

## La théorie du masque acoustique dans le théâtre de Canetti

Canetti ironise cruellement sur l'Œdipe théorisé par Freud qu'il aura à cœur de parodier dans *Noce* et dans la *Comédie des vanités*. En effet, la psychanalyse est pour lui, le fruit d'une vision étroitement moderne, bourgeoise de l'individu et semble être dans ses propos le produit de la société de son temps, plus « particulièrement du biotope Viennois.<sup>1</sup> ».

Il nous semble nécessaire de présenter la sociabilité de Canetti avec d'autres écrivains Viennois pour voir quelle importance cela peut avoir dans son itinéraire intellectuel et dans ses prises de position notamment contre la psychanalyse Freudienne dans les pièces de théâtre. Par exemple, Canetti s'oppose à Hermann Broch au sujet de Freud en lui reprochant d'être trop proche de la psychanalyse :

« Vous invoquez volontiers la psychologie moderne, vous êtes me semble-t-il fier d'elle parce qu'elle est pour ainsi dire issue de votre cercle étroit, de cette sphère particulière de l'univers viennois (...) quoiqu'elle puisse énoncer, vous en trouvez aussitôt l'illustration en vous.<sup>2</sup> ».

De même, Canetti explique dans *jeux de regard* que Broch « était effectivement fou de Freud, au sens religieux » et qu'« il était imprégné de Freud comme d'une doctrine mystique.<sup>3</sup> ».

La théorie de Freud est insuffisante à expliquer les dangers qui menacent le moi et la violence qui se joue dans le sujet. Roger Gentis montre comment Canetti voit dans le freudisme « un objet ménager de consommation courante » :

« son Œdipe à lui, il le dit sans ambages, c'est celui de Sophocle, et il en veut à Freud d'avoir réduit la tragédie à un drame familial bourgeois. Ce qui l'intéresse, c'est d'aller plus loin que Freud quitte à plonger dans cet abîme que Freud n'a fait que scruter depuis la berge : l'expérience de la masse, le "rapport hypnotique" (...) ces moments où l'on ne dispose plus de soi.<sup>4</sup> ». En effet, à l'Œdipe Canetti oppose les catégories de l'instinct de masse, la volonté de puissance et la porosité du moi dont les « **masques acoustiques** » sont une illustration dans les pièces de théâtre. Pour Canetti, ces catégories sont plus pertinentes car issues de l'expérience, alors que la psychanalyse est plus défensive car laissant profiler une sauvegarde du moi, elle refuse le contact d'une réalité déstabilisante. L'autobiographie de Canetti est l'illustration de cette porosité du moi et se pose bel et bien en concurrente de la psychanalyse. Par ailleurs la même entreprise contre l'emprise de la psychanalyse est mise en forme par

---

<sup>1</sup> O. Agard, *Elias Canetti l'explorateur de la mémoire*, Op. cit., p.210.

<sup>2</sup> E. Canetti, *Jeux de regards*, Ecrits autobiographiques, Paris, Albin Michel, 1988, p. 708.

<sup>3</sup> Ibid., p. 699.

<sup>4</sup> R. Gentis, *La folie Canetti*, Paris, Nadeau, 1992, p. 94.

Sartre mais au nom d'une philosophie de la liberté du sujet, dans les *Mots*. « Comme Canetti, Sartre critique la psychanalyse (pour son déterminisme et sa tendance à chosifier le sujet) pour lui substituer une “analyse existentielle”.<sup>5</sup> ».

#### II.3.4. l'emprise de Karl Kraus et l'épisode Berlinois

En 1926, Canetti est sous l'emprise de Karl Kraus : Il le révère tel un Dieu. Il est même possible de dire qu'*Auto-da-fé* et *Noce* portent manifestement son empreinte ainsi que la sensation de chaos qu'inspirait l'époque viennoise des années 1920:

« Les visions d'apocalypse que j'avais alignées jusqu'alors étaient encore influencées par Karl Kraus<sup>6</sup> » ; « Quand il lisait des passages des derniers jours de l'humanité, il peuplait Vienne pour moi. Je n'entendais que ses voix. Y en avait-il d'autres ? Ce n'était que chez lui que l'on trouvait l'équité ou plutôt non, on ne l'y trouvait pas, il était l'équité en personne.<sup>7</sup> ».

Ainsi, Canetti s'inspire de la pratique de lecture de Karl Kraus qui opposait au théâtre des metteurs en scène son propre « théâtre de la poésie », préférant par là même une dramaturgie de la parole à une dramaturgie de l'image. De même, le théâtre de Canetti (du moins les pièces viennoises) tout comme celui de Kraus puise dans la tradition Viennoise et s'attache à refléter les masques acoustiques de la ville. Gerald Stieg nous donne une définition précise du « **masque acoustique** », « il est en quelque sorte la carapace linguistique de l'homme : contrairement au “masque de caractère” classique (l'avare, l'hypocrite etc.), il est presque infiniment modulable. Canetti, dès l'enfance exposé au multilinguisme, semble avoir trouvé à Vienne un authentique laboratoire dramatique. Comme tout masque, le “**masque acoustique**” est figé et, partant, empêche la communication avec autrui. L'œuvre viennoise de Canetti est une mise en scène cruelle : plus on parle, moins on se comprend. Le théâtre (et le roman) deviennent combat, voire guerre entre “masques linguistiques”.<sup>8</sup> ».

Karl Kraus a été pour Canetti son « école de l'écoute » selon ses termes, et c'est cet art de l'écoute qui est repris dans son roman et ses deux premières pièces, qui fonctionne d'un point de vue stylistique par l'association d'un personnage et de sa voix dans un « **masque acoustique** ». le **masque acoustique** du personnage est sa forme sonore, celle-ci se compose de son timbre de voix et de ses expressions typiques, elle est aussi révélatrice de lui-même que sa morphologie, son habillement, ses gestes, elle rend immédiatement intelligible parce

---

<sup>5</sup> O. Agard, *Elias Canetti l'explorateur de la mémoire*, Op. cit., p.211.

<sup>6</sup> *ibid.*, p.688.

<sup>7</sup> E. Canetti, *Le Flambeau dans l'oreille*, Op. cit., p. 483.

<sup>8</sup> G. Stieg in *Elias Canetti*, Centre Georges Pompidou, Op. cit., P.16.

que perceptible, sa réalité. Canetti affirme dans autobiographie qu'il présentait une multiplicité de masques en lui :

« j'avais depuis ma dixième année le sentiment d'être fait de plusieurs personnages, mais c'était un sentiment bien flou et je n'aurais pas pu dire quels étaient ceux qui parlaient à travers moi ni pourquoi l'un prenait la place de l'autre. <sup>9</sup>».

Canetti découvre aussi ces formes de langage dans la rue en écoutant les « vendeurs à la criée », les hirondelles et dans les cafés Leopoldstadt à Vienne durant l'été 1926 :

« Ces sons dont on ne parvenait pas à se débarrasser se composaient de répétitions et, bien, que le masque que se mettait le vendeur fût faux, bien qu'il se fût révélé, parlant avec moi, étudiant en droit, sachant très bien ce qu'il voulait et disait, l'usage logique qu'il faisait de ce masque en relation avec ses sons toujours semblables, mais naturels des hirondelles, me fit une telle impression qu'ensuite, dès que je fus de retour à Vienne, cette quête de formes de langage me conduisit dans des marches nocturnes sans fin à travers les rues et les cafés de Leopoldstadt. <sup>10</sup>».

C'est à ce moment que Canetti prend conscience de l'importance du dialecte Viennois qu'il reprend dans ses deux premières pièces. Mais surtout qu'il va élaborer son écriture sur ce mode à savoir les personnes qui parlent ont effectivement chacun un « masque acoustique » ou du moins un univers linguistique propre même si elles parlent la même langue : les pièces *Noce* et *Comédie des vanités* ont une dynamique fonctionnant par rupture où les masques tombent révélant ainsi un autre masque et ainsi de suite. Nous reviendrons sur la théorie théâtrale de Canetti dans la troisième partie. Nous notons aussi que le rapport au langage s'inscrit profondément dans le cadre intellectuel viennois et la parenté de cette thématique avec la philosophie du langage prônée par Mauthner et Wittgenstein au début du XXe siècle. Le thème du langage qui enferme chacun dans un univers linguistique propre est classique à cette période mais Canetti que ce soit dans *Auto-da-fé* (où il n'y a pas de narrateur mais l'univers opaque de pensée et de texture linguistique de chacun des personnages) ou dans les pièces viennoises (*Noce* et *Comédie des vanités*) donne une manière concrète et plastique tout à fait particulière d'aborder ce rapport au langage.

L'autre influence du point de vue de la structure de ses pièces est Aristophane, les pièces de Canetti se bâtissent sur une idée « originelle » (*Grundeinfall*) dont tout découle par la suite jusqu'à ce qu'il y ait un renversement (*Umkehrung*). Et c'est précisément sur cette structure que s'appuyait Aristophane.

---

<sup>9</sup> E. Canetti, *Le Flambeau dans l'oreille*, Op. cit., p. 485.

<sup>10</sup> Ibid., P. 541.

Mais il est vrai que Karl Kraus capable de représenter un théâtre à lui tout seul en jouant des dizaines de personnages de ses pièces ou de celles de Shakespeare et de son modèle Nestroy, a suscité l'imitation inconsciente de Canetti. Lors de sa lecture en 1932 de *Noce*, Broch explique son désaccord avec Canetti pour une part par cette empreinte de Kraus sur lui : « Ce qui le heurtait, c'était cette manie zélatrice-inhumaine de vouloir améliorer le genre humain par une fustigation dont je m'étais considéré tout simplement l'exécuteur. J'avais retenu ça de Karl Kraus que je ne me serai jamais permis d'imiter consciemment, mais qui m'avait inoculé un nombre incalculable de choses et plus précisément, durant cet hiver 1931-1932 où j'avais écrit *Noce*, sa fureur.<sup>11</sup> ».

Kraus lui transmet « l'apprentissage de l'oreille » et son admiration se décuple lors des incidents à Vienne le 15 juillet 1927. Ce jour là, une foule spontanée composée essentiellement d'ouvrier sociaux-démocrates a réagi à ce qui lui semblait être un déni de justice intolérable : la veille, un tribunal avait acquitté les meurtriers de deux manifestants sociaux démocrates. La foule, à laquelle Canetti s'était joint, se dirigea d'abord vers l'Université, puis vers le parlement, pour trouver finalement comme cible symbolique de sa colère la palais de justice, qu'elle incendia. La police réagit par une répression aveugle et disproportionnée causant une centaine de morts et plus de mille blessés. Cet événement marque avec force la conscience politique et morale des autrichiens de l'époque. Kraus décidé à ne pas subir l'événement, combattit avec ferveur et détermination la classe politique au pouvoir, notamment le préfet de police de vienne. « Il n'hésita pas à pousser son action jusqu'à l'affichage public d'un "ordre " de démission adressé au préfet Johann Schober : « "je vous somme de quitter vos fonctions. Karl Kraus, éditeur du flambeau." <sup>12</sup> ».

### III.1. Structure dramatique

Avant d'analyser les thèmes et les régularités discursives afférentes aux pièces, nous devons préciser la théorie théâtrale des pièces viennoises de Canetti : *noce* et la *Comédie des vanités*. Les pièces de Canetti sont considérées de prime abord comme injouables, et destinées à la lecture. Nous notons que la pratique théâtrale de Karl Kraus joue un rôle important dans la prééminence de l'oralité sur l'image.

*Noce* se situe en dehors des référents classiques du théâtre. Adorno parle d'un chaînon manquant entre l'expressionnisme et le théâtre de l'absurde. La pièce peut sembler proche du

---

<sup>11</sup> Ibid., p.694.

<sup>12</sup> G. Stieg in *Elias Canetti*, Centre Georges Pompidou, Op. cit., P.20.

théâtre expressionniste (par son refus du naturalisme). Néanmoins, *Noce* n'est pas centré sur un individu mais sur un groupe de personnages et la dimension utopique du théâtre expressionniste est mise de côté par Canetti. De même, *La comédie des vanités* met en scène un groupe de personnages et place en maillon central un devenir de la communauté. Elle se conçoit en relation avec le phénomène historique du national-socialisme. L'équilibre précaire entre individu et société constitue la trame d'une fable dramatique aux allures aristophanesques à savoir l'insistance sur le caractère et la fonction politiques du « drame » au sens primitif du terme, ce qui est en jeu, ici, c'est la « polis ».

Dans la *comédie des vanités*, « cette polis est peuplée de « **masques acoustiques** » d'une très grande variété, dont le propre est leur fonction de « carapace » égotique qui empêche la « reconnaissance » (l'*anagnorisis* grecque) de l'autre. En utilisant la terminologie musicale, on pourrait dire que Canetti construit un théâtre de la dissonance d'où l'accord classique est banni, comme il l'est de la deuxième école de Vienne.<sup>13</sup> ».

Les pièces viennoises mettent en scène deux principes dramaturgiques qui sont le « **renversement** » et « **le saut de masque** ». Le renversement a pour objet d'inverser une situation décrite dans une scène précédente. Par exemple dans *Noce*, l'idéaliste propose un jeu qui est le « qui ferait quoi » pour l'autre face à un danger ultime, et lors du tremblement de terre qui engloutit la maison les choix et les comportements se trouvent complètement inversés ou bien la façon dont la concierge muette se met tout d'un coup à parler à la fin de la pièce. Le renversement est lié à un saut de masque, le masque acoustique change de forme, « c'est à dire que les figures ne se développent pas de manière logique, continue, cohérente : elles changent brutalement de visage<sup>14</sup> ». On est à l'encontre du masque figé.

Les « masque acoustiques » correspondent à des rhétoriques inconscientes du personnage, à une manière de parler qui lui est propre. Canetti à propos de *Noce* propose d'éclairer « sur les lois les plus profondes de l'écriture dramatique » : « La 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 même.<sup>15</sup> ».

Ainsi, le plurilinguisme a joué un rôle primordial en tant qu'expérience passive dans la vie de Canetti. En effet, il a éprouvé l'expérience d'une langue qu'on ne comprend pas et qu'il faut surmonter pour comprendre. Mais en même temps on perd quelque chose en apprenant une langue qui est précisément cette écoute de « non compréhension ». Canetti cultive cette écoute

---

<sup>13</sup> G. Stieg in *Elias Canetti*, Centre Georges Pompidou, Op. cit., P.25.

<sup>14</sup> O. Agard, *Elias Canetti l'explorateur de la mémoire*, Op. cit., p.94.

<sup>15</sup> Elias Canetti, *Noce La comédie des vanités Les sursitaires*, in Théâtre, Op. cit., quatrième de couverture.

particulière et essaie de la restituer en créant ce qu'il a appelé des « **masques acoustiques** ». Le **masque acoustique** est l'idée que chaque personne n'entend qu'un certain nombre de mots, et que ces mots veulent dire pour lui quelque chose qu'ils ne veulent pas dire pour les autres. Il y a ainsi des clivages insurmontables entre les personnes à l'intérieur d'une même langue qui sont aussi importants que les clivages entre les différentes langues. Le concept de « **masque acoustique** » permet à Canetti de répondre en tant que poète au métapsychologue – Freud – comme pendant de l'acte manqué ou du lapsus. « Alors que le lapsus est censé être déchiffrable par une théorie unique de l'humain, le **masque acoustique** ne renvoie à rien d'autre qu'à l'individu qui se révèle par lui. Il élimine la possibilité d'un sens caché dans l'inconscient, au-delà de la réalité concrète ; il est soumission à la réalité dont la psychanalyse s'abstrait en se substituant dans un prétendu inconscient.<sup>16</sup> ».

Au niveau du cadre spatio-temporel *Noce* s'identifie au monde ordinaire de la vie bourgeoise. Quant à *La comédie des vanités* et les *Sursitaires*, il s'agit de mondes à l'état d'exception, clos sur eux mêmes et régis par d'autres lois à savoir décrets et interdictions. Nous notons néanmoins que dans toute les pièces les faits familiaux, sociaux, marchands sont très présents et n'interdisent nullement un ancrage dans une réalité moderne ou contemporaine à Canetti.

Ce dernier ne s'intéresse pas à la psychologie des personnages mais à des figures, il s'attache à révéler les masques d'un monde sans individu. Comme nous l'avons dit, l'influence d'Aristophane lui fait incliner à représenter ce qui est le fait de la collectivité. Ainsi, il y a négation chez Canetti de la tragédie qui est surgissement de l'individualité. D'autre part, le modèle de la foire, de la farce ou des marionnettes permet de mettre en scène un collectif de masque. Canetti propose de grossir les traits, de montrer comment les conditions de vie déterminent des tics et des manies.

Il faut noter aussi une rupture entre la période Viennoise où Canetti pressent de façon paranoïaque la fin du monde et dont le satiriste est la figure emblématique de cette anticipation, et la période anglaise avec la pièce les *Sursitaires* où domine chez Canetti la figure du sage et prend la composition d'un héros positif attaché à la vie. La séparation entre ses deux périodes correspond à une rupture de Canetti. En 1945, face au spectacle de destruction, il décide de rompre avec son écriture du chaos et de la fustigation celle-là même qui est thématifiée dans *noce* et *auto-da-fé* : « Je me suis pris à haïr le méli-mélo des voix et des visages qui me plaisait naguère. J'aime à vivre mon expérience individuelle des êtres

---

<sup>16</sup> F. Kenk, "un résistant exemplaire à la psychanalyse à la psychanalyse dans la Vienne des années trente : Elias Canetti" In *Austriaca* N°33, *Recherches sur la culture et la littérature Autrichienne*, Université de Haute-Normandie - Centre d'Etudes et de Recherches Autrichiennes, décembre 1991, p.82.

humains (...). Je ne trouve plus aucun attrait au chaos. Je veux mettre en ordre, en forme, et ne me perdre plus en rien. Le temps du dévouement sans choix ni discernement est révolu. Le chaos est pour la guerre. Et si je hais la guerre, je la méprise encore plus (...). C'était dans le chaos que reposait ma forme inquiétante et sombre ; j'étais sûr de lui comme du monde entier. Mais aujourd'hui le chaos même a fait explosion.<sup>17</sup> ».

Ainsi, la satire laisse peu à peu place à une réflexion sur l'homme et les diverses façons de combattre le chaos par l'expérience du poète. C'est pourquoi, outre *Masse et puissance* qui met en forme le chaos, il utilise aussi les aphorismes dans ses œuvres de réflexion. Ainsi, la satire n'est plus de mise pour Canetti après son exil viennois et les événements chaotiques de la deuxième guerre mondiale.

Dans cette optique, la pièce *Les sursitaires* constitue chez Canetti une écriture blanche une sorte de thèse sur la mort traduite en fiction et où les « **masques acoustiques** » ne sont plus vraiment la forme empruntée. Cette pièce décrit des personnages désignés par des mots génériques (Mère, Fils, Homme, etc.) et par leur durée de vie (le personnage principal se nomme « Cinquante »). Par contre le principe du « Grundeinfall » (idée originelle) que l'on peut qualifier d'aristophanesque illustre comment la pièce et les personnages évoluent à partir de cette idée déroutante (« l'instant »), qui, à priori solide, va subir un renversement. Ainsi, dans cette pièce la satire et le ressort comique sont totalement abandonnés pour laisser place à une pièce théorique ou plutôt ontologique sur le rapport à la mort, Canetti observe ses personnages tel un entomologiste en partant d'une idée de base qui est la connaissance de l'instant de mort. Il explore les différentes possibilités de cet état dans cette pièce à thèse suspendue en dehors de toute réalité, c'est un monde totalitaire, clos qui fonctionne selon ses propres principes. Mais que peut-il advenir quand l'incertitude face à la mort ressurgit ?

Guillaume ATTENCOURT

---

<sup>17</sup> E. Canetti , *Le territoire de l'homme*, op. cit., p. 100.