'un immeuble bourgeois agonise au rez-de-chaussée, tandis qu'on célèbre une noce au premier étage et que les locataires des appartements voisins échafaudent des projets de spéculation sur la maison. Omniprésente, la sexualité est utilisée comme moyen de pression et consommée sans retenue. Cette « ronde » macabre se termine par un tremblement de terre qui englutit la maison et ses habitants. Définie comme une « pièce morale » par son auteur, *Noce* ne sera donnée qu'en 1965 à Braunschweig, où elle provoquera un scandale. Comme la *Comédie des vanités (Komödie der Eitelkeit)* écrite l'année suivante, elle s'inscrit dans une démarche de renouvellement du théâtre populaire que l'on peut rapprocher de celle d'Ödön von Horváth (*Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931 ; *Kasimir und Karoline*, 1932), mais aussi de Brecht. Les points communs avec ce dernier sont indéniables. Bien qu'il récuse le concept cérébral de « distanciation » (*Verfremdung*), Canetti recherche lui aussi un théâtre politique en alternative à la tradition « culinaire » du théâtre bourgeois basé sur l'illusion et les sentiments. Mais il choisit d'autres références : au-delà des comédies burlesques et grinçantes de Nestroy, maître du théâtre populaire viennois (*Volksstück*), et des *Derniers Jours de l'humanité* de Kraus, il s'inspire surtout des comédies politico-fantastiques d'Aristophane, construites autour d'une « trouvaille » (« Einfall »), inédite et souvent invraisemblable, dont elles déroulent avec une cohérence implacable les conséquences rigoureusement logiques. Ces pièces violentes et jubilatoires provoquent par le biais de l'étrange un effet de distance qui n'exclut pas les affects. L'actualisation de cette esthétique aristophanesque est particulièrement réussie dans *Comédie des vanités*. Écrite en réaction à la prise du pouvoir par les nazis en Allemagne, la pièce raconte l'instauration d'une dictature fondée sur la prohibition des miroirs et de toute forme d'auto-réflexion. L'idée originale d'un tabou frappant la « vanité » situe d'emblée l'action dans un monde parallèle et grotesque, qui échappe aux normes habituelles. Bien que cette réalité fantasmagorique fasse écho de multiples façons à la situation politique et sociale de l'Allemagne nazie (la pièce commence par un auto-da-fé de miroirs, et l'interdit qui les frappe suscite dans la population les réactions attendues de soumission, délation, résistance, compensation), le postulat initial produit ses propres effets, à la fois logiques et déconcertants, qui interdisent de réduire la pièce à une simple parabole du nazisme.

### Exil et réorientation : « saisir ce siècle à la gorge »

Entre 1934 et 1938, la situation politique se dégrade en Autriche et les Canetti (Elias vient d'épouser Veza Taubner-Calderon, écrivaine et judéo-espagnole comme lui) cherchent à quitter le pays. Ils parviennent *in extremis* à gagner l'Angleterre en janvier 1939. Exilés, ils luttent pour survivre dans des conditions matérielles et psychologiques précaires. Veza ne se remettra jamais de ce déracinement et mourra à Londres en 1963 après avoir brûlé la majeure partie de son œuvre. Elias, qui renonce d'emblée à tout travail alimentaire et s'obstine à écrire en allemand, s'engage dans un projet de longue haleine dont l'idée initiale remonte à 1925. S'appuyant sur des récits d'explorateurs et d'ethnologues traitant des rites et de mythes « primitifs », il veut mettre au jour les mécanismes qui conduisent à l'instauration d'une masse capable de se laisser manipuler jusqu'à mener des guerres mondiales et commettre des génocides. Cette fois encore, travaillant sur une thématique – la formation et la manipulation des masses, le pouvoir totalitaire, le capitalisme, la crise du rationalisme et de la subjectivité – qui préoccupe sous une forme ou une autre de nombreux intellectuels de sa génération (Freud, Benjamin, N. Elias, Lévi-Strauss, Horkheimer/Adorno), il tient à prendre ses distances par rapport aux courants de pensée contemporains et à travailler en toute indépendance sur des sources

choisies, faisant mine d'ignorer ceux qui ont mis au point des outils conceptuels permettant d'aborder ces sujets. Le projet aboutit après vingt ans de recherches, en 1960, à la publication de *Masse et puissance*. Canetti pense alors être « parvenu à saisir ce siècle à la gorge » (« Jetzt denke ich, daß es mir endlich gelungen ist, dieses Jahrhundert an der Gurgel zu packen »). Le livre inclassable et déroutant qu'il considère comme son œuvre majeure passe alors presque inaperçu. Le nazisme, noyau central du projet, n'y est quasiment jamais explicitement abordé.

### La maturité : « écrire sans dents »

Avec la publication de *Masse et puissance* débute ce que l'on pourrait appeler la seconde carrière de Canetti. *Die Blendung*, publié dans la plupart des pays européens dès la fin des années quarante mais dont la réédition de 1948 en Allemagne n'avait guère rencontré d'écho, connaît enfin le succès à sa troisième édition allemande en 1963, chez Hanser. L'éditeur munichois publiera dès lors toutes les œuvres de Canetti, anciennes et nouvelles. Parmi celles-ci : une pièce de théâtre, *Les Sursitaires* (*Die Befristeten*, montée à Oxford sous le titre *The Numbered* en 1956), écrite en marge de *Masse und Macht* dans une tonalité très différente de ses comédies viennoises (plus de coloration viennoise, l'auteur renonce à la technique du « masque acoustique » et aborde par le biais de l'anti-utopie la question ontologique du rapport à la mort) ; puis un bref récit composé à la suite d'un voyage effectué au Maroc en 1954, *Les Voix de Marrakech* (*Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, 1968), où s'amorce le tournant autobiographique de son œuvre. C'est à ce texte modeste, qui aborde sur un ton apaisé, presque serein, tous les sujets de prédilection de Canetti (la mort et la survie, le pouvoir, la masse, la souffrance, l'identité et la métamorphose) que l'auteur doit son premier succès de librairie.

Canetti ne composera plus désormais de fictions, si ce n'est sous une forme fragmentaire et minimaliste. « Écrire sans dents », tel est désormais son programme (« Ohne Zähne schreiben. Versuch's ! »). À partir de 1973, Hanser lance la publication de ses *Réflexions* (*Aufzeichnungen*), une sélection de notes de lecture, de réflexions poétologiques, de micro-fictions et d'aphorismes dans la tradition des moralistes français et de Lichtenberg. Cette production initialement annexe, commencée dans les années quarante pour compenser l'aridité des recherches anthropologiques, prend de plus en plus d'ampleur au fil du temps. L'auteur y trouve l'occasion d'exercer sa liberté d'invention tout en résistant à la tentation de l'œuvre fermée, totalisante, et de revendiquer une pensée rebelle et ouverte. Son goût pour la poésie et l'irrationalité s'exprime aussi dans le recueil de caractères qui paraît en 1974 sous le titre *Le Témoin auriculaire* (*Der Ohrenzeuge*), une série de portraits fantaisistes dans la tradition de Théophraste, La Bruyère et Aubrey. Parallèlement, Canetti poursuit son travail d'essayiste : en 1969 paraît un livre sur Kafka, *L'autre Procès*, un commentaire des *Lettres à Felice* (*Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*), suivi en 1972 de deux premiers recueils d'essais intitulés *L'Avenir divisé* (*Die gespaltene Zukunft*) et *Puissance et survie* (*Macht und Überleben*), dont les textes seront réédités en 1975 avec de nouveaux écrits dans *La Conscience des mots* (*Das Gewissen der Worte*). Puis, entre 1977 et 1985, les trois volumes de l'autobiographie : *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse* (*Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*), *Le Flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931* (*Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*) et *Jeu de regard. Histoire d'une vie 1931-1937* (*Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*), où l'auteur revient sur son enfance cosmopolite et ses années de formation. En pleine vogue autobiographique des années 1970-1980, ce récit dense et foisonnant, qui décrit sans sentimentalisme les périodes les plus dures du début du siècle sous l'angle d'un juif apatride, mais donne finalement une image optimiste de l'homme, rencontre un succès immédiat. Fondée sur le rejet de l'inconscient et le postulat humaniste d'un « salut » (cf. titre du premier volet) par la volonté, la mémoire et l'écriture, cette œuvre expressément placée sous l'égide de Stendhal (*Henry Brûlard*), tranche avec les autobiographies distancées,

soupçonneuses ou écartelées des auteurs de la génération de Canetti (Sartre, Sarraute, Leiris), sans parler des plus jeunes (T. Bernhard). Le prix Nobel de littérature, qui lui est attribué en 1981 pour l'ensemble de son œuvre, consacre ce succès et relance la réception de son œuvre à l'échelle internationale.

Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, Canetti, remarié et père d'une petite fille, partage son existence entre Londres et Zurich. Bien qu'il garde la nostalgie de Vienne, il renonce à s'y réinstaller après l'échec de sa *Comédie des vanités* au *Burgtheater* en 1979, qui déclenche des réactions violemment antisémites dans le public. À la suite du décès de sa seconde femme Hera Buschor en 1988, il abandonne son domicile londonien et s'établit définitivement à Zurich pour se consacrer à l'éducation de sa fille. Dans les dernières années de sa vie, il profite de son succès personnel pour faire publier par Hanser ce qu'il reste de l'œuvre de sa première épouse, Veza, lui permettant ainsi d'accéder à une reconnaissance posthume partielle de son œuvre. Il prépare enfin dans les moindres détails sa propre succession : la parution de ses œuvres inachevées, de ses notes de travail et de sa correspondance est soigneusement échelonnée de manière à ménager la susceptibilité des personnes encore en vie et à exercer un contrôle sur la réception posthume de son œuvre. Ainsi continuent de paraître à intervalles réguliers, depuis son décès en 1994, des livres de Canetti qui retiennent l'attention de la critique, créant parfois la sensation comme ce fut le cas pour *Les Années anglaises (Party im Blitz. Die englischen Jahre)* en 2003. Présenté comme la suite de l'autobiographie publiée, ce fragment recomposé par l'éditeur à partir de brouillons a déçu par ses imperfections formelles et choqué par l'indiscrétion de certaines révélations à caractère privé. D'autres zones d'ombres de sa personnalité sont dévoilées en 2006 par la publication des *Lettres à Georges*, la correspondance entre Elias, Veza et Georges Canetti. L'ouverture des dernières archives étant prévue pour 2024, on peut s'attendre à de nouvelles surprises qui ne manqueront pas d'alimenter les débats et les recherches sur cette œuvre protéiforme.

## Unité de l'œuvre

Sous l'apparente hétérogénéité se tisse pourtant une trame serrée qui relie les textes entre eux. L'œuvre de Canetti s'articule autour d'une réflexion sur l'homme et le pouvoir qui renvoie à une critique du rationalisme et débouche sur une analyse de l'histoire, des religions, des idéologies et de l'idée de nation. Toutes ses préoccupations sont liées de près ou de loin à cette réflexion, à commencer par son combat « contre la mort », en réalité contre l'acceptation de celle-ci par l'humanité souffrante et son utilisation par les puissants, dont le pouvoir repose sur elle. Moyen de pression ultime, la mort est selon Canetti l'alliée naturelle des détenteurs du pouvoir et des gardiens de l'ordre. D'où la nature mortifère de la puissance en tant que telle, et aussi l'immoralité de la (sur-)vie, car pour vivre chacun se compromet sans cesse avec la mort : en cédant à l'autorité, en préférant l'immobilité au changement, en faisant le deuil de ses proches, en se nourrissant de chair animale. Cette vision pessimiste – l'homme est mauvais parce qu'il est mortel – n'a pas toujours été comprise. Ce qui est en jeu, c'est la question de la civilisation, qui se révèle inapte à surmonter la violence à l'œuvre dans le sujet. Contrairement à Freud, Canetti rejette le postulat d'une « pulsion de mort » (*Todestrieb*) et incrimine l'ordre social individualiste lui-même, contestant l'idée selon laquelle la « répression des pulsions » (*Triebunterdrückung*) serait le principe fondateur de la culture. L'originalité de son approche est dans le refus d'envisager la contrainte comme moyen de moraliser l'homme. L'individuation subie n'est pas pour lui une évolution positive, mais une forme de sclérose du moi (*Erstarrung*) dont l'individu cherche à se libérer par la fusion dans la masse ou par la « métamorphose » (*Verwandlung*). L'une et l'autre sont des formes de résistance à la discipline mortifère. La fusion dans la masse, qui répond à une pulsion anarchique (*Massentrieb*), est en soi une expérience libératrice ; elle est toutefois ambivalente dans la mesure où les masses sont imprévisibles et manipulables. En revanche, la

métamorphose, définie comme une expérience de transgression de la subjectivité par identification avec autrui, permet de faire sauter la carapace du moi tout en libérant des forces créatrices. L'aptitude à se métamorphoser, c'est-à-dire à se laisser contaminer par le monde extérieur, à s'ouvrir à l'autre au lieu de se rigidifier dans son identité, est selon Canetti une capacité distinctive de l'homme : l'être humain est « l'animal capable de métamorphose » (« Ich glaube, der Mensch ist das Verwandlungstier. Er ist so zum Menschen geworden, weil er die Begabung zur Verwandlung entwickelt hat »). Ce don métamorphique, facteur de fluidité et force de vie, est menacé dans les sociétés automatisées et rationalisées du monde occidental.

Le projet poétologique de Canetti découle directement de ces réflexions théoriques. Le seul domaine où la métamorphose peut encore avoir lieu, selon lui, dans un monde qui ne croit plus aux mythes, c'est l'art. C'est donc à l'artiste, et plus particulièrement à l'écrivain, désigné de façon désuète et légèrement emphatique de *Dichter*, que Canetti assigne la mission de contrer les effets sclérosants de la société scientifique, technocratique et industrielle. Le « métier du poète », comme il l'énonce dans son discours éponyme de 1976 (*Der Beruf des Dichters*), est d'être le « gardien des métamorphoses » (*Hüter der Verwandlungen*). Penseur anti-rationaliste, Canetti se veut lui-même « poète » avant tout, même dans ses écrits théoriques. Remettant en cause toute l'évolution de la pensée occidentale depuis les Lumières, il se situe résolument en dehors du champ de la science. Son refus de la pensée abstraite le conduit à rejeter tous les systèmes et à revendiquer pour lui-même la liberté de la « métamorphose » comme mode d'appréhension des problèmes. Dans ses œuvres non-théoriques, Canetti s'applique à remplir la mission qu'il s'est assignée, d'une part en démontrant les effets déshumanisants d'une civilisation dominée par la science et la raison, d'autre part en mettant en pratique sa poétique de la métamorphose. Cette double orientation n'a pas été présente de façon constante dans son œuvre. Alors que les premiers textes présentaient des contre-exemples caricaturaux illustrant l'incapacité à évoluer, des anti-héros monolithiques, figés dans leur « masque acoustique » et enfermés dans leur subjectivité jusqu'à en devenir fous, il s'attachera plus tard à démontrer le pouvoir salvateur de la métamorphose. Dans *Les Voix de Marrakech*, il raconte comment l'expérience transgressive du voyage, la plongée dans un monde inconnu, lui a permis de surmonter la crise spirituelle et artistique qu'il a traversée après la Première Guerre mondiale. À travers des anecdotes concrètes, le récit illustre le pouvoir transfigurateur de l'empathie dans la rencontre avec l'Autre, qui est en même temps une découverte de soi-même (expérience d'« épiphanie » dans le mellah), mais aussi la porosité des frontières entre le primitif et le civilisé, l'humain et l'animal, le vivant et l'inanimé. L'acceptation de cette perméabilité de l'être sera déterminante pour la conception du projet autobiographique dans la mesure où elle fait entrevoir à Canetti la possibilité de raconter sa vie sans se présenter sous une identité figée, en exhibant la multiplicité de son moi et en assumant l'instabilité foncière de sa position. Toutefois le fait même d'assumer cette hybridité et de revendiquer la « métamorphose » comme seule constante de sa personnalité confère une forte cohésion à son autobiographie. En présentant la construction de son moi comme une succession de mutations et de « renaissances » dues à la rencontre avec des lieux, des œuvres et des artistes, Canetti revendique une dynamique vitale qui aboutit à la réunion des contraires et à l'affirmation d'un moi enrichi et renforcé par les bouleversements. Le reproche qui lui a été fait de projeter ainsi une image « mythique » de lui-même n'est pas récusé par l'auteur. La part d'inauthenticité, voire de mystification, que suppose cette conception de l'autobiographie procède d'une décision délibérée, prise en réaction à l'expérience du nazisme et de l'exil, de renoncer à la lucidité dévastatrice et arrogante du satiriste et de mettre désormais son écriture au service de la vie. La métamorphose, dont Canetti fait le chiffre de cette réhabilitation de l'humain (en dehors de la tradition rationaliste et anthropocentriste de l'humanisme), contient de ce point de vue une part d'utopie. Cet aspect revient en force dans les *Réflexions*, où il propose des évocations fugaces d'un monde décalé, paradoxal, éclairant le nôtre soit par exagération soit par

contraste. Ces visions comico-poétiques procèdent d'un jeu transgressif sur la norme, le principe de causalité et les codes partagés du discours et de la pensée ; ils communiquent ainsi de façon ludique au lecteur l'expérience de la subversion du réel par l'imagination.

### La métamorphose comme projet alternatif au modèle occidental

Si Canetti a fini par faire de la métamorphose la formule de son œuvre, au sens énergétique et dynamique, c'est qu'il a trouvé dans ce concept anthropologique le moyen de rassembler les fils d'une trajectoire chaotique et de résoudre des problèmes à la fois philosophiques, esthétiques et identitaires. Son œuvre de jeunesse procédait d'une ambition totalisante typique des avant-gardes européennes. Placée sous le signe de la crise culturelle, elle pouvait se lire comme une critique « de l'intérieur » de la civilisation occidentale. Canetti ne proposait pas de solution à cette crise, toutes les options incarnées par ses personnages sont négatives et destructrices. Par la suite, la conscience d'avoir anticipé dans cette œuvre le basculement de la civilisation occidentale dans la barbarie lui fait prendre ses distances par rapport à la fiction. Dans son ouvrage théorique, il développe l'idée selon laquelle la modernité n'est pas moins « sauvage » que les sociétés dites primitives : la frontière entre civilisation et barbarie est ténue. Au danger de la dérive dominatrice et sclérosante de l'humanisme occidental, il oppose la fluidité de la pensée mythique, qui s'articule autour du principe de métamorphose.

En même temps, le recours à l'anthropologie apporte une solution à sa crise personnelle. Au départ, le désir de surmonter l'instabilité de sa position l'avait conduit à s'enraciner linguistiquement et culturellement à Vienne, la ville qui incarnait pour lui l'Europe, assimilant la décision parentale de « s'émanciper » de leur culture d'origine et de se couler dans le moule occidental. Cette logique d'assimilation est mise à mal par l'expérience de la persécution et de l'exil, qui le renvoie à son déracinement, à ses racines séfarades et au « néant » de son statut d'écrivain privé de matière et de public. L'exil réactualise aussi son passé nomade, son enfance ballottée entre les différentes métropoles européennes, perpétuant l'expérience diasporique de ses ancêtres. Lorsqu'il choisit de conserver l'allemand comme langue d'écriture malgré Hitler et la Shoah, il est conscient de reproduire la décision de ses aïeux chassés d'Espagne en 1492 de rester fidèle à la langue de leurs persécuteurs. Par la suite, il revendiquera son « espagnolité », se considérant comme « un écrivain espagnol de langue allemande ». C'est en acceptant la pluralité de ses appartenances, en se réconciliant avec ses origines « orientales » et en assumant la position précaire de l'entre-deux qu'il parvient à trouver un équilibre. Ce n'est pas un hasard si le déclic se produit à Marrakech en 1954. À la veille de l'Indépendance, la ville multiculturelle sous domination française lui rappelle sa ville natale des Balkans. Dans cette « zone de contact » entre l'Orient et l'Occident, le Nord et le Sud, colonisateurs et colonisés, juifs et musulmans, il se découvre de tous les camps et se solidarise avec les plus faibles, sans pourtant renier ses liens avec les oppresseurs. Dans le récit qu'il fera de ce voyage, il adopte un polyperspectivisme qui le conduit à contrecarrer systématiquement le regard « orientaliste » sur le monde arabe et à remettre implicitement en question la vision impérialiste et eurocentriste du monde. Le décentrement y est programmatique : au despotisme du regard qui est appropriation et annihilation de l'autre, Canetti substitue l'écoute qui respecte et élève. Il avait assimilé le regard à l'intellectualisme de l'*Aufklärung* dans *Die Blendung*. *Les Voix de Marrakech* proposent l'ouverture au monde comme renoncement à la domination et condition de liberté. Le concept de métamorphose est central dans ce modèle, car il permet de penser la diversité, de contrer l'idée occidentale de progrès et d'échapper aux pièges de la pensée universaliste.



Satiriste, moraliste et poète-philosophe, Canetti n'a jamais été un écrivain « engagé ». Mais toute son œuvre est politique au sens où elle questionne les rapports de pouvoir et tente de proposer une alternative au rationalisme, compris comme un effet de la puissance dominante de la civilisation occidentale. Adossée à une éthique de la résistance, elle anticipe les réflexions développées par les théoriciens du post-colonialisme (E. Said, H. Bhabha, G. Spivak).

Christine Meyer

### Références bibliographiques

Dagmar BARNOUW: *Elias Canetti zur Einführung*. Hamburg, Junius, 1996.

Sven HANUSCHEK: *Elias Canetti*. München, Hanser, 2005. (Biographie)

Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.): *Elias Canetti. Text & Kritik*. München, edition text & kritik, 2005. (Contient une bibliographie sélective de la littérature critique.)

Les archives Canetti se trouvent à la Bibliothèque centrale de Zurich ([www.zb.unizh.ch](http://www.zb.unizh.ch)).