Canetti et Aristophane

Christine Meyer

▶ **To cite this version:**

Christine Meyer. Canetti et Aristophane. Austriaca : Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, 2005, Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale de France (61), pp.215-234. hal-03676108

HAL Id: hal-03676108
https://u-picardie.hal.science/hal-03676108

Submitted on 29 Jun 2022

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

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

Austriaca

Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche

Revue fondée par Félix Kreissler

ELIAS CANETTI À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Études réunies par
Gerald Stieg

Publications des Universités de Rouen et du Havre

Décembre 2005 - Numéro 61
ISSN 0396-4590

Université de Rouen - Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes
Revue publiée avec le concours du Centre national du Livre

A U S T R I A C A

Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche

Décembre 2005 – n° 61
Trentième année

UNIVERSITÉ DE ROUEN
Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes

AUSTRIACA

Publications des Universités de Rouen et du Havre
Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes
F - 76 821 Mont Saint Aignan Cedex
Tel ++ 33 02 35 14 65 31
Fax ++ 33 02 35 14 63 47

© Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007
Rue Lavoisier – 76 821 Mont-Saint-Aignan Cedex
www.univ-rouen.fr/purh
ISBN : 978-2-87775-428-6
ISSN : 0396 – 4590

Christine MEYER

CANETTI ET ARISTOPHANE

Aristophane fait partie des noms les plus souvent cités du panthéon canettien, avec Cervantès, Swift, Gogol, Stendhal, Büchner : ces grands auteurs du passé que le biographe Sven Hanuschek[1] appelle les « dieux lares » de Canetti, ceux dont l'écrivain revendique l'héritage et au rang desquels il rêve de se hausser lui-même en créant une œuvre magistrale. Canetti, ce faisant, ne prend pas la peine de détailler : il ne mentionne pas (ou très rarement) de titres de comédies. Le nom d'Aristophane se confond pour lui avec les onze pièces qui nous sont parvenues de lui (sur quarante-quatre écrites) et qui en font pour nous le représentant unique de l'Ancienne Comédie attique qui a dominé la culture grecque du V^e^ siècle aux côtés de la tragédie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Ce théâtre rituel, populaire et éminemment politique, qui fait une large place au langage du corps et à l'exubérance grotesque, sert à Canetti de témoin-clé contre le théâtre de son époque, dominé par la psychologie : une tendance encouragée par la mode du freudisme mais que Canetti fait remonter, par-delà les modèles du classicisme européen (Molière), à la Nouvelle Comédie de Ménandre. Par rapport à cette évolution perçue comme un long déclin, qui trouve son aboutissement dans le « théâtre de conversation » de G. B. Shaw et de Jean Giraudoux, Aristophane est convoqué en tant que représentant d'une tradition anti-bourgeoise par excellence, au même titre que Gogol et Cervantès pour le roman[2]. Nous tenterons d'abord de définir les enjeux de cette référence dans le contexte théorique et historique qui constitue l'horizon de la réflexion théâtrale de Canetti, avant de voir dans quelle mesure il s'est inspiré de ce modèle pour créer ses propres pièces.

---

1. Sven Hanuschek, *Elias Canetti*, München, Hanser, 2005, 800 p.
2. Voir Christine Meyer, *Canetti lecteur de Cervantès, Gogol, Stendhal : formes de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque et autobiographique d'Elias Canetti*, thèse de doctorat, Paris III, 1997, 2 vol., 567 p. ; « *Comme un autre Don Quichotte* » *: Intertextualités chez Canetti*, Fontenay-aux-Roses, ENS-Editions, 2001, 247 p.

Cette tradition théâtrale ancienne a déjà servi de référence à d'autres écrivains qui font autorité aux yeux de Canetti. Le maître du théâtre populaire viennois, Johann Nestroy, était couramment comparé au comique grec pour sa verve satirique[3]. Plus récemment, juste avant l'installation de Canetti à Vienne en 1924, Karl Kraus avait écrit sous le titre *Wolkenkuckucksheim* une adaptation des *Oiseaux* (réactualisés pour coller à la situation de la Première République autrichienne). Aristophane était donc une référence omniprésente dans les milieux intellectuels que fréquentait Canetti à Vienne dans les années vingt et trente. Mais en dépit de l'influence certaine qu'ont exercée ces auteurs sur lui, Canetti n'a pas tenu à s'inscrire dans cette tradition de la reprise aristophanesque. Du moins n'a-t-il pas mis cette référence en avant à l'époque où il écrivit ses premières pièces, *Noce* (1932) et *Comédie des vanités* (1934). Le modèle aristophanien n'est pas visible dans ces deux pièces (ni intertextualité déclarée, ni analogie thématique patente), et il ne semble pas davantage être évoqué dans les textes des deux conférences sur le théâtre que Canetti aurait dû tenir en mars 1938, textes auxquels il faut se référer, en l'absence de théorie proprement dite, pour se faire une idée de son projet théâtral de l'époque[4]. Canetti souligne la référence avec d'autant plus d'insistance au moment de la redécouverte et publication de ses pièces à partir des années soixante, déclarant qu'Aristophane a été son principal modèle en matière de dramaturgie – et non Kraus, donc il suggère même que l'adaptation de 1923 aurait plutôt risqué de l'en détourner, si le comique grec n'était pas déjà devenu à cette époque « depuis longtemps la moelle intime de [son] esprit »[5]. Quelques années plus tard, il raconte dans son autobiographie que la lecture des comédies aristophaniennes sur fond de troubles politiques dans l'Allemagne de Weimar, à

3. Canetti a lui-même eu recours à cette comparaison, par exemple dans son discours de remerciement pour le prix de la ville de Vienne en 1966 : „Nestroy ist so sehr Wien wie Aristophanes Athen war, und ich scheue mich nicht, ihn in einem Atemzug mit diesem zu nennen, der Beginn und Erfüllung der Komödie zugleich war und in alle menschliche Ewigkeit ihr unerreichbares Vorbild." Elias Canetti, „Dankrede für den Preis der Stadt Wien", 1966, *Aufsätze, Reden, Gespräche*, München, Hanser, 2005, p. 65. (Abréviation utilisée par la suite : ARG)

4. Sur ces deux textes, *Über das Drama* et *Tod oder Scheintod des Theaters*, voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 306 *sq.*

5. „Für Aristophanes, den er bearbeitete, brauchte ich ihn nicht, aber den hätte er mir auch nie auszutreiben vermocht, so wenig wie Gilgamesch und die Odyssee, alle drei waren mir längst zum innersten Mark meines Geistes geworden." Elias Canetti, „Karl Kraus, Schule des Widerstands", *Das Gewissen der Worte. Essays*, München, Hanser, 1975, cité d'après l'édition Fischer Taschenbuch, 1987, p. 42-53, ici p. 51.

dix-sept ans, fut fondamentale pour l'élaboration de son projet théâtral. Sans doute faut-il voir dans cette volonté de revendiquer en propre l'héritage aristophanien une façon de se démarquer de ses prédécesseurs, dont il partage les références mais pas nécessairement les critères. Canetti, on le sait, défend une conception volontariste de l'héritage culturel qui écarte autant que possible les « influences » subies.

Par ailleurs, la référence à l'Ancienne Comédie est aussi mise en concurrence par Canetti avec une conception du théâtre plus récente et a priori plus proche de ses propres positions que le théâtre bourgeois : le théâtre révolutionnaire de Brecht. Comme souvent chez lui, la référence « classique » (lointaine et canonique) est affichée pour mieux occulter une référence contemporaine rivale ressentie comme envahissante tout en lui fournissant des arguments contre elle. En l'occurrence, 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 ses termes – de la « métamorphose » (*Verwandlung*).

Si l'on met bout à bout les exigences auxquelles se ramènent ces différentes volontés de démarcation – contre le théâtre psychologique bourgeois, contre un théâtre satirique « épigonal » à la manière d'Aristophane et contre le théâtre didactique de Brecht – on comprend que l'Ancienne Comédie soit apparue à Canetti comme une réalisation idéale de ses attentes : c'est un théâtre de masse (et non de classe), politique au sens le plus noble du terme (c'est-à-dire concernant la communauté, les rapports de force, le pouvoir), à la fois ancré dans l'actualité et d'une portée universelle. C'est du moins ce que l'on peut comprendre entre les lignes d'après le récit que fait Canetti de sa rencontre avec Aristophane dans l'autobiographie. Il y explique que le choc ressenti à dix-sept ans à la lecture de ces comédies provenait de leur similitude avec une expérience vécue, celle de la violence et de la frénésie qui régnaient à Francfort dans les années 1920-1924. Il évoque des manifestations de masse (contre la guerre, contre l'assassinat de Rathenau), des émeutes, des joutes oratoires, des discussions avec des camarades de classe, des disputes au sein de la famille. Canetti retient de cette période le souvenir d'« événements de caractère public » se succédant à un rythme effréné et contribuant à créer un climat d'inquiétude générale qui s'emparait des individus jusque dans leur intimité et dont l'une des sources était la dévaluation frénétique de l'argent. Or cette effervescence, qui lui inspire l'image d'un « chaudron de sorcières d'où débordait un liquide fumant et

bouillonnant, mais dont tous les ingrédients qui y nageaient gardaient leur propre odeur et restaient reconnaissables »[6], le jeune lycéen en trouve le modèle chez Aristophane. L'inflation, en particulier, phénomène insaisissable par sa complexité et sa fulgurante irrationalité, lui devint appréhendable (sinon compréhensible) à partir de la lecture des comédies aristophaniennes. L'argent, qu'il s'était jusqu'alors contenté de mépriser, lui apparaît soudain sous un jour inquiétant (*unheimlich*), comme un « démon muni d'un fouet gigantesque frappant tout autour de lui, fouettant les êtres jusque dans leurs trous de souris les plus secrets »[7]. Il aurait fallu être « aveugle », estime Canetti, pour ne pas voir la « ressemblance » avec ce qu'il avait sous les yeux : le fait que chaque pièce soit, à l'instar de l'agitation qui régnait autour de lui, « déterminée par une seule idée fondamentale dont elle découlait ». Cette explication serait on ne peut plus claire si le seul exemple qu'il donne, *Lysistrata* (première pièce qu'il ait lue), ne paraissait à première vue assez peu représentatif de l'originalité des créations aristophaniennes, au sens précisément où semble l'entendre Canetti. Les deux images évoquées, la métaphore du chaudron de sorcières et l'allégorie du démon au fouet, feraient en effet davantage penser à des figures comme celle de Polémos, personnification de la guerre, s'apprêtant à broyer les cités grecques avec son énorme mortier dans *La Paix*, qu'à la grève du sexe organisée par les femmes pour mettre fin à la guerre dans *Lysistrata*. Ou encore, de par leur thématique – l'empire absolu et anarchique de l'argent – à l'une de ces « utopies sociales » où Aristophane, révolté par la crise économique qui plonge les paysans dans la misère, met en scène, comme dans *Ploutos*, la guérison miraculeuse du dieu de la richesse affecté de cécité.

De cette expérience francfortoise, que Canetti appelle son « apprentissage aristophanesque », il affirme avoir gardé « une aversion inébranlable pour la représentation de problèmes strictement privés au théâtre ». « Dans le conflit entre l'Ancienne et la Nouvelle Comédie, tel qu'il s'était instauré à Athènes, déclare-t-il, j'avais pris parti, sans très bien en prendre conscience encore, pour l'Ancienne ». Vient alors la profession de foi, exprimée avec une solennité emphatique :

> Seul ce qui concerne la collectivité dans son ensemble me semble digne d'être représenté au théâtre. Pour ce qui est de la comédie de caractère, qui vise tel ou tel individu en particulier, même si elle est

6. Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München, Hanser, 1980, cité d'après l'édition Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 54.
7. *Ibid.*, p. 53.

> bonne, j'en ai toujours un peu honte [...]. La comédie n'a de vie pour moi, comme à ses débuts chez Aristophane, que par son intérêt général, par le regard qu'elle porte sur le monde tel qu'il est dans ses structures globales. Elle doit cependant manipuler ces dernières avec hardiesse et souveraineté, se permettre des trouvailles allant jusqu'aux frontières de la folie, relier, séparer, modifier, confronter, inventer de nouvelles structures allant avec de nouvelles trouvailles, ne pas se répéter et ne rien donner à bon marché, exiger le maximum du spectateur, le secouer, l'ébranler et l'épuiser.[8]

Autrement dit : le théâtre ne peut se passer de la *catharsis*. Canetti ne fait pas de différence à cet égard entre la comédie et la tragédie. Il veut un théâtre politique (qui concerne la *polis*) et critique (qui remette le monde en question). Mais pour faire « bouger » les gens, le théâtre doit les « secouer ». Cette exigence est liée à une « trouvaille » (*Einfall*) d'une originalité absolue. L'œuvre d'Aristophane est jugée exemplaire à cet égard (il est pour Canetti « le plus grand auteur comique qui ait jamais vécu »[9]), car elle fourmille d'idées saugrenues qui bouleversent la vision qu'on a du monde. Canetti s'est exprimé avec plus de précision sur ce point dans ses entretiens, expliquant qu'il ne conçoit pas de théâtre sans une « idée de départ » (*Grundeinfall*) radicalement nouvelle et obligatoirement « étrange » (*merkwürdig*) qui ait pour effet de déclencher un choc émotionnel chez le spectateur en le transportant dans une société qui, sans être la sienne, présente toutefois des similitudes avec celle-ci, une société qui soit « un peu décalée, mais pas trop »[10]. Le but de l'opération étant de lui offrir un point de

8. „Eine Abneigung gegen die Darstellung bloß privater Verhältnisse auf dem Theater ist mir seither unerschütterlich geblieben. Im Widerstreit zwischen der Alten und der Neuen Komödie, wie sie sich in Athen herausgebildet hatten, habe ich, ohne mir noch darüber ganz klar zu sein, Partei für die Alte ergriffen. Nur was die Öffentlichkeit als Ganzes betrifft, scheint mir auf dem Theater darstellenswert. Der Charakter-Komödie, die es auf diesen und jenen einzelnen abgesehen hat, selbst wenn sie gut ist, schäme ich mich immer ein wenig [...]. Die Komödie lebt für mich, wie zur Zeit ihres Beginnes bei Aristophanes, von ihrem *allgemeinen* Interesse, vom Blick auf die Welt in ihren größeren Zusammenhängen. Mit diesen aber soll sie kühn schalten und walten, sich Einfälle erlauben, die bis an die Grenzen des Wahnwitzes gehen, verknüpfen, trennen, abwandeln, konfrontieren, zu neuen Einfällen neue Strukturen finden, sich nicht wiederholen und nichts billig geben, vom Zuschauer das Letzte verlangen, ihn schütteln, hernehmen und erschöpfen." Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr*, *op. cit.*, p. 55.

9. „[...] ich halte ihn [Aristophanes] für den größten Komödiendichter, der je gelebt hat – und manchmal halte ich ihn für den einzigen." Elias Canetti, „Gespräch mit Rudolf Hartung", 1971, *ARG*, p. 234.

10. „Der Einfall soll merkwürdig sein, dass man weiß, wann man sterben wird wie in den *Befristeten*, oder der Einfall, dass alle Spiegel zerstört werden wie in der

vue inhabituel sur une réalité devenue trop familière. Ce qui est bien une forme de distanciation, mais par d'autres moyens que ceux préconisés par Brecht[11] : au lieu de faire réfléchir le spectateur en brisant l'illusion théâtrale (comme le fait celui-ci en inventant un théâtre « épique »), Canetti entend lui faire partager une expérience d'identification propre à transformer de l'intérieur sa vision du monde. Comment ? En lui donnant les moyens d'« opérer lui-même avec cette trouvaille », c'est-à-dire d'expérimenter de façon autonome, non à la suite de l'auteur mais pour ainsi dire avec lui, les potentialités de variation qu'elle renferme. La « trouvaille » doit donc être de nature à permettre des variations très riches, mais qui s'imposent à l'esprit avec la force d'une évidence logique. Comme dans une expérience de laboratoire dont l'auteur poserait l'hypothèse de départ selon le schéma : « que se passerait-il si… ? » (par exemple si les miroirs étaient interdits, ou si les gens savaient à la naissance combien de temps ils ont à vivre). Ce qui se produit sur scène doit donner au spectateur l'impression qu'il aurait pu parvenir à la même conclusion tout seul : « Oui, c'est bien ce que j'aurais pensé »[12]. Canetti emploie pour exprimer cela l'image (étrangement stendhalienne) de la *cristallisation* : l'action dramatique doit se déployer à partir de l'idée de départ « comme un cristal se crée » ; la pièce doit être « solidement structurée » et « ne rien contenir de superflu », « elle doit avoir une forme stable comme un corps physique »[13]. Autrement dit :

> c'est comme une cristallisation du monde, on assiste à la création d'un cristal nouveau qui devient presque indestructible, le monde prend un

---

Komödie der Eitelkeit. Das soll ihm zuerst einen Anstoß geben, und er soll sich dann in einer Gesellschaft befinden, die eigentlich nicht die seine ist, die etwas verschoben ist, aber nicht so sehr." Elias Canetti, „Gespräch mit Manfred Durzak" (1975), *ARG*, p. 307-308.

11. Sur son rapport à Brecht, Canetti s'exprime ainsi : „Sehen Sie, es geht ja Brecht sehr um eine Kluft zwischen dem Zuhörer und dem, was dargestellt ist. Gerade daran glaube ich nicht. Meine Auffassung des Theaters ist da der Brechtschen entgegengesetzt. Ich will diese Kluft nicht, ich will Erschütterung, ich will Grauen, eine offen anerkannte Teilnahme, wie sie im antiken Drama schon da war." Elias Canetti, „Gespräch mit Manfred Durzak", *ARG*, p. 304.
12. „Jeder könnte darüber nachdenken: Ja, wie wäre es, wenn keine Spiegel da wären, was würde geschehen? Was da geschieht, soll ihm das Gefühl geben: Ja, das habe ich mir eigentlich gedacht. Er bekommt also einen Stoß in die etwas fremde Welt und macht sie sich dann vertraut durch alles, was weiter geschieht.", *Ibid.*
13. „Das Stück muss ganz festgefügt sein, es darf nichts Überflüssiges darin sein. Es muss eine feste Form haben wie ein körperlicher Gegenstand.", *Ibid.*

> tout autre aspect que celui qu'il a d'ordinaire, le produit ainsi créé est tel qu'on pourrait le lancer dans tous les sens, il resterait toujours le même[14].

Cette dramaturgie du « Einfall » dont Canetti affirme avoir trouvé le modèle chez Aristophane est selon lui réalisée dans ses propres pièces[15], plus particulièrement dans deux d'entre elles, *Comédie des vanités* (1934) et *Les Sursitaires* (1952). Quant à la première, *Noce*, dont Canetti a toujours dit qu'elle lui avait été inspirée par Büchner, certains critiques ont cru y déceler une « trouvaille » aristophanesque[16], mais cette analyse ne résiste pas à l'épreuve de la comparaison. Il faut rappeler que ces trois pièces ont eu un destin malheureux au théâtre. Réputées injouables pour diverses raisons, elles ont eu plus de succès lors des lectures publiques qu'en a faites l'auteur (avec un talent digne de Kraus, dit-on) que sur scène, où leurs rares représentations ont donné lieu à plusieurs scandales. Manifestement, le public ne leur a pas trouvé à ce jour les qualités « aristophanesques » dont Canetti pensait les avoir dotées.

Par ailleurs, si la « validité universelle »[17] que Canetti attribue aux pièces d'Aristophane est généralement admise, surtout dans un contexte de crise de la représentation qui conduit les artistes à rechercher des alternatives au modèle réaliste bourgeois, sa lecture rigoureusement structurelle de la dramaturgie aristophanienne tranche avec l'image qu'on se fait habituellement de ce théâtre. Jusqu'à une période récente, les éléments les plus étudiés du comique d'Aristophane étaient ceux qui montraient les liens de sa comédie avec la réalité de son temps. On s'intéressait au « message » supposé de ses pièces (satire politique, parodie littéraire et artistique, attaques contre les démagogues, proclamations pacifistes), mais très peu au fonctionnement de ses « trouvailles » en tant que fondements d'une fiction scénique singulière. Or, comme le fait remarquer l'helléniste Pascal Thiercy dans

---

14. „Es ist wie eine Kristallisation der Welt, ein neuer Kristall entsteht, der beinahe unzerstörbar wird, die Welt sieht ganz anders aus, als sie sonst je aussieht, das Gebilde, das entsteht, ist so, dass man es hin- und herwerfen könnte, es würde immer dasselbe bleiben.", Elias Canetti, „Gespräch mit Rudolf Hartung",1971, *ARG*, p. 234.
15. Elias Canetti, *Dramen*, München, Hanser, 1964. Nous citerons d'après l'édition Fischer Taschenbuch, 1978.
16. *Cf.* Klaus Völker, „Die Dramen", Text + Kritik Nr. 28, 3. erw. Ausgabe, 1982, p. 43-47, ici p. 43 ; Edgar Piel, *Elias Canetti*, München, Beck, 1984, p. 46.
17. „Die Grundeinfälle bei Aristophanes scheinen mir immer neu, aber sie sind auch allgemeingültig.", *Ibid.*

son ouvrage consacré à la technique dramaturgique d'Aristophane, chez lui :

> La réalité présentée sur scène, au premier plan, est un monde particulier, qui relègue à l'arrière-plan la réalité quotidienne, bien que ces deux plans conservent entre eux des liens constants et se mélangent selon un savant dosage. Cette fiction scénique est un univers différent, affranchi des conventions courantes, des valeurs traditionnelles, qui présente d'étroits rapports avec ce que l'on a appelé le réalisme grotesque, ou grotesque carnavalesque.[18]

P. Thiercy rappelle que cette notion de grotesque, qui n'apparaît qu'à la Renaissance mais qui est essentielle pour comprendre la dramaturgie d'Aristophane, a été définie par Baudelaire comme « le comique absolu » qui serait une « création » par opposition au « comique significatif » (ou comique ordinaire) qui serait une « imitation »[19]. Cette approche nous semble précieuse dans la mesure où elle rejoint la lecture de Canetti et sa théorie du « cristal ». Selon P. Thiercy, la singularité des comédies d'Aristophane vient de ce qu'il recourt à un « procédé inverse de celui auquel nous sommes habitués, où la réalité est représentée sur scène, mais chargée de symboles ou d'arrière-pensées ». En effet :

> La comédie d'Aristophane n'est pas un miroir de la réalité ; le spectateur est convié au contraire à un saut à travers le miroir, et la nouvelle réalité qui lui est présentée échappe aux normes habituelles.

Ce « saut à travers le miroir » se fait au moyen d'un « thème de départ » qui « se présente [...] comme la conclusion d'un raisonnement aberrant, mais implacable, conclusion mise en œuvre dès les premières scènes de la comédie [...] et présentée comme réalisée ». Le héros aristophanien échappe alors à la réalité qui l'entoure et gagne

---

18. Pascal Thiercy, *Aristophane : Fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 13. Voir aussi : Aristophane, *Théâtre complet*, textes présentés, établis et annotés par Pascal Thiercy, La Pléiade, 1997.
19. « J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition. Charles Baudelaire, *De l'Essence du Rire*, essai paru dans *Le Portefeuille* (8 juillet 1855) et repris dans les *Curiosités Esthétiques*. Nous citons d'après l'édition de La Pléiade, p. 975-993, ici p. 983.

une réalité nouvelle, affranchie des conventions courantes, la réalité quotidienne n'apparaissant plus désormais qu'à l'arrière-plan. Chaque comédie peut ainsi se ramener à une idée simple, un syllogisme de départ qui constituerait la clé de la fiction présentée sur scène. Ainsi, dans *Les Acharniens*, le paysan Dicéopolis tient un raisonnement qui peut se résumer de la manière suivante :

a) La cité d'Athènes ne veut pas de la paix avec Sparte.
b) Moi, Dicéopolis, je désire ardemment cette paix.
c) Donc, moi Dicéopolis, je ferai cette paix sans la cité.[20]

Et Trygée dans *La Paix* :

a) La Paix est prisonnière.
b) La Paix est liée au bonheur.
c) Libérons la Paix, et le bonheur reviendra ![21]

Ou Chrémyle dans *Ploutos* :

a) La richesse est injustement répartie.
b) La cécité de Ploutos en est la cause.
c) Rendons la vue à Ploutos, et la richesse sera justement répartie.[22]

Enfin, pour *Les Oiseaux*, la pièce la plus complexe d'Aristophane :

a) Nous, Pisétaire et Évelpide, cherchons une cité idéale.
b) La cité idéale n'existe nulle part.
c) « Nulle part » est l'endroit où vivent les oiseaux.[23]
d) Fondons une cité chez les oiseaux ![24]

À partir de ce postulat absurde qui se présente comme une idée « géniale mais extravagante »[25], les implications de la situation nouvelle sont développées avec une extrême cohérence. Les deux sages athéniens qui ont décidé de fonder une cité entre le ciel et la terre vont

20. Pascal Thiercy, *op. cit.*, p. 96.
21. *Ibid.*, p. 98-99.
22. *Ibid.*, p. 102.
23. « Aller aux corbeaux » : expression courante signifiant « aller nulle part ». *Cf.* Aristophane, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1174 et note 1, p. 457.
24. *Ibid.*, p. 99.
25. Pascal Thiercy, *op. cit.*, p. 95.

devoir affronter d'abord l'hostilité des oiseaux qui ne veulent pas être colonisés, puis les demandes d'asile intéressées de leur compatriotes, enfin la colère des dieux affamés que la construction de la cité céleste a coupés du fumet des sacrifices, d'autant plus que les hommes les ont abandonnés et vouent désormais un culte aux oiseaux. Mais Pisétaire et Évelpide finiront par vaincre, à force de ruse et de rhétorique, les résistances des uns et des autres, conquérant les oiseaux, soumettant les hommes et détrônant les dieux.

Le processus ainsi décrit correspond bien à la définition que donne Canetti du « Einfall » aristophanien comme élément déclencheur d'une action à la fois fantaisiste et rationnelle, extravagante et logique. C'est cette technique qu'il s'est efforcé d'appliquer dans ses propres pièces. Aussi bien la *Comédie des vanités* que *Les Sursitaires* reposent sur la création d'un univers « décalé », affranchi des normes courantes, qui relègue la réalité quotidienne à l'arrière-plan et présente d'étroits rapports avec le « comique absolu » baudelairien (ou le « réalisme grotesque » de Bakhtine). La « nouvelle réalité » qui s'établit sur scène repose sur un postulat implicite qui peut se formuler comme un syllogisme. Dans *Comédie des vanités*, ce raisonnement s'articule de la manière suivante :

a) Les hommes sont malheureux.
b) Leur malheur vient de leur individualisme.
c) L'individualisme est une forme de narcissisme.
d) Enlevons-leur les miroirs, et le bonheur reviendra !

Et dans *Les Sursitaires* :

a) Les hommes ont peur de la mort.
b) La crainte de la mort fait vivre dans l'incertitude.
c) Faisons croire aux hommes que le moment de la mort est déterminé d'avance, et ils vivront libres et heureux.

Dans *Comédie des vanités*, le « saut à travers le miroir » (*sic*) se fait sous nos yeux, la « nouvelle réalité » prend la forme d'un nouvel ordre social totalitaire qui s'instaure tout au long de la première partie, tandis que la deuxième partie, située dix ans plus tard, met en scène le délitement de ce régime à travers les multiples conséquences du postulat fondateur (stratégies de compensation), et la troisième son renversement qui débouche sur une nouvelle révolution. Dans *Les Sursitaires*, le pas décisif a été franchi des années auparavant et le spectateur entre de

plain-pied dans une réalité déjà transformée. Canetti prend cette fois les choses à rebours (perspective de la science-fiction : notre présent = passé lointain) et montre les effets pervers du postulat de départ, les nouvelles formes que prend la peur de la mort dans une société qui a cru s'en débarrasser. Dans les deux cas, signe des temps, le postulat fondateur n'est pas le fait d'un héros individuel mais d'un collectif anonyme.

La nouvelle réalité s'impose sur scène, mais l'ancienne reste perceptible à l'arrière-plan et continue à entretenir des rapports complexes avec elle. Dans *Comédie des vanités,* cette réalité familière au public est constituée d'un ensemble d'éléments « réalistes » évoquant l'univers contemporain viennois (dialecte, atmosphère de fête foraine, hiérarchie sociale marquée par des formules de politesse stéréotypées et des types de comportement déterminés, rapports générationnels et familiaux, relations hommes-femmes, pratiques telles que la prostitution)[26]. Le second plan s'établit peu à peu à partir de l'interdiction des miroirs : tabou frappant toutes les formes de représentation humaine mais aussi de flatterie, élaboration de stratégies compensatoires, édiction de nouvelles lois et de nouveaux règlements pour faire barrage à ces stratégies stigmatisées comme « déviantes », apparition d'une pathologie liée à la frustration narcissique et d'une criminalité correspondante, ainsi que de formes de prostitution adaptées à la nouvelle demande. La déclinaison du thème initial conduit à des combinaisons fructueuses et toujours renouvelées entre l'ancienne et la nouvelle réalité, car les conséquences de l'interdiction des miroirs font écho à des phénomènes connus des spectateurs. Ainsi, le tabou qui frappe les pratiques narcissiques – actives ou passives, visuelles ou verbales, directes ou détournées – prend la place du tabou sexuel, ce qui est source de comique puisque ce dernier reste le système de référence pour les spectateurs (*cf.* les exclamations dégoûtées des parents surprenant leur enfant en train de dire un « gros mot » comme *miroir*). On peut identifier d'autres systèmes de référence tels que la drogue (l'interdit initial conduisant à l'émergence de nouvelles formes de mendicité, de délinquance et de marché noir, puis d'addiction et de pathologies du

26. Canetti était si conscient de cette dimension « documentaire » qu'en 1945, après le bombardement de Vienne par l'armée anglo-américaine, il nota que « cette vie pleine de couleurs » qui avait disparu n'existait plus désormais « que dans [sa] comédie, où personne ne la connaît » (elle n'était pas publiée) et qu'il était ainsi devenu lui-même, paradoxalement, « le gardien du Prater, jusqu'à ce que celui-ci existe à nouveau, et ce sous une forme qui contient en elle sa destruction ». Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Hanser 1973, cité d'après Fischer Taschenbuch, 1988, p. 78. (Traduction C.M.)

manque) ou la psychanalyse (tout ce qui se passe dans la troisième partie constitue une fusion des systèmes de la prostitution, du peep-show et de la cure psychanalytique).

Le dosage des deux plans se fait de façon analogue dans *Les Sursitaires*, bien que la réalité familière n'y soit pas située dans un espace-temps concret (pas de « masques acoustiques », l'auteur était coupé du milieu qui avait servi de terreau à ses pièces viennoises), ce qui donne à celle-ci une atmosphère moins « réaliste ». La société s'est organisée autour du postulat de la détermination absolue, l'a érigé en dogme et a porté au pouvoir une caste de « capselans » chargés de veiller sur le précieux secret du « moment » fatidique attribué d'avance à chacun. Au premier plan se déploie cette nouvelle réalité constituée de « capsules », de « capselans », du tabou qui frappe les notions d'accident, de hasard, de danger, de meurtre et même d'âge et de temps – un monde où toutes les relations humaines sont conditionnées par le calcul du « capital de vie » imparti à chacun et les stratégies permettant d'en profiter au maximum ainsi que par la nécessité de dissimuler ce secret aux autres ; au second plan, la réalité de référence qui est la nôtre et qui redeviendra celle du premier plan à la fin, une fois renversé le système totalitaire des « capselans » (les capsules sont vides), et une fois balayée aussi l'illusion selon laquelle l'évacuation du pouvoir des capselans entraînerait l'abolition de la mort elle-même – un monde où l'on sait qu'on va mourir mais non pas *quand*. Les points de rencontre entre les deux univers, les systèmes de référence où le déplacement opéré par le postulat initial est perceptible, sont cette fois, entre autres, la religion et l'argent.

La nouvelle réalité qui s'établit sur scène se caractérise, comme chez Aristophane, par une inversion des valeurs (élément « carnavalesque ») et par la domination du langage. On sait que la rhétorique joue un rôle de premier plan dans les comédies aristophaniennes (critique des démagogues, des sophistes). Mais la fiction scénique elle-même s'y déploie la plupart du temps à partir d'*images* (métaphores, métonymies, locutions figurées et même paronomases) ou de *personnifications dramatisées*. Nous avons déjà évoqué les allégories de l'argent aveugle, de la guerre broyant les villes et de la paix enterrée. On peut penser aussi au bousier géant enfourché par Trygée pour aller délivrer celle-ci, et qu'il est obligé de gaver d'excréments de peur qu'il ne soit détourné de son envol vers l'Olympe par les odeurs fécales montant de la terre (une image dramatisée qui a séduit

Canetti[27]). Rappelons aussi que l'idée de Pisétaire et d'Évelpide de fonder leur royaume chez les oiseaux vient d'une locution prise au pied de la lettre (« aller aux corbeaux » comme on dirait aujourd'hui « aller au diable » ou « nulle part »). La création de cette cité littéralement u-topique nécessite comme acte fondateur l'invention d'un nom adéquat : ce sera « Néphélococcygie » ou « Coucouville-sur-Nuages ». Dans les jeux de mots qui se succèdent tout au long de la pièce, le fait de voler, d'avoir des ailes, de se transformer en oiseau, de résider dans le ciel etc. renvoie toujours à une idée de transcendance. C'est cette composante ludique – et la virtuosité verbale qu'elle implique – qui élève les comédies d'Aristophane au-delà de la simple satire politique (niveau auquel l'action des *Oiseaux* se lit comme une transposition de l'expédition de Sicile de 414) et leur confère leur validité universelle et leur poésie.

On retrouve cette prédominance du *logos* chez Canetti. D'abord au niveau de la mise en scène et confrontation des discours – religieux, moralisateur, populiste, répressif, analytique – à travers lesquels sont critiqués des courants de pensée ou des tendances politiques (*Comédie des vanités* est ainsi une parodie de la psychanalyse au même titre que *Les Nuées* sont une parodie du sophisme[28]). Mais cela va beaucoup plus loin : la substance même de la « nouvelle réalité » est déterminée par la langue. *Comédie des vanités* est construite à partir d'un mot-image, « miroir », dans lequel s'entrelacent différents systèmes de référence auxquels le postulat de départ fait écho : psychanalyse (le miroir comme symbole du narcissisme), doctrine chrétienne (l'homme ayant été créé « à l'image » de Dieu, le miroir renvoie au péché d'orgueil), réalisation de la morale chrétienne dans l'histoire (les miroirs

27. Il consacre un commentaire assez détaillé à cette pièce dans une « réflexion » de 1967 : „Aristophanes: Der Frieden. Der Mistkäfer als Reittier des Trygaios; seine Fütterung mit Kot zu Beginn durch Sklaven. Die Angst des Trygaios vor Kotgerüchen auf der Erde während seiner Himmelfahrt zu Zeus. Dieser erste gestankerfüllte Einfall ist stark und unvergesslich. Das Seilziehen oben um die vergrabene Göttin des Friedens ist viel schwächer. Das übrige Stück ein Preislied auf alles, was das friedliche Glück des Lebens ausmacht, und darin wahr und natürlich und für jede Zeit seither bis zur heutigen gültig, ein Seufzen des einfachen Mannes nach jedem Krieg. Doch die Komödienteile darin, etwa das Auftreten der Kriegsgewinner, sind nicht auf der eigentlichen Höhe des Aristophanes. Merkwürdig, wie oft bei ihm, die Bedeutung von einzelnen Gegenständen." Elias Canetti, *Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen 1954-1971*, München, Hanser, 1994, p. 134.

28. *Cf.* Gerald Stieg, „Canetti und Brecht oder 'Es wird kein rechter Chor daraus...'", dans M. Durzak (Hrsg.), *Interpretationen zu Elias Canetti*, Stuttgart, Klett, 1983, p. 138-150, ici p. 145.

considérés comme des objets de luxe brûlés sur les « bûchers de vanité » de Savonarole en 1497), mais aussi esthétique (l'art comme reflet de la société, *cf.* l'image stendhalienne du roman comme « miroir qu'on promène le long du chemin »), ce qui implique un lien avec la pire actualité politique (autodafé des livres de mai 1933 en Allemagne), ou encore éthique (le miroir comme image de la conscience : pouvoir ou non « se regarder dans la glace »). Toutes ces grilles d'interprétation coexistent et s'interpénètrent pour constituer la « nouvelle réalité » de la pièce – en même temps qu'elles empêchent de la réduire à une seule d'entre elles.

Par ailleurs, le nouvel ordre social qui s'établit en dictature se caractérise par une intense activité onomastique. Nous avons déjà évoqué la tabouisation, qui en est le versant négatif : « Spiegel » frappé d'interdit dans la *Comédie*, « Tod » dans *Les Sursitaires* (entraînant dans sa chute des mots plus banals tels que « Unfall », tombé en désuétude au point de ne plus être compris des enfants). Il y a aussi la création : on invente de nouveaux titres pour les nouveaux dignitaires (« Viertschaftsführer », « Kapselan »), de nouvelles désignations pour de nouveaux délits (« Spiegelvergehen ») et de nouvelles pathologies (« Spiegelkrankheit ») ainsi que pour les traitements de ces dernières (« Luxus mit Seele »). Et le déplacement : certains mots changent de sens, comme « Augenblick » dans *Les Sursitaires* (qui par euphémisme a remplacé « Tod »), « Mörder » (qui par hyperbole au contraire, le meurtre ayant été « aboli », désigne un « vulgaire voleur de capsule »), tandis qu'est qualifié de « Dieb » celui qui se dérobe au contrôle des capselans dans l'espoir de gagner quelques années sur son « capital de vie ». Dans cette pièce, la société entière repose sur l'abolition des noms propres et leur remplacement par des nombres correspondant justement à ce « capital » (le héros, Fünfzig, est censé vivre jusqu'à cinquante ans, d'autres s'appellent Achtundachtzig ou Zehn) et ce système onomastique détermine la hiérarchie et les rapports de force (ledit « capital » remplaçant à lui seul la puissance, la richesse, le prestige social et l'attractivité sexuelle). Tout cela est loin d'être gratuit, puisque ce procédé de refonte lexicale est appliqué par les dictatures réelles, comme l'a montré Victor Klemperer dans *LTI* (1947)[29].

La fiction scénique s'établit donc sur les mêmes bases que chez Aristophane et fonctionne à peu près de la même manière. Il faut ajouter à cela une cohérence parfaite de la progression dramatique, due à une unité d'intérêt qui se maintient tout au long de l'action.

29. Victor Klemperer, *LTI* [= Lingua Tertii Imperii, Sprache des Dritten Reichs], *Notizbuch eines Philologen*, Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1957.

Particulièrement soulignée par Canetti (*cf.* l'image du cristal), cette qualité des pièces aristophaniennes n'a pas toujours été reconnue par la critique, qui a souvent postulé une rupture de l'intérêt après la parabase[30]. Or, si toutes ses comédies ne possèdent pas une unité d'action véritable, leur unité d'intérêt est en revanche patente ; celle-ci est liée « au personnage principal, au thème de la pièce, ou aux deux »[31]. On retrouve la même chose chez Canetti avec une action certes « éclatée » mais qui découle de la condition première avec une cohérence sans faille que ne vient troubler aucun élément superflu ni aucune péripétie inattendue, malgré l'absence de « héros » ou meneurs de jeu (« polyperspectivisme »).

Il faudrait affiner cette comparaison et la poursuivre au niveau des structures dramatiques[32], mais ce que nous avons vu jusqu'ici devrait suffire à établir le principe d'une analogie fondamentale. On peut dès lors supposer que les différences entre les deux systèmes sont elles aussi signifiantes. Certes les conditions générales de ces deux théâtres ne peuvent être comparées ; mais la redécouverte d'Aristophane au XX^{e} siècle tient pour une bonne part à une remise en cause de la tradition bourgeoise occidentale du théâtre de divertissement, d'identification réaliste et d'illusion, par rapport à un théâtre de participation où la collectivité affrontait au grand jour ses problèmes quotidiens sur un mode ludique. Dans cet esprit, certains auteurs d'avant-garde ont tenté de ressusciter, sous une forme plus ou moins parodique, des éléments du théâtre antique tels que le chœur, projection de la collectivité (Brecht, Dürrenmatt). Chez Canetti, les réminiscences ponctuelles du chœur antique sont entièrement négatives. Les voix discordantes de sa *Comédie* ne produisent qu'une cacophonie („Es wird kein

30. C'est le cas de P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, Hachette, 1904 et de A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1927. Plus récemment des critiques tels que P. Händel, *Formen und Darstellungsweisen in der Aristophanischen Komödie*, Heidelberg, Winter, 1963, ont postulé une cohérence sans faille de toutes les comédies, tandis que d'autres comme M. Landfester, *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin, New York, W. de Gruyter, 1977, ont soutenu la thèse opposée d'une action totalement décousue.
31. Pascal Thiercy, *op. cit.*, p. 180.
32. P. Thiercy démontre, en s'inspirant de L. Spitzer, J. Rousset et Genette, l'existence de trois « structures dramaturgiques » ou lignes de force principales dans les comédies d'Aristophane : la structure initiatique, la structure érotique et la structure « tournante » (ou de permutation). Cette dernière, qui implique soit un échange de rôles effectif entre les personnages soit un mouvement cyclique de l'action, est présente dans toutes les pièces. C'est aussi celle qu'on va retrouver chez Canetti.

rechter Chor daraus“[33]), les personnages frustrés de miroirs se rabattant sur les chansons pour s'approprier chacun la sienne. Le chant devient ainsi un facteur de distinction et d'isolement au lieu d'un lien social – l'ironie suprême voulant qu'il s'agisse de rengaines commerciales qui n'ont justement rien de personnel. Bien que le chant ne joue pas un rôle aussi important dans *Les Sursitaires*, on y trouve aussi un (anti-)chœur, le « chœur des inégaux », triste avatar du chœur antique à la mesure d'une communauté manipulée. Le déplacement correspond bien dans les deux cas à une affirmation autonome de l'auteur désireux d'attirer l'attention sur une évolution de la société : l'éclatement du corps social en une multitude de monades isolées ne permet plus ni l'harmonie, ni le débat qui pourrait mener à un consensus.

Autre élément constitutif de l'Ancienne Comédie (et du théâtre attique en général) : le port du masque et du costume, qui accentue la distance existant entre les figures réelles et historiques que sont les protagonistes du culte rendu à Dionysos et les figures virtuelles ou « idéales » créés par le texte. On sait que Canetti a fait de cet élément rituel, « revisité » par transposition à la sphère linguistique[34], le fondement de sa dramaturgie : le « masque acoustique » qu'il a mis au point reflète au plus près sa vision de l'homme moderne, emprisonné dans les limites de son individualité mutilée, raidi par la résistance à toute forme de « métamorphose ». Impossible de ne pas évoquer, enfin, le rôle capital des animaux chez Aristophane : Canetti, pour qui ceux-ci constituaient indubitablement l'un des attraits majeurs de ses comédies[35], n'a pas pu leur faire une place dans le paysage désenchanté de son théâtre. Mais il reste là aussi des réminiscences, toutes négatives, de la tradition antique : la femme qui se précipite dans le

33. Sur les interprétations différentes du chœur chez Canetti, Brecht et Dürrenmatt, voir G. Stieg, „Canetti und Brecht oder 'Es wird kein rechter Chor daraus...'“, *op. cit.*, p. 142-144.

34. *Cf.* Marion Dufresne, « Le masque rituel revisité : rôle et fonction du "masque acoustique" dans la production dramatique d'Elias Canetti », dans *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets*. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin, sous la direction de M. Grimberg, M.-T. Mourey, E. Rothmund, W. Sabler, A.-M. Saint-Gille, et M. Silhouette, 580 p., Paris, PUPS, 2003, p. 141-154.

35. *Cf.* cette note datée de 1967 : „Aristophanes ist voll von Meuten, und das Verführerische daran ist, dass sie gern als Tiere kommen. Sie sind Tiere und Menschen zugleich, Wespen, Vögel, sie erscheinen als diese und sprechen wie Menschen. So führen sie die ältesten Verwandlungen vor, das Verwandeln selbst. Die Komödie ist noch nicht auf ihre puren menschlichen Dimensionen reduziert, die Zeit ihrer Langeweile und Einfallslosigkeit hat noch nicht begonnen.“ Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1924-1972*, München, Hanser, 1973, cité d'après l'édition Fischer Taschenbuch, 1976, p. 260.

bûcher en hurlant qu'elle est une « truie »[36], les hommes transformés en loups[37]. À ces exemples qui illustrent une forme d'animalité devenue bestialité pure, dont la fonction est de signaler la dégradation de l'humain par régression, on peut ajouter le versant « post-humain » d'une animalité mécanique évoquant l'assimilation avec le monde des machines (*cf.* le perroquet de *Noce*, qui s'apparente plus à un disque rayé qu'à un être vivant[38], équivalent de l'appareil à applaudissements détraqué de la *Comédie*)[39]. On peut en dire autant des fameuses « obscénités » aristophaniennes, abondantes évocations d'une sexualité exubérante et saine[40], qui sont soit significativement éradiquées chez Canetti (la sexualité n'a plus de place dans les univers totalitaires de la *Comédie* et des *Sursitaires*), soit réactualisées sous une forme atrocement pervertie (rien de plus destructeur que la sexualité omniprésente dans *Noce*)[41].

On mesure mieux en lisant ces pièces l'enjeu de ce que Canetti appelle son « apprentissage aristophanesque ». Voyant que ce qu'il avait sous les yeux à Francfort présentait des ressemblances frappantes

---

36. „Ich bin eine Sau! Ich bin eine Sau!" Elias Canetti, *Komödie der Eitelkeit*, *Dramen*, *op. cit.*, p. 106 (fin de la 1re partie).
37. „Jetzt sind es lauter Wölfe, und sie heulen vor Hunger und Angst." *Ibid.*, p. 171 (didascalie, 3e partie). Il s'agit des clients du bordel aux miroirs qui se sont mis à pousser des hurlements de bêtes après la défection de l'appareil à applaudissements.
38. *Cf.* Gerald Stieg, *Fruits du feu. L'incendie du Palais de justice de Vienne en 1927 et ses conséquences dans la littérature autrichienne*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen (PUR), 1989, p. 197.
39. Canetti n'en a pas moins envisagé de réintroduire les animaux dans ses fictions scéniques, comme l'atteste le projet de « comédie-ballet » élaboré en 1952 en collaboration avec le compositeur Boris Blacher sous le titre *Affenoper* (Boris Blacher qui avait lui-même écrit vers 1952 une série de ballets, dont une *Lysistrata*). D'après le résumé qu'en donne S. Hanuschek, on peut penser que cela aurait été l'œuvre la plus « aristophanesque » de Canetti : un singe s'évade du zoo avec deux valises pleines d'argent, déguisé en PDG, et parvient en un temps record à adopter des comportements humains. Les hommes voient bien qu'il ne sait pas parler, mais l'acceptent comme un des leurs parce qu'il distribue généreusement ses billets. Il réussit donc une ascension sociale fulgurante, devient « concentrateur » et fonde un parti au programme original (*cf. Les Oiseaux*) – mais échoue dans son ascension politique à partir du moment où il n'a plus d'argent et finit comme vagabond. Au bout du compte, il est démasqué comme singe et exclu de la société. Voir S. Hanuschek, *op. cit.*, p. 394 *sq.*
40. Cette vision fort répandue n'est pas tout à fait exacte. En fait il existe aussi chez Aristophane une sexualité perverse, associée au déclin des mentalités qui va de pair avec la vie urbaine. *Cf.* P. Thiercy, *op. cit.*, p. 330.
41. Il n'est pas absurde de postuler une ligne droite menant d'un épisode comme celui du Mégarien contraint à vendre ses filles dans *Les Acharniens* à l'instauration de la prostitution comme système universel dans *Noce*.

avec le mécanisme des comédies d'Aristophane (sauf que ce n'était pas comique puisque c'était réel), il comprit que « la cruauté de la vision d'Aristophane offrait la seule possibilité pour [lui] de donner une cohérence à ce qui volait en mille petits morceaux ». Cette prise de conscience, qui implique 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, d'autres en firent l'expérience au même moment. Avec en partie, mais en partie seulement, les mêmes résultats. Ainsi 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 et l'industrie du spectacle qu'était devenu le cinéma. 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 (« parole ossifiée », mots « gelés »), il alla pourtant plus loin que lui (et que les surréalistes dont il était proche) en refusant, d'une part, le langage articulé et jusqu'aux liens logiques entre les mots, d'autre part la notion d'œuvre en soi (« en finir avec les chefs d'œuvre »). Ce refus du langage et de l'œuvre, lié chez Artaud au refus de la psychologie, n'est pas partagé par Canetti. La référence à l'Ancienne Comédie a justement pour fonction de donner à sa critique de la pensée occidentale une légitimation ancrée dans cette tradition même, sans pour autant renoncer au langage articulé ni à l'intégrité de l'œuvre.

Cette démarche se rapproche à plusieurs égards de celle de Dürrenmatt, qui mit au point une dramaturgie inspirée d'Aristophane dans les années cinquante et soixante. Dürrenmatt, qui recherchait comme Canetti un théâtre politique en alternative à la tradition « culinaire » du théâtre bourgeois et néanmoins en-dehors de la doctrine brechtienne, se réclamait lui aussi du « Einfall » aristophanien comme moyen de créer une distanciation. Mais si les deux écrivains sont d'accord sur la place qui revient à cet élément dans le théâtre d'Aristophane, ils en ont une interprétation sensiblement différente. Pour Dürrenmatt, les « trouvailles » aristophaniennes se définissent par leur rapport au réel ; il les compare à des « projectiles » lancés sur la terre « qui, en creusant un entonnoir, transfigurent le présent pour lui donner une forme comique ». Et de citer en exemple l'aventure céleste des *Oiseaux*, qu'il présente comme une simple transposition (métaphore) de l'expédition d'Alcibiade en

Sicile[42]. Cette analyse semble assez réductrice et reste en-deçà de la réflexion menée par Canetti sur la complexité du processus de « cristallisation » mis en branle dans les pièces d'Aristophane. Là où Dürrenmatt s'est efforcé d'appliquer ce principe, comme dans *Romulus le Grand* (1949) ou *Hercule et les écuries d'Augias* (1954), sa conception de la transfiguration comique du réel se révèle en effet assez simpliste. Il s'agit d'ailleurs d'adaptations de thèmes historiques ou mythiques empruntés à l'Antiquité, alors que Canetti insistait sur l'originalité absolue du « Einfall ». Il est certes des pièces où Dürrenmatt a fait preuve de plus de créativité et d'audace, telles que *La visite de la vieille dame* (1956), *Les Physiciens* (1962) ou *Le Météore* (1966), et ce sont celles où il se rapproche le plus (au dire de ce dernier lui-même) de ce que fait Canetti. Mais même dans celles-ci, la dette de Dürrenmatt envers Aristophane repose davantage sur le recours au comique, dans sa variante grotesque et appliqué à des fictions fondamentalement pessimistes, que sur l'application d'un principe de construction de base de la fiction scénique. Elle repose surtout sur sa conception de l'« homme courageux », mélange de héros et de fou qui remplace le héros tragique devenu obsolète (*cf.* Hercule, Romulus, Möbius), modèle pour lequel Dürrenmatt s'est inspiré de la *ponèria* (rouerie) des héros comiques d'Aristophane[43].

Par comparaison, il ressort donc bien que l'intertexte aristophanien n'est nullement diffus et lointain dans le théâtre de Canetti, mais au contraire précis et constitutif. La référence à l'Ancienne Comédie n'est pas chez lui prioritairement d'ordre idéologique, même si les combats d'Aristophane, notamment son engagement pour la paix, sont aussi ceux de Canetti, mais d'ordre structurel. Elle lui sert de point de départ et de fondement à l'élaboration d'une dramaturgie originale, ancrée dans son époque par les questions qu'elle soulève (masse, déshumanisation, crise du sujet, menace totalitaire) comme par le dialogue implicite qu'elle mène avec les contemporains (Brecht, Freud, Schnitzler…). Aristophane ne saurait certes apporter de réponses aux

42. „Es sind Einfälle, die in die Welt wie Geschosse einfallen [...], welche, indem sie einen Trichter aufwerfen, die Gegenwart ins Komische umgestalten: mit dem Reich der Vögel ist das tollkühne Sizilienabenteuer des Alkibiades gemeint, an dem Athen zugrunde ging. Diese Komödien sind Eingriffe in die Wirklichkeit, denn die Personen, mit denen sie spielen und die sie auftreten lassen, sind keine abstrakten, sondern die konkretesten, die Staatsmänner, Philosophen, Dichter und Feldherren der damaligen Zeit [...]", Friedrich Dürrenmatt, *Anmerkung zur Komödie* (1952), *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Zürich, Diogenes, 1988.

43. *Cf.* Michael Schmitz, *Friedrich Dürrenmatts Aristophanes-Rezeption. Eine Studie zu den mutigen Menschen in den Dramen der fünfziger und sechziger Jahre*, St. Ottilien, EOS-Verlag, 1989 (Dissertationen Philosophische Reihe, Bd. 5).

questions posées par la modernité, mais il permet, à Canetti en tout cas, de poser les bonnes questions, ou du moins de les formuler d'une façon fructueuse. Pour ce qui est de la pertinence historique de cette dramaturgie, ce n'était pas notre propos ici d'en faire le tour en donnant une interprétation complète des pièces. Nous renvoyons pour cela aux analyses qui ont été faites par d'autres[44], et auxquelles notre lecture s'adosse et entend apporter simplement un complément.

44. En plus des articles et ouvrages déjà cités de Gerald Stieg, on peut mentionner aussi Hans Feth, *Elias Canettis Dramen*, Frankfurt a. M., R.G. Fischer, 1980 ; Manfred Durzak, „Elias Canettis Weg ins Exil. Vom Dialektstück zur philosophischen Parabel", dans M. Durzak (Hrsg.), *Interpretationen zu Elias Canetti*, Stuttgart, Klett, 1983, p. 121-137 ; Barbara Bauer, „'Unter dem Eindruck der Ereignisse in Deutschland'. Ideologiekritik und Sprachkritik in Elias Canettis *Komödie der Eitelkeit*", dans G. Neumann (Hrsg.), *Canetti als Leser*, Freiburg i. Breisgau, Rombach, 1996, p. 77-112 ; Penka Angelova, „Masse und Individuum bei Zamjatin und Canetti", dans G. Stieg, J.-M. Valentin (Hrsg.), *„Ein Dichter braucht Ahnen". Elias Canetti und die europäische Tradition*, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 44, Peter Lang, 1997, p. 173-192 (sur *Die Befristeten*).