



HAL
open science

”Les Âmes mortes” et la réalité de l’avenir: Canetti et Gogol

Christine Meyer

► **To cite this version:**

Christine Meyer. ”Les Âmes mortes” et la réalité de l’avenir: Canetti et Gogol. Presses Sorbonne Nouvelle. Affinités électives: Les littératures de langue russe et allemande, 2006, 9782878548099. hal-03628336

HAL Id: hal-03628336

<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03628336>

Submitted on 1 Apr 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, « *Les Âmes mortes et la réalité de l'avenir : Canetti et Gogol* », in : Kerstin Hausbei et Stefan Gödicke (dir.), *Affinités électives : les littératures de langue russe et allemande*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 51-68. Disponible sur Internet : <https://books.openedition.org/psn/6259>.

Les Âmes mortes et la réalité de l'avenir : Canetti et Gogol

Elias Canetti rend plusieurs fois hommage, dans son autobiographie, à celui qu'il appelle « son grand Russe » par opposition à Tolstoï, le romancier favori de Veza : Nicolas Gogol. Il souligne de façon répétée son admiration pour cet écrivain qui a été selon lui « plus audacieux que tous les autres »¹. Ces évocations font référence à une relation intertextuelle privilégiée : Canetti reconnaît sa dette envers celui qui fut son « maître » lorsqu'il commença à écrire son roman *Die Blendung* en 1928/29 : « Pendant l'année des extravagances, Gogol, que j'admirais plus que tout, avait été mon maître. À son école, je m'étais abandonné à la liberté de l'invention. »² Canetti s'explique par la suite sur cette « liberté d'invention » en évoquant la controverse qui l'opposa à Hermann Broch à propos de son roman. Celui-ci, choqué par la technique de caractérisation des personnages qu'il trouve grossière (absence de psychologie, amplification caricaturale, mélange de bouffonnerie et de terrifiant), demande à son ami s'il a voulu faire quelque chose dans le genre d'E.T.A. Hoffmann ou de Poe. Canetti récuse cette filiation et invoque Gogol : « car du moment qu'il avait remarqué le grotesque de mes personnages, je me devais d'en appeler à un modèle qui fût réellement le mien »³.

Il ne faut pas être très perspicace pour voir que la dimension grotesque du roman *Die Blendung*⁴ doit en effet beaucoup à la « perception carnavalesque du monde »⁵ propre à Gogol. Mais la dette de

¹ « Ich machte auch den Versuch einer Ehrenrettung Gogols. Er habe sich weiter vorgewagt. In denen seiner Werke, die zählten, sei er kühner als jeder andere. Da er nicht gewußt habe, wie kühn er war, sei er plötzlich damit konfrontiert worden und über sich selbst zu Tode erschrocken. Er habe sich als das gesehen, was er angegriffen habe, und sei von den Zeloten, die ihn nach seiner Rückkehr umgaben, mit der Hölle bedroht worden, und zwar mit der Höllenstrafe für alle seine Figuren zusammen. Sein schreckliches Ende sei es, das die Gewalt und auch die Neuheit seiner Figuren beweise. » Elias CANETTI, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* (München, Hanser, 1977), Frankfurt a. M., Fischer, 1986, p. 205-206. Nous citerons la traduction, parfois remaniée, de Michel-François Demet, *Histoire d'une vie. Le Flambeau dans l'oreille*, Paris, Albin Michel, 1982.

² « Im Jahr der Ausschweifungen war Gogol, den ich auf das höchste bewunderte, mein Meister gewesen. In seiner Schule hatte ich mich der Freiheit der Erfindung hingegeben [...]. » *Ibid.*, p. 343.

³ « [...] denn da ihm das Groteske der Figuren im Roman aufgefallen war, musste ich mich auf das Vorbild berufen, das wirklich eines war. » Elias CANETTI, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* (München, Hanser, 1985), Frankfurt a. M., Fischer, 1986, p. 40. Nous citerons la traduction, parfois remaniée, de Walter Weideli, *Jeux de regard. Histoire d'une vie*, Paris, A. Michel, 1987.

⁴ Elias CANETTI, *Die Blendung* (première édition : Wien, Reichner, 1935; réédition: München, Hanser, o. J.), Frankfurt a. M., Fischer, 1965. Nous citerons la traduction, parfois remaniée, de Paule Arhex, *Auto-da-fé*, Paris, Gallimard, 1987.

⁵ Mikhaïl BAKHTINE, « Rabelais et Gogol », in : *Esthétique et théorie du roman*, trad. française de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 477-488 (p. 482).

Canetti envers « son » grand Russe ne se limite ni à l'apprentissage d'une technique, ni à une façon particulière d'appréhender le monde. La question du rapport au réel, qui fonde la relation entre les deux auteurs, relève autant du contenu que de l'esthétique. Certes, sur le plan de l'intrigue, le parallélisme ne saute pas aux yeux : l'histoire du sinologue fou Peter Kien, intellectuel idéaliste et ascétique qui finit par se brûler avec ses livres au terme d'une odyssée douloureuse dans la ville de Vienne, n'a pas grand-chose en commun avec celle du petit escroc Tchitchikov, personnage ridiculement prosaïque qui sillonne la Russie à la recherche d'« âmes mortes » à racheter. Pourtant il existe des correspondances profondes entre les deux œuvres ; elles concernent le rapport à l'argent, au pouvoir et à la mort. Canetti a repris à son compte la formule célèbre attribuée à Dostoïevski en déclarant que son roman *Die Blendung* est, lui aussi, « comme nous tous sorti du *Manteau* »⁶. Souvent répétée, cette formule sert habituellement à souligner le côté empathique du roman social à la russe, sa tendance à exalter la pitié envers les « humiliés et offensés » – ce qui n'est pas précisément le cas du roman de Canetti, qu'on a appelé assez justement une « épopée de la haine » (même si l'auteur de cette formule, Alban Berg, ajoutait qu'on sentait battre derrière celle-ci le « cœur aimant » de Canetti). Il serait sans doute plus juste de dire que *Die Blendung*, de même d'ailleurs que toute l'œuvre de Canetti et notamment son opus magnum *Masse et puissance*, est sorti des *Âmes mortes*, ce grand roman satirique auquel Gogol a travaillé durant pas moins de dix-sept ans (de 1835 à 1852), sans jamais venir à bout de la seconde partie.

Pour comprendre l'enjeu de la référence à Gogol, il faut la replacer dans le cadre du projet de « Comédie humaine chez les fous » (ou de la folie) dont *Die Blendung* est la réalisation partielle. Canetti note à propos de l'année 1928/29 :

« [...] ce fut l'année la plus riche, la plus extravagante que je vécut jamais. J'avais l'impression de créer une Comédie humaine et, comme ces personnages étaient portés jusqu'à l'extrême d'eux-mêmes, fermés les uns par rapport aux autres, j'appelais cela une "Comédie humaine chez les fous". »⁷

L'esthétique qui caractérise le réalisme grotesque de Gogol – sa technique de l'hyperbole, la démesure des personnages « portés jusqu'à l'extrême d'eux-mêmes » – est liée, dans l'esprit de Canetti, à la vision qu'il a d'un « nouveau » réalisme, dérivé du modèle balzacien et adapté au monde contemporain. Le réalisme satirique de Gogol se situe à mi-chemin entre le réalisme positiviste de Balzac et ce « nouveau réalisme » canettien ; il constitue en quelque sorte le chaînon manquant entre

⁶ Cette double allusion à Dostoïevski et à Gogol figure dans le chapitre consacré à Friedl Benedikt, la jeune fille qui ne peut écrire que dans le style de Dostoïevski. Canetti consent à aider sa jeune voisine à progresser parce que Veza a cru découvrir en elle un « talent pour le grotesque » qui lui rappelle Gogol. Canetti commente : « Es gab nichts, was ich nicht zur größeren Glorie Gogols unternommen hätte. Ich spürte auch, dass Veza so auf taktvolle Weise ihren Frieden mit der *Blendung* machte, denn auch diese kam 'wie wir alle aus dem *Mantel*'. » Elias CANETTI, *Das Augenspiel*, op. cit., p. 232.

⁷ « [...] es war das reichste, das ausschweifendste Jahr meines Lebens. Mir war zumute, als trüge ich mich mit einer Comédie Humaine, und da die Figuren bis zu einem äußersten Extrem gesteigert und gegeneinander abgeschlossen waren, nannte ich es eine "Comédie humaine an Irren". » Elias CANETTI, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., p. 299.

ces deux univers. Il nous faut donc comprendre les bases de cet axe triangulaire Balzac – Gogol – Canetti avant de pouvoir aborder les correspondances directes entre les deux œuvres.

*

C'est d'abord par la démesure de leurs projets parallèles que Balzac et Gogol attirent Canetti. Ils possèdent tous deux cette qualité essentielle que selon lui « il faut aujourd'hui réclamer du poète [Dichter] représentatif » : « la volonté sérieuse de résumer son temps ; une passion d'universalité que rien ne puisse rebuter »⁸. Ce n'est pas un hasard : Balzac et Gogol ont tous deux tenté de transposer *La Divine Comédie* de Dante à la société de leur temps. « Après le *Révizor*, écrit Gogol, je me décidai à rassembler en un seul tas tout ce que je pouvais connaître alors de mauvais en Russie, toutes les injustices qui se commettent dans les emplois et dans les circonstances où l'on doit exiger de l'homme le maximum de justice, et une fois pour toutes rire à tout cela [...] ». Mais, contrairement à Balzac, Gogol projette de racheter son héros et d'élever ainsi son œuvre, dans la seconde partie, jusqu'au sublime dantesque. Or il ne parviendra jamais à réunir dans un même projet ces deux pôles de son œuvre : grotesque et sublime, satirique et utopique. *Les Âmes mortes* resteront inachevées et Gogol, anéanti par cet échec, finira par jeter le manuscrit au feu.

On comprend dès lors que Canetti, très éloigné de la ferveur mystique de son « maître » russe, se réfère plutôt à Balzac comme à un modèle réussi et homogène de représentation de toute une époque. Cependant l'ère positiviste est révolue, le monde ne peut plus être appréhendé par les moyens traditionnels, car il n'obéit plus aux mêmes lois. Canetti s'explique là-dessus dans un essai de 1965 intitulé *Réalisme et nouvelle réalité* :

*« Balzac veut étudier et classifier la société humaine aussi exactement qu'un zoologue le règne animal. Son ambition était d'être le Buffon de la société. [...] L'avenir se présente désormais autrement. [...] La réalité de l'avenir s'est clivée : d'une part l'anéantissement, d'autre part, la bonne vie. [...] Partout sur terre, sous les formes les plus diverses, des utopies sont en train d'être réalisées. Le temps où l'on ridiculisait et méprisait l'utopie est révolu. Il n'y a plus d'utopie qui ne pourrait pas se réaliser. Nous avons acquis les voies et les moyens de rendre vrai tout, absolument tout. »*⁹

⁸ « [...] der ernste Wille zur Zusammenfassung seiner Zeit, ein Drang zur Universalität, der sich durch keine Einzelaufgabe abschrecken lässt. » Elias CANETTI, « Hermann Broch » (1936), in : *Das Gewissen der Worte. Essays* (München, Hanser, 1972), Frankfurt a. M., Fischer, 1985, p. 10-24 (p. 14). Nous citerons la traduction, parfois remaniée, de Roger Lewinter, *La Conscience des mots*, Paris, A. Michel, 1984.

⁹ « Balzac will die menschliche Gesellschaft so genau untersuchen und klassifizieren wie der Zoologe das Tierreich. Sein Ehrgeiz war es, ein Buffon der Gesellschaft zu sein. [...] Das Kommende ist anders da als je zuvor [...]. Die Wirklichkeit des Kommenden hat sich gespalten; auf der einen Seite die Vernichtung, auf der anderen das gute Leben. [...] Überall auf der Erde, in mannigfaltigster Form, sind Utopien daran, verwirklicht zu werden. Die Zeit der Verhöhnung und Verächtlichmachung der Utopie ist vorüber. Es gibt keine Utopie, die sich nicht realisieren ließe. » Elias CANETTI, « Realismus und neue Wirklichkeit » (1965), in : *Das Gewissen der Worte, op. cit.*, p. 72-77 (p. 76).

Si la *Comédie humaine* de Balzac se définissait par « le regard objectif de l'homme sur l'homme, une exigence de réalisme intensif, exhaustif »¹⁰, la *Comédie humaine* du XX^e siècle n'est plus concevable que comme *Comédie humaine de la folie*. Canetti a mis le principe d'irréalité au centre de son œuvre romanesque. C'est dans ce passage de la société corrompue mais rationnelle de Balzac à la société démente de Canetti qu'intervient le modèle gogolien. De façon prémonitoire, Gogol a mis le doigt sur ce que Canetti appelle « la réalité de l'avenir » : celle d'un monde où les utopies les plus folles peuvent être réalisées. C'est dans la mesure où il est fantastique et irréel que le monde créé par Gogol serait *vrai* aux yeux de Canetti.

Notons qu'une telle interprétation, paradoxale dans la mesure où l'œuvre de Gogol est issue d'une société plus arriérée que celle de la France du XIX^e siècle, s'inscrit en faux contre la conception de l'auteur : il s'agit d'une réinterprétation de son œuvre à la lumière d'une évolution ultérieure. Gogol, pour sa part, s'est toujours donné le plus grand mal pour démentir tout réalisme de son univers romanesque. Il protestera ainsi, dans une lettre à Pletniou datée de 1846 : « Je n'ai jamais aspiré à être l'écho de tout et à refléter la réalité telle qu'elle est autour de nous. Je ne peux même pas, maintenant, parler d'autre chose que de ce qui touche de près ma propre âme. »¹¹ Ces protestations montrent pourtant qu'il y avait un doute. Les lecteurs russes contemporains avaient déjà, bien avant Canetti, perçu comme *réalistes* des œuvres telles que *Le Révizor* ou *Les Âmes mortes*. La réaction de Pouchkine est révélatrice à cet égard. Lorsque Gogol montre à son ami les premiers chapitres des *Âmes mortes*, qu'il lui a annoncé comme un « long roman très drôle », celui-ci, au lieu d'éclater de rire, s'exclame d'un air lugubre : « Dieu, que notre Russie est triste ! » Pour Gogol, il s'agit d'un terrible malentendu : « Pouchkine, qui connaissait si bien la Russie, n'avait pas remarqué que tout cela n'était qu'une caricature et une invention de mon esprit ! » Effrayé, il s'empresse de rectifier le tir : « Dès lors, je n'eus plus qu'un souci : adoucir l'impression pesante que pouvaient produire les *Âmes mortes* »¹². Pouchkine avait pris le roman comique de son ami, cette « allègre et carnavalesque randonnée dans les enfers » selon Bakhtine¹³, plus au sérieux que l'auteur lui-même. On peut en dire autant de Canetti, à ceci près que pour lui la question de l'objectivité ne se pose plus : il n'y a plus de contradiction entre vérité extérieure et vérité intérieure (cette « vérité de l'âme » que Gogol reconnaissait aux *Âmes mortes*), entre réalisme et caricature, *mimésis* et utopie.

Réinterprétation ne veut pas dire supériorité : c'est précisément dans le décalage entre l'artiste et sa création, là où elle lui échappe et le dépasse, que se situe la perspective de Canetti. L'importance du modèle gogolien réside à ses yeux dans ce qu'il a apporté *en plus*, sans le vouloir et sans pouvoir se le pardonner lui-même, au réalisme de Balzac. Quoi ?

¹⁰ « Comédie humaine, das meint den objektiven Blick des Menschen auf den Menschen ; ein Anspruch auf intensiven, umfassenden Realismus. » Edgar PIEL, *Elias Canetti*, München, Beck (edition text + kritik), 1984, p. 55-56.

¹¹ Nicolas GOGOL, *Œuvres complètes* en un volume, édition établie sous la direction de Gustave Aucuturier, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1966, p. XXVIII. Toutes les références à Gogol se rapportent à cette édition.

¹² Nicolas GOGOL, « Passages choisis de ma correspondance avec mes amis », *ibid.*, p. 1585.

¹³ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et Théorie du Roman*, *op. cit.*, p. 481.

Irréalité croissante des rapports sociaux

Balzac a porté à la perfection, « jusqu'à l'extrême de son possible » comme le dit Barthes¹⁴, le roman de la famille et des rapports sociaux, qui se fonde sur les progrès de la bourgeoisie au XIX^e siècle. Il a mis à l'honneur, notamment, le thème de l'ascension sociale : ses héros sont les « parents pauvres » qui intriguent pour mettre la main sur un héritage, les chasseurs de dot, les pères qui spéculent sur le mariage de leurs filles, les bourgeoises qui se font courtisanes. Ces types nouveaux sont symptomatiques du passage d'une société d'Ancien Régime à une société capitaliste, où la course au pouvoir n'est plus déterminée que par l'argent. Comme le dit le Dr Bianchon dans *La Cousine Bette* : « L'argent autrefois n'était pas tout. On admettait des supériorités qui le primaient. Il y avait la noblesse, le talent, les services rendus à l'État ; mais aujourd'hui la loi fait de l'argent un étalon général, elle l'a pris pour base de la capacité politique ! »¹⁵ Le seul critère qui compte est donc la réussite sociale : tous les moyens sont bons pour faire fortune. C'est la cynique leçon prêchée par Vautrin dans *Le Père Goriot*, roman par lequel s'ouvre *La Comédie humaine* : « Si je réussis, personne ne me demandera "Qui es-tu?" Je serai Monsieur Quatre-Millions, citoyen des États-Unis. »¹⁶

On entre ainsi dans l'ère de l'abstraction, de la valeur symbolique. De plus en plus, l'argent aura tendance à supplanter les biens réels (la terre, notamment) qu'il est censé représenter au départ. Au terme de cette évolution, le triomphe social trouvera sa plus parfaite incarnation, non dans l'aisance solide du fabricant, mais dans la fortune soudaine de l'aventurier ou du spéculateur en bourse. L'alchimie du « faiseur » (titre d'une des dernières œuvres de Balzac, pièce de théâtre de 1848), parti de rien pour arriver à tout, consiste à faire du plein avec du vide¹⁷. Le revers de la médaille, c'est que ce capital abstrait devient vite incontrôlable, entraînant des phénomènes tels que l'inflation, dont les retombées économiques, politiques et sociales sont, quant à elles, bien réelles, comme on en fit l'expérience en Allemagne dans les années 1922/23. La société balzacienne, qui était une jungle derrière sa façade civilisée, aura cédé la place à l'univers autrement abstrait et irrationnel des lois de la Bourse.

On peut voir en *Die Blendung* une parabole de cette évolution, au sens où ce roman illustre l'irréalité pathologique d'un monde qui a fait de l'argent son « étalon général ». En fait d'arrivistes géniaux, il n'y a chez Canetti qu'une poignée de pantins minables qui ont perdu le sens des réalités : des fous. Et c'est peut-être la folie principale de ces personnages que de se prendre pour des héros balzaciens alors qu'ils n'en ont pas l'étoffe, comme d'autres se prennent pour Napoléon ou Jésus-Christ. Le décalage entre leur perception subjective et leur envergure réelle est l'un des plus puissants ressorts du comique dans le roman.

¹⁴ Roland BARTHES, « Vouloir nous brûle... » (1957), in : *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1971, p. 90-93 (p. 90).

¹⁵ Honoré de BALZAC, *La Cousine Bette*, Paris, Gallimard, 1972, p. 435-436.

¹⁶ Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 112.

¹⁷ Cf. Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 90.

Les deux personnages qui incarnent le mieux cette perte de réalité sont Thérèse et Fischerle, qui convoitent l'un et l'autre la fortune de Peter Kien. Ils sont tous deux des héros balzaciens en puissance, mais leur réussite n'est que fantasmagorique. Thérèse Krumbholz joue la carte classique de la « servante maîtresse » qui sait se rendre indispensable et parvient à se faire épouser par son maître, avant de chercher à s'en débarrasser pour entrer en possession de l'héritage. Ayant mis la main sur le testament de Kien, elle découvre qu'il est moins important qu'elle ne l'escomptait. Plutôt que de renoncer à son rêve, elle préfère croire à un mauvais tour de son époux et tente de remédier à ce qu'elle considère comme une escroquerie en ajoutant un zéro à la somme indiquée. Puis elle se prend à son propre jeu et ajoute un second zéro – et ne parvient qu'*in extremis* à réfréner son envie d'en aligner davantage. Cette manipulation ne lui réussira guère : elle accélère sa perte de contact avec la réalité et la précipite vers la folie.

On peut rapprocher ce manège naïf et obsessionnel du chapitre de *Masse und Macht* dans lequel Canetti analyse les conséquences politiques et humaines de l'inflation sous la République de Weimar (cf. citation). Il y ramène la dépréciation des valeurs humaines à la fascination exercée jadis par le « million » mythique, obtenu par spéculation boursière indépendamment de toute valeur de référence réelle et auquel chaque individu s'est identifié au point de perdre toute confiance en lui une fois que cette valeur mythique est tombée à rien. Le principe appliqué par Thérèse correspond à la lettre à ce que Canetti décrit comme étant le processus de l'inflation : la magie capitaliste s'inverse et le tout devient rien. L'insuffisance des personnages de Canetti ne se conçoit en effet que trop bien pour peu qu'on la ramène à l'expérience catastrophique de la grande inflation de 1922/23. Que pouvait-il logiquement arriver d'autre aux descendants de ceux qui ont choisi naguère de s'identifier à leurs millions ? *Die Blendung*, ou plus exactement le projet dont ce roman est la réalisation partielle, peut se lire à cet égard comme une réactualisation aggravante de *La Comédie humaine*. Partant du principe que la valeur des individus (ou leur « personnalité ») est proportionnelle à la valeur de leur monnaie, la différence de consistance entre les héros de Balzac et ceux de Canetti est à la fois une évidence mathématique et une nécessité historique. Or cette ultime dégradation des individus, ce tragique manque de consistance, se trouve déjà chez Gogol.

Mais prenons encore un second exemple, celui du nain Fischerle. Contrairement à la gouvernante qui s'essaie avec peu de bonheur à la magie capitaliste « pure », ce petit proxénète qui rêve de s'expatrier aux États-Unis applique avec un certain succès les méthodes de la spéculation frauduleuse sur des biens concrets. Mettant à profit la folie du sinologue, il parvient bel et bien à multiplier son capital en revendant à Kien ses propres livres, qu'il fait circuler entre les mains d'un petit groupe de complices. Pourtant lui non plus ne récoltera pas les fruits de son stratagème, car au moment où il va quitter le pays avec son butin, il est assassiné de façon atroce. Dans le cadre du roman, cet enrichissement prodigieux a quelque chose d'irréel, puisqu'il n'est rendu possible que par l'égaré de Kien. Mais des escroqueries aussi énormes se pratiquent tous les jours, et avec davantage de risques, dans le domaine de la spéculation foncière. La manigance de Tchitchikov dans *Les Âmes mortes* en est un exemple parfait.

Le roman de Gogol fait la transition entre la dure réalité balzacienne et l'inconsistance vertigineuse du monde de Canetti. *Les Âmes mortes* sont, elles aussi, un roman de l'ascension sociale : on y voit un héros d'extraction roturière tenter de pénétrer dans la caste supérieure des propriétaires terriens. Mais son mode opératoire ne fait pas partie du répertoire classique de la réussite bourgeoise : ce n'est ni par un héritage, ni par un beau mariage, ni même par un crime crapuleux que Tchitchikov espère

obtenir une terre et un titre, mais par une spéculation frauduleuse rendue possible par la législation foncière en Russie au temps du servage et de la colonisation. Il se fait acquéreur d'« âmes mortes », c'est-à-dire de serfs figurant encore sur les dernières listes de recensement alors qu'ils sont décédés depuis, et pour lesquels leurs propriétaires continuent de payer la capitation jusqu'au recensement suivant. L'État encourage en effet la colonisation des terres nouvelles au sud de la Russie en fournissant aux propriétaires le moyen d'acquérir des terrains à des conditions avantageuses (l'importance d'une propriété se chiffre en « âmes »). Le calcul apparemment absurde de Tchitchikov repose sur un fait divers authentique : un certain Basile Ivanovitch Poroubov avait racheté dans tout un secteur, pour un prix dérisoire, 200 « âmes mortes » auxquelles il avait assigné comme résidence un marécage, après quoi il avait engagé le tout au Crédit Foncier en tant que propriété de 200 âmes au prix de 200 roubles l'âme, et avait disparu en empochant ses 40.000 roubles¹⁸.

Dans le roman de Gogol, cette opération triviale est présentée sous un jour mystérieux et poétique. Le personnage pourtant sans éclat de Tchitchikov est entouré d'une aura de mystère et le lecteur ne comprend son dessein que peu à peu, au fur et à mesure de ses négociations avec les propriétaires. Comme il s'agit de faire comprendre à ces gens qu'il ne veut leur acheter *que* des « âmes mortes » (c'est-à-dire rien), sans pour autant attirer leur attention sur le caractère frauduleux de ce négoce ni leur inspirer une angoisse métaphysique, ces entretiens sont au plus au point comiques. Si ce n'est pas ce côté comique que Pouchkine a retenu, c'est parce que Gogol a conféré à ce personnage de petit fonctionnaire médiocre, qu'il décrit comme un homme sans caractère et littéralement « sans qualités », une dimension proprement démoniaque. Tchitchikov, c'est en quelque sorte la « banalité du mal », le Diable incarné en un personnage de Tartempion russe. Et les autres personnages du roman, les propriétaires fonciers auxquels Tchitchikov achète des « âmes mortes », ne valent guère mieux : vils et médiocres, mais par là-même représentatifs d'une certaine réalité russe contemporaine, ils sont eux aussi des personnages « sans âme », autrement dit des « âmes mortes » dans des corps vivants.

Il y a une corrélation évidente, quoique non explicitée dans le roman, entre l'absence d'âme des personnages (au sens psychologique et religieux) et les transactions auxquelles ils se livrent sur des êtres humains décédés. Cette corrélation soulève le problème de la culpabilité. Comment expliquer la disproportion entre l'aura satanique dont Gogol entoure son héros et ce qui fait le fondement réel du personnage : la bêtise et la mesquinerie ? Il ne fait pas de doute que Gogol condamne sévèrement les tractations de son héros, mais pourquoi ? De quelle faute morale, au-delà de la simple infraction à la loi, l'ancien fonctionnaire des finances se rend-il coupable en achetant des paysans décédés, dans un contexte où il était normal et légal d'acquérir des paysans vivants ? La question est posée dans le roman même. À la fin de la première partie, les tractations de Tchitchikov ayant fini par éveiller les soupçons des habitants de la ville où il s'est installé, le gouverneur réunit les notables pour mener une instruction et l'on s'aperçoit qu'on ne sait pas de quoi l'accuser. La question autour de laquelle tourne cette scène de procès grotesque (à laquelle fait écho la scène du commissariat de police dans *Die*

¹⁸ C'est la version donnée par l'écrivain et lexicographe Vladimir Dahl, de qui Pouchkine tenait vraisemblablement l'histoire. Cf. la préface de G. Aucuturier aux *Âmes mortes*, in : Nicolas GOGOL, *op. cit.*, p. 1111-1112.

Blendung) est la suivante : comment définir le mal dans un monde déréalisé où les rapports sociaux sont devenus abstraits et les êtres humains des nullités psychologiques et morales ? La valeur exemplaire du fait divers illustré par Tchitchikov tient au fait que la nature particulière de sa marchandise agit comme un révélateur de la perversion profonde, essentielle, du monde qu'il habite.

Le mal dans la société : déréalisation de la notion de crime

La société de la *Comédie humaine* était une jungle civilisée où tous les coups étaient permis tant qu'on ne se faisait pas prendre. Le fléau moderne, pour Balzac, c'est le crime propre et invisible, qui se commet tous les jours à l'abri des lois et de l'opinion publique. Silencieusement, sans effusion de sang, il envahit la sphère privée de l'existence bourgeoise, peu à peu minée par l'argent et les passions. Le criminel n'est plus forcément un paria, il est le citoyen respectable installé au cœur de la machine sociale. Du coup, le crime devient compatible avec les plus hautes convictions morales, avec la bonne conscience. Et chacun est un criminel en puissance, car qui résisterait à la tentation en sachant qu'il restera impuni ? Comme le dit Vautrin à Rastignac en jouant les tentateurs : « Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait »¹⁹. Mme Nourrisson, dans *La Cousine Bette*, promet la même impunité à l'avocat Victorin Hulot s'il accepte de faire tuer par elle son ennemie : « Tout ce qui se fera, cher maître, sera l'œuvre du hasard, et vous n'aurez pas le plus léger remords. Vous serez comme les gens guéris par les somnambules, ils croient au bout d'un mois que la nature a tout fait. »²⁰

La distorsion de la conscience bourgeoise amorcée chez Balzac atteint son comble dans le roman de Canetti. Le motif de l'héritage providentiel y reparaît, grotesquement déformé, dans le chapitre intitulé « Un million d'héritage » (« Die Millionenerbschaft »). Les époux Kien sont des héros balzaciens dont les spéculations sur l'héritage de l'autre ne se concrétisent pas, se heurtant à une double impossibilité : a) l'héritage convoité est imaginaire ; b) il n'ont plus de prise sur le réel. Croyant pouvoir se détacher du processus jusqu'à s'épargner le geste minime qui déclencherà le crime caché, ils se contentent de prendre leurs désirs pour des réalités. Ainsi, Thérèse, qui fonde tous ses espoirs sur la mort de son mari, ne fera rien pour précipiter cette mort, alors que cela lui serait très facile – et qu'elle ne s'arrête pas à des scrupules d'ordre moral. Kien est plus prompt encore dans ses déductions : entendant sa femme rêver tout haut à sa mort à lui, il pense qu'elle parle de quelqu'un d'autre et conclut au décès d'un parent éloigné, dont il se réjouit déjà de profiter de l'héritage : « [...] peu à peu tout s'éclaira. Une certaine personne remarquable lui avait légué un million, un de ses parents sans doute [...]. On pourrait avec cette somme agrandir la bibliothèque. »²¹ Ces réflexions donnent lieu à un long monologue intérieur qui se lit comme une parodie des conflits moraux traversés par les héros balzaciens après un crime caché proprement exécuté, dont ils se savent les auteurs sans se l'avouer :

¹⁹ Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 116.

²⁰ Honoré de BALZAC, *La Cousine Bette*, *op. cit.*, p. 392.

²¹ « [...] langsam begriff er: Irgendein interessanter Mensch hatte ihr eine Million hinterlassen, offenbar ein Verwandter von ihr [...] Man könnte damit die Bibliothek vergrößern. » Elias CANETTI, *Die Blendung*, *op. cit.*, p. 143-144.

« Elle est bête et sans éducation, mais elle a un parent mort. Dureté de cœur ? Pourquoi ? Je ne le connais pas. Ce serait pure hypocrisie de le regretter. Sa mort n'est pas un malheur, sa mort a un sens profond. Chaque homme vient occuper une place vide, ne serait-ce que pour un court moment. La place de cet homme était sa mort. Maintenant, il est mort. Nulle pitié ne saurait le réveiller. Quel étrange hasard ! C'est dans ma maison que cette riche héritière entre comme gouvernante. Huit années durant, elle accomplit en silence son devoir; soudain elle se trouve sur le point d'hériter d'un million et je l'épouse. À peine ai-je eu le temps d'apprendre combien elle m'aime que déjà son riche chef d'orchestre est mort. Un heureux coup du sort qui vous échoit un beau matin sans qu'on l'ait mérité. »²²

Du crime caché, on est passé au crime fantasmagorique, dont les effets ne sont pas plus réels que les causes. Cette perte de réalité a toutefois des conséquences désastreuses : la culpabilité miraculeusement « guérie » a pourri comme une gangrène la conscience de l'individu. C'est le sens qu'il faut donner au délire généralisé de la scène du poste de police, où tous les personnages s'accusent de crimes plus atroces les uns que les autres, alors qu'aucune goutte de sang n'a été versée. Ils ne perdent rien pour attendre : la fin n'en sera que plus sanglante.

Là encore, Gogol fait figure de « chaînon manquant » entre Balzac et Canetti. Dans *Les Âmes mortes*, la notion de crime s'est déjà fortement déréalisée. Contrairement aux héros balzaciens qui tuent à distance sans donner prise à la loi, Tchitchikov commet une fraude qui, bien que passible de condamnation, lui évite de causer de dommage à quiconque, sinon à l'État. Non seulement il ne se salit pas les mains, mais il ne fait de mal à personne. Chez Balzac, les catégories du Bien et du Mal ne sont plus opérationnelles parce que la société moderne, en récompensant le criminel et en condamnant l'innocent, ne permet plus de faire le Bien. Chez Gogol, ces catégories n'existent plus. Les hobereaux qui se font rouler par Tchitchikov ne sont ni meilleurs ni pires que lui. Tous ces fantoches qui manquent d'envergure dans le Bien comme dans le Mal sont effectivement, on l'a dit, ce qu'annonce le titre : des « âmes mortes ».

Or tel est aussi le problème des personnages de Canetti : ils n'ont pas d'âme, dans un sens qui dépasse à la fois le débat esthétique (caractères sans profondeur) et la problématique psychologique (irréalité du moi, disparition du sujet). Cette maladie n'est pas un simple défaut de la personnalité, elle engage leur responsabilité morale. Le néant qui caractérise les héros de Canetti n'est pas davantage une absence pure et simple que ne l'est celui de Tchitchikov ; c'est un vide positif, rempli de fantômes sanglants et de terreurs secrètes. Comme le dit Manfred Schneider, « un pacte faustien semble les avoir jetés dans le monde, par lequel leur âme a été sacrifiée dès le début aux caprices imprévisibles

²² « Sie ist dumm und ungebildet, aber sie hat einen toten Verwandten. Rohheit? Warum? Ich kenn' ihn doch nicht. Es wäre pure Heuchelei, ihn zu bedauern. Sein Tod ist kein Unglück, sein Tod hat einen tieferen Sinn. Jeder Mensch füllt einen leeren Platz aus, und sei es auch nur für einen kurzen Augenblick. Der Platz dieses Menschen war sein Tod. Jetzt ist er gestorben. Kein Mitleid weckt ihn auf. Sonderbarer Zufall! Gerade in mein Haus tritt diese reiche Erbin als Haushälterin ein. Acht Jahre erfüllt sie still ihre Pflicht, plötzlich steht sie knapp vor einer Millionenerbschaft und ich heirate sie. Kaum hab' ich erfahren, wie sehr sie mich liebt, und schon ist ihr reicher Kapellmeister tot! Ein glückliches Verhängnis, unverdient und über Nacht hereingebrochen. » *Ibid.*, p. 145.

d'une obsession »²³. Nous allons tenter de remonter aux sources de ce « pacte faustien » en passant en revue les éléments qui fondent la culpabilité de Tchitchikov, dans une lecture canettienne du roman de Gogol.

Le problème de la culpabilité

Il y a d'abord le déni de la spiritualité : rappelons que le roman de Gogol est construit sur un jeu de mots dont le caractère blasphématoire a valu à l'auteur des déboires avec la censure. À raison, car Gogol ne manque pas une occasion de jouer sur le double sens du mot *âme*. « Une âme humaine ne vaut pas plus pour vous qu'un navet », fait observer le propriétaire Sobakévitch à Tchitchikov. Mais celui-ci est loin d'être le seul dans ce cas ; les hobereaux n'ont guère plus de respect que lui pour la valeur spirituelle de leurs « âmes ». On trouve le même dénigrement de la spiritualité dans le roman de Canetti. Kien, qui lègue son cerveau à l'Institut d'Anatomie pour y faire étudier le miracle de son intelligence, nie qu'il y ait autre chose en lui que la somme de ses éléments chimiques. Manfred Schneider relève à juste titre que là « où commence cette anatomie cérébrale, finit toute psychologie » (c'est-à-dire toute « science de l'âme » selon le terme allemand : *Seelenkunde*)²⁴. Le démenti de la dimension spirituelle induit une perte de spiritualité effective : tout comme Tchitchikov, Kien est un homme sans âme.

Au déni de la spiritualité s'ajoute la négation de la mort. Le trucage apparemment inoffensif de Tchitchikov (faire passer des morts pour des vivants) a en réalité une conséquence aussi désastreuse que logique : la négation de la mort entraîne a contrario celle de la vie. Dans le monde de l'administration toute-puissante, la vie elle-même, en tant qu'antithèse de la mort, devient une pure abstraction. On mesure combien doit être grave aux yeux de Canetti la culpabilité de celui qui met à profit une telle confusion. La démonstration de Gogol, qui met la perte de l'âme en rapport avec la négation de la mort et la perte de réalité, va dans le sens du combat de toute son existence : là où la mort, réalité suprême et inéluctable de la condition humaine, est non seulement minimisée mais évincée, il n'y a rien à sauver.

La négation de la mort est aggravée par le fait que Tchitchikov en fasse un objet de spéculation. Or il n'est pas « convenable » de spéculer sur des cadavres, comme le dit le vieux Bock au fabricant de cercueils Rosig dans la pièce *Hochzeit*²⁵. Quoique cet aspect puisse paraître secondaire chez Gogol par rapport à la condamnation qui frappe l'acheteur d'âmes, du point de vue de Canetti, il est assurément essentiel. Pour lui, on ne saurait prendre assez au sérieux la faute morale de celui qui spéculé sur la mort, car le premier de tous les crimes, dont le meurtre n'est que « la forme la plus basse », c'est la

²³ Cf. Manfred SCHNEIDER, « Die Krüppel und ihr symbolischer Leib. Über Canettis Mythos », in : *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Festschrift zum 80. Geburtstag von Elias Canetti (München, Hanser, 1985), Frankfurt a. M., Fischer, 1988, p. 22-41.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ « Ich find das unanständig, auf Leichen zu spekulieren. » Elias CANETTI, *Dramen*, Frankfurt a. M., Fischer, 1986, p. 45.

survie. « L'instant de la *survie* est instant de puissance », écrit-il dans *Masse und Macht*²⁶. Vu ainsi, le paradoxe qui fonde l'irréalité de Tchitchikov (à quel titre quelqu'un d'aussi insignifiant mérite-t-il l'aura mythique que lui confère l'auteur ?) prend une valeur paradigmatique : ce collectionneur d'« âmes mortes », c'est en quelque sorte le prototype du survivant canettien. C'est sur ce point que Canetti dépasse le plus Balzac. Dans la *Comédie humaine*, la société est perverse parce qu'elle tolère le meurtre comme moyen de « parvenir », mais pour Canetti, le meurtre est plus qu'un simple moyen, il est objet de jouissance et porte en lui-même sa fin. Or, en supprimant l'acte du meurtre dans *Les Âmes mortes*, Gogol réfute la contradiction apparente du cynique adage « la fin justifie les moyens ». La mort d'autrui est directement objet de spéculation pour Tchitchikov, elle est le fondement sur lequel il établit sa fortune.

N'oublions pas toutefois que la première qualité de Tchitchikov, ou plutôt son premier défaut, c'est de faire des affaires tout court. Bien qu'il n'ait pas de morts sur la conscience, on ne saurait imaginer personnage à qui l'expression « marcher sur des cadavres » (« über Leichen gehen ») convienne mieux. Les lecteurs de l'autobiographie savent quel sens Canetti a donné, enfant, à cette expression qui signifie simplement « être prêt à tout » (entendons : à tous les coups bas). « Er geht über Leichen », a-t-il entendu dire son père à propos de son beau-frère négociant, Salomon Arditti. « Si la remarque de mon père se rapportait à mon oncle, commente Canetti, sans doute faisait-il allusion à des cadavres d'affaires, il n'était guère pensable que mon oncle eût des morts sur la conscience. »²⁷ Mais l'expression se grave dans son esprit et demeure à jamais liée à l'image de son oncle détesté. Or les « cadavres d'affaires » de l'oncle Arditti sont chez Gogol de vrais cadavres : le personnage de Tchitchikov résulte de la concrétisation d'une métaphore. Gogol prend soin de préciser que son héros n'est ni un monstre ni même un original ; il incarne au contraire un type courant et parfaitement intégré dans la société : « l'Acquéreur ». Par la majuscule, Gogol confère à la profession d'homme d'affaires une dimension métaphysique : c'est une démonisation. L'emphase de cette étiquette a d'autant plus de poids qu'elle est placée à la toute fin de la première partie des *Âmes mortes* :

*« Ainsi, voilà notre héros dépeint au naturel ! Mais on exigera peut-être, pour conclure, de fixer un trait : qu'est-il du point de vue moral ? On voit bien que ce n'est pas un héros rempli de perfections et de vertus. C'est donc un coquin. Pourquoi un coquin ? Pourquoi se montrer si sévère à l'égard d'autrui ? De nos jours, il n'y a plus de coquins ; il y a des gens bien intentionnés, sympathiques. Quant à ceux qui s'exposeraient à la honte d'être souffletés en public, on en trouverait tout au plus deux ou trois, et ceux-là mêmes parlent à présent de vertu. La dénomination la plus juste est celle d'Acquéreur. La soif d'acquiescer est cause de tout : c'est elle qui pousse à des actions que le monde qualifie de pas très propres. »*²⁸

²⁶ « Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht ». Elias CANETTI, *Masse und Macht* (München, Hanser, 1960), Frankfurt a. M., Fischer, 1987, p. 249. Traduction française de Robert Rovini, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.

²⁷ « Wenn die Bemerkung des Vaters sich auf den Onkel bezog, dann muss es sich um geschäftliche Leichen gehandelt haben, zu anderen hatte er schwerlich Gelegenheit. » Elias CANETTI, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (München, Hanser, 1977), Frankfurt a. M., Fischer, 1986, p. 62. Nous citons la traduction de Bernard Kreiss, *Histoire d'une jeunesse. La Langue sauvée*, Paris, A. Michel, 1980.

²⁸ Nicolas GOGOL, *op. cit.*, p. 1343.

En Tchitchikov se manifeste donc ce qui n'est pas visible à l'œil nu, le caractère destructeur du monde des « affaires ». Tchitchikov, c'est l'oncle Arditti tel qu'il apparaît à un enfant et tel que les adultes, tout en disant la vérité sans le savoir, ne le voient plus. Les âmes dont il s'empare symbolisent l'appropriation agressive impliquée par toute transaction commerciale.

C'est dans cette corruption du héros de Gogol qu'il faut voir l'origine de son inconsistance. Le lien entre la nullité des personnages et leur absence d'âme est essentiel pour Canetti parce qu'il illustre le thème qui est au cœur de son œuvre : la perte de substance qui résulte de stratégies détournées de survie. Nous allons aborder à présent la relation Canetti/Gogol selon cet aspect central de ce que Manfred Schneider appelle le « mythe » de Canetti : le complexe puissance/survie.

La soif de puissance : formes directes et dérivées de la passion de survivre

Le survivant ressent une jouissance coupable, car il se « nourrit » de la mort d'autrui pour alimenter le sentiment de sa propre puissance, et par là l'illusion de son immortalité : c'est ce que Canetti appelle le « sentiment des cimetières »²⁹. Cette sensation de triomphe est d'autant plus forte que les êtres auxquels on a survécu étaient puissants (d'où l'illusion de les avoir « vaincus ») et nombreux (d'où l'impression de dominer une « masse »). Cette jouissance irrationnelle, dans laquelle Canetti voit une survivance du cannibalisme, n'est nulle part mieux illustrée que dans *Les Âmes mortes*. Gogol se complaît à décrire de façon appuyée, avec cet art de la digression lyrico-grotesque qui le caractérise, le plaisir solitaire et très sensuel que prend Tchitchikov à compter les « âmes » qu'il a acquises au cours de la journée :

« Quand il considéra ensuite tous ces petits feuillets, ces paysans qui avaient été naguère des êtres de chair et d'os, peinant, labourant, charriant, s'enivrant, trompant leurs maîtres – ou de simples braves gens peut-être – un étrange sentiment, que lui-même n'aurait su définir, s'empara de lui. Chaque liste semblait avoir un caractère particulier et le communiquer aux moujiks qui la constituaient. Ceux de Mme Korobotchka étaient presque tous affublés de sobriquets. [...] Le relevé de Sobakévitch frappait par l'abondance des détails [...]. Tchitchikov s'attendrit et s'écria en soupirant : « Mon dieu, que vous êtes nombreux à vous presser là ! »

On aurait tort de prendre cet « attendrissement » pour de la pitié. Tchitchikov éprouve une joie maligne à imaginer l'existence de ces moujiks, dont la mort symbolise sa revanche sur l'existence. Il a d'autant plus de plaisir à se les représenter vivants que cette image débouche naturellement sur celle de leur mort, qu'il imagine la plus violente possible :

« Ah ! Ah ! le voilà ce Stéphane Bouchon, ce colosse qui eût fait merveille dans la garde ! Bien sûr, mon garçon, tu parcourais toutes les provinces, bottes sur l'épaule et cognée à la ceinture, en te nourrissant d'un liard de pain et de deux liards de poisson sec, pour rapporter, à chacune de tes tournées, une centaine de roubles-argent dans ta bourse, sans compter les assignats, que tu fourrais dans les bottes ou dont du faisais peut-être une doublure à ton pantalon de grosse toile ! Où diantre es-tu passé de vie à trépas ? Aurais-tu peut-être, pour augmenter tes gains, entrepris la réparation d'un clocher et, le pied te manquant, serais-tu venu t'écraser sur le sol, fournissant ainsi à quelque père Mikhéï l'occasion de se gratter la nuque en murmurant : 'Eh, là! mon gars,

²⁹ « Über das Friedhofsgefühl », *Masse und Macht*, op. cit., p. 308-309.

qu'est-ce qui te prend!... ' et de grimper aussitôt la corde aux reins à ta place? [...] ' Et toi, Grigori Va-toujours-et-tu-n'arriveras-pas ! Qui diantre as-tu pu bien être ? [...] As-tu rendu ton âme à Dieu sur la grand-route ? Tes amis se sont-ils défait de toi pour l'amour de quelque grosse et rubiconde commère ? Tes moufles de cuir, tes bêtes trapues ont-elles tenté quelque coureur de bois ? Ou encore, rêvant dans ta soupente, n'as-tu pu résister au désir de te précipiter au cabaret, puis de là, tête baissée, dans la rivière, ni vu ni connu. Drôles de gens que nos Russes; ils n'aiment pas à mourir de leur belle mort ! »

La satisfaction ambiguë qui s'exprime dans le monologue exubérant de Tchitchikov, mélange d'attendrissement condescendant et de *Schadenfreude*, c'est ce que Canetti appelle la « satisfaction de survivre » (« die Genugtuung des Überlebens »). « Jamais le vivant ne se croit plus grand, note-t-il, que lorsqu'il est confronté au mort qui est tombé à jamais : en cet instant, il a comme le sentiment d'avoir grandi »³⁰. Canetti met en garde contre cette forme de « jouissance » qui peut devenir, selon lui, « une passion dangereuse et insatiable »³¹. Gogol, quant à lui, déclare expressément que l'acquisition des âmes mortes est la « passion dominante » de Tchitchikov : s'entourer de tous ces défunts, qui de plus lui appartiennent légalement, c'est pour lui une façon de conjurer sa propre mort. C'est là que réside son crime – aux yeux de Gogol probablement, à ceux de Canetti sans nul doute. C'est là le « pacte » qui explique l'assimilation du personnage à un ange de la mort ou, selon la formule de Nabokov, à « un voyageur de commerce de l'Hadès »³².

Cette familiarité avec la mort se manifeste de multiples façons : Gogol ne manque pas une occasion de rappeler le mépris dans lequel son héros tient les vivants et sa prédilection pour tout ce qui concerne la mort. Ainsi, en voyant passer le convoi funèbre d'un homme dont il a indirectement causé le décès, Tchitchikov s'empresse de déclarer : « Eh bien, je ne suis pas fâché d'avoir rencontré un enterrement, on dit que ça porte bonheur ! » On retrouve la même affinité avec la mort dans *Die Blendung*, où tous les personnages pratiquent une forme ou une autre de « nécrophilie »³³. À commencer par Kien, qui arpente sa bibliothèque comme un cimetière et pour qui le « silence de mort » est « une sensation agréable ». Les livres jouent le même rôle pour lui que les « âmes mortes » pour Tchitchikov : il leur parle, leur commande, s'attendrit sur leur compte, se délectant de leur présence aussi abstraite que massive. Son discours improvisé au commissariat de police, où il revendique l'assassinat de sa femme, prend la forme d'un hymne solennel se terminant par les mots : « Vive la mort ! » (« Es lebe der Tod ! »). La façade sociale respectable dissimule dans les deux cas une attitude profondément malsaine et un complot coupable avec la mort contre les hommes.

Cette façade a cependant elle-même des aspects qui peuvent (et, dans ce contexte, doivent) être compris comme des symptômes de cette passion inavouable. Ainsi, le rêve de l'immortalité, qui se

³⁰ « Der Überlebende dünkt sich nie größer, als wenn er mit dem Toten konfrontiert ist, der für immer gefällt ist : in diesem Augenblick ist ihm, als wäre er gewachsen ». Elias CANETTI, « Macht und Überleben », in : *Das Gewissen der Worte*, op. cit., p. 25-41 (p. 27).

³¹ « Die Genugtuung des Überlebens, die eine Art von Lust ist, kann zu einer gefährlichen und unersättlichen Leidenschaft werden ». Elias CANETTI, *Masse und Macht*, op. cit., p. 253.

³² Vladimir NABOKOV, « Nikolai Gogol », in : *Littératures II*, Paris, Fayard, 1985, p. 45-112 (p. 48).

³³ Cf. Friedbert ASPETSBERGER, « Weltmeister der Verachtung », in : F. Aspetsberger / G. Stieg (dir.), *Elias Canetti. Blendung als Lebensform*, Königstein i. Ts., Athenäum, 1985, p. 101-125 (p. 107-108).

manifeste chez Tchitchikov par un désir obsessionnel d'avoir des enfants et de devenir « chef de lignée », prend chez Kien la forme d'une volonté non moins obsessionnelle de léguer son héritage intellectuel à la postérité. Ces deux attitudes n'ont rien de philanthropique ; les deux héros, des célibataires endurcis inaptés à l'amour, sont simplement obsédés par leur soif de puissance et de survie personnelle. Un autre remède à l'angoisse existentielle consiste à s'emparer de la substance vitale dont on manque soi-même cruellement (par suite justement du pacte avec la mort) en amassant des biens qui symbolisent cette puissance, comme le *mana* de la tradition polynésienne symbolise la force vitale d'un ennemi mort : c'est la fonction de l'acquisition d'« âmes » pour Tchitchikov et de la collection de livres pour Kien. Une façon plus primitive et plus directe de se rassurer est d'absorber de grandes quantités de nourriture : on trouve aussi bien chez Canetti que chez Gogol de beaux cas de boulimie. Kien lui-même n'en fait pas partie, mais il suffit de penser au concierge Benedikt Pfaff, brute qui séquestre et maltraite sa femme et sa fille en les forçant à lui préparer à manger jusqu'à ce que mort s'ensuive. Ce personnage du « lansquenet » proto-nazi ressemble à une version aggravée, pathologique et mortifère de la gloutonnerie de Sobakévitch dans *Les Âmes mortes*, ce gentilhomme campagnard aux dimensions de géant qui se nourrit exclusivement de viande présentée sous la forme d'animaux entiers. Selon Canetti, « tout ce qu'on mange est objet de puissance » et celui qui a faim « surmonte le malaise » que lui cause un « vide intime » en se remplissant de nourriture³⁴. C'est à une psychologie du même type que se réfère Gogol lorsqu'il professe ironiquement un respect mêlé d'envie pour le solide appétit de son héros. Le fait de se remplir de nourriture est en effet pour Tchitchikov non seulement un moyen d'acquérir une certaine respectabilité (d'après ses observations, les gros ont plus de poids dans la société que les maigres), mais aussi une façon de s'enraciner plus profondément dans la vie et de combler le « vide intime » de son existence. Aussi ne s'étonne-t-on pas qu'il devienne de plus en plus obèse au cours du roman, à mesure qu'il gagne en assurance (à moins que Gogol n'ait oublié qu'il l'a présenté au début comme « un monsieur ni gros ni maigre » ?). Cette obésité compensatoire, qui rappelle un ballon de baudruche, n'est finalement pas si éloignée de la maigreur squelettique de Kien. Les deux physionomies reflètent des attitudes opposées, mais le mal est le même : le manque de profondeur, de consistance, de réalité. D'où une même nostalgie de ces deux héros pour la force brute qui émane de personnages tels que Pfaff ou Sobakévitch, dont les valeurs sont au demeurant les mêmes : la terre, le corps, le sang.

Si la distance qui sépare les deux protagonistes « civilisés » de la forme d'existence brutale incarnée par leurs « doubles » primitifs ne constitue nullement un progrès, c'est qu'elle repose sur une duperie, une perversion. Kien compte survivre en faisant le mort, de même que Tchitchikov cherche à se construire une existence solide en amassant des cadavres. La différence est finalement secondaire eu égard à ce trait central qui leur est commun : un rapport à la réalité complètement faussé. La raison de cette perversion est connue ; c'est la mort spirituelle. Au bout du compte, toutes les stratégies dérivées de puissance et de survie ne servent à rien, car au lieu d'acquérir du « poids dans le monde »,

³⁴ Elias CANETTI, « Zur Psychologie des Essens », *Masse und Macht*, op. cit., p. 243.

le survivant qui nie la mort en espérant s'en faire une alliée devient lui-même un mort-vivant. Le jeu avec la mort est à double tranchant, le châtement du survivant est d'être lui-même mort avant l'heure. Il resterait à montrer à quelles extrémités dramatiques conduit chez Canetti la coupable compromission avec la mort, et de quelle façon cette aggravation du modèle de référence est encore préfigurée chez Gogol (cf. *Une Terrible Vengeance*)³⁵. Nous espérons que cette présentation aura au moins permis de montrer que l'affection professée par Canetti pour Gogol repose sur une affinité réelle entre les « mythes » personnels de ces deux auteurs³⁶. Le projet canettien de *Comédie humaine chez les fous* implique dans une certaine mesure la réintroduction dans la littérature de la dimension métaphysique, que Balzac avait évacuée un siècle plus tôt en remplaçant l'enfer dantesque par la jungle bourgeoise. Cette démarche n'a rien d'un retour en arrière ; elle répond à l'évolution de la société, qui n'est elle-même que l'ultime conséquence de la mutation amorcée chez Balzac. C'est en effet le « progrès », à la fois scientifique et social, qui a rendu possible le triomphe de l'irréel et la banalisation inflationniste du meurtre. La conscience bourgeoise finit, en ce siècle marqué en bien comme en mal par la réalisation des utopies les plus folles, par se détruire elle-même en réduisant à néant ses repères positivistes. Le grand roman inachevé de Gogol constitue à bien des égards un précédent au projet annoncé par Canetti. Plus encore que par le « grotesque » de ses personnages, c'est par les structures de son univers énigmatique – tantôt romantico-mystique, tantôt futuriste – que Gogol s'est montré « plus audacieux que tous les autres » selon Canetti : car cet univers reflète au plus juste les formes que peut prendre la culpabilité (le Mal) dans une société déréalisée.

Christine MEYER

Université de Picardie (Amiens)

³⁵ Pour une présentation plus complète, cf. Christine MEYER, *Canetti lecteur de Cervantès, Gogol, Stendhal. Formes de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque et autobiographique d'Elias Canetti* (thèse de doctorat), Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1997, 567 p.

³⁶ Pour replacer cette affinité particulière dans le contexte général des rapports de Canetti avec la littérature russe, on peut se reporter à l'article de Tatjana A. FEDJAEWA, « Elias Canetti und russische Literatur (Gogol und L. Tolstoj) », in : Alexandr W. Belobratow & Alexej I. Žerebin (Hg.), *Dostojewskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende (Literatur, Theater)*, Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg 1 (1994), St. Petersburg, Verlag Fantakt.