



HAL
open science

Enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la mort dans le théâtre d'Elias Canetti

Isabela Gusmão Duarte

► **To cite this version:**

Isabela Gusmão Duarte. Enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la mort dans le théâtre d'Elias Canetti. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030029 . tel-04582850

HAL Id: tel-04582850

<https://theses.hal.science/tel-04582850>

Submitted on 22 May 2024

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.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École Doctorale 267 Arts & Médias
IRET – EA 3959
Thèse de doctorat en Études théâtrales

**Enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la
mort dans le théâtre d’Elias Canetti**

par Isabela Gusmão Duarte

Sous la direction de M. Joseph Danan et Mme Florence Baillet

Date de soutenance : Le 24 janvier 2023

Composition du jury :

Florence Baillet, Professeure, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Jean-Louis Besson, Professeur émérite, Université Paris- Nanterre

Joseph Danan, Professeur émérite, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Marielle Silhouette, Professeure, Université Paris- Nanterre

Dirk Weissmann, Professeur, Université Toulouse Jean-Jaurès

Titre : Enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la mort dans le théâtre d'Elias Canetti

Résumé :

Cette étude vise à analyser les enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la mort dans le théâtre d'Elias Canetti, dont l'œuvre est façonnée par le lourd contexte historique de son écriture.

Nous examinons d'abord les voies multiples par lesquelles la mort s'inscrit dans la vie et dans l'œuvre de l'auteur, comme l'influence de nombreux écrivains et artistes sur lui, sa condition d'écrivain juif en exil et les événements traumatisants de sa vie personnelle.

Omniprésente dans sa poétique, la mort semble définir une esthétique et fonctionner comme un fil conducteur de lecture. Nous tentons de vérifier si la dramaturgie de Canetti, qui illustre plusieurs théories de son chef-d'œuvre *Masse et Puissance*, ferait partie de son projet de « prendre le XX^e siècle à la gorge », ainsi que de mettre en relief le danger représenté par l'instrumentalisation de la mort.

Nous analysons l'influence des arts visuels sur le théâtre canettien, son devenir scénique et la construction de ses personnages, conçus comme des masques, en nous intéressant à la question du visage, qui semble subir un processus de déformation ou de décomposition qui reflète l'état chaotique du monde. Notre but est de les montrer comme le produit de cette transformation négative provoquée dans l'homme par son attitude devant la mort, qui est soit celle d'un tyran qui la désire et la provoque afin d'augmenter sa puissance, soit celle d'un homme « déjà mort » qui s'y soumet, résigné. À l'appui de recensions de mises en scène, nous tentons finalement de vérifier l'efficacité de la « pédagogie de l'horreur » de Canetti, qui vise à travers le choc à pousser le spectateur à la réflexion.

Mots-clés :

mort - catastrophe - masse - puissance - masque - métamorphose - totalitarisme

Title : Historical, anthropological and dramaturgical roles of death in the theater of Elias Canetti

Summary :

This study aims to analyse the historical, anthropological and dramaturgical aspects and roles of death in the theater of Elias Canetti, whose work is shaped by the heavy historical context of its writing.

First, we examine the multiple ways in which death pervades Canetti's life and work, such as the influence of many writers and artists on him, his condition as a Jewish author in exile and the traumatic events of his personal life.

Omnipresent in Canetti's poetics, death seems also to define an aesthetic and to function as a guiding thread for interpreting his plays. We try to verify whether Canetti's drama, which illustrates several theories contained in his masterpiece *Crowds and power*, would be a part of his project to "grab the twentieth century by the throat" or not, as well as to highlight the danger represented by the instrumentalisation of death.

We analyse the influence of the visual arts in Canetti's theater, its stage development possibilities contained in the text, as well as the construction of his characters, conceived as masks. We focus on the question of the face, which seems to undergo a process of deformation or decomposition which reflects the chaotic state of the world. Our aim is to show Canetti's characters as the product of the negative transformation provoked in man by his attitude towards death, which is either that of a tyrant who desires it and provokes it in order to increase his power, or that of a man « already dead », who submit to it, in resignation. With support from stage reviews, we finally try to verify the effectiveness of Canetti's « horror pedagogy », which aims through shock to engage the audience in a reflection.

Keywords :

death – catastrophe – crowd – power – mask – metamorphosis - totalitarianism

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier grandement mes directeurs de recherche, M. Joseph Danan et Mme Florence Baillet, d'avoir accepté de diriger ma thèse, ainsi que de l'immense soutien qu'ils m'ont apporté au cours de ce long travail, sans lequel je n'aurais pas pu mener à bien mon projet. Je remercie également M. Jean-Louis Besson, Mme Marielle Silhouette et M. Dirk Weissmann d'avoir accepté de siéger à mon jury de soutenance, que je remercie aussi pour leurs pré-rapports de ma thèse et pour leur rapport final de ma soutenance.

J'aimerais remercier M. Jean-Pierre Sarrazac, dont j'ai eu l'honneur d'être l'étudiante et dont l'œuvre a énormément nourri mes réflexions, de m'avoir proposé M. Danan pour diriger ma recherche. Je tiens également à exprimer ma sincère gratitude à M. Gerald Stieg pour son aide constante et pour m'avoir « guidée » lorsque j'ai décidé d'effectuer des séjours de recherche à Munich et à Zurich. À ce propos, je remercie également les services des aides à la mobilité et à missions de l'Université Sorbonne Nouvelle, ainsi que le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA) et le Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), grâce auxquels j'ai pu obtenir des subventions et des bourses pour des séjours de recherche en Allemagne, en Bulgarie et en Suisse.

Je tiens à remercier beaucoup Mme Johanna Canetti, qui m'a autorisée à consulter les archives de son père à Zurich et m'a donné de précieux conseils, et M. Sven Hanuschek, qui m'a accueillie au cours de mes séjours en Allemagne avec beaucoup d'amabilité et de disponibilité. Son aide, grâce à laquelle j'ai pu postuler aux bourses susmentionnées, a été fondamentale au bon développement de ma thèse. J'aimerais également remercier M. Michael Krüger et M. Kristian Wachinger, avec qui j'ai eu l'occasion d'avoir de fructueux échanges, Mme Penka Angelova, qui m'a gentiment reçue pour un entretien lors de ma visite à la Société Elias Canetti en Bulgarie, ainsi que tous mes interlocuteurs aux centres de documentation visités, comme l'équipe du Département des manuscrits et de la salle de lecture de la Bibliothèque centrale de Zurich, des bibliothèques de Munich et de Paris, des Archives littéraires allemandes de Marbach am Neckar, de la Maison de la Littérature de Vienne et de l'Association pour l'histoire du mouvement ouvrier, située également dans la capitale autrichienne.

Je remercie les directeurs des toutes les maisons de la Cité internationale universitaire de Paris qui m'ont acceptée comme résidente, notamment Mme Anna Paixão, directrice de la Maison du Portugal, où j'habite actuellement. La Cité est devenue « ma maison » loin de la maison.

Je tiens à exprimer ma gratitude éternelle à ma grand-mère Leni Hoeschl de Gusmão, qui m'a donné des ailes pour concrétiser mon rêve de poursuivre mes études en Europe, et à ma mère Maria Luiza Gusmão Duarte, dont le dévouement n'a pas failli et m'a permis de suivre ma voie. Elles se sont récemment éteintes, mais resteront toujours vivantes dans mon cœur, où leur amour devient ma force. Je remercie infiniment ma tante Rute Gusmão, qui m'a aidé à traverser la période la plus difficile de ma vie et à revenir à Paris, mon père Claudio Duarte et toute ma famille.

Je remercie beaucoup mon relecteur Alain Andrieu, ainsi que tous mes amis. Mes remerciements vont d'abord à Lu Nan, qui m'a stimulée à écrire cette thèse, ainsi qu'à Gabriella Merloni et sa famille (Paolo, Giovanni et Claudia), Maria Einman et Laurent Coque, qui m'ont énormément soutenue tout au long de mon parcours doctoral. Leurs relectures, leur encouragement et leurs conseils ont été essentiels. J'aimerais également remercier, entre autres, Eléanore Laforge Mespomb, Monika Hollenhorst, Sophie Ludwig, Carmen Irina, Lyliane Vivier, Peggy Matteuzzi, Katarzyna Burzynska, Marianna Charitonidou, Julien Bouchard-Madrelle, Eva D'hondt, Elisangela Fernandes, Cédric Josz, Michaël Marcozzi, Christian Schifer, Renée Schöfer, Veronika Wagner, Eriko Murofushi, Ana Isabel Freitas, Samuel et Hívina Machado, AnaLu Palma, Eliane Martinassi, Simone Formiga, Renata Rattton, Michele Vieira, Carla Torres, Vania Trindade, Jenner et Marcela Soares, Luiz et Julia Benevides, Zulmira Amador, Marcelo Neves, Roberta Cabral, Patricia Ghelli, Wagner Pinheiro, Anthonio Santos et Augusto Pinheiro. Ils m'ont tous, de différentes manières, apporté leur soutien ou contribué à la réussite de mon projet.

Finalement, je remercie Elias Canetti pour son œuvre absolument fascinante, que j'ai eu le très grand plaisir de découvrir.

*À la petite Alanna,
et à tous les enfants qui, comme elle, ont quitté ce monde trop tôt.*

*À ma mère, à ma grand-mère et à ma grand-tante
qui, disparues à l'âge de 76, 97 et 99 ans, sont parties également très tôt.*

*« Il n'y a pas de temps pour nous.
Il n'y a pas de place pour nous.
C'est quoi, cette chose qui construit nos rêves
Et pourtant s'échappe de nous ?
Qui veut vivre éternellement¹ ? »*
(Brian May, *Who wants to live forever*)

¹ Premiers vers de la chanson « Who wants to live forever » (« Qui veut vivre éternellement »), composée par Dr. Sir Brian May et enregistrée par le groupe musical britannique Queen : « There's no time for us / There's no place for us / What is this thing that builds our dreams, / Yet slips away from us ? / Who wants to live forever ? » (Ma traduction).

Introduction

« Il n'y a plus de mesure à rien depuis que la vie humaine n'est plus la mesure. »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

« Et si Dieu, par honte de la mort, s'était retiré de sa création ? »
(Elias Canetti, *Notes de Hampstead*)

« Aucune mort ne connaît de fin. »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« [Dieu] peut bien être mort, mais son autopsie n'est pas autorisée² ». Le commentaire lapidaire d'Elias Canetti (1905-1994) à la célèbre exhortation de Friedrich Nietzsche sur la mort de Dieu³ nous renvoie d'emblée à deux des quatre piliers de l'œuvre théorique et littéraire de l'auteur juif séfarade : les thèmes de la mort et du pouvoir⁴. Différemment du philosophe allemand, le récipiendaire du Prix Nobel de littérature 1981 se sert de la métaphore moins pour remarquer la fin de la croyance de l'homme à un ordre cosmique divin et à des valeurs supérieures et absolues - ce qui marque le début de notre modernité littéraire et donne les couleurs de l'avenir de l'art - que pour constater l'impenétrabilité de la figure divine, que l'on se refuse à « disséquer » et à « maltraiter ». L'univers canettien - notamment celui de ses pièces viennoises - devient un « paysage dévasté⁵ », non seulement du fait d'être dépourvu de toute valeur morale ou supérieure, mais aussi en fonction de l'incapacité de l'homme croyant à reconnaître dans la figure divine des religions monothéistes, « la créature la plus remarquable que l'homme ait inventée⁶ », « la représentation idéale de sa volonté de puissance⁷ », ce qui rend ce paysage particulièrement crépusculaire. L'obscurité de ce monde post-apocalyptique imprègne son œuvre, y compris son théâtre. Théâtre de violence et de cruauté né dans les temps sombres⁸ du nazisme et abouti dans l'ère de l'après-guerre, de l'après-Hiroshima

² Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Albin Michel, 2018, p. 373.

³ Voir Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2007 (première édition : 1997), p. 161. Isabelle Wienand souligne qu'il s'agit moins d'une affirmation que d'une exhortation, un souhait. Voir Wienand, Isabelle, *Significations de la mort de Dieu chez Nietzsche d'Humain trop humain à Ainsi parlait Zarathoustra*, Bern, Peter Lang, 2006, p.2 : « Nietzsche insiste sur le fait que la portée de cet événement n'a pas été pensée jusqu'au bout, précisément parce que les conclusions qu'il faudrait en tirer sont indésirables. »

⁴ L'œuvre canettienne est axée sur quatre notions principales : celles de mort, masse, puissance et métamorphose.

⁵ Voir Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé 2004.

⁶ Canetti, Elias, *op. cit.*

⁷ *Id.* À ce propos, Canetti ajoute que Dieu « est la bombe atomique ».

⁸ Voir Arendt, Hannah, *Homens em tempos sombrios*, Schwarcz, São Paulo, 2010.

et de l'après-Shoah, la dramaturgie en langue allemande de l'auteur originaire de Bulgarie et devenu citoyen britannique est nettement marquée par cet état chaotique du monde. Victimes d'une modernité qui les déshumanise, les personnages des premières pièces canettiennes représentent des marionnettes, des caricatures de cet « homme moderne » aveuglé par la séduction de l'argent, de l'image et du pouvoir et plongé dans la solitude et dans une existence dénuée de toute signification. Considéré par certains comme un précurseur de ce que Martin Esslin appelle « le théâtre de l'absurde⁹ », qui met en scène l'angoisse métaphysique de l'homme confronté à l'absurdité et à la cruauté de la condition humaine, Canetti a une œuvre dramatique qui témoigne de ce scepticisme et de cet abrutissement de l'esprit de l'individu, abandonné à son sort dans une société narcissique et individualiste.

L'énoncé de la réplique de Canetti à Nietzsche n'a rien d'anodin. Chez l'auteur, les notions de « Dieu » et de « mort » sont toujours étroitement liées. Pourtant, la figure de Dieu, à laquelle nous ferons constamment allusion dans cette étude - qui n'a aucune intention d'exprimer des jugements de valeur sur quelque religion que ce soit - ne nous intéresse que par le rôle capital qu'elle joue dans l'œuvre canettienne, en tant que figure suprême du pouvoir. C'est la mort, abordée de manière particulière dans chacune de ses pièces, *Noce (Hochzeit, 1932)*, *Comédie des vanités (Komödie der Eitelkeit, 1934)* et *Les Sursitaires (Die Befristeten, 1952)*, où elle se dédouble en phénomène théâtralisé et objet du discours, qui représente le centre d'intérêt de notre analyse.

« Une danse de mort ». Ainsi appelle Canetti la fin de *Noce*, première des trois pièces qui composent son « théâtre terrible¹⁰ » et qui s'achève, littéralement, sous le signe de la catastrophe : l'effondrement de la maison où sont réunis tous les personnages. Dans ce drame, critique féroce du monde bourgeois et des fausses apparences dans le noyau familial, la mort est présente dès les premières répliques des personnages, qui, corrompus par l'argent, désirent tous le décès de la vieille La Garpe, propriétaire de la maison où ils habitent et dont ils veulent hériter. Dans *Comédie des vanités*, la question de la vanité de l'existence humaine, déjà annoncée dans le titre, apparaît sous la forme d'une menace de mort représentée par la peine capitale prévue par la loi pour tout fabricant de miroirs, photographe ou auteur de portraits, ce qui provoque une mobilisation pour la destruction

⁹ Voir Esslin, Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et France Frank, Paris, Buchet Chastel, 1963.

¹⁰ Romano, Roberto, « O teatro do terrível Canetti », in Canetti, Elias. *Canetti. O Teatro terrível*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

de toutes les images. Dans *Les Sursitaires*, la mort, également suggérée dans le titre original allemand « Die Befristeten », qui se traduit par « ceux qui ont un délai fixé », devient le thème central de la pièce, où chaque personnage, porteur d'une capsule autour du cou contenant l'année de son décès, pense connaître son « instant » fatal, jusqu'au moment où le personnage Cinquante découvre que le discours « officiel » est mensonger et se révolte contre la machine de l'État et pour la liberté de chacun de vivre autant de temps qu'il veut.

Ce qui nous intéresse dans cette étude sur le drame de l'écrivain juif, c'est non seulement les divers rôles joués par la mort qui, (omni)présente dans les diverses rubriques de sa poétique, fonctionne également comme fil conducteur de lecture et élément définissant une esthétique, au service d'une « pédagogie de l'horreur¹¹ », mais aussi, et surtout, les enjeux de la mort chez l'auteur, qui concerneraient les rapports entre le phénomène léthal et l'homme. Pour Canetti, le trépas, seul fait indéniable, « à la fois l'origine et le point final de toutes nos actions, de toutes nos pensées¹² », en frappant aveuglément « ne fait que creuser les inégalités¹³ » entre les hommes et, par conséquent, les avilit. Selon l'auteur, cette ennemie immémoriale de l'homme serait à l'origine de la souffrance, de la méchanceté et de l'imperfection humaines, puisque sa souveraineté ne laisse pas de place à l'amour et à la bonté. La vie même et toutes les fonctions biologiques représenteraient, pour Canetti, des processus de pouvoir, qui serait ainsi *dans* l'individu¹⁴. Ce serait l'homme lui-même qui représenterait une menace à la vie.

Quoique l'auteur bulgare ne soit pas le seul à identifier, sous les totalitarismes, le lien étroit entre mort et puissance - *Le procès* de Kafka, par exemple, critiquait déjà les arbitraires de la loi et du pouvoir -, il voit un double rapport entre les deux, ne se bornant pas à critiquer le caractère meurtrier de la machine de l'État (reconnaissable dans la banalisation de l'application de la peine capitale dans *Comédie des vanités* et de « La loi sacrée » qui stipule l'instant de la mort des individus dans *Les Sursitaires*), mais, dans le sens contraire, concevant la mort - surtout la mort en masse - comme un outil de puissance (question métaphorisée dans *Noce* par « l'entreprise » de Bouc, Rosay et Bileux, qui

¹¹ Expression forgée par Olivier Agard. Voir Agard, Olivier, *Elias Canetti. L'Explorateur de la mémoire*, Paris, Belin, 2003, p. 96.

¹² Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴ Voir Feth, Hans, *Elias Canettis Dramen*, Frankfurt, R.G. Fisher Verlag, 1980.

s'enrichissent en « fabriquant des cadavres¹⁵ »). D'où son aversion à l'idée de survie, qui, par définition, se donne aux dépens de la mort d'autrui. La particularité de son traitement du phénomène létal semble résider précisément dans son déploiement constant de la question en deux éléments à la fois complémentaires et antagoniques : la puissance qui gère la mort et la mort qui gère la puissance : l'homme qui subit la mort et l'homme qui la provoque.

Tout le drame canettien n'est pourtant pas une attaque contre l'humanité corrompue. Comme le souligne Marion Dufresne, le départ pour l'exil londonien en 1938 et les expériences de la Seconde Guerre mondiale marquent un tournant décisif dans la production de l'auteur, qui abandonne la position de satiriste qui fouette les hommes en attendant qu'ils changent pour prendre leur défense¹⁶. Le théâtre de Canetti montre non seulement la mort comme phénomène métaphysique, mais aussi comme instrument - instrument de puissance de l'homme « commun », instrument « didactique » de l'auteur-dramaturge et comme une force dont les effets destructeurs sur l'homme doivent être combattus à travers la pratique de la métamorphose. Car au cœur de sa dramaturgie à deux temps qui intègre et recombine des éléments disparates, un théâtre à la fois crépusculaire et libertaire, entre dérision et combat, nihilisme et révolte, philosophie et politique, qui condamne les assassins et aussi la soumission des victimes résignées à l'idée de mourir, se trouve toujours l'homme. Ainsi, bien que le projet du personnage Cinquante d'éradiquer la mort dans la pièce qui clôt la dramaturgie canettienne s'avère utopique et qu'il se heurte à l'harmonie de l'ordre social établi, puisque les gens préfèrent la certitude d'un capital de temps déterminé à l'incertitude d'un nombre d'années indéterminé, *Les Sursitaires* ne s'achève pas avec le triomphe de la mort. La révolte de Cinquante contre la mort, qui représente non seulement une réaction naturelle de quelqu'un qui hait la mort (Cinquante représente l'*alter ego* d'Elias Canetti), mais aussi, sous un prisme plus large, la révolte d'un homme du peuple contre le pouvoir, prouverait qu'il reste des traces ou des pulsions de vie sur le plateau canettien.

Dans les ouvrages sur l'histoire du théâtre germanophone du XX^e siècle publiés dans des pays non-germanophones comme la France et le Brésil, relativement peu a été écrit sur la dramaturgie d'Elias Canetti, plus connu - et reconnu - par ses nombreux écrits autobiographiques, son roman *Auto-da-Fé* et son chef-d'œuvre *Masse et Puissance*. En

¹⁵ Voir Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin. Homo sacer III*, Paris, Payot et Rivages, 1999.

¹⁶ Dufresne, Marion, *op. cit.*, pp. 251-252.

France, bien que l'auteur semble être plus connu dans le milieu universitaire qu'au Brésil, où la plupart des documents et ouvrages disponibles en bibliothèque est composée de titres d'auteurs étrangers, nous trouvons relativement peu d'études sur le théâtre canettien, la contribution la plus importante à l'avancement de la recherche sur le drame canettien étant représentée par le vaste ouvrage de M. Gerald Stieg, qui a longtemps dirigé la revue *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, ainsi que par les écrits de Peter von Matt et Marion Dufresne, parmi d'autres. Même dans l'espace germanophone, qui nous offre une plus grande richesse d'études sur le drame canettien, la plupart de ces études - à part des exceptions comme l'ouvrage susmentionné de Hans Feth, *Dramen*, d'après Marion Dufresne le seul ouvrage entièrement consacré au drame canettien - ne semble concerner que des chapitres ou des extraits des publications dans lesquels ils s'insèrent, ce qui à notre avis semble témoigner d'un certain manque d'intérêt à la dramaturgie canettienne, considérée, comme nous le verrons, comme problématique. Néanmoins, ce sont des études d'auteurs germanophones qui présentent les résultats les plus féconds en ce qui concerne le drame canettien.

Parmi les éléments de la doxa sur la dramaturgie canettienne, nous trouvons, entre autres, la comparaison de ses drames à des paraboles, l'impossibilité d'identification avec les personnages, la présence de la critique sociale, la place de l'utopie et de la contre-utopie chez l'auteur, la théorie du « *theatrum mundi* » et le rapport des drames avec l'ouvrage théorique de l'auteur, notamment *Masse et puissance*, qui souligne le lien étroit entre les éléments de sa poétique et ses catégories anthropologiques centrales¹⁷. En ce qui concerne plus spécifiquement la question de la mort, dont les thèmes principaux explorés par Canetti dans ses réflexions ont été repérés et listés par Peter von Matt dans le postface du *Livre conte la mort*, en reprenant un élément de la doxa plus générale sur l'œuvre canettienne qui élève l'écriture au statut d'instrument à travers lequel le poète remporte une victoire métaphorique sur le phénomène létal, nous essayons de le mettre en rapport avec le texte dramatique, qui pourrait également, comme l'art en général, être compris comme un instrument de lutte contre la mort. En revenant au but de l'auteur juif de secouer le spectateur de son drame à travers une « pédagogie de l'horreur¹⁸ » et en nous appuyant, entre autres, sur les contributions sur la question du masque apportées par

¹⁷ Voir Wirtz, Ingrid, « Canetti's Poetik der paradoxen Identität », in Bartsch, Kurt, Melzer, Gerhard, *Dossier Elias Canetti*, Graz, Literaturverlag Drosch, 2005.

¹⁸ Voir Agard, Oliver, *op. cit.*

Sylvie Oger-Schwarzer¹⁹ et Marion Dufresne²⁰, ainsi que sur l'étude détaillée des drames et ses personnages réalisée par Hans Feth et celle d'autres auteurs qui ont repéré des rapports intéressants entre les personnages et leurs noms²¹, nous tentons d'analyser le rôle joué par ces personnages - qui dans *Les Sursitaires* n'ont pas de noms individualisateurs ou de visages linguistiques, mais font plutôt partie d'une hiérarchie en fonction de la grandeur qu'ils expriment, traduite en « capital de vie » et dont les noms-chiffres deviennent de nouveaux masques - dans la « pédagogie » de l'auteur bulgare, ainsi que les liens entre ses personnages-masques et le phénomène légal.

Sans nier l'importance de ces écrits, ce projet vise à mettre en évidence la singularité de la dramaturgie canettienne, jusqu'à présent peu explorée et analysée par le milieu universitaire, qui, traitant de thèmes variés comme la mort, la loi, le temps, le meurtre et l'esprit collectif, semble aussi riche que son œuvre en prose. Comme l'explique Marion Dufresne dans *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*²², où elle souligne le fait que toute l'œuvre de l'auteur n'a pour but ultime que le combat contre la mort, le théâtre canettien n'a pas connu le même succès que ses écrits théoriques. S'intégrant à une œuvre hétérogène, quoique profondément cohérente, centrée sur les notions de mort, de masse, de puissance et de métamorphose, et inspiré par la *Kulturkritik*²³ et le *Volkstheater*²⁴, ainsi que par le travail d'une constellation d'auteurs et de peintres, ce théâtre est considéré comme problématique et plutôt inclassable, comme le souligne, entre autres, Olivier Agard, pour qui « les pièces de Canetti sont souvent considérées comme injouables, destinées à la lecture plus qu'à la scène²⁵ ».

La difficulté à classer le dramaturge semble être la même difficulté à classer l'écrivain. En effet, Canetti, un « auteur énigmatique dans l'histoire intellectuelle²⁶ » dont

¹⁹ Voir Oger-Schwarzer, Sylvie, *Le masque chez Elias Canetti*. Thèse de doctorat en Études germaniques, sous la direction de Roland Edighoffer. Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 1986.

²⁰ Voir Dufresne, Marion, « Le masque rituel revisité : rôle et fonction du "masque acoustique" dans la production dramatique d'Elias Canetti », in Grimberg, M., Mourey, M.-T., Rothmund, E., Sabler, W., Saint-Gille, A.-M., et Silhouette, M. (dir.), *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

²¹ Voir, par exemple, Schüller, Alexander, *Namensmythologie. Studien zu den Aufzeichnungen und poetischen Werken Elias Canettis*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2017.

²² Dufresne, Marion, *op. cit.*

²³ Courant de pensée apparu en Allemagne entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle et caractérisé par une critique de la modernité au profit de la culture traditionnellement opposée à la civilisation.

²⁴ Expression qui remonte au XVIII^e siècle et se réfère notamment au « théâtre pour le peuple » ou « théâtre populaire ».

²⁵ Agard, Olivier, *op. cit.*, p. 93.

²⁶ Voir Kenk, Françoise, *Elias Canetti. Un auteur énigmatique dans l'histoire intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, 2003.

l'œuvre « tire sa force de ses contradictions internes²⁷ », demeure, même dans l'univers germanophone, un écrivain difficile à étiqueter, qui a déconcerté et agacé la plupart des critiques²⁸, en dépit de sa reconnaissance comme l'un des grands auteurs du XX^e siècle. L'interprétation de sa pensée à l'égard du « problème » de la mort reste, ainsi, également problématique, peut-être du fait que Canetti n'a jamais voulu ébaucher un système de pensée, comme le souligne Marion Dufresne :

Canetti n'entend néanmoins pas ébaucher un système de pensée, et pas non plus une doctrine destinée à s'imposer. Il n'entre pas dans ses intentions d'expliquer rationnellement le trépas et il ne développe jamais, quel que soit le mode d'expression utilisé, une conception théorique de la mort. Prendre en compte la mort comme un facteur déterminant dans les actions quotidiennes et dans les relations avec autrui, revient à lui accorder une place qu'elle ne mérite pas et à rentrer dans son jeu. Il voudrait en revanche faire de ses œuvres des « aiguillons » qui troublent le repos du lecteur, le dérangent dans ses habitudes et mettent en question ses certitudes²⁹.

Le résultat, comme l'explique Dufresne, c'est que

[l]a critique a souvent manifesté son incompréhension à l'égard de ces affirmations répétées d'une lutte sans relâche contre la fatalité de la mort et a insisté sur leur côté agaçant et quelque peu ridicule. De nombreux lecteurs se demandent s'il faut prendre les propos de l'auteur au sérieux quand il se déclare l'ennemi irréductible de la mort³⁰.

Si, d'un côté, cette incompréhension découle du fait que Canetti n'a pas eu le temps d'accomplir l'un de ses projets qui, selon Peter von Matt, consistait dans l'écriture d'un dialogue philosophique sur la mort³¹ qui aurait pu prendre la forme d'un essai théorique, d'un autre côté, il nous semble qu'elle serait également le fruit d'une interprétation réductrice de son combat contre la mort, qui négligerait un peu l'ampleur des questions soulevées par l'auteur. Tout d'abord, il faudrait revenir sur une question terminologique : la « fatalité » est un mot qui n'appartient pas au lexique canettien. Appréciateur des mythes des peuples primitifs, qui semblent imprégner toute son œuvre, Canetti, comme ces derniers, ne voit aucune mort comme une fatalité ou comme une mort naturelle, mais plutôt comme une mort provoquée - à ce propos, il nomme toute mort « un assassinat juridique ». Ensuite, parce que même si son combat se dresse contre la mort individuelle, l'auteur semble beaucoup plus préoccupé de la mort en tant que phénomène collectif, notamment avec le meurtre ou l'instrumentalisation de la mort par les puissants,

²⁷ Voir Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 258. Voir également Matt, Peter von, « Postface », in Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, pp. 446-483.

²⁸ Voir Dufresne, Marion, *op. cit.*, p. 1.

²⁹ Dufresne, Marion, *ibid.*, p. 256.

³⁰ *Id.*

³¹ Voir Matt, Peter von, *op. cit.*, p. 447.

qui en font « la monnaie de leur pouvoir ». Enfin, parce que même lorsque Canetti évoque son refus à la mort individuelle, invitant son lecteur à n'accepter ni la mort d'autrui, ni sa propre mort, il ne faut pas comprendre son discours comme un libellé contre le seul fait de la mort, mais plutôt contre *l'attitude* de l'homme face à la mort, qui reste condamnable, selon l'auteur, du fait qu'il l'accepte trop facilement et, ce qui est plus grave, finit souvent par *s'en servir* à sa convenance.

Or, si comme le dit Canetti, « tout mot est faux », cela renforce notre hypothèse selon laquelle l'étendue de son discours serait beaucoup plus large qu'il le semble, et qu'il ne doit pas être « traduit » à la lettre. Quoiqu'à la fin de sa vie Canetti se soit lui-même interrogé sur l'utilité de son combat, en concluant que sa lutte « ne sauve personne », il nous semble que ce doute intégrerait l'un des nombreuses exemples de contradictions dans ses aphorismes qui n'invalident pourtant aucunement son travail, mais, au contraire, en sont une partie constitutive. À ce propos, comme le souligne Dufresne, Canetti note précocement dans un aphorisme de 1943 : « Je ne veux pas avoir existé [...] pour abolir ultérieurement ce qui était le but de ma vie. »

Le but premier de notre recherche sur le thème de la mort dans le théâtre canettien est justement de projeter de la lumière sur la dramaturgie de cet auteur qui, défendant l'idée que tout ce qu'il écrit est de l'ordre du dramatique, accorde, au contraire des critiques, une place centrale à ses pièces au sein de son œuvre. À cet égard, Canetti considère *Les Sursitaires*, qu'il appelle « un manuel de la mort », comme une pièce essentielle à son œuvre toute entière, sans laquelle on ne peut pas vraiment la comprendre, ce qui renforce notre idée selon laquelle sa dramaturgie nous aiderait à comprendre davantage sa pensée à l'égard de la mort. Pour autant, nous procéderons à une analyse détaillée du rôle de la mort dans chaque pièce, ce qui nous permettra de constater que le phénomène létal - thème qui obsède l'auteur et qui s'est imposé naturellement comme notre choix idéal de sujet - est non seulement au cœur de sa dramaturgie, mais aussi de toutes les questions qu'elle semble vouloir élucider.

À travers l'examen des liens étroits qui unissent les différents enjeux de la mort chez l'auteur, cette étude voudrait essayer de cerner l'intérêt historique et anthropologique de son drame, avant de se consacrer à des investigations sur son intérêt artistique. Or, si comme l'affirme Hans Feth dans son *Elias Canettis Dramen*, l'anthropologie canettienne est indissociable de sa théorie dramatique - entre autres raisons, du fait que toutes les relations de la vie humaine sont basées sur des rapports de

puissance³² -, il nous semble légitime d'affirmer que les enjeux historiques de la mort dans le drame canettien, indissociables à leur tour de ses enjeux anthropologiques, interfèrent directement dans les enjeux dramaturgiques de la mort chez l'écrivain, dans la représentation de cette dernière sur scène et dans la conception canettienne du personnage. L'objectif de notre analyse serait de vérifier dans quelle mesure la mort, qui chez Canetti renvoie directement au contexte historique de l'écriture ainsi qu'à la dimension anthropologique de son drame, s'inscrit même sur le visage de ses personnages, des masques figés inspirés par « l'apprentissage de l'oreille » que Canetti a reçu du satiriste Karl Kraus, ainsi que par les tableaux de nombreux peintres - et qui, empilés et se dissimulant en couches les uns derrière les autres, lorsqu'ils tombent ne laissent entrevoir rien. Dans ce débat, des points d'intérêt sur lesquels il faudrait revenir seraient l'analogie que fait l'auteur entre des parties du visage, comme la bouche et les dents, et des instruments de mort, ainsi que les considérations de Canetti à propos du rire moqueur. À travers une étude de l'œuvre des artistes qui auraient fortement marqué l'imaginaire de Canetti, tels que Matthias Grünewald, Pieter Brueghel³³ l'Ancien, Francisco de Goya et George Grosz, nous prêterons une attention spéciale au *Triomphe de la mort* de Brueghel, qui semble résumer l'esprit du drame de l'auteur, surtout au visage de ceux qui combattent l'armée de squelettes, dont la bouche ouverte semble porter le signe de l'ambivalence qui s'empare des masques criards canettiens : la bouche béante serait une bouche de peur, de colère, de révolte ou d'un corps déjà privé de vie? Les masques conçus par Elias Canetti semblent, à ce propos, subir un effacement des traits comme celui observé dans la peinture de son temps, dont certains courants en arrivent à défigurer les visages et les corps dans une démarche similaire à celle des inventeurs de l'art abstrait. Ainsi, il nous paraît légitime d'affirmer que la dramaturgie canettienne, où nous pouvons identifier une critique de la notion de progrès ainsi que de l'homme nouveau chéri par les régimes totalitaires, dialogue non seulement avec l'histoire (et l'anthropologie), mais également avec l'histoire de l'art. Du masque de Méduse, en passant par le masque de la peur - *Le Cri* de Munch, inspiré, non par hasard, par une tête de mort, qui préfigurerait l'esprit de toute une époque -, on arrive à un nouveau masque, un masque dépourvu de traits, celui d'un homme sans visage, sans nom ou élan vital, comme l'homme contemporain qui, dans un monde où les systèmes de pouvoir se sont

³² Voir Feth, Hans, *op. cit.*, p. 53.

³³ Dans *La Langue sauvée* et *Le Flambeau dans l'oreille*, le nom du peintre apparaît comme Breughel.

décentralisés, ne voit plus comment résister aux forces qui l'oppriment et s'y soumet, tel un être déjà mort, une marionnette, un numéro, une partie de la masse manipulée par les hommes de pouvoir. Si la possibilité de tuer à distance stimulée par le progrès technologique facilite la tâche du meurtrier, qui tue celui qu'il ne voit pas, l'incapacité de reconnaître des traits humains dans des individus qui, acceptant la réification imposée par les cruels mécanismes de la vie moderne, deviennent des numéros, des choses, des corps manipulables et prêts à être « consommés », semble également légitimer leur anéantissement aux yeux des bourreaux - comme si ces individus « déjà morts » se laissaient tuer deux fois. L'attitude de la victime retentit aussi dans l'action de l'assassin.

La littérature critique sur l'œuvre dramatique d'Elias Canetti dans les pays germanophones³⁴, qui laisse entrevoir la richesse de réflexions qu'elle nourrit sur des questions variées, comme, par exemple, l'utopie et des philosophies comme l'humanisme et le stoïcisme, souligne le lien étroit entre ses drames et son essai anthropologique *Masse et puissance*, ainsi que l'impossibilité d'identification entre le lecteur/spectateur et les personnages des pièces, des paraboles de critique sociale encadrées dans des univers dystopiques. Dans ces univers régis par les forces de mort, Canetti fait appel au topos du « theatrum mundi », comme le soutiennent, entre autres, Hans Feth, Penka Angelova et

³⁴ Voir, par exemple, Durzak, Manfred, « From Dialect-Play to Philosophical Parable : Elias Canetti in Exile », in Strelka, Joseph P., Bell, Robert F., Dobson, Eugene (ed.), *Protest, Form, Tradition. Essays on German Exile Literature*, The University of Alabama Press, 1979, pp. 35-56 ; Stieg, Gerald, *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*, Wien, Falter im ÖBV, 1990 ; Wirtz, Irmgard, « "Es kommt alles darauf an, mit wem man sich verwechselt". Canettis Poetik der paradoxen Identität », in Bartsch, Kurt, Melzer, Gerhard, *Dossier 25 : Elias Canetti*, Graz, Literaturverlag Drosch, 2005 ; Strucken, Stefan, *Masse und Macht im fiktionalen Werk von Elias Canetti*, Essen, Klartext-Verlag, 2007 ; Gergicov, Krum, « Tod und Verwandlung des Individuums in Elias Canettis Bühnenstücken », in Angelova, Penka (Hrsg.), *Die Massen und die Geschichte. Internationales Symposium Russe Oktober 1995*, St. Ingbert, Röhrig, 1998, pp. 233-240 ; Feth, Hans, *op. cit.* ; Angelova, Penka, « Der Mythos von der Verwandlung II: Welttheater als erkenntnisermöglichendes Machttheater », in *Id., Spuren zum mythischen Denken*, Wien, Zsolnay, 2005 ; Georg Göpfert, Herbert (Hrsg.), *Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*, München, Hanser, 1975 ; Barnouw, Dagmar, *Elias Canetti zur Einführung*, Hamburg, Junius, 1996 ; Lüdemann, Suzanne, *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis*, Freiburg, Berlin, Wien, Rombach, 2008 ; Patillo-Hess, John, *Der Stachel des Befehls. IV. Canetti Symposium*, Wien, Löcker, 1992 ; Kaszynski, Stefan H., *Elias Canetti. Anthropologie und Poetik*, München, Hanser, 1984 ; Bollacher, Martin, « Vom Gewissen der Worte: Elias Canetti und die Verantwortung des Dichters im Exil », in Grimm, Gunter E., Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein, Athenäum, 1985 ; Schüller, Alexander, *Namensmythologie. Studien zu den Aufzeichnungen und poetischen Werk Elias Canettis*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2017 ; Meidl, Eva M, *Soziale Kritik im Werk Elias Canettis (1929-1952). Studien zum Begriff des "Verwandlungsverbotes"*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003 ; Allemann, Beda, Bayley, John, Bollacher, Martin, *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, München, Hanser, 1987.

Sven Hanauschek³⁵. Cette question est présente dès la première pièce, *Noce*, où la maison représente le monde. Dans le cadre de cette doxa, nous essayons, toutefois, d'approfondir l'étude de cette fonction allégorique de ses drames en nous repliant sur les fonctions des personnages et en explorant le concept de masque - revendiqué par Canetti pour se référer à ses premières « figures » -, ainsi que de visage. Notre but est d'analyser les transformations que provoque le phénomène létal sur l'homme, sur la manière par laquelle il voit et fait face à la perspective de sa propre mort et de celle d'autrui. En problématisant la question du (manque de) regard et de l'invisibilité apparente de l'homme dans la foule, qui éloigne les individus, corrompus par un système qui met les valeurs du marché au-dessus des valeurs humaines et spirituelles, nous essayerons d'analyser le rôle joué dans le meurtre - notamment dans le meurtre de masse - par l'incapacité du meurtrier, ainsi que de tous ceux qui consentent à ses crimes, à voir ou à *percevoir* comme des êtres humains ses victimes, ce qui s'avèrerait essentiel à l'activation du mécanisme d'empathie pour elles. Dans ce sens, le fait que dans *Les Sursitaires* les personnages n'ont même plus de noms individualisateurs ou des « visages linguistiques » comme ceux des drames viennois et que nous y identifions une hiérarchie des noms qui détermine les relations entre les individus, ceux qui ont pour noms des nombres plus élevés ayant plus de pouvoir que ceux qui ont des nombres plus bas, ne semble avoir rien d'anodin.

En nous penchant sur la destruction provoquée par la mort en masse non seulement sur le plan physique, visible et palpable, mais aussi sur le plan moral, qui témoigne d'un monde en écroulement et inversion de valeurs, nous identifierons un parallèle entre la scène miroir du monde et le masque, qui ressemble également à un reflet de ce monde pervers - comme nous le verrons, si le « masque acoustique » qui définit le personnage des premiers drames canettiens est trompeur, le monde décadent l'est également. Ce ne serait pas par hasard que certains des premiers personnages de l'auteur, des masques grotesques ou des caricatures d'une société décadente, seraient décrits, de manière expressionniste, comme possédant des déformations : ces dernières semblent refléter leurs déformations morales. Il nous semble qu'ils ne seraient pas mal développés, mais intentionnellement vidés de substance pour servir le propos de l'auteur consistant à dénoncer les effets pervers de la mort sur l'être humain. À travers les imbrications entre

³⁵ Voir Feth, Hans, *op. cit.*, pp. 63-69, Angelova, Penka, *op. cit.*, pp. 168-252 et Hanauschek, Sven, *Elias Canetti. Biographie*, München, Hanser, 2005, pp. 293-308.

la décomposition et la destruction spatiale et matérielle du monde, des villes ou des paysages où nous nous voyons installés et la décomposition morale et physique des corps, et finalement des traces, des visages et des noms, nous arriverons à ce que nous pourrions appeler la mort ultime contre laquelle Canetti a passé sa vie à se battre, à savoir l'effacement complet de la mémoire, de l'image et du registre des disparus, qui, pire que d'être oubliés, voient leur existence ou leur individualité ignorées.

En nous appuyant sur notre corpus principal, composé des trois pièces de Canetti, et sur notre corpus secondaire, composé de ses écrits théoriques et littéraires et de nombreux archives de l'auteur consultés à la Bibliothèque centrale de Zurich, ainsi que sur des contributions essentielles à cette discussion apportées par les ouvrages susmentionnés de Marion Dufresne et de Hans Feth, par *Le masque chez Elias Canetti* de Sylvie Oger-Schwarzer³⁶ et par les ouvrages dirigés et écrits par Peter von Matt, John Patillo-Hess et Gerald Stieg, entre autres, nous avancerons quelques hypothèses. Nous tâcherons de vérifier si le théâtre canettien s'articulerait avec le projet de « prendre le XX^e siècle à la gorge » que l'auteur croyait avoir réussi avec la rédaction de son chef-d'œuvre *Masse et Puissance*, ainsi qu'avec les propos anthropologiques et didactiques de l'auteur, afin de trouver la clé du « manuel de la mort » représenté par son dernier drame, *Les Sursitaires*. La question qui nous paraît essentielle dans « l'enseignement » proposé par l'auteur concernerait la formation d'une nouvelle attitude de l'homme devant la mort, qui ne doit pas, selon Canetti, être acceptée avec résignation. Si la mort s'inscrit chez Canetti même sur le visage, ce visage ne doit pas rester figé - comme sur la toile brueghelienne, il doit être capable de se transformer, aux yeux de ceux qui le regardent, en masque vivant, non pas de peur ou de colère, mais de révolte.

Pour répondre aux questions susmentionnées, nous adopterons comme stratégie ou méthode de recherche l'analyse qualitative des documents qui composent notre corpus principal, qui, à l'aide de notre corpus secondaire, des manuscrits laissés par l'auteur, notamment à la bibliothèque centrale de la ville de Zurich, ainsi que de la bibliographie critique sur l'œuvre de l'auteur étudié, nous permet de faire nombre d'inférences et de constatations. Si Canetti n'a pas beaucoup théorisé sur son théâtre ou sur la mort, il a toutefois énormément écrit sur le phénomène létal, ce qui représente un atout pour notre analyse, vu que le théâtre canettien s'est beaucoup nourri de ses écrits en prose.

³⁶ Oger-Schwarzer, Sylvie, *op. cit.*

Dans cette étude, nous nous servirons de quelques concepts-clés - « catastrophe », « mort en masse », « apocalypse », « progrès », « masque », « (le pouvoir des) mots », « regard » et « décomposition ». Afin d'explorer leurs multiples résonances, nous adopterons une approche interdisciplinaire, notamment historique, philosophique et dramaturgique, en analysant le devenir scénique du théâtre canettien ou bien en considérant le texte en rapport à une représentation, en comprenant le mot « dramaturgie » non seulement dans son sens canonique, comme le travail du dramaturge-écrivain, inhérent aux « catégories dramaturgiques » de l'œuvre, mais aussi comme « l'activité qui précède ou accompagne le passage à la scène d'une œuvre dramatique³⁷ », levant « les questions qu'une pièce de théâtre pose à la scène³⁸ ». Outre les considérations de Philippe Ariès sur les transformations de l'attitude de l'homme face à la mort au cours des siècles, ainsi que les considérations de Jean-Pierre Sarrazac sur le changement de paradigme de la forme dramatique dans la modernité et de Thérèse Malachy sur le changement du « statut » de la mort dans le théâtre contemporain par rapport au théâtre traditionnel, qui serviront comme « toile de fond » de notre travail, nous convoquerons des théories de Walter Benjamin sur le progrès, d'Hannah Arendt et de Michel Onfray sur les régimes dictatoriaux, ainsi que l'œuvre majeure de Primo Levi, *Si c'est un homme*. À notre avis, ces références pourraient nous fournir quelques éléments fondamentaux à la compréhension des mécanismes qui se sont mis en place dans les sociétés modernes occidentales, ainsi que de cet « homme nouveau » de la modernité qui, attrapé dans de pervers engrenages du pouvoir, finit par devenir complice, parfois à contrecœur, d'un système de valeurs inversées qui tend à réifier l'humain et instrumentaliser la mort.

Sans ignorer les manques de son œuvre dramatique déjà signalés par nombre de critiques, ce projet voudrait essayer de comprendre la place centrale que Canetti revendiquait pour son drame au sein de son œuvre et viser finalement à mettre en relief la singularité de son théâtre, où l'on assiste à un croisement de réflexions d'ordre historique, philosophique, politique, sociologique et anthropologique, sur des thèmes liés à la vie de l'individu au sein des états d'exception, qui prolifèrent jusqu'à nos jours dans le monde, dévoilant la fragilité de la démocratie. Cette prolifération de régimes d'extrême-droite, qui représentent une menace d'autant plus dangereuse lorsque les

³⁷ Danan, Joseph, « Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ? », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 22 octobre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/pratiques/10990> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.10990>.

³⁸ *Id.*

nouvelles dictatures, métamorphosées, se déguisent en états démocratiques afin de manipuler les masses incultivées³⁹, nous permet de constater la grande actualité de la pensée canettienne. La pertinence de sa pensée sur les liens entre mort et pouvoir nous semble particulièrement évidente dans le contexte actuel : face à la violence de peuples qui continuent de s'entretuer et aux constantes menaces et attaques de groupes terroristes, la mort paraît aujourd'hui plus instrumentalisée que jamais.

L'actuelle pandémie de la Covid-19, qui semble, d'ailleurs, renforcer la conscience collective de la souveraineté de la mort, nous permet également de constater avec netteté la pertinence de notre réflexion, notamment en ce qui concerne la réification de l'humain et l'indifférence de l'homme moderne, renfermé dans son monde particulier, à la mort d'autrui. En effet, la crise sanitaire nous a permis de voir ressurgir avec force, surtout dans les pays gouvernés par des tyrans⁴⁰, quelques-uns des principaux aspects visés par la critique canettienne, comme l'indifférence à et la promotion de la mort par les hommes de pouvoir qui, plus engagés au maintien des activités économiques, incitent le peuple à s'exposer au risque de contamination par le virus létal, et la banalisation de la mort en masse qui transforme les décédés en chiffres⁴¹. À ce propos, le fait que la menace du virus est, ainsi que la mort dans l'isolement de chaque maison, invisible aux yeux de la société, semble légitimer le mensonge selon lequel rien d'anormal ne se passe, ainsi que le comportement meurtrier de certaines autorités et chefs d'État qui ne font que très peu pour protéger la vie de la population. En effet, tant qu'il y aura des meurtres et de l'instrumentalisation de la mort, ainsi qu'une indifférence ou une connivence avec la mort en masse par des hommes de pouvoir, la voix de Canetti, qui tout en rejetant les étiquettes s'affirme malgré lui comme l'un des grands humanistes de son siècle, ne cessera de se faire écouter, en tant que véhicule d'évocation de valeurs extrêmement importantes que nous avons tous urgence à réintégrer à notre monde.

L'objectif principal de notre recherche serait pourtant de mieux situer l'œuvre d'Elias Canetti dans la dramaturgie du XX^e siècle, où elle mériterait, selon J. Guinsburg, une place privilégiée⁴². La pertinence scientifique de ce projet résiderait dans le fait qu'il

³⁹ Comme on l'observe aujourd'hui en Amérique latine, notamment au Brésil.

⁴⁰ Comme, par exemple, les États-Unis (sous Donald Trump) et le Brésil (sous Jair Bolsonaro), non par hasard les deux pays qui présentent le plus grand nombre de morts par la Covid-19.

⁴¹ Afin de combattre cette tendance, l'artiste brésilien Edson Pavoni a créé, avec un groupe de collaborateurs, le site *inumeraveis.com.br*, mémorial dédié aux victimes de la pandémie qui réunit des histoires de vie de chaque personne morte du Covid-19 au Brésil.

⁴² Voir Guinsburg, Jacó, deuxième de couverture, in Canetti, Elias, *O Teatro terrível (Dramen)*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

essayerait de faire connaître en France la dramaturgie canettienne, éclipsée par l'œuvre en prose de l'auteur et qui, malgré ses apparentes lacunes et contradictions, nous semble essentielle, non seulement par la richesse de sa palette thématique, mais aussi par son unicité, en tant qu'œuvre hétérogène et en lien étroit avec l'histoire et la production théorique et artistique du « court » et fascinant XX^e siècle.

Il ne s'agit pas dans cette étude sur la mort de théoriser sur cette grande énigme de l'existence humaine. De cette tâche l'art, en traduisant des valeurs et des croyances de différentes civilisations et époques de l'histoire de l'humanité, s'est déjà bien chargé. Ce dont témoigne, par exemple, l'art funéraire de l'Antiquité, la peinture des vanités qui s'est popularisée au XVI^e et au XVII^e siècles et, plus récemment, le cinéma, où le terme de la vie est devenu même une source d'inspiration d'œuvres de science-fiction, dans lesquelles la mort apparaît souvent sous la forme d'un rêve d'immortalité (dans les histoires de super-héros ou d'hommes communs capables de devenir immortels) ou d'une aspiration de l'individu à pouvoir « dire le dernier mot sur le sujet » en choisissant les conditions de sa mort (dans les films explorant la thématique du suicide). Notre but, en choisissant comme objet de recherche ce thème si cher à l'art en général et surtout au théâtre⁴³, est d'analyser les différents visages de la mort dans une dramaturgie façonnée par le contexte historique bien chargé de son écriture, ce qui nous permettrait de mieux cerner la richesse du travail d'Elias Canetti.

Il est impossible de saisir la profondeur de toute la littérature et toute la dramaturgie occidentale de la seconde moitié du XX^e siècle, surtout celle en langue allemande, sans nous pencher sur l'impact et sur les effets des deux guerres mondiales et des événements et conflits qui les ont accompagnées sur la société et sur l'homme, ainsi que sur les transformations irréversibles que, de ce fait, a subies le drame moderne. Ainsi, nous nous pencherons sur notre corpus principal en l'analysant en liaison étroite avec les faits et événements historiques qui ont pu influencer l'auteur, sans oublier les artistes qui ont exercé une influence directe sur son œuvre, et ceux qui peuvent l'avoir influencée indirectement. Afin d'éviter le risque de surinterprétation et vu que la langue est aussi une question centrale chez Canetti, qui a habité dans plusieurs pays - Bulgarie, Angleterre, Suisse, Autriche et Allemagne -, nous analyserons quelques extraits de sa dramaturgie aussi dans sa version originale allemande.

⁴³ Voir Pruner, Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005, p.76. Voir aussi Malachy, Thérèse, *op. cit.*

Cette étude se divisera en trois parties, « La mort, l'histoire, l'homme et le drame (contexte de l'œuvre) », « Visages de la mort dans le théâtre canettien et son rôle dans le projet de "prendre le XX^e siècle à la gorge" » et « Le spectacle de la mort ».

Dans la première partie, divisée en trois chapitres, « L'entrecroisement entre l'Histoire et l'histoire fictionnelle. La mort dans l'histoire et la mort dans le drame », « L'entrecroisement entre l'Histoire et l'histoire personnelle. La formation de l'homme et de l'auteur-théoricien » et « L'entrecroisement entre l'histoire personnelle et l'histoire fictionnelle. Un auteur entouré par la mort », il s'agira tout d'abord d'ébaucher une analyse conjointe du contexte historique dans lequel Canetti a débuté sa carrière de dramaturge et de quelques éléments de sa biographie qui nous fournissent un nombre important de données. Ces derniers s'avèrent indispensables à la compréhension de la place accordée par l'auteur au thème de la mort au sein de son œuvre, ainsi que de son obsession même pour le sujet, apparemment le produit de différents facteurs, comme l'influence de ses « ancêtres » ou auteurs-référence, ses origines juives ; et son expérience personnelle, marquée par de nombreuses expériences traumatisantes.

Dans la deuxième partie, divisée en cinq chapitres, « La destruction faisant création. Enjeux de la mort dans le théâtre canettien », « *Noce* (1932) - La hâte d'hériter et le désir de survivre ou le portrait d'un monde en décomposition », « *Comédie des vanités* (1934) - L'instrumentalisation de la mort par le gouvernement (la menace de la peine capitale) », « *Les Sursitaires* (1952) - L'apogée de l'instrumentalisation de la mort : l'humanité vers son pire état ? » et « Le drame, la masse et la puissance. L'intersection entre l'œuvre dramatique et l'œuvre théorique », il s'agira tout d'abord de répertorier et de présenter les divers rôles et enjeux de la mort dans le drame canettien. Ensuite, nous nous consacrerons à une analyse détaillée de chaque drame canettien, où le phénomène létal semble fonctionner comme un fil conducteur de lecture qui dévoile une progressive transformation de l'optique canettienne au fil du temps. Finalement, nous nous livrerons à une étude des rapports qui unissent la production dramatique de l'auteur à son chef-d'œuvre *Masse et puissance*, ainsi qu'à l'ensemble de sa production théorique, issue de son combat perpétuel contre la mort, qui semble « dialoguer » avec l'œuvre d'autres auteurs importants du XX^e siècle.

Dans la troisième partie, divisée en quatre chapitres, « Canetti, la mort et les arts visuels », « Du monde en décomposition au visage en décomposition ou la mort inscrite sur le visage », « La mort sur scène. Défis, achèvements des créations scéniques et réception du drame canettien » et « L'efficacité de la "pédagogie de l'horreur" » ;

dramaturgie problématique ou incomprise ? »|, il s'agira, d'abord, d'ébaucher une analyse du rôle des arts visuels dans la production dramatique canettienne et du devenir scénique de son œuvre ; ensuite, d'esquisser une analyse de la représentation de la mort à travers le masque, qui évoquerait sous plusieurs aspects le phénomène létal ; puis, de présenter une étude des enjeux de la création sur scène des drames de l'auteur juif, où nous nous plongerons également sur les solutions scéniques trouvées par quelques metteurs en scène et l'opinion des critiques, et finalement, d'esquisser un bilan sur la réussite ou l'échec de l'auteur à atteindre son but de provoquer chez le spectateur le choc et la réflexion, en nous attachant sur le rôle capital du drame et de l'art en général en tant qu'armes contre la mort.

PARTIE I.

LA MORT, L'HISTOIRE, L'HOMME ET LE DRAME

(CONTEXTE DE L'ŒUVRE)

Avant de nous pencher sur les différents enjeux de la mort dans la dramaturgie d'Elias Canetti, nous débuterons cette étude par une analyse conjointe du contexte historique dans lequel Canetti a écrit son premier drame et de quelques éléments de sa biographie, qui nous aidera à mieux comprendre la place accordée par l'auteur au thème de la mort au sein de son œuvre, ainsi que son obsession pour le sujet. En effet, nous pourrions identifier une double, voire une triple « voie d'entrée » ou d'inscription du phénomène létal dans la vie de l'auteur : d'abord, par le biais de ces « ancêtres » ou de ses auteurs-référence, bien que ce soit le cas pour toute une génération d'artistes à laquelle il appartient dont l'œuvre sera profondément marquée par les événements catastrophiques du XX^e siècle ; ensuite, en raison de ses origines juives, ce qui le transforme - ainsi que ses proches - en une « cible » ou une victime directe de la haine des forces antisémites qui se propagent dans l'Europe du début du siècle ; et finalement, en fonction de son expérience personnelle, marquée par la perte précoce du père et par la perte progressive d'autres membres de sa famille, par des histoires qu'il a entendues, des épisodes auxquels il a assisté, et même par des menaces de mort vécues et exercées à l'encontre de l'auteur lui-même. Afin de comprendre le point d'origine de ces phénomènes de répulsion de la mort et la nouvelle tournure que le phénomène létal acquiert dans le drame moderne, il nous faudra, néanmoins, revenir, tout d'abord, sur les transformations radicales de l'attitude de l'homme devant la mort au XIX^e siècle et son effet dans l'art, ainsi que sur les transformations de la forme dramatique à partir des années 1880, qui instaurent un nouveau paradigme.

Chapitre 1 - L'entrecroisement entre l'Histoire et l'histoire fictionnelle.

La mort dans l'Histoire et la mort dans le drame

« *L'histoire contient **tout** sens, c'est pourquoi elle est absurde⁴⁴.* »
(Canetti, Elias, *Le Collier de mouches*)

La mort a toujours été un élément central du drame, ce dont témoigne la tragédie classique. Elle garde un rôle central dans le drame des temps modernes ; néanmoins, nous assistons à une métamorphose radicale du traitement accordé à ce phénomène dans la dramaturgie de la fin du XIX^e siècle. La romantisation de la mort fait place à la cruauté du décès, la belle mort est remplacée par la mort laide et par une dramaturgie de la laideur. Comment est-ce que cette « laideur » s'inscrit dans le drame ? La réponse à cette question trouve ses origines dans l'« interdiction » du phénomène létal qui s'observe vers la fin du XIX^e siècle.

1.1 - « L'interdiction » de la mort *versus* son omniprésence dans le drame

« *Du fait probablement de ses accointances religieuses, le théâtre a toujours été hanté par la mort. À tous les grands moments de son histoire, la prégnance de la mort est récurrente, elle est un des fondements de l'émotion dramatique : peut-être parce que la représentation théâtrale - qui s'achève chaque soir par sa propre fin toujours recommencée - est comme un condensé de la destinée humaine.* »
(Michel Pruner, *Les Théâtres de l'absurde*)

« *L'essentiel dans le théâtre est la métamorphose, le mourir. Et la peur de cette dernière métamorphose est générale* »
(Alexander Kluge, *Ich bin ein Landvermesser*)

Dans *L'homme devant la mort*, ainsi que dans son précédent *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Philippe Ariès nous présente une étude des transformations - lentes mais profondes - de l'attitude de l'homme occidental devant la mort au cours des siècles. Selon Ariès, du VI^e au XIII^e siècles, nous assistons à ce qu'il appelle « la mort apprivoisée », à une mort qui ne surprend pas le mourant qui, la sentant venir, l'accepte comme une nécessité du Destin. Il y a une familiarité festive avec la mort, et seule la mort subite, honteuse et laide, fait peur.

Bien que cette vulgate dure jusqu'au Romantisme, pendant le second Moyen Âge elle commence à s'altérer⁴⁵ dans les classes plus riches, où nous pouvons identifier la

⁴⁴ Le mot « tout » était en Italique à l'original. Je l'ai mis en caractère gras pour le détacher du reste.

⁴⁵ Voir Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Seuil, Paris, 1975, p. 32.

création d'une nouvelle relation entre la mort et la conscience de soi⁴⁶. Si l'attitude « la plus ancienne, la plus longue et la plus commune⁴⁷ », de « résignation familière au destin collectif de l'espèce⁴⁸ », pouvait se résumer dans la formule *Et moriemur* (« nous mourrons tous »), qui peut se traduire par une autre formule : « la mort de soi ». Une iconographie nouvelle apparaît, dans laquelle l'inspiration apocalyptique commence à laisser place à la représentation du Jugement dernier, le jugement de chaque homme « selon *le bilan de sa vie*⁴⁹ », idée liée à celle de biographie individuelle⁵⁰ (qui ne sera pourtant achevée qu'à la fin des temps et non pas encore à l'heure de la mort⁵¹). Quoique la mort reste à ce moment-là « apprivoisée⁵² », la montée de la conscience individuelle la transforme en un événement de plus de conséquence.

À partir de la fin du Moyen Âge, dans les classes instruites, la solennité rituelle de la mort au lit prend « un caractère dramatique, une charge d'émotion, qu'elle n'avait pas auparavant⁵³. » Vers le XVI^e siècle, et même avant, dans le monde de l'imaginaire le thème de la mort se charge d'un sens érotique et, jusqu'au XVII^e siècle, de nombreuses scènes ou motifs dans l'art et dans la littérature associent la mort à l'amour, Thanatos à Eros, des thèmes érotico-macabres ou simplement morbides qui révèlent une haute complaisance pour les spectacles de la mort, de la souffrance, des supplices⁵⁴.

À partir du XVIII^e siècle, l'homme occidental tend pourtant à donner à la mort un sens nouveau, en l'exaltant, la dramatisant, la voulant impressionnante et accaparante. Toutefois, il est « déjà moins occupé de sa propre mort, et la mort romantique, rhétorique, est d'abord la mort de l'autre ; l'autre dont le regret et le souvenir inspirent au XIX^e et au XX^e siècle le culte nouveau des tombeaux et des cimetières⁵⁵. La mort est « désormais de plus en plus considérée comme une transgression qui arrache l'homme à sa vie quotidienne (...) pour le soumettre à un paroxysme et le jeter alors dans un monde

⁴⁶ Voir *Ibid.*, pp. 44-45 : « [U]ne relation auparavant inconnue s'est établie, à partir du XI^e siècle, entre la mort de chacun et la conscience qu'il prenait de son individualité. (...) Dans le miroir de sa propre mort, chaque homme redécouvrait le secret de son individualité. Et cette relation (...) n'a cessé depuis d'impressionner notre civilisation occidentale. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵¹ *Id.*

⁵² *Ibid.*, p. 47.

⁵³ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, p.46.

⁵⁵ *Id.*

irrationnel, violent et cruel. (...) Désormais, elle est une rupture⁵⁶. » Cette notion tout à fait nouvelle, qui naît et se développe dans le monde des fantasmes érotiques, passe « dans le monde des faits réels et agis⁵⁷ » où elle perd ou sublime ses caractères érotiques, réduits dans la Beauté⁵⁸. Ce n'est pas seulement une intolérance nouvelle à la séparation et au souvenir des disparus qui troublent pourtant les survivants, « [l]a seule idée de la mort émeut⁵⁹ » - au XIX^e siècle, cette difficulté des survivants à accepter la mort de l'autre peut être identifiée dans les deuils, qui deviennent hystériques⁶⁰.

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, pourtant, d'une manière générale la mort cesse d'être toujours vue comme belle et « on en souligne même les aspects dégoûtants⁶¹ » - ce qui aura, comme nous le verrons par la suite, des conséquences assez marquantes dans le drame des temps nouveaux. Si du Haut Moyen Âge au milieu du XIX^e siècle, l'attitude devant la mort change si lentement que les contemporains ne s'en aperçoivent pas, dans la première moitié du XX^e siècle, en revanche, elle connaît une transformation assez radicale, comme le note Ariès en 1974. Il soutient que

depuis environ un tiers de siècle, nous assistons à une révolution brutale des idées et des sentiments traditionnels (...) C'est un phénomène (...) absolument inouï. La mort, si présente autrefois, tant elle était familière, va s'effacer et disparaître. Elle devient honteuse et objet d'interdit⁶².

Bien que nous puissions constater qu'encore au début du XX^e siècle en Occident la mort « modifiait solennellement l'espace et le temps d'un groupe social » et « était un événement public qui émouvait (...) la société toute entière⁶³ », elle devient progressivement sale, inconvenante et il devient « indécent » de la rendre publique⁶⁴. Un type absolument nouveau du mourir apparaît dans les zones les plus industrialisées, urbanisées et techniquement avancées du monde occidental qui se caractérise par un grand refus ou par une expulsion de la mort - sauf celle des hommes d'État - de la société :

Rien n'avertit plus dans la ville que quelque chose s'est passé : l'ancien corbillard noir et argent est devenu une banale limousine grise, insoupçonnée dans le flot de circulation.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁸ Voir *Id.* : « Le mort ne sera pas désirable, comme dans les romans noirs, mais il sera admirable par sa beauté. »

⁵⁹ *Ibid.*, pp 48-49. Voir *Ibid.* pp. 49-50 : « Ce débordement d'affectivité macabre sera expliqué par la religion. (...) La fascination morbide de la mort exprime, sous une forme religieuse, la sublimation des fantasmes érotico-macabres de la période précédente. »

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁶¹ Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 562.

⁶² *Id.*

⁶³ *Ibid.*, p. 553.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 561-563.

La société ne fait plus de pause : la disparition d'un individu n'affecte plus sa continuité. Tout se passe dans la ville comme si personne ne mourait plus⁶⁵.

Le rapport entre le mourant et son entourage subit également des changements dès la seconde moitié du XIX^e siècle⁶⁶ et avec le début de la médicalisation, qui transfère le lieu de la mort de la maison à l'hôpital⁶⁷. Jouer le *nuncius mortis*, avertir le mourant que sa fin est proche, devient de plus en plus coûteux à son entourage. Et comme le malade, qui parfois le sait déjà, ne veut pas l'avouer, ce qui détruirait l'illusion qu'il veut prolonger encore afin de ne pas être traité en moribond, on s'installe dans la dissimulation :

Chacun est donc complice d'un mensonge qui (...) va pousser la mort dans la clandestinité. Le mourant et son entourage jouent entre eux la comédie du « rien n'est changé », de « la vie continue comme avant⁶⁸ ».

L'entourage se charge de maintenir le mourant dans l'ignorance de son état afin d'écarter et de retarder tous les signes qui l'alerteraient, « en particulier la mise en scène de l'acte public qu'était la mort autrefois, à commencer par la présence du prêtre⁶⁹ ». Le mourant, à son tour,

garde sa souffrance secrète, de crainte à la fois d'inquiéter son entourage et de donner à la chose qu'il sent gonfler en lui plus de consistance en la nommant. (...) Puissance des mots dans la solitude morale où le malade s'installe ! (...) Il importe en effet d'écarter les occasions de manifester son émotion, les échanges pathétiques ; il faut maintenir un climat de banalité quotidienne : à cette condition, le malade pourra garder son moral⁷⁰.

Cette « comédie » constituerait, selon Ariès, la deuxième étape d'un processus de « prise en charge du mourant par la famille » commencé dès la fin du XVIII^e siècle dans les classes supérieures, quand le mourant « a renoncé à imposer par un acte de droit ses dernières volontés et les a confiées directement à ses héritiers⁷¹ ». Pourtant, si dans la relation qui s'était établie entre les deux, rapprochés par le sentiment, le premier gardait son pouvoir, maintenant il le perd et se met sous la dépendance ou la tutelle de son entourage. Ce phénomène, ainsi que le changement dans la rédaction des testaments, qui

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 554.

⁶⁷ À propos du transfert de la mort « sale » à l'hôpital, voir Ariès, Philippe, *La mort aujourd'hui*, Paris, Rivages, 1982, p. 564 : « L'hôpital est désormais le seul lieu où la mort peut échapper sûrement à une publicité (...) dès lors considérée comme une inconvenance morbide. C'est pourquoi il devient le lieu de la mort solitaire. »

⁶⁸ *Ibid.*, p.555.

⁶⁹ *Ibid.*, p.556.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 559.

⁷¹ *Ibid.*, p.556.

se laïcisent⁷² avec la déchristianisation de la société et cessent d'être juste un instrument qu'a le mourant pour s'exprimer, pour acquérir d'autres fonctions, révèle un changement important dans l'attitude de l'homme devant la mort. Le phénomène létal cesse d'être une affaire seulement du mourant, comme elle l'était auparavant⁷³.

Ces transformations de l'attitude de l'homme devant la mort, qui marquent une grande rupture avec le passé, s'avèrent particulièrement enrichissantes, comme nous le verrons plus en détail après, pour l'analyse de la posture d'Elias Canetti, ainsi que de celle de ses personnages, devant le phénomène létal - surtout ceux des drames viennois, qui éprouvent la même horreur de la mort que l'homme moderne, quoiqu'ils la banalisent dans le discours. La nouvelle relation entre le mourant et son entourage peut être identifiée dans *Noce*, où tous les habitants de la maison de la vieille La Garpe rêvent de devenir les héritiers de la propriétaire - ce qui nous renvoie à la nouvelle fonction des testaments qui semble favoriser l'instrumentalisation de la mort par les survivants (qui veulent hériter de leurs proches). La résignation à la mort à un moment prédéterminé dans *Les Sursitaires* (où seule la mort subite et à un moment inconnu évoquée dans le prologue sur les « temps anciens » faisait peur) nous renvoie à « l'apprivoisement » de la mort évoqué par Ariès ; néanmoins, cette « maîtrise » apparente du « problème » de la mort que pensent avoir trouvé les agents du gouvernement n'est qu'une illusion. L'acceptation de la mort n'y est pas liée, comme dans la tendance étudiée par Ariès, à une compréhension du phénomène létal comme naturel ou à sa romantisation, mais, comme nous le verrons plus en détail par la suite, à des phénomènes plus importants, surtout lorsqu'ils dévoilent une instrumentalisation de la connaissance de l'instant fatal (ceux qui sont plus riches en « capital de vie » deviennent les plus puissants). L'acceptation de la mort à l'instant connu ne semble pas la rendre moins indésirable, elle reste laide, « exclue », cachée. En outre, elle n'affecte plus l'entourage du mourant, la mort n'est plus un événement public, mais un événement privé, qui n'a pour témoin que le Capsulant, le « veilleur des morts ».

Si dans le monde réel la mort, alors redoutée, fait l'objet d'un refus ou d'une répugnance, si l'on évite la charge d'émotions provoquée par la mort de l'autre ou cache sa douleur, et que le phénomène devient même innommable, un sujet tabou, dans le

⁷² À ce propos, voir *Ibid.*, p. 557 : « Au XIX^e siècle, la disparition des clauses pieuses du testament avait accru l'importance du dialogue ultime : l'heure des derniers adieux, des dernières recommandations, en confidence ou en public. Cet échange intime et solennel a été supprimé par l'obligation de tenir le mourant dans l'ignorance. Celui-ci finissait par partir sans avoir rien dit. »

⁷³ Ariès, Philippe (dir.), *La Mort aujourd'hui*, p. 51.

monde imaginaire, au contraire, elle ne cesse pas de fasciner et obséder. À « l'interdiction » et au refoulement de la mort dans le monde réel s'oppose le « bavardage » à son sujet dans la littérature et le drame, où elle semble jouer un rôle de plus en plus proéminent, notamment dans le drame des temps nouveaux. À propos de l'attention que reçoit le phénomène létal dans le monde des idées, il est intéressant de remarquer que la rapidité et la radicalité du changement de l'attitude de l'homme devant la mort par rapport au passé le rendront conscient et qu'au cours du XX^e siècle ces phénomènes deviendront subitement connus et discutés, objets d'enquêtes sociologiques, d'émissions de télévision, de débats médicaux et judiciaires - la mort, chassée de la société, « rentre par la fenêtre, elle revient aussi vite qu'elle a disparu », le problème actuel résidant justement « dans l'opposition entre le tabou de la mort, son refoulement et sa redécouverte⁷⁴ » qui recèle un paradoxe :

Tout le monde en convient : aujourd'hui on redécouvre la mort. Hier tabou, discrète et inculte, la mort devient désormais bavarde et omniprésente. Mais, par un curieux paradoxe, la surabondance du discours n'interdit pas le déni : elle le métamorphose⁷⁵.

1.2 - Le changement de paradigme du drame moderne et la nouvelle représentation de la mort dans l'après-guerre : dédramatisation, hétérogénéité, théâtre « de situation » et mort « en situation »

*« Cette vie n'est sacrée pour personne et pour rien »
(Elias Canetti. *Le Territoire de l'homme*)*

Comme constaté, les transformations de l'attitude de l'homme devant la mort ont une influence sur la représentation de la mort dans le drame. À ce propos, bien qu'elles commencent avant, les deux guerres mondiales constituent des moments charnières dans ce processus. Néanmoins, afin de mieux comprendre les origines du statut de la mort dans le théâtre du XX^e siècle, il faut remonter un peu plus loin dans le temps, plus précisément, selon Jean-Pierre Sarrazac, jusqu'à 1880.

Bien que la mort, objet éminemment théâtral, ait toujours été un élément central du drame, notamment de la tragédie classique, où elle peut jouer plusieurs rôles, comme l'agent de séparation des personnages, d'augmentation de la tension dramatique et de la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁵ Thomas, Louis-Vincent, « Mort redécouverte (I), mort escamotée », in Ariès, Philippe (dir.), *La mort aujourd'hui*, p 13.

résolution des conflits, son rôle se transforme radicalement dans le drame des temps nouveaux. Outre le « bavardage » sur le phénomène légal, nous observons un traitement et une représentation tout à fait nouveaux de ce sujet, liés au changement de paradigme de la forme dramatique qui apparaît vers 1880 entre autres chez Luigi Pirandello, qui « voit la caducité de la forme dramatique dans sa conception aristotélo-hégélienne⁷⁶ » :

Sous le « chaos » dénoncé par Pirandello, nous ne pouvons que subodorer sinon un nouvel ordre, du moins une nouvelle logique de composition - ou de dé-composition - de la forme dramatique. Une logique en tout cas fort différente de cet « ordre dans le désordre », qui, selon Ricœur, caractérise la tragédie vue par Aristote. Avec Pirandello nous passons de la logique aristotélo-hégélienne du drame à celle d'une mise en pièces du drame. Et s'il fallait risquer une formule résumant l'attitude créatrice de Pirandello - et (...) des dramaturges de la modernité -, ce pourrait être celle d'un *désordre organisateur*⁷⁷.

Il vaut la peine de noter ici les mots « décomposition » et « désordre », employés par Sarrazac pour se référer à la nouvelle forme dramatique, qui, ce n'est pas un hasard, seront souvent utilisés dans cette étude en rapport avec l'état de ce monde « nouveau » et de ses agents, ce à quoi nous reviendrons plus tard.

Avec la déconstruction de la forme dramatique canonique, qui connaît de profondes mutations dès le tournant du XX^e siècle, ainsi que de l'idéologie sous-jacente à cette forme, ce n'est pas seulement l'action linéaire qui se transforme, qui « se retrouve brisée, interrompue, contredite, c'est l'unité même du drame, le microcosme dramatique⁷⁸ ». L'action commence à céder la place au commentaire et le drame, où les auteurs ont souvent recours au métadrame, acquiert une tendance philosophique. Comme l'explique Sarrazac, dans le drame moderne « *le système des faits se défait*⁷⁹ » et la fable est « *mise en procès*. Les événements interviennent moins selon leur consécution qu'à la faveur d'une sorte de *reconstitution* elle-même au service d'une *instruction*⁸⁰ ». Cette fable, qui, contrairement au « bel animal⁸¹ », n'est plus « ni ordonnée, ni visible dans toute son étendue, ni complète⁸² » et apparaît « morcelée, dispersée, disséminée dans le

⁷⁶ Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p.23.

⁷⁷ *Ibid.*, p.24.

⁷⁸ *Ibid.*, pp 26-27.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁸¹ Métaphore à travers laquelle s'exprimaient les principes régulateurs de la fable - ordre, étendue, complétude -, censée être bien proportionnée. Voir *Ibid.*, p. 29.

⁸² Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 30. Voir aussi *Id.* : « (...) En fait, (...) dans les années 1920, la fable se scinde en deux : d'une part, la fable « matériau », qui correspond à l'histoire linéaire telle qu'on pourrait la reconstituer *a posteriori* ; d'autre part, la fable-« sujet » ou ce même matériau tel que la composition - ou la décomposition - de la pièce fait apparaître. »

texte⁸³ », devient ainsi un fragment, on met en scène ce que Sarrazac appelle une « tranche de vie », le drame, qui acquiert alors une tendance à la brièveté, devenant un « drame de la vie⁸⁴ ».

Ces transformations de la fable au sens aristotélicien, où il y avait une « relation causale qui enchaînait les actions les unes aux autres, qui instaurait une instabilité croissante dans une situation *a priori* stable, tendait le conflit au maximum, provoquait la catastrophe et le retournement de fortune - Hegel devait ajouter : et aboutissait à un apaisement final⁸⁵ » entraînent, comme le note Sarrazac, une dédramatisation du drame : « Nous sommes entrés - (...) dès les années 1880 - dans l'ère d'une dramaturgie de la mise à distance du drame vécu et des opérateurs du drame⁸⁶ » - l'opérateur du drame constituant ce que Peter Szondi appellerait le « sujet épique », le « sujet sous le regard duquel le drame vécu par les personnages s'objectivise⁸⁷ ». Dans le passage de la fable classique à une fable moderne nous identifions aussi une inversion de rôles entre l'action et la situation : « dans la forme classique, la situation était l'élément mineur qui devait produire l'élément majeur, à savoir l'action ; dans les nouvelles formes, la *situation* prime sur l'action. Il y a symbiose entre la forme brève et la conception (...) d'un théâtre *statique*⁸⁸. »

Tous ces changements de la fable ont bien des conséquences sur la représentation de la mort au théâtre. La catastrophe ne provoque plus d'apaisement final car elle devient alors une catastrophe « inaugurale », annoncée depuis le début de la trame⁸⁹. Comme l'explique Thérèse Malachy en 1982, jusqu'aux années trente, « le spectacle de la mort n'a pas souvent occupé le centre d'une scène de théâtre » ou été représenté « en situation » mais plutôt comme « mort-événement », dont le rôle dans le théâtre serait celui d'un ressort dramatique puissant : « Pleurée ou souhaitée, crainte ou défiée, salvatrice ou damnable, accidentelle ou préméditée, subie ou infligée, la mort sert de péripétie ou de dénouement, plus rarement d'exposition⁹⁰. » Dans le théâtre traditionnel, « [l]e théâtre

⁸³ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁴ Voir *Ibid.*, pp. 31-32.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁷ *Id.* À ce propos, Sarrazac identifie deux « castes » de personnages, ceux qui vivent le drame et ceux qui le regardent, bien qu'il affirme que dans certains cas un personnage peut se dédoubler en ces deux cas, « personnage rêvé » et « personnage rêvant ».

⁸⁸ *Ibid.*, pp.34-35.

⁸⁹ Voir *Ibid.*, p. 33. Voir aussi Kuntz, Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2002.

⁹⁰ Malachy, Thérèse, *op. cit.*, p.15.

étant présence, seuls les personnages “présents” sur la scène entrent en situation, la mort dans le théâtre de même que dans la réalité, n'existe qu'en tant qu'événement de transition, de rupture, qui détermine la situation mais ne la définit pas⁹¹. » À ce propos, la mort n'est même pas synonyme de tragique⁹². Néanmoins, son statut se transforme et « la mort qui fut toujours inscrite dans l'essence du drame comme « mort événement » désormais [le sera] aussi comme « mort situation⁹³ ».

Malachy identifie le point culminant des transformations ou des nuances nouvelles dans la représentation de la mort⁹⁴ à la fin de la Seconde Guerre mondiale :

Le romantisme de la mort, l'exaltation de la mort par rapport à la vie deviennent inopérants à partir de la deuxième guerre mondiale. Et si la hantise de la mort n'est pas un phénomène nouveau, ce n'est pas par hasard que les dramaturges qui chantent la mort (...) ont composé leurs œuvres de la « belle mort » avant l'apocalypse nazie. Leur « mort » est encore une métaphore déguisée : un souhait, une crainte, lorsqu'elle n'est pas un défi - jamais une situation.

Après la deuxième guerre mondiale le processus de non-participation parvient à son point culminant. Toute forme de foi est balayée y compris la foi dans le Logos. À l'absence de Dieu, échangé contre les crédos du progrès social au XIX^e siècle, succède le vide dans un monde livré à l'anarchie psychologique et intellectuelle. (...) Désormais la mort s'installe triomphante. Elle perd toute forme métaphorique, elle devient présence impérieuse aux côtés de la vie. Comme au Moyen Âge, dira-t-on. Mais une différence capitale oppose les deux « morts ». Celle du Moyen Âge est familière (...). La mort du XX^e siècle est autre. Pour la première fois dans le monde occidental en son ensemble, naît le sentiment asphyxiant d'une mort concrète, mutilée et contre nature⁹⁵.

Lors de la Seconde Guerre mondiale, la mort « inonde la vie⁹⁶ » :

La mort devient produit manufacturé en série ou exécuté dans les usines spécialisées, installées dans toute l'Europe. Des fours crématoires dans les camps de la mort fabriquent des cadavres avec un rendement de plus en plus élevé, de plus en plus perfectionné. (...) Jamais encore jusqu'aux quatre années de folie nazie on n'avait créé la mort comme un produit à des fins démoniaques. Les cadavres non seulement coexistaient avec les vivants, mais les vivants finissaient par être des cadavres « vivants ». La mort devient situation « vécue », subie, dénaturée. Elle n'est plus une fin, une rupture, elle est un *état* ; elle n'est plus exorcisée par le deuil, embellie par le souvenir, aseptisée par le tombeau. Elle n'a plus rien de digne, elle est puante, rampante, atroce⁹⁷.

⁹¹ *Ibid.*, p.19.

⁹² Voir *Ibid.*, p.17 : « Le théâtre tragique grec (...) n'a jamais porté que sur la vie et sur le tragique de la vie ; sur les tensions entre les hommes : sur le pouvoir et l'ambition : (...) sur la liberté, la servitude et l'exil ; sur la souffrance et le bonheur. L'action tragique définie par Aristote doit susciter crainte et pitié qui ne sont pas nécessairement tributaires de la mort. »

⁹³ Gouhier, Henri. “Préface” in Malachy, Thérèse, *op. cit.*, p.10.

⁹⁴ Voir *Id.*, p.9.

⁹⁵ Malachy, Thérèse, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 29-30.

Si « l'enlaidissement » de la mort atteint son apogée après la Seconde Guerre mondiale, l'horreur de la mort, comme constaté, commence bien avant, et s'accroît considérablement avec la Première Guerre mondiale de 1914 à 1918, quoiqu'à ce moment-là elle soit encore acceptable⁹⁸ :

La première guerre mondiale a contribué à aviver le sentiment d'horreur de la mort infligée par l'homme à son semblable. (...) Cependant, les conséquences de la guerre, encore que profondément ressenties, constituaient un phénomène dont la conscience humaine avait eu le temps de prendre l'habitude depuis toujours (...) et l'acceptait dans un consentement tacite. L'image du champ de bataille peuplait la littérature et la peinture. De plus, à la tradition s'était greffé un patriotisme exacerbé au XIX^e siècle. Dans l'exaltation nationaliste, le champ de gloire s'était substitué au champ de mort. La mort était dissimulée derrière le masque du héros (...). Cela suffisait pour rendre la mort relativement acceptable au niveau de la collectivité. (...) Au moyen d'une tactique systématique, et infallible, l'aspect horrible de la mort était réduit au minimum pour faire place à des souvenirs émus, à un rituel de dévotion autour d'un cadre ou d'un tombeau fleuri. La mort était réquisitionnée pour et par l'héroïsme⁹⁹.

À propos de l'influence du contexte historique sur la représentation de la mort dans le drame, Canetti notera que

La tragédie grecque n'admet aucune diversion. La mort - celle de l'individu - y conserve tout son poids. Meurtre, suicide, enterrement en tombeau, tout est là, exemplaire, nu et sans embellissement ; même la plainte funèbre (éliminée chez nous) ; même la douleur des coupables.

Il est vrai que l'environnement de la mort se présente aujourd'hui sous un tout autre jour. Le massacre de masse n'est plus l'exception, tout y mène. L'accélération du processus qui y conduit réduit le poids de la mort individuelle. Des hommes en si grand nombre – pourquoi devraient-ils encore mourir séparément ? Lorsque cela ne leur sera plus donné, le point de non-retour sera atteint¹⁰⁰.

Née dans la période de l'entre-deux-guerres, la dramaturgie d'Elias Canetti est marquée, comme le théâtre d'avant-garde des années vingt, héritier de la révolution représentée par l'avènement du drame naturaliste et du drame symboliste qui instaurent ce nouveau paradigme donnant naissance à la mise en scène et au drame modernes, par la nouvelle perception de la mort qu'apporte la guerre¹⁰¹. Néanmoins, telles les avant-gardes historiques¹⁰², précurseurs de celles des années cinquante, qui donnent continuité à la « dramaturgie de la laideur » légitimée par le théâtre naturaliste, les drames viennois

⁹⁸ Ariès identifie pourtant à partir de la guerre de 1914 une interdiction du deuil et de « tout ce qui dans la vie publique rappelle la mort », voir Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, p. 577.

⁹⁹ Malachy, Thérèse, *op. cit.*, pp.28-29.

¹⁰⁰ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p; 351.

¹⁰¹ Face à l'horreur et à l'absurdité des conflits, l'homme moderne, qui a vu la mort de près, cesse de croire à toute classement moral ou métaphysique des valeurs ; le monde et l'existence lui semblent dénués de tout sens, de tout but et de toute vérité, et il acquiert une conscience plus nette de la vanité de l'existence humaine.

¹⁰² Comme, par exemple, le dadaïsme, le surréalisme et l'expressionnisme.

de Canetti se dressent comme une critique de cet état des choses qui utilise comme instrument la dérision et où la mort est dédramatisée et banalisée. Le nouveau théâtre de la mort en situation, où la mort, jusqu'alors un phénomène de transition, un arrêt ou une rupture, prend le statut de « résident permanent¹⁰³ », nous aidera, à son tour, à comprendre certains aspects du dernier drame, post-1945, de l'auteur, comme nous le verrons plus tard.

1.3 - Écrire au bord de la catastrophe

« *La guerre a fait irruption dans l'espace cosmique, la terre reprend haleine avant sa fin* »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

« *Le néant est pire que tout. Grandioses étaient les représentations d'un après, Comment cela a-t-il pu disparaître ? Et se facilement ! Si brusquement !*
(...)

Avant les explosions, la mort était différente : prévisible. Ecœurante peut-être, mais on avait quelque chose devant soi.
Mais quand (...) tout s'est fractionné en d'innombrables éclats qui ne se laissent pas rajuster – y a-t-il encore un possible après ?
L'atomisation de la mort est notre désespoir majeur. »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« *Au bord de l'abîme, il se cramponne à des crayons.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« On court à la catastrophe¹⁰⁴ ». La réplique prophétique d'Anne Troussec dans *Comédie des vanités* (1934), qui anticipe la fin de la pièce, aurait bien pu être énoncée par son auteur. Comme Canetti le commente dans le troisième volet de son autobiographie, lorsqu'il écrivit ses premiers drames il ne voyait « plus rien qui ne fût menacé d'une catastrophe pouvant survenir d'un instant à l'autre¹⁰⁵ ». Ses premiers drames, écrits au début des années trente, entre les deux grandes guerres et en pleine époque de l'ascension du nazisme en Europe, témoignent de ce climat d'incertitude, d'instabilité et d'inquiétude qui traduit le sentiment partagé par toute une génération d'artistes qui vivaient sous la menace d'une catastrophe imminente et faisaient également de la mort un thème récurrent de leurs œuvres. Le bouleversement provoqué par la guerre et toutes les atrocités du lourd XX^e siècle laisse des traces profondes sur la production artistique de ce temps, qui fournit ainsi un important témoignage de l'effet de ces calamités sur l'esprit collectif et - ce qui nous intéresse ici - sur le drame. Comme le

¹⁰³ Malachy, Thérèse, *La Mort en situation dans le théâtre contemporain. Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco*, Paris, Nizet, 1982, p.31.

¹⁰⁴ Canetti, Elias, *Théâtre*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 103.

¹⁰⁵ *Id.*, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 12.

défend Henri Gouhier à propos de l'ouvrage susmentionné de Thérèse Malachy, l'auteure se propose d'y « exposer une interprétation de la “mort” théâtrale qui porte un témoignage éloquent sur l'état d'esprit d'une époque¹⁰⁶ ».

Si, comme constaté, l'horreur de la mort trouve ses origines dans le siècle précédent et que les images de l'apocalypse hantent l'humanité depuis toujours, l'homme du XX^e siècle se voit devant une menace très concrète, qui terrifie mais également inspire plusieurs mouvements de contestation dans toute l'Europe, telles les avant-gardes des années vingt, notamment le dadaïsme, lancé à Zurich en 1916 et essaimé dans plusieurs pays, comme la France, la Belgique, l'Allemagne et les Etats-Unis. Cristallisation d'une révolte contre la situation de plus en plus inquiétante du monde occidental qui trouve son paroxysme dans l'hécatombe de la Première Guerre mondiale, il fait de la provocation et de la dérision ses « armes » essentielles. Considéré, ce n'est pas un hasard, comme l'un des mouvements les plus radicaux de l'époque, et en réaction à l'horreur et à l'absurdité de la guerre, le mouvement veut rompre totalement avec les valeurs morales et les codes « bourgeois » de l'époque en remettant en question le monde tel qu'il est à travers la distorsion de l'ordre établi et du langage. Comme le résume Ribemont-Dessaignes, « Dada doute de tout¹⁰⁷ ». Pourtant cette agressivité contestataire, avec laquelle il se met à tout détruire, ne propose de rien construire à la place des décombres. Le mouvement ne prend rien au sérieux¹⁰⁸. Pour les dadaïstes, porte-paroles de ce monde ravagé par l'expérience de la guerre, c'est le néant absolu qui règne - le mot Dada, d'ailleurs, ne veut rien dire -, il n'y a plus de classement moral ou de métaphysique des valeurs, comme le résume la maxime matérialiste de Ribemont-Dessaignes : « En bas le bas, en haut le haut ! ».

Comme l'explique Eric Hobsbawm, en Europe centrale

l'art d'avant-garde de l'ère des cataclysmes exprima rarement l'espoir (...). Ses réalisations les plus fortes, pour la plupart antérieures à la suprématie de Hitler et de Staline (...), sont le fruit de l'apocalypse et de la tragédie. *Wozzeck*, (...) d'Alban Berg, joué pour la première fois en 1926 : *Die Massnahme* (1930), de Brecht et Eisler : *Cavalerie rouge* (1926), d'Isaac Babel : le film d'Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (1925) ; ou le roman d'Alfred Döblin, *Berlin-Alexanderplatz* (1929). Quant à l'effondrement de l'empire de Habsbourg, il produisit une extraordinaire explosion littéraire : de la dénonciation de Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité* (1922), à l'auto-réflexion sans fin de *L'homme sans qualités* de Robert Musil (1930), en passant

¹⁰⁶ Gouhier, Henri, « Avant-propos », in Malachy, Thérèse, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁷ Ribemont-Dessaignes, Georges, « Artichauds », in *Id.*, *Dada, Manifestes, poèmes, articles, projets 1915-1930* (Vol. 1 et 2), Paris, Champ Libre, 1974, p. 18.

¹⁰⁸ Voir *Ibid.*, p.13 : « Nous ne prenons rien au sérieux (...) Dada aime aussi jeter des pierres dans l'eau, non pour voir ce qui va arriver, mais pour considérer stupidement les petites vagues. »

par la bouffonnerie ambiguë du Brave Soldat Chvéik de Jaroslav Hasek (1921) et le thème mélancolique de *La marche de Radetzky* de Joseph Roth (1932). Aucune séquence d'événements politiques du XX^e siècle ne devait avoir sur l'imagination créatrice un impact d'une profondeur comparable (...) Les images d'un empire destiné à s'effondrer, envisagé comme la métaphore de la culture de l'élite occidentale, elle-même minée et en train de s'effondrer hantaient de longue date les zones d'ombre de l'imagination centre-européenne. La fin de l'ordre trouva une expression dans les *Élégies de Duino* (1913-1923) du grand poète Rainer Maria Rilke (...) Un autre écrivain pragois de langue allemande devait donner un sentiment plus absolu encore de l'incompréhensibilité du sort de l'homme, tant singulier que collectif : Franz Kafka (...) ¹⁰⁹.

Les « ancêtres »

Un écrivain « a besoin d'ancêtres ¹¹⁰ », affirme Canetti. Ne se disant pas influencé par le théâtre d'avant-garde de son temps, quoique son œuvre partage des similarités avec ce dernier, qu'il reconnaît mais ne le crédite pourtant pas expliquant qu'il est arrivé aux mêmes résultats par d'autres chemins, Canetti a cependant une vaste galerie « d'ancêtres » dont il reconnaît l'influence - même si l'examen de ses archives suggère que la liste contient bien plus de noms que ceux évoqués dans ses écrits autobiographiques. À ces artistes, qui ressentaient eux aussi la menace de la catastrophe, nous pourrions partiellement attribuer le ton crépusculaire du drame canettien.

L'examen des archives d'Elias Canetti, ainsi que de la liste monumentale de titres qui composent ses bibliothèques londonienne et zurichoise, nous permettent de vérifier la multiplicité non seulement de ses probables « ancêtres », mais aussi de ses lectures et des recherches et domaines étudiés par l'auteur, qui semblait doté d'une grande curiosité. Parmi les auteurs, penseurs, célébrités, artistes et d'autres connaissances de Canetti évoqués par l'auteur dans ses écrits, qui forment une vaste liste, nous trouvons, entre autres, Hans Günther Adler, Dante Alighieri, Aristophane, Aristote, Alice Asriel, Isaak Babel, Alban Berg, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel l'Ancien, Georg Büchner, Miguel de Cervantès, Confucius, Otto Dix, Fiodor Dostoïewski, Ludwig Feuerbach, Johann Wolfgang von Goethe, Nikolai Gogol, Ibbey Gordon, George Grosz, Matthias Grünewald, Peter Hebel, Olga Hirsch, Thomas Hobbes, James Joyce, Franz Kafka, Gottfried Keller, Oskar Kokoschka, Karl Kraus, Claude Lévi-Strauss, Georg Christoph Lichtenberg, Nicolas Machiavel, Thomas Mann, Karl Marx, Michel-Ange, Michel de

¹⁰⁹ Hobsbawm, Eric J., *L'Âge des extrêmes : le Court Vingtième Siècle, 1914-1991*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 252.

¹¹⁰ Canetti, Elias, *Jeux de regard*, p.292.

Montaigne, Johann Nestroy, Platon, Francisco de Quevedo, Rembrandt, Rainer Maria Rilke, J. C. Friedrich von Schiller, William Shakespeare, Upton Sinclair, Abraham Sonne, Sophocle, Rudolf Steiner, Stendhal, J. August Strindberg, Jonathan Swift, Léon Tolstoï, Richard Wagner, Robert Walser, Frank Wedekind, Franz Werfel, Fritz Wotruba et Stefan Zweig. Il ne s'agit pas ici d'évoquer tous les « ancêtres » canettiens, ce qui s'avérerait impossible dans le cadre de cette étude, mais plutôt de nous attarder un peu sur ceux qui sont les plus souvent cités dans l'autobiographie de l'auteur bulgare. Nous nous concentrerons d'abord sur ceux que Canetti cite dans son discours de réception de son Prix Nobel de Littérature en 1981, comme étant des écrivains auxquels il doit le prix¹¹¹ : Karl Kraus, pour lui le plus grande satiriste de langue allemande¹¹², qui lui a appris « l'écoute, l'abandon infaillible aux bruits de Vienne¹¹³ » et qui l'a « vacciné » contre la guerre, Franz Kafka, « à qui il fut donné de se métamorphoser en êtres ou choses plus petites et ainsi de se soustraire à la puissance¹¹⁴ », école « la plus nécessaire de toutes », Robert Musil, de qui Canetti a appris « la chose la plus dure », qui est d'« entreprendre une œuvre pendant des décennies sans savoir si elle peut s'achever », et Hermann Broch, de qui il a appris le don de « sa mémoire du souffle ».

*Les Derniers Jours de l'humanité (Die letzten Tage der Menschheit, 1918)*¹¹⁵. Le nom de la pièce monumentale de Karl Kraus, qui traite de la Première Guerre mondiale, évoque déjà le caractère crépusculaire de son œuvre, qui exerce une énorme influence sur la dramaturgie apocalyptique du jeune Canetti jusqu'au jour où il rompt avec l'auteur, qu'il considérait comme l'une de ses idoles, « un dieu, et qui, pourtant, après un règne absolu d'environ cinq ans fut refoulé et, après un sursis de quelques années, renversé¹¹⁶ ». L'auteur de la revue *Die Fackel, La littérature démolie, Apocalypse, Jugement dernier et En cette grande époque*, apprend beaucoup à Canetti, notamment sur la « forme

¹¹¹ À propos de ses modèles et contre-modèles, comme Kafka et Hitler, par exemple, voir Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, p. 9 : « On ne peut plus séparer ce qui est public de ce qui est privé ; cela s'interpénètre d'une manière jusqu'alors inouïe. Les ennemis de l'humanité ont rapidement gagné en puissance ; ils sont arrivés très près de leur but final, la destruction de la Terre ; il est devenu impossible de faire abstraction d'eux pour se cantonner dans la seule considération de modèles intellectuels qui nous signifieraient encore quelque chose ». Voir aussi *Ibid.*, pp. 286-289.

¹¹² Voir *Ibid.*, p. 253. Il y a une petite erreur de traduction. Nous y lisons que Canetti tient Kraus pour « le plus grand satiriste allemand », tandis que Karl Kraus était autrichien.

¹¹³ Voir *Id.*

¹¹⁴ Voir *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁵ Voir Kraus, Karl, *Les Derniers Jours de l'humanité*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Marseille, Agone, 2003.

¹¹⁶ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, p. 52.

linguistique » des individus, à partir de laquelle Canetti écrira sa théorie des « masques acoustiques », comme nous le verrons par la suite.

« Je suis devant le lit de mort de l'époque¹¹⁷ », écrit Kraus, qui, en s'insurgeant contre la corruption de la langue et de la morale, nous montre une humanité en décomposition. Ce qui fascine le jeune Canetti, c'est sa façon d'attaquer ses « ennemis ». En 1924, lorsqu'il assiste à sa première soirée de lecture de Kraus au Konzerthaus de Vienne, Canetti est étonné de l'effet produit sur ses interlocuteurs par ce dernier¹¹⁸, un « petit homme » doté d'une « stupéfiante mobilité » qui avait « quelque chose d'une créature inconnue, d'un animal nouvellement découvert¹¹⁹ ». La voix « incisive et vibrante » de Kraus, qui dominait la salle par crescendos, avait pour Canetti l'effet d'un coup de foudre, capable de foudroyer d'un seul trait les ennemis ciblés par l'écrivain, dont le discours prenait la forme d'une loi irréfutable et intangible qui

ardait : elle irradiait, calcinait et exterminait. De ces phrases agencées comme des forteresses cyclopéennes (...) jaillissaient soudain des éclairs, non pas inoffensifs, (...), mais mortels : et le processus du châtement foudroyant (...) avait quelque chose de si terrifiant et de si formidable que nul n'aurait pu s'y soustraire. (...) Chaque verdict était exécuté sur-le-champ. Une fois formulé, il était irrévocable¹²⁰.

La guerre et ses séquelles - vice, meurtre, cupidité, hypocrisie¹²¹ -, tout était dénoncé par Kraus, qui réunissait les sphères de la morale et de la littérature, amalgame nécessaire dans « le chaos intellectuel qui suivit la Première Guerre mondiale¹²² ». À travers la « citation acoustique », il citait le contenu des journaux comme s'il les entendait, en faisant parler des voix et pourchassant les puissants avec « une témérité meurtrière¹²³ ».

Un autre « ancêtre » de Canetti qui voit nettement les enjeux pervers de ce monde à l'aube d'une hécatombe, notamment en ce qui concerne les relations de pouvoir entre les gens et l'institutionnalisation de la mort sous les totalitarismes, est Franz Kafka. Le titre de la célèbre nouvelle de Kafka, *La Métamorphose*, qui tomba entre les mains de Canetti lorsqu'il écrivait le chapitre d'*Auto-da-Fé* intitulé « La mort¹²⁴ », suggère déjà

¹¹⁷ Kraus, Karl, *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, Paperback-Ausgabe, in IO Bändenn. München, Kösel-Verlag, 1974, vol. 7, pp. 71-72.

¹¹⁸ Sur l'influence de Karl Kraus sur la « masse » de ses auditeurs, voir aussi « Karl Kraus et Veza », in Canetti, Elias, *Le Flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931*, pp. 82-86.

¹¹⁹ Canetti, Elias, *op. cit.*

¹²⁰ *Id.*, *La Conscience des mots*, pp. 53-54.

¹²¹ *Ibid.*, p. 53.

¹²² *Ibid.*, p. 54.

¹²³ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁴ Voir *Ibid.*, p. 287.

l'influence de son œuvre sur l'auteur, qui s'intéresse lui aussi au concept de « métamorphose » et dont la dramaturgie porte des traces du fantastique et du réalisme de l'absurde typiquement « kafkaïens ». Kafka avait le don de se métamorphoser pour se soustraire à la puissance excessive¹²⁵, et nous retrouvons chez l'auteur bulgare cette même volonté de montrer les rapports de pouvoir dans la société en racontant l'histoire du point de vue des vaincus¹²⁶, vu qu'il donne beaucoup plus de voix aux personnages qui subissent l'arbitraire des lois qu'à ses « porte-paroles » - les puissants sont, d'ailleurs, souvent représentés chez Canetti de façon ridicule¹²⁷. L'intérêt de l'écrivain pour la collectivité et pour la mort collective semble relever, d'ailleurs, d'une volonté de montrer l'absurdité des hiérarchies de pouvoir. Phénomène global concernant grands et petits, la mort met en relief l'égalité des hommes, tous autant impuissants devant cette « cruauté » de la condition humaine que nul ne peut changer. En rejetant les subjectivités vides au profit de ce qui relève du collectif, Canetti ne nie pas l'individualité, mais souligne l'importance de l'affrontement de ce qui est nuisible à l'humanité dans sa totalité :

J'ai en moi un sentiment extrêmement fort, absolu, du caractère sacré de toute vie (...) Je renoncerais plutôt totalement à ma propre vie qu'à celle de n'importe quel autre être, même en théorie. (...) Je n'accepte aucune mort. C'est pourquoi tous ceux que j'ai perdus sont toujours de plein droit vivants à mes yeux, non parce qu'ils ont des exigences envers moi, ou parce que j'en ai peur, ou parce que je pourrais croire que quelque chose d'eux survit réellement, mais parce qu'ils n'auraient jamais dû mourir. Toute mort jusqu'à ce jour fut un assassinat juridique à la dix millième puissance que je ne puis légitimer. Que m'importe la masse de précédents, que m'importe que jamais un seul être n'ait survécu¹²⁸ !

L'expression « assassinat juridique » met en évidence le ton politique de son discours. Si Canetti rejette la mort en elle-même, il rejette davantage la mort pas naturelle, provoquée et légitimée par la loi. Dans ce sens, une influence majeure de Kafka sur le théâtre canettien semble être représentée par *Le Procès*, qui raconte l'histoire de K., homme arrêté et condamné à mort sans raison justifiée et qui meurt sans savoir pourquoi. Son récit met en relief l'arbitraire de la loi et du pouvoir qui contrôlent la mort à leur gré, situation que nous retrouverons dans *Comédie des vanités* et *Les Sursitaires*. Dans ce roman existentialiste de l'angoisse et de la culpabilité qui symboliserait la montée du

¹²⁵ Voir *Ibid.*, p. 122.

¹²⁶ Cette préoccupation de Kafka de prendre le parti des humiliés est aussi visible dans *Château* et *Le procès*, où la dégradation vient d'une instance supérieure ; c'est une humiliation par domination.

¹²⁷ Cette ridiculisation des puissants est particulièrement évidente dans *Comédie des vanités*. Elle semble pourtant absente des *Sursitaires*.

¹²⁸ Canetti, Elias, *Le Collier de mouches. Réflexions*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 59-60.

totalitarisme, nous identifions plusieurs éléments repris par l'auteur de *L'autre procès*¹²⁹, comme des personnages sans nom¹³⁰, la loi meurtrière et absurde et la puissance et l'inévitabilité de la mort, représentée chez Kafka par l'exécution inéluctable de K.

Essayant de se soustraire à la puissance sous toutes ses formes¹³¹, Kafka voyait tout le monde extérieur à son corps comme une menace¹³². Canetti semble partager cette vision du monde comme un lieu monstrueux et effrayant où l'angoisse et l'indifférence prédominent¹³³. Dans *Noce*, la famille, microcosme de la société où Kafka combattait la puissance excessive représentée par la figure de son père¹³⁴, est aussi dangereuse : c'est justement le patriarche, Boniface, qui provoque la mort des invités à la noce en les empêchant de quitter la maison. Dans *Comédie des vanités*, qui souligne le renfermement chez soi de l'individu vaniteux, le danger représenté par l'autre est présent même dans le reflet de soi-même dans le miroir, où le *moi* devient un autre ; et dans *Les Sursitaires*, la menace se cristallise dans la désobéissance à la « Loi Sacrée » symbolisée par les capsules. S'exerçant à disparaître et s'ôtant de la puissance par la diminution corporelle¹³⁵ qui agrandit l'écart entre le plus fort et le plus faible, permettant à ce dernier de s'échapper, Kafka démontrait les rapports de puissance en une petitesse et une grandeur physiques, aussi rencontrées chez Canetti dans le caractère expressionniste de la description de certains personnages, dont le corps paraît déformé¹³⁶.

Un autre thème commun aux deux écrivains juifs, c'est la mort publique. Dans *Le procès*, elle est motif de honte : K. meurt publiquement comme un chien¹³⁷. Dans *Les Sursitaires*, c'est plutôt la désobéissance à la loi qui est honteuse et nocive : le Second collègue meurt de peur après avoir détruit sa capsule ; Cinquante, afin de ne pas mourir le jour stipulé par son « contrat », doit se repentir publiquement, comme l'explique le

¹²⁹ Voir *Id.*, *La Conscience des mots*, pp. 93-195. Dans cet essai, Canetti théorise sur le caractère métaphorique du roman de Kafka, où l'arrestation de K., forme abrégée du nom de l'auteur, correspondrait selon Canetti à ses fiançailles avec Felice Bauer, événement traumatique dans la vie de l'écrivain pragois.

¹³⁰ Les personnages du dernier drame canettien portent des chiffres en guise de noms.

¹³¹ Voir Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, pp. 164-166.

¹³² Kafka était hypocondriaque et voyait tout ce qui pouvait pénétrer le corps comme une menace, même l'air « vicié » de la ville. Cette hypocondrie transparait dans plusieurs extraits de ses lettres à Felice Bauer.

¹³³ Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 133.

¹³⁴ Le père de Kafka était combattu par lui puisqu'il représentait la partie la plus puissante de la famille. Voir Canetti, Elias, *op. cit.*, pp. 164-165.

¹³⁵ Voir *Ibid.*, pp. 167-168. Dans son œuvre, Kafka se métamorphose en des animaux inoffensifs. Canetti souligne que l'auteur éprouvait une angoisse de la posture verticale, symbole de la puissance de l'être humain sur eux, car « c'est seulement par terre, couché au milieu des animaux, qu'on peut voir les étoiles, qui délivrent de cette puissance (...), source d'angoisse ».

¹³⁶ Voir, par exemple, la caractérisation de Bileux dans *Noce*.

¹³⁷ Voir Canetti, Elias, *op. cit.*, pp. 151-152.

Capsulant. La soumission du plus faible au plus fort chez les deux auteurs n'est pas pourtant, selon Canetti, irréversible, comme il essaie de le prouver à travers l'insoumission de certains personnages contre les lois. Il affirme à propos de la nouvelle de Kafka que « c'est seulement la famille qui métamorphose Gregor Samsa, le fils, irréversiblement en insecte. Et l'insecte devient, dans le contexte social, de la vermine¹³⁸ ».

Nous trouvons également les traces de cette société en décomposition vivant dans l'aube d'une catastrophe dans l'œuvre d'un autre « ancêtre » canettien, Robert Musil. Dans ses écrits autobiographiques, Canetti ne cache pas son admiration pour *L'Homme sans qualités*, œuvre majeure de l'auteur sur laquelle il travailla pendant toute sa vie et qui constituerait la synthèse grandiose d'une époque (celle d'avant 1914) et d'un pays (l'Autriche-Hongrie, nommée *Kakanien*, 'la Cacanie'). Canetti s'est bien identifié à cette expérience singulière, qu'il a vécue lui-même en écrivant *Masse et Puissance* au cours de plus de deux décennies. Le roman de Musil partage également avec son œuvre une vision critique et ironique de la société, de l'homme et du progrès, le choix de désignations signifiantes dans le nom de certains personnages et le goût de l'humour noir qui « manifeste souvent un réflexe de défense contre le tragique¹³⁹ » que nous retrouverons également dans *Noce* et *Comédie des vanités*, où la mort dans le discours est complètement dédramatisée. L'influence plus nette de Musil sur l'auteur bulgare semble, toutefois, concerner son regard sur l'humanité et sur la nature humaine. Musil

part de l'observation que, dans le monde moderne, le sujet humain échappe sans cesse à lui-même, qu'il est en quelque sorte constamment absorbé par la périphérie de son être. Le mouvement de la vie, les sollicitations de l'existence sociale, les usages quotidiens du langage, détournent le moi de son centre et conduisent à sa dispersion dans l'impersonnel¹⁴⁰.

Décrivant l'âme comme une machine, l'auteur autrichien défend l'idée que l'homme n'agit pas selon une motivation, mais selon une nécessité, dans un enchaînement de causes et effets, ce qui conduirait à des existences sans signification¹⁴¹, comme celle des premiers personnages canettiens, qui n'agissent qu'en fonction de leurs besoins

¹³⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁹ Dugast, Jacques, « Un certain regard sur l'homme », in *Id.*, *Robert Musil. L'homme sans qualités*, Études littéraires, Paris, PUF, 1992, p.61.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁴¹ Voir Musil, Robert. *L'homme sans qualités*. II, 66, p. 612, cité par Dugast, Jacques, *Ibid.*, p. 71 : « Seul le besoin d'activité, et non l'homme, entre en activité (...) Nos actions s'enchaînent (...) comme si elles étaient liées davantage les unes aux autres qu'à nous-mêmes. (...) Nous sortons de l'état de signification pour entrer dans l'absolument insignifiant à effet d'y porter la signification. Nous sortons (...) de l'état de vie pour entrer dans le monde de la mort. »

charnels et matériels. Pour Musil, l'idée d'une humanité en évolution serait une illusion, la distance entre les hommes « civilisés » et « primitifs » étant dérisoire. Se représentant l'homme de son temps à partir de la notion d'« amorphisme humain », il croit que celui-ci conduit à l'incohérence et contredit par avance toute idée de progrès, théorie qui trouverait un écho chez Canetti, où la catastrophe semble apparaître comme la seule fin possible. Un autre trait de l'œuvre de Musil qui résonne très fort dans le théâtre canettien est la représentation de la mort collective. Musil inaugure son roman sur la description d'un accident. Si au départ, celui-ci apparaît comme un événement qui brise l'ordre des choses, il est rapidement inséré dans la normalité :

Très vite, la mort est dépouillée de sa signification métaphysique pour être réduite à une donnée statistique ; elle ne concerne plus l'individu, mais devient un chiffre permettant de comprendre des phénomènes collectifs ; la mort n'est plus la fin de la vie pour la pauvre victime, mais le résultat d'une cause technique clairement assignable¹⁴².

Dans *L'Homme sans qualités*, roman paru de 1930 à 1943, Robert Musil se propose de caricaturer les grands systèmes de pensée qui définissent son époque, entreprenant la destruction ou la mort symbolique des grands idéaux. Voyant la dégradation de l'idéal collectif de l'*Aufklärung* dans sa version national-socialiste - pour lui, le collectivisme de l'âge classique s'appuyait sur le « sens de l'humain » et la « personnalité », alors que le collectivisme moderne est anti-individualiste, et anti-atomiste -, Musil fait d'Ulrich un antihéros qui réalise son fantasme d'une « vivisection de l'esprit » dans un monde pris dans un processus d'ébranlement intellectuel, politique et idéologique. Il constitue un être double, un homme débarrassé des scories de son milieu et réceptif à toutes les expérimentations morales et intellectuelles, qui « met à nu tous les dysfonctionnements d'une société décadente qui avance vers la destruction et l'apocalypse¹⁴³ ». Or, c'est cette même société que dépeint Elias Canetti, dont les premiers personnages ressemblent aussi à des êtres doubles, quoique leurs contradictions relèvent moins de sentiments antagoniques que des « sauts de masque », comme nous le verrons plus tard.

« Tes paroles, peut-être, vont nous représenter devant la postérité¹⁴⁴ », affirme Canetti à propos du travail de son « ancêtre » Hermann Broch, l'un des très rares poètes

¹⁴² Gödicke, Stéphane, « Géographie de la transgression », in *Id. Désordres et transgressions chez Robert Musil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 170.

¹⁴³ Larousse, « Robert Musil », in Haddad-Wotting, Karen, Mouglin, Pascal (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002.

¹⁴⁴ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, p. 15.

représentatifs d'un temps où « la tension brutale et pleine d'horreur dans laquelle nous vivons, et dont aucun des orages que nous avons appelés n'a pu nous délivrer, s'est emparée de toutes les sphères, même la sphère plus libre et plus pure de l'étonnement » et où on peut s'étonner « de la mort que nous ne voulons jamais et, simultanément, du fait que nous ne mourions pas dans le sein maternel, déjà de chagrin sur les choses qui nous attendent¹⁴⁵ ». Pour Canetti, Broch, intéressé lui aussi par le comportement des groupes sociaux, démontrait une volonté sérieuse de « résumer son temps » et s'était occupé pendant longtemps d'une étude sur le déclin des valeurs, qui commencerait avec la Renaissance et n'atteindrait sa fin catastrophique qu'avec la guerre mondiale¹⁴⁶. Canetti voit en l'auteur d'origine juive, arrêté en 1938 avec l'annexion de l'Autriche par les nazis et qui a dû lui aussi quitter le pays, un poète qui, ayant le « vice » de respirer¹⁴⁷ et doté d'une « mémoire respiratoire¹⁴⁸ », se dressait contre son temps, une exigence des vrais poètes « aussi cruelle et radicale que la mort même » et à laquelle elle serait intimement associée¹⁴⁹ :

Car c'est du fait de la mort que cette exigence dérive. La mort est le fait premier et le plus ancien, (...) le fait unique. (...) Elle est le superlatif très réel de tout (...). Aussi longtemps qu'il y aura la mort, tout dit sera un contredit, contre elle (...). Aussi longtemps qu'il y aura la mort, aucune beauté ne sera belle, aucune bonté ne sera bonne.

Les essais de s'en accommoder (...) ont échoué. La constatation qu'il n'y a rien après la mort (...) a conféré à la vie un sacré nouveau et désespéré. Le poète, qui peut, par la force de ce que nous avons appelé assez sommairement son vice, participer à des vies nombreuses, participe aussi à toutes les morts dont ces vies sont menacées. Sa propre peur (...) doit devenir peur de la mort de tous. Sa propre haine (...) doit devenir haine de la mort de tous. C'est cela, et rien d'autre, sa contradiction au temps, qui est rempli de myriades et de myriades de morts¹⁵⁰.

L'œuvre de l'auteur moderniste des *Somnambules*, *Le dernier homme* et *La mort de Virgile* semble trouver un écho dans la dramaturgie canettienne, dont les premières pièces soulignent cette mort de valeurs et dont les réflexions semblent imbues du même esprit combattant de ce dernier, qui traite ses personnages de façon assez particulière :

Les personnages, pour lui, ne sont pas des prisons. Il leur échappe volontiers. Il doit leur échapper ; il reste toutefois beaucoup dans leur voisinage. Ils sont enrobés d'air ; il a respiré pour eux. Sa circonspection est une crainte du souffle de sa propre respiration, qui toucherait au repos de l'autre¹⁵¹.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁸ Selon Canetti, Broch cherchait à bien apprendre la façon spécifique qu'avait l'autre d'ébranler l'air et découpait son discours de manière particulière, selon sa façon de parler. Voir *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

Cette tendance à « échapper » à ses propres personnages, aussi présente chez Canetti, aurait pourtant chez Broch, doté d'une sensibilité plus aigüe que les êtres de son temps, qui « se croyaient encore en sécurité¹⁵² », un rapport avec la mort, vu qu'elle dériverait d'une sorte de « défense du souffle » qui leur manquerait :

L'humanité (...) n'est sans défense que là où elle ne possède (...) pas de souvenir. (...) Le plus grand de tous les dangers qui aient jamais émergé dans l'histoire de l'humanité a toutefois choisi notre génération pour victime.

(...) Il n'y a rien à quoi l'être humain soit aussi ouvert qu'à l'air. (...)

Et cette ultime chose, qui nous était commune à tous, va tous nous empoisonner en commun. Nous le savons ; mais nous ne le sentons pas encore ; car notre art n'est pas de respirer.

L'œuvre de Hermann Broch se dresse entre une guerre et une guerre ; guerre des gaz et guerre des gaz. (...) Ce qui est certain (...), c'est que lui, qui s'entend mieux que nous à respirer, il suffoque aujourd'hui déjà du gaz qui, un jour indéterminé encore, nous coupera le souffle¹⁵³.

Les mots prophétiques de Canetti dans ce discours de 1936, qui nous renvoient à la Shoah, mettent en relief le caractère visionnaire de Broch, dont nous retrouvons des traces dans le théâtre de l'auteur bulgare, marqué non seulement par les mœurs de son époque, mais aussi par une prémonition des catastrophes encore à venir.

Outre les quatre écrivains susmentionnés, évoqués par Canetti dans le discours de réception de son Prix Nobel, il y a d'autres « ancêtres » qui sont assez présents dans ses mémoires de jeunesse. Nous évoquerons ceux qui nous semblent les plus pertinents pour notre analyse, en les ordonnant par ordre de leur « apparition » dans le recueil autobiographique de Canetti.

Dans le deuxième tome de son autobiographie, Canetti, influencé, comme constaté, non seulement par des auteurs de sa génération, mais aussi par ceux d'un passé plus lointain, qui lui servirent de modèles, souligne son admiration pour Aristophane¹⁵⁴, dont il exalte la cruauté et l'habileté à secouer le lecteur. Canetti explique l'influence de ce dernier sur sa *Comédie des vanités* :

Dans ma façon de traiter l'idée de base¹⁵⁵, l'interdiction des miroirs et portraits, j'avais cédé à l'influence d'un homme que je considérais comme le plus riche et stimulant de tous les auteurs de comédies, (...) Aristophane¹⁵⁶.

¹⁵² *Id.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁴ Canetti apprécie la manière par laquelle les Grecs avaient lutté pour assurer leur liberté. Voir Canetti, Elias, *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse 1905-1921*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 196.

¹⁵⁵ L'un des principes dramatiques de Canetti, c'est que la pièce doit reposer sur une idée de base (*Grundeinfall*).

¹⁵⁶ Canetti, Elias, *Jeux de regard*, pp. 119-120.

Aristophane représente l'un des « ancêtres » les plus importants de Canetti, qui compare son influence sur son travail à celle de Karl Kraus. Comme l'œuvre d'Aristophane, Canetti considérait *l'Odyssée* et *Gilgamesh* comme « la moelle intime de [s]on esprit¹⁵⁷ ». *Gilgamesh*, selon l'auteur bulgare, a exercé plus que toute œuvre littéraire une influence déterminante sur sa vie¹⁵⁸. Le vers où le personnage-titre pleure la mort de son ami Enkidu en se demandant si ses cris « ne pouvaient (...) pas faire revivre [s]on ami¹⁵⁹ ? » sont d'une importance capitale à la compréhension de la pensée de Canetti, pour qui l'échec de l'entreprise du poète pour vaincre la mort et atteindre l'immortalité ne fait que renforcer chez le lecteur la nécessité d'une telle entreprise :

Quant aux conséquences de ce mythe, (...) j'y ai réfléchi, durant le demi-siècle qui s'est écoulé depuis (...). Je ne peux rien y trouver à redire. (...) Il ne s'agit pas de répéter comme un perroquet que, jusqu'à présent, tous les hommes sont morts, il s'agit seulement de décider si l'on accepte volontairement la mort ou bien si l'on se révolte contre elle¹⁶⁰.

C'est aussi de Fiodor Dostoïevski, Edgar Allan Poe, Nicolas Gogol et Stendhal, auteurs de « [s]on existence clandestine en cave¹⁶¹ » pendant la « dictature » de Karl Kraus que Canetti reçut sans le pressentir « les forces pour la rébellion ultérieure¹⁶² ». L'écrivain a néanmoins une prédilection pour les auteurs satiriques :

L'auteur satirique modifie la nature de la punition, Il se nomme juge lui-même, mais il ne connaît pas de mesure. Sa loi est l'arbitraire et l'exagération. (...) Son efficacité vient de son absence de scrupules. Il ne s'examine jamais. (...) Le véritable auteur satirique demeure terrible tout au long des siècles. Aristophane, Juvénal, Quevedo, Swift. Il a pour fonction de désigner les limites humaines en les dépassant impitoyablement. Il jette ainsi les hommes dans une telle frayeur qu'il les repousse dans leurs limites¹⁶³.

Un autre « ancêtre » que Canetti évoque à plusieurs reprises dans son autobiographie, ainsi que dans ses réflexions, est Stendhal, son auteur français préféré, qui adopterait une « attitude mitigée (...) vis-à-vis de la mort, malgré la mort précoce de sa mère et son dégoût de Dieu qui ne s'expliquerait que par la Révolution française¹⁶⁴, et

¹⁵⁷ *Id.*, *La Conscience de mots*, p. 62.

¹⁵⁸ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 59.

¹⁵⁹ *Id.* À cet égard, il est intéressant de souligner la précoce aversion de la mort qu'avait Canetti, qui aimait inventer des histoires où les personnages retournaient toujours à la vie.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 60. Sur les réflexions de Canetti sur *Gilgamesh* et sur la mort, voir aussi *Ibid.*, pp. 64-65 : « [Q]uelque chose de différent était aussi à l'œuvre, en relation avec *Gilgamesh* et lui servant de contrepoids ; le destin de l'homme, isolé de tous les autres, tel qu'il est dans sa solitude, sachant qu'il doit mourir, se demandant s'il peut admettre que sa mort est imminente. »

¹⁶¹ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, p. 62.

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ *Id.*, *Le Territoire de l'homme. Réflexions 1942-1972*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 298.

¹⁶⁴ Pour Canetti la Révolution française rendit Stendhal « débiteur de la mort » en exécutant des tyrans dont il désirait la mort. Voir *Ibid.*, p. 344.

dont *Henry Brulard* décrit « toutes les émotions précoces engendrées par la mort (...) avec tant de force et de vérité qu'elles ne vous lâchent plus¹⁶⁵ ». Canetti exalte également la pensée de Confucius, qui ne permet à aucun être humain de devenir un instrument et, mettant l'accent sur la vie et non sur ce qui arriverait après la mort, s'efforce pourtant de valoriser le sentiment de vénération pour certains morts afin de diminuer par là le plaisir de la survie¹⁶⁶. L'auteur bulgare admire aussi, pour son caractère tenace et complet, la vie de Tolstoï, qu'il évoque dans *La Conscience des mots*, malgré leurs différences dans leur positionnement par rapport à la mort :

Ce m'est une douleur aiguë de voir comment un homme qui perce et rejette impitoyablement la puissance sous toutes ses formes : guerre, tribunal, gouvernement, argent ; comment un homme de cette clairvoyance inouïe et incorruptible conclut une sorte de pacte avec la mort qu'il a longtemps redoutée¹⁶⁷.

De son vivant, Canetti, a eu l'occasion de faire la connaissance d'auteurs illustres, comme James Joyce, qui a assisté à une lecture de *Comédie des vanités*, et Bertolt Brecht, pour la personne de qui l'écrivain bulgare avait une certaine antipathie et avec qui il avait « des brèves disputes¹⁶⁸ ». Néanmoins, Canetti reconnaît l'influence que Brecht, également évoqué dans le deuxième tome de son autobiographie, a eu sur lui :

Il pourrait paraître surprenant que je dise que je lui dois beaucoup, malgré toute l'hostilité que j'éprouvais à son endroit. À l'époque même où j'avais des brèves disputes avec lui, je lisais la *Hauspostille*. J'étais enthousiasmé par ses poèmes (...) il y avait des choses dans ce recueil qui m'allaient droit au cœur, comme *La légende von toten Soldaten* ou *Gegen Verführung*, mais aussi *Erinnerung an die Marie A.* ou encore *Vom armen B.B.* Beaucoup de poèmes, presque tout, m'émurent. Tout ce que j'avais écrit moi-même s'effondrait¹⁶⁹.

Curieusement, Canetti ne parle pas de l'influence brechtienne sur son œuvre théâtrale, mais celle-ci est indiscutable, surtout si l'on compare sa *Noce* avec la pièce *La noce chez les petits bourgeois* (*Die Kleinbürgerhochzeit*, 1919) de Bertolt Brecht¹⁷⁰. Les similarités ne sont pas seulement dans le titre, mais aussi dans l'intrigue (une famille réunie dans une maison pour une fête de noce), le « nom » de certains personnages (« Le marié », « La mariée » et « Le père de la mariée ») et le recours aux « dialogues-

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ Voir Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, pp. 235-242.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p 246.

¹⁶⁸ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 288. Voir aussi *Id.*, *La Conscience des mots*, p. 283 : « Brecht, qui décela aussitôt ma naïveté, et à qui ma « hauteur de vue » tapait sur les nerfs (...) chercha à me heurter par quelques remarques cyniques sur lui-même. Je ne le voyais jamais sans qu'il me dise sur lui quelque chose qui me troublât. »

¹⁶⁹ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, pp. 288-289.

¹⁷⁰ Cette pièce a reçu initialement le titre *Hochzeit* (*La Noce*), que l'auteur a ultérieurement modifié.

monologues », personnages qui s'interrompent ou parlent ensemble et qui ne s'écourent plus¹⁷¹. La mort y est aussi présente dès le début, évoquée par le père de la mariée. Il ne cesse pas d'évoquer le sujet au cours de la fête, comme dans la scène où il décrit longuement la maladie du « défunt oncle » de cette dernière¹⁷², mort, comme plusieurs, sur le lit dont il veut faire cadeau au jeune couple :

LE PÈRE : Oui, les lits ! (...) Dedans, il n'y a pas qu'un membre de notre famille qui est mort¹⁷³ (...)

Tandis que chez Canetti, c'est le père de la mariée qui a bâti toute la maison, ici, c'est le marié qui a fait tous les meubles, qui, selon la mariée, vont tenir plus longtemps qu'eux tous¹⁷⁴. Si chez Brecht la maison n'arrive pas à s'effondrer, elle est détruite à l'intérieur, vu que les meubles bricolés commencent tous à se casser. Quoique la pièce brechtienne n'ait pas le ton apocalyptique de la *Noce* canettienne, elle met en évidence la mort symbolique de l'idéal de bonheur représenté par le mariage¹⁷⁵, tout en révélant la décadence, l'hypocrisie et le caractère ridicule de la bourgeoisie, évoqués à la fin de la pièce, lorsque tous les personnages « enlèvent leurs masques » et commencent à se disputer, ce qui gêne la mariée, désireuse de garder le monde d'apparences :

LE MARIÉ : Dieu soit loué et le diable, qu'ils soient enfin dehors !

LA MARIÉE : Et qu'ils colportent dans toute la ville notre ignominie. La honte ! Demain tous sauront comment c'était chez nous, et tous riront¹⁷⁶.

Les mots de L'Homme résument bien la désillusion qui succède au mariage :

A partir du jour de sa noce on n'est plus une bête qui sert une maîtresse mais un être humain qui sert une bête, et c'est quelque chose qui vous démolit, jusqu'à ce qu'on mérite bien tout¹⁷⁷.

Cette disparition de l'idéal de bonheur représenté par le mariage est bien visible après le départ des invités, quand le couple commence à se disputer et à s'échanger des mots durs¹⁷⁸:

LA MARIÉE : Comme tu as l'air insignifiant dans ton vêtement d'intérieur ! Ton visage tout changé ! Mais pas en bien !

LE MARIÉ : Et l'âge que tu as ! Quand tu chiales, on le voit !

¹⁷¹ Brecht, Bertolt, « La Noce chez les petits bourgeois » (*Die Kleinbürgerhochzeit*, 1919), in *Id. Théâtre VIII*, Paris, L'Arche, 1963, p. 11.

¹⁷² *Ibid.*, p. 9.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁵ Cette condamnation du mariage au malheur est aussi annoncée en quelque sorte par la mort de l'idéal de pureté et virginité de la mariée, qui se marie déjà enceinte.

¹⁷⁶ Brecht, Bertolt, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁸ Chez Brecht nous retrouvons aussi, comme chez Canetti, des scènes d'agressions physiques entre mari et épouse, comme celle où l'homme « arrache un pied de la table et le lance vers la femme ».

LA MARIÉE : Maintenant, il n'y a plus rien de sacré¹⁷⁹ !

À ce monde de mensonges et de fausses apparences cher aux deux auteurs, s'oppose l'affirmation de la vérité, thème sur lequel Canetti voit des points communs entre son personnage Cinquante, des *Sursitaires*, et le *Galilée* brechtien :

La rétractation de Galilée, dans Brecht, m'a rappelé celle de Fünfzig dans les *Befristeten*. Elle sert à gagner du temps mais ne change en rien la véritable pensée du personnage menacé. Fünfzig (...) va plus loin car il est condamné à voir ce que sa passion de la vérité lui fait faire. Le Galilée de Brecht, campé plus tôt, peut encore manger son oie rôtie sans scrupule. Il lui manque toute une dimension, qui est devenue aujourd'hui la plus importante : quel droit ai-je sur une vérité explosive que seul je connais ? Et ne suis-je pas obligé de m'efforcer de la rendre à tout prix inoffensive ? C'est justement en moi, qui en suis l'unique porteur, que doit commencer son « désamorçage » et sa dissolution. Ainsi, la vérité a son double poids. La découvrir et la faire reconnaître n'en représente que l'une des faces. L'autre, infiniment plus sérieuse, est celle de la responsabilité. Sans quoi, on rend aux inquisiteurs, par des détours, les droits qu'ils avaient déjà à moitié perdus. Galilée n'est pas pitoyable parce qu'il s'est rétracté (...), il l'est parce qu'il peut encore manger son oie *sans se douter de rien* : il est aveugle quant à l'avenir¹⁸⁰.

Si la pertinence de ce commentaire est discutable, il sert néanmoins à jeter une lumière sur une caractéristique de la dramaturgie canettienne, à savoir, sa tendance à montrer le double côté des questions, ce qui mène souvent à des situations paradoxales et aporétiques.

Quoique *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht ne présente pas de morts « réelles », le phénomène létal est bien présent dans le dialogue, surtout dans les répliques du père de la mariée, où, comme dans la *Noce* canettienne, la mort est dédramatisée. Toutefois, comme constaté, chez Canetti les scènes de mort demeurent effrayantes, ce qui révèle une différence capitale entre les deux dramaturges : tandis que le théâtre épique de Brecht veut produire le *Verfremdungseffekt* (« l'effet de distanciation »), avec le but didactique de mener le spectateur à la réflexion, le théâtre de Canetti vise à effrayer le spectateur. Canetti défend lui aussi l'idée d'un théâtre didactique, pourtant il prône une « didactique de l'effroi », élément selon lui fondamental au processus d'apprentissage du spectateur, comme nous le verrons plus tard.

Si le ton apocalyptique du drame canettien est fortement influencé par Karl Kraus, le principe directeur de son écriture vient de Georg Büchner¹⁸¹, évoqué dans le dernier volume de ses mémoires, que Canetti considère parmi les auteurs qu'il connaît comme «

¹⁷⁹ Brecht, Bertolt, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁰ Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 246.

¹⁸¹ Principe par lequel les figures s'y trahissent à travers leur discours, sans qu'il soit nécessaire de mettre ceux-ci en perspective.

celui qui possède la plus grande densité¹⁸² » et nomme l'un « des esprits les plus clairvoyants et les plus libres de l'humanité¹⁸³ », ainsi que « la source de toute littérature dramatique¹⁸⁴ ». C'est sous l'influence de *Woyzeck* qu'il écrit *Noce*¹⁸⁵ :

Les visions de l'apocalypse que j'avais alignées jusqu'alors étaient encore influencées par Karl Kraus. Tout ce qui arrivait - et il arrivait toujours le pire - se produisait sans causes ni interférences. C'était perçu et dénoncé d'un point de vue d'écrivain. (...) Ce n'était au fond qu'une répétition perpétuelle : des êtres humains vaquant à leurs activités les plus quotidiennes et prononçant les phrases les plus banales se trouvaient sans le savoir au bord de l'abîme (...). Il n'y avait rien qui pût les en protéger. Car ils ne changeaient jamais de phrases, elles étaient taillées à leur mesure, et celui qui avait mesuré leur taille était toujours le même : l'écrivain au fouet.

Wozzeck me révéla une chose que je ne réussis à définir que plus tard, quand je lui donnai le nom d'*autodénonciation*. (...)

Les personnages (...) se présentent eux-mêmes. Ils ne sont poussés devant nous par le fouet de personne. Ils s'exposent le plus naturellement du monde eux-mêmes au pilori, et cela tient plus de la parade que du châtiment. Quoiqu'ils puissent être, ils sont, antérieurement à toute sentence morale prononcée contre eux. (...)

Cela suppose (...) que l'on leur concède pleinement ce « je » que l'auteur purement satirique n'accorde finalement à personne en dehors de lui-même¹⁸⁶.

Écrivain qui doit s'exiler pour échapper à l'arrestation, Büchner avait de la compassion pour ses amis incarcérés¹⁸⁷, et faisait transparaître dans ses œuvres, selon Canetti, l'angoisse de la fuite qu'il éprouvait lorsqu'il les visitait en prison :

Lenz (...) est un état de fuite (...) Nulle prison ne le menace, lui ; mais il est exclu, banni de son pays. (...) Goethe l'a banni loin de lui. Maintenant, il se réfugie dans des lieux qui sont en rapport, plus ou moins lointain, avec Goethe (...) Mais le bannissement qui est en lui et qui continue d'agir, le contraint à tout détruire à nouveau¹⁸⁸.

Tandis que *Lenz* met en relief la question de l'exil, dans *Woyzeck*, Büchner aurait eu recours à la philosophie par laquelle il apprend « à connaître à nouveau la misère de l'esprit humain sous une autre face¹⁸⁹ », tournant la réalité en dérision chez ceux qui se croient supérieurs au soldat, dégradé en animal par le docteur, et également attaqué par le capitaine et le tambour major, qui « [s]arcastiques, vantards, ou envieux (...) tracent leurs frontières (...) contre une même créature méprisée, qu'ils voient en dessous d'eux, et qui est là pour leur servir d'inférieur¹⁹⁰ ». Les trois s'abattent sur *Woyzeck* et tirent de là leur

¹⁸² Canetti, Elias, *Le Cœur secret de l'horloge. Réflexions 1973-1985*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 128.

¹⁸³ *Id.*, *La Conscience des mots*, p. 263.

¹⁸⁴ *Id.*, *Jeux de regard*, p. 65.

¹⁸⁵ Voir *Ibid.*, p. 231.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 23-24. Dans cet extrait de *Jeux de regard*, le traducteur emploie le titre de l'opéra, *Wozzeck*, au lieu du titre de la pièce, *Woyzeck*.

¹⁸⁷ Voir *La Conscience des mots*, p. 269 : « Leur crainte est la sienne ; on le sent lorsqu'il parle d'exécutions qui n'ont absolument pas eu lieu. »

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁸⁹ Büchner, Georg, Extrait d'une lettre à Gutzkow, citée par Canetti, Elias, in *Ibid.*, p. 272.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 273.

existence. Victime de la « philosophie livresque » de tous les trois à laquelle il oppose des pensées, celui-ci a des mots « à l'état d'innocence encore » qui contrastent avec ceux de ses « maîtres » - ici nous retrouvons de nouveau la question de la puissance destructive des mots, récurrente chez Canetti, pour qui, avec cette pièce, Büchner « réussit le bouleversement le plus complet de la littérature : la découverte de l'*humble* », qui

suppose de la compassion ; mais, seulement si cette compassion demeure dissimulée, si elle est muette, si elle ne se formule pas, l'humble reste *intact*. Le poète qui parade avec ses sentiments, qui gonfle publiquement l'humble avec sa compassion, le souille et le détruit. C'est par des voix et des mots des autres que Woyzeck est traqué ; par le poète toutefois, il n'a pas été touché¹⁹¹.

Bien qu'il ne soit pas trop mentionné dans les écrits de Canetti, un autre « ancêtre » de l'auteur qu'il nous semble pertinent d'évoquer est Miguel de Cervantès, puisque, comme le soutient Christine Meyer,

Canetti partage l'intérêt de Cervantès pour la cruauté humaine, tant physique que mentale. Du plaisir futile obtenu aux dépens d'autrui, à la violence brute exercée en toute connaissance de cause, toutes les formes de cruauté (...) sont représentées chez Cervantès. (...) À coup sûr, cette manière exhaustive et minutieuse, mais absolument dépourvue de complaisance, de représenter la cruauté est l'un des principaux attraits de son œuvre pour Canetti¹⁹².

Il nous semble pertinent de mentionner également ici Nicolas Machiavel, vu que Canetti était frappé par le fait que celui-ci étudiait la puissance, pour lui « le mal absolu », de la même façon que lui, à travers les masses¹⁹³, ainsi que Thomas Hobbes. À propos de ce dernier, Jeremy Adler, pour qui Canetti doit beaucoup à la littérature anglaise, note :

Qu'on songe seulement à Hobbes dont le Léviathan fut conçu en réponse aux bouleversements politiques de son temps et à l'influence que sa pensée a exercée sur Canetti. Il fait sienne sa conception de la société considérée comme lieu de la « guerre de tous contre tous » (*bellum omnium contra omnes*) et épouse ainsi le point de vue de Hobbes suivant lequel le devenir de la société ne repose pas sur la sociabilité de l'homme conçu comme *zoon politicon* mais sur la « crainte de la mort violente » (*metus mortis violentiae*). Ainsi se noue une relation étroite entre le philosophe de la révolution et le penseur auquel toute guerre répugne¹⁹⁴.

Comme le suggère l'examen des nombreuses archives d'Elias Canetti abritées à la Bibliothèque centrale de Zurich, ainsi que de la liste d'ouvrages qui composent ses bibliothèques personnelles - totalisant plus de vingt mille titres -, le groupe d'« ancêtres » canettiens doit comporter bien plus de noms que ceux évoqués dans ses écrits autobiographiques et théoriques. Ces documents nous permettent également de vérifier la

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁹² Meyer, Christine, « *Comme un autre Don Quichotte* ». *Intertextualités chez Canetti*, p. 183.

¹⁹³ Voir Canetti, Elias, *Notes de Hampstead*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 9-10.

¹⁹⁴ Voir Adler, Jeremy, « Postface », in Canetti, Elias, *Les Années anglaises*, pp. 253-254.

richesse et l'ampleur de ces influences, qui ne se bornent pas aux auteurs germanophones ou à ceux de la « philosophie du tragique » allemande qui l'aurait fortement marqué ; Canetti cherche ses ancêtres partout et dans toutes les époques - et dans ce sens, nous pourrions nous demander quelle influence indirecte aurait été représentée par d'autres auteurs dont l'œuvre semble dialoguer avec la sienne, question à laquelle nous reviendrons plus tard. Canetti semble bien saisir la richesse de son éventail d'« ancêtres », comme il le raconte à Gerald Stieg :

Sur le plan de la langue, je devrais me compter parmi les auteurs viennois : Nestroy et Karl Kraus.

Mais il y a ensuite les auteurs de la littérature européenne : Swift, Aristophane, Cervantès, Gogol, Lichtenberg, Büchner, Kafka, pour ne citer que ceux qui eurent le plus d'importance pour moi. Mais là encore, c'est trop restreint. Depuis l'âge de 17 ans, ma vie a été déterminée par le Gilgamesh sumérien. En ce qui concerne les philosophes, ce sont les maîtres chinois que je lis le plus souvent, Dschuang Dsi depuis plus de 50 ans. Et je m'aperçois à présent que j'ai oublié le plus important : les mythes des peuples en voie de disparition. Je les relis sans cesse, ce sont eux qui me font revivre jour après jour ce qu'est la métamorphose, je les apprends, je les pratique, je vis à leur exemple¹⁹⁵.

L'évocation des auteurs susmentionnés dans cette sous-partie de notre travail nous paraît suffisante pour montrer jusqu'à quel point le contexte de la guerre et des totalitarismes, ainsi que de la menace imminente d'une catastrophe majeure s'enracine dans l'œuvre de ces artistes - non seulement dans le domaine littéraire, d'ailleurs, mais aussi de l'art en général. Le sentiment généralisé de peur devant cette menace invisible semble atteindre son point culminant vers la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Des archives canettiennes contenant de nombreux poèmes non publiés de l'auteur nous permettent d'y identifier des vers fortement imprégnés par le thème de la mort. Datés

¹⁹⁵ Canetti, Elias, Stieg, Gerald, « Questions à Elias Canetti », in Stieg, Gerald (dir.), *Austriaca. Hommage à Elias Canetti à l'occasion de son 75^e anniversaire*, n° 11, Rouen, Presses universitaires du Rouen et du Havre, 1980, p. 17-30 (édition originale en allemand publiée sous le titre « Gespräch mit Gerald Stieg » in Canetti, Elias. *Aufsätze, Reden, Gespräche*. München-Wien, Hanser, 2005, pp. 318-329), cité par Meyer, Christine, « Canetti et sa "galerie des ancêtres" - État des lieux de la critique - Approches et méthodes », in *Id.*, « *Comme un autre Don Quichotte* ». *Intertextualité chez Canetti*. Meyer ajoute la note suivante : « L'entretien a été publié en traduction française, mais le passage cité figure, en transcription du fac-similé original, à la page 29, ce qui m'a permis de rectifier quelques imprécisions dans la traduction de Claire Hauter : elle emploie à deux reprises les termes *influence* et *influencer*, là où Canetti évite justement - et selon moi exprès - la notion d'*Einfluß*. » : « Ich müßte mich, rein sprachlich schon, zur Literatur Wiens zählen : Nestroy und Kraus. Aber dann gibt es die Autoren der europäischen Literaturen : Ich nenne jetzt nur die, die von entscheidender Bedeutung für mich waren : Swift, Aristophanes, Cervantès, Stendhal, Gogol, Lichtenberg, Büchner, Kafka. Aber auch das ist nicht weit genug gefaßt. Der sumerische Gilgamesch hat mein Leben seit dem Alter von 17 Jahren bestimmt. Die chinesischen Lehrer sind es, die ich von den Philosophen am häufigsten lese, Dschuang Dsi seit mehr als 50 Jahren. Und nun sehe ich, daß ich das Wichtigste gar nicht genannt habe : die Mythen der absterbenden Völker. Diese lese ich unaufhörlich, an ihnen erlebe ich *täglich* wieder, was Verwandlung ist, erlerne sie, übe sie, lebe ihr nach. Ein Dichter ist der Hüter der Verwandlungen und der, in dem sie nicht lebendig bleiben, stirbt vor der Zeit. »

de 1944 et 1945, ces poèmes, qui évoquent des thèmes aussi divers que la guerre, les villes dévastées, les catastrophes, le désespoir, la nature, l'univers, l'homme et Dieu, nous permettent de voir avec netteté les effets des événements historiques sur son esprit, comme les sentiments d'inquiétude et de peur qui envahissent l'auteur, et de constater que son amour pour la vie n'est pas sans une grande dose d'amertume face aux catastrophes de son temps, lorsque la mort frappe en masse et emporte plusieurs personnes qu'il a connues - auxquelles il se réfère, dans un poème, comme à des ancêtres « assassinés ». Ces poèmes évoquent également des thèmes majeurs de son œuvre que nous analyserons dans cette étude, comme l'effet des morts sur lui et la responsabilité que l'auteur ressent envers eux, traduite par le devoir de mémoire, de les « sauver » en leur redonnant vie, la peur, les rapports entre la figure de Dieu et la mort, le judaïsme, l'ambivalence de sentiments provoquée par la survie (plaisir et culpabilité), l'incitation à la résistance contre la mort et le désir d'immortalité et la nostalgie d'un passé de paix.

1.4 - Un « fruit du feu » - premiers contacts avec la masse et la puissance

Si, d'un côté, nous pouvons affirmer que l'œuvre d'Elias Canetti puise dans celles d'un grand nombre « d'ancêtres » qui seraient façonnées par les traumatismes provoqués par les catastrophes de son temps, d'un autre côté, si nous devons nommer un événement qui aurait joué un rôle majeur dans sa formation et semé les bases de la pensée et de l'œuvre canettiennes, ce serait l'incendie du Palais de Justice de Vienne le 15 juillet 1927, date charnière et emblématique pour la Première République Autrichienne¹⁹⁶. Dans son autobiographie, Canetti souligne comment le massacre et l'incendie, qui laissent quatre-vingt-dix morts, l'ont marqué - le feu sera, d'ailleurs, un élément récurrent dans son œuvre¹⁹⁷ :

C'est ce que j'ai vécu de plus proche d'une révolution. Des centaines de pages ne suffiraient pas pour décrire tout ce que je vis. (...) Je devins une partie de la masse ; je me fondis en elle ; je ne sentais pas la moindre résistance contre ce qu'elle entreprenait¹⁹⁸.

Cette génération d'auteurs marquée par les événements turbulents de la première moitié du XX^e siècle connaît un moment extrêmement tendu de l'histoire de l'Autriche

¹⁹⁶ Voir Stieg, Gerald, « *Fruits du feu* ». *L'incendie du Palais de Justice de Vienne en 1927 et ses conséquences dans la littérature autrichienne*, Rouen, Presses universitaires du Rouen et du Havre, 1989.

¹⁹⁷ Le roman d'Elias Canetti, *Die Blendung* (« *L'Aveuglement* »), traduit en français par *Auto-da-fé*, était d'abord intitulé *Kant prend feu*.

¹⁹⁸ Canetti, Elias, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 259.

suite à l'Incendie du Palais de Justice de Vienne, qui conduira à la fin de la Première République et à l'installation d'un régime autoritaire. Cet événement, qui marque la première expérience de Canetti au sein de la masse, marque également de manière profonde la production littéraire autrichienne de l'époque ; les œuvres qui naissent de cette date fatidique, qui inspirera des auteurs comme Karl Kraus et Heimito von Doderer, Gerald Stieg les appelle « des fruits du feu¹⁹⁹ », expression revendiquée par Canetti pour se référer à son roman *Autodafé* (« Die Blendung²⁰⁰ »).

Les documents abrités dans les Archives de l'Association pour l'histoire du mouvement ouvrier (*Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung*) à Vienne, qui réunit de nombreux articles de presse sur l'incendie du Palais de Justice, ainsi que de nombreux blocs-notes d'annotations prises par Canetti à Vienne dans les années 1920 et 1930 abrités dans la Bibliothèque centrale de Zurich, nous permettent de constater l'importance pour l'auteur de cet épisode. Cet incendie réunit à peu près tous les éléments qui constitueront le centre ou les piliers de l'œuvre canettienne, comme la masse, la mort en masse, la terreur, la catastrophe, la violence institutionnalisée qui légitime le massacre, le feu (symbole de masse) et la menace du totalitarisme. À ce propos, les cahiers d'annotations prises par l'auteur pendant son séjour viennois dans les années 1920²⁰¹ constituent des outils précieux pour l'analyse du contexte de l'écriture de son œuvre. Même s'il s'agit d'annotations de jeunesse, des cahiers d'un ton jovial où l'on voit un certain désordre, on y trouve déjà le thème de la puissance, du feu, ainsi que des poèmes sur des questions qui révèlent les angoisses de l'auteur dans des temps turbulents, des études sur le pouvoir des peuples primitifs, des dessins (par exemple, des schémas de quelques scènes de *Noce*), des *sketches* ou de courtes scènes et d'autres écrits sur le théâtre, qui témoignent de l'intérêt du jeune auteur pour une vaste gamme de sujets, ainsi que de son constant processus de création. Si ces annotations révèlent déjà les préoccupations de Canetti concernant les problèmes de son temps, il est pourtant intéressant d'observer que les notes prises par l'auteur un peu plus tard, à partir de 1931²⁰², à Vienne, ainsi qu'à Strasbourg et à Zurich, paraissent dévoiler une maturité plus grande de l'auteur, qui semble adopter un discours plus engagé, de critique des maladies sociales et des maux de son époque, démontrant ses préoccupations plus concrètes avec

¹⁹⁹ Voir Stieg, Gerald, *op. cit.*

²⁰⁰ Voir *Ibid.*, p. 7. Voir aussi Canetti, Elias, *Le Flambeau dans l'oreille*, pp. 375-385.

²⁰¹ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 2. Notizblöcke 1925-1930.

²⁰² Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 3. Notizblöcke 1931-1939.

la menace de la catastrophe (représentée par les épidémies, la misère, les catastrophes naturelles, les armes de destruction en masse, etc.) Nous y identifions des réflexions sur des thèmes variés, comme ses drames²⁰³, son roman, ses « ancêtres », la mort, la masse, le pouvoir, le nirvana, le rôle de l'art, la liberté, le pathos, le rire, la vanité, les langues, etc. Pourtant, le rôle des événements vécus à Vienne lors de l'incendie du Palais de Justice de la ville semble constituer chez Canetti une sorte de point fondateur, l'origine des réflexions de l'auteur sur les rapports entre la masse, la mort et la puissance qui nourrissent son œuvre. Cet épisode traumatisant de l'histoire autrichienne, où la brutalité de la police fait plusieurs victimes et qui a suscité des débats sur la question fréquemment évoquée par Canetti du devoir de mémoire - ici, le souvenir des morts pour la démocratie et surtout de l'événement, pour que l'histoire ne se répète plus et que le sacrifice des vies n'ait pas été en vain - se révèle également utile à la compréhension de la montée du fascisme en Autriche, qui obligera l'auteur juif à quitter le pays en 1938. À propos de l'effet de l'incendie du 15 juillet sur Canetti, Gerald Stieg notera que

ce feu destructeur et égalisateur - « communiste » ? - déterminera son roman « Die Blendung » et en fin de compte son analyse de la masse. Dans « Le Flambeau dans l'oreille », Canetti insiste sur deux autres images symboliques, celle du *pompier* et celle de l'*archiviste* : le maire de Vienne se dresse (...) comme *pompier* pour sauver le Palais de Justice des flammes. Il incarne donc l'ordre devant la masse devenue porteuse du feu destructeur. Dans une rue à proximité de l'incendie, Canetti rencontre un *archiviste* qui pleure les « dossiers qui brûlent » sans se soucier des hommes qui tombent sous les balles. L'opposition entre la *vie* des dossiers et la *vie* humaine aperçue dans la rue sera un des noyaux du roman « Die Blendung²⁰⁴ ».

Comme l'observe Gerald Stieg, l'incendie du Palais de Justice de Vienne jouera un rôle capital dans la décision de Canetti d'étudier la masse. À ce propos, l'auteur notera : « Pendant cette horrible journée éclairée de lumières si brutales, je me fis une image fidèle de ce qui domine notre siècle sous les aspects de la masse²⁰⁵. » L'épisode donnera naissance à son chef-d'œuvre monumental *Masse et puissance*, où il analyse ce thème si cher aux auteurs de l'époque en proposant un nouveau regard sur le sujet, en contradiction avec quelques théories de Freud et Le Bon, entre autres, notamment en ce qui concerne l'origine de la masse, pour Canetti un phénomène beaucoup plus ancien que le croiraient ses pairs. L'intérêt de l'auteur pour les enjeux de la masse, concept que

²⁰³ On y trouvera également d'autres scènes dramatiques, dessins et poèmes et des réflexions sur le drame et sur ses drames - par exemple, des annotations de 1933 contenant la liste des personnages et des dialogues de *Comédie des vanités* ou sur le rôle des noms dans *Les Sursitaires*.

²⁰⁴ Stieg, Gerald, *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁵ Canetti, Elias, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 265.

Canetti analyse toujours en liaison avec les notions de mort et de puissance, se montrera essentiel, comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie de notre étude, à la compréhension des enjeux de la mort dans le contexte des totalitarismes. L'opposition entre la vie des objets et la vie humaine, qui constitue l'un des éléments centraux du roman canettien, aura également une place centrale dans ses drames, où la corruption morale des personnages²⁰⁶ dévoile une indifférence à la mort en masse d'autrui, qui est même souhaitée lorsqu'elle leur permet d'en tirer des profits matériels. L'œuvre canettienne expose en pleine lumière la réification de l'humain dans la société moderne, ce qui reste d'ailleurs, jusqu'à nos jours, l'un des grands malaises du monde occidental, d'où l'actualité de ses réflexions.

²⁰⁶ À propos de cette corruption de l'homme, le titre de son roman *Die Blendung*, qui se traduirait par « L'Aveuglement », est bien révélateur.

Chapitre 2 - L'entrecroisement entre l'Histoire et l'histoire personnelle.

La formation de l'homme et de l'auteur-théoricien

« Raconter, raconter, jusqu'à ce que personne ne meure plus. Mille et une nuits, un million et une nuits. »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

L'appartenance d'Elias Canetti à cette génération d'artistes et intellectuels qui vivaient sous la menace d'une catastrophe imminente et dont l'œuvre est profondément marquée par ce climat d'incertitude ne saurait que partiellement expliquer l'obsession de l'auteur pour le thème de la mort. Une étude plus approfondie de ses écrits autobiographiques semble indiquer qu'elle relèverait également de ses expériences personnelles, ainsi que de l'intensité avec laquelle le jeune Canetti, inséré dans un contexte familial difficile après la perte précoce du père, a dû subir les traumatismes provoqués par les cataclysmes de « l'ère des extrêmes ». Ayant traversé pratiquement tout le XX^e siècle, l'écrivain a eu l'opportunité - ou bien l'infortune - d'assister à nombre de catastrophes de son siècle. De simple témoin ordinaire des horreurs et tragédies de son époque, Canetti se voit maintes fois transporté à la condition de véritable témoin oculaire de ces catastrophes qui marqueront, comme constaté, son premier contact avec les enjeux de la puissance et de la mort en masse, ainsi que, en raison de ses origines juives - et bien que l'auteur rejette cette idée et cette position -, à la condition de victime des forces antisémites, ce qui jouera certainement un rôle dans l'exercice de son métier d'écrivain et narrateur des malaises de son temps.

2.1 - Un témoin de son siècle et de ses nombreuses calamités

« Je jure que ma vie m'indiffère. (...) Je jure que je suis prêt à disparaître sur-le-champ sans laisser de trace et de telle façon que personne ne l'apprenne si cela permet d'éviter une guerre. Je suis prêt à ce marchandage. À quelle instance m'adresser ? N'y a-t-il pas de dieu pour cela non plus ? »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Né en 1905 et disparu en 1994, Elias Canetti a eu l'opportunité d'être un témoin de son siècle dans la quasi-intégralité de sa durée. Il a pu assister aux principales atrocités du « court » XX^e siècle. Si nous essayions d'énumérer les catastrophes et menaces de catastrophes mentionnées dans son autobiographie et d'autres écrits en prose, nous aurions à peu près la liste suivante :

1910 - L'apparition de la comète de Halley

1912 - Le naufrage du Titanic

1914 - L'éclatement de la Première Guerre mondiale

1927 - L'incendie du Palais de Justice de Vienne

1933 - La montée du nazisme en Europe

1938 - *L'Anschluss* (l'annexion de l'Autriche à l'Allemagne nazie)

1939 - L'éclatement de la Seconde Guerre mondiale

1945 - La Shoah

1945 - La bombe atomique

Bien que la première Grande Guerre représente évidemment la plus grande catastrophe des premières décennies du XX^e siècle, la menace d'une catastrophe majeure et la perspective de la fin du monde sont pourtant présentes dans la vie de l'auteur juif bien avant, la première datant de 1910, l'année où la comète de Halley s'approche de la Terre. « Tout le monde parlait de la comète (...) et j'entendis dire que la fin du monde était arrivée²⁰⁷ », écrit Canetti à propos du passage de la comète en 1910, qui lui permet d'esquisser ses premières réflexions sur la masse. Comme l'explique l'auteur, au milieu de la foule rassemblée pour voir la comète, il ne pouvait même pas identifier ses parents, juste « une masse coagulée par l'attente²⁰⁸ ». Cette vision de la collectivité comme une masse sera reprise dans le récit d'une maison brûlée, que nous analyserons plus tard.

Tandis que la menace représentée par la comète ne s'est pas concrétisée, deux autres « catastrophes nationales » pendant le séjour de Canetti en Angleterre donnèrent lieu aux premiers deuils nationaux qu'il connut dans sa vie, le naufrage du Titanic et le décès du « Captain Scott », explorateur qui revenait du pôle Sud, mort de froid avec trois compagnons dans un désert de neige et de glace. L'absence du père, mort en 1911, joue un rôle capital dans le traumatisme provoqué par ces événements chez le jeune Canetti, chez qui il acquiert de grandes proportions : « Il aurait (...) trouvé des mots capables de m'apaiser. Les vives répercussions de la catastrophe sur mon imagination m'eussent été épargnées. (...) quand je pense « Titanic » (...) il n'y a que la peur brute qui m'envahit²⁰⁹. »

Quoique Canetti, encore un enfant en 1914, n'ait pas participé comme combattant

²⁰⁷ Canetti, Elias, *La Langue sauvée*, p. 34.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 68.

à la grande guerre, il garde un souvenir traumatisant d'une menace qu'il a subie avec ses frères dans un parc à Baden, près de Vienne, au moment du déclenchement du conflit :

Un beau jour (...) la guerre fut déclarée. (...) L'orchestre se mit à jouer l'hymne autrichien, (...) et l'on chanta (...) À peine eut-on terminé qu'on entonna l'hymne allemand (...). Il s'agissait en somme, avec d'autres paroles, du « God save the King » (...). Je (...) chantai, moi aussi, mais les paroles anglaises ; et mes petits frères (...) me soutinrent de leur voix perçante. (...) Soudain, je vis autour de moi des visages grimaçant de colère puis des bras et des mains s'abattirent sur moi. Mes frères eux-mêmes (...) eurent leur part des coups (...) [O]n nous tapait dessus à tour de bras. Mais ce qui m'impressionnait le plus, c'étaient les visages déformés par la haine.

Je ne comprenais pas exactement ce que j'avais fait de mal mais cette première expérience d'une masse hostile s'est gravée en moi d'autant plus durablement. (...) Hors de la maison, les mots anglais étaient désormais proscrits. (...)

La guerre sévissait déjà quand j'entamai ma deuxième année à l'école primaire de Vienne (...). De cette année, je n'ai pas conservé un seul souvenir qui ne soit lié à la guerre²¹⁰.

Ce récit de jeunesse, qui met en relief le caractère menaçant de la foule, évoque également l'aspect grimaçant des « visages déformés par la haine » et l'interdiction de certains mots (« les mots anglais »). Ces deux questions, de la déformation de parties du corps - ici, des visages - et de la proscription de certains mots, seront présentes, comme nous le verrons, dans le drame canettien.

L'incendie du Palais de Justice de Vienne en 1927, que nous venons d'analyser en tant que l'événement qui a une influence majeure sur (la thématique de) l'œuvre canettienne, est aussi une expérience que Canetti vit de très près : il n'est pas seulement à Vienne au moment où l'incendie a lieu, mais il décide de participer à l'événement, ce qui lui doit d'avoir eu une expérience beaucoup plus traumatisante que celle d'autres de ses contemporains qui y ont assisté d'une position plus lointaine :

Quelques mois après mon installation dans ma nouvelle chambre, il se produisit un événement qui eut la plus profonde influence sur ma vie ultérieure. (...)

Le matin du 15 juillet 1927 (...) j'étais resté chez moi. (...) De tous les arrondissements de la ville, les ouvriers affluèrent en cortèges serrés vers le Palais de Justice qui, par son seul nom, incarnait pour eux l'injustice. (...) Je partis en ville à vélo rejoindre le plus rapidement possible l'un de ces cortèges.

(...)

Il y a cinquante-trois ans de cela et l'émotion de cette journée est toujours aussi présente pour moi, jusque dans la moelle de mes os. (...)

(...)

Il y a quelque temps déjà, j'ai fait le récit de ce 15 juillet et de ces conséquences. (...)

Depuis, j'ai souvent tenté de m'approcher de cette journée (...) qui fut peut-être la plus décisive de ma vie depuis la mort de mon père²¹¹ (...).

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 122-123.

²¹¹ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, pp. 258-260.

Bien que la Seconde Guerre mondiale et l'explosion de la bombe atomique ne soient pas évoquées dans les écrits autobiographiques d'Elias Canetti, qui s'est éteint avant d'entreprendre la rédaction du quatrième volet de ses mémoires, elles ne sont pas pour autant moins présentes dans ses recueils d'aphorismes, où il y consacre plusieurs pages. Malgré la dimension du traumatisme provoqué par de tels événements, il y en aura d'autres qui semblent marquer encore plus profondément la trajectoire du jeune auteur.

2.2 - Une victime de l'ère des extrêmes

« *Nous qui avons survécu aux camps ne sommes pas de vrais témoins. (...) Nous, les survivants, ne sommes qu'une minorité infime mais aussi exceptionnelle. Nous sommes ceux qui (...) n'ont jamais touché le fond. Ceux qui l'ont touché, et qui ont vu le visage de la Gorgone, n'en sont pas revenus, ou sont revenus sans paroles.* »

(Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*)

« *La mort ne se laisse pas raconter.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Descendant d'une famille séfarade dont les membres furent chassés en 1492 de Canete, près de Valence, en Espagne, Canetti, par ses origines juives, peut être considéré non seulement comme un témoin, mais aussi comme une victime des crimes antisémites de son siècle. C'est en raison de sa judéité que l'auteur doit quitter Vienne en 1938 avec son épouse Veza, juive aussi²¹², lors de l'*Anschluss*, l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie - à cette occasion, il s'exile en Angleterre, après être passé par Paris. À ce propos, peut-être aussi du fait de ses origines espagnoles, l'auteur n'était pas indifférent à la sanglante guerre civile d'Espagne de 1937, au cours de laquelle des villes furent presque entièrement détruites, comme Guernica, qui inspira le célèbre tableau de Picasso - Guernica faisait, d'ailleurs, l'objet de discussions entre l'auteur et son ami, le Dr. Sonne, sur lesquelles Canetti se souvenait des eaux fortes *Les désastres de la guerre*, de Goya, ainsi que du *Christ* de Grünewald, des œuvres auxquelles nous reviendrons dans la dernière partie de notre étude.

C'est au cours de son exil à Londres que Canetti publiera une bonne partie de son œuvre, par exemple son dernier drame, *Les Sursitaires*, qui, comme nous le verrons, est influencé par sa condition d'auteur exilé - à cet égard, il vaut la peine de remarquer que l'auteur, victime de la censure imposée par le régime de Hitler, ne verra que tardivement

²¹² Veza Canetti, née Venetiana Taubner-Calderon en 1897 à Vienne, est descendante de juifs hongrois et de juifs séfarades de la Bosnie.

la publication de ses drames et la mise en scène des deux premiers, qui n'auront lieu que dans les années 1960. Canetti intègre, ainsi que sa femme Veza, un groupe important d'écrivains et artistes qui sont contraints de travailler en exil, des auteurs de ce que l'on appelle *l'Exilliteratur*, la Littérature de l'exil en langue allemande, catégorie d'ouvrages publiés par des auteurs germanophones - opposants au régime et Juifs persécutés - entre 1933 et 1945²¹³.

L'exil, qui marque la vie de l'écrivain juif, ainsi que celle de son peuple, et qui renvoie à un autre thème récurrent dans son œuvre, la question de la prohibition, constitue un élément également important dans le débat sur les enjeux de la mort chez Canetti. Son exil fréquent - pour échapper non seulement à la guerre, mais aussi au nazisme - met l'auteur dans une position similaire à celle de ses ancêtres condamnés à une existence errante, qui chez Canetti représente la « perte » des pays et de « mondes » qu'il ne voulait pas quitter et qui a dû contribuer à son sentiment d'être dans un monde en ébranlement, ainsi qu'à son isolement en tant qu'écrivain qui menait seul son combat contre la mort. À ce propos, nous pouvons identifier une relation ambivalente de l'écrivain avec l'Angleterre, lieu à la fois d'enfance et ultérieurement d'exil. Toutefois, il vaut la peine de remarquer qu'étant donnée la vie naturellement nomade de l'écrivain, pour certains la condition d'exilé ne l'aurait pas affecté de manière si intense qu'elle aurait affecté ses pairs :

Retrait forcé d'un contexte linguistique politico-culturel ; perturbation sociale, étranglement et asphyxie intellectuelle ; et, non des moindres, la perte d'une langue maternelle et la nécessité impérieuse d'acquiescer un nouvel idiome pour la communication privée (mais qui ne suffisait pas comme nouveau médium artistique) - tous ces symptômes du stress intellectuel-spirituel récurrent dans le destin de nombreux écrivains en exil ne s'appliquaient pas à Canetti. Avec Canetti, on ne peut pas parler de racines linguistiques et politiques au sens traditionnel, même à un stade plus précoce de sa vie. Dès le début, Canetti n'a pas su s'identifier spontanément aux notions de langue maternelle et de patrie. Dans une certaine mesure, il a toujours été en exil, simplement en raison de son origine et de son destin biographique²¹⁴.

²¹³ À cet égard, voir, par exemple, les archives de l'Exilbibliothek de la Literaturhaus de Vienne, qui abrite de nombreux documents sur des auteurs de « La littérature de l'exil », entre autres, des archives sur l'œuvre de Veza Canetti, qui était autrichienne et a dû s'exiler avec son mari à Londres, où elle a vécu jusqu'à sa mort en 1963. Voir aussi Meyer, Christine, « Écritures de l'exil chez Elias et Veza Canetti », *Études Germaniques*, 2008/4 (n°252), pp. 855-876. DOI : 10.3917/eger.252.0855. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-4-page-855.htm> .

²¹⁴ Durzak, Manfred, « From Dialect-Play to Philosophical Parable : Elias Canetti in Exile », in *op. cit.*, p.37 : « Forcible removal from a politico-cultural linguistic background; social disruption, strangulation, and intellectual asphyxiation; and, not least, loss of a mother-tongue and the compelling necessity to acquire a new idiom for private communication (but one which did not suffice as a new artistic medium) - all these symptoms of the intellectual-spiritual stress recurrent in the fate of many exile writers did not apply to Canetti. With Canetti, one cannot speak of linguistic and political roots in the traditional sense even at an

Bien que Canetti n'ait pas été fait prisonnier par les nazis, il perd des membres de sa famille, ainsi que des amis et connaissances, dans la Shoah, dont il peut être considéré donc comme un rescapé - à ce propos, comme il le notera dans l'un de ses aphorismes de 1945, il va subir de manière terriblement intense la perte de ses proches et de membres de son entourage, dont il prendra connaissance presque quotidiennement. S'il ne fait pas de la judéité le centre de son œuvre, elle n'y est pas pour autant moins présente, comme nous pouvons le constater en lisant son roman ou en analysant le sous-texte de ses derniers drames, ainsi que certains aphorismes où il évoque la question, comme le suivant, de 1945 :

Les souffrances des juifs étaient devenues une institution, mais elle est périmée. Les gens ne veulent plus en entendre parler. C'est avec étonnement qu'ils ont pris connaissance du fait qu'on pouvait exterminer les juifs ; et maintenant sans peut-être s'en rendre compte eux-mêmes, ils ont une nouvelle raison de mépriser les juifs. Dans cette guerre-ci, en effet, on *a fait* usage des gaz, mais seulement contre les juifs, et ils ne purent rien, (...) Ils ont été dégradés, d'abord en esclaves, puis en bétail et finalement en vermine. La dégradation en elle-même aura été une réussite ; chez les autres qui en ont eu connaissance, les traces seront plus difficiles à effacer que chez les juifs eux-mêmes. Tout acte de la force, toute action du pouvoir est à double tranchant ; chaque avilissement excite l'outrecuidance des orgueilleux et en contamine d'autres, pour qui l'orgueil dominateur ne manque pas de séduction. La très ancienne histoire des rapports entre les juifs et les autres peuples a radicalement changé : on ne les déteste pas moins, mais on a cessé de les *craindre*. C'est pourquoi les juifs ne sauraient commettre une faute plus grande que de poursuivre ces lamentations dans lesquelles ils étaient passés maîtres, et qu'ils ont plus que jamais l'occasion maintenant de reprendre et de continuer²¹⁵.

L'extrait susmentionné touche à plusieurs questions qui jouent un rôle capital dans notre analyse, comme les degrés de dégradation que l'homme subit, les rapports de force et leur transformation ou leur réversibilité et l'urgence de l'effacement de traits, auxquelles nous reviendrons plus tard. À propos de la persécution exercée par les nazis, il vaut la peine de remarquer que l'on trouve des victimes du régime d'Hitler même parmi les Allemands, comme l'étudiante Sophie Scholl, exécutée par la Gestapo en février 1943 à Munich, qui, avec son frère Hans, était l'un des piliers du groupe de résistance antinazie

earlier stage in his life. From the very first, Canetti was unable to identify spontaneously with the notions of a mother-tongue and father land. To a certain extent, he was always in exile, simply by virtue of his origin and biographical fate. » (Ma traduction).

²¹⁵ Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 103.

Die weiße Rose (« La Rose blanche²¹⁶ »).

La mort dans l'Histoire avec un grand « H » se mêle, ainsi, à la mort dans l'histoire personnelle de l'auteur. Les deux histoires s'entrecroisent à un tel point que son récit autobiographique peut être aussi considéré comme un document historique qui trace un important panorama des événements les plus marquants du XX^e siècle que, comme constaté, Canetti vit de manière assez particulière :

Veza et Elias étaient des réfugiés d'Hitler, et le vaste clan Canetti a perdu de nombreux parents et amis à cause de la Shoah. Le travail d'Elias Canetti peut être considéré comme un engagement de toute une vie avec la signification du nazisme et de la Shoah²¹⁷.

2.3 - Un narrateur de son siècle : la judéité, la mort et le devoir de résistance et de mémoire. Les voies du combat.

« *Collectionner tous les poèmes qui bafouent la mort.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« *Je veux trouver enfin des phrases qui feront honte à Dieu. Plus personne alors ne mourra.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« *Tant qu'il y aura la mort, la soumission n'est pas possible.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Il est difficile chez Canetti de parler de l'homme sans parler de l'écrivain, puisque les expériences de sa vie personnelle et professionnelle semblent, comme constaté, étroitement entremêlées. Plus qu'un témoin, Canetti est, bien qu'il rejette cette condition ainsi que le mot qui la désigne, également une victime de son siècle. Si comme nous l'avons vu, les expériences vécues à Vienne jouent un rôle capital dans la formation de l'écrivain Canetti, en le mettant en contact avec ce qui constituera les bases ou les piliers de sa pensée et de toute son œuvre, les expériences vécues par l'auteur du fait d'être juif semblent également avoir influencé sa décision de devenir un narrateur des malaises de

²¹⁶ À ce propos, dans la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich il existe un mémorial - « Denkstätte Weiße Rose » - qui abrite des documents sur l'histoire du réseau, ainsi qu'une plaque et un monument en hommage à Sophie et Hans Scholl, étudiants de l'université bavaroise. Voir également Scholl. Inge. *Die Weiße Rose*. München, Fischer, 1991. La lutte contre le nazisme semble, d'ailleurs, gagner des partisans même parmi ceux qui ne sont pas directement concernés par la persécution des autorités allemandes, comme Aracy de Carvalho, fonctionnaire du consulat brésilien à Hambourg sous le nazisme qui aidera beaucoup de juifs à quitter l'Allemagne et à émigrer vers le Brésil.

²¹⁷ Kirsch, Adam, « Epistolary Bromance -The letters exchanged by Elias Canetti, his wife, and his brother reveal the artist's self-absorption », February 23, 2010. *Tablet - a new read in Jewish life*, site Internet - www.tabletmag.com : « Veza and Elias were refugees from Hitler, and the extended Canetti clan lost many relatives and friends to the Holocaust. Elias Canetti's work can be seen as a lifelong engagement with the meaning of Nazism and the Holocaust. » (Ma traduction). L'influence du contexte historique sur cette « littérature de l'exil » est aussi observée chez Veza Canetti, comme, par exemple, dans son roman *Les tortues*.

son temps, ainsi que la teneur de son discours - autrement dit, nous pourrions soupçonner que les origines juives d'Elias Canetti, ainsi que le contexte historique de l'écriture de son œuvre, ont dû jouer un rôle important dans sa position d'« ennemi perpétuel de la mort ». En alignement - conscient ou pas - avec sa condition d'auteur juif écrivant à chaud sur des événements catastrophiques d'une ère d'extrêmes, la « lutte » d'Elias Canetti contre le phénomène létal prend des contours très clairs, notamment dans ses écrits théoriques, que nous étudierons plus en détail après, où il est possible d'identifier plusieurs « voies du combat ».

Bien que la question juive ne soit pas explicitement évoquée dans les drames d'Elias Canetti, et que nous trouvions plutôt des évocations à la judéité dans son roman *Auto-da-fé*²¹⁸, elle a dû inspirer quelques-uns des principaux thèmes de son œuvre, comme le devoir de résistance et de mémoire (des êtres disparus) et la liberté, notamment la liberté de respirer ou de vivre, le combat obstiné contre la mort et - la grande utopie canettienne - la liberté de vaincre la mort. Le mot « liberté », ainsi que d'autres mots ou thèmes-clés de l'œuvre canettienne, semble acquérir des sens bien particuliers dans le lexique de l'auteur, comme il l'explique :

Le mot « liberté » exprime avant tout une ardente tension, peut-être la plus ardente de toutes (...)

Au niveau de la terre, c'est le brûlant désir de dépasser une frontière (...) Dans l'espace, c'est le rêve ancestral et mythique de voler à la rencontre du soleil. Dans le temps, c'est de vaincre la mort, et bienheureux encore qui peut la repousser de soi le plus possible !

(...)

Être libre, à l'origine, c'est tout simplement respirer. Tout homme a droit à l'oxygène, et cette liberté-là est bien la seule qu'on n'ait jamais vraiment foulée aux pieds jusqu'à aujourd'hui²¹⁹.

Pour Canetti, l'essentielle « liberté de respirer » ou la « liberté du souffle » renvoie à un pays, la Suisse, territoire neutre où il était possible d'échapper à la guerre et qui représente pour Canetti le paradis perdu de son enfance. La liberté, liée chez Canetti à des territoires et des langues²²⁰ (à l'idée de la terre natale ou la terre à laquelle on se sent appartenir), gagne une tout autre ampleur lorsqu'on la met en rapport avec la question juive. La lutte pour la liberté de respirer, qui acquiert chez les juifs la forme d'une lutte pour le droit de vivre ou de rester en vie, serait ainsi rattachée chez Canetti à l'espace,

²¹⁸ Canetti y brosse un portrait caricatural des Juifs, notamment à travers le personnage Fischerle.

²¹⁹ Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, pp.13-14.

²²⁰ À propos des rapports entre la judéité et les langues, voir, par exemple, Courtine-Denamy, Sylvie, « Pour les Juifs, le Mot est la seule patrie », *Études Germaniques*, 2008/4 (n° 252), p. 889-897. DOI : 10.3917/eger.252.0889. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-4-page-889.htm>.

ainsi qu'aux mots, à la parole des lois qui assurent la vie. À ce propos, l'apparente fonction de « la Sainte Loi » qui dans le dernier drame de l'auteur détermine l'instant de la mort de chaque individu, serait d'assurer la vie de cet individu jusqu'à l'arrivée de son « instant ».

Cette liberté du souffle - qui, comme nous le verrons, constitue l'argument central de la lutte de Cinquante, protagoniste des *Sursitaires*, contre la mort à l'instant fixé - s'associerait chez le peuple juif, qui, errant depuis longtemps, existe et résiste toujours, même lorsqu'il était voué à disparaître sans laisser de traces, à l'idée de résistance, de réussir à rester en vie contre toute attente. Lorsqu'une masse humaine subit la menace de désintégration ou de décomposition, réussir à continuer, à survivre, se dresse comme un symbole de cette résistance, et les événements doivent rester inoubliables, vu que se souvenir correspond aussi à résister.

Chez l'auteur juif, même la langue joue un rôle dans ce devoir de résistance : Canetti, qui n'avait pas une mais plusieurs nationalités et « identités », a délibérément choisi l'allemand, la langue secrète de ses parents qui n'est pas sa langue maternelle, comme la langue principale dans laquelle il a écrit toute son œuvre justement en raison de ses origines : « La langue allemande restera la langue de mon esprit, et cela parce que je suis juif²²¹ ». C'est comme s'il ressentait la responsabilité ou le besoin de se faire entendre et comprendre très nettement dans le pays où ont été commises les pires atrocités contre la vie humaine et le peuple juif, ou le devoir de résistance dans la langue et par l'écriture, et le fait qu'il le déclare n'est pas du tout anodin - à ce propos, des annotations de l'auteur contenant le mot « mort » dans plusieurs langues se montrent également révélatrices²²².

L'insistance avec laquelle l'auteur bulgare défend dans son œuvre le devoir de mémoire, de garder les traces, les images et les registres de vie des êtres disparus et de leur redonner ou de les maintenir en vie à travers l'évocation de leur souvenir, essayant toujours de les intégrer ou les rattacher au monde des vivants sans jamais les laisser de côté, nous renvoie de nouveau à la judéité. Dans le cas juif, nous penserions à la mémoire non seulement des événements traumatisants et inoubliables du passé, mais aussi de leurs

²²¹ Voir Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p.78 : « Je veux conserver en moi, en tant que juif, ce qui reste d'un pays dévasté de toutes les manières possibles. Le sort de ses fils est aussi le mien, mais j'apporte en plus un héritage à l'humanité tout entière. Je veux rendre à leur langue ce que je lui dois. Je veux contribuer à ce qu'on leur sache gré de quelque chose. »

²²² Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 5.4. Frühe Manuskripte Wien 1930-1938 / « Gedichte » 1943-1954.

origines et leur identité - si par une question d'auto-préservation, les juifs ont dû « oublier » ou essayer de cacher leurs origines lorsque leurs vies étaient en péril, maintenant ils doivent aux disparus le souvenir et la transmission de leur histoire, de leur identité et de la raison pour laquelle ils restent vivants. Ce besoin de l'homme de laisser des traces semble, d'ailleurs, également avoir un lien, selon Hannah Arendt, avec sa condition d'être mortel :

Les hommes sont « les mortels », les seuls mortels existant, puisqu'à la différence des animaux ils n'existent pas uniquement comme membres d'une espèce dont l'immortalité est garantie par la procréation. La mortalité humaine vient de ce que la vie individuelle, ayant de la naissance à la mort une histoire reconnaissable, se détache de la vie biologique. Elle se distingue de tous les êtres par une course en ligne droite qui coupe (...) le mouvement circulaire de la vie biologique. Voilà la mortalité : c'est se mouvoir en ligne droite dans un univers où rien ne bouge, si ce n'est en cercle.

Le devoir des mortels, et leur grandeur possible, résident dans leur capacité de produire des choses - œuvres, exploits et paroles - qui mériteraient d'appartenir et (...) appartiennent à la durée sans fin, de sorte que par leur intermédiaire les mortels puissent trouver place dans un cosmos où tout est immortel sauf eux²²³.

Le registre en mots et images contre l'effacement des traces

« Ce qui est nommé reste en vie. »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« Depuis de longues années, rien ne m'a ému ni habité autant que la pensée de la mort. D'une façon évidente et avouée, (...) je ne vis que pour conquérir l'immortalité des hommes²²⁴ ». L'affirmation de Canetti, qui date de 1943, témoigne de sa constante préoccupation de la mort. L'auteur souhaite non seulement que tous les êtres restent en vie, mais également maintenir en vie ceux qui sont déjà partis. En ce qui concerne les voies ou possibilités d'immortalisation des disparus utilisés par Canetti nous identifions en première lieu l'écriture, sur le plan de laquelle serait possible une victoire métaphorique contre le phénomène létal²²⁵. L'immortalisation par l'écriture, qui nous amène au débat sur l'art comme arme contre la mort auquel nous reviendrons plus tard, serait possible non seulement sur le plan littéraire, mais, à notre avis, aussi dans tout registre écrit portant sur les disparus - sous ce prisme, même les testaments, en tant

²²³ Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne (The human condition)*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, pp.54-55.

²²⁴ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, Paris, Albin Michel, 2018, p.57.

²²⁵ Voir Ruppel, Ursula, *Der Tod und Canetti*, Hamburg, Europ. Verl.-Anst., 1995 et Steussloff, Axel Gunther, « Die Dramen », in *Id., Autorschaft und Werk Elias Canettis. Subjekt - Sprache - Identität*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994.

qu'expression des volontés des décédés, ou l'inscription de leurs noms dans des archives, qui au contraire des statistiques se bornant à comptabiliser leur nombre, leur rendrait leur individualité, semblent constituer des armes contre l'effacement des traces des disparus. Nommer les morts acquiert un rôle capital chez Canetti, qui, défendant la valeur de chaque vie, se soucie de les représenter dans leur unicité. L'écriture comme forme de résistance et de dénonciation, qui sera, d'ailleurs, fortement exercée par nombre d'auteurs, comme Anne Frank et Primo Levi²²⁶, deux voix célèbres du XX^e siècle qui ont trouvé des mots pour raconter l'atrocité la plus indicible de leur temps, fait l'objet de plusieurs aphorismes canettiens, tel le suivant, datant de 1947 :

Que les lettres signifient encore quelque chose, qu'elles aient conservé (...) la force nécessaire pour s'unir dans le paysage détruit de la foi et des corps, qu'elles soient restées des signes plutôt que de s'être décomposées comme la vie elle-même, que la honte ne les ait pas rendues invisibles et qu'elles soient encore capables de donner sens à chaque bonne phrase dans laquelle on les contraint à prendre place, qu'il n'y ait pas un seul innocent qui se balance, pendu haut et court à la queue de chaque lettre de cette page²²⁷ (...).

À cet égard, le grand projet de Canetti, son livre contre la mort s'érigerait évidemment, comme le titre l'indique, comme une puissante arme dans sa lutte contre le phénomène létal. Le fait qu'il ne sera publié qu'à titre posthume trouverait pourtant des justifications dans les écrits de l'auteur bulgare, qui affirme préférer les laisser sous la forme de fragments et en 1946 constate que « le Livre des morts ne verra le jour que s'il s'avère possible d'y passer sous silence le mot "mort"²²⁸ ». Toutefois, quoiqu'il reste inachevé de son vivant, l'ensemble de sa vaste œuvre fait preuve déjà de l'esprit de résistance de l'auteur, qui a écrit non seulement de nombreux ouvrages théoriques, mais aussi une autobiographie qui compte trois volumes. De nombreuses archives canettiennes contenant les manuscrits qui donneraient naissance à cette publication sont, d'ailleurs, consacrées aux mémoires de son enfance et sa jeunesse en Europe, notamment en Suisse, en Angleterre et en Autriche²²⁹. Ainsi, ce n'est peut-être pas par hasard que Canetti

²²⁶ Voir Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Laffont, 2002 et Frank, Anne, *Le journal d'Anne Frank*, Paris, Librairie générale française, 1992. Sur ce dernier ouvrage, nous pouvons remarquer que la jeune Anne Frank partage avec Canetti la même révolte contre la guerre, dont témoignent certains extraits de son journal, notamment ceux écrits vers début mai 1944.

²²⁷ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p. 73.

²²⁸ *Ibid.*, p. 67. Cette affirmation renvoie également à un autre thème récurrent chez l'auteur bulgare, à savoir la croyance au pouvoir des mots, sur lequel nous reviendrons plus tard.

²²⁹ Voir, par exemple, Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 6. Aufzeichnungen 5.2.1942-29.12.1949, qui contient des aphorismes sur des thèmes divers : la guerre et ses traumatismes, le judaïsme, les théâtres et concerts que Canetti fréquentait avec sa mère, qui parlait de la décadence esthétique de Vienne, la lecture de tragédies grecques, le drame, la philosophie, ses « ancêtres », sa famille, sa jeunesse en Suisse, son premier drame non publié, *Junius Brutus*, sa lutte contre la mort, etc.

acquiert depuis son enfance, sous l'influence de son père, le goût de la lecture, ainsi que de l'écriture. Les deux, entretenant des rapports avec la métamorphose, se dressent comme des armes de résistance contre la mort, et leur caractère particulier dans l'univers canettien résiderait dans le fait qu'elles fonctionnent non seulement comme des « outils » de son combat et comme l'espace de la métamorphose, mais aussi comme un contrepoint à la haine ressentie par l'auteur contre la mort : les livres correspondent chez Canetti, comme la vie, au paradis.

Ainsi comme le registre écrit, le registre en images - photos, tableaux - ou la composition de formes tridimensionnelles - masques mortuaires, bustes, statues, etc. - s'avère également un puissant instrument dans l'effort d'immortalisation des disparus. L'immortalisation par le mot et le langage, ainsi que par l'effigie, empêcheraient la décomposition de l'image et de la mémoire. L'effigie comme forme d'immortalisation apparaît bien, comme nous le verrons par la suite, à la fin de *Comédie des vanités*, où elle devient pourtant un instrument du tyran, dont le désir d'immortalité correspond à un désir d'immortaliser son pouvoir.

Bien que la lutte menée par Canetti contre la mort tout au long de sa vie se présente à lui comme extrêmement difficile, elle n'est pas pour autant illégitime ou, comme elle pourrait le sembler dans un premier temps, insensée. En réinsérant le combat de l'écrivain contre la mort dans une perspective plus large, où la mort représenterait non seulement un phénomène individuel mais également social, nous pourrions identifier encore d'autres voies possibles entrevues par l'auteur pour faire face à ce puissant adversaire.

Agir pour la permanence de la vie collective

« *La survie de la terre est devenue si incertaine que tout acte et toute pensée qui la présupposent tiennent du banco le plus absurde.* »

(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse ; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre.* »

(Denis Diderot, *Rêve de d'Alembert*)

Si nous prenons en compte le fait déjà évoqué que Canetti ne s'intéresse qu'à ce qui est de l'ordre du collectif, cela nous permet de redimensionner et de réinterpréter le sens de son combat contre le phénomène létal, réinterprétation qui aiderait à « démonter » quelques contradictions que sa pensée semble mettre en évidence. La collectivité est une question d'importance capitale chez l'auteur, ce que nous observons notamment dans ses

réflexions, où il se dresse très clairement, à plusieurs reprises, contre *toute* mort. Or, cette préoccupation de Canetti pour *l'ensemble* de l'humanité - raison pour laquelle il maudit la guerre et les armes de destruction de masse, en évoquant l'ampleur de la destruction provoquée par elles - nous donne quelques pistes de réflexion. Si l'immortalité tant rêvée par Canetti, qui avait jusqu'à la veille de sa mort encore beaucoup de projets, reste une utopie, et qu'on ne réussit à survivre et à redonner vie aux morts qu'à travers la pratique de la métamorphose, la permanence de l'espèce humaine et de la vie collective sur Terre ne serait pas, il nous semble, *a priori* impossible.

Si, d'un côté, la révolte de Canetti se dresse indéniablement contre la mort individuelle, d'un autre côté, elle se dresse *aussi* contre la mort collective, non seulement la mort en masse mais également la mort globale, c'est-à-dire, contre les menaces de la fin du monde en face des fautes commises par l'homme, qui l'ont tant effrayé et qui semblent trouver son point culminant avec la bombe atomique, capable de ravager instantanément des villes entières. Ainsi, si nous pensons à la notion de vie dans son sens plus large, à la vie sur notre planète, au lieu de nous rapporter à la vie individuelle, il nous semble que l'immortalité, comprise en tant que *permanence* de vie d'une unité ou d'un ensemble d'êtres vivants, ne serait pas forcément une utopie. Bien que la science croie à la probable extinction de la vie humaine sur la Terre, rien n'a encore été confirmé, et si l'homme réussissait à trouver des moyens d'empêcher la destruction de la planète prévue par les scientifiques, la vie humaine pourrait éventuellement se poursuivre pour un temps indéfini qui, par son étendue, *semblerait* éternel, dans lequel le cycle de la vie, qui n'a pas de terme, se renouvellerait constamment à travers l'apparition de nouvelles collectivités humaines avec de nouveaux membres. Sous ce prisme, nous aurions tendance à croire que, tandis que la mort individuelle est inévitable, l'anéantissement de la vie humaine sur la planète pourrait éventuellement être évité.

Bien que cette interprétation de l'humanité comme un grand organisme dont les individus ne seraient que des atomes puisse s'éloigner du but premier de l'auteur, qui consisterait à trouver un moyen d'empêcher la mort de *toute* personne, elle ne serait pas totalement en désaccord avec la notion canettienne de métamorphose, qui est rendue possible précisément grâce à ce continuum de la vie, qui fait que des êtres ou l'œuvre des êtres il y a longtemps disparus puissent survivre dans la pensée et la mémoire de ceux qui les ont connus. Du moins, si les individus s'exerçaient à réfléchir sur eux-mêmes non pas comme des êtres séparés et isolés les uns des autres, mais comme des éléments ou des

parties d'un organisme plus grand, ils pourraient éventuellement (re)trouver la capacité d'exercer l'altruisme, au lieu de ne voir toujours que leurs propres intérêts. Dans ce cas, il leur serait important de se regarder comme des éléments d'une chaîne, reliés entre eux, afin de comprendre que chacun d'eux compte dans le groupe, et que même si ce groupe subsiste sans ceux qui s'éteignent, leurs disparitions laissent toujours une empreinte sur d'autres, dans lesquels ils continueront de vivre.

Si, d'un côté, le débat sur l'avenir de notre monde doit rester pour l'instant sur le plan spéculatif, et que la préoccupation pour l'environnement qui est en train d'être détruit par l'interférence humaine ne faisait pas encore apparemment partie des préoccupations de Canetti de son vivant, d'un autre côté, ce qui est certain, c'est sa préoccupation du sort non seulement des êtres, mais aussi des villes et de tous les lieux qu'il avait connus, dont la mémoire resterait également en lui :

Il sentait comme sa propre vie lui échappait chaque fois qu'une ville était détruite. Suis-je Nuremberg ? Suis-je Munich ? Je suis chaque maison où dorment des enfants. Je suis chaque place où trottent des pieds. Le dégoût me pulvérise lorsque je songe aux nouveaux instruments de mort, les bons, les meilleurs. (...) Mais quand il n'y aura plus de villes ? Qu'est-ce qui explosera alors²³⁰ ?

Si l'apocalypse, dont la menace effrayait tant Canetti, n'a pas encore de date, cela n'empêche pas que l'on essaie d'ores et déjà de la repousser le plus possible, comme dans l'univers des « sursitaires », où le combat du personnage Cinquante aurait aussi le mérite de tenter d'assurer la longévité de sa communauté.

La non-acceptation passive de la mort de soi et d'autrui

Depuis de nombreuses années, rien ne m'a bouleversé plus profondément que la pensée de la mort. Le but très concret, sérieux et délibéré de ma vie est l'obtention de l'immortalité pour les gens. »
(Elias Canetti)

« Une mort acceptée est sans honneur »
(Elias Canetti)

« En réalité, la vie, c'est la lutte contre la mort. »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Le combat perpétuel d'Elias Canetti contre un ennemi insurmontable - la mort - semble avoir fini par isoler un peu l'auteur, qui n'a pas trouvé des pairs dans sa lutte assez particulière, née de nombreuses expériences et traumatismes qu'il a subis depuis un très jeune âge. Cet isolement semble naître non pas de sa haine contre le phénomène létal,

²³⁰ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p. 47.

dans laquelle il serait accompagné par de nombreux auteurs de son époque qui, comme constaté, faisaient également de la mort un thème central de leurs œuvres, mais de la particularité de son but, que certains ont dû peut-être trouver un peu absurde : vouloir bannir la mort. Néanmoins, il nous semble que ce jugement découlerait d'une interprétation un peu réductrice du discours canettien, qui ne se dresse pas seulement contre la mort métaphysique, mais veut englober des questions plus vastes, comme l'explique l'auteur :

Quand je dis que je veux combattre la mort, ça sonne drôle, en tout cas incompréhensible. Est-ce que cela signifie que je veux échapper à la mort ou m'en cacher, d'une manière ou d'une autre ? C'est le contraire. Ce que j'essaie, c'est de lui faire face, je ne me cache pas de la mort. Je veux toujours savoir exactement où elle se trouve, où elle me menace et surtout où elle menace les autres. Je souhaite protéger ceux que je connais, qui sont proches de moi, même si ce n'est que pour cette raison que je dois déjà faire face à la mort. Donc, c'est juste le contraire de la censure. En réalité, il s'agit de quelque chose de très difficile, et qui ne facilite pas la vie. C'est une tentative de ne jamais occulter la mort et de ne jamais se cacher d'elle, de toujours la regarder dans les yeux²³¹.

Obstiné dans son but de ne jamais se cacher de la mort et de résister bravement à ses menaces, Canetti s'impose également comme tâche de n'accepter avec résignation ni sa propre mort ni celle d'autrui, ce qui ne veut pas dire ne pas accepter la mort, qui est un fait concret, mais ne pas l'accueillir les bras ouverts, passivement, sans lutter de toutes ses forces pour la vie. Comme l'explique Dagmar Barnouw, « Canetti ne s'oppose pas au fait de la mort ; il s'oppose à l'acceptation de la mort comme un fait, et nous demande de le rejoindre dans cette opposition²³² ».

Le grand problème détecté par l'auteur, que l'ensemble de son œuvre essaie de dénoncer, c'est la corruption de l'homme par la mort, phénomène qui s'observe toujours dans la société actuelle, d'où le besoin de le combattre :

Je pense que parmi tous les phénomènes, l'effet de la mort est le plus terrible, celui qui cause le plus de dégâts à l'homme, celui qui le défigure davantage ; parce que ce n'est pas seulement que nous devons mourir - cela, nous le savons, puisque nous ne pouvons pas vraiment abolir la mort - pourtant il arrive que des gens se livrent à la mort, acceptent trop facilement et trop vite que cela doit être ainsi, ils se laissent corrompre très vite par la mort et croient que, puisque la mort est dans le monde parce que nous ne pouvons pas l'éviter, au moins nous pouvons l'utiliser, nous pouvons l'instrumentaliser. Les personnes qui aspirent à détenir le pouvoir ont tendance à employer les autres à leurs fins, à les envoyer en guerre pour accroître leur propre pouvoir, cela se produit, on peut le voir depuis le début de l'histoire, et chez nous, cela s'est intensifié d'une façon vraiment catastrophique, qui a conduit le monde au bord de la ruine. C'est, pour ainsi dire, le grand

²³¹ Canetti, Elias, *Arrebatos verbales : dramas, ensayos, discursos y conversaciones*, Barcelona, Debolsillo, 2013, pp. 861-862. (Ma traduction).

²³² Barnouw, Dagmar, « Doubting Death », in *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal Vol. 7, No. 2*. Winnipeg, University of Manitoba, 1974, p. 13 : « Canetti does not oppose the fact of death ; he opposes the acceptance of death as a fact, and asks to be joined in this opposition. »

effet flagrant de la mort : l'utilisation de la mort par les puissants. Mais la même chose se produit dans la vie ordinaire : nous comptons sur la mort, nous considérons naturel d'hériter des biens des autres, par exemple ; beaucoup de gens attendent la mort d'un autre pour hériter, ils comptent donc toujours sur la mort²³³.

Canetti nous invite ainsi à ne jamais *compter sur* la mort d'autrui en aucune façon. Si un certain détachement ou une certaine froideur se font nécessaires pour que nous puissions garder notre équilibre émotionnel afin de continuer de mener nos vies après avoir fait l'expérience douloureuse d'être témoin de la disparition d'un être proche, nous ne devons pas pour autant oublier que la vie est ce qu'il y a de plus sacré au monde, que sa valeur dépasse celle de tout bien matériel, et profiter au maximum de notre temps auprès de ceux qui nous sont chers au lieu de permettre que le fait inévitable de la mort nous fasse compter sur elle, la désirer même pour d'autres ou *nous servir* d'elle à notre convenance. Dans ce sens, la situation décrite dans *Noce* ne serait que l'exagération grotesque d'un phénomène encore très courant dans notre société. « Rien au monde ne vaut la mort d'un homme si on ne surmonte pas la mort²³⁴. » L'aphorisme canettien de 1942 témoigne de la grande valeur que l'auteur accorde à la vie de chaque individu, raison pour laquelle il rejette toute forme de sacrifice et, dans ce sens, les fondements du Christianisme, basé sur le culte d'un homme - Jésus - qui « est mort pour nous ». En n'acceptant *aucune* mort, Canetti se dresse ainsi contre ceux qui acceptent la mort, leur propre mort et celle d'autrui, trop facilement, au lieu de se battre pour vivre et pour assurer que les autres aient le droit de vivre le plus longtemps possible. L'intérêt de Canetti pour la collectivité évoqué auparavant ne se heurte pas à son intérêt pour chaque être vivant. Pour lui, il faut penser à la collectivité comme un ensemble de personnes dont les vies ont toutes la même valeur et qui devraient, ainsi, avoir toutes les mêmes droits et la même « liberté de respirer », ce qui fait l'objet du combat du personnage Cinquante dans le drame qui clôt la dramaturgie canettienne.

« Je traîne un lourd fardeau, j'aime vivre²³⁵ ». L'aveu fait par l'auteur dans cet aphorisme datant de la très lourde année 1945 est assez révélateur. Vivant dans des temps très sombres, Canetti a pu vérifier l'ampleur de la banalisation de la mort, ainsi que de la vie, et à quel point cette liberté de respirer s'était trouvée en danger. De nos jours, passée « l'ère des extrêmes », il semblerait que ce risque ait diminué. Toutefois, la subsistance

²³³ Canetti, Elias, *Arrebatos verbales*, pp. 860-861. (Ma traduction).

²³⁴ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 227.b. Verschiedenes, deuxième fichier, p.1: « Nichts auf der Welt ist wert, dass ein Mensch dafür stirbt, es sei denn die Überwindung des Todes. »

²³⁵ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p. 59.

de l'autoritarisme dans le monde, ainsi que les guerres, les menaces terroristes et la poursuite de la course aux armements et au développement d'armes de destruction massive, sont la preuve de l'instrumentalisation toujours constante de la mort par les hommes en situation de pouvoir et montrent que la situation n'a pas tellement changé. Sous ce prisme, la pensée canettienne semble plus actuelle que jamais.

Ne pas compter les morts

Cimetières d'étoiles

Ça commence avec le fait de compter les morts. Chacun devrait, par sa mort, devenir unique comme Dieu. Un mort plus un autre ne font pas deux. Les vivants se laisseraient plus aisément compter, mais quoi de plus vain que ce genre d'addition ? Des villes et des campagnes entières peuvent porter le deuil, comme si tous les hommes, tous, fils et pères, étaient tombés au front. Mais si le nombre de ceux qui sont tombés s'élève à onze mille trois cent soixante-dix, elles ne cesseront d'aspirer à atteindre le million²³⁶.

L'extrait qui ouvre « Le Livre des morts » canettien, premier chapitre de son *Livre contre la mort*, nous met d'emblée devant les principales questions qui figureront dans son « anthropologie du meurtre » : la mort en masse et le traitement des morts comme masse. De la même manière que Canetti condamne l'oubli des morts, nous convoquant à les nommer et à retenir les traits de leurs visages - car retenir les traits et les noms, ce serait les protéger de la décomposition -, il rejette également l'énumération des morts, à laquelle on a souvent recours lorsqu'on parle du bilan des tragédies qui se terminent avec plusieurs décédés. Ce rejet se traduit par le rejet de la transformation des morts en masse. Compter les morts, les englober dans un chiffre, c'est effacer l'individualité de ceux qui composent le groupe. En outre, comme le signale l'auteur, cette énumération est également dangereuse, dans la mesure où, à force de se servir des masses de morts à sa convenance, l'homme a tendance à vouloir toujours accroître le chiffre ou le nombre des vies perdues. Comme l'explique Peter von Matt,

Dans une procédure qui n'a rien de normal à nos yeux (...), Canetti reconnaît une incitation voilée à l'homicide. Les morts en grand nombre, le plus souvent par milliers, font déjà partie intégrante des descriptions de batailles telles que nous le rapporte l'Ancien Testament. (...) Et jusqu'à nos jours, l'identité historique de toute bataille (...) repose sur le nombre des cadavres. Plus ils sont nombreux, plus le vainqueur en tire gloire. Canetti est peut-être le premier à reconnaître le caractère inhumain qui s'attache à leur dénombrement, Compter les morts revient à nier la dignité de chacun, c'est tuer une seconde fois chaque homme tombé au front. Le soldat mort devient un élément de statistique. En tant qu'individu, porteur d'un nom et d'un destin, il n'existe plus²³⁷.

²³⁶ *Ibid.*, p. 11

²³⁷ *Ibid.*, p. 461.

Cette logique acquiert des traits spécialement pervers lorsque des hommes de pouvoir tuent en masse de manière complètement arbitraire et pour satisfaire à une sorte de plaisir malsain. On en trouve un exemple dans *Masse et puissance*, dans le chapitre « Domination et paranoïa », où Canetti parle du sultan de Dehli :

Quand le sultan ordonnait l'exécution d'un homme, elle avait lieu devant la porte du palais. Les cadavres y restaient trois jours gisant. Qui s'approchait du palais ne manquait pas de se heurter à ces cadavres, il y en avait des montagnes²³⁸.

Il vaut la peine de remarquer que, dans cet exemple, il ne suffit pas au souverain de tuer en grand nombre, il a également besoin de *voir* et d'*exhiber* son « triomphe », les « montagnes » de corps empilés, comme pour se vanter de sa puissance destructrice. Chaque cadavre rajouté à « ses morts » le rend plus puissant. Sur cette question du regard, qui joue un rôle capital dans l'ensemble de l'œuvre canettienne, nous reviendrons plus tard.

Si, d'un côté, le rassemblement des morts dans un groupe exprimé par un chiffre, tel l'entassement des cadavres évoqué ci-dessous ou encore leur enterrement dans des fosses communes, aboutit à une dépersonnalisation ou à un effacement des individualités qui composent le groupe, d'un autre côté, l'isolement et l'occultation des corps dans des lieux inaccessibles ou l'anéantissement des cadavres produit des conséquences beaucoup plus terribles : la mise en doute des crimes et, dans le cas des meurtres de personnes nées et tuées en captivité, de leur propre existence. Pratique courante dans les régimes dictatoriaux comme ceux dépeints dans les drames de l'auteur juif, les meurtriers, dans une démarche similaire à celle employée dans *Les Sursitaires*, où l'on se sert de la dissimulation de la vérité comme instrument pour manipuler le peuple et lui faire croire à une loi basée sur un mensonge, se préoccupent d'effacer tous les vestiges de leurs assassinats afin d'en cacher les preuves. Cette pratique abominable connaît son exemple le plus terrible et efficace dans les camps de concentration nazis : l'incinération des cadavres. Brûler les corps, les annihiler, se débarrasser de toute trace qui a composé la matière corporelle d'un être vivant, représente une tentative non seulement de cacher la preuve des crimes, mais également de nier l'histoire. En effet, l'effacement des vestiges des meurtres permet à la fois que ceux qui n'ont témoigné de rien les ignorent et que ceux qui les ont commis les nient, et peut-être même les oublie, vu que les psychopathes n'ont pas d'empathie pour les autres et ne ressentent ainsi aucune culpabilité de leurs

²³⁸ *Id.*, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 452.

fautes. L'effacement des vestiges des atrocités commises permet de nier les faits et fonctionne comme une manière de mettre en doute ce qui s'est passé dans une démarche semblable à celle des négationnistes qui nient, par exemple, la Shoah, l'absurdité de leur comportement résidant dans le fait qu'existent plein d'autres vestiges - photos, témoignages, etc. - qui servent de preuves irréfutables de cette abominable catastrophe du XX^e siècle. À ce propos, ce qui est intéressant dans *Les Sursitaires*, c'est que les vestiges des crimes du Capsulant se trouvent justement dans la vision de la *vacuité* des capsules, qui permet aux gens de se débarrasser des noms-chiffres qui les emprisonnaient.

Cette tentative d'« effacer » les crimes à travers la destruction de leurs traces nous renvoie à une question centrale de notre analyse, également récurrente dans l'œuvre canettienne : l'importance du regard en tant qu'instrument activateur de la mémoire. Comme nous l'avons vu, ne pas voir l'autre, ne pas le percevoir, permet de l'ignorer, de lui être indifférent. Ici, si ne pas voir les traces de meurtres permet également de les ignorer dans le sens de *n'en pas prendre connaissance*, voir peu de traces permet aussi, il nous semble, de les oublier plus facilement, en dépit de la monstruosité des crimes commis. La mémoire est souvent associée à, ou du moins « rafraîchie » par la vision des êtres ou des objets. D'où l'effort des rescapés des massacres comme la Shoah de les raconter, de relater des faits impossibles à mettre en paroles, en dépit de la douleur que doit provoquer cette expérience, et les efforts des autorités responsables pour créer des musées ou faire bâtir des monuments en hommage aux victimes. Dans un monde caractérisé par l'accélération des expériences et par l'isolement croissant des êtres imposés par la modernité et le progrès technologique, la vision-perception activatrice de la mémoire s'érige comme un puissant instrument contre l'oubli de faits qui ne peuvent ni ne doivent être oubliés.

L'oubli des morts et des meurtres, aux yeux de Canetti ainsi qu'aux yeux des survivants de massacres comme la Shoah, par exemple, est inacceptable, c'est comme les tuer une seconde fois, ce qu'affirment aussi quelques rescapés. La préservation des vestiges des meurtres dans des institutions ouvertes au public, ainsi que la construction de monuments en hommage aux personnes disparues, joue de cette manière un rôle capital dans le maintien de la mémoire des crimes, afin de rappeler à l'humanité ce qui ne devrait jamais se répéter. Dans ce sens, tandis que le souvenir des morts représenterait une manière de leur redonner vie, se souvenir des meurtres représenterait, à son tour, une

manière de reconstruire ou de *recomposer* l'histoire qu'on a essayé d'occulter afin d'essayer de lui donner un sens.

Chapitre 3 - L'entrecroisement entre l'histoire personnelle et l'histoire fictionnelle.

Un auteur entouré par la mort

« *En ce monde, rien ne tient.*
Tous, il nous faut mourir, Nous le savons trop bien ! »
 (Georg Büchner, *Woyzeck*)

« *Qu'advient-il de l'image que les morts ont laissée dans tes yeux ?*
Comment la transmettras-tu ? »
 (Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *Un visage composé uniquement de morts.* »
 (Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« J'ai à peine quarante ans, mais il n'y a presque pas un jour où je ne suis pas informé de la mort d'une personne que je connais ». L'affirmation de Canetti ne sonne pas étrange ou exagérée si nous considérons l'époque où il l'a écrite, l'année très chargée de 1945. Toutefois, la présence marquante du phénomène létal dans sa vie remonte à plus loin que les années les plus perturbées du XX^e siècle. Si, comme constaté, Canetti assiste à quelques événements catastrophiques de très près, ce qui transforme la menace potentielle de mort en menace réelle, ces expériences ne représentent pas le premier contact du jeune écrivain avec la mort, en tant que spectateur qui frôle la mort lui-même. Canetti est très tôt confronté à la mort dans son entourage, étant lui-même en enfant victime d'une expérience de quasi-mort, ainsi que d'un épisode d'envie meurtrière. Ainsi, si le caractère morbide de son théâtre naît du contexte historique de son écriture, il est aussi le fruit d'autres événements tragiques qui ont marqué son histoire personnelle plus ancienne.

3.1 - L'omniprésence du phénomène létal

« *Je ne pourrais plus les énumérer, tous mes morts. (...) Ils sont partout, j'ai semé des morts sur la terre*
entière. »
 (Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *Ils sont trop nombreux. On meurt du trop-plein de morts.* »
 (Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *Qui s'est ouvert trop tôt à l'expérience de la mort ne pourra plus jamais se fermer à elle : une*
blessure qui devient comme un poumon par lequel on respire. »
 (Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

Depuis son enfance, Elias Canetti a été entouré par la mort. Tout d'abord, la mort symbolique de la langue et des origines. La multiplicité et la diversité culturelle et linguistique a toujours été présente dans la vie de l'auteur, né à Roustchouk (rebaptisée

Ruse²³⁹), ville de Bulgarie qui regroupait des gens d'origines diverses et où « l'on pouvait entendre parler sept ou huit langues différentes dans la journée²⁴⁰ ». Pourtant, cet enrichissement culturel, sur le plan linguistique, se manifeste chez Canetti aussi sous le signe de la perte. Premier enfant de parents séfarades très fortunés, Canetti, encore enfant, émigre en 1911 avec eux et ses frères cadets en Angleterre. Le ladino, langue dérivée de l'espagnol propre aux juifs du pourtour de la Méditerranée et que les parents utilisent avec les enfants, est d'abord remplacée par l'anglais et après, en 1913, lorsqu'il part avec sa mère à Vienne, par l'allemand, langue que le petit Canetti apprend non sans grande peine pendant un séjour à Lausanne, quand, obstinée à le faire poursuivre ses études en allemand, sa mère se sert d'une méthode assez radicale pour parvenir à son but. Si d'un côté, cet espagnol archaïque n'est pas désappris par Canetti, de l'autre côté, le bulgare, du fait qu'il quitte son pays natal sans y être jamais allé à l'école, est complètement oublié - ce qui fait que Canetti se souvienne en allemand d'histoires à lui racontées en bulgare. En 1916, pendant la première Grande Guerre, sa famille émigre encore une fois, quittant l'Autriche pour s'installer en Suisse, pays neutre, où Canetti s'inscrit, en 1917, à l'École nationale de Zurich. En 1921, déjà à l'aise dans plusieurs langues, l'auteur part pour Francfort et, en 1924, pour Vienne, où il est diplômé Docteur en Chimie et assiste à des conférences de Karl Kraus, fondateur de *Die Fackel*, qui va avoir une grande influence sur son travail (d'où le titre de son ouvrage *Die Fackel im Ohr*). Si cette vie nomade s'avère finalement bénéfique à Canetti, lui permettant de devenir un Européen à part entière, elle est quand-même traumatisante pour lui, qui vit comme un apatride, ainsi que pour sa famille, surtout pour le grand-père paternel, qui, en tant que membre du clan des séfarades espagnols, juifs croyants, très attachés à la communauté, n'accepte pas la décision de son fils de quitter la Bulgarie, le maudissant avant le départ de ce dernier pour Manchester.

À toutes ces morts symboliques s'ajoutent d'autres expériences ou de menaces de mort bien concrètes. Les écrits autobiographiques d'Elias Canetti révèlent que même ses souvenirs les plus anciens sont teintés de rouge, comme il le raconte dans *La Langue sauvée* à propos d'un épisode de son enfance où un homme menace de lui couper la langue. Quoiqu'il ne s'agisse pas encore ici d'une vraie menace de mort, elle semble avoir éveillé une répulsion contre la méchanceté humaine dans l'esprit du jeune Canetti, qui

²³⁹ On trouve également l'orthographe « Roussé ».

²⁴⁰ *Id.*, *La Langue sauvée*, p. 12.

depuis tout petit apprend sur la mort. D'abord, la mort des gens dont sa famille lui racontait les histoires, parmi lesquelles se trouvent celle d'un Arménien qu'ils voyaient passer toujours triste car sa petite sœur avait été assassinée, l'histoire biblique de la persécution des juifs, l'histoire de la chanson « La tombe dans la lande²⁴¹ » et celle d'une femme turque, également assassinée par son mari. Ces récits, qui ont dû laisser des traces dans l'imagination de l'enfant, démontrent à quel niveau Canetti a toujours rejeté l'idée de la mort, qu'il ne comprenait pas, même si, curieusement, il comprenait déjà très bien la nature humaine :

Je ne pouvais pas me faire à l'idée que la femme fût définitivement morte, la jalousie de l'homme, en revanche, je l'assimilai sans peine²⁴².

La haine et l'horreur que nourrit Canetti contre le phénomène létal semblent pourtant trouver son vrai point d'origine dans la mort précoce de son père, Jacques Canetti, qui s'éteint brusquement en 1912 dans leur maison à Manchester, d'une crise cardiaque, à l'âge de trente-et-un ans. Cet événement tragique et difficile à comprendre, le décès d'un père jeune, mystère qui occupera Canetti jusqu'à la fin de ses jours²⁴³, ne sera jamais assimilé ou accepté par le futur écrivain. Cette « écriture du deuil²⁴⁴ » occupe, d'ailleurs, une place centrale dans son autobiographie. Canetti reconnaît lui-même l'importance de cet épisode dans sa lutte contre le phénomène létal :

Le portrait de mon père décédé au-dessus de nos lits (...), pâle image qui n'a jamais eu d'importance pour moi.
C'est en moi qu'était son sourire et qu'étaient ses paroles.
Je n'ai jamais vu de photo de mon père qui ne m'ait paru absurde, ni de ligne écrite de sa main à laquelle j'aie pu croire.
Sa mort le rehaussait à mes yeux. Je tremble à la pensée de ce qu'il aurait pu devenir pour moi s'il avait vécu.
C'est ainsi que tu t'opposes à toi-même la mort, comme si en elle résidaient le sens, la gloire et l'honneur.
Mais c'est seulement parce que je ne veux pas qu'elle soit. Parce que je dresse contre elle celui qu'elle m'a pris.
Une mort acceptée est sans honneur²⁴⁵.

L'intérêt de l'extrait susmentionné réside également dans son allusion à la question du registre (photographique) de l'image (paternelle) qui contraste avec ce que

²⁴¹ Ce *Lied*, que Canetti demandait souvent à son père de chanter, parle d'un soldat qui était assassiné à la fin. Canetti ne comprenait pas qu'il fût « réellement mort ». Voir *Ibid.*, p. 61.

²⁴² *Ibid.*, p. 30.

²⁴³ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 97.

²⁴⁴ Voir Enderlein, Isabelle, *Visages de l'homme, territoires de la judéité : mémoire de l'histoire et recomposition de l'identité juive dans les œuvres d'après-guerre d'Albert Cohen et Elias Canetti*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2012.

²⁴⁵ Canetti, Elias, *Le Cœur secret de l'horloge*, p.30.

nous pourrions appeler « le registre intérieur » des caractéristiques du père décédé dans l'esprit et dans le souvenir de son fils, la métamorphose par laquelle ce dernier pourra le maintenir vivant en lui, questions auxquelles nous reviendrons plus tard. Curieusement, bien que la mort de son père ne soit pas (directement) liée à la guerre, elle est considérée par le jeune Elias comme intimement liée à la cette dernière, vu que Jacques meurt, comme le croit Canetti, d'apprendre la nouvelle de l'éclatement de la guerre des Balkans. À ce propos, l'auteur souligne l'association qu'il fait - ainsi que sa mère - entre la mort paternelle et la guerre :

Il faut se rappeler qu'elle avait accusé autant que moi le choc provoqué par le décès de mon père. Elle avait vingt-sept ans quand il mourut subitement. Et cet événement devait occuper son esprit jusqu'à la fin de sa vie (...) ; la mort avait des visages multiples, mais une racine unique. Je n'en avais alors (...) pas conscience mais il est bien certain que cette disposition affective était exemplaire pour moi. La guerre n'était autre chose que cette mort multipliée, l'absurdité poussée au paroxysme²⁴⁶.

La mort du père à l'époque où Canetti lisait un livre anglais sur Napoléon Bonaparte qui le présentait comme un méchant tyran, provoqua également sur son esprit un mélange entre fiction et réalité. Nous pouvons constater ainsi, encore une fois, un mélange entre l'Histoire avec un grand « H » et l'histoire personnelle, ici par le biais de l'imagination de l'enfant dans laquelle le père devient une victime de Napoléon :

La notion de pouvoir ne signifiait pas encore grand-chose pour moi à l'époque. Ce livre me permit d'en faire une première approche et je n'ai jamais pu, par la suite, entendre prononcer le nom de Napoléon sans le mettre aussitôt en rapport avec la mort soudaine de mon père. Mon père devenait en quelque sorte la principale victime de l'empereur²⁴⁷.

Le décès de sa mère en 1937 provoque également un grand traumatisme en Canetti, comme il le note en 1942 :

Il y a cinq ans aujourd'hui que ma mère est décédée. Depuis lors, la terre s'est retournée de l'intérieur vers l'extérieur. Pour moi, c'est comme si c'était arrivé hier. Ai-je vraiment pu vivre cinq ans sans qu'elle n'en ait rien su ? Je veux l'arracher à son cercueil, dussé-je en retirer chaque vis avec les lèvres. Je sais qu'elle est morte. Je sais qu'elle s'est décomposée. Mais je ne puis l'accepter. Je veux lui redonner vie. Mais où trouverai-je des traces d'elle ? Mes frères et moi-même en recelons bon nombre. Mais cela ne suffit pas. Je veux retrouver chaque personne qui l'a connue. Je veux récupérer toutes les paroles qu'elle a prononcées. Il me faut fréquenter ses lieux et respirer le parfum de ses fleurs (...) Je veux briser les miroirs qui ont un jour reflété son image. Je veux connaître, dans chaque langue, chaque voyelle qu'elle aurait pu prononcer. Où sont ses ombres ? Ou est sa colère ? Je lui prête mon souffle. Elle doit marcher avec mes jambes²⁴⁸.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 349.

²⁴⁷ *Id.*, *La Langue sauvée*, p. 59.

²⁴⁸ *Id.*, *Le Livre contre la mort*, p. 32.

L'extrait susmentionné contient plusieurs éléments récurrents dans l'œuvre canettienne auxquels nous reviendrons tout au long de cette étude, à savoir : son refus de la mort et de la décomposition, ici comprise comme le processus par lequel s'effacent tous les traces d'un être, qui représentent la seule possibilité qu'on a pour lui redonner vie, l'obsession de l'auteur par l'idée de redonner vie à tous les êtres qui lui étaient chers et la métamorphose comme forme de leur maintien en vie dans son propre corps et dans sa mémoire.

Les archives de jeunesse d'Elias Canetti nous permettent de vérifier son intérêt précoce pour les enjeux de la mort, aussi présents dans les études qu'il faisait sur la Bible - où il semble, par exemple, trouver quelques incohérences dans l'âge trop avancé de certains personnages. Cet intérêt, nourri, comme constaté, par ces expériences traumatisantes de son enfance, semble se traduire chez Canetti par le désir de vivre le plus longtemps possible et par sa préoccupation de la vie sous ses multiples aspects et de l'avenir de l'humanité dans un temps où il craignait une catastrophe majeure et imminente qui pourrait mettre en danger la vie sur la planète. À propos des origines de son obsession pour la mort, ses archives nous permettent toutefois de constater le rôle qu'y a joué non seulement la mort de ses parents, mais également celle de sa première épouse, Veza, en 1963. Tandis que le trauma provoqué par la mort paternelle s'avère un facteur déterminant derrière son refus de la mort, d'après ce qu'écrit l'auteur bulgare dans ses manuscrits, sa lutte contre le phénomène létal, qui l'occupera jusqu'à sa propre mort, semble être déclenchée par la mort de Veza, à qui, d'ailleurs, il dédie presque tous les ouvrages qu'il écrit jusqu'en 1980²⁴⁹, ainsi que des poèmes non publiés. À ce propos, la consultation d'archives contenant des documents sur la production littéraire et dramatique de Veza Canetti, qui semble partager avec celle de son mari des similarités²⁵⁰, nous permet également de nous interroger sur une possible influence de ses écrits (dont la plupart a été publiée tardivement) sur l'œuvre d'Elias Canetti.

²⁴⁹ À l'exception d'un seul ouvrage, tous les livres écrits par Elias Canetti jusqu'à 1980 sont, après la mort de Veza en 1963, dédiés à sa femme, comme il l'explique. Voir Canetti, Elias. « Veza » (préface), in Canetti, Veza, *A rua amarela (Die gelbe Strasse)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992 (édition originale : München/Wien, Hanser, 1990).

²⁵⁰ Notamment en ce qui concerne la construction de ses personnages, inspirés, comme ceux des premiers drames canettiens, de personnes réelles. Elias Canetti soutient que sa femme avait une admiration pour des personnes de nature excentrique. On trouve, par exemple, dans *Die gelbe Strasse*, des fous, des somnambules et des désespérés, inspirés des commerçants du cuir qui travaillaient à la Ferdinandstrasse, à Vienne, sa ville natale, dans les années trente.

La mort de ses proches hantera malheureusement Canetti tout au long de sa vie, au cours de laquelle il survivra à son père, à sa mère, à son frère et à ses deux épouses, Veza et Hera. Outre ces expériences il nous faut maintenant en évoquer d'autres qui occupent une place centrale dans sa vie et ont dû inspirer certains aspects de son œuvre.

3.2 - La connaissance de l'instinct meurtrier

Comme nous le verrons plus en détail après, le combat canettien contre la mort est intrinsèquement lié à l'attitude de l'homme devant le phénomène létal et, dans ce sens, prend la forme d'un combat contre la mort voulue, consentie ou provoquée, et, surtout, contre l'action du meurtrier, concept qui semble gagner un sens plus élargi dans l'optique canettienne. À ce propos, Canetti évoque, d'ailleurs, dans ses manuscrits, l'un des dix commandements de Dieu, « Tu ne tueras point ». Paradoxalement, bien que l'écrivain répudie le meurtre de toutes ses forces, il avoue avoir lui-même éprouvé un instinct meurtrier, une volonté de tuer sa cousine Laurica, sa compagne de jeu en Bulgarie, lorsqu'il avait cinq ans, à cause du refus de cette dernière de lui montrer ses cahiers d'école :

« Donne-les moi ! Donne-les moi ! » Je voulais parler, et des cahiers et des lettres, pour moi, c'était une seule et même chose. Elle tint les cahiers à bout de bras au-dessus de sa tête (..) et réussit à les poser sur le mur. Je n'arrivais pas à cette hauteur, j'étais trop petit (...); elle se tenait les côtes de rire. Je la plantai soudain là et filai dans l'arrière-cour (...); j'allais chercher la hache (...) avec laquelle je voulais la tuer.

(...)

Quand elle me vit revenir, brandissant la hache à deux mains au-dessus de ma tête, elle s'enfuit en perçant des hurlements perçants. Elle hurlait (...) d'un hurlement continu, couvrant aisément le cri de guerre que je poussais, inlassablement, résolument (...): « Agora vo matar a Laurica²⁵¹ ! »

Cet épisode de l'enfance de Canetti est moins anodin qu'il le semble, vu qu'il dévoile une contradiction qui restera dans l'esprit de l'auteur, qui reconnaît avoir expérimenté les stratégies de la puissance, bien qu'il ne cautionne pas « les multiples stratégies de survie », comme l'explique Marion Dufresne :

Il a très clairement formulé le dilemme auquel nul n'échappe et qui pèse sur toute existence : vivre est synonyme de survivre. La vraie question est de savoir si admettre que l'instant de la survie est l'instant de la puissance suscite la souffrance et la honte ou la satisfaction et le triomphe²⁵².

²⁵¹ Canetti, Elias, *La Langue sauvée*, p. 45.

²⁵² Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 60.

Comme nous le verrons par la suite, dans son œuvre dramatique, ainsi que fictionnelle, Canetti devient également, sur le plan métaphorique, le « meurtrier » qu'il condamne. Satiriste au fouet inspiré d'Aristophane, Canetti n'est pas par hasard appelé par la critique « Menschenfresser », expression que nous pouvons traduire par « ogre » ou, littéralement, par « dévrateur ou mangeur d'hommes²⁵³ ».

Nous pouvons identifier ici déjà le germe de questions d'ordre anthropologique et religieux qui occuperont une place centrale dans l'œuvre théorique et dramatique de l'auteur, à savoir : l'expérience de l'instinct meurtrier, qui, concrétisé, devient un instrument de l'aviissement de l'homme, et l'infraction imminente d'un commandement (divin), qui renvoie à son tour à la question de l'ordre et du devoir d'obéissance, de la prohibition et des figures de pouvoir.

3.3 - Une expérience de quasi-mort

L'épisode que nous venons d'évoquer, dans lequel Canetti essaie de tuer sa cousine Laurica, sera suivi par un autre, une menace de mort non pas exercée mais subie par l'auteur lui-même enfant. En jouant avec sa cuisine dans sa maison en Bulgarie, Canetti tombe un jour dans une cuve d'eau bouillante. Tout son corps, sauf la tête, est ébouillanté et il croit qu'il va mourir, ce qui le terrifie d'autant plus que son père n'est pas à ses côtés :

Mon père était en Angleterre à cette époque-là, pour moi c'était encore ce qu'il y avait de pire. Je me disais que j'allais mourir, je l'appelais à haute voix et je gémissais, l'idée que je ne le reverrais jamais était pire que les souffrances²⁵⁴.

Ainsi comme l'absence du père provoque chez le petit Elias la crainte de la mort, son retour semble s'associer, dans l'esprit de Canetti, à sa miraculeuse guérison :

Il est certain que l'on m'entoura, durant ces journées, de soins nombreux et patients mais je ne m'en aperçus pas, je n'avais qu'une seule pensée (...), c'était une plaie vive : le père. Puis j'entendis sa voix, il s'était approché de moi par derrière, (...) il prononça mon nom à voix basse, (...) je le vis, il me posa la main doucement sur les cheveux, c'était bien lui et je n'avais plus mal.

Ce qui se passa ensuite, je ne le sais que parce qu'on me l'a raconté. La plaie vive se renferma miraculeusement, j'étais en voie de guérison (...). Le médecin se déclara convaincu que je serais mort s'il n'était apparu et resté auprès de moi²⁵⁵.

²⁵³ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 2.

²⁵⁴ Canetti, Elias, *La Langue sauvée*, p. 47. À propos de cette expérience de quasi mort vécue par Canetti, voir aussi Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 6.2.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

Dans le récit de ce que son médecin, qui le croyait perdu, appelle « sa seconde naissance », la menace de mort subie par le jeune Canetti est vue par l'auteur comme un châtement pour ses impulsions meurtrières, une malédiction de sa cousine. L'interprétation qu'il fait de l'épisode nous permet de constater la place centrale qu'occupe la religion dans sa vie ainsi que dans ses écrits, notamment dans ses premiers drames, que Canetti, incorporant encore le rôle d'auteur satiriste au fouet, achève de manière catastrophique afin de punir ses personnages représentants d'une société dénaturée. Notamment dans *Noce*, la catastrophe qui provoque l'effondrement de la maison, microcosme du monde, et la mort de tous les personnages, représenterait la seule issue à l'humanité dégénérée. L'analyse que fait Canetti de cette expérience, où il éprouve de la culpabilité pour la « faute » commise avec sa cousine, ainsi que de la peur de la punition de Dieu, nous permet également de repérer déjà le caractère qu'accorde l'auteur à la figure divine, qui, comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie de cette étude, représente pour lui un dieu vengeur et méchant. À ce propos, des archives canettiennes contenant des études de la Bible (« Bibelstudien »), ainsi que des réflexions sur les commandements de Dieu, les péchés capitaux et la prohibition de tuer sont assez révélatrices²⁵⁶.

Nous pouvons constater ainsi que l'œuvre dramatique d'Elias Canetti se « nourrit » non seulement de son œuvre théorique, comme nous le verrons par la suite, mais aussi de ses écrits autobiographiques, qui semblent avoir semé dans l'esprit du futur écrivain les bases qui donneraient naissance à des réflexions sur des questions majeures de sa pensée.

²⁵⁶ Voir, par exemple, Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 6.2 et 6.6. Voir aussi Canetti, Elias, *La Langue sauvée*, pp. 11-49.

PARTIE II.

VISAGES DE LA MORT DANS LE THÉÂTRE CANETTIEN ET SON RÔLE
DANS LE PROJET DE « PRENDRE LE XX^e SIÈCLE À LA GORGE »

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, le théâtre d'Elias Canetti, profondément marqué par le lourd contexte historique de son écriture - que l'auteur a dû subir de manière encore plus intense en raison de sa judéité -, ainsi que par des expériences assez traumatisantes qu'il a vécues depuis son enfance, fait de la mort l'un de ses éléments principaux. La mort occupe une place centrale dans le théâtre de Canetti, où elle se déploie en plusieurs rôles et enjeux et, omniprésente dans plusieurs rubriques de sa poétique, semble également fonctionner comme un fil conducteur de lecture. En effet, un examen détaillé des trois pièces nous permet de constater une progressive transformation de l'optique canettienne, évidemment influencée par les deux décennies qui séparent l'écriture de *Noce* et *Comédie des Vanités* de celle des *Sursitaires*. De la mort banalisée on arrive à la mort combattue, et malgré la croissante instrumentalisation de la mort, le drame de l'apocalypse semble faire place à une dramaturgie de la résistance et de la liberté. Il s'agira dans cette deuxième partie de notre recherche de présenter les différents enjeux et rôles de la mort dans le drame canettien suivie d'une analyse détaillée de chaque pièce, avant de nous livrer à une étude des rapports entre l'œuvre dramatique de l'auteur bulgare et son chef d'œuvre *Masse et puissance*, ainsi qu'entre cette dernière et celle d'autres auteurs proéminents du XX^e siècle, avec laquelle elle semble partager des points communs.

Chapitre 4 - La destruction faisant création. Enjeux de la mort dans le théâtre canettien

« *Et pourtant je maudis la mort. Je ne puis faire autrement. (...) Si je l'acceptais, je serais un assassin.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

“Tu as peur de tout ce qui n'arrive *pas* après la mort”
(Elias Canetti, *Le Collier de mouches*)

Comme constaté, l'histoire, non seulement celle avec un grand « H », mais les histoires au pluriel - l'histoire de la mort en Occident, l'histoire personnelle de l'auteur, etc. - jouent un rôle capital dans l'obsession d'Elias Canetti pour le thème de la mort qui se reflète dans son œuvre, y compris naturellement son théâtre. Cette obsession trouve ses racines dans une conjoncture assez particulière, relevant non seulement de l'appartenance de l'auteur à une génération d'artistes dont l'œuvre est marquée de manière générale par ce sentiment d'être face à une catastrophe imminente et de son affiliation littéraire ou de l'influence exercée sur son esprit par ses « ancêtres²⁵⁷ », mais également de ses origines juives qui en font une victime des atrocités de son époque, ainsi que d'une coïncidence hasardeuse qui inscrit la mort de manière également intense dans son quotidien même avant les événements catastrophiques du « court » XX^e siècle. Néanmoins, le théâtre canettien, considéré par l'écrivain comme le centre de son œuvre et en lien étroit avec l'ensemble de cette dernière, se relie profondément à des enjeux multiples, non seulement historiques, mais également anthropologiques et dramaturgiques, auxquels, après avoir analysé les points de contact entre l'Histoire, l'histoire personnelle de l'auteur et l'histoire fictionnelle qu'il a produite, nous consacrerons la deuxième partie de cette étude.

4.1 - Les effets de la mort sur l'homme et la mort sur la scène : la mort comme instrument de l'homme et du dramaturge

« *Il faudrait imaginer un monde où il n'y a jamais eu de meurtre. Qu'en serait-il, dans un tel monde, de tous les autres forfaits ?* »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

« *Dieu a été interrompu par l'homme.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *L'héritage de Dieu est empoisonné.* »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

²⁵⁷ Notamment ceux de la tradition viennoise, comme Johann Nestroy et Karl Kraus.

Héritier des catastrophes de la première moitié du XX^e siècle et s'inscrivant de manière plus ample dans la dramaturgie de l'entre-deux-guerres, profondément marquée par le bouleversement provoqué par la guerre et par l'instauration d'un nouveau paradigme, ainsi que par la nouvelle posture de l'homme face à la mort, le théâtre d'Elias Canetti constitue un « théâtre terrible », une dramaturgie de la laideur où il n'y a pas de transcendance, de bienséance, ainsi que de sentimentalisme entre ses personnages. Si Canetti fait de la scène un miroir du monde, en rejetant toute rêverie ou édulcoration de la réalité au profit d'une dramaturgie qui puise directement dans les événements de son époque décadente, c'est non seulement pour dénoncer l'état chaotique du monde, ravagé par les expériences de mort en masse, mais aussi, et surtout, pour montrer l'effet de ces expériences sur l'homme. La mort acquiert une place centrale dans la dramaturgie de l'auteur, qui nous met devant des mondes crépusculaires et dystopiques dans lesquels nous identifions une croissante instrumentalisation - et l'institutionnalisation - du phénomène légal, et la transformation exercée par ce dernier sur les personnages, des « masques » figés dépourvus d'épaisseur psychologique à travers lesquels Canetti cherche à dénoncer l'avalissement de l'homme par la mort.

Univers dystopiques, mondes totalitaires

Comme nous le verrons plus en détail par la suite, le sous-texte des drames canettiens - celui de *Comédie des vanités*, réponse de l'auteur à la montée du nazisme en Europe, des *Sursitaires*, qui dépeint également une société vivant sous un état d'exception, et de *Noce*, dont les personnages sont inspirés de nombreuses figures « réelles » que l'auteur a connues à Berlin et à Vienne - renvoie au contexte historique de l'époque de leur écriture, marqué, entre autres, par une crise sans précédent, par des catastrophes qui provoquent des millions des morts et par la montée des totalitarismes. Quoique les univers dépeints ne se rattachent pas à des périodes historiques précises, datées, mais se situent plutôt dans des cadres spatio-temporels non spécifiés, et que les univers dystopiques qui y sont recrées représentent des sociétés imaginaires, ils puisent dans des fonds historiques bien concrets, dans lesquels, même s'ils ne sont pas explicites, les rapports entre le monde fictionnel et le monde réel sont facilement identifiables.

L'anthropologie canettienne et le « problème » de la mort

« *Il n'y a pas de mort digne.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *Avant de devenir dissolution, la mort est affrontement. Courage de la défier, aussi vain que ce soit. Courage de cracher au visage de la mort.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret d'horloge*)

« *Le voici debout, fixant des yeux la mort. Elle s'avance vers lui, il la repousse. (...) Quand la confusion déferlera tout de même sur lui... il n'aura pas ployé devant elle. Il l'a nommée, il l'a haïe, il l'a répudiée. Il n'a pas pu faire plus : c'est mieux que rien.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« Le meurtre comme l'un des plus anciens thèmes dramatiques²⁵⁸ ». La phrase qui se trouve dans les manuscrits de Canetti datant des années 1936-38 résume bien ce qui représente son centre d'intérêt : non seulement la mort en général, la mort qui victimise l'homme, mais notamment la mort *provoquée* par l'homme. À cet égard, d'ailleurs, il vaut la peine de noter que pour certains peuples primitifs, dont les mythes intéressaient extrêmement l'auteur juif, toute mort est un meurtre. Canetti ne semble pas, comme nous l'avons vu, considérer la mort comme un phénomène métaphysique et individuel, mais surtout social et collectif ; toute mort semble à ses yeux concerner tous, et ce serait la responsabilité de tous de maintenir les êtres disparus en vie à travers la pratique de la métamorphose.

En liaison étroite avec son œuvre théorique, notamment avec son chef-d'œuvre, *Masse et puissance*, une analyse du national-socialisme ainsi que de la psychologie des masses où l'écrivain juge avoir réussi à esquisser un panorama des principales maladies de son siècle, le drame canettien se nourrit à la fois de l'idée que l'homme agit sur la mort ou interfère dans les lois de la nature à travers le meurtre et que la mort, en même temps, agit sur lui, de manière extrêmement négative, situation qui connaît son apogée lorsque les dictateurs au pouvoir, en se servant de la manipulation des masses et en se mettant aisément dans la position de bourreaux, décident de la mort de leurs « sujets » afin d'accroître leur propre pouvoir. Dans la mesure où la mort d'autrui crée chez le survivant une sensation accrue de pouvoir, elle l'avilit, et Canetti attribue ainsi à son pire ennemi, le phénomène létal, une grande responsabilité dans la méchanceté humaine. Cet aspect

²⁵⁸ « Der Mord als eines der ältesten dramatischen Themen. », in Zentralbibliothek Zürich, Nachl. E. Canetti 4 (Frühe Manuskripte Wien 1936-1938) - 4.3 (Lose Blätter, nummeriert von 22/23-57: Wien, Februar-März 1938 angeschrieben mit: « Zum Vortrag über Drama im "Neuen Werkbund" (abgesagt wegen des Umsturzes) »), p.42.

néгатif de la survie, qui se donne aux dépens de la mort d'autrui, fait l'objet de nombreuses réflexions de la part de l'auteur :

La situation de survie est la situation centrale de la puissance. Survivre n'est pas seulement impitoyable, c'est concret, une situation précise, délimitée, qui ne saurait être confondue. L'être humain ne croit jamais tout à fait à la mort, tant qu'il ne l'a pas vécue. Maintenant, toutefois, il l'aperçoit chez autrui. Celui-ci meurt sous ses yeux (...) et tout individu qui meurt le convainc de la mort. Il en nourrit la peur ; et il est mort à sa place. Le vivant l'a poussé à sa place. Jamais le vivant ne se croit plus grand que lorsqu'il est confronté avec le mort qui est tombé à jamais : en cet instant, il a comme le sentiment d'avoir grandi²⁵⁹.

Comme l'explique Canetti, la situation de l'homme vivant face au mort dans cet « accueil » du mort par l'observateur, qui constituerait, selon lui, « le plus profond et le plus humainement digne de tous les accueils²⁶⁰ », se donne en deux étapes. Si tout d'abord « la confrontation avec le mort confronte l'être avec sa propre mort » et « même le tueur professionnel (...) s'en effraie aussi », le stade suivant, « beaucoup plus lourd de conséquences » et « nullement digne humainement, qui est au cœur de la puissance comme de la grandeur²⁶¹ » correspond à un stade de contentement :

Ce qui succède à l'effroi face au mort qui gît là, c'est la satisfaction : on n'est pas soi-même le mort. (...) Soi-même, on se tient debout, indemne et intact ; et, peu importe maintenant qu'il s'agisse d'un ennemi qu'on a tué ou d'un ami qu'on a perdu, tout se passe, soudain, comme si la mort dont on était menacé soi-même avait été détournée sur lui.

C'est ce sentiment qui prend rapidement le dessus ; ce qui était effroi initialement, s'imprègne maintenant de contentement. Jamais celui qui se tient debout (...) ne sent mieux sa posture verticale. L'instant le captive : le sentiment de supériorité face au mort le lie à lui²⁶².

Le danger de cette « satisfaction » ressentie par le survivant, c'est que « celui qui a pris goût à la survie voudra l'accumuler » et « cherchera à provoquer des situations où

²⁵⁹ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, pp. 33-34. À ce propos, il est intéressant de voir la description que fait l'auteur des cimetières, ainsi que la particularité d'un cimetière juif de Mellah. Voir *Id.*, *Les Voix de Marrakech*, pp. 57-58 : « Les cimetières, dans d'autres parties du monde, sont organisés pour assurer la bonne conscience des vivants. On y trouve beaucoup de vie, des plantes et des oiseaux, de sorte que le visiteur, seul vivant parmi tant de morts, se sent ragaillardir et fortifié. Il lit sur les pierres tombales les noms des gens auxquels il a survécu. (...) Certes, il est attristé (...), mais en compensation, il se sent lui-même invincible. Où ailleurs pourrait-il se trouver dans une telle situation ? Sur quel champ de bataille du monde resterait-il l'unique survivant ? (...) Cependant, les arbres et les pierres tombales aussi sont debout (...), ils l'entourent comme un héritage destiné à lui plaire. Mais dans le cimetière juif, il n'y avait rien. C'est la vérité nue, un paysage lunaire. (...) C'est le désert des morts où il ne pousse rien, le dernier, l'ultime désert. »

²⁶⁰ *Id.*, *La Conscience des mots*, p. 32.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

²⁶² *Id.*

il survive à beaucoup d'êtres simultanément²⁶³ ». Cette constatation n'est pas sans fondement, comme l'explique Canetti :

Or, ce dont il s'agit réellement dans les guerres est pourtant bien évident : tuer, tuer en masse. Un monceau de morts ennemis, voilà le but ; et qui veut vaincre se représente très nettement qu'il survit à ce monceau de morts ennemis²⁶⁴.

Quoique cette interprétation semble inappropriée à celui qui est obligé de partir à la guerre, elle convient bien à celui qu'y part volontiers, et qui

le fait dans le sentiment qu'il va revenir, il ne va pas être touché, lui ; c'est une sorte de loterie à l'envers, où seuls gagnent les numéros qui *ne sortent pas*. Celui qui part volontiers à la guerre y va avec *confiance* ; et cette confiance consiste à escompter que ceux qui tombent des deux côtés, le sien y compris, ce seront seulement les *autres*, et qu'on sera, soi, le survivant. La guerre fournit par là à l'homme (...) l'occasion d'accéder aussi à un sentiment de puissance, là où ce sentiment a précisément sa racine, dans la survie accumulée²⁶⁵.

À cet égard, il est intéressant de remarquer qu'effectivement la menace de mort provoque souvent une indifférence de l'individu menacé par rapport aux autres qui se trouvent dans la même situation, chacun se souciant de sauver « sa propre peau », comme le montre l'ouvrage *Une vie contre une autre*²⁶⁶, sur les « échanges » de victimes dans le camp de concentration de Buchenwald en 1944, une « modalité de survie » qui semble révéler que les antifascistes, victimes du nazisme, auraient aussi été des bourreaux.

Si « l'éclat de l'invulnérabilité auréole peu ou prou quiconque s'en revient indemne », la situation la plus grave, pourtant, est celle de l'homme pas simple. Car cet homme ne se contente pas de cela et s'il ne peut pas « tuer autant d'êtres que sa passion pour la survie le souhaiterait », il peut « y inciter les autres, ou les diriger », allusion claire aux hommes de pouvoir qui ont été responsables de meurtres en masse. Il s'agit, aux yeux de Canetti, d'une vérité historique dépourvue de tout sens et dignité, résultante « d'une passion privée du potentat », dont le plaisir à survivre croît avec sa puissance et qui a « l'avidité de survivre en masse à des êtres humains » et, ultimement, de survivre à tout le monde et « être *l'unique*²⁶⁷ ». Cette association entre survie et puissance²⁶⁸ serait bien

²⁶³ *Ibid.*, p. 38.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁵ *Id.*

²⁶⁶ Combe, Sonia, *Une vie contre une autre. Échange de victime et modalités de survie dans le camp de Buchenwald*, Paris, Fayard, 2014.

²⁶⁷ Canetti, Elias, *op. cit.*, pp. 40-42.

²⁶⁸ Canetti associe également la masse à la puissance, comme, par exemple, dans ses notes sur Hitler. Voir Canetti, Elias, *Ibid.*, p. 213 : « Dans la conscience de ces morts, il a puisé la force de ne jamais reconnaître l'issue de cette guerre. Ils étaient sa masse lorsqu'il n'en avait pas d'autre ; il sent que ce sont eux qui l'ont aidé à accéder à sa puissance ; sans les morts de la Première Guerre mondiale, il n'aurait jamais existé (...).

ancienne, selon Canetti, qui s'appuie, entre autres, sur l'exemple des *manas* qui désignent une sorte de puissance surnaturelle et impersonnelle qui peut passer d'un être humain à un autre, ce qui expliquerait la croyance des guerriers anciens dans le fait qu'ils deviendraient plus forts en tuant leurs ennemis²⁶⁹. À ce propos, les aphorismes canettiens de 1942 démontrent la préoccupation de l'écrivain, peu d'années avant les catastrophes majeures de 1945, à l'égard des armes de destruction massive fabriquées par l'homme - la bombe nucléaire, le gaz, les armes très puissantes, etc. - où nous pourrions identifier une critique du progrès, qui se met au service du meurtre, étroitement liée à une critique de l'homme, meurtrier naturel qui, tuant pour de nombreuses raisons (pour se nourrir, se défendre, attaquer et même pour s'amuser), s'érige comme une « machine à tuer » ou comme un serviteur du système et exécuteur aveugle des ordres des hommes de pouvoir.

Si Canetti semble s'intéresser plutôt à l'agent qu'à la victime du phénomène létal, qui peut trouver la mort de façon inattendue sans se rendre compte de son décès imminent, il s'interroge pourtant également sur l'effet de la conscience de la mort chez les hommes ou, pour reprendre Ariès, sur son attitude devant la mort. Comme nous le verrons dans le chapitre de cette étude consacré à son dernier drame, *Les Sursitaires*, Canetti prête une attention particulière à la question de l'attitude de ceux qui connaissent l'instant précis de leur mort, situation hypothétique explorée dans le drame mais qui renvoie également à une question réelle : la sentence de mort et les exécutions.

Un autre aspect central du « problème de la mort » tel que le conçoit l'auteur serait, ainsi, l'inégalité de la mort, représentée par la figure du survivant, celui qui demeure en vie après la mort d'autres individus et qui - ce qui semble constituer le nerf du problème pour Canetti - a un « quota de vie » plus grand que le quota de ceux qu'il voit mourir. Cette inégalité de la mort, le fait que les individus ont des « capitaux de vie » bien différents les uns des autres, aussi en raison des « assassinats juridiques », des condamnations et des meurtres, constituerait pour Canetti l'une des plus graves des inégalités des sociétés modernes, dans la mesure où elle semble témoigner d'un manque d'intérêt

Le sentiment pour la masse des morts est décisif chez Hitler. C'est sa masse *proprement dite*. Ce qui le possède et qui se manifesta par une vitalité inquiétante, ce sont ces morts. »

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 35-38. Cette puissance que les guerriers recevraient des corps de leurs ennemis combattus est bien montrée dans certains films de science-fiction et aventure, comme « Highlander » (1986), de Russell Mulcahy, où le guerrier immortel Connor MacLeod doit vaincre ses ennemis en leur coupant la gorge, d'où sort une explosion de rayonnements et de lumière qui est ensuite transmise à son corps. Dans ce contexte, la phrase répétée par le guerrier après le meurtre, « There can be only one » (que nous pourrions traduire par : « Il ne peut y avoir qu'un seul »), est assez révélatrice.

général pour la compréhension de cette disparité, qui a inspiré l'écriture des *Sursitaires*, et pour la recherche de moyens de rallonger la durée de la vie humaine, ainsi que d'une indifférence à l'injustice de la mort précoce de ceux qui ont été condamnés. À ce propos, les recherches de Canetti sur les sociétés primitives, qui incluent des annotations sur une île magique dont tous les habitants vivent jusqu'à l'âge de cent cinquante ans, des histoires contenant des prédictions de la durée de vie d'hommes de pouvoir, des contes sur la doctrine étrusque des siècles selon laquelle ils sont comptés par la plus longue vie humaine d'une génération ou qui parlent des morts qui reviennent à la vie, ainsi que ses études de théories scientifiques comme celle de la survie des plus aptes, semblent avoir également nourri l'intérêt quasi obsessionnel de l'auteur pour la question de l'espérance de vie et de la longévité, non seulement des hommes, mais des différentes espèces, ainsi que ses rêves de conquête scientifique de l'immortalité et de l'annulation ou de la réversibilité de la mort ou de la possibilité de mourir seulement pour un temps déterminé.

L'idée d'immortalité, ainsi, n'est pas du tout étrangère à l'univers canettien, d'autant plus si nous considérons l'immortalité symbolique de l'œuvre et de l'auteur à travers l'acte d'écrire, que nous avons abordée dans le deuxième chapitre de notre étude. Néanmoins, cette victoire symbolique de l'auteur sur la mort n'efface pas le problème qu'elle soulève : l'« immortalité privée ou littéraire²⁷⁰ » ne serait pas un phénomène global et ne représenterait pas une vraie libération ou résolution du phénomène léthal, mais plutôt une forme de « survie²⁷¹ ». Ainsi, l'indignité de la survie, comme la souveraineté de la mort, demeurerait - à ce propos, Canetti, un survivant dans tous les sens du terme, a dû éprouver un sentiment de grande culpabilité face à « ses morts », comme le révèle l'un de ses aphorismes de 1945 :

Sentiment de culpabilité devant mon père : mon âge est déjà supérieur de neuf ans à celui qu'il avait à sa mort²⁷².

Le combat du poète contre la mort : une confrontation problématique

Nous pouvons ainsi identifier quelques problèmes, des apparentes inconsistances ou des contradictions dans le discours canettien contre la mort, qui semblent transformer le combat du poète contre le phénomène léthal en une confrontation problématique.

²⁷⁰ Canetti, Elias, *Masse et puissance*, p. 293.

²⁷¹ Voir Ruppel, Ursula, *Der Tod und Canetti*.

²⁷² Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p 102.

« On pense à la mort, tant qu'on espère y échapper ». La phrase de Jules Renard, transcrite par Elias Canetti dans l'un de ses cahiers de manuscrits²⁷³, synthétise avec justesse la motivation du combat de l'écrivain : Canetti ne voulait pas mourir, et jusqu'à la veille de son décès avait encore beaucoup de projets à accomplir, comme une continuation de *Masse et puissance* et le quatrième volume de son autobiographie. Plus encore, il voulait *bannir* la mort. Toutefois, son rêve d'immortalité pour tous les hommes était une utopie, ce dont témoigne, d'ailleurs, la fin aporétique²⁷⁴ de son dernier drame. *Les Sursitaires* ne présente pas une « solution » au « problème » et s'achève, comme nous le verrons, avec des questions sans réponse²⁷⁵. « L'injouabilité » du théâtre canettien n'aide pas non plus à élucider la question. Est-ce que cela impliquerait ainsi l'échec du combat de l'auteur contre la mort, qui à bien des égards semblerait déjà perdu d'avance ? Afin d'analyser cette question dans toute l'ampleur qu'elle acquiert chez Canetti, il faut revenir sur certaines étapes du développement de son anthropologie qui nous fournissent quelques pistes pour nous aider à déchiffrer cette énigme.

Lutte contre la mort versus rejet de la survie : un binôme paradoxal ?

« [L]e survivant est le mal originel de l'humanité, sa malédiction, et peut-être sa perte »
(Elias Canetti, *Masse et Puissance*)

Elias Canetti n'était pas seulement un auteur difficile à classer, mais également, pour certains, un écrivain « énigmatique²⁷⁶ ». Il nous semble que le mystère qui entoure le nom de Canetti découle en grande partie d'un nombre de paradoxes que quelques idées défendues par l'auteur mettent en évidence. En ce qui concerne le thème de la mort, nous trouvons chez l'auteur, comme constaté, deux positions qui semblent, à première vue, antagoniques : d'un côté, la lutte contre la mort ; de l'autre, le rejet du survivant. Or, si Canetti considère la mort comme son pire ennemi, le fait qu'il rejette l'idée de la survie en raison de son rattachement à la puissance semble incompatible avec sa lutte, vu que le rêve de l'immortalité ou de continuer de vivre le plus longtemps possible implique toujours sa survie par rapport à d'autres personnes. À chaque instant de nos vies, nous devenons automatiquement des survivants, vu qu'à tout moment il y a des gens en train

²⁷³ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 21.a. Thematisierte Aufzeichnungen, p. 13.

²⁷⁴ Voir Agard, Olivier, *op. cit.*

²⁷⁵ *Id.*

²⁷⁶ Voir Kenk, Françoise, *op. cit.*

de mourir quelque part. Vivre, c'est survivre ; vaincre la mort chaque jour, c'est survivre à tous ceux qui ne seront plus en vie à la fin de la journée et à cet égard Canetti avoue avoir expérimenté lui-même le goût de la survie²⁷⁷.

En dépit des arguments susmentionnés, il nous semble que le binôme lutte contre la mort *versus* rejet de la survie ne serait paradoxal qu'en apparence. La clé de compréhension de cette question reposerait sur la notion de collectivité. Le combat d'Elias Canetti contre la mort, ainsi que toute sa pensée, reste profondément cohérent. Si Canetti rejette la *survie*, c'est-à-dire, qu'une personne vive *plus* qu'une autre, c'est qu'il défend l'idée que tous devraient vivre pour toujours, ou du moins, avoir la même durée de vie. Le cible de sa critique, c'est l'injustice de la mort, qui frappe les êtres de façon arbitraire, une révolte possiblement née du traumatisme causé par la perte très précoce et inexplicable de son père. La vie est sacrée et tous devraient pouvoir, comme le défend l'auteur par la bouche de son personnage Cinquante, avoir le droit de vivre autant qu'ils le veulent. À ce propos, le raisonnement suivi par les « sursitaires » lorsque Cinquante découvre vers la fin du drame que les capsules sont vides nous semble assez logique : ils déduisent que, comme la date fixée pour leurs morts s'est avérée mensongère, ils pourront vivre éternellement.

Si même dans un monde où tous pourraient avoir le même capital de vie, on n'arriverait pas à résoudre le problème de la survie - car ceux qui seraient nés plus tard survivraient à ceux qui seraient nés avant -, ce serait déjà une grande conquête si tous les hommes pouvaient avoir les mêmes droits en ce qui concerne leur durée de vie. Il faut comprendre effectivement l'opposition de Canetti à la figure du survivant à partir du sens plus restreint qu'il attribue à ce terme, comme celui qui éprouve de la satisfaction à savoir qu'il reste en vie, tandis que d'autres ont péri. Comme celui qui fait de la mort la monnaie de son pouvoir et qui chérit, ainsi, cette inégalité du phénomène létal. Suivant ce raisonnement, si la mort était moins injuste, cela devrait contribuer ainsi à la diminution du pouvoir du survivant. Le rejet de la figure du survivant comprise dans le sens précis suggéré par Canetti, comme celui qui tire profit de l'inégalité de la mort, ne serait pas ainsi incompatible, mais, au contraire, en harmonie avec l'objet de son combat, qui reste pourtant problématique, en raison du fait que la science n'a pas encore réussi à prolonger

²⁷⁷ Voir Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 118 : « Aurais-je jamais connu la puissance si je ne l'avais pas exercée ? Si je n'en avais pas été la victime de ces mêmes exercices ? Ainsi, elle m'est triplement familière : je l'ai observée, je l'ai exercée, je l'ai subie. »

la durée de vie des êtres humains et à trouver le remède à quelques graves maladies, que les sociétés n'ont pas encore pu résoudre le problème de la violence et du meurtre et qu'en dépit de toutes ces utopies, la mort continue de frapper aveuglément les hommes, omniprésente et souveraine. Ainsi, même si le paradoxe n'existait pas, la lutte de Canetti contre la mort demeurerait problématique, vu qu'elle représente une confrontation entre adversaires de forces très inégales.

Immortalité littéraire versus mortalité corporelle. La difficile métamorphose.

« On peut facilement renoncer à la célébrité momentanée quand on veut quelque chose de meilleur pour soi-même. Dans mon cas, ce désir est de continuer d'exister, avec ce que je fais, lorsque moi-même je n'existerai plus. »
(Elias Canetti)

« Chaque mot écrit est une victoire contre la mort. »
(Michel Butor, *Entretiens avec Georges Charbonnier*)

Comme constaté, Canetti, qui n'a jamais caché son désir de vivre éternellement, évoque le concept de métamorphose comme un important instrument dont l'on disposerait pour lutter contre la mort. Selon l'auteur, le poète serait un « gardien des métamorphoses²⁷⁸ » dans un double sens : il serait gardien des métamorphoses présentes dans l'héritage littéraire de l'humanité qu'il doit chercher à s'assimiler, conserver et transmettre par l'écrit, et aussi de celles qu'il doit pratiquer lui-même, comme il l'explique :

Dans un monde (...) qui accroît inconsidérément les moyens de son autodestruction (...) dans un tel monde, qu'on qualifierait de plus obnubilé qui soit ; il paraît essentiel que quelques-uns continuent, malgré tout, à exercer ce don de la métamorphose. Voilà qui serait, à mon sens, la tâche proprement dite des poètes²⁷⁹.

Canetti pense que le poète devrait « maintenir ouverts les accès *entre* les êtres » et « pouvoir devenir *n'importe qui*, le plus infime, le plus naïf, le plus impuissant même » et son don de la métamorphose serait d'autant plus important qu'il vit dans une époque où les gens s'expriment par des phrases toute faites et « disent de plus en plus la même chose » : « Par la métamorphose seulement (...) on parviendrait réellement à sentir ce qu'un être est derrière ses mots ; on ne pourrait saisir autrement la consistance réelle de

²⁷⁸ *Id.*, *La Conscience des mots*, pp. 319-331.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 326.

ce qu'il y a là de vivant²⁸⁰ ». Et c'est en « accueillant » tous ces personnages, dans lesquels il se métamorphose, qu'il devient un combattant de la mort :

Il y a là (...) la puissance des personnages qui le tiennent occupé, qui ne lâchent pas l'espace qu'ils ont pu investir en lui. Ils réagissent à travers lui, comme s'il était constitué par eux. Ils sont sa majorité, articulée et consciente ; ils sont, dans la mesure où ils vivent en lui, sa résistance contre la mort. (...)

La vie multiforme qui passe en lui (...) lui donne la force de s'opposer à la mort. (...)

Cela ne saurait être l'affaire du poète, de livrer l'humanité à la mort. C'est avec bouleversement que lui (...), il apprend chez beaucoup la puissance croissante de la mort. Même si ceci apparaît à tout le monde comme une entreprise vaine, il cherchera à l'ébranler ; et jamais (...) il ne capitulera. Ce sera son orgueil, de résister aux messages du néant, qui deviennent toujours plus nombreux dans la littérature ; et de les combattre avec d'autres moyens que les leurs. Il vivra selon une loi (...) qui déclare :

On ne rejettera personne dans le néant (...). On cherchera le néant seulement pour en trouver l'issue (...). On patientera dans le chagrin comme dans le désespoir, pour apprendre comment on en tire autrui ; non par mépris du bonheur qui est dû aux créatures, bien qu'elles se défigurent et se déchirent entre elles²⁸¹.

Cette notion canettienne de métamorphose, mise en évidence dans l'essai « Le métier du poète », souligne ainsi le pouvoir de l'écriture - chez l'auteur marquée par l'intertextualité - de se convertir en un instrument de combat contre le « néant ». Si lire, c'est faire vivre la « mémoire humaine » représentée par la littérature, une « somme d'expériences du monde », écrire, c'est prolonger et répercuter cette lecture²⁸². La responsabilité du poète de (re)transmettre les histoires serait une sorte de résistance par la littérature contre la mort. Nous pourrions donc penser à une victoire métaphorique contre la mort à travers l'écriture²⁸³ qui témoignerait d'une double immortalisation, celle de l'écrivain et celle de ses personnages, éternisés dans son œuvre. Si pour Canetti, le rêve d'immortalité « que nous étions sur le point de réaliser, a volé en éclats » avec la bombe d'Hiroshima²⁸⁴, nous pouvons néanmoins toujours parler de l'immortalisation symbolique du sujet écrivain.

Il vaut la peine de remarquer que pour Canetti l'écriture devenait même un besoin, et qu'il écrivait pour vivre, comme le note Peter von Matt :

[I]l lui fallait chaque matin s'asseoir à sa table de travail, (...) et écrire, écrire pendant des heures. Sa vie toute entière se confondait avec cette écriture, et celle-ci dépasse donc d'emblée le cadre d'une simple compilation ou d'un travail préparatoire. C'est l'existence même de l'écrivain qui s'accomplit en elle²⁸⁵.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 326-327.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 329-331.

²⁸² Voir Agard, Olivier, *op. cit.*, p. 178.

²⁸³ Voir Steussloff, Axel Gunther, « Exkurs - Die metaphorische Überwindung des Todes im Akt des Schreibens » (« La victoire métaphorique contre la mort dans l'acte d'écrire »), in *Id.*, *op. cit.*, pp. 131-134.

²⁸⁴ Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 97.

²⁸⁵ Matt, Peter von, « Postface », in Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p. 451.

Cette confusion de la vie de l'auteur avec son écriture a été, d'ailleurs, identifiée par Canetti lui-même, comme le démontre un beau passage où il évoque son immortalisation dans son instrument de travail :

Je ne suis plus là, je suis mille crayons, je ne tiens pas à savoir ce qu'ils écrivent, je veux me dissoudre dans leurs mouvements que je ne comprends plus²⁸⁶.

L'écriture semble acquérir chez Canetti le pouvoir même de sauver des vies, non seulement la sienne propre, mais aussi celle de son frère cadet Georges, dont la maladie (il était tuberculeux) représente la principale raison pour laquelle Canetti a décidé d'écrire son autobiographie : « Il a eu une influence directe sur mes écrits. Pendant sa dernière maladie, je décidais de raconter pour lui notre enfance avec l'espoir que cela pourrait peut-être l'aider à guérir²⁸⁷. »

La responsabilité du poète de rendre éternels ceux dans lesquels il se métamorphose nous met, comme constaté, devant une double perspective : la possibilité qu'elle offre aux êtres disparus de continuer de vivre à travers le poète et celle qu'a le poète lui-même, à son tour, de « survivre » dans ceux qui le garderont dans leur mémoire. Cette dernière semble bien plaire à l'auteur juif, qui à cet égard avait un désir ambitieux : « Je ne veux dire au revoir à aucun être humain, pas de durée de vie. Je ne veux pas changer de peau, mais vivre dans toutes les peaux²⁸⁸. » Dans ce raisonnement, le cycle de la métamorphose pourrait ainsi se poursuivre, et par ce moyen, les êtres seraient sauvés de ce que la culture mexicaine appelle « la mort finale²⁸⁹ » qui représente l'oubli de ceux qui se sont éteints par ceux qui les ont connus.

Néanmoins, la tâche du poète - et à cet égard, de tous les hommes - n'est pas

²⁸⁶ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p. 173.

²⁸⁷ *Id.*, « Entretien avec Gerald Stieg », in Stieg, Gerald (dir.), *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* n° 11, p. 17. Voir également Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p.59 : « pour Canetti, l'écriture était une tentative pour défier le temps et parvenir à ce que « les êtres auprès desquels on a vécu restent vivants, et pour longtemps encore ».

²⁸⁸ Canetti, Elias, *Das Buch gegen den Tod* : « Ich will nicht Abschied nehmen, von keinen Menschen, keiner Lebenszeit. Ich will mich nicht häuten, sondern in allen Häuten leben. » (Ma traduction).

²⁸⁹ Dans la culture mexicaine, la « mort finale » est la dernière de trois morts : la première correspond à la mort du corps ; la deuxième, au moment où le corps est enterré et retourne au cycle de la nature ; et la troisième, la plus définitive, au moment où le dernier souvenir d'un être disparu s'efface. Ce thème est exploré, par exemple, dans le film d'animation américain « Coco » (2017), de Lee Unkrich. Voir Loughrey, Clarisse. « Coco will challenge the way you look at death. How Pixar's latest draws from the traditions of Día de Muertos and its concepts of Final Death », *Independent*. Publié le 17 janvier 2018. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/coco-pixar-second-death-final-death-day-of-dead-dia-de-muertos-a8164491.html>. Visité le 7 novembre 2022 : « The "first death" is the physical one, the death of the body. The "second death" is more of a natural one: the moment the body is laid to rest in the earth and returned into nature's cycle. The "third death" is (...) the moment the last memory of you fades. Día de Muertos helps to delay that final death. »

facile, mais douloureuse. Cette sorte d'« incorporation » des morts par les vivants, qui peut avoir également une connotation négative si on l'associe à l'interprétation canettienne de l'acte de manger des corps d'animaux tués, n'est pas simple à accomplir, comme l'affirme l'écrivain : « Je suis si plein de mes morts, personne ne doit plus mourir autour de moi, il n'y a plus de place²⁹⁰. » Dans le même sens, il écrit quelques années plus tard : « Je ne veux plus enterrer personne. Plutôt être enterré moi-même²⁹¹. » Cette vie prolongée des morts dans la mémoire des survivants, qui constitue l'un des thèmes récurrents des aphorismes canettiens, comme le note Peter von Matt, peut être spécialement dure, d'ailleurs, pour ceux qui ont « abusé » des morts, à l'égard de qui, selon Canetti, les survivants ont un devoir :

Dans chaque vie, on peut trouver les morts dont le vivant s'est nourri. Chez les hommes doux, chez les bons, les rudes, les mauvais - partout on trouve des morts dont on a abusé. Comment quelqu'un peut-il supporter la vie sachant que cela vaut pour lui ? En prêtant à ses morts sa propre vie, en ne la perdant jamais et en les immortalisant²⁹².

À ce propos, Canetti croit également à une sorte de culpabilité des vivants envers toutes les morts, qui s'ajouterait à la douleur de leur perte :

nous sommes assis sur un amoncellement de morts, hommes et animaux ; que notre amour-propre tire sa véritable nourriture de tous ceux auxquels nous avons survécu ; avec cette conscience rapide à se propager, il devient de plus en plus difficile de parvenir à une solution qui ne nous fasse pas honte. Il est difficile de tourner le dos à la vie, dont on sent toujours le prix et l'espérance. Mais il est difficile, également, de ne pas vivre de la mort des autres créatures, dont le prix et l'espérance ne sont pas moins importants.

Le bonheur de s'en remettre à quelque lointain, dont se nourrissent toutes les religions traditionnelles, ce bonheur ne peut pas être le nôtre.

L'au-delà est en nous : notion qui pèse lourd ! Pourtant il est emprisonné en nous. Voilà la grande déchirure de l'homme moderne et il n'existe pas de solution. Car en nous sont enterrées toutes les créatures²⁹³.

Cette difficulté de l'homme moderne à « gérer » la mémoire des morts pourrait, à notre avis, avoir ainsi deux raisons, la tristesse et la culpabilité qui s'y mêlent, ce qui pourrait expliquer le choix habituel de l'oubli.

L'interdiction du souvenir pourrait pourtant ne pas être volontaire. Un autre problème qui semble avoir été soulevé par l'auteur, c'est que le processus de métamorphose ne serait pas forcément permanent et que les morts « finissent de mourir lentement » dans les vivants²⁹⁴, ce qui serait valable même, à notre avis, lorsqu'on évoque

²⁹⁰ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p.185.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 258.

²⁹² *Ibid.*, p. 139.

²⁹³ Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, pp. 213-214.

²⁹⁴ Voir *Id.*, *Le Livre contre la mort*.

l'immortalité littéraire d'artistes renommés. Si, d'un côté, nous assistons à l'immortalité de grands artistes dont la réputation n'a fait qu'augmenter au cours des siècles, d'un autre côté, il y en a quelques-uns qui, malgré leur génie, restent, pour des raisons diverses, pas très connus d'un grand public, ou commencent à être un peu oubliés avec le temps. Canetti lui-même pourrait servir d'exemple. À propos de ces difficultés, Canetti note en 1942 :

On n'a pas assez pensé à ce qui, dispersé dans les autres, reste vraiment vivant d'un mort ; et on n'a pas réfléchi à la méthode qui permettrait de nourrir ces restes dispersés et de les maintenir en vie aussi longtemps que possible²⁹⁵.

Ainsi, en dépit de toute empreinte et tout héritage laissés par les êtres disparus dans le monde, il s'avère une lourde tâche pour les vivants de les garder dans le regard et dans la mémoire, ce qui n'invalide pas la tentative de leur redonner vie, À cet égard, l'obstination de l'Ami, à la fin des *Sursitaires*, dans sa décision de chercher sa sœur Douze, son rejet du conseil de Cinquante de laisser sa quête de la vérité à propos de son sort de côté et la certitude de la trouver, sont assez révélateurs²⁹⁶.

Est-ce que les difficultés énumérées seraient la preuve d'une inutilité et d'une vanité de la lutte canettienne ? Nous serions tentés de répondre négativement. Il nous semblerait effectivement, au contraire, que son combat contre la mort, compris dans toute l'ampleur que l'auteur lui accorde, est non seulement souhaitable, mais également - et absolument - nécessaire. Afin de saisir cette ampleur de son discours, il faudrait d'abord, comme vu précédemment, comprendre le phénomène létal comme un phénomène social ou bien comme une sentence collective, ainsi que les rapports existants entre la mort et la puissance, ayant pour but de mettre en relief les mauvaises attitudes de l'homme face à la mort et surtout son instrumentalisation par ceux qui en font la monnaie de leur puissance (ce qu'il illustre au plus clair dans la pièce *Les Sursitaires*). À propos du caractère altruiste de sa préoccupation de la question de la mort, Canetti, déjà âgé, écrit en 1982 : « Tu es plus que jamais obsédé par la mort. La masse, telle que tu l'envisageais, a été siphonnée par la mort en masse. Ta propre mort ne peut plus être qu'indifférente. Clairement, la mort seule a encore voix au chapitre²⁹⁷. » Comme il l'explique :

Dans la lutte contre la mort, il semble qu'il ne s'agisse jamais que de la lutte que l'on mène contre sa propre mort. Ce serait trop peu. Ce ne serait rien. Comment montrer assez clairement (...) qu'il s'agit de la mort *en tant que telle*, et peut-être moins d'ailleurs de la durée trop courte de la vie que de l'*influence* de la mort, qui est toxique²⁹⁸.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁶ Voir *Id.*, *Théâtre*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 319.

²⁹⁷ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, pp. 311-312.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 319.

Ce traitement du « problème » de la mort comme un problème social s'avère essentiel à la bonne compréhension de la pensée de Canetti, dont le discours, loin d'être naïf ou insensé, comme certains l'auraient peut-être cru, s'érigait non seulement comme un libelle contre la mort souveraine - ce qui reviendrait à livrer une bataille perdue d'avance ou vouée à l'échec -, mais aurait pour but de dénoncer la manière dont les individus *se servent* de la mort en société ou la manière par laquelle la mort devient *convenable*, et la vie cesse d'être la plus haute valeur et la mesure de toutes choses. Ce qui importe pour Canetti, qui tient la vie pour sacrée et n'accepte aucune mort, c'est effectivement de dénoncer l'acceptation et la résignation passive à la mort. Si la mort et le mourir, de par leur permanence, doivent être assimilés et compris, en même temps ils doivent aussi, selon l'auteur, être combattus. Sous ce prisme, le combat canettien se révèle d'une grande actualité, si l'on considère les actes terroristes où le grand nombre de morts sert le propos de groupes ennemis pour mesurer leurs forces et la mort en masse, la tuerie de victimes innocentes, devient un instrument de pouvoir.

La mort et ses enjeux comme instruments du dramaturge

Tous ces déploiements du « problème » de la mort sont bien explorés et illustrés dans le drame canettien, où les personnages soit désirent (et parfois provoquent) la mort d'autrui, vue comme une forme d'enrichissement matériel, soit demeurent indifférents à cette dernière, ainsi qu'à leur propre mort. Dans le deuxième drame de l'auteur, la mort figure comme une menace ; dans le troisième, comme une sentence. Mais quoique Canetti semble, dans un premier temps, présenter une vision plutôt pessimiste du monde et de l'homme, qui montre, dès ses origines bibliques, sa face noire, il n'est pas sans espoir. L'objectif de Canetti ne se borne pas à dénoncer la société malade et condamner l'instinct meurtrier, ainsi que l'indifférence à la mort d'autrui de l'homme corrompu par le pouvoir - qui la souhaite, la provoque et la légitimise ou l'inscrit dans la loi, par l'instauration de la peine capitale et de « La loi sacrée ». L'auteur veut également pousser son spectateur à la réflexion à travers le choc et pour cela il fera appel à plusieurs procédés dramaturgiques.

Les enjeux historiques et anthropologiques, indissociables, auraient, il nous semble, une interférence directe avec les enjeux dramaturgiques de la mort chez Canetti. Les diverses manières par lesquelles la mort s'est inscrite très tôt dans la vie de l'auteur bulgare semblent être à l'origine non seulement de son obsession pour le sujet, mais

également des nombreux rôles qu'il attribue au phénomène létal au sein de son drame, où, comme nous l'avons déjà vérifié dans une première étape de cette recherche²⁹⁹, la mort est présente dans plusieurs rubriques de sa poétique et devient également un élément central de son esthétique, jouant un rôle fondamental dans la « pédagogie de l'horreur » de l'auteur bulgare.

4.2 - Omniprésence et rôles de la mort dans le théâtre canettien

« *Qu'y a-t-il dans la langue ? Que cache-t-elle ? Que vous prend-elle ?* »
(Elias Canetti, *Les Voix de Marrakech*)

« *La mort ravit tout sans pudeur.* »
(La Fontaine, *Fables - Livres VIII à XII*)

Dans la dramaturgie canettienne, la mort devient un élément central non seulement du discours des personnages, mais aussi de leurs actions. Néanmoins, quoique aussi évoquée dans les didascalies, l'(omni)présence de la mort s'y fait voir avant tout, et principalement, dans le dialogue.

Omniprésence et dédramatisation de la mort. Le rire dérisoire.

Dans ses drames Canetti n'a aucune pudeur à dénuder l'absurdité du monde et de la vie. La mort, omniprésente, prédomine dans la plupart des dialogues - même lorsqu'elle n'est pas présentée tout de suite, comme dans *Comédie des vanités* (où elle figure néanmoins déjà dans le titre), elle ne tarde pas à occuper son espace dans les répliques. Ici il faut pourtant distinguer le discours direct du discours indirect ou rapporté des sujets parlants. Examinons d'abord le discours direct des personnages.

Dès la première scène de *Noce*, où les habitants de la maison s'interrogent sur la mort prochaine - et bien désirée - de la propriétaire, la vieille La Garpe, ils ne cessent pas de discuter la question de la cessation de la vie, qui ne représente plus chez Canetti un sujet tabou, mais, au contraire, un phénomène absolument naturel. Tous parlent ouvertement de la mort, comme le révèle la conversation entre Parfait et sa femme :

PARFAIT - (...) Tu peux mourir. Je peux, *stricto sensu*, mourir moi aussi³⁰⁰ (...).

²⁹⁹ Voir Gusmão Duarte, Isabela, *Vanités de mondes totalitaires*. Mémoire de Master en Études théâtrales, sous la direction de M. Joseph Danan, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2014.

³⁰⁰ Canetti, Elias, *Théâtre*, p. 18.

Le naturel avec laquelle les personnages abordent le sujet est toutefois poussée jusqu'au bout dans les premiers drames canettiens, où la mort est complètement banalisée, ce dont témoigne, par exemple, la conversation entre Bouc et Christine dans *Noce* :

BOUC - Ton bébé pleure.

CHRISTINE - Merci, oncle Bouc.

BOUC - A moins que la petite sœur en ait déjà un ?

CHRISTINE - Et quoi encore ! C'est le monstre des Parfait, au-dessous.

BOUC - Je sais. J'y ai été hier. Ce gosse est cuit, archicuit.

CHRISTINE - Espérons ! Il hurle comme ça jour et nuit. Moi, je déménage. Mais ma pauvre mère ne peut plus dormir³⁰¹.

La dévalorisation de l'existence y confine à l'absurde, ce que nous observons dans le refus du médecin d'aider la femme agonisante du concierge, qui indique non seulement un manque de solidarité, mais aussi d'éthique professionnelle :

BOUC - J'aimerais bien savoir pourquoi il faut qu'elle meure juste aujourd'hui.

CHRISTINE - Tu peux toujours aller la soigner !

BOUC - Je m'en garderai bien ! Pour bousiller toute ma belle humeur ! J'ai un fameux programme, aujourd'hui.

CHRISTINE - De toute façon, il y a un médecin de la caisse maladie. Mais il refuse de l'appeler. (...) On asticote le vieux Kokosch, on lui dit : « Vous devez absolument faire venir le médecin. Vous êtes irresponsable. On va vous dénoncer. » Alors il devient furieux et il finit chaque fois par exploser : « C'est moins cher de prier, messieurs dames, c'est moins cher de prier ! » Et il se remet à bafouiller ses prières, de peur que la vieille lui claque sous le nez. Ça, on peut dire qu'il aime !

BOUC - C'est stupide ! Pourquoi ne la laisse-t-il pas mourir³⁰² ?

La fatalité et la vanité de l'existence, thèmes aussi chers au théâtre qu'à la philosophie, sont également observées dans *Comédie des vanités*, dans le dialogue entre Emilie Fant, mère de Pierre-Jean Fant, et l'instituteur Frédéric Jacquotte, où l'humour découle du fait que l'argent est plus valorisé que la vie :

FREDERIC JACQUOTTE - (...) Avis à la population. Par ordre du gouvernement. Premièrement, la détention et l'usage de miroirs est interdite. Tous les miroirs existants seront détruits. (...) La fabrication de miroirs est passible de la peine de mort.

EMILIE FANT - Tiens donc, la peine de mort. J'aurais bien donné six de mes miroirs, spontanément, mais les quatorze ! (...)

FREDERIC JACQUOTTE - T-t-t-taisez v-v-vous !

Deuxièmement : La photographie d'êtres humains ou assimilés est interdite. (...) La photographie d'êtres humains ou assimilés est passible de la peine de mort.

EMILIE FANT - Tiens donc, la peine de mort. Je ne peux pas donner mes photos. (...) Sans photos, les clients sérieux ne viendront plus chez moi. (...) Et les gens s'imaginent qu'on amasse des fortunes.

FREDERIC JACQUOTTE - T-t-t-taisez v-v-vous ! La réalisation de portraits ou autoportraits au fusain, à la sanguine, à l'aquarelle, à l'huile, ou par toute autre technique, est interdite. (...) La réalisation de portraits ou autoportraits est passible de la peine de mort.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰² *Ibid.*, p. 45.

EMILIE FANT - Alors bon, encore la peine de mort ! Ecoutez, vous, j'en ai assez ! J'ai pas volé mon temps³⁰³.

Cette indifférence de l'individu par rapport à tout ce qui l'entoure explique le naturel avec lequel quelques personnages de *Noce* s'échangent les femmes sans sentir aucune jalousie et avec laquelle Tonine interroge sa grand-mère sur la perspective de sa mort. Le « jeu de l'adoré » conduit par Guette à la fin de *Noce*, où il invite les participants à imaginer la fin du monde, est, à cet égard, révélateur. À la question « Quel dernier geste ferez-vous pour l'adoré³⁰⁴ ? », qu'il pose à tous dans la salle où on fête le mariage de Christine et Michel, les interrogés donnent des réponses qui ne témoignent d'aucune trace d'altruisme, mais seulement d'un désir d'autosatisfaction :

JACQUELINE - Je sauve Michel et le mets à couvert dans mon lit !

GUETTE - Lebeau !

LEBEAU - Je montre à Jacqueline le chemin de la sortie.

GUETTE - Monique Bileux !

MONIQUE - Je demande à Guette de m'accorder les dernières faveurs.

(...)

GUETTE - Tonine Garpe !

TONINE - Je marie Bouc avant qu'il passe³⁰⁵.

Dans l'univers canettien de cruauté et libertinage, qui ressemble à l'enfer d'Hieronymus Bosch et fait penser aussi au retable de Matthias Grünewald dont les démons ont « assailli » l'auteur dans sa jeunesse³⁰⁶, l'individu, renfermé dans son propre monde particulier, ne se préoccupe que de lui-même, devenant une « île », et à sa croissante vanité correspond son éloignement croissant du monde. En outre, la survalorisation de l'argent et de l'image, accompagnée chez Canetti du mensonge, du meurtre et de la banalisation de la violence, mène à un détournement des règles de conduite des individus, qui n'ayant aucun esprit de collectivité, dénués de toute valeur morale et d'humanité et prêts à tout faire pour accéder à une fausse promesse de bonheur représentée par l'argent, ne manifestent aucun souci à l'idée, par exemple, de tromper une vieille femme, comme le révèle le dialogue entre Angèle et Max :

MAX - Si je savais ce que La Garpe veut pour la maison

ANGELE - Demande-le-lui.

MAX - Je m'en garderai bien. Pour qu'elle fasse monter son prix !

ANGELE - Quel besoin a-t-elle de cet argent ?

MAX - C'est aussi ce que je me dis.

ANGELE - Elle en a évident, ça me paraît évident. Donne-lui un coup de pouce. Dis-lui qu'elle est une vieille femme, toute seule, que tout le monde cherche à l'escroquer, mais

³⁰³ *Ibid.*, pp. 114-115.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 77-78.

³⁰⁶ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 332.

que toi tu as de l'affection pour elle, depuis vingt ans que tu habites la même maison. Quand elle t'aura débité ses histoires, tu feras d'elle ce que tu voudras. Tu l'écraseras comme une mouche³⁰⁷.

Ce manque de principes est aussi identifiable dans le comportement du concierge, qui prie pour la vie de sa femme non pas par amour, mais par avarice, raison pour laquelle il refuse d'appeler un médecin pour la soigner, comme l'explique Christine à Bouc à propos de la raison qui l'empêche de la laisser mourir :

CHRISTINE - Tu n'y penses pas ! Au prix où sont les enterrements, aujourd'hui ! Elle lui revient tout de même moins chère qu'un enterrement. Alors il fait durer les choses le plus longtemps possible³⁰⁸.

Le concierge n'est pas du tout soucieux de la souffrance de la femme, qu'il n'écoute ni ne laisse parler, ou de l'avenir de sa fille idiote, comme l'explique Christine :

CHRISTINE - (...) Sa fille Finette est idiote. Elle aurait pu apprendre quelque chose dans un centre pour débiles mentaux. Elle y aurait peut-être aussi appris à parler. Seulement voilà : il fallait payer une participation aux frais trois fois rien, même pour un concierge. Tu sais ce qu'a décidé le bonhomme ? Elle n'apprendra rien, mieux vaut la marier³⁰⁹.

Même les plus jeunes n'échappent pas à cette corruption de valeurs, comme le montre Mariette, qui force Lebeau à « acheter son silence » sur l'affaire entre lui et sa mère :

LEBEAU - Quand je pense à ce qu'elle me coûte, depuis des années ! Des bonbons, des poupées, des chocolats. Parce qu'il faut payer, pour qu'elle se taise³¹⁰.

La survalorisation de l'image mène aussi à la corruption des valeurs dans *Comédie des vanités*. Objets défendus par loi, les miroirs, photographies et portraits, ainsi que les lampes qui permettent de les voir dans l'ombre, deviennent ainsi des « monnaies d'échange » dans les mains de personnages comme Wenzel Wondrak et S. Blesse, qui louent des miroirs à temps limité, avec le seul but de se faire de l'argent, ce dernier spéculant aussi sur l'achat et vente de photographies. Pour se procurer l'objet de leur plaisir, les individus adoptent les comportements les plus bas, comme le prédicateur Lemiette, qui, essayant d'aider un homme en agonie qu'il voit étendu par terre au milieu de la rue, en profite pour voler sa lampe de poche³¹¹. Si, d'un côté, les personnages ne valorisent plus leurs relations avec autrui, éprouvant une indifférence envers eux qui aurait pour effet la réification de l'humain, vu comme un objet dont il peut se servir, de

³⁰⁷ *Id.*, *Théâtre*, p. 27.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

³¹¹ *Ibid.*, 176-177.

l'autre côté, ils survalorisent des choses superflues. À cet égard, la réaction de Pierre-Jean Fant en écoutant le fracas des miroirs de Jeannot Nada qui se cassent est révélatrice :

PIERRE-JEAN FANT - Quel gâchis, tous ces débris³¹² !

Anne Troussec a la même réaction devant la menace du mari de détruire son miroir :

ANNE TROUSSEC - Pour l'amour du ciel ! Un débris aussi cher³¹³ !

Ce détournement de principes moraux atteint son sommet quand l'homme franchit la barrière qui le sépare des animaux et devient un assassin, ce qui explique, dans *Noce*, la froideur avec laquelle Tonine révèle son plan exécrable pour le perroquet de sa grand-mère :

BOUC - (...) C'est bien chez vous, le perroquet fou ?

TONINE - Chez ma grand-mère. Quand elle sera morte, je l'étranglerai. Ça, j'attendrai pas : elle meurt, j'étrangle le perroquet³¹⁴ !

La mort devient également un objet central de discussion dans *Les Sursitaires*, où elle figure déjà dans le « prologue sur l'ancien temps » :

L'UN - Dans ce temps-là !

L'AUTRE - En ce temps-là ? Tu crois à cette légende ?

L'UN - Mais c'était vraiment comme ça. Tu n'as qu'à consulter les récits des témoins oculaires.

L'AUTRE - Et qu'est-ce qu'ils contiennent ?

L'UN - Ce que je viens de te dire. Un homme sortit de chez lui pour aller acheter des cigarettes. (...) Soudain une voiture débouche du coin de la rue et le renversa. Il resta à terre. Double fracture du crâne.

L'AUTRE - Et alors ? (...) Il est resté quelques semaines à l'hôpital.

L'UN - Non. Il est mort³¹⁵.

Pourtant, dans cette pièce nous observons un changement radical dans le traitement du sujet. Toujours omniprésente, contrairement à ce qui a lieu dans *Noce* et *Comédie des vanités*, dans *Les Sursitaires* la mort n'est plus banalisée. Quoiqu'elle y soit toujours dédramatisée par la plupart des personnages du fait qu'ils acceptent avec résignation les « quotas » de vie qui leur ont été donnés, le sujet y est pris plus au sérieux, et même dans une approche cartésienne par le personnage Cinquante, qui, désireux de libérer le peuple des mensonges du Capsulant, met la véracité du système en doute³¹⁶.

³¹² *Ibid.*, p. 107.

³¹³ *Ibid.*, p. 143.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 239.

³¹⁶ Voir, par exemple, *Ibid.*, pp. 248-249.

Bien que les mots dans l'univers canettien aient un pouvoir meurtrier et fassent mourir, de peur et de croyance absolue à la certitude de « l'instant³¹⁷ », la mort n'y représente pas un mot tabou. Comme nous le verrons, c'est plutôt le mot « miroir » dans *Comédie des vanités* et le sujet/mot « âge » dans *Les Sursitaires* qui sont interdits et imprononçables. De ce fait, le verbe « mourir » y est répété à plusieurs reprises et les personnages ne font pas d'effort pour atténuer le poids de leurs paroles à travers des métaphores ou euphémismes. Dans *Comédie des vanités*, qui évoque des questions religieuses, comme le démontre le discours du bonimenteur Lemiette contre « l'odieux péché de la vanité », la mort est souvent désignée par des mots comme « sacrifice » et « crever », ce dernier renvoyant aussi à la crevaison des yeux suggérée comme « guérison » de la « maladie du miroir », et dans *Les Sursitaires*, qui théorise sur le temps de vie, par le mot « instant », qui désigne le moment fatal :

L'UN - (...) Le nom qu'on portait était indifférent.

L'AUTRE - Et les noms n'avaient rien à voir avec l'*instant* ?

L'UN - Rien du tout. L'instant était inconnu.

L'AUTRE - (...) Tu veux dire que personne (...) n'avait idée de l'instant où il mourrait³¹⁸ ?

L'omniprésence et la dédramatisation de la mort, pourtant, ne se bornent pas aux dialogues directs entre les personnages, mais sont aussi présents dans le discours écrit qu'ils rapportent, comme la loi de *Comédie des vanités* qui, prévoyant la peine de mort comme punition aux infractions les plus insignifiantes, banalise la peine capitale, comme nous l'avons vu précédemment.

Cette peine de mort met en relief un autre élément essentiel à la compréhension du drame canettien, à savoir, l'agencement de la mort par la loi. Progression inévitable de l'interférence humaine dans les lois de la nature dans un théâtre qui semble, dans une première lecture, vouloir atteindre le sommet de la cruauté, nous retrouvons chez Canetti une institutionnalisation de la mort et une légitimation du meurtre par la loi, question centrale dans les deux dernières pièces de l'auteur qui dialoguent étroitement avec ses écrits théoriques. Tandis que dans *Noce* les meurtres sont commis par des hommes ordinaires et constituent ainsi des faits isolés, dans *Comédie des Vanités*, ils semblent être légitimés par l'instauration de la peine de mort à laquelle tout fabricant de miroirs, photographe ou auteur d'(auto)portraits risque d'être condamné. Quoique cette menace

³¹⁷ À ce propos, voir *Id., Le Collier de mouches*, p. 56 : « Dans chaque langue, un mot qui tue et qui, pour cette raison, n'est jamais prononcé. Il est cependant connu de tous et, de mystérieuse façon, se perpétue dans le savoir des hommes. »

³¹⁸ *Id., Théâtre*, p. 240.

de mort ait pour but la prévention du « crime » d'usage et diffusion de l'image et que cette punition ne soit pas vraiment concrétisée sur scène, où nous ne voyons que l'arrestation de Jeannot et Jeannette Nada³¹⁹ et la tentative d'emprisonnement de S. Blesse³²⁰, elle représente, en tant que telle, un grand danger, du moment où elle légitime le meurtre pour une raison banale. En plus, elle peut finir par promouvoir le meurtre pour d'autres raisons également banales et mener par conséquent à une situation où un nombre important « d'infracteurs » serait concerné, comme le révèle le discours lu par M. Jacquotte à Henri Foehn, qui prévoit une rigidité croissante de la loi :

FRÉDÉRIC JACQUOTTE - (...) Co-co-co-connaissiez-v-v-v-vous cela ? (Il brandit la feuille et croise à nouveau sans bégayer.) « L'effroyable montée de la vanité dans tous les domaines de la vie publique et privée ne saurait être tolérée plus longtemps³²¹. »

Même dans *Les Sursitaires*, où la loi n'a pas un but punitif, mais plutôt « rassurant », elle est très intimidante, à un tel point que ceux qui lui désobéissent arrivent même à mourir de peur³²². Le seul à ne pas se laisser intimider serait Cinquante, qui dédaigne sa capsule :

CINQUANTE - Tu parles de ça ? (Il retire une petite capsule de sous sa chemise et la lui tend.) Tu parles de ce petit machin³²³ ?

Un autre élément central du drame canettien, qui sera également repris par les auteurs du « théâtre de l'absurde », c'est la dérision, emblématisée par le rire moqueur des personnages des premières pièces de l'auteur, comme celui évoqué dans l'extrait suivant :

CHRISTINE - Je ne peux pas m'empêcher de rire !

BOUC - Pourquoi donc, fillette ?

CHRISTINE - Le cadavre en bas, et moi ici qui me marie !

BOUC - Le cadavre ? Quel cadavre ?

CHRISTINE - La concierge est en train de mourir. Sous nos pieds.

BOUC - Quoi, il faut vraiment qu'elle meure juste aujourd'hui ?

CHRISTINE - Mais c'est ça qui est drôle ! Je trouve ça d'un drôle³²⁴ !

Comme constaté, il y a un manque d'empathie chez les personnages des premiers drames canettiens. Ce manque de sentiments et d'empathie pour les autres semble atteindre son apogée dans les scènes qui témoignent de leur indifférence même au sort de

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 128-129.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 142-143.

³²¹ *Ibid.*, p. 118.

³²² Cette peur est bien visible dans la scène où Cinquante force la Première vieille à lui rendre sa capsule. Elle est aussi observée dans le tremblement de l'Ami lorsqu'il ouvre une capsule. Voir *Ibid.*, p. 298 et p. 304.

³²³ *Ibid.*, p. 248.

³²⁴ *Ibid.*, pp. 41-42.

ceux qui leur sont proches, comme celle de *Noce* où Finette, la fille idiote du concierge, rit de sa propre mère :

*Une loge très étroite, servant à la fois de cuisine et de chambre à coucher. Dans le lit branlant gît une vieille femme. Elle arbore une tête de mort et râle. Près du lit (...) est assis le vieux concierge Kokosch. (...) Leur fille Finette - la trentaine, le visage rond, rouge et stupide - fait les cent pas dans la loge sans cesser de rire.*³²⁵

« Rien n'est plus drôle que le malheur ». La phrase de Nell, personnage de Samuel Beckett dans *Fin de Partie*, résume bien le sentiment des personnages de *Noce*, dont l'indifférence par rapport « au reste » du monde arrive à un point où la mort d'autrui devient même drôle. S'ils trouvent le malheur amusant, cela se doit surtout au fait qu'il ne s'agit pas de leur propre malheur. Si le rire de Christine face à la femme mourante du concierge semble plus acceptable du fait qu'elle n'est qu'une voisine de la moribonde, celui de Finette, qui, comme le résume Guette, en a peut-être « assez de sa mère mourante³²⁶ », est abominable. De ce fait, quoiqu'on doive être compréhensif parce qu'elle est idiote, elle se fait gronder par son père. L'ironie réside dans le fait que le père n'a pas non plus de sentiments pour sa femme.

Le rire de la mort est un sujet d'interprétation difficile chez Canetti. Si, d'une part, il semble le sommet du manque de compassion humaine, il y a, d'autre part, un autre élément qui rend ce cas de figure plus complexe qu'il ne le semble. Le rire chez Canetti est souvent un rire hystérique, une réaction involontaire qui sert à cacher ou à déguiser la peur que les personnages ressentent de la mort. Si la mort, en tant que phénomène mystérieux et, ainsi, effrayant, fait rire, cela prouverait qu'elle n'est pas totalement ignorée ou banalisée et considérée, comme chez Cicéron³²⁷, comme un phénomène naturel et que cette perte de sentiments par rapport à la cessation de la vie n'est pas absolue.

Comme nous le constatons dans *Noce*, la mort de la femme du concierge n'est pas seulement drôle, mais aussi fascinante, devenant une attraction à part dans la maison. Même si son visage, comme dit Tonine à sa grand-mère, est « horrible », ce qui lui fait préférer encore « une tête de mort³²⁸ », et peut-être justement pour cette raison, tous essayent de passer la regarder, comme le relate Christine :

CHRISTINE - (...) Je suis passé hier cinq minutes voir la vieille Elle en a, une mine ! Une tête de mort qui voudrait parler. Elle cherche à dire quelque chose, mais il ne lui

³²⁵ *Ibid.*, p. 31.

³²⁶ *Ibid.*, p. 75.

³²⁷ Cicéron, *Devant la mort : 1ère Tusculane*, Paris, Arléa, 1996.

³²⁸ Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 13.

laisse pas placer un mot. Tous les jeunes de la maison assistent au spectacle. C'est devenu le dernier lieu de rendez-vous³²⁹.

L'intérêt généralisé par la femme du concierge ne relève pas d'une solidarité avec la moribonde, mais d'une sorte de fascination morbide pour l'Inconnu, pour ce phénomène qui intrigue depuis toujours l'homme, renforçant l'idée que le rire des personnages ne serait ainsi purement moqueur.

Théâtre terrible de violence et de cruauté

Tandis que dans les dialogues des personnages la mort est banalisée et dédramatisée, leurs actions nous mettent devant des scènes de violence et de cruauté qui, contredisant leurs discours, dévoilent la peur qu'ils éprouvent devant la perspective de la mort. La mort sur le plateau canettien se présente notamment de deux manières opposées, soit dans des fragments de scènes d'intense mobilité, colère, actions violentes et agressions corporelles qui aboutissent au meurtre, soit dans des fragments de scènes d'intense immobilité, où les personnages s'évanouissent et meurent de peur en tremblements immobiles. Normalement, leurs cris sont accompagnés d'agitation, et leur silence, de (presque) immobilité, comme la scène où la vieille La Garpe, qui tricote en silence, « se lève, se traîne péniblement jusqu'à la cage³³⁰ » de son perroquet, la difficulté de son mouvement témoignant de sa décrépitude physique qui mènera à sa mort, signalée par son « râle-mourir » à la fin de la pièce. Le contraste entre vie et agitation, d'une part, et mort et silence, de l'autre, est bien marqué dans la scène de *Noce* où la femme moribonde du concierge partage la chambre avec sa fille idiote, comme le montre la didascalie :

Dans le lit branlant git une vieille femme. Elle arbore une tête de mort et râle. Des rares mèches de cheveux blancs s'étalent inertes sur les coussins. Près du lit (...) est assis le vieux concierge Kokosch. (...) Leur fille Finette (...) fait les cent pas dans la loge sans cesser de rire³³¹.

La mort sur la scène canettienne, comme nous le verrons plus en détail dans les chapitres suivants, est bien effrayante, les personnages ne démontrent aucune pudeur à tuer. Nous assistons non seulement à une banalisation de la mort, mais aussi à une banalisation de la violence, qui explique la facilité avec laquelle l'on commet des

³²⁹ *Ibid.*, p. 45.

³³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³³¹ *Ibid.*, p. 31.

agressions physiques et des assassinats. Abandonnant toute trace de bienséance, qui poussait vers le hors-scène l'irregardable³³², Canetti n'a aucune pudeur à exposer l'agressivité qui marque les rapports entre ses personnages. Son théâtre terrible est rempli d'actions violentes, et de scènes de mort et de meurtre, comme celle de *Noce* où le pharmacien Bileux étrangle de sang-froid sa femme Monique³³³, celle où Lebeau flanque la veuve Ledoux par terre³³⁴ ou la scène finale où, avant la mort en masse des personnages provoquée par l'effondrement de la maison, Michel, incité par Christine, tue Boniface :

CHRISTINE - Casse-lui la chaise sur le crâne !

(...)

*La lourde chaise que Michel et Christine levaient ensemble s'abat sur le chef de Boniface. Il s'effondre en râlant*³³⁵.

Comme le soutien Helga Kraft à propos de l'horreur instrumentalisée par l'auteur, qui cohabite sur le plateau canettien avec l'humour,

Canetti joue avec l'horreur, et plus l'horreur devient intense, plus fort et de manière plus perçante il force l'audience à rire. Aucune comédie ne s'est jamais terminée comme *Noce*, avec la destruction apparente de tous les personnages. *Comédie des vanités* culmine dans une fin effrayante dans laquelle l'expérience communautaire échoue et tous les citoyens, initialement contraints de crier « nous, nous, nous » au début de la pièce après avoir été forcés à entrer dans une société orwellienne idéalisée prétendument libre de vanité, crient « Moi, moi, moi » en recommençant encore une fois le problème. Cependant, les excès auxquels les gens se livrent pour contourner de nouveaux tabous dans la pièce sont présentés comme extrêmement comiques, sinon grotesques. (...) *Les Sursitaires*, une œuvre sombre écrite beaucoup plus tard que les deux autres pièces, après la Seconde Guerre mondiale, a moins d'éléments comiques mais n'en est pas entièrement dépourvue³³⁶.

Dans cet univers absurde où les hommes deviennent si abrutis qu'ils considèrent le meurtre comme un acte parfaitement normal et se prêtent aux pratiques les plus néfastes, ni même la mort de leurs propres enfants semble les déranger, comme le démontre la scène de *Noce* où le couple Parfait reste totalement inébranlable suite à la

³³² Voir Rykner, Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010, pp. 51-54.

³³³ Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 82.

³³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³³⁵ *Ibid.*, p. 93.

³³⁶ Kraft, Helga, « Staging a Critic of Modernism : Canetti's Plays », in Lorenz, Dagmar C. G., *A companion to the works of Elias Canetti*, Rochester, NY, Camden House, 2004, pp. 145-146 : « Canetti toys with horror, and the greater the horror becomes, the louder and more piercingly he forces the audience to laugh. No comedy has ever ended as *Hochzeit* does, in the seeming destruction of all the characters. *Komödie der Eitelkeit* culminates in a frightening ending in which the communal experiment fails and all the citizens, who at first were compelled to shout "we, we, we" at the beginning of the play after being forced into an idealized Orwellian society supposedly free of vanity, scream "I, I, I" starting the problem all over again, Yet the excesses to which people go to circumvent new taboos in the play are presented as highly comical, if not grotesque. (...) *Die Befristeten*, a bleak work written much latter than the other two plays, after the Second World War, has fewer comedic elements but is not entirely without them. » (Ma traduction).

mort de leur fils unique. Si cette déshumanisation de l'individu provoque, dans un premier temps, une sorte de légitimation du meurtre en tant qu'acte individuel, dans un second temps, elle permet aussi, comme nous l'observons dans *Comédie des vanités* et *Les Sursitaires*, une légitimation « officielle » du meurtre.

Quoique la mort dans *Les Sursitaires* soit en principe non-violente, puisque « l'instant » fatal est préalablement connu et accepté par tous, nous y retrouvons également des scènes de mort effrayantes, comme celle où Le Second monsieur, à qui Le Premier dit d'ouvrir sa capsule, s'éteint de peur d'avoir désobéi à la loi.

Il vaut la peine de souligner, comme constaté, que bien que la mort soit banalisée et dédramatisée dans le dialogue, la violence et l'agressivité y sont pourtant déjà présentes. Le manque de bienséance dans le drame contre-utopique de l'auteur juif se fait voir aussi dans les répliques des personnages, qui nous permettent d'entrevoir, d'ailleurs, d'autres procédés stylistiques typiquement canettiens, comme l'ironie et l'humour noir.

La mort dans le temps

Nous avons vu dans le premier chapitre de cette étude qu'avec la crise du drame on assiste à une révolution de la forme dramatique qui se traduit par une transformation radicale des modèles traditionnels, désormais considérés comme inefficaces pour satisfaire les demandes du drame des temps nouveaux. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Sarrazac, le « drame-dans-la-vie » fait place au « drame-de-la-vie », un drame dédramatisé³³⁷, refusé, statique, fragmentaire, décomposé et divorcé des règles du passé, où nous constatons la fin du « bel animal³³⁸ » ou de la « pièce bien faite³³⁹ ». Dans ce « drame-de-la-vie » et de la vie aliénée³⁴⁰, à tendance philosophique et qui, anticipant la tendance des auteurs de l'absurde, met déjà en place une dramaturgie de la rupture, la structure, ainsi que la progression dramatique, sont bien différentes de celles du théâtre classique, n'obéissant plus forcément à une causalité ou à une logique qui déterminerait l'enchaînement des événements, comme l'explique Sarrazac : « Désormais, une pièce n'est plus écrite en fonction de sa fin, dans une tension croissante vers le dénouement,

³³⁷ Cette dédramatisation ne correspond pas pourtant, selon Jean-Pierre Sarrazac, à la mort du drame. Voir Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, p.43.

³³⁸ *Ibid.*, pp-29-36.

³³⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

(...) mais comme une série de moments relativement autonomes les uns par rapport aux autres³⁴¹. »

La crise de l'action et le refus de l'intrigue ou bien la primauté de la situation sur l'action³⁴² semblent retentir dans l'étendue et la temporalité du drame et vice-versa. Cette temporalité, notamment dans *Comédie des vanités* et *Les Sursitaires*, qui ressemblent à des « drames à stations », paraît dilatée, ce qui confère un statut bien particulier au phénomène létal, qui s'y présente non seulement comme « mort-événement » mais aussi comme « mort-situation ». À ce propos, les mots de Sarrazac à propos du tragique moderne³⁴³ nous semblent bien éclairants :

La mort comme événement - c'est-à-dire le drame-dans-la-vie de chacun - fait figure de détail quasi insignifiant et s'efface devant le drame-de-la-vie de tous, de toute l'humanité. Drame d'une « vie perdue » où la mort n'est plus que le marqueur de la finitude :
(...)
Tous jouent sur un même théâtre (...); chacun est un maillon de cette chaîne ininterrompue, le drame-de-la-vie³⁴⁴.

Le temps joue un rôle capital dans le théâtre d'Elias Canetti, surtout dans *Les Sursitaires*, qui remet en question les avantages pour l'homme de connaître le « capital de temps » duquel il dispose dans la vie. Examinons d'abord le thème du *memento mori*, la fatalité et la vanité ou le caractère éphémère de l'existence humaine.

« Augenblick ». Le mot utilisé par Elias Canetti pour désigner l'instant de la mort dans *Les Sursitaires*³⁴⁵ est révélateur. La mort se donne en un « clin d'œil » et un instant suffit pour que la mort soit donnée - par accident, par une fatalité - à ceux qui ne l'attendent pas. Comme le regrette Canetti, « on meurt trop facilement³⁴⁶ », phrase qui gagne tout son poids sous l'impact de la guerre qui, provoquant une mort en masse dans un court espace de temps, met en évidence la fragilité de la vie humaine.

Les trois pièces s'inscrivent sous le signe du *memento mori*. Les personnages gardent bien en tête leur mortalité et la brièveté de la vie, comme l'indique Wenzel Wondrak dans la première réplique de *Comédie des vanités* - « demain nous ne serons

³⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

³⁴² *Ibid.*, pp. 34-35.

³⁴³ À ce propos, Sarrazac souligne qu'il est souvent marqué, entre autres, par la répétition et par la rétrospection. Voir *Ibid.*, p. 44 : « dans les pièces écrites entre 1889 et aujourd'hui, les motifs progressants cèdent un terrain considérable aux motifs régressants. La rétrospection s'impose comme une des opérations fondamentales du nouveau processus de (de) composition dramatique ».

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 81-82.

³⁴⁵ Voir Canetti, Elias, « Die Befristeten », in *Id.*, *Dramen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971 (première édition : 1964), pp. 179-245.

³⁴⁶ *Id.*, *Le Territoire de l'homme*, p.30.

pas là³⁴⁷ ». La conscience de la vanité de l'existence humaine mise en évidence par l'expérience de la guerre, responsable de la mort soudaine de millions d'êtres humains, fait passer également l'idée que la mort, beaucoup plus proche qu'on ne l'imagine, est partout et n'attend personne. L'auteur joue de cette conscience globale avec une bonne dose d'humour noir, comme dans le dialogue entre Angèle et Max :

ANGELE - (...) Dans quel état est-elle ?

MAX - Est-ce que je sais ? Je ne sais rien de précis, justement !

ANGELE - Demande au concierge.

MAX - Il est en train de mourir.

ANGELE - Demande à sa femme.

MAX - Ah, voilà que je ne sais plus si c'est elle ou lui qui est en train de mourir.

ANGELE - Tu aimerais bien te défilier, hein ! Ils ne vont pas mourir tous les deux.

Demande au survivant ! Et n'attend pas pour aller l'interroger³⁴⁸.

Si dans *Noce* la réflexion sur le caractère vain de l'existence humaine et sur la mort n'est évoquée que dans le contenu de la pièce, dans *Comédie des vanités* elle est déjà suggérée dans le titre, par la polysémie du mot « vanités », (« Eitelkeit ») qui renvoie non seulement à la vanité humaine, mais aussi à la peinture de natures mortes sur le thème de *l'Ecclésiaste*, l'idée que tout est illusoire, instable, éphémère et insignifiant, puisque tout s'achève avec la mort³⁴⁹. Comme le dit à Marie le prédicateur Lemiette :

LEMIETTE - Comme le temps passe ! Comme le temps passe ! On vit. Et tout d'un coup, on est mort.

MARIE - Pas avant longtemps, moi.

LEMIETTE - Qui sait ? Qui sait ? Dans cinq minutes, peut-être³⁵⁰.

Quoique les personnages se résignent à cette situation, comme s'ils avaient déjà dépassé l'étape de la révolte³⁵¹ contre l'absurdité de la condition humaine, ils la regrettent, comme le montre la veuve Lencens en parlant de la photographie son mari défunt :

LA VEUVE LENCENS - (...) Là, il a vingt-cinq ans. Moi, cinq (...) Il m'a attendu quinze ans. Et à quoi ça m'a servi ? (...) Ça m'a servi à rien parce que deux mois après la nuit de noces, il est mort³⁵².

Dans *Noce*, le but fondamental de tous les personnages, c'est de découvrir le temps de vie qu'a la vieille La Garpe, afin de savoir combien de temps ils devront attendre afin de pouvoir toucher son héritage très désiré - la maison - sans se rendre compte que la vieillesse de La Garpe n'est pas une assurance qu'elle mourra la première. Et

³⁴⁷ *Id.*, *Théâtre*, p. 97.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

³⁴⁹ Voir Schneider, Norbert, *Les Natures mortes*, Köln, Taschen, 2009 (première édition : 1990).

³⁵⁰ Canetti, Elias, *op. cit.*, p.183.

³⁵¹ Voir Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1966.

³⁵² Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 102.

effectivement, ce que nous trouvons à la fin de la pièce, c'est la mort collective de tous, suggérée dans la description de l'effondrement de la maison.

Dans *Comédie des vanités*, l'instant de la mort peut être connu dans la mesure où l'individu commet une infraction qui le punit de la peine de mort. La loi y est absurdement rigoureuse, ainsi, beaucoup risquent d'avoir la peine capitale et de s'inscrire dans cette mort à l'heure également fixée, une absurdité et un arbitraire du gouvernement.

Dans *Les Sursitaires*, le temps de vie est de nouveau mis en question. Néanmoins, ici les personnages ne sont pas tellement concernés par le temps de vie d'autrui, mais plutôt par leur propre temps de vie, qu'ils essayent de gérer le mieux possible, bien qu'il y en ait qui essayent de connaître le capital de temps des autres afin de leur voler leurs capsules et de prolonger la durée de leurs vies - et qui, sous l'optique canettienne, sont considérés des « assassins ». Ici, il est question surtout de l'instant de la mort, déjà connu par chacun depuis son enfance, au moment où sa mère lui transmet les mots du Capsulant. Plusieurs personnages ne sont pas satisfaits de cet instant de la mort qu'on a fixé pour eux, car certaines dates impliquent un capital de temps très court, mais ces dates, imposées préalablement à tous, finissent, comme constaté, par être acceptées et même désirées par ceux qui aiment pouvoir connaître leur « Augenblick ». Cette loi arbitraire et jamais mise à l'épreuve paradoxalement plaît au peuple, qui, comme nous constatons dans le prologue sur « l'ancien temps », était effrayé par l'idée qu'auparavant l'homme ignorait « l'instant » :

L'AUTRE - Je ne comprends pas. Tu veux dire que personne, absolument personne avait idée de l'instant où il mourrait ?

L'UN - C'est cela. Personne.

L'AUTRE - Dis-moi, sérieusement : tu peux concevoir une chose pareille ?

L'UN - Pour être franc, non. C'est pourquoi ça m'intéresse tant

L'AUTRE - Mais personne ne l'aurait supporté ! Quelle incertitude ! Quelle angoisse ! Moi, je n'aurais pas été un instant en paix ! (...) Comment donc vivaient ces gens ? Si on ne peut même pas faire un pas dans la rue ! Comment pouvaient-ils former des projets ? Comment pouvaient-ils programmer quoi que ce soit ? Je trouve ça effrayant³⁵³.

Comme l'explique le Capsulant à Cinquante, « les gens ont compris que *cinquante* années assurées valent mieux qu'un nombre indéterminé et non assuré³⁵⁴ ». Si le protagoniste est ironique en disant qu'ils vivent « dans une civilisation supérieure » où fouiller un cadavre cherchant un « trésor » n'est plus une profanation³⁵⁵, allusion à l'activité du Capsulant, chargé de trouver et ouvrir les capsules des morts, le peuple

³⁵³ *Ibid.*, p. 240.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 255.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 258.

préfère sans doute cette société à la société de l'ancien temps où la mort pouvait se produire « à n'importe quel moment » et l'instant était inconnu³⁵⁶, comme le dit la petite-fille à sa grand-mère :

PETITE-FILLE - J'aime bien mieux vivre maintenant, grand-mère. Maintenant (...) les gens ne périssent pas tout le temps³⁵⁷.

La connaissance de l'instant, comme l'explique Second à son frère Premier, donne à l'individu la liberté de planifier la vie exactement comme il l'entend :

SECOND - Nul ne peut te dicter ce que tu feras de toi. Car nul ne sait combien d'années il te reste à vivre. (...) On vient au monde avec un capital de vie déterminé. (...) Il te faut simplement savoir ce que tu achètes avec ton temps. C'est de ta faute si tu le planifies mal³⁵⁸.

Bien que dans *Les Sursitaires* la loi n'ait pas le même but punitif que dans *Comédie des vanités*, où elle limite la liberté de l'individu en le privant du droit de se servir et de faire circuler des images considérées comme nocives, mais vise surtout au bon fonctionnement de la société, où les individus reçoivent ce « contrat » qui, leur octroyant un certain nombre d'années de vie, leur permet de mieux gérer leur temps, elle est également tyrannique en dictant la durée de vie des individus et arbitraire en ce qui concerne le délai accordé à chaque personne. Et si cette distribution arbitraire est acceptée avec résignation, comme le montre le dialogue entre Soixante-dix et sa mère Trente-deux, où elle lui explique qu'elle doit mourir à l'âge de trente-deux ans³⁵⁹, le fait que la mère ait peu d'années à vivre est source d'angoisse pour tous les deux :

GARÇON - Maman, combien d'années te reste encore à vivre ?

MÈRE - C'est trop triste, mon enfant. Pourquoi me demandes-tu ça ?

(...)

GARÇON - Oh, maman, je veux le savoir !

MÈRE - Pourquoi me martyrises-tu ? Ça ne te servirait à rien de le savoir.

(...)

GARÇON - Je veux savoir combien il y en a... Sinon je pourrai plus jamais dormir³⁶⁰.

Outre son rapport avec le temps, la mort a aussi un rapport avec la temporalité des pièces. Dans *Noce*, divisée en cinq tableaux plus la scène de la noce, l'action semble se dérouler dans une seule journée. À ce propos, malgré la division en tableaux, forme de division qui, au lieu de faire avancer l'action, arrête le temps sur un « instant prégnant³⁶¹ »

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 260.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 262.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 268.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 243.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 243-245.

³⁶¹ Voir Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 102.

et suppose des pauses temporelles³⁶², Canetti, faisant appel à une sorte de forme mixte d'enchaînement des séquences³⁶³, garde ici la règle des trois unités théorisée par le classicisme français d'après Aristote et la catastrophe finale qui provoque la mort collective des personnages se donne assez rapidement, ce qui a dû sembler naturel à l'auteur à une époque où le monde paraissait pouvoir effectivement s'effondrer d'un moment à l'autre. Cette temporalité ne fait qu'accentuer le caractère très éphémère de l'existence humaine.

Dans *Comédie des vanités*, divisée en trois parties, où l'importance du temps comme élément dramaturgique s'accroît sensiblement, nous avons, par contre, comme dans *Les Sursitaires*, une temporalité plus étendue. La deuxième partie de la pièce se passe dix années après la première, et le signe de la mort s'inscrit surtout dans la décrépitude physique de certains personnages, comme Jeannot et Jeannette Nada, qui contraste avec la beauté juvénile de Pierre-Jean Fant, pour qui, selon Jeannot, qui se croit près de la mort, le temps a été plus généreux³⁶⁴. La décrépitude de sa sœur Jeannette, vieille cuisinière du couple Dentraïlle, qui sera congédiée, comme l'affirme Lia Dentraïlle, à cause de son âge, met en relief aussi la question de la mort sociale - l'idée, partagée par le propre couple Nada, que les plus âgés ne servent plus à rien³⁶⁵. Toutefois, tandis que Jeannot, se sentant inutile, se moque de la peine de mort pour les flatteurs annoncée par Pierre-Jean Fant en répliquant « Eh bien, on n'a plus qu'à crever³⁶⁶ », sa sœur Jeannette réfute la fausse nouvelle sur sa mort annoncée par Fant, qui ne reconnaît pas le vieux porteur, en défendant la dignité de la vieillesse :

PIERRE-JEAN FANT - Le porteur ? (...) Mais il est mort.

(...)

JEANNETTE NADA - Il est pas mort. (...) Il est vieux, c'est tout. Y a pas de honte à ça. Vous aussi, un jour, vous serez vieux³⁶⁷.

La grande ironie, c'est que Jeannette, qui essaie d'économiser pour aider son vieux frère³⁶⁸, craint qu'il ne puisse pas la reconnaître, mais est sûr de le reconnaître ; pourtant, à le voir, elle ne le reconnaît pas non plus, et finit par provoquer son arrestation et sa condamnation à mort pour le « crime » de flatterie³⁶⁹. Sans se reconnaître, les deux

³⁶² Voir Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, pp. 169-170.

³⁶³ *Ibid.*, p. 171.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 144-146.

³⁶⁵ Canetti, Elias, *Théâtre*, pp. 189-190.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 205.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 205.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 191-192.

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 205-206.

s'accusent mutuellement ; cette fois-ci, pourtant, au contraire de ce qui s'était passé dix ans auparavant, la vieille échappe à la prison grâce à la gratitude de Frédéric Jacquotte, qui, elle, a guéri de « la maladie du miroir ».

L'effet du passage du temps, qui provoque aussi le contraste d'apparence entre Trousec et Lassomme, l'un devenu pauvre et l'autre, riche, est aussi évoqué par les plus jeunes, comme le garçon qui veut savoir quel âge il fait³⁷⁰, caractéristique de l'individu vaniteux qui n'est pas sans rapport à la mort, dans la mesure où elle semble démontrer une tentative de l'homme de « tricher » et de gagner plus de temps de vie en se faisant plus jeune. Mais comme le montre la fin du discours d'Henri Foehn dans la salle aux miroirs, qui semble relier passé, présent et avenir, la mort les prend tous. Ainsi, il prône que leur civilisation sombrera comme les anciennes ont déjà sombré.

Dans *Les Sursitaires*, aussi divisée en deux parties et précédée du « prologue sur « l'ancien temps », le temps, comme constaté, devient non seulement fondamental à la compréhension de la pièce, mais aussi le sujet même du drame, dont le titre associe déjà mort et temps, compris comme durée de vie. Ici pourtant, ce n'est pas l'effet du passage du temps entre les deux parties qui importe - celui-ci n'est pas, d'ailleurs, précisé -, mais plutôt le questionnement sur le temps de vie et l'instant de la mort.

Dialogues-monologues, cris, rires, pleurs, bruit, silence et manque d'écoute.

Une autre caractéristique du drame moderne qui occupe une place centrale chez Canetti, c'est la non-communication entre les personnages³⁷¹. Une constante du drame des temps nouveaux, c'est la crise du langage et la mise en place d'un nouvel espace dialogique et d'un nouveau partage de voix, où aux traditionnels dialogues se substituent des « dialogues-monologues », dans lesquels les personnages parlent, mais ne s'écoutent pas. Sarrazac soutient qu'à l'organicité du dialogue, les textes théâtraux contemporains « répondent par le choc de blocs de langage étrangers voire réfractaires les uns aux autres »³⁷² ou par « la lutte des langues³⁷³ », et qu'« [a]u règne de l'autarcie linguistique et du style soutenu succède celui de l'hybridation de la langue³⁷⁴ », dont la réalisation correspondrait à

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 161-162.

³⁷¹ Cette caractéristique sera omniprésente dans ce que Martin Esslin appelle « le théâtre de l'absurde ».

³⁷² Sarrazac, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, p. 136.

³⁷³ *Id.*

³⁷⁴ *Id.*

lacérer la langue vernaculaire en y insérant quantité d'éléments allogènes : citations de langues étrangères, (...) mais aussi convocation de toutes ces langues spécialisées - sociolectes professionnels, idiomes économiques ou scientifiques - qui parlent aussi le monde. Ponctions dans la pluralité des discours, depuis la Bible jusqu'aux traités de Physique moderne³⁷⁵ (...).

Or, il nous semble légitime d'affirmer que cette hybridation est déjà présente dans le drame canettien, dont le discours de certains personnages, outre d'être marqué par leur dialecte³⁷⁶, semble fréquemment envahi par ou constitué d'une juxtaposition de discours empruntés. Sarrazac parle de « défiguration de la langue théâtrale³⁷⁷ » et ici le terme « défiguration » semble, comme le mot « décomposition » (dans l'extrait où nous traitons de la décomposition de la forme dramatique traditionnelle) assez révélateur et en accord avec la troisième partie de cette étude, où nous aborderons d'autres formes de décomposition et de défiguration.

Cette incommunicabilité entre des personnages dans un drame où « plus on parle, moins on se comprend » semble constituer ainsi une « guerre » entre « masques linguistiques ». Comme l'explique Canetti à propos de *Noce*, « [l]a langue que les personnages parlent dans cette pièce est ainsi faite qu'elle exprime des troubles de toute sorte, qu'un personnage ne saisit pas vraiment ce qu'un autre dit, que chacun n'exprime que lui-même³⁷⁸ ». Cette « mort » de la communication³⁷⁹, que nous identifions dans les « dialogues-monologues » des personnages, est bien visible au cinquième tableau du drame, où la femme mourante du concierge essaie en vain de lui parler pendant qu'il lui lit la Bible :

LA VIEILLE - Ecoute !

KOKOSCH - « Faites venir Samson pour qu'il nous amuse ! » On fit donc venir Samson de la prison et il fit des jeux devant eux, puis on le plaça debout entre les colonnes. » (...)

LE VIEILLE - Ecoute-moi !

KOKOSCH - « Conduis-moi et fais-moi toucher les colonnes sur lesquelles repose l'édifice, que je m'y appuie. » (...)

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁷⁶ Les « masques acoustiques » des drames viennois d'Elias Canetti parlent en dialecte, comme nous pouvons le remarquer en lisant les drames dans leur version originale allemande.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 143.

³⁷⁸ Canetti, Elias, *Théâtre*, page de garde.

³⁷⁹ Voir Barnouw, Dagmar, « Un Canetti abstrait », in Stieg, Gerald (dir.), *Austriaca. Hommage à Elias Canetti*, p.188 : « les premières œuvres avaient de manière accomplie construit des modèles d'aliénation et d'incommunicabilité arrivés à leur totale culmination » et p. 189 : « les premières œuvres sont, pour ce qui est de l'histoire et de l'histoire littéraire, situées dans le néant ». Voir aussi Magris, Claudio, « Canetti y la Cacania - Un escritor hecho de muchas personas », in Muchnik, Mario, *Custodio de la metamorfosis, Homenaje a Elias Canetti em su 80. aniversario*, Barcelona, Muchnik, 1985, p. 50 : « Canetti es el poeta de una humanidad que se suicida, por temor de ser asesinada. Que se atrinchera contra la vida, como el doctor Kien. »

LA VIEILLE - Ecoute, j'ai...
 KOKOSCH - « Il y avait là tous les princes des Philistins... (...) »
 LA VIEILLE - Ecoute, j'ai quelque chose à te dire³⁸⁰...

La scène se prolonge dans le même mouvement et il est indispensable d'arriver jusqu'au bout pour savoir que le mari évidemment n'écouterait jamais la femme, il lit à haute voix justement pour éviter de le faire. Canetti renforce davantage le manque de communication dans la pièce à travers la figure de Finette, « qui ne peut pas parler³⁸¹ ». Dans ce sens, nous pouvons comprendre la satisfaction de la vieille Kokosch lorsqu'elle n'est finalement plus interrompue, la double ironie résidant dans le fait qu'elle n'avait rien de vraiment important à lui dire et qu'à ce moment-là, le mari, comme les autres, est probablement déjà mort :

LA VIEILLE KOKOSCH - Écoute, j'ai quelque chose à te dire. (Silence.)
 Il me laisse parler !
 Écoute, le balai est au grenier.
 J'ai oublié le balai au grenier.
 Ne me gronde pas. Le balai est au grenier. (*Rôle*)³⁸².

Question centrale chez Canetti, qui grâce à Karl Kraus a remarqué « qu'il n'y a rien de plus illusoire que de voir dans la langue un moyen de communication entre les hommes³⁸³ », cette absence de communication est très visible dans son théâtre, comme le signale, dans *Comédie des Vanités*, le dialogue du couple Dentraïlle :

LIA DENTRAÏLLE - Qu'est-ce que je me mets aujourd'hui, Eugène ?
 EUGENE DENTRAÏLLE - Une fois de plus, le plastron est trop raide. Tout simplement. Je le dis maintenant pour la énième fois.
 LIA DENTRAÏLLE - Qu'est-ce que je me mets aujourd'hui, Eugène ?
 EUGENE DENTRAÏLLE - Tout simplement. Je ne vois pas pourquoi je supporterais cela³⁸⁴.

Si dans le dialogue du couple Dentraïlle, comme dans le dialogue entre Fifi et son fiancé Frédéric Jacquotte, où l'homme reste muet³⁸⁵, le manque d'écoute est involontaire, chez les Kokosch, pourtant, il est bien volontaire, car le sujet parlant ne veut accorder aucune faveur à son interlocuteur, raison qui justifie aussi la soudaine « surdité » de La Garpe lorsque Tonine lui pose une question sur l'héritage de la maison :

TONINE - La maison. Elle sera à moi, Maminouche ?
 LA GARPE - Je comprends pas ce que tu dis. J'entends rien³⁸⁶.

³⁸⁰ Canetti, Elias, *op. cit.*, pp. 31-32.

³⁸¹ *Ibid.*, p.66.

³⁸² *Ibid.*, p. 93.

³⁸³ Id., *La Conscience des mots*.

³⁸⁴ Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 153. Voir aussi *Ibid.*, pp. 119-120.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 199.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

Les dernières répliques de *Noce* sont également exemplaires. La Garpe, qui essaie de se faire écouter au début, est finalement interrompue par la mort et le drame s'achève avec les cris très opportuns du perroquet, qui résume l'enjeu principal de la pièce :

LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison³⁸⁷ !

Un autre exemple de l'incommunicabilité des personnages est métaphorisé à la fin de *Comédie des vanités* par la salle à miroirs de Wenzel Wondrak, où les personnages, enfermés dans des cabines individuelles, regardent immobiles et muets leurs propres reflets³⁸⁸. Muets dans la salle aux miroirs, enivrés par leurs reflets, tout d'un coup ils gagnent la rue, miroirs à la main, en criant « Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi³⁸⁹ ! » Hystériques, ils ne (se) parlent plus, n'écoutent ni ne voient plus rien que leurs propres images, ils sont devenus paradoxalement une masse d'« îlots solitaires », ce qui explique le fait qu'ils ignorent complètement la présence de Joseph Lassomme et Émilie Fant, qui sont piétinés, renversés et restent étendus. La scène où le prédicateur Lemiette marche parmi « une foule de lumières » et où un gémissement multiple remplit la nuit - « plus il augmente, moins on le comprend³⁹⁰ » - renvoie ainsi non seulement à la non-communication, mais aussi à la mort symbolique de l'homme et de l'humanité ; ces personnages sont comme des morts-vivants, des automates - figure qui sera, d'ailleurs, utilisée à la fin de la pièce. Ce n'est pas anodin ainsi que dans la salle aux miroirs ce n'est plus le personnage Henri Foehn qui « proclame » sur scène que « le monde est en train de sombrer³⁹¹ », mais seulement sa « voix tonitruante », dont le discours est répété par Joseph Lassomme, client de luxe qui est dans la cabine à côté. Le discours est une « collage » de phrases toute-faites empruntées à des sources diverses qui dans l'ensemble n'a pas de sens - et ici la critique canettienne se fait voir dans le fait que justement pendant les parties les plus significatives et importantes, la machine à applaudissements ne marche pas :

HENRI FOEHN - Des sommes phénoménales, des masses d'argent, sans cesse et continuellement gaspillées, englouties. Mais le peuple souffre et à faim. Nous ne voulons pas souffrir, nous ne voulons pas avoir faim (*il appuie sur un bouton, les trous des murs lui renvoient des applaudissements.*) Chacun doit faire son bonheur à sa manière. Ne sommes-nous pas majeurs, et adultes ? Mais comment sont-ils, ces messieurs ? Une main lave l'autre. Tu me laisses tranquille, je te laisse tranquille. Oui, légèreté, ton nom est femme³⁹² !

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 94.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 219.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 235.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 178.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 223.

³⁹² *Ibid.*, p. 225.

Outre ce manque de communication et de sens, cette fin crépusculaire évoque aussi la souveraineté de la mort et, encore une fois, le rapport entre la catastrophe et la culpabilité de l'homme, qui serait, selon la voix, condamné à témoigner de l'anéantissement de sa civilisation, faute d'avoir appris, au cours des siècles, avec ses propres erreurs.

Comme nous l'avons vu, la parole joue un rôle dans le processus de redéfinition du personnage dans le drame des temps nouveaux, qui se donnerait, selon Sarrazac,

dans l'écart entre la voix qui parle et les discours qu'elle prononce, dans la dialectique de plus en plus complexe entre une identité qui vient à manquer et des paroles d'origines diverses, au sein d'un théâtre qui n'est certes plus narratif, mais qui participe (...) du flux des voix qui se croisent dans la mise en scène de la parole.

(...)

Un théâtre de la parole s'écrit ainsi indépendamment d'un théâtre de personnages (...) Pourtant, à l'intérieur de ces dramaturgies de la parole, un retour du personnage se dessine chaque fois qu'une confrontation a lieu entre l'énonciateur (...) et les paroles qu'il prononce, comme si celui-ci était envahi par des langages empruntés ou imposés³⁹³.

Or, certains personnages canettiens semblent effectivement, par moments, ne pas être, comme ce dernier, « derrière les mots qu'il(s) prononce(nt) (...), mais littéralement traversé(s) par toutes sortes de langues de bois qu'il(s) s'efforce(nt) tant bien que mal de reprendre à (leur) compte³⁹⁴ », ressemblant à ce que Sarrazac appelle « un carrefour de paroles³⁹⁵ », comme en témoigne aussi le discours du bonimenteur Wenzel Wondrak dans la première scène de *Comédie des vanités*. « Que de phrases fait un homme et combien peu sont de lui³⁹⁶ ! » Cette phrase explique beaucoup à propos de certains monologues ou dialogues composés d'un collage de phrases toutes faites qui hors de contexte ont peu de sens, ce qui est également observé dans la scène où l'instituteur Jacquotte lit des morceaux de textes connus à Henri Foehn, critique de Canetti du pédantisme et de la « sagesse » des plus puissants :

FRÉDÉRIC JACQUOTTE - (...) Co-co-co-connaissiez-v-v-v-vous cela ? (Il brandit la feuille et croasse à nouveau sans bégayer.) « L'effroyable montée de la vanité dans tous les domaines de la vie publique et privée ne saurait être tolérée plus longtemps. La recherche du rire, du plaisir et du chic se fait de jour en jour plus envahissante. Il n'est plus personne qui n'ait pour suprême ambition de s'habiller bien et de ressembler à un prince travesti. »

HENRI FOEHN - Merci, je connais.

(...)

³⁹³ Sarrazac, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 151.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 153.

³⁹⁵ *Id.*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 57.

FRÉDÉRIC JACQUOTTE - Et ç-ç-ç-ça, vous co-co-co-connaisez ? « Une horde de babouins braillards, le cul rouge, des plumes sur la tête et des anneaux dans le nez, parcourt les rues et empeste l'air. »

HENRI FOEHN - Je connais aussi. J'en connais un certain nombre.

LÊDA FRÈCHE - En effet, mon fiancé connaît tout.

(...)

HENRI FOEHN - Je connais tout. Je connais tout³⁹⁷.

Ne pas compter sur les mots pour communiquer. La démarche qui, selon Michel Pruner, serait utilisée par les auteurs de l'absurde, qui se servent d'autres procédés pour élargir les possibilités scéniques³⁹⁸, semble être déjà présente dans le théâtre d'Elias Canetti, où tout parle - personnages, objets, maison - de nombreuses manières - rires, pleurs, etc. - et où la mort a un rapport très intime avec la voix. Son théâtre constitue ce que nous pourrions nommer « un théâtre de cris et de silences », où le contraste entre le silence de la mort et le « bruit » de la vie est bien signalé dans les scènes qui intercalent dialogues et didascalies d'intense sonorité, avec des cris d'hommes et d'objets³⁹⁹ et/ou de la musique forte, et des moments de silence, souvent marqués par la cessation abrupte de la musique, où la mort s'entend à travers des « râle-mourir » et se voit dans le tremblement de ceux qui décèdent sans émettre de son, comme le Second, qui meurt de peur.

Dans cette dramaturgie de la surprise et du choc, satire violente de la culture humaine qui peint des zones d'ombre de l'esprit collectif et où chaque scène porterait l'empreinte du plus insupportable et terrifiant sublime⁴⁰⁰, le dialogue est rempli de bruits - cris, pleurs, rires, gémissements - assez révélateurs, traduisant un état de souffrance, d'euphorie ou, plus souvent, d'hystérie des personnages, dont même les mots sont souvent criés, comme dans la scène de *Comédie des vanités* où Thérèse Lépice essaie de se jeter au feu :

THÉRÈSE LÉPICE, *bondit vers le feu en poussant des cris stridents. Dans sa course, elle arrache ses vêtements en les déchirant.* - Je suis une truie ! Je suis une truie⁴⁰¹ !

Le bruit joue un rôle fondamental chez Canetti, comme le montrent les didascalies riches en sons - tonnerres, fracas de miroirs, musique, etc. - qui aident à composer l'atmosphère de son « théâtre terrible ». Examinons la scène de *Comédie des vanités* où Louise, La veuve Lencens et Mlle Mai comptent leurs photos :

³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 118-119.

³⁹⁸ Voir Pruner, Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, p.141.

³⁹⁹ Portes qui claquent, lampes qui grincent, miroirs qui fracassent, etc.

⁴⁰⁰ Romano, Roberto, *op. cit.*, pp.13-20.

⁴⁰¹ Canetti, Elias, *Théâtre*, p. 134.

En fait, chacune compte le contenu des trois paquets en même temps. Leur litanie irrégulière est entrecoupée de fracas de verre cassé, de cris et d'un bourdonnement qui semble monter d'une foule très nombreuse⁴⁰².

Le début de *Noce* témoigne déjà de cette « sonorité ». Dans le premier drame canettien, où même des chuchotements deviennent bruyants⁴⁰³ et où on prie à haute voix⁴⁰⁴, Jacquot, le perroquet de La Garpe, ne fait que crier le mot « Maison », *leitmotiv* de la pièce :

À cet instant, on entend le perroquet crier « Maison, maison, maison. ». Le nourrisson se réveille et commence à brailler⁴⁰⁵.

La musique y joue un rôle également important, ce qui est mis en relief par son volume, qui n'est jamais le même :

On entend une musique de danse venant d'en haut

(...)

La musique s'amplifie

(...)

La musique fait rage⁴⁰⁶.

(...)

Une musique tantôt bruyante, tantôt légère parvient d'une pièce voisine⁴⁰⁷.

(...)

La musique, qui au début de la scène jouait doucement et tendrement, s'est tue⁴⁰⁸.

(...)

La musique cesse dans la pièce voisine⁴⁰⁹.

(...)

La musique joue plus fort⁴¹⁰.

(...)

Attaque tonitruante de l'orchestre⁴¹¹.

Tout ce qui est vivant chez Canetti fait un bruit intense : dans *Noce*, la vieille parle d'une voix « geignarde et forte⁴¹² », le nourrisson crie, Annie glapit, Marielle tantôt pleure et hurle, tantôt rit, Boniface a des rires tonitruants, etc. Même Finette, qui ne parle pas, « émet des sons inarticulés⁴¹³ » ; dans *Comédie des vanités*, les personnages crient et rient

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 100-101.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 67.

⁴¹² *Ibid.*, p. 33.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 65.

d'un rire « strident » et « tonitruant⁴¹⁴ », pleurent, piaillent⁴¹⁵, croassent⁴¹⁶, etc. Ici, pourtant, nous identifions, en plus, une vivification de certains objets, comme le feu, qui « grandit de minute en minute⁴¹⁷ ».

Les discours des personnages des premières pièces sont souvent suivis ou précédés par des cris et des hurlements, comme nous le montrent la plupart des didascalies de *Comédie des vanités* :

Gigi pleure et frappe, Margot pleure et râle, Lili rit, les autres regardent.

(...)

Les six fillettes se figent.

(...)

D'un seul coup, les six petites filles fondent en pleurs.

(...)

A coups durs et osseux, il chasse les six petites filles, qui se sont serrées étroitement les unes contre les autres. Leurs hurlements se fondent dans le vacarme de la foire, plus font place aux hurlements d'une femme.

ÉMILIE FANT, très grosse personne outrageusement maquillée, croulant sous les bijoux, traverse la scène dans une gesticulation frénétique. (...)

FRÉDÉRIC JACQUOTTE (...) s'avance soudain, raide, sur la femme et bégaie (...)

EMILIE FANT, qui l'aperçoit seulement maintenant, se jette sur lui en criant⁴¹⁸.

Même l'Unique, l'enfant du couple Dentraïlle, tel que le perroquet de La Garpe, ne s'exprime que par des cris :

L'UNIQUE se met soudain à crier. - Feu-eu ! Feu-eu !

La lueur rougeâtre du feu, qui n'est plus très loin, s'amplifie lentement. Les voix que l'on entend résonnent plus proches et plus excitées.

(...)

L'UNIQUE, se met à pousser des cris stridents. - Feu-eu⁴¹⁹ !

Dans cette oscillation entre bruit et silence, la mort, quoique violente, se donne d'abord, pourtant, silencieusement, comme, dans *Noce*, les morts du nourrisson, qui s'éteint après être tombé des bras de ses parents, de Monique Bileux, qui est étranglée par son mari⁴²⁰, et de Boniface, qui après le coup d'une lourde chaise sur son chef « s'effondre en râlant⁴²¹ ». C'est la « voix » de la maison - le vacillement du lustre, le grincement des escaliers - qui « parle » le plus fort à la fin du drame. Le vrai « protagoniste » de la pièce qui semble prendre finalement vie⁴²², c'est elle, qui donne à tous leur sentence de mort,

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴¹⁵ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁴¹⁸ *Ibid.*, pp. 112-113.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. 120-121.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴²² Voir *Ibid.*, p. 78 : « Tonine saute des genoux de Bouc et s'écrie d'une voix folle :

décrotée par les murs qui s'écroulent avec d'effroyables fracas⁴²³ et par le sol qui les dévore, comme l'atteste la scène où Charles, tombé sur le lit de la femme mourante du concierge, meurt avec elle dans un *tableau* assez poétique :

CHARLES, *la saisit, la relâche, la ressaisit et hurle* - J'ai une femme ! Elle veut de moi !
 (...) *Lourdes ombres enlacées, ils titubent d'avant en arrière et d'arrière en avant. Le sol cède sous eux et la terre les engloutit*⁴²⁴.

Si la mort de personnages qui se tiennent devant « le vide béant » est bruyante, leurs cris sont vite coupés par la force de la catastrophe :

*Le plancher achevé de s'effondrer. Des cris atroces et haineux se perdent dans un silence amer*⁴²⁵.

Pareillement, si dans *Comédie des vanités* la menace de mort est bien bruyante, comme nous l'avons vu dans la scène où Thérèse Lépice veut se jeter au feu en criant⁴²⁶, la voix du couple qui est mort piétiné par la foule dans la scène finale est étouffée par les cris hystériques de cette dernière - le phénomène de massification explique aussi pourquoi l'on n'entend vers la fin du drame « qu'un tintamarre de chants et de vociférations⁴²⁷ ».

Quoique *Les Sursitaires* garde quelques traces de cette sonorité des premières pièces, la mort, dans un premier temps acceptée avec résignation, s'y donne en silence, un silence qui s'entend et qui représente lui aussi une réalité concrète de l'énonciation⁴²⁸, l'association entre voix et mort se faisant voir plutôt symboliquement à travers les cris de révolte de Cinquante contre l'absurdité de « la Sainte Loi ». Ici nous trouvons, d'ailleurs, une caractéristique du « drame-de-la-vie », qui « ne se contente pas de dérouler la vie des personnages, mais donne à voir (...) l'action du milieu sur les personnages⁴²⁹ » - cette caractéristique, il nous semble, ne serait pas sans rapport avec le manque de communication entre les personnages du nouveau drame, où « [u]n nouvel équilibre, forcément instable, tend à s'établir au sein de la forme dramatique : la relation entre chaque individu et la société devient prépondérante par rapport à la relation interpersonnelle⁴³⁰ ». À ce propos, Robert Abirached note que « le sentiment qu'il existe

TONINE - Ma maison ! (...) Ma maison bouge ! Ma maison ! »

⁴²³ *Ibid.*, p. 90.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁴²⁸ Voir Rykner, Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010, p. 100.

⁴²⁹ Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 71.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 72.

une liaison intime entre l'individuel et le collectif est sans doute à la base de l'attitude expressionniste⁴³¹ », ce qui nous renvoie au contexte de l'écriture des premiers drames canettiens, contemporains de l'expressionnisme qui apparaît au début du XX^e siècle en Europe.

4.3 - Les voies du choc : principes dramatiques

Dans ses rares écrits théoriques sur sa dramaturgie, Elias Canetti évoque des principes dramatiques de son théâtre, à savoir les concepts de « personnage dramatique » (*Figur*), « masque acoustique » (*akustische Maske*), « métamorphose » (*Verwandlung*), « idée de base » ou « idée initiale » (*Grundeinfall*), « renversement » (*Umkehrung*) et « saut de masque » (*Maskensprung*)⁴³². Nous étudierons d'abord la conception canettienne de « personnage », en revenant, afin de mieux la contextualiser, ainsi que d'élargir notre analyse, sur certains aspects du personnage du drame des temps nouveaux.

Le personnage

Le tragique moderne n'est plus transcendant, mais immanent. En conséquence, il n'existe aucune autre puissance persécutrice que la vie elle-même. Autant dire que la condamnation coule dans les veines des personnages, mêlée depuis la naissance à leur propre sang. (...) Beckett parle du « péché d'être né », cette catastrophe inaugurale qui contient déjà la mort (...) Naître, c'est être aussitôt projeté dans une « fin de partie ». Dans le dépeupleur, l'individu perd sa qualité d'homme pour devenir un « corps ». Entrer dans le dépeupleur, c'est rejoindre ce degré zéro de l'humanité - le non-humain de l'humain⁴³³.

L'extrait susmentionné, où Jean-Pierre Sarrazac commente « la conception beckettienne » du drame, nous permet d'identifier l'influence qu'a la nouvelle forme dramatique sur le concept de personnage. Vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la mimésis dans les dramaturgies traditionnelles⁴³⁴, il subit « une sorte de décomposition⁴³⁵ », devenant un être défiguré, fragmenté⁴³⁶, dont

⁴³¹ Abirached, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 209.

⁴³² Voir Canetti, Elias, Durzak, Manfred, « Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch », in *Neue Deutsche Heft* 3, 1975.

⁴³³ Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁴³⁴ Voir Sarrazac, Jean-Pierre, *Lexique du drame et contemporain*, p. 149.

⁴³⁵ *Id.*, *Poétique du drame moderne*, p. 183.

⁴³⁶ Voir Abirached, Robert, *op. cit.* ; Candeias, Maria Lúcia Levy, *A fragmentação da personagem*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

l'affaiblissement serait à la fois une cause et une conséquence de la crise du drame⁴³⁷, comme le théorise Jean-Pierre Sarrazac :

Affaibli à plusieurs niveaux, le personnage a perdu les caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux ; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables. Il est encore nommé (...). Mais il lui arrive de perdre tout nom⁴³⁸.

Dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached parle de trois éléments qui définissent le personnage, le caractère, le rôle et le type. Comme le remarque Sarrazac, le personnage moderne est sans caractère. Bien que ce terme ne semble pas adéquat pour désigner les personnages des premiers drames canettiens, qui représentent des *caricatures* et ressemblent à des types, des êtres avec des traits exagérés, leur incohérence, leurs contradictions et leur bidimensionnalité les rapprochent en quelque sorte de « l'Impersonnage » théorisé par Sarrazac, ainsi que des futurs personnages du « théâtre de l'absurde ». À propos du manque d'identité et d'unité des caractères du personnage théâtral au profit d'une psychologie dynamique, Nicolas d'Eu, personnage du pseudo-drame *Victimes du devoir*, d'Ionesco, théorise : « La personnalité n'existe pas, il n'y a en nous que des forces contradictoires qui créent l'action, et non des êtres humains singuliers⁴³⁹. » Si, comme le défend Jean-Luc Nancy, le personnage au théâtre « reste toujours un 'lieu' (d'énonciation)⁴⁴⁰ - Anne Ubersfeld l'appellerait même un « lieu géométrique de structures diverses avec une fonction de médiation⁴⁴¹ » -, il est intéressant de noter ici, comme nous l'avons vu, le rôle joué par la parole, ce que nous aborderons plus en détail par la suite.

Comme l'explique Sarrazac, le théâtre moderne et contemporain « nous incite à faire le deuil du personnage vivant, voire du personnage tout court. En tout cas, du personnage autonome, indépendant - au profit, peut-être, de personnages en réseau, de personnages en série⁴⁴² ». Bien que, chez Canetti, au contraire de ce qui se passera chez des auteurs de l'absurde, il ne s'agisse pas encore de personnages en série, nous n'en sommes pas très loin. Déjà, l'auteur transforme la masse en protagoniste, chacun de ses

⁴³⁷ Voir Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁴³⁹ Ionesco, Eugène, *Victimes du devoir. Théâtre complet*, La Pléiade, Gallimard, p. 242, cité par Pruner, Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, p.121.

⁴⁴⁰ Nancy, Jean-Luc, in Sarrazac, Jean-Pierre, Naugrette, Catherine (dir.), « Dialoguer, un nouveau partage des voix, vol. 1. Dialogisme », *Études théâtrales*, 31-32, Louvain-la-Neuve, 2004-2005, p.81. Cité par Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, p. 184.

⁴⁴¹ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, p. 92.

⁴⁴² Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 183.

dramas mettant sur scène une constellation de personnages. En outre, bien que les personnages des premières pièces aient des noms - ce n'est que dans *Les Sursitaires* qu'ils seront nommés par des chiffres (« Trente-deux », « Soixante-dix », etc.), le sexe (« Homme », « Femme »), le statut familial (« Mère », « Garçon », « Grand-mère », « Petite-fille »), sa catégorie ou sa fonction⁴⁴³ (« l'Ami », « le Premier », « le Second », etc.) -, ce sont comme des masques vides, des figures sans histoire, identité définie ou épaisseur psychologique, ce qui serait en accord avec le rejet canettien de parler d'individualités au profit de ce qui est de l'ordre du collectif. À ce propos, l'auteur traite ses personnages, ce n'est pas un hasard, de « figures », la figure pouvant être comprise comme « un lieu de conflagration de l'individuel et du collectif⁴⁴⁴ » qui creuse le personnage, qui à son tour s'efface devant « la *figure indivise* de l'aliénation propre à un groupe, à une société⁴⁴⁵ » et « se déplie en un personnage pluriel⁴⁴⁶ », arrachant le spectateur « à la contemplation morbide d'une destinée individuelle⁴⁴⁷ ».

« (L)e personnage du théâtre moderne et contemporain ressemble bien souvent à un “mort qui se dresse sur son séant⁴⁴⁸” », écrit Sarrazac à propos de la tendance à la rétrospection de ces derniers, souvent marqués par « la stérilité d'une existence privée d'événements, (...) vouée à la répétition⁴⁴⁹. » - répétition qui renverrait, chez Canetti, plutôt au discours des personnages des drames viennois ou, dans *Les Sursitaires*, à la litanie du « chœur des inégaux » qui « chantent » souvent leur satisfaction avec « la Sainte Loi », montrant la même passivité que celui qui reste étranger à sa propre vie, la voyant se dérouler sans pouvoir intervenir⁴⁵⁰. Quoique la rétrospection ne trouve pas de place dans le théâtre d'Elias Canetti, ses personnages ressemblent quand même à des morts. Si, comme l'explique Sarrazac, la vocation de tout grand théâtre, c'est de « dégager ce qu'Aristote appelle ‘le sens de l'humain’ et, à cette fin, de s'interroger sur le non-humain et/ou l'inhumain de l'humain⁴⁵¹ », nous pourrions penser que celle du théâtre canettien, marqué par la violence des rapports entre les personnages, serait de mettre en

⁴⁴³ Comme l'explique Anne Ubersfeld, le personnage devient, « dans la perspective sémiologique contemporaine, le lieu de *fonctions*, et non plus la copie-substance d'un être ». Voir Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, p. 89.

⁴⁴⁴ Sarrazac, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, p. 89.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁴⁷ *Id.*

⁴⁴⁸ Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

évidence la déshumanisation des êtres corrompus et avilis par l'instrumentalisation de la mort et l'apathie de ceux, qui, ayant perdu l'élan vital, se résignent à elle. Avec ce but, Canetti décrit les personnages de ses drames viennois comme des marionnettes, des « têtes de bois », des poupées, etc. Cette « marionnettisation » de l'homme, rien de plus qu'un masque, est bien signalée par quelques mots et expressions utilisés dans quelques didascalies de *Noce* :

*Les regards quittent le lustre et se figent. Les oreilles se dressent, l'une vers la rue, l'autre vers l'intérieur de la maison. Toutes les marionnettes sont redevenues des marionnettes. Elles se taisent. Elles sont de bois*⁴⁵².

Pas encore des « personnages-créatures » comme certaines figures qui peuplent la dramaturgie contemporaine⁴⁵³, quelques personnages de *Noce*, qui présentent pour la plupart un comportement bestial, notamment à la fin du drame, sont décrits de manière grotesque et même comme des monstres :

*Bileux se lève. Il est devenu encore plus grand. Il étend ses bras comme des tentacules*⁴⁵⁴.

Dans ce contexte, la description métonymique⁴⁵⁵ de la famille Dentraille dans *Comédie des vanités* ne semble pas gratuite :

*La famille Dentraille est composée de quatre têtes*⁴⁵⁶.

La même métonymie est employée à plusieurs reprises, comme dans les didascalies qui ouvrent la deuxième partie de la pièce :

*Descendant de l'une et l'autre rue, une cacophonie de mille chansons se fond au carrefour en un brouhaha doublement figé. Nul ne se montre dans la rue. Impossible de déceler qui chante. Soudain toutes les fenêtres de toutes les maisons s'ouvrent grand. Une tête jaillit à chacune d'elles avec ce cri : « Silence ! » Les fenêtres se referment aussitôt. À peine les têtes ont-elles disparu que le chant reprend, mais amplifié (...) Ici, on ne semble pas apprécier les instruments de musique. Seules des voix se font entendre*⁴⁵⁷.

La « cacophonie » nous renvoie à la notion de choralité théorisée par Sarrazac, pour qui dans les dramaturgies modernes et contemporaines « nous n'avons plus (...) du chœur qu'un lointain avatar : la *choralité*. Entendons un chœur dispersé, disséminé et, surtout, *discordant*. Une polyphonie rompue (...) » dans un drame où il y a « tout un jeu

⁴⁵² *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵³ Voir *Ibid.*, pp. 78-83.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁵⁵ À ce propos, il est intéressant de remarquer que les personnages des deux derniers drames canettiens peuvent être interprétés eux-mêmes comme des métaphores, à savoir des métaphores du paradoxe totalitaire. Sur la figuration du personnage théâtral, en tant que lexème du discours textuel total, comme élément rhétorique, voir Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, pp. 98-99.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

de voix contradictoires⁴⁵⁸ ». L'impossibilité d'identifier qui chante semble, à son tour, relever de la perte de l'individualité dans la masse - les seules têtes visibles sont celles qui crient. Nous retrouvons une autre allusion à cette idée au début de la troisième partie de la pièce, où parmi les clients qui font la queue devant le hall d'entrée de la salle aux miroirs il est « impossible de discerner des visages⁴⁵⁹ ». Bien qu'ici cette impossibilité relève du fait que les hommes et les femmes se « déguisent » afin de ne pas être identifiés, il est intéressant de remarquer qu'ils se déguisent plus ou moins de la même façon.

Défenseur de l'idée que « [d]e toutes les possibilités dont l'homme dispose pour se résumer⁴⁶⁰, la moins mensongère est le drame⁴⁶¹ », Canetti compare ses personnages à des instruments de musique :

Peu à peu je me rends compte que j'ai voulu réaliser dans mon drame une approche sensible de la musique. J'ai tendu des constellations de personnages comme s'il s'agissait d'accords harmoniques, et la principale résistance que j'ai rencontré à déployer leurs caractères m'a rappelé que dans un orchestre les instruments aussi sont distribués. Dès qu'on a fixé son choix sur tel ou tel instrument (...) on ne peut plus, au milieu de l'exécution, lui en substituer un autre. (...)

Dans cette optique, on peut facilement faire remonter un personnage de théâtre à un animal. L'instrument est un animal, riche de sa personnalité inviolable et de la place qui lui incombe. Il ne permet pas qu'on joue de lui sans respecter sa manière propre. L'auteur dramatique, tout comme Dieu, possède le pouvoir de donner le jour à des animaux nouveaux, à des instruments nouveaux, à des créatures nouvelles, et de tirer de leur assemblage une multiplicité d'accords. Son art, en cela, dépasse tous les autres. La gamme des œuvres dramatiques est aussi inépuisable que celle des animaux possibles. Et la création, comme si elle s'était épuisée en route et qu'il appartenait à l'homme de la compléter, pénètre littéralement dans le drame⁴⁶².

Dans l'extrait susmentionné, où, comme le remarque Marion Dufresne, Canetti tire une grande fierté de son activité de dramaturge⁴⁶³, nous pouvons noter que le caractère immuable, rigide de ses personnages semble être bien intentionnel. Il vaut la peine de souligner que la description que fait Canetti de ses personnages, ainsi que leur manque d'épaisseur psychologique, semble servir le but de l'auteur, inspiré des satires d'Aristophane, ainsi que de certaines personnalités de son époque auxquels il trouve un côté caricatural et ridicule, de dénoncer les vices et la corruption de la société de son temps. En effet, comme l'explique Marion Dufresne, « [l]es personnages canettiens acquièrent, dans leur individualité exacerbée, une dimension symbolique, voire mythique.

⁴⁵⁸ Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, p. 285.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁶⁰ (*Sic.*)

⁴⁶¹ Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 28.

⁴⁶² *Ibid.*, pp. 21-22.

⁴⁶³ Voir Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 115.

Ils obéissent (...) à des règles très strictes formulées ici et là dans des entretiens ou des notes⁴⁶⁴. » À propos des rares écrits de Canetti sur son drame, Dufresne considère comme la principale réflexion de l'auteur à ce sujet un écrit datant de 1942 :

Canetti a quitté Vienne depuis trois années. Il exprime alors son aversion à l'égard de personnages qui, au cours du déroulement de certains drames, connaissent une « évolution » comme s'il s'agissait d'êtres réels et vivants⁴⁶⁵.

Comme nous le montre Dufresne, ce n'est pas pour rien que Canetti compare ses personnages à des instruments de musique qui ne peuvent changer au cours de la représentation, étant donné que

[c]'est déjà ce point de vue « non évolutionniste », car non psychologique que Canetti défendait lors de ses discussions avec Hermann Broch qui lui reprochait de ne pas tenir compte des combats intérieurs qui déchirent les êtres. À son avis, le roman moderne ne peut ignorer les récentes découvertes de la psychologie. Pour Canetti, l'aspect novateur réside dans la création de personnages nouveaux à l'aide desquels le poète exprime les préoccupations, les angoisses et les obsessions de son époque⁴⁶⁶.

À propos de son processus créatif, Canetti, qui avait ébauché une série de livres intitulée *Comédie humaine chez les fous*⁴⁶⁷, parle ainsi de l'influence des mœurs de l'époque sur la création de ses personnages :

Un jour, l'idée me vint qu'il ne fallait plus exposer le monde (...) du point de vue d'un écrivain, pour ainsi dire ; le monde était *décomposé* ; et c'est seulement si on avait le courage de le montrer dans sa décomposition qu'il était encore possible d'en donner une représentation véridique. Cela ne signifiait toutefois pas qu'on devait entreprendre un livre chaotique où il n'y avait plus rien à comprendre ; au contraire, il fallait inventer (...) des individus extrêmes, comme ceux dont le monde était constitué au reste ; et placer côte à côte, dans leur diversité, ces individus poussés à leur extrême. Je conçus ce plan d'une *Comédie humaine chez les fous* ; et j'ébauchai huit romans, à chaque fois centrés sur un personnage au bord de la démence ; (...) chacun (...) différent des autres jusque dans sa langue, jusque dans ses pensées intimes. (...) Je me disais que je construisais huit projecteurs avec lequel j'éclairais le monde du dehors. Il y avait parmi eux un fanatique religieux ; un rêveur, technicien, qui vivait seulement dans des plans intersidéraux ; un collectionneur ; un possédé de la vérité ; un gaspilleur ; un ennemi de la mort ; et finalement aussi, un pur rat de bibliothèque⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.114

⁴⁶⁵ *Id.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁶⁷ Outre ce projet non réalisé, Canetti a aussi écrit, dans sa jeunesse, une pièce intitulée *Junius Brutus*, en 1950, le livret d'un opéra, *Affenoper* (« L'opéra du singe »), qui n'ont pas été édités.

⁴⁶⁸ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, pp. 285-286. À ce propos, une recension de Rudolf Hartung sur les personnages du *Témoin auriculaire* offre un éclairage intéressant sur les personnages canettiens, utile aussi à l'analyse des personnages des drames. Hartung considère ces personnages plutôt comme des notions ou des concepts (« Begriffe »). Voir Nachl E. Canetti 207.1, p.9. : « Les personnages ne sont pas tant le résultat d'une observation (...) que d'une imagination dirigée par des concepts. » (Deutschlandfunk, Abt. Literatur und Kunst Red.: K. Sauer, Hausapp. 260.261): « Die Charaktere sind nicht so sehr Resultate der Beobachtung (...) als vielmehr einer von Begriffen dirigierten Imagination. » (Ma traduction).

La comparaison que fait Canetti entre ses personnages et des animaux, thème récurrent chez l'auteur bulgare pour qui l'homme a une faculté de se transformer en une multitude d'animaux⁴⁶⁹, n'est pas non plus irréfléchie. Comme l'explique Dufresne,

[t]ous les personnages de ses œuvres de jeunesse répondent aux critères des catégories du grotesque définies par Wolfgang Kayser dans son essai *Das Groteske in Malerei und Dichtung*⁴⁷⁰. En accentuant à l'extrême l'individualité de chaque personnage, Canetti met habilement à contribution un moyen stylistique traditionnel afin de rendre compte d'une situation nouvelle dans un contexte historique d'actualité. Le recours à la caricature qui empêche le spectateur ou le lecteur de s'identifier à un des personnages, permet de donner une dimension universelle à l'action sans laquelle il n'y a pas d'œuvre d'art. Aussi excessifs qu'ils soient, les personnages canettiens sont terrifiants car ils ne sont pas de purs produits d'une fantaisie débordante, mais on reconnaît en eux des éléments qui les rattachent à la réalité et qui nous sont familiers⁴⁷¹.

Comme nous l'avons vu, Canetti, pour qui la crainte n'est pas atténuée par la pitié, car les deux sensations, complémentaires, se renforcent mutuellement⁴⁷², ne songe pas à l'identification du spectateur aux personnages, mais, selon Dufresne,

A susciter sa compassion. Contrairement à Brecht qui souhaite creuser un fossé entre le spectateur et l'acteur (...), Canetti veut renouer avec les principes traditionnels du théâtre antique. Comme Brecht, il vise la participation active du spectateur, mais ne fait, pour y parvenir, ni appel à sa raison ni à sa conscience sociale. Il interpelle le spectateur qu'il n'encourage pas à entreprendre une lutte contre l'ordre social existant, mais à se révolter contre la toute-puissance de la mort⁴⁷³.

Dufresne conclut ainsi que si le théâtre canettien « mérite d'être qualifié de didactique, il ne fait pas pour autant d'abord appel à la raison, mais s'adresse au premier chef directement à la sensibilité de l'auditeur⁴⁷⁴. » Comme le rajoute Canetti :

Celui qui veut montrer l'enfer sur scène doit aussi avoir le courage de ne pas conforter le public dans sa tranquillité d'esprit, mais de le provoquer et de le choquer si nécessaire. (...) Le public doit également être capable de supporter, pourvu de nerfs d'acier, une pièce qui ne fait pas de compromis sur la forme artistique et le message qu'elle entend délivrer⁴⁷⁵.

⁴⁶⁹ Dufresne, Marion, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁷⁰ Kayser, Wolfgang, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlt Hamburg, 1960, cité par Dufresne, Marion. *Ibid.*, p. 116.

⁴⁷¹ Dufresne, Marion, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 117.

⁴⁷³ *Id.* À ce propos, voir aussi Canetti, Elias, « Entretien avec Manfred Durzak », p. 304. Cité par *Id.* : « Ich will diese Kluft nicht, ich will, ich will Erschütterung, ich will Grauen, eine offen anerkannte Teilnahme, wie sie im antiken Drama schon da war. » (« Je ne souhaite pas que s'instaure cette distance, je veux ébranler la conscience du spectateur, éveiller l'horreur, susciter une participation assumée ouvertement, à l'image de celle pratiquée par le drame antique. ») (Traduction de Marion Dufresne).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁷⁵ Elias Canetti dans Mykenae, Theaterkorrespondenz XVI, Heft 12, Darmstadt, 30. November 1965. Cité par *Id.* : « Wer die Hölle auf Erden auf der Bühne darstellen will, muss auch den Mut haben, es dem Publikum unbequem zu machen, es zu provozieren und zu schockieren wenn nötig. (...) Das Publikum muss auch einmal mit eisernen Nerven ein Stück durchhalten, das keine Kompromisse um seiner künstlerischen Form und Aussage willen schliesst. » (Traduction de Marion Dufresne).

Or, nous avançons l'hypothèse qu'à travers ce concept particulier de personnage Canetti cherche notamment à dénoncer l'attitude des gens qui soit adhèrent aveuglément, soit se plient passivement à ceux qui provoquent ou instrumentalisent le phénomène légal. De ce fait, le « creux » de ces êtres bidimensionnels semblerait se rattacher plutôt à une intention de l'auteur qu'à un « défaut » dans leur construction. Dans ce sens, il nous semble que la critique n'a pas suffisamment perçu le renouvellement de l'écriture dramatique que proposent les pièces de l'auteur bulgare, ce que nous essayerons de mettre en lumière à travers notre analyse du devenir du personnage chez Canetti.

La théorie du « masque acoustique »

Parmi les principes dramatiques de son drame évoqués par Canetti, le personnage et le masque acoustique, interdépendants, correspondraient selon l'auteur à des aboutissements de la métamorphose (*Endzustände der Verwandlung*) et ne sauraient se concevoir l'un sans l'autre⁴⁷⁶. Les personnages de *Noce*, ainsi que de *Comédie des Vanités*, sont, comme Kien et Thérèse dans *Auto-da-fé*, conçus comme des « masques acoustiques », notion qui renvoie à des figures définies par leur aspect acoustique, par une sorte de profil ou forme linguistique propre à chaque individu et constante dans son discours, ce langage qui est né avec lui, le distinguant de tous les autres⁴⁷⁷. À propos de ce concept, que Canetti décrit comme le plus important de la création dramatique⁴⁷⁸ et auquel il se réfère dans un entretien d'avril 1937 au journal *Sonntag*, il explique :

Allez dans un café et faites la connaissance de quelqu'un qui est complètement nouveau pour vous. (...) Mais dès qu'il a vraiment commencé à parler (...) vous l'écoutez attentivement pendant quelques minutes. N'essayez pas de le comprendre, ne cherchez pas ce qu'il veut dire, ne sympathisez pas avec lui, - faites simplement attention à l'apparence de ses mots. (...) Vous constaterez maintenant que votre nouvel ami a une façon très particulière de parler (...) sa façon de parler est unique et indubitable. Il a sa propre hauteur et sa propre vitesse, il a son propre rythme. Il distingue à peine les phrases

⁴⁷⁶ Voir Dufresne, Marion, « Le masque rituel revisité : rôle et fonction du "masque acoustique" dans la production dramatique d'Elias Canetti », p. 142.

⁴⁷⁷ Voir *Ibid.*, p. 143. Voir aussi Canetti, Elias, Durzak, Manfred, *op. cit.*, p. 498: « Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich seine akustische Maske. »

⁴⁷⁸ Voir *Ibid.*, p. 497 : « Das Drama lebt auf eine ganz eigene Art in der Sprache. Fast könnte man, wenn es nicht so mißverständlich wäre, sagen : Es lebt in den Sprachen. Denn für das wichtigste Element dramatischer Gestaltung halte ich die akustische Maske. » (« Le drame vit dans le langage d'une manière très particulière. Si ce n'était pas si ambigu, on pourrait presque dire : il vit dans les langues. Parce que je considère le masque acoustique comme l'élément le plus important de la création dramatique. ») (Ma traduction).

les unes des autres. Certains mots et expressions reviennent sans cesse. En général, sa langue se compose de seulement cinq cents mots. Il s'en accommode assez habilement. Ce sont ses cinq cents mots. (...) Si vous l'avez bien écouté, la prochaine fois vous pourrez le reconnaître à sa langue sans le voir. Il a tellement pris forme en parlant⁴⁷⁹.

Canetti reconnaît l'influence décisive de son « ancêtre » Karl Kraus sur la création de ce concept, sur lequel il explique :

C'est un concept que j'ai formulé à l'époque. En partie à cause de ce que j'ai entendu de Kraus, puis de ce que j'ai entendu dans les rues de Vienne, il m'est apparu clairement que chaque personne avait une langue parfaitement claire, que chacun avait tendance à utiliser certains mots, à l'exclusion de nombreux autres, que leur façon de parler a son propre rythme, son propre ton. Par exemple, vous devez (...) écouter la conversation de tout étranger ; (...) il suffit d'écouter sa voix pour obtenir une image claire et indiscutable de cette personne. C'est ce que j'ai appelé « masque acoustique ». J'ai ensuite essayé de construire des personnages dramatiques à partir de leurs masques acoustiques qui n'étaient cependant pas les mêmes que j'avais entendus, ce serait imiter la vie, il n'y aurait pas de création. Lorsque les masques acoustiques de nombreuses personnes ont été enregistrés, on est capable d'en configurer d'autres. Et je trouve très stimulant de représenter la multiplicité du monde à travers la multiplicité de ses masques acoustiques⁴⁸⁰.

Selon Canetti, c'est à Kraus qu'il doit ce qu'il appelle son « apprentissage de l'oreille⁴⁸¹ » :

Karl Kraus m'a ouvert l'oreille (...) Depuis que je l'ai entendu, il ne m'est plus possible de ne pas entendre moi-même. Cela commença par les bruits de la ville alentour, les exclamations, les cris, les incorrections de la langue saisies au vol, plus particulièrement les faussetés et les impropriétés. Tout cela était, en effet, comique et effroyable dans le même temps : et le lien de ces deux sphères me fût désormais quelque chose de parfaitement naturel. Grâce à lui, je commençai à saisir que l'individu a une forme linguistique par laquelle il se détache de tous les autres. Je compris que les êtres se parlent, certes, mais (...) que leurs mots sont des coups qui rebondissent sur les mots des autres ; qu'il n'y pas de plus grande illusion que de croire que la langue serait un moyen de communication entre les êtres. On parle à l'autre, mais de telle sorte qu'il n'entend pas. On continue à parler, et il entend moins encore. On crie, il crie en retour : l'éjaculation, qui vivote dans la grammaire, s'empare de la langue. Comme des balles, les exclamations fusent de part et d'autre, distribuent leurs coups et retombent à terre. Il est rare que quelque chose pénètre en l'autre ; et si cela se produit malgré tout, c'est alors quelque chose d'erroné.

⁴⁷⁹ Canetti, Elias, Durzak, Manfred, *Ibid.*, p.498: « Gehen sie in ein Volkslokal (...) und machen Sie da die Bekanntschaft eines Ihnen wildfremden Menschen. (...) Sobald er aber richtig ins Sprechen gekommen ist (...) hören Sie ihn sich einige Minuten hindurch genau an. Unternehmen Sie keinerlei Versuch, ihn zu verstehen, forschen Sie nicht nach dem, was er meint, fühlen Sie sich nicht in ihn ein, - achten Sie ganz einfach auf das Äußere seiner Worte. (...) Da werden Sie nun finden, daß Ihr neuer Bekannter eine ganz eigentümliche Art des Sprechens an sich hat. (...) seine Sprechweise ist einmalig und unverwechselbar. Sie hat ihre eigene Tonhöhe und Geschwindigkeit, sie hat ihre eigenen Rhythmus. Er hebt die Sätze wenig von einander ab. Bestimmte Worte und Wendungen kehren immer wieder. Überhaupt besteht seine Sprache aus nur fünfhundert Worten. Er behilft sich recht gewandt damit. Es sind seine fünfhundert Worte. (...) Sie können ihn, wenn Sie ihm gut zugehört haben, das nächste Mal an seiner Sprache erkennen, ohne ihn zu sehen. Er ist im Sprechen so sehr Gestalt geworden. » (Ma traduction).

⁴⁸⁰ Canetti, Elias, Witz, Friedrich, *Elias Canetti im Gespräch mit Friedrich Witz*, SF DRS, 1968.

⁴⁸¹ Voir Canetti, Elias, *Arrebatos verbales*, p. 741.

Mais ces mots (...) ne sont pas rares ou nouveaux (...) ce sont des mots les plus couramment employés, des phrases toute faites (...) Les mots, (...) beaux, vilains, nobles, vulgaires, sacrés, profanes, se retrouvent tous dans ce réservoir tumultueux : et chacun y pêche ce qui convient à sa paresse ; pour le répéter jusqu'à ce que ce soit méconnaissable, jusqu'à ce que cela dise (...) le contraire de ce que cela signifiait une fois⁴⁸².

Ce défigurement⁴⁸³ de la langue, qui « conduit au tohu-bohu des personnages dissociés⁴⁸⁴ », est employée par Kraus dans sa pièce, « anti-opérette aux accents bibliques⁴⁸⁵ », où « à la place de la psychologie des personnages, il met des *masques figés* : il en résulte une cacophonie gigantesque, mais néanmoins bien structurée⁴⁸⁶ ». Examinons un extrait du texte de présentation de la pièce rédigé par Kraus (et placé avant cette dernière) :

Des gens qui ont vécu parmi l'humanité et lui ont survécu, acteurs et orateurs d'un présent qui n'a pas de chair, mais du sang, pas de sang, mais de l'encre, sont reproduits sous formes d'ombres et de marionnettes, et réduits à la formule de leur inconsistance active. Des larves, des lémures, masques du carnaval tragique, sont pourvus de noms vivants ; or il doit en être ainsi car dans cette existence temporelle déterminée par le hasard rien n'est dû au hasard⁴⁸⁷.

Cette « musique infernale », qui « signifie par la forme même la fin de l'humanisme européen » et de « la littérature et la pensée allemande du XVIII^e siècle⁴⁸⁸ » est bien visible dans les premiers drames canettiens, où les personnages sont aussi comme des marionnettes⁴⁸⁹. *Comédie des vanités*, où Canetti évoque l'Auto-da-fé nazi, est directement influencé par la dramaturgie de Kraus, qui dépeint également dans sa pièce une société totalitaire interdisant toute forme d'autoréflexion.

Ce caractère « exterminateur » des mots occupe une place centrale dans la dramaturgie de Canetti, où le pouvoir symbolique de la mort est manipulé par la loi, qui

⁴⁸² *Ibid.*, pp. 58-59.

⁴⁸³ Ce mot sera emblématique tout au long de notre analyse, où nous nous en servirons pour aborder la déformation de la langue, du visage, etc.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁸⁵ Stieg, Gerald, « Postface », in Kraus, Karl, *Les Derniers Jours de l'humanité*, p. 241.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁸⁷ Kraus, Karl, *Ibid.*, p. 24.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 236-237.

⁴⁸⁹ À ce propos, la description de Kien, protagoniste du roman unique de Canetti inspirera ses premiers drames, sous le point de vue de Thérèse. Voir Canetti, Elias, *Aut-da-fé*, Collection l'imaginaire, traduit de l'allemand par Paule Arthex, Paris, Gallimard, 1968, pp. 131-132 : « son mari a l'air d'un squelette et n'est certainement pas en bonne santé. Chaque matin, quand elle se lève, elle pense : Aujourd'hui, il est mort. Ensuite, quand elle entre pour lui apporter le petit-déjeuner, il est toujours là. Sa défunte mère était pareille. Elle était déjà malade à trente ans et elle est morte à soixante-quatorze. »

dicte la peine de mort et l'heure de la mort⁴⁹⁰. Comme Kraus, Canetti se sert lui aussi de ses personnages pour dénoncer les maladies sociales :

Dans l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Canetti, les figures humaines sont souvent construites avec une exagération comique. Elles ne (...) correspondent pas aux stéréotypes traditionnels, mais incarnent des adaptations individuelles de pratiques sociétales répréhensibles que Canetti réifie⁴⁹¹.

Le « masque acoustique », terme qui serait, comme celui de personnage dramatique et de métamorphose, étroitement lié aux prémisses de l'anthropologie canettienne⁴⁹², fonctionnerait, ainsi, comme un dispositif stylistique. Pour Canetti,

[l]a forme extérieure de ses protagonistes perd de son importance, car avant tout leur langage est reproduit. Alors ils deviennent des « locuteurs » au lieu de « faiseurs ». Ainsi conçu, le langage n'est (...) pas seulement un simple moyen de communication entre les personnes, mais il correspond à une certaine réalité et conduit à l'expression unique de la « réalité ». À travers le comportement de parole d'une personne, même sa conscience s'exprime et elle reflète son monde intérieur. Il s'ensuit que chacun doit développer sa propre façon de parler⁴⁹³.

Comme l'explique Stefania Selvaggi, pour Canetti

la langue de chaque personne est unique et sans équivoque. Puisque tout le monde n'a besoin que de « cinq cents mots », leur « forme acoustique » se limite à des énoncés stéréotypés. Ainsi, chacun choisit ses mots préférés qui « reviennent sans cesse ». La parole se forme à partir de la même « hauteur » et la voix a toujours le même « rythme ». Cela fait de la langue une caractéristique distinctive d'un locuteur⁴⁹⁴.

À propos des personnages de *Noce*, Olivier Agard ajoute que « [l]eurs noms sont révélateurs de leur idiosyncrasie schématique. Comme Aristophane, un des « ancêtres » qu'il se choisit (...), Canetti ne pense pas à la crédibilité psychologique. Comme *Auto-*

⁴⁹⁰ Sur ce sujet, voir Kraus, Karl, *Dits et contredits*, p. 191 : « La 'lettre rigide de la loi' ? La vie même s'est transformée en lettre rigide ; et à côté d'un tel État, que signifie la rigidité cadavérique de la légalité ! ».

⁴⁹¹ Lorenz, Dagmar C. G., *A companion to the work of Elias Canetti*, Rochester, NY, Camden House, 2004, p. 139 : « In all of Canetti's fiction, human figures are often constructed with comic exaggeration. They do not (...) fit traditional stereotypes, but embody individual adaptations of objectionable societal practices that Canetti reifies. » (Ma traduction).

⁴⁹² Voir Selvaggi, Stefania, « Das dramatische Prinzip der akustischen Maske und seine Anwendung in Canettis Werk », München, GRIN Verlag, 1999. URL : <https://www.grin.com/document/10315>.

⁴⁹³ *Id.* : « Jeder Figur müßte, seiner Meinung nach, eine „akustische Maske“ entsprechen. Die äußere Gestalt seiner Protagonisten verliert ihre Wichtigkeit, denn in erster Linie wird ihre Sprache wiedergegeben. Sie werden so "Sprechende" statt "Handelnde". So aufgefaßt sei Sprache (...) nicht nur ein einfaches Mittel der Kommunikation zwischen Menschen, sondern sie entspreche einer bestimmten Realität und führte zum einzigartigen Ausdruck der "Wirklichkeit". Durch das Sprachverhalten eines Menschen äußere sich sogar sein Bewußtsein und es spiegele seine Innenwelt. Daraus folgt, daß jeder seine eigene Weise zu sprechen ausbilde. » (Ma traduction).

⁴⁹⁴ *Id.* : « Canetti stellt fest, daß die Sprache eines jeden Menschen einmalig und unverwechselbar ist. Da jeder nur "fünfhundert Worten" benötigt, beschränkt sich seine "akustische Gestalt" auf stereotype Äußerungen. So wählt jeder seine Lieblingsworte, die "immer wieder kehren". Das Reden bildet sich aus derselben "Tonhöhe" aus und die Stimme hat immer denselben "Rhythmus". Damit wird die Sprache zum Erkennungsmerkmal eines Sprechers. » (Ma traduction).

da-fé, Noce est une cacophonie⁴⁹⁵. » Conçus pour la plupart comme des masques rigides qui ne s'écoutent plus et ne font que répéter le même discours tout prêt, si traditionnellement le personnage théâtral représente le « signifié » et son masque, le « signifiant », les masques canettiens ne communiquent pas entre eux, mais communiquent avec le public, car

quand les formes culturelles traditionnelles se dissolvent ou s'éclatent ou se dissolvent sous les coups de butoir de l'absurde, de la dérision ou de l'insignifiance, quand même les corps (...) deviennent problématiques, le masque continue de nous parler⁴⁹⁶.

À l'égard de la relation entre les personnages ou les masques canettiens et la mort, ainsi que sur l'effet qu'ils sont censés provoquer chez le spectateur, elle semble être également suggérée en quelque sorte par la manière dont est décrite l'entrée sur scène de certains personnages, comme, par exemple, celle de Tonine dans la fête de noces où, à la façon d'Ida Mortemart dans *Victor ou les enfants au pouvoir*, elle surgit brusquement comme un fantôme :

*Tonine Garpe fait irruption dans l'appartement*⁴⁹⁷.

L'idée de base ou l'idée initiale

Le drame, selon Canetti, devrait partir d'une « idée de base », ce qu'il appelle « Grundeinfall ». L'auteur affirme qu'il ne commencerait jamais un drame « sans une idée de base complètement nouvelle » dont il était convaincu qu'elle n'avait « jamais été utilisée auparavant⁴⁹⁸. » Pour Canetti, l'idée initiale doit « permettre d'éclairer le monde sous un angle nouveau⁴⁹⁹ » et sa pertinence « doit être telle que, loin de mettre en scène des conflits d'ordre privé, l'action dramatique revêt un caractère universel affirmé⁵⁰⁰ ».

⁴⁹⁵ Voir Agard, Olivier, *op. cit.*, p.95.

⁴⁹⁶ Bouvier Cavoret, Anne, *Masques. Théâtre et modalités de la représentation*, Paris, Ophrys, 2004, p. 8.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁹⁸ Voir Durzak, Manfred, Canetti, Elias, « Akustische Maske und Maskensprung. Materialien Zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch », in Durzak, Manfred (Hrsg.), *Zu Elias Canetti*, Stuttgart, Klett, 1983, p. 23 : « Ich will gar nicht viel Reflexion. Mir ist viel wichtiger, daß ein Einfall, das, was ich den Grundeinfall nenne, vorliegt, wie ich auch nie ein Drama beginnen würde ohne einen vollkommen neuen Grundeinfall, von dem ich überzeugt bin, daß er noch nie verwendet worden ist. » (« Je ne veux pas beaucoup de réflexion. Il est beaucoup plus important pour moi qu'il y ait une idée, ce que j'appelle l'idée de base, tout comme je ne commencerais jamais un drame sans une idée de base complètement nouvelle, dont je suis convaincu qu'elle n'a jamais été utilisée auparavant. » (Ma traduction).

⁴⁹⁹ Dufresne, Marion, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰⁰ *Id.*

Suivant son modèle Aristophane, dont les comédies représentent pour Canetti des chefs-d'œuvre uniques, Canetti souhaite que le spectateur se sente concerné personnellement et soit amené à réfléchir sur ce qui se produit sur la scène⁵⁰¹. Pour lui, *Les sursitaires* serait non seulement la pièce qui mieux remplit ce rôle, mais également la plus adaptée pour la mise en scène. Vu que l'idée initiale du dernier drame canettien concerne directement le thème de la mort, elle représente aussi, dans le cadre de notre analyse, la plus intéressante à être analysée. L'idée initiale sur laquelle repose sa dernière pièce est

d'imaginer une société dont les membres connaissent depuis toujours la date exacte de leur mort, tout en ignorant celle des autres, chacun gardant sa fin secrète. La suite des scènes, assez indépendantes les unes des autres, illustrent les différentes attitudes que les hommes peuvent adopter face à la question de l'inégalité devant la mort. Confronté au quotidien à cette interrogation cruciale, le spectateur n'éprouve aucune difficulté à accompagner Canetti dans cette mise en scène des comportements envisageables, même si l'auteur a changé une variable essentielle : étant donné que la date du décès est fixée à l'avance, la mort est devenue un phénomène institutionnalisé et n'est jamais mise en question en tant que telle. Un prologue montre le progrès réalisé par la société utopique des *Sursitaires* : elle vivrait dans une extraordinaire sérénité, délivrée de la peur d'une mort subite et inattendue. Les différentes scènes qui suivent montrent cependant qu'il s'agit d'une tranquillité de façade qui masque des sentiments de haine et d'injustice. Les sursitaires forment une sorte de pseudo-communauté fataliste dont les membres n'ont en réalité rien en commun. L'amour et la compassion ont cédé la place aux calculs cyniques ou à l'indifférence résignée. L'intention didactique de Canetti est très claire : (...) il vise à insuffler aux spectateurs sa passion du combat contre le trépas⁵⁰².

Nous serions tentés de partager l'opinion de Dufresne, pour qui Canetti n'a pas encore atteint son objectif de transformer le spectateur en acteur. Néanmoins, il nous semble que le dernier drame canettien nourrit quand même la réflexion de ce dernier sur une question qui s'avère d'extrême actualité.

La métamorphose

Bien que les personnages des drames viennois d'Elias Canetti n'aient pas de capacité d'évolution et forment chacun une unité indissociable avec son propre masque acoustique, nous pouvons les relier à la notion de « métamorphose » en comprenant le personnage, ainsi que le masque, comme l'explique Canetti dans *Masse et Puissance*⁵⁰³, comme des « aboutissements de la métamorphose ». Comme le synthétise Dufresne,

⁵⁰¹ *Id.*

⁵⁰² *Ibid.*, p. 113.

⁵⁰³ Voir Canetti, Elias, *Masse et puissance*, pp.395-400.

Canetti définit les personnages les plus anciens comme le résultat d'une fixation de certaines métamorphoses qui ont pour objectif d'opposer quelque chose de tangible à la fluidité générale qui caractérise l'époque des mythes. (...)

Personnages et masques matérialisent donc l'ultime avatar d'une succession de multiples métamorphoses qui **précèdent** leur existence. (...) La métamorphose définie comme « processus central du drame⁵⁰⁴ » n'a pas sa place à l'intérieur du drame, mais ce dernier en est l'aboutissement. Le drame offre à l'auteur une multitude de métamorphoses successives ou simultanées et Canetti ne s'est pas privé du plaisir d'endosser le rôle de tous les personnages lors de ses lectures publiques. Excellent imitateur de voix, (...) il se métamorphosait tour à tour en tous ces êtres que son imagination avait créés⁵⁰⁵.

Sous ce prisme, il est intéressant de penser à la réflexion de Canetti sur le caractère mystérieux du masque, sur ce qui se cache derrière ce masque rigide.

Concept anthropologique et poétologique, la métamorphose constitue l'un des éléments les plus importants théorisés par Canetti, puisqu'elle symboliserait, comme nous l'avons vu plus tôt, un puissant instrument dans la lutte contre la mort ou bien « l'art d'échapper au trépas⁵⁰⁶ ».

Le renversement et le saut de masque

Les concepts canettiens de « renversement » et de « saut de masque » mériteraient également notre attention, dans la mesure où ils nous aident à comprendre tout changement brusque d'une situation ou dans le comportement des personnages, comme le résultat d'une intention voulue par l'auteur, et non comme des défauts ou des manques dans la construction de l'intrigue et de ces personnages. Le « renversement » consisterait à inverser une situation décrite dans une scène précédente - par exemple, la scène où le couple Parfait abandonne son enfant à son sort, alors qu'ils déclarent dans le prologue n'agir que pour son bien, la scène d'amour entre Max et Gretchen, qui semblaient liés seulement par des intérêts financiers, ou la façon dont la concierge muette jusque-là se met subitement à parler.

Le « renversement » est généralement lié à un « saut de masque », qui ne représenterait, selon Canetti, qu'« un moyen là où, par exemple, dans l'un des drames les plus mauvais, le développement essentiel est en cause. Pour montrer si une personne est

⁵⁰⁴ Entretien avec Horst Bienek, in Canetti, Elias, *Die gespaltene Zukunft*, p. 97. Cité par Dufresne, Marion, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁰⁵ Dufresne, Marion, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 219.

devenue quelqu'un d'autre, là j'utiliserais le saut de masque⁵⁰⁷ ». Le saut de masque, un changement brusque de masque, représenterait un procédé original à travers lequel derrière le masque qui tombe apparaît un autre aussi rigide et précis que le premier, et qui signale une modification dans le comportement d'un personnage qui n'a aucune motivation psychologique - car comme explique Canetti, il n'y a pas de rapport causal entre les différents masques⁵⁰⁸.

Ainsi comme deux de ses plus chers « ancêtres », Aristophane et Thomas Hobbes⁵⁰⁹, Canetti nous présente, comme nous l'avons vu, un théâtre *terrible*⁵¹⁰. L'auteur ne se contente pas d'aborder la question de la mort de manière mitigée ou attendrie, il faut qu'elle soit effrayante. *Noce*, où Canetti dresse « un tableau grotesque d'une réalité réifiée » afin de choquer,

est une vision cauchemardesque et foncièrement « méchante », ce dont Canetti feint de s'effrayer dans l'autobiographie : « Je n'ai jamais pu lire *Noce* à haute voix sans être gagné par la peur. Dès que le lustre se met à tanguer, je sens s'approcher la fin, et il m'est incompréhensible que j'arrive à conduire à son terme cette danse de mort - le tiers tout de même de la pièce⁵¹¹ ». S'il y a une intention morale, comme le voudrait Adorno (qui voit en *Noce* une pièce morale), elle emprunte comme *Auto-da-fé* la voie d'une pédagogie de l'horreur⁵¹².

Pour atteindre son but, Canetti se sert de ses principes dramatiques, notamment de ses « masques acoustiques » : « Les masques doivent répandre la terreur mais il est nécessaire, aussi, qu'ils soient enlevés. S'ils ne sont pas pris au sérieux, il n'y a plus de drame. Mais un drame qui se borne aux seuls masques est ennuyeux⁵¹³. »

Pour l'auteur bulgare, chez qui Olivier Agard défend qu'« [i]l y a bien (...) une distanciation antinaturaliste, mais Canetti n'hésite pas à mobiliser les affects⁵¹⁴ », il n'y a pas d'effet didactique sans terreur :

Il m'a semblé qu'une pièce de théâtre devait être en mesure de susciter chez les spectateurs l'émotion la plus viscérale, qu'elle ne devait pas se limiter à leur apporter des enseignements, mais qu'elle devait les ébranler, leur faire ressentir l'horreur et l'effroi qui sont au cœur du drame⁵¹⁵.

⁵⁰⁷ Canetti, Elias, Durzak, Manfred, *op. cit.* : « Es ist ein Mittel dort, wo es z.B. in einem der üblichen schlechten Dramen um wesentliche Entwicklung geht. Um zu zeigen, ob ein Mensch ein anderer geworden ist, da würde ich den Maskensprung einsetzen. »

⁵⁰⁸ Voir Dufresne, Marion, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁰⁹ Voir Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 241 : « Parmi les penseurs "terribles" que j'admire, il faut citer Hobbes et de Maistre. Je les admire pour leur *pouvoir* de parler du terrible. »

⁵¹⁰ Voir Romano, Roberto, *op. cit.*

⁵¹¹ Canetti, Elias, *Jeux de regard*, p. 716 (cité par Olivier Agard).

⁵¹² Agard, Olivier, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁵¹³ Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 253.

⁵¹⁴ Voir Agard, Olivier, *op. cit.*, p. 95.

⁵¹⁵ Voir Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*.

Ces mots signalent aussi, selon Gerald Stieg,

un retour aux affres du mythe, par-delà même la conception bourgeoise et aristotélicienne de la tragédie. « Susciter la crainte et la pitié », ces objectifs sont timides comparés à ceux de Canetti : « ébranler, susciter l'effroi et l'horreur ». La portée psychologique du théâtre est résumée dans une allusion aux « viscères » (Mark und Knochen). Canetti est anti-aristotélicien dans la mesure également où il estompe dans ses pièces de théâtre les contours propres aux différents genres⁵¹⁶.

À propos de l'utilisation par Canetti de ces principes dramatiques, Dufresne note également que

[l]a conception de ces éléments et leurs possibilités dramatiques que l'auteur exploite notamment par la transformation du masque visuel en masque acoustique, nous semblent constituer une façon novatrice et originale de rendre compte de l'inquiétude qu'inspire le monde moderne en renouant avec la tradition ancestrale du porte de masques et en renvoyant ainsi au rôle constitutif des rites et du mythe⁵¹⁷.

La « pédagogie de l'horreur » visée par Canetti serait liée à l'intérêt de l'auteur pour la collectivité :

Seul ce qui est le fait de la collectivité me semble digne d'être représentée au théâtre. L'aspect comique que vise tel ou tel aspect particulier (...) m'inspire toujours un peu de honte (...). La comédie n'a de vie pour moi, comme au temps de ses débuts avec Aristophane, que par son intérêt général, par le regard qu'elle jette sur le monde tel qu'il est dans la complexité de ses relations internes. La comédie doit cependant traiter hardiment de tous ces faits, se permettre ces trouvailles, aller jusqu'aux frontières de la folie, établir des relations, des ruptures, des métamorphoses, des confrontations, inventer de nouvelles structures faisant naître de nouvelles idées, ne pas se répéter, ne rien donner à bon marché, exiger le maximum du lecteur, le secouer, l'ébranler, l'épuiser⁵¹⁸.

Canetti ne serait pas le seul à accorder de l'importance à la cruauté, qui, telle que l'entend Antonin Artaud, serait « d'abord une réaction, une façon de revitaliser un théâtre gangrené par les procédés du théâtre bourgeois psychologisant à outrance, reposant sur la représentation d'une pseudo-réalité bien sage et répondant aux canons de la société⁵¹⁹ ». La cruauté, qui selon Arnaud Rykner⁵²⁰ « reste un élément essentiel à la compréhension du théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle et de son évolution au début du XXI^e siècle⁵²¹ », doit « faire appel à toutes sortes de moyens physiques et matériels pour libérer l'esprit du spectateur et lui redonner son pouvoir créateur⁵²² » :

Lumières, sons, paroles, gestes (...) concourent ainsi à un même objectif : renverser les barrières que la société, le langage, les mœurs, les habitudes, construisent au cœur même

⁵¹⁶ Stieg, Gerald, « Canetti et Brecht », in *Id.* (dir.), *Austriaca n. 12. L'Architecture autrichienne*, p. 190.

⁵¹⁷ Dufresne, Marion, *op. cit.*, p. 142.

⁵¹⁸ Canetti, Elias, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 64.

⁵¹⁹ Voir Rykner, Arnaud, *op. cit.*, p. 27.

⁵²⁰ L'auteur théorise également sur la notion de « brutalité ». Voir Rykner, Arnaud, *Ibid.*, pp. 27-31.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵²² *Ibid.*, p. 29.

de toute psyché (...), contribuant à cloisonner les pratiques humaines et à en limiter le pouvoir fécondant⁵²³.

À propos de la terreur et de la pitié, les deux émotions ou éléments provenant du processus cathartique que le théâtre (post-)moderne revisite, se fondant principalement sur la peur⁵²⁴, Jean-Pierre Sarrazac note que, dès son origine,

le théâtre épique repose pour partie chez Brecht sur une « pédagogie de l'effroi ». Comme l'indique le titre de *Grand-peur et misère du IIIe Reich*, la peur est à la fois l'élément consubstantiel d'un théâtre qui s'inscrit sur le fond de terreur (et de misère) historique, et la donnée immédiate d'une dramaturgie qui vise à apprendre au spectateur à avoir peur, pour mieux maîtriser la peur (...)

Sous les espèces de la peur, de l'effroi, de la terreur voire même de la panique, l'ancienne frayeur aristotélicienne constitue dès les années 1930 un principe poétique actif qui fait voler en éclat le cadre culturel du drame. Artaud est avec Brecht l'autre instigateur de ce travail de la peur. Afin de restaurer les pouvoirs du théâtre, il préconise de recourir à l'antique fond de violence et de terreur paroxystique qui gît dans les mythes et les tragédies⁵²⁵.

Or, nous pourrions dire que Canetti fait aussi de la cruauté un élément central de son théâtre, bien qu'il ne soit pas allé aussi loin qu'Artaud en ce qui concerne le rapport de son drame au langage. Par rapport à Brecht, comme nous le propos de Canetti diverge de celui de l'auteur de *La vie de Galilée* sur un point fondamental, qui concernerait l'identification du spectateur aux personnages dramatiques. Comme l'explique Christine Meyer,

s'il reconnaît le talent de Brecht et partage en partie sa vision de la société, Canetti refuse d'adhérer à sa pédagogie théâtrale de la « distanciation » (*Verfremdung*), à laquelle il préfère une dramaturgie de la participation des affects, ou – pour le dire en ces termes – de la métamorphose (*Verwandlung*)⁵²⁶.

Inspiré de la cruauté du théâtre d'Aristophane, Canetti n'était pas le seul à avoir la conscience que « l'irrationalité du monde moderne appelle une nouvelle forme de théâtre, plus violent que le théâtre policé de l'époque, plus proche du mythe et du rituel », et ceux qui firent l'expérience au même moment ont eu en partie les mêmes résultats :

Antonin Artaud, qui proposa en 1938 un « théâtre de la cruauté », rejetait lui aussi la tradition occidentale (pour son rapport jugé excessif à la psychologie) ainsi que le théâtre de boulevard (...) Fasciné par les fous, les « primitifs » et le théâtre oriental, il défendait lui aussi une conception « décolonisée » et « thérapeutique » de la représentation, réclamant un théâtre capable de « secouer » et de transformer le spectateur, et renouant avec l'usage du masque. Rebuté comme Canetti par un théâtre contemporain jugé trop bavard, conscient du danger de sclérose qui guette le langage (...), il alla pourtant plus loin que lui (et que les surréalistes dont il était proche) en refusant, d'une part, le langage

⁵²³ *Id.*

⁵²⁴ Voir Sarrazac, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne*, pp. 33-36.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵²⁶ Meyer, Christine, « Canetti et Aristophane », in *Austriaca. Elias Canetti à la Bibliothèque nationale de France* (61), Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2005, pp.215-234.

articulé (...), d'autre part, la notion d'œuvre en soi (...). Ce refus du langage et de l'œuvre, (...) n'est pas partagé par Canetti⁵²⁷.

4.4 - Une dramaturgie qui puise dans des sources diverses

Nous avons vu dans le premier chapitre de cette étude l'évolution - ou bien la révolution - du drame qui s'observe à partir de 1880, lorsqu'on assiste à un changement de paradigmes résultant de la crise d'une forme dramatique devenue problématique⁵²⁸ et de l'inefficacité des modèles anciens qui commencent à être remplacés par des modèles radicalement nouveaux. Née dans les années trente, juste une décennie après les avant-gardes historiques, la dramaturgie d'Elias Canetti puise évidemment dans ce « bouillon » de nouveautés dont il est héritier. Néanmoins, elle puise également dans la tradition et dans les grands modèles du passé. Le théâtre d'Elias Canetti se nourrit, enfin, de sources nombreuses et assez diverses.

Emprunts au théâtre antique

En dépit de sa « modernité », l'œuvre dramatique d'Elias Canetti est aussi influencée par le théâtre antique. L'auteur, qui fait appel au topos du « theatrum mundi » baroque, emprunte divers éléments formels à la tragédie antique, tels que le chœur, dans *Les Sursitaires* - même si c'est en lui proposant un nouveau rôle de personnage plutôt que de commentateur de l'action -, ainsi qu'au théâtre classique, telle la division en tableaux dans *Noce*. Nous pourrions peut-être évoquer la question du masque, bien que dans le théâtre canettien il ne s'agisse pas de masques portés par des comédiens, mais de masques sonores (acoustiques) qui caractérisent ou composent les personnages. Il vaut la peine de remarquer que Canetti s'inspire à la fois de la tragédie et de la comédie, notamment d'Aristophane, devenant lui aussi un « satire au fouet ». Grand moraliste, il « punit » ses personnages, qui, même lorsqu'ils ne représentent plus des caricatures ou des types bas, comme dans *Les Sursitaires*, qui n'est pas une comédie, restent pourtant des personnages majoritairement avilis par leur instrumentalisation de la mort. À ce propos, il est intéressant de remarquer que le personnage Cinquante, qui représente le plus proche de ce qu'on pourrait appeler « le héros », semble commettre, à la fin du drame ce qu'on

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁵²⁸ Voir Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006.

appellerait l'« erreur tragique » (« hamartia ») : sa grande découverte du mensonge qui entourait « la Sainte Loi », qui provoque l'effondrement du régime, au lieu de libérer le peuple le remet en agonie face à l'angoisse de l'incertitude de « l'instant fatal ». Son théâtre dialoguerait avec la tragédie antique aussi en ce qui concerne la division des séquences : la première et la troisième pièce présentent des prologues. Pourtant, Canetti propose quelques différences par rapport à Aristote, dont témoigne déjà le nom du chœur des *Sursitaires*, « Le chœur des inégaux » :

Canetti méprise et ignore les unités d'Aristote, mais revient sans crainte et sans pitié aux éléments de peur et de cruauté qui s'observent dans la tragédie grecque, tout en effaçant les frontières qui limitent les différents genres, et en évitant toute définition générique de ses pièces. Dans les pièces de Brecht, le chœur devient un agent de distanciation et d'aliénation, un orateur et un commentateur des événements. Dans l'œuvre scénique de Canetti, notamment dans *Komödie der Eitelkeit* (*Comédie des Vanités*), le chœur, incapable de chanter à l'unisson, s'exprime à travers une multiplication des individualités⁵²⁹.

Ces emprunts à la tragédie antique et la présence écrasante de la mort ne font pas des pièces concernées, ainsi, des tragédies, comme l'humour noir et sarcastique des « pièces viennoises » ne les rend pas non plus de vraies comédies - chez Canetti, il s'agit d'un théâtre inusité, à la fois didactique et « caustique », qui mêle des scènes « méditatives » à des scènes violentes et terrifiantes.

Caractéristiques du théâtre moderne et ancêtres non avoués

À part ses emprunts au théâtre antique, la dramaturgie canettienne reflète plusieurs tendances du théâtre moderne, comme la crise de l'action - notamment dans *Les Sursitaires*, considérée comme une « pièce à thèse » - et la fin de la bienséance, au profit d'une dramaturgie « laide » et « terrible », d'un théâtre de cruauté qui, comme constaté, nous rappelle le théâtre de la peste d'Antonin Artaud. La cruauté, qui apparaît avec insistance chez Canetti, est aussi le centre d'intérêt d'Artaud, dont les théories sur le théâtre de la Cruauté, théâtre total et « sacré » de cris et de gestes qui, prônant un retour aux sources, réconcilierait physique et métaphysique⁵³⁰, semble résonner dans la théorie

⁵²⁹ Kaufmann, Jacobo, « The theatre of Elias Canetti », in *All about Jewish Theatre*. Article en ligne sur http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=3671 : « Canetti disregards and ignores Aristotle's unities, but fearlessly and mercilessly returns to the elements of fear and cruelty displayed in Greek tragedy, while erasing the borders limiting the different genres, and avoiding any generic definition of his plays. In Brecht's plays the chorus becomes a distancing and alienating agent, a speaker and a commentator of events. In Canetti's stage works, and most specially in "Komödie der Eitelkeit" (The Comedy of Vanity), the chorus, incapable of asserting itself in unison, expresses itself by means of a multiplication of individualities. » (Ma traduction).

⁵³⁰ Voir Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985.

des « masques acoustiques » du théâtre canettien, où le corps est aussi très engagé, comme le montrent les didascalies, riches en cris, tremblements, évanouissements, etc.⁵³¹.

Née dans une période très proche de celle des avant-gardes historiques, la dramaturgie de Canetti présente également, selon les critiques, des éléments qui la rattacheraient, par exemple, au théâtre expressionniste allemand, comme la description effrayante et déformée du décor et du corps de certains personnages, le recours à l'humour noir, la présence de personnages anonymes⁵³² et la révolte de Cinquante, ainsi que son parcours : son angoisse et son refus de l'ordre établi, son choix de s'opposer au Capsulant, son engagement passionné dans la recherche du bien et de la vérité, et la conscience de la responsabilité de son acte après l'avoir accompli.

Un autre élément qui rapprocherait l'œuvre dramatique de l'auteur bulgare des avant-gardes historiques des années vingt, c'est son exploitation de la voie d'un théâtre de dérision. Toutes les deux témoignent déjà de cette vision crépusculaire du monde après la guerre. La négativité de l'homme de ces temps sombres⁵³³ et absurdes face à la vanité de l'existence, déjà identifiable dans les avant-gardes historiques qui ouvriront le chemin aux nouvelles avant-gardes des années cinquante, ainsi qu'au théâtre dit « post-dramatique » théorisé par Hans-Thies Lehmann, caractérise les premières pièces de Canetti, marquées par ce climat de fin de monde et littérairement inscrites sous le signe de la catastrophe. Comme constaté, dans le théâtre dada de Georges Ribemont-Dessaignes, par exemple, qui veut rompre totalement avec les valeurs morales et les codes « bourgeois » de l'époque, la mort est aussi complètement dédramatisée et banalisée. Ce théâtre semble garder le même mélange d'agressivité, froideur, humour noir, sarcasme, désacralisation, nihilisme et esprit destructeur du théâtre canettien. Si dans ce théâtre de contestation qui remet en question le monde tel qu'il est, la distorsion du langage, afin de représenter le chaos du monde, atteint un niveau plus haut que chez l'auteur juif, à travers une juxtaposition de phrases déconnectées qui enlève la logique du discours, Canetti semble saisir aussi le fait que « le langage est, dans le cas de ce qu'il est convenu d'appeler "l'œuvre d'art", le meilleur moyen dont nous disposons pour déranger l'ordre des

⁵³¹ Vu que Bertolt Brecht figure dans les écrits autobiographiques de Canetti, nous avons préféré de le citer dans le premier chapitre de notre étude comme un « ancêtre » avoué de l'auteur bulgare, bien que Canetti nie l'influence de la *Noce* de Brecht sur sa *Noce* et que pour Canetti l'essentiel ne soit pas de créer un « effet de distanciation », mais plutôt de viser à un apprentissage (du spectateur) par le choc.

⁵³² Voir la liste de personnages des *Sursitaires* : « L'Un », « L'Autre », « L'Ami », etc.

⁵³³ Voir Arendt, Hannah, *op. cit.*

cimetières, l'ordre tout court, c'est-à-dire la mort⁵³⁴. » Le théâtre dada partagerait encore avec celui de Canetti le recours au grotesque, la maîtrise de la mise à mort par le pouvoir et la question de la « marionnettisation » de l'homme, qui se produit précisément à travers l'attitude des individus face à la mort, le fantoche étant un personnage qui ressemble à un « mort en vie⁵³⁵ ». Une autre avant-garde qui fait de la mort l'un de ses thèmes préférés, c'est le surréalisme, dont l'écriture participe d'un questionnement individuel face à la mort, se présentant comme « une véritable transcription létale », ce qui apparaît surtout dans le recours à l'humour : « Chez Breton, Aragon, Vitrac, Tzara, l'humour noir, allié à l'amour et au hasard objectif, place l'écriture au cœur du *phénomène létal*⁵³⁶ ». *Victor ou les enfants au pouvoir*, par exemple, montre un monde de cruauté et faux-semblants « que la mort et la pourriture rongent ». Malgré ces similarités entre son œuvre et les théâtres d'avant-garde, Canetti nie pourtant s'en être inspiré et dit être arrivé aux mêmes résultats par d'autres chemins.

Un précurseur ?

De nombreux éléments du théâtre d'avant-garde des années vingt vont réapparaître quelques décennies plus tard dans ce que Martin Esslin appelle « le théâtre de l'absurde », expression forgée par Esslin pour caractériser le théâtre d'avant-garde des années cinquante, dont Canetti, comme Alfred Jarry et Roger Vitrac, serait, selon certains spécialistes, un précurseur. Adoptant une position de rupture avec la tradition, s'insurgeant, par exemple, contre le réalisme-naturalisme, le psychologisme et la causalité, le théâtre dialogué, et les conventions et l'héritage du passé⁵³⁷, ce théâtre de dérision, qui a immortalisé le nom d'auteurs comme Samuel Beckett et Eugène Ionesco⁵³⁸, présente plusieurs caractéristiques en commun avec le drame canettien. Entre autres, des personnages plats ou bidimensionnels et la question déjà évoquée de la non-communication ou de l'impossibilité de communication entre eux, l'utilisation de l'espace scénique - en ce qui concerne *Les Sursitaires*, comme *En attendant Godot* et *Les chaises*, par exemple, la scène est plutôt épurée et minimaliste, ne contenant que des rares

⁵³⁴ Voir Begot, Jean-Pierre, Ribemont-Dessaignes, Georges, *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques*, Paris, Ivrea, 1994.

⁵³⁵ Voir Ribemont-Dessaignes, Georges, *Le bourreau du Pérou*, in *Id.*, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

⁵³⁶ Dufour, Catherine, Compte rendu de Aubert, Thierry, *Le surréaliste et la mort*, Paris, L'Âge d'homme, Bibliothèque Mélusine, 2001, p. 3.

⁵³⁷ Voir Pruner, Michel, *Les Théâtres de l'absurde* et Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*.

⁵³⁸ Voir Esslin, Martin, *Le Théâtre de l'absurde* ; Pruner, Michel, *Ibid.* et Jacquart, Emmanuel, *Ibid.*

objets ou éléments scéniques -, la progression dramatique, notamment l'encadrement temporel - qui chez Canetti, comme dans les pièces référencées, reste indéterminé, malgré le fait que, dans *Comédie des vanités*, par exemple, le sous-texte de la pièce le renvoie à une époque spécifique - et l'approche et le fonctionnement du personnage. Sur ce dernier point, déjà évoqué, force est de constater que les rapports entre les « masques acoustiques » canettiens, que nous pourrions également appeler en quelque sorte « des fantoches sans histoire⁵³⁹ », sont, comme ceux entre les personnages de l'absurde, d'une extrême violence.

Convaincu de l'absurdité et de l'insignifiance de son existence, l'homme moderne cesse également de valoriser les sentiments qui l'attachaient à ses semblables, ce qui, chez Canetti, mènerait à un abrutissement et à un avilissement de l'individu, qui semble devenir autosuffisant. Les personnages de ses premières pièces semblent étrangers à leur propre monde, complètement indifférents à ce qui se passe autour d'eux. Vivant dans un univers où ils se sentent vulnérables et abandonnés et imbus d'une conviction aiguë que chacun doit chercher soi-même son propre bien, ainsi que d'un hédonisme qui les met dans une quête incessante de plaisir, ils deviennent très individualistes, égoïstes et égocentriques.

Encore une autre caractéristique des auteurs de l'absurde qui, il nous semble, paraît déjà germer chez Canetti concernerait la question de l'accumulation ou de la prolifération de la matière. Si l'univers dystopique créé par l'auteur bulgare n'est pas encore un univers « encombré par la matière⁵⁴⁰ » comme celui recréé par des auteurs comme Harold Pinter, Eugène Ionesco et Fernando Arrabal et si les motivations des personnages canettiens diffèrent de celles des personnages « de l'absurde » - qui essaieraient, par l'accumulation d'objets, de combler leur vide existentiel et leur solitude, on y trouve déjà, comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie de cette étude, une idée d'accumulation contenue dans la notion de masse et de ses symboles, exprimés sur scène non seulement à travers la masse de personnages (qui dans *Noce* meurent ensevelis sous les décombres de la maison effondrée) et le feu qui grandit de minute en minute de *Comédie des vanités*, mais aussi par l'accumulation d'objets qui sont réunis pour être jetés au feu, comme les photos et les miroirs.

Cependant, ce sont surtout les similarités entre la dramaturgie canettienne et celle « de l'absurde » en ce qui concerne la thématique existentielle et le traitement du thème

⁵³⁹ Pruner, Michel, *Ibid.*, pp.118-121.

⁵⁴⁰ Voir *Ibid.*, p. 74.

de la mort qui nous intéressent et qui, il nous semble, font notamment de Canetti, comme des auteurs des avant-gardes des années vingt, des précurseurs de ce théâtre. La banalisation de la mort dans le dialogue canettien, ainsi que le recours au grotesque et à la dérision, qui mettent en relief l'absurdité d'un monde où Dieu est mort et où la mort, révélateur du non-sens de la vie, est omniprésente et joue sur la désagrégation de l'individu, renvoient directement à Beckett et Ionesco. Même lorsque Bérenger, le célèbre protagoniste du drame ionescien *Le piéton de l'air* (1962), avoue l'horreur de la mort et la frustration de se savoir mortel, il partage les mêmes sentiments de Cinquante, qui pourrait bel et bien être l'auteur du discours suivant : « Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort. » De même, le commentaire suivant à propos du théâtre de l'absurde pourrait bien se référer au théâtre canettien :

Chez les auteurs de l'absurde, « la mort s'exhibe en toute impudeur, devenant l'objet même du spectacle. Loin de n'être qu'une péripétie, elle fait physiquement irruption sur scène et se donne à voir dans toute son abjection. Au lieu de n'être qu'une métaphore, (...) elle est montrée dans sa cruauté. (...) La mort en direct semble le point d'aboutissement inéluctable de toutes les actions scéniques⁵⁴¹.

« Il n'y a aucune raison à rien, cela nous le savons tous ». La réplique du Journaliste, un autre personnage du *Piéton de L'Air*, résume bien l'esprit de l'homme de l'après-guerre, période qui a assisté à la naissance de plusieurs œuvres influencées par l'Existentialisme de Sartre et de Camus, qui mettent en valeur l'absurdité du monde moderne où l'homme urbanisé se voit, d'ailleurs, inséré dans une société de consommation régie par des lois socio-économiques qui finit par le transformer lui aussi en une marchandise. Si en abordant la question de la réification et de la sérialité de l'individu dans la société de consommation les dramaturges de l'absurde vont plus loin que Canetti, qui se restreint à une analyse sociologique et anthropologique du phénomène de la masse, ils voient tous le caractère nocif de cette dernière, qui provoque la perte d'individualité de celui qui s'y insère.

Partageant la vision de la condition de l'homme moderne comme prisonnier de ce monde privé de sens et de communicabilité, le théâtre d'avant-garde des années cinquante, comme celui de Canetti, souligne le côté dérisoire et tragique de l'existence -

⁵⁴¹ Pruner, Michel, *Ibid.*, p. 77.

bien signalé chez Canetti par l'antagonisme mort banalisée versus mort crainte - qui, comme l'explique Emmanuel Jacquart, en tant que sentiments⁵⁴², peuvent coexister :

Si au premier abord la dérision et le tragique peuvent paraître antinomiques, en fait tous deux résultent d'une prise de conscience de la condition humaine. Celle-ci n'offrant aucune issue, aucun espoir, est tragique pour l'intéressé. Dans un second temps, lorsque celui-ci se fait *spectateur*, elle paraît absurde, privée de sens. Elle s'impose alors comme une farce grotesque, une inconcevable moquerie - d'où la dérision. Ainsi, tragique et dérision s'impliquent, constituant le verso et le recto d'un même problème⁵⁴³.

Il faut néanmoins souligner que certaines caractéristiques du drame canettien également observées dans le théâtre d'avant-garde des années cinquante sont déjà identifiables dans la dramaturgie germanophone dont l'auteur se nourrit, tels, par exemple, les dialogues entre des couples d'interlocuteurs⁵⁴⁴. Chez Canetti nous retrouvons souvent le recours à cet expédient, surtout dans *Les Sursitaires*, où les méditations de l'auteur, comme chez Platon, se présentent sous la forme de dialogues entre l'Un et l'Autre, Cinquante et l'Ami, le Premier et le Second collègues, etc. Ici, quoique Canetti se serve de personnages anonymes, dont le nom, correspondant à l'âge de leur mort n'est pas, dans les cas cités, précisé, il souligne cependant l'antagonisme ou la différence entre les deux membres du couple, opposant souvent un jeune et un vieux, un adulte et un enfant, un homme et une femme, À cet égard, nous pourrions faire un parallèle entre le dernier drame canettien et *Les Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus, par exemple, où nous identifions des couples de personnages, comme l'optimiste et le râleur (*Der Optimist und der Nörgler*).

Une autre question qui prête un caractère singulier au théâtre canettien, c'est son rapport avec des œuvres de science-fiction. *Les Sursitaires* met sur scène une société imaginaire qui, malgré les efforts du gouvernement pour apaiser la population, empêche ses membres d'atteindre le bonheur. Il s'agit donc, tel le célèbre *1984*, de George Orwell, d'une dystopie ou d'une contre-utopie, c'est-à-dire, une utopie tournée en cauchemar⁵⁴⁵. Nous serions tentés de dire que les trois pièces de Canetti sont dystopiques ; néanmoins, comme constaté, les deux premières présentent des mondes déjà en processus d'ébranlement. Ce genre de société imaginaire, contrôlée par un régime totalitaire censé

⁵⁴² L'auteur signale que les deux peuvent coexister comme thèmes ou sentiments, mais non pas comme techniques.

⁵⁴³ Jacquart, Emmanuel, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁴⁴ Les dialogues entre des couples de personnages seront souvent observés dans le « théâtre de l'absurde ». Chez Beckett, par exemple, nous pouvons identifier les couples Vladimir et Estragon et Lucky et Pozzo, dans *En attendant Godot*, et Hamm et Clov et Nagg et Nell dans *Fin de partie*.

⁵⁴⁵ Voir Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume (politique des fictions de la fin du monde)*, Classiques Garnier, Paris, 2013.

être parfait, mais qui, peu à peu, laisse entrevoir ses imperfections et les conséquences néfastes d'une idéologie, connaît une grande popularité dans les œuvres de science-fiction, dont la dystopie est souvent considérée comme un sous-genre, plusieurs desquelles ont été déjà adaptées au cinéma⁵⁴⁶ et déclinées dans plusieurs domaines artistiques⁵⁴⁷. Il s'agit dans *Les Sursitaires* d'une utopie apparemment positive, résultat d'un projet politique qui vise à rendre possible un idéal, mais qui se révèle effrayante à Cinquante - peut-être car cet idéal n'est pas forcément un idéal de bonheur, mais plutôt d'ordre, de contrôle ou assurance de la santé psychique de la population à travers l'apaisement assuré par « l'instant » - ici nous retrouvons encore une fois la liaison entre mort et pouvoir. Cette critique canettienne des mondes totalitaires semblerait dénoncer dans cette utopie non pas forcément son incapacité à changer la nature humaine pour faire un homme nouveau, différent de la « bête sauvage » des « anciens temps », mais l'impossibilité même du bonheur procuré par ce projet politique, qui se fonde sur un mensonge, la connaissance de « l'instant ».

La dramaturgie d'Elias Canetti semble dialoguer même, pour certains, avec la post-modernité :

À travers le masque acoustique, Canetti tente également de révéler des phénomènes sociaux troublants qui ne peuvent pas être articulés sous une forme narrative. Il donne une expression dramatique à certaines pratiques culturelles qui n'ont pas encore atteint une prise de conscience générale ou se sont cristallisées en stéréotypes connus. Malheureusement en ce qui concerne le masque, les critiques ont utilisé le masque du drame traditionnel comme unité de mesure du drame canettien sans reconnaître son invention postmoderne. Dans une interprétation plutôt unilatérale, Richard Lawson se plaint que le masque « renvoie à une faiblesse dans le drame (...), où il n'a pas la force de le faire avancer ». (...) Canetti ne veut pas faire avancer le drame. À l'aide des masques, il le fait sortir de la séquence temporelle. Il est important pour lui que les changements que subissent les personnages soient soudains. (...) Il joue avec le concept d'identité d'une manière postmoderne, indiquant que l'identité n'est pas quelque chose de fixe ou d'homogène, ni ne se développe en ligne droite. Dans la pensée de Canetti, la subjectivité et l'individualité ne sont pas fondées sur l'idée de traits individuels donnés par la nature et n'ayant besoin que d'une éducation appropriée pour se révéler. Il montre plutôt qu'une identité est tout aussi possible qu'une autre et qu'elles peuvent s'inverser⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Voir, par exemple, *Le Meilleur des mondes*, d'Aldous Huxley, et *La Planète des singes*, de Pierre Boulle.

⁵⁴⁷ Comme bande-dessinée, jeux vidéo et musique.

⁵⁴⁸ Kraft, Helga, *op. cit.*, p. 145 : « Through the acoustic mask Canetti also attempts to reveal troublesome social phenomena that cannot be articulated as a narrative. It gives dramatic expression to certain cultural practices that have not yet reached general awareness or crystallized into known stereotypes. Unfortunately in respect to the mask, critics used the mask of traditional drama as a measuring stick for Canetti's drama without recognizing his postmodern invention. In a rather one-sided interpretation, Richard Lawson complains that the mask 'amounts to a weakness in drama (...), where it lacks the strenght to move it forward'. (...) Canetti does not want to move the drama forward. With the help of the masks, he lifts it out of the temporal sequence. It is important to him that the changes that the characters undergo be sudden. (...) He is playing with the concept of identity in a postmodern fashion, indicating that identity is not something fixed or homogeneous, nor does it develop in a straight line. In Canetti-s thought,

L'hétérogénéité du drame canettien, qui complète et illustre les théories développées dans son œuvre en prose, serait ainsi le reflet de l'hétérogénéité de cette dernière, comme nous le vérifions dans le commentaire de l'auteur à propos des thèmes de son journal :

Il y a le progrès, le recul, le doute, (...) l'énigme de la métamorphose et son expression littéraire la concentrée, le drame, qui ne m'a plus quitté depuis qu'à neuf ans je lus Shakespeare et qu'à seize ans je rencontrai Aristophane et les tragiques grecs ; c'est ainsi que je tiens le registre de tout ce qui tombe sur la main de dramatique (...) Il y a aussi les rencontres avec les gens de contrées (...) les histoires et les destinées d'amis que j'ai longtemps perdus de vue (...) Il y a la lutte pour la vie de mes proches, contre les maladies, les opérations, contre des menaces étirées sur des décennies, contre l'extinction de leur volonté de vivre. Il y a tous les traits d'avarice et d'envie qui m'irritent (...), mais aussi des traits de grandeur d'âme, de bonté et d'orgueil (...) Il y a la jalousie, forme privée où se joue pour moi la puissance (...). IL y a toutes les formes de délire encore (...). Il y a la question de la foi (...). Enfin, et le plus obsessionnellement, il y a la mort, que je ne puis reconnaître, bien que je n'en détourne jamais les yeux, et qu'il me faut débusquer jusque dans son dernier retrait, pour en détruire l'attraction et le faux éclat⁵⁴⁹.

Drame engagé ?

Bien que Canetti rejette l'affiliation de son œuvre à des mouvements artistiques ou politiques, son théâtre semble être, malgré lui, engagé, non seulement en fonction du contexte de son écriture, qui transforme Canetti en témoin d'une époque où la fin du monde semblait imminente, mais aussi de ses traits particuliers. Canetti nous présente un drame didactique et des matériaux cathartiques : la pitié et la frayeur se font voir dans toutes les pièces, quoiqu'elles n'y aient pas le but de purger le spectateur de ses émotions, mais plutôt de le pousser à la réflexion. En outre, les concepts d'individu, masse, pouvoir et collectivité, constamment présents dans son œuvre et associés au thème prédominant de la mort - qui, chez Canetti, est intimement liée à la puissance et représente même son origine -, lui prêteraient, il nous semble, un caractère forcément politique.

Canetti met sur scène les malaises de la société comme s'il était pris d'une envie non seulement de « dire le monde » mais aussi de le juger. Quoique cet auteur « énigmatique⁵⁵⁰ » dont la dramaturgie résiste à toute tentative de classification, rejette des étiquettes et des réductionnismes idéologiques, ainsi que des thèses philosophiques qui vampiriseraient ses personnages, en ayant pour but de sortir le spectateur de sa

subjectivity and individuality are not based on the enlightenment idea of individual traits endowed by nature and only in need of the proper nurture to unfold. Instead, he shows that one identity is just as possible as the other, and that they can be switched. » (Ma traduction).

⁵⁴⁹ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, pp. 82-83.

⁵⁵⁰ Voir Kenk, Françoise, *op. cit.*

passivité et en réfutant le particulier et les subjectivités vides au nom de la collectivité, il semble inscrire son théâtre, malgré lui, dans la sphère du politique. Ce n'est pas pour rien que les mondes dépeints dans ses drames sont des mondes totalitaires où toute promesse de bonheur se renverse en cauchemar à travers l'interférence de la loi, et que le dernier a pour protagoniste un personnage (Cinquante) qui personnifie la révolte de l'auteur contre l'ordre social qui l'opprime. À ce propos, nous pouvons y identifier l'influence de Kafka, l'un de ces « ancêtres », qui dans *Le Procès* et *Le Château*, romans d'anxiété, de culpabilité et de solitude, traite d'individus isolés luttant seuls contre une bureaucratie insaisissable et menaçante. L'absurdité et la futilité de la vie, l'indifférence de l'univers, thèmes très chers à Sartre et à Camus et aussi aux futurs dramaturges du « théâtre de l'absurde », y sont aussi présents. Cinquante est comme un double du Meursault de Camus, ainsi que du Béranger d'Ionesco.

Dans le dernier drame canettien, le nihilisme semble pourtant céder la place à la révolte, théorisée par Albert Camus dans son *Homme révolté*, ce qui à notre avis le rapproche de l'Existentialisme. Son Cinquante ressemble à l'homme révolté camusien, chez qui la conscience de l'absurdité du monde a été dépassée par le sentiment d'insoumission aux lois absurdes et au discours des puissants. Croyant à tout ce que lui dit son ami⁵⁵¹ mais révolté par la loi absurde, il commence à s'interroger sur la véracité du discours du Capsulant, qui se dit incapable de lui donner un jour de plus :

CAPSULANT - Aucun jour n'est en mon pouvoir. Rien n'est en mon pouvoir.

CINQUANTE - C'est ce que tu dis. Mais la vérité est tout autre, tu le sais⁵⁵².

Ayant pour passion de se « défier de l'instant⁵⁵³ », Cinquante met en doute la loi de façon cartésienne. Puisque l'individu ne doit pas révéler publiquement son âge, Cinquante, dans un dialogue avec l'Ami qui ressemble à un débat philosophique⁵⁵⁴, se demande si « l'instant » coïncide vraiment avec les informations supposément affichées à l'intérieur des capsules, le jour précis de sa naissance et l'année précise de sa mort. Si pour l'Ami, le fait que l'homme meure le jour de son anniversaire fonctionne comme preuve, pour Cinquante cette explication n'est pas convaincante :

CINQUANTE - (...) Le mort ne dit rien. Et il se pourrait que le Capsulant mente.

AMI - Le capsulant ? Il est assermenté ! Sa fonction ne consiste en rien d'autre qu'à lire et révéler publiquement le contenu de la capsule.

⁵⁵¹ *Ibid.*, 247.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 283.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 282.

⁵⁵⁴ À ce propos, voir les débats des grands philosophes, notamment les méditations de René Descartes.

CINQUANTE - Il se pourrait qu'il ait prêté serment de mentir⁵⁵⁵.

Si le Capsulant est implacable en disant que « le contrat ne se trompe jamais⁵⁵⁶ », son impuissance à prouver la justesse de la loi dans chaque cas particulier, ce qu'il trouve superflu, semble corroborer l'argumentation de son rival :

CINQUANTE - Rien n'est superflu. Car si l'on pouvait prouver que des contrats se sont trompés, il se pourrait fort bien aussi qu'un homme vive plus longtemps que son nom ne l'indique⁵⁵⁷.

Finalement, après avoir constaté que les capsules contenant l'instant de mort de tous les individus sont vides, Cinquante est prêt à démasquer publiquement le « veilleur des morts » en annonçant la « nouvelle » au peuple :

CINQUANTE - (...) Vous portez des capsules vides autour du cou. Les années que vous croyez avoir, vous ne les avez même pas ! Vous n'avez rien ! Rien n'est sûr⁵⁵⁸ !

Bien que Canetti rejette une politisation de son théâtre, ainsi que de son œuvre de manière générale, son drame, comme nous le verrons plus en détail par la suite, illustre des théories développées par l'auteur dans *Masse et puissance*, qui, par son contenu, n'est pas proprement un ouvrage neutre, malgré le souci d'impartialité de Canetti, qui s'efforce toujours, en dépit de sa judéité, d'analyser froidement les faits historiques sans assumer la position de victime. Sous cet aspect nous trouverions ici encore un autre élément qui renforcerait notre théorie selon laquelle le drame canettien, notamment le dernier, *Les Sursitaires*, serait malgré lui engagé.

Connaissance encyclopédique de l'auteur et retour aux mythes anciens

L'examen des archives de l'auteur abritées à la bibliothèque centrale de Zurich nous permet de constater qu'Elias Canetti possédait une connaissance encyclopédique, s'intéressant aux sujets les plus divers, comme les différents peuples, civilisations, pays, continents et époques de l'histoire de l'humanité, les sociétés primitives et leurs croyances, mythes et traditions, l'histoire et les guerres, la peste, l'histoire des différentes religions et philosophies et leurs attitudes face à la mort, l'âme et son culte, la vie

⁵⁵⁵ Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁵⁵⁷ *Id.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 308.

matérielle et immatérielle du corps, la glorification et mythification des morts, etc. Canetti prenait des notes sur des thèmes variés, comme les vivants et les morts, la survie, les ancêtres, le manichéisme, la sorcellerie, le théâtre Kabuki japonais, les grands empires, les hommes de pouvoir (rois, dictateurs, assassins, etc.) et leurs idéaux de grandeur, l'anthropologie, le totémisme, la mythologie, les langues, les masses, la sociologie, la psychiatrie, les animaux, etc., qui suggèrent, d'ailleurs, que la liste de ses « ancêtres » est bien plus longue que celle dont il évoque les noms dans ses mémoires. À ce propos, quelques annotations prises par l'auteur à Vienne nous permettent de vérifier le projet audacieux de Canetti, qui en atteste son désir d'approfondir ses connaissances sur une vaste gamme de sujets - la Zoologie, la Botanique, la Biologie, l'Anatomie, la Géologie, la Paléontologie, la Mathématique, la Physique, la Philosophie, la Psychologie, la Psychiatrie, l'Histoire, etc. -, ainsi que de continuer d'écrire sur la masse, les arts et l'homme. Outre témoigner de la vaste culture de l'auteur, la richesse de ses archives et ouvrages démontre également que ses théories sont le résultat de recherches détaillées et minutieuses et de fondements théoriques solides. Les amples connaissances de Canetti aident à comprendre l'unicité, l'originalité et le caractère avant-gardiste de son théâtre, qui puise dans les sources les plus variées afin de les recombinaison de manière assez particulière. L'intérêt de l'auteur pour un grand nombre de sujets n'aurait fait, d'ailleurs, que croître après son exil en Angleterre en 1938, selon Manfred Durzak :

Canetti a considérablement élargi ses intérêts en exil. Ils s'expriment par exemple dans l'essai culturel et philosophique qui, dans son ouvrage théorique principal *Masse und Macht*, synthétise de façon exemplaire la psychologie, la sociologie, l'anthropologie, la mythologie et l'ethnologie. Puis il y a les aphorismes philosophiques des *Aufzeichnungen*, qui combinent lucidité de style lichtenbergienne et clarté de pensée, mais une manière de penser qui avance comme à pas de géant. Et enfin il y a la méditation critique et littéraire, qui, dans *Der andere Prozess*, détermine potentiellement l'incommensurabilité de Kafka⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹ Durzak, Manfred, « From Dialect-Play to Philosophical Parable : Elias Canetti in Exile », pp. 35-36 : « Canetti has significantly broadened his interests while in exile. They are expressed for example in the cultural-philosophical essay, which, in his principal theoretical work *Masse und Macht*, synthesizes psychology, sociology, anthropology, mythology and ethnology in exemplary fashion. Then there the philosophical aphorisms of the *Aufzeichnungen*, which combine Lichtenbergian lucidity of style and clarity of thought, but a way of thought which moves as if by leaps and bounds. And finally there is the literary-critical meditation, which, in *Der andere Prozess*, potentially determines the incommensurability of Kafka. » (Ma traduction).

L'une de ces sources, évoquée par nombre d'auteurs, comme Penka Angelova, Sven Hanuschek et Karoline Hornik⁵⁶⁰ serait, comme constaté, représentée par les mythes anciens :

L'écrivain emprunte délibérément les motifs et les intrigues de différentes cultures et mythologies, les passe en revue, les transforme, en créant le mythe de son auteur sur leurs bases. La création d'un mythe d'auteur et d'un système de mythologèmes d'auteur est formé en système mythopoétique, dont l'originalité permet de juger la pensée mythologique de l'écrivain autrichien.

(...)

La Bible, la philosophie chinoise, la mythologie grecque pour l'écrivain sont devenues une sorte de source pour écrire le roman « Auto-da-fé », le livre « Masse et puissance », des drames. Pour l'écrivain autrichien familiarisé avec la philosophie européenne et orientale, la culture et la littérature de nombreux peuples, l'anthropologie sociale, l'adresse aux mythes est devenue une base de ses recherches.

(...)

Le mythe pour Canetti n'est pas simplement une allégorie ou une métaphore, c'est à son tour une manière d'exprimer le réel et son attitude face à la réalité. Ayant formulé sa propre approche des mythes, il crée son propre modèle mythopoétique au centre duquel se trouvent le mythe de la non-acceptation de la mort et la catégorie de la « transformation », le thème de la « masse » et du « pouvoir », entre autres⁵⁶¹.

À propos du pouvoir du mythe, qui comme le drame nous aiderait, selon l'auteur bulgare à étudier (les transformations et les origines de) l'homme, Canetti note :

Là où il entre en scène, il revient toujours sous la même forme. Il est ce qu'il y a de plus durable, dans ce que les hommes ont été capables de produire (...). Leur caractère sacré les protège, les représentations qu'on en donne les éternisent, et celui qui est capable de donner un mythe à l'humanité et d'en combler les hommes, celui-là a fait bien plus que l'inventeur le plus audacieux⁵⁶².

⁵⁶⁰ Voir Angelova, Penka, *Elias Canetti. Spuren zum mythischen Denken*, Wien, Paul Zsolnay Verl, 2005 ; Hanuschek, Sven, *Elias Canetti. Biographie*, München, Hanser, 2005 ; Hornik, Karoline, *Mythoman und Menschenfresser. Zum Mythos in Elias Canettis Dichterbild*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2006.

⁵⁶¹ G. Barova, Alyona, « The Sources of Mythological Thinking of Elias Canetti », *Yelabuga Institute of Kazan (Privolzh'ye) Federal University, The Social Sciences* 10 (6): CCCC, 2015, Medwell Journals, 2015, pp. 2-6 : « The writer deliberately borrows the motifs and plots of different cultures and mythologies, reviews them, transforms, creating his author's myth on their basis. Creation of an author's myth and author's system of mythologems is formed into mythopoetic system, the originality of which allows to judge the mythological thinking of the Austrian writer.

(...)

The Bible, the Chinese philosophy, the Greek mythology for the writer became a kind of the source to write the novel "Blindness", the book "Crowd and Power", dramas. For the Austrian writer familiar with the European and Oriental philosophy, culture and literature of many peoples, social anthropology, the address to myths became a basis of his searches.

(...)

Myth for Canetti is not simply an allegory or metaphor, it is in its turn, a way of expressing the real and his attitude to reality. Having formulated his own approach to myths he creates his own mythopoetic model in the center of which there are the myth about unacceptance of death and the category of "transformation", the theme of "mass" and "power" and others. » (Ma traduction).

⁵⁶² Canetti, Elias, *Le Territoire de l'homme*, p. 28.

Pour ce qui concerne l'objet de notre analyse, les nombreuses archives et annotations de Canetti sur les habitudes, l'histoire, la culture et les mythes des peuples et sociétés primitives, qui semblent avoir nourri notamment l'écriture de *Masse et puissance*, nous aident à identifier de nouveaux aspects et déploiements des questions soulevées par l'auteur à propos du phénomène létal, comme, par exemple, l'esclavage et le cannibalisme, encore existants chez certains peuples, la première se traduisant par le pouvoir total des premiers sur la vie et la mort des seconds, ainsi que sur leurs propres corps vivants (abusés et torturés), et la seconde, par la domination totale exercée également sur le corps déjà mort des victimes. Nous observons dans les deux pratiques le pouvoir suprême exercé par les plus puissants sur les plus faibles. Pourtant, tandis que l'esclavage - où le nombre d'esclaves devient une monnaie de la puissance de leurs maîtres - nous renvoie à un autre élément central dans l'œuvre et le drame canettiens, à savoir, l'indifférence à la souffrance et à la mort d'autrui, le cannibalisme, perçu dans certaines tribus comme une manière d'incorporer les qualités des morts et de devenir plus puissant en mangeant la chair de leurs ennemis, nous remet à son tour au désir observé chez quelques tyrans non seulement de détruire la vie de leurs victimes, mais aussi d'effacer toute trace de leur existence. Cette volonté d'effacer les traits de la mort ne serait pas, il nous semble, sans rapport avec le caractère « caché » de la mort, notamment dans *Les Sursitaires* où, bien que le phénomène létal soit discuté, il n'est pas vu, et où la mort de chacun est une affaire privée - ce n'est pas comme punition que le Capsulant menace Cinquante en lui proposant une « mort publique ». Dans ce drame, d'ailleurs, nous pourrions trouver, il nous semble, une appropriation métaphorique de l'entité corporelle des personnages par le gouvernement, qui décide depuis la naissance de chaque individu l'instant où il va périr.

La vaste étude de Canetti sur les peuples primitifs et leurs croyances à propos du phénomène létal - par exemple, la conviction chez des rois africains que mourir d'une mort naturelle, signe d'une santé faible, est synonyme de mauvais présage - nous permet, en outre, de regarder sous un nouveau prisme des questions comme l'opposition entre mort naturelle et mort provoquée, et de nous demander si la notion de « mort naturelle », ainsi que celle de « survivant », n'acquiert pas, chez Canetti, une connotation bien particulière, dès lors que l'auteur, qui condamne l'acceptation passive et résignée du trépas, semble y voir un phénomène toujours provoqué en quelque degré, même si c'est par notre disposition d'esprit et manque de forces pour y résister. En effet, « l'erreur » de la mort chez Canetti semble se nourrir d'une croyance dans l'aspect d'exécution, de

sentence ou « d'assassinat juridique », pratique vivement condamnée par l'auteur, qui caractérise souvent le décès.

Une dramaturgie de l'entre-deux

Il y a pourtant d'autres raisons qui semblent expliquer l'hétérogénéité de l'œuvre dramatique canettienne. En premier lieu, il s'agit paradoxalement d'une dramaturgie à la fois datée et atemporelle, qui, fortement marquée par l'histoire, aborde une thématique qui ne perdra jamais son intérêt. Ensuite, nous sommes devant un théâtre, complémentaire de son œuvre en prose, et où la mort, l'un des piliers qui propose une unité dans l'œuvre multifacette, reflète une préoccupation centrale de l'auteur : lutter contre l'attitude condamnable et indigne de l'homme de son temps devant le phénomène létal. Vu l'écart de deux décennies entre l'écriture des premiers et du dernier drame, le théâtre canettien représenterait avant tout une dramaturgie de « l'entre-deux », un théâtre en deux étapes, où la mort, banalisée, devient finalement mort combattue, un théâtre entre dérision et combat, une dramaturgie de la mort et pour la vie, où se mêlent des notions apparemment conflictuelles de fatalité, peur et résistance. Notamment son dernier drame, théâtre contre la mort (à l'heure fixée) et pour la (liberté de la) vie, dans une époque où l'humanité désire bannir pour toujours l'expérience de la guerre et de la bombe atomique, acquiert, malgré lui, une connotation politique, étant donné le poids, dans ce contexte historiquement très chargé, du mot « liberté », qui pour l'auteur

exprime avant tout une ardente tension, peut-être la plus ardente de toutes (...)

Au niveau de la terre, c'est le brûlant désir de dépasser une frontière (...) Dans l'espace, c'est le rêve ancestral et mythique de voler à la rencontre du soleil. Dans le temps, c'est de vaincre la mort, et bienheureux encore qui peut la repousser de soi le plus possible !

(...)

Être libre, à l'origine, c'est tout simplement respirer. Tout homme a droit à l'oxygène, et cette liberté-là est bien la seule qu'on n'ait jamais vraiment foulée aux pieds jusqu'à aujourd'hui⁵⁶³.

Dans les mots de J. Guinsburg, le théâtre canettien garde la force de la critique sociale du théâtre brechtien et le non-sens existentiel du « théâtre de l'absurde⁵⁶⁴ », duquel il emploie avant la lettre plusieurs procédés. Si le théâtre de Brecht est celui de la « catastrophe refusée » et le théâtre de Becket, celui de la « catastrophe épuisée », nous

⁵⁶³ *Id.*, *Le Territoire de l'homme*, pp.13-14.

⁵⁶⁴ Guinsburg, Jacó, page de garde, in Canetti, Elias, *Elias Canetti. O Teatro terrível*.

pourrions dire que le théâtre de Canetti se place entre les deux : sans rejeter réellement le tragique, à travers la cruauté il le dépasse parfois. Essayer de classer les trois pièces ne serait pas une tâche facile, voire impossible ; l'auteur n'en a pas précisé le genre, se bornant à nommer *Comédie des vanités* un « drame en trois parties ».

Or, ce sont précisément les différentes étapes du théâtre canettien ou bien l'évolution du traitement de la mort dans ces drames qui font l'objet de nos prochains chapitres.

Chapitre 5 - Noce (1932) : La hâte d'hériter et le désir de survivre.

Le portrait d'un monde en décomposition

« *Le surhomme est un idéal prématuré qui suppose l'homme* »
(Karl Kraus, *Dits et contredits*)

Écrit en 1931-32, le premier drame d'Elias Canetti est aussi le plus apocalyptique. La mort y est présente dès le premier tableau, soit dans le dialogue, soit dans l'action, et le drame s'achève par une catastrophe, un tremblement de terre qui provoque l'effondrement de la maison où sont réunis tous les personnages, condamnés à disparaître avec elle. Satire du monde bourgeois et de ses fausses apparences, qui met en scène une société complètement corrompue et amoralisée, la pièce baigne dans le *topos* du « *theatrum mundi* », comme l'explique Penka Angelova :

La théorie du drame de Canetti s'élargit à une théorie du « *theatrum mundi* ». La représentation du monde en tant que théâtre et dans un théâtre peut faire appel à des intentions mnémotechniques, ce que poursuit également Canetti : présenter et évoquer l'histoire du monde et de l'humanité à petite échelle (...) et ainsi en donner un sens⁵⁶⁵.

À la lumière de cette théorie, nous pouvons comprendre le premier drame canettien, écrit à l'aube de la montée du nazisme en Europe, car l'auteur ne voit pas d'issue à ce monde dégénéré et en décomposition.

5.1 - Le tableau d'une société décadente

Si dans l'idée de base de *Noce*, il n'y a pas d'éléments qui renvoient à des événements historiques spécifiques ou au contexte historique de son écriture, celui-ci n'y est pas moins présent que dans les drames suivants de l'auteur, bien au contraire. La société déshumanisée et décadente que Canetti met en scène afin de dénoncer ses maladies est directement inspirée de la société viennoise de l'entre-deux-guerres. La pièce esquisse un portrait des mœurs de cette société individualiste et corrompue - ce que nous trouvons également dans *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht, qui ressemble sous

⁵⁶⁵ « Der Mythos von der Verwandlung II : Welttheater als erkenntnisermöglichendes Machttheater », in Angelova, Penka, *Spuren zu mythischen Denken*, p. 169 : « Canettis Dramentheorie erweitert sich zu einer Welttheatertheorie. Die Darstellung der Welt als und in einem Theater kann mnemotechnische Absichten bergen, die auch Canetti verfolgt : Die Geschichte der Welt und der Menschheit im Kleinen (...) zu präsentieren und zu vergegenwärtigen und ihr dadurch auch einen Sinn zu geben. » (Ma traduction).

plusieurs aspects au drame canettien, même si l'écrivain juif nie l'influence de Brecht sur sa *Noce*. Comme l'explique Manfred Durzak,

L'incendie des livres à la fin de *Die Blendung* et l'effondrement de la maison en tant que symbole de la société bourgeoise à la fin de *Hochzeit* font écho aux événements politiques de l'époque. Canetti a consciemment et délibérément observé et recueilli de tels événements⁵⁶⁶.

Partant d'une idée initiale triviale, la fête de noces d'un couple dans une maison, Canetti met en scène un drame terrible, où les habitants de cette maison passent leur temps à rêver de la mort de la propriétaire de l'immeuble dont ils veulent hériter, tout en réfléchissant à des moyens de figurer dans son testament. L'auteur n'épargne presque aucun personnage. À l'exception de la vieille La Garpe, la propriétaire de la maison qui sert de décor à l'histoire, et de la femme mourante du concierge, ils sont à peu près tous des êtres méprisables, qui ne pensent qu'à l'argent et qui veulent accroître leur *pouvoir* matériel aux dépens de la *mort* d'autrui. Leur faute morale est d'autant plus grave qu'ils éprouvent du plaisir à l'idée de *survivre* à d'autres, ce qui, pour Canetti, constitue le crime le plus abominable de tous.

Dans cette société corrompue, allégorie d'un monde en désordre et au bord de la catastrophe - ce qui souligne le côté prémonitoire de la pièce -, La Garpe s'érige ainsi comme le symbole d'une résistance solitaire contre la perversité générale. Dans son immeuble, elle tient à dicter ses propres règles, ce qui lui fait, par exemple, contredire sa petite-fille lorsque cette dernière corrige une erreur de calcul de sa part : « Dans ma maison, j'ai le droit de compter comme ça me plaît⁵⁶⁷ ! » Sa vie même, au milieu de cette horde d'individus méchants et profiteurs qui attendent avec impatience sa mort, témoigne d'une grande force de résistance et de permanence face aux forces destructrices du mal qui l'entourent, ce que démontrent ses derniers mots :

LA VIEILLE GARPE - Je suis encore là, moi. Je...
Rôle⁵⁶⁸.

L'ironie, c'est que celle que tous veulent voir mourir, dans toute sa faiblesse et décadence physique propre à son âge avancé, meurt apparemment la dernière de tous, et réussit ainsi à être, quoique pour un bref moment, la seule survivante (humaine) dans la

⁵⁶⁶ Durzak, Manfred, *op. cit.* p. 36 : « Both the burning of the books at the end of *The Blendung* and the collapse of the villa as a symbol of the bourgeois Society at the end of *Hochzeit* are echoes of the political events of the day. Canetti quite consciously and deliberately observed and collected such events. » (Ma traduction).

⁵⁶⁷ Canetti, Elias, *Théâtre*, pp.13-14.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 94.

maison. Sa survie par rapport au reste des personnages, quoique très brève, pourrait être lue comme une victoire de sa volonté de vivre contre des puissances meurtrières qui souhaitent son décès.

5.2 - Les premiers personnages : des « masques acoustiques » inspirés de la société viennoise

« Qui connaît trop de gens
ne connaît bientôt plus que des diables »
(Elias Canetti, *Le Collier de mouches*)

« Tout acte humain, plaisir et vice ».
(Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité*)

Quoique ni les didascalies ni la liste de personnages ne contiennent aucune allusion explicite aux sources dans lesquelles Canetti a puisé, une grande partie des personnages de *Noce* a été inspirée par des personnes réelles. Ses premiers personnages dramatiques qu'il appelle, comme constaté, des « masques acoustiques », sont inspirés de personnes qu'il avait connues à Berlin et à Vienne, comme, par exemple, Alma Mahler, épouse de Franz Werfel. Son séjour à Vienne sera d'ailleurs fondamental à la formation du jeune écrivain :

L'identité d'écrivain de Canetti est inconcevable sans Vienne entre 1924 et 1938. C'est durant ces années (...) qu'il décide de s'installer à Vienne comme écrivain. Lorsqu'en novembre 1938 (...) il quitta l'Autriche, ses œuvres littéraires les plus importantes étaient déjà terminées : *Die Blendung (Auto-da-fé)*, la comédie *Hochzeit* ; et la *Komödie der Eitelkeit*.

Tout au long des longues années d'exil que Canetti a passé (...) à Londres, cette réalisation spécifiquement littéraire est restée essentiellement inchangée. Une nouvelle pièce, *Die Befristeten*, parut en 1953, suivie en 1967 de (...) *Die Stimmen von Marrakech*, et, pas plus tard qu'en 1974, de (...) *Der Ohrenzeuge*. Les contours de cette production littéraire (...) étaient déjà là dans les années viennoises.

(...)

C'est sa connaissance de Karl Kraus, son amitié avec Hermann Broch et son contact avec la vie culturelle viennoise qui ont conduit à la naissance de l'écrivain Canetti⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ Durzak, Manfred, *op. cit.*, pp. 35-38 : « Canetti's identity as a writer is inconceivable without Vienna between 1924 and 1938. It was during these years (...) that he decided to settle down in Vienna as a writer. When, in November of 1938, (...) he left Austria, his most important literary works were already complete : *Die Blendung (Auto-da-fé)*, the comedy *Hochzeit* ; and the *Komödie der Eitelkeit*.

Throughout the long years of exile, which Canetti has spent (...) in London, this specifically literary achievement has remained essentially unchanged. A new play, *Die Befristeten*, appeared in 1953, followed in 1967 by (...) *Die Stimmen von Marrakesh*, and, as recently as 1974, by (...) *Der Ohrenzeuge*. The outlines of this literary output (...) were there already in the Vienna years.

(...)

It was his acquaintance with Karl Kraus, his friendship with Hermann Broch and his contact with Viennese cultural life that led to the birth of Canetti the writer. » (Ma traduction).

Le manque de descriptions physiques des personnages de *Noce* est volontaire. Ce sont, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, des « masques » définis par leur « profil linguistique » unique. Le séjour de Canetti à Vienne inspirera également, comme nous le verrons, la création des personnages de « Comédie des vanités⁵⁷⁰ ».

5.3 - La mort d'autrui comme instrument d'enrichissement matériel

*« Peut-être que mourir joyeux ne serait pas trop grave, pourvu seulement qu'on ne soit jamais
réjoui de la mort d'autrui. »*
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

En ce qui concerne l'instrumentalisation de la mort, dans *Noce* le décès d'autrui assume la forme d'un instrument d'acquisition de pouvoir monétaire ou d'enrichissement matériel. Depuis le premier tableau nous sommes confrontés au désir des personnages de la mort de la propriétaire de la maison qu'ils convoitent, comme le révèle le premier dialogue entre La Garpe et sa petite-fille Tonine :

TONINE - La maison. Elle sera à moi, Maminouche ?

LA GARPE - Je comprends pas ce que tu dis. J'entends rien.

TONINE, plus fort - Le jour où tu seras plus là : la maison !

LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison !

LA GARPE - Avec Jacquot qui crie, je comprends rien.

TONINE - La maison ! Tu entends ? La maison !

LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison !

(...)

Tous les deux crient de plus en plus fort. La jeune fille sort en sanglotant⁵⁷¹.

Le même désir d'hériter de la maison absorbe le couple Parfait et Madeleine :

PARFAIT - Il ne faut pas que l'enfant se retrouve les mains vides. Pour parer à cette éventualité, deux formules sont à mon humble avis envisageables. Grand I : l'assurance : grand II : la maison. Personnellement, je penche pour la formule grand II (...) Une maison est semblable à la parole d'un homme : inébranlable. (...) Ce soir même, je me rends chez la vieille Garpe et je lui propose un contrat de rente viagère. Il lui suffit de transférer la maison au nom de notre enfant. Elle continuera, tant qu'elle vivra, à percevoir normalement les loyers⁵⁷².

Si au début du dialogue c'est le mari qui essaie de convaincre sa femme hésitante qu'il faut demander la maison à La Garpe, à la fin c'est Madeleine qui prend le relais de la situation, soucieuse de l'imprévisibilité de la mort :

⁵⁷⁰ À ce propos, il vaut la peine d'examiner la dissertation susmentionnée de Sylvie Oger-Schwarzer, où elle présente une étude détaillée de chaque masque acoustique des drames viennois d'Elias Canetti.

⁵⁷¹ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 19.

MADELEINE - Tu iras ? Tu attendras qu'elle soit morte, oui ! A tout instant elle peut mourir. Tu n'as pas de cœur. Tu voudrais que ton enfant devienne lui aussi un minable fonctionnaire, un professeur, et qu'il en ait pour trente ans à moisir sur une estrade. Alors que pour une fois la chance est avec nous⁵⁷³ !

Simulant une préoccupation pour l'avenir de leur enfant comme justificative de leur comportement, ils se demandent souvent l'âge de La Garpe, afin de calculer combien de temps elle pourra encore vivre :

PARFAIT - Je dois penser à tout. En l'occurrence, à l'avenir de notre enfant. Autre question : combien d'années donnes-tu à vivre à la vieille Garpe ?

MADELEINE - Elle, Avec de la chance, elle peut vivre encore six mois

PARFAIT - Très juste. Je souscris pleinement à ton chiffre⁵⁷⁴.

« Nous craignons toutes choses comme mortels, et nous désirons toutes choses comme si nous étions immortels ». L'aphorisme de La Rochefoucauld, transcrit par Canetti dans ses manuscrits *Totenbuch* de 1942, semble bien capter le comportement des personnages de *Noce*, dont la stratégie mise en œuvre par eux pour assurer leur avenir repose évidemment sur la croyance en leur survie par rapport à La Garpe. Bien qu'ils admettent leur condition d'être mortels (Parfait : « je peux mourir », etc.), ils convoitent l'immeuble comme si leur *survie* par rapport à la propriétaire était tout à fait assurée, en raison de son âge avancé. À aucun moment ils n'envisagent de mourir avant ou en même temps qu'elle. Nous pouvons identifier là une « logique » de raisonnement selon laquelle les plus âgés doivent mourir avant. Cette logique, qui sera pourtant déconstruite dans *Les Sursitaires*, où le « capital de temps » accordé à chacun varie énormément, ce qui prouve à la population que l'on peut mourir à tout âge, est constamment présente dans les dialogues, où nous retrouvons quelque chose d'encore plus terrible que le manque de sentiments et l'indifférence à la mort de ses proches : le désir et l'attente de la mort des plus riches de la part de ceux qui pensent devenir leurs héritiers. Aveuglé par la fausse promesse de bonheur représentée par l'argent, l'homme ne cherche l'interaction avec ses semblables que dans le but d'en tirer profit ou des avantages économiques. Ainsi, on parle à La Garpe dans le seul but d'hériter de sa maison. Même sa petite-fille Tonine ne pense qu'à son argent. Habitué à tout capitaliser et raisonnant selon cette « logique de l'âge », ils concluent que la vieille doit être à la fin de sa vie et essayent ainsi de gagner son affection. Cette logique fait attendre avec impatience à Tonine le décès de sa grand-mère et explique son mécontentement quand La Garpe se dit en bonne santé :

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

TONINE - Mais enfin, Maminouche, tu disais que tu te sentais si mal hier ! Que t'allais mourir. Avec tes douleurs que t'avais dans les reins. Tu t'en donnais plus pour longtemps. T'arrivais plus à respirer. Et ton cœur qui flanchait. Y a rien à faire, tu disais, sans un cœur solide, l'homme va pas loin. Et regarde ce que dit le docteur⁵⁷⁵.

Ce raisonnement, qui persuade Tonine que sa grand-mère va « bientôt mourir⁵⁷⁶ » et lui fait essayer avec insistance de convaincre la grand-mère de lui donner la maison, lui fait également envisager le mariage à un homme vieux et riche, comme Bouc :

TONINE - Il veut peut-être me marier. Un bonhomme vieux et riche, ça fait longtemps que j'en rêve.

CHRISTINE - Pourquoi vieux ?

TONINE - Les vieux, j'y suis habituée. Avec ma grand-mère. Les jeunes, ça dure trop. D'après vous, il y en a encore pour longtemps à vivre⁵⁷⁷ ?

C'est à Bouc lui-même, d'ailleurs, que la jeune femme avoue sa pensée :

TONINE - Les vieux, quand ils meurent, il y a tout le temps quelque chose à hériter⁵⁷⁸.

Également croyant à la même « logique », La Garpe, en discutant avec sa petite-fille sur la femme moribonde du concierge, compte faux afin de se sentir plus jeune :

TONINE - Quel âge elle a d'après toi, Maminouche ?

LA GARPE - Ça doit lui faire... pas loin de soixante-quinze !

TONINE - T'es plus jeune alors, toi ?

LA GARPE - J'en ai soixante-treize. T'as qu'à compter. Ça lui fait tout de suite douze ans de plus.

TONINE - Deux ans, tu veux dire.

LA GARPE - Douze. Soixante-quinze et soixante-treize, ça fait douze.

TONINE - Ça fait deux. Tu sais pas compter, Maminouche.

(...)

LA GARPE - Dans ma maison, j'ai le droit de compter comme ça me plaît⁵⁷⁹ !

Cet expédient est aussi utilisé par Rosay, qui rallonge la durée de son mariage, en se disant marié depuis vingt-trois ans, information contestée par Bileux, probablement afin de toucher Boniface et le convaincre de le laisser quitter la maison pour aller voir sa femme. La même logique selon laquelle les plus âgés meurent toujours les premiers fait affirmer à Guette que l'octogénaire Bouc est, parmi les présents au mariage, le « plus proche de la mort⁵⁸⁰ » et mène Rosay à faire des plans pour sa vie commune avec Monique, épouse de Bileux :

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.70.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.13-14.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

ROSAY - Tu enrages parce que je pense à ta femme. Oui, je coucherai avec elle. Pas plus tôt tu seras mort. Je le lui ai promis⁵⁸¹.

Monique attend elle aussi la mort de son mari, comme elle l'avoue à Bouc :

MONIQUE - Mon mari n'a guère plus de cinquante ans, c'est vrai ; mais c'est une toute petite nature. Il pourrait fort bien mourir d'une crise cardiaque.

BOUC - Ce ne serait pas mal. Avec une pharmacie pareille⁵⁸².

L'ironie typiquement canettienne, c'est que Monique, qui arrive au point de dire, plus tard, que son mari est déjà mort lorsqu'il est tout à fait vivant, sera tuée par Bileux. Elle semble pourtant finalement pressentir qu'elle mourra avant lui, comme elle le dit à Guette :

GUETTE - (...) C'est bien l'homme le plus maigre que j'aie jamais vu. (...) Tuberculose, probablement.

MONIQUE - Bien deviné. Il la traîne depuis des années. Mais il ne meurt pas, il ne mourra jamais. Il ne peut pas mourir. Je mourrai avant lui, c'est sûr⁵⁸³.

Une autre perspective de mort lucrative est identifiée, à la fin de *Noce*, dans l'écroulement de la maison. La destruction de la maison et de toute la ville laisse le couple d'affaires Angèle et Max très content en raison du terrain qui monte :

ANGÈLE - Le mur est déjà écroulé. Le plafond ne tient plus qu'à un fil. Les carreaux sont en miettes et le sol bouge. Ce n'est pas un minable tremblement de terre, c'est une secousse de prix, une secousse de première. La moitié de la ville s'écroule. Demain, la peur le tiendra. Après-demain, ils recommenceront à bâtir. Mais je le dis : on bâtira autrement, on bâtira pratique, on bâtira droit, et la station viendra ici, exactement. Si je calcule bien, nous pouvons leur demander... le triple !

MAX - Le quadruple !

ANGÈLE - Disons le quintuple !

MAX - Le sextuple ! (...) Tu le sens ? Je le sens, moi. Dans moins de trois minutes, la maison s'effondre.

ANGÈLE - Je le sens. Quelle chance⁵⁸⁴ !

À la fin du drame, néanmoins, aucun de ces personnages ne survit, comme prévu, à la vieille La Garpe. Canetti s'amuse ainsi à contrarier les attentes, à surprendre, à souligner le fait que la mort peut venir à tout moment, et la perversité de ce genre de mentalité qui avilit les hommes et leur fait voir leurs proches non plus comme des êtres humains, mais seulement comme des chiffres, des porteurs de sommes d'argent qu'ils ne pourront toucher que lorsque ces derniers s'éteindront. L'auteur gâte finalement tous leurs plans, ne laissant en vie que le perroquet.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 59.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

5.4 - La perspective de la mort lucrative poussée à son paroxysme : la « fabrication de cadavres »

« L'ordre du commerçant est dans l'addition. Le monde s'écroule. Il additionne. Des enfants meurent de faim. Il additionne. Des amis meurent asphyxiés. Il additionne. »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Poussée à son paroxysme, cette obsession aveuglante pour la mort d'autrui afin d'en tirer des profits matériels peut devenir extrêmement dangereuse. Chez Canetti, l'homme ambitieux est prêt à tout faire pour s'enrichir, même tuer : dans le drame la violence et le meurtre ne résultent pas forcément de conflits ou de disputes, mais arrivent de manière complètement gratuite, et de ce fait, ils semblent légitimés et permis. Si dans le cadre des crimes passionnels, comme celui de Monique par son mari, nous pouvons identifier encore des réminiscences de sentiments⁵⁸⁵, la même chose ne peut pas être dite du schéma pervers mis en pratique par l'association entre lui, le médecin Bouc et le fabricant de cercueils Rosay, qui s'enrichissent quotidiennement à travers une « fabrication de cadavres⁵⁸⁶ ». Sans aucun scrupule quant à l'idée de s'enrichir aux dépens de la mort d'autrui, le trio profite de la mort en masse de leurs clients pour la mise en œuvre d'une stratégie diabolique, décrite par Bouc dans le dialogue suivant :

ROSAY - Vous reprendrez la pharmacie, où vous succéderez à feu notre ami Bileux.

BOUC - Oui, nous travaillons tous trois en association. Les gens commencent par aller chez Bileux. Il leur donne des cachets pour les rendre sérieusement malades. Puis il me les envoie, au cas où ça ne donnerait rien. A mon tour je les lui renvoie pour des nouveaux cachets, et ainsi ils deviennent de plus en plus malades. J'y gagne, il y gagne, et quand il n'y a vraiment plus rien à tirer d'eux, ils meurent, et Rosay se charge de leur tailler un cercueil sur mesure. Car il ne faut pas croire que ça marche fort, les cercueils Rosay. Je suis toujours obligé de lui envoyer des cadavres.

ROSAY - Mensonge ! Il ment comme il récuré ! Ne le croyez pas ! De toute ma carrière, il m'a envoyé au maximum cinq cents cadavres. Qu'est-ce que c'est ? Avec cinq cents cadavres, jamais je ne serais devenu ce que je suis, jamais je n'aurais fait florès ! Avec cinq cents cadavres, je serais mort de soif, j'aurais crevé de faim, j'en serais réduit à la sébile. J'en ai d'autres, des fournisseurs et des relations. Ne serait-ce que grâce à Bileux. Seulement, à soixante-dix-neuf ans, il faut encore qu'il fanfaronne⁵⁸⁷.

Nous identifions ici un autre exemple de l'humour noir canettien dans la réplique de Rosay, qui suggère que cinq cents cadavres n'est pas une grande quantité. Il vaut la peine de souligner qu'il ne se réfère pas aux individus tués comme à des personnes, mais à des « cadavres », des objets sans vie, inanimés. La tentative de Bouc de se défendre, en

⁵⁸⁵ Bileux, comme le révèle son nom (traduction du nom allemand du personnage, Gall), est un homme en colère.

⁵⁸⁶ Expression utilisée par Giorgio Agamben. Voir Agamben, Giorgio, *op. cit.*

⁵⁸⁷ Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 58.

condamnant la spéculation sur les cadavres qu'il est, aussi, en train de pratiquer, est vaine, vu que Rosay l'accuse d'une autre pratique criminelle encore plus abominable :

BOUC - (...) Moi, je trouve immoral d'spéculer sur des cadavres.

ROSAY - Vilenie ! Irrécurable vilenie ! Vous avez devant vous un bisaïeul qui spéculé sur des saloperies. Il fait des enfants aux femmes, et elles viennent ensuite le trouver pour qu'il leur fasse un curetage. Il arrache ses propres enfants au ventre des femmes et il se fait payer pour ça ! Il spéculé sur ses propres enfants !

MONIQUE - Parce qu'il peut encore faire des enfants ?

ROSAY - Lui ? Il en fabrique chaque jour autant qu'il voit des patients dans son cabinet. Il ne s'appelle pas Bouc pour rien⁵⁸⁸.

Poussée à l'extrême, ainsi, cette perspective de mort lucrative, ici symbolisée non pas par un héritage mais par la somme que l'on reçoit pour chaque personne tuée, provoque dans *Noce* une tuerie en masse quotidienne, vu que l'affaire de Bouc, Rosay et Bileux dépend de cette perpétuelle « fabrication de cadavres » pour continuer.

5.5 - Mort avilissante et toujours effrayante

« *C'est la peur qui l'a tué.* »
(Elias Canetti, *Noce*)

Si *Noce* nous montre d'un côté, comment l'homme *agit* sur la mort, soit en tuant, soit en interférant dans la nature pour provoquer la mort des autres, elle nous montre également comment la mort agit elle aussi sur l'homme. L'homme qui agit sur la mort et qui s'en sert pour se procurer plus de pouvoir est également transformé par elle ; la mort agit elle aussi sur lui, puisqu'elle l'avilit :

La survie sur les autres est pour moi le cœur du sentiment de pouvoir ; et je parle de survie concrète, physique, du moment où on se sent vivant devant une personne qui est battue par la mort. À ce moment précis, une personne a beaucoup de choses dans sa tête ; le premier a peur, mais il peut aussi arriver que l'on réagisse avec indifférence. Peu à peu, cependant, il s'ouvre pas à pas, sans que beaucoup de fois on puisse se l'avouer, un sentiment de satisfaction de continuer à vivre sans être atteint par la mort. Dans ce sentiment de satisfaction d'avoir survécu se trouve pour moi le noyau du sentiment de pouvoir. Nous ne pouvons pas éviter ce sentiment (...), mais la manière dont ce sentiment est assumé est probablement le plus difficile des problèmes de Morale. La solution que chaque individu apporte à ce problème est absolument décisive pour sa valeur en tant qu'être moral. Qui se conforme facilement à l'idée de survivre à autrui ne peut, à mes yeux, faire de réel progrès moral. Mais il n'y a pas que ceux qui sont facilement satisfaits de cela, il y a aussi ceux qui comprennent à quel point la survie peut rapidement être un outil pour atteindre un certain but, que la survie peut s'accumuler, que de plus en plus de personnes peuvent être tuées et que du sentiment de supériorité qui en émane provient un pouvoir croissant. Et je pense que c'est ce qui se passe dans l'esprit du despote⁵⁸⁹.

⁵⁸⁸ *Id.*

⁵⁸⁹ Voir Canetti, Elias, Stieg, Gerald, « Questions à Elias Canetti », in *op. cit.*

Il se forme un cercle vicieux auquel il est difficile d'échapper : l'homme qui fait de la mort monnaie de son pouvoir a besoin constamment d'augmenter son « capital ». Toutefois, le phénomène létal agit sur l'ensemble des personnages, y compris ceux qui ne sont pas (encore) des meurtriers, aussi d'une autre manière : en leur faisant peur lorsqu'ils se voient dans la perspective d'une mort imminente. La connaissance de la mort transforme ses victimes. Ici, bien sûr, nous ne pouvons parler que de celles qui se rendent compte de la mort prochaine avec son arrivée et non pas de celles qui sont surprises par elle, comme les victimes de morts subites ou comme les victimes de Bileux, Bouc et Rosay, qui trouvent la mort probablement sans savoir qu'elle est si proche.

Comme constaté, la mort d'autrui ne signifie rien pour la plupart des personnages, qui non seulement la souhaitent (tous attendent avec impatience la mort de La Garpe), mais aussi parfois la provoquent (comme nous l'avons vu dans la « société » criminelle de Bouc, Bileux et Rosay) ; la mort d'autrui leur est totalement indifférente et l'homme interfère, sans aucun remords ou pitié, dans la nature, décidant, comme des dieux, du sort de ceux qui les entourent. La banalisation de la mort dans le discours est également présente lorsqu'on parle de sa propre mort, comme en témoigne la réplique de Parfait à sa femme, ce qui fait penser qu'ils sont tous également indifférents à leur propre mort. L'indifférence à l'idée de son propre décès n'est pourtant qu'une farce, comme le dévoile la dernière scène du drame, où, face à la perspective d'être ensevelis sous les décombres de la maison qui s'effondre, tous s'angoissent et essaient (en vain) de la quitter.

5.6 - Le père de la mariée : la figure du tyran

*« L'histoire de l'homme qui ne veut pas que quiconque lui survive, »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)*

Quoique dans *Noce* l'on ne trouve pas, comme dans les drames suivants, des agents de la loi, elle est quand même présente de manière allégorique, dans la figure de Boniface, le père de la mariée, qui dicte toutes les règles et « lois » de la maison. Le patriarche, la « tête » de la famille, personnifie la figure du tyran théorisée par Canetti. C'est lui qui décide du sort de tous ceux qui sont dans *sa* maison, qu'il a bâtie de ses propres mains, et qui condamne ou « dicte » la mort de tous en les empêchant de la quitter. Autoritaire, Boniface exerce sa puissance en contrôlant la vie des autres, notamment de

sa fille, à qui il se réfère comme à un produit. Sa folie le fait se sentir le propriétaire de ses enfants qui, selon lui, lui appartiennent⁵⁹⁰:

BONIFACE - (...) La mariée est ma fille. C'est moi le père. Les trois, c'est moi qui les ai mis au monde. De la belle ouvrage⁵⁹¹, non ? Essayez, donc, pour voir, d'en faire autant ! Un produit Boniface ! Brevet déposé, protégé par la loi, gare aux contrefaçons⁵⁹² !

Boniface réifie ses propres enfants, dont il se sert pour se vanter de sa puissance reproductrice, caractéristique du comportement masculin chez Canetti, où les hommes, animalisés, se glorifient de leur masculinité et de leur pouvoir de séduction. L'individu se transforme ainsi en une sorte d'objet, de produit consommable. Dans ce cadre, la gestation est vue par le patriarce comme la fabrication d'un produit, d'un animal d'abattage, ce que nous constatons dans la réplique suivante adressée par lui à sa fille :

BONIFACE - J'ai bâti cette maison, Marie, et tu vas me fabriquer trois grands bébés ou je t'envoie au diable, je te déshérite ! Tu m'entends : trois grands bébés⁵⁹³ !

Boniface incarne un homme vaniteux et narcissique, comme nous pouvons l'observer dans son commentaire sur la maison de La Garpe :

BONIFACE - Il n'arrivera rien à la maison. Car la maison, c'est moi qui l'ai bâtie⁵⁹⁴ !

Le père de la mariée est, d'ailleurs, l'incarnation parfaite de la pensée canettienne sur la vanité, source de tyrannie et de folie. Apparemment un inoffensif père de famille, il se transforme à la fin du drame en figure tyrannique, atteint d'une vanité qui se mêle à la folie lorsqu'il ne laisse personne sortir de la maison en train de s'effondrer, comme pour nier l'imperfection d'une œuvre architecturale par lui construite.

La vanité de Boniface, qui l'empêche d'admettre l'écroulement de la maison et le rend ainsi responsable de la mort des personnages qui restent enfermés dedans, renvoie au caractère destructeur de la vanité. Le tyran émerge finalement comme un meurtrier en série, faisant mourir tous les autres personnages en barrant la porte « de toute sa carrure⁵⁹⁵ » et bloquant leur accès à l'extérieur. Ici aussi, l'ironie caractéristique de Canetti réside dans le fait que le père de la mariée, « jambes écartées, véritable statue de pierre, se dresse devant la porte, qui *n'existe plus*⁵⁹⁶ », ce qui souligne l'absurdité de la

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁹¹ (*Sic.*)

⁵⁹² *Ibid.*, p. 55.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 63-64.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁹⁵ *Id.*

⁵⁹⁶ J'ai mis la fin de la phrase en italique.

situation puisque personne n'est plus, à ce stade, enfermé dans la maison. Toutefois, malgré sa position de supériorité et son aspiration à survivre aux autres, Boniface n'y arrive pas et meurt lui aussi, tué par le jeune Michel, qui lui jette une chaise sur le front. C'est la vieille La Garpe qui survit, ne serait-ce que pour un bref instant, à tous les autres, c'est elle la dernière à rendre son dernier souffle. Les humains dans la maison, microcosme du monde réel, sont anéantis, et seul un animal, le perroquet, reste en vie. C'est lui, symbole de la maison indestructible, le grand survivant, qui demeure au milieu des décombres de l'immeuble en répétant le *leitmotiv* « maison », comme pour nous rappeler l'objet - et le résultat - de la convoitise humaine.

5.7 - L'absence de mot tabou et la présence du discours apocalyptique prémonitoire

« Ils [les mots] sont, en fait, comme des êtres humains ; ils ne se laissent pas négliger ou oublier. Quelle que soit la solution de compromis, ils conservent leur vie, bondissent soudain et extorquent leur dû »
(Elias Canetti, *La Conscience des mots*)

« Chaque mot a ses victimes, sur lesquelles il agit violemment. Parfois, je crois que je suis la victime de tous les mots (...) eux au moins ne me troubleront plus quand je serai mort, quand bien même ils seront encore là, et même plus que jamais. »
(Elias Canetti, *Le Collier de mouches*)

Différemment de la société peinte dans *Comédie des vanités* et *Les Sursitaires*, celle de *Noce* ne semble pas avoir de mots tabous. La mort paraît être totalement banalisée par les personnages, qui devant la certitude de leur fin inévitable, ont l'air de s'en moquer. La mort ne représente pas un tabou, tout le monde en parle et déclare sans aucune pudeur le désir de la mort de La Garpe, ce dont témoigne la plupart des dialogues. Ici, en effet, un autre type de phénomène se produit. L'absence de toute interdiction verbale associée à la mort s'avoue finalement dangereuse, car l'énoncé de certains mots semble avoir le pouvoir de faire devenir réalité la situation évoquée dans le discours. Le discours apocalyptique de Guette dans « le jeu de l'adoré » se révèle prémonitoire - tout ce qui est dit commence à se produire peu après. Pareillement, dans la scène où le couple Parfait parle du danger de mort subi par son fils lorsqu'ils essayent de le transporter de manière maladroite hors de la maison en train de s'effondrer, l'énoncé de la phrase « il va attraper la mort » finit par décréter sa concrétisation :

MADELEINE - Il va attraper la mort.
(...)
PARFAIT - Tiens-le ferme !

MADELEINE - Je suis trop faible.
 PARFAIT - Sois forte, Marie-Madeleine !
 MADELEINE - Prends-le toi.
 PARFAIT - Je suis trop fort, je vais l'écraser.
 (...)
 PARFAIT - Prends-en la moitié.
 MADELEINE - Je la tiens.
 PARFAIT - Maintenant, prends l'autre moitié.
 MADELEINE - C'est toi qui la porteras.
 PARFAIT - Je dis. Je dis non tout net.
 MADELEINE - Alors, je lâcherai ma moitié.
 (...)
 MADELEINE - Le trou ! Le trou !
 PARFAIT - Tu ne peux pas faire attention ?
 MADELEINE - Maintenant, il est mort.
 PARFAIT - Qu'est-ce que je disais avant-hier ?
 MADELEINE - Maintenant, il est mort.
 PARFAIT - Un signe du destin⁵⁹⁷.

La scène susmentionnée met en relief une autre idée très présente dans la dramaturgie canettienne, celle de l'inévitabilité de la mort ou du destin malheureux. La fatalité est ici utilisée comme justificatif pour le manque de responsabilité des parents, qui, inertes, ne semblent pas vraiment engagés à sauver leur fils - d'où la froideur avec laquelle ils attestent sa mort. Le choix du nom de la femme, qui renvoie à sainte Marie-Madeleine, serait ainsi probablement une ironie de la part du traducteur de la version française de la pièce⁵⁹⁸.

5.8 - Le manque de regard et la mort exposée

« GUETTE - *Qui est ton adorée ?*
 BILEUX - *Personne.*
 GUETTE - *Réponse non valable.*
 BILEUX - *Moi. »*
 (Elias Canetti, *Noce*)

L'examen de certaines archives canettiennes contenant des études qui ont nourri les réflexions de *Masse et puissance* nous permettent d'identifier une question qui joue un rôle majeur dans l'œuvre dramatique de l'auteur, à savoir, la question du regard, où elle semble se déplier en plusieurs éléments. D'abord, le « problème de la mort » semble se nourrir d'un manque de regard ou d'une impossibilité du meurtrier, notamment du

⁵⁹⁷ Canetti, Elias, *op. cit.*, pp 85-86.

⁵⁹⁸ Dans la version originale allemande, la femme s'appelle Leni, et son mari, Thut.

meurtrier en masse, à voir les autres individus ou bien à identifier des êtres humains qui ont tous le droit sacré à la vie ; renfermé sur sa propre personne, il leur reste complètement indifférent, et cette impossibilité de les voir et éprouver de la compassion envers eux - surtout lorsque les instruments modernes de mise à mort lui permettent de tuer à distance, sans même regarder ses victimes - semble faciliter la tâche du tyran, qui ne s'intéresse qu'au nombre de morts et le souhaite le plus élevé possible, ce qui semble augmenter son mérite - et, dans le cas de « l'entreprise » de Bouc, Bileux et Rosay, la rentabilité de leur affaire. Cette indifférence ou impossibilité du regard vers autrui ou bien cette « invisibilité » du monde extérieur aux yeux du tyran semblent devenir un instrument de mort et marque le comportement de la quasi-totalité des personnages du premier drame canettien, qui, à l'exception de la vieille la Garpe ni voient ni ne s'intéressent à personne, se centrant sur leurs propres intérêts. Même dans le « jeu de l'adoré », où chacun doit choisir un autre, leur choix est toujours guidé par l'autosatisfaction et le désir sexuel. Le manque de regard marque également le comportement de Boniface, qui, se mettant debout devant la porte de la maison en train de s'effondrer, la barre et empêche la sortie de tous ses invités, condamnés à mourir dans la maison. À ce propos, le fait qu'il y reste comme une « statue de pierre » constitue un détail assez intéressant, puisqu'il nous renvoie à la figure de méduse, dont le regard condamne à la pétrification tous ceux qui la regardent dans les yeux.

Cette fermeture de chaque personnage en soi-même qui l'empêche de regarder ceux qui l'entourent semble expliquer sa froideur devant la perspective et même son désir de la mort d'autrui. Tandis que pour chacun l'autre reste invisible, la mort, au contraire, est bien visible. Depuis le début du drame, la femme mourante du concierge constitue un spectacle à part dans le bâtiment. Et dans la scène finale, comme nous le verrons par la suite, on assiste à la mort de tous les personnages dans la maison effondrée.

5.9 - Fin catastrophique

*« Sauver l'outrance. Ne pas mourir raisonnablement »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)*

L'une des définitions proposées par le dictionnaire Larousse pour le concept de « catastrophe » (du grec, « katastrophé », « bouleversement », « renversement ») est « événement qui cause de graves bouleversements, des morts ». Le sens théâtral, défini par Aristote, la voit comme un dénouement de l'intrigue qui est le lieu d'un renversement

de cette dernière vers le malheur et d'un effet violent (*pathos*), provoqué par une action causant destruction ou douleur. Il s'agit traditionnellement du moment de la tragédie où, comme l'explique Patrice Pavis, « l'action arrive à son terme, lorsque le héros périt et qu'il paie la faute ou l'erreur tragique (*hamartia*) par le sacrifice de sa vie et la reconnaissance de sa culpabilité⁵⁹⁹ », et du lieu par excellence de la production des émotions tragiques grâce auxquelles peut s'opérer la catharsis. En quelque mesure, tous les deux sens sembleraient appropriés pour classer la fin de *Noce*, qui s'achève par l'effondrement de la maison, métaphore de la société malade où vivent les personnages.

Examinons les dernières didascalies :

CHRISTINE - Casse-lui la chaise sur le crâne !

(...)

La lourde chaise que Michel et Christine levaient ensemble s'abat sur le chef de Boniface. Il s'effondre en râlant. Devant le vide béant se tiennent :

JACQUELINE - Où est la porte ? Il n'y a plus de porte là !

CHRISTINE - Michel, où est la porte ?

LEBEAU - Ouah ! Ouah ! Ouah !

(...)

GUETTE - Oyez ! Que ferez-vous pour l'adoré ?

Le plancher achève de s'effondrer. Des cris atroces et haineux se perdent dans un silence amer.

LA VIEILLE KOKOSCH - Ecoute, j'ai quelque chose à te dire. (Silence.)

Il me laisse parler !

(...)

Ne me gronde pas. Le balai est au grenier. (Rôle)

CHARLES, enlaçant la vieille mourante, sur le lit de qui il est tombé - J'ai une femme ! J'ai une femme !

(...)

LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison !

LA VIEILLE GARPE - Je suis encore là, moi. Je....

Rôle.

LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison⁶⁰⁰ !

Si cette fin semble être heureuse pour quelques personnages, comme la vieille Kokosch, à qui son mari donne finalement la parole, il s'agit d'un dénouement violent et atroce, déjà annoncé dans le « jeu de l'adoré » de Guette. La maison ne représente plus un endroit sûr et protégé, l'on préfère être dehors, mais l'on est empêché de la quitter. Dans cette catastrophe resémantisée par une violence d'origine naturelle - un tremblement de terre - qui renforce aussi la faute humaine et l'ironie malheureuse - Boniface, le bâtisseur de la maison, ne cesse pas de dire qu'elle ne s'écroulera jamais parce que c'est lui qui l'a bâtie -, le silence n'est percé que par des répliques courtes et déconnectées des

⁵⁹⁹ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor Ed. sociales, 1987, p. 98.

⁶⁰⁰ Canetti, Elias, *op. cit.*, pp. 93-94.

personnages n'arrivant toujours pas à communiquer et condamnés à la mort prochaine. Même l'apparemment immortelle La Garpe, comme constaté, râle finalement.

Pourtant, si catastrophe il y a, un examen plus attentif nous montre qu'elle semble se rattacher plutôt au sens courant, plus apocalyptique, du mot. Comme si cette fin signalait non seulement la vanité de l'existence humaine, mais était une allégorie de la fin du monde (le monde tel qu'on le connaissait avant ces temps sombres d'écroulement de valeurs) en raison des monstruosité commises par l'homme, crainte réelle de l'homme moderne, qui pendant la guerre s'est vu très proche de son autodestruction. Ainsi, cette catastrophe finale, où les personnages n'éprouvent aucune culpabilité de leurs fautes, vu l'éclatement ou la corruption généralisée des systèmes de valeurs, ne ressemblerait ni à celle théorisée par Aristote, ni à celle théorisée par Hegel, considérée comme le point d'aboutissement de la tension dramatique donnant lieu au rétablissement de l'harmonie initiale⁶⁰¹. Malgré le *crescendo* de la tension et de l'hystérie des personnages, dans un univers où il n'y a pas d'harmonie possible ils sont plutôt en état de passivité presque catatonique, ou bien de promiscuité sauvage et animale, n'agissant que pour satisfaire leur fureur hédoniste, comme pour oublier leur finitude devant la perspective de la mort prochaine⁶⁰². La catastrophe ici, suivant le modèle apocalyptique « qui donne à la fin l'épaisseur d'une "catastrophe qui abolit le temps"⁶⁰³ », découlerait en quelque sorte d'une « catastrophe inaugurale : le seul fait d'être né, d'avoir été jeté au monde⁶⁰⁴ », dont le tragique moderne et contemporain serait l'effet. Né dans un monde « où Dieu et le Sens se sont absents⁶⁰⁵ », l'individu est facilement corrompu. Et dans ce monde où tous auraient été corrompus, il ne resterait apparemment guère d'espoir à l'avenir de l'humanité. La catastrophe, qui prend ici l'allure de l'anéantissement ou de la destruction globale des êtres et des choses, et qui, quoique peu expliquée, importe avant tout par la réflexion politique qu'elle rend possible, vu que « la destruction de nos sociétés permet d'en questionner les fondements⁶⁰⁶ », semblerait y représenter non seulement une punition de cette société décadente, mais aussi la seule issue à ce monde qui a perdu toute

⁶⁰¹ Voir Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, vol. III, Paris, Aubier, 1997.

⁶⁰² Cette promiscuité est bien évidente à la fin de *Noce*.

⁶⁰³ Kuntz, Hélène, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁰⁴ Sarrazac, Jean-Pierre, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne - qui pourrait être un tragique (du) quotidien », in Danan, Joseph, Lescot, David (dir.), *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, Études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2013, p.204.

⁶⁰⁵ *Id.*, « Préface », in Kuntz, Hélène, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

trace d'humanité⁶⁰⁷, ce qui trouverait un écho dans les théories de Walter Benjamin⁶⁰⁸ identifiant la catastrophe au progrès et au continuum de histoire. Cette inévitabilité de la fin semble apparaître, d'ailleurs, comme la correction d'une erreur chez Canetti, pour qui « Dieu a commis un lapsus en créant l'homme⁶⁰⁹ ».

Il vaut la peine de souligner que, si dans ce drame la mort semble venir de l'extérieur, par une catastrophe d'ordre naturel fonctionnant comme un *Deus ex machina* qui surgit pour anéantir cette société corrompue habitant une maison ironiquement située « Rue de la Bonté », c'est à l'intérieur de la maison - et par des mains humaines - qu'elle s'accomplit. D'abord, par les paroles de Guette dans le jeu de l'adoré, qui semblent « appeler » la catastrophe ou le point de renversement ; ensuite, par les mains de Boniface, qui, en empêchant tous les invités de la fête de sortir de l'immeuble et en les y enfermant, les condamne à être ensevelis par les murs de la maison qui s'effondre, où à la fin seul un cri d'animal continue de se faire entendre au milieu des ruines. Cette catastrophe est, ainsi, finalement une catastrophe provoquée par l'homme. La critique de Canetti semble d'autant plus effrayante par sa valeur prémonitoire, comme si l'auteur présentait déjà les futures catastrophes dont il allait encore témoigner au cours du XX^e siècle.

L'ironie typiquement canettienne réside dans le fait que, de la perspective de mort individuelle (par les personnages qui croient au décès imminent de la vieille La Garpe), l'on passe ainsi à la concrétisation de la mort collective. Canetti achève son drame avec la mort de tous les personnages, n'épargnant que le perroquet, qui reste en vie pour rappeler au spectateur l'objet de convoitise qui a provoqué la catastrophe. Quoiqu'on y trouve des scènes individuelles de meurtre, comme l'étranglement de Monika par Bileux

⁶⁰⁷ Voir Völker, Klaus, « Die Dramen », in *Elias Canetti Text und Kritik*, p. 45 : « Die Katastrophe am Ende von „Hochzeit“ der Einsturz des Hauses, drückt das Urteil aus, das Canetti über diese Gesellschaft fällt. Er betrachtet sie als reif für den Untergang. Pervers und verblödet, wie sie ist, schafft sie sich selbst ab. »

⁶⁰⁸ Voir Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1980, I, 3, p. 1244 (notes préparatoires pour les Thèses) ; *Id.*, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », in *Id. Œuvres II*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, 1971 et Münster, Arno, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire*, Paris, Kimé, 1996, chapitres III et IV. Voir aussi Völker, Klaus, *op. cit.* : « Die Dramen Canettis gehören zur Reihe der Werke der Wiener Tradition. Die sich auf Nestroy berufen kann und zu der auch Karl Kraus und Horvath zählen. Theatergemäß und ausgesprochen theatralisch führt Canetti seine Visionen vor, er zimmert sie in ihrer grotesken Sperrigkeit zusammen, baut die dramatische Struktur, die das Nebeneinander von bloßen Kalauern und philosophischen Dialogen zulässt. Wie Nestroy ist Canetti ein Analytiker, der mit der biederemännlichen Torheit sein maskenhaftes Spiel treibt, um die bosartigen Abgründe in den Spießern an die Oberfläche zu holen. »

⁶⁰⁹ Canetti, Elias, *Le Collier de mouches*, p. 23.

et l'assassinat de Boniface par Michel, elles ne doivent être comprises que dans un plan plus vaste, vu que c'est la mort en tant que phénomène social qui intéresse l'auteur.

Chapitre 6 - Comédie des vanités (1934) : L'instrumentalisation de la mort
par le gouvernement (la menace de la peine capitale)

Deuxième pièce d'Elias Canetti, écrite également à Vienne seulement deux ans après *Noce*, *Comédie des Vanités* explore différemment la question du phénomène létal. Dans ce drame, la mort n'est plus instrumentalisée par des individus, mais par la loi d'un État totalitaire - la peine de mort est prévue aux infracteurs des lois qui interdisent l'utilisation et la (re)production de tout objet spéculaire, y compris les miroirs, photos et portraits, même le regard de son reflet sur l'eau, afin d'en finir avec le « péché » de la vanité.

6.1 - Une réponse à la montée du nazisme en Europe

Écrite entre fin 1933 et début 1934, *Comédie des vanités*, riche en allusions à la dictature d'Hitler, à l'inquisition et à la manipulation de masse, a été conçue comme une réponse aux événements historiques de l'époque, comme l'explique l'auteur :

En cette année 1933, sous le coup des événements d'Allemagne, j'écrivis la *Comédie des vanités*. Fin janvier, Hitler avait pris le pouvoir. À partir de cet instant, chaque événement devint angoissant et de sombre augure. (...) Ce qui se produisait était à tous égards nouveau et déroutant. (...) Si déconcerté qu'on fût, une chose paraissait néanmoins certaine : tout cela ne pouvait que conduire à la guerre (...).

Depuis l'année 1925 je m'étais fixé pour tâche de comprendre ce qu'est la masse, et (...) depuis 1931, comment le pouvoir peut naître de cette masse. (...) J'avais déposé certaines analogies comme celle par exemple du feu et de la masse, ou encore la tendance qu'a cette dernière de s'étendre. (...)

Lorsqu'en 1933, le monde fut saisi de la grande accélération qui allait entraîner toutes choses, (...) j'éprouvai l'impérieux besoin de représenter ce que je ne pouvais comprendre⁶¹⁰.

Canetti avoue avoir délibérément décidé de suivre de près ces événements :

J'ai... suivi... les années où le national-socialisme a créé pour la première fois de l'agitation (...) ... J'ai voyagé de Vienne à Berlin et j'ai regardé les batailles entre les nationaux-socialistes et les partis ouvriers qui s'y opposaient. Mais j'ai regardé aussi le triomphe du national-socialisme à Vienne pour assez longtemps. Aussi longtemps que possible. Les nazis sont arrivés à Vienne en mars 1938 et, bien que tous mes amis m'aient pressé de fuir d'urgence, je n'ai pas pu me décider à le faire immédiatement, malgré le danger dans lequel je me trouvais, en tant qu'intellectuel d'origine juive. Je suis resté à Vienne jusqu'après ce qu'on appelle la Nuit de Cristal, c'est-à-dire jusqu'à la fin novembre 1938. Et pendant ces six mois j'étais partout, dans les rues, dans les restaurants et les bars, parlant aux gens que je rencontrais. Et je pense pouvoir dire que j'en ai appris plus sur le

⁶¹⁰ *Id.*, *Jeux de regard*, pp. 93-94.

national-socialisme au cours de ces six mois d'expérience concrète qu'au cours de toutes ces années précédentes⁶¹¹.

Outre le besoin de comprendre, le recours à l'écriture semble ici correspondre également à un moyen de combat ou de résistance par les mots, auxquels Canetti, qui décrit la période la Seconde Guerre mondiale comme « une des périodes les plus sombres de l'histoire de l'humanité⁶¹² », accorde un pouvoir tout particulier :

c'est par des mots, sciemment et constamment usés et abusés, qu'on en arriva à cette situation où la guerre devint inévitable. Si par des mots, on peut provoquer tant de choses, pourquoi ne pourrait-on pas les empêcher par des mots⁶¹³ ?

À cette croyance dans le pouvoir des mots, évoquée dans le titre de son ouvrage *La Conscience des mots* - ici, le pouvoir de freiner ou empêcher la catastrophe qui s'annonçait - nous reviendrons plus tard.

« Un collectionneur de compliments⁶¹⁴ ». Ainsi se réfère Elias Canetti à Adolf Hitler, à qui il semble faire plusieurs allusions dans la pièce. Le sous-texte est mis en évidence par divers éléments, tout d'abord, par la mise en scène d'un régime totalitaire, où toutes les images ou moyens de les reproduire (photos, portraits, miroirs) et leur utilisation ont été interdites par la loi et doivent être brûlées sur la place publique. Ensuite, par le « sacrifice » des images jetées dans un grand feu, qui renvoie à l'*auto-da-fé* (« acte de foi ») de 1933 (année précédant celle de sa publication), qui a brûlé plusieurs ouvrages d'auteurs juifs et de dissidents du régime. Expression couramment utilisée pour caractériser la destruction publique de livres ou de manuscrits par le feu, dans la pièce, l'*auto-da-fé* transforme en objet interdit par la loi non pas des livres, mais des miroirs et des photographies qui sont ramassés et accumulés pour être détruits, comme l'explique le débardeur Troussec : « Faut que ça aille au feu, et ça ira au feu⁶¹⁵ ».

⁶¹¹ R. S. Baur, « Gespräch mit Elias Canetti », in *Literatur und Kritik* 65 (1972), traduit par David Scrase, p. 274, cité par Durzak, Manfred, *op. cit.*, p. 36 : « I... followed...the years in which National Socialism first created a stir (...) ... I travelled from Vienna to Berlin and watched. the battles between the National Socialists and the opposing workers parties. But I also watched the triumph of National Socialism in Vienna for. Quite a long time. As long as was possible. The Nazis came to Vienna in March, 1938, and, although all my friends urgently pressed me to flee, I could not decide to do so immediately, in spite of the danger in which, as an intellectual of Jewish background, found myself. I stayed in Vienna until after the so-called Crystal Night, that is, until the end of November, 1938. And during these six months I was everywhere, in the streets, in restaurants and bars, talking to the people I met. And I think I can say that I learned more about National Socialism through these six months of concrete experience with it than in all those earlier years. » (Ma traduction).

⁶¹² Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, p. 323.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 322.

⁶¹⁴ *Id.*, *Le Territoire de l'homme*, p. 332.

⁶¹⁵ *Id.*, *Théâtre*, p. 103.

L'*auto-da-fé*, ici le « sacrifice » des images, instrument du péché de la vanité, à travers la destruction par le feu « purificateur », désignait, pourtant, à l'origine, la mise à mort sur la place publique des hérétiques sous l'Inquisition, ce qui expliquerait la personnification des photos, désignées comme des êtres humains par les parents des photographiés :

KIKI - J'aurai le droit, moi, de jeter le frère au feu ?

GIGI - Non, pas mon frère. Ma maman, elle, t'auras le droit⁶¹⁶.

À cet égard, il est intéressant de remarquer le refus de Jeannette Nada de rendre la photo de son frère à Frédéric Jacquotte, comme si son action représentait la vraie mort ou l'incrimination du frère qu'elle ne voit pas depuis longtemps :

FREDERIC JACQUOTTE - Le f-f-frère d-d-doit aller au f-f-feu. Do-do-donnez- le-le-le moi.

JEANNETTE NADA - (...) Je donne pas mon frère ! Non, pas mon frère ! Pas mon frère, non⁶¹⁷ !

Bien que la pièce ne fasse pas de référence explicite aux victimes de guerre et à l'antisémitisme d'Hitler, dont le nom va demeurer pour toujours associé à la mort, comme le montre bien une série de tableaux d'Erwin Blumenfeld, cette personnification des photos brûlées, allusion au Bûcher des Vanités organisé à Florence en 1497, semble renvoyer aussi à la question juive, vu qu'un nombre important de juifs était tué par le feu de l'Inquisition parmi les accusés de sorcellerie. Ce n'est probablement pas par hasard que parmi les photos jetées au feu se trouvent des photos de morts.

Expression de violence, tyrannie et oppression qui a souvent lieu dans les régimes totalitaires comme le régime nazi, pendant lequel la pratique débutée à Berlin en 1933 s'est poursuivie à travers toute l'Allemagne, dans *Comédie des vanités* le rituel de destruction des images prend la forme d'une grande fête, à laquelle tous les personnages veulent participer, raison pour laquelle ils s'empressent de cumuler le plus grand nombre de photos. Comme dans les vraies cérémonies de pénitence publique, le bûcher commence avec un long discours, une longue réplique du prédicateur Lemiette, qui invite le peuple à combattre « l'odieux péché de la vanité⁶¹⁸ ». À ce propos, on identifie là également une allusion à l'esthétisation de la violence représentée par cette cérémonie pratiquée par les nazis, ce que nous montrent les didascalies soulignant le caractère

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

sublime du « grand feu⁶¹⁹ » qui « grandit de minute en minute⁶²⁰ », « brille intensément⁶²¹ » et dont la lueur « s’amplifie lentement⁶²² ». Ce caractère singulier du feu est bien remarqué par Joseph Lassomme :

JOSEPH LASSOMME - (...) Quelle aubaine, un feu pareil. (...) Les gens, ça leur tourne complètement la boule. (...) Toutes ces flammes, rien qu’avec des photographies⁶²³.

Le caractère spectaculaire du rituel est mis en relief par le conseil donné par Eugène Dentraïlle à sa femme :

EUGÈNE DENTRAÏLLE - Tu le prends et tu le jettes dans le feu. Ça fait bien. (...) Il faut que tu le jettes quand tout le monde regarde⁶²⁴.

La question que pose Joseph Lassomme à Frédéric Hardy - « avez-vous des meurtres sur la conscience⁶²⁵ ? » - peut également renvoyer le lecteur au contexte de la guerre, ainsi que le discours suivant :

JOSEPH LASSOMME - (...) Les journaux nagent dans le sang. (...) Sang innocemment versé. Sang rouge. Sang jeune, toujours. Une infamie ! (...) La journée d’hier a malheureusement exigé nombre de nouvelles victimes. Quatre-vingt-dix-huit personnes ont encore été victimes d’un sort vicieux. Elles ont jeté leur vie avec désinvolture. La vie n’avait plus rien à leur offrir L’incinération collective aura lieu vendredi. Vous êtes solennellement conviés à y assister : le Comité de sauvetage. Et qu’est-ce que ça leur fait ? (...) Une tombe humide dans la terre⁶²⁶.

L’expression « incinération collective », qui anticipe morbidement la Shoah, est très révélatrice. L’auteur évoque également à plusieurs reprises la figure du démon, qui semble renvoyer à Adolf Hitler, comme dans le discours du prédicateur Lemiette :

LE PRÉDICATEUR LEMIETTE - Satan nous tient dans ses vertes griffes. Il nous enserme et nous enfourne en gueule comme quignon de pain. (...) J’ai séjourné longtemps chez lui (...) J’ai plongé mes mains dans le feu de ses innombrables poches, j’ai exploré ses coffres à malice, ses trous purulents, ses lugubres chambres de torture, j’ai fouillé de fond en comble la fournaise de l’enfer - l’enfer est vaste, oh, la place, il y en a, à chaque heure, il devient plus vaste⁶²⁷.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 135.

⁶²² *Ibid.*, p. 120.

⁶²³ *Ibid.*, p. 12.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁶²⁵ *Ibid.*, 223.

⁶²⁶ *Ibid.*, pp. 207-208.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 122.

6.2 - Les personnages : de nouveaux « masques acoustiques » inspirés du milieu viennois

Tels les personnages de *Noce*, ceux de *Comédie des vanités* sont également conçus comme des masques acoustiques inspirés par des types réels que Canetti a connus pendant son séjour à Vienne. À ce sujet, Marion Dufresne explique :

Habituellement la critique littéraire distingue nettement *Hochzeit* et *Komödie der Eitelkeit* de *Die Befristeten*, les deux dernières pièces (...) formant une unité avec *Die Blendung* (...). Il est vrai qu'outre la profonde inquiétude face aux événements historiques liés à la montée du nazisme, *Hochzeit* et *Komödie der Eitelkeit* partagent avec le roman l'enracinement dans le milieu viennois dont elles reflètent la richesse des phénomènes linguistiques. Il s'agit, dans la tradition de Karl Kraus, de virulentes satires destinées à démolir publiquement la façade mensongère d'une société au bord de la catastrophe, déshumanisée par l'égoïsme sans bornes d'individus privés de sentiments et d'amour⁶²⁸.

Franziska Schössler voit un rapport entre la masse (qui devient personnage dramatique) et l'élément acoustique du drame :

La masse est constituée donc dans un sens structurel pour cette raison, parce qu'elle perd ses propres images du moi, parce qu'elle abandonne le *principium individuationis* - pour Canetti la condition préalable aussi fortement expérimentée dans l'émergence de la masse, ce qui est clair dans ses écrits autobiographiques. Cette apparition des masses entraîne des conséquences dramatiques. Car ce que la pièce nous permet d'expérimenter, c'est l'acoustique de la foule, ce sont les sons et les bruits, ce sont des signaux qui ne sont plus liés par le discours. Le drame permet d'entendre un concert cacophonique de sonorités qui s'émancipent du langage - à cet égard, la pièce de Canetti suit la tendance post-dramatique à affaiblir la parole, à en faire un moyen d'expression parmi d'autres à égalité de droits. La parole est souvent désémantisée, y compris dans les masques acoustiques qui se déplacent en boucles rituelles sans fin ; la langue est rythmée et transférée dans le bruit de la foule. Par exemple, les filles comptent leurs photographies ; la langue devient nombre. Le texte secondaire poursuit en disant : « Entre leur bourdonnement irrégulier, il y a parfois un fort bruit de cliquetis, de cris et de bruissement comme venant de beaucoup de gens⁶²⁹. »

Ainsi que l'explique Schössler, Canetti

⁶²⁸ Dufresne, Marion, « Le masque rituel revisité : rôle et fonction du "masque acoustique" dans la production dramatique d'Elias Canetti », p. 142.

⁶²⁹ Voir Schössler, Franziska, « Masse, Musik und Narzissmus. Zu den Dramen von Elias und Veza Canetti », in Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Elias Canetti. Text + Kritik*, p. 79 : « Die Masse konstituiert sich in einem strukturellen Sinne also deshalb, weil ihr die je eigenen Bilder des Ich abhanden kommen, weil sie das *principium individuationis* aufgibt - für Canetti die auch emphatisch erfahrene Voraussetzung für das Entstehen von Masse, wie in seinen autobiografischen Schriften deutlich wird. Dieser Auftritt der Masse führt zu dramentechnisch einschneidenden Konsequenzen. Denn was das Stück erfahrbar werden lässt, ist die Akustik der Masse, sind Lärm und Geräusche, sind Signale, die nicht mehr diskursiv gebunden sind. Das Drama lässt ein kakophonisches Konzert an Tönen hörbar werden, die sich von der Sprache emanzipieren - insofern folgt Canettis Stück der postdramatischen Tendenz, das Wort zu entkräften, es zu einem Ausdrucksmedium unter gleichberechtigten anderen zu machen. Die Rede wird vielfach entsemantisiert, und zwar auch in den akustischen Masken, die sich in rituellen Endlosschleifen bewegen; die Sprache wird rhythmisiert und in den Lärm der Masse überführt. Die Mädchen beispielsweise zählen ihre Fotografien ; Sprache wird zur Zahl. Im Nebentext heißt es weiter : "Zwischen ihr ungleichmäßiges Summen tönt manchmal ein lautes Klirren, Schreie und ein Rauschen wie von sehr viel Menschen". »

fait jouer le bruit comme source acoustique. Cet aspect acoustique donne à la pièce son unité, crée des transitions douces entre les scènes et relie les séquences individuelles épisodiques. (...) La foule s'unit acoustiquement et transcrit le mot différenciateur qui fonctionne comme médium individualisant dans le drame classique. Cette musicalité du langage est renforcée par les masques acoustiques des figures (...). Le crieur Wenzel Wondrak, par exemple, qui est dans une généalogie avec le dresseur de « Lulu » de Wedekind et de « Woyzeck » de Büchner, répète et scande des rythmes de mots isolés, mais aussi de phrases entières qui traitent du mot magique et également vide « nous⁶³⁰ » (...). Le discours répétitif se prend en « nous », dans le pronom du collectif. Le masque acoustique se situe entre l'isolement - chacun porte son masque idiosyncratique - et l'existence de l'individu dans la masse ; c'est, et cela indique aussi sa désémantisation de l'esprit de la musique, une expression du collectif. Il est également cohérent que les paroles du crieur deviennent un refrain circulaire. (...) La disposition de la pièce comme espace d'expérimentation et d'exemplarité (...) ainsi que l'intérêt pour les événements de masse conduisent également à des images qui abandonnent complètement la forme classique du drame dialogique et abordent la performance, voire le théâtre dansé, qui se passe du langage⁶³¹.

6.3 - La mort comme instrument punitif et moralisateur

Tandis que dans *Noce*, la mort (d'autrui) représente un moyen précieux d'enrichissement matériel individuel, ici elle est utilisée par le gouvernement comme une punition aux infractions plus graves de la loi visant à en finir avec le péché de la vanité. Selon la gravité de l'infraction à la loi commise, le « criminel » peut recevoir la peine de mort, ce qui semble également servir un propos moralisateur, comme dans les pratiques

⁶³⁰ Voir Canetti, Elias, *Théâtre*, p.97.

⁶³¹ Schössler, Helga, *op.cit.*, p. 80 : « [D]as forciert Canetti mit dem Auftritt der Masse, die das Dramenwort sprengt, den klassischen Dialog abweist und den Lärm als akustische Quelle ins Spiel bringt. Dieser akustische Aspekt gibt dem Stück seine Einheit, stellt gleitende Übergänge zwischen den Szenen her, vernetzt die episodenhaften Einzelsequenzen. (...) Die Masse vereinigt sich akustisch und transgrediert das differenzierende Wort, das im klassischen Drama als individualisierendes Medium fungiert. Diese Musikalität der Sprache wird durch die akustischen Masken der Figuren potenziert (...). Der Ausrufer Wenzel Wondrak zum Beispiel, der in einer Genealogie mit dem Dompteur aus Wedekinds »Lulu« und Büchners »Woyzeck« steht, wiederholt und rhythmisiert skandierend einzelne Worte, doch auch ganze Sätze, die um das ebenso magische wie leere Wort »wir« kreisen: »Und wir, meine Herrschaften, und wir, und wir, und wir, meine Herrschaften, und wir, und wir, wir haben etwas vor, Was haben wir vor? Etwas Kolossales haben wir vor, etwas großartig Kolossales, ganz großartig kolossal, und wir, meine Herrschaften, wir sind ganz kolossal. « Können die Sätze als prototypisches Demonstrandum der akustischen Maske gelten, so wird in einem deutlich, dass diese Ausdrucksform ursächlich mit dem Phänomen der Massenexistenz verbunden ist ; die sich wiederholende Rede verfängt sich im »wir«, im Pronomen des Kollektivs. Die akustische Maske steht zwischen Vereinzelung - jeder trägt seine idiosyncratische Maske - und Massenexistenz ; sie ist, und das indiziert auch ihre Desemantisierung aus dem Geist der Musik, Ausdruck des Kollektivs. Zudem ist konsequent, dass die Worte des Ausrufers zum zirkulären Refrain werden. (...) Die Anlage des Stückes als Experimentierraum und Exemplum - die einzelnen Szenen illustrieren die Prämisse - sowie das Interesse an Massener-eignissen führen darüber hinaus zu Bildern, die die klassische Form des dialogischen Dramas gänzlich aufkündigen und sich der Performance, ja dem Tanztheater annähern, das ohne Sprache auskommt. » (Ma traduction).

de l'Antiquité, qui punissaient les pécheurs pour donner l'exemple au reste de la population des comportements qu'il ne fallait pas adopter.

Ici aussi, comme dans *Noce*, ceux qui instrumentalisent la mort, notamment les agents de la loi qui représentent le régime totalitaire, sont également transformés négativement par elle, la différence résidant dans le fait que, en se servant de la (menace de) mort dans un but collectif et en l'inscrivant dans une loi qui est en principe au-dessus de tout individu, ils s'insèrent eux aussi, comme le reste de la population, dans le groupe de victimes potentielles de la loi qu'ils défendent.

6.4 - Vers la légitimation d'une exécution de masse ?

Si, d'un côté, la peine de mort n'est pas prévue par la loi pour toutes les infractions, seulement celles qui seraient plus graves, et s'inscrit dans le discours officiel comme une menace et non pas comme une sentence, d'un autre côté, elle y figure de manière abondante, ce qui implique sa banalisation et le risque d'une mise à mort sérieuse. Elle peut être attribuée aux infracteurs de plusieurs articles de la loi - interdiction d'utiliser des miroirs, interdiction de faire des portraits, interdiction de regarder son reflet sur l'eau, etc. - risquant, ainsi, d'être attribuée à un nombre excessif de personnes, risque qui s'intensifie non seulement à cause du nombre d'interdictions, mais aussi, et surtout, à cause de leur nature même. Afin d'en finir avec le « péché » de la vanité, les agents de la loi adoptent des mesures tellement extrêmes, comme ordonner à ceux qui pratiquent la pêche de le faire avec les yeux fermés, qu'il devient très difficile de suivre toutes les consignes. Étant donné la facilité avec laquelle on peut se voir placé dans cette situation de risque de recevoir une sentence de mort - vu que même les actions les plus simples sont interdites -, cette loi, à laquelle la population a du mal à obéir, semble ainsi légitimer, à long terme, le meurtre de masse.

6.5 - Mort avilissante et effrayante (II)

Comédie des vanités montre un autre aspect ou degré de l'instrumentalisation de la mort par l'homme : son inscription dans la loi. Ici, encore une fois, la mort agit elle aussi sur l'homme, en le rendant encore plus mauvais que dans la société dépeinte dans

Noce, puisqu'ici l'homme est arrivé au point de non seulement la provoquer, mais également, dans certains cas, de légitimer et légaliser le meurtre. La différence ici par rapport à *Noce*, c'est que ceux qui aident à créer la loi et/ou qui la répètent et la soutiennent, savent *a priori* qu'ils peuvent également devenir victimes de cette même loi. Ils ne sont pas surpris par un tremblement de terre ou par la mort imminente, mais par leur incapacité à obéir à leurs propres règles, qui culmine dans une situation chaotique qui provoque, à son tour, des morts (ce que suggère la scène finale).

Si la pièce commence avec une obéissance aveugle de la population à la loi, elle finit avec l'hystérie de cette même population, qui n'arrive pas à s'empêcher d'utiliser les objets interdits par loi. Dès la deuxième partie du drame, il est pourtant facile de prévoir la chute prochaine du système, ce que nous montrent des scènes qui dévoilent le manque d'obéissance ou de respect de plusieurs personnages aux termes de la loi, y compris ceux qui sont ses porte-paroles et semblent la soutenir avec ferveur dans des discours publics enflammés. L'hystérie qui s'empare des personnages qui se voient dans l'impossibilité de survivre sans se regarder dans un miroir est aussi, en ultime instance, l'hystérie ou la peur devant la perspective de la mort. Ici aussi, quoique l'on se moque de la mort - de la peine de mort inscrite dans la loi, comme le fait Émilie Fant dans la scène où elle ridiculise le discours de Frédéric Jacquotte -, au moment où elle se présente comme une réalité concrète et prochaine, elle fait peur.

6.6 - Les porte-paroles de la loi et Henri Fohen : les figures d'autorité

Si dans *Noce* la figure du tyran est représentée par le personnage Boniface, dans *Comédie des vanités* elle est représentée, tout d'abord, par les agents de la loi. Quoique nous ne les voyons pas, ils sont cités dans les dialogues :

GIGI - Comment on doit se comporter à la pêche. Il faut garder les yeux fermés. (...) Le club a son propre gardien pour la surveillance, il est très gentil. Mais il y en a un autre, du gouvernement, pour prévenir les infractions⁶³².

Il vaut la peine de souligner le caractère « odieux » et méchant des agents du gouvernement :

GIGI - Le gardien impertinent. On ne peut même plus bouger. Il a l'œil ! Hier il a mis une contravention à mon père.

⁶³² Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 158.

BIBI - Pourquoi ?

GIGI - Il a ouvert les yeux trop tôt. (...) Pourtant mon père a très bien senti que ça mordait. Sinon il n'aurait pas ouvert les yeux. (...) C'est un homme respectueux de la loi et il l'a prouvé. (...) Mais le gardien n'a rien voulu savoir. Odieux, ce type⁶³³ !

Le second drame canettien nous présente, cependant, plusieurs personnages qui exercent également le rôle de figures d'autorité, tel l'instituteur Frédéric Jacquotte, déjà évoqué, le bonimenteur Wenzel Wondrak et le prédicateur Lemiette, qui agissent soit comme des porte-paroles de la loi, soit comme des figures d'influence qui « prêchent » contre le péché de la vanité et le caractère prétendument nuisible des objets spéculaires.

La pièce commence avec le discours de Wenzel Wondrak, qui offre au peuple la possibilité de détruire leurs propres images en tirant des balles sur leurs reflets, ce qui nous renvoie d'emblée à la question de la mort, du regard et des interdictions :

Sur un plateau totalement vide se tient le bonimenteur Wenzel Wondrak.

Et nous, messieurs dames, (...) nous allons procéder. À quoi allons-nous procéder ? À une opération phénoménale (...). À quoi allons-nous procéder, (...), messieurs dames ! Nous sommes encore là aujourd'hui, pensons-nous ; aujourd'hui, oui, mais demain nous ne serons pas là, demain nous ne serons pas du tout là. (...) Entrez, entrez, je vous invite, soyez les bienvenus. Vous pouvez rire aussi, si le cœur vous en dit ; rien n'interdit de rire, le rire est encore permis (...).

Et nous, (...) et nous ici, messieurs dames, vous pouvez viser votre honorable image. Vous recevez cinq balles. (...) Et que va-t-on faire avec ces balles ? Que visent vos honorables mains ? Vos propres images ! (...) Vous visez vos images et vous démolissez vos images. Tirez, bombardez ! Une inépuisable réserve de miroirs est à disposition. (...) Et nous, et nous, (...) nous allons nous éclipser, nous ne serons plus là. Qui veut essayer⁶³⁴ ?

Comme Wondrak, dont l'engagement dans sa lutte contre la vanité lui fait proposer même la crevaisson des yeux, le prédicateur Lemiette condamne également le « péché » de la vanité :

LE PRÉDICATEUR LEMIETTE - Oh, des bêtes, il y en a sur terre : des quadrupèdes, des oiseaux et des serpents. (...) Mais j'en connais une plus immonde que toutes les autres. Tous les jours vous l'avez à la bouche, et tous les jours vous elle vous flatte la bouche. Cette bête, (...) vous allez vous-même me dire son nom. Je pose bien haut la question : vanité, quel est ton véritable nom⁶³⁵ ?

Lemiette a un discours bien enflammé :

LE PRÉDICATEUR LEMIETTE - Une truie, voilà ce qu'est la vanité : une grosse truie puante ! Elle a beau se parer de clinquaille et de colifichets ! Plastronner et papilloter ! À quoi bon ! On la reconnaît à son groin rouge, qu'elle maquille, qu'elle taille en cul de poule, qu'elle arbore à tous vents ! (...) Arrachez-lui sa parure (...), arrachez-lui la couenne, et regardez, mes frères ! Sous la couenne, voyez la grosse truie puante⁶³⁶ !

⁶³³ *Id.*

⁶³⁴ *Ibid.*, pp. 97-98.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 127.

Outre Wondrak, Lemiette et Jacquotte, porte-parole de la loi, la plupart des personnages, comme, par exemple, Thérèse Lépice et Joseph Lassomme se montrent aussi favorables et souteneurs des lois qui visent d'en finir avec la vanité. Pierre-Jean Fant, par exemple, agit aussi comme un agent du gouvernement en aidant Frédéric Jacquotte à arrêter les frères Nada, lorsque ces derniers à leur avis désobéissent à la loi. Une grande partie du peuple, à cet égard, dans l'univers très orwellien du second drame canettien, semble jouer le rôle d'agents du gouvernement, en se surveillant mutuellement afin de capturer tout « criminel », comme dans la scène où l'on observe Frédéric Jacquotte, qui marche dans la rue en essayant de dissimuler un miroir qu'il tient dans la main :

La rue, la nuit.

Il fait si calme que l'on redoute les rares lumières. (...) Frédéric Jacquotte, hissé sur ses échasses, entre furtivement : pénible entreprise. (...) On perçoit derrière lui des voix : « Halte ! » « Que faites-vous là ? » « Vous voulez nier ? » « Gare à vous ! » « On vous observe ! » « Gare à vous⁶³⁷ ! »

L'ironie de la situation réside dans le fait que tous, même ceux qui prêchent contre la vanité, ne pourront pas finalement se passer de regarder leurs propres reflets, comme le montre la troisième partie du drame, notamment la scène finale. Jusqu'à un certain moment, pourtant, les gens essaient d'éviter de regarder leurs propres reflets, par exemple dans la fin de la scène susmentionnée, où chacun de ceux qui passent par la flaqué d'eau qui se forme dans la rue à l'endroit où le miroir de M. Jacquotte est enfoui la fixent sans oser s'en approcher, comme s'ils redoutaient la mort, à la manière du mythe de Narcisse. Une autre association entre le reflet de l'image et la mort se trouve dans la scène où Léda Frêche, dans la salle aux miroirs, analyse un épisode de la vie de Joseph Lassomme, qui selon elle se sentirait coupable de la mort de sa femme à cause de son rejet des miroirs - objet, d'ailleurs, dont le fracas est associé à la malchance⁶³⁸.

Parmi les personnages qui exercent le rôle de « figures d'autorité », celui qui mérite davantage notre attention serait Henri Foehn, le mari de Léda Frêche, un homme érudit qui « sait tout⁶³⁹ » dont le discours, où il se montre, comme les autres, un combattant du « démon de la vanité⁶⁴⁰ », ne s'accorde pas avec son caractère narcissique. Henri Foehn est la personnification de l'homme vaniteux, comme le montre la scène, où il rejette l'idée de sa femme, qui, insatisfaite de leurs voisins, lui supplie de déménager :

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁶³⁸ Voir *Ibid.*, p. 230.

⁶³⁹ Henri Foehn prononce souvent la réplique « Je connais tout » ou « Je sais tout », répétée par sa femme. Voir *Ibid.*, p. 119.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 117.

HENRI FOEHN - Je t'aime, mais j'ai besoin de cette atmosphère. Ces gens ne savent certes pas qui habite ici : mais ils le devinent. Je suis leur soleil. Je luis. Une lueur émane de moi. (...) Je laisse les fenêtres ouvertes la nuit et je sens comme ils épient le moindre de mes mots⁶⁴¹.

Henri Foehn est tellement vaniteux qu'il demande à sa propre femme de ne plus le tutoyer :

HENRI FOEHN - (...) Je voudrais te prier de ne plus me tutoyer. Cela me dérange dans mon évolution. Je ne suis pas un homme quelconque à qui cela indiffère. Cela me fait un coup à chaque fois que tu me dis « tu ». Chaque fois, il me faut du temps et une grande dépense nerveuse pour me remettre⁶⁴².

La scène la plus emblématique de ce personnage a lieu dans la salle aux miroirs où, à la fin du drame, il tient un discours enflammé devant un miroir de taille humaine en appuyant par moments sur le bouton d'une machine à applaudissements. Incarnant l'homme de pouvoir dont Canetti dénonce le caractère vaniteux, Fohen représente aussi celui qui désire être immortel, l'Unique, le survivant. Sous cet aspect ce n'est pas pour rien que dans l'indication didascalique qui clôt la pièce on lit : « Sur un îlot, au fond, s'élève lentement la statue d'Henri Foehn⁶⁴³ ».

6.7 - Le mot tabou : miroir

Dans cette société qui interdit l'utilisation de tout objet spéculaire afin d'en finir avec le « péché » de la vanité, le mot « miroir » devient évidemment un mot-tabou, qui ne doit pas être mentionné. Il y a pourtant ceux qui ne respectent pas cette interdiction implicitement stipulée, comme nous le constatons dans la scène où Marie, la bonne du couple Dentraïlle, parle à ses patrons :

EUGÈNE DENTRAÏLLE - Une fois de plus, le plastron est trop raide. Tout simplement. Je le dis maintenant pour la énième fois.

(...)

LIA DENTRAÏLLE - Voilà que cette gourde m'a fait une tache sur la marron. Qu'est-ce que je fais ? (...)

(...)

MARIE, *entre*. *Elle distribue ses répliques alternativement à droite et à gauche*. - La tache, c'est pas moi. Le plastron est exactement comme monsieur a désiré. Pas possible qu'il y a une tache, Monsieur a touché le plastron et ç'allait. (...) La dame va voir. Un, deux, trois, plus de tache, J'ai mes deux oreilles dans la tête. Avant j'avais ma paix, y avait encore des miroirs.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 182.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 235.

LIA DENTRAILLE - Marie, j'en reste coite. Qu'est-ce que je vous ai dit ? vous ne devez pas prononcer des mots grossiers. Si les enfants vous entendaient ! Je ne suis pas d'humeur.

EUGÈNE DENTRAILLE - Tout simplement. Ça ne va pas. Je le dis pour la dernière fois, Marie, je ne tolère pas.

LIA DENTRAILLE - Que voulez-vous que je dise de plus ? Mon mari a prononcé le mot. Les enfants ne doivent pas entendre des mots grossiers.

MARIE - Quoi ! Avant ça existait aussi, des miroirs, et personne y redisait.

LIE DENTRAILLE - Marie, monsieur vous le dit pour la dernière fois. Tout simplement, il ne le tolère pas.

EUGÈNE DENTRAILLE - Que voulez-vous que je vous dise, Marie ? J'en reste quoi. Je ne suis pas d'humeur.

MARIE - Y a une tache là ? Y a pas de tache. Et le plastron est exactement correct. Fini de se faire gronder les oreilles. Je pars. Pour que vous le savez, monsieur dame. (*D'une voix stridente*) Miroir, miroir, miroir ! (*Elle sort en courant*⁶⁴⁴.)

Tandis que le couple Dentraille reproche à la bonne d'avoir prononcé le « mot interdit », Marie n'a aucune pudeur ou hésitation à le prononcer à plusieurs reprises afin d'irriter davantage ses patrons⁶⁴⁵. L'extrait susmentionné révèle aussi l'humour qui prédomine dans les premiers drames canettiens, et qui s'étend ici jusqu'à la fin de la scène, où la fille du couple Dentraille commet aussi le même « péché » que la bonne :

LE SECONDE DES DENTRAILLE, une petite fille très laide, entre en courant. - Papa, maman, maman, papa, dis, qu'est-ce que c'est : miroir ? Dis, dis, qu'est-ce que c'est : miroir ? Je veux miroir. Marie dit miroir. Moi aussi je veux miroir. Papa, maman, c'est beau, miroir ? Qu'est-ce que c'est : miroir ? Dis, dis, qu'est-ce que c'est : miroir ? Dis ! Dis !

LES PARENTS, interrompent leur toilette et hurlent de toutes leurs forces. - Cacapouah ! Cacapouah ! Cacapouah ! (*La petite écope d'une bonne tape sur la bouche*⁶⁴⁶.)

6.8 - L'interdiction de se regarder et la mort « cachée »

La question du regard, déjà identifiée dans notre analyse de *Noce*, devient évidemment centrale dans *Comédie des vanités*, où les lois visant à en finir avec le péché de la vanité interdisent non seulement la production et la circulation d'images reproduisant la figure humaine, comme des autoportraits, mais aussi celle de tout objet spéculaire qui puisse permettre à son utilisateur de voir son propre reflet. Le régime stipule des lois absurdement rigides - on doit pêcher les yeux fermés pour ne pas voir son image réfléchi dans le lac, on ne peut même pas chercher son reflet dans les yeux de ce

⁶⁴⁴ *Ibid.*, pp. 153-154.

⁶⁴⁵ La bonne affirme qu'elle avait « sa paix » avant l'interdiction des miroirs, en suggérant qu'elle était alors moins sollicitée par ses patrons. Voir *Ibid.*, p. 154.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 156.

qu'on regarde et, à un certain moment, quelqu'un propose même la crevaison des yeux. Si le but de la loi, stimuler l'individu à cesser d'être vaniteux, devrait le pousser à tourner son regard vers l'autre, il n'est pourtant pas accompli - au contraire, les individus semblent devenir encore plus égocentriques -, et le régime est voué à l'échec. L'interdiction de « l'autoregard » semble stimuler dans la population le désir et le besoin de voir son propre reflet. Poussée à son paroxysme, cette situation mène à la création d'un « marché noir » où des miroirs sont vendus ou loués à des prix élevés.

Comédie des vanités, comme le titre l'indique, met en relief le lien entre la mort et l'image. Riche en allusions à la Bible, la pièce dépeint une société où la vanité est considérée comme un péché, ce que nous constatons dans la scène où Thérèse Lépice voit son reflet par accident :

THÉRÈSE LÉPICE - Qu'est-ce que c'est que ça ? (*Elle sort un petit étui du tiroir et l'éclaire avec la lampe. Elle tremble de tous ses membres. Tel un serpent, sort de l'étui un petit miroir sur lequel tombe le faisceau de la lampe de poche. Thérèse se voit et pousse un cri strident.*) Le diable ! Le diable ! (...) (*Mimi et le prédicateur se jettent sur elle, Kiki recule vers la porte et observe la possédée avec des grands yeux pleins de terreur*⁶⁴⁷.)

La vanité humaine est intimement liée au détachement et à l'isolement de l'individu. Enfermé dans son propre univers particulier, l'homme moderne, égocentrique, individualiste, qui se bat tout seul pour se procurer sa place dans la société capitaliste fondée sur la compétition, n'a d'yeux que pour lui-même et devient souvent non seulement indifférent aux autres, mais aussi extrêmement vaniteux. Nous retrouvons la personnification de l'individu imbu de soi-même dans le personnage d'Henri Foehn :

HENRI FOEHN - Ces gens ne savent certes pas qui habite ici ; mais ils le devinent. Je suis leur soleil. Je luis. Une lueur émane de moi. Jour après jour, je travaille sur moi-même. Je me suis trouvé. Je laisse les fenêtres ouvertes la nuit et je sens comme ils épient le moindre de mes mots⁶⁴⁸.

L'ironie réside dans le fait qu'Henri Foehn, pour qui chaque homme « vit en couple avec son reflet⁶⁴⁹ », se dit un combattant dans la lutte contre les miroirs et le « démon de la vanité⁶⁵⁰ ».

Comme le démontre le mythe grec de Narcisse, immortalisé dans le tableau du Caravage, la fascination ou l'adoration narcissique de soi est aussi une fascination morbide et meurtrière, où l'eau, symbole de vie, devient un miroir engloutissant. Le

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 117.

propre reflet dans le miroir, comme les yeux de Méduse, objet d'un autre tableau du même peintre, pétrifie et tue. Ce caractère destructeur de la vanité, objet de la critique canettienne, est bien souligné à la dernière scène de la pièce dans laquelle la foule hystérique se précipite vers la rue en brandissant des miroirs et en piétinant le couple Emilie Fant et Joseph Lassomme⁶⁵¹.

Comme dans le mythe, l'individu y est pris d'une vanité fatale. Il y a, d'ailleurs, une allusion au mythe dans la séquence où Frédéric Jacquotte enterre des miroirs et, à cet endroit, se forme une flaque d'eau qui attire l'attention de presque tous ceux qui passent par elle et se regardent, quoique pour s'en moquer, dans le miroir qu'elle forme⁶⁵². Chez Canetti, pourtant, la vanité semble être aussi fatale que meurtrière, comme nous le voyons, par exemple, dans la séquence où Lassomme, fâché d'avoir reçu de sa femme Louise un miroir fêlé, l'abat sur le chef de l'infirmière, qui s'écroule, et l'on ne sait pas « si c'est d'elle-même ou frappée par lui⁶⁵³ », ainsi qu'à la fin de la troisième partie, où Émile Fant et Joseph Lassomme sont piétinés par la foule hystérique. À ce propos, nous pouvons interpréter comme prémonitoire le commentaire que Lassomme adresse à Mme Fant au début de la scène :

JOSEPH LASSOMME - Nous autres, nous ne sommes pas éternels non plus⁶⁵⁴.

Le rapport entre la vanité humaine et la mort est également souligné dans le deuxième drame canettien par l'impulsion suicidaire de quelques personnages, comme Thérèse Lépice, qui, éprouvant des sentiments de culpabilité, essaie de se jeter au feu, et la « racaille⁶⁵⁵ » qui se met par terre au milieu de la rue prenant le risque de se faire piétiner seulement pour être regardée et flattée⁶⁵⁶. La flatterie, qui alimente la vanité, est aussi fatale (et pour cette raison, condamnée), comme le disent les inscriptions sur les grands panneaux blancs accrochés aux murs de l'épicerie de Thérèse Lépice :

TOUT FLATTEUR EST SON FOSSOYEUR.
TON PROCHAIN NE FLATTERAS⁶⁵⁷ PAS.
QUI TRAVAILLE SE NOURRIT,
QUI FLAGORNE PÉRIT⁶⁵⁸.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 235.

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 210-211.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 210.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁵⁷ (*Sic.*)

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 165. Voir la version originale allemande, in *Id.*, *Dramen*, p. 123 : « Der Schmeichler schaufelt sich das Grab, / Mensch schmeichle nicht ! Lass ab ! Lass ab ! / Arbeit bringt Brot / Schmeicheln Tod. » Le troisième « vers » nous renvoie au slogan « Arbeit macht frei » (« Le travail rend libre »), qui se trouve à l'entrée du camp de concentration d'Auschwitz.

Nous retrouvons aussi dans la pièce l'idée que la vanité rend aveugle - où nous lisons une critique sous-jacente du nazisme et, encore une fois, de la manipulation de masse -, métaphorisée dans la dernière scène, par la disposition des personnages dans la salle aux miroirs de Wenzel Wondrak :

Hormis Marie et son prédicateur, qui sont en voyages de noces, personne ne soupçonne qui il côtoie dans cette salle. Chacun serait mortellement effrayé par son voisin, mais les coudes sont aveugles et le coup d'œil coute cher⁶⁵⁹.

Cet aveuglement est renforcé par l'explication de Frédéric Hardy sur la « tricherie » de Mme Fant, qui vend des billets à trois prix différents pour des clients qui vont s'asseoir tous dans la même salle, sauf les clients de luxe :

FRÉDÉRIC HARDY - En fait, il existe trois classes. (...) De l'une à l'autre, le prix augmente chaque fois de cent pour cent.

JOSEPH LASSOMME - C'est ce qu'il faut.

FRÉDÉRIC HARDY - Seulement, monsieur le directeur, voilà le clou de l'histoire ; les gens sont tous installés dans la même salle. Tous assis devant le même miroir. (...) Pour ce plaisir, l'un a payé 6,40, et celui qui est assis à côté de lui paie 25. Pour le même plaisir.

JOSEPH LASSOMME - Et personne ne s'aperçoit de rien ! (...) Prodigeux !

FREDERIC HARDY - (...) Dix ans que je suis ici et, autant que je sache, jamais encore il n'y a eu de contestation. Les gens sont fascinés⁶⁶⁰.

Centré sur soi-même, l'homme moderne est tellement isolé du reste du monde qu'il ne voit ni n'écoute plus personne, et l'homme vaniteux ne prête ses oreilles que pour entendre des compliments sur sa personne. Cette ignorance d'autrui est bien saisie par Canetti dans la scène où cette « racaille » représente des gens avec qui « nul être doué de parole ne parle » et à qui « leur vie durant, personne (...) a prêté attention⁶⁶¹ », comme observe Léda Foehn-Frêche.

Si l'adoration de l'image mène à la mort, raison pour laquelle le mot « miroir » est interdit, ainsi que le sujet « âge » dans *Les Sursitaires*, ici nous retrouvons l'idée que l'inverse peut être également dangereux. Pour ces gens qui vivent dans l'ombre, ne pas se voir est également fatal. Si « la maladie du miroir » qu'attrape Frédéric Jacquotte⁶⁶² ne peut être combattue que lorsqu'il voit son propre reflet, qui transforme « la pierre » en « arbre sec⁶⁶³ », la maladie de ces individus oubliés, « suicidés de la société⁶⁶⁴ », demande

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 220.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 201.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 202.

⁶⁶⁴ Voir Artaud, Antonin, *Van Gogh. Le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990 (première édition : 1947). Sur la description de « l'invisible » que fait Canetti de la place de Marrakech, voir aussi Canetti, Elias, *Les Voix de Marrakech*, p. 118 : « J'étais à la recherche d'un amas brun sur le sol, qui n'avait même pas de voix et qui n'émettait qu'un seul son (...).

qu'ils trouvent leur reflet dans les yeux des autres (ici nous retrouvons aussi une critique de l'auteur de l'indifférence avec laquelle les plus riches traitent les plus pauvres). À cet égard, nous retrouvons aussi une inversion de problématique dans la scène où Joseph Lassomme dit se sentir coupable pour la mort de sa femme, qu'il juge résulter de son « malheur avec le miroir », « image originelle de toute joie humaine », selon Léda Foehn-Frèche, qui, à son tour, enlève sa culpabilité en lui assurant que le miroir « s'est brisé » en lui *après* la mort de son épouse⁶⁶⁵.

Toutes les interdictions dictées par la loi - l'interdiction de voir son reflet dans le miroir, dans l'eau, et même sur les photos et dans les pellicules du cinéma -, qui font penser à des mesures extrêmes, comme la crevaisson des yeux pour s'assurer du manque total de vision, sont ainsi inefficaces. Quoique les stratégies dictées par loi pour l'annihilation des images y soient nombreuses, elles échouent et l'individu reste fasciné par son image, comme nous le montre le dénouement de la pièce, qui semble ébaucher une critique non seulement de la vanité, mais des moyens par lesquels le pouvoir essaie de « guérir » la population d'une « maladie » qui représenterait une menace de mort à travers une autre menace de mort, la peine capitale. Pourtant, pouvant s'appliquer à la moindre infraction considérée comme criminelle, la peine de mort s'avère encore plus dangereuse que « la maladie du miroir ».

L'infracteur des mesures déterminées par loi peut être puni de la peine capitale ; néanmoins, dans ce deuxième drame canettien la mort reste plutôt cachée, on y voit l'arrestation du couple du frère et de la sœur Nada, mais aucune exécution ou mort publique - ici, au contraire de *Noce*, le meurtre n'est pas exhibé sur le plateau, à l'exception du piétinement de Joseph Lassomme et Émilie Fant à la fin de la pièce, dont les corps immobiles suggèrent qu'ils sont décédés.

Cette seule voix, réduite à un son unique, (...) était aux limites du vivant. La vie qui la produisait ne se composait de rien d'autre que ce son. » Une autre description similaire se trouve dans « Les cris des aveugles » - voir *Ibid.*, p. 28 : « Ils étaient des centaines, innombrables, la plupart mendiait en confréries de huit ou dix, serrées les uns contre les autres en une rangée, près du marché : leur appel rauque, éternellement répété, s'entendait de loin ». Voir aussi *Id.*, *Le Collier de mouches*, p. 17 : « Des créatures qui vivent dans un temps intermédiaire se déroulant parallèlement au nôtre et l'imprégnant sans le toucher, comme si 'il existait des ombres de temps qui formeraient un univers en soi. »

⁶⁶⁵ Canetti, Elias, *Théâtre*, pp. 228-230.

6.9 - La fin : échec du système et hystérie collective

Si *Comédie des vanités* ne s'achève pas, ainsi que *Noce*, par une catastrophe qui provoque l'anéantissement de tous les êtres et toutes les choses, sa fin n'est pas moins terrible, ce que montrent les dernières didascalies :

Tous projettent leurs bras en avant. Chacun empoigne son miroir et l'arrache du mur. Tous bondissent en criant : Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Brandissant leurs miroirs, ils se ruent à l'avant. Lassomme et Emilie Fant accourent de droite dans la salle et, avec des gestes suppliants, barrent le chemin à la foule. Leurs paroles d'apaisement se perdent dans le vacarme. Ils sont renversés, piétinés, et restent étendus. La foule sort à droite. Des gens sans nombre, sortant des galeries du fond, se pressent à sa suite. Les murs sans glaces s'écroulent et l'on se retrouve dans la rue.

Un fleuve noir y progresse vers l'avant. De toutes parts, des gens affluent.

Chacun brandit un miroir un portrait de soi. L'air retentit de clameurs

frénétiques : Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Il n'en résulte pas

un véritable chœur. Sur un îlot, au fond, s'élève lentement la statue d'Henri Foehn⁶⁶⁶.

Le chaos et l'hystérie généralisée des personnages qui, une fois assis, muets et immobiles, dans une salle à miroirs, gagnent soudainement la rue, miroirs à la main, criant parmi la foule, caractérise la fin du drame, où l'impossibilité des membres de la population d'obéir aux règles imposées par la loi entraîne la chute du système, voué dès le début à l'échec.

Toutefois, tandis que dans *Noce*, où la maison, microcosme du monde réel, est complètement détruite, dans *Comédie des vanités*, où la foule, dissoute dans une masse ou un « fleuve noir », cède à l'irrationalité, la catastrophe qui s'annonce⁶⁶⁷ semble se rattacher plutôt au sens plus courant du mot, et non pas à son sens théâtral défini par Aristote et Hegel. Le fait que les « paroles d'apaisement » de Lassomme et Emile Fant se perdent dans le vacarme et qu'ils sont « renversés, piétinés et restent étendus⁶⁶⁸ » sans que personne dans cette foule destructrice s'aperçoive de sa faute, les remarque ou vienne à leur aide, souligne bien que, dans ce cas-là, si catharsis il y a, il ne s'agit pas d'une catharsis qui apporterait une solution définitive au conflit et un apaisement également définitif au spectateur.

Dans l'intrigue, où la menace de mort en masse ne vient pas de l'extérieur, comme dans *Noce*, mais plutôt d'en haut, on assiste, encore une fois, à un mouvement vers l'extérieur - rester dans la salle aux miroirs leur devient insupportable et ils la quittent

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁶⁶⁷ Voir Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, pp. 160-164.

⁶⁶⁸ Canetti, Elias, *op. cit.*

tout d'un coup vers la rue, miroirs à la main. Pourtant, quoique les personnages réussissent à gagner la rue, cette dernière ne représente pas un lieu plus sûr que la salle, et quelques-uns, comme le couple piétiné, trouvent la mort dehors. Si, d'un côté, l'éclatement du système absurde, où la mort provoquée par l'homme semble avoir été remplacée par la mort légalisée par loi, dans la mesure où le gouvernement prend lui-même le pouvoir du meurtre, semble bénéfique, il ne l'est pas apparemment. Comme le soutient Olivier Agard, le retour aux égoïsmes n'est pas préférable à la *Volksgemeinschaft* ; ainsi on assiste au renversement d'une situation en une autre qui est encore pire. Toutefois, quoique le drame se termine dans « un chaos indescriptible », il ne faut pas l'interpréter comme le drame pessimiste d'un monde sans espoir car, ainsi que le défend Agard, ce que Canetti écrit des *Derniers Jours de l'humanité* de Karl Kraus, « s'applique sans aucun doute à ses œuvres viennoises⁶⁶⁹ », que l'on peut lire de deux manières : « (...) d'abord, comme une cruelle introduction aux derniers jours qui nous menacent effectivement ; mais ensuite aussi, comme un tableau complet de tout ce dont il faut nous dégager, pour ne pas, effectivement, en arriver à ces derniers jours⁶⁷⁰. »

⁶⁶⁹ Voir Agard, Olivier, *op. cit.*, p.102.

⁶⁷⁰ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, p. 297, cité par Agard, Olivier, *Id.*

Chapitre 7 - Les Sursitaires (1952) L'apogée de l'instrumentalisation de la mort.

L'humanité vers son pire état ?

« La brièveté de la vie nous rend mauvais. Il faudrait à présent s'assurer qu'une vie plus longue nous rendrait moins mauvais. »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

« Pourquoi te défends-tu de l'idée que la mort habite déjà les vivants ? N'est-elle pas en toi ? Elle est en moi parce que je dois lui faire la guerre. C'est pour ça et pour rien d'autre que j'en ai besoin ; c'est pour ça que je suis allé la chercher. »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« Ce qui me brûle, c'est la mort »
(Elias Canetti, *Les Sursitaires*)

Quoique le phénomène létal soit (omni)présent dans le drame de l'auteur bulgare, ainsi que dans son œuvre en prose, ce n'est que dans *Les Sursitaires* que le combat personnel de l'auteur contre la mort s'inscrit dans son théâtre. Au contraire de ce que nous observons dans les pièces viennoises, dans *Les Sursitaires* la mort n'est pas du tout banalisée. En effet, dans la dernière pièce canettienne, écrite presque deux décennies plus tard que les premières, la dramaturgie de l'apocalypse semble donner lieu à une dramaturgie de la résistance et de la liberté. Œuvre de maturité, *Les Sursitaires* nous présente une tout autre facette ou bien une transformation radicale de l'optique canettienne. Canetti se rend compte lui-même de l'évolution de sa pensée :

Je n'ai guère que du mal à dire de l'homme et de l'humanité. Mais je n'en suis pas moins fier d'elle, tant et si bien que je ne déteste réellement qu'une seule chose : son ennemi, la mort⁶⁷¹.

Cette transformation marque une nouvelle étape de la production dramatique de l'auteur, que, comme l'explique Marion Dufresne, peut être divisée en deux moments :

En fait, même si elle est si rare, la production dramatique de Canetti peut être divisée en deux étapes : la première, entièrement développée à Vienne au cours des premières années trente (...) et la période de l'exil, beaucoup plus tard. Entre une étape et une autre étape, ce que Canetti lui-même appelait « la renonciation à la langue » aurait été produit, en référence à sa détermination à utiliser *Les Sursitaires* pour « un disque incolore, qui ne détournait pas de l'invention des scènes, qui importait à moi comme tel⁶⁷² ».

Toutefois, comme nous le verrons par la suite, la pièce garde encore des traits de la dramaturgie de la laideur des pièces viennoises. Nous sommes toujours confrontés à un univers absurde et dystopique, où l'utopie d'une société vivant en harmonie et satisfaction face à la connaissance de l'instant fatal cache l'angoisse silencieuse des

⁶⁷¹ Canetti, Elias, *La Langue sauvée*, p. 16.

⁶⁷² Dufresne, Marion, *op. cit.*

membres de la population qui ont reçu des quotas de vie plus bas et ne sont pas du tout satisfaits de la « Sainte Loi », leur résignation n'étouffant pas leur désir secret de vivre plus longtemps que la loi le leur a accordé. Si nous y identifions une revalorisation de la vie, elle se heurte à l'inégalité de la loi, qui décide de manière arbitraire la durée de vie de chaque individu. Ce qui change, c'est le traitement de la question par l'auteur, Canetti n'est plus le satyre au fouet des drames précédents, pour qui l'anéantissement représente la seule solution possible à l'humanité ; le châtement y est remplacé par la compassion.

7.1 - Une réaction aux événements historiques ou une utopie sur la durée de la vie ?

« *Le temps passe si vite ! On vit, puis tout d'un coup, on est mort* »
(Elias Canetti, *Comédie des Vanités*)

« *Serait-il possible d'aimer davantage ? De ramener par un surcroît d'amour un mort à la vie ? Et personne n'a-t-il suffisamment aimé pour cela ? Ou bien suffirait-il d'un mensonge aussi énorme que la création ?* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *L'immortalité est la seule chose qui ne supporte pas d'ajournement.* »
(Karl Kraus, *Dits et contredits*)

Si les drames viennois de Canetti naissent dans une période historique très lourde, celle qui précède l'écriture de son dernier drame n'est pas moins chargée. Entre 1934 (l'année où Canetti achève sa *Comédie des vanités*) et 1952 (où il finit *Les Sursitaires*), l'humanité assiste à l'avènement d'une deuxième guerre mondiale, à l'explosion de la bombe atomique d'Hiroshima et à la Shoah. Néanmoins, selon Canetti, son dernier drame serait né dans son exil à Londres en réaction à la perte d'un ami très proche, ainsi que de l'intérêt de l'auteur pour le « secret » de la durée de la vie humaine :

Je ne comprends pas que l'être humain ne se préoccupe pas davantage du secret de la durée de sa vie. Tout fatalisme, en fait, se concentre en cette seule question : la durée vitale de l'homme est-elle prédéterminée ou résulte-t-elle seulement du déroulement de sa vie ? L'homme naît-il doué d'une certaine quantité de vie, mettons 60 ans, ou bien cette quantité est-elle indéterminée, de sorte que ce même homme, après une jeunesse identique, peut toujours atteindre 70 ans ou mourir à 40⁶⁷³ ?

Comme le soutient Manfred Durzak, il s'agit surtout d'une œuvre de l'exil :

Lorsque Canetti écrivit sa troisième pièce (...), les conséquences de la catastrophe historique qui l'avait poussé à l'exil étaient politiquement révolues. Mais la situation psychologique et biographique de l'exil persiste. Les circonstances de cette situation ont été décrites (...) : son renoncement à la littérature et sa concentration sur la théorie, la

⁶⁷³ Canetti, Elias, *Théâtre*, page de garde.

perte du terrain linguistique fertile dans lequel *Hochzeit* et *Komödie der Eitelkeit* ont leurs racines, l'affaiblissement de sa capacité à évoquer des phénomènes acoustiques, et l'abandon du principe du masque acoustique, qui avait assuré le vrai mordant satirique de ses premières œuvres. En ce sens, *Die Befristeten* a été écrit dans un vide psychologique et social. Les réflexions sur *Masse und Macht*, sur le pouvoir de la mort et le pouvoir dérivé de la mort sont fondamentales à la pièce. (...) Chaque mourant, qui confirme le « contrat » (...) sur lequel reposent « la stabilité et la sécurité de notre société » (...), accroît son pouvoir. Canetti introduit ici (...) une des idées centrales de *Masse und Macht* sous une forme dramatique : « La situation de survie est la situation centrale du pouvoir⁶⁷⁴ ».

Toutefois, il nous semble que le dernier drame de l'auteur a dû être également nourri par d'autres préoccupations. Tandis que le sous-texte de *Comédie des Vanités* renvoie à la dictature d'Hitler, celui des *Sursitaires*, surtout celui qui se dégage du discours du personnage Cinquante, semble constituer non seulement le cri de révolte d'un ennemi du phénomène létal qui s'oppose à la mort à l'heure prédéterminée, mais aussi, une critique des exécutions et du meurtre, ce qui nous renvoie inévitablement à la question des guerres, des génocides et des armes de destruction en masse, car ce que défend le protagoniste n'est rien d'autre que le droit de *tout* être humain à la vie. La pièce serait, d'ailleurs, il nous semble, non seulement nourrie par les réflexions sur le pouvoir (dérivé) de la mort de *Masse et puissance*, comme le soutient Durzak, mais aussi une illustration de nombre de ses théories sur les manifestations les plus terribles liées à la puissance, comme l'obédience et l'adhésion aveugles des masses aux ordres des hommes de pouvoir. À ce propos, le titre anglais de la pièce, *The Numbered*, renvoyant aux noms des personnages, qui correspondent à l'âge de leur mort, est très emblématique, vu son association inévitable aux prisonniers juifs, marqués avec des chiffres gravés sur la peau, et traités effectivement comme tels dans les camps de concentration⁶⁷⁵. Si dans cette pièce Canetti « renonce au langage », ainsi qu'aux principes formels des drames précédents, et

⁶⁷⁴ Durzak, Manfred. « From Dialect-Play to Philosophical Parable : Elias Canetti in Exile » in *op. cit.*, pp.50-51 : « When Canetti wrote his third play, (...), the consequences of the historical catastrophe which had driven him into exile were politically defunct. But the psychological and biographical exile situation persisted. The circumstances of this situation have been described (...): his renunciation of literature and his turning towards theory, the loss of the fertile linguistic ground in which *Hochzeit* and *Komödie der Eitelkeit* have their roots, the fading of his ability to recall acoustic phenomena, and the abandonment of the principle of the acoustic mask, which had ensured the real satirical bite of his earlier works. In this sense, *Die Befristeten* was written in a psychological and social vacuum. Fundamental to the play are the reflections on *Masse und Macht*, on the power of death and the power derived through death. (...) Each dying person, who confirms the "contract" (...) on which the "stability and security of our society rest" (...), increases his power. Canetti is introducing at this point (...) one of the central ideas of *Masse and Macht* in dramatic form: "The situation of survival is the central situation of power." » (Ma traduction).

⁶⁷⁵ Voir Gerhardus, Sabine (dir.), *Des noms au lieu de numéros. Le Livre de la Mémoire pour les prisonniers du KZ Dachau*. Exposition internationale itinérante, traduit par Benoît Cazenave, LaySa Mediendienstleister, Augsburg, 2010.

que *Les Sursitaires*, n'a aucune indication spatio-temporelle, se situant dans un avenir indéterminé, ne puise pas directement dans le contexte historique de son écriture et naît d'une expérience personnelle de l'auteur, la trame contient des éléments qui, comme constaté, nous renvoient également à certains événements catastrophiques du XX^e siècle :

Même l'idée de base ne peut désormais être vue que comme un aspect de l'intrigue de la pièce : dans le fait que tous les gens ont perdu leur peur de la mort parce que le moment de leur mort a déjà été prédéterminé, et que chacun porte désormais la date de la mort dans une capsule (...) accrochée autour du cou. Ou, du moins, le Capsulant (...) leur fait croire cela ; il est l'élément vraiment puissant de cette réalité qui porte si clairement les traits du totalitarisme⁶⁷⁶.

Tandis que dans les premières pièces canettiennes, la mort semble totalement banalisée, dans la troisième elle ne l'est pas du tout. Bien que la population se résigne à disparaître aux « instants » indiqués par la loi, cette mort n'est pas une mort désirable ou légère, comme celle montrée dans *Le piéton de l'air*, d'Eugène Ionesco, par le personnage du bourreau qui offre ses services d'assassin comme s'il s'agissait d'un cadeau, et par ceux qui l'associent à une idée de transcendance ou de passage à un « au-delà » lumineux. La mort dans *Les Sursitaires* est toujours effrayante, quoique l'angoisse qu'elle évoque soit bien gérée grâce à la promesse ou à l'« assurance » que donne le Capsulant à chaque membre de la population de disposer d'un nombre d'années déterminé. Cette transformation de la présentation de la mort dans la pièce semble être également influencée par le contexte historique de son écriture. Tandis que les premières pièces sont marquées par cette nouvelle perception de la mort qu'a l'homme de l'après-guerre et par l'expérience du totalitarisme qui aboutira à la Seconde Guerre mondiale, la troisième semble marquée par les mœurs de l'après-Hiroshima et l'après-Shoah.

« Août 1945. La matière est brisée ; le rêve de l'immortalité, que nous étions sur le point de réaliser, a volé en éclats (...) Le soleil détrôné, c'est le dernier mythe vivant qui est détruit. La terre est devenue majeure ; abandonnée à elle seule, que va-t-elle faire par elle-même⁶⁷⁷ ? » L'aphorisme de Canetti sur la bombe d'Hiroshima explique pourquoi la mort devient de plus en plus centrale dans son travail. Rejetant le caractère mortifère du savoir scientifique, l'auteur, critique de l'histoire, qui devient à ses yeux une arme de guerre instrumentalisée par les puissants au lieu de s'intéresser « à ce qui est

⁶⁷⁶ Durzak, Manfred, *op. cit.*, p. 51: « Even the basic idea can now be seen only as an aspect of the plot of the play: in the fact that all people have lost their fear of death because the moment of their death has already been predetermined, and each now carries the date of death in a capsule (...) hung around the neck. Or, at least, the Kapselan (...) has them believe this; he is the truly powerful element in this reality which so clearly bears the traits of totalitarianism. » (Ma traduction).

⁶⁷⁷ *Id.*, *Le Territoire de l'homme*, p. 97.

petit⁶⁷⁸ », met en scène un monde où l'État essaie de « domestiquer » la mort en déterminant « l'instant » fatal de chaque individu.

« Maintenant, elle est réellement omnipuissante. Maintenant elle est vraiment Dieu⁶⁷⁹ », écrit l'auteur en 1945 à propos de la mort, à l'idée de laquelle, selon lui, la religion et la philosophie se chargeraient de nous habituer⁶⁸⁰. Si nous gardons à l'esprit que le personnage Cinquante est l'*alter ego* de Canetti (qui a écrit la pièce à l'âge de cinquante ans), nous pouvons interpréter son discours contre la mort et pour la liberté de vivre comme le discours de quelqu'un qui, après avoir témoigné de « la catastrophe la plus concentrée qui se soit jamais abattue sur des humains⁶⁸¹ », découvre, parmi les décombres, des traces de l'humain et des valeurs humanistes, comme celles du Dr. Michihiko Hachiya, médecin japonais qui écrit un journal sur la tragédie d'Hiroshima. L'empathie de l'auteur avec le médecin nous aide à comprendre cette transformation d'un théâtre où la vie semble absurde en un théâtre où la vie est de nouveau valorisée :

Des êtres sont nommés ; en l'espace de quelques jours, ils sont morts. D'autres, depuis des localités et des villes voisines, viennent en visite. La joie de retrouver en vie ceux qu'on croyait morts est bouleversante (...).
 (...) On va en ville ; on se fraie un chemin dans la destruction, ou on fouille en quête de trésors ; on retourne dans la nouvelle communauté des mourants, et on espère⁶⁸².

Outre cette (re)valorisation de la vie, nous retrouvons dans *Les Sursitaires* la souffrance de l'homme face à la mort de ses proches, qui semble épouser également les sentiments de l'auteur pour ceux à qui il s'identifie dans la douleur, comme le Dr. Hachiya :

Jamais un Japonais ne m'a été plus proche que dans ce journal. (...)
 Serait-il vrai que c'est uniquement dans son malheur le plus grand qu'on éprouve autrui comme soi-même ?
 (..)
 Que signifie survivre dans une catastrophe d'une telle ampleur⁶⁸³ ?

Encore une autre caractéristique du médecin japonais qui semble imprégner l'atmosphère de la dernière pièce canettienne, c'est le respect pour les morts :

On n'a pas le sentiment que les morts, pour lui, se fondent en une masse où les individus ne comptent plus. Il pense à eux en tant que personnes (...) on a l'impression que pour

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁷⁹ Canetti, Elias, *Sobre a morte*, São Paulo, Editora Estação Liberdade, 2009, p. 30 (Ma traduction).

⁶⁸⁰ *Id.*, *op. cit.*, p. 174.

⁶⁸¹ *Id.*, *La Conscience des mots*, p. 255.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 254-256. À ce propos, Canetti souligne l'irrégularité de la mort, qui fait que certains guérissent miraculeusement tandis que d'autres meurent, ainsi que la joie de ceux qui voient Dr. Hachiya en vie.

⁶⁸³ *Ibid.*, pp. 254-255.

lui tous ceux qui ont vécu comptent, tels qu'ils ont été, tels qu'il les porte dans son souvenir⁶⁸⁴.

Canetti souligne le fait que la bombe d'Hiroshima, où la mort est venue « d'en haut⁶⁸⁵ », constitue une catastrophe qui « a été exactement provoquée et calculée par des humains⁶⁸⁶ ». Cette responsabilité humaine à l'égard de la mort - dans ce cas, la mort en masse - constitue l'un des enjeux principaux de son théâtre et aussi l'une des cibles majeures de la critique de l'auteur, qui a des idées très claires à propos de l'inutilité de la guerre :

La guerre n'abolira jamais la guerre, elle ne peut que consolider ce qu'on exècre le plus chez l'être humain⁶⁸⁷.

Malgré le fait de n'avoir pas directement participé à la guerre, Canetti n'est pas indifférent à ses conséquences, comme il l'écrit à son frère Georges lors de sa visite à des villes détruites pendant les combats et qui venaient d'être reconstruites, des localités « accablantes » qui, selon lui, ressemblaient à des ruines. Canetti s'étonnait également du nombre de morts à la Bataille de Verdun, qui au moment de la rédaction de sa lettre dépassait déjà 93.000⁶⁸⁸.

Selon Cinquante, personne ne doit être condamné à mourir avant son temps et notamment à la fin de la pièce, où sa découverte sur le mensonge à propos de « l'instant » fatal mène certains à penser que la mort a été abolie, Canetti met en relief l'un des thèmes qui lui sont les plus chers : son désir irréalisable du retour d'un mort à la vie. Plusieurs critiques soulignent le caractère utopique de la pensée et de la dramaturgie canettiennes, qui veulent la disparition impossible de la mort. Néanmoins, si l'insistance de l'auteur sur ce point semble lui accorder un certain degré d'ingénuité ou même un grain d'excentricité, un regard plus attentif sur cette question semble suggérer que Canetti, un témoin du progrès scientifique et du développement des processus techniques⁶⁸⁹, était en

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁸⁷ *Id.*, *Jeux de regard*, p. 289.

⁶⁸⁸ Voir Canetti, Veza et Elias, *Lettres à Georges*, Paris, Albin Michel, 2009.

⁶⁸⁹ À ce propos, voir *Id.*, *La Conscience des mots*, pp. 88-89 : « Ce sont aussi les processus techniques en tant que tels qui contribuent à la précision de la réalité (...). Beaucoup d'opérations qui font partie de la routine quotidienne ne peuvent réussir que par l'application d'une précision vigilante. (...) Une part croissante des opérations mentales est assurée, pour nous, par des appareils qui sont plus fiables que nous. Le contrôle exercé sur tout et partout vient de son exactitude. (...) C'est de la précision des appareillages qui servent à la destruction que cela dépend qu'ils atteignent leur but et non pas, prématurément, leur lieu d'origine. (...) La réalité est divisée, subdivisée, appréhensible de nombreuses façons, jusque dans ses unités les plus petites. »

quelque sorte un visionnaire, qui, préconisait déjà les moyens scientifiques de prolonger la vie, ce sur quoi nous reviendrons après. L'auteur était bien conscient du pouvoir de l'homme d'agir sur son avenir :

L'avenir (...) se rapproche plus vite (...). Ses dangers sont notre œuvre propre ; mais aussi bien, ses espoirs. La réalité de l'avenir s'est clivée ; d'une part, l'anéantissement, d'autre part, la bonne vie. Tous deux sont simultanément actifs, dans le monde, en nous. Ce clivage, cet avenir double, est absolu (...). Chacun perçoit simultanément le clair et l'obscur qui s'approchent de lui à une vitesse angoissante⁶⁹⁰.

Tout en sachant que la mort ne pouvait disparaître, Canetti avait des raisons pour croire que le jour où le phénomène létal serait aboli n'était pas loin :

Il y a suffisamment de raisons pour détourner les yeux parfois de l'obscur. Partout sur terre (...), des utopies sont en train d'être réalisées. Le temps où on ridiculisait et où on 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 pour rendre vrai (...) absolument tout. (...) La force d'impact de ces utopies est énorme ; il n'est toutefois pas possible que la réalité ne les fasse pas échouer parfois⁶⁹¹.

Cependant, ce qui apparaît dans ses considérations et qui ressort également d'une lecture attentive des *Sursitaires*, c'est le danger potentiel de quelques utopies, qui peuvent se transformer en contre-utopies, et l'importance de la responsabilité de l'homme pour ses actes :

On n'oubliera pas, toutefois, qu'il y a des utopies de caractère très varié (...). Les utopies sociales, scientifiques et techniques, nationales, se renforcent mutuellement et protègent la poursuite de leur réalisation par lamies au point d'armes intimidantes. (...) Cet aspect obscur de l'avenir, qui peut devenir vrai, est ressenti par tout le monde. L'existence de pareilles armes a conduit (...) à un consensus sur la nécessité de la paix. Mais tant que ce consensus ne sera pas devenu un plan qui, à la hauteur de tous les dangers, soit appliqué à tous, cet aspect obscur de l'avenir demeurera une part décisive de la réalité ; sa menace, d'une imminence oppressante, incessante. C'est tout particulièrement ce double aspect de l'avenir, activement souhaité et activement redouté, qui distingue la réalité de notre siècle de celle du siècle passé. (...) [N]ous vivons une période du monde qui (...) n'a plus un futur non scindé⁶⁹².

Nous identifions ainsi, aussi dans le drame, les thèmes de l'utopie, ainsi que de la contre-utopie, qui s'inscrivent dans l'œuvre théorique de l'auteur.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁹¹ *Id.*

⁶⁹² *Ibid.*, pp. 90-91.

7.2 - Des chiffres en guise de noms : de nouveaux masques

"Les lettres de notre propre nom ont une magie terrible, comme si le monde en était composé"
(Elias Canetti, *Entretien avec Joachim Schickel*)

"Serait-il imaginable un monde sans noms ?"
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« Le nom comme première mais très secrète mort. »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Dans un entretien, Canetti affirme avoir renoncé dans son dernier drame à la question des masques acoustiques, ainsi qu'au langage, convaincu du besoin d'une réduction des moyens artistiques et d'un langage neutre afin d'atteindre un public le plus vaste possible et de ne pas détourner l'attention de l'invention des scènes, censées dans chaque cas établir un lien avec la mort. Et « en ce sens, il nie également les principes formels de ses deux premiers drames : la notion de masque acoustique et la fissure dans le masque⁶⁹³ ».

Néanmoins, comme le défend Marion Dufresne, reprenant une thèse de Sylvie Oger-Schwarzer, les personnages des *Sursitaires* pourraient être considérés comme de nouveaux masques. Comme elle le note,

Il s'agit de masques d'un type nouveau, aussi redoutables et impressionnants : d'une part les masques acoustiques auxquels Canetti a recours dans *Hochzeit* et *Komödie der Eitelkeit*, d'autre part le masque créé par un chiffre tenant lieu d'identité aux personnages dans *Die Befristeten*. Il est, à notre avis, justifié de parler également de masque dans ce dernier cas puisque les personnages de cette pièce (...) ont pour nom l'âge qu'ils sont autorisés à atteindre. Connaissant donc à l'avance la date de leur mort, ils adoptent un langage et un comportement conforme à leur espérance de vie. Par conséquent, il est impossible de confondre le discours d'une personne se nommant par exemple « 40 » avec celui prononcé par une autre qui s'appellerait « 78⁶⁹⁴ ».

Dufresne soutient que ces personnages « se déguisent derrière leurs chiffres comme derrière un masque impénétrable⁶⁹⁵ ». Pour elle, en effet, la pièce obéit aux mêmes règles que les drames précédents : « Le nom des personnages (...) constitue leur masque acoustique⁶⁹⁶. » Elle partage pourtant avec Oger-Schwarzer l'opinion selon laquelle le thème du masque chez Canetti dépasserait le cadre du masque acoustique.

⁶⁹³ Durzak, Manfred, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁶⁹⁴ Dufresne, Marion, « Le masque rituel revisité : rôle et fonction du "masque acoustique" dans la production dramatique d'Elias Canetti », pp. 149-150.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁹⁶ *Id.*, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 124.

Or, il nous paraît ainsi légitime d'affirmer que les chiffres-noms jouent dans *Les Sursitaires* un rôle capital et que cette marque de l'instant fatal de chaque individu détermine sinon le profil linguistique de chaque personnage, du moins, comme le souligne Dufresne, la teneur de son discours. Si auparavant nous pensions à des personnages réduits en quelque sorte à leurs voix, à leur manière de parler ou bien à leur sonorité, ici nous pourrions penser à des figures dont les mots seraient façonnés par leur capital de temps. Il vaut la peine de remarquer également que même ces derniers masques canettiens demeurent essentiellement acoustiques, ce qui, outre d'accentuer la place accordée par Canetti au langage au sein de son drame, ainsi que de l'ensemble de son œuvre, semble entretenir un rapport avec la pénurie et la progressive disparition de descriptions physiques des personnages dans les didascalies, où ils se trouvent, comme nous le verrons, pratiquement réduits à leurs voix et leurs mots, et ultérieurement à ce que représentent leurs noms : des chiffres et non pas des êtres, des masques sans visages. Comme le soutient Durzak, pour qui il s'agit « d'examiner la substance dramatique de cette pièce et sa réalisation sous une forme définie et indubitable »,

[l]a standardisation des personnages dans *Die Befristeten* signifie qu'ils apparaissent sans visage dans les deux sens du terme : ils n'ont ni nom individuel ni identité linguistique. Ils ne se distinguent les uns des autres que par la plus générale des déterminations, comme mère, garçon, homme, femme ou grand-mère, et par la hiérarchie numérique, représentée par l'âge de la mort et contenue dans leurs capsules (...). Le langage est ascétique et sobre et n'a jamais, même là où il devient plus concret, la fonction mimétique-satirique du masque acoustique, mais devient métaphorique au sens conventionnel. (...) Il suffit de comparer la scène initiale du « Prologue » de *Hochzeit* entre la grand-mère et la petite-fille avec la scène parallèle entre la grand-mère et la petite-fille de la cinquième scène de la première partie de *Die Befristeten* pour voir comment la substance linguistique et dramatique s'est évanouie⁶⁹⁷.

Si comme le soutient Durzak, « [c]e nivellement de toutes les distinctions linguistiquement mimétiques conduit Canetti à réintroduire certains principes structurels conventionnels du drame qu'il avait totalement évités dans *Hochzeit* et *Komodie der*

⁶⁹⁷ Durzak, Manfred, *op. cit.*, p. 51 : « [T]he point is not to take *Die Befristeten* as an illustrative example of Canetti's philosophical ideas, but to examine the dramatic substance of this play and its realization in a definite and unmistakable form. In this respect the contrast to *Hochzeit* is huge. The standardization of the characters in *Die Befristeten* means they appear faceless in two senses of the word: they have no individual names and no linguistic identity. They are only distinguished from one another by the most general of determinations, like mother, boy, man, woman or grandmother, and by the numerical hierarchy, represented by the age of death and contained in their capsules (...). The language is ascetic and sober and never has, even where it becomes more concrete, the mimetic-satirical function of the acoustic mask, but becomes metaphorical in the conventional sense. (...) One needs only to compare the initial scene in the "Prologue" to *Hochzeit* between the grandmother and the granddaughter with the parallel scene between the grandmother and the granddaughter in the fifth scene of the first part of *Die Befristeten* in order to see how the linguistic and dramatic substance has faded away. » (Ma traduction).

*Eitelkeit*⁶⁹⁸ » tels que « la motivation psychologique des personnages au moyen de liens de causalité dans l'intrigue dans laquelle ils sont impliqués⁶⁹⁹ », cela ne ferait pas pour autant de ces personnages des êtres véritablement tridimensionnels.

7.3 - La mort à l'heure fixée : assurance de vie ou sentence de mort ?

« *Il ne devrait donc se trouver personne pour promulguer une loi supérieure qui **interdirait**⁷⁰⁰ la mort ? L'étonnant est que cela n'ait été que rarement tenté jusqu'alors. L'étonnant est que les hommes (...) se confortent dans l'attente d'un Jugement dernier.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« *Aucun homme n'a jamais été épuisé. Même réduit à rien, à l'heure de la mort, même dévasté : jamais un homme n'a été épuisé.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Est-ce que la dernière pièce canettienne, où nous retrouvons encore un exemple d'instrumentalisation de la mort par le gouvernement, représenterait l'apogée de la cruauté humaine symbolisée par le « contrat » qui fixe « l'instant » fatal ou est-ce que cette distribution inégale de « capital de temps », source de tristesse pour certains, ne représenterait qu'une tentative maladroite de l'homme de s'imposer contre le fatalisme et

⁶⁹⁸ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 52. Durzak parle de l'un des niveaux sur lesquels jouent les scènes du dernier drame canettien. Voir aussi *Id.* : « [T]here is the pure level of plot, in the center of which Fifty stands. His doubt regarding the validity of the capsules and the power of the Kapselan rises to the point of rebellion and to the successful rebuttal of the Kapselan, as, at the end, he convinces the others of the falseness of the capsules, breaks the power of the Kapselan, and releases everyone to freedom: that is, to the constant fear of death. Scenes two, four, six, and nine of the first part belong to this aspect of the plot, together with the open revolt against the Kapselan in the twelfth scene of the first part. The Kapselan sentences Fifty to the "öffentlichen Augenblick" ["public moment"], that is, to death. Fifty disputes, however, that his moment has already come and haggles for one extra day in return for a recantation. He thus proves to everyone fallible. that the power of the Kapselan and the capsules is not absolute, but in scenes one, two, three, four, and five of the second part, the effects of the rebellion are shown. Fifty forces two old ladies to give him their capsules. In the presence of his friend, he opens them, ascertains that all capsules are empty and announces the new gospel (...). » (« [I] y a le niveau pur de l'intrigue, au centre duquel se tient Cinquante. Son doute sur la validité des capsules et le pouvoir du Capsulant provoque une rébellion, ainsi que la réfutation du Capsulant, car, à la fin, il convainc les autres de la fausseté des capsules, brise le pouvoir du Capsulant, et libère le peuple de la peur constante de la mort. Les scènes deux, quatre, six et neuf de la première partie appartiennent à cet aspect de l'intrigue, ainsi que la révolte ouverte contre le Capsulant dans la douzième scène de la première partie. Le Capsulant condamne Cinquante à "l'öffentlichen Augenblick" (à "l'instant public"), c'est-à-dire à la mort publique. Cinquante conteste cependant que son moment est déjà venu et marchandé une journée supplémentaire en échange d'une abjuration. Il prouve ainsi à tous que le pouvoir du Capsulant et des capsules n'est pas absolu, mais dans les scènes un, deux, trois, quatre et cinq de la deuxième partie, les effets de la rébellion sont montrés. Cinquante oblige deux vieilles dames à lui donner leurs capsules. En présence de son ami, il les ouvre, constate que toutes les capsules sont vides et annonce le nouvel évangile (...). ») (Ma traduction).

⁷⁰⁰ Ce mot a été mis en italique par l'auteur. Comme la phrase est ici déjà en italique, je l'ai mis en caractère gras.

« donner le dernier mot » sur le sujet, ainsi qu'une stratégie d'apaisement de la population ? Les sursitaires préfèrent la certitude d'avoir un petit nombre d'années déterminé à en avoir une grande quantité indéterminée. Néanmoins, en adoptant la forme d'une loi tyrannique et injuste, comme celle de *Comédie des vanités*, et reposant sur un mensonge, le régime est non seulement voué à l'échec mais constitue aussi l'expression d'une situation encore plus grave et terrible que celle des drames viennois. Tandis que dans *Comédie des vanités* la mort s'inscrit dans le discours officiel sous la forme d'une menace - le risque d'attribution de la peine capitale à ceux qui désobéissent à la loi -, dans *Les Sursitaires* elle devient l'objet même de « la Sainte Loi » qui, comme son nom le suggère, est incontestable. Ce n'est pas le « bon combat » contre la mort, comme le montre Cinquante, qui prouve que ce n'est pas en se résignant à cette fatalité de l'existence humaine que l'on conquiert sa liberté.

Le but de la loi, c'est de « maîtriser » ou « gérer » le problème de l'angoisse provoquée dans la population par l'incertitude de la mort à l'heure inconnue, comme nous le constatons dans le « prologue sur les temps anciens ». Dans l'intrigue, ne pas connaître l'heure de la mort appartient à un passé lointain et révolu, et est vu comme quelque chose de terrible et effrayant. Les personnages sont pour la plupart contents de connaître « l'instant », ce qui leur permet de mieux gérer leur temps et planifier leur vie, outre de les tranquilliser en leur faisant savoir qu'ils ont un « quota » de vie assuré. Toutefois, si comme le défend le Capsulant, cette loi sacrée ne vise pas à punir l'individu, mais à l'apaiser, derrière son projet « d'apaisement » de la population se cache un dessein pervers. La stratégie mise en œuvre, la création et l'utilisation d'un discours mensonger (car l'assurance des « quotas » n'existe pas), a pour but la manipulation et le contrôle des mœurs de la population. Ce discours sera démolé par le Capsulant lui-même, qui se contredit face aux arguments de Cinquante, comme le souligne Dagmar Barnouw :

Le Capsulant, troublé par la résistance inattendue, révèle la fraude encore plus clairement en donnant à Cinquante une autre raison pour laquelle il doit mourir : il a perturbé un enterrement (la scène avec la jeune mère) et il est condamné pour ce crime à une mort publique - un « öffentlichen Augenblick ». Si, toutefois, « l'instant », qui est censé être l'affaire la plus privée, peut devenir public par simple décret, il n'a jamais appartenu à la personne. La mort, donc, comme le soupçonnait Cinquante, est toujours infligée, une exécution basée sur des décisions volontaires extraites de la logique humaine⁷⁰¹.

⁷⁰¹ Voir Barnouw, Dagmar, « Doubting death », pp. 14-15 : « The *Kapselan*, disturbed by the unexpected resistance, reveals the fraud even more clearly by giving *Fifty* another reason for why he has to die: he has disturbed a funeral (the scene with the young mother) and for this crime he is condemned to die publicly - "am öffentlichen Augenblick". If, however, the 'Moment', allegedly the most private affair, can become public simply by decree, then it has never been the person's. Death, then, as *Fifty* suspected, is always inflicted, an execution, based on willful decisions removed from human logic. »

Ensuite, la perversité du système réside dans la substance même de la loi qui, en déterminant la durée de vie de chaque individu, lui donne ainsi, en réalité, une sentence de mort. Si nous identifions dans *Noce* des meurtriers qui décident de la vie et de la mort des autres, ici la question semble beaucoup plus grave, car les hommes ne le décident plus individuellement (en tuant), ce qui n'existe plus - dans *Les Sursitaires* les meurtres ont été bannis et le mot « assassin » a un autre sens -, mais prévoient les exécutions dans le texte de la loi, non plus comme une punition éventuelle, mais comme un fait établi, qui concerne tout le monde et que personne n'a le droit de changer. Comme le résume Barnouw, en soulignant la différence entre « l'utopie » canettienne et le monde réel,

« L'instant » est une exécution, ordonnée par un pouvoir qui pense que ce serait utile pour contrôler plus facilement (la population). (...) La mort est un jugement *a priori*, soutenu par les rôles fixes de l'accusé et du juge qui est en même temps le procureur, le jury n'étant rien d'autre que son microphone. Cependant, c'est précisément la création de ce microphone qui marque la différence entre cette utopie et notre situation. Nous n'avons pas encore créé un instrument aussi parfait, bien que nous ayons vraisemblablement effectué plusieurs tentatives assez réussies avec les grandes religions du monde⁷⁰².

Dans ce régime de traits totalitaires la loi devient doublement, voire triplement absurde et abominable : d'abord, en s'appuyant sur la distribution arbitraire de « capitaux » de vie et en décidant la durée de vie d'un individu, elle enfreint le droit le plus inviolable de tous aux yeux de Canetti, le droit qu'a chaque personne de vivre autant de temps qu'elle veut. À ce propos, Canetti rejette fermement l'idée que la vie est un cadeau, en répliquant qu'elle n'est pas quelque chose qui nous est donné, mais qui nous appartient. Ensuite, la loi commet une énorme injustice en stipulant des « quotas » de différentes durées au lieu d'accorder à tous le même capital de temps. Finalement, en permettant à l'homme de connaître son « instant fatal », la loi le transforme dans le pire qu'il pourrait devenir, selon Canetti, car connaître « l'instant » implique la connaissance prématurée de sa *survie* future par rapport à d'autres personnes (celles qui ont reçu des capitaux de vie plus bas) et cette assurance est très maléfique.

Si le monde évoqué dans *Les Sursitaires*, différemment de celui de *Noce* et *Comédie des vanités*, est un monde où les gens semblent avoir des valeurs plus élevées -

⁷⁰² *Ibid*, p. 16 : « The "Moment" is execution, ordered by some power that thinks it is useful for easier control. (...) Death is an a priori judgment, sustained by the fixed roles of the defendant and the judge who is at the same time the prosecutor, the jury nothing but his microphone. It is, however, precisely the creation of that microphone that marks the difference between that Utopia and our situation. We have not created such a perfect instrument yet, though we have presumably made several quite successful attempts with the great world religions. »

comme Second, pour qui « l'être humain est quelque chose d'inviolable »⁷⁰³ - et où ils ne peuvent plus se tuer, sauf en s'attaquant à « l'instant » précis, cette différence de « quotas » de vie de durées diverses sème le désordre, le conflit et la discorde. Si, d'une part, il y a des gens qui, ayant beaucoup d'années devant eux ou résignés face à leur impuissance contre le destin malheureux, ne font rien et pensent que dans cette société il n'y a pas moyen de changer quoi que ce soit, d'autre part, il y a ceux qui se croient capables et dans le droit de tout faire, soit parce qu'ils ont beaucoup d'années, soit parce qu'ils n'en ont presque aucune, comme le garçon Dix, qui commet des actes de violence sans être puni par ses parents⁷⁰⁴. La distribution inégale du temps de vie à chacun transforme le temps en nouvel objet de convoitise et monnaie d'échange, ce qui explique, par exemple, l'adulation des gens plus « riches » en temps par ceux qui en ont moins. De la capitalisation de l'argent dans *Noce* et de l'image dans *Comédie des vanités*, on passe ainsi dans *Les Sursitaires* à la capitalisation du temps, nouvel instrument de puissance.⁷⁰⁵ Dans l'univers corrompu dépeint par Canetti, l'homme est toujours en train de capitaliser, et si la lutte de Cinquante pour vivre le plus longtemps possible dans *Les Sursitaires* est parfaitement compréhensible et légitime, pour les autres personnages cette « possession de temps » se mêle aussi à une question de pouvoir.

Quoique nous y identifions des idéalistes, comme la femme en quête de l'*instant commun*⁷⁰⁶ qui préfère les plus pauvres aux plus riches en temps, à son avis des individus sans cœur et incapables de s'attacher à personne⁷⁰⁷, ce décalage entre le temps que chacun reçoit dans son contrat finit par susciter des réactions de jalousie et de haine, la convoitise du temps pouvant inciter, comme constaté, au vol des capsules. Nous identifions une preuve du mécontentement du peuple avec les termes de la loi qui fixe l'*instant* dans sa réaction aux mots de Cinquante, qui questionne la véracité du discours de la « Sainte Loi » :

CINQUANTE - (...) Je n'ai jamais cru à mon instant.

CAPSULANT - Blasphème encore ! Il s'insurge contre la loi !

PEUPLE - Ne nous induis pas en tentation ! Ne nous induis pas en tentation⁷⁰⁸ !

En outre, ceux qui ont eu le bonheur de recevoir plus d'années de vie tendent à se montrer indifférents au sort de ceux qui ont reçu des chiffres plus bas, quoiqu'ils puissent

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 267.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, 266.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 253.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 254.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 282.

parfois se montrer également soucieux de ceux qui ont des quotas plus petits. Comme l'explique Durzak, il existe un autre niveau sur lequel jouent les scènes de la pièce, coordonné à celui de l'intrigue,

destiné à prêter une certaine autorisation objective à la révolte subjective de Cinquante, et il montre en détail à quel point une mort prédéterminée détruit la communication humaine, ainsi que l'amour. Cette idée est représentée (...) dans la conversation entre le docteur (Quarante-six) et la dame (Quarante-trois), qui discutent de la façon dont les personnes avec des nombres élevés deviennent totalement insensibles à tout sentiment parce qu'elles se sentent tellement supérieures à toutes celles avec des nombres petits, et comment la fierté remplace le sentiment en eux. Il est représenté dans la conversation entre la petite-fille et sa grand-mère, qui raconte à l'enfant un conte de fées d'autrefois, lorsque d'autres renonçaient volontairement à leur vie par responsabilité et par amour, alors que maintenant le sacrifice n'est plus possible, et (...) dans la conversation entre Cinquante et le garçon Dix, qui peut faire ce qu'il veut et qui grandit totalement négligé (...), puisqu'il doit mourir si jeune. Une variante de la même idée resurgit dans la conversation entre Cinquante et une jeune femme. Elle avait enterré son cher enfant (...) sans un mot de ressentiment ou de chagrin (...). Des notions similaires se retrouvent dans la conversation entre les jeunes amants, dont l'amour est détruit parce que la femme quitte son amant alors qu'elle anticipe son propre *instant* ; ou encore où les deux jeunes gens, qui mènent une vie d'ennui total, rêvent désormais d'un duel d'antan (...). Et, enfin, où les deux dames parlent des soi-disant « hommes courts » (Kurtzmänner), qui n'épousent toujours que les femmes qui vont bientôt mourir et qui cherchent une nouvelle épouse alors même que l'actuelle est encore en vie, réduisant ainsi l'amour à une affaire⁷⁰⁹.

Comme le souligne Durzak,

Canetti nous montre ainsi - et c'est le lien thématique avec *Hochzeit* - qu'absolument rien n'a changé dans la situation de l'homme. (...) Cela vaut aussi pour la mort, dont la terreur est niée dans un tourbillon instinctif, qui se pare d'un fétiche de la marchandise et qui ne joue un rôle dans les calculs des gens que comme moyen d'augmenter ses possessions. À ce refoulement instinctif de la mort correspond sa consciente ritualisation dans *Die Befristeten* sous la forme de l'instant contenu dans la capsule. Mais l'effet est identique : la mort, institutionnalisée dans la loi du Capsulant et représentée par le pouvoir du

⁷⁰⁹ Durzak, Manfred, *op. cit.*, pp. 52-54 : « There is another level coordinated to that of simple plot. This other level is intended to lend a degree of objective authorization to the subjective revolt by Fifty, and it shows in detail to what extent a predetermined death destroys human communication and extinguishes love. This idea is depicted (...) in the conversation between the Doctor (Forty-six) and the Lady (Forty-three), who discuss how people with high numbers become totally insensitive to all feeling because they feel so superior to all those with low numbers, and how pride replaces feeling in them. It is depicted in the conversation between the granddaughter and her grandmother, who tells the child a fairy tale from the old days, when others gave their lives voluntarily because of responsibility and love, whereas now sacrifice is no longer possible, and it is depicted in the conversation between Fifty and the Boy Ten, who may do what he wishes, and who is growing up totally neglected (...), since he is to die so young. A variant form of the same idea crops up again in the conversation between Fifty and a young woman. She had buried her beloved child, who had died at age seven, without a word of resentment or grief (...). Similar notions are to be found in the conversation between the young lovers, whose love is destroyed because the woman leaves her lover as she anticipates her moment; or where the two young men, who lead a life of total boredom, now long for a duel from the old days (...). And, finally, where the two ladies discuss the so-called "short men" (Kurtzmänner), who always marry only those women who are soon to die and who seek out a new wife even while the present one is still alive, thus reducing love to a business matter. » (Ma traduction).

Capsulant, détruit encore chez l'homme la capacité d'amour et de communication. La mort a été rendue inefficace, est devenue prévisible et rend les êtres humains inhumains⁷¹⁰.

Ainsi, si la loi ici n'a pas pour but de tuer, mais de prévenir l'inquiétude générale qui régnait aux « anciens temps », les injustices qu'elle comporte sont également nuisibles, et finissent par provoquer, d'un côté, le conflit, la violence et l'angoisse de ceux censés mourir plus tôt, et, d'un autre côté, l'indifférence et la déshumanisation de ceux censés mourir plus tard.

Pourtant, si comme le découvre Cinquante, le vrai instant de la mort de chacun n'est pas vraiment connu, mais « inventé », personne ne peut connaître la durée de sa vie, ce qui fait ressurgir chez beaucoup l'angoisse vécue auparavant, situation qui, comme il le constate, est encore pire que celle provoquée par la loi « sacrée ». À ce propos, l'apparente ambivalence de la loi semble résonner même dans la traduction française du titre de la pièce, *Les Sursitaires*. Le dictionnaire Larousse définit le mot « sursitaire » comme « personne qui bénéficie d'un sursis », c'est-à-dire d'un délai d'exécution lui permettant « la remise de quelque chose à une date ultérieure ». Cette traduction met ainsi l'accent sur ce temps supplémentaire que les personnages qui peuplent le dernier drame canettien pensent avoir reçu avec le système de distribution de « quotas » de vie, qui assurerait, pour ceux effrayés devant la possibilité d'attraper la mort à tout moment, le droit de mourir plus tard, ou leur offrirait une certitude de vie jusqu'à l'arrivée de « l'instant » fatal stipulé et inscrit à l'intérieur de leurs capsules (assurance qui, il nous semble, pourrait bien traduire le rêve secret de ceux qui, comme Canetti, ont vécu dans des temps sombres d'incertitude et d'intranquillité). Le titre original allemand, *Die Befristeten*, a pourtant un sens légèrement différent : le verbe « befristen », que nous pouvons traduire par « fixer un délai » ou « limiter à un moment précis », a plutôt un rapport avec la validité ou la date d'échéance de quelque chose. Ce sens semble avoir été mieux capté par sa version en portugais brésilien, où *Os que têm a hora marcada* se traduit par « ceux qui ont un délai fixé », ainsi que par sa version anglaise, *The Numbered*, qui renvoie, à son tour, à la question des chiffres qui remplacent les noms, pratique utilisée

⁷¹⁰ *Id.* : « Canetti is accordingly showing us - and this is the thematic link with *Hochzeit* - that absolutely nothing has changed in man's situation. (...) This applies to Death, too, whose terror is denied in an instinctive whirl, who is decked out as a commodity fetish, and who plays a role in the calculations of people only as a means to an increase in possessions. Corresponding to this instinctive repression of death is the conscious ritualization of death in *Die Befristeten* in the form of the moment contained in the capsule. But the effect is identical: Death, institutionalized in the Kapselan's law and represented by the power of the Kapselan, still destroys the capacity for love and communication in man. Death has been rendered ineffective, has become predictable, and makes human beings become inhuman. » (Ma traduction).

dans les camps de concentration nazis. Sous cet angle, le titre anglais serait encore plus intéressant et inclusif que le titre originel. Quoique les trois versions du titre, en faisant allusion à une date limite (pour la fin de la vie) renvoient ainsi à l'idée d'une sentence de mort, le titre français semble souligner plutôt le côté positif ou « bénéfique » de la loi, tandis que le titre original et sa traduction en portugais mettent l'accent plutôt sur son côté négatif ou maléfique, sur l'idée que la vie ici a un terme préalablement déterminé, qui ne peut pas être contesté par ceux qui ne sont pas satisfaits de leur « capital » de vie. À cet égard, la version française de la pièce présente également quelques erreurs de traduction dans la liste des personnages, où le nom de chaque personnage est décrit comme s'il s'agissait de son âge, ce qui semble nuire davantage à la compréhension du drame.

7.4 - La légitimation d'une loi responsable de toutes les morts ?

« Combien de morts peut-on supporter après avoir définitivement renoncé soi-même à la bassesse de
survivre ?
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

De même que les drames précédents d'Elias Canetti, *Les Sursitaires* renvoie également aux enjeux de la mort en masse, pas sous la forme d'une menace, comme dans *Comédie des vanités*, mais plutôt sur la forme d'une pratique, comme dans *Noce*. Toutefois, tandis que dans *Noce* la pratique de Bouc et Bileux, qui prescrivent des médicaments qui rendent leurs patients encore plus malades afin de provoquer leur mort, peut facilement être identifiée comme criminelle, provoquant une mort en masse quotidienne qui permet la survie de leur « entreprise », dans *Les Sursitaires* la mort est provoquée de façon indirecte. Ainsi que l'explique le Capsulant à Cinquante, le gouvernement voit l'attribution des quotas de vie à la population comme une manière de les apaiser, de contrôler les mœurs des gens, qui s'angoissaient devant l'incertitude d'une mort à l'heure inconnue, ce que montre le « prologue sur les anciens temps ». En outre, vu que la loi est mensongère, comme le démontre Cinquante lorsqu'il constate que les capsules sont vides, l'instant de la mort qu'elle détermine pour chaque individu n'a aucun fondement, ce qui veut dire que si les individus meurent effectivement à ce qu'ils croient être leur instant, ce ne serait que par une coïncidence. Pourtant, comme le souligne Cinquante, les gens meurent à leur « instant » probablement par peur de la loi. De peur de désobéir à la loi, ce qui la rend responsable de leurs morts, même si ce n'est pas le Capsulant qui les tue. Les mots de la loi induisent à la mort, et ont un effet meurtrier non

pas seulement sur un groupe, mais sur l'*ensemble* de la société dépeinte dans le drame. Autrement, la farce du système aurait déjà été démasquée. Ce n'est que par les actions de Cinquante que la vérité est dévoilée. Le renversement de la catastrophe donne, pourtant, lieu à une nouvelle catastrophe, aux yeux de la population qui retombe dans l'angoisse devant l'incertitude des temps anciens. Ainsi, en ce qui concerne la question de la mort en masse, dans le dernier drame canettien elle semble atteindre son apogée. Nous sommes devant le cas le plus pessimiste : l'induction à la mort massive ou bien globale par l'attribution des « quotas » indiquant des instants fatals qui sont mensongers.

7.5 - Mort avilissante et pétrifiante ?

« *Collectionneur de derniers regards : comme je plains les résignés qui renoncent en mourant à
tous ceux qui vivent et vivront.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

Comme dans *Comédie des vanités*, dans *Les Sursitaires* nous pouvons identifier l'interférence de l'homme sur la mort de ses pairs par le biais de la loi, qui a un dessein doublement pervers : délimiter la durée de vie des individus et de *tout* individu. Sous ce prisme, ici nous serions devant le pire des cas de l'avilissement de l'homme par la mort. Néanmoins, la révolution provoquée par la découverte de Cinquante, qui montre que personne n'est condamné à mourir à un instant fatal préalablement stipulé, au lieu de plaire à la population, la remet effectivement en agonie, ce qui corrobore l'affirmation du Capsulant selon laquelle la loi viserait à apaiser les gens. Bien que le binôme mort-pouvoir acquière ici sa facette la plus terrible - la manipulation de la durée de vie des personnes -, dans le drame, on ne se rend pas compte de cette perversité et il est possible que, dans la logique du Capsulant, il ne considère pas son comportement comme criminel.

Ce qui nous intéresse davantage ici, c'est la transformation provoquée par la mort non sur celui qui tue (ou qui soutient ou provoque indirectement le meurtre), mais sur celui qui va mourir et qui connaît son instant fatal. En ce qui concerne les transformations provoquées par (la perspective de) la mort sur l'homme, dans la pièce qui clôt l'œuvre théâtrale canettienne, elles semblent atteindre le point principal ou l'une des cibles majeures de la critique qui commande l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain juif : le danger représenté par la survie. La connaissance d'une mort lointaine ou de sa survivance par rapport à d'autres personnes, c'est ce qui transforme les hommes. Tout d'abord, parce que la connaissance du moment de la mort enlèverait la peur d'une mort imminente et

provoquerait chez ceux qui la possèdent un sentiment d'invincibilité qui leur ferait perdre tout scrupule - une question qui est, d'ailleurs, fréquemment illustrée dans les films de science-fiction, où des vilains qui essaient de détruire l'humanité et leurs rivaux, des super-héros qui se servent de leur immortalité de manière positive, sont souvent personnifiés sous la figure de tyrans qui se montrent d'autant plus cruels qu'ils savent que, à part ces héros qui en termes de puissance s'égalent à eux, personne ne peut les menacer. Ici, au contraire de *Comédie des vanités*, la menace de la peine capitale ne les toucherait pas et n'aurait pas de sens ou d'utilité pour les corriger de leurs « péchés ». Si la connaissance de l'instant de la mort, qui permet aux personnages de mieux se servir de leur capital de vie, ne représente pas en soi un danger, elle devient dangereuse - ce qui fait l'objet central de la critique de Canetti - lorsqu'elle produit sur les porteurs des capsules contenant des chiffres plus élevés un sentiment de supériorité par rapport à ceux qui ont des quotas de vie plus bas : l'on se sent plus puissant de se savoir *survivant*, et c'est précisément avec ce sentiment abominable que, selon Canetti, il faut en finir.

Le revers de la médaille, le second aspect de cette question bien repérée par l'auteur, c'est que la connaissance de sa non-survie par d'autres personnes que celles qui ont reçu des capitaux de vie plus bas peut être également avilissante, comme le montre la scène où l'enfant Dix jette des cailloux sur la rue. Interpellé par les réprimandes de Cinquante, il lui dit qu'il peut faire tout ce qu'il veut car il s'appelle Dix (ce qui suggère qu'il est proche de son instant fatal). La connaissance de la mort prochaine peut être ainsi aussi dangereuse que la connaissance de la mort lointaine, vu que, quoiqu'elle puisse faire peur, elle peut finir par enlever tout scrupule à sa victime, chez qui elle provoque un détachement anticipé de tout et de tous - l'enfant Dix ne se soucie plus de rien et ne veut pas réfléchir si son comportement est bon ou mauvais ; il n'a pas de scrupules de conscience et semble indifférent à tout et à tous parce qu'il sait que bientôt il sera mort.

En dépit de toutes ces variantes, de ces différentes manières de faire face au phénomène létal, ce que nous observons dans le drame, c'est une posture de résignation générale. Qu'on soit réellement satisfait ou pas de la « Sainte Loi », qu'on l'accepte avec joie ou avec frustration et amertume, on n'ose pas lui désobéir, la mettre en question, interroger et discuter ses principes, et ce n'est que par l'action de Cinquante, qui a le courage de s'insurger contre les bases du système, que la vérité est percée à jour, ce qui entraîne le bouleversement et la chute du régime. Il nous paraît ainsi légitime d'affirmer que la mort ici a un effet *pétrifiant*. Au contraire des personnages des drames précédents, la population des « sursitaires », y compris ceux qui « savent » qu'ils n'ont pas beaucoup

de temps, ou bien qui croient à une mort prochaine (les malchanceux qui ont reçu des capitaux de vie plus bas), ne semble éprouver aucune frayeur devant la perspective de mourir, comme si les gens étaient dans un état de transe qui les empêche de réaliser ce qui est en train de se passer. La peur de mourir étant disparue et ayant été remplacée par une acceptation de l'instant fatal, les gens ne semblent éprouver plus aucune sensation conflictuelle à la confrontation de leur destin ultime et proclament en chœur leur satisfaction avec le système, comme le démontre la scène où le Capsulant dialogue avec « Le chœur des inégaux » :

CHŒUR - Nous sommes reconnaissants.

CAPSULANT, *comme chantant une litanie*. - De quoi êtes-vous reconnaissants ?

CHŒUR - Nous sommes reconnaissants. Car nous n'avons pas peur.

CAPSULANT - Pourquoi n'avez-vous pas peur ?

CHŒUR - Nous n'avons pas peur, car nous savons ce qui nous attend.

CAPSULANT - Est-ce si prodigieux, ce qui vous attend ?

CHŒUR - Ce n'est pas prodigieux, mais nous n'avons pas peur.

CAPSULANT - (...) Pourquoi n'avez-vous pas peur ?

CHŒUR - Nous savons quand. Nous savons quand.

(...)

CAPSULANT - Vous êtes heureux parce que vous savez l'instant.

CHŒUR - Nous le savons. Depuis que nous savons l'instant, nous ne craignons rien.

CAPSULANT - Satisfaits ! Satisfaits !

CHŒUR - Satisfaits ! Satisfaits ! Satisfaits⁷¹¹ !

Le danger de cette attitude, que Canetti souligne à travers le discours de son *alter ego* Cinquante, c'est la perte de tout élan vital. La résignation, qui arrive ici à son point le plus extrême - l'acceptation de la chose la plus inacceptable au monde aux yeux de Canetti. La détermination de la durée de vie des individus (par d'autres individus) et l'interférence humaine dans la nature et/ou, selon les croyants, dans les desseins divins - fait que les personnages ressemblent à des êtres « déjà morts », comme l'affirme Cinquante. Des êtres qui, comme l'explique Dagmar Barnouw, n'ont pas le droit dans un tel système de nourrir des sentiments pour autrui ou de s'y lier affectivement :

La dimension humaine du temps qui dépend de la coexistence avec les autres est effacée. De manière significative, le chœur ne pense pas qu'il soit nécessaire d'expliquer pourquoi l'homme n'aime pas être ensemble avec l'homme. Aucune tristesse à propos de la séparation, aucune résistance contre l'isolement n'est autorisée. La vie a en effet été complètement privée de sa nourriture la plus importante : la reconnaissance de la mort en tant qu'ennemi⁷¹².

⁷¹¹ *Ibid.*, pp. 285-286.

⁷¹² *Ibid.*, p. 19 : « The human dimension of time that is dependent on coexistence with others is obliterated. Significantly the Chorus does not think it necessary to explain why man does not enjoy being together with man. No sadness about separation, no resistance against isolation is permitted. Life has indeed been robbed completely of its most important sustenance: the recognition of death as *the* enemy. » (Ma traduction).

La connaissance de l'instant n'aurait ainsi que des effets négatifs sur l'homme. D'où la conclusion de Canetti que le mieux, c'est vraiment de ne pas connaître son *instant*, car si l'homme est déjà mauvais sans le connaître, cette connaissance le rendrait encore pire.

7.6 - Le Capsulant : la figure d'autorité

De même que dans *Noce*, dans *Les Sursitaires* la figure du tyran est personnifiée par le Capsulant, « l'inspecteur des morts », agent du gouvernement régi par « La loi sacrée ». Parmi les personnages, il est le seul autorisé, comme son surnom l'indique, à « inspecter » les morts et à attester leur décès. Il s'agit de l'homme qui a le plus de pouvoir dans la société des « sursitaires » : c'est lui qui distribue les capsules à chaque individu, et il est le seul non seulement à pouvoir vérifier et attester la véracité des informations contenues dans les capsules mais aussi à connaître l'âge de tous les autres. Les fonctions attribuées au Capsulant, qui détient le pouvoir d'interférer dans la vie et dans la mort de tous - puisque, comme le montre Cinquante, les capsules en réalité sont vides et ce n'est que par l'action de la « loi sacrée » que les gens meurent dans les « instants » supposément indiqués -, le mettent indubitablement en position de supériorité par rapport à tous les autres, comme le souligne Marion Dufresne :

Dans la dernière pièce de théâtre, *Die Befristeten*, la mort, domestiquée et parfaitement maîtrisée en apparence, est en réalité l'alliée d'un seul homme omnipotent régnant sur une société fataliste et résignée⁷¹³.

Le Capsulant fonctionne, ainsi, comme un avatar de Dieu. Quoique nous ne voyons pas la « machine » de l'État, elle est personnifiée dans la figure de ce porte-parole de la loi qui, au contraire de M. Jacquotte, est assez imposante et suscite le respect de tous.

L'indication didascalique dans la scène où le Capsulant apparaît « en habit sacerdotal » n'est pas gratuite. Le professeur de la loi manipule la masse telle une autorité religieuse corrompue par le pouvoir et qui se sert de la foi d'autrui pour manipuler les gens. À ce propos, dans ses aphorismes Canetti n'épargne pas non plus à ses lecteurs ses critiques des religions qui prônent l'acceptation passive de la mort : « L'élément le plus audacieux de la vie est qu'il déteste la mort, et les religions qui atténuent cette haine sont

⁷¹³ Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 98.

méprisables et désespérées⁷¹⁴ ».

Quoique le Capsulant ne tue personne, en tout cas pas de ses propres mains, et qu'il ne soit pas celui qui décide la durée de vie des individus, mais plutôt un agent du gouvernement qui met en pratique ce qui a été décidé par d'autres, il est indirectement le responsable de toutes les morts, ainsi que le survivant par excellence, celui qui survit à tous les autres dont il doit vérifier le décès, qui les voit mourir. Dans ce sens, l'expression originale allemande, *Totenbeschauer* (le spectateur des morts), est révélatrice. Sous ce prisme, quoiqu'il n'éprouve pas forcément du plaisir à survivre, le Capsulant personnifie la figure la plus exécrationnelle dans la logique canettienne, celui dont le pouvoir vient de (l'instrumentalisation de) la mort, celui qui vit pour faire mourir.

7.7 - Le chiffre de l'âge : le nouveau mot tabou

« Histoire d'un homme qui meurt d'un mot. »⁷¹⁵
(Elias Canetti, *Le Collier de mouches*)

De même que dans *Comédie des Vanités*, nous retrouvons également dans *Les Sursitaires* une variante de la question des mots tabous. Dans le dernier drame canettien, le mot qu'il ne faut pas prononcer n'appartient pas au lexique de la mort - quoiqu'on ne la désire pas, on n'a pas peur d'en parler parce qu'on connaît son instant - et ce n'est pas non plus un mot commun à tous, comme « miroir ». Il s'agit d'un mot spécifique pour chaque personne : le chiffre correspondant à son âge. L'on ne doit absolument pas mentionner son âge en public, il s'agit d'un secret que chacun doit garder pour soi-même. Le maintien du régime des « sursitaires », comme celui de la pièce précédente, s'appuie sur nombre d'interdictions. La différence qui rend le système représenté par le Capsulant encore plus pervers que celui des ennemis de la vanité, c'est qu'ici la loi n'est pas seulement absurde et arbitraire, mais également basée sur un mensonge. D'où le nombre important de consignes concernant le besoin de garder le secret sur certaines informations personnelles de chaque individu : la mise en discussion de tels sujets dévoilerait rapidement la farce de la loi apparemment « gravée dans la pierre » qui en réalité n'a rien de sacrée et ne mérite ni la crainte ni le respect de la part de ses sujets.

Pourtant, tandis que dans *Comédie des vanités*, la loi n'a pas une adhésion totale

⁷¹⁴ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*.

⁷¹⁵ Le mot « un » était en italique dans l'original ; je l'ai mis ici en caractère gras pour le détacher du reste.

des personnages et n'est finalement pas respectée même par ceux qui, dans un premier temps, s'efforçaient de lui obéir, dans *Les Sursitaires*, personne à l'exception de Cinquante n'ose commettre une infraction. Tous semblent être d'accord avec le Capsulant lorsque ce dernier accuse Cinquante de blasphème pour s'être insurgé contre la loi en réfutant l'arrivée de son « instant ». Comme le résume le veilleur de morts, en habit sacerdotal⁷¹⁶ : « On ne met pas la loi à l'épreuve. La loi est sacrée⁷¹⁷. » Cette sacralisation de la loi semble découler de la sacralisation de la parole, qui n'est jamais mise en doute.

Le langage acquiert, ainsi, une importance fondamentale dans le drame, car ce n'est que par les mots de la loi, par une construction rhétorique que le fondement du régime se crée. Personne n'ose contester la loi, on obéit aveuglément à ses diktats, arrivant même à mourir dans le moment stipulé, comme le défend Cinquante, probablement de peur. De même que l'on se tait à propos des mots défendus par peur de désobéir, on suit les diktats de la loi également par peur de désobéir. La mort, encore une fois, s'inscrit dans la loi, non plus sous la forme d'une menace, mais d'une sentence, et on meurt finalement par le pouvoir des mots. Il ne s'agit plus, comme dans *Noce*, de mots prémonitoires, car la loi n'a pas de fondement réel, c'est la *croiance* dans la loi ou bien la complicité et la foi aveugle des individus dans les mots de la loi, qui les tuent. En croyant qu'ils doivent mourir aux dates indiquées par le Capsulant à leurs mères, les individus le font vraiment, ignorant que les capsules sont vides. Pourtant, cette même croyance qui tue, semble aussi assurer la vie. Notamment pour ceux qui ont des quotas ou des capitaux de vie plus élevés, croire, c'est essentiel ; ils ne peuvent pas s'imaginer dans un monde d'incertitude, continuellement hantés par la menace de la mort, situation similaire, d'ailleurs, à celle vécue par Canetti et ses contemporains dans leur époque marquée, comme nous l'avons vu, par de nombreuses catastrophes.

Par rapport à *Comédie des vanités*, l'adhésion massive aux idéaux de la loi gagne en proportion, vu que le peuple, supporteur aveugle du discours du Capsulant, éprouve un sentiment de profond respect pour « la Sainte Loi » et de peur de désobéir. Les mots qui dictent la durée de vie et instaurent la mort dans le discours « officiel » du gouvernement sont intouchables. La désobéissance à la loi est, d'ailleurs, stigmatisée, condamnée, comme le démontre le dialogue entre Cinquante et La jeune femme à l'enterrement de son enfant :

⁷¹⁶ Voir Canetti, Elias, *Dramen*, p. 281.

⁷¹⁷ *Id.*, *Théâtre*, p. 282. Cette idée de sacralisation est aussi présente dans *Comédie des vanités*, où Joseph Lassomme considère la salle à miroirs de Mme Fant comme un temple, un lieu sacré. Voir *Ibid.*, p. 221.

CINQUANTE - Vous ne souffriez pas du tout qu'il dût mourir si jeune ?
 JEUNE FEMME - Je le savais depuis sa naissance.
 CINQUANTE - Vous auriez aimé pouvoir quelque chose contre ?
 JEUNE FEMME - On n'y peut rien.
 CINQUANTE - Vous avez essayé ?
 JEUNE FEMME - Non, Personne ne fait ça.
 (...)

 CINQUANTE - Mais si vous l'aviez sauvé ? Si vous aviez réussi à le garder en vie une année de plus ?
 JEUNE FEMME, *épouvantée* - C'est du vol ! C'est un crime !
 CINQUANTE - Pourquoi est-ce un crime ?
 JEUNE FEMME - C'est un sacrilège⁷¹⁸.

Ici aussi, comme dans *Comédie des vanités*, le bon fonctionnement du régime totalitaire s'appuie sur nombre d'interdictions. Cinquante, pour avoir dévoilé des « secrets » sur lesquels il fallait se taire et pour mettre le système en danger, est puni par le Capsulant d'une mort publique, ce qui est quelque chose d'extraordinaire, car les morts sont normalement privées, cachées, ce qui souligne davantage le secret et le mystère qui entourent le système.

Nous sommes ainsi face à un paradoxe. Si d'un côté, nous constatons une revalorisation de la vie par cette population qui chérit la connaissance de l'instant fatal parce qu'elle leur permet de faire un meilleur usage de leur capital de vie, d'un autre côté, l'obéissance aveugle à la loi efface toute sorte de résistance des individus contre cette mort infligée par la loi, et fait que l'on accepte trop facilement cette mort à l'heure fixée, surtout parmi ceux qui possèdent un capital de vie élevé. Sous cet aspect, quoique nous retrouvions dans *Les Sursitaires* des exemples de compassion, par exemple, dans la scène où l'enfant Soixante-dix s'inquiète à l'idée de la mort prochaine de sa mère, appelée Trente-deux, cette société n'est pas tellement différente de celle peinte dans *Noce* : l'égoïsme, le manque d'altruisme et surtout l'indifférence au sort d'autrui se font encore fortement remarquer dans ce troisième drame canettien, qui, comme les premiers, reste profondément actuel.

Une autre question qu'il vaut la peine de souligner, c'est le symbolisme du « mot tabou » des sursitaires, l'âge. Le maintien du secret sur l'âge de chaque membre de la population correspond, ultimement, au maintien du secret sur (l'heure de) sa mort, comme si le gouvernement voulait éviter que l'on apprenne la mort d'autrui non seulement pour ne pas mettre en doute le « bon fonctionnement » du régime dicté par « La loi sacrée », mais également pour ne pas être psychologiquement affecté par cette mort. L'acte de

⁷¹⁸ *Ibid.*, pp. 273-274.

cache la mort, qui devient une mort isolée, semble servir également le propos du gouvernement d'apaiser la population.

7.8 - Le glissement de sens du mot « assassin » et la nouvelle conception du meurtre

*« Tout mot prononcé est faux. Tout mot écrit est faux.
Tout mot est faux. Mais qu'est-ce qui existe sans mots ? »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)*

Toujours par rapport au langage, un autre phénomène intéressant qui s'observe dans *Les Sursitaires*, c'est le glissement de sens du mot « assassin » et la nouvelle conception de meurtre. Puisque les « instants » de la mort sont donnés par le Capsulant aux individus au moment de chaque naissance, le meurtre a été banni de la société. Il ne fait plus sens d'essayer de tuer une personne si l'on sait que cette personne connaît déjà son « instant » fatal et que, s'il ne correspond pas au moment de la tentative de meurtre, elle ne va pas mourir à cette occasion spécifique. Un « assassin », selon le Capsulant, c'est celui qui vole des capsules d'une autre personne afin de se procurer un capital plus élevé de vie, situation dans laquelle sont parfois pris ceux qui ont reçu des quotas plus bas et veulent à tout prix avoir des quotas plus élevés. Vu que les capsules ne sont pas échangeables, le vol se présente comme seule alternative à ceux qui n'acceptent pas le chiffre contenu dans les leurs. Dans la société des sursitaires, les assassins sont, ainsi, ceux qui désirent avoir plus de temps de vie. Vouloir vivre plus, dans cet univers dystopique, constitue le pire des crimes, tandis que la décision arbitraire de la durée de vie de chacun est vue comme une chose normale et même désirable. Le glissement de sens du mot « assassins », ici désignant les « sans capsules », s'expliquerait par une « évolution historique » :

CAPSULANT - Il est arrivé dans les débuts de cette mémorable institution que des individus violents, issus de la lie du peuple, s'en prennent à autrui pour lui s'arracher sa capsule ! À cette époque plus d'un est mort de frayeur à cause de cela. Des actes violents contre des capsules furent stigmatisés en tant que meurtres. L'expression, avec les années, s'appliqua également à ceux qui portaient atteinte à leurs propres capsules⁷¹⁹.

Dans *Les Sursitaires*, la société pense effectivement avoir résolu ce problème, car personne ne se sent plus capable de tuer personne vu que l'instant de la mort de chacun a déjà été préalablement déterminé (le jour de sa naissance). Néanmoins, le mot « assassin »

⁷¹⁹ *Ibid.*, pp. 256-257.

continue d'être employé, avec un nouveau sens : tuer correspond alors à voler les capsules d'autrui. En outre - et ici semble résider l'ironie de ce système censé résoudre le « problème » de la mort -, si le régime du Capsulant a le mérite d'avoir réussi à bannir les meurtres et la violence physique entre les hommes, il pêche pourtant en devenant lui-même un instrument du meurtre, le meurtre induit par la parole officielle de la loi, ainsi que pour punir les « assassins » pour le plus noble des crimes : vouloir vivre plus longtemps que ce qui leur a été accordé.

7.9 - Le regard hautain ou impuissant et la mort « (sur)veillée »

Encore une fois, la vision et le regard deviennent des éléments centraux du drame canettien. Comme la progression du drame l'atteste, la tranquillité découlant du fait de connaître l'instant de sa mort n'est qu'une utopie et cette société représente en réalité un monde en fausse harmonie. Derrière ce climat de stabilité et de satisfaction se cachent la révolte et le désaccord de ceux qui ont reçu des capitaux de vie plus bas. Dans ce monde apparemment très ordonné et évolué, seuls ceux qui ont été graciés d'une mort prochaine avec des capitaux de vie plus élevés sont véritablement satisfaits de la « loi sacrée ». À l'opposé des personnages des deux premières pièces, les *sursitaires* semblent, à première vue, constituer des êtres moins égoïstes et égocentriques, et soucieux du bien-être de leurs semblables. On y trouve de beaux passages, comme par exemple la scène où le fils appelé Soixante-dix se soucie de la mort prochaine de sa mère, qui s'appelle Trente-deux. Néanmoins, ce type de regard affectueux vers l'autre s'avère impuissant en ce qui concerne la prolongation de sa durée de vie. Les quotas distribués par le Capsulant ont été pré-déterminés, et rien ne pourra changer - du moins c'est ce à quoi l'on croit avant la découverte du personnage Cinquante - le capital de vie de chaque membre de la population.

Pire encore : le regard vers autrui n'est pas toujours concerné ou affectueux. L'inégalité des quotas de vie distribués crée une hiérarchie. Ceux qui ont les chiffres les plus élevés se sentent évidemment plus puissants que ceux qui possèdent des chiffres plus bas, et manifestent par moments un regard hautain envers eux. De même, ceux qui ont des quotas plus limités se montrent jaloux de ceux qui, selon la loi, vivront plus longtemps. En ce qui concerne les tyrans, si d'un côté ils sont normalement des hommes très visibles, qui attirent tous les regards, d'un autre côté, ils ne voient normalement

personne - paradoxalement, le tyran qui ordonne le meurtre ou condamne à la mort ses sujets exerce un contrôle sur la vie et la mort de ses victimes comme s'il était omniscient, comme s'il savait et *voyait* tout. À ce propos, ce n'est peut-être pas pour rien que le Capsulant est décrit comme « le *veilleur* des morts » et, dans la version originale allemande, comme le « Totenbeschauer » (« l'*inspecteur* des morts »), celui qui *voit* les morts, qui atteste leur décès et de qui nul vivant ne peut se cacher afin de fuir son « instant ». La question de la vision et du regard, fondamentale chez Canetti, serait liée ainsi aux enjeux de la mort – sous ce prisme, le fait que le mot allemand qui désigne dans la pièce l'instant de la mort de chaque individu, « Augenblick »⁷²⁰ renvoie, en traduction littérale, à l'expression « clin d'œil », ne semble pas anodin⁷²¹.

Comme dans *Comédie des vanités*, la mort reste plutôt cachée, le secret qui entoure les impositions de la loi « sacrée », qui détermine qu'on ne doit révéler son âge à nulle autre personne, transforme la mort de chacun en une mort isolée, un événement solitaire et strictement personnel, sauf apparemment pour ceux qui sont condamnés à une « mort publique », avec laquelle le Capsulant menace Cinquante, ou dans des situations atypiques comme celle qui arrive au Second, qui meurt de peur devant le Premier après avoir été obligé par ce dernier à piétiner sa propre capsule⁷²². Néanmoins, toute mort est « confirmée » et attestée par le Capsulant, le veilleur des morts : il s'agirait avant tout de ce que nous pourrions appeler des morts « (sur)veillées ».

7.10 - Fin catastrophique ?

« CINQUANTE - (...) *L'incertitude est la même qu'elle a toujours été.
Celui qui a envie de mourir peut le faire dès aujourd'hui.
Celui qui n'en n'a pas envie, eh bien, il mourra quand même. »*
(Elias Canetti, *Les Sursitaires*)

Comme constaté, la tranquillité générale de la population face à la connaissance de « l'instant| » n'a jamais cessé d'être superficielle, car derrière la façade d'un monde en parfaite harmonie et le silence des « numéros » résignés se cachait la révolte muette de ceux qui avaient des capitaux de vie plus bas. Le problème de la mort n'avait jamais été

⁷²⁰ En allemand l'idée de l'instant fatal serait normalement désignée par l'expression « der letzte Augenblick » (« le dernier instant »).

⁷²¹ À ce propos, Canetti note dans ses archives l'histoire d'un peuple qui se pressait de fermer les yeux des morts par peur des « yeux mauvais ».

⁷²² Voir Canetti, Elias, *op. cit.*, p. 314.

réellement résolu et la découverte de Cinquante n'a fait que le dévoiler. Comme l'explique Ralph Willingham dans son article « Dystopian Visions in the Plays of Elias Canetti », *Les Sursitaires*, ainsi que *Comédie des vanités*, explore

des moyens de réaliser l'utopie, dramatisant les effets des forces de la loi et/ou de la foi en combinaison avec la volonté humaine de se conformer aux pressions sociales. Mais la conclusion des deux drames suggère que la conformité en tant qu'instrument est non seulement inadéquate mais également contre-productive. En fin de compte, la pression externe pour se conformer se désagrège face à la force plus puissante de la volonté interne de l'individu de satisfaire ses besoins personnels. Entre-temps, les lois et les coutumes visant à perpétuer la stabilité engendrent le déclin social⁷²³.

Ainsi, lors de sa découverte de la vacuité des capsules, Cinquante croit avoir libéré ses semblables de l'angoisse provoquée par le système totalitaire endossé par le Capsulant, qui accorde de façon complètement arbitraire des différentes dates de mort à chaque membre de la population. Et, dans un premier temps, il est effectivement salué comme un héros :

Les jeunes messieurs.

PREMIER - Voilà le sauveur !

SECOND - Sauveur ! Sauveur⁷²⁴ !

Cinquante est le porte-parole du sentiment qui envahit le peuple, puisque, comme l'affirme le Premier, « tout le monde en a assez de la mort » et que les gens « ont repris conscience de leur droit à la vie »⁷²⁵. Néanmoins, le raisonnement du peuple repose sur une fausse - et très dangereuse - interprétation de la réalité basée sur un syllogisme trompeur :

Deux collègues

SECOND - Que s'est-il passé ?

PREMIER - Une foule innombrable (...), tout d'un coup un homme (...) hurle : « Finies les capsules ! (...) » (...) Un autre bondit et s'écrie : « On ne meurt plus maintenant ! Maintenant, on vit, aussi longtemps qu'on veut ! Liberté ! Liberté ! »

(...)

SECOND - Chacun, à présent, décidera seul combien de temps il vivra ?

PREMIER - Il n'y aura pas grand-chose à décider. Chacun vivra éternellement.⁷²⁶

⁷²³ Willingham, Ralph, « Dystopian Visions in the Plays of Elias Canetti », in *Science-Fiction Studies*, vol. 19, 199, p. 69 : « Two plays by Elias Canetti explore (...) means of achieving utopia, dramatizing the effects of the forces of law and/or faith in combination with the human willingness to conform to social pressures. But the conclusions of both dramas suggest that conformity as a tool is not only inadequate but counterproductive. Ultimately, the external pressure to conform crumbles under the force of the individual's more powerful internal drive to fulfill personal needs. Meanwhile, laws and customs designed to perpetuate stability breed social decay. » (Ma traduction).

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁷²⁶ *Ibid.* pp.312-313. Cette réplique ressemble à une variation d'une remarque que fait Canetti à propos du « Journal du Dr. Hachiya » sur la satisfaction du peuple japonais de la revanche contre leurs ennemis de guerre. Voir *Ibid.* p. 258 : « les Japonais, contents de la revanche, pensent qu'il ne faudrait plus mourir... »

La foule croit que la fin des capsules représente la fin de la mort. Mais comme l'observe bien Cinquante pendant son discours au peuple, la mort est omnipuissante et toujours souveraine. Cinquante le sait dès le début et sa lutte ne représente en fait qu'une lutte pour la liberté de vivre dans une durée indéterminée. Le protagoniste voit bien le caractère nuisible de la loi qui, en provoquant la mort précoce de ceux qui craignent de lui désobéir, s'avère une loi aussi meurtrière que celle de *Comédie des vanités* - il semble, en outre, reconnaître une aggravation de la violence provoquée par cette légalisation du meurtre ou cette détermination de l'heure de la mort dans ce monde dystopique. La loi, aux yeux de Cinquante, est assassine et doit être abolie.

Ce dont Cinquante ne se rend pas compte, lors qu'il démasque le Capsulant, c'est que la loi a un but supposément humaniste et que les gens « ont compris que cinquante années assurées valent mieux qu'un nombre indéterminé et non assuré⁷²⁷ ». Ainsi, leur joie, suite à la découverte de Cinquante, est très éphémère et finit lorsqu'ils s'aperçoivent qu'ils sont de nouveau dans une ère d'incertitudes, ou bien qu'ils ne l'ont en réalité jamais quittée.

Donc, si du point de vue politique, la découverte de Cinquante est un succès, car elle entraîne l'abolition d'un régime totalitaire et libère le peuple de cette « mort institutionnalisée et à l'heure fixée » du discours tyrannique du pouvoir, du point de vue philosophique ou métaphysique elle représente un échec, puisqu'elle n'abolit pas - ce qui est impossible - la perspective de la mort, qui est toujours souveraine. Si avec l'action de Cinquante, la peur générale de « la Loi sacrée » est abolie, la peur de l'incertitude du moment fatal qui régnait dans les « anciens temps », encore plus terrible, est restaurée. Si la situation plaît à quelques-uns, comme le Premier monsieur, qui la trouve plus juste, elle déplait sûrement à d'autres, comme le montre son dialogue avec le Second :

SECOND - (...) Que va-t-il advenir ? A présent nous sommes tous libres !

PREMIER - Comment ça ?

SECOND - Je ne crains plus de mourir à vingt-huit ans.

PREMIER - Et moi, j'ai peur de disparaître avant quatre-vingt-huit⁷²⁸.

Le côté négatif de la découverte de Cinquante, c'est la retombée du monde dans l'état d'inquiétude. Il n'avait pas calculé que le peuple ne préférerait jamais « l'inquiétude mortelle⁷²⁹ » provoquée par l'*incertitude* de l'instant étant donné la *certitude* de la mort. La grande ironie, c'est que la découverte du « grand sauveur » finit par provoquer ce que

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 255.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 310.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 308.

Cinquante voulait justement éviter : le retour de la haine, de la panique généralisée, de la violence et des morts, comme celle du Second collègue, qui meurt de peur après être obligé par le Premier à détruire sa capsule.⁷³⁰ C'est pour cette raison que le protagoniste regrette son action en s'excusant auprès du Capsulant de son honteux « aveuglement »⁷³¹. Comme l'explique Durzak.

[I]a liberté dans laquelle sont mis désormais les gens éclate en un tumulte général, au terme duquel - dans la septième scène de la deuxième partie - se retrouvent la violence et le meurtre : la mort par une coïncidence insensée, le chaos général. La conversation entre Cinquante et le Capsulant dans la huitième scène de la deuxième partie contraste fortement avec leur première conversation dans la quatrième scène de la première partie, où Cinquante avait exprimé son doute pour la première fois (...). Dans cette scène ultérieure, Cinquante réfléchit à la catastrophe. (...) Dans un état de grande contrition, Cinquante avoue : « J'ai surtout honte de mon aveuglement...Vous auriez dû m'anéantir sur-le-champ⁷³². »

Face à cette disgrâce et à ce triomphe de la mort, est-ce que nous pourrions, comme dans les drames précédents, attribuer à la fin des *Sursitaires* l'épithète « catastrophique » ? Selon Olivier Agard, sa fin serait aporétique, puisqu'elle pose plus de problèmes qu'elle n'en résout⁷³³. Toutefois, est-ce que la non-résolution du problème de la mort - qui en réalité, ne pourrait être résolu que dans le cadre d'un drame fantastique ou surréaliste - représenterait le signe d'un dénouement malheureux ?

Il est vrai que la découverte de Cinquante, en dévoilant le mensonge derrière la création de « Sainte Loi », fait retomber le peuple dans le même état d'angoisse qu'on éprouvait dans « l'ancien temps », lorsqu'on ne connaissait pas encore l'instant fatal. Sous ce prisme, l'action de Cinquante entraîne une calamité et représente un pas en arrière de la société évoluée des sursitaires, qui avait déjà réussi à maîtriser ou gérer le problème de la mort. Comme le soulignent bien les critiques, nous identifions ici, encore une fois, une question récurrente dans le drame canettien : le remplacement d'un système mauvais pour un autre qui est encore pire que le régime précédent. Car si le système du Capsulant déplaît à quelques-uns, le système des temps anciens rétabli par l'action de Cinquante déplaît apparemment à une partie beaucoup plus large de la population, le pire résidant

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 314.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 315.

⁷³² Durzak, Manfred, *op. cit.*, p. 52 : « The freedom into which people are now released bursts into a general uproar, at the end of which - in the seventh scene of the second part - violence and murder are again to be found: death through senseless coincidence, general chaos. The conversation between Fifty and the Kapselan in the eighth scene of the second part is in great contrast to their first conversation in the fourth scene of the first part, where Fifty had expressed his doubt for the first time (...). In this later scene, Fifty reflects upon the catastrophe (...). In a state of great contrition, Fifty confesses: "Most of all I am ashamed of my blindness ...You should have annihilated me on the spot." » (Ma traduction).

⁷³³ Voir Agard, Olivier, *op. cit.*, pp. 145-146.

dans le fait que le changement est irréversible, vu que le dévoilement de la vérité empêche tout retour en arrière. Ici nous assistons, d'ailleurs, à un phénomène particulier : la menace (de mort à un instant préétabli) vient de l'extérieur, ou bien d'en haut, de la loi qui fixe les « instants », mais elle est non seulement acceptée et appuyée, mais même *voulue* de l'intérieur, par le peuple, qui, au contraire de la société de *Comédie des vanités*, tient les mots de la loi vraiment pour sacrés et inviolables.

Cependant, bien que la « découverte » de Cinquante finisse par replonger le peuple dans la même angoisse de « l'ancien temps », cela n'invalide pas son action. Quoique Cinquante regrette son comportement en observant le désespoir des gens, il serait bénéfique, car il représente la libération d'une loi mensongère et arbitraire, par celui qui représente *l'alter ego* de Canetti, auteur qui, ayant témoigné des nombreuses atrocités de son siècle, saisit très bien la valeur de la vie et l'urgence de se battre pour en finir avec toute menace de mort. La mort banalisée de *Noce* et *Comédie des vanités*, apparemment acceptée dans *Les Sursitaires*, devient ainsi une mort combattue, quoique ce combat demeure plutôt un combat solitaire. Bien qu'ici, comme dans *Comédie des vanités*, nous trouvions à nouveau une « institutionnalisation » de la mort à travers cette loi qui semble faire preuve d'une extrême cruauté de ceux qui contrôlent le pouvoir, elle n'a pas vraiment un but meurtrier mais plutôt politique, celui d'apaisement de la population à travers la certitude d'un « capital de temps » déterminé, comprise comme préférable à l'incertitude qui existait auparavant. Ce double aspect de la loi semble avoir été également inspiré par le journal d'Hiroshima du Dr Hachiya, où Canetti distingue le mauvais pouvoir, celui des militaires, du bon pouvoir, personnifié, selon le médecin japonais, par la figure de leur empereur⁷³⁴.

Si, d'une part, la pièce renvoie aussi, comme les autres, à la question de la catastrophe - la catastrophe réelle, historique -, d'autre part, dans *Les Sursitaires* le climat de fin de monde est remplacé par un climat de lutte et de résistance. Quoiqu'elle nous présente également un monde totalitaire, les enjeux du pouvoir y sont radicalement différents. Dans cet univers dystopique, où le « faux » bonheur représenté par la certitude de « l'instant » se transforme en cauchemar, malgré l'agonie et l'hystérie devant la perspective de la mort à l'heure incertaine qui s'empare à nouveau de la population lorsque chacun perd l'illusion de connaître sa durée de vie, la pièce ne s'achève pas sur un ton apocalyptique, mais avec une fin ouverte qui laisse entrevoir un certain optimisme.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 259.

Bien que presque tous, apparemment préférant le monde « d'ombres » où ils vivaient avant, ce qui risquerait de replonger l'humanité dans l'univers corrompu du faux savoir, des faux idéaux et des fausses promesses de bonheur, se soient plongés dans le désespoir, il y en a du moins un, l'Ami, pour qui la découverte de Cinquante n'est pas du tout inutile. Inspiré par elle, il décide de chercher la vérité sur sa sœur Douze, qu'il croyait morte. Son choix de poursuivre sa « mission » malgré la désapprobation de Cinquante prouverait qu'il y a des hommes prêts à suivre le chemin de la vérité et à prendre leurs décisions individuellement sans se laisser influencer ou dominer par le jugement d'autrui, ce qui, dans un univers régi par la manipulation des masses comme celui des drames canettiens, s'avère très positif. Ainsi, si la loi qui détermine l'instant de la mort donne à la dernière pièce de Canetti les tons d'un drame avec des raffinements de cruauté, l'insoumission à la loi tyrannique⁷³⁵ et la lutte pour la vérité et pour la vie menée par Cinquante et par son ami assureraient la rédemption de l'homme. Écrite dans une ère post-catastrophe, où la menace de l'anéantissement de la planète semble déjà éloignée, *Les Sursitaires* peut être ainsi interprétée comme un « libelle » pour la paix et pour la liberté. Canetti avoue sa volonté de paix :

Je voudrais atteindre à des visions de ce temps aussi impitoyables que celles d'un Quevedo ou d'un Goya, et ne pas plus m'effrayer de moi-même que d'elles. Je voudrais forcer les hommes à continuer de vivre, si minces que soient leurs chances d'y réussir. Je voudrais parvenir à une apocalypse à l'envers, qui *éloignerait* d'eux la menace. Je voudrais être impitoyable et continuer d'espérer⁷³⁶.

Donc, si catastrophe il y a à la fin du drame, dans le sens théâtral du terme, vu que la découverte de Cinquante, qui reconnaît sa « faute », provoque un renversement de l'action vers un dénouement malheureux pour la plupart de la population - qui apprend non seulement que l'assurance d'un quota de vie déterminé est un mensonge, mais aussi que la chute du système ne les rend pas immortels et qu'ils sont encore une fois face à l'incertitude des temps anciens -, cette fin ne semble pas aussi tragique que celle de *Noce* et *Comédie des vanités*. Quoique la population des sursitaires ne se rende pas compte des maléfica de la loi et se dise « satisfaite » du régime, la découverte de Cinquante n'est pas totalement désapprouvée. Pour ceux qui n'étaient pas satisfaits, l'action de ce dernier est positive, et dans le cas de l'Ami, elle ne fait que renouveler son espoir, et même sa

⁷³⁵ À ce propos, il vaut la peine de souligner que Canetti écrit cette pièce en Angleterre, pays marqué, selon lui, par l'ordre, l'indifférence, la distance et la hiérarchie, ainsi que par « l'inflexibilité de la liberté » et par « la vie momifiée ». Un pays qui « court au désastre, tout seul, de soi-même ». Voir *Ibid.*, *Les Années anglaises*, p. 11 et p. 242.

⁷³⁶ Canetti, Elias, *Le Collier de mouches*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 50.

certitude de retrouver sa sœur. Le fait que Cinquante regrette sa découverte n'invalide pas son action, car elle laisse une empreinte sur l'esprit de l'Ami. La dernière réplique de la dernière pièce de Canetti contient des phrases assertives, pleines de force et d'espoir : « Je ne fais pas des phrases. C'est pourquoi je la cherche. C'est pourquoi je la trouverai. »

Comme l'explique Durzak,

contrairement à *Hochzeit*, où la « seule phrase du véritable amour » renvoie au passé, Canetti a mis à la fin de *Die Befristeten* une scène qui indique un début et un départ vers l'avenir. L'ami de Cinquante, qui n'a jamais pu se remettre de la mort de sa sœur (...) et n'a jamais cessé de l'aimer, ne refoule désormais plus son amour après être libéré du pouvoir des capsules. Il refuse de se laisser émouvoir par tout argument rationnel de Cinquante selon lequel la jeune fille de douze ans serait désormais une femme de quarante-deux ans (...). Il n'est pas prêt à accepter le fait de sa mort. Au nom de l'amour, il entame son combat apparemment absurde contre la mort. Il représente le credo d'Elias Canetti (...) ⁷³⁷.

Le retour de l'angoisse devant la perspective de la mort incertaine est accompagné d'un espoir de vie ; si la vie n'est plus une assurance pour ceux qui avaient des chiffres plus hauts, la mort n'est plus une sentence pour ceux qui avaient des chiffres plus bas. Sous cet angle, nous observons une progression dans le sens opposé à celui identifié dans les drames précédents : si, d'une part, la pièce représente, selon l'optique canettienne, la situation la plus terrible, d'autre part elle semble avoir la fin la moins pessimiste, une fin ouverte et ambivalente qui peut donner lieu à différentes interprétations. La lutte de l'Ami, comme celle de Canetti, contre la mort ne serait pas sans rapport avec l'exil dans lequel l'auteur a écrit la pièce, comme le soutient Durzak :

C'est (...) la double essence de l'exil : c'est une prise de position morale contre la mort, à laquelle nul ne peut échapper ; mais c'est une position située dans l'air abstrait d'un dialogue philosophique qui s'est passé de toutes les réalités théâtrales, qui a dû s'en passer dans le vide de l'exil. Dans ses réflexions de 1942-1948, il y a un passage qui se lit comme suit : "La langue, dans laquelle vous êtes devenu trop sérieux, ne vous donne pas de poèmes" (...). Dans cette phrase, le troisième drame de Canetti prend étrangement une double face : c'est à la fois le prolongement thématique de *Noce* et sa rétraction dramatique - un paradoxe qui ne se sépare pas de son destin et qui, ne serait-ce que partiellement, caractérise le mot exil ⁷³⁸.

⁷³⁷ Durzak, Manfred, *op. cit.*, p. 54 : « in contrast to *Hochzeit*, where the "only sentence of true love" points back to the past, Canetti has put at the end of *Die Befristeten* a scene which points to a beginning and a setting-out into the future. Fifty's friend, who has never been able to get over the death of his twelve-year-old sister thirty years previously and has never ceased to love her, now no longer represses his love after being released from the power of the capsules. He refuses to be moved by any rational arguments by Fifty to the effect that the twelve-year-old would now be a woman of forty-two (...). He is not prepared to accept the fact of her death. In the name of love, he begins his apparently absurd struggle against death. He represents the credo of Elias Canetti (...). » (Ma traduction).

⁷³⁸ *Id.*: « It is (...) the dual essence of exile: it is a moral stand against death, whose ethos no one can escape; but it is a stand situated in the abstract air of a philosophical dialogue which has dispensed with all theatrical realities, which had to dispense with them in the vacuum of exile. In the *Aufzeichnungen* 1942-1948 there is a passage which runs as follows: "The language, in which you have become too serious,

Le début de la citation, en évoquant les réalités théâtrales, nous renvoie également à la révolution du drame des temps nouveaux, qui se fait accompagner de transformations radicales dans le domaine de la création scénique. L'esthétique de plus en plus minimaliste et « raréfiée » qui commence à s'observer dans un théâtre où la mort devient de plus omniprésente et transforme l'espace scénique en lieu non seulement de représentation, mais aussi de réflexion, ne semble pas anodin. De même, il nous paraît que l'espace de l'exil représente non seulement l'espace de la perte de repères et du distancement de la « réalité » connue, mais aussi l'espace qui offre à l'exilé la distance nécessaire pour réévaluer et remettre en perspective tous les aspects de ce qu'il considère comme « sa réalité ». Ce n'est pas pour rien que la critique appelle le dernier drame canettien une « pièce à thèse » : si elle prend la forme d'un débat philosophique contre le phénomène létal, et que l'auteur ne cache pas son souhait d'un traitement plutôt « aseptisé » du texte, où il renonce à l'utilisation de « masque acoustiques » au profit d'un langage plus neutre et accessible à un plus grand nombre de personnes, c'est que la situation de l'exil doit renouveler son engagement et ses forces dans la lutte contre la mort, et pour rester en vie, ainsi que le permettre de voir plus clair les éléments ou les outils de son combat.

Il est vrai que, de même que la certitude de l'Ami de rencontrer sa sœur se heurte à la possibilité soulevée par Cinquante que cette dernière ne désire pas être trouvée, la certitude de la mort se heurte à l'incertitude de l'instant fatal. Ainsi, la pièce se clôt également sous le signe du doute et du mystère, déjà mis en relief dans le discours des jeunes messieurs :

Deux jeunes messieurs.

SECOND - Qu'y-a-t-il à réfléchir ? Les capsules sont vides.

PREMIER - As-tu examiné toutes les capsules ?

SECOND - Que veux-tu dire ?

PREMIER - Certaines sont peut-être vides, et d'autres contiennent peut-être quelque chose⁷³⁹.

Quoique la préoccupation du Premier soit déplacée, puisque Cinquante vient de démasquer les mensonges du Capsulant qui prônait que toute capsule contenait une date, ici nous retrouvons une déconstruction du raisonnement trompeur du Second, vu qu'en réalité, *a priori*, on ne pourrait pas affirmer que toute capsule est vide sans les avoir toutes

gives you no poems" (...). In this sentence Canetti's third drama becomes strangely two-faced: It is the thematic extension of *Hochzeit* and its dramatic retraction at the same time—a paradox which is not to be separated from his fate and which, if only partially, characterizes the word exile. » (Ma traduction).

⁷³⁹ Canetti, Elias, *Théâtre*, p. 310.

ouvertes. Dans cet esprit de questionnement et de mise en doute de la réalité et dans l'univers fantastique évoqué dans ce dernier drame de l'écrivain bulgare, il nous semble légitime de nous demander : est-ce que l'immortalité rêvée par Cinquante serait vraiment une utopie et que toute forme de ce phénomène serait ainsi bannie de l'univers canettien ?

Si nous prenons en compte l'immortalisation symbolique de l'auteur ainsi que des êtres auxquels il donne ou redonne vie à travers le don de la métamorphose dont le poète est le gardien⁷⁴⁰, nous pourrions répondre négativement à cette question. Car comme l'explique Canetti à propos de la pratique de la métamorphose qu'on apprendrait par le mythe et par la littérature et par laquelle l'être humain s'est créé, s'est approprié le monde et y participe et à laquelle il doit sa puissance et sa compassion, le poète

a une responsabilité pour la vie qui se détruit, qui est nourrie par la compassion. C'est sans valeur si c'est proclamé comme un sentiment indéterminé et général. Cela exige la métamorphose concrète en chaque chose individuelle qui vit et qui est là⁷⁴¹.

Polémiques à part, ce qui est certain, c'est que Canetti, qui considère son dernier drame comme la partie la plus importante de son œuvre, n'a jamais perdu sa foi et son amour pour l'humanité. Comme l'affirme l'auteur dix ans avant sa mort, il songe au fait que « chaque nouveau venu est pour [lui] un concentré d'humanité, quelqu'un d'important, le plus important au monde »⁷⁴². Pour Canetti, en effet,

[i]l est inutile, il est absurde, il est méprisable aussi de déclarer l'humanité perdue.

Il n'y a qu'une seule voie : espérer jusqu'au dernier souffle une issue que nous ne connaissons pas encore.

Peut importe comment on nomme cet espoir, pourvu qu'il existe⁷⁴³.

⁷⁴⁰ *Id.*, *La Conscience des mots*, pp. 319-331.

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 330-331.

⁷⁴² *Id.*, *Le Livre contre la mort*, p. 334.

⁷⁴³ *Ibid.*, pp.247-248.

Chapitre 8 - Le drame, la masse et la puissance.

L'intersection entre l'œuvre dramatique et l'œuvre théorique

« Il aurait aimé naître à toute époque, renaître sans fin, et de préférence à chaque fois pour toujours. »

(Elias Canetti, *Le Collier de mouches*)

« La mort, en tant qu'instrument de puissance, ne peut pas cesser subitement »

(Elias Canetti, *Le Collier de mouches*)

« Que ceux qui comprennent l'horreur de la puissance ne voient pas à quel point elle instrumentalise la mort ! Sans la mort, la puissance serait restée inoffensive. Ils ratiocinent sur la puissance, croient la combattre et font l'impasse sur la mort. »

(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« 4,7 milliards d'hommes. Invention de la guerre atomique. Réduction de la population mondiale à une seule famille. La nouvelle Arche. »

(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

De nombreux spécialistes ont déjà repéré les rapports existants entre les drames canettiens et *Masse et puissance*. En effet, nous pouvons identifier dans les trois pièces des exemples des théories développées par l'auteur. Toutefois, il nous semble que ses drames ne se bornent pas à « illustrer » ces théories, mais exploreraient à leur tour de nouvelles pistes de réflexion ouvertes par ces dernières, ce qui nous permet de nous demander si le théâtre de l'auteur juif ne ferait pas lui aussi partie du projet de « prendre le XX^e siècle à la gorge » que Canetti croyait avoir réussi avec la rédaction de l'œuvre susmentionnée. La progression de l'instrumentalisation de la mort dans les drames, qui atteint son point culminant dans *Les Sursitaires*, nous permet d'interpréter le phénomène létal comme un fil conducteur de lecture dans ce chapitre central de notre étude, qui « répond » à la première partie de notre problématique.

Pour répondre à cette question sur « l'appartenance » des drames au projet canettien entrepris avec la rédaction de *Masse et puissance*, il faut revenir sur l'analyse de certaines questions évoquées dans les drames en les interprétant à la lumière de sa pensée à propos des thèmes étroitement liés à notre sujet principal, la mort : la puissance, les figures d'autorité, la masse et son besoin de commandement et les totalitarismes. À ce propos, il vaut la peine de souligner le rôle joué par l'exil de l'écrivain à Londres dans son intérêt à approfondir ses questionnements sur de tels sujets. Comme l'explique Manfred Durzak, dans les années d'exil de Canetti

le lien politique entre les foules et le pouvoir, le phénomène des foules qui l'avaient occupé plus tôt encore, devient alors central dans sa vie et sa pensée. L'ascétisme dans les

habitudes de travail auxquelles il s'est soumis, et qui a poussé son écriture littéraire en arrière-plan, est sa réponse politique à cette expérience.⁷⁴⁴

8.1 - La puissance et ses avatars : la critique des religions monothéistes et des figures d'autorité

« *Il espérait, ignoré par Dieu, vivre longtemps.* »
(Canetti, Elias. *Le Collier de mouches*)

« *Nombre d'entre nous, ravis que Dieu soit si bon, deviennent eux-mêmes les pires scélérats* »
(Canetti, Elias. *Le Collier de mouches*)

« *La condamnation à mort pour tous, au début de la Genèse, contient au fond tout ce qui peut être dit sur la puissance, et il n'est rien qui puisse en découler.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« *Les deux mots que j'ai (...) le plus employés au cours de ma vie sont Dieu et mort. (...) Je commence à croire que ces deux mots, Dieu et mort, signifient la même chose, sont la même chose.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Au cœur de la problématique, ainsi que du « problème » de la mort chez Canetti se trouve la puissance. Dans le spectre de l'œuvre canettienne la mort est toujours et avant tout une mort provoquée et qui, à part sa constante instrumentalisation, serait le produit d'une détermination d'une instance supérieure. L'examen des archives d'Elias Canetti nous permet de constater l'insistance avec laquelle il évoque dans ses études la religion, thème récurrent dans son œuvre où il semble chercher des réponses à ses questionnements et trouver effectivement, dans les religions monothéistes, les origines du problème de la mort dans les rapports entre le phénomène légal et Dieu. Dans son étude des rapports entre les hommes de pouvoir et la mort, la figure de Dieu occupe une place privilégiée. Canetti s'interroge non seulement sur la volonté du tyran - qui veut rester pour toujours au pouvoir comme le survivant veut rester pour toujours sur terre - d'agir comme Dieu, mais aussi les actions attribuées à Dieu qui, selon l'auteur, agirait comme un tyran. Il faut souligner ici que l'auteur n'entend pas critiquer l'idée de l'existence de Dieu, mais plutôt la construction qu'on a faite de lui comme une figure de pouvoir, comme un être surpuissant qui concentre en soi-même et détient le pouvoir absolu sur tout, qui veut tout contrôler et décider de la vie et la mort de tous. En s'opposant et en remettant en question nombre de

⁷⁴⁴ Durzak, Manfred, *op. cit.*, pp. 36-37 : « Canetti's reaction to these experiences once he was in exile seems quite plausible: the political connection between crowds and power, the phenomenon of the crowds which had occupied him even earlier, now became central in his life and thought. The asceticism in working habits to which he subjected himself, and which pushed his literary work into the background, is his political answer to this experience. » (Ma traduction).

doctrines philosophiques et religieuses, notamment le Christianisme, Canetti s'éloigne radicalement de la conception du Dieu comme source de vie et de bonheur et, en inversant le point de perspective, y voit avant tout le créateur de la mort - le Dieu qui donne la vie est le même Dieu qui donne la mort. Une partie non négligeable de ses aphorismes, ainsi que de *Masse et Puissance*, est consacrée à la question de la religion, et l'auteur ne montre pas de pudeur à dépeindre la figure divine comme celle d'un tyran meurtrier qui tue et condamne à la mort. La critique canettienne du pouvoir, de l'ordre, du commandement et de la manipulation des masses va de pair avec sa critique de la religion, dont l'endoctrinement englobe souvent tous ces éléments, Dieu devenant, sous l'optique de l'écrivain, l'expression suprême de la volonté humaine de puissance.

Les réflexions sur les rapports entre la mort et la puissance, qui font du combat canettien contre la mort avant tout un combat contre la puissance, nous aident à comprendre cette double voie qui semble prêter à son œuvre sa singularité : examiner un thème métaphysique sous l'optique des relations de pouvoir et transformer la figure intouchable de Dieu en un objet d'étude⁷⁴⁵. La compréhension de Canetti du Dieu du Christianisme, dont le premier mot aurait été un commandement⁷⁴⁶, comme une figure tyrannique qui a dû inspirer la domination exercée par les hommes de pouvoir, formés à son image, sur les plus faibles, s'avère cruciale à la compréhension des origines du problème de la mort chez Canetti. L'auteur voit déjà dans l'image du Créateur - qui fait la première prohibition, provoque la première mort en menaçant Adam (au cas où il mange le fruit de l'arbre de la connaissance) et, à son avis, fait de Cain un meurtrier - un tyran qui a permis le péché originel et l'attribution de la mortalité aux hommes. Sous ce prisme, il n'y aurait pas d'issue pour l'humanité dans l'univers canettien ; rien ne pourrait nous sauver, car cette vision déterministe remonterait à très loin, jusqu'à la figure du Créateur.

À propos des rapports entre la religion et la mort, il vaut la peine de souligner le

⁷⁴⁵ Cette appropriation de la figure de Dieu et de la religion comme des objets d'étude est bien mise en évidence dans une sorte de prologue que Canetti ébauche de ce qu'il intitule « Bibel-Studien » (« Études de la bible »), où l'auteur explique qu'il ne cherche pas des explications historiques ou religieuses, mais prend la Bible comme le livre de ce Dieu qui pour lui n'est pas le seul, mais un dieu très intéressant. Ces études bibliques fournissent également des outils pour que l'auteur élabore sa critique du Christianisme. Outre refuser le sacrifice du Christ sur la croix, dans des réflexions de 1942 Canetti compare la métaphore du pain représentatif de la chair du Christ à une transformation du pain en viande ou dans une chair qui a été tuée, d'où « l'odeur de mort de la nourriture ». Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35. Masse und Macht : Undatierte Materialien, notamment les dossiers 35.2 et 35.12.

⁷⁴⁶ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.12.

rejet canettien du sacrifice⁷⁴⁷. L'auteur n'accepte pas l'idée que Jésus-Christ serait mort pour lui et pour toute l'humanité ; l'accepter, à ses yeux, correspondrait à accepter l'idée d'être le bénéficiaire d'un meurtre, et ce rejet de la victimisation de Jésus par le Christianisme, de ce sacrifice de vie offert à tous, témoigne d'une profonde cohérence de sa pensée. Canetti ne reconnaît aucune mort et n'admet pas bénéficier de la mort de quiconque ; de même, il n'admet pas que quelqu'un renonce à sa propre vie au profit d'autrui. Il rejette les condamnations ou sentences par lesquelles on assiste à l'immolation de victimes, au sacrifice d'individus dont la mort a été imputée et décidée par des tiers, lorsque l'on croit que ces morts seront bénéfiques à ceux qui « offrent » la vie des victimes ou à leur entourage, permettant le rétablissement d'une harmonie perdue. Dans ce sens, la forte image de la flagellation du Christ sur la croix se connecterait à une représentation dramatique de sa personne qui transforme le processus de sa torture en une cérémonie présentée au public pour le séduire. Il faut souligner que, dans l'optique canettienne qui prône la résistance et le combat contre la mort, le comportement de ceux qui l'acceptent avec aise semble prendre la forme d'un sacrifice.

De nombreuses archives de l'écrivain contenant des études sur des hommes de pouvoir - rois, chamans, prêtres, sorciers, prophètes, chefs de tribus, etc. -, notamment ceux concernant des tyrans qui se révèlent de cruels meurtriers en masse⁷⁴⁸ qui pensent avoir le droit divin de décider de la vie et la mort de leurs sujets, nous permettent d'identifier l'un des principaux problèmes discutés par l'auteur, ainsi que de redimensionner le rôle capital des personnages qui incarnent la figure du tyran dans ses drames. Le tyran qui tue en masse, pour se protéger de ses ennemis ou simplement par cruauté ou pour montrer sa force et susciter la crainte et l'admiration, se servant négativement de son pouvoir en instrumentalisant et en légitimant le meurtre, correspond chez Canetti à la figure du survivant, celui qui veut affirmer sa force en restant en vie et au pouvoir le plus longtemps possible. Sa volonté de survivre, qui devient une passion, une sorte de désir ou d'avidité ou même une addiction, correspond à une volonté de puissance, d'immortalité, d'être le dernier sur le champ, de vaincre et survivre à tous. Comme l'explique Canetti, le moment de la survie, c'est le moment de la puissance, en tout désir d'immortalité il y a également le désir de survie, de rester lorsque tous les autres

⁷⁴⁷ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49. Masse und Macht. Textfassungen undatiert (dossier 49.10).

⁷⁴⁸ Selon Canetti, leur psychologie de la mort diffère de celle des autres individus, vu qu'ils pensent avoir un droit divin sur la mort et la vie d'autrui.

seront partis, d'immortaliser son nom. Le survivant est un héros, c'est le plus fort, celui qui a plus de vie en lui et qui s'égalé en pouvoir à Dieu, et cette logique ancienne, la logique de la guerre, se propage, comme l'observe bien l'auteur, jusqu'à nos jours. Le survivant, dans l'analyse duquel Canetti croit avoir saisi le problème central de la puissance, est celui dont le pouvoir augmente et se nourrit de la mort d'autrui, qui se sent plus fort en constatant qu'il est le seul à avoir survécu. Son pouvoir, qui augmente chaque fois qu'il *survit*, le fait se sentir inviolable, invulnérable et indestructible. Il veut avoir le pouvoir absolu, maximum - c'est le cas souvent des rois, dont l'image est souvent associée à des animaux courageux, qui ont un pouvoir absolu sur leurs sujets et qui tuent selon leur volonté, de manière arbitraire. Il vaut la peine de souligner ici le rapport qu'observe Canetti entre l'homme de pouvoir et la paranoïa, le tyran correspondant à celui qui voit un danger potentiel en toute forme de vie en dehors de lui, et qui pour lui peut représenter une menace.

Les annotations de Canetti sur les différentes capacités attribuées à ces hommes de pouvoir qui se croient envoyés par Dieu et même plus puissants que lui, dotés parfois de pouvoirs magiques, de la capacité de prédire l'avenir, provoquer la pluie ou des tremblements de terre, par exemple, renvoient à la question déjà évoquée de la vision : les chamans ou les sorciers, par exemple, que l'on croit capables de communiquer avec les morts et de se métamorphoser en animaux, se disent capables de voir ce qui reste invisible aux yeux de l'homme ordinaire. L'étude des hiérarchies de pouvoir et des systèmes de domination dans des sociétés primitives, où ceux qui occupent les positions inférieures sont souvent traités comme des marchandises, nous aident à comprendre la logique des tyrans pour sanctionner leur comportement : la réification sociale semble en quelque sorte banaliser et légitimer le meurtre.

8.2 - La masse, son besoin de commandement et des stratégies de domination.

Le cas du totalitarisme

L'analyse plus détaillée de nombreux dossiers sur *Masse et Puissance*, épine dorsale de l'œuvre canettienne qui semble avoir nourri la plupart de ses écrits, qui puisent souvent dans des mythes et rites très anciens, nous permet de vérifier davantage l'étroitesse de liens et jeux de correspondance qui unissent son œuvre théorique et dramatique. Cette dernière à notre avis non seulement illustrerait quelques théories de

l'auteur, mais en quelque sorte les approfondirait, nous permettant de nous interroger sur quelques déploiements de ces questions qui ne se trouvent que dans l'œuvre dramatique. L'examen des références secondaires sur la question de la masse nous permet de constater la place privilégiée que ce thème occupe dans la culture de l'entre-deux-guerres, qui est « façonnée » par les masses. L'entre-deux-guerres est l'ère des masses⁷⁴⁹, la plupart des penseurs et auteurs de l'Allemagne de Weimar et de la première république de Vienne montrent une obsession ou une grande préoccupation pour cette question, et Canetti ne faisait pas exception. Pourtant, la pensée de Canetti, qui défend l'existence d'un instinct de masse qui est toujours en conflit avec l'instinct individuel, et que le combat entre les deux peut expliquer le cours de l'histoire humaine, semble dépasser celle de ses contemporains, comme Freud et Le Bon (ainsi que Nietzsche, Trotter, etc.), du fait qu'il s'intéresse non seulement aux masses humaines mais aussi aux masses non humaines - même les plus minuscules, comme celle des spermatozoïdes - et ne les voit pas comme un phénomène exclusif de la modernité, mais beaucoup plus ancien. À ce propos, les archives canettiennes contenant de nombreuses annotations sur la masse nous permettent de mieux connaître la pensée de Le Bon sur le sujet - qui, selon Canetti, présente des contradictions, par exemple, en ce qui concerne son idée sur les masses destructrices -, sur le rôle des foules dans l'histoire et sur la préoccupation de l'homme d'État de connaître la psychologie des foules afin de ne pas être trop complètement gouverné par elles (pour Le Bon l'individu en foule n'est plus lui-même, mais un automate).

Masse et puissance, ouvrage monumental à l'élaboration duquel Canetti a consacré plus de trente ans de sa vie, est divisé en plusieurs parties, intitulés « La masse », « La meute », « Masse et histoire », « Les entrailles de la puissance », « Le survivant », « Éléments du pouvoir », « L'ordre », « La métamorphose », « Aspects du pouvoir » et « Domination et paranoïa ». Il ne s'agit pas ici d'analyser en profondeur le contenu de toutes ces parties, car le volume d'information est trop conséquent, mais plutôt de repérer quelques éléments qui nous aideront à aller plus loin dans notre analyse. L'un de ces éléments concerne les différents types de masse identifiés par Canetti - ouvertes, fermées, invisibles, etc. - et leur besoin d'être guidées, ce qui représente un grand danger, car la manipulation de masse provoque souvent des morts en masse.

Les distinctions qu'opère Canetti entre les différents types de masse étudiées, parmi lesquelles se trouve celle entre les masses visibles et les masses invisibles (comme,

⁷⁴⁹ Voir Jonsson, Stefan, *Crowd and Democracy. The idea and image of the Masses from the Revolution to Fascism*, New York, Columbia University Press, 2013.

par exemple, la voix des chamans ou les esprits)⁷⁵⁰, des masses qui coexistent avec les premières et sont plus nombreuses, nous renvoient à la masse de morts, qui joue un rôle très important dans l'histoire, étant la masse constituée par nos ancêtres, tous les disparus, et également dans les drames canettiens où, même s'il n'y a pas un au-delà, les morts sont évoqués dans le dialogue (dans *Noce*) et dans les photos jetées dans le feu (dans *Comédie des vanités*). Une autre masse invisible qui semble jouer un rôle capital dans ces (très sonores) drames serait, à notre avis, celle représentée par les voix, non proprement celle des rues, des villes, des bêtes et des machines, les « cris » des villes modernes, mais la voix et les cris des personnages, surtout de ceux qui génèrent le chaos et attirent la foule, le chœur des voix qui, comme constaté dans certaines didascalies, sont censées représenter une masse sur scène. Il vaut la peine de noter que les masses des mots sont susceptibles d'être utilisées par les tyrans - Canetti donne l'exemple d'Hitler et la masse des morts de la Première Guerre mondiale - pour légitimer leurs actions.

En ce qui concerne la métamorphose ou la transformation des vivants en morts, il est intéressant d'observer que le survivant, selon Canetti, ne l'accomplit pas, car il convient à son sentiment de triomphe d'accorder à ses victimes une certaine quantité de vie pour qu'elles ressentent douloureusement sa victoire. À propos de cette transformation, à laquelle le survivant veut absolument échapper, l'auteur observe que chez certains peuples elle est perçue comme dangereuse et tous les rites pour les morts, de caractère collectif, veulent libérer l'individu de sa transformation en mort. Il vaut la peine de souligner le caractère continu de la métamorphose du et dans le corps, qui se caractérise d'abord par la transformation de l'organisme vivant en cadavre et, après, à la fin du processus de décomposition, par la transformation du cadavre en squelette. Il s'agit effectivement, dans ce cas, d'une métamorphose qui ne s'arrête pas avec la mort, mais, au contraire, commence avec elle.

Canetti identifie la masse et la puissance comme les problèmes centraux de son temps, qui ne peuvent pas être analysés séparément. Il semble y voir effectivement un pouvoir qui émane de la masse, et en ce qui concerne les enjeux de la mort, la situation est claire : le pouvoir (du tyran) augmente en fonction du nombre de morts, comme dans la guerre, expérience d'emblée abominable où une masse (de soldats) se rassemble avec le but de tuer le plus grand nombre possible « d'ennemis », où le désir de (voir) la mort d'autrui est partout, et où la forte image de destruction et de catastrophe atteint son climax

⁷⁵⁰ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 36. Masse und Macht: Undatierte Materialien: Ethnologie.

avec l'annonce des morts et où la perspective des participants est de périr en combat. La terrible logique de la guerre, qui transforme des vivants en des machines meurtrières et des morts en « utilités », ainsi que le désir des tyrans de détenir et profiter de la mort en masse semblent représenter encore le grand problème de l'humanité, qui a peu changé.

Dans *Masse et puissance* Canetti analyse la manipulation qu'exercent sur la masse les figures d'autorité. Cette influence ne serait pas nouvelle, selon l'auteur, dont la pensée sur le lien entre masse et puissance fournit, comme le résume Nicolas Poirier, « un précieux et original contrepoint aux critiques de la société de masse, développées par de nombreux penseurs, en France et en Allemagne notamment, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle⁷⁵¹ ». Le phénomène de massification, la montée en puissance des foules dans les pays qui vivent les grandes révolutions de la modernité⁷⁵² ne serait pas, pour Canetti, un phénomène propre à la modernité. Il cherche à comprendre la masse « comme une donnée anthropologique structurelle plus que comme un fait lié à une situation historique déterminée⁷⁵³ », la considérant « essentiellement identique aux époques et dans les civilisations les plus diverses, quand bien même elle se manifeste sous des formes à chaque fois différentes. »⁷⁵⁴ Une autre caractéristique de la pensée de Canetti qui diffère d'autres analyses critiques de la masse d'auteurs comme Le Bon, Freud, Ortega y Gasset, c'est son refus de l'opposition binaire conformisme/singularité⁷⁵⁵ : Canetti cherche « à penser ensemble massification et modes de singularisation, à travers le jeu des métamorphoses, qui seul permet de résister au désir de domination paranoïaque virtuellement contenu dans le fait de la puissance »⁷⁵⁶. Or, cette double originalité de la pensée canettienne au sujet de la masse nous permet non seulement de comprendre la manipulation des masses comme un phénomène plutôt ancien, mais aussi de regarder sous un autre prisme les comportements possibles des individus dans la masse, comme la perte de raisonnement lorsqu'ils se sont rassemblés, ce qui s'avère utile à la compréhension de ses drames, où nous observons une constante influence de la masse sur le comportement individuel des personnages, à l'exception de Cinquante dans *Les Sursitaires*, qui ne se laisse pas intimider ou convaincre par le discours d'autrui et a un raisonnement absolument personnel et indépendant.

⁷⁵¹ Poirier, Nicolas, *Les Métamorphoses contre la puissance*, Paris, Michalon, 2017, p. 19.

⁷⁵² *Id.*

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁵⁴ *Id.*

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁵⁶ *Id.*

L'un des éléments qui serait intimement liée à la manipulation des masses serait l'intimidation provoquée par la loi. À ce propos, les études canettiennes sur l'ordre et le commandement suggèrent l'existence de liens entre l'obéissance aveugle des masses aux commandements de Dieu et le besoin d'obéir ou de suivre des ordres, comme si elles éprouvaient une certaine insuffisance ou impossibilité à réfléchir ou raisonner de manière autonome, ce qui dénoncerait une maladie sociale caractérisée par l'addiction à l'obéissance⁷⁵⁷. La question du commandement, de l'ordre et de l'obéissance en masse, de la contagion et de la dissémination d'idées à travers une sorte de décervelage (comme ceux observés dans certains cultes religieux) joue un rôle fondamental dans le drame de l'auteur. À ce propos, les archives sur la question de la contagion morale⁷⁵⁸ présentent des études intéressantes sur la communication des émotions à la masse - par exemple, comment une émotion d'alarme et de colère est communiquée d'un individu à l'autre -, ce qui ne dépendrait pas du langage⁷⁵⁹. Canetti note que « dès que la représentation est possible, il suffit qu'un seul soit ébranlé par les circonstances extérieures pour que tous le soient également presque aussitôt » et que « [c]'est un fait psychologique facile à observer chez les animaux (...) que toute représentation d'un acte entraîne un commencement d'exécution de cet acte ». Il nous semble que cette étude⁷⁶⁰ aiderait à comprendre l'action de la masse dans les drames, notamment dans *Les Sursitaires*, où les personnages sont en quelque sorte « infectés » les uns par les autres, restant dans un état de transe, et acceptent passivement l'arbitraire de la loi⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ À ce propos, voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.6. « "Masse und Macht". Textfassungen (Undatiert). Zur Theorie des Befehls », p. 21: « Das Schlagwort in der Masse hat den Charakter eines Befehls. »

⁷⁵⁸ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 41. Masse und Macht: Materialien 1952-1957, dossier 41.1, pp.2-3.

⁷⁵⁹ Voir *ibid.* p.2 : « C'est une loi universelle dans tout le domaine de la vie intelligente, que la représentation d'un état émotionnel provoque la naissance de ce même état chez celui qui en est témoin ». Ce processus de contagion morale nous fait penser aux mécanismes catharsis, bien que, dans le cas de la catharsis il ne s'agisse pas vraiment d'une communication d'émotions entre le héros tragique et le spectateur, mais plutôt de l'effet que l'identification de ce dernier à l'héros tragique provoque sur lui.

⁷⁶⁰ À ce propos, Canetti cite, entre autres, Espinas, Alfred, *Des sociétés animales*, Paris, Germer Baillière et Cie, 1878, pp.358 et ss., et Sighele, Scipio, *La foule criminelle : essai de psychologie collective*, Paris, Félix Alcan, 1892, p. 56 (note de bas de page sur l'œuvre de Pierre Jean Georges Cabanis) : « Ainsi que le rire fait naître le rire, de même les larmes font pleurer; ce sont nos visages qui se comprennent: si tu sens que je pleure, pleure toi-même » ; *Id.* : « Par la seule puissance de leurs signes, les impressions peuvent se communiquer d'un être sensible à d'autres êtres qui, pour les partager, semblent alors s'identifier avec lui » et p.58 : « Joseph de Maistre, dans un chapitre sur la destruction de l'espèce humaine, pensait qu'on pourrait l'amener à des lois fixes les recrudescences de la fureur homicide. Si l'on avait - dit-il - des tables de massacre (...) qui sait si l'on n'en découvrirait point la loi au bout de quelques siècles d'observation ».

⁷⁶¹ À ce propos. Canetti souligne comme importantes, entre autres, des annotations sur ce qu'il appelle « la sanction biologique de l'ordre » dans la famille (qui concerne, par exemple, les enfants et même les

En ce qui concerne les liens entre l'ordre et la mort, Canetti observe que dans certaines sociétés ceux qui ne respectent pas les ordres du roi sont punis de mort⁷⁶², ce qui transforme souvent l'ordre en une condamnation à mort. La question que se pose l'auteur : « On peut se demander pourquoi les gens reconnaissent un tel pouvoir sur eux-mêmes », semble synthétiser parfaitement la position de Canetti, qui ne peut pas comprendre qu'on puisse accepter les règles du pouvoir et prône toujours l'opposition et la résistance, l'insurgence des victimes qui se comportent comme des esclaves, en acceptant des règles ou des ordres qui ne changent jamais.⁷⁶³ Cette question nous renvoie aux enjeux présents dans *Les Sursitaires*, où il n'y a pas de questionnement sur le système de « la Sainte Loi » et où les règles ne sont jamais mises en doute par personne. Ce n'est que Cinquante qui ose défier le système et révéler les mensonges sur lesquels il a été construit.

À l'égard du rapport entre le pouvoir, l'ordre, la prohibition et la mort, Canetti observe encore l'irréversibilité du commandement qui détermine l'exécution d'une sentence de mort et la gravité de la banalisation et de l'institutionnalisation de la mort lorsque ces ordres automatiques, absurdes et irréfléchis, décidés souvent de manière arbitraire et injuste, deviennent une pratique, dont le résultat est la perte inacceptable de vies gâchées sans raison. Dans ce cas, l'ordre et le commandement, remontant dans le temps jusqu'à la Bible (les premiers mots de Dieu à Adam ont été une interdiction, un ordre de fuite et déjà une condamnation à mort comme punition de sa désobéissance), comme son exécution, sont irréversibles.

En ce qui concerne d'autres aspects de l'ordre, comme la peur, la crainte, le recul, la menace, la fuite et la domestication de l'ordre, ainsi que les exécuteurs d'ordres comme les bourreaux, Elias Canetti les voit comme une sorte de mal nécessaire de la société humaine, sans lequel l'ordre ferait place au chaos⁷⁶⁴. Il est intéressant de remarquer le rapport entre ordre et responsabilité, surtout lorsqu'un ordre provoque une ou plusieurs

chiens), dans laquelle il y a une hiérarchie qui fait du « chef » de la famille celui dont les ordres doivent être respectés et obéis. Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.4 et 49.7.

⁷⁶² Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.7. « Masse und Macht. Textfassungen (Undatiert). "Afrikanische Könige" », p.11 : « Le non-respect des ordres est puni de mort. L'ordre, qui était en fait une condamnation à mort, se produit ici. Apparaissant sous sa forme (...) la plus ancienne. Le roi envoie son peuple où il veut et tant qu'ils lui obéissent, il leur donne la vie. Mais en réalité, il reste toujours un lion et s'il a une raison ou un désir, il frappe. »

⁷⁶³ Voir *Id.* : « Ein Gebot ist ein in der Zeit erstarrter Befehl. » (« Un commandement est un ordre figé dans le temps »). (Ma traduction).

⁷⁶⁴ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 52. Masse und Macht : Hamburger Vorlesungen 1960 / Textfassungen 1959-1960 (dossiers 52.7 et 52.8) et 4.2.

mort(s) - dans ce cas, les responsables seraient ceux qui l'ont ordonné et aussi ceux qui l'ont exécuté, le nombre de morts normalement aggravant la situation. Pour ce qui concerne les interdictions, l'interdiction du meurtre édictée par Dieu devrait, si on lui obéissait, faire diminuer le nombre de morts ou contourner en quelque sorte le « problème » de la mort, car les gens alors n'allaient mourir que de causes naturelles.

Ayant beaucoup étudié l'Islam, Canetti voit des rapports intéressants entre l'ordre (instrument de l'homme de pouvoir) et l'hypnose, ainsi qu'entre les religions et les États et l'attente des ordres, sur l'apparent besoin des croyants de recevoir des ordres ou d'avoir une figure d'autorité capable de les guider. Dans ce sens, les terroristes islamiques semblent aussi agir guidés par leur Dieu, au nom duquel ils affirment agir, ce qui transforme l'individu en un instrument de mort, qui souvent sans réfléchir, obéit aveuglément à des commandements externes, venus « d'en haut » pour tuer.

L'étude des stratégies de domination des régimes totalitaires (et du pouvoir autoritaire) pour se maintenir au pouvoir, qui se montre très actuel vu que de telles stratégies sont encore employées, nous permet de valoriser davantage le rôle du langage chez Canetti. Les systèmes d'instrumentalisation de la mort s'appuient et se maintiennent largement à travers le recours à la dissémination de mensonges et l'imposition de prohibitions, ou de toute autre arme qui empêche l'individu de réfléchir et découvrir ou disséminer la vérité et le laisse dans l'obscurantisme.

Les nombreuses archives canettiennes qui ont nourri l'écriture de *Masse et puissance* se montrent très utiles à la compréhension des stratégies de domination des régimes comme le totalitarisme, et nous renvoient à l'œuvre d'Hannah Arendt et Walter Benjamin, etc., entre autres théoriciens de la modernité, sur lesquels nous allons revenir plus tard.

Dans ses études enrichies d'exemples sur la masse et les principes de la psychologie de masse (parmi lesquels on trouve souvent des notes sur la question des masses en Islam), Canetti consacre de nombreuses pages de ses archives à l'analyse de cas psychiatriques⁷⁶⁵. Ce matériel, utile non seulement à l'analyse des personnages canettiens, mais aussi à l'analyse du contexte dans lequel il a mené ces recherches, l'ère des masses et l'époque du développement de la psychanalyse et de la psychiatrie, atteste la profondeur de la minutieuse étude qu'a menée l'auteur sur les masses et la paranoïa, à propos de laquelle il note la difficulté du paranoïaque à regarder les autres. Comme le

⁷⁶⁵ Voir, entre autres, Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.

tyran, il éprouve une difficulté à se métamorphoser qui serait étroitement liée à la difficulté du despote à ressentir de l'empathie pour autrui, ce qui semble constituer, d'ailleurs, l'un des grands problèmes des sociétés modernes. Canetti voit la paranoïa comme la grande maladie du pouvoir. Cette difficulté ou cette aversion des paranoïaques et des dictateurs, qui ne voient rien en dehors d'eux-mêmes, à l'égard de la métamorphose fait qu'ils restent des masques rigides et opposés à toute transformation, tels les masques acoustiques des premiers drames canettiens, malgré les sauts de masque - le changement fréquent des masques - qui ne font que révéler de nouveaux masques qui se cachent les uns derrière les autres en couches, aussi rigides que les premiers. Les études menées par Canetti, extrêmement enrichissantes, nous donnent d'ailleurs des pistes sur les raisons pour lesquelles il a dû mettre tant d'années pour finir son ouvrage. Canetti s'est plongé sur la question de la masse sous toutes ses formes, ainsi que sur des psychoses (résultat aussi de l'influence du milieu et des conditions de vie).

Parmi les troubles mentaux étudiés par Canetti se trouvent l'hébéphrénie⁷⁶⁶, une forme de schizophrénie avec une absence apparente de délire paranoïde et la présence d'un syndrome dissociatif, menant rapidement à un retrait social, caractérisé par la difficulté de contact. Canetti note le cas d'un malade qui ne demande jamais le nom de la personne qui s'occupe de lui⁷⁶⁷ et des observations sur la question des noms, qu'il considère comme une importante forme de contact⁷⁶⁸. La question de la difficulté, parfois une phobie, du contact, apparaît dans les drames dans le sens où chaque personnage reste renfermé sur sa propre personne, et même lorsqu'il ou elle cherche l'autre, comme à la fin de *Noce*, par exemple, ce n'est que pour satisfaire ses propres intérêts (dans cette pièce, son appétit sexuel). Dans *Comédie des vanités* la loi interdit l'utilisation des miroirs afin d'en finir avec le « péché » de la vanité, mais cela ne semble pas remédier au manque d'intérêt des uns pour les autres, tous restent repliés sur leurs propres personnes, à un tel point que quelques personnes s'allongent sur le sol afin d'obliger les gens qui marchent à les voir et à leur parler. Considérant les noms comme forme de contact, nous pourrions

⁷⁶⁶ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.3, p.11 et 35.6 p.53, Fall 1.

⁷⁶⁷ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.6. « "Masse und Mcht" (Undatiert Materialien) – Psychiatrie, Zu Fall 10. Hebephrenie », p. 53 : « Celui qui entre et sort avec lui, lui parle, prend soin de lui, ça lui est égal ; il ne demande même pas son nom. » (« Es gibt ihm gleich, wer bei ihm aus und eingeht, mit ihm spricht, für ihn sorgt; er fragt nicht einmal nach dem Namen. ») (Ma traduction).

⁷⁶⁸ Voir *Ibid.*, p. 11 : « Der Name ist eine der ältesten und noch immer die geeignetste Form des Kontakts. Nichts gibt mehr die Illusion einer Einheit als Person. Mit seiner Hilfe bewältigt man immer wieder die Menschen, die einen umgeben. » (« Le nom est l'une des formes de contact les plus anciennes et les plus appropriées. Rien ne donne plus l'illusion d'une unité de la personne. Avec son aide, vous gérez toujours les gens autour de vous. ») (Ma traduction).

dire que cette situation de manque ou difficulté de contact devient encore plus grave dans *Les Sursitaires*, où les personnages n'ont même plus de noms, du moins individualisants, vu que leurs noms correspondent à l'âge auquel chaque personne va mourir - donc, dans ce sens, c'est comme s'ils ne se contactaient plus, comme si chaque individu était réduit à un chiffre, au chiffre contenu dans la capsule qu'il porte autour du cou. Enfermés dans leurs bulles, les personnages canettiens ne se soucient pas les uns des autres, et n'interagissent que pour satisfaire leurs propres intérêts. Les personnages de son dernier drame ne font pas exception. Préoccupés de leurs chiffres, de leurs capitaux de vie, ils peuvent - surtout ceux qui sont plus « riches » en jours - être encore plus mauvais que ceux des pièces viennoises ; comme l'affirme Canetti, l'homme serait encore plus mauvais s'il connaissait l'heure de sa mort. Ainsi, il nous semble que ces personnages sans nom représenteraient des êtres isolés et en quelque sorte décomposés, sans unité, des masques vides, bien que, comme constaté, ils démontrent avoir quelques traits d'humanité - il nous semble, à ce propos, capital d'établir non seulement le rapport des drames avec *Masse et puissance*, mais aussi avec *Le Livre contre la mort* (*Das Buch gegen den Tod*), afin de vérifier si les drames illustreraient non seulement des théories de son essai anthropologique, mais aussi l'évolution de la pensée canettienne sur le thème de la mort.

L'épilepsie, qui conduit le malade à ressembler à ou avoir l'apparence d'un mort⁷⁶⁹, qui a quelque chose d'un « prélude à la mort » et d'une mort temporaire ou périodique, et où le malade semble se transformer en homme mort, est un cas d'autant plus intéressant que si l'on considère la mort comme l'ultime métamorphose (de corps vivant en corps mort) ou l'aboutissement d'une métamorphose. La crise épileptique paraît un moyen en quelque sorte d'échapper à la mort, mais dans le cas où le malade meurt elle désigne la mort elle-même. Le moment de transition de la mort « jouée » à la mort réelle nous renvoie à la question de la représentation de la mort⁷⁷⁰, ainsi qu'à l'opposition entre

⁷⁶⁹ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.3, p.42, 35.6, p. 40 et p.87, où Canetti parle d'un patient qui pense qu'il va mourir : « Er ist krank, hat kein Blut mehr, (...) die Augen werden ihm so weit. Es ist kein Zweifel : er verwandelt sich in einen Toten. Auch die Krampfanfälle rücken Epileptiker dem Sterbenden nahe » (« Il est malade, n'a pas de sang, (...) ses yeux sont tellement écarquillés. Il n'y a aucun doute : il se transforme en mort. Les crises rapprochent également les épileptiques des mourants). Voir *Ibid.*, p. 43 « Es ist, als spiele der Kranke den Tod. » (« C'est comme si le malade jouait à la mort. ») (Ma traduction).

⁷⁷⁰ Canetti souligne l'importance de vérifier comment les épileptiques meurent. Voir *Ibid.*, p. 41 : « Es wäre überaus wichtig zu erfahren, welches die frühesten Anlässe zu Anfällen sind. Ebenso müsste auf das Genaueste beobachtet werden, wie Menschen in Krampfanfällen faktisch sterben, gibt es einen unmittelbaren Übergang vom "gespielten" in den wirklichen Tod. » (« Il serait extrêmement important de savoir quelles sont les premières causes de crises. Il convient également d'observer de très près comment

paraître (mort) et être (mort), ou de l'apparence, de ce que les yeux perçoivent, versus la réalité et de comment ce qui est d'abord juste une impression peut devenir effectivement réel.

Une autre psychose étudiée par Canetti particulièrement utile à notre analyse de son dernier drame serait la thanatomanie ou l'hystérie pacifique⁷⁷¹, comportement par lequel dans une société primitive un individu qui a ou croit avoir péché et qui est ou se croit enchanté se sent coupable et se laisse mourir, souvent très vite, parfois à une heure qu'il a prévue, ou l'effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité⁷⁷², le désaccord entre lui et la société lui enlevant sa raison de vivre, au point qu'il meurt sans maladie apparente.⁷⁷³ Les individus atteints de cette mélancolie fatale qui tue rapidement semblent partager des similarités avec les personnages des *Sursitaires* qui, même si n'agissant pas par un sentiment de culpabilité mais plutôt en raison de la manipulation exercée par le Capsulant, et par ce qui ressemble à un mixte de peur, passivité, aliénation et état de transe, se laissent mourir sans résistance et avec résignation à « l'instant » fatal préalablement déterminé par la loi. Cette similarité nous permet aussi de nous interroger sur l'influence de ces études sur la construction des personnages du dernier drame canettien.

Pareillement, d'autres psychoses comme la mélancolie, qui semble avoir un rapport avec la dépersonnalisation (la perte qu'a le patient du sentiment de sa propre réalité physique et mentale) et le changement de personnalité (par exemple, dans les cas de double ou multiple personnalité⁷⁷⁴, de transformation de la personnalité chez les

les personnes meurent réellement lors des crises, y a-t-il une transition immédiate de la mort « jouée » à la mort réelle ? ». (Ma traduction).

⁷⁷¹ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 40. Masse und Macht : Materialien 1941-1950, dossier 40.11, p.16. Voir aussi Mauss, Marcel, « Définition de la suggestion collective de l'idée de mort », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

⁷⁷² Voir *Australie, Nouvelle Zélande, Journal de psychologie normale et pathologique*, XXIII année, nr. 6, 15 juin 1926, pp 653-669.

⁷⁷³ Voir Goldie, William Herbert, « Mélancolie fatale à issue rapide », in *Maori Medical Lore*, Auckland, Government Printer, 1904 : « Une mélancolie fatale a une issue rapide, qui tue en quelques jours. (...). Épidémie, durant laquelle les gens meurent non de la contagion de la maladie, mais de désespérance, d'apathie, de manque d'appétit de vivre. « [L]orsque quelqu'un ...se convainc qu'il est la victime d'un dieu puissant ou d'un *tohunga* (sorcier), le choc nerveux excessif rend tout le système nerveux déficient, il n'offre pas de résistance à la condition de stupeur qui intervient alors, l'individu s'absorbe en soi et se fige sur l'idée de l'énormité de son péché et du caractère désespéré de son cas ; il est victime sans espoir d'une mélancolie (...). Il est submergé par une illusion toute puissante ; il a offensé les dieux : il mourra. Il oublie l'intérêt des choses extérieures ; l'état morbide est centralisé d'une façon tout à fait aigue ; la dépression nerveuse est grande (...) - dans certains cas, après la dépression et avant la tentative de suicide, l'individu malade peut devenir hystérique et essayer de tuer d'autres gens ».

⁷⁷⁴ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti, *op. cit.*, pp.11-13.

schizophrènes, de la non-différenciation du sujet et du monde externe qui se traduit par un transfert de sensation sur un personnage externe), nous renvoient au dernier drame de l'auteur. À propos de la mélancolie, d'ailleurs, Canetti note le cas d'un patient qui attend la mort pour son anniversaire⁷⁷⁵.

Canetti étudie encore le nihilisme⁷⁷⁶, délire de négation lié à la paralysie dépressive qui nie l'existence de tout, l'usurpation d'identité ("Appersonierung"), dans laquelle le patient s'identifie aux comportements d'autres personnes et vit leurs expériences comme étant les siennes - ce qui nous renvoie aux personnages canettiens qui semblent absorber ou s'approprier des attitudes et comportements de leurs pairs, dans une espèce de réaction en chaîne qui fait que ces masques ou ces caricatures se ressemblent tous un peu -, le transitivity (processus contraire où le malade transfère à des tiers ses propres perturbations) et le délire d'énormité (souvent présent chez les tyrans). D'autres psychoses étudiées par l'auteur seraient la paralysie, où le malade a la sensation que sa personne ainsi que le monde n'existent plus⁷⁷⁷, ce qui nous renvoie d'emblée à l'univers des drames canettiens, qui peignent un monde et des personnes en décadence, et l'hypomanie⁷⁷⁸, caractérisée par un trouble de l'humeur, laquelle peut être irritable, excitée, persistante et omniprésente, ainsi que par des pensées et des comportements concomitants, où les malades sont souvent sujets à l'hypersexualité, comme les personnages des deux premières pièces de l'auteur, qui semblent atteints d'une bipolarité, car ils changent brusquement (par des « sauts de masque ») et ont, notamment dans *Noce*, un comportement de promiscuité.

D'autres archives sur l'hystérie⁷⁷⁹, plus présente, selon Canetti, chez les femmes que chez les hommes, nous renvoient également à quelques personnages canettiens, comme Émilie Fant dans *Noce* et d'autres figures de *Comédie des vanités*. À propos de la métamorphose dans l'hystérie, qui a quelque chose de circulaire par contraste avec la métamorphose linéaire de la manie, Canetti soutient que le malade peut arriver même à

⁷⁷⁵ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.6. « "Masse und Macht" - Undatierte Materialien – Psychiatrie », pp.17-19 : « Er erwartet an seinem Geburtstag den Tod. » (« Il attend la mort pour son anniversaire. »). (Ma traduction). Curieusement, Canetti identifie aussi un autre cas où, au contraire, le malade ne sait pas compter les dates, jours et semaines.

⁷⁷⁶ Voir *Ibid.* 35.6, p.6.

⁷⁷⁷ Voir *Ibid.*, p. 27 : « Die Welt ist untergegangen. Die Welt hat nie bestanden (...) Ich habe keine Beine mehr, ich bin ja nicht. » (« Le monde est parti. Le monde n'a jamais existé (...) je n'ai plus de jambes, je ne suis plus là. ») (Ma traduction).

⁷⁷⁸ Voir *Ibid.*, p.44, Fall 4.

⁷⁷⁹ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.

tuer quelqu'un d'autre⁷⁸⁰, observation qui nous renvoie encore une fois aux personnages de ses drames, qui, égoïstes et égocentristes, ne voient rien en dehors d'eux-mêmes, et parmi lesquels quelques-uns deviennent des meurtriers. Des notes de Canetti sur la glossolalie, trouble du langage où il observe le cas d'enfants qui écoutent une langue étrangère et où il parle de l'émission de sons inarticulés et privés de sens, nous rappellent aussi le personnage Finette, dans *Noce*. Des études sur la question des instincts de « troupeau » dans la paix et la guerre nous font penser de nouveau à ses drames, où les masses qui se forment subitement, comme si attirées par des « cristaux de masse » - expression forgée par Canetti pour désigner « de petits groupes rigides d'hommes, nettement délimités et très persistants, qui servent à déclencher la formation de masses⁷⁸¹ » - provoquent des révolutions, comme à la fin de *Comédie des vanités* et *Les Sursitaires*. Les notes sur des gens qui survivent à la contagion d'une maladie nous renvoient à leur tour au deuxième drame canettien, où l'un des personnages guérit de la « maladie du miroir » - à ce propos, Canetti utilise le mot « contagion » aussi pour parler d'un important (et dangereux) mécanisme dans la formation des masses, que l'on doit éviter⁷⁸².

Or, la description et analyse de ces divers cas de maladies psychiatriques étudiées par Canetti⁷⁸³ où les malades ont souvent des délires, hallucinations et pensées de mort, et où la paralysie peut provoquer une ressemblance du corps du patient à un corps mort ou être même être le signe de sa mort, outre de témoigner de l'étude approfondie qu'a menée l'auteur sur le sujet, nous permettent de faire des observations importantes à propos de ses personnages, et notamment de comprendre en quelle mesure ils semblent être marqués par ces études qui ont nourri l'écriture de *Masse et puissance*, ouvrage pour

⁷⁸⁰ Voir *Id.* : « L'hystérique s'échappe, il est Protée. Le maniaque est à la chasse, il se dépêche, tout ce qu'il passe est accepté par lui, il est conservé, touché et lâché à nouveau jusqu'à ce que la bonne chose soit là pour tuer. »

⁷⁸¹ Canetti, Elias, *Masse et puissance*, pp. 76-78.

⁷⁸² Voir *Id.* : « Les champs de bataille sont constitués de clusters similaires après la bataille. Mais vous ne pensez pas que les morts sont tombés ici par infection. Partout où l'homme accorde la mort lui-même, par coup, coup de couteau, coup ou coup de feu, où la cause du décès est connue exactement, où tout le monde sait qu'il a tué ceci ou cela et sinon lui, quelqu'un d'autre l'a définitivement le mot « contagion » n'est plus utilisé, son secret a été confisqué » ; « L'autre cas extrême, que l'on imagine par son efficacité, est la masse, cette fois des vivants. Mais ici aussi, le mot n'est utilisé que si l'on n'a pas une idée trop claire de la manière dont cette masse concrète a été créée. Les adeptes d'une religion gagnée par la prédication, c'est-à-dire par des mots très précis, ne sont pas considérés comme infectés. Mais s'il y a une masse amorphe, révolutionnaire, dans une ville et que d'autres sont conduits de manière sombre [n'y viennent sans raison concrète et individuelle, alors on parle de contagion. »

⁷⁸³ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.3 - « "Masse und Macht" Undatiert Materialien : Kräpelin, Einführungen in die Psychiatrische Klinik », ainsi que Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.12, qui contient, entre autres, des analyses sur la langue, les noms et les numéros.

lequel Canetti a commencé à faire des recherches en 1925, principalement en ce qui concerne la paranoïa. Bien qu'on ne connaisse pas la date de ces études, il est probable que les connaissances de l'écrivain sur la psychiatrie ont influencé la création des personnages de ses drames, qui démontrent cette même difficulté de contact et ce même isolement. Les archives susmentionnées semblent avoir influencé notamment la conception des personnages des drames viennois, qui à notre avis ne seraient pas vraiment, comme le pensent certains critiques, mal construits, mais, comme les malades observés dans ces études, des personnages représentatifs des êtres qui ressentent une impossibilité à regarder et interagir avec le monde extérieur à eux et avec tout ce qui les entoure. Canetti a réalisé des études approfondies sur les divers « types » d'individus et maladies mentales, donc si ses personnages dramatiques n'évoluent pas, cela ne semble absolument pas relever d'une « faille » dans leur construction, mais d'un choix (critique) de l'auteur, qui songe à dénoncer non seulement l'état du monde et les maladies sociales de son époque, mais également le côté sombre de l'homme et cette impossibilité de voir l'autre. Sous ce prisme, si les personnages des drames canettiens semblent bidimensionnels, cela ne veut pas dire qu'ils seraient mal construits, mais plutôt qu'ils sont délibérément vidés de toute épaisseur psychologique ou individualité parce que Canetti les veut « extrêmes », des caricatures, ayant pour but de provoquer le choc chez le spectateur et le faire réfléchir à des problèmes de la collectivité, notamment l'attitude de l'homme face à la mort. En plus, en voyant des similarités entre les figures créées par Canetti et les malades étudiés par l'auteur, ces archives nous permettent de découvrir une nouvelle perspective, et d'analyser les personnages canettiens dans une optique psychiatrique. Étant donné que Canetti ne s'intéresse qu'à la collectivité, il nous semble qu'il aurait peut-être ébauché des individus malades afin de critiquer la société malade. Cette analyse nous mène à penser aussi que l'impossibilité d'identification avec ces masques vides a été probablement voulue par l'auteur, qui veut précisément effrayer le spectateur.

Des études sur la question de l'obsession, la possession et l'ordre, où Canetti note que « [l]'obsession est un commandement dont l'origine a été perdue⁷⁸⁴ » et que l'obsession, étroitement liée à l'ordre, « contient à la fois un ordre et une interdiction⁷⁸⁵ »,

⁷⁸⁴ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.12. « "Masse und Macht" - Textfassungen (Undatiert). Zu "Masse und Macht" (nicht verwendetes) », p. 41 : « Die Obsession ist ein Befehl, dessen Ursprung verloren gegangen ist. »

⁷⁸⁵ *Ibid.*

nous renvoient également aux premiers personnages canettiens, qui, en répétant continuellement des idées fixes et leurs discours tout prêts, ressemblent souvent à des obsédés. Des études sur le nirvana, l'extinction de tous les désirs de ce monde, qui libère l'homme de sa condition de souffrance, de l'illusion et de l'ignorance (état d'extinction de tout désir, cause fondamentale de la naissance et de la renaissance), nous font aussi penser aux personnages des *Sursitaires*, qui semblent, pour la plupart, être dans un état de transe et de torpeur, acceptant avec une incroyable résignation leur mort à des instants prédéterminés par la loi. À ce propos, nous pourrions dire que les personnages des premiers drames, guidés par leur hédonisme et leur promiscuité, correspondraient à l'inverse du nirvana.

8.3 - La masse, la puissance et la mort dans le drame

Il nous paraît légitime d'affirmer qu'une partie considérable des questions évoquées dans *Masse et puissance* sont passibles d'être identifiées dans les drames canettiens, qui illustreraient nombre de ses théories. La religion, par exemple, semble imprégner les drames canettiens, où nous trouvons plusieurs évocations de thèmes ou de questions bibliques, comme l'histoire de Samson que le concierge lit à sa femme mourante dans *Noce*, le feu, thème récurrent dans les annotations de Canetti qui, comme les péchés capitaux, a dû inspirer sa *Comédie des vanités*, Babel, origine de la barrière linguistique et du problème de communication entre les hommes et instigateur du chaos, la menace de l'apocalypse et la fantasme de la vie éternelle (dans *Les Sursitaires*), ainsi que, comme constaté, la figure du tyran, homme de pouvoir qui décide de la vie et de la mort d'autrui comme s'il était leur maître et qui ressemble, sous cet aspect, à la figure divine. À ce propos, des études de Canetti de 1949 sur les rapports entre le catholicisme et la masse⁷⁸⁶, sur le pouvoir du nom de Dieu de rassembler une masse, nous fournissent également des outils pour mieux saisir le rôle capital joué dans ses drames par les cristaux de masse, qui, parfois démagogues, arrivent à attirer, diriger et rassembler des masses, sur lesquelles ils peuvent exercer une grande influence⁷⁸⁷. Ce ne serait pas pour rien que

⁷⁸⁶ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 50.2.

⁷⁸⁷ À propos de la formation de sectes, voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.8. Canetti évoque un point extrêmement intéressant, le courage inexplicable de mourir qu'acquiert le groupe. Dans *Les Sursitaires*, ce courage qu'acquièrent les membres de la population de connaître et de mourir à leurs « instants » semble également le résultat de leur endoctrinement par les agents du pouvoir (représentés

certains personnages qui y incarnent des hommes de pouvoir partagent quelques traits des autorités religieuses, comme, par exemple, le Capsulant, qui apparaît même parfois « en habits sacerdotaux ». Le titre original allemand des *Sursitaires*, *Die Befristeten*, qui renvoie à la durée ou au temps limité dont chaque personnage dispose, laisse déjà entrevoir le rôle de la religion dans le drame. « L'instant » fatal inscrit dans la capsule que chaque « sursitaire » porte autour du cou depuis le jour de sa naissance semble bien renvoyer à la croyance chrétienne en la prédétermination de l'heure de la mort par Dieu. La distribution de « quotas de vie » inégaux aux différents membres de la population rapprocherait ainsi la figure du Capsulant, le seul autorisé à « voir les morts », du Dieu des religions monothéistes, la différence résidant dans le fait que son avatar permettrait à chaque personne de connaître le capital de vie dont elle disposera dans sa vie.

L'association entre la figure du tyran et la figure divine semble également présente dans les premiers drames de l'auteur juif. Dans *Noce*, Boniface, le tyran qui condamne à la mort tous les invités de la fête de noces de sa fille en les empêchant de quitter sa maison, se vante d'être le bâtisseur de la maison. Outre d'incarner la figure du grand patriarche, le père de la mariée, si nous avons à l'esprit la théorie du « *theatrum mundi* », selon laquelle la maison serait une allégorie du monde, le bâtisseur de la maison serait ainsi, tel Dieu, le bâtisseur « du monde ». Dans *Comédie des vanités*, bien que nous puissions identifier plusieurs « porte-paroles » de la loi qui attirent l'attention du public avec leurs discours enflammés, il y a parmi eux ceux qui représentent véritablement des autorités religieuses, comme le prédicateur Lemiette, et ceux dont le discours ressemble à des prédications, comme le bonimenteur Wondrak.

La question du sacrifice, mêlée à une pulsion suicidaire, semble apparaître de manière mitigée dans les drames canettiens, plutôt dans *Comédie des vanités*, où l'on assiste au « sacrifice » des photos jetées au feu et où un personnage essaie de se jeter au feu, et dans *Les Sursitaires*, où la population est prête à un sacrifice heureux et volontaire à l'arrivée de *l'instant* fatal, et en quelque sorte aussi dans *Noce*, où le comportement de Boniface détermine le « sacrifice » de tous les personnes, qu'il condamne à la mort.

À propos de la manipulation des masses, qui adhèrent facilement à des lois arbitraires, elle semble être représentée dans *Comédie des vanités* par l'adhésion des personnages aux lois qui prônent la destruction des images et dans *Les Sursitaires*, par la

par la figure du Capsulant), quoiqu'il ne s'agisse pas de sectes, mais de divisions et d'opinions antagoniques entre les membres de la population (car en dépit de la résignation et l'acceptation massives du système, il y a ceux qui ne sont pas satisfaits de la « Sainte Loi »).

soumission à la « Sainte Loi ». L'aisance à tromper et manipuler la foule est très dangereuse. Dans *Comédie des vanités*, l'adhésion aux lois mène à des actes de violence, ce que nous voyons, par exemple, dans le comportement de Pierre-Jean Fant, qui tire sur sa mère qui se met entre lui et le miroir qu'il est en train de détruire tout en admirant son reflet⁷⁸⁸. Néanmoins, comme le montre cet exemple, même dans l'obéissance à la loi le comportement des gens se révèle subversif.

Pour ce qui concerne la sanction biologique de l'ordre dans la famille, elle est présente notamment dans *Noce*, où le père de la mariée agit comme un tyran en donnant des ordres non seulement à sa famille, mais à tous les invités de la fête de noces de sa fille, ainsi que dans les noyaux familiaux de *Comédie des vanités*, où il y a souvent une « tête » dans les couples qui donne des ordres à son compagnon. Dans *Les Sursitaires*, les relations de pouvoir dans la sphère familiale, ainsi que dans la société, semblent régies par la hiérarchie des chiffres ou soumises aux noms-chiffres, ceux qui ont des capitaux de vie plus grands étant plus puissants que ceux qui ont des quotas plus bas, ce qui inverse la hiérarchie traditionnelle dans quelques familles, par exemple, celle de l'enfant Soixante-dix, qui aurait plus de pouvoir que sa mère Trente-deux.

Les ordres arbitraires qui provoquent des morts ou des « assassinats juridiques » jouent un rôle capital dans le drame canettien où les dirigeants et les agents de la loi manquent du sens de justice et soutiennent des lois arbitraires. La société manque de bons leaders et ce n'est que dans *Les Sursitaires* que Cinquante, un homme du peuple, réussit à faire tomber le régime. Comme des soldats hypnotisés, le peuple obéit aveuglément aux interdictions et aux ordres des porte-paroles ou des agents de la loi, ce qui devient d'autant plus grave lorsque cette dernière prévoit la peine capitale pour ceux qu'elle accuse de commettre des infractions et détermine même l'instant fatal de chacun. À propos des exécutions, condamnations à mort et sacrifices, nous pouvons constater qu'une partie de ces questions est très présente dans les drames, surtout la peine de mort, prévue par loi pour les infracteurs dans *Comédie des vanités* et métaphoriquement représentée dans la connaissance de l'instant fatal dans *Les Sursitaires*. Si les drames ne présentent pas des exécutions sur scène, seulement la prison des Nada (dans *Comédie des vanités*) et le désir du Capsulant de punir Cinquante avec une mort publique (dans *Les Sursitaires*) ou des (allusions à des) armes, moyens ou lieux de mise à mort, c'est que l'auteur semble plus intéressé à dénoncer l'attitude de l'homme - d'acceptation et résignation passive - face à

⁷⁸⁸ Canetti, Elias, *Théâtre*, p. 130.

la mort. Cette question semble bien être au cœur de la dramaturgie canettienne, où les personnages tuent pour des questions ou des aspirations absurdes, comme la soif de pouvoir ou d'argent - un exemple, c'est la « fabrication de cadavres » entretenue par Bileux, Bouc et Rosay dans *Noce*, où le meurtre en masse n'a pour but que l'enrichissement matériel du trio. Dans ce sens, sa dramaturgie ressemblerait à une sorte de « théâtre de dénonciation », sur comment l'homme ne doit pas être et agir, afin de pousser le spectateur à un changement d'attitude. Nous identifions dans les trois drames un négativisme de la part des hommes de pouvoir, qui imposent nombre d'interdictions absurdes auxquelles les gens pourtant obéissent. Nous pouvons ainsi constater que, comme des soldats qui attendent des ordres de leur commandant, ces personnages semblent avoir besoin d'un chef, le problème découlant du fait que, lorsque les ordres sont absurdes, l'obéissance à de tels ordres ne peut que mener à une catastrophe.

Une autre question assez visible dans les derniers drames de l'auteur juif concernerait le langage, notamment le mensonge et le secret, utilisés comme stratégies de domination. On observe notamment dans les deux derniers drames canetiens que la société interdit la mention de quelques mots ou sujets-tabous, ou la révélation de certaines vérités qui doivent rester cachées, en secret et en silence - à ce propos, la question du secret a dû faire partie de la vie de Canetti depuis son enfance, quand ses parents parlaient entre eux en allemand, devenue leur langue secrète. La question du langage joue pourtant un rôle également important dans la première pièce de Canetti, *Noce*, où les paroles acquièrent une valeur prémonitoire.

La partie de *Masse et Puissance* intitulée « Aspects de la puissance » débute avec une étude sur les positions de l'homme et « ce qu'elles comportent de puissance ». Bien qu'elle ne s'étende que sur moins d'une dizaine de pages, elle contient des éléments enrichissants pour notre analyse du drame canettien. Comme l'explique Canetti, la manière dont les gens se placent côté à côté nous permet de déduire leurs différences d'autorité ; en plus, même isolées, les positions des êtres produisent un effet par elles-mêmes. Canetti évoque notamment les positions debout, assise, couchée, accroupie et agenouillée, et nous nous concentrerons sur les trois premières.

La position qui nous renvoie d'emblée à l'idée de la mort serait la position couchée, dans laquelle, selon l'auteur, l'homme se désarme et expérimente une impuissance totale. La situation s'aggrave dans les cas des gisants involontaires, qui ne choisissent pas d'être couchés, mais qui ont été abattus ou blessés ou qui ne peuvent pas bouger. Nous en trouvons des exemples dans les trois drames, dans le prologue des

Sursitaires (où l'homme tué en traversant la rue reste « à terre », dans *Comédie des vanités*, où les personnages piétinés par la foule dans la dernière scène « restent étendus » et dans *Noce*, où la femme mourante du concierge, qui reste couchée pendant toute la trame, devient un motif de moquerie aux yeux des autres habitants de la maison. Dans la première scène des *Sursitaires*, un dialogue entre la mère Trente-deux et son fils Soixante-dix, il est intéressant de remarquer que l'enfant, plus puissant que la mère (car en possession d'un chiffre plus élevé) se trouve spatialement en position de supériorité, sur un arbre, en haut. La scène où Cinquante est devant le peuple rassemblé et le Capsulant, en habit sacerdotal est près de lui et parle fort semble le montrer en position de supériorité ; pareillement, la scène où Cinquante, seul, parle au peuple, semble motrer ce dernier en position de supériorité.

Dans *Noce*, l'extrait du premier tableau où La Garpe est assise devant une grande table la montre comme une reine ; le deuxième tableau, où le couple Parfait se penche au-dessus du lit du bébé, l'enfant qu'ils laisseront mourir, montre aussi le couple en position de supériorité. Le cinquième tableau où, tandis que la femme mourante du concierge gît dans le lit, Joseph Kokosch est assis près du lit, mais le visage tourné vers les pieds de la femme, et leur fille en train de bouger et rire semble également assez suggestif, tout comme le moment de la fête de noces où Guette, se levant, commence le « jeu de l'adoré » - il se lève afin de se procurer une position s'autorité -, celui où Boniface se met debout « barrant la porte de toute sa carrure » et celui où « Bileux se lève » devenant « encore plus grand ».

Nous ne serions pas en mesure d'évoquer ici tous les aspects de *Masse et puissance* qui semblent nourrir notre analyse, car ils sont trop nombreux. Nous essayerons ainsi de nous servir des éléments qui nous semblent les principaux et nous aident à comprendre les transformations du traitement de la mort dans les trois drames canettiens.

La mort comme fil conducteur de lecture

L'analyse détaillée des trois drames d'Elias Canetti, à laquelle nous avons consacré les chapitres précédents, nous permet d'esquisser nombre de considérations. Si nous essayions de synthétiser la question centrale de chaque pièce par rapport au sujet « mort », nous pourrions tracer le parcours suivant :

Perspective/désir de la mort d'autrui - menace de mort - sentence de mort /
préparation à la mort

Pourtant, dans ce schéma où le phénomène léthal fonctionne comme un fil conducteur de lecture, bien que les personnages de *Noce* admettent qu'ils peuvent mourir, ils ne comptent pas mourir, en tout cas, surtout pas avant La Garpe, propriétaire de leur « objet du désir », la maison. Pareillement, dans *Comédie des vanités*, les personnages se moquent de la loi qui prévoit la peine de mort. Pourtant, quand ils se voient réellement face au risque fatal ou devant la perspective de la mort, les personnages de *Noce* et de *Comédie des vanités* n'arrivent pas à cacher un sentiment de peur devant leur décès imminent, auquel ils essayent d'échapper. Si dans les premières pièces canettiennes, la mort, comme dans le théâtre avant-gardiste de l'époque, est complètement banalisée et dédramatisée, elle l'est surtout dans les discours des personnages, qui semblent toutefois contredire leurs actions. Ce n'est que dans *Les Sursitaires*, où Canetti essaie de répertorier les différentes attitudes de l'homme moderne devant la mort, que cette peur semble avoir disparu. La mort n'y est ni dédramatisée ni redoutée, mais acceptée avec résignation par la population qui, satisfaite de la loi et de la détermination de « l'instant fatal » de chaque individu, se soumet aux règles du système qui lui permet de mieux planifier son temps en fonction de son « capital de vie » et passe sa vie à se préparer pour le moment du décès. Il nous semblerait, ainsi, que dans la pièce qui clôt la dramaturgie canettienne, écrite après la fin de la Seconde Guerre mondiale, en temps de paix, l'attitude dominante devant la mort rejoindrait celle de nos ancêtres du Moyen Âge, qui apprivoisaient le phénomène léthal, vu comme naturel et partie de la vie. Néanmoins, les apparences s'avèrent trompeuses - tout n'est pas ce à quoi il ressemble dans ce drame sur la mort (ainsi que dans toute l'œuvre de l'auteur, où il explore toujours les divers déploiements d'une même question). Si la plupart de la population s'avère effectivement satisfaite du système (et s'angoisse avec son éclatement, ce qui provoque le regret de Cinquante), une partie du peuple n'est pas du tout satisfaite de cette loi qui distribue de façon arbitraire des capitaux de vie, ce qui mène à des conflits entre ceux qui reçoivent un capital bien plus petit que d'autres.

Derrière la façade d'un édifice social très évolué, où la pire des menaces a été gérée et où il n'y a plus d'angoisse par rapport à l'instant fatal, vu que chacun connaît le sien depuis sa naissance, se cache un système hautement injuste, qui distribue de manière arbitraire des quotas de vie inégaux, en semant la discorde et la révolte silencieuse de

ceux qui ont des « capitaux » de vie plus bas. Ainsi, si le parcours susmentionné semble nous guider vers une situation où le « problème » de la mort a été maîtrisé, en réalité ce qui effectivement s'observe, c'est bien l'inverse. Non seulement le problème en question n'a pas encore été maîtrisé, mais il a aussi fait apparaître le pire des visages de l'homme. Si, dans un premier temps, les personnages du dernier drame canettien semblent plus humains que ceux des premiers, vu qu'ils éprouvent de la compassion pour les êtres qui leur sont chers, dans un dernier temps nous nous apercevons qu'ils sont plus mauvais que les masques acoustiques de *Noce* et *Comédie des vanités*, puisqu'il se résignent et qu'ils se montrent indifférents au sort d'autrui dans un système qui manipule ce qu'il existe de plus sacré au monde, à savoir, la durée de vie d'une personne - ce qui ne veut pas dire qu'il ne puisse y avoir des exceptions, comme Cinquante qui incarne la résistance de l'auteur contre la mort.

Un examen des trois pièces dans l'ordre chronologique permet de constater ainsi une transformation du traitement du sujet de la mort - de la mort banalisée à la mort combattue - qui ne se donne pas sous une forme abrupte et qui ne résulte pas seulement d'une évolution de la pensée de l'auteur provoquée par le passage des temps de guerre aux temps de paix et par les vingt ans qui séparent l'écriture des *Sursitaires* de celle de *Noce* et *Comédie des vanités*, mais semble correspondre au point d'aboutissement d'un processus de petites mutations qui commence déjà dans la première pièce. La souveraineté de la mort vérifiée à la fin des *Sursitaires* nous renvoie pourtant à la raison principale de la banalisation de la mort dans *Noce*, et nous permet de nous demander, comme nous le ferons, si la mort, clé d'analyse de son drame, ne serait pas aussi le signe d'une dramaturgie problématique.

Revenons au schéma ou parcours du traitement de la mort dans les trois pièces, qui nous en présentent plusieurs « visages ». Nous pouvons y identifier, comme constaté, trois étapes : Perspective/désir de la mort d'autrui - menace de mort - sentence de mort / préparation à la mort. Si nous essayons d'approfondir l'analyse, nous pourrions y rajouter un second schéma :

banalisation de la mort (*Noce* et *Comédie des Vanités*) - poussée à l'extrême : institutionnalisation de la mort ou « maîtrise » de la mort par la loi (*Comédie des vanités* et *Les Sursitaires*) - acceptation de la mort (*Les Sursitaires*) - combat contre la mort (*Les Sursitaires*).

Il faudrait distinguer ici deux variantes de cette institutionnalisation de la mort qui, comme nous l'avons vu, différencient les deux dernières pièces et font que, dans *Comédie des vanités*, l'État apparaît comme un organisme meurtrier et, dans *Les Sursitaires*, comme un organisme prétendument humaniste. En réalité, si dans *Comédie des vanités* il y a une légitimation du meurtre par les puissants, quoiqu'avec un but « correctif », celui d'éradiquer la vanité humaine, dans *Les Sursitaires* il s'agit d'une légitimation de la détermination de *l'heure* de la mort par l'État qui, en ne pouvant pas sauver les hommes de leur destin ultime, tente de les apaiser en leur donnant la (fausse) promesse d'un capital de temps déterminé leur permettant de planifier leur vie à leur guise. L'État n'y souhaite pas a priori punir l'individu, se bornant à fixer l'heure de sa mort, qui est un fait inévitable. Ce changement du rôle de l'État dans les deux pièces constituerait ainsi un autre schéma évolutif inséré dans le schéma précédent.

Le traitement du thème de la mort chez Canetti est pourtant plus complexe qu'il ne le semble. Si, d'un côté, nous trouvons dans *Noce* et *Comédie des vanités* une banalisation de la mort dans les discours des personnages, qui, déshumanisés, semblent mépriser la vie et accepter sans souci l'idée de mourir, devant la perspective réelle de la mort prochaine ils démontrent en avoir peur ; dans *Les Sursitaires*, au contraire, comme constaté, si les personnages acceptent, résignés, leur mort inévitable, apparemment sans peur du phénomène létal, mais seulement de la désobéissance de la loi, la découverte de Cinquante, qui gagne quelques adeptes, dévoile la peur réprimée et la présence de gens qui n'acceptent pas ou qui s'opposent à cette mort à l'instant fixé parmi les membres de la population. Autrement dit, malgré le changement de tonalité entre les deux premières pièces écrites dans les années trente et la troisième écrite deux décennies plus tard, il y a des points communs qui les rassemblent et permettent de comprendre la transformation de ce théâtre purement terrible et crépusculaire en un théâtre aussi engagé comme le terme d'un continuum de petits changements.

Tandis que la banalisation de la mort dans le dialogue des pièces « viennoises » finit par évacuer sa tension, les images l'intensifient, comme nous le constatons par exemple, dans la scène où Bileux « étrangle sa femme ». ⁷⁸⁹ Si ce type de scène nous fait penser que dans la dramaturgie de la laideur du jeune Canetti tout est cruauté et mort, il y a pourtant quelques caractéristiques du comportement des personnages qui suggèrent qu'ils n'ont pas encore entièrement perdu leur humanité. Quoique les personnages

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 82.

corrompus de *Noce* et *Comédie des Vanités* semblent totalement différents de ceux des *Sursitaires*, des condamnés à mort désireux de vivre, ils partagent des similarités. Si la froideur avec laquelle les personnages des premières pièces accomplissent des actes de violence leur prête un visage inhumain, la peur représenterait la première preuve qu'ils ne sont pas tout à fait indifférents à leur sort. Quoiqu'elle semble plus accentuée dans *Les Sursitaires*, où la peur mène même à la mort, elle est déjà présente dans *Noce* et *Comédie des vanités*, surtout à la fin, où les personnages se voient confrontés à la perspective de la mort. La peur qui, selon Guette, finira par délier la langue de Finette Kokosch⁷⁹⁰, semble atteindre tous les personnages de *Noce* qui, ne voulant pas l'admettre, se créent de fausses excuses pour sortir de la maison qui s'écroule, où ils se font emprisonner par Boniface :

TONINE - Police ! Faut que j'aille à la police ! Laisse-moi sortir ! (...)

BONIFACE, barrant la porte de toute sa carrure - Personne ne sortira de chez moi. (...)
Tonine se bat contre Boniface.

ROSAY - Ma femme est enfermée. Faut que j'aille la voir. Je ne peux pas la laisser seule. Elle a peur.

(...)

MONIQUE - Aidez-moi à sortir, messieurs, aidez-moi ! Mon mari est mort. Il faut que je sauve la pharmacie⁷⁹¹.

Dans *Comédie des vanités*, arrêté par Troussec pour port illégal des miroirs, S. Blesse, craignant la peine de mort, se crée aussi des raisons pour susciter la pitié de son interlocuteur et s'échapper, arrivant au point d'implorer :

S. BLESSE - Ayez pitié, monsieur ! J'ai huit enfants à la maison, monsieur. Des becs à remplir, des becs affamés, une femme sur son lit de mort, depuis trente ans déjà à l'agonie, monsieur. Pensez à la femme et aux enfants, monsieur !

(.. .)

S. BLESSE - (...) Un pauvre camelot dans la misère noire. (...) Mais me dénoncer, ça, monsieur, personne l'a encore jamais fait ! Les gens se disent : comment peut-on faire ça ? Peine de mort, huit fois père de famille avec une femme à l'agonie, monsieur ! (*Il s'agenouille et joint les mains.*)⁷⁹²

Si dans *Comédie de vanités* le sentiment de peur à lui seul ne tue personne, il provoque des tressaillements, comme dans la scène finale où les personnages dans la salle aux miroirs entendent la voix démente d'Henri Foehn proclamer des vieux préceptes⁷⁹³, et aussi des effondrements comme celui de Thérèse Lépice :

THERESE LÉPICE - (...) Qu'est-ce que c'est que ça ? (*Elle sort un petit étui du tiroir et l'éclaire avec la lampe. Elle tremble de tous ses membres. Tel un serpent, sort de l'étui un petit miroir sur lequel tombe le faisceau de la lampe de poche. Thérèse se voit et*

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁹¹ *Ibid.*, pp. 79-81.

⁷⁹² *Ibid.*, pp. 142-143.

⁷⁹³ *Ibid.*, pp. 232-235.

pousse un cri strident.) Le diable ! (...) (Kiki observe la possédée avec des grands yeux pleins de terreur.)

(...)

A peine lui a-t-on arrache la lampe que Thérèse s'effondre, comme évanouie.⁷⁹⁴

Dans *Les Sursitaires*, par contre, la peur a des effets encore plus dévastateurs. Mourir de peur, phénomène, déjà abordé dans *Noce* dans la phrase de Monique à son mari Bileux, dont elle désire la mort, devient une question centrale dans la pièce, où les personnages ont tellement peur de désobéir à la « Sainte Loi » qu'ils arrivent même à en mourir. Personnifiée dans la figure du Capsulant, qui, occupant une position hiérarchiquement plus haute, suscite le respect de tous, il s'agit d'une loi sacrée, intouchable, instrument d'une fascination du pouvoir. Toute infraction est considérée comme une profanation et provoque un si grand effroi que même après la découverte de Cinquante sur la vacuité des capsules la loi continue de faire ses victimes, comme le révèle le dialogue entre le Premier et le Second :

SECOND - Au secours ! Il m'assassine ! Il me prend ma capsule ! A l'assassin ! A l'assassin !

PREMIER - Ce n'est plus un assassinat, idiot ! Donne-moi ta capsule, ou il va vraiment y en avoir un !

SECOND, tremblant - Prends-la, tiens ! (...)

PREMIER - (...) Voilà cet objet de la supercherie : vide ! Piétine-le !

SECOND - Je ne peux pas.

PREMIER - Ecrase-le ! Ou se te tue !

Second piétine la capsule, tremblant de tout son corps, puis il s'effondre, mort⁷⁹⁵.

Cette peur de la désobéissance est provoquée par le discours du Capsulant, seul autorisé à manipuler les capsules, qui, visant à maintenir l'ordre dans la société, défend le respect mutuel des termes du « contrat » comme objectif premier de chaque citoyen :

CAPSULANT - Le crime le plus grave qu'un homme puisse commettre est d'effacer la trace de son contrat. Il ne vit que par son contrat, sans lui il ne serait rien. Celui qui fait disparaître sa capsule cherche à voler davantage d'années qu'il ne lui en revient.

Comme si cela pouvait lui servir à quelque chose⁷⁹⁶ !

Le Capsulant condamne ainsi impitoyablement ceux qui, en cas de perte ou de destruction de leur capsule, se refusent de le signaler :

CAPSULANT - Celui qui néglige de le faire se met au ban de la société. Ce qu'il veut, c'est vivre sans capsule. C'est un *assassin*⁷⁹⁷.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 314.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁷⁹⁷ *Id.*

A cet égard, nous pouvons constater le comportement tyrannique de la famille, microcosme de la société, qui, redoublant le discours « officiel » du gouvernement, inculque la peur dans la tête des enfants, ce dont se souvient Cinquante :

CINQUANTE - Ma mère me faisait peur avec ça. Elle disait qui se je le perdais, ou s'il lui arrivait la moindre chose, je serais condamné à mourir affamé⁷⁹⁸.

Les menaces des mères, « échos » du discours du Capsulant, concernent non seulement la perte de capsules, mais aussi le silence sur l'âge, comme l'explique l'Ami :

AMI - Dès qu'il est en mesure de parler et de comprendre, l'enfant apprend de sa mère l'âge qu'il a. On lui inculque, sous la menace des plus sévères châtements, qu'il lui est interdit d'en rien révéler à qui que ce soit⁷⁹⁹.

Les individus ne veulent ainsi savoir l'âge d'autrui, condamnant la raison qui pousserait quelqu'un à le révéler, comme le dit Second à son frère Premier :

SECOND - Tu veux protester contre le fait que tu dois mourir bientôt ! Tu veux jeter le malaise parmi les gens. (...) Tu es lâche et méprisable. Tu as peur de ton instant. Tu es un monstre⁸⁰⁰.

Dans cette réplique, comme dans d'autres, nous identifions une inversion de valeurs des personnages. Pour Second, la peur de la mort, sentiment parfaitement naturel, fait de Premier un monstre, tout simplement car elle engendrerait parmi les gens l'inquiétude et possiblement la révolte, pouvant mener ainsi à la désobéissance de la loi, vue comme un sacrilège. Le questionnement et le mécontentement de la loi provoquent peur et honte, d'où la résignation de la Jeune femme à la mort de son fils Sept, qu'elle fait enterrer sans avoir rien fait pour essayer de le garder vivant plus longtemps, acceptant le fait que son temps « était déterminé »⁸⁰¹ :

JEUNE FEMME - J'aurais eu peur sans arrêt (...) J'aurais eu le sentiment d'avoir volé mon propre enfant.⁸⁰²

Comme nous pouvons le constater, la peur de la désobéissance à la loi correspond finalement à la peur de la mort, argument dont se sert Cinquante, le seul à avoir le courage de s'opposer au Capsulant, pour mettre en doute la véracité de la loi, comme le montre son dialogue avec l'Ami :

AMI - Le fait que tu trouves dans la capsule la date anniversaire que tu connais, et que l'on meurt le jour indiqué - n'est-ce pas là une preuve suffisante ?

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, pp. 269-270.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 274.

⁸⁰² *Id.*

CINQUANTE - Cela prouve que l'homme meurt le jour de son anniversaire. Mais il se pourrait aussi que ce soit justement par peur de ce jour⁸⁰³... ?

Ce n'est sûrement pas par hasard que Canetti emploie souvent le mot « peur » dans les pièces. Sa dramaturgie constitue le reflet d'une époque de grande peur dans l'histoire de l'humanité. L'un des moteurs de la catharsis théorisée par Aristote, c'est précisément cette peur, mêlée à une horreur de la mort, qui permet au révolté Cinquante de s'insurger contre la loi qui détermine « l'instant » de chaque individu dans *Les Sursitaires*. L'hystérie qui atteint presque tous les personnages, en tant que produit d'une peur extrême, constituerait également une preuve qu'ils ne sont pas entièrement froids, comme leur comportement le suggère.

Le passage de *Comédie des vanités* où S. Blesse demande la miséricorde de son interlocuteur renvoie aussi à un autre sentiment expérimenté par les personnages canettiens : la compassion. Quoique rares, des traces de compassion sont aussi identifiables chez l'auteur, comme le révèle la scène où Thérèse Lépice laisse le landau de son bébé près du grand feu dans lequel elle essaie de se jeter :

LA VEUVE LENCENS - (...) C'est immonde. Un nourrisson près d'un feu, en plein vent ! Immonde !
 MIMILEPICE - Freddy ! Cours ! La mère se fout au feu ! Au lieu de rester planté, cours !
 (...)
 LA VEUVE LENCENS - Doux Jésus ! Elle va se foutre au feu pour de bon !
 LOUISE - Elle veut se jeter au feu ! Dieu de bonté, aie pitié de nous !
 (...)
 TROUSSEC - Place au sauveur ! Place !⁸⁰⁴

Nous pouvons retrouver des bribes de compassion aussi chez le prédicateur Lemiette, qui, voyant un homme gémissant étendu par terre au milieu de la rue, est pris de pitié :

Qu'avez-vous ? Vous êtes blessé ?
Gémissement.
 Je veux vous aider. Qu'avez-vous ?
Gémissement.
 Pauvre homme ! Une si grande douleur ! Venez, je veux vous aider⁸⁰⁵.

C'est également la compassion qui conduit le Capsulant à donner à Cinquante, qui dérange l'ordre social par lui endossé, une opportunité de se repentir :

CAPSULANT - Repens-toi avant de mourir ! Il est encore temps pour te repentir. Repens-toi !
 CINQUANTE - Il n'y a rien dont j'aie à me repentir. J'implore votre grâce ! Donnez-moi un jour !

⁸⁰³ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, pp. 134-135.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 176.

CAPSULANT - Lâche ! Il n'existe qu'un chemin menant à la grâce pour toi : rétracte-toi et reconnais l'*instant* !

CINQUANTE - Oh, si je le pouvais ! (...) Je le ferais pour vous, car vous me faites pitié !

CAPSULANT - Tu es sur le bon chemin. C'est la première phrase de toi qui fasse plaisir à entendre. C'est ta première phrase *humaine*⁸⁰⁶.

Tous les personnages n'ont pas été entièrement automatisés par les mécanismes pervers de la modernité, comme l'atteste la révolte de Cinquante contre la loi tyrannique, qui se révèle une révolte contre la mort, qui le terrifie :

CINQUANTE - Ce qui me brûle, c'est mon nom. Ce qui me brûle, c'est chaque nom. Ce qui me brûle, c'est la mort⁸⁰⁷.

Comme l'explique Cinquante, c'est la révolte et l'indignation face à cette loi qui fixe « l'instant » qui rend à l'homme son humanité et sa vie :

CINQUANTE - Vous m'êtes tous indifférents car vous n'êtes même pas là. Vous n'êtes pas en vie ? Vous êtes tous morts. Je suis le seul. Je suis en vie. Je ne sais pas quand je mourrai, par conséquent je suis le seul⁸⁰⁸.

Quoique le discours du protagoniste souligne le fait qu'il s'agit d'un individu différent des autres, une exception, il montre que tout n'est pas perdu chez l'homme, qui croit encore à des valeurs comme la vérité, la morale et la liberté. C'est précisément cette horreur de la mort qui poussera le personnage à démasquer le discours mensonger de l'État à travers sa quête de la vérité qui lui fait découvrir - ou bien confirmer - que les capsules sont vides. Il est clair que la lumière rédemptrice de la vérité comporte un risque. Comme il le constate, le peuple, n'ayant jamais mis en doute la véracité des mots du Capsulant, n'est pas prêt à vivre avec cette vérité, qui provoque chez lui des fausses interprétations, issues de syllogismes trompeurs sur les raisons de la vacuité des capsules. Néanmoins, elle représente la bonne action à accomplir vers la rédemption de l'humanité, d'autant plus qu'elle est libératrice, sinon de la mort, de la loi tyrannique et du mensonge. La démarche cartésienne de Cinquante est aussi positive en tant qu'expression d'insoumission aux concepts et idées toutes faites et exaltation de la faculté inquisitoire de l'homme. En ce sens, Cinquante a raison de se considérer comme le seul être vivant parmi ses semblables, qui se résignent à l'idée de mourir à une date arbitraire sans rien faire pour modifier leur destin. Si nous interprétons la révolte de Cinquante contre la mort comme le produit de la peur et de la non-acceptation de la cessation de la vie, nous pourrions affirmer que l'origine de cette révolte se trouve déjà dans *Noce*, puisque la peur

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 283.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 259.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 308.

de la mort est présente chez tous les personnages canettiens. La différence, c'est que, dans les premières pièces, l'on cache la peur en banalisant le phénomène létal et, dans la dernière, en essayant de le « maîtriser », une prouesse simplement impossible.

Bien que le théâtre de la mort de l'auteur bulgare ait tous les traits d'une dramaturgie crépusculaire et apocalyptique, il présente également, donc, des caractéristiques qui permettent de l'inscrire dans ce que nous pourrions appeler une dramaturgie de la liberté, dans le sens platonicien⁸⁰⁹, nietzschéen et sartrien du terme. Si la mort semble complètement banalisée et l'homme, complètement avili, nous y retrouvons des éléments, comme la peur, qui permettent de conclure que les personnages ne sont pas entièrement indifférents à leur destin. Cette peur est encore plus évidente dans *Comédie des vanités*, où le personnage de S. Blesse, comme nous l'avons constaté, arrive à implorer pour sa vie. Néanmoins, l'incapacité des personnages de se servir de manière constructive de ce sentiment mène cette pièce, comme la première, à une fin catastrophique. Ce n'est que dans *Les Sursitaires* que la peur et l'horreur de la mort qui tourmentent le cœur de l'homme provoquent chez Cinquante une révolte qui le fait s'insurger contre la loi et aussi contre la mort. Cette évolution de la pensée canettienne sur le thème de la mort, qui, banalisée dans *Noce*, devient l'ennemie de l'homme dans *Les Sursitaires*, nous permettrait ainsi de considérer la dernière pièce aussi comme un drame de la liberté, liberté multiple qui représente, en instance ultime, tout simplement la liberté de vivre, très chère en temps de guerre.

En ce qui concerne les caractéristiques ou la manière par laquelle les personnages trouvent la mort - ou que la mort les trouve -, nous assistons, dans *Noce*, à une menace de mort qui vient de l'extérieur (d'un tremblement de terre), mais qui se concrétise à l'intérieur (de la maison, d'où les résidents sont empêchés de sortir) ; dans *Comédie des Vanités*, à une menace qui vient d'en haut (de la loi qui menace de mort ceux qui ne lui obéissent pas) mais qui est « nourrie » à l'intérieur, par ses « porte-paroles » et/ou par ceux qui se surveillent les uns les autres ; et dans *Les Sursitaires*, à une sentence de mort qui vient également d'en haut, de la « loi sacrée » et non modifiable, mais qui n'est pas réellement responsable de la mort des gens, vu qu'elle repose sur un mensonge. À propos des deux derniers drames canettiens, tandis que dans *Comédie des vanités* on assiste à un mouvement vers l'extérieur - à la dernière scène, tous ceux qui sont dans la salle aux

⁸⁰⁹ Voir Platon, « Allégorie de la caverne », in *Id. République*, traduit par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2016.

miroirs se précipitent brusquement dans la rue en tenant des miroirs à la main -, dans *Les Sursitaires* la scène finale semble plus statique, comme si en accord avec le sentiment provoqué chez la population par la découverte de Cinquante, une vérité sur la mort qui immobilise, provoque une angoisse pétrifiante.

Il vaut la peine de souligner ici le rôle capital joué par les « hommes de pouvoir » qui mènent leurs victimes à la mort, et coïncident, dans les deux derniers drames, avec des porte-paroles et des agents de la loi, critique de Canetti envers l'instrumentalisation de la mort par le gouvernement.

LES « HOMMES DE POUVOIR »	LEURS « VICTIMES » ET L'EFFET DE LEUR EMPRISE SUR EUX
BONIFACE, le père de la mariée (bâtitseur de la maison)	Les invités de la fête de noces. Boniface les condamne à la mort en les empêchant de quitter la maison qui s'écroule suite au tremblement de terre.
Les « porte-paroles » de la loi qui surveillent le comportement de tous (fonction exercée par plusieurs personnages)	Le reste des personnages (qui peuvent également jouer le rôle d'une figure d'autorité). La loi provoque chaos et morts, mais également une révolution et la chute du système
LE CAPSULANT, agent de la loi, porte-parole de la « Loi sacrée », sorte d'avatar de Dieu	Tous les membres de la société. Le Capsulant, en leur distribuant des « quotas » de vie, les condamne à la mort à un instant prédéterminé, ayant pourtant pour but de leur assurer une quantité de vie déterminée - ambivalence de la loi.

Nous pouvons noter ici le caractère ambivalent de la « loi sacrée » dans *Les Sursitaires* - il s'agirait d'une loi qui sauve ou qui tue ? -, où le régime de traits totalitaires, tel celui de *Comédie des vanités*, condamne chaque individu à une mort à une heure fixée qui aurait, paradoxalement, une fonction libératrice, puisqu'un « quota » de vie assurée a le pouvoir de libérer les gens de la peur de la mort incertaine, même si, comme constaté, la distribution arbitraire de capitaux de vie, provoque aussi la révolte de ceux qui sont mécontents de leurs quotas. Ce côté libérateur de la loi n'implique pas, il faut le souligner, une sympathie de l'auteur pour le régime dépeint, mais ferait plutôt preuve de l'habitude de l'auteur de toujours montrer les deux côtés d'une même question - dans ce cas, de cette loi qui se propose de « domestiquer » la mort en assurant des quotas de vie, qui, inégale et injuste, peut être merveilleuse pour ceux qui s'appellent Quatre-vingt-dix et terrible pour ceux qui s'appellent Dix, par exemple. De même que le régime, sa chute provoque elle aussi des réactions diverses : lorsque la loi qui essaie d'apaiser la population se montre mensongère, la population retourne à l'état de peur qu'elle avait dans les « temps anciens » évoqués dans le prologue du drame, mais il y en a certains, comme l'Ami, qui

la trouvent bénéfique, ce qui montre que les jugements de valeur sont toujours dépendants de la perspective adoptée.

Quoique nous assistions dans chaque drame à une progression de l'avilissement humain provoqué par la mort et ses liens avec le pouvoir, nous identifions également une étincelle d'espoir cachée dans l'avenir de l'humanité et dans la modification de l'homme. Si l'effondrement du système dans *Les Sursitaires* n'a pas les mêmes résultats que la rébellion à la fin de *Comédie des vanités*, vu que dans le dernier drame, ce ne sont pas le choix et les actions de la population qui entraînent sa chute, mais celles d'un seul individu, Cinquante, que la population des « sursitaires » rentre dans un état d'angoisse et d'incertitude face à l'ignorance de l'instant fatal, que même Cinquante semble regretter son comportement (car il se heurte à la volonté de la collectivité) et que le problème de la mort subsiste, il n'est pas maléfique ou inutile, comme il le semble à première vue. Le dévoilement de la vérité par Cinquante permet la réparation de la plus grave des fautes selon Canetti, la manipulation de la durée de vie et de l'instant de la mort par l'homme, qui ne serait bienvenue que pour bannir la mort et nous permettre d'acquérir l'immortalité. L'indice qui montre le bilan positif des actions de Cinquante se trouve dans la décision de l'Ami de chercher sa sœur. Quoique les deux ne partagent pas les mêmes opinions sur le sujet, l'Ami, qui a le dernier mot du drame, affirme, malgré la réprimande de Cinquante, sa volonté de trouver sa sœur qu'il croyait morte et qu'il ressent être encore en vie. C'est une sorte de victoire de la vie contre la mort, un mouvement de recherche de survivants (de la loi sacrée), semblable à la procédure du Docteur Michihiko Hachiya, médecin japonais qui écrit un journal sur la tragédie d'Hiroshima où il raconte sa quête incessante pour trouver des personnes en vie au milieu des décombres⁸¹⁰. Un mouvement, enfin, vers la découverte de vie(s), et non plus vers la limitation de sa durée et vers la mort-meurtre, dictée par des hommes de pouvoir. La dramaturgie de la laideur se révèle ainsi également une dramaturgie de la résistance, pour la liberté la plus essentielle de toutes, celle de respirer. L'univers des sursitaires est crépusculaire, pourtant ils ne sont pas tous aveugles - il y a Cinquante, il y a l'Ami, et il y en a peut-être d'autres comme eux.

Si le premier drame s'achève par le chaos et la mort et par l'anéantissement total - l'effondrement de la maison et la disparition de tous ses habitants -, le deuxième se termine de manière déjà moins tragique, en dépit du paysage chaotique de la dernière

⁸¹⁰ Canetti, Elias, *La Conscience des mots*, p. 255.

scène : même si l'on observe également des morts, il y a une rébellion qui provoque la chute du système, et la loi qui menace de mort ceux qui ne lui obéissent pas, répétée par ses porte-paroles, ne provoque finalement pas une catastrophe. *Les Sursitaires*, où la « Loi sacrée », centralisée dans la figure du Capsulant, qui en dictant l'instant de la mort de chaque individu, semble les condamner tous à la mort, tandis que son but premier est d'assurer la vie - dans cette société, curieusement, la tranquillité découle du fait de connaître l'instant de la mort - ne s'achève pas non plus par une catastrophe. En dépit du chaos qui se réinstalle dans la société des sursitaires suite à la déstabilisation et la chute du système, la fin laisse entrevoir une espérance ou promesse de vie.

À propos des caractéristiques communes aux trois pièces, Canetti explique que les premières, qui représenteraient plutôt des types au lieu d'êtres humains, ne veulent pas, comme lui demande Hermann Broch, exaspérer la peur ou pousser l'inquiétude jusqu'à la panique. Quoique la fin de *Noce*, par exemple, semble montrer une situation sans issue et d'abandon de tout espoir, Canetti lui-même ne ressent pas toute cette radicalité, bien qu'il reconnaisse les dangers de ce qu'il nomme les insuffisances de la psychologie moderne :

Si (...) j'avais vraiment renoncé à tout espoir, je ne pourrais plus vivre. Non, je crois simplement que nous n'en savons pas encore assez. Vous invoquez volontiers la psychologie moderne. (...) Pour ma part, je trouve cette psychologie totalement insuffisante ; Elle s'occupe de l'individu (...), mais ce qui la dépasse en revanche complètement, c'est la masse, chose capitale qu'il importerait tout de même de connaître un peu, car tout pouvoir nouveau qui naît *aujourd'hui* se nourrit sciemment de la masse (...) Quiconque aspire au pouvoir politique sait pratiquement comment jouer de cette dernière. Mais ce qui voient que ces manipulations conduisent directement à une nouvelle guerre mondiale ignorent, eux, comment convaincre, cette même masse de ne pas se laisser abuser pour notre malheur à tous. Les lois du comportement de masse restent à découvrir⁸¹¹.

8.4 - Le « dialogue » entre l'œuvre canettienne et d'autres voix importantes du XX^e siècle

« *Considérez si c'est un homme / Que celui (...) / Qui meurt pour un oui pour un non.*
(...)

Considérez si c'est une femme / Que celle qui a perdu son nom et ses cheveux / Et jusqu'à la force de se souvenir, / Les yeux vides et le sein froid / Comme une grenouille en hiver. »
(Primo Levi, *Si c'est un homme*)

⁸¹¹ *Id. Jeux de regard*, p. 45.

L'examen simultané de quelques annotations sur les enjeux du phénomène létal chez Canetti - tels l'obsession de l'auteur pour la longévité de la vie humaine, la relation entre mort et pouvoir, son instrumentalisation et sa compréhension comme un phénomène social, le devoir de mémoire - et d'autres documents et ouvrages touchant à quelques questions centrales soulevées par l'univers dystopique de son drame, comme les stratégies de domination des régimes totalitaires (notamment l'atomisation sociale), la réification sociale, etc., outre de nous fournir des éléments pour mieux comprendre les différents aspects de la doxa sur l'auteur juif, nous permettent de mettre en rapport certains éléments du discours canettien avec les théories d'autres penseurs. Parmi ces derniers, des historiens comme Philippe Ariès, des philosophes comme Hannah Arendt et Walter Benjamin, et auteurs comme Primo Levi, des penseurs de la modernité en dehors de l'univers de « ancêtres » de l'auteur avec lesquels son œuvre semble dialoguer.

Si Canetti, au contraire de la plupart de ses contemporains, identifie l'origine de la masse, ainsi que de ses liens avec la puissance et la mort, dans les sociétés primitives, il analyse minutieusement les formes que ces rapports adoptent dans son siècle. Ainsi, nous pouvons établir des correspondances entre l'œuvre canettienne et celle d'importants auteurs et intellectuels de la modernité qui touchent à des points névralgiques du débat sur ce siècle très lourd. Cette démarche se révèle spécialement utile à la compréhension du rejet canettien de la mort non seulement comme l'horreur de la mort caractéristique de l'homme moderne, mais comme la condamnation d'une situation beaucoup plus complexe, étant donné que les déploiements du « problème » de la mort, identifiables dans *Le Livre contre la mort* qui essaie de condenser l'anthropologie canettienne du meurtre, mettent en évidence des maladies sociales graves qui se perpétuent jusqu'à nos jours.

Nous essayerons d'analyser les questions susmentionnées à l'appui de quelques points clés : les notions de catastrophe, mort en masse, apocalypse, progrès, arbitraire, le pouvoir des mots, regard, décomposition et masque. Ces points clés serviront à guider notre réflexion et nous aideront à comprendre dans les phénomènes étudiés comment la mort et la puissance sont toujours étroitement liées ; les opérations de mise à mort en masse dictées par des tyrans qui colorent l'atmosphère des drames canettiens épousent constamment le désir de ces derniers d'accroître leur pouvoir. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la catastrophe est une constante à la fin des drames de l'auteur juif, marqués par le lourd contexte historique qui a inspiré leur écriture: *Noce* se termine avec l'effondrement de la maison, microcosme du monde, et l'anéantissement de

tous ses habitants, et bien que les deux autres ne s'achèvent pas de manière aussi apocalyptique, ils nous mettent également devant une catastrophe d'une autre nature, caractérisée par l'ébranlement du système de traits totalitaires dont le démantèlement met la population dans un état d'inquiétude et provoque le chaos social. La chute des systèmes perçus comme bien avancés - dans *Comédie des vanités*, un régime moralisateur qui vise à en finir avec la vanité humaine, et dans *Les Sursitaires*, un système régi par une loi qui aurait résolu « le problème de la mort » et réussi à la « domestiquer » - semble, d'ailleurs, faire écho à la critique canettienne de certains aspects du progrès, plus explicite dans ses aphorismes où l'auteur condamne le développement de nouveaux moyens de mise à mort qui ne font qu'accroître le pouvoir et la nocivité des armes de destruction en masse. Nous avons pu y identifier le rôle joué par l'arbitraire, ainsi que par le pouvoir des mots absurdes de la loi et l'impossibilité de communication entre les personnages, conçus dans leur majorité comme des masques acoustiques impénétrables, et apparemment dépourvus de la capacité d'écoute, qui ne font que répéter leurs discours immuables. Ce renfermement en soi de chaque personnage qui l'isole du monde extérieur et de tous ceux qui s'y trouvent, caractérisé aussi par le manque de regard vers l'autre, aboutit à la décomposition ou l'effondrement de l'édifice social, ainsi qu'à une désharmonisation de l'espace devenu chaotique et au démantèlement - métaphorique ou bien concret, dans le cas de *Noce* - de l'individu, qui selon l'anthropologie canettienne, se sert de la mort comme instrument de pouvoir ou, dans le second cas, de celui qui en est la victime.

Les mêmes points clés susmentionnés sont non par hasard également identifiables dans les analyses d'autres auteurs de certaines catastrophes majeures du XX^e siècle qui ont dû, comme nous l'avons vu, profondément marquer l'esprit d'Elias Canetti. Ces auteurs semblent partager avec lui la préoccupation de tenter d'interpréter ou d'expliquer, de « prendre à la gorge » ce siècle si lourd et difficile à comprendre.

Examinons d'abord l'œuvre de Primo Levi. Survivant d'un camp de concentration nazi, Primo Levi décrit dans *Si c'est un homme*⁸¹² ses jours en captivité, depuis son arrivée jusqu'à sa libération du camp. Le récit de l'auteur italien touche à plusieurs questions qui se trouvent bien au cœur de notre analyse sur les enjeux de la mort dans le drame canettien. L'une des caractéristiques les plus frappantes de cette opération de mise à mort du peuple juif entreprise par les Allemands serait l'arbitraire de la décision sur le destin -

⁸¹² Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket Julliard, 1987 (*j'ai dû utiliser une version digitalisée de cet ouvrage où les numéros des pages cités dans les notes suivantes peuvent varier par rapport à sa version imprimée).

la vie ou la mort - de chaque prisonnier. Ainsi comme le Capsulant dans *Les Sursitaires*, qui distribue au hasard des quotas de vie inégaux aux différents membres de la population, comme Boniface dans *Noce*, qui interdit sans raison apparente à ses invités de quitter sa maison en train de s'effondrer, ou comme certaines lois dans *Comédie des vanités*, qui se révèlent exagérées et absurdes, les SS du *Lager*⁸¹³, arbitres du destin de milliers de prisonniers⁸¹⁴, prennent des décisions qui peuvent être soumises à différents facteurs. Un de ces facteurs est le besoin de main d'œuvre, selon lequel ils essaient de garder en vie ceux qui leur semblent plus aptes au travail⁸¹⁵, mais parfois n'ont pas de critère⁸¹⁶ - des erreurs de jugement, d'ailleurs, ne sont pas importants pour les SS, qui sont plus concernés par la rapidité de leur travail : « Ces erreurs n'ont rien d'étonnant : l'examen est très rapide et sommaire, et d'ailleurs, ce qui compte pour l'administration du *Lager*, ce n'est pas tant d'éliminer vraiment les plus inutiles que de faire rapidement place nette en respectant le pourcentage établi⁸¹⁷. » À ce propos, lorsqu'il évoque l'expérience vécue à son arrivée au camp, outre l'absence de nécessité logique dans les décisions des SS, Levi souligne également la rapidité avec laquelle le massacre est organisé et accompli :

En moins de dix minutes, je me trouvai faire partie du groupe des hommes valides, Ce qu'il advint des autres, (...), il nous fut impossible alors de le savoir : la nuit les engloutit, purement et simplement. Aujourd'hui pourtant, nous savons que ce tri rapide et sommaire avait servi à juger si nous étions capables ou non de travailler utilement pour le Reich ; nous savons que les camps de Buna-Monowitz et de Birkenau n'accueillirent respectivement que quatre-vingt-seize hommes et vingt-neuf femmes de notre convoi et que deux jours plus tard il ne restait de tous les autres - plus de cinq cents - aucun

⁸¹³ Mot utilisé pour se référer au camp de travail (« Arbeitslager »).

⁸¹⁴ Voir Levi, Primo, *op. cit.*, p. 103 : « C'est là, entre les deux portes, que se tint l'arbitre de notre destin, en la personne d'un sous-officier des SS ».

⁸¹⁵ À ce propos, quelques prisonniers semblent préférer croire naïvement qu'ils ne seront jamais choisis. Voir *Ibid.*, pp. 102-105 : « Comme toujours, la nouvelle nous est arrivée nimbée de détails contradictoires et suspects : ce matin même, il y a eu sélection à l'infirmerie, avec un pourcentage de sept pour cent du total des hommes, et de trente ou cinquante pour cent de celui des malades. A Birkenau, la cheminée du four crématoire fume depuis dix jours. Il faut faire de la place pour un énorme convoi en provenance du ghetto de Posen. Les jeunes disent aux jeunes qu'ils choisiront les vieux. Les bien-portants disent aux bien-portants qu'ils ne prendront que les malades. Ils ne prendront pas les spécialistes. Ils ne prendront pas les juifs allemands. Ils ne prendront pas les petits numéros. Ils te prendront toi, pas moi. (...) Peu à peu, le silence s'installe, et alors (...) je vois et j'entends le vieux Kuhn en train de prier (...). Kuhn remercie Dieu de n'avoir pas été choisi.

Kuhn est fou. Est-ce qu'il ne voit pas, dans la couchette voisine, Beppo le Grec, qui a vingt ans, et qui partira après-demain à la chambre à gaz, qui le sait, et qui reste allongé (...) sans rien dire et sans plus penser à rien ? Est-ce qu'il ne sait pas (...) que la prochaine fois ce sera son tour ? Est-ce qu'il ne comprend pas que ce qui a eu lieu aujourd'hui est une abomination qu'aucune prière propitiatoire, aucun pardon, aucune expiation des coupables, rien enfin de ce que l'homme a le pouvoir de faire ne pourra jamais plus réparer ? »

⁸¹⁶ Comme Levi l'explique dans la préface, en 1944 en raison de la pénurie croissante de main d'œuvre les Allemands avaient décidé d'allonger la moyenne de vie des prisonniers à éliminer en améliorant leur condition de vie et en suspendant provisoirement les exécutions arbitraires individuelles.

⁸¹⁷ Levi, Primo, *op. cit.*, p. 104.

survivant. Nous savons aussi que même ce semblant de critère dans la discrimination entre ceux qui étaient reconnus aptes et ceux qui ne l'étaient pas ne fut pas toujours appliqué, et qu'un système plus expéditif fut adopté par la suite : on ouvrait les portières des wagons des deux côtés en même temps, sans avertir les nouveaux venus ni leur dire ce qu'il fallait faire. Ceux que le hasard faisait descendre du bon côté entraient dans le camp ; les autres finissaient à la chambre à gaz.

Ainsi disparurent en un instant, par trahison, nos femmes, nos parents, nos enfants. Presque personne n'eut le temps de leur dire adieu. Nous les aperçûmes un moment encore, telle une masse sombre à l'autre bout du quai, puis nous ne vîmes plus rien⁸¹⁸.

L'auteur souligne à plusieurs reprises l'efficacité du massacre qui « rôde chaque jour dans les baraques du K.B. » et s'abat sur tel ou tel d'entre les prisonniers de façon « discrète et organisée, sans déploiement de force et sans colère »⁸¹⁹, ainsi que l'absurdité de la situation, qui se répète dans les jours de « sélection » :

Chacun de nous sort nu du Tagesraum⁸²⁰ dans l'air froid d'octobre, franchit au pas de course sous les yeux des trois hommes les quelques pas qui séparent les deux portes, remet sa fiche au SS et rentre par la porte du dortoir. Le SS, pendant la fraction de seconde qui s'écoule entre un passage et l'autre, décide du sort de chacun en nous jetant un coup d'œil de face et de dos, et passe la fiche à l'homme de droite ou à celui de gauche : ce qui signifie pour chacun de nous la vie ou la mort. Une baraque de deux cents hommes est « faite » en trois ou quatre minutes, et un camp entier de douze mille hommes en un après-midi⁸²¹.

Il vaut la peine de remarquer non seulement la rapidité du massacre, mais aussi de « l'effacement » des corps des victimes. Chaque prisonnier entre au camp « nu, seul, anonyme »⁸²² et meurt dans le silence et dans l'isolement des siens. Ainsi, les condamnés subissent une sorte de double mort, ils n'ont même pas le droit à un enterrement digne, comme le prévoit la tradition⁸²³.

Dans l'orchestration de cette opération d'exécution en masse évoquée par Levi nous pouvons identifier certains parallèles avec la critique canettienne du progrès, qui rend possible le développement d'armes de destruction en masse de plus en plus nocives, ainsi qu'avec le rêve de grandeur des tyrans, qui se concrétise souvent aux dépens de beaucoup de vies humaines. Sous ce prisme, la description de la Buna comme emblème de la haine et de la discorde semble assez révélatrice :

La Tour du Carbone, qui s'élève au centre de la Buna et dont le sommet est rarement visible au milieu du brouillard, c'est nous qui l'avons construite. Ses briques ont été appelées Ziegel, mattoni, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, et c'est la haine qui les a cimentées ; la haine et la discorde, comme la Tour de Babel, et c'est le nom que nous lui

⁸¹⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁸²⁰ Le traducteur n'a pas mis les mots étrangers du texte en italique.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 103.

⁸²² *Ibid.*, p. 75.

⁸²³ Voir *Ibid.*, p. 7 et p. 10.

avons donné : Babelturm, Bobelturm. En elle nous haïssons le rêve de grandeur insensée de nos maîtres, leur mépris de Dieu et des hommes, de nous autres hommes⁸²⁴.

Dans la critique levinienne des armes de destruction massives, il remarque, d'ailleurs, l'impuissance des prisonniers à prolonger leurs vies qui contraste avec la rapidité de l'ennemi à donner la mort en masse, à eux comme à autrui, automatiquement, en l'espace de quelques secondes :

(...) [À] des milliers de mètres au-dessus de nous, dans les trouées des nuages gris, se déroulaient les miracles compliqués des duels aériens. Au-dessus de nous, qui étions nus, impuissants, désarmés, des hommes de notre temps cherchaient à se donner réciproquement la mort par les moyens les plus raffinés. Un sein geste de leur main pouvait provoquer la destruction du camp tout entier et anéantir des milliers d'hommes ; alors que toutes nos énergies, toutes nos volontés mises ensemble n'auraient pas suffi à prolonger d'une seule minute la vie d'un seul d'entre nous⁸²⁵.

Nous pouvons également reconnaître dans le récit levinien sur ses jours à Auschwitz la mise en relief d'un point fondamental de l'essai anthropologique et philosophique d'Elias Canetti : le lien entre la mort et la puissance. La « Solution finale » conçue par Adolf Hitler, son projet d'extermination du peuple juif en Europe, épouse le désir du Führer, le même que celui de tant de tyrans au cours de l'histoire, d'accroître son pouvoir. Le massacre du peuple juif, un massacre en masse rapide et bien orchestré, sans raison et sans explication, fait partie d'une stratégie de domination. À travers l'anéantissement de ses « ennemis », Hitler aspire à faire de l'Allemagne la nation très puissante qu'elle était avant la Première Guerre mondiale.

Composé d'un grand nombre d'interdictions et de rites « infinis et insensés » à accomplir⁸²⁶, le travail représentant à lui seul « un véritable labyrinthe de lois, de tabous et de difficultés⁸²⁷ », le règlement du camp est, selon Levi,

incroyablement compliqué, les interdictions sont innombrables : interdiction de s'approcher à plus de deux mètres des barbelés, de dormir avec sa veste, ou sans caleçons, ou le calot sur la tête, d'entrer dans les lavabos ou les latrines « nur fur Kapos » ou « nur fur Reichsdeutsche », de ne pas aller à la douche les jours prescrits, et d'y aller les jours qui ne le sont pas, de sortir de la baraque la veste déboutonnée ou le col relevé ; de mettre du papier ou de la paille sous ses habits pour se défendre du froid ; de se laver autrement que torse nu⁸²⁸.

Comme le souligne l'auteur, les prisonniers restent tout le temps sans explication à propos des raisons pour lesquelles ils ont été mis dans cette situation terrible :

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁸²⁶ *Ibid.* p. 23.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 23.

« Vous n'êtes pas à la maison ». C'est le refrain que nous nous entendons répéter de partout. Vous n'êtes plus chez vous ; ce n'est pas un sanatorium, ici, d'ici, on n'en sort que par la cheminée (...).

« Warum ? » dis-je dans mon allemand hésitant. « Hier ist kein warum » (ici il n'y a pas de pourquoi), me répond-il en me repoussant rudement à l'intérieur.

L'explication est monstrueuse, mais simple : en ce lieu, tout est interdit, non certes pour des raisons inconnues, mais bien parce que c'est là précisément toute la raison d'être du Lager. Si nous voulons y vivre, il nous faudra le comprendre, et vite⁸²⁹.

La difficulté de communication entre les SS et les prisonniers dans cet univers dystopique de violence gratuite est aggravée par le fait que les premiers donnent des ordres dans une langue que les prisonniers ne parlent ni ne comprennent pas :

Le mélange des langues est un élément fondamental du mode de vie d'ici ; on évolue dans une sorte de Babel permanente où tout le monde hurle des ordres et des menaces dans des langues parfaitement inconnues, et tant pis pour ceux qui ne saisissent pas au vol. Ici, personne n'a le temps, personne n'a la patience, personne ne vous écoute⁸³⁰.

Or, ce grand nombre d'interdictions et de lois absurdes, telles celles qui régissent la société dans *Comédie des vanités*, ainsi que le manque d'explication ou de communication avec les prisonniers à qui s'adresse ce règlement absurde, font également partie, comme nous le verrons plus en détail par la suite, de stratégies de domination mises en place sous les régimes totalitaires. Ne pas donner des explications aux victimes semble rendre plus facile la tâche des bourreaux, qui ne les écoutent ni ne les voient⁸³¹ - en tout cas, pas comme des personnes. À l'origine du traitement accordé par les Allemands à leurs prisonniers se trouve l'idée xénophobe que l'étranger représente un ennemi qui doit être anéanti. Poussé à son paroxysme, l'idée sous-jacente que l'ennemi ne représenterait même plus une personne, comme le remarque l'auteur à propos du regard de son tortionnaire :

(...) son regard ne fut pas celui d'un homme à un autre homme, et si je pouvais expliquer au fond la nature de ce regard, échangé comme à travers la vitre d'un aquarium entre deux êtres appartenant à deux mondes différents, j'aurais expliqué du même coup l'essence de la grande folie du Troisième Reich⁸³².

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 27. Voir aussi *Ibid.*, pp. 10-11 : « La portière s'ouvrit avec fracas ; l'obscurité retentit d'ordres hurlés dans une langue étrangère, et de ces aboiements barbares naturels aux Allemands quand ils commandent, et qui semblent libérer une hargne séculaire. »

⁸³¹ À ce propos, si d'un côté les bourreaux ne voient pas métaphoriquement leurs victimes, d'un autre côté souvent ces dernières ne les voient pas réellement. Voir *Ibid.*, p. 23 : « Nos véritables maîtres, ce sont les triangles verts qui peuvent faire de nous ce qu'ils veulent, et puis tous ceux des deux autres catégories qui acceptent de les seconder (...). »

⁸³² *Ibid.*, p. 86. Voir également *Ibid.*, p. 8 : Le SS demande « Wieviel 'Stück' ? » (« combien de 'pièces' ? ») pour se référer à des prisonniers.

À ce propos, la description des douze wagons qui devraient transporter six cents cinquante prisonniers semble assez révélatrice :

c'était bien cela, très exactement : des wagons de marchandises, fermés de l'extérieur, et dedans, entassés sans pitié comme un chargement en gros, hommes, femmes et enfants, en route pour le néant, la chute, le fond. Mais cette fois, c'est nous qui sommes dedans⁸³³.

Tantôt chez Levi, tantôt chez Canetti, cette réification de l'humain semble toujours associée à la question du regard. En effet, ne pas voir l'autre ou regarder l'autre comme un objet explique l'indifférence au sort d'autrui qui se traduit dans les premiers drames canettiens, par un profond égoïsme et un repli sur soi-même caractérisé par une incapacité des personnages à voir le monde qui les entoure. Ce *topos* de l'hostilité du monde est bien capté dans la description que fait Levi du *Lager* :

Autour de nous, tout est hostile. (...) De toutes parts, l'étreinte sinistre du fer en traction. Nous n'avons jamais vu où ils finissent, mais nous sentons la présence maligne des barbelés qui nous tiennent séparés du monde. Et sur les échafaudages, sur les trains en manœuvre, sur les routes, dans les tranchées, dans les bureaux, des hommes et des hommes, des esclaves et des maîtres, et les maîtres eux-mêmes esclaves ; la peur gouverne les uns, la haine les autres ; tout autre sentiment a disparu. Chacun est à chacun un ennemi ou un rival⁸³⁴.

L'auteur italien comprend bien la menace représentée par cette réification dont il est l'une des victimes : « Le sentiment de notre existence dépend pour une bonne part du regard que les autres portent sur nous : aussi peut-on qualifier de non humaine l'expérience de qui a vécu des jours où l'homme a été un objet aux yeux de l'homme. »⁸³⁵

Ce manque de regard et cette indifférence des bourreaux à l'égard de leurs victimes, identifiables chez Levi comme chez Canetti, constituent précisément, comme nous le verrons, le deuxième point de cette analyse fondamentale à la compréhension de l'ampleur de la catastrophe représentée par la Shoah. L'incapacité à voir l'autre et le reconnaître comme son semblable et l'indifférence à son sort qui semblent légitimer la barbarie sont elles aussi le fruit de stratégies de domination des régimes totalitaires qui, en provoquant l'atomisation sociale et en pulvérisant les liens qui unissent les individus, stimulent la formation d'un concert d'égoïsmes comme celui caricaturé dans les drames canettiens, notamment dans *Comédie des vanités*. Cette fragmentation ou pulvérisation des liens entre les hommes semble jouer un rôle important dans le camp, où

la lutte pour la vie est implacable car chacun est désespérément et féroce ment seul. Si un quelconque Null Achtzehn vacille, il ne trouvera personne pour lui tendre la main, mais bien quelqu'un qui lui donnera le coup de grâce, parce que (...) personne n'a intérêt à ce

⁸³³ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁸³⁴ *Ibid.*, pp.30-31.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 140.

qu'un « musulman » de plus se traîne chaque jour au travail ; et si quelqu'un, par un miracle de patience et d'astuce, trouve une nouvelle combine pour échapper aux travaux les plus durs, un nouveau système qui lui rapporte quelques grammes de pain supplémentaires, il gardera jalousement son secret, ce qui lui vaudra la considération et le respect général, et lui rapportera un avantage (...) ; il deviendra plus puissant, on le craindra, et celui qui se fait craindre est du même coup un candidat à la survie⁸³⁶.

Dans l'extrait susmentionné, les mots de Primo Levi semblent faire écho à et enrichir la théorie canettienne sur le survivant. Les prisonniers devenus plus puissants deviennent plus chanceux et plus aptes à la survie, ce qui suggère non seulement que le survivant devient plus puissant avec la mort de ceux auxquels il a survécu, mais aussi que ceux qui sont déjà plus puissants que les autres ont plus de chances de leur survivre. Cependant si même parmi les prisonniers du camp il y a un manque d'union, cette situation pourrait être partiellement comprise comme le produit des hiérarchies existant entre eux. D'abord, celle des numéros. Comme dans *Les Sursitaires*, le « nom » de chaque prisonnier du *Lager* correspond à un numéro qu'il porte non autour du cou dans une capsule, mais sur la chair de son propre corps, comme l'explique Levi : « *Häftling* : j'ai appris que je suis un *Häftling*. Mon nom est 174517 ; nous avons été baptisés et aussi longtemps que nous vivrons nous porterons cette marque tatouée sur le bras gauche⁸³⁷. » Levi apprend non seulement l'utilité importante des numéros, qui donnent droit à la nourriture, mais aussi la signification de chaque « nom » dans la routine du camp, ou de

la funèbre science des numéros d'Auschwitz, qui résument à eux seuls les étapes de la destruction de l'hébraïsme en Europe. Pour les anciens du camp, le numéro dit tout : la date d'arrivée au camp, le convoi dont on faisait partie, la nationalité. On traitera toujours avec respect un numéro compris entre 30000 et 80000 : il n'en reste que quelques centaines, qui désignent les rares survivants des ghettos polonais. De même, il s'agit d'ouvrir l'œil si on doit entrer en affaires avec un 116000 ou un 117000 : ils ne sont plus qu'une quarantaine désormais, mais ce sont des Grecs de Salonique, et ils ont plus d'un tour dans leur sac. Quant aux gros numéros, il s'y attache une note essentiellement comique (...) : le gros numéro par excellence est un individu bedonnant, docile et mais, à qui vous pouvez faire croire qu'à l'infirmerie on distribue des chaussures en cuir pour pieds sensibles, et qui est capable sur votre instigation d'y courir séance tenante en vous laissant sa gamelle de soupe «à garder», vous pouvez lui vendre une cuillère pour trois rations de pain, vous pouvez même l'envoyer demander (...) au Kapo le plus féroce du camp si c'est bien lui qui commande le Kartoffelschalkommando, le Kommando d'Épluchage de Patates, et s'il est possible de s'y faire enrôler⁸³⁸.

Outre la hiérarchie des numéros, qui établit des différences entre grands et petits numéros⁸³⁹, il y a aussi celle représentée par les vestes des prisonniers, qui permettent

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸³⁸ *Id.*

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 65.

d'en identifier trois types, les prisonniers de droit commun, les prisonniers politiques et les juifs^{840 841}. Finalement, pour ceux qui n'ont pas la chance d'avoir un « bon numéro » ou d'appartenir à la « bonne catégorie de prisonniers », il y a aussi l'opportunité d'appartenir au groupe de ceux que Levi appelle « les élus » en intégrant la « Prominenz » et en devenant un « Prominent », terme qui désigne les fonctionnaires du camp⁸⁴², des individus corrompus par le système qui oublie volontiers leurs valeurs morales au profit de l'obtention de certains privilèges :

Les prominents juifs constituent un phénomène aussi triste que révélateur. Les souffrances présentes, passées et ataviques s'unissent en eux à la tradition et au culte de la xénophobie pour en faire des monstres asociaux et dénués de toute sensibilité. Ils sont le produit par excellence de la structure du Lager allemand ; qu'on offre à quelques individus réduits en esclavage une position privilégiée, certains avantages et de bonnes chances de survie, en exigeant d'eux en contrepartie qu'ils trahissent la solidarité naturelle qui les lie à leurs camarades : il se trouvera toujours quelqu'un pour accepter. Cet individu échappera à la loi commune et deviendra intouchable ; il sera donc d'autant plus haïssable et haï que son pouvoir gagnera en importance. Qu'on lui confie le commandement d'une poignée de malheureux, avec droit de vie et de mort sur eux, et aussitôt il se montrera cruel et tyrannique, parce qu'il comprendra que s'il ne l'était pas assez, on n'aurait pas de mal à trouver quelqu'un pour le remplacer. Il arrivera en outre que, ne pouvant assouvir contre les oppresseurs la haine qu'il a accumulée, il s'en libérera de façon irrationnelle sur les opprimés, et ne s'estimera satisfait que lorsqu'il aura fait payer à ses subordonnés l'affront infligé par ses supérieurs⁸⁴³.

Bien que, contrairement au peuple des *sursitaires*, les prisonniers du *Lager* ne connaissent par leur « instant fatal », dès qu'ils entendent l'ordre de départ des trains vers un destin inconnu⁸⁴⁴ ils savent pour la plupart qu'ils seront tués⁸⁴⁵. Leurs seuls moyens pour tenter d'échapper à la mort sont soit de se corrompre et s'adapter au système en devenant des fonctionnaires du camp, soit d'avoir la chance de ne pas être « sélectionnés » et la force pour résister et ne pas succomber. Comme le résume l'auteur,

⁸⁴⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁸⁴¹ À propos de ce troisième groupe, auquel appartient l'auteur, il écrit : « nous sommes les esclaves des esclaves, ceux à qui tout le monde peut commander, et notre nom est le numéro que nous portons tatoué sur le bras et cousu sur la poitrine ! ». Voir *Ibid.*, p. 57.

⁸⁴² Voir *Ibid.*, p. 73.

⁸⁴³ *Id.*

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 6. À propos de l'éternel nomadisme du peuple juif, voir aussi *Ibid.*, p. 8, où il dit avoir senti « l'antique douleur du peuple qui n'a pas de patrie, la douleur sans espoir de l'exode que chaque siècle renouvelle ».

⁸⁴⁵ Voir, par exemple, *Ibid.*, p. 15 et pp. 42-43 (où l'auteur évoque les limites de la haine) : « Peut-être pourrions-nous survivre aux maladies et échapper aux sélections, peut-être même résister au travail et à la faim qui nous consomment : et puis ? Ici, (...) tout nous dit que nous ne reviendrons pas. Nous avons voyagé jusqu'ici dans les wagons plombés, nous avons vu nos femmes et nos enfants partir pour le néant ; et nous, devenus esclaves, nous avons fait cent fois le parcours monotone de la bête au travail, morts à nous-mêmes avant de mourir à la vie, anonymement. Nous ne reviendrons pas. Personne ne sortira d'ici, qui pourrait porter au monde, avec le signe imprimé dans sa chair, la sinistre nouvelle de ce que l'homme, à Auschwitz, a pu faire d'un autre homme. »

il existe (...) une vaste catégorie de prisonniers qui, n'ayant pas été initialement favorisés par le destin, luttent pour survivre avec leurs seules forces. Il faut remonter le courant ; livrer bataille tous les jours et à toute heure contre la fatigue, la faim, le froid, et l'apathie qui en découle ; résister aux ennemis, être sans pitié pour les rivaux ; aiguïser son intelligence, affermir sa patience, tendre sa volonté. Ou même abandonner toute dignité, étouffer toute lueur de conscience, se jeter dans la mêlée comme une brute contre d'autres brutes, s'abandonner aux forces souterraines insoupçonnées qui soutiennent les générations et les individus dans l'adversité. Les moyens que nous avons su imaginer et mettre en œuvre pour survivre sont aussi nombreux qu'il y a de caractères humains. Tous impliquaient une lutte exténuante de chacun contre tous, et beaucoup une quantité non négligeable d'aberrations et de compromis. Survivre sans avoir renoncé à rien de son propre monde moral, à moins d'interventions puissantes et directes de la chance, n'a été donné qu'à un tout petit nombre d'êtres supérieurs, de l'étoffe des saints et des martyrs⁸⁴⁶.

Ici nous arrivons au cœur de cette analyse comparative entre le récit de Primo Levi et la dramaturgie d'Elias Canetti. Les attitudes des prisonniers d'Auschwitz face à la perspective de la mort nous apprennent beaucoup sur celles des personnages canettiens.

« Rares sont les hommes capables d'aller dignement à la mort⁸⁴⁷ », observe Levi. Comme l'explique l'auteur italien, qui appartient au groupe minoritaire des rescapés d'Auschwitz, résister et réussir à se maintenir en vie face aux dures épreuves auxquelles les prisonniers du camp sont quotidiennement confrontés est très difficile. On doit réussir à supporter l'éloignement de la famille - le « mal de la maison⁸⁴⁸ » -, la torture, la fatigue, les privations, la faim, le froid, la peur, la perte des amis exécutés⁸⁴⁹, et pour y arriver, le plus sage, d'après Levi, c'est de ne pas penser⁸⁵⁰ - ce qui ne veut pas dire oublier son

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 10 (dans la version originale : « Pochi sono gli uomini che sanno andare a morte con dignità. »)

⁸⁴⁸ Voir *Ibid.*, p. 42 : « Lorsqu'on travaille, on souffre et on n'a pas le temps de penser : nos maisons sont moins qu'un souvenir. Mais ici le temps est tout à nous : malgré l'interdiction, nous nous rendons visite d'une couchette à l'autre, et nous parlons et parlons. La baraque de bois, emplie d'humanité souffrante, retentit de paroles, de souvenirs, et d'une autre douleur. Cela se dit « Heimweh » en allemand ; c'est une belle expression, qui veut dire littéralement « mal de la maison. »

⁸⁴⁹ Voir *Ibid.*, p. 26 : « Nous avons décidé de nous retrouver entre Italiens, tous les dimanches soir, dans un coin du Lager ; mais nous y avons bientôt renoncé parce que c'était trop triste de se compter et de se retrouver à chaque fois moins nombreux, plus hideux et plus sordides. Et puis c'était si fatigant de faire ces quelques pas, et puis se retrouver, c'était se rappeler et penser, et ce n'était pas sage. »

⁸⁵⁰ *Id.* Voir aussi *Ibid.*, pp.13-14 : « C'est ça, l'enfer. (...) Comment penser ? On ne peut plus penser, c'est comme si on était déjà mort (...).

(...) il nous reste qu'à obéir. »

histoire⁸⁵¹ - et de ne pas questionner les ordres donnés⁸⁵². Dans ce cadre, garder sa santé mentale devient encore plus dur, comme l'explique Levi, que maintenir la vie :

C'est dans cette baraque du K.B. (...) que nous avons appris combien notre personnalité est fragile, combien, beaucoup plus que notre vie, elle est menacée ; combien, au lieu de nous dire : « Rappelle-toi que tu dois mourir », les sages de l'Antiquité auraient mieux fait de nous mettre en garde contre cet autre danger, autrement redoutable. S'il est un message que le Lager eût pu transmettre aux hommes libres, c'est bien celui-ci : Faites en sorte de ne pas subir dans vos maisons ce qui nous est infligé ici⁸⁵³.

En dépit de nombreuses difficultés, l'effort pour maintenir son intégrité physique, morale et mentale⁸⁵⁴ s'avère une démarche extrêmement importante, comme l'apprend l'auteur :

Je ne me souviens plus (...) des mots clairs et directs de Steinlauf (...) Mais le sens de ses paroles, je l'ai retenu pour toujours : c'est justement (...) parce que le Lager est une monstrueuse machine à fabriquer des bêtes, que nous ne devons pas devenir des bêtes ; puisque même ici il est possible de survivre, nous devons vouloir survivre, pour raconter, pour témoigner ; et pour vivre, il est important de sauver au moins l'ossature, la charpente, la forme de la civilisation. Nous sommes des esclaves, certes, privés de tout droit, en butte à toutes les humiliations, voués à une mort presque certaine, mais il nous reste encore une ressource et nous devons la défendre avec acharnement parce que c'est la dernière : refuser notre consentement. Aussi est-ce pour nous un devoir envers nous-mêmes (...) de nous tenir droits et de ne pas traîner nos sabots, non pas pour rendre hommage à la discipline prussienne, mais pour rester vivants, pour ne pas commencer à mourir⁸⁵⁵.

Comme le montre le discours de Steinlauf, qui ne fait que présenter sous une autre formulation la lutte canettienne contre la mort, il y a un lien étroit entre cette « mort de l'esprit » - la transformation en « bêtes » - et la mort physique et réelle. Toutefois, dans le système corrompu et injuste du *Lager*, dont la structure reflète les rapports de pouvoir

⁸⁵¹ Comme Canetti, Levi souligne l'importance, dans la lutte contre la mort, de la mémoire, du souvenir et de la transmission des histoires. Voir *Ibid.*, p. 51 : « Il m'a raconté son histoire, (...) c'était à coup sûr une histoire douloureuse, cruelle et touchante, comme le sont toutes nos histoires, des centaines de milliers d'histoires toutes différentes et toutes pleines d'une étonnante et tragique nécessité. Le soir, nous nous les racontons entre nous : elles se sont déroulées en Norvège, en Italie, en Algérie, en Ukraine, et elles sont simples et incompréhensibles comme les histoires de la Bible. Mais ne sont-elles pas à leur tour les histoires d'une nouvelle Bible ? » À propos de l'importance du souvenir de l'événement (la Shoah) et de son analyse, voir également *Ibid.*, pp. 69-70.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁵⁴ À ce propos, Levi explique comment le fait de s'attacher à des petites choses peut les aider et les empêcher de chercher le suicide. Voir *Ibid.*, p. 106 : « C'est curieux comme, d'une manière ou d'une autre, on a toujours l'impression qu'on a de la chance, qu'une circonstance quelconque, un petit rien parfois, nous empêche de nous laisser aller au désespoir et nous permet de vivre. Il pleut, mais il n'y a pas de vent. Ou bien : il pleut et il vente, mais on sait que ce soir on aura droit à une ration supplémentaire de soupe, et alors on se dit que pour un jour, on tiendra bien encore jusqu'au soir. Ou encore, c'est la pluie, le vent, la faim de tous les jours, et alors on pense que si vraiment (...) on n'avait plus rien dans le cœur que souffrance et dégoût, comme il arrive parfois dans ces moments où on croit vraiment avoir touché le fond, eh bien, même alors, on pense que si on veut, quand on veut, on peut toujours aller toucher la clôture électrifiée, ou se jeter sous un train en manœuvre. Et alors il ne pleuvrait plus. »

⁸⁵⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

du monde extérieur et où la grande majorité des prisonniers doivent (sur)vivre dans des conditions inhumaines, la « mort spirituelle » de ceux qui n'ont pas la chance d'appartenir au groupe des « élus », et que Levi appelle « les damnés⁸⁵⁶ », est presque inévitable⁸⁵⁷ :

On a parfois l'impression qu'il émane de l'histoire et de la vie une loi féroce que l'on pourrait énoncer ainsi : « Il sera donné à celui qui possède, il sera pris à celui qui n'a rien. » Au Lager, où l'homme est seul et où la lutte pour la vie se réduit à son mécanisme primordial, la loi inique est ouvertement en vigueur et unanimement reconnue. Avec ceux qui ont su s'adapter, avec les individus forts et rusés, les chefs eux-mêmes entretiennent volontiers des rapports, parfois presque amicaux, dans l'espoir qu'ils pourront peut-être plus tard en tirer parti. Mais les « musulmans », les hommes en voie de désintégration, ceux-là ne valent même pas la peine qu'on leur adresse la parole, puisqu'on sait d'avance qu'ils commenceraient à se plaindre et à parler de ce qu'ils mangeaient quand ils étaient chez eux. Inutile (...) de s'en faire des amis : ils ne connaissent personne d'important au camp, ils ne mangent rien en dehors de leur ration, ne travaillent pas dans des Kommandos intéressants et n'ont aucun moyen secret de s'organiser. Enfin, on sait qu'ils sont là de passage, et que d'ici quelques semaines il ne restera d'eux qu'une poignée de cendres dans un des champs voisins, et un numéro matricule coché dans un registre. Bien qu'ils soient ballottés et confondus sans répit dans l'immense foule de leurs semblables, ils souffrent et avancent dans une solitude intérieure absolue, et c'est encore en solitaires qu'ils meurent ou disparaissent, sans laisser de trace dans la mémoire de personne⁸⁵⁸.

Cette masse « d'hommes en voie de désintégration » représente le côté plus faible dans l'échelle de pouvoir et les hiérarchies du camp, leur vie et leur mort n'intéressent personne. Ils sont très loin des forts, des aptes à devenir des survivants et n'ont quasiment pas de chances de résister à la routine cruelle du camp :

Le plus simple est de succomber : il suffit d'exécuter tous les ordres qu'on reçoit, de ne manger que sa ration et de respecter la discipline au travail et au camp. L'expérience prouve qu'à ce rythme on résiste rarement plus de trois mois. Tous les « musulmans » qui finissent à la chambre à gaz ont la même histoire, ou plutôt ils n'ont pas d'histoire du tout : ils ont suivi la pente jusqu'au bout, naturellement (...). Dès leur arrivée au camp, par incapacité foncière, par malchance, ou à la suite d'un incident banal, ils ont été terrassés avant même d'avoir pu s'adapter. Ils sont pris de vitesse : lorsqu'enfin ils commencent à apprendre l'allemand et à distinguer quelque chose dans l'inférieur enchevêtrement de lois et d'interdits, leur corps est déjà miné, et plus rien désormais ne saurait les sauver de la sélection ou de la mort par faiblesse. Leur vie est courte mais leur nombre infini. Ce sont eux, les *Muselmänner*, les damnés, le nerf du camp ; eux, la masse anonyme, continuellement renouvelée et toujours identique, des non-hommes en qui l'étincelle divine s'est éteinte, et qui marchent et peinent en silence, trop vides déjà pour souffrir vraiment. On hésite à les appeler des vivants : on hésite à appeler mort une mort qu'ils ne craignent pas parce qu'ils sont trop épuisés pour la comprendre. Ils peuplent ma mémoire

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁵⁷ Il y a des exceptions, comme ses amis Alberto et Lorenzo. Voir *Ibid.*, p. 44 : « Alberto est entré au *Lager* la tête haute, et vit au *Lager* sans peur et sans reproche. Il a compris avant tout le monde que cette vie est une guerre ; il ne s'est accordé aucune indulgence, il n'a pas perdu de temps en récriminations et en doléances sur soi ni sur autrui, et il est descendu en lice dès le premier jour.

(...) Et pourtant (...) il n'est pas devenu un cynique. J'ai toujours vu, et je vois encore en lui le rare exemple de l'homme fort et doux, contre qui viennent s'émauser les armes de la nuit. ». Voir aussi *Ibid.*, p. 99 : « Lorenzo était un homme : son humanité était pure et intacte, il n'appartenait pas à ce monde de négation. C'est à Lorenzo que je dois de n'avoir pas oublié que moi aussi j'étais un homme. »

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 71.

de leur présence sans visage, et si je pouvais résumer tout le mal de notre temps en une seule image, je choiserais cette vision (...) : un homme décharné, le front courbé et les épaules voûtées, dont le visage et les yeux ne reflètent nulle trace de pensée⁸⁵⁹.

Or, cette « masse anonyme » et « toujours identique » de « non-hommes », décharnés et portant la mort sur le visage semble correspondre, si l'on garde les différences de proportion, à celle représentée par la majorité de la population des *sursitaires*, qui attendent satisfaits leurs instants fatals. Certains prisonniers restent totalement indifférents à tout, même à leur propre sort, comme « Zéro Dix-huit » :

On ne lui connaît pas d'autre nom. Zéro dix-huit, les trois derniers chiffres de son matricule : comme si chacun s'était rendu compte que seul un homme est digne de porter un nom, et que Null Achtzehn n'est plus un homme. Je crois bien que lui-même a oublié son nom (...). Sa voix, son regard donnent l'impression d'un grand vide intérieur, comme s'il n'était plus qu'une simple enveloppe, semblable à ces dépouilles d'insectes qu'on trouve au bord des étangs, rattachées aux pierres par un fil, et que le vent agite.

Null Achtzehn est très jeune, ce qui constitue un grave danger. Non seulement parce que les adolescents supportent moins bien que les adultes les fatigues et les privations, mais surtout parce que, ici, pour survivre, il faut avoir accumulé une longue expérience de la lutte de chacun contre tous (...). Et (...) personne ne veut travailler avec lui. Car tout lui est à ce point indifférent qu'il ne se soucie même plus d'éviter la fatigue et les coups, ni de chercher de quoi manger. Il exécute tous les ordres qu'on lui donne, et il est fort probable que lorsqu'on l'enverra à la mort, il ira avec la même indifférence⁸⁶⁰.

Cependant, comme le distingue bien Levi et le souligne Canetti, il y a deux sortes de « non-hommes » : ceux qui acceptent avec résignation leur propre mort et, traités souvent comme objets, semblent accepter cette réification de l'humain dont ils sont victimes et ceux qui instrumentalisent ou restent indifférents à la mort de l'autre. Levi évoque à plusieurs reprises la froideur et l'aspect machinal des actions des fonctionnaires du camp⁸⁶¹, notamment des SS allemands, qui ne montrent aucune trace de sentiment envers leurs victimes :

Une dizaine de SS, plantés sur leurs jambes écartées, se tenaient à distance, l'air indifférent. A un moment donné ils s'approchèrent, et sans élever la voix, le visage impassible, ils se mirent à interroger certains d'entre nous en les prenant à part, rapidement : « Quel âge ? En bonne santé ou malade ? » et selon la réponse, ils nous indiquaient deux directions différentes.

Tout baignait dans un silence d'aquarium, de scène vue en rêve. Là où nous nous attendions à quelque chose de terrible, d'apocalyptique, nous trouvions, apparemment, de simples agents de police. (...) Quelqu'un osa s'inquiéter des bagages : ils lui dirent « bagages, après » ; un autre ne voulait pas quitter sa femme : ils lui dirent « après, de

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁶¹ Sous ce prisme, le fait que quelques descriptions de ces fonctionnaires évoquent ces individus par leurs uniformes ou les décrivent comme des poupées, semble assez révélateur. Voir *Ibid.*, p. 15 : « (L)a porte s'ouvre (...) sur un uniforme ». Voir aussi *Ibid.*, p. 20 : « (V)oici qu'apparaissent les bataillons de camarades qui rentrent du travail. Ils avancent en rang par cinq : leur démarche est bizarre, contractée, rigide, on dirait des bonshommes de bois (...). »

nouveau ensemble » (...). Sans jamais se départir de la tranquille assurance de qui ne fait qu'accomplir son travail de tous les jours ; mais comme Renzo s'attardait un peu trop à dire adieu à Francesca, sa fiancée, d'un seul coup en pleine figure ils l'envoyèrent rouler à terre : c'était leur travail de tous les jours⁸⁶².

Levi les décrit même comme « des automates » :

Une douzaine de motifs seulement, qui se répètent tous les jours, matin et soir des marches et des chansons populaires chères aux *cœurs* allemands. Elles sont gravées dans notre esprit et seront bien la dernière chose du Lager que nous oublierons, car elles sont la voix du Lager, l'expression sensible de sa folie géométrique, de la détermination avec laquelle des hommes entreprirent de nous anéantir, de nous détruire en tant qu'hommes avant de nous faire mourir lentement.

Quand cette musique éclate, nous savons que nos camarades, dehors dans le brouillard, se mettent en marche comme des automates ; leurs âmes sont mortes et c'est la musique qui les pousse en avant (...), et leur tient lieu de volonté. Car ils n'ont plus de volonté : chaque pulsation est un pas, une contraction automatique de leurs muscles inertes. Voilà ce qu'ont fait les Allemands. Ils sont dix mille hommes, et ils ne forment plus qu'une même machine grise ; ils sont exactement déterminés ; ils ne pensent pas, ils ne veulent pas, ils marchent⁸⁶³.

À l'égard de ces hommes en uniforme, ayant à l'esprit, comme nous le verrons plus en détail par la suite, qu'ils seraient la personnification de « l'homme nouveau » chéri par les totalitarismes, nous pouvons noter que la fabrication de cet « homme nouveau » s'avère un projet fort illusoire, car le portrait de « l'homme parfait » correspond, au contraire, à un homme froid, machinal, corrompu⁸⁶⁴.

Toutefois, en restant souvent passifs devant l'exécution de leurs camarades, les prisonniers deviennent eux aussi, selon Levi, des « non-hommes », ce qu'ils craignaient depuis leur arrivée au camp⁸⁶⁵. L'extrait suivant sur leur réaction devant le meurtre de l'un d'entre eux est assez emblématique :

Quand l'Allemand eut fini son discours que personne ne comprit, la voix rauque du début se fit entendre à nouveau. « Habt ihr verstanden ? » (Est-ce que vous avez compris).

Qui répondit « Jawohl » ? Tout le monde et personne, ce fut comme si notre résignation maudite prenait corps indépendamment de nous et se muait en une seule voix au-dessus de nos têtes. Mais tous nous entendîmes le cri de celui qui allait mourir, il pénétra la vieille gangue d'inertie et de soumission et atteignit au vif l'homme en chacun de nous. « Kameraden, ich bin der letzte » (« Camarades, je suis le dernier »).

Je voudrais pouvoir dire que de notre masse abjecte une voix se leva, un murmure, un signe d'assentiment. Mais il ne s'est rien passé. Nous sommes restés debout, courbes et gris, tête baissée, et nous ne nous sommes découverts que lorsque l'Allemand nous en a donné l'ordre. La trappe s'est ouverte, le corps a eu un frémissement horrible, la fanfare a recommencé à jouer, et (...) nous avons défilé devant les derniers spasmes du mourant.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 11.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁶⁴ À ce propos, les inscriptions dans les fresques sur les murs des lavabos du Lager avec des incitations à l'hygiène renvoient également à cet idéal d'« homme nouveau » des régimes totalitaires. Voir *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 10 : « Tout nous semblait incompréhensible et fou, mais une chose était claire : c'était là la métamorphose qui nous attendait. Demain, nous aussi nous serions comme eux. »

Au pied de la potence, les SS nous regardent passer d'un œuil indifférent (...). Les Russes peuvent venir, désormais il n'y a plus d'hommes forts parmi nous, le dernier pend maintenant au-dessus de nos têtes, et quant aux autres, quelques mètres de corde ont suffi. Les Russes (...) ne trouveront plus que des hommes domptés, éteints, dignes désormais de la mort passive qui les attend. Détruire un homme est difficile, (...) mais vous y êtes arrivés, Allemands. Nous voici dociles devant vous, vous n'avez plus rien à craindre de nous, ni les actes de révolte, ni les paroles de défi, ni même un regard qui vous juge⁸⁶⁶.

À ce propos, Levi souligne l'ampleur de son concept de « non-hommes », qui renvoie à un grand nombre d'individus :

Les personnages de ce récit ne sont pas des hommes. Leur humanité est morte, ou eux-mêmes l'ont ensevelie sous l'offense subie ou infligée à autrui. Les SS féroces et stupides, les Kapos, les politiques, les criminels, les promicients (...) et jusqu'aux Häftlinge, masse asservie et indifférenciée, tous les échelons de la hiérarchie dénaturée instaurée par les Allemands sont paradoxalement unis par une même désolation intérieure⁸⁶⁷.

L'auteur italien se soucie pourtant de clarifier davantage son concept :

Celui qui tue est un homme, celui qui commet ou subit une injustice est un homme. Mais celui qui se laisse aller au point de partager son lit avec un cadavre, celui-là n'est pas un homme. Celui qui a attendu que son voisin finisse de mourir pour lui prendre un quart de pain, est, même s'il n'est pas fautif, plus éloigné du modèle de l'homme pensant que le plus fruste des Pygmées et le plus abominable des sadiques⁸⁶⁸.

Or, bien que Primo Levi semble manifester une plus grande tolérance envers les meurtriers que Canetti, son discours se rapproche des considérations de ce dernier à propos de l'instrumentalisation de la mort. Tirer profit, dans n'importe quelle circonstance, de la mort de quelqu'un, ce n'est pas acceptable de la part d'un être humain. Ainsi, peu avant sa libération du camp en 1945, en examinant la dévastation du paysage qui l'entoure et en réfléchissant à tout ce que lui et ses camarades ont dû supporter et faire pour tenter de rester en vie, Levi constate avec amertume que leurs bourreaux ont réussi leur projet :

26 janvier. Nous appartenions à un monde de morts et de larves. La dernière trace de civilisation avait disparu autour de nous et en nous. L'œuvre entreprise par les Allemands triomphants avait été portée à terme par les Allemands vaincus : ils avaient bel et bien fait de nous des bêtes⁸⁶⁹.

Chez Levi comme chez Canetti, la banalisation et l'instrumentalisation de la mort transforment à la fois bourreaux et victimes. Ce qui nous semble particulièrement utile à notre analyse des personnages et des drames canettiens, c'est la confusion de sentiments

⁸⁶⁶ *Ibid.*, pp. 119-120.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, pp-98-99.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁶⁹ *Id.*

qui atteint les prisonniers lorsqu'ils sont confrontés avec la perspective d'une mort prochaine⁸⁷⁰ :

Les divers sentiments qui nous agitaient, l'acceptation consciente, la révolte sans issue, l'abandon à Dieu, la peur, le désespoir, se fondaient maintenant, après une nuit d'insomnie, en une irrépressible folie collective. Il n'était plus temps ni de réfléchir ni de décider, et toute velléité de raisonnement sombrait dans un tumulte d'émotions désordonnées d'où émergeaient par éclairs, douloureux (...), les souvenirs heureux de nos foyers.

(...)

Ce sont justement les privations, les coups, le froid, la soif, qui nous ont empêché de sombrer dans un désespoir sans fond (...). Il n'y avait là de notre part ni volonté de vivre ni résignation consciente : rares sont les hommes de cette trempe, et nous n'étions que des spécimens d'humanité bien ordinaires.

(...)

[J]e regardais autour de moi (...) cette misérable poussière humaine⁸⁷¹.

À plusieurs reprises, pourtant, Levi décrit l'apathie et l'indifférence qui atteignent progressivement la plupart des prisonniers :

Quant à nous, nous étions trop anéantis pour avoir vraiment peur. Les quelques individus encore capables de sentir et de raisonner lucidement virent dans les bombardements une raison d'espérer et de reprendre courage ; ceux que la faim n'avait pas encore réduits à l'apathie définitive profitèrent souvent des moments de panique générale pour se lancer dans des expéditions doublement téméraires (...) jusqu'aux cuisines de l'usine et aux entrepôts. Mais pour la plupart, nous supportâmes ce nouveau danger et ces nouvelles embûches avec la même indifférence, qui n'était pas de la résignation mais plutôt l'inertie obtuse des bêtes battues qui ne réagissent plus aux coups⁸⁷².

Comme réponse à ceux qui, prenant à tort « l'effet pour la cause », jugent ces prisonniers asservis qui ne montrent pas de résistance contre ce que leur imposent leurs bourreaux dignes de l'abjection qu'ils suscitent⁸⁷³, peut-être afin de se trouver une explication pour ce qui n'a pas de justification, Levi nous montre que cette apathie est le résultat du processus de « démolition » - nous pourrions rajouter « décomposition »

⁸⁷⁰ À ce propos, à son arrivée au camp, lorsque Levi voit une femme qu'il connaissait depuis longtemps, avec la conviction qu'ils seront bientôt tués, il lui dit adieu. Voir *Ibid.*, p. 10 : « Nous nous dîmes alors, en cette heure décisive, des choses qui ne se disent pas entre vivants. Nous nous dîmes adieu (...) : chacun prit congé de la vie en prenant congé de l'autre. Nous n'avions plus peur. »

⁸⁷¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁸⁷² *Ibid.*, pp. 95-96. Voir aussi *Ibid.*, p. 96 : « [L]à, nous restions étendus sans bouger, entassés les uns sur les autres comme des cadavres. »

⁸⁷³ Voir *Ibid.*, p. 98 : « Plus ou moins explicitement, et avec toutes les nuances qui vont du mépris à la commisération, les civils se disent que pour avoir été condamnés à une telle vie, pour en être réduits à de telles conditions, il faut que nous soyons souillés de quelque faute mystérieuse et irréparable. Ils nous entendent parier dans toutes sortes de langues qu'ils ne comprennent pas et qui leur semblent aussi grotesques que des cris d'animaux. Ils nous voient ignoblement asservis, sans cheveux, sans honneur et sans nom, chaque jour battus, chaque jour plus abjects, et jamais ils ne voient dans nos yeux le moindre signe de rébellion, ou de paix, ou de foi. Ils nous connaissent chapardeurs et surnois, boueux, loqueteux et faméliques, et, prenant l'effet pour la cause, nous jugent dignes de notre abjection. Qui pourrait distinguer nos visages les uns des autres ? Pour eux, nous sommes « Kazett », neutre singulier. »

mentale, morale et physique - dont lui et ses camarades sont victimes. Il s'agit d'un processus de pertes successives, la liberté n'étant que la première d'entre elles⁸⁷⁴, à la fin duquel il n'en reste pas beaucoup qui puisse les identifier comme des hommes, ce que l'auteur constate un jour après leur soumission à la douche et à la désinfection :

Cette opération terminée, chacun est resté dans son coin, sans oser lever les yeux sur les autres. Il n'y a pas de miroir, mais notre image est devant nous, reflétée par cent visages livides, cent pantins misérables et sordides, Nous voici transformés en ces mêmes fantômes entrevus hier au soir.

Alors, pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte, la démolition d'un homme (...). Il est impossible d'aller plus bas : (...) de concevoir condition humaine plus misérable que la nôtre. Plus rien ne nous appartient : ils nous ont pris nos vêtements, nos chaussures, et même nos cheveux ; si nous parlons, (...) même s'ils nous écoutaient, ils ne nous comprendraient pas. Ils nous enlèveront jusqu'à notre nom : et si nous voulons le conserver, nous devons trouver en nous la force nécessaire pour que derrière ce nom, quelque chose (...) de ce que nous étions, subsiste.

(...)

Qu'on imagine maintenant un homme privé non seulement des êtres qu'il aime, mais de sa maison, de ses habitudes, de ses vêtements, (...) littéralement de tout ce qu'il possède : ce sera un homme vide, réduit à la souffrance et au besoin, dénué de tout discernement, oublieux de toute dignité : car il n'est pas rare, quand on a tout perdu, de se perdre soi-même ; ce sera un homme dont on pourra décider de la vie ou de la mort (...) sans aucune considération d'ordre humain (...). On comprendra alors le double sens du terme « camp d'extermination » et ce que nous entendons par l'expression « toucher le fond⁸⁷⁵ ».

Le point culminant de ce processus de pertes serait, il nous semble, représenté par la « perte » du corps, ce qu'on a de plus personnel et d'impossible à s'en défaire. Comme le suggère Levi, son corps, comme celui des autres, devient méconnaissable, n'appartenant plus à son « maître », mais aux bourreaux qui l'ont transformé :

Déjà mon corps n'est plus mon corps J'ai le ventre enflé, les membres desséchés, le visage bouffi le matin et creusé le soir, chez certains, la peau est devenue jaune, chez d'autres, grise, quand nous restons trois ou quatre jours sans nous voir, nous avons du mal à nous reconnaître⁸⁷⁶.

Il vaut la peine de remarquer que ce processus de démolition de l'humain, en raison de l'énormité du massacre, s'étend et compromet également l'espace. Le meurtre en masse dans le camp, ainsi que les bombes qui sont jetées peu avant la libération des prisonniers transforment le *Lager* en un paysage dévasté, ravagé, chaotique et en décomposition, tel un champ de bataille :

⁸⁷⁴ À ce propos, le fait que la grande porte du camp d'Auschwitz est surmontée de l'inscription « Arbeit macht frei » (« Le travail rend libre ») représente une grande ironie (voir *Ibid.*, p. 13).

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 26. La dernière phrase de l'extrait nous semble assez emblématique : les prisonniers ont du mal à se reconnaître au vu de leur comportement passif devant les supplices qui leur sont imposés et ne se reconnaissent même pas physiquement. C'est comme l'aboutissement physique et visible d'un processus d'ordre moral, intérieur et invisible.

Autour de nous tout parle de désagrégation et de ruine. La moitié du bâtiment 939 n'est plus qu'un amas de décombres et de tôles tordues ; les énormes conduites où rugissait naguère la vapeur surchauffée laissent pendre jusqu'au sol d'informes glaçons bleuâtres gros comme des piliers.

(...)

La Buna déchiquetée gît sous la première neige, silencieuse et rigide comme un immense cadavre⁸⁷⁷(...).

À ce propos, il est intéressant de remarquer une sorte de mélange entre les hommes et le paysage, qui semblent se confondre. Le paysage, comme la masse d'hommes, agonise ; les deux, presque ou déjà morts ne font plus qu'un, un tout chaotique, et ceux qui vivent encore ne font qu'achever la destruction provoquée par les bombes :

Le Lager venait de mourir, et il montrait déjà les signes de la décomposition. Plus d'eau ni d'électricité : des fenêtres et des portes éventrées battaient au vent, des morceaux de tôles arrachées aux toits grinçaient, et les cendres de l'incendie volaient au loin très haut dans les airs. Les bombes avaient fait leur œuvre, et les hommes aussi : loqueteux, chancelants, squelettiques, les malades encore capables de se déplacer avaient envahi comme une armée de vers le terrain durci par le gel. Ils avaient fouillé dans toutes les baraques vides, à la recherche de nourriture et de bois ; ils avaient violé avec une furie haineuse les chambres des Blockälteste (...) interdites la veille encore aux simples Häftlinge ; incapables de maîtriser leurs viscères, ils avaient répandu des excréments partout, salissant la neige (...) devenue seule source d'eau pour le camp tout entier⁸⁷⁸.

Dans ce paysage où « tout n'était que mort et destruction⁸⁷⁹ », les prisonniers ont du mal à se convaincre, après la libération du camp en 1945, qu'ils sont vraiment libres⁸⁸⁰.

À ce propos, le retour des gestes de gratitude entre eux les aident à attester « la mort » du Lager :

Lorsque la fenêtre défoncée fut réparée et que le poêle commença à réchauffer l'atmosphère, il se produisit en nous tous comme une sensation de détente, et c'est alors que Towarowski (...) fit cette proposition aux autres malades : pourquoi ne pas offrir chacun une tranche de pain aux trois travailleurs ? Ce fut aussitôt chose faite. La veille encore, pareil événement eût été inconcevable. La loi du Lager (...) ignorait la gratitude. C'était bien le signe que le Lager était mort. Ce fut là le premier geste humain échangé entre nous. Et c'est avec ce geste (...) que naquit en nous le lent processus par lequel (...) nous avons cessé d'être des Häftlinge pour apprendre à redevenir des hommes⁸⁸¹.

D'autres œuvres qui fournissent des éléments utiles à notre analyse seraient, entre autres, *Les origines du totalitarisme*, de Hannah Arendt, et *Théorie de la dictature*, de Michel Onfray, qui nous proposent un éclairage sur les stratégies de domination des régimes totalitaires. Il ne s'agit pas ici de les analyser en profondeur, comme nous avons

⁸⁷⁷ *Ibid.*, pp. 110-111.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁸⁰ Voir *Id.* : « 24 janvier. La liberté. La brèche dans les barbelés nous en donnait l'image concrète. (...) Mais il fallait faire un effort pour s'en convaincre, et personne n'avait le temps de se réjouir à cette idée. »

⁸⁸¹ *Ibid.*, pp. 128-129.

tenté de faire avec l'ouvrage susmentionnée de Primo Levi, mais plutôt d'en évoquer quelques points-clés qui nous aident à comprendre certains enjeux des drames canettiens.

Comme l'explique Hannah Arendt, la base des deux grands régimes totalitaires du XX^e siècle, le nazisme et le stalinisme, est constituée par l'atomisation sociale et l'individualisation extrême. Outre la prise du pouvoir politique par la force, le totalitarisme, qui vise à la domination totale, instaure un régime policier et transforme complètement le mode de vie de l'individu atomisé par sa domination permanente dans toutes les sphères de sa vie, même la sphère intime de la pensée. Il cherche à imposer à tous les citoyens l'adhésion à une idéologie hors de laquelle ils sont considérés comme ennemis de la société.⁸⁸² Michel Onfray, à son tour, dans son récent ouvrage *La théorie de la dictature*⁸⁸³, très utile à la compréhension des régimes de traits totalitaires qui refont surface dans le monde contemporain, identifie sept « pistes » pour l'instauration d'un régime dictatorial, à savoir la destruction de la liberté, l'appauvrissement de la langue, l'abolition de la vérité, la suppression de l'histoire, la négation de la nature, la propagation de la haine et l'aspiration à l'Empire, parmi lesquelles celles qui nous intéressent, puisqu'elles sont facilement identifiables dans les pièces de Canetti, sont la destruction de la liberté, l'abolition de la vérité et la suppression de l'histoire.

Comme l'explique Onfray, la destruction de la liberté, également évoquée par Arendt, demande, entre autres, une surveillance perpétuelle et l'uniformisation de l'opinion. Dans les drames canettiens, notamment dans les deux derniers, la population vit sous les normes très rigides. Dans *Comédie des vanités*, d'un régime qui interdit la circulation et l'usage de miroirs et toute représentation ou reproduction en image de la figure humaine, arrivant au point d'interdire à tout individu de regarder son propre reflet sur une glace, et de menacer les infracteurs de la loi avec la peine de mort. Dans *Les sursitaires*, les normes d'un régime qui prédétermine l'instant fatal de chaque individu et qui lui interdit le dévoilement de son âge en public, ainsi que l'ouverture ou le débarassement de la capsule qu'il porte autour du cou. Ces régimes, en effet, interdisent ses membres sinon de penser, d'agir contrairement aux consignes de la loi, et le contrôle

⁸⁸² Voir Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme : Eichmann à Jérusalem*, Paris, Galimard, 2002 ; Gill, Louis, « L'atomisation sociale : condition de la domination totale », in *Spirale*, No. 176, janvier-février 2001, p. 16 ; Tassin, Étienne, « Hannah Arendt et la spécificité du totalitarisme », in *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques* No. 6. *Dictature et totalitarisme : Colloque des 15 et 16 mai 1997 à la Fondation Singer-Polignac* (2^e semestre de 1997), Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 367-388. À propos de la destruction des liens sociaux dans les sociétés modernes, voir aussi Simmel, Georg, *La philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 2014 (édition originale allemande : 1900).

⁸⁸³ Onfray, Michel, *Théorie de la dictature*, Paris, Robert Laffont, 2019.

exercé par les autorités se glisse même dans la sphère de la vie privée, vu que le régime dans *Comédie des vanités* interdit des comportements qui font partie de la vie intime de tous les jours de tout individu, comme le regard sur une glace, et que dans cette pièce, comme dans *Les sursitaires*, même certains mots ou certains sujets tabous ne sont pas autorisés dans les conversations entre les gens.

Un autre point repéré par Onfray qui joue un rôle capital dans les derniers drames canettiens, c'est l'abolition de la vérité. Comme l'explique l'auteur, elle se fonde, entre autres, sur l'enseignement de l'idéologie, la propagation de fausses nouvelles et la production du réel. Dans *Comédie des vanités* nous avons un régime qui prône que la vanité est un péché qui doit être aboli et, dans *Les sursitaires*, une loi qui atteste que « l'instant fatal » de chaque individu est prédéterminé. Or, notamment dans *Les sursitaires*, l'abolition de la vérité est frappante, vu que le discours fictif du Capsulant est dévoilé par Cinquante, qui montre que la loi est basée sur un mensonge.

La suppression de l'histoire demande, à son tour, un effacement du passé et une réécriture de l'histoire, une invention de la mémoire. Bien que dans *Les sursitaires* les « effroyables » temps anciens soient connus par la population, c'est comme si « la Sainte Loi » avait tenté de réécrire le passé, le changer à travers la création d'une loi qui aurait le pouvoir de changer la nature, ainsi que les rapports de l'homme avec la mort. Sur ce point, il est intéressant de remarquer qu'Onfray cite la destruction des livres comme outil de suppression de l'histoire, ce qui nous fait penser à la destruction des miroirs et des photos dans *Comédie des vanités*. Il y a encore une autre question discutée par Onfray, la négation de la nature, stimulée, entre autres, par la destruction de pulsion de vie, qui, bien qu'elle ne soit pas explicite dans les drames, semble être en quelque sorte présente dans *Les sursitaires*, où les consignes de la « Sainte Loi » semblent mettre ceux qui se montrent résignés avec l'idée de mourir à l'instant fixé par la loi dans un état d'apathie et de perte de l'élan vital.

Les œuvres susmentionnées, ainsi que celle d'autres penseurs de la modernité, comme par exemple celle de Walter Benjamin⁸⁸⁴ et Jean Baudrillard⁸⁸⁵, nous permettent de repérer nombre de points d'intersection ou de dialogue entre ces dernières et la dramaturgie canettienne. Si nous essayions de les résumer ou de les grouper, nous pourrions avoir le schéma suivant :

⁸⁸⁴ Voir, par exemple, l'œuvre complète de Walter Benjamin. Voir aussi Münster, Arno, *op. cit.*

⁸⁸⁵ Voir, par exemple, Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 2017.

1 - Le meurtre et l'instrumentalisation de la mort, outil de puissance des tyrans, et leur « légitimation »

Le meurtre et l'instrumentalisation de la mort peuvent être compris comme des outils de puissance, à travers lesquelles les auteurs ou bien les cerveaux de ces crimes font croire leur pouvoir. De même que le massacre des Juifs dans la Shoah, la « Solution finale de la question juive » conçue par Hitler est soutenue par les allemands, convaincus d'adhérer au projet de domination de leur « Führer », de même les lois absurdes imposées aux personnages canettiens, notamment à ceux de ses deux derniers drames, qui dépeignent des régimes totalitaires, sont acceptées par le peuple. Manipulée par les autorités, la plupart de la population obéit aveuglément à ces lois, qui prévoient une banalisation de la peine capitale et la détermination par le gouvernement de l'instant fatal de chacun (notamment celle des *Sursitaires*, qui soutient apathique et résignée les règles dictées par le Capsulant ; bien que ces derniers se montrent plutôt satisfaits de la connaissance de « l'instant fatal » et ne semblent pas ainsi avoir été contraints à collaborer avec le système, cette satisfaction peut avoir été façonnée ou induite par la société). Nous assistons ainsi à une sorte de « double légitimation » du meurtre et de l'instrumentalisation de la mort, par le gouvernement et aussi par ceux qui y adhèrent.

2 - Les « outils » de « légitimation » du meurtre et de l'instrumentalisation de la mort

Comme le montrent Hannah Arendt et Michel Onfray, le système totalitaire promeut l'atomisation sociale, l'isolement des individus et l'absence de relations sociales, une fragmentation des liens interpersonnels et du corps social qui se montre lourde de conséquences. En raison de cette atomisation, les individus ne se soucient plus les uns des autres, et dans les cas extrêmes, chacun, replié sur soi, ne voit ni n'écoute plus l'autre. De ce fait, la mort de l'autre devient juste un numéro, une mort comptabilisée⁸⁸⁶ (d'où la gravité de la situation créée par la loi des *Sursitaires*, qui détermine la délimitation de la durée de chaque vie humaine, qui est pourtant sacrée et ne devrait jamais être définie par la loi).

3 - Les effets du traitement inhumain, du meurtre et de l'instrumentalisation de la mort chez l'homme et dans l'espace

⁸⁸⁶ Nous en trouvons un exemple fort actuel au Brésil, où l'ancien président Bolsonaro reste, comme ses supporteurs, complètement indifférent à la mort de presque sept cent mille membres de la population atteints par la Covid-19 ; pour eux, ces vies perdues ne semblent représenter qu'un chiffre.

Comme nous le montre Primo Levi, la perspective de la mort prochaine provoque différentes réactions parmi les prisonniers d'Auschwitz. Il y a une majorité qui n'arrive pas à lutter contre la mort et, souffrant des règles absurdement rigides et du traitement inhumain du *Lager*, périt au bout de quelques mois⁸⁸⁷ ; et il y a une minorité qui essaie de trouver des moyens pour ne pas succomber et résister malgré les nombreuses privations. La survie au *Lager* a pourtant un prix et ceux qui survivent sont souvent « démolis » physiquement, mentalement et moralement. Ces prisonniers restent, tel des êtres déjà morts, dans un état constant d'apathie et d'indifférence à leur propre sort, ainsi qu'à celui de leurs camarades et, réduits à une existence ordinaire et à leurs besoins les plus essentiels, agissent souvent de la même manière que des bêtes.

Nous pouvons identifier deux catégories principales de non-hommes, ceux qui, accomplissant des meurtres, instrumentalisant la mort ou restant indifférents à la mort d'autrui, semblent avoir perdu leur humanité, et ceux qui, apathiques et indifférents à leur propre mort, semblent dépourvus de tout élan vital, comme des êtres déjà morts. Ici il vaut la peine de remarquer, néanmoins, que si l'apathie et la résignation passive de ceux qui acceptent leur propre mort semblent être le résultat de leur « démolition » mentale ou physique, celles de ceux qui se montrent indifférents à la mort d'autrui semblent constituer, à leur tour, le résultat de leur « démolition » morale⁸⁸⁸. Nous pouvons identifier les deux comportements chez les personnages canettiens : le premier plutôt chez les personnages de *Noce* et *Comédie des vanités*, et le deuxième plutôt chez *Les Sursitaires*, bien que ces deux comportements puissent être simultanément observés.

Toutefois, bien que la dramaturgie canettienne ne s'achève pas de manière aussi optimiste que le récit de Primo Levi, où l'auteur constate que lui et ses camarades sont « redevenus des hommes », *Les Sursitaires* se termine sur une bonne note et laisse entrevoir un fil d'espoir dans l'avenir de l'humanité.

Comme nous l'observons dans l'ouvrage levinien, cette « démolition » morale de l'homme, en stimulant, entre autres, des opérations de meurtre en masse, peut provoquer

⁸⁸⁷ Le traitement abusif reçu par les prisonniers du *Lager* laisse des marques si profondes chez eux que la torture s'inscrit même dans leurs rêves. À ce propos, voir Levi, Primo, *op. cit.*, p. 49 : « Nous nous éveillons à tout moment, glacés de terreur, encore sous le coup d'un ordre, crié par une voix haineuse, et dans une langue que nous ne comprenons pas ».

⁸⁸⁸ Cette discussion s'avère également utile à la compréhension des enjeux des temps actuels, où l'on assiste plutôt passivement à des massacres et des meurtres en masse et, dans le cas de la pandémie, du non-respect de certaines autorités des mesures de protection de la vie des membres de la population. Ce comportement, qui n'est malheureusement pas nouveau, se répète dans l'histoire, comme si on avait appris depuis longtemps à ignorer le sort d'autrui et oublié ce qui nous rend humains.

des démolitions ou des décompositions spatiales (ici le mot « décomposition » renvoie à des processus mentaux et spatiaux qui, contrairement au processus de décomposition physique des corps, qui commence après la mort, se donnent avant ou au moment de la mort/du meurtre en masse). À la fin du récit de l'auteur italien, il décrit un paysage ravagé par des explosions de bombes et des morts en masse. Ce même chaos dans le paysage envahit le plateau canettien ; observer comment cette démolition/décomposition - mentale, morale et/ou physique - de l'homme est représentée sur scène constitue précisément l'objet de nos prochains chapitres. Dans cette discussion, la notion de « masque » jouera un rôle capital, comme nous le verrons par la suite.

Comme constaté, la pensée canettienne nous propose une nouvelle perspective sur nombre de questions essentielles à la compréhension des principaux enjeux discutés par les théoriciens de la modernité, avec lesquels son œuvre semble dialoguer. Des archives sur le 10^e Symposium international culturel, anthropologique et philosophique sur *Masse et puissance* ou « Comment on prend le siècle à la gorge » organisé à Vienne entre le 2 et le 28 septembre 1997 fournissent un intéressant éclairage de Patillo-Hess sur l'acte de « prendre un siècle à la gorge », ainsi que sur l'atemporalité de l'analyse canettienne qui, presque quatre décennies après la parution de l'ouvrage, demeure actuelle jusqu'à nos jours :

Elias Canetti a fait la revendication de « saisir à la gorge » notre temps - c'est-à-dire qu'il nous demande de faire un "saut spirituel" dans la société industrielle et de l'information d'aujourd'hui à partir d'images archaïques des masses, du pouvoir, des commandements et des transformations, établir une relation « vérifiable » avec les masses, le pouvoir et les structures de commandement « réels » et actuels. (...) [U]n travail qui reflète une pensée diachronique⁸⁸⁹.

En vue de toutes les questions exposées, il nous semble légitime d'affirmer que *Masse et puissance* réussirait, par la richesse et la pertinence de ses réflexions, à « prendre le XX^e siècle à la gorge », et que ses drames, étroitement liés à l'ouvrage théorique, participeraient également de ce projet.

⁸⁸⁹ Patillo-Hess, John, « 10^e internationale kulturanthropologisch-philosophisches Canetti-Symposion Masse und Macht oder wie packt man das Jahrhundert an der Gurkel ? » (« 10^e Symposium culturel et anthropologique sur Canetti - *Masse et Puissance* ou comment prend-on le siècle à la gorge ? »), in Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 207. Div. Presse-materialien betr. Werke von E. C, dossier 207.4.: « Elias Canetti stellte den Anspruch, unser Jahr "an der Gurgel zu packen" - d.h., er verlangt von uns, aus archaischen Bildern von Massen, Macht, von Befehlen und Verwandlungen einen "Geistigen Sprung" zur heutigen Industrie- und Informationsgesellschaft zu machen, eine "verifizierbare" Beziehung zu "wirklichen", zu aktuellen Massen, Macht- und Befehlsstrukturen herzustellen. (...) Werk, das ein diachronisches Denken widerspiegelt. » (Ma traduction).

PARTIE III
LE SPECTACLE DE LA MORT

« *La mort comme une insulte. Comment la représenter ?* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*⁸⁹⁰)

Nous avons vu comment les enjeux historiques et anthropologiques de la mort, sous la perspective canettienne, sont unis par des liens étroits, et comment le phénomène létal est instrumentalisé dans les univers dystopiques dépeints par l'auteur. Il s'agira ici d'analyser comment ces enjeux - notamment le sous-texte historique et l'avalissement de l'homme provoqué par la mort -, ainsi que le trépas, sont évoqués dans les didascalies, les actions et la (dé)formation des personnages, et représentés sur scène. Il s'agira d'abord d'analyser le rôle de la peinture ainsi que des arts visuels en général dans la production dramatique d'Elias Canetti et d'esquisser une étude du devenir scénique de son œuvre ; ensuite, nous nous concentrerons sur une analyse du rôle du masque, élément central de l'œuvre canettienne ainsi que de ses principes dramaturgiques, et de son rapport avec la mort : troisièmement, nous nous consacrerons à l'étude des enjeux et défis de sa création sur scène, où nous nous plongerons également sur les solutions scéniques trouvées par quelques metteurs en scène ; et finalement, à une analyse de l'efficacité de la « pédagogie de l'horreur » de l'auteur.

⁸⁹⁰ Cet aphorisme de 1984 se trouve également dans les archives de Canetti à Zurich. Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 21.a.13 (Thematische Aufzeichnungen) : « Der Tod als Beleidigung. Wie ist das darzustellen ? »

Chapitre 9 - Canetti, la mort et les arts visuels

« Ce que nous vivons est régi par des images. Elles s'incorporent à nous comme une sorte de bien-fonds. Selon les images qui vous composent, votre existence prendra un tour tout différent. »
(Elias Canetti, *Jeux de regard*)

« Représenter la mort comme si elle n'existait pas. Une communauté où tout se passe de manière à ce que personne ne prenne connaissance de la mort. Dans le langage de ces gens, il n'y a pas de mot pour la désigner ; il n'y a pas non plus (...) de circonlocution consciente. (...) Personne n'est enterré et personne n'est incinéré. Personne, jamais, n'a vu un cadavre. Les gens disparaissent, nul ne sait où ; (...); comme le fait d'être seul passe pour infamant, on ne parle pas de ceux qui se sont absents. »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

Comment représenter le phénomène létal en images ? Une telle question pourrait bien résumer le défi qui a attiré et continue d'attirer tellement d'artistes. Dans la mythologie grecque, la Mort est personnifiée par la figure du dieu Thanatos, selon Hésiode, le fils de Nyx (la Nuit) et le frère jumeau d'Hypnos (le Sommeil) et Moros (Fatalité). Avec un cœur de fer et des entrailles d'airain, il est représenté sous la figure d'un enfant noir avec le visage défait et amaigri, les yeux fermés, une faux à la main, les pieds tordus, et caressé par la Nuit. Quelquefois ses pieds, sans être difformes, sont seulement croisés, symbole de la gêne où les corps se trouvent dans la tombe. La mort, qui dans l'imaginaire populaire adopte souvent la forme d'un squelette vêtu de noir tenant une faux à la main, connaît néanmoins des représentations diverses dans l'art, comme l'art mexicain qui renvoie à la Fête de Morts célébrée dans le pays et les têtes de mort colorées multipliées par le Pop Art. Chez Canetti, la mort semble acquérir, plusieurs « visages ». Pourtant, si nous esquissons une analyse du devenir scénique de son drame, de sa puissance et ses virtualités scéniques ou de ce en quoi le texte appelle la scène⁸⁹¹, que pourrions-nous dire à propos de ces visages ? Comment représenter la mort sur le plateau canettien ?

9.1 - Les « ancêtres » peintres et leur rôle dans l'œuvre et le drame canettiens

L'auteur bulgare a peu théorisé sur son drame, néanmoins, Canetti, qui enfant inventait des histoires en parlant au papier peint de sa chambre, sur lequel s'étaient des cercles sombres qui lui apparaissaient comme des personnages, semblait avoir une idée

⁸⁹¹ Voir Sarrazac, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 62.

plutôt nette de comment son drame - ou du moins ses personnages⁸⁹² - devraient être représentés en images, ce que nous constatons par son identification à l'œuvre de nombreux peintres⁸⁹³, tels que Brueghel, Goya, Grosz et Grünewald, qui l'ont profondément influencé.

Un épisode de son enfance, celui d'une maison qui brûlait et faisait peur à ceux qui flânaient dans la rue, allait, par exemple, se confondre plus tard avec une peinture de Brueghel :

Les flammes l'avaient presque entièrement ravagée (...) Mais ce qui me faisait une impression bien plus forte que la maison embrasée, c'étaient les gens qui s'agitaient autour. Vus de si loin, ils avaient l'air tout petits, tout noirs. (...) Infatigables étaient les petites silhouettes noires qui s'éloignaient, profondément penchées, en tous sens. (...) Ce spectacle que je n'ai jamais oublié devait se confondre plus tard avec les tableaux d'un peintre, de sorte que je ne saurais plus dire ce qui fait partie du spectacle initial ni ce que les tableaux sont venus y ajouter. J'avais dix-neuf ans quand je me retrouvai, à Vienne, devant les tableaux de Breughel. Je reconnus aussitôt les nombreux petits hommes entrevus dans l'enfance, près de la maison en feu. J'avais l'impression que je me promenais depuis toujours parmi ces tableaux, tellement ils m'étaient familiers (...). La phase de ma vie correspondant à l'époque de la maison en feu trouvait un prolongement immédiat dans ces tableaux, comme si les quinze années qui les séparaient n'avaient pas existé. Breughel est devenu mon peintre préféré. (...). Je l'ai trouvé en moi, à croire qu'il m'attendait là, depuis longtemps déjà, sachant que je finirais par le rejoindre⁸⁹⁴.

Il est inévitable d'associer les « petites silhouettes noires » auxquelles se réfère Canetti aux personnages de *Noce* et *Comédie des vanités*, surtout dans les scènes finales des deux pièces, où ils semblent totalement gagnés par l'hystérie. Même si Canetti ne l'affirme pas concrètement, l'influence des tableaux sur la représentation que fait l'auteur de l'homme dans ses pièces viennoises est assez claire.

Canetti était également un grand amateur de l'œuvre de Michel-Ange, dont les personnages de la chapelle Sixtine allaient lui tenir compagnie pendant plusieurs années :

⁸⁹² À propos de ces derniers, Canetti avait une idée claire des personnages à qui il voulait donner vie dans sa *Comédie Humaine des fous*. Voir Canetti, Elias, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 335 : « J'esquissais des personnages qui avaient leur propre manière de voir, (...) des sensations, des pensées empruntant des voies déterminées (...) Je redoutais de leur donner des noms, ils n'étaient pas des individus comme telle ou telle personne connue, chacun d'eux était inventé à partir de son centre d'intérêt principal, celui-là même qui le poussait à aller sans arrêt de l'avant, qui le différenciait des autres La chose la plus importante était peut-être la rigueur avec laquelle tout le reste était exclu de son monde. C'était une sorte de fil que je tirais du chaos, je le voulais authentique et inoubliable. Ce personnage devait s'imprimer dans les mémoires comme un autre Don Quichotte. Il devait penser et dire des choses que personne d'autre n'aurait pu penser ou dire. Il devait exprimer avec tellement de force un certain aspect du monde que, sans lui, ce monde en aurait été plus pauvre, (...) mais aussi plus mensonger. »

⁸⁹³ Voir Meeuwen, Piet van, *Canetti und die bildende Kunst. Von Bruegel bis Goya*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988.

⁸⁹⁴ Canetti, Elias, *La Langue sauvée*, pp. 39-40.

[O]n me fit un cadeau qui comblait tous mes vœux : un carton avec des grandes reproductions des fresques de la chapelle Sixtine, plus particulièrement de celles qui étaient consacrées aux prophètes et aux Sibylles.

J'ai vécu dans leur intimité pendant quelque dix années (...). Ils m'étaient plus familiers que les hommes ; je les avais constamment sous les yeux (...). Je restais comme cloué devant la bouche à demi ouverte de Josué, tâchant de déchiffrer les amères paroles qu'il adressait à Dieu et dont témoignait son doigt levé, réprobateur. J'ai maintes fois essayé de reconstituer ces paroles alors qu'elles m'étaient encore inconnues ; grâce au nouveau créateur du prophète, j'ai pu me familiariser avec elles avant même d'en prendre effectivement connaissance⁸⁹⁵.

L'identification de l'auteur au monde créé par la peinture l'attachait aussi à Grünewald, qu'il appréciait à un tel point qu'il avait des reproductions de ses tableaux accrochées aux murs de sa chambre. Canetti, qui débordait de questions, doutes et pressentiments après avoir quitté Berlin pour rentrer à Vienne, trace un parallèle entre ce tourbillon de sensations et les impressions en lui provoquées par l'œuvre du peintre :

Je ne négligeais rien de ce que j'avais vu à Berlin. La nuit et le jour, tout cela resurgissait, sans règles, sans signification (...), comme une chose aux formes multiples qui m'assaillait comme les diables du retable de Grünewald que j'avais en beaucoup de détails, accrochés à mes murs. (...) On sentait toujours l'immensité et la diversité de cette mer qui grouillait de monstres, que je connaissais tous⁸⁹⁶.

La dernière phrase révèle la vision qu'avait Canetti de quelques personnes de son entourage qui ont bien influencé les personnages de ses premiers drames. Comme il le raconte à Hermann Broch, la maison effondrée de la fin de *Noce*, où tous se sont ensevelis, était née d'un désespoir à l'égard d'« un nombre non négligeable de personnes » de son temps qui lui avaient inspiré la pièce⁸⁹⁷. Un aveu similaire est présent dans son commentaire sur l'œuvre du peintre Grosz, dont les dessins « incroyablement brutaux et impitoyables » d'« Ecce homo » lui provoquaient des émotions contradictoires :

Ce recueil avait été interdit pour obscénité. On ne saurait nier que bien des choses pourraient apparemment mériter ce terme. Je prenais tout cela avec un curieux mélange d'horreur et de sympathie. On y voyait les horribles créatures de la vie berlinoise. Mais elles n'étaient là, pensais-je, que parce qu'elles avaient été ressenties comme horribles. Je prenais le dégoût avec lequel je les regardais pour le dégoût de l'artiste. (...) J'avais donc rapporté chez moi le carton « Ecce homo », il s'interposa entre Berlin et moi et colora désormais tout ce que je voyais, surtout la nuit. (...) [D]e même que l'on ne voit plus certains paysages qu'avec les yeux de certains peintres, je voyais Berlin par les yeux de Grosz⁸⁹⁸.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, pp. 345-348.

⁸⁹⁶ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, pp.221-332. À propos de la dureté de la vie à Berlin à l'époque, voir aussi *Ibid.*, p. 314 : « L'aspect animal et l'aspect intellectuel, mis au jour et portés à leur apogée, se trouvaient en interaction, comme une sorte de courant alternatif. Quiconque s'était éveillé à sa propre animalité avant d'arriver à Berlin devait la pousser à son maximum pour pouvoir s'affirmer contre celle des autres. »

⁸⁹⁷ *Id.*, *Jeux de regard*, p. 39.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, pp. 297-298.

Canetti retrouvait en effet ses personnages dans la réalité :

Ses œuvres reflétaient très exactement mon état d'esprit, après les choses que j'avais vues autour de moi (...) J'aimais cette puissance, cette absence de détours. J'aimais que ce que l'on voyait sur ses dessins fût aussi terrible, aussi brutal. Comme c'étaient des choses extrêmes, je les tenais pour la vérité⁸⁹⁹.

C'était en Grünewald pourtant que Canetti, qui disait souffrir beaucoup plus que son lecteur de la cruauté de son roman *Auto-da-fé*, affirmait avoir trouvé celui qui l'empêcherait de succomber à la tentation d'interrompre son écriture :

Si je n'ai pas succombé à cette tentation, je le dois aussi aux héliogravures du retable d'Issenheim, qui avaient remplacé dans ma chambre les fresques de la Sixtine. Je rougissais devant Grünewald, qui avait entrepris quelque chose de monstrueusement difficile et qui s'y était tenu quatre ans. (...) À l'époque, ces détails de Grünewald, que j'avais toujours sous les yeux, étaient un aiguillon indispensable⁹⁰⁰.

Un autre peintre qui « terrifiait » Canetti, était Goya, avec sa série de dessins *Les désastres de la guerre*. Comme l'explique l'écrivain,

Le témoin, chez Goya, dépasse le partisan ; ce qu'il lui fut donné de voir était monstrueux au-delà de tout ce qu'on peut imaginer. Depuis le *Christ* de Grünewald, personne n'avait montré de cette façon nauséuse, obsédante, plus radicale que toutes les promesses d'avenir, sans l'embellir, mais sans lui succomber non plus, l'horreur telle qu'elle est. La pression qu'il exerçait sur le spectateur, la direction implacable qu'il imprimait à son regard était une forme d'ultime espoir, même si personne n'eût osé l'appeler de ce nom⁹⁰¹.

Néanmoins, peut-être l'une des œuvres les plus terribles qui s'est gravée dans son esprit, et qui a influencé directement quelques scènes de *Noce*, est-elle *L'aveuglement de Samson*, de Rembrandt :

C'était le grand tableau de Rembrandt, *L'Aveuglement de Samson* qui m'a effrayé, torturé et fasciné. Je le regardais comme si la scène se fût vraiment déroulée devant mes yeux et, puisqu'il s'agit du moment où Samson perd la vue, c'était un témoignage tout à fait effrayant. J'avais toujours eu une sorte de crainte peureuse des aveugles (...) Ils ne pouvaient me voir et je me sentais donc coupable devant eux. Ce n'était cependant pas cette situation que représentait ce tableau, ce n'était pas la cécité, mais l'aveuglement.

(...)

[Q]uiconque a vu ce tableau sait ce qu'est l'aveuglement et le voit ensuite partout. (...)

Au contact de ce tableau devant lequel je me suis si souvent arrêté, j'ai appris ce qu'était la haine⁹⁰².

La relation qu'aurait l'œuvre de ces peintres avec la mort, c'est la question qui nous amène au cœur du sujet de notre analyse. Chez Canetti, le lien entre l'homme et la mort est bien plus étroit qu'il pourrait le sembler. Dans l'univers canettien, la mort n'est

⁸⁹⁹ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, pp. 294-295.

⁹⁰⁰ *Id.*, *La Conscience des mots*, p. 288.

⁹⁰¹ *Id.*, *Jeux de regard*, p. 289.

⁹⁰² *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, pp. 127-131.

pas un phénomène venu d'en haut, d'une instance supérieure qui s'abat sur l'homme, mais le produit de l'action des hommes eux-mêmes. Même celui qui la subit sans la provoquer y éprouve un pouvoir sur elle, vu qu'il a le choix entre l'accepter avec résignation et se laisser emporter ou s'y opposer et résister de toutes ses forces dans la lutte pour sa vie. Le rapport entre la figure de l'homme dépeint par l'auteur et la mort y joue un rôle fondamental, car le visage de la mort serait façonné par la manière qu'a l'homme de l'interpréter, s'en servir et l'affronter.

L'influence des tableaux cités sur l'auteur semblerait ainsi renforcer sa tendance à peindre des mondes « terribles », des scénarios apocalyptiques où règne la cruauté. Néanmoins, tout n'est pas pessimisme chez Canetti, et à ce propos, son interprétation du *Triomphe de la mort*, de Brueghel, est assez éclairant :

Je fus (...) confronté aux tableaux de Breughel (...) Peu importe que ce soit des copies (...), car c'était la *Parabole des Aveugles* et *Le Triomphe de la mort*. Tous les aveugles que je vis par la suite descendent du premier de ces tableaux.
(...)

Ce seul tableau aurait suffi pour toute une galerie, mais sans m'y attendre, j'en trouvai encore un autre - je ressens encore aujourd'hui le choc -, *Le Triomphe de la Mort*. Des centaines de morts, sous la forme de squelettes, des squelettes très actifs, sont occupés à tirer à eux autant de vivants. Ce sont des personnages de toutes sortes, pris dans leur ensemble ou en détail, reconnaissables dans leur statut social, pris dans un immense effort et dont l'énergie dépasse de très loin celle des vivants vers lesquels ils se tournent. (...) On est du côté des vivants dont on voudrait renforcer le pouvoir de résistance, mais on est troublé que les morts apparaissent plus vivants qu'eux. La vitalité des morts (...) n'a qu'un seul but : attirer à eux les vivants. Ils ne se dispersent pas, (...) tandis que les vivants sont accrochés à leur existence de tant de manières différentes. Chacun s'acharne à quelque chose, nul ne se rend, je n'ai trouvé dans ce tableau aucun vivant fatigué de la vie, il faut arracher chacun pour l'entraîner vers ce à quoi il n'entend pas se soumettre. J'ai hérité d'eux cette énergie dans la défense et souvent depuis, j'ai eu le sentiment que j'étais tous ces gens ensemble qui résistent à la mort. (...)

Il est vrai que la mort, ici encore, triomphe, mais cela ne donne pas l'impression d'une bataille qui a été livrée une fois pour toutes (...) et, tel qu'on la vit dans ce tableau, il n'est nullement décidé qu'elle aura toujours la même issue. Ce *Triomphe de la Mort* de Breughel est la première chose que j'aie vue qui m'ait donné confiance dans mon propre combat⁹⁰³.

Cette interprétation, qui nous renvoie à la lutte de Cinquante dans *Les Sursitaires*, souligne encore une fois ces différents visages de la mort chez l'auteur. Si, d'un côté, l'analyse des tableaux cités montre que la vision apocalyptique du monde dépeinte par Canetti dans son théâtre a été influencée non seulement par les écrits d'autres auteurs, mais aussi par l'art de nombreux peintres, d'un autre côté, elle renforce l'idée que l'optique de l'auteur n'est pas entièrement pessimiste. La mort - banalisée, provoquée,

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 127-129.

subie et administrée par l'homme (à travers la machine de l'État) - ne transforme pas forcément le plateau canettien en lieu de massacre, mais (aussi) en lieu de combat.

La liste d'« ancêtres peintres » de Canetti pourrait se poursuivre. Nous pourrions en effet évoquer Oskar Kokoschka, qui inspire même le nom de certains personnages de *Noce*, à savoir la famille Kokosch. Comme celle de ses « ancêtres écrivains », cette liste est sûrement beaucoup plus longue qu'il ne le semble, ainsi nous nous contentons ici de n'en évoquer qu'une partie, composée de ceux qui sont le plus souvent cités dans les mémoires de l'écrivain.

9.2 - Fritz Wotruba : un « ancêtre » sculpteur ?

Si l'influence de la peinture dans l'œuvre et dans le théâtre canettiens est bien commentée dans l'autobiographie de l'auteur, celle de la sculpture, notamment celle de son ami Fritz Wotruba, important sculpteur et peintre autrichien, n'y est pas pour autant moins présente. Canetti consacre, d'ailleurs, un essai à Wotruba. Parmi ses œuvres⁹⁰⁴, l'une qu'il vaut la peine d'évoquer ici, c'est *L'Homme debout (Standing Man)*, datée de 1949-1950, sculpture en bronze qui nous rappelle « L'homme qui marche, d'Alberto Giacometti. Cette œuvre de l'artiste semble faire écho aux considérations de Canetti sur les positions de l'homme, sa forme et son matériel renvoyant à l'idée de puissance de l'homme lorsqu'il se trouve dans cette position. À propos de son ami, Canetti écrit dans son autobiographie :

Je l'évoque tel qu'il était alors, à vingt-six ans, quand je fis sa connaissance : possédé par la pierre et par de grands desseins qui ne pouvaient en être dissociés, ne disposant d'aucun pouvoir, mais rempli d'une ambition dont il ne doutait pas un seul instant qu'elle fût légitime, aussi sûr de son affaire que je l'étais de la mienne, de sorte que nous nous sentîmes instantanément (...) des frères. (...) Sa cruauté me choquait comme il était lui-même heurté par ma « morale ». Mais nous surmontions cela avec la plus grande magnanimité. Je m'expliquai sa cruauté par la rudesse de son travail. Il interpréta ma « morale » comme un souci de préserver la pureté de mon projet artistique et l'identifia à sa propre ambition qui ne trouvait rien d'assez haut pour elle⁹⁰⁵.

⁹⁰⁴ Voir Canetti, Elias, *Wotruba*, Vienna, Verlag Brüder Rosembaum, 1955.

⁹⁰⁵ *Id.*, *Jeux de regard*, pp. 114-115.

9.3 - Le devenir scénique du drame canettien

Tandis que les arts visuels jouent un rôle majeur dans l'œuvre dramatique d'Elias Canetti, son théâtre est souvent considéré par les critiques comme « injouable » ou difficile à jouer, ce qui suggère qu'en dépit de l'idée assez nette que semblait avoir l'auteur à propos de certaines scènes de ses drames⁹⁰⁶, leur « visualité » serait compromise par leur incompatibilité avec la scène. Mais qu'est-ce que cette supposée « injouabilité » de l'œuvre dramatique canettienne nous raconterait exactement à propos de son devenir scénique ?

Si nous empruntons la définition de Jean-Pierre Sarrazac, nous pouvons comprendre l'expression « devenir scénique » comme la puissance et les virtualités scéniques d'une œuvre dramatique ou « ce qui dans texte (...) sollicite la scène et, dans une certaine mesure, la réinvente⁹⁰⁷ ». Comme il l'explique, le théâtre est un « art à deux temps⁹⁰⁸ » et il faut préciser « quelle est la relation exacte (...) de l'univers-texte à l'univers-représentation et, surtout, quelle est cette béance (non simplement d'interprétation, mais bien de création) qui s'inscrit au cœur du texte comme un appel à la scène⁹⁰⁹ ». Cette notion de devenir scénique, qui « pourrait être liée au passage du dramatique au théâtral » nous permet de constater « qu'une œuvre dramatique est bien en attente d'une théâtralité⁹¹⁰ » car elle est *faite pour* être représentée, c'est dans sa représentation ou dans sa recréation qu'elle peut finalement exister dramatiquement⁹¹¹. Pourtant, comme le souligne Sarrazac,

il convient de lever définitivement l'hypothèque textocentriste d'une représentation théâtrale qui ne serait que « l'achèvement » d'un texte. Entendons d'un acte scénique qui se trouverait en quelque sorte instrumentalisé par le texte. La dynamique moderne et contemporaine de la création théâtrale - liée à l'invention de la mise en scène et à une émancipation plus ou moins radicale du théâtral par rapport à la juridiction du littéraire - ne procède pas d'un développement linéaire qui irait du textuel vers le scénique, mais d'une « mise-en-jeu », d'une « mise-en-scène » concurrentielle⁹¹² et polyphonique du texte (...) et des autres éléments de la représentation : décors, lumières, sons, etc⁹¹³.

⁹⁰⁶ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 33. Dramatisches 1931-1933 : « Die Hochzeit » / « Komödie der Eitelkeit ». Voir aussi Nachl. E. Canetti 34. Dramatisches 1935-1953 : « Die Affen-Oper » / « Die Befristeten ». Ces archives contiennent quelques dessins et schémas de certaines scènes de *Noce*.

⁹⁰⁷ Sarrazac, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*.

⁹⁰⁸ Gouhier, Henri, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

⁹⁰⁹ Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*

⁹¹⁰ *Id.*

⁹¹¹ Voir *Ibid.*, p. 63.

⁹¹² (*Sic.*)

⁹¹³ Sarrazac, Jean-Pierre, *op. cit.*

Pour Sarrazac, le devenir scénique serait

contenu dans le texte, et les gestes, les mimiques, tout l'espace et le mouvement de la représentation, toute la théâtralité contenus dans le dialogue... À cette conception d'un texte « creux », d'un texte « profond », qui « contiendrait » toutes les représentations à venir, conception qui dissimule mal ses attaches avec le vieux « textocentrisme », il convient aujourd'hui d'opposer l'idée d'un travail de surface ou, mieux, d'*interface* : glissement l'une sur l'autre de la structure texte et de la structure représentation ; chevauchement à la faveur duquel le texte se trouve mis en mouvement par sa propre théâtralité, qui lui reste extérieure. En ce sens, le devenir scénique - réinvention permanente de la scène et du théâtre par le texte - est ce qui relie le plus étroitement (...) ce texte à son « Autre » extérieur et étranger. À savoir : le théâtre, la scène⁹¹⁴.

Sarrazac associe le devenir scénique d'un texte ou « la multiplicité de ses lignes de fuite » à son degré d'ouverture⁹¹⁵. Il partage l'opinion de Bernard Dort selon laquelle les plus grands textes de théâtre, ceux qui ont suscité le plus d'interprétations scéniques, et les plus diverses, seraient pourtant ceux qui à la lecture semblent les plus problématiques :

Un texte clos sur lui-même, qui contient expressément une réponse aux questions qui y sont formulées, a peu de chances d'être jamais repris. C'est le sort des pièces à thèse. En revanche, un texte ouvert, qui ne répond aux questions que par de nouvelles questions et qui prend délibérément le parti de son propre inachèvement, a toutes les chances de durer. C'est qu'il fait appel à la scène, qu'il la provoque et a besoin d'elle pour prendre consistance⁹¹⁶.

Or, ces observations à propos de l'émancipation du théâtral par rapport au littéraire, ainsi qu'à propos du rôle joué dans la fortune scénique d'une œuvre dramatique par le degré d'ouverture du texte, qui ne serait pourtant pas compromis, mais au contraire, stimulé en quelque sorte par son caractère problématique, nous permet d'esquisser quelques considérations intéressantes. Si le drame canettien - difficile à classer, avec des personnages sans épaisseur psychologique, présentant des situations aporétiques⁹¹⁷, entre autres caractéristiques - est considéré comme problématique, cela ne devrait pas limiter, mais accroître sa puissance scénique. La pénurie de didascalies dans nombre de scènes ou la teneur philosophique de certains dialogues de son dernier drame, qui ressemble, selon les critiques, à une « pièce à thèse », par exemple, ne devraient non plus, à cet égard, réfréner ou limiter leur virtualité scénique ; les supposés « manques » du texte devraient leur conférer le degré d'ouverture nécessaire même à la multiplication de leurs

⁹¹⁴ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁹¹⁶ Dort, Bernard, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », in *Id.*, *Le Spectateur en dialogue. Le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995, cité par Sarrazac, Jean-Pierre, in *Ibid.*, p. 64.

⁹¹⁷ Voir la fin des *Sursitaires*.

potentialités sur scène. Toutefois, afin d'éviter d'en tirer des conclusions fragiles, examinons d'abord ce qui dans chacun des trois drames « appelle la scène ».

Commençons par la liste de personnages. Si nous prenons d'abord celle de *Noce*, nous aurons le schéma suivant :

PROLOGUE

LA GARPE, propriétaire de la maison
 TONINE, sa petite-fille
 JACQUOT, un perroquet
 PARFAIT, professeur
 MADELEINE, sa femme
 LE NOURISSON
 ANNIE, une jeune fille comme il faut
 PIERRE LECLAIR, jeune homme portant bouquet
 ANGÈLE, femme d'affaires
 MAX, un homme
 FRANÇOIS-JOSEPH KOKOSCH, concierge
 SA FEMME mourante
 FINETTE, sa fille idiote

LA NOCE

BONIFACE, architecte et père de la mariée
 JACQUELINE, mère de la mariée
 CHRISTINE, la mariée
 CHARLES, son frère, en seconde année d'études
 MARIETTE ou MARIE, la cadette, quatorze ans
 LEBEAU, directeur, un ami
 GUETTE, un idéaliste
 LA VEUVE LEDOUX
 BOUC, médecin de famille, quatre-vingts ans
 BILEUX, pharmacien
 MONIQUE BILEUX, sa femme
 ROSAY, fabricant de cercueils
 ANNIE
 FINETTE KOKOSCH
 TONINE GARPE
 MICHEL, le marié

Cette liste de personnages nous permet déjà d'esquisser quelques considérations. Si nous examinons l'œuvre originale allemande, nous pouvons remarquer que les noms des personnages ont de significations, que les traducteurs français ont essayé de préserver en les traduisant. Bien qu'il s'agisse apparemment d'une bonne démarche à suivre, car le spectateur qui ne comprend pas l'allemand ne pourra pas identifier les jeux de mots et les sens cachés, il y a forcément dans toute traduction d'un texte des pertes, des « trahisons » ou des altérations - qui peuvent être plus ou moins subtiles - du sens des noms et des phrases.

Une autre question qui joue un rôle important dans ce débat sur le devenir scénique du drame canettien, c'est la pénurie de descriptions des personnages de ses drames, qui se borne parfois à évoquer des liens de parenté (« mère| », « fils »), emploi ou statut social (« médecin »), âge (« Cinquante »), valeurs morales (« un idéaliste »), etc. Bien que chaque drame ait plus d'une vingtaine de personnages (dans *Noce*, par exemple, il y en a vingt-six personnages avec le perroquet), il n'y a que très peu d'indications sur leur apparence physique et/ou leurs manières, une exception étant, par exemple, la description d'Émilie Fant, personnage de *Comédie des vanités*, une « très grosse personne outrageusement maquillée, croulant sous les bijoux⁹¹⁸ », qui « traverse la scène dans une gesticulation frénétique ». Aussi, il y a des descriptions qui semblent défier les metteurs en scène, comme la scène de *Noce* où le pharmacien Bileux se lève en devenant « encore plus grand⁹¹⁹ », en étendant « [s]es bras comme des tentacules⁹²⁰ » et en saisissant « Rosay de la main gauche et Bouc de la main droite⁹²¹ ». En effet, le peu d'indications didascaliques que nous pouvons trouver dans le texte sur les personnages évoquent des êtres grotesques qui n'ont pas l'air très humain. Cette pénurie, pourtant, semble être compensée par l'exploitation de leur aspect « acoustique ». Canetti conçoit un « profil linguistique » particulier pour chacun de ses « masques acoustiques » et fait abondamment appel au côté sonore de ses drames, censé recréer par moments l'effet d'une masse sur scène. Ce côté sonore du théâtre canettien semble amplifié par les objets scéniques qui, comme s'ils étaient animés, bougent et font de bruit. Sous cet angle, *Les Sursitaires* constituerait sa pièce la plus silencieuse et la moins animée - ce qui ne veut pas dire, pour autant, que le texte n'appelle pas la scène. Et comme nous le verrons par la suite, cette « ouverture » assez grande du texte, qui n'a même pas d'indications spatio-temporelles, est très appréciée par certains metteurs ou metteuses en scène, qui semblent trouver dans le texte des *Sursitaires* un espace d'expérimentations, une partition en blanc à remplir avec leurs propres notes.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, la langue a eu une importance capitale dans la vie d'Elias Canetti. La conscience du pouvoir et des possibilités de la langue s'est révélée très tôt à l'écrivain. Né en 1905 dans la ville de Ruse, en Bulgarie, à la frontière roumaine, dans une région où se croisaient des

⁹¹⁸ Voir Canetti, Elias, *Théâtre*, p. 113.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁹²⁰ *Id.*

⁹²¹ *Id.*

nombreuses nationalités et ethnies, l'auteur juif séfarade d'expression allemande et devenu citoyen britannique en 1952 pouvait y entendre à peu près huit langues différentes dans une même journée, comme il le commente dans son autobiographie. Parlant en famille le ladino et n'ayant appris l'allemand qu'après la mort de son père, en 1912, Canetti, considéré comme un auteur de toutes les langues - le ladino, l'anglais, l'allemand - qui cumule des expériences comme écrivain et comme traducteur de livres de l'anglais vers l'allemand, aborde souvent la question de la langue dans ses écrits, où elle apparaît même dans le titre de plusieurs de ses ouvrages, comme *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse 1905-1921* et *La Conscience des mots*.

Si la mort est bien présente dans les dialogues et didascalies du drame canettien, les mots ou les expressions utilisés pour la nommer varient. Et un examen du texte original allemand en comparaison avec les versions française et brésilienne de son théâtre, mis en scène en France pour la première fois en 1995, à Paris, par Heinz Schwarzingler, et au Brésil en 2003, à Porto Alegre, par Fernando Kike Barbosa⁹²², nous permet de constater des nombreuses différences entre le texte original et le texte traduit, qui peuvent affecter plus ou moins sérieusement la réception de l'œuvre.

« Augenblick ». Le mot allemand pour désigner l'instant fatal, souvent répété dans *Les Sursitaires*, n'est pas seulement plus poétique que le mots « instant », employé dans la version française, et « hora » (« heure »), employé dans la version brésilienne, il est aussi plus riche au niveau sémantique, renvoyant au sens visuel ; et la vision et l'image, comme constaté, sont intimement liées à la question de la vanité, et ainsi, à la mort. Le choix des traducteurs est bien compréhensible ; en français ainsi qu'en portugais, il serait impossible de traduire « Augenblick » par un seul mot, et l'utilisation d'une expression - « clin d'œil », en français, et « piscar de olhos » en portugais - risquait de poser problème, car les expressions, plus longues, sont normalement moins puissantes et sonnent moins bien. Toutefois, pour des questions de rythme et de sonorité, les traductions citées finissent par abdiquer la richesse du mot allemand.

Parfois, les modifications par rapport à l'original semblent un bon choix. Si, par exemple, le troisième et le quatrième « vers » du « poème » inscrit sur les panneaux de l'épicerie de Mme Lépice (« Qui travaille se nourrit, / Qui flagorne périt ») apportent des petits changements par rapport à l'original (« Arbeit bringt Brot / Schmeicheln Tod » (« Le travail apporte du pain / La flatterie, la mort »)), où le substantif « mort » est plus

⁹²² Acteur et metteur en scène brésilien.

fort que le verbe « périt », ils gardent la rime du texte allemand, qui se perd dans la traduction littérale en portugais (« Trabalho traz pão, / Adulação, morte »).

Le plus souvent, pourtant, ce qui est inévitable, dans la traduction il y a une perte par rapport à l'original. Examinons la traduction du mot allemand « Totenbeschauer » qui définit l'emploi du Capsulant : il est traduit en français par « veilleur des morts » et en portugais, par « inspetor dos mortos » (« inspecteur des morts »). Quoique le mot « veilleur » ait aussi un rapport avec la vision, plus net que celui évoqué par le mot « inspecteur », il n'a pas la même force que « Beschauer », mot très proche de « spectateur » (« Zuschauer »). Un autre exemple, c'est le mot « Aberglaube » (traduit en français par « légende » et en portugais par « superstição » (« superstition »)), employé par Cinquante, doutant de la véracité du discours du Capsulant et de l'avis que le fondement de la loi, l'idée que chacun meurt à la date indiquée dans la capsule, serait ainsi une invention. Les mots choisis sont adéquats, mais, encore une fois, ils n'ont pas la même force que le mot allemand, dérivé du verbe « glauben » (« croire »), qui résume bien l'enjeu de la pièce, où le destin des gens est finalement déterminé non pas par la loi, mais par leur *croyance* à cette loi.

Le titre original des *Sursitaires*, *Die Befristeten* (qui renvoie à « ceux qui ont un délai fixé ») change considérablement dans les versions française et brésilienne. Optant pour garder la longueur, le rythme et l'organisation syntaxique de l'original, la version française abdique partiellement le sens, en proposant un titre, *Les Sursitaires* (« ceux qui ont obtenu un sursis »), qui a peu de ressemblance avec le titre original et évoque plutôt la fin de la pièce, où les personnages, qui croient connaître tous l'instant de leur décès, supposément affiché à l'intérieur des capsules portées par chacun autour du cou, découvrent qu'elles sont vides et, ainsi, que leur condamnation à mort est suspendue. La version brésilienne, inversement, essaie de garder le même sens que le titre original, en proposant le titre *Os que têm a hora marcada* (en traduction mot à mot, « ceux qui ont l'heure fixée »), mais finit par perdre en élégance, sonorité et naturel, vu que l'expression proposée n'est pas très utilisée dans le sens voulu par Canetti (nous dirions plutôt « os que têm os dias contados » (« ceux qui ont leurs jours comptés »)). À cet égard, le titre anglais de la pièce, *The Numbered* (« Les numérotés »), quoique n'évoquant pas la question du temps, nous semble extrêmement pertinent et adéquat, vu que ces numéros, qui correspondent en fait à l'âge auquel chacun (croit qu'il) va mourir, renvoient, comme nous l'avons vu, aux prisonniers de guerre et aux camps de concentration et, par conséquent, aux régimes totalitaires, proches de celui dépeint par Canetti dans cette

« dystopie de la mort maîtrisée ».

Les versions française et brésilienne diffèrent considérablement entre elles : tandis que la première témoigne d'une plasticité de l'écriture et d'une hardiesse de la part du couple de traducteurs, connaisseurs de l'œuvre de l'auteur, qui leur permet de faire « le deuil de l'original » et d'inventer une espèce de langue nouvelle, imaginaire, la deuxième semble témoigner d'une peur de toucher à la lettre de l'auteur et, de ce fait, la traductrice finit par s'effacer un peu - c'est peut-être cette volonté de mimer la langue allemande qui lui fait employer des substantifs en majuscules (comme dans « a moça faz Tudo » (que nous écrivons en minuscules et avec un tiret, « faz-tudo »). Néanmoins, ce qui est inévitable, celle-ci fait aussi violence à l'original, parfois même plus que l'autre, comme à la fin de *Hochzeit*, où le mot « gemidos » (« gémissements ») ne rend pas claire la mort de La Garpe :

DIE ALTE GILZ - I leb alleweil no. I le -
Stöhnen.
 PAPAGEI - Haus ! Haus ! Haus⁹²³ !

LA VIEILLE LA GARPE - Je suis encore là, moi. Je...
Rôle.
 LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison⁹²⁴ !

A VELHA GILZ - Ainda estou viva. Ainda...(*Gemidos*)⁹²⁵
 PAPAGAIO - Casa ! Casa ! Casa⁹²⁶ !

Il peut arriver toutefois l'inverse : que la traduction enrichisse l'original. À cet égard, le titre français de la deuxième pièce canettienne, ajoute un pluriel qui n'existe pas dans le titre original, *Komödie der Eitelkeit*, traduit fidèlement en portugais par *Comédia da vaidade* (« Comédie de la vanité »). Si dans un premier temps, le mot au singulier « Eitelkeit » (« vanité ») semble plus appropriée pour désigner la vanité de l'existence humaine, dans un deuxième temps, le choix des traducteurs français de la mettre en pluriel s'avère assez intéressant, puisque le pluriel renforce le rapport entre vanité et mort et évoque aussi la mort plurielle, qui concerne non seulement un, mais plusieurs individus, et c'est justement la collectivité - et dans ce cas, la mort collective - qui intéresse l'auteur.

Si ces modifications du texte allemand, qui peuvent avoir différentes raisons - le souci des traducteurs de garder le même sens ou la même sonorité ou le même volume dans la page, etc. - représentent des choix conscients de leur part qui montrent leurs

⁹²³ Canetti, Elias, *Dramen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971, p. 69.

⁹²⁴ *Id.*, *Théâtre*, p. 94.

⁹²⁵ Ce que nous pourrions traduire par : « Je vis encore. Je... (gémissements). »

⁹²⁶ *Id.*, *Canetti. O Teatro terrível*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 83.

différents rapports au texte original⁹²⁷, toutes ces métamorphoses ou déplacements ne sont pas conscients, quelques-uns semblant constituer des fautes ou des contresens. Les noms des personnages canettiens ne sont pas du tout arbitraires, et c'est pour cette raison que les traducteurs français, au contraire de la traductrice brésilienne, n'ont pas voulu garder les noms allemands, qui ne serait compris que par des lecteurs germanophones. Ainsi, l'épicière Thérèse Kreiss devient « Thérèse Lépice », l'ambitieux docteur Josef Garaus, « Joseph Lassomme », etc. Ironiquement, c'est précisément dans la liste de personnages la moins altérée par les traducteurs que les contresens les plus graves se sont produits. Dans la version française de *Die Befristeten*, Mutter, 32 apparaît comme « Mère, trente-deux ans », Junge, 70, comme « Garçon, soixante-dix ans », Mann, Dr. 46, comme « Homme, Docteur, quarante-six ans », Frau 43, comme « Femme, quarante-trois ans », Zwei junge Herren, 28 et 88, comme « Deux jeunes Messieurs, vingt-huit et quatre-vingt-huit ans » et Zwei gans alte Frauen, 93 und 96, comme « Deux très vieilles femmes, quatre-vingt-treize et quatre-vingt-seize ans ». Cependant, les chiffres n'y indiquent pas l'âge, mais le nom des personnages, qui correspond, selon le Capsulant, « l'inspecteur des morts », à l'âge où ils mourront. Nous comprenons que l'emploi de chiffres arabes par Canetti dans la version originale induit les traducteurs en erreur (car en effet ces chiffres sont normalement utilisés pour indiquer l'âge des personnages) ; néanmoins, si les noms des personnages correspondent à l'âge où ils mourront, cette indication devient paradoxale, vu qu'elle suggérerait que les personnages seraient tous déjà arrivés à l'instant de leur mort (et ce n'est qu'à la moitié de la pièce que le lecteur/spectateur apprend que le Capsulant ment). Cela pourrait être le cas, vu qu'il y a des personnages qui sont déjà en train d'arriver à leurs « instants », mais ce n'est pas le cas de tous les personnages. De plus, quoique cette dramaturgie ait des traits d'une œuvre un peu fantastique, il serait illogique d'appeler un homme de quatre-vingt-huit ans un « jeune monsieur ».

Si les modifications conscientes, relevant des choix des traducteurs et gardant l'esprit de l'original, sont justifiées et bienvenues dans les versions citées du drame canettien, les modifications inconscientes peuvent, inversement, avoir des effets négatifs et représenter une menace à la bonne interprétation du texte par le récepteur de son œuvre. Tout d'abord, le lecteur risque d'avoir un intérêt diminué à sa lecture. Quoique la mention d'un « jeune monsieur » de quatre-vingt-huit ans dans la liste de personnages de *Die*

⁹²⁷ La version française tend plus au déplacement et privilégie l'énonciation, et la brésilienne, à la canonisation (privilégiant, à son tour, l'énoncé).

Befristeten puisse l'intriguer et, ainsi, le pousser à la lecture de la pièce, l'accident efface l'originalité de Canetti en ce qui concerne sa décision de nommer des personnages par des chiffres, et ainsi, compromet aussi sa compréhension de ce qui représente l'un des enjeux principaux dans cette pièce, la connaissance de l'heure de la mort, « certitude » combattue par Cinquante, qui lutte contre la mort de toutes ses forces. Ce type de faute peut également avoir des effets désastreux sur la mise en scène d'un texte. Un metteur en scène autre que M. Schwarzinger qui décide de créer *Les Sursitaires* sur le plateau tendrait à chercher des comédiens beaucoup plus âgés qu'il le faut. Enfin, dans un théâtre philosophique et politique comme celui de Canetti, un tel contresens peut restreindre la richesse de son potentiel subversif, vu qu'il questionne et critique des vérités préétablies et crée des mondes où la réalité se construit autrement afin de mettre en relief ce qui devrait changer dans notre monde réel. Dans *Les Sursitaires*, Canetti met en discussion des thèmes universels et chers à la philosophie, comme la liberté, l'autorité et ce qui est (ou n'est pas) déterminé par la loi des hommes, le désir du protagoniste Cinquante se résumant à la liberté de pouvoir vivre autant de temps qu'il veut, qui se heurte au désir des autres personnages de continuer, malgré sa découverte, de croire à la certitude de l'instant de la mort. Il y a aussi des erreurs sur la liste de personnages de *Comédie des vanités* : Jeannette Nada y apparaît comme « femme » de Jeannot Nada, tandis qu'elle est en vérité sa sœur. Bien que cette erreur mineure ne compromet pas la compréhension de la pièce, elle ne passe pas inaperçue, vu que Jeannette Nada se réfère souvent à son frère.

Sans chercher à juger le travail des traducteurs de l'œuvre théâtrale canettienne, ce qui demanderait une analyse beaucoup plus minutieuse, nous constatons que dans la traduction de quelques mots et expressions utilisés par l'auteur pour désigner la mort et d'autres thèmes-clés de son théâtre, il y a souvent une « perte » inévitable, une certaine mort du sens dans le passage d'une langue à l'autre, vu que l'on ne traduit pas des mots, mais, comme le dirait Antoine Vitez, des *mondes*, chacun avec ses spécificités et ses rapports à la langue.

Chapitre 10 - Du monde en décomposition au visage en décomposition.

La mort inscrite sur le visage

« *Cherchez-vous des grottes profondes dans un visage ? La mort.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« *Tu (...) as dû souhaiter la gloire. Mais n'as-tu pas souhaité mille fois plus cette autre chose, le retour d'un mort ? (...)*
Il n'en viendra aucun, jamais il n'en reviendra un, décomposés sont ceux que tu as haïs, décomposés ceux que tu as aimés. »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *Déconstruire la mort ; ses parties constitutives.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« *[L]a puissance a de nombreux visages, mais dans son essence elle reste la même.* »
(Marion Dufresne, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*)

Comme constaté, les arts visuels jouent un rôle capital dans le drame d'Elias Canetti, influencé par nombre d'« ancêtres », y compris, des « ancêtres » peintres et sculpteurs. L'étude de son devenir scénique nous permet d'identifier dans plusieurs didascalies l'image d'une masse sur scène qui constitue souvent un ensemble hétérogène et chaotique, témoin d'un monde en décomposition. Cette décomposition du monde, ainsi que la suprématie du phénomène létal qui en découlerait, semblent s'inscrire également sur le visage de ses personnages, et il s'agira notamment ici d'étudier l'aspect visuel des personnages canettiens, notamment leurs « masques » et leurs (absences de) visages, ainsi que leur relation avec l'espace.

10.1 - Un ensemble visuel et sonore chaotique : le portrait du désordre du monde

« *Les villes se découpent sous mes yeux, réduites à leurs abattoirs.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

Ainsi se traînent nos nuits. Le rêve de Tantale et le rêve du récit s'insèrent dans une trame d'images plus indistinctes : les souffrances de la journée (...) se muent la nuit en cauchemars informes, d'une violence inouïe (...). La procession au seau et le bruit sourd des talons sur le plancher se fondent dans l'image symbolique d'une autre procession : nous sommes serrés les uns contre les autres, gris et interchangeable, petits comme des fourmis et grands jusqu'à toucher les étoiles, innombrables, couvrant la plaine jusqu'à l'horizon ; tantôt confondus en une même substance, un amalgame angoissant dans lequel nous nous sentons englués, étouffés ; tantôt en marche pour une ronde sans commencement ni fin, éblouis de vertiges, chavirés de nausées ; jusqu'à ce que la faim

ou le froid ou le trop-plein de nos vessies reconduisent nos rêves à leurs proportions coutumières⁹²⁸.

La description que fait Primo Levi des cauchemars des prisonniers du camp d'Auschwitz dans cet extrait est révélatrice : on y trouve une masse d'êtres « interchangeables », « innombrables », confondus et amalgamés. La représentation de la catastrophe qui s'abat sur ces prisonniers prend la forme d'un ensemble visuel chaotique, qui nous renvoie à l'image de corps entassés, comme ceux des cadavres enterrés dans des fosses communes ou empilés sur des champs de bataille. Comme l'explique Constance Naubert-Riser à propos des paysages ravagés par la guerre et le meurtre en masse en 1945,

dans les camps de concentration transformés en véritables charniers, souvent abandonnés par les SS, des milliers de cadavres empilés ou étendus sur le sol à perte de vue. Seuls des survivants, hagards, décharnés et malades, pourront témoigner de cette sinistre entreprise. Parmi eux, se trouvaient des artistes qui (...) avaient réussi à dessiner durant les derniers mois de leur captivité. Ils avaient soigneusement caché leurs dessins au risque de leur vie. Ces dessins nous parlent aujourd'hui des souffrances et de la lente agonie imposée à des êtres humains auxquels on avait retiré tout ce qui faisait leur dignité. Les témoins externes, comme Alex Colville, peintre aux armées en 1945, avaient la tâche délicate de nous faire voir ce qu'eux-mêmes n'avaient pas vécu. Les cadavres sans visage, peints par Colville (...), nous invitent à rendre hommage à tous ceux qui sont morts dans l'anonymat et l'indifférence⁹²⁹.

L'extrait de l'œuvre levinienne évoqué plus tôt, ainsi que le commentaire ci-dessus, semblent dire beaucoup sur l'univers des drames canettiens. L'univers dystopique recrée par Canetti est lui aussi un univers chaotique, un monde en décomposition. À ce propos, comme constaté, dans *Noce* l'effondrement de la maison qui provoque la mort de tous ses habitants ne fait que redoubler la décadence morale de la société où vivent les personnages. La masse et le paysage chaotique caractérisent également la scène finale de *Comédie des vanités*, où un « fleuve noir » de personnes se précipite soudainement vers la rue en criant et en brandissant des miroirs, comme des membres d'une masse hystérique ou d'une foule en délire. En dépit de l'insistance de Canetti sur l'aspect acoustique des personnages, ainsi que sur la description récurrente de voix qui semblent se multiplier, recréant l'effet d'une masse sur scène, le chaos n'est pas seulement sonore, mais aussi visuel. La mort ou la perspective de la mort en masse est conçue visuellement par un ensemble visuel chaotique. Revenons aux dernières didascalies de chaque drame. Dans *Noce*, nous avons :

⁹²⁸ Levi, Primo, *op. cit.*, p. 49.

⁹²⁹ Baubert-Riser, Constance, in Jean Clair (dir.), *Les années 1930. La Fabrique de « l'homme nouveau »*, p. 303.

La lourde chaise que Michel et Christine levaient ensemble s'abat sur le chef de Boniface. Il s'effondre en râlant. Devant le vide béant se tiennent :

JACQUELINE - Où est la porte ? Il n'y a plus de porte là !

CHRISTINE - Michel, où est la porte ?

LEBEAU - Ouah ! Ouah ! Ouah !

(...)

GUETTE - Oyez ! Que ferez-vous pour l'adoré ?

Le plancher achève de s'effondre. Des cris atroces et haineux se perdent dans un silence amer.

LA VIEILLE KOKOSCH - Ecoute, j'ai quelque chose à te dire. (Silence.)

Il me laisse parler !

(...)

Ne me gronde pas. Le balai est au grenier. (Râle)

CHARLES, enlaçant la vieille mourante, sur le lit de qui il est tombé - J'ai une femme ! J'ai une femme !

(...)

LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison !

LA VIEILLE GARPE - Je suis encore là, moi. Je....

Râle.

LE PERROQUET - Maison ! Maison ! Maison⁹³⁰ !

Dans la scène finale de *Comédie des vanités*, nous avons encore une fois un tableau visuellement chargé :

Tous projettent leurs bras en avant. Chacun empoigne son miroir et l'arrache du mur. Tous bondissent en criant : Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Brandissant leurs miroirs, ils se ruent à l'avant. Lassomme et Emilie Fant accourent de droite dans la salle et, avec des gestes suppliants, barrent le chemin à la foule. Leurs paroles d'apaisement se perdent dans le vacarme. Ils sont renversés, piétinés, et restent étendus. La foule sort à droite. Des gens sans nombre, sortant des galeries du fond, se pressent à sa suite. Les murs sans glaces s'écroulent et l'on se retrouve dans la rue.

Un fleuve noir y progresse vers l'avant. De toutes parts, des gens affluent. Chacun brandit un miroir un portrait de soi. L'air retentit de clameurs frénétiques : Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Moi ! Il n'en résulte pas un véritable chœur. Sur un îlot, au fond, s'élève lentement la statue d'Henri Foehn⁹³¹.

L'un des éléments de la scène qui témoigne de l'indifférence des personnages par rapport à la mort d'autrui se trouve dans le fait que la foule piétine un couple, qui reste étendu, les deux probablement morts, et sans les observer poursuit son chemin. Or, si nous analysons ces extraits à la lumière de certains tableaux évoqués dans le chapitre précédent, nous pouvons constater que les images qui se sont gravées dans l'esprit du jeune Canetti et ont inspiré sa dramaturgie représentent souvent elles aussi des ensembles visuels chaotiques. Examinons, par exemple, *Le triomphe de la mort*, de Brueghel :

⁹³⁰ Canetti, Elias, *Théâtre*, pp. 93-94.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 235.



932

Un autre tableau très cher à Canetti, le *Retable d'Issenheim*, de Matthias Grünewald, dont les monstres, qui nous renvoient aux toiles de Hieronymus Bosch, ont beaucoup inspiré l'auteur, présente également une énumération chaotique de personnages.



933

⁹³² Pieter Bruegel (l'Ancien), *Le triomphe de la mort*. 1562, huile sur panneau, Museo del Prado, Madrid. URL : <https://shorturl.at/fwCK2> .

⁹³³ Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim. La tentation de Saint Antoine*. 1512 - 1515, huile sur bois, Musée d'Unterlinden, Colmar. URL : <https://shorturl.at/sAKU6> .

Francisco de Goya, dans son *Désastres de la guerre*, nous met devant des scènes fort violentes où nous observons avec beaucoup de netteté l'ampleur de la dévastation provoquée par la guerre.



934

La destruction provoquée par les guerres, les catastrophes et les meurtres en masse ne fait que reproduire visuellement le chaos instauré dans le monde. Sur les toiles de nombreux artistes dépeignant ce chaos nous voyons l'énumération chaotique d'êtres et de choses⁹³⁵ dans le paysage ravagé par les assassins et/ou par les armes de destruction massive, où il ne reste souvent que des décombres et des cadavres entassés. Dans quelques-unes de ces toiles, par exemple la célèbre *Guernica*, de Pablo Picasso, on trouve même une sorte de confusion entre l'humain et le non-humain, aussi bien qu'une apparente indistinction entre corps morts et corps vivants. Ce qui nous semble spécialement important pour notre analyse ce sont pourtant les visages criards, défigurés par la douleur, sur lesquels nous allons revenir par la suite.

Il vaut la peine de remarquer, à propos de la multiplication de ce genre d'images, qu'elles traduisent également un état du monde qui semble dériver sous tous ses aspects des enjeux du pouvoir qui se jouent à l'époque, comme le souligne Constance Baubert-Riser dans *Les années 1930 : La fabrique de l'homme nouveau*⁹³⁶ :

⁹³⁴ Francisco de Goya, Désastre n° 3, « Le même », *Les Désastres de la guerre*, série de gravures. 1810-1820, eau-forte, lavis et pointe sèche, Collection privée, Madrid. URL : <https://shorturl.at/eFGO4> .

⁹³⁵ À ce propos, voir Eco, Umberto, *Le vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

⁹³⁶ Voir Jean Clair (dir.), *Les années 1930. La Fabrique de « l'homme nouveau »*.

Le déclenchement de la guerre civile espagnole en 1936 fait peu à peu prendre conscience d'une volonté d'hégémonie mondiale de la part des régimes totalitaires nazi et fasciste. (...) La destruction de la petite ville basque de Guernica (...) ne manque pas d'être perçue comme le signe avant-coureur d'un plus vaste conflit, qui ne tarda pas d'ailleurs à prendre forme. (...) [O]n voit apparaître des œuvres dont l'iconographie est investie d'une signification politique négative, une iconographie de « mauvais présage ».

(...)

Métaphores et allégories se multiplient pour évoquer la menace qui plane sur l'Europe. Les tensions suscitées par la montée du fascisme sont visibles dans toutes les images. Irrationnels et fantasmagoriques, des monstres surgissent sous forme de géants hideux ou aveugles. (...) Il faudra attendre la fin de la guerre pour mesurer pleinement les conséquences pour l'Europe de l'œuvre accomplie par cette inexorable volonté de puissance, qui s'est donnée pour objectif d'exterminer des couches entières de population pour qu'advienne « l'homme nouveau⁹³⁷ ».

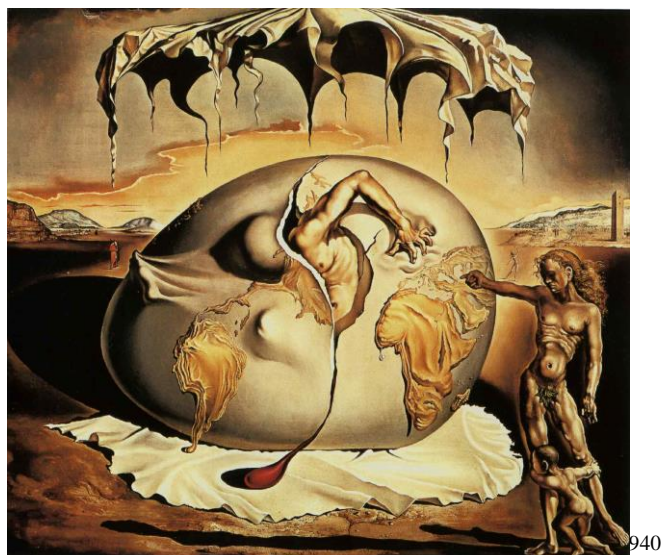


Or, si la scène canettienne nous met souvent devant un ensemble visuel et sonore chaotique, portrait du désordre du monde, elle semble renvoyer également à la confusion (ou la fusion) de l'humain dans le paysage et dans la masse. Nombreux sont les peintres qui explorent cette vision chaotique du monde dans leurs tableaux, comme George Grosz, l'un des « ancêtres peintres » de Canetti de qui nous parlerons plus en détail par la suite, ainsi que d'autres artistes non mentionnés dans l'autobiographie de l'auteur. Cet « état chaotique du monde » semble aussi se traduire dans l'œuvre de Salvador Dalí, auteur de « L'enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau (1943)⁹³⁹ », toile sur laquelle le monde en décomposition est représenté par un œuf dur en train de se craqueler.

⁹³⁷ Baubert-Riser, Constance, *op. cit.*, p. 303.

⁹³⁸ Pablo Picasso, *Guernica*. 1937, huile sur toile, Museo Reina Sofia, Madrid. URL : <http://e-cours-arts-plastiques.com/wp-content/uploads/2013/03/guernica-Picasso.jpg> .

⁹³⁹ Salvador Dalí, *Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau*. 1943, huile sur toile, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg.



À propos de cet « homme nouveau », Jean Clair note son utilisation dans un processus d'esthétisation de la foule. Comme il le note, *Masse et puissance* est

conçu à partir d'une réflexion commencée dans les années 1930, au moment de la surrection⁹⁴¹ des régimes totalitaires et de leur maniement des masses. Phénoménologie de la masse et du pouvoir elle s'écarte de la conception de la psychologie des foules d'un Gustave Le Bon ou des analyses de Freud pour prendre en compte la réalité « masse » comme un phénomène biologique et naturel, une constante anthropologique singulière, apparue dès la préhistoire, mais à laquelle l'exercice politique particulier des dictatures donne au XX^e siècle une signification et une puissance sans précédent.

Réflexion sur une forme et méditation sur le mal, l'analyse éclaire parfaitement ce surgissement de masses organisées, architecturées - Albert Speer en Allemagne sera l'exemple le plus saisissant de cette esthétisation de la foule - et la façon dont elle réalise *in vivo* L'État Léviathan imaginé par Hobbes, où l'individu, cellulaire, se fond dans le tissu social.

Nombre d'œuvres illustrant l'idéologie des dictatures mettent en scène ces masses où l'individu de base, toujours identique, comme cloné, se démultiplie, et croît à la façon d'un polypier. Athlètes nus ou guerriers bardés de fer, les hommes nouveaux des dictatures abandonnent leur singularité de personne pour se fondre dans la volonté d'une œuvre d'art totale, l'État totalitaire. Les films de Leni Riefenstahl sont certainement les exemples les plus saisissants de la fascination de ce phénomène de la masse quand elle est soumise à la puissance.

Quelques artistes cependant (...) continuent de conserver à l'individu, pris dans la masse, sa singularité, sa faiblesse, sa vulnérabilité, sa capacité de dire non⁹⁴².

Un autre artiste qui, comme ses contemporains, semble bien saisir le danger représenté par les forces totalitaires, c'est Giorgio de Chirico, l'un des fondateurs du mouvement de la « peinture métaphysique », dont certaines toiles, comme *Le troubadour*, nous mettent face à un monde désert n'habité que par des mannequins.

⁹⁴⁰ *Id.* URL : <https://shorturl.at/txDWY> .

⁹⁴¹ (*Sic.*)

⁹⁴² Clair, Jean, in Clair, Jean (dir.), *op. cit.*, p. 279.



Or, nous pourrions évoquer une multiplicité d'exemples de l'engagement des « ancêtres peintres » de Canetti, ainsi que de la plupart d'artistes contemporains de l'auteur bulgare pour trouver des images capables d'exprimer les grandes maladies de leur temps. Néanmoins, notre but ici, c'est plutôt de repérer quelques éléments qui s'avèrent très utiles à notre analyse.

Si nous revenons aux toiles susmentionnées de Brueghel, Goya et Picasso, par exemple, nous remarquons, comme constaté, une énumération chaotique d'éléments visuels qui contribuent à leur imprimer un caractère troublant, d'un monde en désharmonie, *décomposé*. L'image de ces paysages dévastés, de ces villes ravagées remplies de corps mutilés, évoquent une désharmonie entre les hommes qui devient aussi, sur la toile, une désharmonie visuelle. Il y a parfois presque une indistinction entre l'humain et l'inhumain, une quasi impossibilité - qui nous mène également à une réflexion sur la différence entre le visible et l'identifiable - à reconnaître les (parties des) corps humains, qui souvent ne ressemblent plus à des corps humains (à cet égard, des photos seraient peut-être plus éloquentes que des tableaux, mais nous avons préféré de nous limiter à un débat sur les rapports entre le théâtre et la peinture).

L'accumulation ou l'entassement des corps - de cadavres - déformés et démembrés nous renvoie à la question des chiffres, du *nombre* de morts, ce qui nous renvoie à son tour à la critique canettienne du traitement des personnes comme des

⁹⁴³ Giorgio de Chirico, *Le troubadour*. 1917, huile sur toile, Musée de l'Orangerie, Paris. <https://shorturl.at/akEJO> .

chiffres, de la réification de l'humain. Ces images, qui nous montrent l'humain et le non humain, le monde et les masques confondus, nous renvoient finalement à un point fondamental de la pensée de l'auteur très présente dans son drame, à savoir, les rapports de force entre l'individu et la foule, l'insertion de ce dernier dans la masse et sa difficulté à s'en sortir.

Les images évoquées nous rappellent la logique de la guerre, qui provoque une destruction de grandes proportions, la ruine de villes entières, fruit du désir d'anéantissement des potentats, qui semblent chercher l'annihilation totale des espaces et de ses habitants et, idéalement, l'effacement des traces des disparus. Nous sommes ici confrontés à la décomposition sous toutes ses formes - morale, physique, mentale et spatiale - qui s'initie bien avant le décès et agit comme promoteur de la mort. Or, au danger représenté par cette décomposition Canetti oppose l'image, la mémoire, l'effigie, la conservation des traits et des traces - des êtres et des espaces - comme outils de préservation de la vie, sans oublier, néanmoins, le danger représenté par l'effigie qui fonctionne comme outil de puissance, lorsqu'elle immortalise non pas les victimes, mais les bourreaux, les tyrans ou les hommes de pouvoir, ce dont nous trouvons un exemple dans *Comédie des vanités*, où à la fin du drame on voit une statue de Henri Foehn.

Nous pourrions ajouter à cette liste l'immortalisation des morts en monuments - non seulement dans les cimetières ou nécropoles, mais également en dehors d'eux - qui semble renvoyer également à l'immortalisation des espaces. Ainsi comme les monuments construits en hommage aux morts dans une catastrophe préservent la mémoire de ces êtres disparus, ils peuvent également garder la mémoire d'événements importants dans l'histoire des villes, racontées par leurs « cartes postales ». La destruction de tels monuments - par exemple, par les ravages de la guerre - semble provoquer une décomposition ou une dénaturation des espaces. Détruire des constructions qui représentent les derniers traces des êtres ou des époques disparus semble provoquer la « mort finale » ou l'effacement de la mémoire de ces gens et de ces événements chez les vivants.

Sous ce prisme, nous pourrions ainsi identifier des rapports entre l'espace de ces villes détruites, ces paysages dévastés, et les êtres et leurs corps ; la vision chaotique des paysages dévastés par les armes de destruction en masse renvoie à l'image chaotique des corps déchiquetés sur le champ de bataille, l'image en décomposition ou en désharmonie des êtres et des lieux qui n'existent plus. À ce propos, des annotations de Canetti sur des pierres qui figurent aux obsèques représentant les morts nous renvoient non seulement au

culte des morts dans les villes, mais aussi à la question de la mémoire des villes, des ruines ou de ce qui reste des villes détruites par les guerres, comme Babylone, ou des catastrophes naturelles, comme Pompéi, détruite par un volcan mais immortalisée dans ses ruines et objets et corps pétrifiés, effigies éternelles qui racontent le passé d'une civilisation disparue.

La vision de la mort semble avoir chez Canetti, comme constaté, la fonction d'effrayer. Si, d'un côté, l'ensemble visuel chaotique provoqué par la vision d'un paysage dévasté - par exemple, l'image d'un empilement ou d'un tas de cadavres mutilés et en putréfaction sur un champ de bataille - peut troubler l'œil et rendre difficile la reconnaissance des corps et des parties de corps, d'un autre côté, un tel ensemble visuel chaotique fait peur et provoque la répulsion de qui le voit, Bien que les ensembles visuels chaotiques évoqués à la fin des drames de l'auteur, qui transforment en personnage des masses hystériques et mettent sur scène la mort « laide » et violente, ne soient pas aussi répulsifs que ceux que nous venons d'évoquer, ils semblent également être au service d'une « pédagogie de l'horreur ». Au théâtre, l'espace du regard par excellence, on semble assister ainsi, chez Canetti, non seulement à l'instrumentalisation de la mort par les personnages, mais aussi à l'instrumentalisation de la vision de la mort par le dramaturge. Si son drame semble être marqué par le manque de regard, par l'ignorance délibéré d'autrui et du monde extérieur, ou par le regard avec méchanceté, c'est que l'auteur veut choquer son spectateur afin de le pousser à la réflexion, le « theatron » servant ici comme une sorte d'instrument stimulant la récupération de la capacité de regarder et d'avoir de la compassion.

10.2 - La démolition de l'homme : visage grotesque, effacé et meurtrier ou la mort sur le visage

« Le Dispensaire se divise en deux sections, celle de Médecine et celle de Chirurgie. Devant la porte, deux longues files d'ombres attendent dans la nuit et le vent. Certains ne sont là que pour un pansement ou des comprimés, d'autres ont besoin d'une visite ; quelques-uns ont la mort sur le visage. »
(Primo Levi, *Si c'est un homme*)

Le chef d'œuvre de Primo Levi, *Si c'est un homme*, contient, comme constaté, nombre d'éléments extrêmement utiles à notre analyse du drame canettien. Examinons, par exemple, l'extrait où l'auteur décrit La Buna :

Ses rues et ses bâtiments portent comme nous des numéros ou des lettres, ou des noms inhumains et sinistres. Nul brin d'herbe ne pousse à l'intérieur de son enceinte, la terre y est imprégnée des résidus vénéneux du charbon et du pétrole et rien n'y vit en dehors des machines et des esclaves, et les esclaves moins encore que les machines.⁹⁴⁴

Cette description de la fabrique de caoutchouc adjointe au camp de concentration d'Auschwitz III est lapidaire. Ses rues et ses bâtiments, portant des noms « inhumains » et « sinistres », évoquent l'aspect lugubre du paysage imprégné par l'atmosphère crépusculaire de la « fabrique de la mort » à laquelle elle est annexée. La comparaison entre ce paysage mort où « nul brin d'herbe ne pousse » et où « rien n'y vit en dehors des machines et des esclaves » et les prisonniers, dans la phrase « Ses rues et bâtiments portent comme nous des numéros et des lettres », n'est pas gratuite. Dans le monde en décadence évoqué par Levi, ainsi que par Canetti, la décomposition qui détruit l'harmonie de l'espace, comme constaté dans les tableaux susmentionnés qui ont beaucoup influencé l'auteur bulgare, semble s'observer également sur le corps de l'homme moralement démoli, dont le visage montrerait le signe des vices ou des souffrances qui le ravagent à l'intérieur, lui enlevant son humanité et le transformant soit en une machine à tuer, soit en une figure apathique dépourvue de tout élan vital et d'emprise sur son propre corps.

En plus, comme constaté, chez Canetti la mort est non seulement suivie par la décomposition - du corps et/ou du paysage dévasté par la mort en masse, comme celle évoquée dans son premier drame par la scène finale de la maison effondrée -, mais également *précédée* par la décomposition, la dysharmonie, la désagrégation, le déséquilibre du monde et des êtres, ainsi que par l'incommunicabilité et le manque de regard qui, en provoquant la perte des repères et valeurs moraux et d'identification ou de reconnaissance des règles de conduite et d'harmonisation sociale et en barrant ou en minant les ponts ou les liens et les formes de contact entre les individus, ouvrent le chemin à des expériences de violence et de mort en masse.

Les annotations de Canetti qui ont nourri son autobiographie, notamment les archives où il digresse sur le masque, nous permettent, comme les travaux de Marion Dufresne et de Sylvie Oger-Schwarzer, d'obtenir quelques éléments utiles à notre réflexion sur des analogies possibles entre le monde en décomposition et le visage en décomposition, le masque grotesque ou sans traits des personnages canettiens, qui renvoient à leur tour aux visages de lignes et traits flous, brouillés et en dysharmonie des

⁹⁴⁴ Levi, Primo, *op. cit.*, p. 57.

toiles de quelques peintres. Le masque semble élucider beaucoup plus qu'on ne l'imaginerait à propos des enjeux de la mort chez Canetti.

Si nous revenons à l'examen de certains tableaux des « ancêtres peintres » de Canetti, nous pouvons constater que les personnages de ces toiles partagent souvent des similarités avec les personnages des premiers drames de l'auteur. Examinons, par exemple, un détail de la toile déjà évoquée « Le triomphe de la mort », de Pieter Brueghel l'Ancien :



Un trait particulier de l'œuvre brueghelienne que nous identifions également chez Canetti, c'est le grotesque. Les personnages du peintre, comme ceux des drames viennois de Canetti, sont des êtres grotesques aux visages grotesques, tels, par exemple, les personnages d'Hieronymus Bosch. Ici, pourtant, ce qui attire notre attention, c'est la bouche béante de la plupart des personnages « en chair et en os » du tableau, qui semble révéler, dans ce cas, par le manque d'expression de leurs visages ainsi que par la position de leurs corps, qu'il s'agit des êtres déjà privés de vie.

Un autre « ancêtre peintre » de Canetti qu'il nous convient d'évoquer, c'est George Grosz, rattaché au mouvement Dada ainsi qu'à la « Nouvelle Objectivité », et auteur d'une série de toiles intitulées *Ecce Homo*, auxquelles Canetti consacre quelques pages de son autobiographie. Examinons l'une des toiles qui composent la série.

⁹⁴⁵ Pieter Brueghel l'Ancien, *op. cit.* (détail). URL ; <https://shorturl.at/tBM24> .



946

Grosz nous présente dans ce tableau des caricatures inspirés du cercle berlinois qu'il fréquentait. Cette œuvre du peintre, que Canetti a connu peu après son arrivée à Berlin en 1928, a eu, comme constaté, une influence décisive sur ses personnages.

Bien que les premiers drames explorent la notion de masque par son caractère acoustique et non visuel, les didascalies nous fournissent quelques pistes de réflexion à propos de la visualité de ces masques - comme la mention du « visage rond, rouge et stupide⁹⁴⁷ » de Finette Kokosch, épais, têtes de bois, etc. À ce propos, nous partageons la vision de Jelena U. Reinhardt, qui, parmi d'autres, soutient que le masque grotesque canettien doit être compris dans une nouvelle perspective, non seulement dans sa dimension acoustique mais aussi visuelle⁹⁴⁸.

Or, les personnages des drames viennois de l'auteur bulgare sont, comme constaté, des êtres grotesques, des caricatures (de personnes réelles que Canetti a connues), des « masques acoustiques » aux traits exagérés à travers lesquels il cherche à ridiculiser leurs vices ou la déformation de leur caractère. Mais si nous devons chercher sur leur visage un élément qui synthétise ou qui symbolise le caractère nocif de ces masques meurtriers, nous serions tentés de penser à la bouche, organe qui, comme nous le verrons par la suite, acquiert chez Canetti des connotations assez particulières. Dans *Noce*, ainsi que dans *Comédie des vanités*, la bouche qui crie et qui répète le même discours - le « masque acoustique » ou le profil linguistique de chaque personnage - est

⁹⁴⁶ George Grosz, *Ecce homo*. 1922/1923, aquarelle, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. URL ; <https://shorturl.at/aAD18> .

⁹⁴⁷ Canetti, Elias, *Théâtre*, p. 31.

⁹⁴⁸ Voir Reinhardt, Jelena U., « The grotesque Masks of Elias Canetti, Monads with no Doors or Windows », in *Between*, v. 6, n. 12, 5 jan. 2017, p. 8. URL : <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2169> .

aussi la bouche qui crie des ordres et qui condamne à la mort. Si nous cherchions à trouver une image capable de mettre en relief cet aspect des masques canettiens, en revenant à la thématique de la bouche béante, nous la trouverions dans le masque de Méduse, divinité de la mythologie grecque qui tue tout mortel qui ose croiser son regard. Examinons, par exemple, la célèbre *Méduse* de Caravage :

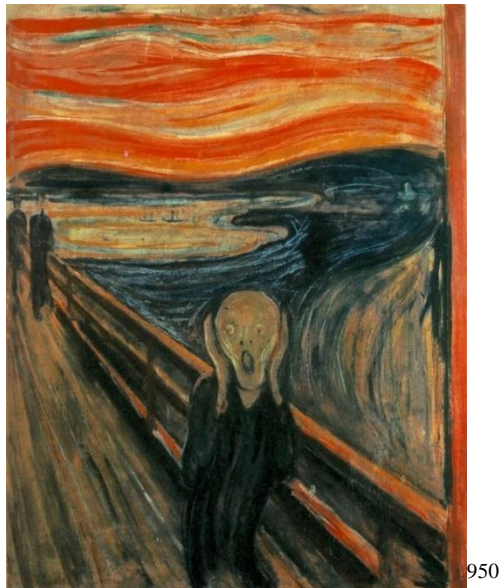


949

L'image de la Gorgone semble réunir les principaux traits des masques canettiens. Il s'agit d'un visage grotesque, monstrueux, criard et assassin.

Toutefois, bien que Canetti ne compatisse pas aux peines de ses personnages, il nous laisse entrevoir dans plusieurs scènes la peur que ces derniers éprouvent devant la perspective d'une mort imminente, ce qui contredit totalement leur discours, où le phénomène létal, comme constaté, est complètement banalisé. Si nous cherchions une nouvelle image capable de traduire cette peur qui s'empare de ces personnages au moment de la mort, toujours en résonance avec la première, nous pourrions évoquer *Le Cri*, d'Edward Munch.

⁹⁴⁹ Caravage, *Méduse*. 1598, huile sur toile, marouflée sur un bouclier convexe, Galleria degli Uffizi, Florence. URL : <https://shorturl.at/hqZ18> .



En réfléchissant aux différences entre les personnages des premiers drames canettiens et ceux du dernier ou bien aux possibles transformations qu'ils subissent - pas à l'intérieur des drames, où, comme vu, ils représentent des masques figés, mais d'un drame à l'autre, si nous devons trouver une image pour représenter la population des sursitaires, qui comme dans un état de transe, accepte sans résistance, les absurdités d'une loi qui institutionnalise la mort à date fixée, nous devrions, il nous semble, chercher une image dépourvue de traits. À cet égard, il ne nous semble pas anodin le fait que Munch se soit inspiré d'une image d'un mort - une momie péruvienne du peuple Chachapoya - pour la composition de son célèbre tableau que nous venons d'évoquer. Si nous interprétons le comportement des « sursitaires » comme l'étape finale de la « démolition » de l'homme évoquée par Primo Levi dans le récit de son expérience à Auschwitz que nous avons analysé plus tôt, la seule image que pourrait correspondre à notre recherche serait celle d'un visage « effacé », sans expression, d'un être déjà mort. En reprenant l'idée soutenue par Marion Dufresne et d'autres spécialistes selon laquelle le dernier drame canettien nous présente également des masques, représentés par les noms-chiffres des personnages, il nous paraît adéquat d'évoquer ici un autre tableau de George Grosz, *Les automates républicains*, qui semble reproduire à la perfection les éléments centraux de cette réflexion.

⁹⁵⁰ Edward Munch, *Le Cri*. 1893, huile sur toile, National Gallery, Londres. URL : <https://shorturl.at/adw14>



951

Or, les êtres qui peuplent les drames canettiens semblent transiter entre les états de colère, de peur et d'apathie, cette dernière signalant déjà une condition de mort en vie. D'où l'ambiguïté de la bouche béante des personnages du tableau brueghelien qui ont inspiré l'auteur bulgare, qui nous a mené à la question posée au début de notre étude, que nous ressentons le besoin de reposer ici : est-ce qu'elle serait le signe de colère, de peur ou des êtres déjà privés de vie⁹⁵² ? Une idée nous paraît claire : tous ces visages ronds, ces têtes, ces marionnettes en bois des premiers drames canettien, ainsi que les « hommes-chiffes » du dernier, tels les personnages du tableau de Grosz, en reflétant la décomposition de leur monde correspondraient, sous le plan métaphorique ainsi que visuel, aux visages de la mort.

La bouche et les dents comme des armes de meurtre

« Tout ce qui se passe sur un visage d'homme au cours d'une seule heure est inimaginable⁹⁵³ », constate Canetti à propos de l'inconstance et de la multiplicité d'expressions du visage humain, ce qui le distingue du masque, figé. Pour lui, toutes les

⁹⁵¹ George Grosz, *Automates républicains*. 1920, peinture à l'eau sur papier, The Museum of Modern Art, New York. URL : <https://shorturl.at/cgxRS> .

⁹⁵² À propos de la thématique du visage, et les rapports qu'il entretient avec le masque, voir Belting, Hans, *Faces. Une histoire du visage (Faces. Eine Geschichte des Gesichts)*, traduit de l'allemand par Nicolas Weill, Paris, Gallimard, 2017 (édition originale allemande : München, Beck, 2013).

⁹⁵³ Canetti, Elias, *Masse et puissance*, p. 397.

motions et émotions qui glissent sur un visage constituent « des innombrables amorces de métamorphoses ». Or, comme nous l'avons vu dans les chapitres où nous abordons la notion essentielle chez Canetti du masque acoustique, les enjeux de la mort dans le drame de l'auteur bulgare entretiennent pas mal de rapports avec le visage. Ce ne serait peut-être pas par hasard, ainsi, que nous trouvions dans la description souvent métonymique de certains personnages plus d'évocations aux « têtes » ou aux aspects de leurs visages qu'à d'autres parties de leur corps. Le visage, c'est « l'espace » du masque, où se situent les principaux organes mobilisés par Canetti dans son théâtre terrible comme des instigateurs premiers des morts ou des meurtres. La mort est d'abord présente dans l'espace verbal et dans le discours énoncé, où elle est souhaitée, anticipée, attestée (par le « veilleur des morts »), planifiée (par exemple, dans l'entreprise de Bileux. Bouc et Rosay) et instrumentalisée (dans la lecture des lois qui la concernent). Quoique les meurtres qui y sont observés sollicitent le corps entier, comme dans la scène de *Noce* où Boniface emploie le sien pour barrer la porte de la maison et empêcher ceux qui sont dedans de la quitter, notamment les mains - les mains de Bileux qui étranglent sa femme, les mains de Michel qui cassent une chaise sur le front de Boniface -, la mort chez Canetti est avant tout provoquée par la parole - les mots prémonitoires qui « l'appellent », les mots de la loi qui la prévoient (comme punition à certaines infractions) et la déterminent, et déterminent notamment leur « instant d'arrivée » (dans le cas de « la Sainte Loi »). Les agressions sont aussi amplement et avant tout mobilisées par la voix, même lorsqu'elles ne sont pas verbales ou verbalisées.

Dans les didascalies des drames canettiens nous identifions souvent le recours à la métonymie, à l'évocation de la partie pour le tout - « famille composée de quatre têtes », « visages ronds », etc. Or, si les personnages de l'auteur constituent des masques criards, et semblent souvent réduits à des voix, si nous devons choisir un élément du visage pour les représenter, ce serait la bouche.

Il est intéressant de remarquer que la bouche, organe utilisé par ces personnages pour évoquer et accomplir des méchancetés, des agressions orales, pour crier, pour proférer des sentiments de mort, désirer ou « appeler » la mort d'autrui, peut effectivement tuer aussi (dans les sociétés primitives, les hommes chassaient aussi avec les mains, et tuaient avec les mains et la bouche), C'est sous ce prisme que Canetti compare la bouche à une prison⁹⁵⁴. Selon lui, l'interdiction est aussi ancienne que l'ordre,

⁹⁵⁴ À ce propos, voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.8.

et il voit comme la première interdiction de toutes celle qui nous est imposée depuis notre enfance à propos de la fermeture de la bouche et des lèvres, lorsque la mère dit à l'enfant : « Tu ne dois pas manger ceci ». Cette interdiction, la plus ancienne de toutes, aurait un rapport avec l'empoisonnement, ainsi qu'avec « la bouche hostile » et la peur de mourir - pour Canetti, d'ailleurs, l'interdiction prend souvent la forme d'une ordonnance. Comme le souligne l'auteur,

[i]l y a quelque chose de spécifique devant lequel la bouche se ferme, l'interdiction a son contenu bien conscient. La sanction la plus ancienne et la plus stricte est ici l'empoisonnement. Telle ou telle nourriture tue, il ne faut donc pas en profiter, le risque de dévorer n'est parfois pas moindre que celui d'être dévoré. Nous avons trouvé la racine de l'ordre en fuite de la bouche hostile. La fermeture de la bouche, surtout ce qui n'appartient pas, est à l'origine de l'interdiction. Cela signifie que quelque chose a été exclu, juste ce que vous ne laissez pas entrer dans votre bouche. Les lèvres sont pressées l'une contre l'autre, derrière elles sont soulevées, serrées l'une contre l'autre, la double paroi des dents. La bouche est bien fixée ; on sait combien il est difficile de nourrir un enfant ou un malade contre leur gré. La bouche, vestibule de son propriétaire, est gardée. L'entrée est interdite⁹⁵⁵.

Canetti souligne toutefois que la bouche ne peut pas rester toujours fermée, ce qui aurait un rapport avec notre esprit grégaire, qui serait à la base de la société humaine.

Selon Canetti, la bouche fonctionnerait, ainsi que les mains, comme une arme ou un instrument de meurtre, un instrument dont l'homme se sert pour parler, mais aussi pour crier, rire, manger, avaler et tuer. À ce propos, il vaut la peine de remarquer que le rire chez Canetti, ainsi que le cri et la sonorité du masque acoustique, entretient également des rapports avec le phénomène létal. Il est, comme constaté, un rire moqueur, de méchanceté.

Canetti analyse également la question des dents⁹⁵⁶, qui constitueraient aussi, selon l'auteur, des organes de puissance. La dent représenterait, en effet, selon Canetti, « le plus ancien symbole du pouvoir⁹⁵⁷ ». Les dents des animaux prédateurs sont utilisées pour tuer, et même si les humains n'aient pas l'habitude d'utiliser les dents pour tuer, mais plutôt pour la mastication, Canetti voit aussi des rapports entre les dents et la bouche et la mort, car c'est à l'aide des dents qu'on introduit la nourriture dans la bouche. Les dents, qui chez les animaux deviennent également un outil de mise à mort, représentent ainsi, une menace⁹⁵⁸.

⁹⁵⁵ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.12, p. 4.

⁹⁵⁶ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35 et 49.

⁹⁵⁷ Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 35.8, p. 2.

⁹⁵⁸ À ce propos, il est intéressant de noter le rapport que voit Canetti non seulement entre les dents et la puissance, mais aussi entre les dents et l'ordre. Voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 49.8, p. 7.

Fermer la bouche constituerait ainsi une interdiction (de manger), de même que l'interdiction sexuelle et les tabous. Or, dans *Noce* nous trouvons, au contraire, une promiscuité de la part des personnages qui ne cherchent qu'à satisfaire leurs désirs et, sans limites, agissent comme des animaux. Dans ce drame, ainsi que dans les deux autres drames de Canetti, nous trouvons comme constaté d'autres types de prohibitions et de tabous, des ordres qui ne sont pas toujours respectés, ce qui provoque l'échec des stratégies de domination mises en place par les hommes de pouvoir.

10.3 - La résistance par l'image : l'emblème du masque mortuaire

« *Le christianisme est un pas en arrière par rapport à la foi des anciens Égyptiens. Il tolère la décomposition du corps et, en multipliant les représentations du corps en voie de décomposition, il en fait un objet de mépris. - L'embaumement est la vraie gloire du mort, pour autant qu'il ne se laisse pas rappeler à la vie.* »
(Elias Canetti, *Le Livre contre la mort*)

« Je dois découvrir ce qui signifient les masques mortuaires. Je ne le sais toujours pas et, pourtant, voici plus de cinquante ans qu'ils revêtent à mes yeux une importance considérable⁹⁵⁹. » L'affirmation de Canetti, qui date de 1979, témoigne du grand intérêt de l'auteur à l'étude de ces masques. Tandis que ses masques acoustiques semblent entretenir dans sa dramaturgie des rapports avec la mort, les masques mortuaires, comme l'observe l'auteur, semblent, au contraire, acquérir une fonction de « gardiens » de la vie. En effet, Canetti voit dans le masque mortuaire - car telle serait sa fonction originelle - une effigie qui garde l'image de l'être disparu et immortalise sa mémoire. Cette préservation de l'image qui immortalise les traces des décédés en effigie est d'une extrême importance pour l'auteur, dont le premier contact avec *Le visage éternel*, recueil de photos de masques mortuaires le laisse fasciné :

Je n'avais encore jamais vu de masques mortuaires (...).
(...) J'avais toujours été fasciné par la diversité des êtres, mais je ne m'étais jamais attendu que cette diversité s'accrût au moment de la mort. Je m'étonnai aussi que l'on pût conserver autant. Depuis ma petite enfance, j'avais souffert de la disparition des morts. Conserver le nom, les œuvres ne me suffisait pas.
Ce qui m'importait, c'était l'aspect corporel, chaque trait, chaque mouvement du visage. Entendant une voix qui m'étais toujours restée dans l'oreille, je cherchais en vain son visage. Il apparaissait en rêve, alors que je ne l'avais pas appelé et que je ne pouvais pas l'évoquer selon ma volonté. Et quand, assez rarement, je le voyais, son visage était devenu un autre, soumis aux lois particulières de la décomposition. Et maintenant je voyais ceux avec les pensées et les œuvres desquels je vivais, (...) ils restaient immuables devant moi,

⁹⁵⁹ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, p. 269.

les yeux fermés, comme si on avait pu encore les ouvrir, comme si rien d'irréversible ne s'était encore produit : est-ce qu'ils se « possédaient » eux-mêmes encore, entendait-ils ce qu'on leur disait, à eux seuls ? Je chancelais de l'un à l'autre, comme si j'avais dû saisir et garder chacun d'entre eux. (...) Je craignais de les voir se lever et partir (...) Je n'en reconnaissais que peu sans regarder leurs noms, ils étaient rejetés dans l'impuissance sans leurs noms. Dès qu'on les avait liés à leurs noms, ils se sentaient protégés contre la décomposition. Je continuais de feuilleter puis je revenais en arrière (...), ils étaient encore tous là, (...) aucun ne s'était échappé (...) ⁹⁶⁰.

La notion de masque mortuaire acquiert ainsi une nouvelle dimension symbolique, il constitue un puissant instrument du combat canettien contre la mort et représente l'effigie à travers laquelle on retient et immortalise les traits qui, échappant à la décomposition corporelle du décédé, lui redonnent vie en conservant son image et sa mémoire, qui, autrement, pourrait s'effacer peu à peu dans la tête de ceux qui l'ont connu, provoquant chez eux une décomposition mentale de son image, devenue floue, comme dans les rêves évoqués par Canetti, où le visage des êtres qui lui étaient chers se métamorphose. Ce masque correspondrait en outre, il nous semble, au masque de révolte ou de résistance contre l'instrumentalisation de la mort. La reproduction de l'image, les histoires, tout registre audio-visuel ou écrit qui permet de conserver des traces, des pistes ou des fragments de la mémoire des disparus, notamment lorsque des catastrophes provoquées par des armes de destruction en masse se montrent capables de détruire des populations et des villes entières, s'avèrent également des outils puissants contre cette mort ultime qui serait représentée par l'effacement des traces ou des registres de l'existence d'un individu.

Il vaut la peine de souligner que le masque mortuaire qui immortalise la vie peut également immortaliser l'horreur de la mort, Comme le souligne l'auteur à propos du rapport entre l'être représenté et sa représentation,

Le dernier moment avant la décomposition : c'était comme si chacun avait repris tout ce qu'il avait pu être, comme s'il avait donné son accord à cette ultime représentation. Cet accord n'était cependant pas valable pour tous les masques : il y en avait qui vous blessaient, des masques révélateurs. Leur signification est une vérité qui déchire, l'élément essentiel dans lequel cette vie-là et non une autre a dû déboucher : le fardeau qui pesa sur Walter Scott, l'imbécilité mordante du vieux Swift, l'effroyable maladie qui dévora Géricault. On pourrait ne chercher dans tous ces masques que l'horreur, l'horreur de la mort ⁹⁶¹.

Sous ce prisme, ce type de masque mortuaire semblerait partager avec le masque acoustique l'horreur qu'il serait censé répandre. À ce propos, il nous semble intéressant de remarquer que si, d'une part, un masque déformé ou défiguré semble présenter déjà en

⁹⁶⁰ *Id.*, *Le Flambeau dans l'oreille*, pp. 256-257.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 257.

vie les signes de la mort, d'un être déjà mort ou de la décomposition dont il sera atteint après le décès, d'autre part, le masque de ces êtres dissimulés, qui souvent changent de masque comme un animal qui change de peau, en contraste avec le masque mortuaire ne représente qu'un masque dans une succession de masques vides, quoique rigides, qui s'accumulent en couches, de ces êtres corrompus qui ne voient personne, et qui ne permettent pas qu'on les voie. Comme des criminels qui portent des masques pour cacher leur visage et leur identité, ils se dissimulent derrière leurs « masques acoustiques », leurs « victimes » ne voient que ce qu'ils leur permettent de voir. Si l'image transmise par ces masques rigides est celle d'un visage de mort, et si le masque ultime qui se cache derrière tous les autres est un masque de mort, c'est qu'il est le visage de quelqu'un qui, en vie, ressemble déjà à un mort, par ses traces déformées ou par l'absence de traits. Même si dans ce dernier drame de l'auteur juif les personnages semblent avoir de l'affection les uns pour les autres et que la découverte de Cinquante entraîne la chute du système qui avait institutionnalisé la mort à l'heure fixée, la peur et le sens de l'obéissance sont plus grands (critique de Canetti des régimes autoritaires) et les gens semblent garder la même attitude d'obéissance aveugle d'ordres des hommes de pouvoir - ce qui nous renvoie, d'ailleurs, à notre société actuelle. Ainsi, dans ces masques il n'y aurait plus rien à voir, plus d'identification possible avec ces « êtres », qui, de corps grotesques, de visages ronds, de têtes et de marionnettes en bois, finalement ne deviennent plus que des chiffres. Ces masques vides représenteraient, il nous semble, l'apogée de l'évacuation de la substance des personnages.

Toutefois, en reprenant l'exemple du masque mortuaire de Géricault, même dans ce genre particulier de masque que Canetti appelle « des masques de meurtre », il y a également un élément qui est présent dans tous les masques mortuaires. Comme il l'explique à propos des premiers,

Ce serait alors des masques de meurtre, mais ce serait aussi une falsification : il y a là quelque chose qui dépasse la mort-meurtre.

C'est l'arrêt du souffle, mais comme s'il était conservé. Le souffle est la chose la plus précieuse que possède l'homme - même plus précieux à la fin - et ce souffle ultime est conservé dans le masque, sous forme d'effigie⁹⁶².

Le souffle, qui caractérise la précieuse liberté de respirer, le signe de la vie, Canetti le croit possible d'être retenu en image. Ces masques seraient alors passibles de retenir non seulement (l'instant de) la mort, mais aussi en image la vie, tous les traits, qui, ainsi,

⁹⁶² *Id.*

échapperont à la disparition et à la décomposition. À propos de la manière par laquelle le souffle est capable de devenir effigie, Canetti observe, en se servant comme exemple du masque de Pascal, que

La douleur a atteint ici son achèvement, elle y a trouvé sa signification, longuement recherchée. La douleur qui doit rester pensée ne peut pas obtenir plus. S'il existe une agonie au-delà de la plainte, c'est ici qu'on la trouve. Le voisinage lentement conquis de la mort, à pas (...) minuscules, portés par le désir de franchir son seuil pour trouver ensuite l'inconnu. On peut lire bien des choses sur les croyants et les martyrs qui veulent être rachetés de cette vie par l'amour de l'autre : on a ici, devant soi, l'effigie de l'un de ces hommes au moment où il atteint son but, homme qui s'est certes entendu à se faire mal à lui-même, mais qui a pensé cependant infiniment plus que cette mutilation. Tout ce qu'il a accompli contre la vie s'est reflété dans sa pensée. On peut dire en effet que son visage est éternel, car il exprime précisément cette éternité à laquelle il tenait tant. Il repose dans sa douleur qu'il refuse d'abandonner. Il demande autant de douleur que l'éternité peut en accueillir et, quand il a atteint la pleine mesure de ce qu'elle lui accorde, il la lui offre et il entre dans l'éternité⁹⁶³.

Comme constaté, le masque mortuaire, pour Canetti, en retenant et immortalisant les traits des êtres disparus diffère radicalement du masque acoustique, trompeur, derrière lequel se dissimule toujours un autre masque, également figé, impénétrable, au lieu d'un vrai visage. Au masque mortuaire qui préserve les traits et immortalise le visage s'oppose le masque acoustique qui répand la terreur de la mort, ayant pourtant pour but, comme vu, de provoquer le choc chez le spectateur pour le faire réfléchir. Or, afin que ces masques acoustiques atteignent leur but il faut que ce dernier ne soit pas, comme le peuple des *Sursitaires*, comme un être déjà mort, sans visage ou sans nom, juste un nombre. Il faut qu'il retrouve derrière le masque - son propre masque, et celui de ses pairs - le souffle, le visage de la vie, ou bien un masque de révolte.

⁹⁶³ *Ibid.*, pp. 257-258.

Chapitre 11 - La mort sur scène.

Défis, achèvements des créations scéniques et réception du drame canettien

*Avant de devenir décor ou machine, le théâtre est un (...)
lieu d'intense communication entre les vivants et les morts. (...)
Aller au théâtre, (...) c'est courir la chance de rendre visite aux morts.
(Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*)*

Si Elias Canetti a eu son nom immortalisé dans l'histoire littéraire du XX^e siècle, cela se doit surtout au succès de ses écrits narratifs et autobiographiques, ses essais et notamment son chef-d'œuvre *Masse et puissance*. Son théâtre, pas très bien reçu par la critique, reste jusqu'à nos jours méconnu du grand public. Il s'agit dans cette partie, dans un premier temps, d'analyser la « représentabilité » de la mort chez Canetti, façonnée par l'œuvre de quelques peintres célèbres, ainsi que les défis de sa création scénique, essayant de repérer des pistes qui aideraient à comprendre le nombre relativement peu important de mises en scène de son théâtre. Dans un deuxième temps, nous analyserons les différentes « solutions » trouvées par des metteurs en scène, qui semblent refléter l'hétérogénéité de l'œuvre.

11.1 - Censure, création tardive et scandales

Dans les pays germanophones, de l'année de leur publication jusqu'en 1996, il y a eu vingt-huit mises en scène des pièces d'Elias Canetti, dont quinze mises en scène de *Noce*, quatre mises en scène de *Comédie des vanités* et neuf mises en scène des *Sursitaires*. De ces créations, treize ont eu lieu en Autriche et en Suisse, et quinze en Allemagne, où ont lieu les premières mises en scène de *Noce* et *Comédie des vanités* en 1965, l'année qui suit la publication d'un recueil des trois pièces, édité chez S. Verlag. Comme nous le verrons plus en détail par la suite, *Noce*, est le drame canettien le plus joué dans cette période dans l'espace germanophone, où il connaît, comme *Les sursitaires*, plus de mises en scène en Allemagne qu'en Autriche, les trois étant très peu joués en Suisse.

Le nombre de mises en scène des drames canettiens dans les trois pays susmentionnés ne serait pas à négliger, notamment si nous gardons à l'esprit le fait que, à cause de la censure, ils ne furent publiés que plus de deux décennies après leur écriture et ont eu une création assez tardive. La réception de son théâtre, pourtant, contrastant avec

celle du reste de son œuvre, n'était pas été initialement très positive. Au contraire, les mises en scène de ses premières pièces ont suscité des réactions plutôt négatives. Parmi les critiques, plutôt de la presse régionale⁹⁶⁴, nous lisons dans celle de la première mise en scène de *Noce* en 1965 au Staatstheater à Braunschweig, qu'une grande partie du public quitta la salle. Comme Canetti le commente dans son autobiographie, cette mise en scène fit scandale, la première fut suivie par une plainte contre le directeur général Helmuth Matiassek selon laquelle certaines scènes conduisaient à l'excitation sexuelle. *Noce* a été beaucoup commentée dans la presse écrite, où elle a reçu des critiques plutôt négatives⁹⁶⁵, dressées non seulement contre le travail des metteurs en scène, mais aussi contre le drame canettien, dont la force résiderait plutôt dans les détails que dans l'architecture dramatique de l'ensemble et dans lequel Canetti aurait conduit quelques scènes à travers une exposition très directe de sa pensée, où des exemples ou des métaphores frappants auraient fait plus de sens dans cette pièce qui briserait des tabous politiques et moraux ; on critiquait même les indications didascaliques de l'auteur, qui aurait, par exemple, présenté trop tôt le caractère de Tonine, petite-fille de La Garpe. Selon certaines critiques de la première de *Noce* à Braunschweig en 1965⁹⁶⁶ concernant le traitement scénique de la pièce, ce serait également une erreur de la part du créateur d'adopter une esthétique naturaliste, vu que le prologue laisse entrevoir une vision plutôt surréaliste.

11.2 - Mises en scène de 1965 jusqu'aux années 1990

De 1965, l'année où les drames canettiens ont été créés sur scène pour la première fois, jusqu'à 1996, il y a eu vingt-huit saisons de mises en scène de ses drames dans des

⁹⁶⁴Voir Krönke, Katja, *Canettis Dramen auf der Bühne. Inszenierungen und Rezensionen*. Magisterarbeit, Philipps-Universität Marburg, Marburg, 1996, pp. 75-83. Dans son livre, Katja Krönke parle de 337 critiques, dont 205 critiques de *Noce*, 77, de *Comédie des vanités*, et 55, des *Sursitaires*.

⁹⁶⁵ Comme le démontre déjà, par exemple, le titre des critiques suivantes : Ablinger, Reinhard, « Spiel von der Geil » (« Jeu excitant »), Kronen Zeitung, Vienna, 26/02/1978 ; Achilles, Wolf, « Neuer Skandal im Theater » (« Nouveau scandale au théâtre »), Presse, Braunschweig, 05/11/65 ; Anonyme, « Ein geiler Hausarzt namens Dr. Bock ! Erotische Dichtungen im Volkstheater » (« Un médecin excité appelé Dr. Bock ! Poésies érotiques au Théâtre Populaire »), Tagblatt, Linz, 28/09/70 ; Anonyme, « Jubel-Hochzeit » (« Mariage joyeux »), Kurier, Vienna, 11/03/95 ; Anonyme, « 'Die "Hochzeit" Elias Canettis durch Exhibitionismus verfremdet » (« *Noce* d'Elias Canetti censurée par exhibitionnisme »), Tiroler Nachrichten, 28/09/70.

⁹⁶⁶ Voir Krönke, Katja, *op., cit.*, p. 18.

pays germanophones⁹⁶⁷. La pièce la plus jouée dans cette période dans ces pays a été *Noce*, qui y a eu quinze saisons, neuf en Allemagne (à Braunschweig, Köln, Bonn, Heidelberg, Berlin, Düsseldorf, Dresden, Hambourg et Leipzig), une en Suisse (à Zurich) et cinq en Autriche (à Graz, Vienne, Linz et Salzbourg), suivie par *Les Sursitaires*, avec neuf saisons, quatre en Autriche (à Vienne, Innsbruck et Klagenfurt) et cinq en Allemagne (à Bad Godesberg, Berlin, Stuttgart, Remscheid et Mühlacker). *Comédie des Vanités* a eu quatre saisons, une en Allemagne (à Braunschweig), deux en Autriche (à Graz et Vienne) et une en Suisse (à Bâle). Si nous listons les dates (en années) et les théâtres ou les drames canettiens ont été joués dans les pays susmentionnés jusqu'à 1996, nous aurons le schéma suivant :

Noce

- 1 - 1965, Staatstheater Braunschweig
- 2 - 1969, Grazer Schauspielhaus
- 3 - 1968, Zürcher Schauspielhaus
- 4 - 1970, Kölner Schauspielhaus
- 5 - 1970, Volkstheater Wien
- 6 - 1974, Städtische Bühnen Bonn
- 7 - 1976, Städtische Bühnen Heidelberg
- 8 - 1976, Schillertheater Berlin
- 9 - 1978, Landestheater Linz
- 10 - 1985, Wiener Akademietheater
- 11 - 1988, Salzburger Festspiele
- 12 - 1989, Düsseldorfer Schauspiel
- 13 - 1991, Dresdner Staatsschauspiel
- 14 - 1995, Schauspielhaus Hamburg
- 15 - 1996, Schauspielhaus Leipzig

Comédie des vanités

- 1 - 1965, Saats theater Braunschweig
- 2 - 1972, Grazer Schauspielhaus
- 3 - 1978, Basler Komödie
- 4 - 1979, Burgtheater Wien

Les Sursitaires

- 1 - 1967, Deutschsprachige Erstaufführung, Theater in der Josefstadt, Wien
- 2 - 1968, Kleines Theater, Bad Godesberg
- 3 - 1971, Schillertheater Berlin
- 4 - 1973, Theater der Jugend, Wien
- 5 - 1980, Tiroler Landestheater, Innsbruck
- 6 - 1981, Stadttheater Klagenfurt
- 7 - 1983, Württembergisches Staatstheater, Stuttgart

⁹⁶⁷ Voir *Ibid.*, p. 4.

- 8 - 1983, Tourneetheater Remscheid
- 9 - 1988, Tourneetheater Mühlacker

11.3 - Mises en scène des années 1990 jusqu'à nos jours

Une analyse des archives abritées à la *Literaturhaus*⁹⁶⁸ de Vienne nous permet d'identifier plusieurs recensions de mises en scène des drames canettiens qui ont eu lieu entre 1998 et 2008 en Italie, en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Nous aurions la liste suivante :

- 1 - 1998, *Comédie des vanités*, Festival à Cividale
- 2 - 1998, *Les Sursitaires*, Schauspielhaus, Dresden
- 3 - 1999, *Comédie des vanités*, Wiener Volkstheater, Vienne
- 4 - 2000, *Noce*, Luzerner Theater, Lucerne
- 5 - 2004, *Noce*, Grazer Schauspielhaus, Graz
- 6 - 2008, *Comédie des vanités* (lecture), Marathon théâtral à Feldkirch

Nous pourrions ajouter à cette liste, qui n'est pas apparemment exhaustive et qui n'a pas, comme celle proposée par Katja Krönke⁹⁶⁹, fait l'objet d'une étude approfondie sur le sujet, la saison des *Sursitaires* au Residenztheater de Munich en 2014, sous la direction de Nicola Hümpel, sur laquelle nous allons revenir un peu plus tard. À ce propos, il nous semble que les deux listes ne tiennent pas compte des spectacles joués dans les lycées, mais seulement des mises en scène jouées dans des salles de théâtre - car autrement, ces listes seraient un peu plus longues. Pourtant, ne s'agit pas ici de chercher à vous présenter l'intégralité des mises en scène de l'auteur dans les pays où il était plus connu - ce qui nous obligerait d'entamer une nouvelle recherche à propos de ce thème, et d'ajouter à la liste des mises en scène ayant eu lieu en Angleterre et en Bulgarie, qui ont également joué un rôle capital dans sa vie et dans sa formation d'écrivain et dramaturge. À propos de ces derniers pays, nous nous contenterions d'évoquer pour l'instant quelques

⁹⁶⁸ Voir *Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus Wien. Pressedokumentation*. Les recensions les plus récentes des mises en scène des drames canettiens, que j'évoque ici, ont été digitalisées et peuvent être consultés sur l'ordinateur de la bibliothèque. Les recensions plus anciennes sont regroupées dans des dossiers, qui contiennent, par ailleurs, d'autres documents à propos des écrits de Canetti (voir les dossiers commencés par "S.1 CE" et S.2 CE", notamment les numéros 26 à 35). La *Literaturhaus* de Vienne est également le siège de la Bibliothèque autrichienne de l'exil (*Österreichische Exilbibliothek*). À ce propos, nous avons pu examiner dans la ville les archives de l'Association pour l'histoire du mouvement ouvrier (*Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung (VGA)*), qui réunit de nombreux articles de presse sur l'Incendie du Palais de Justice de la ville.

⁹⁶⁹ Dans sa recherche, Katja Krönke a listé les mises en scène du théâtre canettien dans l'espace germanophone de l'année de sa publication jusqu'à 1996.

faits intéressants. *Les Sursitaires* a été mise en scène, sous le titre « Their days are numbered » (« Leurs jours sont comptés ») à Angleterre, à Oxford Playhouse, en 1956, c'est-à-dire, presque dix ans avant la première des pièces viennoises de l'auteur à Braunschweig, en Allemagne. En Bulgarie, à Ruse, ville natale de Canetti, ses drames ont également été joués.

Si Canetti est devenu célèbre avec ses écrits en prose, notamment avec son roman *Auto-da-fé* et son traité *Masse et Puissance*, ses drames, qu'il avait écrits bien avant ce dernier, sont restés moins connus⁹⁷⁰, étant de nos jours apparemment plus joués dans des lycées, par des groupes d'étudiants, que dans des salles de théâtre. En pays non-germanophones, le nombre de mises en scène serait encore plus bas. En France il n'y aurait eu que sept saisons de spectacles correspondant à des mises en scène de ses pièces ou inspirées de l'œuvre de l'auteur, comme nous l'indique la liste suivante :

- 1 - 1982-1983 - *Noce* (d'Elias Canetti) - Mise en scène : Gabriel Garran - Théâtre de la Commune à Aubervilliers
- 2 - 1989-1990 - *Ça va* (d'après Anton Tchekhov, Harold Pinter, Elias Canetti, D. H. Lawrence, Jeroen Brouwers, Sam Shepard et *Needcompany*) - Mise en scène : Jan Lauwers - Théâtre de la Ville à Paris
- 3 - 1994 - *La Comédie des vanités* - Mise en scène : François Béchu - Théâtre de l'Échappée (Laval)
- 4 - 2002-2003 - *Latitudes croisées* (d'après Elias Canetti) - Mise en scène : Francine Alepin - Théâtre du Lierre (Paris), Théâtre de Rungis), Espace culturel Boris Vian (Les Ulis), Théâtre de Samovar (Bagnole)⁹⁷¹
- 5 - 2004 - *Eraritjaritjaka* (Musée des phrases d'Elias Canetti) - Mise en scène : Heiner Goebbels – Festival d'Automne à Paris⁹⁷²
- 6 - 2007 - *Écheances* (d'après Elias Canetti - *Vite a scadenza*) - Mise en scène d'Antonio Vigano - Le Grand Bleu - Lille⁹⁷³
- 7 - 2014-2015 - *Le Corps du Ballet National de Marseille* (d'après Elias Canetti - *Masse et puissance*) - Conception : Emio Greco, Pieter C. Scholten - La Criée (Marseille)⁹⁷⁴

L'examen des archives sur l'œuvre d'Elias Canetti cataloguées dans la Literaturhaus de Vienne, ainsi que l'analyse plus détaillée des archives de Canetti abritées

⁹⁷⁰ À ce propos, Jouvert trouvait que Canetti avait dédaigné et négligé le théâtre contemporain, vu qu'il n'avait pas de relations dans le milieu théâtral et avait envoyé sa pièce trop tard pour la saison à l'éditeur berlinois S. Fischer qui avait accepté de la diffuser auprès des théâtres en 1932. Voir aussi le commentaire de l'auteur lors d'une lecture de son drame. Voir Canetti, Elias, *Jeux de regard*, p. 128 : « J'étais venu pour l'amour de mes personnages. (...) Je n'avais aucune illusion qu'on fit quelque chose de ma pièce. » Voir aussi *Ibid.*, pp.188-198, où Canetti défend que sa *Comédie des vanités* a été comprise, malgré les expressions de désapprobation des invités à la lecture de la pièce.

⁹⁷¹ D'autres mises en scène ont eu lieu ailleurs.

⁹⁷² D'autres mises en scène ont eu lieu ailleurs en 2005, 2006, 2008 et 2009.

⁹⁷³ D'autres mises en scène ont eu lieu ailleurs en 2008 et 2009.

⁹⁷⁴ D'autres spectacles ont eu lieu ailleurs en 2016, 2017 et 2018.

à la Bibliothèque centrale de Zurich, qui regroupent de nombreuses recensions, brochures et articles de presse sur des mises en scène des pièces de l'auteur parus au cours de plusieurs décennies, nous permettent de nous interroger sur des changements dans la réception de l'œuvre canettienne au cours des années - qui ne serait pas sans rapport, à notre avis, avec le Prix Nobel reçu par l'auteur en 1981 - et d'identifier des éléments d'une critique mitigée. Tandis que diverses recensions se montrent plutôt négatives, nous pouvons trouver plus de critiques positives de son travail comme dramaturge dans les articles les plus récents⁹⁷⁵, ce qui, outre de renforcer l'hypothèse soutenue par certains selon laquelle Canetti serait un auteur un peu en avance sur son temps et, de ce fait, incompris dans son époque, nous permet de constater que Canetti est considéré par plusieurs comme l'un des grands humanistes, penseurs, témoins et interprètes de son siècle, un auteur qui, selon le président de la ville de Zurich, M. Josef Estermann, aurait « apporté une grande contribution à la compréhension de l'histoire » et, selon Peter von Matt, un observateur unique et passionné du XX^e siècle qui aurait « reconnu et connu des tendances et des processus décisifs dans l'histoire de ce siècle et sa dynamique sociale », intégrant « les voix lyriques les plus radicales » de son temps. Écrivain considéré comme inclassable et qui a été reconnu tardivement en raison de l'exil qui lui a fait perdre sa jeune renommée, Canetti serait resté une sorte de solitaire dans la littérature, pour des raisons à notre avis liées à une interprétation un peu réductrice de son combat contre la mort, qui derrière les apparences d'un combat vain et absurde dévoile la pertinence de son essence, une lutte contre l'oppression des hommes de pouvoir et des enjeux de la puissance, contre l'instrumentalisation de la mort qui a corrompu - et corrompt encore - les hommes, plus attachés aux biens matériels qu'aux vies de leurs semblables.

⁹⁷⁵ À ce propos, voir Solomon Linden, Ari, *Between complicity and critique : the limits of satire in Karl Kraus, Elias Canetti and Else Laskerschüler*, dissertation de doctorat, Cornell University, 2013 : « Yet relatively little scholarship has been devoted to Canetti's three satirical dramas : *Hochzeit*, *Komödie der Eitelkeit* and *Die Befristeten*. The first two were written during the early 1930s while Canetti was living in Vienna (...), but apart from a few private, one-man performances Canetti gave in front of friends and acquaintances, neither drama was staged until several decades later. *Hochzeit*, which satirizes the events leading up to and figures involved in a wedding, was written in 1932 but did not debut until 1965. It was only the director Hans Hollman's stagings of these plays in the late seventies that generated audiences and positive reviews. (...) "Canetti wrote *Die Befristeten* in 1952 while living in exile in London. Revolving around a dystopian society in which all of its members are given numerical names that allegedly signify how many years they have to live (known as their "Augenblick"), this play did not receive its German premiere until 1967. »

Parmi les facteurs qui semblent jouer un rôle dans l'histoire des mises en scène des drames canettiens, comme l'indiquent les recensions évoquées plus haut concernant des questions d'ordre théorique et pratique sur la conception et aussi sur la réalisation des spectacles, il y aurait la difficulté rencontrée par les metteurs en scène des pièces viennoises à trouver le ton adéquat pour représenter les drames, considérés par certains comme « injouables », qui semblent comporter des ambiguïtés et, dans le cas de *Noce*, osciller entre naturalisme et expressionnisme. Une autre difficulté concernerait la question de la langue - les personnages des pièces viennoises parlent en dialecte, ce qui, d'ailleurs, doit poser un problème à ses traducteurs, ainsi qu'aux acteurs qui acceptent le défi de les jouer. *Les Sursitaires*, considérée comme une « pièce de lecture ou « à thèse », semblerait constituer, d'ailleurs, sous ce prisme, un défi particulier à la scène. Nous pourrions penser également à la difficulté d'ordre technique, vu que la dramaturgie de l'auteur contient des indications didascaliques proposant des plateaux qui tournent et des murs qui s'effondrent, etc.

Toutefois, dans le cadre de notre recherche, il ne s'agit pas d'aller plus loin dans l'étude de la réception du drame d'Elias Canetti. La question fondamentale qui se pose ici, est la suivante : comment aborder et représenter la catastrophe, l'Apocalypse et la mort collective ou, dans le cas des *Sursitaires*, ce théâtre sur la mort qui s'achève de manière assez ouverte et énigmatique ? Ou tout simplement, comment représenter la mort, en essayant d'aller dans la rencontre des intentions de l'auteur ? Quelle approche serait plus fidèle à l'univers canettien ?

11.4 - Un mot sur quelques mises en scène des *Sursitaires*

Quelques recensions plus anciennes, qui évoquent les scandales provoqués par les premières des drames viennois à Braunschweig, soulignent le côté apocalyptique et crépusculaire, de fin de monde, de ces premiers drames, mais il est rare d'y trouver des pistes sur la représentation de la mort sur scène, la plupart d'entre elles se limitant à parler de manière plus générale sur les solutions trouvées par les metteurs en scène, qui semblent être un réflexe de l'hétérogénéité de l'œuvre. Nous avons choisi de parler d'une ancienne mise en scène des *Sursitaires* qui a eu lieu en Grèce en 1975, pourtant, avant de le faire, il nous semble pertinent d'évoquer également deux mises en scène que des *Sursitaires* auxquelles nous avons eu l'occasion d'assister à Munich en 2013-2014 et dont les

metteuses en scène nous avons eu l'opportunité d'interviewer dans le cadre de nos recherches pour une étape précédente de cette étude.⁹⁷⁶ La première a eu lieu au Jüdisches Gemeindezentrum, réalisée par Anastasija Kommerlich, et la deuxième, qui se prolongea jusqu'à début juin 2014, par Nicola Hümpel, avec sa compagnie « Nico and the navigators », au Residenztheater, assistée par la dramaturge Veronica Maurer.

Dans l'adaptation de Kommerlich⁹⁷⁷, ce qui nous a frappé c'était son traitement du sujet de la mort. Tandis que chez Canetti, quoique acceptée, la mort reste effrayante, chez Kommerlich, elle devient une mort agréable, légère et colorée. Jouée par des jeunes étudiants, cette mise en scène met sur le plateau des personnages habillés tous en blanc, qui, à la proximité de l'instant de la mort, reçoivent des accessoires colorés et phosphorescents. Pour Kommerlich, le peuple dans *Les Sursitaires* n'a aucune peur de la mort car leur vie a été dirigée depuis le début vers ce moment qu'elle appelle « un moment de beauté » :

A.K. : Lorsque j'ai lu le livre (le recueil des pièces), j'ai essayé de comprendre quel était le but, l'idée principale de ces gens qui vivent dans cette communauté. (...) J'ai compris que le point principal de leurs vies, c'est le point de la mort. (...) Ils attendent quelque chose, et c'est le moment de leur mort. J'ai compris que cela est quelque chose de spéciale, et j'ai essayé de le récréer sur scène en me servant de plein de couleurs. (...) Dans la vie de chaque personne il y a un moment où on commence à penser à la mort, et c'est précisément cela qui arrive à mes personnages dans cette pièce. Lorsqu'ils commencent à penser à « l'instant », ils éprouvent quelque chose de très belle. (...) Le moment de la mort est si merveilleux qu'ils souhaitent le vivre en couleur. Ils croient à « l'instant⁹⁷⁸ ».

La mort dans la création de Kommerlich, où l'utilisation de couleurs *néon* lui prête une atmosphère de fiction scientifique, est ainsi une mort belle, la metteuse en scène la voit comme une bonne chose dans cette communauté, dans laquelle Cinquante ne représenterait pas un héros, mais quelqu'un qui détruit l'harmonie sociale, au contraire de la petite Douze, qui serait, selon Kommerlich, la vraie « héroïne » qui aurait su garder le secret sur la vacuité des capsules. La metteuse en scène se positionne clairement contre

⁹⁷⁶ Voir Gusmão Duarte, Isabela, *op. cit.*

⁹⁷⁷ *Die Befristeten*, texte d'Elias Canetti, mise en scène d'Anastasija Kommerlich avec le groupe « Lo Minor », créée au Jüdischen Gemeindezentrum de Munich en janvier 2013. Je n'ai pas pu trouver des recensions de cette mise en scène, mais j'y ai assistée.

⁹⁷⁸ Transcription d'un extrait de l'entretien que j'ai eu avec Mme Kommerlich à Munich en mai 2014. A.K. : « When I first read the book, I tried to understand what is the aim, the main idea of these people who live in this community (..) I understood that the main point of their lives is the point of death. (...) There is something that they are waiting for, and it is the moment of death. I understood that that is something special, and on stage I decided to do it with colour. (...) In the life of every person is coming a moment when we begin to think about death and the same is happening in this play with my characters. (...) The time they begin to think about it, they get something beautiful. (...) The moment of death is so wonderful that they want to have this colour. They believe in it. » (Ma traduction).

la révolution de Cinquante, qui n'aurait pas le droit d'interférer dans la vie d'autrui et de (re)mettre le peuple en agonie.

D'après Kommerlich, qui, tout en gardant la trame principale a modifié et raccourci quelques dialogues, la mort ne serait pas le thème central de la pièce :

Dans cette pièce vous pouvez mettre l'accent sur plusieurs aspects. Tout d'abord, sur la mort, mais aussi les rapports entre les individus...et aussi, la révolution. (...) Je n'ai pas voulu mettre l'accent sur la mort. La mort pour moi n'est pas plus qu'un instant. (...) J'ai préféré ici de mettre l'accent sur la révolution, la révolution personnelle de chaque individu⁹⁷⁹.

Kommerlich ressent bien la multiplicité d'interprétations possibles du texte canettien, à son avis très ouvert, ainsi que l'impossibilité de se mettre à la place de l'auteur :

Nous ne vivons pas en temps de guerre. Nous ne pouvons pas nous sentir de la même manière que l'auteur du drame. Mais nous pouvons lire son texte et sentir quelque chose de différent, chaque directeur choisira de mettre l'accent sur un thème différent. (..) Il n'y a pas d'intrigue, de temps, de lieu. C'est pour cette raison que ce drame est tellement ouvert...pour toute époque⁹⁸⁰.

L'affiche de la pièce souligne le fait qu'il s'agit d'un « mythisches Drama » (« un drame mythique »), puisque Kommerlich voulait établir un écart entre le monde réel du spectateur et celui de la fiction : « J'ai voulu que le spectateur le voit comme une fantaisie, un monde nouveau, différent de leur monde réel⁹⁸¹. » Une autre différence de son adaptation par rapport au drame canettien concernerait le personnage du Capsulant, qui, dans cette mise en scène, est joué par une femme, et de petite taille⁹⁸².

Tandis qu'Anastasija Kommerlich accentue dans son adaptation le côté visuel - la mort colorée et phosphorescente jouée par des jeunes -, Nicola Hümpel fait plutôt appel aux éléments sonores. Intéressée par la question de l'improvisation, dans son théâtre musical elle ne crée pas de la musique chantée, mais de la musique instrumentale, qui apparaît comme un autre élément qui vient s'ajouter à la composition du drame et

⁹⁷⁹ *Ibid.* A.K.: « In this play you can stress many things. First of all, death, but also the relation between people...and also revolution. (...) I didn't put the accent on death. Death is for me just one moment. (...) My accent is revolution here, personal revolution. » (Ma traduction).

⁹⁸⁰ *Ibid.* A.K.: « We are not living in a time of war. We can not feel the same as him. But we can take his text and feel something different. (...) No director will do what he was writing, everyone will read different, everyone will make another accent, (...) you can name in this play a hundred of accents... (...) There is no story, no time, no place. This is why it is so open... for every time. » (Ma traduction).

⁹⁸¹ *Ibid.* A.K.: « I wanted people to see it as a fantasy, something different from their world. » (Ma traduction).

⁹⁸² Voir *Ibid.*: A.K.: « Men, strong men will very much like to find truth. I think that a woman, before making the next step to break something, she will think if she is doing the right thing or not (...) The power who can save freedom can be little and smart...Power is not big, power can be little too, but strong... »

accompagner le travail corporel des comédiens, qui ébauchent quelques chorégraphies. Comme l'explique la dramaturge, Veronika Maurer, il s'agit d'une décision de la metteuse en scène, qui travaille toujours dans ses productions avec des danseurs et des musiciens. Selon Maurer, Hümpel, qui n'avait jamais travaillé avec des textes dramatiques d'autres auteurs, développant ses pièces avec sa compagnie, apprécie la structure dramaturgique ouverte des *Sursitaires*, qui, ainsi que l'absence d'une forte tradition de mises en scène de l'œuvre canettienne, faciliterait le travail des créateurs.⁹⁸³

Pour Maurer, l'intérêt de Hümpel pour le corps n'est pas une coïncidence, car la pièce montrerait une régulation et un contrôle des corps. La musique est un autre centre d'intérêt de la metteuse en scène, intéressée à développer une nouvelle forme de théâtre musical où les comédiens et le langage qu'ils utilisent puisse être libres.⁹⁸⁴ Toute la dimension sonore de la pièce, d'ailleurs, où les improvisations sont notées et incorporées à la « partition » qui sera mise en scène, y jouerait, d'ailleurs, un rôle capital pour Hümpel, qui aimerait le rire de l'un de ses personnages pour ses qualités sonores : « La metteuse en scène veut que les comédiens se servent du rythme, de la qualité de leur langage, des bruits et du rire⁹⁸⁵... »

Maurer, comme Kommerlich, pense que la mort n'y représenterait pas le thème principal. Pour elle,

Canetti ne nous oblige pas à penser à la mort avec cette pièce - dans ce drame il s'agit plutôt de notre vie en société, en tant que membres de cette société ainsi qu'en tant qu'individus, de comment nous organisons notre vie, comment sont nos rapports avec ceux qui nous entourent (...) et comment nous désirons vivre en société⁹⁸⁶.

Néanmoins, elle y est évoquée par le plateau qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre jusqu'au moment de la « révolution⁹⁸⁷ », et dont les deux murs représenteraient les aiguilles d'une horloge, ainsi que par l'histoire des réfugiées qui meurent quotidiennement dans la mer Méditerranée, scène créée par la metteuse en scène,

⁹⁸³ Voir l'extrait de l'entretien que j'ai eu avec Veronika Maurer en mai 2014 à Munich : V.M. : « She is more a choreographer and she is used to working with her own company, she has developed her own method and it is based on improvisation... This very open form gave her the opportunity to take each scene and work on it. (...). It gives you more freedom for you to do you artistic work... but it doesn't give you the engine... You have to know what to do with it. »

⁹⁸⁴ Voir *Ibid.* V.M. : « She was interested in developing a new form of music theatre where the actors and the language they are speaking are free and it is still a musical ... »

⁹⁸⁵ *Ibid.* V.M. : « She wants the actors to use the rhythm and the quality of the language, noises and laughter... » (Ma traduction).

⁹⁸⁶ *Ibid.* V.M. : « Canetti doesn't force us to think about death with this play - it is more about our life here, as society and individuals, about how do we plan our lives, how do we treat each other (...) and how do we want to live as a society. » (Ma traduction).

⁹⁸⁷ Quand il se met à tourner dans l'autre sens.

qui reste plutôt fidèle au texte canettien, quoiqu'en ajoutant d'autres éléments à la pièce, comme l'humour sarcastique des personnages, qui s'habillent de manière ordinaire, en jupes, robes et pantalons colorés. Au contraire de l'adaptation de Kommerlich, ici il s'agit d'un drame plutôt naturaliste, vu l'intérêt de la metteuse en scène de provoquer l'identification du spectateur à l'univers montré dans la pièce. Veronika Maurer défend l'idée que l'on doit mettre sur le plateau des questions qui concernent l'époque actuelle, d'où la nécessité d'ajouter des éléments nouveaux à la pièce, qui serait imprégnée par l'atmosphère de la guerre et des années cinquante. Toutefois, la mise en scène de Hümpel, qui ajoute des personnages et des dialogues au texte, garde la structure du texte original, dont aucune scène n'est coupée, seulement raccourcie. Malgré le rattachement de ce dernier au contexte de la guerre, il reste très actuel, ce qui a intéressé à la metteuse en scène :

Elle semble être une pièce très datée, car Canetti l'a écrite dans les années cinquante... mais (...) le développement du monde scientifique fait de ce drame un drame très actuel. (...)

Elle (la metteuse en scène) a beaucoup lu à propos du décodage du génome humain (...). Peut-être que d'ici peu un institut sera capable de nous renseigner sur la durée de notre vie (...).

Notre monde a atteint un tel niveau où ne nous sommes pas très loin de cette perspective⁹⁸⁸.

Un élément intéressant apporté par la metteuse en scène à cette adaptation concernerait également la figure du Capsulant, représenté comme un mélange de prêtre et de dictateur, qui personnifie le pouvoir et semble, au début de la pièce, incarner la figure de Dieu, vu qu'il est assis, en train de sculpter un homme en argile⁹⁸⁹. Malgré l'atmosphère de confusion et d'inquiétude qui règne à la fin de la pièce, où quelques personnages décident de se tuer et d'autres sont assassinés, Maurer ne pense pas que la fin soit pessimiste :

⁹⁸⁸ *Ibid.* V.M. : « She had a special interest in *Die Befristeten* (...) It appears as a quite old-fashioned play, because he wrote it in the fifties ...but in her opinion, the development of the scientific world makes this play very actual. (...)

She read a lot about (...) Genome decodation [decoding] (...) In Biotechnological Institute in Silicon Valley, they are doing analyses and they can find out two hundred diseases...maybe we are close to that point where this institute, or another one, will be able to tell us how long we will live... (....)

Our world has reached a level which is not very far from this topic. » (Ma traduction).

⁹⁸⁹ Voir *Ibid.* V.M. : « Nicola Hümpel came very very early with this idea of starting the play with this biblical scene (...) In the beginning , he is doing this sculpture of a human being which is very fat (...) but nowadays you have to be always in a diet, you must not smoke, you must not drink alcohol, you must do sports, you have to control and optimize your body all the time and you can not be like this sculpture from Stone age but you have to get (...) bigger and bigger and thinner and thinner, and that is what [the] Kapselan is doing during the play with this sculpture , he is transforming it. » (Ma traduction).

Je pense qu'il ne s'agit pas d'une catastrophe, parce que la fin est ouverte et nous renvoie à des questions qui nous concernent en tant que membres d'une société et en tant qu'individus - comment nous voulons faire face au fait que nous allons mourir et que nous ne connaissons pas la date de notre mort -, ainsi qu'à notre vulnérabilité, à notre besoin de prendre soin de nous et des autres (...). Ainsi, il s'agit d'une fin très stimulante (...). Le dénouement n'est pas pessimiste, juste réaliste⁹⁹⁰.

Quoique les deux adaptations que nous venons d'analyser partagent quelques caractéristiques, les deux propositions sont assez différentes, la première constituant un drame mythique sur une communauté dont l'harmonie est brisée par la révolution de Cinquante et la deuxième, un drame naturaliste, où les effets de cette révolution - violence, meurtres, désespoir - ne sont pas aussi dévastateurs que dans le premier cas, puisque ce sont des choses qui font partie de notre réalité. En effet, nous pourrions dire que l'adaptation de Nicola Hümpel enlève un peu le caractère « contre-utopique » des *Sursitaires*, dont l'univers serait plutôt notre propre univers. Devant deux approches tellement différentes d'un même texte, nous serions tentés de nous demander quelle serait la plus ajustée ou la plus en accord avec l'univers canettien. Néanmoins, il n'y a pas de réponse à cette question, puisque les deux sont des œuvres indépendantes, indépendantes l'une de l'autre et du texte de Canetti. Les deux constituent des œuvres différentes nées d'une même partition qui, comme le soulignent Maurer et Kommerlich, se prête à différentes appropriations. « L'ouverture » du texte des *Sursitaires*, qui ne contient pas beaucoup de didascalies, selon nos deux interviewées, donne plus de liberté aux metteurs en scène. Le cœur et les principaux enjeux de la pièce survivent dans chaque adaptation, pour employer un terme canettien, *métamorphosé* par l'optique de chaque metteur en scène.

Or, ces deux mises en scène de la dernière pièce de l'auteur nous intéressent en ce qu'elles font preuve du grand éventail de possibilités qui s'offre aux metteurs en scène qui décident de travailler sur un drame comme *Les Sursitaires*, qui, prenant souvent la forme d'une sorte de débat philosophique sur la condition humaine, par le manque d'indications scéniques dans les didascalies et d'épaisseur de ses personnages, qui deviennent plutôt des outils ou des instruments d'une « pédagogie » contre la mort, semble laisser un espace ouvert à l'imagination des réalisateurs. Mais ici nous devons

⁹⁹⁰ *Ibid.* V.M. : « I think it is not a catastrophe, because it is left opened and it brings questions which concerns us as society and as individuals - how do we want to treat that fact that we will die and we don't know when -, [the idea] that we are vulnerable, that we have to take care of each other, of ourselves (...). So, it's a very empowering ending (...). It is not pessimistic, just realistic. » (Ma traduction).

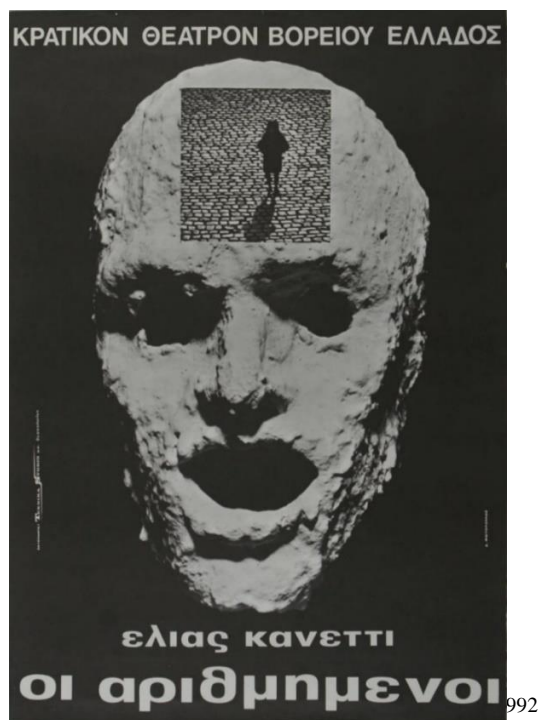
nous interroger sur la question suivante : est-ce que les mises en scène susmentionnées seraient-elles restées fidèles à l'intention principale de l'auteur juif ? Cette question n'a pas de connotation négative ou de jugement critique, puisque, comme constaté, la relecture que les metteurs en scène susmentionnées ont fait du dernier drame canettien semble fort intéressante. Elle vise plutôt à nous aider à réfléchir sur les « pistes » qui nous aideraient à identifier des mises en scène qui sembleraient être plus en harmonie avec les propos pédagogiques de l'auteur juif.

En guise de comparaison, examinons d'abord quelques éléments de la mise en scène des *Sursitaires* qui a eu lieu en Grèce, en 1975, sous la direction de Minos Volanakis avec le titre « The Numbered » (« Les numérotés⁹⁹¹ »).

Le titre anglais de la pièce, plus réussi à notre avis que le titre français, nous renvoie déjà à la question de la mort, surtout en raison du mot « numérotés », qui nous fait instantanément penser aux prisonniers des camps de concentration. L'inclusion du mot « numérotés » dans le titre, semble condenser, en plus, les principaux enjeux de la pièce, car elle nous renvoie à la fois à la question de l'hierarchie (des numéros, en fonction de leur grandeur) et de limite, de délai, de temps, de sentence de mort, surtout si nous l'analysons en réfléchissant au contexte historique qui a nourri l'écriture de l'œuvre canettienne.

Nous n'avons malheureusement pas beaucoup de matériel écrit sur cette mise en scène, assez ancienne, à propos de laquelle la plupart des textes que nous avons pu retrouver était écrit en grec. Pourtant, malgré la barrière de la langue, nous avons eu accès à deux affiches qui, seules, nous fournissent plusieurs éléments pour enrichir notre analyse. Examinons d'abord la première affiche.

⁹⁹¹ *The Numbered (Die Befristeten)*, texte d'Elias Canetti, mise en scène de Minos Volanakis, créée au Théâtre de la Société d'Études macédoniennes et au Théâtre National de la Grèce à Athènes, 1975.



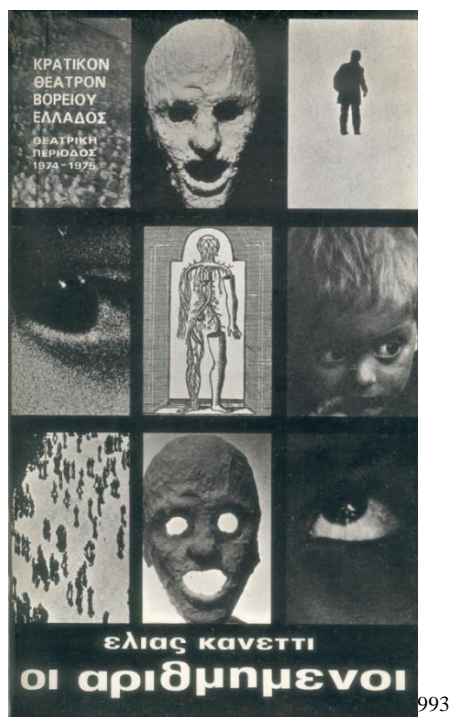
L'image ci-dessus nous renvoie d'emblée à la question du masque. Le visage que nous y voyons ne ressemble pas à un visage humain, mais plutôt à un masque. Ayant pu examiner quelques photos des spectacles, nous avons remarqué que les acteurs ne portaient pas ce genre de masque, qui serait plutôt réservé à l'affiche. Mais elle nous permet d'y identifier un chemin ou une « voie » de lecture ou d'analyse de cet élément central de la poétique canettienne qui semble tout à fait en résonance avec les propos de l'auteur bulgare.

Comme nous l'explique Canetti, les masques (les personnages) de ses drames doivent effrayer le spectateur, et l'image de l'affiche fait peur - d'autant plus que le recours au noir et blanc la rend encore plus sobre et magnétisante. En dehors de cet effet premier que ce visage en forme de masque, ou de ce masque en forme de visage, a sur celui qui la regarde, en dehors du fait qu'il s'agit d'une image forte, l'image nous renvoie à l'idée de la mort. D'abord, par le manque d'expression du visage, par son absence de traits qui nous renvoie au visage des personnages de certains tableaux évoqués dans notre dixième chapitre. Ici, encore, nous pouvons nous interroger sur la « fonction » de la bouche béante - signe de colère, de peur ou d'absence de vie ? L'affiche nous présente cependant d'autres éléments qui renforcent son lien au phénomène létal, à savoir le creux des yeux, qui nous renvoie à une tête de mort, ainsi que la rigidité du masque, en fonction

⁹⁹² Les informations sur ces spectacles se trouvent sur le site Internet du Théâtre national de la Grèce du Nord. URL : <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=en-GB&page=2&production=3254> .

du matériel utilisé (d'après l'image, nous penserions à un masque en plâtre). Or, cette rigidité du masque qui figure dans l'image nous renvoie à la rigidité des masques canettiens, qui, figés, ne changent pas, bien qu'ils puissent être arrachés en révélant d'autres couches de masques derrière eux. La théorie du masque acoustique semble, sous cet aspect, bien épouser nos réflexions à propos du masque de la mort, ou de l'aspect du visage d'un être déjà privé de vie. Il s'agit, dans les deux cas, d'un masque immuable, sans souplesse, qui présente éternellement la même (ou le même manque d') expression. Le visage de l'être représenté dans l'image en 3D analysée ressemble à celle d'un être déjà mort, tel les « sursitaires » qui peuplent le dernier drame canettien ; c'est un visage figé, immobile, pétrifié, emprisonné, d'un être qui se voit immobilisé et emprisonné dans l'engrenage d'une société qui le force d'accepter avec résignation les dictés absurdes de la loi dans un monde marqué par l'aliénation - la différence entre « notre monde réel » et celui des masques de Canetti reposant sur le fait que la « transformation » des individus en chiffres, dans *Les Sursitaires* ne relève pas d'un mécanisme de réification sociale mais plutôt de l'exercice d'un contrôle sur le phénomène létal et sur les membres d'une population qui organise sa vie en fonction des « capitaux de vie » qui lui sont attribués.

Une deuxième affiche du spectacle dirigé par Minos Volanakis est également assez impactante :



993

⁹⁹³Voir *Id.* URL : <https://shorturl.at/iKUV8> .

Nous pouvons identifier, sur cette seconde affiche, encore plus d'éléments qui renvoient au phénomène létal, comme le masque de la première affiche, dédoublée en quelque sorte en son « négatif » en bas, les images de l'œil qui, répétées, renforcent l'idée d'un système qui, comme celui de *Comédie des vanités*, est toujours en train d'observer les individus - le Capsulant, le *veilleur* et l'*inspecteur* des morts, voit tout et tous - et le « squelette » de l'image centrale.

Des photos de la mise en scène de Volanakis nous montrent des comédiens habillés en blanc, ce qui semble être en harmonie avec l'absence de couleurs de l'affiche, et prête à la scène l'austérité que le thème demande. Néanmoins, les photos du spectacle auxquelles nous avons pu accéder ne semblent avoir beaucoup de rapport avec les affiches en ce qui concerne l'impact visuel qu'elles provoquent. Évidemment il nous manque les éléments nécessaires pour faire une analyse plus approfondie. En plus, le fait que les enregistrements en photo d'une sélection de scènes du spectacle ne présentent pas d'images *visuellement* effrayantes ne veut pas dire que les scènes ne le soient pas, puisque l'impact sur le spectateur peut se jouer sur le plan auditif - d'ailleurs, si nous revenons à la théorie du masque acoustique élaborée par Canetti, nous serions tentés de dire que la « pédagogie de l'horreur » rêvée par l'auteur devrait effectivement se jouer sur le plan auditif. Néanmoins, il nous semble qu'une mise en scène qui aspirerait à, comme le souhaitait Canetti, secouer, choquer, faire sortir le spectateur de sa passivité devrait être également effrayante et impactante sur le plan visuel - comme le sont les affiches que nous venons d'analyser.

Il faut souligner ici, encore une fois, que notre remarque ne rabaisse en rien la mise en scène de Volanakis du dernier drame canettien, qui, ayant été joué cinquante-six fois dans deux salles de théâtre grecques pour un public total de plus de dix-huit mille spectateurs, semble avoir connu un grand succès. Notre observation n'a d'autre but que de nourrir une réflexion sur les caractéristiques d'une création scénique qui aurait pour but de provoquer chez le spectateur la même réaction qu'a souhaité Canetti. Il nous semble qu'une telle mise en scène devrait être auditivement et visuellement impactante et choquante, même si, pour cela, elle devait se passer d'acteurs, et mettre sur scène des automates ou des guignols, par exemple, ou des comédiens évidemment déguisés derrière des masques qui réussiraient à cacher leur apparence humaine. Les possibilités sont multiples, ainsi que les idées des metteurs et metteuses en scène. À eux de découvrir les solutions scéniques plus adaptées aux propos de leurs projets.

Chapitre 12 - L'efficacité de la « pédagogie de l'horreur » et du « théâtre terrible ».

Dramaturgie problématique ou incomprise ?

« Vivre au moins assez longtemps pour connaître toutes les mœurs des humains et tout ce qui leur est advenu ; rattraper toute la vie écoulée (...) : se résumer avant de se dissoudre ; mériter sa naissance ; songer au sacrifice que chaque respiration coûte aux autres ; (...) haïr la mort de tout être comme la sienne propre ; faire un jour la paix avec tout, mais jamais avec la mort. »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

Nous avons analysé comment la mort apparaît dans le drame canettien, où elle joue plusieurs rôles et se déploie en plusieurs enjeux. Dans ce chapitre, néanmoins, nous tenterons d'analyser « l'efficacité » de ses principes dramaturgiques, ainsi que, dans un sens plus large, de son théâtre. Autrement dit, nous tenterons de vérifier, à partir de son accueil par la presse et par les spécialistes si l'auteur semble avoir réussi à atteindre son but et dans quelle mesure le drame de l'auteur parvient à fonctionner comme un puissant instrument de son combat perpétuel contre le phénomène létal.

12.1 - Le rôle du drame ou le drame contre la mort

« Ce qui devrait constituer la véritable intention du poète : le choc⁹⁹⁴. »
(Elias Canetti, *Arrebatos verbales*)

Si Canetti accordait une place privilégiée à sa production dramatique au sein de son œuvre, ayant même confié à Claudio Magris qu'elle lui était beaucoup plus importante que ce qu'on l'imaginait, c'est qu'il croyait sans doute dans le pouvoir de son théâtre, comme il l'explique à propos de ses trois drames : « ils sont (...) le *centre* de mon œuvre, et sans eux personne ne peut vraiment la comprendre⁹⁹⁵ ».

Or, nous avons vu que le théâtre canettien a un rapport avec les théories développées dans *Masse et Puissance*⁹⁹⁶, ne se bornant pas à en illustrer quelques aspects, mais en exploitant des ramifications ou des situations hypothétiques soulevées par les questionnements qui sont au cœur de son essai monumental. Il nous paraît juste

⁹⁹⁴ Canetti, Elias. *Arrebatos verbales*, p. 694 : « lo que tendría que constituir la verdadera intención del poeta: *conmocionar*. » (Ma traduction).

⁹⁹⁵ Voir *Ibid.* : « son (...) el *centro* de mi obra, y sin ellos nadie podrá jamás entenderla realmente. » (Ma traduction).

⁹⁹⁶ Canetti a mis plus de trente ans pour écrire *Masse et puissance*, publiée en 1960, si l'on considère, comme il l'affirme, qu'il a commencé à s'intéresser à la question de la masse dans les années vingt, ce qui veut dire qu'il a travaillé dans son œuvre théorique et dramatique simultanément.

d'affirmer, ainsi, que le drame d'Elias Canetti ne représenterait pas une simple illustration mais aussi un prolongement de ses écrits théoriques, ou vice-versa.

Canetti voulait faire de son drame, qu'il considère comme la manière la moins mensongère dont dispose l'homme pour se présenter, un instrument didactique, mais pas comme Bertolt Brecht, à travers un effet de distanciation. Au contraire, Canetti voulait secouer le spectateur par l'émotion, notamment par choc, par l'effroi. À ce propos, il avait expliqué à Hermann Broch « l'utilité » de l'effroi provoqué par ses personnages :

Tout ce qui nous entoure est effrayant. Il n'y a plus de langage commun. Personne ne comprend l'autre. Je crois que personne ne *veut* le comprendre. (...) C'est la *substance* de l'époque qui change et on ne peut montrer ça qu'à l'aide de nouveaux types. Plus ils se distingueront les uns des autres et seront poussés à l'extrême, et plus il y aura des tensions entre eux. Tout dépend de la nature de ces tensions. Elles nous effraient, nous y reconnaissons notre propre peur. Elles nous servent à *apprivoiser* cette peur⁹⁹⁷.

En essayant de croiser les deux aspirations du drame canettien, enseigner et choquer, nous admettons l'hypothèse selon laquelle le choc fonctionnerait également comme instrument ou « méthode d'enseignement ». Le drame de l'auteur, notamment le dernier, se dresserait ainsi comme un drame de résistance, une arme pour la paix et pour la vie, et contre la mort. Nous serions ainsi en accord avec Marion Dufresne, qui affirme que

ce qui représente pour Canetti la vocation première de l'art : jeter un pont entre le passé et l'avenir de l'homme, mais aussi tisser des liens fragiles et précieux entre les êtres d'une même époque ; l'art peut constituer une véritable arme contre la mort⁹⁹⁸.

Comme l'explique Dufresne, chez Canetti les œuvres d'art remplissent une double tâche :

d'une part, en témoignant de la lutte (vaine) des hommes contre la mort, de leur révolte contre cette injustice, elles renforcent la combativité de celui qui les découvre et soutient cette confrontation. D'autre part, elles permettent à leur créateur d'échapper à la mort et au meurtre⁹⁹⁹.

Afin d'atteindre son but, explique Canetti, qui a toujours mis en avant la fonction didactique de l'art, ce dernier ne peut pas être réconfortant ou consolateur :

Peut-être la tâche essentielle de l'art a-t-elle été trop souvent oubliée : il ne s'agit pas de purifier, de consoler, de faire comme si tout allait bien se terminer, car les choses ne se terminent pas bien. Peste, ulcères, tortures, terreurs, et, une fois la peste vaincue, nous avons imaginé plus horrible pour la remplacer. Que peuvent encore vouloir dire ces

⁹⁹⁷ Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 99.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 108.

illusions consolantes devant cette vérité, toujours égale à elle-même et qu'il faut garder présente à l'esprit¹⁰⁰⁰ ?

En refusant la catharsis, ainsi que l'anagnorisis, le drame de Canetti adopte ainsi délibérément le rôle d'un théâtre désagréable¹⁰⁰¹, afin de secouer et faire réfléchir le spectateur à propos des comportements qu'il devrait changer. À travers le thème de la mort, élément si cher au théâtre, le dramaturge-pédagogue essaie d'attirer notre attention sur un problème gravissime qui n'a jamais été résolu dans le monde occidental actuel, qui, sous ce prisme, n'a pas beaucoup évolué. Ironiquement, dans son discours contre l'instrumentalisation de la mort, la mort devient aussi un *instrument* de la « pédagogie » du dramaturge, qui ne s'en sert pourtant que comme un médecin se sert d'un vaccin : pour conférer à autrui l'immunité à l'égard des effets destructifs d'une posture de résignation face à la mort.

Or, si comme l'explique Hans Feth, les relations de pouvoir sont présentes dans toutes les sphères de la vie, le drame, en évoquant ces relations, est au fond toujours en train de représenter des relations de pouvoir, qui, à leur tour, selon Canetti, seraient toujours liées à la question de la mort. Ainsi, si l'œuvre théorique de l'auteur assume déjà le même propos que son théâtre, ce dernier aurait bien des chances d'être plus efficace, ne serait-ce que par sa capacité, déjà évoquée dans le mot « théâtre », de *faire voir*.

12.2 - Le pouvoir des masques et les effets de leur confrontation

« Ne surestimes-tu pas les transformations des autres ? Il y en a tant qui portent toujours le même masque ; et quand on veut le leur arracher, on s'aperçoit que c'est leur visage. »
(Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme*)

Si nous voulons réfléchir à l'efficacité des masques canettiens, censés effrayer le spectateur - ce qui constituerait la particularité du concept de « masque » chez Canetti - il faut revenir sur quelques points de la théorie dramatique de l'auteur juif, qui ne voulait pas d'identification du spectateur aux personnages de son drame, mais pas de distanciation non plus, différence fondamentale par rapport à Brecht. L'apprentissage par

¹⁰⁰⁰ Canetti, Elias, *Le Flambeau dans l'oreille*, p. 244.

¹⁰⁰¹ Expression forgée par le dramaturge brésilien Nelson Rodrigues pour se référer à une partie de ses pièces. Rodrigues, tel Artaud, voit dans le théâtre une forme pestifère. En agressant le spectateur, il veut, ainsi que Canetti, le faire réfléchir sur les zones d'ombre de sa personnalité et de la société où il vit. Voir « Teatro desagradável », in *Folha de São Paulo*, 30 de abril de 2006.

le choc, un drame comme manuel, des pièces qui veulent faire de l'horreur et du choc des instruments pédagogiques. Est-ce que le projet canettien serait concevable ? Si nous pensons au pouvoir du discours, du dialogue, de l'action, ainsi que de tout élément de la poétique du drame, et notamment à la force de la parabole, dont nous parle Jean-Pierre Sarrazac dans son *Lexique du drame moderne et contemporain*, est-ce que nous pourrions penser que le théâtre terrible d'Elias Canetti aurait les moyens de susciter chez son spectateur la réaction désirée par l'auteur et le ferait réfléchir au « problème » de la mort ? S'agirait-il, chez Canetti, d'une dramaturgie qui aurait encore du souffle pour se renouveler, ou plutôt d'une dramaturgie datée ?

La clé du « manuel de la mort » : trouver le masque de la révolte ?

« Alors mourir est un combat, un combat entre deux ennemis de force inégale. Les cris que vous prononcez, les blessures que vous vous infligez, le chagrin et le désespoir peuvent aussi être considérés comme exprimant cette lutte¹⁰⁰². »
(Elias Canetti, *Masse et Puissance*)

Canetti n'a pas beaucoup écrit sur ses drames, même sur *Les Sursitaires*, qu'il considérait pourtant son œuvre la plus importante et essentielle à son œuvre toute entière. Il nous semble que la raison pour laquelle l'auteur accorde tellement d'importance à son dernier drame résiderait dans l'expression qu'il a utilisée pour le définir : un « manuel de la mort », qui semble, d'ailleurs, bien mettre en évidence le but didactique de son théâtre. Contrairement à Gerald Stieg, pour qui Canetti entendait par ce « manuel » de la mort comment la société agirait ou ferait face à la mort si tous les gens connaissaient l'instant fatal¹⁰⁰³, gardant à l'esprit le propos pédagogique de Canetti, nous interprétons cette expression, qui semble renvoyer à un « mode d'emploi » de la mort, non pas comme quelle serait notre attitude envers la mort si nous connaissions l'heure précise du décès, mais quelle *devrait être* notre attitude si une telle situation se présentait. Il nous semble, en effet, que dans *Les Sursitaires*, que Marion Dufresne appelle « une véritable 'pièce didactique de la mort'¹⁰⁰⁴ », Canetti ne voulait pas seulement montrer quelles seraient les

¹⁰⁰² Pour la version originale, voir *Masse und Macht*, München, Wien, Hanser, 1994, p. 76 : « Das Sterben ist also ein Kampf, ein Kampf zwischen zwei ungleich starken Feinden. Die Schreie, die man ausstößt, die Wunden, die man sich selber zufügt, in Trauer und Verzweiflung, sind vielleicht auch als Ausdruck dieses Kampfes gedacht. »

¹⁰⁰³ Cette interprétation a été évoquée par M. Stieg au cours d'un entretien que j'ai mené avec lui le 7 mars 2018 à la Maison de la Recherche à Paris.

¹⁰⁰⁴ Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 98.

attitudes possibles, mais aussi nous « enseigner » la bonne attitude à avoir. Notre croyance est renforcée par l'évocation de l'auteur, dans un extrait de *La Conscience des mots*, du besoin d'une nouvelle attitude devant la mort :

Il me semble que, sans une nouvelle attitude face à la mort, il n'y a vraiment rien à dire sur la vie.

L'existence veut être partout, sinon il n'y a pas d'existence.

Je n'accepte aucune mort. Que même les mouches et les puces meurent ne m'aide pas davantage à concevoir la mort que l'effrayante histoire du péché originel. Qu'il subsiste ou non quelque chose de nous quelque part ne fait aucune différence. Nous ne vivons pas assez ici. Nous n'avons pas le temps de faire nos preuves ici. Et nous instrumentalisons la mort du fait que nous l'acceptons.

Comment pourrait-il ne pas y avoir des meurtriers dès lors qu'il *convient* à l'homme de mourir, dès lors qu'il n'en éprouve pas de honte, dès lors qu'il a *incorporé* la mort dans ses institutions comme s'il n'y avait plus sûr, meilleur, plus sensé fondement qu'elle¹⁰⁰⁵ ?

Or, si le but principal de Canetti est, comme constaté, de secouer le spectateur par le choc afin de le faire réfléchir sur sa propre réalité, il nous semble que ce serait justement pour le faire changer de comportement et adopter cette nouvelle attitude face à la mort afin d'arrêter son instrumentalisation, question qui serait à l'origine, selon Canetti, de toutes les monstruosité commises par l'homme.

La clé d'interprétation du « manuel » représentée par *Les Sursitaires* se trouverait, il nous semble, dans le comportement de son *alter ego* Cinquante, ainsi que de l'Ami : adopter une posture d'insoumission devant le phénomène fatal instrumentalisé par les puissants, sans se laisser prendre par les pièges des structures de pouvoir qui se trouvent dans toutes les sphères de la vie et qui nous mènent à accepter passivement des impositions arbitraires et absurdes, même lorsque cela concerne des vies humaines. Grâce à son obstination cartésienne et à sa révolte camusienne et kafkaïenne contre la mort et les structures oppressives du pouvoir totalitaire, Cinquante découvre la vérité. Et s'il découvre la vérité contre la mort par la révolte, Canetti semble nous inviter à (re)découvrir en nous, par le choc, cette même révolte, pas stérile, qui nous permettrait de nous insurger contre le pouvoir et la mort. Comme le dit Marion Dufresne à propos des *Sursitaires*, « [p]lus ouvertement encore que les productions de jeunesse, ce drame (...) a pour but d'inciter le spectateur à se révolter contre le scandale d'une mort programmée »¹⁰⁰⁶.

Il nous semble que le regret de Cinquante après avoir dévoilé publiquement la vérité, inévitable vu que sa préoccupation pour la collectivité, qui est la même que celle de Canetti, l'empêche d'ignorer la souffrance de ceux qui préféreraient le régime de la

¹⁰⁰⁵ Canetti, Elias, *Le Livre contre la mort*, pp 84-85.

¹⁰⁰⁶ Dufresne, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, p. 225.

« Loi sacrée », n'invalide absolument pas sa lutte, qui se poursuit dans la figure de l'Ami, qui, à son exemple, décide de mener lui aussi une recherche en quête de la vérité - la vérité à propos de sa sœur. C'est comme si Cinquante, à ce moment, se métamorphosait dans l'Ami, qui deviendrait le nouvel *alter ego* de l'auteur. Sous ce prisme, ce ne serait pas par hasard qu'il n'est pas nommé par un chiffre sur la liste de personnages, où son âge n'est pas indiqué ; l'Ami serait peut-être le seul capable d'atténuer la rigidité de son masque et de se métamorphoser.

Il nous semble ainsi que le dernier drame canettien invite son lecteur/spectateur à (re)trouver - dans le drame et à l'intérieur de soi-même - le masque de révolte contre la mort et de compassion pour tout être vivant, qui serait capable de récupérer les traits des visages déformés par la méchanceté, de leur redonner vie et de les faire lutter pour la vie. Le masque-toile retrouverait de cette manière son harmonie, ainsi que le monde qu'il reflète. Un monde dans lequel, comme dans *Le triomphe de la mort* de Pieter Brueghel, en dépit de la puissance des forces meurtrières, personne ne s'asservirait à la mort sans lutte¹⁰⁰⁷.

Si, comme le défend Canetti, le drame serait la façon la moins mensongère qu'a l'homme pour se présenter, c'est justement, il nous semble, parce qu'il nous fait *voir*, il nous met en contact direct avec l'autre et - à bien des égards - avec nous-mêmes. En reprenant la maxime canettienne selon laquelle « tout mot est faux », nous oserions dire que le mot du drame ferait exception. Car contrairement au discours froid et écrit des lois qui régissent les sociétés, les mots du drame sont prononcés à vif, afin, revenant à Canetti encore, d'*émouvoir*. Il n'y a pas, d'ailleurs, de vérité cachée dans les textes de la loi relus par les personnages ; nous « voyons » la voix qui parle.

Si en interdisant l'identification du spectateur à ses personnages, Canetti empêche ainsi, le processus de la catharsis, dans son dernier drame, la frayeur est pourtant accompagnée de la compassion : la compassion du poète pour l'humanité, comme s'il voulait provoquer une sorte de « catharsis inversée » où le spectateur ne s'identifierait pas au personnage, qui représente tout ce qu'il ne devrait pas devenir, mais à celui qui est dans la salle de théâtre, à ses côtés, et où le choc (devant le premier) susciterait de la compassion (pour le deuxième).

¹⁰⁰⁷ Revoir la note 856.

12.3 - La fonction du décor et des objets scéniques

L'espace scénique du drame canettien, outre le cadre où se donnent des actions violentes et des tremblements immobiles, représente aussi un espace où les images et les objets scéniques sont presque tous utilisés comme un *memento mori* rappelant au spectateur la présence constante de la mort qui hante l'univers sombre des mondes dystopiques peints par l'auteur. Dans *Noce*, la morbidité de l'ambiance est suggérée par la description expressionniste et effrayante du décor :

*Du plafond pend un énorme lustre. Trois larges fenêtres (...) Devant elles, une table désertée, où ne reste quasiment plus rien du repas*¹⁰⁰⁸.

Une ambiance plutôt effrayante est également évoquée dans la première didascalie de *Comédie des vanités* :

*Sur un plateau totalement vide se tient le bonimenteur Wenzel Wondrak. Le plateau tourne avec le bonimenteur, dont la voix s'estompe progressivement*¹⁰⁰⁹.

Dans cette pièce, « le grand feu » inquisitoire a une association directe avec la mort, ainsi que les photos rassemblées pour y être jetées, et les miroirs, objet préféré de l'individu vaniteux. Ce n'est pas par hasard que les photos sont confondues, dans leur discours, avec les personnes photographiées, allusion probable aux victimes de la guerre et du nazisme. Ici tous les éléments qui ont un rapport avec la mort sont exagérés, telle la « grande affiche¹⁰¹⁰ » où Louise lit le texte de la loi qui prévoit la fermeture de toutes les salles de cinéma, la destruction de toute pellicule, la suspension de toute production cinématographique et l'interdiction de toute production privée, vu le danger mortel représenté par l'image. Les miroirs sont mis en relief par la dimension exagérée des sacs où ils sont rassemblés :

*Entretemps, le débardeur Troussec est arrivé sur la scène De ses grosses mains, il pousse devant lui un gigantesque ballot proprement ficelé. (...) Pierre-Jean Fant, jeune homme élégant, arrive en se dandinant. Derrière lui, Jeannot Nada, un vieux porteur, haletant sous une lourde charge de miroirs*¹⁰¹¹.

Dans *Les Sursitaires*, les objets scéniques d'importance capitale dans l'intrigue sont les capsules portées par les personnages. Quoique ces objets, hors de contexte, ne représentent pas des symboles de mort, chez Canetti ils deviennent des signes mortifères, vu qu'ils contiennent la « vérité » sur l'instant fatal de chaque personnage et que, traités

¹⁰⁰⁸ Canetti, Elias, *Théâtre*, p. 35.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, pp. 97-98.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, pp. 102-105.

comme des objets sacrés et inviolables, ils aident à provoquer la mort de ceux qui croient aux dates imaginaires que ces capsules contiennent, ainsi que de ceux qui meurent de peur.

Si, d'un côté, les deux dernières pièces canettiennes, de tonalité différente de la première, présentent moins d'objets scéniques, de l'autre côté, ces objets sont plus importants et plus rattachés à la thématique de la mort. Le fait même que le plateau de *Comédie des vanités* et des *Sursitaires* soit presque vide semble évoquer la désolation provoquée par l'anéantissement ou la mort en masse.

Il vaut la peine de souligner ici le caractère « allégorique » de quelques objets scéniques - les capsules autour du cou du peuple dans *Les Sursitaires*, par exemple, nous renvoient à de lourdes chaînes que les individus doivent porter tout au long de leur vie, où ils sont emprisonnés par « l'instant » qui définit leur destin et même leur nom et qui limite leur liberté. Le fait qu'ils doivent les porter autour du cou nous renvoie aussi à une sensation d'étouffement. Les drames de l'auteur bulgare nous présentent aussi des objets du décor bien vivants, qui crient, fracassent et font du bruit intense. Dans *Noce*, la maison, microcosme du monde, tue tous ceux qu'y habitent lorsqu'elle s'effondre. Le lustre, l'escalier, tout bouge et « crie ». Et le sol « engloutit » un couple - sous ce prisme, nous pourrions même penser à une maison qui, comme la bouche, instrument de mort, « dévore » ses habitants.

Drame qui puise dans l'absurde, *Noce* nous présente aussi un vilain, Boniface, qui barre une porte « qui n'existe plus » dans une pièce où la mort en masse est visible et instantanée (lorsque la maison finit de s'effondrer, ses habitants sont déjà en train de râler) et où le seul survivant est un perroquet, qui détient finalement à lui seul la parole.

Le feu dans *Comédie des vanités* nous rappelle du phénomène létal non seulement en raison du sous-texte qui nous renvoie à l'auto-da-fé nazi, mais aussi car il s'agit d'un symbole de masse et d'un instrument de mort. Et à ce propos, il vaut la peine de remarquer que certains metteurs en scène des *Sursitaires* transforment les chiffres - les noms ou la sentence de mort de chaque individu - en objets scéniques que les comédiens portent à la main ou sur leurs costumes.

Or, ces objets sont censés participer de la « pédagogie de l'horreur » de Canetti, surtout si nous tenons à l'esprit qu'ils ont dû être soigneusement choisis - la scène minimaliste suggérée par l'auteur bulgare, qui ne donne que très peu d'indications dans ses didascalies, semble renforcer l'importance de ces quelques éléments que Canetti décide d'évoquer. Pourtant, ceux-ci n'étant pas très mentionnés dans les critiques que

nous avons pu examiner, nous ne serions pas vraiment en mesure de vérifier leur efficacité.

12.4 - Les défauts trouvés par les critiques et créateurs scéniques : dramaturgie problématique ou en avance sur son temps ?

“[L]e théâtre est sans doute le lieu privilégié pour une histoire de la sensibilité : l’action dramatique, qu’elle penche vers la tragédie ou vers la comédie, a précisément pour fin de créer des émotions et ceci au moment même où auteur, acteurs et public se trouvent mis en communication »
(Thérèse Malachy, *La Mort en situation*)

Le théâtre met en scène tous les thèmes humains qui font de la vie ce qu’elle est, et le spectre de la mort qui y rôde sert d’obstacle ou de délivrance à celui qui est pris au piège de l’existence. Les cadavres qui sont de toute évidence la plus fidèle « incarnation » de la mort, s’amoncellent dans les coulisses ou sont rapidement évacués de la scène. S’ils demeurent sur le plateau c’est en guise de dénouement¹⁰¹².

Cet extrait de *La Mort en situation*, de Thérèse Malachy, nous fait penser au caractère particulier de la mort dans le théâtre d’Elias Canetti, qui puise dans des sources diverses et où le traitement du phénomène létal a une dimension à la fois politique, métaphysique et, avant tout, autobiographique qui s’intègre à une œuvre riche et multifacette, née du parcours singulier de vie et d’écriture de son auteur.

Si la survie est bien présente dans *Les Sursitaires*, soit sur le plan métaphorique - la survie de l’écrivain immortalisé dans son œuvre -, soit sur le plan dramaturgique, vu que cette pièce, au contraire des autres, ne s’achève par une scène de (perspective de) mort ou de destruction collective, mais met en relief l’arbitraire et la différence de « capital de temps » ou de « durée » de vie de chacun, et ainsi, la survie de quelques personnes par rapport à d’autres, elle représente chez Canetti un phénomène plutôt négatif, lié à un sentiment de culpabilité, qui ne fait que souligner l’omniprésence et l’omnipotence de la mort¹⁰¹³.

Cette omnipotence et cette omniprésence de la mort à l’heure incertaine qui laissent le peuple en agonie, ainsi que cette « indignité » de la survie feraient de la pièce qui clôt la dramaturgie canettienne une pièce « aporétique ». Dans le drame, qui « pousse à l’absurde l’ambition de tout ordre social : domestiquer la mort », montre une société de

¹⁰¹² Malachy, Thérèse, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁰¹³ Voir Ruppel, Ursula, *Der Triumph des Todes. Über die Rückseite der Todesverachtung im Werk von Elias Canetti*, U. Ruppel, Berlin, 1991.

traces totalitaires et un ordre social qui « endort l'angoisse, pervertit toutes les relations humaines et enferme les individus dans un cadre oppressant » et où « l'angoisse est en fait davantage canalisée qu'elle n'est abolie¹⁰¹⁴ », la révolte de Cinquante ne résout pas le problème » posé par la mort :

Certes, Cinquante brise un tabou, lorsqu'il révèle la contingence absolue de la mort, mais il ouvre dans un même temps la boîte de Pandore : les maux que la domestication de la mort avait supprimés refont surface : le sentiment de puissance du survivant (un vertige auquel cède Cinquante), l'impossibilité de faire son deuil, l'agression, la peur panique). Cinquante se contente de détruire la croyance collective qui fonde le système du capsulant, mais n'apporte pas de véritable réponse à ces maux ; sa révolte ouvre une ère d'incertitudes¹⁰¹⁵.

Ainsi, étant donné l'impossibilité de l'immortalité de l'homme, qui ne peut que survivre à d'autres, la découverte de Cinquante ne vaut finalement pas grand-chose pour lui, d'où sa tristesse après s'être rendu compte des conséquences néfastes de son acte, qui remet le peuple en état d'agonie.

Si le combat de Cinquante contre la mort n'est pas - ne peut pas être - victorieux à une échelle globale, car elle se montre toujours présente et souveraine, il suggère que la fin de ce schéma antérieurement analysé, mort banalisée - mort institutionnalisée - mort acceptée - mort combattue, serait représentée par ce que l'on pourrait nommer « mort souveraine », ce qui le relierait en quelque sorte au point de départ, étant donné que la banalisation de la mort naît aussi de la conscience de sa souveraineté et de la vanité de l'existence humaine. Est-ce que cette souveraineté de la mort, attestée à la fin des *Sursitaires*, nous permettrait de la considérer comme le point d'aboutissement d'une dramaturgie problématique ?

Les critiques évoquent des contradictions dans la pensée canettienne, ainsi que la difficulté de mettre en scène le drame de l'auteur et nous pourrions penser au caractère hétérogène de ce théâtre, ainsi qu'au « problème » des *Sursitaires*, considérée comme une « pièce à thèse », faite plus pour être lue que pour être jouée. L'idée que le théâtre d'Elias Canetti présenterait des traits d'une dramaturgie problématique ne serait pas seulement évoquée par l'aporie existant dans *Les Sursitaires*, mais aussi par d'autres questions repérées par des critiques comme Olivier Agard, pour qui

[c]omme *Auto-da-fé*, *Noce* est une œuvre singulière, difficile à situer dans un contexte précis. Adorno parle d'un chaînon manquant entre l'expressionnisme et le théâtre de l'absurde. La pièce est effectivement proche, par certains côtés, du théâtre expressionniste (par son refus du naturalisme) et sa violence satirique peut évoquer Carl Sternheim (même

¹⁰¹⁴ Agard, Olivier, op. cit., p. 145.

¹⁰¹⁵ *Id.*

si les intentions de ce dernier, souvent ramenées à une simple satire de la bourgeoisie, sont difficiles à saisir).

Mais la dimension utopique propre à l'expressionnisme est ici totalement absente. Par ailleurs, à la différence du théâtre expressionniste, *Noce* n'est pas centrée sur un individu, mais sur un groupe de personnages. Quant à la catégorie de « théâtre de l'absurde », en vogue dans les années 1960, elle semble renvoyer à un tout autre contexte¹⁰¹⁶.

À propos de *Comédie des vanités*, Agard voit aussi, comme dans *Les Sursitaires*, une situation sans issue :

Dans *La Comédie des vanités*, l'interdiction des photographies semble correspondre à une volonté d'abolir les différences entre les individus, d'éradiquer leur pulsion identitaire, leurs tendances antisociales. On pense ici à la *Volksgemeinschaft*, idéologème central du national-socialisme ; la « communauté du peuple » organique et solidaire est censée se substituer à la *Gesellschaft* (la société moderne), mécanique et artificielle. Canetti montre dans la première partie de la pièce comment des individus adhèrent à ce projet de façon hystérique. (...)

Mais dans la deuxième partie, on se rend compte qu'il n'y a pas d'intersubjectivité sans subjectivité. Ce type de mouvement de masse débouche donc sur un paradoxe : il veut lever les barrières de l'individuation, mais ne fait que les renforcer ; les « masques acoustiques » persévèrent en effet dans leur existence. (...)

La fin (...) pourrait sembler annoncer un ordre nouveau, sonner le glas de la révolte, mais il ne s'agit en fait que d'un retour du concert des égoïsmes, et la question de la médiation entre individu et société reste posée.

La véritable intersubjectivité semble absolument exclue, (...) comme le montre le fil rouge de la pièce : un frère et une sœur qui ont été séparés, et sont à la recherche l'un de l'autre, sans jamais parvenir à se retrouver, ce qui frustre le spectateur de toute « Anagnorisis¹⁰¹⁷ » (...).

Les principes dramatiques du « renversement » et du « saut de masque » sont également critiqués par Olivier Agard, pour qui « [l]es figures ne se développent pas de manière logique, continue, cohérente ; elles changent brutalement de visage¹⁰¹⁸ ».

Néanmoins, si les questions repérées par Canetti et par les critiques peuvent compromettre l'appréciation de sa dramaturgie, elles n'enlèvent pas la pertinence de notre analyse. Si aporie il y a dans son théâtre, cela ne nous semble pas une incongruité, mais plutôt le signe d'une dramaturgie complexe qui présente à la fois plusieurs caractéristiques parfois contradictoires ; cependant, nous serions tentés de dire que ces contradictions relèvent de la matière même de son drame, les enjeux de la vie et de la mort en société, qui représente peut-être l'une des matières les plus riches en contradictions imaginables.

Ainsi comme la critique d'Agard sur la manière illogique par laquelle se développent les figures canettiennes ne dénigrerait pas, il nous semble, son théâtre, vu

¹⁰¹⁶ Agard, Olivier, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, pp. 100-102.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

que l'être humain se comporte en effet assez souvent de manière illogique, ce qu'Adorno souligne comme étant un « chaînon manquant » entre deux « écoles » (dans l'exemple, l'expressionnisme et le « théâtre de l'absurde ») n'enlèverait pas son intérêt non plus. Bien au contraire, cet aspect représenterait précisément l'une des caractéristiques qui conférerait au drame de l'auteur sa singularité : son hétérogénéité.

Après la lecture de la deuxième pièce de Canetti, Hermann Broch se demandait avec quelque méfiance si c'était là « le théâtre de l'avenir¹⁰¹⁹ » et nous pourrions nous interroger effectivement si le théâtre de Canetti est destiné à l'oubli ou à la renaissance. Toutefois, quoique le drame des *Sursitaires* puisse se prêter mieux, comme le défendent certains, à des films de science-fiction, et que le « théâtre de paroles », de lacunes, d'obscénités, cruautés et contradictions de Canetti puisse demeurer un défi pour les metteurs en scène, le fait qu'il continue d'être joué prouverait que sa dramaturgie « problématique » aurait aussi bien été faite pour la scène. Cette « redécouverte », accidentelle ou pas, de l'œuvre théâtrale canettienne, prouverait qu'elle est toujours jouable et actuelle. Si le théâtre de Canetti n'a pas encore trouvé sa place dans l'histoire du drame moderne entre Bertolt Brecht et le théâtre de l'absurde¹⁰²⁰ ou entre Alfred Jarry et Samuel Beckett¹⁰²¹, c'est qu'il s'agit peut-être d'un théâtre en avance sur son temps, comme l'a confié Canetti à Claudio Magris en 1971 : « Son époque a à peine commencé, elle est encore à venir¹⁰²² ! » Est-ce que son temps viendra bientôt ? Espérons-le.

¹⁰¹⁹ Canetti, Elias, *Jeux de regard*, p. 127.

¹⁰²⁰ Voir Guinsburg, Jacó, troisième de couverture, in Canetti, Elias, *Elias Canetti. O Teatro terrível*.

¹⁰²¹ Voir Matt, Peter von, « Der weise Komodiant », in *Die Zeit* n° 35, 26 août 1994 (article consultable à la bibliothèque centrale de Zurich - voir Zentralbibliothek Zurich, Nachl. E. Canetti 209.1. Nachrufe auf Elias Canetti. Pressematerialien zu Nachlass und Gedenkveranstaltungen).

¹⁰²² Voir Canetti, Elias, *Arrebatos verbales*.

Conclusion

« *La corruption la plus condamnable, que rien ne peut réparer,
est celle qui vous asservit à la mort* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

« *Je ne me suis habitué à rien, à rien, surtout pas à la mort.* »
(Elias Canetti, *Le Cœur secret de l'horloge*)

Dans la présente étude, nous avons vu que le théâtre d'Elias Canetti, dont l'œuvre est profondément marquée ou, pourrions-nous dire, façonnée par le lourd contexte historique de son écriture - que l'auteur a dû vivre de manière encore plus intense en raison de ses origines juives, de sa position en tant que poète en exil et des expériences traumatisantes dans son histoire personnelle - et nourrie par l'influence de nombreux ancêtres, fait de la mort l'un de ses éléments centraux, qui se déploie en plusieurs enjeux.

Dans la première partie, nous avons essayé de tracer un parcours des voies multiples par lesquelles le phénomène létal s'inscrit dans la vie et dans l'œuvre d'Elias Canetti.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes consacrés à une présentation des différents enjeux - historiques, anthropologiques et dramaturgiques - de la mort dans le théâtre canettien, où elle est omniprésente dans plusieurs rubriques de sa poétique et semble également représenter un élément qui définit une esthétique, ainsi qu'à une analyse plus détaillée de chacune des trois pièces, ce qui nous a permis d'identifier une sorte de progression ou d'évolution du traitement du phénomène létal par l'auteur, qui fonctionne ainsi comme un fil conducteur de lecture. À l'appui de travaux consacrés à ce sujet en France et dans les pays germanophones où a vécu Canetti, nous avons pu constater que sa dramaturgie illustre plusieurs théories de son chef-d'œuvre *Masse et Puissance*, et nous avons essayé de vérifier si elle ferait également partie du projet canettien de « prendre le XX^e siècle à la gorge ». À partir du récit *Si c'est un homme*, de Primo Levi, sur son expérience à Auschwitz, ainsi que des théories de Hannah Arendt et d'autres auteurs sur les régimes totalitaires, et à l'appui également de la pensée d'autres intellectuels et théoriciens de la modernité et de ses maladies¹⁰²³, nous avons tenté de montrer comment la manipulation de la masse devient un puissant instrument de pouvoir dans les mains des tyrans, ainsi que les pièges représentés par l'atomisation sociale qui, pulvérisant les liens entre les individus qui deviennent indifférents au sort des autres membres de la collectivité, instrumentalisent de plus en plus le phénomène létal.

¹⁰²³ À ce propos, voir, par exemple, les théories de Walter Benjamin, Georg Simmel et Jean Baudrillard.

Dans la troisième partie, nous avons tenté de démontrer que, de même qu'il existe une indissociabilité des enjeux historiques et anthropologiques de la mort chez Canetti, puisque l'attitude de l'homme envers cette dernière a un rapport avec son instrumentalisation au cours de l'histoire, où les « erreurs » commises par l'homme remontent à très loin - Canetti n'épargne pas même le Christianisme, qui fait l'objet de son culte un homme qui s'est sacrifié et a perdu sa vie pour le reste de l'Humanité (idée que l'auteur rejette, ainsi que la vénération d'un Dieu unique et tyrannique dont la figure aurait inspiré l'action meurtrière des hommes de pouvoir qui se croient nés à son image) -, il semble y avoir une influence directe des enjeux historiques et anthropologiques sur les enjeux dramaturgiques de la mort chez Canetti - surtout en ce qui concerne la conception et la construction de ses personnages. Après avoir analysé l'influence des arts visuels et de nombre « [d]'ancêtres » peintres et sculpteurs sur le théâtre canettien et son devenir scénique, nous nous sommes concentrés sur l'apparent rapport entre l'espace scénique et les « figures » qui l'occupent, emblématisées par leurs visages, qui semblent également subir un processus de déformation ou de décomposition qui reflète l'état chaotique du monde où habitent ces personnages. Notre but était de montrer dans quelle mesure les masques canettiens - qui, pour certains, sont identifiables même dans la pièce *Les Sursitaires*, où l'auteur dit avoir renoncé à l'utilisation des masques acoustiques - seraient le produit de cette transformation négative provoquée dans l'homme par son attitude devant le phénomène létal, qui est soit celle d'un tyran qui « collectionne » des morts afin d'augmenter sa puissance - la force émanée de sa survie -, soit celle d'un homme « déjà mort » qui s'y soumet, résigné. Des masques grotesques et criards des premiers drames, on passe à des masques dépourvus de traits, des êtres réduits à des chiffres, qui n'ont plus de visage, ou bien à des masques défigurés, qui au lieu d'être, tels les masques mortuaires, « gardiens » de la vie (qui dans ce cas les habite encore), ne dévoilent que des images de mort. Finalement, nous avons tenté d'analyser les mises en scène et la réception du drame canettien, ainsi que l'efficacité de ce qu'Olivier Agard appelle la « pédagogie de l'horreur » de l'auteur bulgare. À la suite de cette partie, nous avons esquissé un « bilan » de la lutte de l'auteur juif contre le phénomène létal.

La doxa sur Canetti prétend que le théâtre de l'auteur bulgare est problématique et ne serait pas au même niveau que ses écrits narratifs, autobiographiques et théoriques, qui ont fini par l'éclipser. Notre théorie, pourtant, c'est que les « failles » de son œuvre dramatique identifiées par maintes critiques auraient été intentionnelles, et correspondraient à des caractéristiques probablement voulues par l'auteur, qui considérait

son théâtre, d'ailleurs, comme la partie centrale de son œuvre. Auteur en avance sur son temps, Canetti voulait montrer jusqu'à quel point la mort peut agir sur l'homme, en faisant des personnages de sa dernière pièce des êtres « déjà morts », comme le dit Cinquante. La pénurie de didascalies et le manque d'épaisseur psychologique de ses figures, dont la corporalité semble presque disparaître au profit de leurs cris et de leurs mots, quasiment les réduisant, en quelque sorte, à leurs voix, nous semble tout à fait en harmonie avec les propos de l'auteur de se servir de son drame comme l'on se sert d'un matériel didactique, qui aiderait à comprendre son « manuel de la mort ».

Il nous semble qu'en réduisant la question ou le « problème » - non résolu - de la mort, à sa compréhension plus simpliste, comme le rejet par Canetti de la cruauté de la condition humaine, on a fini par isoler l'auteur, considéré probablement comme témoignant d'une naïveté et d'une étrangeté aux yeux de ses contemporains devant son refus d'accepter l'inévitable phénomène létal. Cette réduction aurait, à notre avis, un peu négligé ou laissé de côté ce qui nous paraît la question centrale chez Canetti, à savoir, l'attitude de l'homme devant la mort. Lorsqu'il se dresse contre la mort, l'auteur bulgare sait bien qu'il lutte contre un adversaire imbattable, mais, comme il le démontre, l'ampleur de son discours va beaucoup plus loin qu'un simple combat contre la mort, Canetti veut lutter véritablement contre l'acceptation passive de la mort - celle de soi et celle d'autrui -, ainsi que contre les comportements ou les attitudes des hommes devant le phénomène létal, qui restent, jusqu'à nos jours, assez souvent complètement inappropriés et inacceptables, vu qu'on continue de *se servir* de lui et, de ce fait, de le trouver *convenable*. Même les hommes qui ne sont pas des assassins - quoique, pour Canetti, tous puissent potentiellement le devenir - nourrissent assez souvent le plaisir de la survie, notamment lorsqu'ils deviennent des héritiers, ce qui pour Canetti constitue une grave faute morale. Faire des plans à partir de la mort d'autrui correspond dans la logique canettienne à la pire des erreurs, puisque l'on ne fait plus de la vie « la mesure » de tout ce qui existe, tandis que, pour l'auteur, elle devrait l'être pour toujours, étant donné qu'il n'y a rien de plus sacré que la vie. Ce serait ainsi la vie, et non pas les biens matériels ou des croyances guidées par des enjeux déplorables de pouvoir, qui devrait être au centre de nos actions, pensées et comportements - cette maxime semble effectivement constituer, il nous semble, la seule alternative que l'auteur voyait pour réparer les effets de la corruption des sociétés modernes occidentales. C'est sous ce prisme surtout qu'il faut comprendre et inscrire dans le panthéon des grands penseurs du XX^e siècle, il nous semble, l'œuvre d'Elias Canetti, ainsi que son théâtre, qui mériterait à juste titre, par la

richesse de sa palette thématique et son originalité, une place privilégiée dans l'ensemble de son œuvre, ainsi que dans la dramaturgie du XX^e siècle. Du moins, pour ce qui concerne ses réflexions sur le phénomène létal, Canetti ne semblerait pas avoir de mal à accepter la reconnaissance du mérite de son travail :

Ce qui m'étonne le plus, c'est que mon attitude face à la mort ne suscite pas de sarcasmes ; bien au contraire, elle est prise en compte, souvent presque approuvée. Or, cela a toujours été la principale affaire de ma vie, le roman, dont le titre devait être *L'ennemi mortel*, je ne l'ai jamais écrit. *Les Sursitaires*, qui ont résulté de ce projet de roman, sont très peu connus. Mais la substance de ce qu'il y aurait à dire contre la mort se trouve là, dans les *Notes*, et il se peut qu'elle y apparaisse avec une force particulière parmi nombre de choses d'une toute autre nature. Si je mourais demain - voilà qui est dit, et cela peut être repris et développé par d'autres. Ainsi, me semble-t-il, je n'aurais pas vécu tout à fait pour rien. Ainsi j'aurais projeté un petit caillou dans l'avenir¹⁰²⁴.

¹⁰²⁴ Voir Canetti, Elias. *Le Livre contre la mort*, p. 165.

Bibliographie

Corpus principal

CANETTI, Elias, *Théâtre (Dramen)*, traduit de l'allemand par François Rey et Heinz Schwarzinger), réunit *Noce (Hochzeit, 1932)*, *Comédie des vanités (Komödie der Eitelkeit, 1934)* et *Les Sursitaires (Die Befristeten, 1952)*, Paris, Albin Michel, 1986.

_____ *Dramen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1978 (édition originale allemande : München, Carl Hanser Verlag, 1964*).

* *Komödie der Eitelkeit* a été publiée pour la première fois en 1950 (München, Willi Weismann Verlag).

CANETTI, Elias, *O Teatro terrível (Dramen)*, traduit de l'allemand vers le portugais par Ruth Röhl, São Paulo, Perspectiva, 2000.

Corpus secondaire

Roman :

CANETTI, Elias, *Auto-da-fé (Die Blendung)*. Wien, Herbert Reichner Verlag, 1935), traduit de l'allemand par Paule Arhex, Paris, Gallimard, 1968 (la première édition en langue française de cet ouvrage a paru aux Éditions Arthaud en 1949 sous le titre *La tour de Babel*).

Fiction :

CANETTI, Elias, *Le Témoin auriculaire. Cinquante caractères (Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere)*, München, Carl Hanser Verlag, 1974), traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Albin Michel, 1985.

Essais et réflexions :

CANETTI, Elias, *Masse et puissance (Masse und Macht)*, Hamburg, Claassen Verlag, 1960), traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.

_____, *Le Territoire de l'homme. Réflexions 1942-1972. (Die Provinz des Menschen Aufzeichnungen 1942-1972)*, München, Carl Hanser Verlag, 1973), traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1978.

_____, *Notes de Hampstead 1954-1971 (Nachträge aus Hampstead. Aus den Aufzeichnungen 1954-1971*, München, Carl Hanser Verlag, 1994), traduit de l'allemand par Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1997.

_____, *La Conscience de mots (Das Gewissen der Worte*, München, Carl Hanser Verlag, 1976), traduit de l'allemand par Roger Lewinter. Paris, Albin Michel, 1984.

_____, *Le Cœur secret de l'horloge - Réflexions 1973-1985 (Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985*, München, Carl Hanser Verlag, 1987), traduit de l'allemand par Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1989.

_____, *Über den Tod*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 2003.

_____, *Sobre a morte (Über den Tod)*, traduit de l'allemand vers le portugais par Rita Rios, São Paulo, Editora Estação Liberdade, 2009.

_____, *Le Collier de mouches. Réflexions (Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, München, Carl Hanser Verlag, 1992), traduit de l'allemand par Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1995.

_____, *Das Buch gegen den Tod*, München, Carl Hanser Verlag, 2014.

_____, *Le Livre contre la mort*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Albin Michel, 2018.

_____, *Aufzeichnungen für Marie-Louise*, München, Carl Hanser Verlag, 2005.

_____, *Aufzeichnungen 1992-1993*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1996.

_____, *Die gespaltene Zukunft. Aufsätze und Gespräche*, München, Carl Hanser Verlag, 1972.

Autobiographie :

_____, *La Langue sauvée. Histoire d'une jeunesse 1905-1921 (Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München, Carl Hanser Verlag, 1977), traduit par Bernard Kreiss, Paris, Albin Michel, 1980.

_____, *Le Flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931 (Die Fackel im Ohr. Lebengeschichte*, München, Carl Hanser Verlag, 1980), traduit par Michel-François Denet, Paris, Albin Michel, 1982.

_____, *Jeux de regard : 1931-1937 (Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, München, Carl Hanser Verlag, 1985), traduit par Walter Weideli, Paris, Albin Michel 1987.

Journaux de voyage et intimes :

_____, *Les Voix de Marrakech (Stimmen von Marrakech - Aufzeichnungen nach einer Reise*. München, Carl Hanser Verlag, 1967), traduit de l'allemand par François Ponthier, Paris, Albin Michel, 1980.

_____, *Les Années anglaises (Party im Blitz. Die englischen Jahre*, München, Carl Hanser Verlag, 2003), traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Albin Michel, 2005.

Échange épistolaire :

CANETTI, Veza et Elias, *Lettres à Georges (Briefe an Georges*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 2006), traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Paris, Albin Michel, 2009.

CANETTI, Elias, *Ich erwarte von Ihnen viel*, HANUSCHEK, Sven, WACHINGER, Kristian (dir.), München, Carl Hanser Verlag, 2018.

_____ *Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942-1992*, München, Carl Hanser Verlag, 2011.

Archives d'Elias Canetti répertoriées au département des manuscrits de la Bibliothèque Centrale de Zurich (Zentralbibliothek Zurich)* :

Première partie (« Teil I : von E.C. persönlich für die Z.B.Z. bestimmte Materialien ») :

Dans « Persönliches und Vermischtes » (Nachl. E. Canetti 0-3¹⁰²⁵) :

- Nachl. E. Canetti 1. Schulhefte 1921-1924, Entwürfe bis 1928.
- Nachl. E. Canetti 2. Notizblöcke 1925-1930 (auf 3 Schachteln verteilt). Schachtel 1 : 12 Notizblöcke Wien 1925-1927. Schachtel 2 : 11 Notizblöcke Wien/Berlin 1927-1930. Schachtel 3 : 11 Notizblöcke Wien 1930.

¹⁰²⁵ Dans le fichier 1.4 se trouve la pièce *Junius Brutus*, le premier drame (non publié) de Canetti, qu'il a écrit dans sa jeunesse pour sa mère.

- Nachl. E. Canetti 3. Notizblöcke 1931-1939 (auf 4 Schachteln verteilt). Schachtel 1 : 13 Notizblöcke Wien 1931-1932. Schachtel 2 : 14 Notizblöcke Wien/Strassburg/Zürich 1933-1934. Schachtel 3 : 8 Notizblöcke 1935-1936. Schachtel 4 : 8 Notizblöcke Wien/Paris/London 1936-1939.

Dans « Frühe Manuskripte » (Nachl. E. Canetti 4-5) :

- Nachl. E. Canetti 4. Frühe Manuskripte Wien 1936-1938¹⁰²⁶.
- Nachl. E. Canetti 5. Frühe Manuskripte Wien 1930-1938 / « Gedichte » 1943-1954.

Dans « Aufzeichnungen » (Nachl. E. Canetti 5.a-21.a) :

- Nachl. E. Canetti 6. Aufzeichnungen 5.2.1942-29.12.1949.
- Nachl. E. Canetti 8, Aufzeichnungen 1.1.1944-31.12.1945.
- Nachl. E. Canetti 21.a Thematisierte Aufzeichnungen (auf 2 Schachteln verteilt).

Dans « Werke : Dramatisches » (Nachl. Elias Canetti 33-34¹⁰²⁷) :

- Nachl. E. Canetti 33. Dramatisches 1931-1933 : « Die Hochzeit » / « Komödie der Eitelkeit ».
- Nachl. E. Canetti 34. Dramatisches 1935-1953 : « Die Affen-Oper » / « Die Befristeten ».

Dans « Werke : Masse und Macht » :

- Nachl. E. Canetti 35. Masse und Macht : Undatierte Materialien.
- Nachl. E. Canetti 36. Masse und Macht : Undatierte Materialien : Ethnologie.
- Nachl. E. Canetti 37. Masse und Macht : Undatierte Materialien : Geschichte.
- Nachl. E. Canetti 39. Masse und Macht : Materialien 1937-1941.
- Nachl. E. Canetti 40. Masse und Macht : Materialien 1941-1950.
- Nachl. E. Canetti 41. Masse und Macht : Materialien 1952-1957.
- Nachl. E. Canetti 44. Masse und Macht : Frühe Aufzeichnungen und erste Niederschriften 1941-1951.
- Nachl. E. Canetti 49. Masse und Macht : Textfassungen undatiert.
- Nachl. E. Canetti 50. Masse und Macht : Textfassungen 1949.

¹⁰²⁶ Le dossier 4.4 contient des écrits de Canetti sur le théâtre.

¹⁰²⁷ Ces archives, contiennent des manuscrits de Canetti sur son théâtre.

- Nachl. E. Canetti 51. Masse und Macht : Textfassungen 1950-1959.
- Nachl. E. Canetti 52. Masse und Macht : Hamburger Vorlesungen 1960 / Textfassungen 1959-1960.
- Nachl. E. Canetti 53. Masse und Macht : Übersetzung ins Englische.

Dans « Werke : Verschiedene Arbeiten » (Nachl. E. Canetti 55-57¹⁰²⁸) :

- Nachl. E. Canetti 55. Entwürfe zu div. Arbeiten und Anlässen 1936-1968.
- Nachl. E. Canetti 56. Entwürfe zu div. Arbeiten und Anlässen 1970-1980 (auf 2 Schachteln verteilt). Schachtel 1 : Entwürfe zu div. Arbeiten und Anlässen 1970-1974 Schachtel 2 : Entwürfe zu div. Arbeiten und Anlässen 1974-1980.
- Nachl. E. Canetti 57. Paralipomena von div. Arbeiten 1949-1980 (auf 2 Schachteln verteilt). Schachtel 1 : Paralipomena von div. Arbeiten 1949-1965 Schachtel 2 : Paralipomena von div. Arbeiten 1965-1980.

Dans « Werke : Die gerettete Zunge » :

- Nachl. E. Canetti 58. Die gerettete Zunge 1941 (?), 1971-1976 (auf 2 Schachteln verteilt). Schachtel 1 : Die gerettete Zunge 1941 (?), 1971-1975. Schachtel 2 : Die gerettete Zunge 1975-1976.

Dans « Werke : Die Fackel im Ohr » :

- Nachl. E. Canetti 59. Die Fackel im Ohr 1977-1980. Schachtel 1 : Die Fackel im Ohr 1977-1979. Schachtel 2 : Die Fackel im Ohr 1979-1980.

Dans « Werke : Das Augenspiel » :

- Nachl. E. Canetti 60. Das Augenspiel 1980-1984 (auf 2 Schachteln verteilt). Schachtel 1 : Das Augenspiel 1980-1984. Schachtel 2 : Das Augenspiel 1983-1984.

Dans « Medien » (Nachl. E. Canetti 88-104) (recensions de mises en scène des pièces canettiennes, ainsi que d'autres ouvrages de l'auteur) :

- Nachl. E. Canetti 88. Rezensionen betr. Gesamtwerk.
- Nachl. E. Canetti 94. Rezensionen betr. « Das Augenspiel ».

¹⁰²⁸ Ces archives contiennent des écrits sur la mort parus dans *Masse et puissance* et sur les « ancêtres » canettiens, ainsi que de courts sketches de théâtre ébauchés par l'auteur.

- Nachl. E. Canetti 95. Rezensionen betr. div. Werke.
- Nachl. E. Canetti 96. Rezensionen betr. Aufführungen der « Hochzeit » 1965-1974.
- Nachl. E. Canetti 97. Rezensionen betr. Aufführungen der « Hochzeit » 1976-1989.
- Nachl. E. Canetti 98. Rezensionen betr. Aufführungen der « Komödie der Eitelkeit »
- Nachl. E. Canetti 99. Rezensionen betr. Aufführungen der « Befristeten ».
- Nachl. E. Canetti 100. Rezensionen betr. Lesungen, Vorträge, Interviews sowie Vor- und Teilabdrucke.
- Nachl. E. Canetti 101. Zeitungsartikel betr. runde Geburtstage von E. C.
- Nachl. E. Canetti. 102. Zeitungsartikel betr. diverse Veranstaltungen und Ehrungen.
- Nachl. E. Canetti 103, Div. Zeitungsartikel betr. Nobelpreis für Literatur 1981.

Deuxième partie (Teil II - Signatur Nachl. E. Canetti 200ff. Ausserhalb des von Elias Canetti persönlich für die ZBZ bestimmten Nachlasses - Nachträge ab Mai 1999)

Dans « Medien » :

- Nachl. E. Canetti 204-207. Div. Pressematerialien betr. Werke von E. C.
- Nachl. E. Canetti 208. Div. Pressematerialien betr. E. C., besonders zum 70. und 85. Geburtstag.
- Nachl. E. Canetti 209. Nachrufe auf E. C. sowie div. Pressematerialien betr. Nachlass und Gedenkveranstaltungen.
- Nachl. E. Canetti 210. Rezensionen und weitere Materialien betr. Werk von Veza Canetti (inkl. Fotografien zur Aufführung des « Oger » im Schauspielhaus Zürich).
- Nachl. E. Canetti 211. Rezensionen betr. Werk von Veza Canetti.
- Nachl. E. Canetti 211.a. Diverse Pressematerialien und Publikationen.

Dans « Diverses » (Nachl. E. Canetti 212-218¹⁰²⁹) :

- Nachl. E. Canetti 212. Diverses: Briefe, Bearbeitungen von Werken Canettis, Arbeiten Dritter (meist über Canetti), Rezensionen, Bildmaterial, usw.
- Nachl. E. Canetti 213. Diverses: Briefe, Arbeiten Dritter (meist über Canetti), Rezensionen, Reden, Unterlagen zu Veranstaltungen, Publikationen, usw.

¹⁰²⁹ Ces archives contiennent des recensions, publications et écrits de Canetti sur ses pièces et sur ses théories et études sur le théâtre, ainsi qu'un enregistrement audio d'une lecture de ses pièces. Je les ai parcourues en m'intéressant notamment aux fichiers 213.5, 213.11, 214.4, 215.2, 215.6 et 215.8

- Nachl. E. Canetti 214. Diverses: Briefe, Arbeiten Dritter (meist über Canetti), Unterlagen zu Veranstaltungen (Anzeigen, Programme, Einladungen), usw.
- Nachl. E. Canetti 215. Diverses : Briefe, Bearbeitungen von Werken Canettis, Arbeiten Dritter (meist über Canetti), Unterlagen zu Veranstaltungen, usw.
- Nachl. E. Canetti 216. Diverses : Bildmaterial, Materialien von Veza Canetti, Materialien betreffend Marie-Louise von Motesiczky.
- Nachl. E. Canetti 216.d. Diverses : Bildmaterial.
- Nachl. E. Canetti 216.e. Diverses : Audiovisuelles Material (hauptsächlich Werke Dritter).
- Nachl. E. Canetti 216.h. Diverses : Arbeiten Dritter (meist über Canetti).

Dans « Ehrungen¹⁰³⁰ » :

- Nachl. E. Canetti 219. Urkunden.
- Nachl. E. Canetti 220. Zeitungsartikel zu E. C., gesammelt nach seinem Tod.

Dans « Werke: Die gerettete Zunge » (Nachl. E. Canetti 221 – 222) :

- Nachl. E. Canetti 221. Materialien zu « Die gerettete Zunge ».

Dans Werke: « Die Fackel im Ohr » und « Die Provinz des Menschen » :

- Nachl. E. Canetti 223. Materialien zu « Die Fackel im Ohr ».
- Nachl. E. Canetti 224. Materialien zu « Die Fackel im Ohr ».
- Nachl. E. Canetti 225. Materialien zu « Die Fackel im Ohr ».
- Nachl. E. Canetti 226. Materialien zu « Die Fackel im Ohr » und « Die Provinz des Menschen ».

Dans « Werke: Verschiedenes » (Nachl. E. Canetti 227.a-227.c¹⁰³¹) :

- Nachl. E. Canetti 227.a. Werke: Verschiedenes.
- Nachl. E. Canetti 227.b. Werke: Verschiedenes.
- Nachl. E. Canetti 227.c. Geschenke von Johanna Canetti.

¹⁰³⁰ Archives contenant des documents sur les prix reçus par Canetti, ainsi que des articles parus dans la presse après la mort de l'écrivain.

¹⁰³¹ Ces archives contiennent des tapuscrits des pièces d'Elias Canetti.

Dans « Varia » (Nachl. E. Canetti 228-228.c¹⁰³²) :

- Nachl. E. Canetti 228. Von E. Canetti angelegte einzelne Dossiers, meist in Briefumschlägen (auf 2 Schachteln verteilt) : Schachtel 1 : Werke Dritter, Unterlagen zu Drittpersonen Schachtel 2 : Briefe, Werke Dritter, Unterlagen zu Drittpersonen, Bildmaterial.
- Nachl. E. Canetti 228.a. Varia : Lose Einzelstücke (hauptsächlich Urkunden).
- Nachl. E. Canetti 228.b. Varia : Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über E. C., Unterlagen zu Veranstaltungen, usw.
- Nachl. E. Canetti 228.c. Varia : Briefe, Arbeiten Dritter über Canetti, usw.

- Nachl. E. Canetti 230. Fotografien von den Büchern in Canettis Bibliothek.
- Nachl. E. Canetti 231. Materialien vom Schreibtisch (Zürich) von E. C.
- Nachl. E. Canetti 232. Materialien zu Ausstellungen des Canetti-Nachlasses.
- Nachl. E. Canetti 232.a. Materialien zu Veranstaltungen und Publikationen. anlässlich des 100. Geburtstags von Elias Canetti 2005.
- Nachl. E. Canetti 233¹⁰³³. Div. Ausgaben (Belegexemplare) von Canetti-Werken.

*La Bibliothèque centrale de Zurich abrite également des ouvrages appartenant à la bibliothèque personnelle - zurichoise et londonienne - d'Elias Canetti, qui contient environ 20.000 titres, parmi lesquels nous avons pu examiner quelques-uns. Outre le département de manuscrits, nous avons également examiné la partie centrale de la bibliothèque afin d'enrichir notre corpus secondaire¹⁰³⁴.

¹⁰³² 228.1, 228.a.16, 228.b.2, 228.c Ces archives contiennent des tapuscrits et d'autres matériaux sur des lectures et mises en scène des pièces canettiennes, comme affiches, programmes, photos, etc.

¹⁰³³ Les fichiers, 230 à 233 contiennent, entre autres, des photos, objets et documents de/sur Elias Canetti.

¹⁰³⁴ D'autres centres de documentation visités ou consultés en Europe et au Brésil :

- *Literaturhaus Wien* (Maison de la Littérature de Vienne), pour la consultation de recensions de presse sur des mises en scène des pièces d'Elias Canetti (voir *Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus Wien Pressedokumentation*)
- *Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung (VGA)*, l'Association pour l'histoire du mouvement ouvrier à Vienne, pour la consultation de documents et articles de presse sur l'incendie du Palais de Justice de Vienne en 1927
- Les bibliothèques de la Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) et la *Bayerische Staatsbibliothek* (Bibliothèque de l'État de Bavière), à Munich
- *Deutsches Literaturarchiv (DLA)*, les Archives littéraires allemandes de Marbach am Neckar, dont le département de manuscrits abrite, entre autres, des documents audiovisuels et des lettres échangées entre Elias Canetti et quelques-uns de ses interlocuteurs (voir *Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), A : Adler, Hans Günther*)
- *Internationale Elias Canetti Gesellschaft* (Société Internationale Elias Canetti), à Ruse
- Bibliothèque de l'Université Sorbonne Nouvelle, bibliothèques de la Cité Internationale Universitaire de Paris, Bibliothèque Publique d'Information (Bpi), entre autres, à Paris¹⁰³⁴
- La vidéothèque du Centre National du Théâtre (CNT) à Paris

Bibliographie critique (références secondaires) :

- AGARD, Olivier, *Elias Canetti : l'Explorateur de la mémoire*, Paris, Belin, 2003.
- ALLEMANN, Beda, Bayley, John et Bollacher, Martin, *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, München, Hanser, 1987.
- ANGELOVA, Penka, *Spuren zum mythischen Denken*, Wien, Zsolnay, 2005.
- _____ (Hrsg.), *Die Massen und die Geschichte*, St. Ingbert, Röhrig, 1998.
- ANTONOVA, Vesselina, ZHEJNOV, Ivo, *In Ruse with Elias Canetti*, traduit par Ludmilla Kostova, Ruse, International Elias Canetti Society, 2016.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Elias Canetti. Text + Kritik*, München, Richard-Boorberg Verlag, 2005.
- ASPETSBERGER, Friedbert, STIEG, Gerald (Hrsg.), *Blendung als Lebensform*, Königstein/Ts., Athenäum, 1985.
- ASSMANN, Michael (Hrsg.), *Der Georg-Büchner Preis 1951-1987 : Eine Dokumentation*, München, Piper, 1987.
- BARNOUW, Dagmar, *Elias Canetti*, Stuttgart, Metzler, 1979.
- _____, *Elias Canetti zur Einführung*, Hamburg, Junius, 1996.
- _____, « Doubting death : On Elias Canetti's Drama ,The Deadlined », in *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal Vol. 7, No. 2*, Winnipeg, University of Manitoba, 1974.
- BARTH, Martina, *Canetti versus Canetti*, Frankfurt am Main, Lang, 1994.
- BARTSCH, Kurt, MELZER, Gerhard, *Dossier Elias Canetti*, Graz, Literaturverlag, Drosch, 2005.
- BENNING, Achim, ROESSLER, Peter (Hrsg.), « Elias Canetti - Erinnerungen in Ruse », in *Id., In den Spiegel greifen. Texte zum Theater*, Wien, Steinbauer, 2012, pp. 295-302.
- BENSEL, Walter (éd.), *Elias Canetti : eine Personalbibliographie*, Bremerhaven, Dux-Verl., 1989.

BÖHME, Hartmut, SLOMINSKI, Beate, *Das Orale : die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, Paderborn, München, Fink, 2013.

BOLLACHER, Martin, « Vom Gewissen der Worte: Elias Canetti und die Verantwortung des Dichters im Exil », in GRIMM, Gunter E., BAYERDÖRFER., Hans-Peter (Hrsg.), *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Königstein, Athenäum, 1985.

BOOSE, Irene, *Das undenkbar Leben, Elias Canettis « Die Blendung » : eine ironische Parabel über den ontologischen Abgrund*, Heidelberg, Mattes, 1996.

BONDY, Luc, « Triumph des Lebens. Luc Bondy über Elias Canetti », in SCHMIDT, Dietmar N. (Hrsg.), *Regie...Luc Bondy*, Berlin, Alexander Verlag, 1991.

CORCOLL, Roberto : *Homenaje a Elias Canetti : festschrift Elias Canetti mit Graphiken zu « Die Blendung », « Die Befristeten » und « Hochzeit » von Klaus Reichenberger*, Kassel, Reichenberger, 1987.

DISSINGER, Dieter, *Vereinzelt und Massenwahn. Elias Canettis Roman « Die Blendung »*, Bonn, Bouvier, 1971.

DUFRESNE, Marion, *L'Ennemi de la mort. Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, Peter Lang, Berne, 2014.

_____, « Le masque rituel revisité : rôle et fonction du ‘masque acoustique’ dans la production dramatique d'Elias Canetti », in GRIMBERG, M., MOUREY, M-T., ROTHMUND, E., SABLER, W., SAINT-GILLE, A.-M., et SILHOUETTE, M. (dir.), *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

DURZAK, Manfred (Hrsg.), *Zu Elias Canetti*, Stuttgart, Klett, 1983.

_____, « From Dialect-Play to Philosophical Parable: Elias Canetti in Exile », in STRELKA, Joseph P., BELL, Robert F., DOBSON, Eugene (éd.), *Protest, Form, Tradition. Essays on German Exile Literature*, The University of Alabama Press, 1979, pp. 35-56.

_____, « Elias Canetti - ein europäischer Autor ? », in JONES, William J., KELLY, William A., SHAW, Frank, *Vir Ingenio Mirandus*, Göttingen, Kümmerle, 2003

ELBAZ, Robert, *Littérature et société chez Elias Canetti*, Paris, Publisud, 2007.

ELBAZ, Robert, HADOMI, Leah, *Elias Canetti, or, The Failing of the Novel*, New York, Peter Lang, 1995.

FETH, Hans, *Elias Canettis Dramen*, Frankfurt, R.G. Fisher Verlag, 1980.

FRANK, Margit, *Das Bild des Juden in der deutschen Literatur im Wandel der Zeitgeschichte. Studien zu jüdischen Gestalten und Namen in deutschsprachigen Romanen und Erzählungen 1918-1945*, Freiburg, Burg-Verlag, 1987.

GENTIS, Roger, *La folie Canetti*, Paris, Nadeau, 1992.

GERGICOV, Krum, « Die szenische Interpretation apokalyptischen Bösen in zwei Aufführungen des Dramas "Die Hochzeit" von Elias Canetti auf der bulgarischen Bühne », in ANGELOVA, Penka, STAITSCHEVA, Emilia, *Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit. (Internationales Symposium, Russe, Oktober 1992)*, Röhrig Universitätsverlag, 1997.

GÖPFERT, Herbert G. (Hrsg.), *Canetti lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*, München, Hanser, 1975.

HANUSCHEK, Sven, *Elias Canetti. Biographie*, München, Hanser, 2005.

_____, *Der Zukunftsfette. Neue Beiträge zum Werk Elias Canettis*, Wrocław, Neisse, 2006.

HAVEN, Alexander van der, « The War and Transcendental Order. A Critique of Violence in Walter Benjamin, Elias Canetti and Daniel Paul Schreber », in SHAHAR, Galili (Hrsg.), *Texturen des Krieges. Körper, Schrift und der Erste Weltkrieg*, Göttingen, Wallstein, 2015.

HORNIK, Karoline, *Mythoman und Menschenfresser. Zum Mythos in Elias Canettis Dichterbild*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2006.

ISHAGHPOUR, Youssef, *Elias Canetti. Métamorphose et Identité*, Paris, La Différence, 1990.

KASZYNSKI, Stefan H., *Elias Canetti. Anthropologie und Poetik*, München, Hanser, 1984.

KAUFMANN, Jacobo, « The theatre of Elias Canetti », in *All about Jewish Theatre*. Article en ligne sur <http://www.jewish-theatre.com> .

KENK, Françoise, *Elias Canetti. Un auteur énigmatique dans l'histoire intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, 200.

KNOLL, Heike, *Das System Canetti zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes*, Stuttgart, M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993.

KRATOCHWILL, Kerstin, « Die Dramen und die *Blendung* (Kontext). Am Abgrund der Verwandlungen », in *Id.*, *Elias Canetti. Experte der Lüge. « Erinnerung », « Verwandlung » und « Kitsch » als komplementäre Prinzipien der Lüge in den autobiographischen Schriften und dem Nachlass*, Würzburg, Ergon Verlag, 2005.

KRAUS, Karl, *La Littérature démolie*, traduit de l'allemand par Yves Kobry, Paris, Rivages, 1990.

KRAWEHL, Stephanie, « Elias Canetti, Pier Paolo Pasolini, Marquis de Sade », in *Id.*, « *Die Welt abstechen wie eine Sau* ». *Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs*, Oberhausen, Athena, 2008, pp. 29-35.

KRIECHBAUMER, Robert, « Das zeitgenössische österreichische Theater: Thomas Bernhard, Peter Handke und Elias Canetti », in *Id.*, *Salzburger Festspiele 1960-1989 : Die Ära Karajan*, Salzburg, Jung und Jung, 2009.

KRÖNKE, Katja, *Canettis Dramen auf der Bühne. Inszenierungen und Rezensionen*. Magisterarbeit, Philipps-Universität Marburg, Marburg, 1996.

KRUMME, Detlef, *Lesemodelle. Elias Canetti, Günter Grass, Walter Höllerer*, München, Hanser, 1983.

LORENZ, Dagmar C. G., *A companion to the work of Elias Canetti*, Rochester, NY, Camden House, 2004.

_____, *Contemporary Jewish Writing in Austria. An anthology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

LÜDEMANN, Suzanne, *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis*, Freiburg, Berlin, Wien, Rombach, 2008.

LÜTZELER, Paul Michael. « Elias Canetti. Einleitung zu einer Canetti-Lesung », in *Id.* (Hrsg.), *Hermann Broch. Schriften zur Literatur I. Kritik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, pp. 59-62.

MEEUWEN, Piet van, *Elias Canetti und die bildende Kunst. Von Bruegel bis Goya*, Frankfurt am Main, Lang, 1988.

MEIDL, Eva M., *Soziale Kritik im Werk Elias Canettis (1929-1952). Studien zum Begriff des « Verwandlungsverbotes »*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003.

MEYER Christine, « *Comme un autre Don Quichotte* ». *Intertextualités chez Canetti*, coll. Signes, Lyon, ENS, 2001.

- MUCHNIK, Mario, *Custodio de la metamorfosis. Homenaje a Elias Canetti em su 80 aniversario*, Barcelona, Muchnik, 1985.
- NAAB, Karoline. *Elias Canettis akustische Poetik Mit einem Verzeichnis von Tondokumenten und einer Bibliographie der akustischen Literatur*. Frankfurt am Main, Lang, 2003.
- NATARAJAN, Arupon, *Die Spuren der Andersheit in den Werken von Elias Canetti. Ein Beitrag zum interkulturellen Verstehen*, Frankfurt am Main, Lang, 2011.
- OGER-SCHWEIZER, Sylvie, *Le masque chez Elias Canetti*. Thèse de doctorat en Études germaniques, sous la direction de Roland Edighoffer. Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 1986.
- PAAL, Jutta, *Die Figurenkonstellation in Elias Canettis Roman « Die Blendung »*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1991.
- PEITER, Anne D., *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*, Köln, Böhlau, 2007.
- PATTILLO-HESS, John (dir.), *Canettis Aufstand gegen Macht und Tod. (Referate auf dem 8. Internationalen kulturalanthropologisch-philosophischen Canetti-Symposion, das im Volksbildungshaus Wiener Urania in der Zeit vom 4. bis 7. Mai 1995)*, Wien, Löcker, 1996.
- _____, *Der Stachel des Befehls. IV. Canetti Symposion*, Wien, Löcker, 1992.
- _____, « Macht und Gewalt bei Elias Canetti », in REGENSBURGER, Dietmar, WESSELY, Christian (Hrsg.), *Von Ödipus zu Eichmann. Kulturalanthropologische Voraussetzungen von Gewalt*, Marburg, Schüren, 2015, pp. 97-101.
- POIRIER, Nicolas, *Les métamorphoses contre la puissance*, Paris, Michalon, 2017.
- PREECE, Julian, « Die Magd als literarische Figur in den Wiener Werken von Veza und Elias Canetti », in VALENTIN, Jean-Marie and PERLWITZ, Ronald (éd.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Bern, Lang, 2007, pp. 57-64.
- RAZBOJNIKOVA-FRATEVA, Maja, WINTER, Hans-Gerd (Hrsg.), *Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen*, Dresden, Thelem Universitätsverlag, 2007.

ROMANO, Roberto, « O teatro do terrível Canetti », in CANETTI, Elias, *Canetti. O Teatro terrível*, traduit de l'allemand vers le portugais par Ruth Köhl, avec préface de Roberto Romano et notes de Jacó Guinsburg et Iring Fetscher, São Paulo, Perspectiva, 2000.

RUPPEL, Ursula, *Der Tod und Canetti*, Hamburg, Europ. Verl.-Anst., 1995.

SAALFELD, Lerke von, KREIDT, Dietrich, ROTHE, Friedrich, *Geschichte der Deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur Nachf., 1989, p. 718.

SCHÜLLER, Alexander, *Namensmythologie. Studien zu den Aufzeichnungen und poetischen Werken Elias Canettis*, Berlin, De Gruyter Oldenbourg, 2017.

STEUSSLOFF, Axel Gunther (Dir), « Die Dramen », « Die metaphorische Überwindung des Todes im Akt des Schreibens », in *Autorschaft und Werk Elias Canettis. Subjekt - Sprache - Identität*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994, pp.90-135.

STIEG, Gerald, VALENTIN, Jean Marie (dir.), « Ein Dichter braucht Ahnen ». *Elias Canetti und die europäische Tradition*, Bern, Lang, 1997.

_____ (dir.), *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, n° 11 « Hommage à Elias Canetti à l'occasion de son 75^e anniversaire »*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rouen, novembre 1980.

_____, *Ibid., n° 12. L'architecture autrichienne*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rouen, Mai 1981.

_____, *Ibid., n° 61*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Rouen, décembre 2005.

_____, « “La Loi ardente”. Elias Canetti auditeur et lecteur de Karl Kraus », in *Les Guerres de Karl Kraus. Revue Agone n° 35-36*, Marseille, Agone, 2006.

_____, *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*, Wien, Falter im ÖBV, 1990.

STRELKA, Joseph P., SZÉLL, Zsuzsa, *Ist Wahrheit ein Meer von Grashalmen ? Zum Werk Elias Canettis*, Bern, Lang, 1993.

STRUCKEN, Stefan, *Masse und Macht im fiktionalen Werk von Elias Canetti*, Essen, Klartext-Verl., 2007.

STÜBEN, Jens, « Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde ». *Acta-Band zum Symposium « Beiträge Jüdischer Autoren zur Deutschen Literatur seit 1945 » (Universität Osnabrück, 2. - 5.6.1991)*, Darmstadt, Häusser, 1993.

SYED, Ibrahim, *Portrayal of the crowds in the works of Elias Canetti*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2016.

VÖLKER, Klaus, « Die Dramen », in *Elias Canetti. Text + Kritik*, München, Richard-Boorberg Verlag, 1982, pp. 43-63.

WACHINGER, Kristian, *Elias Canetti. Bilder aus seinem Leben*, München, Hanser, 2005.

WEISSMANN, Dirk, *Métamorphoses interculturelles. Les Voix de Marrakech d'Elias Canetti*, Paris, Orizons, 2016.

WERNER, Sylvia, *Bild-Lektüren. Studien zur Visualität in Werken Elias Canettis*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013.

WIEPRECHT-ROTH, Stefanie, « Die Freiheit in der Zeit ist die Überwindung des Todes ». *Überleben in der Welt und im unsterblichen Werk. Eine Annäherung an Elias Canetti*, Königshausen + Neumann G., 2003.

Stuttgarter Hefte 52 (Programmheft zur Aufführung der Befristeten von Elias Canetti am Württembergischen Staatstheater Stuttgart, 1983).

Histoire de la mort

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1977.

_____, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.

_____, *La mort aujourd'hui*, Paris, Rivages, 1982.

MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 2002.

Histoire contemporaine/Politique

HOBSBAWM, Eric J., *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, André Versaille éditeur, Bruxelles-Paris, Le monde diplomatique, 2008.

Histoire du théâtre

BERTHOLD, Margot, *História Mundial do Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

DANAN, Joseph, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.

HUBERT, Marie-Claude, *As grandes teorias do teatro (Les grandes théories du théâtre)*, traduit par Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 2013.

Dramaturgie moderne et contemporaine

- AUBERT, Thierry, *Le surréaliste et la mort*, Paris, L'Âge d'Homme, 2001.
- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- BESSON, Jean-Louis, SCHENCK, Cécile (dir.), *Le Drame en révolution. Écritures théâtrales allemandes, 1907-1937*, Paris, Éditions théâtrales, 2017.
- CANDEIAS, Maria Lúcia Levy, *A fragmentação da personagem*, São Paulo, Perspectiva, 2012.
- CORVIN, Michel, « Du bon usage du mort et de la mort », in *Id.*, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2014, pp. 225-250.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.
- _____ (dir.), *Dramaturgie au présent*, Dossier coordonné par Joseph Danan, in *Registres. Revue de l'Institut d'Études théâtrales n° 14*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- _____, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes, 1995.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 (première édition : 1999).
- MALACHY, Thérèse, *La Mort en situation dans le théâtre contemporain. Ghelderode, Sartre, Beckett, Ionesco*, Paris, Nizet, 1982.
- NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2010 (première édition 1999).
- _____, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- PRUNER, Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000 (première édition : 1993).
- SANDIER, Gilles, « Écrivains de théâtre : à la mode d'hier », in *Id.*, *Théâtre et combat. Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock, 1970.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.
- _____, *Jeux de rêve et autres détours*, Belfort, Circé, 2004.
- _____, « Jeu de rêve », in SARRAZAC, Jean-Pierre, DANAN, Joseph, *Atelier d'Écriture Théâtrale*, Actes Sud, Paris, 2002, pp. 34-36.

_____ (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Circé, 2010 (première édition : 2005).

_____, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999 (première édition : 1981).

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006 (première édition allemande : 1956).

WILLIAMS, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, London, Chatto & Windus, 1968.

Poétique

ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985 (première édition : 1938).

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre, suivi d'Additifs au petit organon (Kleines Organon für das Theater)*, traduit de l'allemand par Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1990 (édition originale allemande : 1954).

_____, *Écrits sur le théâtre (Schriften zum Theater)*, traduit de l'allemand par Jean Tailleur, Paris, l'Arche, 1963.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes-Sud, 2005.

Théâtre et politique / Littérature et politique/ Politique

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin. Homo sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferri, Payot et Rivages, Paris, 1999.

ARENDET, Hannah, *Homens em tempos sombrios*, Companhia das Letras, São Paulo, 2010, pp. 7-41 et 121-223.

_____, « Totalitarismo », in *Origens do Totalitarismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp. 415-641.

Courtine-Denamy, Sylvie, « Pour les Juifs, le Mot est la seule patrie », *Études Germaniques*, 2008/4 (n° 252), p. 889-897. DOI : 10.3917/eger.252.0889. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-4-page-889.htm> .

FRANK, Anne, *Le journal d'Anne Frank*, Paris, Librairie générale française, 1992.

GERHARDUS, Sabine (dir.), *Des noms au lieu de numéros. Le Livre de la Mémoire pour les prisonniers du KZ Dachau. Exposition internationale itinérante*, traduit par Benoît Cazenave, Augsburg, LaySa Mediendienstleister, 2010.

KRAUS, Karl, *La Littérature démolie*, traduit de l'allemand par Yves Kobry, précédé d'un essai d'Elias Canetti, Paris, Rivages, 1990.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Laffont, 2002.

_____, *Le devoir de mémoire. Entretien avec Enna Bravo et Federico Cereja*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Mille et une nuits, 2021.

MÜNSTER, Arno, *Progrès et catastrophe. Walter Benjamin et l'Histoire*, Paris, Kimé, 1996.

ONFRAY, Michel, *Théorie de la dictature*, Paris, Laffont, 2019.

RANCIÈRES, Jacques, *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Seuil, 2001.

Analyse du texte et des spectacles

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éd. sociales, 1987 (première édition : 1980).

_____, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.

RYKNER, Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.

Philosophie/ Esthétique

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne (« The human condition »)*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983.

CICÉRON, *Devant la mort : l'ère Tusculane*, présenté par Pierre Grimal et traduit du latin par Danièle Robert, Paris, Arléa, 1996.

CLAIR, Jean (dir.), *Les années 1930. La fabrique de l'homme nouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

DARMON, Jean-Charles (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011.

DUPONT, Florence, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.

ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

_____, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

GUÉNOUN, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé, 1997.

KUNTZ, Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique. Vol. III*, Paris, Aubier, 1997.

HERAN, Emmanuelle, *Le dernier portrait*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2002.

FISCHER, Jean-Louis, BORDES, David, *Monstres de pierre. Gargouilles, diabolotins et autres créatures*, Paris, Ereme, 2009.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010.

_____, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », in *Tangence n°88. Devenir de l'esthétique théâtrale*, Presses de l'Université du Québec, automne 1988.

_____, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*, Paris, Gallimard, 1989 (première édition : 1871).

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2009.

_____, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne - qui pourrait être un tragique (du) quotidien », in DANAN, Joseph, LESCOT, David (dir.), *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2013, pp. 197-206.

_____, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médiannes, 1995.

_____, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, circé, 2002.

VIATTE, Françoise, CORDELLIER, Dominique, JEAMMET, Violaine, *Masques, mascarades, mascarons*, Paris, Officina Libraria/Musée du Louvre éditions, 2014.

Textes théâtraux et romans d'autres auteurs

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 2009 (première édition : 1952).

_____, *Fin de Partie*, Paris, Minuit, 2010 (première édition : 1957).

_____, *Catastrophe et autres dramaticules*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Minuit, 2005 (première édition : 1982).

BÜCHNER, Georg, *Woyzeck*, Paris, Gallimard, 2011.

BRECHT, Bertolt, *La noce chez les petits bourgeois (Die Kleinbürgerhochzeit)*, in *Id., Théâtre VIII*, traduit par Jean-François Poirier, Paris, L'arche, 1979.

CAMUS, Albert, *Caligula*, suivi de *Le Malentendu*, Paris, Gallimard, 1958.

CANETTI, Veza, *A rua amarela (Die gelbe Strasse)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992 (édition originale : München/Wien, Hanser, 1990).

IONESCO, Eugène, *Les Chaises*, édition et préface de Michel Lioure, Paris, Gallimard, 1996 (première édition : 1958).

_____, *Victimes du devoir*, édition et préface de Gilles Ernst, Paris, Gallimard, 2000 (première édition : 1954).

_____, *Tueur sans gages*, édition et préface de Gilles Ernst, Paris, Gallimard, 2003 (première édition : 1958).

_____, *Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard, 2009 (première édition : 1963).

_____, *Voyage chez les morts*, Paris, Gallimard, 1981.

KAFKA, Franz, *La Métamorphose, la sentence, le soutier et autres récits (Sämliche Erzählungen)*, traduit de l'allemand par Catherine Billmann et Jacques Cellard, Arles, Actes-Sud, 1997.

KRAUS, Karl, *Les Derniers Jours de l'humanité*, version scénique - troisième édition revue et augmentée, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Marseille, Agone, 2003 (première édition : 1922).

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, « L'empereur de Chine », « Le serin muet », « Le bourreau du Pérou », in *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

_____, *Dada. Manifestes, poèmes, articles, projets 1915-1930* (Vol. 1 et 2), Paris, Champ Libre, 1974.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947.

Annexes

Annexe diffusée en accès restreint

Annexe diffusée en accès restreint

Annexe diffusée en accès restreint

Annexe diffusée en accès restreint

Annexe diffusée en accès restreint

Annexe diffusée en accès restreint

Annexe diffusée en accès restreint

Mises en scène en France de pièces d'Elias Canetti ou inspirées par son œuvre
(Source : Vidéothèque du Centre national du Théâtre, à Paris)

Echéances

Elias Canetti, Remo Rostagno, Antonio Vigano, mise en scène Antonio Vigano

3 programmations (6 représentations)

Botte, Henri

Comédien

Le Grand Bleu-Établissement national de production et de diffusion artistique

Canetti, Elias

Auteur

LILLE, du jeudi 22 novembre

Hendrickx, Yann

Concepteur lumière

2007 au samedi 24 novembre 2007

Moyer, Christophe

Comédien

Rostagno, Remo

Auteur

Espace Aragon

Vigano, Antonio

Metteur en scène

VILLARD-BONNOT, vendredi 24 octobre 2008

Vigano, Antonio

Auteur

4 organismes liés

Culture Commune, Scène nationale du Bassin minier du Pas de Calais

Le Grand Bleu-Établissement national de production et de diffusion artistique

Coproduction / Lieu d'accueil

LOOS-EN-GOHELLE, du vendredi 6 novembre 2009 au samedi 7 novembre 2009

Espace Aragon

Lieu d'accueil

Culture Commune, Scène nationale du Bassin minier du Pas de Calais

Lieu d'accueil

Sens Ascensionnels

Production

4 descriptifs

Titre du spectacle : Echeances

Auteurs : Elias Canetti, Remo Rostagno, Antonio Vigano

Metteurs en scène ou chorégraphes : Antonio Vigano

Type de spectacle : Théâtre

Eraritjaritjaka

Elias Canetti, Heiner Goebbels, mise en scène Heiner Goebbels

Buchberger, Stephan Dramaturge
Canetti, Elias Auteur secondaire
Goebbels, Heiner Auteur
Goebbels, Heiner Metteur en scène
Grünberg, Klaus Scénographe

8 organismes liés

MC2-Maison de la Culture de Grenoble

Lieu d'accueil

Théâtre national de Toulouse-Midi-Pyrénées (TNT)

Lieu d'accueil

Le NEST Centre dramatique national de Thionville-Lorraine

Lieu d'accueil

Espace Malraux-Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

Lieu d'accueil

Théâtre de Caen

Lieu d'accueil

Bonlieu-Scène nationale

Lieu d'accueil

Odéon-Théâtre de l'Europe

Coproducteur

Le Volcan-Scène nationale du Havre

Lieu d'accueil

11 descriptifs

Titre du spectacle : Eraritjaritjaka**Auteurs :** Elias Canetti, Heiner Goebbels**Metteurs en scène ou chorégraphes :** Heiner Goebbels**Communes :** ANNECY , CAEN , CHAMBERY ,
GRENOBLE , HAVRE (LE) , THIONVILLE ,
TOULOUSE**Spectacle étranger :** NON**Pour jeune public :** NON**Domaine connexe :** Théâtre musical**Notes :** Production: Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E.;
coproduction: Schauspiel Frankfurt/ Spielzeiteuropa I
berliner Festspiele/ Pour-cent culturel Migros/ T&M/
Wiener Festwochen.**Date de début :** 09/03/2005**Date de fin :** 30/01/2009**Type de spectacle :** Théâtre

7 programmations (15 représentations)

Théâtre de Caen

CAEN, du mercredi 9 mars 2005 au jeudi 10 mars 2005 (Création)

Théâtre national de Toulouse-Midi-Pyrénées (TNT)

TOULOUSE, du jeudi 17 mars 2005 au vendredi 18 mars 2005

Le NEST Centre dramatique national de Thionville-Lorraine

THONVILLE, du mardi 3 mai 2005 au mercredi 4 mai 2005

Bonlieu-Scène nationale

ANNECY, du jeudi 9 mars 2006 au vendredi 10 mars 2006

MC2-Maison de la culture de Grenoble

GRENOBLE, du mercredi 22 mars 2006 au vendredi 24 mars 2006

Espace Malraux-Scène nationale de Chambéry et de la Savoie

CHAMBERY, du mercredi 29 mars 2006 au jeudi 30 mars 2006

Le Volcan-Scène nationale du Havre

HAVRE (LE), du jeudi 29 janvier 2009 au vendredi 30 janvier 2009

Latitudes croisées

Francine Alepin, mise en scène Francine Alepin

Alepin, Francine

Auteur

Alepin, Francine

Metteur en scène

Canetti, Elias

Auteur secondaire

5 organismes liés

Compagnie du Lierre

Lieu d'accueil

Espace culturel Boris Vian

Lieu d'accueil

Arc-en-ciel-Théâtre de Rungis

Lieu d'accueil

Salle des Malassis

Lieu d'accueil

Théâtre Samovar

Lieu d'accueil

10 descriptifs

Titre du spectacle : Latitudes croisées**Auteurs** : Francine Alepin**Metteurs en scène ou chorégraphes** : Francine Alepin**Communes** : BAGNOLET , LES ULIS , PARIS ,
RUNGIS**Spectacle étranger** : NON**Pour jeune public** : NON**Domaine connexe** : Théâtre gestuel**Date de début** : 05/11/2002**Date de fin** : 17/11/2002**Type de spectacle** : Théâtre

5 programmations (10 représentations)

Compagnie du Lierre

PARIS, du mardi 5 novembre

2002 au dimanche 10 novembre 2002

Arc-en-ciel-Théâtre de Rungis

RUNGIS, mercredi 13 novembre 2002

Espace culturel Boris Vian

LES ULIS, vendredi 15 novembre 2002

Théâtre Samovar

BAGNOLET, dimanche 17 novembre 2002

Salle des Malassis

BAGNOLET, dimanche 17 novembre 2002

Masques en radeau

Elias Canetti, mise en scène Élisabeth Marie

Boisse, Marc-Henri

Comédien

Bruckmann, Marie

Comédienne

Canetti, Elias

Auteur

Heydorff, Pierre

Comédien

Klimoff, Tania

Costumière

Marie, Élisabeth

Metteur en scène

2 organismes liés

Scarface Ensemble

Production

Les Taps-Scènes strasbourgeoises

Lieu d'accueil

4 descriptifs

Titre du spectacle : Masques en radeau**Auteurs** : Elias Canetti**Metteurs en scène ou chorégraphes** : Élisabeth Marie**Type de spectacle** : Théâtre

1 programmation (6 représentations)

Les Taps-Scènes strasbourgeoises

STRASBOURG, du mardi 11 janvier

2011 au dimanche 16 janvier 2011

Noce

Elias Canetti, mise en scène Philippe Van Kessel

Canetti, Elias

Auteur

Van Kessel, Philippe

Metteur en scène

4 organismes liés

Le Manège de Maubeuge

Lieu d'accueil

La Rose des Vents-Scène nationale Lille Métropole

Lieu d'accueil

Théâtre du Gymnase

Lieu d'accueil

Le Phénix

Lieu d'accueil

9 descriptifs

Titre du spectacle : Noce**Auteurs** : Elias Canetti**Metteurs en scène ou chorégraphes** : Philippe Van Kessel**Communes** : MARSEILLE, MAUBEUGE, VALENCIENNES, VILLENEUVE D'ASCQ**Spectacle étranger** : NON**Pour jeune public** : NON**Date de début** : 28/10/1999**Date de fin** : 18/11/2000**Type de spectacle** : Théâtre

4 programmations (11 représentations)

La Rose des Vents-Scène nationale Lille Métropole

VILLENEUVE D'ASCQ, jeudi 28 octobre 1999

Théâtre du Gymnase

MARSEILLE, du mardi 7 novembre 2000 au vendredi 10 novembre 2000

Le Phénix

VALENCIENNES, du mardi 14 novembre 2000 au samedi 18 novembre 2000

Le Manège de Maubeuge

MAUBEUGE, mercredi 15 novembre 2000

Noce

Elias Canetti, mise en scène Gabriel Garran

<u>Ascaride, Ariane</u>	Comédienne
<u>Attias, Maurice</u>	Comédien
<u>Brac, Juliette</u>	Comédienne
<u>Cabel, Sylvie</u>	Comédienne
<u>Canetti, Elias</u>	Auteur
<u>Catalifo, Patrick</u>	Comédien
<u>Cavalca, Agostino</u>	Costumier
<u>Chaumeau, André</u>	Comédien
<u>Cuvelier, Marcel</u>	Comédien
<u>Epin, Marianne</u>	Comédienne
<u>Garran, Gabriel</u>	Metteur en scène
<u>Goffre, Suzel</u>	Comédienne
<u>Harari, Clément</u>	Comédien
<u>Horville, Pierre-Jean</u>	Bande-son
<u>Kalman, Jean</u>	Concepteur lumière
<u>Mabille, Roland</u>	Décorateur
<u>Prat, Éric</u>	Comédien
<u>Rambal, Jean-Pierre</u>	Comédien
<u>Rey, François</u>	Adaptateur
<u>Rovère, Liliane</u>	Comédienne
<u>Roze, Pascale</u>	Comédienne
<u>Sauval, Catherine</u>	Comédienne
<u>Schwarzinger, Heinz</u>	Adaptateur
<u>Tabard, Pierre</u>	Comédien
<u>Tyczka, Igor</u>	Comédien
<u>Vallier, Vincent</u>	Comédien

1 organisme lié

Théâtre de la Commune

Lieu d'accueil

9 descriptifs

Titre du spectacle : Noce**Auteurs** : Elias Canetti**Metteurs en scène ou chorégraphes** : Gabriel Garran**Communes** : AUBERVILLIERS**Spectacle étranger** : NON**Pour jeune public** : NON**Date de début** : 15/02/1983**Date de fin** : 28/02/1983**Type de spectacle** : Théâtre

1 programmation (12 représentations)

Théâtre de la Commune

AUBERVILLIERS, du mardi 15 février

1983 au lundi 28 février 1983 (Création)

Scadenze (Échéance)

Remo Rastagno, Antonio Vigano, mise en scène Création collective

3 programmations (13 représentations)

Canetti, Elias

Auteur secondaire

Théâtre national de Bretagne-Centre européen de production théâtrale et chorégraphiqueCréation collective

Metteur en scène

Fiocchi, Michèle

Comédienne

Rastagno, Remo

Auteur

RENNES, du mardi 31 mars

Vigano, Antonio

Auteur

1992 au dimanche 5 avril 1992

Vigano, Antonio

Comédien

La Manivelle Théâtre

3 organismes liés

WASQUEHAL, mardi 10 octobre 2006

Théâtre national de Bretagne-Centre européen de production théâtrale et chorégraphique**Le Grand Bleu-Établissement national de production et de diffusion artistique**

Lieu d'accueil

LILLE, du mardi 23 janvier

La Manivelle Théâtre

2007 au dimanche 28 janvier 2007

Lieu d'accueil

Le Grand Bleu-Établissement national de production et de diffusion artistique

Coproducteur / Lieu d'accueil

6 descriptifs

Titre du spectacle : Scadenze (échéance)**Auteurs** : Remo Rastagno, Antonio Vigano**Metteurs en scène ou chorégraphes** : Création collective**Communes** : LILLE, RENNES, WASQUEHAL**Spectacle étranger** : OUI**Type de spectacle** : Théâtre

Adresse Internet : <http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p1621/a21235.html>

[Nouvelobs.com](http://www.nouvelobs.com) > [Arts & Spectacles](#) > La mort en jeu

Elias Canetti, au Centre Pompidou LA MORT EN JEU

Les pièces du prix Nobel de littérature ne sont guère connues en France. Heinz Schwarzinger nous fait découvrir « les Sursitaires »

« Haïr la mort de tout être comme la sienne propre ; faire un jour la paix avec tout, mais jamais avec la mort », notait Elias Canetti, prix Nobel de littérature, finalement vaincu par la mort en 1994 à l'âge de 89 ans. Cet « *auteur autrichien qui s'exprime en allemand au rythme espagnol et à l'accent viennois* », selon sa propre définition, s'est nourri d'une implacable haine de la mort, « *l'impardonnable crime de Dieu contre sa créature, l'homme* ». Récusant tout fatalisme, l'écrivain, habité par la folle illusion de vaincre le destin, se voulait le gardien des hommes contre leur unique ennemie. « Les Sursitaires », sa troisième pièce de théâtre (après « Noce » [1932] et « la Comédie des vanités » [1934]), fut écrite en 1952 pendant l'élaboration de « Masse et puissance », son essai sur la manipulation et le groupe. Il indiquait à propos de sa parabole troublante, illustration dramatique de la relation entre le pouvoir et la mort : « *On ne sait peut-être pas que je considère précisément cette pièce comme centrale pour mon œuvre tout entière.* »

Heinz Schwarzinger, traducteur heureux et passionné, revenu à la mise en scène, précise : « *Canetti a écrit "les Sursitaires" à Paris, où il se trouvait pour veiller un être proche à l'agonie. Sans doute a-t-il vécu cette écriture – "un manuel de la mort", indique le sous-titre – comme une ascèse.* » C'est une œuvre déroutante et contradictoire, aux tensions émotionnelles fortes, un conte philosophique, fantastique et moral qui fait froid dans le dos : « *Il nous plonge dans un univers où règne un étrange « progrès » : au lieu d'un patronyme, chaque citoyen porte un chiffre qui indique l'âge de sa mort, son "instant" prédéterminé, la durée de son temps de vie implantée par une puissance dont il ignore tout.* »

Chaque être humain « *peut se fier au nombre de ses années aussi sûrement qu'à ses jambes* », mais personne ne divulgue l'âge qu'il a, ni ne révèle le jour de sa naissance. Chacun garde son secret scellé dans une capsule autour du cou, sur laquelle veille le Capsulant, impitoyable « *inspecteur des morts* » assermenté par la Sainte Loi, seul habilité à l'ouvrir. Une mort annoncée, inéluctable, jamais combattue ni démentie par ses victimes... Et démonstration exemplaire de la révolte d'Elias Canetti, horrifié à l'idée de mourir « *à son heure* », estimant qu'« *une mort acceptée est sans honneur* »... Un seul personnage, un seul !, se détache de cette société close et inerte. Un dénommé Cinquante – l'âge de Canetti quand il écrivit la pièce –, qui brise la fatalité : « *Ce qui me brûle, c'est mon nom, ce qui me brûle, c'est la mort.* » Il décide de « *survivre à son instant* », de défier la certitude que « *cinquante années assurées valent mieux qu'un nombre indéterminé* ». En soulevant la chape du Capsulant, l'officiant sans émotion du système totalitaire, il met à nu les failles du fonctionnement, réintroduit le doute et ces « *batttements du cœur de Dieu en nous, l'angoisse* »...

Elias Canetti avait comparé l'action de Cinquante à celle de Galilée: après avoir fait exploser le carcan de l'ignorance, il est obligé de se rétracter. Heinz Schwarzinger a confié ce rôle à une actrice, Maud Rayet : « *Si un changement, une révolte ou une révolution se produisait dans notre société, cela viendrait de la femme...* », explique-t-il. Bel hommage ! Autre trouvaille ingénieuse de cette dramaturgie de la parole, c'est Cardon, le dessinateur de « Ligne de fuite », créateur de l'homme standardisé enfermé dans sa case entre la naissance et la mort. Dessins en plan fixe et images en fondu enchaîné viennent ponctuer les intervalles du spectacle où surgissent, immenses, au-dessus des « sursitaires » déshumanisés, ses personnages en bistre, tel un appel à l'urgence de vivre en conscience. Dans l'espoir de ramener la nef des fous dans le port de l'humanité ?

RUTH VALENTINI

« *Les Sursitaires* », d'Elias Canetti, texte français de François Rey et Heinz Schwarzinger (Albin Michel, qui vient aussi de publier « *Le Collier de mouches* », un inédit posthume d'Elias Canetti). Semaines du Théâtre autrichien. Coproduction Festival d'Automne. A 20h30, Grande Salle du Centre Georges-Pompidou ; 42-96-96-94. Jusqu'au 4 décembre.

A voir absolument : l'exposition « *Elias Canetti, l'ennemi de la mort* », Galerie de la BPI, Centre Georges-Pompidou. Jusqu'au 22 janvier.

**Ruth Valentini
Le Nouvel Observateur - 1621 - 30/11/1995**

Table des matières

Introduction	p. 7
Partie I - La mort, l'histoire, l'homme et le drame (contexte de l'œuvre)	p. 24
Chapitre 1 – L'entrecroisement entre l'Histoire et l'histoire fictionnelle. La mort dans l'Histoire et la mort dans le drame	p. 26
1.1 - « L'interdiction » de la mort <i>versus</i> son omniprésence dans le drame.....	p. 26
1.2 - Le changement de paradigme du drame moderne et la nouvelle représentation de la mort dans l'après-guerre : dédramatisation, hétérogénéité, théâtre « de situation » et mort « en situation ».....	p. 31
1.3 - Écrire au bord de la catastrophe.....	p. 36
1.4 - Un « fruit du feu » - premiers contacts avec la masse et la puissance.....	p. 54
Chapitre 2 - L'entrecroisement entre l'Histoire et l'histoire personnelle. La formation de l'homme et de l'auteur-théoricien	p. 58
2.1 - Un témoin de son siècle et de ses nombreuses calamités.....	p. 58
2.2 - Une victime de l'ère des extrêmes.....	p. 61
2.3 - Un narrateur de son siècle : la judéité, la mort et le devoir de résistance et de mémoire. Les voies du combat.....	p. 64
Chapitre 3 - L'entrecroisement entre l'histoire personnelle et l'histoire fictionnelle. Un auteur entouré par la mort	p. 78
3.1 - L'omniprésence du phénomène létal.....	p. 78
3.2 - La connaissance de l'instinct meurtrier.....	p. 83
3.3 - Une expérience de quasi-mort.....	p. 84
Partie II - Visages de la mort dans le théâtre canettien et son rôle dans le projet de « prendre le XX^e siècle à la gorge »	p. 86
Chapitre 4 - La destruction faisant création. Enjeux de la mort dans le théâtre canettien	p. 88
4.1 - Les effets de la mort sur l'homme et la mort sur la scène : la mort comme instrument de l'homme et du dramaturge.....	p. 88
4.2 - Omniprésence et rôles de la mort dans le théâtre canettien.....	p. 103
4.3 - Les voies du choc : principes dramatiques.....	p. 128
4.4 - Une dramaturgie qui puise dans des sources diverses.....	p. 145
Chapitre 5 - Noce (1932) : La hâte d'hériter et le désir de survivre. Le portrait d'un monde en décomposition	p. 161
5.1 - Le tableau d'une société décadente.....	p. 161
5.2 - Les premiers personnages : des « masques acoustiques » inspirés de la société viennoise.....	p. 163
5.3 - La mort d'autrui comme instrument d'enrichissement matériel.....	p. 164
5.4 - La perspective de la mort lucrative poussée à son paroxysme : la « fabrication de cadavres ».....	p. 168
5.5 - Mort avilissante et toujours effrayante.....	p. 169
5.6 - Le père de la mariée : la figure du tyran.....	p. 170

<u>5.7 - L'absence de mot tabou et la présence du discours apocalyptique prémonitoire</u>	p. 172
<u>5.8 - Le manque de regard et la mort exposée</u>	p. 173
<u>5.9 - Fin catastrophique</u>	p. 174

Chapitre 6 - Comédie des vanités (1934) : L'instrumentalisation de la mort par le gouvernement (la menace de la peine capitale)	p. 179
<u>6.1 - Une réponse à la montée du nazisme en Europe</u>	p. 179
<u>6.2 - Les personnages : de nouveaux « masques acoustiques » inspirés du milieu viennois</u>	p. 183
<u>6.3 - La mort comme instrument punitif et moralisateur</u>	p. 184
<u>6.4 - Vers la légitimation d'une exécution de masse ?</u>	p. 185
<u>6.5 - Mort avilissante et effrayante (II)</u>	p. 185
<u>6.6 - Les porte-paroles de la loi et Henri Foehn : les figures d'autorité</u>	p. 186
<u>6.7 - Le mot tabou : miroir</u>	p. 189
<u>6.8 - L'interdiction de se regarder et la mort « cachée »</u>	p. 190
<u>6.9 - La fin : échec du système et hystérie collective</u>	p. 195

Chapitre 7 - Les Sursitaires (1952) - L'apogée de l'instrumentalisation de la mort. L'humanité vers son pire état ?	p. 197
<u>7.1 - Une réaction aux événements historiques ou une utopie sur la durée de la vie ?</u>	p. 198
<u>7.2 - Des chiffres en guise de noms : de nouveaux masques</u>	p. 204
<u>7.3 - La mort à l'heure fixée : assurance de vie ou sentence de mort ?</u>	p. 206
<u>7.4 - La légitimation d'une loi responsable de toutes les morts ?</u>	p. 212
<u>7.5 - Mort avilissante et pétrifiante ?</u>	p. 213
<u>7.6 - Le Capsulant : la figure d'autorité</u>	p. 216
<u>7.7 - Le chiffre de l'âge : le nouveau mot tabou</u>	p. 217
<u>7.8 - Le glissement de sens du mot « assassin » et la nouvelle conception du meurtre</u>	p. 220
<u>7.9 - Le regard hautain ou impuissant et la mort « (sur)veillée »</u>	p. 221
<u>7.10 - Fin catastrophique ?</u>	p. 222

Chapitre 8 - Le drame, la masse et la puissance. L'intersection entre l'œuvre dramatique et l'œuvre théorique	p. 231
<u>8.1 - La puissance et ses avatars : la critique des religions monothéistes et des figures d'autorité</u>	p. 232
<u>8.2 - La masse, son besoin de commandement et des stratégies de domination. Le cas du totalitarisme</u>	p. 235
<u>8.3 - La masse, la puissance et la mort dans le drame</u>	p. 248
<u>8.4 - Le « dialogue » entre l'œuvre canettienne et d'autres voix importantes du XX^e siècle</u>	p. 264

Partie III - Le spectacle de la mort	p. 288
---	--------

Chapitre 9 - Canetti, la mort et les arts visuels	p. 290
<u>9.1 - Les « ancêtres » peintres et leur rôle dans l'œuvre et le drame canettiens</u>	p. 290
<u>9.2 - Fritz Wotruba - un « ancêtre » sculpteur ?</u>	p. 295
<u>9.3 - Le devenir scénique du drame canettien</u>	p. 296

Chapitre 10 - Du monde en décomposition au visage en décomposition ou la mort inscrite sur le visage.....	p. 305
<u>10.1 - Un ensemble visuel et sonore chaotique : le portrait du désordre du monde....</u>	<u>p. 305</u>
<u>10.2 - La démolition de l'homme : visage grotesque, effacé et meurtrier ou la mort sur le visage.....</u>	<u>p. 314</u>
<u>10.3 - La résistance par l'image : l'emblème du masque mortuaire.....</u>	<u>p. 323</u>
Chapitre 11 - La mort sur scène. Défis, achèvements des créations scéniques et réception du drame canettien.....	p. 327
<u>11.1 - Censure, création tardive et scandales.....</u>	<u>p. 327</u>
<u>11.2 - Mises en scène de 1965 jusqu'aux années 1990.....</u>	<u>p. 328</u>
<u>11.3 - Mises en scène des années 1990 jusqu'à nos jours.....</u>	<u>p. 330</u>
<u>11.4 - Un mot sur quelques mises en scène des <i>Sursitaires</i>.....</u>	<u>p. 333</u>
Chapitre 12 - L'efficacité de la « pédagogie de l'horreur » et du « théâtre terrible ». Dramaturgie problématique ou incomprise ?.....	p. 343
<u>12.1 - Le rôle du drame ou le drame contre la mort.....</u>	<u>p. 343</u>
<u>12.2 - Le pouvoir des masques et les effets de leur confrontation.....</u>	<u>p. 345</u>
<u>12.3 - La fonction du décor et des objets scéniques.....</u>	<u>p. 349</u>
<u>12.4 - Les défauts trouvés par les critiques et créateurs scéniques - dramaturgie problématique ou en avance sur son temps ?.....</u>	<u>p. 351</u>
Conclusion	p. 355
Bibliographie.....	p. 359
Annexes.....	p. 379
Table des matières.....	p. 394

Titre : Enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la mort dans le théâtre d'Elias Canetti

Résumé :

Cette étude vise à analyser les enjeux historiques, anthropologiques et dramaturgiques de la mort dans le théâtre d'Elias Canetti, dont l'œuvre est façonnée par le lourd contexte historique de son écriture. Nous examinons d'abord les voies multiples par lesquelles la mort s'inscrit dans la vie et dans l'œuvre de l'auteur, comme l'influence de nombreux écrivains et artistes sur lui, sa condition d'écrivain juif en exil et les événements traumatisants de sa vie personnelle.

Omniprésente dans sa poétique, la mort semble définir une esthétique et fonctionner comme un fil conducteur de lecture. Nous tentons de vérifier si la dramaturgie de Canetti, qui illustre plusieurs théories de son chef-d'œuvre *Masse et Puissance*, ferait partie de son projet de « prendre le XX^e siècle à la gorge », ainsi que de mettre en relief le danger représenté par l'instrumentalisation de la mort.

Nous analysons l'influence des arts visuels sur le théâtre canettien, son devenir scénique et la construction de ses personnages, conçus comme des masques, en nous intéressant à la question du visage, qui semble subir un processus de déformation ou de décomposition qui reflète l'état chaotique du monde. Notre but est de les montrer comme le produit de cette transformation négative provoquée dans l'homme par son attitude devant la mort, qui est soit celle d'un tyran qui la désire et la provoque afin d'augmenter sa puissance, soit celle d'un homme « déjà mort » qui s'y soumet, résigné. À l'appui de recensions de mises en scène, nous tentons finalement de vérifier l'efficacité de la « pédagogie de l'horreur » de Canetti, qui vise à travers le choc à pousser le spectateur à la réflexion.

Mots-clés : mort - catastrophe - masse - puissance - masque - métamorphose - totalitarisme

Title : Historical, anthropological and dramaturgical roles of death in the theater of Elias Canetti

Summary :

This study aims to analyse the historical, anthropological and dramaturgical aspects and roles of death in the theater of Elias Canetti, whose work is shaped by the heavy historical context of its writing. First, we examine the multiple ways in which death pervades Canetti's life and work, such as the influence of many writers and artists on him, his condition as a Jewish author in exile and the traumatic events of his personal life.

Omnipresent in Canetti's poetics, death seems also to define an aesthetic and to function as a guiding thread for interpreting his plays. We try to verify whether Canetti's drama, which illustrates several theories contained in his masterpiece *Crowds and power*, would be a part of his project to "grab the twentieth century by the throat" or not, as well as to highlight the danger represented by the instrumentalisation of death.

We analyse the influence of the visual arts in Canetti's theater, its stage development possibilities contained in the text, as well as the construction of his characters, conceived as masks. We focus on the question of the face, which seems to undergo a process of deformation or decomposition which reflects the chaotic state of the world. Our aim is to show Canetti's characters as the product of the negative transformation provoked in man by his attitude towards death, which is either that of a tyrant who desires it and provokes it in order to increase his power, or that of a man « already dead », who submit to it, in resignation. With support from stage reviews, we finally try to verify the effectiveness of Canetti's « horror pedagogy », which aims through shock to engage the audience in a reflection.

Keywords : death - catastrophe - crowd – power – mask – metamorphosis - totalitarianism

Université Sorbonne Nouvelle – École Doctorale 267 – Arts & Médias – Courriel :
ed267@sorbonne-nouvelle.fr