

1984

## 18

## L'ÉLOGE DE VIENNE

## Note sur Elias Canetti et la création littéraire

Paru in : *Spirales*, 1984, n°36/37, p.23-25.

La rime

Elle est un contenu, pas une vêtue

Elle n'est ni l'ornement du vide,

ni les honneurs derniers des paroles mortes.

Elle n'est pas racine, mais sève.

Elle est le bord où deux pensées

s'embrassent quand elles accostent.

**Karl Kraus**, *Magie der Sprache*

Vienne, que l'on dit décadente depuis plus d'un siècle. Vienne ancienne capitale d'Empire où l'on admire aujourd'hui une architecture dont le goût pour le baroque culmine dans les reliques du "modem style", cette Vienne poussiéreuse mérite-t-elle quelque éloge ?

On n'oublie certes pas que c'est en son sein qu'ont surgi mille talents divers dans les domaines des arts, des lettres et des sciences, et tout particulièrement au début de ce siècle, mais cette vague passée augure-t-elle quelque avenir à cette cité tapie aux confins du monde méditerranéen et de l'Europe Centrale ?

Et, pourtant, on ne peut qu'être frappés par la densité d'hommes et de femmes remarquables qui y sont nés, ou ont été attirés par ce nœud géographique, par cette frontière linguistique et culturelle qui a été le berceau et l'inspirateur d'un Wittgenstein, d'un Freud, d'un Boltzmann, d'un Gustave Klimt, pour ne prendre que les plus illustres, tandis que la liste serait longue de ceux qui, à juste titre, s'alignent à leurs côtés. Nous avons été frappés par la citation suivante qui centre notre recherche, à savoir : y a-t-il des lieux plus propices que d'autres pour l'éclosion de talents divers et stimuler ceux qui nous ont apporté la preuve de leur inventivité ? Voici cette phrase insérée dans l'article "la Famille", de *l'Encyclopédie française*, (tome 8, 40: pp.3-16 et 42, 1-8; 1938):

"Le sublime hasard du génie n'explique peut-être pas seul que ce soit à Vienne (alors centre d'un État qui était le *melting-pot* des formes familiales les plus diverses, des plus archaïques aux plus évoluées, des derniers groupements agnatiques des paysans slaves aux formes les plus réduites du foyer petit-bourgeois et aux formes les plus décadentes du ménage installé, en passant par les paternalismes féodaux et mercantiles) qu'un fils du patriarcat juif ait imaginé le complexe d'Œdipe. Quoi qu'il en soit, ce sont les formes de névroses dominantes à la fin du siècle dernier qui ont révélé qu'elles étaient intimement dépendantes des conditions de la famille "

Le *melting-pot*, ainsi évoqué par Jacques Lacan, est-il l'aiguillon nécessaire, dans le quotidien, à cette pléiade d'inventeurs qui sont nés, ont vécu, et sont parfois venus mourir à Vienne, dans l'anonymat ? Est-ce les conditions climatiques et telluriques qui en sont la cause ou est-ce ce peuple de Vienne qui venait acclamer un Nestroy, une Jeritza, ou encore se pressait aux conférences publiques d'un Karl Kraus, ce tribun qui, de son *Flambeau*, éclairait les intelligences, mais faisait aussi de sorte que des intellectuels se transforment en une masse de boutefeux ("Hetzmasse "; *Das Gewissen der Worte*, Fischer Verlag, p. 45), selon l'expression d'Elias Canetti.

### 1°. Karl Kraus et la tour de Babel

Nous pouvons partir du mouvement transférentiel qui, à un certain moment, a pu pousser Canetti vers Karl Kraus pour illustrer ces interactions subtiles entre un sujet, un auteur et un certain nombre de traits qui concourent à faire de lui le porte-parole de toute une atmosphère, d'un bain de signifiant dans lequel il se trouve plongé et où il puise l'essentiel de son inspiration. C'est par des amis, comme il le narre lui-même, que Canetti a été amené à assister en 1924, au moment de son retour à Vienne, aux « lectures » de Kraus et à l'inclure immédiatement parmi ses idoles (*Götzen*, p. 42). Son transfert sur ce qui, au fond, n'était qu'une voix "cristalline" aux accents irrités et magiques, nous servira de fil d'Ariane pour saisir ce qui dans sa formule perceptive domine et trouve à s'exprimer à travers ses œuvres

C'est en lisant *la Langue sauvée*, notamment, le premier volume de son autobiographie, que nous avons été surpris par cette sorte d'amnésie dont Canetti se trouve frappé concernant tout ce qu'il a pu voir en cette ville de Roustchouk [aujourd'hui : Roussé, sur le Danube], où il est né, et où il a vécu jusqu'à l'âge de 6 ans, et la part prépondérante que prennent dans ses souvenirs reconstruits les paroles de son entourage. C'est au point que retournant dans son pays natal quatre ans plus tard, en 1915, alors qu'il a déjà dix ans, il ne verra rien, ou plutôt il ne rapportera que des compléments relatifs à l'histoire familiale, nourris de récits qu'il a parfaitement retenus alors que dans cet océan d'aveuglement, n'émergeront que quelques îlots bien visualisés parce que particulièrement surdéterminés, tels ces divans turcs omniprésents dans les maisons de l'époque (qu'il avait oubliés), ou ce mûrier dans le jardin de son grand-père, qu'il est déçu de ne pas voir aussi haut qu'il se l'était imaginé, censé qu'il était, dans le roman familial, avoir abrité un pan de la jeunesse de sa mère (p.133). Cette cécité pour le monde matériel sera, bien entendu, compensée par son extraordinaire mémoire auditive dont il se servira partout dans son œuvre, mais tout spécialement pour décrire celui qui écoute aux portes, qu'il nomme *der Ohrenzeuge*, le témoin auriculaire, dont il fera le titre d'un recueil de caractères.

Cet état de choses, qu'il nous faudra encore argumenter, mérite explication, d'autant plus que l'aveugle devient en quelque sorte sa cible préférée. Quand il fait le portrait de ce qu'il nomme " l'aveugle ", il décrit celui qui parcourt le monde en aveugle et le découpe en forme de photos pour mieux exercer ensuite sa maîtrise et pouvoir y poser son doigt, y revenir sans cesse et s'amuser lorsqu'il entend ses amis lui dire : « Cette photo tu nous l'as déjà montrée ! » Mais les aveugles sont d'abord ceux qu'il rencontra en 1954 et qu'il peint dans un recueil de nouvelles intitulé *Les Voix de Marrakech*. Mendians aveugles dont les clameurs ponctuent le nom d'Allah, pour en chanter les louanges (p.25).

Lorsque Canetti dit, par conséquent, que Karl Kraus était poursuivi par des voix, n'est-ce pas là le trait qui fonde son transfert, et jusqu'à quel point ces voix n'étaient-elles pas les siennes ?

Cette sensibilité à la voix, d'où lui vient-elle ?

Nous serions tentés de dire, en un premier temps : de son polyglottisme. Issu d'un milieu de juifs séfarades venus d'Espagne, les premières chansons enfantines qu'il entendit furent chantées en espagnol, alors qu'autour de lui on parlait bulgare, mais aussi turc, grec, albanais, arménien, tzigane, sans compter certains proches qui s'exprimaient, qui en roumain, qui en russe, qui en Tcherkesse (*La Langue sauvée*, p.12).

Rien d'étonnant qu'arrivé à Marrakech il ait songé immédiatement à apprendre l'arabe. Mais c'est bien sûr à Vienne qu'il retrouvera cette frontière linguistique qui court de la mer du Nord à l'embouchure du Danube et qui traverse et Roustchouk et Vienne. Que reste-t-il lorsque enfant on est confronté à une telle mosaïque de langues dont on saisit globalement la signification sans comprendre le sens exact des mots? Il reste des voix se mêlant dans un concert psychotisant qu'on devra surmonter au prix de quelques séquelles.

## 2°. Canetti lecteur de Schreber

Ce que Canetti garde de relatif à ces séquelles, c'est l'intérêt qu'il vouera à la psychose et notamment au cas du Président Schreber. Canetti, après Freud, nous propose une lecture des *Mémoires d'un névropathe*, qui insiste sur la cosmicité des sensations vécues par Schreber au cours des différents épisodes de sa maladie, sur le démembrement du royaume céleste en provinces gouvernées par des administrateurs rivaux (slave, juif et germanique, en particulier) et sur le faible qu'aurait le dieu de Schreber pour la langue allemande (*Masse und Macht*, Fischer édit, 1981, p.500). Il note que pour le catholique Schreber, rien n'est plus représentatif de sa religion que les processions, surtout celles des moines dont le groupe fermé fonctionne comme *Massenkristall* pour les croyants. Ce qui frappe surtout Canetti, c'est la certitude dans laquelle se trouve Schreber d'être le seul survivant (*der Ueberlebende*) d'un cataclysme cosmique, d'où peut-être le titre d'un de ses essais, où il traite, entre autres, des morts-vivants. Mais la trentaine de pages (publiées après son roman mais écrites avant lui) que Canetti consacre au cas du Président Schreber, n'est au fond qu'un exercice préparatoire à cette Saga de la folie, à ce projet grandiose d'une "Comédie humaine de la folie", dont il ne nous a donné que le premier tome, sous la forme d'un roman intitulé *Die Blendung*, et qui a été traduit en français sous le titre d'*Auto-da-fé*.

"Roman de la vie mutilée" (titre d'un article d'Eliane Kaufholtz, in *Austriaca* 1980, n°11), "roman casse-portes" (autre article de ce même recueil consacré à Canetti, écrit par Jean-Philippe Faure), *Die Blendung* est l'illustration de différentes thèses de Canetti et en particulier celle du "masque acoustique" dont le prototype est en quelque sorte le personnage féminin de son roman, cette Thérèse qui parle par clichés, par proverbes et par monosyllabes, afin d'incarner l'antithèse de cet antihéros qu'est le sinologue Kien, qui a eu la faiblesse de l'épouser. C'est à travers ce personnage de Péter Kien que Canetti, "l'irréductible" (cf. Raphaël Sorin, in *Le Monde* du 13.6.1980), ce "Diogène viennois", comme l'appelle Roland Jaccard (*Le Monde* du 14.5.1982), donne la pleine mesure de son talent. C'est avec brio qu'il nous mène à ce moment où éclate la folie meurtrière de Kien, moment de dépersonnalisation où se pose pour lui le problème de son identité, pour autant que son délire viendra mettre en cause ce qui en tenait lieu : sa bibliophilie. La séquence où ce délire éclate (*Die Blendung*, pp. 502-503), commence par une tentative de déchiffrement de quelque chose qui n'est autre que sa destinée: le mot *Brand*, qui est l'incendie dans lequel il s'évanouira en fumée pour disparaître en tant que sujet en même temps que ce qui lui a servi de support, sa bibliothèque, sa "cité des livres". Lorsque onze heures sonnent à l'horloge de l'église, le temps se suspend en une vision dont le cadre, la fenêtre, n'est pas sans rappeler ces clichés, ces photos qui font la cécité du témoin auriculaire, mais aussi ces regards vers le réel dont Canetti dit ceci :

« Si toutes les fenêtres de ma jeunesse étaient à Vienne, Babel m'a aidé à voir que Roustchouk avait été la première fenêtre à laquelle je m'étais penché pour observer toutes les races, écouter toutes les langues, dénombrer toutes les coutumes, traverser toutes les nations qui, malgré tout, s'accommodaient plutôt bien de ce microcosme. »

Cette fenêtre du fantasme se construit à partir d'un réel plutôt angoissant et nous ne sommes point étonnés de trouver sous sa plume, dans un texte très court, intitulé *La Chambre viennoise* ("Das Zimmer in Wien", in *Litteratur und Kritik*, nov. 1981, n°160, p.575), des indications quant à la chambre qu'il a habitée six ans durant, et notamment la fenêtre par laquelle lui parvenaient les clameurs de la foule (*Aufschrei der Masse*) qui assistait aux matches de football. A ce sujet il dit ceci " La particularité de ce lieu, la situation de cette chambre et de ce qui me parvenait par la fenêtre avait décidément ce trait du cristal dont j'ai parlé autrefois." Ce que Kien perçoit par sa fenêtre est un certain vécu qu'il partage avec Canetti, mais aussi avec le Président Schreber, assurément. Vécu persécutif d'une foule menaçante dans laquelle il reconnaît des personnages dont il a été le souffre-douleur, le nain Fischerle, mais aussi la flicaille, foule de persécuteurs que Schreber nommait *kleine Flechsig*, par dérision pour son médecin, ou encore « personnages torchés-à-la-six-quatre-deux » Des appels au secours s'inscrivent dans cette séquence, d'abord lointains puis montant par vagues pour atteindre une sauvagerie inconcevable. Ces *Hilferufen* de Schreber, ses appels au secours, proviennent pour Peter Kien de ses livres-qui-crient. Aveuglé, Kien ressent des coups sur ses paupières, sa tête s'enflamme, et il perçoit des hallucinations élémentaires, des cliquetis d'appareil photo qu'on déclenche, puis un uniforme sans nez l'interroge sur son nom qu'il nie.

Ces cris des livres que le feu s'apprête à dévorer, ce sont ses propres cris, et il est curieux que ce nom de Kien, dont l'origine n'a jamais été bien établie, encore qu'on ait pensé qu'il rimerait avec " Wien ", désigne en chinois la soie, *Kien*, la soie pour écrire, ( voir *la Calligraphie chinoise depuis les Han*, par Yang Yu-Hsun, 1937, Paul Geuthner éd. Paris, p.24 ).

### 3°. La langue fondamentale

Revenons sur le transfert de Canetti sur Karl Kraus, transfert sur un trait : la voix cristalline qui le poursuit. Au-delà des masques acoustiques il faut savoir dévoiler la bête, le loup-garou, dont les contes ont bercé sa jeunesse, voix des morts-vivants, et pour le dire avec Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ("The Disembodied Voice", *India Song*, in *Yale French Studies*, n° 60, pp.241-268) : voix désincarnées; elle remarque notamment ( p. 250 ) qu'au cinéma plus les voix sont fortes et plus les images s'effacent devant les voix. En cela, la sensation obéit à la loi qui veut qu'une douleur en efface une autre, alors que Freud prétend que ces changements de registre perceptif sont les conditions de la réussite d'un mot d'esprit.

Ce transfert, Canetti le reconnaît dans l'après-coup de son dénouement mais non sans que quelque chose continue d'en témoigner : ne serait-ce que le titre qu'il a donné à une de ses dernières œuvres : *Die Fackel im Ohr*, où l'on retrouve l'oreille, mais en quelque sorte barrée par le *Flambeau*, ce journal d'un seul que durant des années Karl Kraus n'a cessé de faire paraître.

Peut-on aller plus loin dans l'analyse de ce transfert ? De cet effet de réfraction sur le cristal de la langue? Ce serait, certes, présomptueux mais d'autres se sont penchés sur ce problème et nous ne ferons que les suivre à la trace. La voie de la rivalité œdipienne est toujours bonne à prendre surtout lorsqu'elle se transpose sur le plan littéraire.

Dans son "Canetti et Brecht » (in *Austriaca*, 1976, n°2, pp. 77-92 ), Gérald Stieg note que Canetti est anti-aristotélicien en ce qu'il efface les lois du genre dans son œuvre dramatique.

C'est ainsi que la comédie frivole devient un " drame en trois parties " et que ce qui était dévolu au chœur chez Brecht produit un autre son chez Canetti. La musique dans l'oeuvre dramatique est le fruit d'un concert d'instruments identifiés à autant d'animaux. Pour lui, comme pour Freud, l'animal est la figure dramatique la plus archaïque, et comme telle sujette à transformations.

Ces mutations de l'objet du transfert, de quel prototype faudra-t-il les faire dériver ? Quelle est la source de l'espace transformationnel ainsi engendré, pour reprendre un qualificatif qui, du champ de la linguistique, est en train de frayer sa voie vers la psychiatrie?

On est tenté, compte tenu des fréquents déménagements de Canetti, d'établir un parallèle entre les *Wandlungen*, les fluctuations de sa libido et le parcours, au sens topographique, qui a été le sien, c'est ce que fait en quelque sorte Cécile Wajsbrot, qui le suit à la trace, c'est le cas de le dire ("Les villes de Canetti ", in *Traces*, n° 3, pp. 122-130 ), pour conclure qu'il se crée, de ce fait, dans l'esprit de Canetti :

"un réseau complexe de relations entre Vienne, le théâtre et sa mère, où la ville apparaît à la fois comme l'image de la passion de sa mère et la scène immense sur laquelle, elle, actrice, joue sa vie. Entre la ville peuplée de noms qu'il imaginait dans son enfance, et la ville du Burgtheater qui lui révèle sa mère sous les traits d'un personnage mythique, il n'y a guère de différence. La ville est à la fois le décor et l'objet d'une passion unique".

Elle rappelle que Canetti n'a pas seulement vécu dans une tour de Babel, dont il porte l'empreinte et qu'il ne cessera de rechercher, mais que cela est dû à l'envoûtement exercé sur lui "par les sonorités de la langue" sans qu'il ait été gêné par la compréhension du sens. Chez lui, en effet, à côté du ladino, qui était la langue du quartier juif, on parlait aux enfants en espagnol alors que la langue des parents ("la langue fondamentale" pour Schreber), était l'allemand. Reconquérir cette langue et se faire reconnaître comme viennois ont été pour lui deux étapes dans sa lutte contre la folie, et ce n'est pas le moindre mérite de la ville de Vienne que de l'y avoir aidé.

Cette langue fondamentale, quelle est-elle, s'il est vrai que pour sortir d'un certain noyau persécutif Canetti ait dû constituer un savoir sur cette langue que Kraus nommait *eine neue Sprachwissenschaft (Magie und Sprache, Suhrkamp Taschenbuch, pp. 344)*? Pouvons-nous lui donner le statut que prête Jean-Claude Milner (*L'Amour de la langue, Seuil, 1978, pp. 107-108* ) à l'indo-européen : celui d'une " langue-cause"? C'est, nous dit-il :

"une langue de statut plein, en tout point comparable à une langue connue, mais elle ne sera jamais attestée comme parlée par des sujets /.../ l'indo-européen n'est pas seulement une langue morte, semblable au latin, qui n'est plus parlé, mais qu'il est toujours possible de rapporter à des sujets; l'indo-européen, lui, n'est jamais en position d'être supposé langue maternelle pour des sujets, même disparus. A première vue, on a là une langue qui est tout entière élucubration de savoir".

Cette langue "paternelle", comporte des homophonies anagrammatiques dont on use pour construire les rimes, qui, selon Milner, « ne sont ni absolument contingentes ni absolument nécessaires : elles ont une cause particulière qui se laisse décrire comme une communauté d'origine ». Notre exergue sur la rime, tirée d'un recueil d'aphorismes de Kraus, nous projette au-delà des scrupules des éditeurs de Ferdinand de Saussure, censurant son travail sur les anagrammes, de même que le chapitre traitant des noms du père l'avait été dans le travail de Schreber.

Ces noms se prêtent — à l'usage — à maints remaniements au cours du temps, et nous ne pouvons citer ici qu'un exemple tiré de la toponymie, qui a ceci de particulier que le nom de départ, *Kabylé*, possède la même suite consonantique que le mot Kabbale. Ce nom d'une cité thrace, que l'archéologie a exhumée récemment, est attesté sous la forme de *Kabylé* par Suidas, mais aussi de *Kalybé* par Strabon, avec toute une gamme de variantes comme *Capylon*, *Cabilis*, *Cabye*, etc. (*Kabylé*: tome I, p. 15, Éditions de l'Académie bulgare des sciences, Sofia, 1982).

#### 4°. Ce qui s'amble ne se ressemble pas forcément

Cette communauté d'origine c'est la tour de Babel pour Canetti et il sait gré à Karl Kraus non seulement de lui avoir ouvert les oreilles mais de lui avoir fait partager un sentiment d'absolue responsabilité (*Das Gewissen der Sprache*, p. 48).

Grâce à lui il a pu saisir que l'individu a un être (*Gestalt*) de parole, par le biais de laquelle il s'élève au-dessus de tout le reste :

"J'ai saisi que les hommes parlent entre eux mais ne se comprennent pas ; que leurs mots sont des coups assenés, qui rebondissent sur les mots des autres ; qu'il n'y a pas de plus grosse illusion que l'opinion selon laquelle le langage serait un moyen de communication entre les hommes."

Mais cette incompréhension fondamentale, nous dirions volontiers structurale, n'est pas un obstacle absolu à ce que quelque chose passe. C'est ce mystère que Canetti semble avoir bien intégré lorsqu'il dit :

"Depuis que je l'ai entendu (Karl Kraus) il ne m'est plus possible de ne pas m'entendre moi-même. Cela a débuté avec les bruits de la ville jusqu'à ces intimations de la langue que sont les appels et les cris perçus au hasard, qui sonnaient faux et de façon insupportable. Tout cela était à vrai dire comique et effrayant, et depuis, la relation entre ces deux sphères m'est devenue entièrement naturelle".

D'où sa faculté d'apparier ce qui apparemment ne s'amble pas, n'a pas l'air de pouvoir s'apparier, et de reconnaître en Kraus cette contradiction vivante, cette apparence de Chaos intellectuel, qui, par une sorte de "magie fâcheuse", selon le mot de Trakl, lui permettait de tenir dans une relation étroite deux sphères: celle de la morale et celle de la littérature.

Ce trait tendu entre deux domaines hétérogènes, ici incarné par Kraus, c'est ce que produit le *Witz* suivant: Quel est le rapport entre un vieux juif orthodoxe et un vieux mot d'esprit? Réponse: tous deux portent la barbe ("la barbe" est à entendre au sens du ras-le-bol du français actuel). (Sancia Landmann, *Jüdische Witze*, Dtv. Ed. p.266).

C'est au niveau du "mot", et donc au niveau de la conjonction entre le son et le sens, que s'articulent fantasme et réalité, et Canetti n'est pas loin de considérer le délire raciste de Schreber comme quasi prophétique de ce qu'allait être l'Allemagne hitlérienne. En ce sens, chaque "condensation", chaque mise en amble de significations incommensurables au sein d'une expression idiomatique est déjà une paranoïa réussie, pour peu que la langue s'en empare.

Nous ne résisterons pas au plaisir de livrer une étymologie du nom de ce gâteau alsacien qui se nomme Kugelhof, Kouglof ou encore Gouglof, qui nous est proposée par Péter Wehle dans son livre : *Die Wiener Gauner-sprache*, ( J&V Ed. p.90 ). Repris sous la forme *Gugelhupf* ou *Guglupf*, ce terme désigne une spécialité monastique qui s'appelait " *cuculla offa* "; de "*cuculla*": colline et " *offa* ": la boule.

Le "*hupf*" n'a rien à voir avec le verbe "*hüpfen*" (sautiller), mais avec un nom très ancien "*Gugelhupf*", qui désignait une tour-aux-fous construite par Joseph II, le fils de Marie-Thérèse. On dit encore aujourd'hui de quelqu'un qui se comporterait anormalement: "*Der ghört in Gugelhupt*". Une telle expression métaphorique mériterait qu'on s'y attarde mais n'est-elle pas le fruit de la collusion de deux sphères de signification qui, lorsqu'elles sont réunies, font surgir ce sujet, ce support qui les lie, et qui nous étonne au point de dire que ce n'est pas du gâteau ? [Ainsi : *g'hört* vaut pour *gehören* : appartenir, mais aussi pour *gehört* : entendu. D'où la collusion des deux sens, et puisque ouïr c'est déjà obéir, obéir plus appartenir confine à l'aliénation].

### Conclusion

Alors l'œuvre couronnée par le prix Nobel est-elle le témoignage d'une paranoïa réussie ? En est-il ainsi pour toute véritable création ?

Répondre à une telle question serait examiner cas par cas la vie et l'œuvre de ceux que nous citons au seuil de cet exposé. A priori nous pouvons l'affirmer : c'est vrai dans le cas de Wittgenstein et Boltzmann (cf. A. Janik et S. Toulmin : *Wittgenstein, Vienne et la Modernité* ; et aussi dans *Critique*, 1975, n° 339-340: Michel Serres, "Autour de Boltzmann", pp.964-979). C'est certain dans le cas de Kokoschka et très vraisemblable dans celui de Gustave Mahler, et encore n'avons-nous pas fait tout le tour des membres du Cercle de Vienne (cf. Carl E. Schorske. *Fin-de-siècle Vienna*, Vintage Books, N.Y.: "Explosion in the Garden. Kokoschka and Schoenberg").

Le cas de Freud est plus douteux et il faudra attendre la publication des quelques 500 lettres répertoriées à la Bibliothèque du Congrès à Washington avant de se prononcer.

Éloge de Vienne, avons-nous dit. Mais serait-elle déjà morte ? Bien sûr que non. Elle vit et protège les Canetti à venir alors que s'élève le murmure de ses rues, de ses fontaines et de ses clochers auxquels chacun de nous aura été sensible, du moins je l'espère, tout au long de ce congrès<sup>1</sup>. Et, dût-il se déplacer et décrire quelque spirale séculaire, son "Ring" (Edward Crankshaw, 1976: *Vienna, the Image of a Culture in Decline*: Mc Millan. London, Chapter VII : "The Ring"), tel un bord fertile, continuera à s'offrir aux transactions des génies du futur.

En attendant, nous ne pouvons qu'être reconnaissants envers Elias Canetti de nous avoir rendus attentifs au récitatif du fou et au cénacle des Chaos.

### Notes

<sup>1</sup> VII<sup>e</sup> Congrès mondial de Psychiatrie ; Vienne: du 11 au 16 juillet 1983.