HAL
open science

Métamorphoses interculturelles, Les 'Voix de Marrakech' d'Elias Canetti

Dirk Weissmann

▶ **To cite this version:**

Dirk Weissmann. Métamorphoses interculturelles, Les 'Voix de Marrakech' d'Elias Canetti. Orizons, 2016. hal-01646976

HAL Id: hal-01646976

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01646976

Submitted on 18 Oct 2019

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.

Orizons

Daniel Cohen éditeur
www.editionsorizons.fr

ISBN : 979-10-309-0068-2
© Orizons, Paris, 2016

Métamorphoses interculturelles
Les Voix de Marrakech
d'Elias Canetti

Comparaisons

Collection dirigée par :
Florence Fix (Université de Lorraine)
Frédérique Toudoire-Surlapierre (Université de Haute-Alsace)

Comité scientifique : • Antonio Dominguez-Leiva (UQAM, Québec) ; • Vincent Ferré (UPEC, Université Paris Est Créteil) ; • Sébastien Hubier (Université de Reims) ; • Bertrand Westphal (Université de Limoges).

La collection « Comparaisons » comprend des essais, des ouvrages collectifs et des monographies ayant trait au comparatisme sous toutes ses formes (démarches transdisciplinaires, théorie de la littérature comparée, croisements entre littérature et arts, mais aussi sciences humaines et sciences exactes, histoire culturelle, sphères géographiques). L'esprit se veut également ouvert aux transferts culturels et artistiques, aux questionnements inhérents aux différentes modalités de la comparaison.

Dirk Weissmann

Métamorphoses interculturelles *Les Voix de Marrakech* d'Elias Canetti

Préface par Gerald Stieg

Orizons
2016

Déjà parus

Écrire la danse ? Dominique Bagouet, Bengi Atesöz-Dorge, 2012.
À la conquête du Graal, Alicia Bekhouche, 2012.
Le Théâtre historique et ses objets, Florence Fix (dir.), 2012.
Musique de scène, *musique en scène*, Florence Fix, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dirs), 2012.

Maniérisme et Littérature, Didier Souiller (dir.), 2013.
L'Invisible théâtral, Yannick Tauliaut, 2013.
Notre besoin de comparaison, Frédérique Toudoire-Surlapierre, 2013.

Les Mondes de Copi, Isabelle Barbéris, 2014.
Le Parasite au théâtre, Isabelle Barbéris et Florence Fix (dirs), 2014.
L'Amour Singe, Antonio Dominguez Leiva, 2014.
La Plume et le ballon, Alain Montandon, 2014.
Théâtre et Politique, tome I : *Théâtre Politique — Modèles et concepts*, Muriel Plana, 2014.
Théâtre et Politique, tome II : *Théâtre Politique — Pour un théâtre politique*, Muriel Plana, 2014.
Corps obscènes, Pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages, Arnaud Rykner, 2014.

Littérature scandinave et identités européennes — Rencontres et interactions, Karl Ejby Poulsen, 2015.
Philippe Vilain ou la dialectique des genres — Arnaud Schmitt et Philippe Weigel (dir.), 2015.

Manger et être mangé, l'alimentation et ses récits, sous la direction de Florence Fix, 2016.

Du même auteur

Littérature et migration : écrivains germanophones venus d'ailleurs, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2011 (= *Allemagne d'aujourd'hui,* n° 197, dir.)

La médiation linguistique : entre traduction et enseignement de langues vivants, Paris, Klincksieck, 2012 (= Études de linguistique appliquée, n° 167, co-dir. avec Joëlle Aden)

Ex(tra)territorial : les territoires littéraires, culturels et linguistiques en question — reassessing territory in literature, culture and language, Amsterdam et New York, Rodopi, 2014 (co-dir. avec Didier Lassalle)

Minorités, écoles et politiques linguistiques : études sur l'aire germanophone, des Lumières à nos jours, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2016 (= *Allemagne d'aujourd'hui,* n° 216, co-dir. avec Viviane Prest)

L'éditeur et Dirk Weissmann remercient l'Équipe d'Accueil IMAGER (Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman), Université Paris-Est, pour le précieux soutien à la publication de cet ouvrage.

À Nancy, Clara et Léo, ma lumière

« Tout est métamorphose dans la vie, chez les plantes et chez les animaux, jusqu'à l'homme »

Johann Wolfgang von Goethe à Sulpiz Boisserée, 3 août 1815, dans *Goethes Gespräche*, éd. par Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig, Biedermann, 1889–1896, vol. 3, p. 191 (ma traduction).

« [l'écrivain] est le gardien des métamorphoses »

Elias Canetti, « Le métier du poète, discours munichois, janvier 1976 », dans *La conscience des mots*, *essais*, trad. de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, 1984, p. 319-331, p. 324.

« Au pouvoir, à la mort, au paranoïaque, à l'un, Canetti oppose le multiple, la métamorphose. »

Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti, Métamorphose et identité*, Paris, La Différence, 1990, p. 15.

« Le voyage de Canetti est une exploration de la dignité de la différence »

Anne Fuchs, « The Dignity of Difference : Self and Other in Elias Canetti's "Voices of Marrakesh" », dans Darby, David (dir.), *Critical Essays on Elias Canetti*, New York, Hall, 2000, (p. 201-212), p. 201 (ma traduction).

« J'y trouvais offertes la densité et la chaleur de la vie que je sentais en moi-même. »

Elias Canetti, *Les Voix de Marrakech*, *journal d'un voyage*, trad. de l'allemand par François Ponthier, Paris, Librairie générale française, 1986, p. 53.

Préface

Quand en 1971 j'ai rencontré Elias Canetti à Paris, j'étais sous l'emprise de son roman *Auto-da-fée* et, surtout, de son essai anthropologique *Masse et puissance.* Certes, j'avais lu *Les voix de Marrakech*, parues en 1968, et j'ai été séduit par la simplicité apparente de ce récit de voyage que Canetti lui-même avait gardé longtemps dans ses tiroirs. Un Canetti populaire ? À deux reprises mon intérêt pour ce livre a été réveillé : en 1977 paraissaient deux extraits (« Le souk » et « Dans le Mellah ») dans la revue israélienne *NOAM 2. La vie sépharade et orientale par les textes.* Y est affirmé : « Or, Canetti lui-même le dit, il n'est pas un Européen comme les autres. » Du Mellah est dit : « ce bazar, c'est lui-même. » Le centre secret du livre est donc la métamorphose, concept central de *Masse et puissance.* Puis, en 1990, Youssef Ishaghpour a consacré une très belle étude à Canetti, sous-titrée *Métamorphose et identité,* et qui contient un chapitre lumineux sur *Les voix de Marrakech.* Canetti a beaucoup aimé le livre d'Ishaghpour, en qui il voyait une sorte de « frère oriental ». (La correspondance entre les deux est d'ailleurs publiée.)

L'étude, la première en français exclusivement consacrée aux *Voix de Marrakech* porte le titre *Métamorphoses interculturelles.* Ce choix judicieux correspond au fait que la vie et l'œuvre d'Elias Canetti sont entièrement placées sous le signe de la « métamorphose ». Le grand recueil que son éditeur, Hanser, a publié lors de son 80e anniversaire est d'ailleurs intitulé *Hüter der Verwandlung (Gardien de la métamorphose).* Dans son étude que l'on peut qualifier d'exhaustive, Dirk Weissmann a choisi une approche interculturelle. Ses lectures minutieuses doivent évidemment beaucoup au développement des *cultural studies* et des réflexions sur le post-colonialisme dans les travaux consacrés aux relations entre Occident et Orient. Il est d'ailleurs confronté à certaines accusations surprenantes dont Canetti a été victime, car le zèle anticolonialiste a cru voir en lui un représentant d'un eurocentrisme honteux.

Or, il suffit de lire les analyses que Dirk Weissmann a faites des rapports dominants–dominés pour se convaincre de l'inanité de tels reproches

à l'égard de cet « Européen pas comme les autres ». Dirk Weissmann qui ne laisse aucun détail dans l'ombre et qui sait découvrir les liens qui lient cette « phénoménologie », voire « épiphanie » de Marrakech à l'œuvre multiforme de Canetti, fournit la preuve que ce petit récit de voyage mène au centre de la pensée du « gardien des métamorphoses ». Le message humaniste de Canetti, son respect pour toutes les formes, même les plus humbles de la vie peut paraître bien utopique dans notre époque de fureur et de barbarie. « Garder ouverts les accès entre les autres » est la vocation et le métier du poète accomplis magistralement dans *Les voix de Marrakech.* La lecture que Dirk Weissmann nous en présente ici est à la hauteur des exigences de Canetti.

Gerald Stieg

Avant-propos

Longtemps marginalisé par la critique, *Les Voix de Marrakech* est assurément l'un des plus beaux livres d'Elias Canetti (1905-1994), l'un des plus accessibles et fascinants aussi, probablement son œuvre la plus poétique. Né d'un voyage authentique entrepris par l'écrivain en 1954, ce « chef d'œuvre mineur[1] » offre un saisissant portrait de la ville marocaine ainsi qu'une véritable introduction à la poétique et à la pensée du Prix Nobel de littérature de 1981. Dans la mesure où Canetti, cet auteur interculturel par excellence, définit l'écrivain comme « gardien des métamorphoses[2] », promoteur de la plasticité et de la mobilité des identités, son livre sur Marrakech peut se concevoir comme un tableau de métamorphoses interculturelles. En effet, la figuration de ces métamorphoses au sens canettien, placées dans le cadre d'une rencontre entre Occident et Orient, traverse le texte d'un bout à l'autre, l'inscrivant au cœur de l'univers de l'auteur. En faisant se rencontrer des êtres, lieux et objets culturellement hétérogènes et hybrides, ces « notes écrites après un voyage[3] » illustrent la singularité, l'étrangeté de la ville marocaine et de ses habitants en même temps qu'elles mettent en évidence tout ce qui rapproche le voyageur occidental de ces hommes et femmes qui incarnent une certaine universalité du destin humain et de la vie en général.

Associant l'analyse littéraire aux recherches socio-historiques, la présente étude est la première monographie de langue française consacrée aux

1. Julian Preece, « Canetti and the Question of Genre », dans Dagmar Lorenz (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004, p. 89-103. p. 95.
2. L'expression originale est *Hüter der Verwandlung*, issue de son discours « Der Beruf des Dichters », traduit sous le titre « Le métier du poète, discours munichois, janvier 1976 », dans *La conscience des mots*, *essais*, trad. de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, 1984, p. 319-331. Dans certaines traductions françaises, le terme original de *Verwandlung* a été traduit en français par « transformation ».
3. Il s'agit du sous-titre du livre : *Aufzeichnungen nach einer Reise*.

Voix de Marrakech[4]. Toutes langues confondues, elle constitue la première publication à proposer une lecture véritablement intégrale du livre[5]. En effet, bien que la recherche internationale ait produit toute une série d'articles et de chapitres d'ouvrages analysant l'œuvre sous divers aspects, essayant d'en livrer une interprétation synthétique, force est de constater que des pans entiers du récit n'avaient jamais fait l'objet d'un commentaire détaillé et d'une analyse approfondie. En outre, il apparaît que les travaux existants, aussi précieux que fussent leurs résultats, avaient jusqu'ici quelque peu négligé de confronter le texte de Canetti aux données topographiques et socio-historiques de la ville de Marrakech à l'époque du voyage. S'il ne s'agit pas, de manière plus ou moins positiviste, de réduire le texte littéraire au contexte et aux conditions de sa genèse, ou de le ramener à la topographie objective des lieux décrits[6], on verra que ces détails historiques et faits réels, lorsqu'ils sont disponibles, permettent dans de nombreux cas de mieux appréhender la particularité et l'originalité de l'approche mise en œuvre par Canetti.

L'objectif premier de cet ouvrage est de proposer un commentaire détaillé des quatorze chapitres des *Voix de Marrakech*, en établissant une synthèse des résultats de la recherche littéraire et historique. Dans la mesure du possible, j'ai essayé de garder l'étude accessible à un public non spécialiste. En se référant au texte allemand aussi bien qu'à la traduction française publiée, le livre s'adresse à tout étudiant, enseignant ou chercheur souhaitant explorer cette œuvre en profondeur et en intégralité. Ainsi, l'ouvrage pourrait servir de support à la préparation ou à l'accompagnement d'un enseignement de littérature en langue étrangère ou d'un cours de littérature en traduction, du lycée jusqu'aux deuxièmes cycles universitaires (études germaniques, littérature comparée, lettres modernes). Au-delà de cette dimension de synthèse à visée pédagogique, mon étude s'entend également comme une contribution à la recherche universitaire, en s'efforçant d'enrichir, grâce à de nouvelles découvertes et connaissances, les commentaires et interprétations existants.

Une première partie introductive, intitulée « Déplacement(s) », restitue le contexte biographique, historique et esthétique dans lequel se situe la genèse des *Voix de Marrakech*. Après avoir ainsi fourni une première présenta-

4. La première monographie entièrement consacrée à l'œuvre a paru en 2011, rédigée en allemand : Johannes Görbert, *Poetik und Kulturdiagnostik*, *Zu Elias Canettis « Die Stimmen von Marrakesch »*, St. Ingbert, Röhrig, 2009.
5. D'un excellent niveau, la monographie de Johannes Görbert (*op. cit.*) issue d'un mémoire de master, compte moins de cent pages.
6. Par rapport à cette problématique voir notamment Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, nº 8, mai 2011, URL : http ://www.fabula.org/lht/8/collot.html. 2011 ; voir aussi Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel*, *fiction*, *espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

tion synthétique (genre, structure, thèmes, style…), le texte est soumis à une analyse détaillée chapitre par chapitre. Ces analyses sont regroupées en trois sections calquées sur la structuration implicite du livre : « À la découverte de la ville rouge » (lecture des chapitres 1-6) ; « Au cœur de la communauté juive de Marrakech » (chap. 7+8) ; « Sur la "place des morts" et alentour » (chap. 9-14). Sans s'inscrire dans le cadre restreint du genre de l'explication de texte à la française, les principes de cette lecture linéaire s'inspirent du modèle du *close reading*, tout en y intégrant les données contextuelles nécessaires à la compréhension des différents chapitres, et en insérant ces derniers dans la structure générale et la cohérence thématique du livre.

Le parti pris de cette étude est celui d'une analyse aussi exhaustive que possible du texte, sur la base de la conviction que seule une interprétation attentive, précise et détaillée peut rendre justice à la densité et la richesse du récit de Canetti. Si, à première vue, l'écriture des *Voix de Marrakech* crée une impression de simplicité, de légèreté, il faut une approche méticuleuse et soucieuse du détail (y compris historique et topographique) pour déceler tous les rapports subtils, les échos et les renvois qui fondent sa logique. Le caractère minutieux de cette étude implique sans conteste de ma part un jugement de valeur quant à l'importance et la qualité de l'œuvre analysée. Tout en évitant la posture apologétique et en respectant une certaine distance critique, mon approche entend en effet valoriser les qualités du texte et son intérêt comme objet d'étude. Seule la postérité pourra dire si les efforts ainsi investis sur un texte longtemps jugé marginal auront été justifiés.

Malgré leur longueur extrêmement variable — allant, en gros, du simple au décuple –, j'ai retenu le principe général d'accorder à chacun des quatorze chapitres composant les *Voix de Marrakech* une sous-partie spécifique, en partant du constat de leur unité interne et de leur égale importance. Par conséquent, et même si l'ouvrage a été conçu comme une lecture suivie fondée sur une certaine progressivité, il est envisageable de consulter telle ou telle interprétation indépendamment du reste. Cela vaut également pour la partie conclusive (« Métamorphoses interculturelles : lecture d'ensemble ») qui s'attache à rassembler et à approfondir les thèmes et problématiques les plus centraux du livre, en plaçant au centre de l'analyse la problématique de l'interculturalité et la notion canettienne de métamorphose.

Même s'il est indispensable d'éclairer certains passages des *Voix de Marrakech* à la lumière d'autres œuvres et idées de Canetti, j'ai veillé à ne jamais perdre de vue la trame narrative et la logique poétique des textes et à ne pas alourdir le commentaire par de trop importantes digressions. Bien que l'œuvre soit riche en lectures potentielles et se prête à de nombreuses interprétations, j'ai également évité de plaquer sur elle de trop nombreux discours théoriques, qui, en fin de compte, risqueraient de lui rester étrangers. Si les *Voix de*

Marrakech, en tant que microcosme de l'œuvre canettienne, est un livre qui peut incontestablement servir d'introduction à la pensée de son auteur, cette étude ne se conçoit pas comme un ouvrage général sur Elias Canetti. Je serais néanmoins heureux si mon étude pouvait servir de porte d'entrée pour aller plus en avant dans la découverte de cette œuvre.

Pour ne pas alourdir le propos, il s'est en outre avéré nécessaire de renoncer à une comparaison explicite du récit de Canetti avec d'autres textes littéraires consacrés à Marrakech, qu'ils soient en allemand ou dans une autre langue littéraire. D'autant qu'il existe déjà une série d'études à ce sujet auxquelles je me suis référé dans mes analyses, sans toutefois partager toutes leurs conclusions, en particulier en ce qui concerne le texte de Canetti[7]. Enfin, sans sacrifier à des rapprochements hasardeux avec les événements tragiques qui ont marqué l'actualité récente en France, mon approche du récit de Canetti s'inspire des plaidoyers pour une lecture actualisante des œuvres du passé[8], en cherchant dans les textes littéraires d'hier de quoi faire réfléchir sur les défis d'aujourd'hui et de demain, notamment sur ceux lancés par la gestion de la différence culturelle, ethnique et religieuse. C'est dans la partie conclusive de cette étude que je tenterai d'approfondir cette piste sur la base des résultats obtenus à travers l'analyse des différents chapitres.

Issu d'un enseignement universitaire avec des étudiants français, cet ouvrage a été conçu pour un public francophone. Dans le souci de permettre son utilisation au-delà du cadre restreint des études germaniques, je me suis systématiquement référé à la traduction française pour les citations, en indiquant la version originale en note[9]. Publiée pour la première fois chez Albin

7. Voir Khalid Lazaare, *Marokko in deutschen Reiseberichten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, *Vorstudien zur deutschen Wahrnehmung einer islamischen Region*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang, 1998 ; Ishrak Kamaluldin, *Das Bild des Nahen Ostens in der deutschen Prosa seit 1945*, *Untersuchungen zum Charakter und der Funktion von Orientalismuskonzepten bei modernen deutschsprachigen Autorinnen und Autoren*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Peter Lang, 1997 ; Richard H. Lawson, « Desert song(s) : Edith Wharton's and Elias Canetti's Reflections on Morocco, in "In Morocco" and "The Voices of Marrakesh" », dans Anna Grotans *et alii* (dir.), *De consolatione philologiae*, vol. 2, Göttingen, Kümmerle, 2000, p. 489-498. Voir aussi Narjes Khodaee Kalatehbali, *Das Fremde in der Literatur*, *Postkoloniale Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti*, Günter Grass und Josef Winker, Münster, LIT, 2005 ; Rachida Nachit, *Literarische Bilder von Marokko : Darstellungsformen in deutschen Übersetzungen marokkanischer Autoren und in deutschsprachiger Literatur*, Münster *et alii*, Waxmann, 1997.
8. Voir en particulier Yves Citton, *Lire*, *interpréter*, *actualiser*, *Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
9. *Les Voix de Marrakech*, *journal d'un voyage*, trad. de l'allemand par François Ponthier, Paris, Librairie générale française, 1986. Le texte allemand est cité d'après

Michel en 1980, cette traduction, signée François Ponthier, est disponible dans la collection « Le livre de poche ». Cependant, les nombreux problèmes posés par cette version française, dont la qualité semble à vrai dire assez indigne d'un Prix Nobel de littérature, m'ont obligé à la modifier dans de nombreux cas, afin d'en extirper certaines erreurs (oublis, contre-sens, etc.) qui risqueraient sinon de travestir l'écriture et la pensée de Canetti. Somme toute, le travail approfondi sur la base de cette traduction française m'a amené à conclure que le lecteur gagnera grandement à se rapporter au texte original, dans la mesure où ses connaissances de la langue allemande le lui permettent. Comme alternative, le lecteur pourrait également se rapporter à l'édition bilingue annotée parue en 1992 dans la collection « Les langues modernes » (également au Livre de Poche)[10]. Épuisée depuis longtemps, cette édition a le grand mérite de corriger un certain nombre des problèmes posés par la première traduction, qui a ainsi été (tacitement) révisée. On ne peut que souhaiter que cette édition, même si elle est loin de régler tous les problèmes, soit rapidement réimprimée ou que le texte français amélioré qu'elle propose soit commercialisé sous une autre forme.

Parmi les nombreuses personnes qui ont, chacune à sa manière, aidé à la naissance de cet ouvrage, je tiens à remercier en particulier Gerald Stieg, Juan Asís Palao Gomez, Camille Jenn-Gastal, Anne D. Peiter, Sylvie Toscer-Angot, Isabelle Trimaille, le personnel du service de prêt interuniversitaire de l'Université Paris-Est Créteil, l'équipe du centre culturel Dar Al-Ma'mûn, les habitants de Marrakech qui m'ont guidé sur les pas de Canetti, notamment ceux du Mellah, mes étudiants germanistes de Créteil qui se sont laissés convertir en lecteurs de Canetti. Sans oublier Florent Champy qui, sans s'en douter, se trouve en quelque sorte à l'origine de ce livre…

l'édition : *Die Stimmen von Marrakech*, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, dans *Gesammelte Werke*, vol. VI, Munich et Vienne, Hanser, 1995. La pagination de cette édition de référence est identique à celle des éditions récentes en livre de poche chez l'éditeur Fischer (*Die Stimmen von Marrakech*, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1980, régulièrement réédité). Dans ce qui suit, les textes français et allemand seront cités par les abréviations V et S respectivement.

10. *Die Stimmen von Marrakesch*, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, trad. de l'allemand par François Ponthier, préf. et notes de Claude Mouchard et Hans Hartje, Paris, Librairie générale française, 1992.

Première partie

Déplacement(s)

De Roustchouk à Marrakech

Une identité littéraire au pluriel

Lorsqu'en octobre 1981, Elias Canetti s'est vu décerner le prix Nobel de littérature, nombreux étaient les pays à se féliciter de cette attribution, en présentant le lauréat comme l'un des leurs[1]. Les pays germaniques d'abord, toutes les œuvres de Canetti ayant été écrites en langue allemande ; en particulier l'Autriche, où l'écrivain avait passé des années de formation décisives et dont la littérature et la culture furent d'une importance cruciale pour son œuvre. Puis la Suisse, qui, au moment de l'attribution du prix, pouvait s'honorer de la présence de Canetti, installé à Zurich depuis les années 1970, ville qui fut aussi celle d'une partie de son enfance, et où se trouvent aujourd'hui sa tombe et ses archives. Sans oublier l'Allemagne, dans la mesure où Canetti a vécu plusieurs années à Francfort-sur-le-Main, pour y passer son baccalauréat notamment, et que c'est un éditeur allemand, Carl Hanser à Munich, qui, à partir des années 1960, a œuvré pour le succès international de l'auteur.

Au-delà des pays germaniques, la Grande-Bretagne pouvait également faire valoir ses droits sur un lauréat possédant, depuis 1952, la citoyenneté britannique. En effet, le Royaume-Uni avait accueilli l'écrivain germanophone à deux reprises : d'abord durant une partie de son enfance, puis dans l'immigration, quand, poussé à l'exil par le nazisme, Canetti a été naturalisé pour se fixer à Londres pendant une période de plus de trois décennies.

Plus en amont, la Bulgarie pouvait se féliciter d'un lauréat né dans la ville de Roustchouk, située dans un État bulgare devenu royaume indépendant

1. Gerald Stieg, « Les langues de l'exil ou pourquoi Elias Canetti n'est pas devenu sioniste », dans Peter Henninger *et alii* (dir.), *Exterritorialité de la littérature allemande*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 107-116, ici p. 107 ; Régine Robin, *Le Deuil de l'origine, une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Kimé, 2003 [1993], p. 112.

peu après la naissance de l'écrivain. Plus loin encore, la Turquie pouvait également se reconnaître en ce Prix Nobel, étant donné que Canetti, descendant d'une famille séfarade installée durant des siècles dans l'Empire ottoman, avait longtemps voyagé avec son seul passeport turc, et qu'il se reconnaissait, au moins en partie, dans ses origines turques[2], ce qui le rattache également au monde oriental.

Enfin, l'Espagne, pays d'origine du judaïsme séfarade dont la famille de l'écrivain est issue[3], pouvait également se réclamer du lauréat, même si les Rois catholiques avaient expulsé ses ancêtres, avec tant d'autres juifs espagnols, en 1492. Le judéo-espagnol fut en outre la première langue de Canetti, lequel a pu déclarer se sentir parfois comme un écrivain espagnol de langue allemande[4].

À cette longue liste peut s'ajouter un dernier pays, Israël, foyer national et refuge du judaïsme, qui, en dépit des réserves de l'auteur vis-à-vis du sionisme[5], s'est félicité de ce Prix Nobel d'origine juive.

Un parcours de vie singulier

Juif, Espagnol, Turc, Bulgare, Britannique, Allemand, Suisse, Autrichien… Qui est donc, au juste, Elias Canetti ? Comment situer « cet oiseau étrange, tombé de nulle part[6] » ? Recommençons par une autre tentative d'approche. Né en 1905 de parents juifs séfarades à Roustchouk (Roussé/Ruse/Pyce), ville bulgare faisant alors partie de l'Empire ottoman, Elias Canetti est l'écrivain par excellence du pluriculturalisme et du plurilinguisme européens. Sa première langue, langue familiale ancestrale, partagée plus tard avec sa première épouse Véza Taubner-Calderon, fut le judéo-espagnol ; or, dès le départ, il y eut aussi le bulgare, langue dominante des environs, le roumain, parlé par sa nourrice, et l'hébreu, langue des fêtes religieuses. Puis, à l'âge de six ans,

2. Dans *La Langue sauvée*, Canetti écrit : « J'avais toujours l'impression de venir de Turquie », Canetti, *La Langue sauvée* dans Écrits autobiographiques, préface et annotations par Michel-François Demet, trad. de l'allemand par Michel-François Demet, Armel Guerne, Bernard Kreiss et Walter Weideli, Paris, Librairie générale française, 1998, p. 281.
3. Plus précisément, la famille de Canetti est originaire du village espagnol de Cañete, près de Cuenca, origine dont elle a gardé la trace dans son patronyme, italianisé ultérieurement. En 1492, suite au Décret de l'Alhambra, la population juive, y compris la famille de Canetti, a été expulsée d'Espagne.
4. Canetti, Entretien avec Horst Bienek (1965), dans *Aufsätze*, *Reden*, *Gespräche*, *Gesammelte Werke,* vol. X, Munich et Vienne, Hanser, 2005, p. 164-173, ici p. 173.
5. Voir Gerald Stieg, « Erinnerungen an Elias Canetti », dans Sven Hanuschek (dir.), *Der Zukunftsfette, Neue Beiträge zum Werk Elias Canettis*, Dresde, Neisse, 2008, p. 13-28, ici p. 27.
6. Raphaël Sorin, « Le mystère Canetti », *L'Express*, 26 octobre 1995.

lorsque sa famille déménage à Manchester, le jeune Canetti apprend l'anglais, qui devient la langue de ses premières lectures littéraires, à laquelle s'ajoutera bientôt le français, appris d'abord par le biais de cours particuliers, puis en Suisse romande[7].

Or, ce n'est dans aucun des idiomes cités que Canetti écrira son œuvre, mais en allemand, qui est sa quatrième ou cinquième langue[8], apprise à partir de l'âge de huit ans seulement. L'allemand, langue littéraire à laquelle il restera fidèle durant toute sa vie, même après les terribles épreuves de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah, représente pour l'écrivain une véritable langue maternelle acquise sur le tard. Car c'est sa mère qui, après la mort du père et un déménagement à Lausanne, avant de s'installer à Vienne (1913-1916), lui transmet, dans des conditions bien particulières[9], la langue allemande qui jusque-là avait été réservée à la sphère intime des parents.

Enchaînant d'autres déménagements en compagnie de sa mère et ses deux frères, Canetti évolue pendant un quart de siècle entre l'Autriche, la Suisse et l'Allemagne. Il fait l'essentiel de ses études secondaires et supérieures à Zurich (1916-1921), Francfort-sur-le-Main (1921-1924) et Vienne (1924-1938), où il obtient en 1929 un doctorat de chimie avant de se vouer intégralement à la littérature. C'est à partir de ces années viennoises (enrichies par une brève mais marquante expérience berlinoise, en 1928) que Canetti commence à mener une intense activité intellectuelle et littéraire, participant à la dernière période de ce qu'on a coutume d'appeler la modernité viennoise[10], et rédigeant sa première grande œuvre, le roman *Auto-da-fé*, publié en 1935.

En 1938, au lendemain de la Nuit de Cristal et de l'*Anschluss* de l'Autriche au Reich hitlérien, Canetti, dont l'identité juive fut aussi déterminante que pleine de contradictions[11], est forcé de quitter Vienne pour Paris, puis

7. Les liens de Canetti avec la langue et la culture françaises s'illustrent également par le fait que ses deux frères cadets Jacques (1909-1997, célèbre directeur artistique de la chanson française) et Georges (1911-1971, grand professeur à l'Institut Pasteur, spécialiste de la tuberculose) se sont installés en France à la fin des années 1920. Parmi les parents français d'Elias Canetti, on peut encore citer deux célèbres cousins, l'éditeur Raphaël Sorin et le comédien Pierre Arditi.
8. Le comptage exact est sujet à discussion. Dans les publications consacrées à Canetti, on parle le plus souvent de l'allemand comme quatrième ou cinquième langue de Canetti, mais on pourrait aller jusqu'au chiffre de six, selon la manière dont on définit la compétence linguistique.
9. Par rapport à cet apprentissage, voir Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, chap. 2, section « Allemand au lac Léman », p. 77-89 ; sur le statut particulier de l'allemand pour Canetti, voir également Régine Robin, *op. cit.*
10. Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1991.
11. Rüdiger Zymner, « "Namenlos" und "unantastbar", Elias Canettis poetologisches Konzept », dans *Deutsche Vierteljahresschrift*, nº 3/1995, p. 570-595.

Londres, où il s'installera durablement, en obtenant en 1952 la nationalité britannique. C'est dans la capitale du Royaume-Uni que, pendant une période de plus de trente ans, naquit une partie essentielle de son œuvre, dont les *Voix de Marrakech* (rédigées dès 1954). À partir des années 1970, après avoir vécu quelques années entre la Grande-Bretagne et la Suisse, Canetti retourne définitivement à Zurich pour s'y installer avec sa deuxième épouse Hera Buschor. Il s'attelle à la rédaction de son autobiographie *Histoire d'une jeunesse*, tout en assistant à sa consécration définitive grâce à l'attribution d'une série de prix littéraires des plus prestigieux, du prix Büchner (1972) au prix Nobel (1981).

Repères de l'œuvre

L'œuvre d'Elias Canetti a souvent été associée à la littérature autrichienne, et l'auteur lui-même a pu s'identifier à la scène littéraire viennoise[12]. Marqué par la tradition autrichienne, son univers littéraire ouvre sur une perspective large, en s'inscrivant dans la tradition pluriculturelle de l'espace habsbourgeois et de l'Europe centrale[13]. Mais en réalité son œuvre va bien au-delà de ce cadre européen, étant donné que l'horizon culturel de cet homme encyclopédique embrasse pratiquement toute la littérature mondiale, de l'Occident à l'Extrême-Orient, des mythologies, épopées et contes jusqu'à la modernité en passant par les classiques. Seul son choix exclusif de la langue allemande, l'inscrivant dans un territoire littéraire circonscrit, semble imposer une limitation à ce représentant d'une littérature universelle dans la lignée des grands humanistes.

À travers une écriture protéiforme nourrie d'une myriade de lectures et de références, Canetti a défendu une idée pluraliste de la culture humaine dans sa richesse et sa diversité. Cet écrivain doté d'une curiosité infinie et animé par une passion intellectuelle sans bornes est notamment l'auteur d'un roman (*Auto-da-fé*, 1935), d'une étude psycho-anthropologique (*Masse et puissance*, 1960), d'un récit de voyage (*Les Voix de Marrakech*, 1968), d'une trilogie autobiographique (*La Langue sauvée*, *Le Flambeau dans l'oreille*, *Jeux de regard*, 1977-1985), de trois pièces de théâtre (*Noces*, *Comédie des vanités*, *Les*

12. Canetti, « Questions à Elias Canetti » (Entretien avec Gerald Stieg), dans *Austriaca*, n° 11, 1979, p. 17-30, ici p. 30. Voir aussi son discours de réception du Prix Nobel, « Le métier du poète », *op. cit.*
13. Voir à ce sujet Claudio Magris, « Ein Schriftsteller, der aus vielen Personen besteht, Canetti und Kakanien », dans Coll., *Hüter der Verwandlung*, *Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Munich et Vienne, Hanser, 1985, p. 260-273, ici p. 262 ; plus généralement voir Jacques Le Rider et Fridrun Rinner, *Les littératures de langue allemande en Europe centrale*, *Des Lumières à nos jours*, Paris, PUF, 1998.

sursitaires, 1964), de plusieurs essais et de centaines d'aphorismes, maximes et réflexions réunis en plusieurs recueils (publiés à partir de 1965).

Mariant tradition et innovation, conjuguant recherche esthétique et exigence morale, l'œuvre de Canetti comporte des analyses de grande envergure sur le XXe siècle, siècle qu'il a dit vouloir « prendre à la gorge[14] », des réflexions anthropologiques sur les mécanismes humains et les modes de fonctionnement psychosociaux, dans la lignée d'un Sigmund Freud ou d'un Carl Gustav Jung, auteurs qu'il a pourtant tenus en piètre estime. Si sa pensée et son écriture portent l'empreinte indélébile des conflits et catastrophes du siècle dernier, sa contribution à l'histoire littéraire et intellectuelle se caractérise notamment par son caractère quelque peu atemporel, inactuel, au sens nietzschéen[15]. Grand solitaire, Canetti n'a en effet jamais sacrifié à aucune tendance ou mode de son époque. Aussi ne s'inscrit-il dans aucun mouvement littéraire ou intellectuel de son temps, s'étant toujours tenu à l'écart des courants esthétiques et idéologiques dominants.

Au commencement était Roustchouk

Le brassage des cultures et des langues qu'illustrent la personne et l'œuvre de Canetti est le fruit d'un parcours biographique singulier marqué par de fréquents changements de pays et de culture. Cette extraordinaire diversité s'appuie d'abord sur la matrice puissante qu'est sa ville de naissance, la ville de Roustchouk du début du XXe siècle[16]. Durant toute sa vie, Canetti s'est en effet identifié à ce patchwork linguistique, culturel et ethnique dont il est issu et où cohabitaient à l'époque, outre la majorité bulgare, des minorités turque, grecque, albanaise, arménienne, tsigane, roumaine, sans oublier les juifs séfarades. Une forme de nostalgie ou de « mythe habsbourgeois[17] » peut pousser à idéaliser cette époque et cette ville, qu'on a pu désigner comme une « Babel heureuse[18] » et à qui Canetti lui-même a pu donner, dans le premier volume de son *Histoire d'une jeunesse*, les traits d'un paradis perdu[19]. Sans jamais avoir fait partie du monde habsbourgeois au sens politique, la ville de

14. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, dans Écrits autobiographiques, *op. cit.*, p. 1197 : « À présent je me dis que j'ai réussi à prendre ce siècle à la gorge ».
15. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, éd. de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1990 [1873/1874].
16. Par rapport à cette fonction de matrice, Canetti a pu écrire : « Rien de ce que je vivrai plus tard qui ne se fût déjà produit, sous une forme ou sous une autre, à Roustchouk, en ces temps-là. », Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 5.
17. Claudio Magris, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, trad. de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, 1991.
18. Olivier Agard, *Elias Canetti*, *l'explorateur de la mémoire*, Paris, Belin, 2003, p. 24.
19. Canetti, *La Langue sauvée*, chapitre « Roustchouk, 1905-1911 », *op. cit.*, p. 3*sq.*

Roustchouk, dont l'élite culturelle avait les yeux rivés vers la capitale autrichienne, et que certains contemporains désignaient par le nom de « Petite Vienne », évoque elle-aussi l'idéal mythique, promu par la nostalgie habsbourgeoise, d'une communauté multiforme unie dans sa diversité.

Malgré cette mythification latente du contexte historique, il est indéniable que cette diversité ethnique, culturelle et linguistique, conjuguée au rayonnement d'un certain esprit habsbourgeois, avait contribué à créer à Roustchouk une conscience citoyenne ouverte à la pluralité des identités[20]. Nul doute que l'identité plurielle de l'écrivain puise ses sources dans l'univers bariolé de ce carrefour commercial, culturel et linguistique. En effet, durant les premières années de sa vie passées à Roustchouk, Canetti a appris à concevoir la mobilité et la plasticité du moi comme les lettres de noblesse du genre humain, « le vrai triomphe de la nature humaine[21] », en développant une conscience aiguë de la richesse et de la diversité de l'humanité. Il a ainsi compris que l'esprit humain pouvait assimiler une grande quantité de référents culturels et intellectuels en apparence contradictoires ; il a intégré l'idée que ces éléments hétérogènes pouvaient coexister dans un seul être sans forcément engendrer une crise identitaire[22].

Ville établie au bord du Danube inférieur, en face de la Roumanie voisine, Roustchouk se situe du côté oriental de la frontière historique qui sépare l'Europe byzantine de l'Europe centrale au sens restreint du terme. Aussi ses habitants avaient-ils le sentiment de vivre à la périphérie de deux mondes, dans un espace de transition entre l'Occident et l'Orient[23]. La dimension orientale de cet ancien territoire ottoman est intéressante dans la mesure où, vu de l'Europe de l'Ouest, Canetti a souvent été perçu comme quelqu'un venu d'Orient[24]. Les origines ottomanes de Canetti trouvent un prolongement dans ses affinités avec la littérature et la philosophie orientales, à commencer par sa lecture des *Arabian Nights* (*Mille et une nuits*) entreprise en Angleterre à l'âge de six ans[25]. Ce tropisme oriental, qui s'exprime par un intérêt soutenu

20. Claudio Magris, « Ein Schriftsteller, der aus vielen Personen besteht », *op. cit.*, p. 262.
21. Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 192 : « on pouvait donc réunir en soi tant d'aspects différents et même contradictoires ; tous ces aspects apparemment impossibles à accorder entre eux coexistaient cependant ; il était possible de ressentir tout cela sans être anéanti par la peur ; et même, il ne fallait pas craindre de nommer et de considérer cela comme le vrai triomphe de la nature humaine ».
22. *Ibid.* Voir aussi Sven Hanuschek, *Elias Canetti, Biographie,* Munich et Vienne, Hanser, 2005, p. 23 ; Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 357.
23. Voir Olivier Agard, *op. cit.*, p. 25 ; voir aussi Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 39.
24. Voir Hanuschek, *op. cit.*, p. 532 ; voir aussi Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 53.
25. Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 45 ; Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 47.

pour le monde arabe et la culture de l'islam, joue un rôle important dans sa rencontre avec la ville de Marrakech. En effet, durant son voyage au Maroc, Canetti aura à plusieurs reprises eu l'impression de retrouver le monde de son enfance. Dans les *Voix de Marrakech*, la richesse ethnique, religieuse, linguistique de Roustchouk entre ainsi en résonance avec les origines ethniques variées et l'identité plurielle de la ville marocaine[26].

Canetti écrivain interculturel

Grâce à son enfance passée à Roustchouk et son parcours de vie marqué par de fréquents changements d'environnement culturel et linguistique, Canetti a acquis une richesse et une diversité d'expériences humaines hors pair, en développant une conscience quasi ethnologique de la différence culturelle[27]. En tant qu'écrivain et intellectuel, il n'a eu de cesse de transiter entre les mondes, les cultures et les langues, en élargissant toujours plus son horizon grâce à un recours constant à l'histoire des littératures et civilisations étrangères. L'idée d'unité de la civilisation humaine n'était pour lui concevable qu'à travers la diversité des cultures du monde. Il n'est donc guère étonnant qu'au sein de la critique littéraire, Canetti fasse figure d'« écrivain interculturel par excellence[28] ». À cet égard, il est tout à fait révélateur que le prix Adalbert de Chamisso, créé en 1985, qui distingue chaque année l'œuvre d'un écrivain de langue allemande possédant des origines culturelles et linguistiques étrangères, a failli porter le nom d'Elias Canetti. En effet, Chamisso et Canetti, ces éminents écrivains allemands d'adoption, ont été tous deux en discussion pour figurer comme patron de la littérature interculturelle germanophone[29].

Écrivain germanophone venu d'ailleurs, resté en exterritorialité[30] quasiment toute sa vie, Canetti a su transformer sa triple marginalité de juif, d'apatride et de polyglotte en programme, en conjuguant l'éloge de la diversité

26. *Die Stimmen von Marrakesch*, édition bilingue, *op. cit.*, p. 8.
27. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 85.
28. Christoph Gellner, « Schriftstellerreisen in die islamische Welt, Elias Canetti, Hubert Fichte und Michael Roes », dans *Stimmen der Zeit*, n° 223 (2005), p. 623-637, ici p. 624.
29. Voir Lerke Von Saalfeld, « Schluss mit dem Schubladen-Denken », dans *Chamisso, Viele Kulturen — eine Sprache*, n° 2, 2009, p. 26-28 ; sur le prix Chamisso voir Myriam Geiser, « 25 ans de "littérature Chamisso", L'étrange histoire d'un prix littéraire pas comme les autres », dans Weissmann, Dirk (dir.), *Littérature et migration : écrivains germanophones venus d'ailleurs*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2011 (= *Allemagne d'aujourd'hui,* n° 197), p. 63-73.
30. Par exterritorialité, j'entends ici l'impossibilité d'inscrire l'écrivain dans un territoire linguistique, culturel et littéraire uniforme et circonscrit. Au sujet de ce concept, voir en général Didier Lassalle et Dirk Weissmann (dir.), *Ex(tra)territorial, Les territoires littéraires, culturels et linguistiques en question — reassessing territory in literature,*

culturelle avec la pensée universaliste des Lumières[31]. La vie et l'œuvre de cet « Européen éclairé[32] » sont ainsi devenues porteuses de valeurs telles que la tolérance, l'ouverture et la mixité. À ce titre, Canetti est également une référence privilégiée et récurrente de toutes les approches postmodernes concevant l'art et la littérature non plus dans la perspective d'une seule nation, culture et langue supposées homogènes, mais comme un espace transversal où l'identité fait place à l'altérité, l'enracinement au déplacement. Il est en effet évident qu'en tant qu'exilé et nomade polyglotte, Canetti ne peut être enfermé dans un territoire exclusif[33].

De ce fait, l'œuvre d'Elias Canetti semble parfaitement s'intégrer dans ce paradigme d'analyse naguère défini par Homi K. Bhabha, l'un des fondateurs des études postcoloniales[34] :

> Alors qu'autrefois la transmission de traditions nationales était le thème majeur de la littérature mondiale, nous pouvons peut-être suggérer à présent que les histoires transnationales des migrants, des colonisés ou des réfugiés politiques — ces positions liminales et interstitielles — pourraient être les nouveaux terrains de la littérature mondiale[35].

Ce nouveau regard sur la littérature, étroitement lié à la décolonisation et à la mondialisation de la deuxième moitié du XXe siècle, tente de tenir compte des processus transnationaux, transculturels et translingues à l'œuvre dans les écritures contemporaines, tout en permettant une nouvelle vision des œuvres du passé. La perspective se déplace de l'étude des différences et frontières *entre* différentes cultures pour s'intéresser également à la différence culturelle au sein d'un même système littéraire, à l'instar de la littérature allemande interculturelle, du XIXe siècle à l'époque actuelle[36].

Reflétant à sa manière le tournant postcolonial et postnational des humanités, l'interculturalité est devenue depuis les années 1980 un concept-clé

culture and language, Amsterdam et New York, Rodopi, 2014 (en particulier l'introduction).

31. Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters", dans Hans Henning Jahn et Jens Stüben (dir.), *Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang, 2002, p. 335-358, ici p. 342.
32. Dagmar Lorenz, *A Companion to the Works of Elias Canetti*, *op. cit.*, p. 15.
33. Gerald Stieg, « Les langues de l'exil », *op. cit.*, p. 107.
34. Voir Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial — Une introduction critique*, trad. de l'anglais par M. Groulez et Ch. Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
35. Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 44 (trad. modifiée).
36. Pour une introduction à ce domaine d'études voir notamment Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, *Eine Einführung*, Paderborn, Fink/UTB, 2006 ; Carmine Chiellino (dir.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland : ein Handbuch*,

du débat sur les identités culturelles et littéraires[37]. La notion participe aujourd'hui d'un discours scientifique aux multiples ramifications et enjeux, notamment au sein des études littéraires, qu'il est impossible de résumer ici[38]. Néanmoins, on pourrait retenir comme dénominateur commun des différentes positions engagées dans le débat le constat selon lequel, dans un monde fait de migrations, déplacements, circulations matérielles et immatérielles de tous genres, l'identité et la culture ne sont plus à concevoir comme des concepts figés, statiques, mais comme des processus interactifs, comme une négociation infinie entre des appartenances multiples, une dynamique qui accompagne chaque individu durant toute sa vie.

De ce fait, le thème de l'interculturalité peut apparaître comme un remède au penchant ethnocentrique des sociétés. Cependant, la visée interculturelle se heurte également aux mécanismes psychosociaux de la xénophobie et du racisme. Il est évident que la mise en contact entre différentes cultures n'est pas nécessairement un phénomène pacifique, dépourvu de conflits. À tout moment, en effet, l'ordre social peut se renverser en une hostilité envers tout ce qui est perçu comme étranger, sans que le savoir interculturel puisse nécessairement y remédier.

À défaut de pouvoir entrer dans les détails d'une problématique aussi complexe qu'actuelle, l'objet de l'analyse interculturelle pourrait se définir sommairement comme la rencontre, plus ou moins intense, entre deux ou plusieurs cultures, y compris dans des œuvres fictionnelles. C'est sur cette acceptation large que s'appuie la notion d'interculturalité telle qu'elle est utilisée dans la présente étude qui se propose d'analyser la rencontre, au sein d'un

Stuttgart, Metzler, 2007 (2000) ; Manfred Durzak, *Literatur im interkulturellen Kontext*, Königshausen & Neumann, Wurtzbourg 2013. Dans le domaine francophone, voir aussi Bernard Bach (dir.), *La littérature interculturelle de langue allemande*, *Un vent nouveau de l'Est et du Sud-Est de l'Europe*, Villeneuve d'Ascq, 2012 (= *Germanica* n° 51) et Dirk Weissmann (dir.) *Littérature et migration, op. cit.*

37. Voir Dieter Heimböckel, Irmgard Honnef-Becker, Georg Mein, Heinz Sieburg (dir.), *Zwischen Provokation und Usurpation, Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, Munich, Fink, 2010. Dans le domaine francophone, voir aussi Jacques Demorgon, *Complexité des cultures et de l'interculturel, Contre les pensées uniques*, Paris, Economica, 2010 ; Christophe Den Tandt et Mireille Tabah (dir.), *Altérités, Nouvelles approches de la culture*, *de la représentation et de la différence* (= *Degrés, Revue de synthèse à orientation sémiologique*), Bruxelles, 2007.

38. Pour une critique du concept d'interculturalité voir notamment Wolfgang Welsch, « Transculturality — the Puzzling Form of Cultures Today », dans Mike Featherstone et Scott Lash (dir.), *Spaces of Culture : City*, *Nation*, *World*, Londres, Sage 1999, p. 194-213. Dans une perspective philosophique voir également Bernhard Waldenfels, *Topographie de l'étranger, Essais pour une phénoménologie de l'étranger*, trad. Francesco Gregorio *et alii*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2009.

texte littéraire, d'un grand nombre de référents issus de plusieurs systèmes nationaux, culturels, linguistiques. Le terme de rencontre implique que la simple juxtaposition culturelle ne saurait suffire ; pour parler d'interculturalité il est nécessaire que les différentes cultures se confrontent, interagissent, se mélangent. À cet égard, l'approche interculturelle doit se garder d'essentialiser les cultures mises en relation, car l'interaction entre elles implique justement leur plasticité et leur dynamisme. La question de l'essentialisation des cultures est également soulevée par les *Voix de Marrakech*, qui interrogent notamment la frontière entre Occident et Orient ayant incarné, des siècles durant, la principale ligne de démarcation entre « nous » et les « autres », l'Europe et son ailleurs…

Du voyage au récit

Les Voix de Marrakech comme texte interculturel

La perspective de l'interculturalité, applicable à toute la vie et l'œuvre d'Elias Canetti, s'avère particulièrement fructueuse lorsqu'on aborde le récit de son voyage à Marrakech. Comme la critique l'a souvent souligné, les *Voix de Marrakech* se prêtent particulièrement bien à une telle grille d'analyse[1]. Car, outre l'identité plurielle propre à l'écrivain, qui est à la fois le narrateur et l'un des personnages de son livre, le texte met en contact toute une série d'espaces, marqueurs et référents culturels, linguistiques, ethniques et religieux traditionnellement séparés dans la littérature européenne : Occident–Orient ; allemand–arabe ; judaïsme–islam, etc. Or, il ne s'agit nullement d'un simple face-à-face. D'une part, une bonne partie des lieux, personnages et objets prenant part à cette rencontre sont déjà en soi marqués par une histoire interculturelle. D'autre part, le texte met en scène une passionnante négociation entre l'identité et l'altérité, le même et l'autre, le propre et l'étranger, si bien qu'à certains endroits le texte ne permet plus de dire ce qui appartient au voyageur et ce qui vient de la culture visitée, dite étrangère[2]. Selon un processus qu'on pourrait qualifier d'hybridation[3], ce que l'on supposait être étranger s'avère intimement lié à sa propre identité, le lecteur apprenant à regarder les références familières avec d'autres yeux[4].

1. Voir notamment Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 105.
2. Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 207.
3. En suivant Bill Ashcroft *et alii.* (dir.), *Post-Colonial Studies*, *The Key Concepts*, Londres, Routledge, 2007 (2e éd.), p. 108-111, je propose de définir l'hybridité comme la création de nouvelles formes transculturelles à l'intérieur de la zone de contact produite par la colonisation ou par d'autres contacts (inter)culturels.
4. Stefanie Wieprecht-Roth, *« Die Freiheit in der Zeit ist die Überwindung des Todes »*, *Überleben in der Welt und im unsterblichen Werk, Eine Annäherung an Elias Canetti*,

Le récit de voyage rappelle également que l'interculturalité n'est pas à concevoir comme un processus harmonieux mais suscite des remises en cause, des conflits, des chocs. En effet, ce type d'écriture soulève la question fondamentale de l'asymétrie entre les cultures, entre l'Angleterre et le Maroc, l'Europe et le Maghreb, entre l'Occident et l'Orient[5]. Le voyage d'un écrivain issu de l'élite intellectuelle occidentale dans un pays et une ville marqués par toute une série de graves problèmes économiques et sociaux comporte inévitablement le risque de la domination d'une culture par l'autre, en l'occurrence celle de la culture lettrée européenne moderne sur la culture marrakchi autochtone. Cependant, il faut souligner que Canetti fut peu enclin à considérer la civilisation moderne comme supérieure aux sociétés dites archaïques ou primitives. De manière tantôt explicite tantôt implicite, son livre sur Marrakech questionne le regard occidental tributaire de critères plus ou moins ethnocentriques, un regard formaté et restreint qui risque à tout moment de passer sous silence la spécificité de la culture étrangère. Si résister à la volonté de domination de l'autre est l'un des objectifs intellectuels et existentiels de Canetti, la question de savoir à quel point il y parvient effectivement dans son livre sur Marrakech constitue l'une des questions les plus difficiles soulevées par cette œuvre.

L'exotisme consubstantiel de Marrakech

L'interculturalité est à distinguer de l'exotisme comme de l'orientalisme, qui en est l'une des formes particulières. En effet, l'exotisme désigne une vision plutôt superficielle des autres cultures et de leurs membres, fondée sur la fascination, un rapport à dominante largement émotionnelle, alors que l'approche interculturelle implique une prise de conscience, la volonté réelle de s'ouvrir sur l'altérité culturelle en questionnant sa propre identité. Il faut néanmoins admettre que l'exotisme constitue l'arrière-fond inévitable de toute représentation occidentale de l'Orient. Dans le cas de la ville de Marrakech, il paraît en effet difficile, voire impossible de se défaire du fort coefficient d'exotisme qui s'y attache depuis de longs siècles[6]. Pour un auteur européen, écrire sur

Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 217 ; Axel Gunther Steussloff, *Autorschaft und Werk Elias Canettis, Subjekt — Sprache — Identität*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 1994, p. 175 ; Bruno Zeyringer, *Die Erfahrung der Fremde, Elias Canetti : Die Stimmen von Marrakesch*, *Italo Calvino : Le città invisibile (Die unsichtbaren Städte)*, thèse de doctorat, Tübingen, 1995, p. 61.

5. Pour ce problème voir en général Axel Dunker, *Kontrapunktische Lektüren, Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Munich, Fink 2008, p. 10.
6. Voir Ishrak Kamaluldin, *op. cit.*, p. 138.

Marrakech, cette « ville rouge », « perle du sud », « porte du désert », signifie s'inscrire dans un discours surdéterminé par la tradition ethnographique, orientaliste, littéraire, touristique. À partir de ces représentations, stéréotypes et clichés remontant jusqu'aux *Mille et une nuits*, la cité marocaine fondée en 1071 a de tout temps possédé une allure mystérieuse et exercé un pouvoir magnétique d'attraction sur les voyageurs du monde entier. La ville, souvent perçue comme réservoir d'une culture archaïque, quasi médiévale, a ainsi pu jouer un rôle de terre mythique pour la quête identitaire occidentale, réceptacle d'un riche imaginaire, entre fascination et répulsion.

Les récits de voyage à Marrakech, les descriptions tantôt poétiques tantôt ethnographiques de la ville, possèdent donc une riche tradition, y compris dans le domaine allemand, tradition qui a donné lieu à une série d'études que je ne pourrais résumer ici[7]. Toutefois, afin de mieux situer l'approche de Canetti par rapport au discours touristique de son époque, il m'a semblé utile, à titre d'exemple, de citer quelques extraits d'un guide de voyage contemporain du voyage de Canetti dans la cité marocaine. En effet, comme on le verra tout au long du livre, l'auteur reprend dans *Les Voix de Marrakech* un certain nombre de lieux communs sur la ville orientale, tout en les modifiant pour y ajouter son regard personnel et critique.

Dans l'ouvrage *Marrakech en trois jours*, paru l'année même de la visite de l'écrivain, on peut lire ce portrait, qui suffit à se faire une idée de l'imaginaire de l'époque (perpétué en grande partie par les publications touristiques actuelles) :

> Marrakech… Ville impériale…
> Nous l'aimons parce qu'elle ne ressemble à aucune autre cité.
> Elle est à la fois, poussière et couleurs, ruine et splendeur, musique et parfums. […]
> « C'est la singularité du Maroc, notait naguère André Chevrillon, de nous montrer, vivantes encore et chacune à son plan, quelques unes des grandes formes qu'a traversées au cours des âges, notre espèce. C'est le passant dans la venelle, ombre blanche glissante presque irréelle ; c'est l'affairement biblique autour des infatigables petits ânes ployant sous la charge, le mystère de la demeure fermée et de la femme voilée, impersonnelle, lointaine ; c'est l'étonnant grouillement humain de la Place Djema el Fna[8] à certaines heures du jour, les oasis de silence des mosquées ; c'est enfin l'heure de la prière, les

7. Voir notamment Khalid Lazaare, *op. cit.* ; Ishrak Kamaluldin, *op. cit.* ; Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.* ; Rachida Nachit, *op. cit.*.
8. La graphie du nom de cette place varie selon les langues dans lesquelles il a été transcrit. Au sein même des textes français on remarque des variations, comme le montre notamment la traduction française du livre de Canetti. Dans le cadre de cette étude, j'ai retenu, en dehors des citations, la graphie « Jemâa El Fna ».

> mille voix des muezzins emplissant le ciel… alors, sur Marrakech muette et prosternée, a sonné la formule de l'Absolu musulman, celle où se suspend tout l'ordre du monde, de la société et de la vie, pour l'humanité d'Islam. » C'est ainsi qu'il faut visiter cette Reine du Désert, dans la majesté fastueuse de ses poussières d'ocre, de son éblouissant soleil, de son histoire presque millénaire dont une impérissable empreinte a marqué son sol… Malheur à l'étranger qui essaie de lui appliquer, pour la juger, nos normes occidentales, nos concepts chrétiens, notre fatuité de civilisés… Pour un tel esprit, elle est hermétique[9].

Voilà donc l'image de la ville qu'on présentait alors aux touristes — déjà nombreux dans les années 1950[10] — souhaitant découvrir la ville. Comme dans de nombreuses autres représentations de Marrakech, contemporaines ou antérieures, on y souligne le côté mystérieux et le caractère insaisissable, contrasté, presque contradictoire, de la ville, tout en louant son irrésistible attrait.

Bien que marquée par l'imaginaire orientaliste et le discours colonial, cette représentation n'est pas factice ; elle reflète également l'indéniable charme de la ville, l'incontestable originalité de son site, comme le confirment ces propos issus d'une très sérieuse étude urbanistique et démographique parue plus de cinquante ans après :

> Tout y sollicite l'imagination : le site naturel entre neige et désert, l'architecture de la ville, son urbanisme qui mêle les styles, les couleurs, tantôt discrètes, parfois agressives, des parfums enchanteurs de l'« Orient » aux odeurs nauséabondes des égouts à ciel ouvert et plus que tout, l'élément humain, la vivacité des gens, de l'homme de la rue, son humour décapant, son persiflage constant[11].

Certaines photographies de Marrakech datant de l'époque du voyage de Canetti permettent de vérifier ces propos : l'attrait de la ville, la beauté parfois spectaculaire des lieux, qui forment l'arrière-plan des expériences que

9. Coll., *Marrakech en trois jours*, *avant propos de Pierre Lyautey*, Éditions Pasuma, Marrakech, 1954, p. 9.
10. À ce sujet, on peut (re)voir le début du film *L'homme qui en savait trop* qui montre précisément l'arrivée de touristes britanniques dans la ville. *The Man Who Knew Too Much*, film américain d'Alfred Hitchcock sorti en 1956 ; scénario de John Michael Hayes, d'après une histoire de Charles Bennett et D.B. Wyndham-Lewis ; avec James Stewart et Doris Day dans les deux rôles principaux. À côté du film *Another Sky*, produit par l'ami de Canetti, ce film est un excellent moyen pour se faire une idée du Marrakech de l'époque du voyage de Canetti
11. Youssef Courbage, Patrick Festy, Anne-Claire Kurzac-Souali, Mohamed Sebti, *Gens de Marrakech : géo-démographie de la ville rouge*, préface de Jamal Bourchachen, Paris, Institut national d'études démographiques, 2009, p. 91.

l'écrivain allait faire dans la cité[12]. Parmi les éléments cités par cet extrait, celui de la « vivacité des gens » est sans doute de loin le mot-clé le plus important pour une étude des *Voix de Marrakech*, comme on le verra.

Canetti à Marrakech

Le voyage au Maroc qui a présidé à la naissance des *Voix de Marrakech* eut lieu en mars 1954. Seul voyage de l'époque qui mena Canetti en dehors des frontières européennes, il eut lieu pendant une période particulièrement mouvementée de l'histoire marocaine, marquée par le délitement du pouvoir colonial français et par le combat national pour l'indépendance (la « révolution du roi et du peuple »)[13]. Au chapitre huit de son récit (« La famille Dahan »), Canetti évoque les incidents et attentats qui ont ponctué cette période agitée, entre l'exil du sultan Mohamed V, en 1953, et son retour triomphal, en 1955, comme futur roi du Maroc libre. Il reste que, même si ce contexte politique particulier a laissé des traces dans le texte, le voyage à Marrakech est d'abord le fruit du hasard. Et l'idée de publier un livre sur ce voyage n'allait s'imposer à Canetti que plusieurs années après l'expérience marocaine, lorsqu'il sera devenu un écrivain reconnu. Ce qui est loin d'être le cas en 1954, quand il peine à finir son deuxième livre (*Masse et puissance*, sorti en 1960) et que le succès de son premier roman (*Auto-da-fé*, paru initialement en 1935, republié en 1948) reste plutôt confidentiel[14].

C'est Aymer Maxwell (1911-1987), sans doute le plus proche ami que Canetti ait eu en Grande-Bretagne, qui a invité Canetti à l'accompagner au Maroc. Sir Aymer Maxwell of Monreith, membre richissime de la vieille noblesse écossaise, que Canetti a maintes fois accompagné en voyage[15], fut à cette époque le producteur d'un film britannique tourné à Marrakech. Intitulé *Another Sky* et sorti en salles en 1960[16], ce film raconte l'histoire d'une Anglaise venue à Marrakech pour prendre un poste de gouvernante et qui se perd dans les profondeurs du Maroc après être tombée amoureuse d'un musicien marocain itinérant, qu'elle essaie en vain de retrouver. Un grand nombre des scènes de ce film tourné à Marrakech peuvent faire figure d'album du voyage de Canetti, dans la mesure où beaucoup de lieux, personnages et thèmes

12. Voir François Bonjean, *Marrakech : Maroc*, Rabat, Office marocain du tourisme, 1951.
13. Michel Abitbol, *Histoire du Maroc*, Paris, Perrin, 2009, p. 503*sq.*
14. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 530.
15. Elias Canetti, *Les années anglaises,* trad. de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Albin Michel, 2005, p. 32, n. 1.
16. *Another Sky*, film en noir et blanc, Grande-Bretagne, 1954, réal. Gavin Lambert. Pour la fiche complète du film voir http : //www.imdb.com/title/tt0278308/.

du livre y apparaissent : la place Jemâa El Fna, les souks, les mendiants, les enfants, la vente du pain, les fenêtres grillagées, etc.

En mars 1954, Canetti quitte donc son domicile londonien de Hampstead pour accompagner Maxwell et l'équipe du film pour un voyage de près d'un mois dans la ville marocaine. Le groupe entier était logé au même hôtel, Canetti partageant ses repas et ses soirées avec les membres de l'équipe, même s'il passait le plus clair de son temps à découvrir la ville, la plupart du temps seul. On peut supposer, comme le fait le biographe de Canetti, qu'en invitant son ami en voyage, Aymer Maxwell avait probablement l'intention d'arracher celui-ci à l'état d'abattement et de mélancolie dans lequel il était plongé à l'époque. On peut également penser que Canetti a accepté l'invitation de son ami non seulement pour changer d'air, mais également pour des raisons plus profondes. Il est en effet probable que l'écrivain ait immédiatement perçu la parenté entre la destination du voyage et ses propres origines familiales et culturelles, à une époque où il projetait déjà d'écrire un jour l'histoire de son enfance. Le voyage aura été une expérience marquante, décisive, qui a opéré un ressourcement littéraire et intellectuel ainsi qu'une revitalisation sur le plan personnel[17].

Pendant trois semaines, Canetti a eu l'occasion d'explorer en profondeur la ville, sans toutefois prendre des notes. Parti sans programme établi, il a pu se laisser guider par son instinct et par ses envies, suivant simplement les voix de la ville, au gré du hasard et des rencontres. Comme l'indique le texte de présentation de l'édition originale du livre : « Durant ses promenades à travers les quartiers arabes et juifs de la ville, il s'est imprégné de voix, d'odeurs, de gestes, d'images[18]. » Les expériences faites pendant ces semaines passées à Marrakech semblent avoir été d'une richesse telle que Canetti a pu affirmer qu'il allait lui falloir des années pour comprendre complètement ce qu'il y avait vu, senti, entendu[19]. D'où la perplexité dont le narrateur témoigne régulièrement face à ce qu'il observe sur place. La ville marocaine le ramenant à son enfance à Roustchouk, le voyage semble en outre avoir provoqué une reprise de conscience aiguë de ses origines culturelles plurielles. Cependant, malgré la masse et la puissance des expériences faites sur place, ce n'est que durant les semaines suivant son retour à Londres, précisément à partir du

17. Pour tout ce paragraphe, voir Hanuschek, *op. cit.*, p. 417-418, p. 529, p. 537.
18. J'ai décidé de reproduire ici la quasi-totalité des paratextes de l'édition originale allemande dans la mesure où ceux-ci n'existent plus dans les éditions allemandes actuelles et n'ont jamais été traduits en français.
19. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 531.

2 avril 1954[20], que Canetti a noté ses souvenirs du voyage, notes qui allaient devenir plus tard le livre intitulé *Les Voix de Marrakech*.

« Notes écrites après un voyage »

Le sous-titre de l'ouvrage, « notes écrites après un voyage » (*Aufzeichnungen nach einer Reise*), met en évidence le décalage entre le vécu et l'écriture, décalage auquel s'ajoute ensuite le long délai entre l'écriture de la première version des textes et leur publication en volume. Le livre est donc loin d'être un journal de voyage spontané, né d'impressions immédiates ; l'expérience vécue qui se trouve à l'origine du texte est restituée à distance, à partir des seuls souvenirs de l'écrivain, réputé pour sa mémoire phénoménale[21]. Le lieu d'écriture apparaît ainsi comme un « lieu de mémoire hybride situé entre Marrakech et Londres[22] ». Malheureusement, la subtilité de la préposition utilisée par Canetti (*nach*, après) passe trop souvent inaperçue des critiques (y compris allemands) ainsi que des éditeurs et traducteurs étrangers, ce qui tend à effacer la spécificité de la formulation choisie par l'auteur. C'est le cas notamment en France où le sous-titre de la traduction française indique simplement : « journal d'un voyage ».

Outre la précision apportée sur la genèse du livre, le sous-titre « notes écrites après un voyage » rapproche les *Voix de Marrakech* d'un genre que Canetti affectionnait particulièrement : les *Aufzeichnungen*[23]. Il s'agit d'une appellation générique difficile à traduire, qu'on peut rendre en français à la fois par notes, réflexions, aphorismes, maximes, carnets, etc. Pour la traduction française des *Aufzeichnungen* de Canetti, les traducteurs et éditeurs ont généralement retenu le terme de réflexions qui cependant ne peut suffire seul pour saisir la spécificité de ce genre très canettien et intimement lié à la genèse de son récit de voyage[24]. Dans le paratexte de l'édition originale des *Voix de Marrakech*, l'auteur souligne en effet la relation étroite du livre avec les réflexions :

> Les voyages dans des pays inconnus, en particulier chez des hommes dont je ne comprends pas la langue, sont les seules périodes durant lesquelles je dois interrompre l'écriture de mes réflexions [*Aufzeichnungen*], que d'habitude

20. *Ibid.*, p. 528.
21. Gerald Stieg, « Erinnerungen an Elias Canetti », *op. cit.*, p. 19.
22. Giulia Radaeli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, *Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p. 77.
23. Sur ce genre chez Canetti en général, voir Eric Leroy du Cardonnoy, *Les "Refléxions" d'Elias Canetti : une esthétique de la discontinuité*, Berne *et alii*, Lang, 1997.
24. Par souci de simplification, je vais néanmoins donner la préférence, dans ce qui suit, au terme de réflexion.

> je note régulièrement, quotidiennement à vrai dire. Trop de choses se précipitent en même temps sur vous, la détermination et la force des nouvelles impressions empêchent de les fixer par écrit. Dans l'instant, il est impossible de savoir ce que tout cela signifie, et le peu qu'on comprend ne vaut pas la peine d'être noté, car il y a tellement plus à y découvrir. Une fois rentré à la maison, dans l'environnement familier, les nouvelles impressions trouvent leur sens, la deuxième partie du voyage commence, la partie la plus intéressante probablement. À travers un processus d'écriture rapide et ininterrompu, on se libère de son profond étourdissement[25].

Dans ce paratexte, absent des (ré)éditions récentes du livre, Canetti s'explique donc sur la genèse de son texte, en insistant particulièrement sur l'impossibilité de coucher immédiatement sur le papier les impressions de son séjour, la nécessité d'une décantation de l'expérience, etc. Ce n'est qu'au retour du voyage que les expériences ont pris tout leur sens, le vécu du voyage s'intensifiant rétrospectivement[26]. Comme il le précise à un autre endroit, la rédaction rétrospective de ce genre de notes sur un voyage, cette « deuxième partie du voyage », a pu lui prendre jusqu'à trois fois plus de temps que le séjour en lui-même[27]. Or, ce qui semble le plus intéressant en l'occurrence, c'est que Canetti place ce travail de prise de notes succédant au voyage dans le contexte général de ses réflexions notées quotidiennement et dont une sélection a été publiée en plusieurs volumes à partir de 1965[28].

La rédaction quotidienne de ces réflexions est d'abord la conséquence d'un « engourdissement fatal[29] » provoqué par un état d'ascèse littéraire, une restriction créatrice jugée malsaine rétrospectivement. En 1937, sous l'effet du contexte politique de l'époque marqué notamment par la montée du nazisme, Canetti avait décidé d'arrêter toute activité littéraire pour se consacrer exclusivement à son opus magnum *Masse et puissance*, afin d'examiner les raisons profondes de ce qui était en train de se passer sous ses yeux. Au bout de quelques années, Canetti s'est rendu compte que cette concentration exclusive, cet acharnement monomaniaque sur le problème des masses, l'avait mené dans une impasse, le conduisant au bord de la folie. La décision de

25. Canetti, *Die Stimmen von Marrakech*, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, Munich et Vienne, Hanser, 1968 (jaquette).
26. Voir aussi Canetti, *Le Flambeau dans l'oreille*, dans Écrits autobiographiques, *op. cit.*, p. 627.
27. Canetti, « Dialogue avec le partenaire cruel », dans Canetti, *La Conscience des mots*, *op. cit.*, p. 76.
28. Les *Aufzeichnungen* représentent en effet un bon quart du volume des œuvres complètes de Canetti ; leur masse totale, conservée dans les archives, semble dix fois supérieure. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 174.
29. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 962.

commencer la rédaction des réflexions, d'écrire, pendant une ou deux heures par jour, tout ce qui lui passe par la tête, fut alors conçue par l'auteur comme une sorte de soupape, dérivatif, antidote au travail savant sur le grand livre, qui ne sortira qu'en 1960, après l'avoir occupé pendant une bonne trentaine d'années de sa vie.

Commencées en 1942, les réflexions de Canetti, ce gigantesque chantier de notes, esquisses, matériaux, constituent la base même de toute l'œuvre postérieure[30]. Cette accumulation de réflexions, aphorismes, idées, portraits, récits, progressivement mis en forme et étoffés, allait correspondre à la manière même qu'avait dès lors l'écrivain de concevoir ses livres. Quant aux *Voix de Marrakech*, elles s'inscrivent également dans le cadre général de cette méthode de production, dans la mesure où certaines parties semblent s'être d'abord limitées à des esquisses, voire à une seule phrase, avant de se voir développer[31]. Toutefois, la forme définitive, proprement poétique, des récits composant le livre sur le voyage à Marrakech diffère sensiblement du caractère des textes appartenant aux *Aufzeichnungen* en tant que telles, ce qui fait qu'on peut difficilement parler d'un genre commun[32]. En effet, les « notes écrites après un voyage » se sont vite émancipées du reste des réflexions notées à l'époque, en devenant une véritable œuvre littéraire.

Des « notes » à la littérature

C'est par les réflexions notées au sujet de Marrakech, commencées en avril 1954, que Canetti entame son retour à l'écriture littéraire, abandonnée une quinzaine d'années plus tôt. C'est par la mise en récit des expériences du voyage qu'il arrive à surmonter sa crise créatrice pour retrouver sa vocation première d'écrivain. L'ascèse que Canetti s'était infligée à la fin des années 1930 avait engendré l'interdiction de s'adonner au plaisir du récit, tellement lui paraissait urgent son travail sur les masses. Grâce à l'expérience du voyage, au contact notamment des conteurs de la place Jemâa El Fna à Marrakech, il trouve « une respiration nouvelle[33] », renoue avec la « vision poétique du

30. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 174.
31. *Ibid.*, p. 533. Certaines réflexions publiées dès 1965 dans le volume *Le Territoire de l'homme* donnent une idée de la nature de ces « notes » ; voir Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1147*sq.*
32. Voir Sigurd Paul Scheichl, « Canetti's Aufzeichnungen », dans Dagmar Lorenz, *op. cit.*, p. 123-135.
33. Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti, métamorphose et identité*, Paris, La Différence, 1990, p. 124.

réel[34] », en redevenant le conteur qu'il a été à ses débuts. Une renaissance littéraire d'autant plus opportune que le travail sur *Masse et puissance* avait alors fini par s'enliser[35].

Or, inversement, le travail d'écriture des *Voix de Marrakech*, en provoquant un véritable déblocage, aura également profité à l'ouvrage sur les masses. Comme l'écrit Canetti dans l'une des notes de l'époque, la reconstitution littéraire de l'expérience de Marrakech l'a amené à « construire en moi-même quelque chose comme une nouvelle ville, où le livre sur les masses, qui ne veut plus avancer, peut à nouveau prospérer[36] ». Il faut dire que, malgré tout ce qui les sépare, les deux publications partagent un certain nombre de thèmes, idées, concepts, si bien que maint passage du livre sur Marrakech peut se lire comme une illustration littéraire des théories exposées dans *Masse et puissance*, publié en 1960. Aussi le renvoi aux analyses proposées par cette somme érudite s'avère-t-il utile, nécessaire même, à la compréhension de certains épisodes.

Dès avril 1954, il existe un manuscrit du livre comportant environ deux cents pages rédigées en l'espace de deux semaines, pendant lesquelles Canetti a condensé le vécu de son voyage[37]. Ce manuscrit, plus ample que le texte publié, comporte la première version des chapitres qui composeront son récit. Cependant, ce n'est que quatorze années plus tard, en 1968, que le livre sortira en librairie, un délai entre rédaction et publication qui, tout en étant assez exceptionnel, n'est pas surprenant chez cet écrivain qui a toujours eu besoin d'une longue période de gestation avant de transformer ses notes (ou réflexions) en livre. Pendant longtemps, seuls sa femme et quelques amis intimes connaissaient l'existence du manuscrit. Aussi aucun éditeur ne pouvait-il le réclamer à Canetti, qui ne l'a jamais proposé à personne. À l'origine, ces pages ne s'adressaient à personne d'autre qu'à lui-même ; c'est en premier lieu pour lui-même qu'il a noté ces histoires de Marrakech, pour approfondir ses souvenirs, pour en conserver la mémoire, afin de réfléchir à sa propre place en tant qu'écrivain et intellectuel[38].

C'est Herbert G. Göpfert, l'éditeur de Canetti aux éditions Hanser, qui, ayant accueilli l'œuvre de Canetti à partir de 1964, a convaincu l'écrivain de réviser le manuscrit en vue d'une publication pour le lancement d'une

34. Manfred Durzak, « Ein kanonischer Text ? Der Blick in die eigene Vergangenheit in Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" », dans Michaela Auer et Ulrich Müller (dir.), *Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven : « Andere Texte anders lesen »*, Stuttgart, Heinz, 2001, p. 455-463, ici p. 459.
35. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 530-531.
36. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1151 (trad. modifiée).
37. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 531.
38. *Ibid.*, p. 527-528.

nouvelle collection-phare. Pendant les trois années que l'écrivain a mis à retravailler progressivement ses « notes écrites après un voyage », les réserves qu'il semble avoir eues au début se sont peu à peu transformées en une sorte d'affection pour le texte[39]. Sur le plan de la composition du livre, la révision du manuscrit initial s'est traduite par de nombreuses modifications et coupes : certains textes, dont un chapitre sur Mogador (ancien nom de la ville côtière d'Essaouira) et un portrait satirique de son ami Aymer, n'ont pas été retenus dans la mouture finale[40]. Sans parler de la question de l'ordre des textes sur laquelle je reviendrai plus loin.

Malgré ce travail préparatoire conséquent, Canetti s'est plu à souligner la rapidité et la facilité avec laquelle il a écrit ce livre (ce qui a pu contribuer à en minimiser l'importance), alors que d'autres œuvres, à commencer par *Masse et puissance*, ne sont nées qu'au prix de longs et pénibles efforts. La dimension financière semble également avoir joué un rôle dans la décision de transformer les « notes » en publication. Canetti publiait en effet très peu et la vente de ses livres ne décollait pas, malgré son succès grandissant et les récompenses obtenues depuis le début des années 1960[41]. Le pari a été gagné : le livre sur Marrakech, sorti durant l'été 1968, a été dès le départ un franc succès commercial (et aussi critique), lui permettant de s'adresser désormais à un public plus large[42].

Pour ce qui concerne le titre principal du livre, Canetti avait d'abord songé à *Die Laute von Marrakesch*, formule qui avait sa préférence mais qui a l'inconvénient de comporter une ambiguïté dans la mesure où *die Laute* est à la fois le pluriel de *Laut* (son) et le singulier de *Laute* (luth). L'interprétation du titre comme *Le Luth de Marrakech* était d'autant plus gênante que le luth (*oud*) est généralement désigné comme le roi des instruments de la musique arabe classique. Le risque d'un quiproquo était trop fort. Le terme de *Stimmen* (« voix » au pluriel) que Canetti a finalement retenu, possède essentiellement deux dimensions : il fonctionne comme une métonymie, désignant les gens (et animaux) de Marrakech, et en même temps comme une métaphore pour ce qui est dit, les propos tenus[43].

Qu'il s'agisse de voix (*Stimmen)* ou de sons (*Laute*), le titre du livre sur Marrakech est le premier d'une série de quatre titres conçus par Canetti qui mettent en avant la dimension acoustique du vécu[44]. Dès ses années viennoises,

39. *Ibid.*, p. 500 et p. 529.
40. *Ibid.*, p. 534.
41. *Ibid.*, p. 519.
42. *Ibid.*, p. 529.
43. Giulia Radaeli, *op. cit.*, p. 105.
44. Les autres titres sont : *Le Témoin auriculaire* (*Der Ohrenzeuge*, 1974) *; La langue sauvée* (*Die gerettete Zunge*, 1977) *; Le flambeau dans l'oreille* (*Die Fackel im Ohr*, 1980).

la sphère acoustique a joué un rôle essentiel dans la manière qu'avait Canetti d'approcher le réel et de concevoir ses textes[45]. À Marrakech, cette attention portée aux paysages vocaux, aux manifestations acoustiques de la vie s'illustre dans un cadre interculturel en impliquant divers réseaux sonores de la ville. Ces voix vont du cri d'agonie de l'animal jusqu'à la voix désincarnée, sans corps reconnaissable, de l'ultime chapitre, en passant par la voix des conteurs de la place Jemâa El Fna, l'appel des mendiants, la récitation de la Torah par les enfants juifs, une douce voix féminine derrière une fenêtre grillagée...

45. Une partie du deuxième volume de son autobiographie s'intitule justement « L'apprentissage de l'oreille (Vienne 1924-1925) », Canetti, *Le Flambeau dans l'oreille*, *op. cit.*, p. 387.

Genre, structure, thèmes

Entre document, fiction et autobiographie

En ajoutant aux *Voix de Marrakech* le sous-titre « notes écrites après un voyage », Canetti n'a pas employé un nom de genre convenu, tel que roman, récit, etc. Selon un procédé auquel il a souvent eu recours, au sein d'une œuvre qui comporte un large éventail de genres, il a opté pour un sous-titre original, unique, descriptif, qui demande à être analysé. Or, les mots de ce sous-titre accentuent surtout le caractère hétéroclite de l'œuvre et sa genèse polymorphe ; ils permettent difficilement de clarifier la nature du texte final. Afin de préciser le genre du texte, la critique a essayé d'y appliquer plusieurs autres appellations qui vont du terme passe-partout de « relation de voyage », utilisé faute de mieux, jusqu'à des dénominations telles que « miniatures[1] », « tableaux[2] », « vignettes[3] ». Malgré la diversité des termes qui circulent et les difficultés qu'ils soulèvent, les discussions autour du genre du livre semblent s'organiser essentiellement autour de trois aspects : document, fiction, autobiographie ; des aspects qui sont, chacun à sa manière, pertinents pour saisir la nature de l'œuvre.

1. Karoline Hornik, « "Vielleicht war er gar nicht dort. . .", Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" als das "Andere" seiner Autobiographie », dans Sven Hanuschek (dir.), *Der Zukunftsfette, Neue Beiträge zum Werk Elias Canettis*, Dresde, Neisse, 2008, p. 113-136, ici p. 124 ; Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 77.
2. Walter Hilsbecher, « Elias Canetti : "Die Stimmen von Marrakesch" », dans *Frankfurter Hefte,* n° 14 (1969), p. 208-209, ici p. 208.
3. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference : Self and Other in Elias Canetti's "Voices of Marrakesh" », dans David Darby (dir.), *Critical Essays on Elias Canetti*, New York, Hall, 2000, p. 201-212, ici p. 201.

Concernant l'aspect documentaire, Canetti a profité du paratexte de l'édition originale pour mettre en avant cette dimension de son livre, en le différenciant du genre romanesque notamment. Évoquant sa « prise de notes » au retour de son voyage, il précise en effet que

> […] ce genre d'écriture n'est pas destiné chez moi à inventer de nouveaux personnages comme dans un roman, où la « réalité » ne sert que de prétexte à des inventions d'un tout autre genre, où il s'agit de créer un univers inédit, obéissant à ses propres règles. Ces notes se tiennent au plus près du vécu, elles ne cherchent pas à le modifier et insistent sur sa signification particulière. Aussi est-il juste de les laisser dans leur forme d'origine, en interrompant leur élaboration au moment où la tentation de créer une nouvelle œuvre se fait trop pressante[4].

Selon cette présentation du livre, affirmant notamment que le travail d'écriture s'est tenu « au plus près du vécu », Canetti revendique pour son texte une forme d'authenticité à l'écart de la fiction. Il s'agirait de restituer rien d'autre que la « réalité » du voyage sans s'en servir de prétexte pour faire œuvre d'invention. Dans l'une des réflexions rédigées à la même époque, l'écrivain évoque ce qui est un besoin de fidélité au réel : « Pour l'amoureux de l'invention, c'est merveilleux de devenir, soudain, simple et fidèle au souvenir et de s'interdire toute invention[5]. » Interdiction de fictionnalisation, proximité et authenticité du réel, fût-ce par le biais du souvenir, telle semble la poétique du livre sur Marrakech. À cet égard, on constate effectivement que certains passages des *Voix de Marrakech*, décrivant dans le menu détail les phénomènes observés, possèdent une indéniable dimension documentaire, s'inscrivant ainsi dans le droit fil du travail que l'auteur a effectué dans le cadre de ses études anthropologiques en vue de la rédaction de *Masse et puissance*[6].

En même temps, il faut noter que les paratextes rédigés par Canetti évoquent bien l'existence d'un travail d'« écriture », travail interrompu seulement au moment où le texte risquait de basculer du côté de l'invention pure. Dans une autre réflexion de l'époque, citée plus haut, il parle de son désir de « construire », à partir du vécu du voyage, « une nouvelle ville » dans son esprit, ce qui suggère la présence d'un processus de création. En effet, force est de constater que le livre sur Marrakech ne se borne pas à documenter les simples faits du voyage. Envisagé comme document, le texte serait d'ailleurs plutôt décevant, vu les difficultés du lecteur à se faire une image précise de la ville marocaine sur la base du seul livre de Canetti[7]. Sans parler du fait que

4. Canetti, *Die Stimmen von Marrakech*, édition originale, *op. cit.* (jaquette).
5. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1151.
6. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 27.
7. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 25.

le vécu du voyage n'a pas été fixé dans sa forme brute, mais a déjà fait l'objet d'un processus de sélection et de filtrage, par la mémoire, à distance.

Somme toute, on a affaire à un ensemble de textes qui, s'ils partent d'un vécu réel et concret, ont de toute évidence fait l'objet d'un processus créatif et artistique dépassant le simple niveau documentaire. La critique a pu souligner à ce sujet l'importance des procédés littéraires utilisés par Canetti dans son texte[8]. Ces procédés intègrent le vécu du voyage dans une logique d'écriture littéraire pouvant aller jusqu'à donner à la réalité la forme du grotesque, quand les gens de Marrakech commencent à ressembler étrangement à des personnages de fiction, comme ceux du roman *Auto-da-fé* notamment…[9]

La mise en forme narrative de certains chapitres, qui, partant du descriptif, se terminent en paraboles, illustre également l'ambition littéraire, esthétique, voire philosophique de l'auteur des *Voix de Marrakech*, ce qui éloigne le récit d'une simple reproduction du réel[10]. En effet, la plupart des chapitres comportent une forte tension narrative, construite selon le principe « nœud » (une question, une énigme) – « dénouement » (sa réponse, sa résolution, fût-elle apparente), une forme de mise en intrigue qui dépasse de loin le simple niveau documentaire[11]. Dans ce sens, certains chapitres pourraient presque être qualifiés de (micro)nouvelles selon la définition goethéenne du genre de la nouvelle comme centré sur un « événement inouï[12] ». Par conséquent, on peut dire que, si le livre sur Marrakech est de toute évidence autre chose qu'une œuvre romanesque, il ne se limite pas non plus à une simple chronique des faits et événements du voyage.

Une autre notion fréquemment convoquée pour essayer de circonscrire le genre des *Voix de Marrakech* est celle d'autobiographie. En effet, ce livre, l'un des plus personnels que l'auteur ait écrit, a souvent été présenté comme

8. Herbert G. Göpfert, « Zu den Stimmen von Marrakesch », dans Stefan H. Kaszynski (dir.), *Die Lesbarkeit der Welt*, *Elias Canettis Anthropologie und Poetik*, Posznan, éditions de l'Université Adam Mickiewicz, 1984, p. 35-50, p. 147 ; Christine Meyer, « Subvertir les codes du voyage en Orient, Stratégies d'écriture dans *Les Voix de Marrakech* de Canetti », dans Marc Lacheny et Jean-François Laplénie (dir.), « *Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 245-256, ici p. 256 ; Bernhard Fetz, « Dialektik der Ethnographie : Die Stimmen von Marrakesch », dans Kurt Bartsch et Gerhard Melzer (dir.), *Elias Canetti*, Graz, Droschl, 2005, p. 79-93, ici p. 86.
9. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, p. 22-23.
10. Voir Karoline Hornik, *op. cit.*, p. 117 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 46.
11. Par rapport à ces concepts voir Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie, Action et Narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck/Duculot, 2009, p. 104*sq.*
12. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1981 [1836-1848], p. 207*sq.*

incarnation d'un certain « tournant autobiographique[13] » dans l'œuvre de Canetti[14]. Le livre sur Marrakech serait le premier à appliquer une méthode qui a présidé au succès mondial de Canetti (et donc, en quelque sorte, à sa consécration par le Prix Nobel) : « la transformation de sa biographie en littérature[15] ». Étant donné la forte affinité, à travers l'histoire littéraire, entre récit de voyage et autobiographie, cela ne saurait étonner. À suivre le paratexte de l'édition originale, identifiant d'emblée l'auteur au narrateur[16], le livre comporterait bien un « pacte autobiographique » selon la définition classique de Philippe Lejeune[17]. Selon Lejeune les auteurs d'autobiographies nouent en effet un pacte plus ou moins explicite avec leur lecteur, pacte qui consiste pour l'auteur à se montrer tel qu'il est, dans toute sa vérité, quitte à se ridiculiser ou à montrer ses défauts. C'est un engagement que prend l'auteur à raconter toute ou une partie de sa vie dans une totale franchise. En échange, le lecteur consent à être bienveillant envers les erreurs de jeunesse et autres errements et défauts de l'auteur. Cependant, le terme de vérité demande à être relativisé. Car, en général, il existe une forme de « mentir vrai » propre au genre autobiographique permettant de réunir les deux niveaux que sont l'authenticité et la mise en scène de l'auteur comme personnage.

Dans ce sens, le genre de l'autobiographie pourrait servir de dénominateur commun pour relier les deux dimensions des *Voix de Marrakech* qui viennent d'êtres examinées : documentation et mise en intrigue du vécu. Plus généralement, on pourrait parler au sujet de cette œuvre d'une médiation, au sein de l'écriture, entre le vécu (le voyage), la mémoire (biographique et historique) et la littérature (comme fiction). Dans le même ordre d'idée, on pourrait rapprocher le texte de Canetti, qui ne couvre en réalité que trois semaines de la vie de l'écrivain, du genre de l'autofiction. Dérivée du genre autobiographique, cette notion relativise davantage l'idée d'une vérité des faits en accordant une plus grande place au « mentir vrai », en concevant la fictionnalisation de la vie de l'écrivain comme un outil de sa quête identitaire. Il s'agit d'une définition qui résonne fortement avec la nature du livre sur Marrakech, où Canetti part notamment à la recherche de ses propres origines…

Synopsis et structuration

La longue genèse des *Voix de Marrakech*, à partir de réflexions notées après le voyage, a abouti à un livre de quatorze chapitres dont la structure globale

13. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 21.
14. Voir aussi Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 41 et p. 124.
15. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 103.
16. Canetti, *Die Stimmen von Marrakech*, édition originale, *op. cit.* (jaquette).
17. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

s'avère difficile à saisir, dans la mesure où elle ne fait apparaître aucune intrigue commune ou trame narrative globale. De prime abord, il s'agit d'une collection de récits ou micro-récits de longueur très variable, sans ordre chronologique, qui vont de la miniature littéraire à la petite nouvelle, portant sur divers aspects (lieux, personnages, coutumes, etc.) de la ville marocaine. Cette narration non linéaire comporte de fréquents décalages entre le temps de l'histoire et le temps du récit, y compris des sauts et inversions chronologiques ; aucune mention n'est faite du début ou de la fin du voyage, aucune chronologie, aucun agenda n'est indiqué. Si chaque chapitre comporte sa propre cohérence, étayée par un style limpide et une technique narrative classique, plus ou moins linéaire, l'ensemble ne paraît viser aucune présentation systématique de la ville marocaine. La narration, organisée par épisodes, suit simplement la trajectoire et le regard du flâneur déambulant à l'intérieur de la médina.

Afin de disposer d'un aperçu des épisodes, de leur trame et de leur ordre, il est utile, dans un premier temps, de présenter un bref synopsis des quatorze chapitres du livre :

Au début des *Voix de Marrakech*, un voyageur européen (que le paratexte identifie comme l'écrivain Elias Canetti) en visite à Marrakech se rend avec un ami sur le marché aux chameaux, où il devient alors témoin de la souffrance des animaux et assiste aux histoires de guerre de quelques autochtones (chapitre 1) ; en traversant les souks il est fasciné par l'abondance des marchandises, leur mode de fabrication et de commercialisation (chap. 2) ; c'est à proximité de ces marchés qu'il rencontre des mendiants aveugles qu'à son retour à Londres il essaie d'imiter (3) ; il rencontre un saint islamique, dont le comportement étrange l'intrigue (4) ; il se réfugie à l'intérieur de la maison d'un ami, contemplant la ville depuis ses toits et découvrant certains interdits de la société musulmane (5) ; il perçoit les appels d'une figure féminine derrière une fenêtre grillagée, et observe ensuite un rituel religieux islamique (6) ; il explore différentes parties du quartier juif de la ville, y compris son cimetière (7) ; il fait la connaissance d'une famille juive de Marrakech et aide l'un de ses membres dans ses démarches pour retrouver du travail (8) ; sur la place Jemâa El Fna, il observe les conteurs et écrivains publics (9) ; ainsi que des vendeuses de pain et leurs clients (10) ; dans un restaurant français, il entend le récit de l'exploitation d'une prostituée par un groupe de colons, ce qui provoque son indignation (11) ; la nuit sur la place, il voit un âne maltraité et moribond mais néanmoins capable de désir sexuel (12) ; dans un bar européen, il s'aperçoit des liens entre les propriétaires et le « milieu » de la ville, et apprend le destin malheureux d'un jeune couple mixte (13) ; sur la

grande place, il observe enfin, accroupie au sol, une forme vivante à peine reconnaissable émettant un seul son (14).

Comme le montre ce bref synopsis, le texte alterne entre hommes et animaux, entre les univers islamique, européen et juif, entre plaisir et souffrance, entre l'animation du bazar et le silence des espaces intérieurs, entre vastes étendues et endroits confinés, etc. Certains chapitres sont marqués par le mouvement, décrivent des trajectoires, comportent du suspense, d'autres sont plus statiques, descriptifs, réflexifs. En outre, le récit alterne entre élucidation et mystification, entre explication rationnelle et approche mythifiante. Si le cadre topographique se limite au centre historique de la ville, les précisions concernant le temps et le lieu des actions et phénomènes restent souvent floues, quasiment hors du temps, le temps du récit changeant régulièrement entre présent et passé. En outre, le narrateur donne l'impression de jouer avec les attentes du lecteur, maniant les référents culturels de façon à bousculer, souvent avec humour et sens du paradoxe, les idées reçues.

La structuration du livre peut donc paraître confuse et elle peut déconcerter le lecteur. Le récit n'épouse aucun ordre ni système, mais ressemble plutôt à une mosaïque d'histoires autonomes. Toutefois, Canetti, bien que rejetant le principe chronologique, a dit avoir beaucoup réfléchi à l'articulation entre les différents chapitres[18]. En effet, malgré l'apparence hétéroclite et désordonnée, l'analyse des *Voix de Marrakech* permet de découvrir un certain nombre d'éléments structurants, notamment d'ordre topographique et thématique.

Premier principe structurant : la succession ininterrompue des quatorze chapitres du livre peut être découpée en trois sections. Ces trois parties successives sont dominées par une partie centrale (chapitres sept et huit) consacrée au judaïsme de Marrakech. La première (chapitres un à six) et la troisième (chapitres neuf à quatorze) de ces parties entourent symétriquement ce cœur du livre, en comportant chacune six chapitres. Certains critiques ont pu à cet égard parler d'une structure circulaire du livre, dont les chapitres seraient ordonnés en cercles concentriques[19]. Entourant la section centrale, les première et troisième parties se différencient notamment par la préférence que la dernière partie accorde à la place Jemâa El Fna, formant le cadre topographique de tous ses chapitres, alors que la partie introductive offre un premier tour d'horizon de la ville à partir de certains lieux ou personnages emblématiques.

Au-delà de cette macrostructure, qui se reflète également dans le plan de cette étude, on peut déceler, entre les différents chapitres du livre, « mille rapports subtils, des échos, ou les parallélismes qui organisent poétiquement

18. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 104 et p. 528.
19. *Ibid.*, p. 536.

cet ouvrage[20] ». Ce réseau de renvois et de correspondances, ces multiples relations qui s'établissent entre les différents récits permettent, d'une part, de regrouper certains chapitres à l'intérieur des trois grandes parties du livre (par exemple chapitres 3+4, 7+8, 9+10, etc.) ; d'autre part, ces correspondances permettent également de relier des chapitres plus éloignés les uns des autres (par exemple 1+14, 3+12, 5+10, 6+9, etc.). L'interprétation détaillée des différents chapitres fournira l'occasion de revenir sur ces rapports en les définissant plus précisément.

De plus, les quatorze récits sont marqués par une série d'oppositions qui structurent la narration, description et argumentation[21]. Voici un relevé global et schématique de ces éléments contrastants : oppositions de lieux (haut–bas ; extérieur–intérieur) ; oppositions sociales (public–privé ; collectif–individuel ; personnel–impersonnel) ou socio-politiques (libre–subalterne) ; oppositions économiques (pauvre–riche) ; oppositions de genre (homme–femme), anthropologiques (homme–animal) ; oppositions physiques (valide–infirme ; en bonne santé–malade) ; oppositions normatives (norme–transgression ; licite–illicite) ; oppositions religieuses (communautaires, notamment entre judaïsme et islam) ; oppositions sonores (bruit–silence ; voix stridentes–voix douces) et émotionnelles (proximité–dégoût ; joie–peur), etc.

On remarque que certaines de ces oppositions excèdent une logique purement antonymique pour s'agencer en thèmes plus complexes ou en images. Ainsi il est possible par exemple de parler d'une opposition entre, d'une part, l'apparence extérieure (murs, vêtements, etc.), et, d'autre part, ce qu'elle recèle, cache, et la volonté de transgresser ces limitations, de pénétrer à l'intérieur des espaces clos. Ou bien on peut à maints endroits repérer une opposition entre, d'une part, l'impératif d'empathie, le désir de fusion, et, d'autre part, la mise à distance, le réflexe de révulsion, etc.

Un réseau thématique protéiforme

Considérés comme un ensemble organisé, les quatorze chapitres du livre apparaissent donc reliés et traversés par un dense réseau thématique. L'axe le plus visible de ce réseau est constitué par les phénomènes vocaux (voix, appels, bruits, etc.) que le narrateur perçoit à travers la ville. En effet, un grand nombre de chapitres se construisent d'abord autour d'une voix particulière (cris d'animaux, appels des mendiants, paroles d'une femme, etc.) qui possède souvent une fonction de déclencheur de l'action ou de l'intrigue.

20. *Die Stimmen von Marrakesch*, édition bilingue, *op. cit.*, p. 16.
21. Voir Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 90-91. Voir aussi Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 283, note 2.

Au-delà de cette trame vocale, il existe toute une série de thématiques visuelles, sociales, politiques et philosophiques qu'on pourrait dans un premier temps énumérer comme suit : la compréhension et représentation, par le voyageur, de l'autre, de l'étranger, et la question de leurs identités respectives ; la diversité ethnique, culturelle, sociale de la ville ; la misère, la pauvreté, la saleté ; le dégoût que ces phénomènes peuvent provoquer ; la cruauté des hommes, les aspects menaçants et oppressants de la société étrangère ; le statut et la situation des femmes ; l'érotisme, la sexualité, la prostitution ; le judaïsme, la biographie et les origines de Canetti ; le colonialisme et ses effets sur la culture indigène, etc.

D'autres traits généraux du livre s'ajoutent à ce tableau et permettent de mieux en saisir la nature et la cohérence. On constate par exemple que les différents chapitres des *Voix de Marrakech* ne portent guère sur les monuments[22] et attractions touristiques qui peuplent la plupart des récits de voyage au Maroc[23]. Il n'y est question, par exemple, ni du Palais de la Bahia, ni des tombeaux Saadiens, ni de la Ménara, ni de la médersa Ben Youssef, etc. S'il ne s'agit pas pour l'écrivain de réduire la cité marocaine à une série de vignettes touristiques, il s'abstient aussi de reconstituer le contexte socio-économique et politique du Marrakech des années 1950. Canetti, qui toute sa vie fut un véritable collectionneur de rencontres, préfère en effet s'intéresser aux gens qui peuplent la ville de Marrakech, ses rues et ses places, aux destins individuels, sans exclure les compagnons des hommes, c'est-à-dire les animaux.

Comme l'écrit Youssef Ishaghpour, cet intérêt pour la population de la ville comporte un parti pris :

> Canetti ne s'attarde pas à ce qui se présente sur la grande scène de l'Histoire, mais à côté, dans les faits minimes. Ainsi peut-il démasquer le pouvoir. C'est dans les petites choses que tout se révèle, c'est les petits qu'il faut sauver, c'est du point de vue du faible que le pouvoir apparaît dans son ignominie ridicule et méprisable[24].

En effet, le récit illustre à chaque page que le sort des « petites gens » importe bien plus au narrateur que la splendeur et la richesse des puissants et de leur apparat[25]. Si certains des gens évoqués dans le livre restent quasi anonymes ou sont réduits à quelques traits saillants, d'autres sont décrits plus en détail, incluant des éléments de leur biographie pour camper de véritables destins du Marrakech des années 1950.

22. À ce sujet, il est intéressant de noter que la seule arabesque mentionnée par le livre est une arabesque orale, V 29 / S 22.
23. Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 156.
24. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 123.
25. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 56

En suivant Susan Sontag, on pourrait dire que l'attention extrême portée aux êtres les plus humbles, aux petites choses, définit le principe esthétique fondamental du livre de Canetti[26]. De la sorte, les aspects durs et choquants l'emportent souvent sur la beauté et le charme de la ville ; la misère, la maladie, la violence, l'exploitation, la maltraitance accablent des êtres condamnés à une mort plus ou moins proche. Sous certains épisodes du livre s'ouvrent ainsi de véritables abymes de l'humanité. En s'appuyant sur la quatrième de couverture de l'édition originale, où l'on peut lire que l'écrivain « sonde l'attitude [des gens de Marrakech] face à la mort[27] », on pourrait même parler d'une prédominance du thème de la mort[28]. Renvoyant sur le plan biographique au traumatisme enfantin de la disparition précoce du père de Canetti, la mort et tout ce que s'y rattache apparaît en effet comme le noyau existentiel d'une bonne partie des actions et observations des *Voix de Marrakech*, une sorte de substrat philosophique de l'œuvre[29].

Or, loin de traduire quelque fascination morbide, cette omniprésence découle au contraire de la farouche opposition à la mort dont témoignent la vie et l'œuvre de Canetti. En effet, une quantité impressionnante de réflexions s'inscrivent dans cette cause donquichottesque de la lutte contre la mort, qui, après les masses, est le thème fondateur de toute son œuvre et qui, selon l'auteur, a pris pour lui l'importance d'une religion[30]. Aux yeux de Canetti, quelques-uns des plus grands fléaux de l'humanité, en premier lieu la guerre, seraient liés au rapport tantôt affirmatif, tantôt résigné, que les hommes entretiennent avec la mort. Aussi s'agit-il de combattre toute glorification de la mort, toute connivence envers la mort, sous toutes ses formes, dans toutes les civilisations. Sous cet angle, Marrakech apparaît comme un champ de bataille exemplaire de son « combat perpétuel[31] », et comme un terrain privilégié pour l'illustration de la glorieuse résistance opposée par la vitalité humaine aux forces mortifères. Dans le cadre de l'œuvre de Canetti, la célébration de la vie représente ainsi un contrepoint au pessimisme culturel et historique qui la travaille et la traverse. Pour être bien comprise, la fascination de l'auteur pour la vitalité de cette société traditionnelle doit en outre être placée dans le

26. Voir Susan Sontag, « Geist als Leidenschaft », dans Coll., *Hüter der Verwandlung, Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Munich et Vienne, Hanser, 1985, p. 90-110, ici p. 103.
27. Canetti, *Die Stimmen von Marrakech*, édition originale, *op. cit.*
28. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 539.
29. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 88.
30. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit*, p. 962 et p. 1010. Voir aussi Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, Munich et Vienne, Hanser, 2014.
31. Marion Dufresne, *L'ennemi de la mort*, *Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, Berne *et alii*, Lang, 2014.

contexte du risque d'auto-extermination (par l'arme atomique) que les nations hypermodernes de l'époque faisaient courir au genre humain[32].

À l'intérieur de la perspective anthropologique adoptée par Canetti, la polarité entre vie et mort se décline sur plusieurs niveaux. Cette polarité, qui traverse toutes ses œuvres, peut être représentée, schématiquement, sous forme d'une grille interprétative où le premier terme incarnerait la vitalité en s'opposant au deuxième, perçu comme mortifère : immédiateté contre aliénation ; art contre rationalisme ; spontanéité contre système ; métamorphose contre figement ; ouverture du sens contre univocité ; masse contre pouvoir ; anarchie contre despotisme ; égalité contre hiérarchie ; liberté contre domination ; schizophrénie contre paranoïa ; xénophilie contre xénophobie[33]. Tous ces thèmes en opposition se trouvent également illustrés dans les « notes écrites après un voyage » ; à chaque fois, Canetti s'attache à valoriser le pôle vital sans toutefois taire son contraire. Malgré la forte présence du thème de la mort, Canetti a ainsi publié un livre résolument tourné vers la vie et la vitalité, plus optimiste en fin de compte que beaucoup d'autres descriptions de la société marocaine[34]. Un livre aussi qui tranche avec la noirceur et le pessimisme d'autres textes de l'auteur, à commencer par *Auto-da-fé.*

Le personnage du narrateur entre biographie et fiction

Au-delà de la cohérence thématique du livre et du cadre topographique relativement restreint qui est le sien, le principal facteur d'unité du récit est sa voix narrative[35]. En effet, la narration des *Voix de Marrakech* procède d'un seul et même narrateur, reliant les différents chapitres et épisodes entre eux. Il s'agit d'un narrateur qu'on pourrait qualifier d'homo- ou autodiégétique[36], dans la mesure où il incarne la voix narrative tout en étant l'un des protagonistes de son livre. C'est ce personnage (autobiographique) de voyageur européen qui relate ses aventures et observations dans la ville marocaine, selon un procédé qu'on désigne habituellement par le terme de focalisation (ou point de vue)

32. Voir Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 344.
33. Konrad Kirsch, *Die Masse der Bücher. Eine hypertextuelle Lektüre von Elias Canettis Poetik und seines Romans « Die Blendung »*, Sulzbach, Konrad Kirsch Verlag, 2006, p. 44 ; voir aussi Heike Knoll, *Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfs*, Stuttgart, M&P, 1993.
34. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 48-49, voir aussi Susanna Engelmann, *Babel — Bibel — Bibliothek, Canettis Aphorismen zur Sprache*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 1997, p. 175.
35. Johannes Görbert, *op.*, *cit.*, p. 39.
36. Le terme de diégétique désigne ce qui relève de la narration, c'est-à-dire ce qui fait partie de l'action ou qui est lié aux événements dans une œuvre de fiction.

externe : toutes les perceptions et impressions passent par le prisme de son regard et de son oreille ; les autres personnages ne sont accessibles au lecteur qu'en passant par lui. Le seul personnage envisagé depuis son intériorité (selon la focalisation interne), celui dont on peut connaître directement les impressions, sentiments et réflexions, est celui du narrateur précisément.

Cependant, alors que la voix narrative confère son unité au récit, le personnage du narrateur n'occupe pas en tant que tel le centre du texte[37]. C'est-à-dire qu'il n'utilise pas la voix narrative pour se mettre en scène en tant que héros de son voyage. Le narrateur incarne certes le filtre par lequel passe l'intégralité du vécu du voyage ; or, ce n'est pas tant sa propre personne qu'il met au centre que le processus de perception lui-même. En effet, le voyageur pose un regard insistant sur les hommes, animaux et objets, sans que sa subjectivité d'observateur ne se mette en avant. Autrement dit : si les *Voix de Marrakech* ne sont pas un guide sur la ville marocaine, elles ne sont donc pas non plus un livre sur Canetti lui-même. Bien que de nature autobiographique, le texte est en effet très avare en précisions sur l'écrivain voyageur en dehors de ce que le lecteur peut connaître par ailleurs de la biographie de l'auteur. En outre, le livre ne pose jamais explicitement la question de savoir ce que le voyage à Marrakech a apporté au développement personnel du sujet autobiographique, contrairement au voyage de formation dans la tradition des Lumières[38].

Ces observations imposent une certaine prudence quant à l'identification du narrateur avec l'auteur Elias Canetti. Il est certes vrai que le paratexte établit d'emblée l'identité de ce personnage avec la personne de Canetti ; et le récit renvoie régulièrement à des données authentiques (authentifiables) relevant du voyage et de la vie de l'écrivain. En même temps, la voix narrative devient fréquemment le vecteur d'une distanciation entre l'écrivain et le voyageur ou touriste que fut Canetti à Marrakech, dont le comportement et l'attitude se voient analysés rétrospectivement. À partir d'une position (quasi) extradiégétique, il arrive ainsi au narrateur de commenter ou de juger ce qui arrive au voyageur, en recourant aux moyens de l'ironie et de l'humour (plus saillants dans le texte allemand que dans ses traductions)[39]. En outre, la voix narrative à la première personne fait régulièrement place à la forme impersonnelle de la troisième personne pour apporter une dimension d'abstraction dépassant le cadre de la seule individualité du voyageur singulier. On pourrait dire que l'écrivain se regarde alors comme un autre, participant au

37. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 29.
38. Voir Cecile Zorach, « The Outsider Abroad, Canetti in Marrakesh », dans *Modern Austrian Literature*, n° 16 (1983), p. 47-64, ici p. 47.
39. Voir Herbert G. Göpfert, *op. cit.*, p. 148.

grand théâtre de la vie qu'est Marrakech, ce qui donne lieu à des réflexions philosophiques d'une portée universelle dépassant le cadre proprement autobiographique.

D'où la nécessité heuristique de différencier entre l'auteur empirique et la voix narrative du texte. On sait que, par principe, la voix narrative n'est pas la voix de l'auteur ; elle a été créée par l'auteur, au même titre que l'intrigue, pour remplir une fonction littéraire. Et cela vaut tout autant pour le texte autobiographique que sont les *Voix de Marrakech.* En conséquence, il faut s'abstenir de projeter sans retenue sur ce personnage littéraire des traits de caractère d'Elias Canetti connus par ailleurs (dont certains traits négatifs comme son naturel parfois vaniteux et son besoin viscéral de séduire). Sur le plan pragmatique, ce précepte peut certes s'avérer difficile à respecter, tellement l'auteur, le voyageur et le narrateur semblent se confondre. Néanmoins, je me suis efforcé, dans les analyses à venir, de renoncer autant que possible au nom de Canetti, à l'exception des occurrences où je renvoie à la figure de l'écrivain Canetti ou lorsque le texte renvoie explicitement à sa biographie. Dans ce dernier cas, il faut bien évidemment garder à l'esprit que l'authenticité relève de l'utopie et que le sujet autobiographique d'Elias Canetti est en grande partie un sujet autofictionnel[40]. S'il n'est pas sûr qu'on puisse réellement sortir de ce cercle, on pourra suggérer que biographie et fiction s'enchevêtrent dans les *Voix de Marrakech*, au service d'une philosophie de la métamorphose.

À la recherche de la proximité

Si la focalisation externe propre à la narration implique une tendance à réduire la réalité à son apparence extérieure, le récit essaie en même temps de se rapprocher au plus près de ce qui se présente au visiteur. L'écriture de Canetti dans les *Voix de Marrakech* se caractérise par une recherche d'immédiateté, un regard quasi phénoménologique qui tend à s'effacer devant les choses elles-mêmes, visant à créer l'effet d'une présence proche et concrète des êtres, objets, gestes[41]. Même les critiques les moins favorables au livre admettent en effet qu'à certains moments le texte arrive à abolir la distance entre sujet et objet, les êtres décrits retournant pour ainsi dire le regard au narrateur (et au lecteur)[42]. Dans le même ordre d'idée, on a également pu souligner la puissance d'évocation, la forte sensualité, la dimension corporelle de l'écriture

40. Olivier Agard, *op. cit.*, p. 207.
41. Voir aussi Rüdiger Zymner, *op. cit.*, p. 594 ; Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 353.
42. Bernhard Fetz, *op. cit.*, p. 90.

de Canetti[43]. En outre, on a pu comparer son récit à une mise en scène de type cinématographique, où le lecteur suivrait l'œil du visiteur à l'instar d'un travelling, ce qui renforce également l'impression d'immédiateté[44].

Sur le plan de la langue, cette démarche est soutenue par un style d'une précision et d'une perfection que la critique a souvent rapproché de l'écriture des plus grands écrivains classiques tels que Goethe et Stendhal[45]. Par cette écriture d'une grande simplicité et concision, parvenant à condenser des choses complexes dans des phrases simples et légères, Canetti se singularise parmi les écrivains de son temps, qui ont pu juger son style suranné[46]. Cependant, certaines particularités stylistiques des *Voix de Marrakech*, telles que la présence d'expressions dialectales, rurales ou antiques, et les nombreux effets d'interférence de langues étrangères, notamment du français, montrent que le style de Canetti n'est pas pauvre, simpliste ou épigonal. Il reste qu'aucune emphase ni amplification ne vient s'interposer entre l'écriture et la vénération de la vie que Canetti entend communiquer[47].

Comme le résume Manfred Durzak, considérées dans le contexte de l'œuvre intégrale de Canetti, les *Voix de Marrakech* président à

> la naissance d'un nouveau procédé de représentation littéraire […] : une perspective, qui se fie aux choses, qui, à travers une description minutieuse, le détail phénoménologique, fait apparaître les contours d'une totalité, sans que cette totalité s'érige en théorie pour guider et déterminer l'écriture[48].

Pour qualifier cette écriture, Johannes Görbert a pour sa part proposé le terme d'« intuitionnisme vitaliste[49] », un principe reposant sur l'instauration d'un rapport aussi direct que possible entre le monde et l'observateur, sans enfermer le vécu dans un ordre artificiel et préconçu qui nuirait à sa vitalité. Il faut souligner que le terme de vitalisme se conçoit ici sans les aspects obscurantistes et violents qu'il a pu avoir dans l'histoire intellectuelle[50]. Érigeant la fraicheur et la naïveté du regard en méthode, le narrateur des *Voix de Marrakech* cherche à se tenir à l'écart des schémas culturels et idéologiques

43. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 29 ; Karoline Hornik, *op. cit.*, p. 124 ; Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 48.
44. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 45.
45. Jeremy Adler, « Postface », dans Canetti, *Les années anglaises*, *op. cit.,* p. 299-336, ici p. 299.
46. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 43 ; Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 443.
47. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 124 ; Rüdiger Zymner, *op. cit.*, p. 594 (sur l'œuvre en général).
48. Manfred Durzak, « Ein kanonischer Text ? », *op. cit.*, p. 460.
49. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 51.
50. Voir aussi Olivier Agard, *op. cit.*, p. 166.

convenus pour envisager les êtres au-delà de leurs appartenances et de leur statut, dans leur combat à la fois commun et individuel pour la vie. Cette tentative de comprendre l'autre inclut l'acceptation de son étrangeté, de son ambiguïté, de son mystère[51]. Anne Fuchs parle à cet égard d'une « herméneutique de l'altérité basée sur l'empathie et la réciprocité[52] ».

Cette attitude explique également pourquoi Canetti, grand moraliste[53], se scandalise somme toute assez peu face à ce qu'il observe et entend dans la ville marocaine. En effet, se méfiant de la « maladie de juger[54] », il ne prétend pas à une quelconque supériorité morale face aux membres des autres cultures, notamment face à la culture indigène. Les critiques qu'il formule se rapportent au genre humain en général plutôt qu'aux membres de la société étrangère qu'il ne fustige jamais. Au contraire, on peut dire qu'il recherche souvent un rapport d'identification face à eux. Dans une réflexion notée suite au voyage, il écrit ainsi : « les autochtones, que je ne comprenais pas, étaient pour moi comme moi-même[55] ». L'écriture intuitionniste et vitaliste de Canetti, s'appuyant sur la dimension sensuelle et corporelle du langage, s'inscrit en effet dans la perspective éthique d'un impératif d'ouverture extrême vers l'autre, ouverture qu'il s'est fixée comme ligne de conduite.

Une écriture de la métamorphose

Dans son discours programmatique « Le métier du poète » (*Der Beruf des Dichters*) datant de 1976, Canetti définit la mission spécifique, la vocation de l'écrivain comme celle de « maintenir ouverts les accès *entre* les êtres ». En effet, en se mettant à la place d'autrui, les écrivains devraient, selon lui, « pouvoir devenir *n'importe qui*, le plus infime, le plus naïf, le plus impuissant même[56] ». Grâce à la plasticité de son moi, l'écrivain serait précisément

51. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 74.
52. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 203 (ma traduction).
53. Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 341.
54. Canetti, *Masse et puissance*, trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966, p. 316. Voir aussi cette réflexion datant de 1943 : « Entre vivre une chose et la juger, il y a la même différence qu'entre respirer et mordre. », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1005.
55. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1151. Voir aussi cette remarque, dans *Masse et puissance*, sur le sentiment de supériorité ressenti par les Européens face aux mondes africains : « Il convient mal à un Européen du xxe siècle de se croire élevé au-dessus de la barbarie. », Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 437.
56. Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*, p. 326 (souligné par l'auteur) ; voir aussi Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 343-344.

capable de s'approcher au plus près de tous ces êtres que seule la littérature prend encore en charge. Mis en œuvre dans la rencontre de Canetti avec les gens de Marrakech, le désir d'une connaissance intime de l'autre ne verse pas pour autant dans la sentimentalité ou la charité, lesquelles risqueraient au contraire de bloquer à nouveau l'accès à l'autre, comme on le verra.

Animée par l'impératif d'une ouverture à tous les aspects de l'existence, l'écriture de Canetti est capable de transformer des scènes apparemment insignifiantes en symboles et allégories d'une portée universelle[57]. Comme l'écrit Youssef Ishaghpour :

> Le particulier, dans sa particularité et son unicité, son altérité, son existence concrète devient le but de la connaissance. Ce nominalisme respecte la vie, la dignité du phénomène. Il est lié au sauvetage de l'infiniment petit, jusqu'à ce que l'apparemment insignifiant, négligeable, « invisible »[58], se révèle être la chose même et plein de sens[59].

Il arrive ainsi dans *Les Voix de Marrakech* que la simple relation des faits du voyage se transforme subitement en tableau poétique, la description pittoresque en réflexion existentielle. Les tableaux exotiques se muent en histoires et les histoires ainsi racontées apparaissent enfin comme autant de paraboles formant ensemble une philosophie de la vitalité dans son combat contre les forces mortifères[60].

Dans son discours munichois, Canetti donne le nom de *métamorphose* à cette capacité de l'être humain de se mettre à la place d'autrui, d'éprouver l'autre depuis le dedans, de se couler dans une autre identité. Aussi fascinante que mystérieuse, aussi universelle que difficile à rationaliser, la notion canettienne de métamorphose s'inscrit dans le paradigme de l'empathie humaine, des transformations magiques dans les récits mythologiques jusqu'aux neurosciences actuelles proposant le concept de neurones miroirs. Voici comment Canetti précise sa définition du terme :

> Par la métamorphose seulement, au sens extrême où est ici employé ce mot, on parviendrait à sentir ce qu'un être est derrière ses mots ; on ne pourrait saisir autrement la consistance réelle de ce qu'il y a là de vivant. C'est un processus mystérieux, dont on n'a guère étudié la nature encore ; et c'est

57. Ce qui rappelle en outre sa démarche dans *Masse et puissance (op. cit.)*, où il investit tous les phénomènes de la nature et des sociétés humaines de significations profondes.
58. Ishaghpour fait ici référence au dernier chapitre du livre.
59. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 47-48.
60. Marcel Reich-Ranicki, « Dies Marrakesch ist überall, Elias Canettis hintergründige Reiseskizzen », dans *Die Zeit*, 8 novembre 1968, p. 27 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 52.

> pourtant le seul vrai accès à autrui. On a cherché à désigner ce processus de différentes manières ; on parle ainsi d'intuition ou d'empathie, pour des raisons que je ne puis exposer maintenant, je préfère le mot plus exigeant de « métamorphose »[61].

Sur le plan biographique, la métamorphose reflète le désir de Canetti de se transformer sans cesse pour réunir en lui, en un seul individu, toutes les possibilités et potentialités de l'existence humaine, pour échapper à l'enfermement dans une identité figée et fixe[62]. Selon Canetti, l'écrivain doit assumer la fonction de « gardien des métamorphoses » dans la mesure où, dans un monde de l'hyperspécialisation, il est le seul à pouvoir encore s'emparer de la tâche humaniste de préserver la mémoire culturelle et d'œuvrer pour une diversification de l'humanité, grâce à une ouverture à l'autre dans toutes ses formes, y compris l'animal, comme on le verra. La métamorphose canettienne condense ainsi l'idée d'un homme protéiforme avide de connaître et d'expérimenter toutes les formes possibles de l'existence.

En même temps, la métamorphose renvoie également à toutes les formes de métissage et d'hybridité des cultures à travers l'histoire. Selon Canetti, la connaissance approfondie des cultures étrangères, notamment traditionnelles, est une condition indispensable à la compréhension et à la préservation du principe de métamorphose[63]. Ainsi, il n'est guère étonnant que ce soit le cadre interculturel du voyage au Maroc qui ait donné naissance à la métamorphose en tant que projet littéraire. Formulée pour la première fois comme concept dans *Masse et puissance*[64], paru en 1960, la philosophie canettienne de la métamorphose préside en effet à la genèse des *Voix de Marrakech*[65]. C'est précisément dans son livre sur Marrakech que Canetti met pour la première fois en œuvre, dans un texte littéraire, cette « connaissance par la métamorphose[66] » qui guidera désormais son œuvre.

Il existe donc, en dehors de l'acception générale du mot de métamorphose, un concept particulier de la métamorphose au sens canettien, dont la figuration littéraire semble coïncider avec sa découverte de Marrakech. Le contact avec l'altérité du monde marocain a non seulement provoqué un ressourcement mais engendré la naissance d'une nouvelle approche littéraire de la réalité. Inscrits dans un cadre interculturel, certains passages du récit

61. Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*, p. 327.
62. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 23.
63. *Ibid.*, p. 442.
64. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 113-114, et, surtout, p. 357*sq.*
65. Les premières évocations du concept de métamorphose se trouvent dans les réflexions notées en 1943, mais publiées en 1965 uniquement, voir Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1014-1015 notamment.
66. Voir Herbert G. Göpfert, *op. cit.*, p. 149.

sur Marrakech fournissent en effet ce qui compte parmi les illustrations les plus saisissantes et concrètes de la métamorphose au sens canettien. La naissance de ce concept et l'interculturalité apparaissent si intimement liées que la métamorphose canettienne pourrait se définir par principe comme métamorphose *interculturelle*. Alors que l'idée de métamorphose possède en soi, comme métaphore générale, une grande pertinence pour saisir l'écriture des *Voix de Marrakech*[67], je m'efforcerai donc de tenir compte, dans les analyses qui suivent, du sens spécifique que ce concept acquiert dans le contexte de la pensée canettienne. Le voyage à Marrakech ayant agi chez Canetti comme catalyseur d'une nouvelle écriture, la notion de métamorphose interculturelle servira à présent de guide à mon parcours à travers son livre…

67. La notion de métamorphose interculturelle a récemment été utilisée en sociologie de l'éducation pour conceptualiser la confrontation de valeurs humaines dans un cadre de rencontre interculturelles, notamment entre l'Occident et l'Orient. Dans ce contexte, la métamorphose interculturelle, synonyme du métissage, désigne une forme de rencontre entre plusieurs cultures qui engendre un bouleversement complet de l'identité culturelle d'un individu, en donnant lieu à de nouvelles valeurs à partir des cultures qui l'ont traversé. Voir René Barbier, *La pensée chinoise en Occident. Métissage des cultures et ouverture de la conscience*, *essai*, URL : http ://www.barbier-rd.nom.fr/la-pensee-chinoise-metissage-et-conscience2013.pdf, p. 71.

Deuxième partie

À la découverte de la « ville rouge »

Lecture des six premiers chapitres

Sans représenter une partie introductive au sens propre, comprenant une présentation systématique du voyage, de sa destination, des participants, des circonstances, motivations, etc., les six premiers chapitres des *Voix de Marrakech* peuvent néanmoins être appréhendés comme un premier tour d'horizon de la ville marocaine. Des abords de la ville à l'extérieur des remparts jusqu'au dédale des ruelles des souks près de la place Jemâa El Fna, le texte s'approche progressivement de son objet pour s'enfoncer dans la structure labyrinthique de la médina, le cœur historique de Marrakech. Tout en ignorant la chronologie et la topographie précises de cet itinéraire, le lecteur se voit présenter un certain portrait de la « ville rouge », dont la couleur des murailles au coucher du soleil est l'un des premiers traits mis en avant par le livre, d'une forte portée symbolique.

Il paraît utile, en cet endroit, de rappeler brièvement le synopsis de ces six premiers chapitres du livre : un voyageur européen (que le paratexte identifie comme l'écrivain Elias Canetti) en visite à Marrakech se rend avec un ami sur le marché aux chameaux, où il devient témoin de la souffrance des animaux et assiste aux histoires de guerre de quelques autochtones (chapitre 1) ; en traversant les souks il est fasciné par l'abondance des marchandises, leur mode de fabrication et de commercialisation (chap. 2) ; c'est à proximité de ces marchés qu'il rencontre des mendiants aveugles qu'il essaie d'imiter à son retour à Londres (3) ; il rencontre un saint islamique, dont le comportement étrange l'intrigue (4) ; il se réfugie à l'intérieur de la maison d'un ami, en contemplant la ville depuis ses toits et en découvrant certains interdits de la société musulmane (5) ; il perçoit les appels d'une figure féminine derrière une fenêtre grillagée, et observe ensuite un rituel religieux islamique (6).

Bien qu'il ne s'emploie guère à situer avec précision les lieux décrits dans leurs rapports avec le reste de la ville — en laissant de côté la ville nouvelle (le Guéliz) et les abords de la ville (la palmeraie, les jardins, etc.) –, le récit réussit dans ces six premiers chapitres à construire une certaine cartographie

de Marrakech, une certaine image de sa structuration urbanistique et de son fonctionnement social. De chapitre en chapitre, cette première partie explore l'architecture traditionnelle de la cité dans ses liens avec les spécificités de la société musulmane (organisation des activités commerciales, structuration en espaces ouverts–fermés, autorisés–interdits, etc.), en présentant des personnages typiques (les mendiants aveugles), extraordinaires (un saint islamique), et singuliers (une femme musulmane s'adressant à lui). L'unité de ces six premiers chapitres réside notamment dans l'identité islamique des lieux visités, avant que la partie centrale du livre n'explore le quartier juif de la ville, le *Mellah*.

L'absence totale d'évocation des monuments historiques de la ville (dont le tour organisé structure tout guide de voyage qui se respecte), l'évitement des lieux les plus touristiques (à l'exception notable des souks), démontre en même temps que l'intérêt du voyageur ne se porte pas tant à la pierre de la ville antique qu'à la diversité des êtres qui la peuplent et l'animent. Dès cette première partie du livre, ce sont les rencontres avec les hommes, les femmes et les animaux de Marrakech, leur souffrance et leur vitalité, qui animent le récit et lui donnent sa substance. Tendant l'oreille vers les nombreuses voix qui se présentent à lui, le voyageur met à l'épreuve sa capacité à s'ouvrir à ces êtres étrangers, à les comprendre sans les dominer par le pouvoir de son regard occidental.

La caravane de la mort
(1. « Rencontres avec des chameaux[1] »)

Autour des remparts de la « ville rouge »

De prime abord, le premier chapitre des *Voix de Marrakech* ne semble guère revêtir la fonction d'une introduction au voyage faisant l'objet du livre. Au lieu d'accompagner le voyageur pendant son arrivée à destination, de suivre ses premiers pas lors de la découverte des lieux et de ses habitants, le lecteur ne rejoint l'écrivain que tardivement. En effet, le récit ne s'ouvre qu'avec la visite du marché aux chameaux, à un moment où le voyageur a déjà pris ses quartiers dans la ville depuis plusieurs jours. Certes, l'action de ce premier chapitre se situe au tout début de ce séjour, « peu après [s]on arrivée[2] », mais en abordant la ville de cette manière, le texte laisse le lecteur ignorant quant aux données élémentaires du séjour : sa date, sa durée, sa raison d'être, son objectif, etc.[3] Ainsi, les informations concernant ce voyage ne seront dévoilées que progressivement, presque incidemment, au cours des chapitres successifs. Ce premier chapitre se limite à dévoiler le fait que le

1. V 9-19 (trad. modifiée) ; « *Begegnung mit Kamelen* », S 9-15. Ce chapitre parut pour la première fois en 1956 dans le n° 2 de la revue *Wort in der Zeit*, puis en 1962 dans l'anthologie des textes canettiens intitulée *Welt im Kopf*.
2. V 9 : « *bald nach [s]einer Ankunft* », S 9.
3. Si l'édition originale du livre comporte un paratexte précisant les circonstances de la genèse de ce récit de voyage, ces informations vont disparaître progressivement des rééditions des *Stimmen von Marrakech*, aussi bien dans les versions en livre de poche que dans l'édition des œuvres complètes.

narrateur voyage accompagné d'un « ami anglais[4] » (parmi d'autres) et qu'il habite à cette époque à Londres[5], point de départ du voyage à Marrakech.

Il reste qu'en choisissant d'ouvrir son livre sur l'évocation du chameau[6], animal tutélaire de l'Orient, Canetti nous plonge immédiatement dans un cadre familier aux lecteurs des *Mille et une nuits* et d'autres contes orientaux[7]. Peuplant toutes ces histoires, apparaissant sur d'innombrables illustrations, jusqu'aux cartes postales actuelles, cet animal, doux et paisible, fascine depuis toujours les voyageurs occidentaux, et sa figure est profondément ancrée dans l'imaginaire européen de l'Orient[8]. De plus, l'ouverture du livre sur un chapitre consacré aux chameaux illustre d'emblée l'un des traits essentiels du lieu de l'action, en rappelant le rôle pivot que la ville marocaine joue historiquement dans le commerce transsaharien. En effet, depuis sa fondation en 1062, Marrakech, communément appelée la « porte du désert », est une ville-relais entre le sud et le nord, de l'Algérie jusqu'à Tombouctou, passage obligé de toutes ces foires ambulantes qu'étaient les caravanes[9]. Malgré l'élision par le récit de l'arrivée dans la ville, le lecteur découvre Marrakech tel un voyageur de l'époque fraîchement débarqué. C'est pour ainsi dire du dehors que la topographie urbaine se construit dans les *Voix de Marrakech*, faisant commencer l'action non pas *intra muros*, dans l'enceinte de la médina, mais en restant d'abord de l'autre côté des remparts, devant la porte Bab el Khemis située au nord-est de la ville historique.

Le début du texte place donc le lecteur devant les murs de la ville, au moment où le voyageur est emmené par son ami à la rencontre des chameaux sur le marché hebdomadaire qui leur est consacré le jeudi matin. Plus précisément, il s'agit de trois rencontres successives, comme l'indique le pluriel du titre de la version originale : la première et la dernière de ces rencontres ont

4. V 12 / S 11 : « *mein englischer Freund* ».
5. V 14 / S 12.
6. La traduction officielle retient le terme de méhari (= nom donné au dromadaire en Afrique du Nord et au Sahara) pour rendre *Kamel* (= chameau), ce qui peut surprendre. La traduction entend-elle ainsi corriger l'original ? Il semblerait en effet qu'il n'y ait en réalité pas de chameaux au Maghreb, mais seulement des dromadaires. En même temps, *Kamel*/chameau peut se concevoir comme terme générique désignant la famille des camélidés incluant le dromadaire. De manière générale, on remarque que la traduction française a tendance à remplacer les termes allemands de Canetti, termes génériques et ouverts, par des termes spécifiques issus de la culture marocaine ou maghrébine, ce qui peut engendrer d'importantes distorsions.
7. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 118 ; Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 208.
8. Anne D. Peiter, « Ambivalente Ritte durch den Wissensraum, Kamelbeschreibungen deutschsprachiger Orient-Reisender des 19. Jahrhunderts », dans *Zeitschrift für Germanistik* NF 24 (2014), n° 1, p. 82.
9. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 19 ; Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 266.

lieu le matin à Bab el Khemis, le jour du marché aux chameaux (sans doute le premier et le deuxième jeudi du séjour de Canetti) ; la deuxième rencontre se situe un après-midi entre ces deux dates, en dehors du marché et dans un lieu différent, non spécifié, devant les remparts de la ville. De la sorte, la temporalité narrative de ce chapitre couvre une bonne partie de la durée du séjour, au lieu de focaliser un événement ponctuel et isolé, comme ce sera le cas dans d'autres chapitres du livre.

Comme mentionné, l'évocation des chameaux s'inscrit dans une certaine tradition du discours littéraire et artistique sur l'Orient. L'imaginaire du lecteur occidental découvrant le titre de ce premier chapitre est donc susceptible de mobiliser immédiatement un certain nombre de clichés associés aux caravanes traversant le désert. Le narrateur lui-même avoue qu'il est porté vers certains stéréotypes, notamment lorsqu'il fait part de son attrait pour la beauté du spectacle d'une caravane rentrant dans la ville au crépuscule, en admirant les animaux comme « image de paix[10] ».

Toutefois, l'incipit du récit installe également une certaine distance par rapport à ce genre de représentation idyllique de l'Orient, comme l'illustre la toute première phrase : « Trois fois, je me suis trouvé en contact avec des chameaux et, à chaque fois, cela s'est terminé *de façon tragique*[11]. » En effet, les trois rencontres relatées dans ce premier chapitre se solderont par une énorme déception pour le visiteur et son ami : toutes les bêtes rencontrées devant les remparts seront conduites à l'abattoir ; les caravaniers ayant amené les chameaux à Marrakech les auront livrés à la mort. Ainsi, les toutes premières voix illustrées par le texte seront les cris de pauvres bêtes malmenées, cri animal élémentaire que le narrateur interprète comme l'expression de leur lutte pour leur vie.

De cette manière, la mort, plus précisément le combat *contre* la mort, contre l'acceptation de la mort par l'humanité, ce thème central des *Voix de Marrakech* qui les traverse tel un fil conducteur, apparaît d'emblée au cœur du livre. À cet égard, ce premier chapitre entretient un rapport étroit avec le dernier (« L'invisible »), les deux textes formant une sorte de cadre narratif, évoluant de la mort à l'affirmation de la vie, et dans lequel s'insèrent les autres épisodes. L'attitude du narrateur-voyageur face aux mises à mort

10. V 11 / S 10 : « *Bild des Friedens* ».
11. V 9 (soulignement par moi-même) / S 9 : « *Dreimal kam ich mit Kamelen in Berührung und es endete jedesmal auf tragische Weise.* » On a pu comparer cette première phrase avec le rôle joué dans la tragédie antique par le chœur annonçant le sort funeste à venir ; voir Peter Bekes, « Der Körper der Sprache und die Sprache des Körpers, Zu Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" », dans Christian Dawidowski et Dieter Wrobel (dir.), *Interkultureller Literaturunterricht, Konzepte — Modelle — Perspektiven*, Baltmannsweiler, Schneider, 2006, p. 242-258, ici p. 250.

des chameaux illustre sa grande empathie envers les bêtes, sa solidarité avec eux, qui caractérise sa découverte de Marrakech. Plus généralement, il s'agit d'une préoccupation récurrente dans l'œuvre de Canetti, laquelle propose d'innombrables mises en parallèle entre l'homme et l'animal jusqu'à abolir la frontière les séparant[12].

Selon la pensée anthropologique de Canetti, le sort des animaux ne peut être séparé du sort des hommes, sous peine de compromettre l'avenir de l'humanité. Dans une réflexion datant de 1942, il écrit ainsi : « Chaque fois qu'on regarde un animal avec attention, on a le sentiment qu'un homme y est caché[13]. » Or, à la différence de l'anthropomorphisme, il ne se contente pas d'attribuer des traits humains aux animaux, mais s'intéresse à l'animal à la fois comme limite et comme matrice de l'humain[14]. En l'occurrence, le récit du sort tragique des animaux se confondra avec l'évocation des atroces batailles des deux guerres mondiales, à travers les souvenirs de Marocains ayant participé aux combats. Au destin des bêtes de Marrakech menées à l'abattoir se superpose celui des millions d'hommes morts dans la boucherie de cette « Guerre de Trente ans du XXe siècle » dont l'expérience tragique s'était arrêtée à peine dix ans avant le voyage de Canetti. Ainsi, ce premier chapitre souligne également un autre trait essentiel du livre : l'inscription de la ville de Marrakech dans un réseau de renvois géohistoriques qui dépassent le strict cadre du séjour à Marrakech.

À la recherche des chameaux

Du point de vue narratif, le récit des « rencontres avec des chameaux » ne débute véritablement qu'au deuxième paragraphe du chapitre ; le premier paragraphe, constitué d'une seule phrase, appartient à une autre perspective de narration, adoptant une focalisation externe. En effet, le qualificatif de tragique (« cela s'est terminé de façon tragique »), contenu dans cet incipit, relève d'un jugement *ex post*, alors que, d'un point de vue interne, les illusions du visiteur, espérant jusqu'à la fin une issue heureuse de sa recherche des chameaux, persisteront tout au long du chapitre.

12. Voir Dagmar Lorenz, « Canetti's Final Frontier : The Animal », dans Dagmar Lorenz (dir.), *op. cit.*, p. 239-257.
13. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 973. Voir aussi Canetti, *Entretien avec Horst Bienek*, *op. cit.*
14. Olivier Agard, *op. cit.*, p. 164. Sur la question de la frontière séparant l'homme de l'animal, voir également les débats actuels dans le domaine des *animal studies* ou des approches philosophiques comme celle de Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

C'est donc un jeudi matin, quelques jours après son arrivée à Marrakech, que le narrateur est emmené par son « ami anglais » visiter le marché aux chameaux. L'initiative est prise par cette autre personne, qui est vraisemblablement Aymer Maxwell, un habitué des lieux qui s'improvise ici guide touristique en conduisant le narrateur en voiture jusqu'aux remparts devant Bab El Khemis[15]. Arrivés tard, à midi, leur première déception vient du fait qu'ils trouvent « la grande place nue […] presque vide[16] ». Au lieu des chameaux à la rencontre desquels ils étaient venus, ils n'aperçoivent que quelques ânes, bêtes de somme qu'on peut voir à longueur de journée partout dans la ville. La présence des bourricots sur ce marché à bestiaux permet néanmoins d'évoquer le mauvais traitement dont ces animaux, parmi d'autres, sont victimes, et ainsi d'introduire le thème de la compassion pour les souffrances des bêtes : « Ils portaient toutes sortes de charges et ils étaient si maltraités que l'on n'osait plus les regarder [17] ». Le chapitre douze (« Le désir de l'âne ») reviendra plus en détail sur le sort réservé à ces bêtes.

Parvenus au milieu de la place, les visiteurs réussissent enfin à apercevoir depuis leur voiture un chameau. Or, ce seul et unique spécimen qu'ils auront la chance de rencontrer ce jour-là frappe immédiatement par son caractère étrange, inquiétant. La bête a beau être muselée et avoir une patte repliée et liée en l'air, les gens rassemblés autour d'elle en ont manifestement peur et s'enfuient au moindre signe alarmant. Le spectacle de ce chameau « sautant en l'air sur trois pattes » et faisant des mouvements « aussi inattendus qu'étranges », des « mouvement[s] ondulant[s] », est aussi grotesque qu'effrayant[18]. Un chamelier, tenant l'animal par une corde passée dans ses naseaux, parvient, grâce à sa patience et quelque ruse, à le maîtriser et à l'emmener dans la direction voulue. Dans cette scène, qui rappelle quelque peu le rodéo[19], tout le monde jusqu'au « maître » de la bête craint d'approcher de près l'animal qui semble incontrôlable. Il arrive d'ailleurs au maître de perdre le contrôle sur lui, ce qui provoque immédiatement un mouvement de panique dans l'assistance. Autour du chameau, parmi les hommes, « l'air […] est chargé d'angoisse »,

15. Aymer Maxwell était un habitué de Marrakech et semble même y avoir possédé une maison. Il n'est donc pas étonnant de le voir disposer d'une voiture dans la ville ; à moins que la voiture n'ait été louée pour les besoins de la production du film, dont certaines scènes ont été tournées loin de la médina.
16. V 9 / S 9 : « *am großen freien Platz […]. Der Platz war beinahe leer* ».
17. V 9 (trad. modifiée) / S 9 : « *sie trugen Lasten und wurden so schlecht behandelt, daß man es schon gar nicht mehr sehen mochte* ».
18. V 10 / S 9-10 : « *mit einer wellenartigen Bewegung* » ; « *sprang […] auf seinen drei Beinen in die Höhe* » ; « *so unerwartet wie unheimlich* ».
19. Voir le commentaire de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 24, note 3.

mais « le plus angoissé était l'animal[20] » : les fréquents cris d'agonie qu'il émet dans sa lutte emplissent toute l'atmosphère de la place, et, *a fortiori*, du récit.

Garés au milieu de la place, les deux voyageurs européens observant la scène ne restent pas longtemps inaperçus, une foule d'enfants mendiants entourant leur voiture. On verra plus tard que le thème de la mendicité ponctue l'intégralité du récit, en faisant des mendiants peuplant la ville une sorte de personnage principal collectif du livre. À cet égard, les enfants occupent une place tout à fait centrale, étant souvent associés à la mendicité. Lors de cette première apparition d'enfants mendiants, leur clameur s'associe aux cris de la bête comme si elle était le produit de la même lutte pour la survie : « Au-delà de leurs voix qui demandaient l'aumône, nous entendions le chameau blatérer[21]. » Un rapprochement dont le but n'est pas de réduire les mendiants à un état d'animalité, mais, au contraire, de placer l'animal et sa souffrance sur le même plan de dignité que l'humain[22].

L'apparition d'un homme au milieu des enfants permet d'obtenir une clé pour mieux comprendre le drame qui se déroule devant leurs yeux. Sur un ton laconique, cet autochtone explique : « Le chameau a la rage. Il est dangereux. On le mène à l'abattoir. Il faut faire très attention[23]. » En soulignant que l'homme en question s'exprime en français, le texte attire l'attention du lecteur sur la différence linguistique[24]. Outre le fait que le Marrakech de cette époque est une ville plurilingue où les langues autochtones (arabe, berbère, judéo-arabe, hébreu) côtoient les langues européennes introduites par le colonisateur et d'autres puissances européennes présentes au Maroc (français, anglais, espagnol, etc.), la genèse du livre de Canetti s'est mue entre plusieurs idiomes : l'anglais, langue de sa patrie d'adoption, parlée avec le groupe d'Anglais qu'il accompagne au Maroc ; le français, langue véhiculaire utilisée dans la communication avec la population autochtone ; l'allemand, sa langue d'écriture, langue dans laquelle est né (s'est traduit pourrait-on dire) le texte. Dans ce même chapitre, le texte recourt également à d'autres

20. V 10 (trad. modifiée) / S 10 : « *die Luft war […] von Angst geladen* » ; « *am meisten Angst hatte es selbst* ».
21. *Ibid.* : « *über ihren Stimmen, die um Almosen baten, hörten wir das Schreien der Kamele* ».
22. Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 79.
23. V 11 / S 10 : « *Das Kamel hat die Tollwut. Es ist gefährlich. Man führt es ins Schlachthaus.* »
24. Un procédé qui mérite d'être souligné, car il n'est pas commun dans l'histoire de la littérature du voyage ; voir Edzard Obendiek, *Der lange Schatten des babylonischen Turmes*, *Das Fremde und der Fremde in der Literatur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, p. 9.

procédés, tels que le calque et la citation en langue étrangère, pour marquer cette différence linguistique[25].

Le chameau à visage humain

Le fait d'avoir assisté au spectacle accablant d'un chameau vivant ses derniers instants avant d'être abattu, en l'ayant abandonné « au seuil de la mort », laissera une « profonde impression » sur les deux visiteurs :

> Au cours des jours suivants, nous parlâmes souvent du chameau enragé. Ses mouvements désespérés nous avaient fait une profonde impression. Nous étions allés au marché dans l'espoir de voir des centaines de ces animaux débonnaires à la silhouette toute en courbes. Mais, sur la gigantesque place, nous n'en avions vu qu'un seul, sur trois pattes, ligoté, au seuil de la mort et, tandis qu'il luttait pour la vie, nous étions partis[26].

Si les visiteurs vont effectivement avoir la chance de croiser un grand nombre de chameaux, le lecteur sait d'ores et déjà, grâce à l'incipit, qu'ils n'en sont pas à leur dernière déception, les prochaines rencontres avec les bêtes se terminant elles aussi de façon « tragique ».

La deuxième rencontre, ayant lieu quelques jours plus tard, s'annonce d'abord sous de meilleurs auspices, l'atmosphère de la scène semblant même pouvoir renouer avec un certain imaginaire oriental. Au début de ce deuxième épisode, les deux amis se baladent en voiture le long des remparts, en admirant la beauté du crépuscule aux portes de Marrakech, lorsque les murs en pisé passent du rose au rouge avant de s'assombrir : « le soir tombait, la splendeur rouge de la muraille allait s'éteignant[27] ». C'est dans ce magnifique décor exotique que le narrateur aperçoit, à l'ombre des remparts, une caravane de

25. La version originale utilise en effet l'expression « *Ich bin* von *Marrakech* », calquée sur la phrase française « Je suis de Marrakech », alors qu'on dirait correctement « *Ich bin* aus *Marrakech* » (V 14 / S 12). Cette traduction mot à mot est destinée à faire sentir la langue étrangère derrière l'allemand. L'effet en disparaît dans la traduction française. Un peu plus loin dans le chapitre, Canetti utilisera un propos non traduit en langue française : « ça donne du courage ! » (V 17 / S 14). Là encore le but est de souligner la diversité linguistique en présence dans la ville marocaine, diversité qui est abolie par la traduction du livre en français.
26. V 11 / S 10 : « *Während der nächsten Tage sprachen wir oft vom tollwütigen Kamel, seine verzweifelten Bewegungen hatten uns einen tiefen Eindruck gemacht. Wir waren auf den Markt gegangen in der Erwartung, Hunderte von diesen sanften, kurvenreichen Tieren zu sehen. Aber auf dem riesigen Platz hatten wir ein einziges gefunden, auf drei Beinen, gefesselt, in seiner letzten Stunde, und während es um sein Leben kämpfte, fuhren wir davon.* »
27. *Ibid.* : « *es war Abend, der rote Glanz auf der Mauer war am Verlöschen.* »

chameaux : « C'était une image de la paix dans le crépuscule. La couleur des chameaux se confondait avec celle de la muraille[28]. »

Pour comprendre la portée symbolique de cette couleur rouge, teintant progressivement le texte, il convient d'élargir le contexte de l'analyse à d'autres œuvres de Canetti. Il faut savoir que, dans le premier volume de son autobiographie, intitulé *La langue sauvée*, Canetti confère à la couleur rouge une place tout à fait singulière. Ce livre publié en 1977, s'ouvre en effet sur cette phrase : « Mon souvenir le plus ancien est baigné de rouge[29]. » Ce rouge du souvenir est associé à des expériences traumatiques vécues durant l'enfance, telles que la peur de se faire trancher la langue, d'être enlevé par des gitans, d'être attaqué par des loups, etc. Comme l'écrit Olivier Agard, « la menace que font planer les forces de la destruction est symbolisée tout au long de l'autobiographie par la couleur rouge, présente dès le premier souvenir[30]. »

Même si l'écriture de l'*Histoire d'une jeunesse* est postérieure à celle des *Voix de Marrakech*, il est possible de concevoir l'emploi appuyé de la couleur rouge dans le récit de voyage en fonction de cette valeur symbolique déterminée par les traumatismes de l'enfance. Alors que le surnom de ville rouge, traditionnellement donné à Marrakech, est destiné à souligner la beauté esthétique de la ville bâtie d'une terre aux teintes rougeâtres, cette image pittoresque est en l'occurrence supplantée par celle du sang versé et par l'idée de la menace de mort en général. Dès la description du premier chameau mené à l'abattoir, le rouge, couleur de la muselière, était devenu la tonalité dominante du chapitre ; les événements suivants iront accentuer ce procédé, la couleur rouge-sang renvoyant symboliquement à la cruauté des hommes jusqu'à la destruction massive incarnée par la guerre.

Au début de cette deuxième rencontre avec les chameaux, on remarque néanmoins d'abord un certain rééquilibrage entre l'envers du décor, signalé par la couleur rouge, et le plaisir esthétique provoqué par la vision des animaux « baraqués en cercle autour d'une montagne de fourrage[31] ». La perspective anthropomorphique des deux observateurs européens ajoute à cette atmosphère (faussement) paisible, allant jusqu'à comparer ces chameaux à « une assemblée de très dignes vieilles dames anglaises en train de prendre le thé[32] ». Ce rapprochement amusant introduit l'Angleterre comme troisième terme de comparaison dans ce récit de voyage en langue allemande. On peut

28. *Ibid.* : « *es war ein Bild des Friedens und der Dämmerung. Die Farbe der Kamele ging in der Mauer auf* ».
29. Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 3 ; voir aussi Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 32.
30. Olivier Agard, *op. cit.*, p. 217.
31. V 11 / S 10 : « *kniete in einem Ring um einen Berg von aufgeworfenem Futter.* »
32. V 12 / S 10-11 : « *sie erinnerten an alte englische Damen, die würdevoll und scheinbar gelangweilt den Tee zusammen einnehmen.* »

dire que les remarques pleines d'humour faites par les voyageurs, l'autodérision dont semble capable l'ami anglais, traduisent en outre une certaine conscience, de leur part, de la relativité des référents culturels.

La caravane découverte, comptant exactement cent sept chameaux, est conduite par des Touaregs, à en juger du visage de « couleur bleu sombre[33] » qui est celui de l'homme avec lequel va s'engager la conversation. Moyennant une pièce (qui confirme l'omniprésence de la mendicité — autrement dit : de l'aumône — dans le livre), les deux amis essayent d'en apprendre davantage sur la provenance et la destination des animaux. Si les connaissances limitées du français de ce « jeune homme bleu[34] » ne leur permettent pas de satisfaire leur curiosité, un « vieil homme sec[35] » auquel ce dernier les amène leur apporte des précisions. Contrairement au caravanier touareg qui est un nomade du désert, ce négociant en chameaux semble être un sédentaire originaire de Marrakech. Parlant couramment le français, il leur confirme que la caravane était partie de Goulimine (Guelmin), dans l'extrême sud du pays, « en plein désert[36] », vingt-cinq jours plus tôt, avant de leur révéler le triste sort des bêtes en train de se reposer à l'ombre des remparts.

Grâce à ce négociant sans états d'âme, le visiteur et son ami, après s'être entichés de ces animaux « aux traits humains », apprennent ainsi que la totalité des chameaux est condamnée à mourir. Contrairement à une vraie caravane, celle dont rêve le voyageur occidental, ce troupeau ne poursuivra pas sa route jusque dans le nord du pays ; les chameaux iront tous à l'abattoir, qui les attendra, sinon à Marrakech même, au plus tard à Setat. Les deux voyageurs sont consternés face à cette annonce d'un abattage en masse : « Nous pensions au long trajet des animaux, à leur beauté dans le crépuscule, à leur inconscience, à leur paisible repas. Et peut-être aussi aux êtres humains qu'ils nous avaient rappelés[37]. » Une nouvelle fois, le récit met en parallèle le sort des bêtes et celui des êtres humains, leur mort imminente en devenant d'autant plus accablante[38].

Il convient à présent de revenir un instant au premier volume de l'autobiographie de Canetti dans ses liens croisés avec cet autre récit autobiographique que sont les *Voix de Marrakech.* En effet, l'une des expériences

33. V 12 / S 11 : « *die Farbe seines Gesichtes war ein dunkles Blau* ».
34. V 13 / S11 : « *der dunkelblaue Bursche* ».
35. *Ibid.* : « *zu einem schlanken, großgewachsenen alten Mann* ».
36. *Ibid.* : « *in der Wüste* ».
37. *Ibid.* : « *Wir dachten an die weite Wanderung der Tiere, ihre Schönheit in der Dämmerung ; ihre Ahnungslosigkeit ; ihr friedliches Mahl ; und vielleicht auch an die Menschen, an die sie uns erinnert hatten.* »
38. Se référant à *Masse et puissance*, où Canetti évoque la caravane comme symbole du peuple juif traversant le désert (*op. cit.*, p. 190), Axel Gunther Steussloff (*op. cit.*,

les plus marquantes qui est relatée dans *La langue sauvée* est celle d'une sortie scolaire, en 1920, à l'abattoir de la ville de Zurich. L'extrême empathie de l'adolescent pour les bêtes qu'il y voit mourir en fait une expérience profondément traumatisante. Devant son professeur, le jeune Elias qualifie ce qu'il voit de « meurtre », en rapprochant la scène des événements de la guerre mondiale qui venait juste de se terminer[39]. Encore en 1955, Canetti notera cette réflexion : « l'horreur de l'abattoir sur quoi tout est fondé[40] ». Cette identification entre l'abattoir et la guerre, entre la mort des animaux et la mort des hommes[41], se retrouve dans le chapitre sur la « rencontre avec les chameaux ». Le lien est d'autant plus évident que la conversation avec le marchand de chameaux mène précisément à la Grande Guerre, à laquelle ce Marocain avait participé[42].

L'évocation de la Première Guerre mondiale, durant laquelle plusieurs dizaines de milliers de Marocains avaient combattu sous le drapeau français, fait apparaître une certaine tension entre les voyageurs européens et leur interlocuteur autochtone. Alors que leur premier interlocuteur, le jeune homme touareg, « se démena[it] pour nous rendre service[43] », le négociant en chameaux, ne réclamant aucune obole, fait apparaître une attitude moins dévouée, plus fière. Quand le narrateur et son ami lui apprennent qu'ils viennent de Londres, il leur répond sur un ton légèrement agacé[44] : « J'ai fait la guerre en France […]. J'étais du côté des Anglais. Je ne m'entendais pas bien avec eux[45]. » D'où vient cet agacement ? Cet homme veut-il montrer, par son attitude, qu'il est l'égal de ces visiteurs pour avoir fait la guerre aux côtés des Européens ? Il faut préciser à cet égard que tous les supplétifs marocains de la Grande Guerre étaient des engagés volontaires. Par ailleurs, les propos du vieil homme traduisent un certain consentement à la guerre « à l'ancienne », alors qu'il fustige ce qu'on pourrait qualifier d'aliénation par la technique

p. 177-178) propose de lire cette mise à mort des chameaux comme une image de l'extermination des juifs sous le nazisme.

39. Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 278-279 ; voir aussi la scène relatée *ibid.* p. 320.
40. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1161.
41. Voir aussi cette note de Canetti datée de 1992 : « Tuer c'est abattre, ce qui arrive aux animaux nous arrive aussi, plus tard, mais pas beaucoup plus tard », *Posthum veröffentlichte Aufzeichnungen*, *Gesammelte Werke,* vol. V, p. 383 (ma traduction).
42. V 14-15 / S 12. On peut penser qu'il s'agit de la bataille de la Marne à laquelle la *Brigade de chasseurs indigènes* d'origine marocaine avait participé en septembre 1914.
43. V 14 (trad. modifiée) / S12 : « *gab sich Mühe, uns gefällig zu sein* ».
44. Je corrige ici le contre-sens de la traduction qui rend « gereizt » par « intéressé ».
45. V 14 / S12 : « *Ich war im Krieg in Frankreich […] Ich war neben Engländern. — Ich kam nicht gut mit ihnen aus* ».

moderne employée par l'armée : « aujourd'hui, la guerre n'est plus une vraie guerre. Ce n'est plus l'homme qui compte, la machine c'est tout[46]. »

Ce climat plutôt tendu entre les interlocuteurs est perceptible dès le début de la conversation ; et les propos du narrateur font comprendre qu'il s'agit d'une aversion réciproque. D'entrée de jeu, le visiteur attribue ce marchand, qui ne sert que d'intermédiaire entre les Touaregs et les bouchers, au camp de ceux qui tuent les chameaux : « Sa voix avait comme une sonorité fêlée, celle d'un couteau émoussé[47]. » L'allusion au couteau du boucher est évidente. De son côté, cet homme, « de haute stature, qui portait un turban blanc et que l'on traitait avec respect[48] », essaie de renverser le rapport de force de type colonial entre Européens et Marocains, en se moquant ouvertement de ce qu'il perçoit comme un signe de naïveté de leur part. En effet, lorsque le narrateur, essayant de cacher son abattement face au sort des bêtes, pose des questions sur le commerce des chameaux, demandant notamment si leur viande se mange, le Marocain répond par un « léger rire sarcastique » : « Vous n'avez jamais mangé de chameau ? » Et le narrateur d'interpréter : « Il était clair qu'il pensait qu'on ne nous servait rien d'autre que de la viande de chameau et il prenait un air de supériorité, comme s'il nous forçait à la manger[49]. »

Les tensions en présence sur la place lors de cette rencontre ne se limitent pas à une possible revanche symbolique du colonisé sur deux touristes européens. L'attitude de supériorité du marchand de chameaux concerne également le caravanier qui lui a présenté les deux Anglais : « Il n'avait que mépris pour les hommes qui étaient venus de si loin[50]. » En effet, le Touareg appartient sans doute à une tribu berbère, première minorité indigène du Maroc, alors que le marchand citadin fait très probablement partie de la majorité arabe du pays. Les rapports de force qui apparaissent lors de cette scène ne sembleraient donc pas seulement d'ordre colonial, mais feraient également apparaître « les vieilles divisions ethniques entre Berbères et Arabes[51] » ayant marqué l'histoire du Maroc.

46. V 15 / S12 : « *heute ist der Krieg kein Krieg mehr. Es ist nicht mehr der Mann, der zählt, die Maschine ist alles.* » La syntaxe de cette phrase allemande semble calquée sur le français.
47. V 13 / S12 : « *seine Stimme hatte etwas Schartiges, wie von einem abgenützten Messer* ».
48. V 13 / S11 : « *großgewachsenen, alten Mann, der einen weißen Turban trug und mit Respekt behandelt wurde* ».
49. V 13 / S12 : « *Sie haben noch nie Kamelfleisch gegessen ?* » ; « *Es war klar, er war der Meinung, daß man uns hier nichts als Kamelfleisch vorsetzte, und er gehabte sich sehr überlegen, so als zwinge er uns, es zu essen.* »
50. V 14 / S 12 : « *er hatte nur Verachtung übrig für die Männer, die den ganzen weiten Weg gekommen waren* ».
51. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 147.

Quant aux chameaux, les questions techniques posées par le narrateur, qui se renseigne notamment sur leur prix, n'arrivent pas à dissiper un profond trouble, persistant longtemps après son départ :

> L'image des animaux ne me quittait pas. Je pensais à eux avec une certaine appréhension, comme s'ils avaient été des amis de longue date. Le souvenir de leur dernier repas avant le bourreau se liait à celui de nos conversations sur la guerre[52].

Là où la première rencontre l'avait confronté aux derniers instants d'une seule bête, ce deuxième épisode le met face à une centaine de chameaux allant vers une mort imminente. Cette massification de la mort alimente en outre l'association entre l'abattoir et la guerre qui s'opère durant cette scène et qui s'accentuera lors de la dernière rencontre.

L'abattoir et la boucherie de la guerre

Malgré ces échecs cuisants, et l'issue « tragique » de leurs deux premières rencontres, les visiteurs ne se découragent pas pour autant et tentent une troisième approche, comme annoncée dès l'incipit : « L'idée de visiter le marché aux chameaux le jeudi suivant restait vive en nous. Nous décidâmes de nous y rendre de bonne heure le matin. Peut-être espérions-nous retirer une moins sombre impression de leur existence[53]. » Le narrateur et son ami n'ont donc pas encore abandonné l'espoir de voir leurs images désirées devenir réalité, et tentent une autre visite devant la porte Bab el Khemis, où, la semaine précédente, ils n'avaient trouvé, au milieu d'ânes, qu'un seul chameau. Cependant, cette dernière rencontre assombrira encore davantage leurs impressions.

À la différence de la caravane aperçue précédemment, les chameaux attroupés au marché sont cette fois-ci assez peu nombreux, mais ils ne sont pas seuls, les bourricots étant à nouveau au rendez-vous. La première impression suggère une nouvelle fois un tableau idyllique : tout paraît calme sur la vaste place devant les remparts ; les chameaux se tiennent tranquilles en petits groupes ; les chamelles s'occupent de leurs petits ; seuls quelques « petits groupes d'hommes » perturbent le silence en marchandant « avec ardeur[54] ». Cependant, le parallélisme évident entre les trois épisodes relatés par le chapitre

52. V 15 (trad. modifiée) / S13 : « *Das Bild der Tiere ließ mich nicht los. Ich dachte mit Scheu an sie, aber doch als wären sie mir seit langem vertraut. Die Erinnerung an ihre Henkersmahlzeit verband sich mit jenem Gespräch über Krieg.* »
53. *Ibid.* : « *Der Gedanke, den Kamelmarkt am nächsten Donnerstag zu besuchen, blieb in uns lebendig. Wir beschlossen, früh am Morgen zu fahren, und vielleicht hofften wir, diesmal einen weniger düsteren Eindruck von ihrem Dasein zu gewinnen.* »
54. V 16 / S 13 : « *kleine Gruppen von Männern* » ; « *heftig feilschten* ».

rend la désillusion à venir plus prévisible, le lecteur ayant appris à se méfier des idylles factices dépeintes par le texte. Un premier doute s'instille lorsqu'il est dit dans le texte que les hommes tiennent une distance méfiante par rapport aux bêtes présentes sur le marché, ce qui rappelle le scénario du chameau enragé de la première rencontre. Au paragraphe suivant, le charme est définitivement rompu par la vision d'une lutte entre l'homme et l'animal.

Comme lors de la première rencontre, le récit focalise ici un seul chameau, semblant lutter pour sa vie, sur son chemin vers l'abattoir. Ce faisant, la dimension grotesque qui était perceptible lors de la première fois fait place à une cruauté et une violence autrement plus explicites et marquées. À coups de bâtons, les hommes s'acharnent à plusieurs sur une bête essayant de résister à ce qu'on l'emmène. L'un des hommes, que le texte dépeint comme « musclé et trapu avec un visage sombre et cruel[55] » se distingue par ses gestes aussi efficaces que violents, en parvenant à maîtriser l'animal : « Avec d'énergiques mouvements des bras, il passa une corde dans la cloison nasale du chameau, qu'il venait de perforer. Le museau et la corde se colorèrent de sang rouge[56] », une scène qui renvoie à la « muselière rouge[57] » du premier chameau (étant lui aussi affublé d'une corde passée dans ses naseaux), en confirmant la valeur symbolique de la couleur rouge[58]. L'évocation de l'abattage rituel quelques paragraphes plus bas achèvera de colorer entièrement en rouge ce premier chapitre : « On leur tranche la gorge. Il faut les saigner[59]. »

Certains critiques ont pu dénoncer l'image des Marocains campés par le texte comme s'inscrivant dans la tradition de l'orientalisme. Rana Kabbani écrit ainsi : « C'est le point de vue traditionnel de l'homme oriental comme despote, comme être cruel et ravisseur violent[60]. » Rachida Nachit confirme à cet égard que l'évocation de la cruauté des Orientaux, notamment vis-à-vis des animaux, fait partie des lieux communs des récits de voyage au Maroc[61].

55. *Ibid.* : « *ein starker, gedrungener Mensch mit dunklem, grausamen Gesicht* ».
56. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Mit energischen Bewegungen der Arme zog er einen Strick durch die Nasenwand des Tieres, die er durchbohrt hatte ; Nase und Strick färbten sich rot von Blut.* »
57. V 10 / S 9 : « *roten Maulkorb* ».
58. Voir aussi la préface de Claude Mouchard et de Hans Hartje dans Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch*, édition bilingue, *op. cit.*, p. 17 : « toute différenciation prend dans ce texte la saveur du sang : le sort des chameaux, évoquée dès le début, colorerait-elle tout le livre ? ».
59. V 17 / S 14 : « *Man schneidet die Halsader durch. Sie müssen verbluten.* » Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 53.
60. Rana Kabbani, *Imperial Fictions : Europe's Myths of Orient*, Londres, Saqi, 2008, p. 194 (ma traduction).
61. Voir Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 181.

Comme on le verra, ce n'est pas la seule occurrence pointée par ceux qui reprochent à Canetti d'adopter une perspective orientaliste. Sans entrer ici dans les détails de cette discussion, on peut souligner que le portrait sombre dressé par le narrateur s'explique en grande partie par la grande solidarité qu'il éprouve pour l'animal à l'article de la mort qu'il voit devant lui.

Lors de cette dernière rencontre, on assiste à une scène de combat acharné entre l'homme et l'animal, dont la panique a décuplé les forces. Le retour d'un autre homme, « petit, maigre, avec une expression très grave[62] », qui se fera connaître plus tard comme étant la personne avec laquelle les deux voyageurs avaient parlé le jeudi précédent, apporte des précisions : l'homme au visage sombre et cruel serait le tueur rituel ; le chameau sentirait son odeur spécifique qu'il reconnaîtrait comme étant celle de la mort, de l'abattoir : « Il sent. Il sent le tueur. Il a été vendu pour être abattu et maintenant il va à l'abattoir[63]. » Et d'ajouter : « Un chameau peut être dangereux. […] Lorsque les gens dorment, le chameau vient, il baraque sur eux et les étouffe[64]. » Non seulement l'homme maltraite et tue les chameaux, mais la bête peut à son tour agresser l'homme, devenir pour lui un danger mortel. Au lieu de vivre en harmonie, de manière quasi symbiotique, comme l'imaginaient les voyageurs, l'homme et le chameau apparaissent comme des ennemis opposés dans une lutte de vie et de mort[65].

Le récit de cet « homme de bonne foi[66] » adopte une perspective anthropomorphique sur l'animal, en lui prêtant des traits humains, comme celui de ne pas aimer être seul[67]. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que la conversation glisse soudain de la bête maltraitée à l'homme maltraité, de l'homme tuant la bête, à l'homme tuant l'homme : comme le négociant de la deuxième rencontre, l'actuel interlocuteur des visiteurs est lui aussi un ancien combattant, le premier de toute une série de blessés, infirmes et estropiés qui ponctuera le livre : « J'ai fait la guerre. J'ai été blessé, regardez, ici…[68] ». Une blessure de guerre (« [s]a poitrine semblait enfoncée et son bras gauche était raide[69] ») qui l'empêche de trouver un travail, ce pourquoi il s'improvise guide face aux touristes.

62. V 17 / S 14 : « *Klein, mager und sehr ernst* ».
63. V 16 / S 14 : « *Es riecht. Es riecht den Schlächter. Es ist zum Schlachten verkauft worden.* »
64. *Ibid.* : « *Ein Kamel kann sehr gefährlich werden. […] Wenn die Leute schlafen, kommt das Kamel, kniet sich auf sie nieder und erstickt sie im Schlaf.* »
65. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 53.
66. V 18 / S 15 : « *ein redlicher Mann* ».
67. V 17 / S 14.
68. *Ibid.* : « *Ich war im Krieg. Ich habe eine Verletzung, sehen Sie, hier.* »
69. *Ibid.* : « *die Brust schien eingedrückt und der linke Arm war steif.* »

Les paroles du Marocain, telles que transcrites par le récit, possèdent un aspect quelque peu décousu et incohérent. D'autant plus que ses souvenirs de guerre, au caractère quelque peu obsessionnel, s'immiscent sans cesse dans ses réponses aux questions qu'on lui pose au sujet des chameaux. Durant le reste de la scène, la conversation fera ainsi se superposer, s'enchevêtrer le destin des chameaux et les événements de la guerre : « Il me raconta les durs combats et lui qui était autrement paisible et décontracté, devint soudain aussi animé que s'il s'était agi des appétits meurtriers de chameaux fous[70]. » De l'abattoir attendant les chameaux, le récit se dirige vers ce théâtre suprême de la cruauté des hommes qu'est la guerre. En l'occurrence, il s'agit de la Seconde Guerre mondiale, dont les atrocités vont compléter le tableau commencé auparavant par l'évocation des tirailleurs marocains ayant participé aux batailles dans l'est et le nord de la France.

Le parcours de cet ancien combattant marocain permet en effet d'évoquer quelques événements majeurs de la fin de cette guerre, à commencer par l'« opération Torch », le débarquement américain sur les côtes marocaines en novembre 1942. Lors de ce débarquement, les forces fidèles à l'État français avaient d'abord résisté aux troupes américaines avant que le Protectorat du Maroc ne quitte le camp de l'Axe pour celui des Alliés. L'homme qui évoque ces évènements semble avoir accompagné les troupes alliées jusqu'à la bataille de Monte Cassino en Italie, de janvier à mai 1942, où elles remportèrent une victoire décisive contre les forces allemandes, avant de procéder à la libération de la Corse en septembre 1943.

S'adressant à des personnes s'étant présentées à lui comme venant d'Angleterre (et dont rien ne trahit leurs liens avec l'Allemagne), le récit du Marocain frappe entre autres par cette remarque : « L'Allemand est un bon soldat[71] », jugement qui, en l'occurrence, ne peut se concevoir comme une déférence vis-à-vis de ses interlocuteurs. En outre, on peut penser que l'écrivain, restituant (inventant ?) les paroles de cet homme, s'inscrit parfaitement en faux contre ce genre de propos glorifiant la guerre ; il s'agirait donc plutôt d'un propos à effet dénonciateur. Les deux anciens combattants du chapitre se ressembleraient alors en ce qu'ils partagent une attitude complaisante face à la mort que Canetti a combattue toute sa vie. À moins que ce propos de l'homme arabe ne cache une certaine attitude antisémite s'exprimant par le

70. *Ibid.* : « *Er gab mir eine Schilderung der erbitterten Kämpfe dort, und wurde, er, der sonst ruhig und gelassen war, so lebhaft dabei, als ginge es um die mörderischen Gelüste toller Kamele.* »
71. *Ibid.* : « *der Deutsche ist ein guter Soldat* ».

respect pour ceux qui jadis avaient rêvé de faire disparaître le peuple juif de la terre[72].

Quoi qu'il en soit, il reste que l'évocation de l'itinéraire de ce Marocain au sein des troupes alliées permet à l'écrivain d'établir un lien direct avec l'histoire de l'Europe continentale et d'inscrire le récit du voyage à Marrakech dans le cadre d'une mémoire des catastrophes du XXe siècle. Au lieu de faire apparaître le Maroc et l'Europe comme deux territoires et deux histoires séparées, la structure narrative du texte insiste sur leurs croisements et leur interdépendance. Croyant s'évader par un voyage littéraire dans une ville exotique, le lecteur allemand (mais aussi français) est pour ainsi dire renvoyé chez lui.

« Nous ne parlâmes plus jamais des chameaux »

S'étant ouvert dans le registre de la tragédie, le chapitre se clôt sans aucune catharsis[73]. Au contraire, il se termine par une série de gestes de fuite, d'évitement, de refoulement : le vétéran marocain se précipite sur un groupe d'Américains susceptibles d'avoir besoin de ses services ; l'ami anglais s'éloigne des chameaux pour aller en direction des ânes ; le boucher abandonne seuls les chameaux sur la place. Et le narrateur, désormais seul face à la bête, ne peut plus supporter son regard, trop accablé par le sort qui l'attend inévitablement et dont la symbolique devient envahissante : « Le sang de ses naseaux s'était largement répandu[74]. »

L'espoir tenace de retrouver enfin « une image de la paix » s'est donc soldé par une série d'échecs. Youssef Ishaghpour résume en ces termes l'expérience des voyageurs :

> Ainsi en est-il fait de l'image de la paix, de la beauté au crépuscule et de la belle âme des voyageurs. Les hommes tuent les chameaux, les chameaux enragés peuvent tuer les hommes et ceux qui parlent des chameaux ont fait la guerre et se passionnent, comme des chameaux enragés, en l'évoquant. Dans le pays des rêves aussi la mort est là[75].

Tandis que les deux premières rencontres avaient produit un discours continu au sujet des chameaux, sans entamer le désir de voir d'autres bêtes, la dernière expérience aboutit au contraire à l'envie d'en finir une fois pour toutes expri-

72. Chez Hubert Fichte (*Der Platz der Gehenkten*, *Roman*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1989) on trouve, une quinzaine d'années plus tard, des témoignages dans ce sens. Voir aussi Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 482-483.
73. Peter Bekes, *op. cit.*, p. 232.
74. V 19 / S 15 : « *das Blut aus den Nüstern hatte sich weiter ausgebreitet.* »
75. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 118.

mée par l'ultime phrase du texte : « Pendant le reste de notre séjour dans la ville rouge, nous ne parlâmes plus jamais des chameaux[76]. »

Cette dernière phrase du chapitre, qui avoue au fond un désir de refoulement faisant suite à un traumatisme, pourrait se lire comme une sorte de morale placée à la fin d'une parabole. Le voyageur, ayant aperçu l'envers du décor de l'imagerie idyllique et romantique, a d'ores et déjà entrevu l'omniprésence de la mort dans la cité marocaine, une mort qui semble s'être incarnée dans cette couleur symbolique qu'est le rouge. Ainsi, pour profiter du reste de son séjour, il ne lui reste plus qu'à essayer d'oublier cette vérité tragique, de dissiper cette perspective funeste. Dans ce sens, le premier chapitre des *Voix de Marrakech* revêt donc bien une fonction introductive, la fonction précisément d'annoncer pour ainsi dire la couleur du récit.

À moins qu'il ne faille lire le thème du refoulement qui clôt ce chapitre comme un miroir tendu au public allemand qui, rappelons-le, a pu découvrir cette partie des *Voix de Marrakech* dès 1956. Ainsi, la ville marocaine, qui, pour le lecteur allemand, aurait pu servir d'échappatoire exotique pour fuir un lourd passé (la Deuxième Guerre mondiale), est sciemment transformée en lieu de mémoire, y compris de la mémoire allemande, étant donné la responsabilité essentielle de l'Allemagne dans le déclenchement et le déroulement de ce conflit. Dans ce sens, le lecteur qui, grâce au genre de la littérature de voyage, voudrait s'échapper de cette réalité se voit quand même confronté aux événements catastrophiques de cette guerre, si proches encore mais déjà refoulés à l'époque par un esprit restauratif et les impératifs économiques de la reconstruction du pays[77].

76. V 19 / S 15 : « *Während der übrigen Zeit unseres Aufenthaltes in der roten Stadt sprachen wir nie mehr von Kamelen.* »

77. On peut rappeler à cet égard que le travail de mémoire quant au nazisme et ses crimes n'a réellement débuté en République fédérale allemande qu'à partir du procès de Francfort, au milieu des années 1960. Les années pré-1968 sont globalement placées sous le signe du refoulement. Voir Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, trad. par Olivier Mannoni, Paris, Odile Jacob, 1998.

Marché, masse et vitalité
(2. « Les souks »[1])

À l'approche de la médina

En choisissant, pour continuer son livre sur Marrakech, d'emmener le lecteur dans les souks, ces marchés emblématiques du monde arabe, Canetti recourt, après les chameaux, à un autre cliché populaire de l'Orient : le bazar[2]. Décor pittoresque où s'expose une abondance de marchandises et de produits exotiques en tous genres, transportés jadis dans la ville par les caravanes, les souks de la médina font partie des lieux incontournables que chaque voyageur se doit de visiter, et que pratiquement tous les récits consacrés à la ville marocaine décrivent. Bien qu'il s'agisse du cœur par excellence de la vie indigène, ces rues, cours et halles commerçants constituent, au sein du tissu urbain, l'une des parties les plus accessibles au visiteur étranger, porte d'entrée privilégiée pour pénétrer dans une cité orientale dont la structure a tendance à échapper au nouveau venu[3].

Dans un premier temps, l'horizon d'attente créé par le titre du deuxième chapitre semble donc comparable à celui du chapitre précédent, consacré aux chameaux. Cependant, alors que l'incipit du premier chapitre s'était appliqué à tordre le cou aux images idylliques convoquées par le sujet, l'histoire de la visite dans les souks procédera d'une tout autre manière. Le récit s'ouvre en effet sur une vision des plus positives du lieu visité, vision qui ne sera aucunement démentie par la suite du texte. Voici comment se présentent les souks au visiteur–narrateur : la température y est agréable, on sent le parfum des

1. V 21-26 / S 16-20 : « *Die Suks* ».
2. Mot persan désignant son modèle venu du Moyen-Orient ; un mot que Canetti utilise parfois comme synonyme de souk.
3. Voir Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 78.

épices, l'œil du visiteur se régale d'une profusion de couleurs[4]… À l'image de la mort, incarnée par l'abattoir et la guerre, succède à présent celle de la vie, rappelant quelque peu la célèbre expression de Goethe : « ce reflet coloré n'est autre que la vie[5]. »

Cette représentation presque dithyrambique du commerce dans les souks sera poussée par le texte jusqu'à en faire un idéal, un contre-modèle du monde européen moderne. Situé à l'opposé de la société industrielle, le souk devient sous la plume de l'écrivain le vecteur d'une critique de la modernité occidentale qu'on pourrait qualifier de type anticapitaliste. Par conséquent, l'action à proprement parler se trouve réduite, le récit se rapproche de la réflexion tout en se tenant au plus près des phénomènes observés. Cette dimension réflexive du texte est soutenue par le fait que les observations ne s'inscrivent pas dans un ordre temporel précis, mais constituent un tableau quasi atemporel des souks.

Trois aspects des lieux, annoncés dès les premières lignes, seront abordés par le texte : la profusion et l'abondance ; la proximité et la communauté ; l'oralité et la communicativité. Ce faisant, le chapitre deux, ouvrant sur un tableau riche en formes et couleurs, frappe à l'inverse par le relatif silence qui semble y régner, autrement dit : par l'absence, mise à part l'évocation du marchandage, d'évocation de bruits, voix et cris qui caractérisent la plupart des autres chapitres, conformément au titre du livre.

Le monde des souks

Du seul marché aux chameaux (ou bestiaux), qui avait laissé un souvenir douloureux, le livre évolue à présent vers le marché au pluriel, le bazar, la multitude des marchés de toute sorte qui constituent le monde des souks. Le début de ce chapitre commence par décrire les toutes premières impressions du visiteur en parcourant son dédale inextricable de ruelles et d'impasses sinueuses. Ainsi sont définis quelques traits essentiels des marchés dans la médina, à savoir leur étroitesse, leur densité et leur organisation par métiers : « Tous les étalages et les échoppes où se vendent les mêmes articles se pressent les uns à côté des autres par vingt, trente à la fois, voire plus encore[6]. » Si le texte arrive ainsi à donner un premier aperçu de ce monde complexe, il

4. V 21 / S 16.
5. Goethe, *Faust II*, vers 4727, trad. Jean Malaparte, texte original : « *am farbigen Abglanz haben wir das Leben* ».
6. V 21 (trad. modifiée) / S 16 : « *Alle Gelasse und Läden, in denen es dasselbe zu kaufen gibt, sind dicht beieinander, zwanzig oder dreißig oder mehr von ihnen.* »

n'en focalisera dans l'ensemble que certaines particularités que l'auteur juge significatives et auxquelles il va donner une portée générale.

Force est de constater que la réalité décrite par Canetti ne reflète qu'une petite partie de ce que sont effectivement les souks de Marrakech, cette « institution de base de l'économie urbaine[7] ». On peut rappeler que l'appellation de souk provient initialement du marché hebdomadaire en plein air se tenant aussi bien dans le milieu rural que près des principales portes de la ville. Depuis lors, ses manifestations se sont diversifiées et disséminées dans la ville, un grand nombre de marchés devenant des lieux d'activités permanentes, puis des lieux touristiques. Il en résulte un grand éventail de souks dans la cité marocaine : du marché couvert de la Kissaria près de la place Jemâa El Fna jusqu'aux bidons-souks en dehors des remparts, en passant par les souks des différentes corporations, les ateliers des fondouks, les marchés polyvalents excentrés, sans oublier le souk du Mellah, le quartier juif[8]. Chacun de ces marchés possède sa structure, son architecture et son mode d'organisation propres, allant d'ateliers à l'allure médiévale jusqu'aux commerces de luxe.

Il faut donc noter que le portrait dressé par Canetti, même s'il représente la partie la plus connue, la plus touristique des souks, simplifie une complexité qu'il serait sans doute impossible de représenter au sein d'un tel micro-récit. Certes, le texte évoque toute une série de commerces qu'on peut rencontrer dans la ville, en énumérant de nombreux métiers et activités qui y sont représentés (épiciers, maroquiniers, cordiers, vanniers, marchands de tapis, joailliers, teinturiers, menuisiers, etc.). Or, le récit ne les inscrit pas dans une topographie différenciée correspondant à la réalité urbaine ; influencé sans doute par ses réflexions sur la masse, l'écrivain suggère au contraire une extrême proximité, presqu'une superposition spatiale de ces lieux ramassés en quelques images frappantes. D'autre part, l'état des lieux reste somme toute rudimentaire, si bien qu'un critique va jusqu'à affirmer que seul un lecteur ayant déjà vu les souks de Marrakech de ses propres yeux ou sur des images peut réellement se représenter ce que le texte décrit[9].

Somme toute, ce qui semble compter dans l'approche de Canetti, c'est l'exemplarité des quelques phénomènes qu'il observe et interprète, et non pas l'objectivité ou l'exhaustivité de la description du lieu visité. Ainsi le texte fait en outre assez rapidement apparaître une focalisation sur un souk en particulier, au lieu d'approfondir le portrait des souks dans leur pluralité. En effet, dès sa première partie, les réflexions du chapitre s'appuient principalement sur le marché de la maroquinerie (en particulier celui des sacoches), situé

7. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 182.
8. *Ibid.*, p. 182-183.
9. Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 164.

dans le Souk Cherratine, l'un des plus centraux et les plus fréquentés de la médina où l'on vend des sacs, bourses et autres besaces. L'appellation française de maroquinerie nous rappelle qu'il s'agit d'un produit emblématique du Maroc. Comme le souligne le texte, le souk du cuir est le plus célèbre de la ville, voire de tout le pays. En effet, depuis sa fondation, Marrakech a été spécialisée dans la fabrication d'articles en cuir de qualité qui y incarnent l'artisanat traditionnel par excellence. On peut donc dire que les sacoches décrites par le texte possèdent un caractère emblématique par rapport au monde des souks de Marrakech.

La masse des objets

Le premier trait frappant souligné par la description des boutiques de maroquinerie porte sur l'abondance des marchandises : « Le sac de cuir que l'on désirerait est exposé dans vingt magasins différents et chacun de ces magasins jouxte immédiatement le suivant[10]. » C'est comme si toute la production d'objets en cuir du Sud marocain était réunie en un seul lieu pour s'offrir d'un coup au chaland, résume le narrateur[11]. À suivre le texte, cette profusion, incarnant une forme de vitalité, est notamment le signe de « l'orgueil[12] » des artisans fiers de leur savoir-faire et qui, à la différence du taylorisme occidental, s'identifient fortement aux objets fabriqués. En effet, le monde dans lequel évolue le narrateur semble se caractériser par la présence d'artisans plongés dans leur travail et non pas de simples rabatteurs.

Le lien étroit entre l'homme et l'objet est renforcé par la perspective anthropomorphique qu'adopte une nouvelle fois le récit. Ce sont en effet les objets eux-mêmes qui semblent prendre l'initiative pour séduire le spectateur. Ainsi le narrateur s'imagine les sacs de cuir s'animer en une chorégraphie sensuelle qu'on peut interpréter, sinon comme une danse orientale à l'image de la danse du ventre, comme un hymne à la vie : « On ne serait pas du tout étonné que, tous ensemble, dans le même mouvement rythmique et dans une danse orgiaque et haute en couleur, ils montrent toutes les séductions dont ils sont capables[13]. » Après la frontière entre l'homme et l'animal, celle

10. V 22 / S16 : « *Die Ledertasche, die man möchte, ist in zwanzig verschiedenen Läden ausgestellt und einer dieser Läden schließt unmittelbar an den anderen an.* »
11. *Ibid.*
12. *Ibid.* : « Stolz ».
13. V 22 / S 16-17 : « *Man wäre gar nicht verwundert, wenn sie plötzlich in rhythmischen Bewegungen gerieten, alle Taschen zusammen, und in einem bunten orgiastischen Tanz alle Verlockungen zeigten, deren sie fähig sind.* » Par rapport à cette sensualité, on peut noter que *Tasche*, le mot allemand utilisé par Canetti, est du genre féminin, ce qu'on pourrait rendre par le féminin français de sacoche. Voir aussi les propos de

séparant l'être animé et l'objet semble s'estomper à son tour[14]. À voir le texte ainsi personnifier les marchandises[15], recourant en outre à l'expression de « conscience de guilde des objets[16] », il paraît nécessaire et utile d'établir un lien entre ce portrait des souks et le concept canettien de masse qui la sous-tend en grande partie.

On sait que le concept de masse avait une importance cruciale, un caractère quasi obsessionnel pour Canetti, qui lui a consacré de longues années de travail et une vaste étude philosophico-anthropologique intitulée *Masse et puissance*, déjà mentionnée à plusieurs reprises dans cette étude. À ce titre, l' « ambiance carnavalesque[17] » créée par la danse orgiaque des sacs de cuir évoque fortement les masses décrites par l'écrivain dans son opus magnum. Le rapprochement s'impose d'autant plus que l'achèvement de *Masse et puissance* est contemporain de l'écriture des *Voix de Marrakech*, les deux œuvres entretenant de nombreux liens. Il serait en effet possible, entre autres, de voir dans la profusion des marchandises dans le passage commenté ici l'écho de ces « symboles de la masse » analysés par Canetti dans son étude, à l'instar du tas notamment[18].

Il faut souligner que la théorie développée dans *Masse et puissance* est complexe, et que son application au texte peut s'avérer assez hasardeuse[19]. Toutefois, même s'il paraît difficile de tirer des conclusions générales de cette présence de l'idée de masse dans le récit sur les souks, il est intéressant de noter, sur le plan narratologique, que la première personne du singulier est presque absente de la narration, alors que le chapitre précédent l'utilisait d'un bout à l'autre. Tout se passe comme si l'individu avait à présent fusionné avec la masse du « on » et du « nous »[20]. Les symboles de la masse présents dans les souks semblent donc en quelque sorte rejaillir sur la voix narrative.

Canetti sur le rapport entre la masse et le rythme, dans *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 31.

14. Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 189.
15. En effet, le texte de Canetti utilise la tournure « aller voir les épices [*unter die Gewürze gehen*] », « aller voir les corbeilles [*unter die Körbe gehen*] », une personnification qui disparaît dans la traduction française.
16. V 22 (trad. modifiée) / S 17 : « *das Gildengefühl dieser Gegenstände* ». La traduction publiée propose la variante plus libre de « communauté des choses ».
17. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 206.
18. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 92.
19. Christine Meyer, *op. cit.*, p. 253 s'avance ainsi jusqu'à suggérer de mettre en rapport l'éloge du bazar oriental fait par Canetti avec l'analyse qu'il fait dans *Masse et puissance* du rôle de l'inflation dans l'émergence du nazisme.
20. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 89.

Dignité et proximité

Les échos de la pensée canettienne de la masse qu'on peut apercevoir dans ce chapitre se prolongent dans une critique de la civilisation occidentale moderne. Alors que la première partie avait été essentiellement descriptive, le texte prend à présent des accents réflexifs, essayant de percer les mécanismes du commerce dans les souks de Marrakech. Ce faisant, le récit oppose le monde du bazar oriental aux moyens de production et de consommation à l'occidentale, au détriment de cette dernière. En effet, le mode de production prémoderne des souks de Marrakech fournit au narrateur le levier d'une dénonciation des travers de la société industrielle, celle de la Grande-Bretagne et du Londres des années 1950 notamment où vivait l'auteur.

La comparaison prend d'abord la forme d'une opposition entre, d'une part, la « dignité qu'acquièrent ces objets faits de la main de l'homme[21] » dans les souks, et, d'autre part, les « calamités de notre vie moderne[22] » où tous les objets vendus sont délibérément coupés de leur mode de production, en étant vendus loin des ateliers et des usines : « nous recevons tout objet complet et terminé, livré à domicile et prêt à l'emploi comme si cela sortait de quelque vilain appareil magique[23] ». On notera ici l'association assez insolite de l'idée de magie à un système économique qui se veut des plus rationnels. Les souks de Marrakech sont certes eux aussi exposés aux effets de la modernité et de la mondialisation, si bien que parmi les produits vendus « s'y glisse de plus en plus de camelote d'origine douteuse, fabriquée à la machine et importée des pays du nord[24] ». Cependant, il y reste beaucoup de boutiques où l'on peut voir directement la façon dont les objets sont fabriqués : « On assiste au processus de fabrication depuis son début et cela met le spectateur de bonne humeur[25]. »

On pourrait dire que Canetti s'inscrit ici dans la tradition du concept d'aliénation tel qu'il a été développé par Karl Marx à la suite de la philosophie de Hegel : alors que, dans des systèmes de production à l'ancienne, l'artisan s'identifie fortement aux objets qu'il produit, expose et vend, l'ouvrier industriel, dans le cadre d'un système de production et de distribution de

21. V 23 / S 17 : « *wieviel Würde diese Gegenstände so bekommen, die der Mensch gemacht hat* ».
22. *Ibid.* : « *Verödung unseres modernen Lebens* ».
23. *Ibid.* : « *daß wir alles fix und fertig ins Haus und zum Gebrauch bekommen, wie aus häßlichen Zauberapparaten* ».
24. *Ibid.* : « *mehr und mehr Gesindel von zweifelhafter Herkunft schleicht sich ein, von Maschine erzeugt, aus den Ländern des Nordens eingeführt* ».
25. *Ibid.* : « *vor denen man zusehen kann, wie die Gegenstände erzeugt werden. So ist man von Anfang an dabei, und das stimmt den Betrachter heiter.* »

type capitaliste, vend uniquement sa force de travail et ne garde aucun lien à l'objet qu'il a contribué à fabriquer ni ne développe aucun lien avec l'acheteur de celui-ci. La coupure entre la main d'œuvre, la marchandise produite et le consommateur final peut alors aboutir à un état d'aliénation, quand le travail humain est assimilable à celui de la machine, et que l'homme ne peut plus se considérer que comme un rouage parmi d'autres, comme une pièce interchangeable[26].

Dans une réflexion notée en 1943, Canetti s'oppose énergiquement à cette séparation des tâches, à la culture de la spécialisation qui caractérise la société moderne, définissant le rétablissement de l'unité perdue entre les différents aspects du travail et de la vie comme le but de toute son existence[27]. Sans pouvoir entrer ici dans les détails de la théorie de l'aliénation, on peut noter que cette dernière entretient des liens étroits avec le concept canettien de masse qu'on vient d'évoquer, dans la mesure où l'individu fortement aliéné peut percevoir la réalité socio-économique à laquelle il est confronté comme une masse hostile. Au sein d'un tel système, les rapports interpersonnels se voient profondément altérés, l'aliénation devenant le synonyme d'une individuation malheureuse, de l'isolement ou de l'exclusion. En outre, cette analyse convoque le concept de métamorphose dans la mesure où la société industrielle hautement spécialisée comporte le danger d'enlever à l'homme sa capacité de se transformer, d'évoluer au contact de la diversité du monde[28].

Somme toute, le mode de production et de consommation que la critique de Canetti (reprenant certains traits de la *Kulturkritik*[29]) attribue à l'Occident apparaît dans ce chapitre comme l'expression d'un rapport hautement perturbé entre l'individu et la société[30]. À l'opposé, l'artisan des souks, plongé dans la masse des objets qui l'entourent et dans lesquels il tend à se fondre (« Il appartient à ses marchandises autant qu'elles lui appartiennent[31] »), semble représenter une identité en accord avec elle-même, car intégrée dans une communauté vivante[32]. Si la profusion des étalages et des marchandises monopolise l'attention et peut dérouter le visiteur (que choisir ? et où l'acheter ? puisque partout sont exposés les mêmes objets…), cette masse archaïque, à

26. Voir l'article « Aliénation » dans Jacques Bidet et Eustache Kouvélakis (dir.), *Dictionnaire Marx contemporain*, Paris, PUF, 2001, p. 30.
27. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1006.
28. Voir Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*, p. 326.
29. Olivier Agard, *op. cit.*, p. 166.
30. Hanuschek rapporte que Canetti était révolté face au monde de la surconsommation moderne (Sven Hanusckek, *op. cit.*, p. 457). Voir aussi *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 496.
31. V 24 / S 18 : « *Er gehört seinen Waren so sehr wie sie ihm.* »
32. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 117-118.

la différence de la multiplication productiviste de la modernité occidentale, ne vient jamais se présenter comme un danger mais semble incarner la vitalité même. Ce qui souligne que la masse chez Canetti est un concept ambivalent[33] : autant la masse des sacoches artisanales paraît séduisante, autant la « furie moderne de multiplication[34] » propre aux pays industriels serait une menace.

Le monde des souks apparaît ainsi comme un monde de la proximité : proximité des marchandises entre elles et par rapport au visiteur, proximité de leur lieu de fabrication par rapport au lieu de vente, proximité entre le producteur et l'acheteur, etc. Envisagés sous cet angle, ces lieux où « il n'y a pas de noms, pas d'enseignes, […] pas de vitrines[35] » semblent à l'opposé des passages parisiens décrits par Walter Benjamin où le producteur ou l'ouvrier tendent à disparaître derrière une marchandise devenue fantasmagorie[36]. Si le personnage du narrateur de Canetti déambulant dans les souks peut rappeler cet autre illustre flâneur que fut Benjamin[37], rien ne semble s'opposer davantage que les deux villes qu'ils décrivent, la « capitale du XIXe siècle » décrite par Benjamin étant justement la matrice du monde moderne critiqué en l'occurrence par Canetti en l'opposant au monde des souks de Marrakech[38].

Il reste que, à l'instar du Paris de Benjamin, le monde de la proximité des souks est également un monde où tout s'expose, tout se montre au grand jour, un monde de la transparence :

> [La fabrication] est une activité qui s'accomplit en public et son déroulement *se donne à voir* autant que l'objet parachève. Dans une société aussi secrète, qui cache jalousement aux étrangers l'intérieur de ses maisons, le corps et le visage de ses femmes jusqu'à ses temples, ce caractère hautement public de ce que l'on fabrique et que l'on vend est doublement attrayant[39].

De la sorte, l' « intimité séduisante[40] » que le visiteur rencontre dans les souks semble en contradiction avec certaines lois générales qui régissent la vie dans

33. Voir Olivier Agard, *op. cit.*, p. 129.
34. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 496.
35. V 21 / S 16 : « *es gibt keine Namen und Schilder, es gibt kein Glas* ».
36. Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », in *Écrits français*, prés. et intro. par J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 290-315.
37. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 57.
38. Voir Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 174.
39. V 23 (trad. modifiée) / S 17 : « *Es ist eine offene Tätigkeit, und was geschieht,* zeigt *sich, wie der fertige Gegenstand. In einer Gesellschaft, die so viel im Verborgenen hält, die das Innere ihrer Häuser, Gestalt und Gesicht ihrer Frauen und selbst ihre Gotteshäuser vor Fremden eifersüchtig verbirgt, ist diese gesteigerte Offenheit dessen, was erzeugt und verkauft wird, doppelt anziehend.* » (souligné par l'auteur).
40. V 24 / S 18 : « *eine Intimität, die verführerisch ist* ».

la cité, notamment les relations entre hommes et femmes qui seront illustrées dans les chapitres suivants.

La communication contre la réification

Durant ses pérégrinations à travers les souks, le narrateur s'intéresse moins à la valeur d'usage des marchandises exposées, à la dimension économique du commerce, qu'à leur fonction symbolique et communicative[41]. Au fur et à mesure que le récit avance, cette fonction communicative apparaît de plus en plus au centre. Ainsi, la fin du chapitre s'attache à décrire et à analyser la culture du marchandage, décrite par le texte à la manière d'un guide de voyage, en tant qu'incarnation de la communicativité qui règne sur les marchés de la ville. De cette manière, se trouve introduite dans le texte une dimension théâtrale qui contrebalance ses aspects réflexifs. Parallèlement, le récit renoue avec la notion de voix, dans la mesure où les bruits de cette négociation à l'oral sont une partie intrinsèque du paysage sonore de la ville, bien que l'auteur n'illustre pas plus concrètement ces voix des souks.

Phénomène central du monde oriental évoqué dès le premier chapitre, le marchandage tel que décrit par le texte repose en premier lieu sur le caractère « secret[42] », caché, insondable, de la valeur marchande des objets. Celle-ci ne s'établit qu'à travers un long (« une substantielle petite éternité[43] ») et complexe (« un mystère insondable[44] ») processus de négociation à l'oral, un acte communicatif dégageant une « ardeur mystérieuse[45] » et confinant au « sortilège[46] ». Cette tractation, qui peut impliquer plus de deux participants, est décrite à l'instar d'un spectacle public comportant de nombreux coups de théâtre : « Il faut tout essayer avant de céder. Cependant, même lorsque l'instant est venu de le faire, cela doit se produire de façon inattendue et soudaine afin que l'adversaire soit désarçonné et qu'il donne l'occasion d'être percé à jour[47]. »

Au sein de la communauté vivante que constitue le souk, la fonction éminemment communicative de la transaction par le marchandage semble

41. Anne Fuchs, « Der touristische Blick : Elias Canetti in Marrakesch, Ansätze zur einer Semiotik des Tourismus », dans Anne Fuchs et Theo Harden (dir.), *Reisen im Diskurs*, *Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, Heidelberg, Winter, 1995, p. 71-86, ici, p. 77.
42. V 24 / S 18 : « *Geheimnis* ».
43. V 26 / S 19 : « *eine kleine, gehaltreiche Ewigkeit* ».
44. V 25 / S 19 : « *eine unbegreifliches Rätsel* ».
45. V 25 / S 18 : « *etwas Feurig-Mysteriöses* ».
46. V 26 / S 19 : « *Zauber* ».
47. *Ibid.* : « *Man muß alles ausprobieren, bevor man nachgibt. Aber selbst wenn der Augenblick gekommen ist nachzugeben, muß es unerwartet und plötzlich geschehen,*

constituer une qualité, une valeur, une fin en soi, excédant les aspects économiques : « Par la dignité [et par la longueur des échanges], on montre des deux côtés que l'on n'attache pas une grande importance à l'achat ou à la vente[48]. » La détermination du prix est l'expression concrète des complexes relations sociales qui se nouent dans la cité[49]. Par là même, la constante fluctuation de la relation entre valeur d'usage, valeur marchande et prix à payer empêchent la réification des rapports entre les hommes en préservant leur vitalité[50]. Malgré l'arbitraire voire les injustices qu'il comporte (« Il y a des prix pour les riches et d'autres pour les pauvres, ces derniers sont naturellement les plus élevés[51] »), cet « art » du marchandage, à l'opposé de l'étiquetage de prix fixes pratiqué en Occident, est clairement vanté par le narrateur : « Dans les pays où il existe une morale des prix, là où règnent les prix fermes, ce n'est aucunement un art que d'acheter. Le premier imbécile trouve ce dont il a besoin, il lui suffit de savoir lire les chiffres et il parvient à ne pas se faire escroquer[52]. » En effet, aux yeux de Canetti, un monde régi uniquement par l'objectivité, un monde purement utilitaire serait mortifère[53]. Au même titre que la proximité des membres de la chaîne de production–consommation, la délibération orale des prix est ainsi le gage d'une communauté vivante, capable de métamorphose.

Il serait possible de critiquer cette vision extrêmement valorisante des souks comme une représentation outrancièrement simplificatrice, méconnaissant les réalités socio-politiques qui se cachent derrière la façade d'un

damit der Gegner in Unordnung gerät und einem Gelegenheit bietet, in ihn hineinzusehen. »

48. *Ibid.* : « *Durch Würde zeigt man auf beiden Seiten, daß einem nicht zu sehr an Kauf oder Verkauf gelegen ist.* »
49. Voir Dagmar Barnouw, *Elias Canetti*, Stuttgart, Metzler, 1979, p. 102.
50. Voir Fawzi Boubia, « Elias Canetti in Marrakesch, Ein Spaniole auf der Suche nach der verlorenen Heimat », dans Horst Turk *et alii* (dir.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen, Nationalismus*, *Regionalismus*, *Fundamentalismus*, Göttingen, Wallstein, 1998, p. 284-298, ici p. 291. Voir aussi cette réflexion de 1942 : « La liberté parmi les choses, ce serait l'abolition des prix », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 965.
51. V 25 / S 19 : « *Es gibt Preise für Arme und Preise für Reiche, wobei die für die Armen natürlich die höchsten sind.* »
52. V 25 / S 18 : « *In Ländern der Preismoral, dort wo die festen Preise herrschen, ist es überhaupt keine Kunst, etwas einzukaufen. Jeder Dummkopf findet, was er braucht, jeder Dummkopf, der Zahlen lesen kann, bringt es fertig, nicht angeschwindelt zu werden.* »
53. Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 343-344.

décor touristique que le narrateur n'arrive pas réellement à dépasser[54]. On pourrait par exemple se demander si l'abondance et la générosité décrites par le texte ne font pas disparaître du portrait de Marrakech la saleté et la misère qui règnent sur d'autres marchés de la ville, à l'instar des souks de fortune aux portes de la médina[55]. À cet égard, le chapitre suivant, consacré à la vie des mendiants aveugles, peut apparaître comme une sorte de partie complémentaire par rapport au chapitre présent, corrigeant la propension à enjoliver de celui-ci.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que ce deuxième chapitre des *Voix de Marrakech* s'inscrit dans une longue tradition littéraire européenne qui aime à ériger le Maghreb en contre-modèle des réalités européennes. Les modes de vie « archaïques » et (supposément) authentiques qui sont décrits dans ces œuvres historiques et littéraires découlent souvent d'idéalisations simplificatrices. Les images du monde arabe qu'elles véhiculent sont conçues, fabriquées presque, dans le but de contraster avec un monde occidental hypertechnicisé par rapport auquel les auteurs veulent prendre leurs distances[56]. Les Occidentaux blasés et fatigués se ressourcent ainsi auprès de la vitalité « sauvage » de l'Orient.

Pour rendre justice à Canetti, il faudrait néanmoins ajouter que le recours aux formes archaïques des sociétés humaines, à leurs rites et mythes, constitue un procédé omniprésent dans son œuvre et qui ne se limite nullement à son rapport à l'Orient. Autrement dit : cette approche ne découle pas chez lui d'un rapport spécifique de type colonial ou orientaliste, mais participe de son regard global sur la société et l'histoire humaines. À ce titre, il est aussi permis de lire le chapitre sur les souks de Marrakech comme un hommage à une forme ancienne, originaire de la vie en communauté, riche en enseignements pour nous aider à réfléchir sur nos sociétés actuelles pétries de certitudes, mais manquant de réponses aux défis lancés par notre époque.

De manière générale, il faut souligner que l'inscription, souvent soulignée voire dénoncée, des *Voix de Marrakech* dans la tradition du récit oriental n'est jamais si claire et évidente qu'il y paraît à première vue. En effet, à y regarder de plus près, on pourrait également, comme le fait Christine Meyer, voir à l'œuvre dans ce chapitre sur les souks un certain renversement des perspectives entre Occident et Orient :

> Le mode artisanal de production, d'exposition et de vente qui règne dans les souks est […] décrit selon des catégories habituellement réservées à la société industrielle de consommation : masse (accumulation d'articles identiques

54. Voir Bernhard Fetz, *op. cit.*, p. 85.
55. Voir à ce sujet Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 184*sq*.
56. Voir Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 174.

> aux devantures des échoppes), exhibition, transparence, matérialité, tandis que le monde industrialisé est défini a contrario par un triple principe de séparation (refus de la masse), de dissimulation (occultation des processus de production) et de magie (noire). Cette présentation renverse la perspective par rapport au discours habituel […][57].

Il s'agit là d'un renversement souvent vérifié dans les *Voix de Marrakech* : ce qui semble relever du cliché s'avère en réalité subvertir subtilement les codes culturels et mettre en mouvement les identités.

57. Christine Meyer, *op. cit.*, p. 251-252. Cependant, ces remarques s'appliquent sans doute moins au processus de marchandage décrit à la fin du chapitre, où le principe d'occultation (du processus de la fixation de prix) s'applique également au monde des souks.

Le paradoxe de l'ignorant
(3. « Les appels des aveugles »[1])

L'univers des mendiants

En dépit de leurs indéniables différences, les deux premiers chapitres des *Voix de Marrakech*, analysés précédemment, comportent également un certain nombre de correspondances les reliant. À partir de deux lieux communs de l'Orient — la caravane et le bazar –, ces deux chapitres ont en effet permis au livre d'effectuer une première approche de la médina de Marrakech, en passant des portes de la ville jusqu'aux souks, avant de pénétrer plus avant dans la complexe structure urbaine.

Cette structuration en quasi-binôme se vérifie, s'accentue dans l'agencement des deux chapitres suivants. Les chapitres trois et quatre ont en effet ceci de commun d'explorer le phénomène de la mendicité, dont l'omniprésence (dans le livre tout comme dans la ville réelle) a déjà été signalée. Ce thème s'inscrit dans une certaine continuité par rapport aux chapitres précédents, dans la mesure où les mendiants, qu'on pourrait qualifier de personnage central collectif des *Voix de Marrakech*[2], partagent avec les chameaux et les souks le fait d'être, là-encore, un topos récurrent des récits de voyage sur

1. V 31-36 / S 21-24 : « *Die Rufe der Blinden* ». Afin de mieux différencier le cri des bêtes (*Schrei*) de l'appel des mendiants (*Ruf*), il me semble nécessaire de modifier ici la traduction du titre. Cependant, le terme de cri prend une dimension intéressante lorsqu'on considère la fonction qu'il a pu revêtir dans certains textes anticolonialistes, comme chez Aimé Césaire : « Je pousserai d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées. », Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 81.
2. Roman Heiligenthal, « 'Die Heiligen der Wiederholung' : Gedanken zur religiösen Erfahrungswelt Elias Canettis am Beispiel der "Rufe der Blinden" », dans Inge et

l'Orient[3]. Même s'il faut aussitôt ajouter que Canetti, plus encore que dans les chapitres précédents, fera ici preuve d'une approche tout à fait originale de la ville marocaine.

Les chapitres trois et quatre dressent donc le portrait des différents personnages de mendiants rencontrés dans la ville, mendiants dont le trait commun est leur cécité mise en avant par le titre du chapitre trois : « Les appels des aveugles ». Ces aveugles illustrent la cécité endémique qui règne dans la ville et le pays entier, cécité qui s'explique par la pathologie des trachomes, des infections de la paupière qui, en l'absence d'antibiotiques, finissent souvent par causer la perte définitive de la vue. On pourrait dire qu'il s'agit là d'une maladie qui est à la fois engendrée par la misère et productrice de misère.

À la différence du chapitre quatre qui focalise, en la personne d'un marabout, un mendiant isolé au statut tout à fait particulier, le chapitre qu'il s'agit d'analyser dans ce qui suit est consacré aux mendiants aveugles conçus dans leur dimension collective, comme masse, en plongeant dans le monde acoustique qui est le leur. Au sein des *Voix de Marrakech*, le chapitre trois cristallise de manière exemplaire le rapport particulier que l'écrivain entretient avec les bruits, les sons et, bien sûr, les voix qu'il entend dans la ville.

Sondant la vérité et l'essence de l'appel des aveugles, le chapitre présent dépasse de loin le cadre d'un simple portrait de la foule des mendiants demandant l'aumône dans les rues de Marrakech. On pourrait à cet égard aller jusqu'à parler d'un chapitre programmatique : programmatique pour la poétique des *Voix de Marrakech*, et au-delà, pour l'écriture et la pensée de Canetti en général. Non seulement le récit débute par des réflexions sur le langage et l'écriture littéraire, mais il se termine par une illustration saisissante de l'idée canettienne de métamorphose. Le portrait des aveugles à proprement parler s'inscrit entre ces deux parties d'un chapitre à la tonalité souvent réflexive, voire méditative. En somme, il s'agit d'un texte certes bref, mais complexe car comportant de nombreux enjeux philosophiques et poétologiques.

Enfin, à travers la formulation de ce qu'on peut appeler une poétique interculturelle, le chapitre dresse également une sorte d'autoportrait de l'écrivain-voyageur qu'est Canetti à Marrakech. De la sorte, il fait apparaître de sa part une attitude qu'on pourrait qualifier de paradoxale. De ses propres dires, le narrateur essaie en effet de percer les mystères de la ville de Marrakech et de

Jürgen Pohl (dir.), *Texte über Texte, Interdisziplinäre Zugänge*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang, 1998, p. 239-246.

3. Voir Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 155 et Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit*, p. 72. Il est intéressant de noter que le spectacle de ces mendiants, décrit par Canetti, peut encore s'observer de nos jours, et que sa description se recoupe parfaitement avec celle d'autres écrivains comme notamment chez Hubert Fichte (*Der Platz der Gehenkten*, *op. cit.)*.

sa population, tout en se refusant à acquérir le savoir interculturel nécessaire à cette compréhension. En même temps qu'il affirme ignorer délibérément la langue et la civilisation de la société visitée, il entend (prétend ?) connaître celle-ci au plus profond de son être grâce à la faculté de métamorphose qu'il met en œuvre.

« Au-delà des mots »

La partie introductive du chapitre, partie qu'on pourrait qualifier d'essence poétologique[4], adopte résolument le registre de la réflexion. Depuis le bureau de l'écrivain à Londres, loin des bruits et agissements de la ville marocaine, le texte commence par l'aveu saisissant d'une incapacité à exprimer en mots le vécu de son séjour à Marrakech : « J'essaie de raconter quelque chose et, aussitôt que je me tais, je m'aperçois que je n'ai encore rien dit. Une substance merveilleusement lumineuse et réfractaire reste en moi et tourne mes mots en dérision[5]. » Le point de vue adopté par la narration se situe ici *après* le voyage au Maroc, au moment où l'écrivain, qui comme on le sait n'avait pas pris de notes sur place, essaie dans son domicile londonien de coucher sur le papier les impressions et expériences des semaines passées. Cette focalisation narrative correspond précisément à la situation d'énonciation indiquée dans le sous-titre du livre parlant de notes rédigées « après un voyage ».

Face à cet aveu d'échec, le lecteur pourrait d'abord penser que cette résistance de l'expérience à l'expression est due à la barrière linguistique séparant le voyageur des langues autochtones parlées sur place, en premier lieu l'arabe. En effet, le narrateur se pose lui-même la question de savoir si cette « substance réfractaire » ne correspondrait pas précisément à cet idiome qu'il ne maîtrise pas : « Est-ce la langue de là-bas que je ne comprenais pas et qui doit maintenant se traduire en moi, peu à peu[6] ? » On peut rappeler à ce sujet que toute la rédaction du livre s'inscrit dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler une écriture *traductionnelle*, dans la mesure où les langues utilisées et entendues par l'écrivain à Marrakech (l'anglais, le français, l'arabe, les langues berbères, etc.) doivent après coup se traduire en allemand, langue

4. Dans le sens d'une réflexion de l'écrivain, au sein de l'écriture littéraire, sur son propre art, ses formes, possibilités et limites.
5. *Ibid.* : « *Ich versuche, etwas zu berichten, und sobald ich verstumme, merke ich, daß ich noch gar nichts gesagt habe. Eine wunderbar leuchtende Substanz bleibt in mir zurück und spottet der Worte.* »
6. *Ibid.* : « *Ist es die Sprache, die ich dort nicht verstand und die sich nun allmählich in mir übersetzen muß ?* »

d'expression littéraire exclusive de Canetti, mais langue qu'il n'a très vraisemblablement jamais utilisée à Marrakech.

Comment traduire en allemand une langue que de toute évidence on ne comprend pas ? Une langue que Canetti, un écrivain dont la jeunesse a pourtant été marquée par un constant élargissement de son horizon linguistique, par de fréquents changements de langue, s'est curieusement abstenu d'apprendre, ne serait-ce que par rudiments, comme il l'indique quelques lignes plus bas : « Au cours des semaines que j'ai passées au Maroc, je n'ai essayé d'apprendre ni l'arabe ni aucun dialecte berbère[7]. » Comment s'étonner ensuite de la difficulté d'exprimer en mots ce qu'on n'a pas cherché à comprendre en s'en donnant les moyens linguistiques ? Qui plus est, loin de regretter ce manque (ou manquement), le narrateur va jusqu'à ériger l'incapacité à comprendre les langues en utopie : « Je rêve d'un homme qui aurait désappris les langues de la terre jusqu'à ce qu'il ne puisse plus comprendre, dans aucun pays, ce qui s'y dit[8]. »

Selon le narrateur, c'est en effet la langue elle-même qui ferait obstacle à l'expression du vécu. Par conséquent, au lieu de se demander ce que le langage ou les langues particulières *permettent* (point de départ de toute philosophie du langage), il met l'accent sur ce qu'ils *interdisent* : « Qu'y a-t-il dans la langue[9] ? Que cache-t-elle ? Que vous prend-elle[10] ? » À suivre ces réflexions, la langue dissimulerait la réalité, du moins une partie de celle-ci ; elle nous enlèverait ce que nous avons d'abord acquis grâce à l'observation des phénomènes. Propos étonnant de la part de cet « homme quelque peu "babélien"[11] » que fut Canetti. Toutefois, au-delà des mots, tout semble ici pointer vers un autre niveau de compréhension, ce que le narrateur, au début du chapitre, désigne, de manière tout à fait valorisante, par l'image d'« une substance merveilleusement lumineuse ». Plus loin, il parlera également de « la puissance exotique des appels[12] » [13], de la force des voix étrangères entendues

7. *Ibid.* : « *Ich habe während der Wochen, die ich in Marokko verbrachte, weder Arabisch noch eine der Berbersprachen zu erlernen versucht.* »
8. *Ibid.* : « *Ich träume von einem Mann, der die Sprachen der Erde verlernt, bis er in keinem Land versteht, was gesagt wird.* » Ce désir de désapprendre les langues peut être mis en relation avec les théories post-coloniales concevant les langues comme un instrument de domination. Dans la mesure où les langues désignées par Canetti impliquent les langues coloniales comme le français et l'anglais, ce désir d'oubli implique potentiellement un renoncement au pouvoir.
9. Ou le langage (*Sprache*), autre traduction possible.
10. *Ibid.* : « *Was ist in der Sprache ? Was verdeckt sie ? Was nimmt sie einem weg ?* »
11. Voir Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 85.
12. V 27 (trad. modifiée) / S 21 : « *Kraft der fremdartigen Rufe* ».
13. Ou de « la puissance des cris étrangers », autre possibilité de traduction.

à Marrakech qu'il garde en lui. Par conséquent, il semble pour le narrateur exister un sens — ou du moins des potentialités de sens — en dehors des signifiés.

Pour percer cette logique d'une compréhension « au-delà des mots », il convient de distinguer chez Canetti deux niveaux de langage : un niveau intellectuel, spirituel, qui permet l'ordonnancement et la classification du monde sur la base de concepts ; et un niveau corporel, physique, qui précède ces séparations et oppositions. Le rêve d'un homme oubliant toutes les langues semble précisément renvoyer à cette dernière conception, qu'on pourrait également qualifier de « conception prébabélienne du langage[14] ». En privilégiant ce niveau de compréhension préconceptuel, Canetti renoue en somme avec la conception mythique du langage qu'il avait lorsqu'il était enfant et qu'il entendait autour de lui une multitude de sons dont il ne comprenait pas toujours le sens[15]. Comme pendant son enfance, il fait à Marrakech l'expérience mystérieuse que la langue étrangère inconnue se traduit en lui, qu'elle lui donne quelque chose à comprendre au-delà (ou en deçà) des mots[16]. Ce retour au langage mythique permet en outre de « réinventer les ressources d'expression et d'invention primitives du langage[17] », de le revitaliser au lieu de l'enfermer dans des catégories[18].

Une autre poétique interculturelle

Les propos du début de ce troisième chapitre des *Voix de Marrakech* reflètent la place essentielle qu'occupent les réflexions sur le langage dans l'œuvre de

14. Pour ce concept voir Brigitta et Thomas Busch, « Die Sprache davor, Zur Imagination eines Sprechens jenseits gesellschaftlich-nationaler Zuordnung », dans Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schwaiger, Sandra Vlasta (dir.), *Polyphonie — Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Vienne, Praesens, 2010, p. 81-103, ici p. 94. Dès son roman *Auto-da-fé*, on trouve chez Canetti cette idée d'une puissance créatrice originelle du langage prébabélien, incarnée par le personnage du gorille. À ce sujet, voir aussi Susanna Engelmann, *op. cit.*, p. 153. Moura parle à cet égard d'« une remarquable similitude avec l'état *pré-langagier* de l'enfant » (*op. cit.*, p. 86) qu'il met en relation avec ce qu'il désigne comme la dimension régressive du récit de Canetti.
15. L'évocation du plaisir éprouvé à écouter des paroles dans des langues qu'on ne comprend pas traverse toute l'œuvre de Canetti. Voir notamment *Le Flambeau dans l'oreille*, *op. cit.*, p. 577 ; Elias Canetti, *Les années anglaises, op. cit.,* p. 74.
16. Susanna Engelmann, *op. cit.*, p. 144.
17. Olivier Agard, *op. cit.*, p. 22.
18. Dans son texte « Dialogue avec le partenaire cruel », Canetti écrit par rapport à son incapacité à continuer d'écrire son journal lorsqu'il est en voyage : « La langue, cet instrument que dans d'autres contextes on croit maîtriser, redevient soudain sauvage et dangereuse », *op. cit.*, p. 76 (trad. modifiée). Voir aussi Bernhard Greiner,

Canetti, réflexions qui sont d'abord portées par un parcours linguistique tout à fait extraordinaire. En suivant Rüdiger Zymner[19], on pourrait en outre dire que les difficultés exprimées par l'auteur lorsqu'il essaye de noter ses expériences de voyage s'inscrivent dans une aporie qui traverse toute l'œuvre de l'écrivain, celle qui consiste à vouloir concilier écriture et silence, aporie qu'il a conceptualisée dans son discours « Le métier du poète[20] ». En effet, si l'écrivain a vocation, comme le dit Canetti, de donner sa voix aux plus faibles, aux plus impuissants, il doit aussi se garder d'abuser du pouvoir qui lui est conféré grâce à ses mots, grâce à la puissance de cette parole sur les autres. Tout comme le savoir, la parole peut devenir un vecteur du pouvoir dans les mains de celui qui sait la maîtriser[21].

À suivre les développements du texte, le fait de se placer exclusivement au niveau intellectuel du langage pour rendre compte de l'expérience marocaine risquerait de détruire tout ou partie des impressions, d'empêcher d'accéder à leur vérité. D'où la concentration sur la vocalité des voix de Marrakech, car celles-ci correspondent précisément au niveau corporel, préconceptuel de langage : « je ne voulais rien perdre de la puissance exotique de voix qui appellent. Je voulais être touché par les sons tels qu'ils sont par eux-mêmes et n'en rien affaiblir par un savoir artificiel et insuffisant[22] ». L'ignorance du sens des mots de la langue étrangère devient ainsi la condition nécessaire pour une expression authentique et vraie de l'expérience du voyage[23]. Ce savoir qui risque de barrer l'accès au réel ne se limite pas aux compétences linguistiques en langues autochtones ; il concerne également la documentation touristique ou ethnologique, les guides de voyage et la littérature ethnologique sur le pays que le voyageur dit aussi avoir délibérément ignorés, même si certains passages du texte tendent à contredire cette affirmation[24].

« Allah : al–Asmä' al–Husna, Der Gottesname im Munde des Christen und Juden (Goethes *West-östlicher Divan* und Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch*) », dans *Arcadia,* nº 28 (1993), p. 256-275, ici p. 271.

19. Rüdider Zymner, *op. cit.*, p. 595.
20. Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*
21. Voir Susanna Engelmann, *op. cit.*, p. 203.
22. V 27 (trad. modifiée) / S 21 : « *Ich wollte nichts von der Kraft der fremdartigen Rufe verlieren. Ich wollte von den Lauten so betroffen werden, wie es an ihnen selber liegt, und nicht durch unzulängliches und künstliches Wissen abschwächen.* »
23. Sur cette volonté de maintenir l'étrangeté voir aussi en général Edzard Obendieck, *op. cit.*, p. 197
24. Le catalogue de la bibliothèque de Canetti mentionne en effet plusieurs livres sur Marrakech et le Maroc, URL : http ://www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/handschriften/nachlaesse/canettibibliotheklondon_web.pdf. Pour les passages qui contredisent cette affirmation voir notamment la fin du chapitre 6 (« La femme

Le lecteur pourrait certes être scandalisé par cette « désinvolture[25] » du voyageur se refusant d'acquérir le savoir nécessaire pour une compréhension objective de la civilisation étrangère. Il faut dire que cette ignorance affichée s'inscrit en faux contre tous les préceptes actuels en matière de formation à la communication interculturelle[26]. En même temps, il serait assez vain d'accuser Canetti d'un manque de sensibilité pour la différence culturelle, même si certains critiques ont pu aller jusqu'à lui reprocher une posture quasi impérialiste dans la pure tradition de l'orientalisme[27]. Car, à l'inverse, on pourrait également dire qu'en privilégiant l'ouïe au détriment de la vue, en se méfiant de la puissance des mots quand ils prétendent traduire l'autre dans leur propre langue, Canetti évite précisément certains écueils fréquents de l'orientalisme[28]. Conscient du rapport de force entre l'observateur occidental et le monde oriental, il fait en réalité preuve d'une attitude précautionneuse visant la préservation de l'altérité de la civilisation visitée. Et sa conception particulière d'une communication « au-delà des mots » avec les habitants de la ville étrangère fait partie intégrante de cette attitude[29].

À ce sujet, il faut également se garder de faire une mauvaise interprétation du propos du narrateur lorsqu'il affirme, à la fin de la première partie du chapitre, que « les bons voyageurs n'ont pas de cœur[30] ». Cette affirmation ne revient nullement à prôner une posture d'indifférence face au monde visité. En effet, aux yeux de l'écrivain, « avoir du cœur » voudrait en l'occurrence dire étaler ses sentiments, se vanter de sa compassion, verser dans un impressionnisme subjectif et arbitraire[31]. Au contraire, le voyageur ouvert à l'altérité doit se garder de porter des jugements hâtifs : « En voyage, on accepte tout, l'indignation reste à la maison, on s'enthousiasme pour les

derrière la grille ») lorsque le narrateur se sert d'un ouvrage spécialisé sur la culture marocaine.

25. Bernhard Fetz, *op. cit.*, p. 81.
26. Voir notamment Jacques Demorgon, Evelyne Will, M. Nelly Carpentier, *Guide interculturel pour l'animation de réunions transfrontalières*, Luxembourg, Saint-Paul, 2007.
27. Voir Stuart Ferguson, « Elias Canetti and Multiculturalism », dans *Poetica*, n° 29 (1997), p. 532-595.
28. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit*, p. 204-205.
29. Youssef Ishaghpour (*op. cit.*, p. 120) a, parmi d'autres, suggéré d'expliquer par la judéïté de Canetti cette préférence accordée à la voix et l'écoute au détriment de l'image et du regard.
30. V 28 / S 21 : « *Gute Reisende sind herzlos* ».
31. À cet égard, ce passage me semble contredire les propos de Doris Bachmann-Medick (dir.), *Kultur als Text*, *Die Anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Bâle, Francke, 2004 [1995], p. 34, reprochant à Canetti de verser dans une esthétique moralisatrice de la compassion.

choses les plus effrayantes parce qu'elles sont nouvelles[32]. » Sans doute faut-il donc comprendre : le vrai voyageur doit laisser derrière lui toutes les attitudes qui barrent l'accès à la culture étrangère. S'opposant entre autres aux « bons sentiments » de la charité chrétienne, laquelle peut en réalité traduire l'affirmation de sa propre supériorité par rapport aux « miséreux », l'exigence de ne pas avoir de cœur apparaît en fin de compte comme l'une des conditions nécessaire pour accéder à la connaissance de l'autre[33].

Le chœur des aveugles

La description des mendiants aveugles ne s'inscrit pas dans une séquence temporelle précise du voyage, mais fournit une sorte de tableau général. Parmi les traits que le texte relève pour caractériser ces hommes, on est d'abord frappé par la récurrence de l'idée de masse. Ainsi, le narrateur, les observant de près, met en avant leur grand nombre (« des centaines, innombrables[34] »), leur organisation en groupes compacts (« huit ou dix, serrés les uns contre les autres[35] ») et solidaires (« Ils *sentaient* ensemble, comme ils murmuraient et criaient à l'unisson[36] »). Il décrit en détail leur activité collective de mendicité, lorsqu'ils se passent les pièces les uns aux autres, et la nature des sons qu'ils émettent, « leur appel rauque, éternellement répété, s'entendant de loin[37] ». À travers leur langage rituel proféré en groupe, leur répétition éternelle du nom d'Allah, les mendiants se constituent en une sorte de chœur pour former l'une des voix (collectives) les plus marquantes de Marrakech.

Le monde de misère des aveugles, leur saleté, leur difformité, leurs orbites éviscérées, font assurément partie des « choses les plus effrayantes » que le narrateur ait rencontrées pendant son voyage. En même temps, celui-ci décrit son contact avec eux comme « la part de mon expérience la plus riche, la plus émouvante et la plus durable[38] » de son séjour à Marrakech, ce qui souligne la place centrale qu'occupent les mendiants dans le livre. À l'opposé de l'exotisme superficiel et décoratif, dans lequel pouvaient encore s'inscrire les chameaux et les souks, ces aveugles introduisent un sujet qui éloigne

32. V 28 / S 21 : « *Auf Reisen nimmt man alles hin, die Empörung bleibt zu Haus. Man schaut, man hört, man ist über das Furchtbarste begeistert, weil es neu ist.* »
33. Voir aussi Fawzi Boubia, « Elias Canetti in Marrakesch », p. 293.
34. V 28 / S 21 : « *Hunderte, Unzählige* ».
35. V 28 / S 22 : « *manchmal acht, manchmal zehn, […] dicht beisammen* ».
36. *Ibid.* : « *Man* fühlte *zusammen, wie man zusammen murmelte und rief.* » (souligné par l'auteur).
37. *Ibid.* : « *ihr rauher, ewig wiederholter Spruch war weithin hörbar* ».
38. V 28 / S 21 : « *Teil meiner Erfahrung […], der am häufigsten und eindringlichsten, am nachhaltigsten war* ».

résolument le texte d'un regard proprement touristique sur la ville. Même si, dans l'ensemble, le récit de Canetti souligne moins cette dimension que d'autres textes sur Marrakech, le dégoût que ces miséreux peuvent provoquer chez le voyageur occidental lance un défi à l'empathie qu'il peut leur porter[39]. Si bien qu'on peut se demander si ce troisième chapitre ne décrit pas précisément ce que le précédent, consacré aux souks, avait passé sous silence, vue l'omniprésence des mendiants partout dans la ville, y compris sur les marchés.

Mais le choix de s'attacher au sort des aveugles ne découle pas seulement des données objectives de la ville visitée, il fait aussi apparaître des correspondances très personnelles. Canetti, qui s'est manifestement identifié aux mendiants de Marrakech, comme le montre entre autres une réflexion notée après son séjour[40], accorde en effet une importance existentielle au thème de la cécité. Au sein de ce chapitre, cette importance est mise en évidence par l'évocation de la commune autrichienne de *Blindenmarkt* (Marché des aveugles), commune que l'écrivain avait traversée l'année précédente en route vers Vienne, mais dont il avait auparavant ignoré jusqu'à l'existence. S'il dit que ce nom de *Blindenmarkt* « [le] frappa comme un coup de fouet et ne [l'a] jamais quitté depuis lors[41] », c'est que le thème de la cécité est l'un des thèmes obsédants de sa vie et de son œuvre. Ayant souffert d'une cécité passagère pendant l'enfance suite à une atteinte de rougeole, la peur de perdre la vue devait l'accompagner durant toute sa vie[42]. Selon Canetti, le titre de sa première œuvre, *Die Blendung* (titre traduit par *Auto-da-fé*, mais dont le sens littéral est « aveuglement »), serait en outre un hommage à l'aveuglement de Samson peint par Rembrandt[43].

À travers cette évocation de l'Autriche, qu'il n'avait pas visitée depuis l'époque de l'*Anschluss* en 1938, l'écrivain étaye également le réseau transnational qu'il a commencé à construire au premier chapitre, lorsqu'il s'est fait écho des récits de guerre de ses interlocuteurs marocains. Comme si souvent dans les *Voix de Marrakech*, il tisse ainsi des liens entre les différents lieux et événements qui ont marqué sa vie, Marrakech devenant un point où se nouent les différents fils de son existence. Parti à l'étranger, loin de l'Europe qui lui est familière, Canetti se voit à Marrakech constamment renvoyer à sa propre histoire et à celle de sa famille. Or, malgré la référence à l'Autriche, le point de vue de la narration de cette séquence est bien la médina, contrairement

39. Voir Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 101.
40. Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, *op. cit.*, p. 128 et198.
41. V 28 / V 22 : « *Der Name traf mich wie eine Peitsche, er hat mich seither nicht verlassen.* »
42. Voir Canetti, *Le Flambeau dans l'oreille*, *op. cit.*, p. 441*sq.*
43. *Ibid.*, p. 674.

au début et à la fin du texte qui se placent dans la perspective de Londres, après le voyage.

Le nom d'Allah

Rebutant le voyageur occidental, celui d'aujourd'hui peut-être encore plus que celui des années 1950, la mendicité massive dans la ville orientale représente un fait culturel et religieux remontant à une tradition ancestrale. Comme l'explique le texte, le don de l'aumône remplit une fonction précise dans la culture marocaine : « Tous les aveugles vous offrent le nom de Dieu, et on peut ainsi acquérir un droit sur lui grâce aux aumônes[44]. » En effet, l'aumône, sous le nom de *zakat*, est l'un des piliers de l'Islam, un devoir sacré de tout musulman, à ne pas confondre avec la charité chrétienne. Dans ce contexte, la parole des mendiants est un acte de langage performatif, appelant au don mais valant également bénédiction à celui qui répond à leur appel. Le narrateur explique : « Il est écrit que les pauvres entreront au Paradis cinq cents ans avant les riches. Par les aumônes, on achète aux pauvres un peu de paradis[45]. » Au passage, on peut noter que ces propos, à caractère hautement informatif, à la manière presque d'un guide de voyage, sont suivis d'une citation non identifiée, marquée seulement par des guillemets, provenant très probablement d'un ouvrage ethnologique, ce qui est en contradiction avec l'affirmation du narrateur, au début du chapitre, de ne pas s'être documenté pour son voyage. Ou bien s'agit-il d'un livre consulté seulement *après* son voyage ?

Ce qui fascine le plus le narrateur chez les aveugles, c'est la dimension proprement acoustique de leur existence, leurs incessants appels à caractère rituel, leur énonciation du nom d'Allah éternellement répété selon la tradition du *dhikr*. Ce langage rituel que le texte décrit, à l'instar d'un ornement pictural incarnant la vitalité, comme « des arabesques acoustiques autour de Dieu[46] », résume l'existence même des aveugles se confondant avec l'acte de mendier : « Ils commencent avec Dieu, ils finissent avec Dieu. Ils répètent son nom des dizaines de milliers de fois par jour[47]. » Ou bien : « Je crois que

44. V 28 / S 22 : « *Alle Blinden bieten einem den Namen Gottes an, und man kann sich durch Almosen ein Anrecht auf ihn erwerben.* »
45. V 29 / S 23 : « *Es heißt, daß die Armen fünfhundert Jahre vor den Reichen ins Paradies eingehen werden* ». Voir Roman Heiligenthal, *op. cit.*, p. 242-243, et Stefan Bub, « Die Rufe der Blinden und der Laut des Unsichtbaren, Zu Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" », dans *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n° 54 (2004), p. 331-343, ici p. 339.
46. V 29 / S 22 : « *akustische Arabesken um Gott* ».
47. V 28-29 (trad. modifiée) / S 22 : « *Sie beginnen mit Gott, sie enden mit Gott, sie wiederholen seinen Namen zehntausendmal am Tage.* »

ces mendiants se maintiennent en vie plus par leurs litanies que par le produit de leur mendicité[48]. » Cette « éternelle répétition du même », différente de l'acception généralement négative de la répétition, leur confère une identité à l'opposé de l'aliénation moderne : « En ce seul endroit, il est exactement ce qu'il crie, rien de plus, rien de moins, un mendiant aveugle[49]. » Même le terme de litanie, pouvant désigner chez Canetti l'expression monotone et répétitive d'une parole pauvre, acquiert en l'occurrence un sens positif[50]. Cependant, cette répétition n'est pas sans comporter une part menaçante, comme le montre cette citation : « Il y a là un effrayant défi, Dieu m'apparut comme une muraille qu'ils assaillent toujours au même endroit[51]. » La répétition du nom se mue ici en attaque.

La manière qu'a le texte de décrire cette sempiternelle répétition de l'appel des mendiants évoque fortement le concept de masque acoustique que Canetti a développé durant la première période de son œuvre[52]. Dans la pensée canettienne, le masque acoustique désigne d'abord la possibilité d'identifier et de caractériser un personnage par sa seule manière de parler : ses mots, mais surtout sa voix, sa prosodie. Une technique que l'écrivain avait éprouvée dans son théâtre, notamment dans sa première pièce *Noces* (1932)[53]. Dans le cas des *Voix de Marrakech*, on pourrait parler d'un masque acoustique propre aux aveugles, ce que le texte décrit ainsi :

> La répétition du même appel caractérise celui qui le lance. On s'en imprègne, on le connaît, il est désormais présent pour toujours. Il l'est selon un caractère propre, nettement délimité, qui est justement sa voix qui appelle. On ne saura rien de plus de lui. Il se protège, la voix qui appelle est aussi sa frontière[54].

48. V 29 / S 22 : « *Ich glaube, die Bettler halten sich mehr durch ihre Formeln als durch das Erbettelte am Leben.* »
49. *Ibid.* : « *An diesem Ort ist er genau das, war er ruft, nicht mehr, nicht weniger, Bettler, blind.* »
50. Voir le commentaire de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 78, note 1.
51. V 20 / S 22 : « *Es ist ein schrecklicher Trotz darin, Gott kam mir wie eine Mauer vor, die sie an immer derselben Stelle berennen.* » Voir aussi les propos de Canetti sur la prière comme « agression envers Dieu », *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 968
52. Voir Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 398-399.
53. Voir Canetti, *Jeux de regard*, dans Écrits autobiographiques, *op. cit.*, p. 776 : « Pour comprendre ma comédie, il fallait *l'entendre* : elle reposait entièrement sur ce que j'appelais des masques acoustiques, chaque personnage se distinguait rigoureusement de tous les autres par le vocabulaire, l'intonation, le rythme ».
54. V 29 (trad. modifiée) / S 22 : « *Die Wiederholung desselben Rufes charakterisiert den Rufer. Man prägt ihn sich ein, man kennt ihn, er ist nun für immer da ; er ist es in*

Le masque acoustique peut d'abord désigner une identité immuable et fermée, une idée qui dans le texte est appuyée par la fonction de « protection » et de « frontière » des appels, en lien avec l'aspect machinal, voire primaire de la litanie. Or, dans le contexte de Marrakech, l'idée de masque acoustique prend un autre sens encore : elle désigne plus généralement la langue étrangère inconnue qu'on doit appréhender par sa seule dimension vocale sans recourir au sens des mots[55]. À ce titre, le masque comporte également une incitation à sonder l'identité de l'autre pour en dépasser précisément le caractère clos, hermétique. Dans un cadre interculturel, le masque acoustique peut ainsi devenir un défi lancé à la compréhension, une invitation à découvrir l'autre[56].

Le concept de masque acoustique appliqué aux mendiants aveugles permet de revenir au début du chapitre en y apportant un éclairage supplémentaire. On pourrait en effet dire que ce concept fait se rencontrer les deux conceptions du langage — le langage conceptuel et le langage prébabélien — qui sous-tendent le début du texte, étant donné que le masque peut être, soit un vecteur de la séparation entre identités, soit un vecteur de la rencontre fusionnelle avec l'inconnu[57]. Dans ce sens, c'est le nom d'Allah, s'identifiant à la litanie, qui caractériserait à lui seul le masque acoustique des mendiants, dans la mesure où il se trouve précisément à l'interstice des deux niveaux du langage : par sa répétition infinie, ce nom représente l'abolition des frontières propre au langage prébabélien ; par la possibilité de l'identifier facilement comme nom de Dieu, il représente en même temps un rudiment de langage conceptuel[58]. Le nom d'Allah est donc à la fois une pure sonorité et un référent transcendantal. Ce qui explique pourquoi le nom d'Allah est désigné d'entrée de jeu comme un moyen d'accès privilégié à l'univers des mendiants (« Mais il restait le mot d'Allah...[59] »).

Métamorphose d'un écrivain

À la fin du chapitre, l'appréhension des aveugles à travers leur masque acoustique porte le narrateur jusqu'à imiter leurs sons et gestes dans un acte de quasi-méditation. Il raconte ainsi dans le menu détail comment, de retour à

einer scharf umgrenzten Eigenschaft, eben seinem Ruf. Man wird nicht mehr von ihm erfahren, er schützt sich, der Ruf ist auch seine Grenze. »

55. Voir Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 399 : « Toute langue absolument étrangère est un masque *acoustique* ».
56. Sur la transformation du concept à partir des *Voix de Marrakech*, voir Edgar Piel, *Elias Canetti*, Munich, Beck, 1984, p. 143.
57. Bernhard Greiner, *op. cit.*, p. 272.
58. *Ibid.*, p. 273.
59. V 28 / S 21 : « *Aber es blieb das Wort "Allah"* ».

Londres, il a essayé dans son appartement de se transformer, au moins symboliquement, en mendiant :

> Depuis que je suis revenu du Maroc, je me suis assis dans un coin de ma chambre les yeux fermés et les jambes repliées sous moi et j'ai essayé durant une demi-heure, de répéter à la vitesse exacte et avec la même force « Allah ! Allah ! Allah ![60] »

Cette forme extrême d'empathie, dont on avait déjà vu les jalons au premier chapitre à propos de certains animaux, correspond précisément à ce que l'écrivain a théorisé sous le concept de métamorphose. Selon Canetti, cette capacité à se mettre à la place de l'autre est ce qui définit l'écrivain dans le sens fort du terme (*Dichter*). Les miséreux que sont les aveugles de Marrakech fournissent un exemple idéal pour éprouver cette capacité à s'ouvrir aux indigents, aux « moins que rien », en se mettant — littéralement — à leur place. Ce désir de se glisser dans la peau de l'autre est poussé par le narrateur jusqu'à s'asseoir dans un coin de son appartement londonien en s'imaginant qu'il entrerait dans le même cycle sempiternel de répétition que les mendiants et « que cela se perpétuait des jours, des semaines, des mois et des années durant[61] » afin de se métamorphoser durablement en mendiant aveugle.

On aurait tort de prendre cette tentative d'imitation, première illustration frappante des métamorphoses interculturelles qui traversent le livre, pour un jeu frivole parodiant la grande misère de ces hommes issus du Tiers Monde dans le cadre confortable d'un appartement cossu dans une métropole européenne[62]. Malgré son caractère quelque peu utopique, la possibilité, grâce à la métamorphose, de connaître tous les hommes, au-delà de ce que les mots peuvent exprimer, fait partie des convictions les plus fermes de Canetti[63]. Et certaines des réflexions notées après le voyage à Marrakech montrent qu'il a réellement considéré ces aveugles comme des modèles dont il pourrait s'inspirer, notamment sur le plan d'une poétique de la célébration des mots[64]. Il est certain que la métamorphose représente pour lui l'un des aspects essentiels

60. V 30 / S 22-23 : « *Ich habe mich, seit ich aus Marokko zurück bin, mit geschlossenen Augen und unterschlagenen Beinen in die Ecke meines Zimmers gesetzt und versucht, eine halbe Stunde lang in der richtigen Geschwindigkeit und mit der richtigen Kraft "Alláh ! Alláh ! Alláh !" » zu sagen*. »
61. V 30 / S 23 : « *daß ich es Tage und Wochen, Monate und Jahre fortsetze* ».
62. Je m'inscris ici en faux contre Rana Kabbani, *op. cit.*, p. 196.
63. Herbert G. Göpfert, *op. cit*, p. 149.
64. Voir Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1203 : « C'est un bonheur que de penser à certains mots et de se les redire toujours. Il est regrettable que seuls les mots tels que "Dieu" aient cette prérogative. — À Marrakech, ceux qui disaient "Allah" me l'ont rappelé et je voudrais maintenant honorer de la même façon bien des merveilles de la langue. »

de l'être ; elle fonde son écriture en une éthique attachée à préserver toute la diversité de l'existence et de la vie, « jusqu'à ce que l'apparemment insignifiant, négligeable, "invisible", se révèle être la chose même et plein de sens[65] ».

À l'instar d'autres récits sur des voyages au Maroc, la puissance de la rencontre avec les mendiants aveugles aura déclenché chez Canetti un processus de prise de conscience créateur d'une nouvelle connaissance du monde[66]. Admirant sincèrement la bravoure avec laquelle ces hommes effectuent interminablement la même tâche, la ténacité avec laquelle, tel Sisyphe, ils s'accrochent ainsi à la vie, le narrateur les érige en « Saints de la répétition[67] », leur attribuant le même statut saint que le marabout du chapitre suivant. Leur répétition monotone se transforme en une posture héroïque donnant à leur existence une grande vitalité faisant d'eux l'incarnation de l'affirmation de la vie à l'encontre de la mort.

Sous cette perspective, la répétition apparaît enfin chez Canetti comme l'un des fondements de l'existence humaine en général ; et les mendiants, en assumant pleinement cette répétition, deviennent une sorte de modèle de l'humanité[68]. De manière fantasmagorique, la fin du texte va jusqu'à imaginer leur art de la répétition au fondement de la possibilité d'un paradis sur terre à Marrakech, sous forme d'un nivellement de toutes les différences sociales dans un état de masse[69] : comme ils sont incapables de tenir compte de l'apparence et des attributs de celui qui donne, les aveugles, en disant leur bénédiction toujours identique, « font en sorte que ces donateurs deviennent eux aussi tous semblables[70] ». L'écoute, la répétition, la métamorphose s'unissent en une philosophie de l'égalité.

La tentative de métamorphose qui clôt le texte permet ainsi également de clore la boucle qui renferme les différentes parties du chapitre, dans la mesure où le langage prébabélien décrit au début est un moyen privilégié pour arriver à réaliser la métamorphose au sens canettien. L'essence régressive de cette forme de langage abolissant les séparations entre l'intérieur et l'extérieur permet de dépasser la rigidité du moi monomaniaque et donne accès

65. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 47-48.
66. Voir Rachida Nachit, p. 155.
67. V 30 / S 23 : « *die Heiligen der Wiederholung* ».
68. Voir à ce sujet également cette remarque de Canetti datant de 1943 : « La vie anglaise est faite essentiellement du partage de l'autorité et d'une répétition sans échappatoire », *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1001. Voir aussi Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, *op. cit.*, p. 128.
69. Voir Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 179.
70. V 30 / S 23 : « *sorgen sie dafür, daß auch die Geber Gleiche werden* ».

à des identités multiples[71]. L'ignorance affichée au début du récit, lorsque le narrateur a rejeté l'aide du savoir et des mots pour accéder à la vérité de la ville, se révèle finalement la clé d'une compréhension plus profonde des phénomènes et des hommes. Reste un dernier paradoxe, s'ajoutant à celui du voyageur ignorant par lequel débute le chapitre : cette critique du concept s'exprime précisément sur le mode intellectuel, et l'écrivain se plaignant de manquer de mots s'avère des plus éloquents…

71. Klaus-Peter Zepp, *Privatmythos und Wahn : das mythopoetische Konzept im Werk Elias Canettis*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang, 1990, p. 212 ; Olivier Agard, *op. cit.*, p. 46.

Métamorphose et répulsion
(4. « La salive du marabout[1] »)

De la masse à l'individu

« Je me détournai du groupe des huit aveugles, leur litanie présente à mon oreille, et je n'avais fait que quelques pas lorsque je remarquai un vieil homme aux cheveux blancs[2] » : la première phrase de ce quatrième chapitre rattache celui-ci directement au chapitre précédent, si bien qu'on pourrait aisément les imaginer réunis sous un même titre. En effet, cette nouvelle rencontre se situe dans le prolongement immédiat de l'observation du groupe des mendiants aveugles. Cependant, cette continuité fait d'emblée apparaître une différence notable : au lieu de la « masse » de mendiants décrits précédemment, le récit focalise à présent un mendiant et aveugle singulier : un marabout. Du collectif des « saints de la répétition », on passe à un seul personnage saint, image de la solitude bienheureuse.

Autre différence notable par rapport au chapitre précédent : contrairement au « chœur des aveugles » prononçant inlassablement le nom de Dieu, l'activité principale de la bouche du marabout n'est pas d'appeler à l'aumône, mais plutôt de mastiquer patiemment en silence. La dimension acoustique passe ici à l'arrière-plan ; l'ouïe cède (passagèrement) la place à la vision. En outre, les réflexions philosophiques et poétologiques, si essentielles dans le chapitre précédent, occupent une moindre place ; l'action prendra à nouveau

1. V 31-36 / S 24-28 : « *Der Speichel des Marabu* ».
2. V 31 / S 24 : « *Ich wandte mich von der Gruppe der acht Blinden ab, ihre Litanei im Ohr, und ging nur wenige Schritte, als mir ein weißhaariger Mann auffiel* ».

le dessus, l'abstraction s'effacera au profit d'une description minutieuse des aspects corporels de ce personnage étonnant, insolite, déconcertant.

Au travers de la confrontation à ce saint si différent de l'imaginaire des saints chrétiens, la faculté de compréhension de la culture étrangère sera mise à rude épreuve. Les aspects « effrayants » de la misère des mendiants évoqués précédemment tournent à présent au bizarre ; la tentative de poursuivre le processus de métamorphose se voit confrontée à la barrière de la répulsion, du dégoût. Plaçant au centre de l'attention la bouche mastiquant du marabout, sa cavité monstrueuse et son contenu nauséeux, le chapitre peut en effet être appréhendé comme un contrepoint grotesque par rapport à la réflexion et à la méditation qui avaient dominé lors de la première approche des mendiants.

Le mystère de la mastication

À quelques pas des mendiants, que le visiteur vient juste d'observer, se tient donc un marabout. Dans la culture maghrébine, et *a fortiori* au Maroc, les marabouts (à ne pas confondre avec leurs tombeaux éponymes, à l'instar de la *koubba* du chapitre six) sont des personnages publics vénérés par la population comme de saints hommes. Ces ascètes et sages sont l'objet d'un culte dès leur vivant ; à leur mort, leur tombeau devient un lieu de pèlerinage ; leur saint nom offre protection et bénédiction au lieu qui le porte[3]. Quand il aperçoit pour la première fois ce « vieil homme aux cheveux blancs » qui, contrairement aux autres mendiants, est « debout, seul, les jambes un peu écartées[4] », le narrateur ignore tout de ce statut extraordinaire. Ainsi, il commence par assimiler cet autre homme « aveugle » et « en loques[5] » à la foule des mendiants qui peuplent cette partie de la ville.

Or, le visiteur n'est pas sans remarquer quelques différences de taille, en commençant par la « sérénité[6] » qu'exprime le visage de cet homme, et la bonne santé que semble traduire l'aspect de celui-ci : « ses joues étaient pleines et roses, ses lèvres saines et humides[7] ». Au-delà de l'expression radieuse de son visage, plusieurs aspects font ressortir ce personnage singulier du décor alentour. Non seulement il est tout seul et se tient debout, mais autour de lui se dessine un espace libre le séparant de tous les autres hommes. Si cette distance respectueuse surprend le narrateur face à la forte fréquentation de l'endroit, elle ne saurait étonner compte tenu de la sainteté du personnage.

3. Voir Roger Arnaldez, « Maraboutisme », *Encyclopædia Universalis*, URL : http ://www.universalis.fr/encyclopedie/maraboutisme/
4. V 31 / S 24 : « *ein alter Mann […], der ganz allein dastand, die Beine etwas gespreizt* ».
5. *Ibid.* : « *Auch er war blind* » ; « *an den Lumpen zu schließen* ».
6. *Ibid.* : « *Der Ausdruck auf seinem Gesicht war heiter.* »
7. *Ibid.* : « *seine Wangen waren voll und gerötet, seine Lippen gesund und feucht.* »

La position debout, seul, séparé des autres, semble ainsi produire chez cet homme une certaine impression de grandeur[8].

Parmi tous les traits singuliers du marabout, il en est un que le texte place immédiatement au centre de ses descriptions et interrogations : la mastication quasi ininterrompue de sa bouche. Celle-ci est en effet évoquée dès le premier paragraphe, et ponctue le récit tout au long. L'extrême régularité de cette activité peut la rapprocher du caractère répétitif des appels émis par les autres mendiants aveugles. Mais ce qui frappe avant tout dans la mastication, c'est non seulement sa constance, mais le bonheur, le dévouement et le sérieux qui semblent s'y attacher : « Il mastiquait consciencieusement, comme s'il agissait selon une prescription[9]. » Et le narrateur de commenter : « je n'avais encore jamais vu un homme mâcher de si bon cœur et si parfaitement[10] ». En mastiquant de la sorte, le vieil homme semble en quelque sorte reposer en lui-même.

Face à ce qui se présente immédiatement comme une énigme produite par la différence culturelle, l'observateur étranger commence à émettre une première hypothèse susceptible d'expliquer ce qu'il voit : si l'homme mâchait un morceau d'orange que l'un des marchands alentour lui avait offert ? Il précise en effet que la scène se déroule « devant une suite de boutiques où s'entassaient des montagnes d'oranges à vendre[11] », ce qui rappelle la massification des produits sur les marchés décrite au deuxième chapitre. Telle est la première tentative d'expliquer de manière rationnelle le phénomène observé. Cette explication étant démentie par la suite, le marabout semblant mâcher la bouche vide, les efforts successifs du visiteur étranger pour percer le mystère de sa mastication deviennent le véritable moteur du récit.

Fascination et dégoût

Dès le départ, le narrateur souligne sa grande fascination pour cet homme, sa volonté de l'approcher au plus près dans sa singularité[12]. Son empathie le porte à nouveau à se métamorphoser dans le sens canettien, à se glisser dans la peau de l'autre, à le connaître de l'intérieur, comme le montre notamment son

8. Claude Mouchard et Hans Hartje (*Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.*, p. 80, note 1) établissent ici un lien avec les développements de *Masse et puissance* sur la position debout.
9. *Ibid.* : « *Er kaute gründlich, als handelte er nach einer Vorschrift.* »
10. V 32 / S 24 : « *noch nie hatte ich einen Menschen so herzlich und ausführlich kauen sehen* ».
11. V 31 / S 24 : « *vor einer Reihe von Buden, in denen Berge von Orangen zum Verkauf aufgehäuft waren* ».
12. Une fascination qui est sans doute portée par le respect que Canetti avait en général pour les personnages de vieux sages. Voir aussi la rencontre avec le père Dahan à la fin du chapitre huit.

réflexe d'imitation : « Je sentais ma propre mâchoire se mettre en mouvement, bien qu'elle ne contînt rien qui pût être mastiqué[13]. » La sérénité rayonnante de cet homme, qui semble n'avoir besoin de rien d'autre que de mâcher la bouche fermée, son recueillement silencieux et satisfait, sans appeler à l'aumône, lance un défi à sa compréhension : « Je ressentais comme une sorte de respect devant son plaisir qui me parut plus frappant que tout ce que j'avais jamais observé sur une bouche humaine[14]. »

En même temps, cette fascination doit composer avec le fort dégoût que ce vieil homme mendiant ne tardera pas à inspirer au narrateur, tout comme au lecteur du texte probablement. Et c'est « la salive du marabout », annoncée dès le titre du chapitre, qui introduit dans le récit cette dimension de répulsion. Dès le premier paragraphe, on peut en effet lire : « sa salive attira mon attention[15] », comme si la salive était la clé de la compréhension de tous les phénomènes observés. Cependant, ce n'est que dans la deuxième partie du chapitre, lorsque la bouche du marabout va s'ouvrir, qu'on comprendra le rôle et l'importance de ce liquide corporel.

Après un long temps d'attente, le marabout interrompt enfin son interminable mastication pour prononcer « d'une voix rauque[16] » un appel à l'aumône à l'instar des autres mendiants. Répondant à cet appel, le visiteur lui met alors son obole dans sa main paralysée « aux doigts raidis[17] ». Il s'aperçoit aussitôt que ce que le marabout a l'habitude de mâcher dans sa bouche n'est rien d'autre qu'une pièce de monnaie :

> Lentement, il leva la main jusqu'à la bouche. Il pressa la pièce sur ses lèvres et la fit disparaître dans sa bouche. À peine y fut-elle, qu'il recommença à mastiquer. Il faisait passer la pièce d'une joue à l'autre ; il me semblait que je pouvais en suivre les mouvements[18].

Ce qui paraissait d'abord relever d'une attitude noble et détachée inspirant le respect s'avère à cet instant être le reflet d'une pratique immonde. La volonté de l'observateur de scruter l'intérieur de cette bouche mystérieuse,

13. V 32 / S 24 : « *Ich spürte, wie mein eigener Mund in leise Bewegung geriet, obwohl er nichts enthielt, was er hätte kauen können.* »
14. *Ibid.* : « *Ich empfand etwas wie Ehrfurcht vor seinem Genuß, der mir auffallender schien als alles, was ich je an einem menschlichen Munde gesehen hatte.* »
15. V 31 / S 24 : « *fiel mir sein Speichel ein* ».
16. V 32 / S 25 : « *mit heiserer Stimme* ».
17. *Ibid.* : « *die Finger blieben gestreckt* ».
18. *Ibid.* : « *Er hob langsam die Hand und führte sie an den Mund. Er drückte die Münze gegen die wulstigen Lippen und ließ sie in den Mund verschwinden. Kaum war sie drin, begann er wieder zu kauen. Er schob die Münze im Mund hin und her, mir kam vor, als könne ich ihren Bewegungen folgen* ».

pour découvrir ce qui s'y cache, se voit confrontée à un contenu sale et répugnant. L'écriture se fait très réaliste à ce moment : « Après qu'il eut mâché avec le même plaisir et qu'il eut terminé, la pièce réapparut entre ses lèvres. Il la cracha dans sa main gauche, qu'il avait levée. Un fort jet de salive l'accompagna[19]. »

Dépasser la répulsion

Pour le lecteur abordant pour la première fois le livre, le chapitre consacré à la salive du marabout constitue sans doute une petite épreuve, tellement les faits décrits paraissent nauséeux. Avec Anne Fuchs, on pourrait dire que cet épisode fonctionne comme une pierre de touche du respect dont le voyageur est réellement capable face à la culture étrangère, dans la mesure où cette expérience brise un tabou de la culture occidentale jusqu'à provoquer un fort sentiment de répulsion[20]. La tentative d'une identification empathique avec cet homme, dans le cadre de l'attitude canettienne de métamorphose, provoque une flagrante violation des limites du corps censées le protéger de l'intrusion et de l'impropre.

Alors que le narrateur, en « bon voyageur », essaie d'être « sans cœur[21] », en dépassant le sentimentalisme et la compassion faciles, le défi interculturel lancé par « l'étrangeté[22] » de ce comportement le pousse à une sorte de déni : « J'étais à la fois étonné et rempli de doute. Je me demandais si je ne me trompais pas[23]. » Il est incrédule : cet homme peut-il vraiment avoir mis dans sa bouche une pièce de monnaie, objet on ne peut plus sale ? Même après avoir vu ressortir la pièce de cette bouche, il se demande s'il ne s'agit pas d'une exception quasi accidentelle : « Ou bien n'avait-il pris dans sa bouche que ma seule pièce ? Avait-il senti sur sa paume qu'elle valait plus que ce qu'il recevait habituellement et voulait-il exprimer une gratitude particulière[24] ? »

Lucide, le narrateur reconnaît qu'il est en train de tenter de dépasser sa « répulsion[25] », grâce à une rationalisation, en cherchant une explication logique à ce qu'il voit. Il s'efforce de garder une attitude d'ouverture

19. V 32-33 / S 25 : « *Nachdem er mit demselben Genuß gekaut hatte und zu Ende war, erschien die Münze zwischen seinen Lippen. Er spuckte sie in die linke Hand, die er gehoben hatte. Sehr viel Speichel floß mit.* »
20. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 207.
21. V 28 / S 21 : « *Gute Reisende sind herzlos* ». Voir les analyses du chapitre précédent.
22. V 33 / S 25 : « *Fremdartigkeit* ».
23. V 32 / S 25 : « *Ich staunte und zweifelte. Ich fragte mich, ob ich mich nicht irre.* »
24. *Ibid.* : « *Oder hatte er nur meine Münze in den Mund genommen ? Hatte er auf der Handfläche gespürt, daß sie höher war, als was er gewöhnlich bekam, und wollte sich dafür besonders bedanken ?* »
25. V 33 (trad. modifiée) / S 25 : « *Ekel* ».

culturelle, en relativisant ses propres sentiments et valeurs (« N'avais-je pas souvent vu des gens embrasser des pièces d'argent[26] ? »). Il s'interdit au fond d'être dégoûté par la misère et la saleté, de manifester une réaction épidermique face à la violation de ses propres sentiments esthétiques culturellement déterminés[27]. Cependant, cette approche rationnelle trace fatalement une frontière par rapport à la métamorphose comme injonction éthique selon la pensée canettienne. En fin de compte, l'expérience du marabout mène à la séparation[28] : « Mais ce vieil homme n'était pas moi. Ce qui me donnait la nausée, était pour lui une volupté[29]. » On est loin ici de la métamorphose de l'écrivain en mendiant décrite à la fin du chapitre précédent suite à la première rencontre avec des mendiants de Marrakech. La démarche de l'observateur étranger semble atteindre une limite.

Le narrateur continue néanmoins de chercher une explication à ce qu'il voit : « Il devait y avoir un sens quelconque aux mouvements de sa bouche[30]. » La suite des événements confirmera qu'il s'agit bel et bien d'un comportement récurrent voire systématique de la part du marabout : à plusieurs reprises celui-ci reçoit une pièce, la met dans sa bouche et entame sa longue et méthodique mastication, en recrachant ensuite la pièce accompagnée d'un fort jet de salive. L'observateur est de plus en plus « perplexe » : « plus je le regardais, moins je comprenais pourquoi il agissait ainsi[31]. » La bouche a beau s'ouvrir et donner à voir son monstrueux intérieur « de plus en plus rouge[32] », le mystère de la mastication reste intact.

L'observateur observé

Captivé par ce spectacle aussi répugnant qu'énigmatique, dont il est incapable de détourner le regard, le visiteur ne parvient pas à tirer une réponse de la seule observation des phénomènes. Les hypothèses d'interprétation qu'il émet sont tour à tour invalidées par le réel. Certes, il a compris qu'il s'agissait pour

26. *Ibid.*. : « *hatte ich nicht manchmal Menschen gesehen, die Münzen küßten ?* » Voir aussi Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 87.
27. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 101.
28. Bernhard Greiner, *op. cit.*, p. 272.
29. V 33 / S 25 : « *Aber dieser alte Mann war nicht ich, was mir Ekel bereitete, war ihm ein Genuß.* »
30. *Ibid.* : « *In den Bewegungen seines Mundes war irgendein Sinn.* »
31. V 33-34 / S 26 : « *immer ratloser* » ; « *je länger ich zusah, um so weniger begriff ich, warum er das tat* ».
32. *Ibid.* : « *jedesmal […] röter* ». Voir également à ce sujet les développements sur la bouche comme gueule béante et menaçante dans *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 222, 237, 368.

le marabout de « sa façon particulière de mendier[33] » ; mais aucune explication ne semble donner un véritable sens à ce qu'il fait avec sa bouche. Dans ce contexte s'opère alors ce qu'on pourrait appeler un « renversement ironique des perspectives[34] » : l'observateur se découvre à son tour observé... Par ce renversement s'entame la troisième partie du chapitre.

Bien que le texte ne donne pas d'indications temporelles précises, on peut soutenir l'idée qu'un temps considérable s'est écoulé depuis que l'observateur s'est posté devant le marabout aveugle en le fixant inlassablement : le marabout a déjà mâché plusieurs pièces, le narrateur a insisté sur la longueur de cette mastication, en répétant le mot « attente » tout au long du texte. Il est sans doute illusoire de penser que cette présence insistante d'un monsieur habillé à l'occidentale aurait pu rester inaperçue dans le Marrakech de 1954. Or, le texte semble indiquer que le voyageur se sentait jusque-là à l'abri dans la foule de la médina avant de s'apercevoir du contraire : « Je ne m'aperçus pas que l'on me regardait moi aussi et je devais, certes, offrir un spectacle risible. Peut-être, qui sait, avais-je la bouche grande ouverte d'étonnement[35] ? » Sa propre bouche de spectateur semble ici se substituer à la bouche du marabout qui l'intriguait tant auparavant[36].

Même si le narrateur fait preuve d'humour, voire d'autodérision face à ce renversement (« La créature étonnante c'était moi[37] »), il est mal à l'aise lorsqu'il sent tous les regards se braquer sur lui. C'est un marchand d'oranges s'adressant à lui qui déclenche cette prise de conscience. Ayant sans doute senti la perplexité de l'étranger, cet homme entend le rassurer en lui apprenant qu'il a devant lui un marabout agissant comme à son habitude : « Il le fait toujours[38]. » Le voyageur se rend ainsi compte que la notion d'étrangeté est toute relative : alors que le comportement du marabout n'étonne personne alentour et semble être la chose la plus naturelle qui soit, sa propre manière de le dévisager, sa stupéfaction d'étranger sortent manifestement du cadre normal de la vie urbaine, dérangent quelque peu la vie de la communauté.

33. V 34 / S 26 : « *seine besondere Art zu betteln* ».
34. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 209.
35. V 34 / S 26 : « *Ich bemerkte nicht, daß man auch mir zusah, und ich muß einen lächerlichen Eindruck geboten haben. Vielleicht, wer weiß, staunte ich gar mit offenem Mund.* »
36. Voir le commentaire de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 86, note 2.
37. V 34 / S 26 : « *das erstaunliche Geschöpf war ich* ».
38. *Ibid.* : « *Das macht er immer* ».

Le fait d'être ainsi « découvert » pousse l'étranger à poursuivre son chemin, en abandonnant l'objet de sa curiosité.

L'explication du geste du marabout par son seul côté coutumier ne satisfait guère le voyageur, qui continue de s'interroger sur le mystère de la mastication. On se souvient qu'il avait affirmé ne s'être nullement documenté pour son voyage[39]. Il est alors intéressant de noter que son niveau d'information lui permet tout à fait de savoir ce qu'est un marabout dans la culture marocaine : « Je savais que les marabouts sont des saints hommes auxquels on attribue des pouvoirs spéciaux[40]. » L'ignorance du voyageur n'est que feinte ; elle est une posture éthique correspondant à sa poétique interculturelle particulière.

De manière quelque peu paradoxale, ce statut saint du mendiant permet au visiteur de rationaliser davantage le comportement répugnant de celui-ci : « je sentis aussitôt mon dégoût diminuer », car « [...] tout de ce saint homme est saint, même sa salive[41] ». En effet, le narrateur est désormais persuadé que c'est le rituel religieux qui fonde ce geste, lui conférant un sens et une fonction : « En mettant les pièces des donateurs en contact avec la salive, il leur exprime une bénédiction particulière et il augmente ainsi les mérites qu'ils acquièrent dans le ciel en faisant l'aumône[42]. » Il est possible de voir dans cette interprétation de la « salive du marabout », dans cette manière de fonder l'acte dans le rituel, la manifestation d'une pensée mythique si manifeste par ailleurs dans l'œuvre de Canetti[43], une « mythification[44] » du réel de Marrakech permettant de dépasser l'opposition entre métamorphose et répulsion.

Toutefois, il convient de préciser que la notion de sainteté ne possède pour Canetti aucune valeur transcendantale ou métaphysique. Si le narrateur valorise ici le rituel islamique de l'aumône (*zakat*), ce n'est pas pour ériger la religion en autorité suprême ; ni par ailleurs pour illustrer quelque intégrisme religieux[45]. De toute façon, l'association grotesque qu'il opère ici entre saleté, salive et sainteté semble parfaitement inapte à soutenir un quelconque dogme religieux. Sans doute serait-il plus juste de dire que, dans le cadre de la pensée de Canetti, telle qu'elle se reflète dans les *Voix de Marrakech*, le lien religieux, le système de convivance et d'échange qu'il instaure, est avant tout un gage

39. Voir les analyses du chapitre précédent.
40. *Ibid.* : « *Ich wußte, daß Marabus heilige Männer sind und daß man ihnen besondere Kräfte zuschreibt.* »
41. *Ibid.* : « *an diesem heiligen Mann ist alles heilig, selbst sein Speichel* ».
42. V 34-35 (trad. modifiée) / S 26 : « *Indem er die Münzen der Geber mit seinem Speichel in Berührung bringt, erteilt er ihnen einen besonderen Segen und erhöht so das Verdienst, das sie sich durch das Spenden von Almosen im Himmel erwerben.* »
43. Voir Klaus-Peter Zepp, *op. cit.*
44. Anne Fuchs, « Der touristische Blick », *op. cit.*, p. 80.
45. Voir aussi Khalid Lazaare, *op. cit.*, p. 97.

de vitalité. Au même titre que la bénédiction par le nom d'Allah au chapitre précédent, la bénédiction par la salive repose sur le principe de l'échange mutuel : « il avait lui-même quelque chose à donner qui était beaucoup plus nécessaire aux hommes que leurs pièces ne l'étaient pour lui[46] ». C'est cette capacité du mendiant à donner plus qu'il n'en demande qui est à la source de sa singulière sérénité. Et c'est la vitalité ostensible de son visage et de sa bouche, l'abondance manifeste de sa salive, qui sont la preuve visible de ce pouvoir.

Retrouvailles et bénédiction

Se sentant sommé par le marchand d'oranges de s'éloigner, le visiteur doit partir mais gardera un souvenir très vif du marabout. Aussi se remettra-t-il dès le lendemain à sa recherche, toutefois sans succès. Personne de son entourage ne semble le connaître, ses amis anglais mettant en doute jusqu'à la véracité de ses propos sur le marabout mangeur de pièces de monnaie. Une nouvelle illustration du gouffre d'étrangeté qui semble séparer les gestes de ce personnage du système de valeurs à l'occidentale. Tenant à ne pas dévoiler son excès de curiosité, le narrateur évite néanmoins de se renseigner auprès des marchands de la médina susceptibles de connaître le marabout : « Il ne savait rien de moi et ils lui auraient peut-être parlé de moi[47]. » L'aveugle ne doit-il rien connaître de l'identité de celui qui se met face à lui ?

Cette manière particulière qu'a le narrateur de rechercher le marabout illustre son tiraillement entre, d'une part, la volonté de pénétrer tous les phénomènes, l'élan de la métamorphose, et, d'autre part, le maintien d'une distance, par crainte d'une trop grande intimité, tiraillement qui caractérise tout le chapitre et au-delà[48]. Sans l'aide des autochtones, ce n'est qu'au bout d'une semaine qu'il retrouvera finalement l'homme, planté au même endroit que lors du premier épisode. On peut par ailleurs noter que la datation de cet événement par le texte permet d'inférer que la première rencontre avait eu lieu un samedi. Ce qui vaut également pour la rencontre avec les autres aveugles ayant eu lieu le même jour, en suivant la logique du récit. Alors que le chapitre consacré aux « appels des aveugles » donnait l'impression de

46. V 35 / S 26 : « *er hatte selbst etwas zu vergeben, das den Menschen viel notwendiger war als ihre Münzen ihm.* »
47. V 35 / S 27 : « *Er wußte nichts von mir und sie hätten vielleicht über mich zu ihm gesprochen.* »
48. Ce tiraillement renvoie également au début de *Masse et puissance* et sa thèse d'un renversement de la phobie de contact en désir de fusion dans la masse. Voir Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 11*sq.*

fournir un tableau intemporel des mendiants, il semble en réalité s'agir de deux moments précis dans la chronologie du voyage.

La première impression lors de ces retrouvailles avec le marabout paraît d'abord infirmer les observations faites auparavant et ainsi anéantir l'explication retenue : « il n'avait rien dans la bouche et ne mastiquait pas[49]. » Cependant, aussitôt reçu une pièce de la part du narrateur, le marabout recommence sa cérémonie. Ayant donné l'obole, le visiteur attend sa bénédiction par la « sainte salive », dont il croit avoir découvert le mécanisme. Or, un autre autochtone, en voulant lui venir en aide, tente de proposer une explication différente : « C'est un marabout. Il est aveugle. Il met la pièce dans sa bouche pour savoir combien vous lui avez donné[50]. » On se souvient que c'est précisément l'une des explications rationnelles que le narrateur avait envisagée puis rejetée au début de ses observations. On peut noter au passage que le roman *Auto-da-fé* (1935) comporte déjà un personnage de mendiant aveugle devant faire la part entre les boutons et les réelles pièces de monnaie qu'il reçoit. Ici comme à d'autres moments, le monde fictionnel du passé (notamment le roman et ses personnages grotesques, aveugles, difformes, estropiés) et la réalité du voyage à Marrakech semblent se rejoindre[51].

Désormais persuadé d'avoir découvert le véritable sens sacré du rituel, l'observateur occidental rejette comme « une ânerie[52] » l'explication qu'on vient de lui proposer, consistant à voir dans la bouche le simple organe de reconnaissance de la valeur des pièces. Au lieu d'adopter le point de vue de la raison, le narrateur maintient sa croyance en une bénédiction des donateurs par l'intermédiaire de la salive. Si l'explication proposée par l'autochtone est rejetée, c'est néanmoins grâce à lui que le voyageur réussit à entrer en contact avec le saint homme en dépassant définitivement sa répulsion. Après que cet homme a glissé quelques mots à l'oreille du marabout, ce dernier interrompt en effet sa mastication pour remercier le visiteur de la pièce donnée :

> Il tourna vers moi un visage rayonnant, prononça une bénédiction à mon adresse et la répéta six fois de suite. La chaleur amicale qui se répandit sur

49. V 35 / S 27 : « *er hatte nichts im Munde und kaute nicht.* »
50. *Ibid.* : « *Das ist ein Marabu. Er ist blind. Er steckt die Münze in den Mund, um zu spüren, wieviel Sie ihm gegeben haben.* »
51. Voir à cet égard cette réflexion de Canetti datant de 1946 : « Les poètes véritables ne rencontrent leurs personnages qu'après les avoir confectionnés. », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1062. Voir aussi Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 22-23.
52. V 35 (trad. modifiée) / S 27 : « *Unsinn* ».

> moi pendant qu'il parlait était telle que je n'en avais jamais reçue de semblable d'aucune créature humaine[53].

On pourrait s'étonner ici de cette célébration appuyée d'une bénédiction reçue de la part du vieux sage, alors qu'on sait que le voyageur ne maîtrise nullement la langue dans laquelle celui-ci s'adresse à lui. Comment peut-il à ce moment-là être sûr qu'il s'agit d'une bénédiction ? Le caractère exagérément superlatif des propos du narrateur (« une chaleur telle que je n'en avais jamais reçue ») semble indiquer qu'il s'agit de sa part d'un subjectivisme volontaire et assumé, subjectivisme que certains éléments de la description soulignent par ailleurs[54]. On peut donc penser que le narrateur-visiteur est tout à fait conscient de la non-objectivité de son interprétation, qu'on pourrait aussi qualifier d'intuitionniste[55]. Or, cette interprétation lui permet justement d'intégrer le personnage du marabout dans le cadre d'une certaine vision de la communauté des hommes à Marrakech.

Ainsi, au lieu de chercher une explication rationnelle au phénomène, le récit du marabout illustre en fin de compte la possibilité du bonheur dans un cadre de vie difficile, marqué par la saleté et la misère. Mettant en avant tout ce que les relations entre les gens de Marrakech peuvent contenir de vitalité et d'humanité, le narrateur écarte la rationalisation, la recherche d'objectivité. Supposer, comme le font d'aucuns, que les gestes du marabout ne serviraient qu'à attribuer une valeur marchande au don reçu serait pour lui au fond une sorte d'objectivation mortifère, une réification des rapports sociaux. Par conséquent, au lieu de reprocher au texte de travestir la misère réelle des mendiants en leur attribuant une aura divine et magique[56], on pourrait tout aussi bien affirmer que la manière qu'a le récit de décrire le marabout par-delà le dégoût qu'il peut inspirer au visiteur lui confère une grande dignité. Et c'est cette dignité humaine, transcendant les conditions matérielles et les déterminismes culturels, qui permet au voyageur occidental de se reconnaître dans le marabout, de s'identifier aux mendiants de Marrakech, malgré leur étrangeté et leur différence.

53. V 36 / S 27 : « *Er wandte sich mir zu und sein Antlitz strahlte. Er sagte einen Segensspruch für mich her, den er sechsmal wiederholte. Die Freundlichkeit und Wärme, die während seiner Worte auf mich überging, war so, wie ich sie noch nie von einem Menschen empfangen habe.* »
54. Voir notamment la répétition de la tournure « je me disais » ; « me dis-je », etc. (dont une partie disparaît dans la traduction).
55. Par rapport au concept d'intutionnisme, voir l'introduction et la conclusion du présent ouvrage.
56. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 20.

Espace urbain, espace social (5. « Le silence à la maison et le vide des toits[1] »)

Désir de silence et de vide

Ville exotique[2], Marrakech expose le voyageur étranger à une organisation spatiale et sociale qui tend à lui faire perdre ses repères, à le dérouter, à l'épuiser. Dans l'une de ses réflexions notées après le voyage, Canetti évoque à cet égard le « balbutiement de [s]on oreille, lorsqu'elle a beaucoup entendu, mais n'a rien compris[3] ». Dans ce cinquième chapitre des *Voix de Marrakech*, après avoir sans doute longuement parcouru la médina avec son « fouillis de ruelles en désordre[4] », ses espaces publics hautement densifiés et animés (dont au premier chef les souks évoqués précédemment), le narrateur se déclare « troublé » par l'assaut des « voix nouvelles et incompréhensibles[5] » durant ses pérégrinations. À présent, il a besoin d'une pause, d'une retraite dans « un endroit clos[6] », afin de reposer ses sens avant de pouvoir reprendre sa découverte de la ville.

En recourant au temps narratif du présent et à la perspective impersonnelle du « on », le présent chapitre semble, dans sa première partie, généraliser une expérience individuelle reflétant une donnée générale inscrite à même la structure urbaine de Marrakech. Il s'agit d'une situation à laquelle

1. V 37-40 (trad. modifiée) / S 28-30 : « *Stille im Haus und Leere der Dächer* ».
2. Dans le sens employé par Jean-Marc Moura, *op. cit.*
3. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1150.
4. Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 78.
5. V 37 / S 28 : « *die Verwirrung der neuen und unverständlichen Stimmen* ».
6. *Ibid.* : « *einen abgeschlossenen Raum* ».

est confronté tout visiteur : déconcerté par la complexité de la ville[7], celui-ci se retrouve généralement cantonné dans les zones commerçantes et touristiques loin des endroits dédiés à la vie privée des habitants (et à la pratique religieuse). C'est également le cadre général dans lequel évolue le narrateur des *Voix de Marrakech*. Le désir qu'il éprouve de se réfugier dans « un endroit silencieux, à l'écart des regards indiscrets[8] » l'amène cependant à explorer une maison d'habitation typique de la médina. Il aura ainsi l'occasion de passer de l'autre côté d'une organisation spatiale fondée sur l'opposition entre espace public ou autorisé et espace privé ou interdit[9].

À l'organisation de l'espace urbain autour de cette opposition public–privé correspond, au niveau du récit, un véritable jeu de contrastes. Ces contrastes sont créés en partant de l'exemple d'une maison typique de la médina, munie d'une terrasse sur le toit surplombant le paysage des ruelles : contrastes spatiaux (extérieur–intérieur ; bas–haut ; exiguïté–ampleur), contrastes sensoriels (bruit–silence ; mouvement–calme ; lumière–obscurité ; plein–vide), mais aussi contrastes relevant des prescriptions morales et religieuses (libertés–interdits) et des questions de genre (homme–femme). L'espace urbain apparaît ainsi comme un espace social hautement codifié régi par des lois précises mais souvent inconnues du visiteur étranger, qui découvre toute une série d'interdits là où il pensait d'abord trouver une nouvelle liberté.

En faisant entrevoir au lecteur l'espace privé de Marrakech au-delà du décor touristique, le cinquième chapitre du livre représente un important pas en avant dans la découverte de la ville. Le texte met ici en évidence le désir du visiteur de pénétrer sous la surface, derrière les apparences, à l'intérieur des êtres, objets et phénomènes rencontrés et observés, désir qui se vérifiera tout au long des chapitres suivants. Cependant, s'agissant de la maison visitée, l'intérieur exploré par le narrateur représente au demeurant une intimité assez abstraite, dépourvue d'incarnations humaines concrètes. La véritable découverte de la vie des habitants de Marrakech n'aura lieu que quelques chapitres plus tard, lors de la visite du quartier juif de la ville[10]. Dans ce sens,

7. Voir aussi cette réflexion datant de 1954, où Canetti parle du caractère dense et labyrinthique de Marrakech : « on ne peut sortir où l'on veut, on finit toujours par se retrouver devant des murs qui vous repoussent. Dans une ville remplie de culs-de-sac, comme Marrakech, cette expérience se multiplie : on se perd, puis soudain, on se trouve devant la porte d'une maison et l'on ne peut plus passer », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1150, trad. modifiée.
8. V 37 / S 28 : « *dieser Raum soll still sein, niemand soll einen sehen* ».
9. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 200*sq.*
10. Voir les chapitres sept et huit.

le chapitre présent restera en quelque sorte sur le seuil entre espace public et privé, faisant avant tout apparaître leurs frontières et la logique les séparant.

La place de la maison particulière dans le tissu urbain

La maison dans laquelle se rend le visiteur sera identifiée plus loin comme étant « la maison de [s]on ami[11] », ce qui porte à penser qu'il s'agit d'un bien immobilier appartenant à Aymer Maxwell (ou du moins loué, occupé par celui-ci). Cet habitué de la ville rouge[12] avait été présenté au premier chapitre comme l'« ami anglais » du voyageur. Toutefois, à y regarder de près, le début du texte laisse planer un doute par rapport à l'identité précise des lieux évoqués, si bien qu'on pourrait également penser que le texte évoque dans un premier temps non pas une maison précise mais un certain idéaltype de la maison traditionnelle dans la médina de Marrakech, avant de parler concrètement de la maison de son ami.

La première approche de l'endroit (« une porte […] tout au fond d'une ruelle en impasse[13] ») suggère qu'il s'agit d'un exemple caractéristique de ce que, dans le contexte marocain, on appelle une *dar* : une maison typique située à l'intérieur d'un *derb*, c'est-à-dire d'un ensemble de ruelles et venelles en cul-de-sac constituant l'unité de base de l'habitat de la ville historique de Marrakech :

> Comme pour toutes les vieilles villes musulmanes, le tissu urbain de Marrakech se caractérise par la mise en série de ces formes architecturales particulières que sont les *derb*. Composante élémentaire de la morphologie urbaine, le *derb* représente le chaînon social entre la maison et le quartier. Aussi offre-t-il souvent une structure commune : la distribution des maisons autour d'une série d'impasses et de ruelles dont la liaison avec la rue principale se fait uniquement par une ou deux portes[14].

Comme le démontre cet extrait d'une étude sur l'architecture de Marrakech, le récit de Canetti épouse au plus près la réalité de la structure architecturale de la médina. Le passage par la porte (fermée à clé) au bout de la ruelle (non passante) est clairement présenté dans sa fonction de filtre ou de sas entre le

11. V 36 / S 29 : « *Haus [s]eines Freundes* ».
12. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 534. Il est donc tout à fait probable que ce riche noble britannique ait possédé une maison à Marrakech, où il se rendait en partie pour vivre plus librement son homosexualité.
13. V 37 / S 28 : « *in eine Sackgasse zu verschwinden, vor einem Tore stehenzubleiben* ».
14. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 200.

monde des bruits et des regards (espace public, associé aux hommes) et le monde abrité et silencieux de l'intérieur (espace privé, associé aux femmes)[15].

L'organisation architecturale du *derb* avec ses venelles parfois labyrinthiques traduit un désir d'intimité, ce qui correspond à cette observation du narrateur fournissant une preuve supplémentaire de la précision de son récit[16] : « Dans ces maisons, peu de fenêtres donnent sur la ruelle, sinon aucune[17] ». De manière concordante, l'analyse architecturale explique que :

> La maison paraît repliée sur elle-même et hermétiquement close au niveau de la ruelle, mais « s'ouvre » en fait par le haut grâce à la structure à ciel ouvert du patio central et aux terrasses qui permettent une véritable communication entre les maisons[18].

Ou bien, dans les mots du narrateur : « Tout s'ouvre sur la cour qui, elle-même débouche sur le ciel[19] ». Ce sont justement ces trois parties de la *dar* : la maison, le patio (mieux : la petite cour) et la terrasse, que le chapitre aborde, en s'attachant notamment à décrire le contraste entre l'espace de la rue et l'espace de la maison, pour interroger le statut intermédiaire de la terrasse à l'intérieur de la structuration de l'espace urbain.

Maisons silencieuses

Par rapport au titre du livre, le début du cinquième chapitre s'apparente à une véritable fuite devant les « voix de Marrakech » devenues trop envahissantes. En effet, le texte semble faire état d'une sorte de dialectique entre le bruit et le silence : pour se « familiariser » avec les voix d'une ville inconnue, on a besoin d'un endroit calme sans quoi le « trouble[20] » et l'incompréhension risquent de devenir trop grands. Le ressourcement par le silence est en quelque sorte la condition pour une reconnaissance des voix. Ce besoin de se retirer provient sans doute d'abord des habitudes d'un écrivain et intellectuel occidental, mais on sait qu'il correspond également à ce que les spécialistes de

15. Voir à cet égard également le rapport établi, dès la première page de *Masse et puissance*, entre la « phobie de contact » de l'homme et son besoin de s'enfermer dans des maisons. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 11.
16. Une réflexion notée après le voyage fournit une preuve supplémentaire que Canetti avait bien compris le fonctionnement du *derb*, l'existence de multiples barrières et filtres : « Ici, les étrangers le sont doublement et les habitants y sont davantage chez eux », Canetti, *Le Territoire des hommes*, *op. cit.*, p. 1150.
17. V 38 / S 28 : « *In diesen Häusern gehen wenig Fenster auf die Gasse, manchmal keines.* »
18. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 200.
19. V 38 / S 28 : « *alles öffnet sich auf den Hof, und dieser öffnet sich auf den Himmel* ».
20. V 37 / S 28 : « *vertraut [...] werden* », « *Verwirrung* ».

la cité marocaine désignent comme « dialectique entre lieux publics et privés, profanes et sacrés, autorisés et interdits[21] ».

Pour le visiteur, la maison représente un véritable jardin secret voué à la solitude : il s'agit de « disparaître » dans une chambre à soi, de se « sauver » de la foule[22]. À l'instar du silence, cette solitude (passagère) semble être un prérequis pour pouvoir affronter à nouveau la foule. Une fois refermée derrière soi la porte de la maison, le contraste entre les deux espaces devient saisissant. Le narrateur s'étonne : « Où a donc disparu le trafic infernal ? Où sont passés la lumière brutale et les cris assourdissants ? Les centaines, les milliers de visages[23] ? »

À l'extrême opposé de la rue, le logis est décrit comme « frais », « sombre », « silencieux »[24]. C'est un animal, le chat de la maison, qui symbolise cette tranquillité à laquelle le visiteur avait aspiré. Implicitement, cette atmosphère paisible s'oppose également aux mendiants, à leur handicap, à leur saleté, à leurs appels incessants. Toutefois, dans le cadre apaisé et réconfortant de la maison, ces aveugles, associés à l'ambiance animée des chapitres précédents, apparaissent soudain sous un jour différent, leur cécité faisant écho à l'agréable obscurité du logis : « on est comme l'un des aveugles que l'on a laissés sur les places et dans les rues de la ville[25]. »

De la maison à la terrasse

Déambulant[26] au rez-de-chaussée de la maison, le visiteur aperçoit le patio « où l'on est en relation avec le monde environnant, relation douce et modérée[27]. » Ce patio, instaurant une communication entre plusieurs espaces privés, atténue le caractère radicalement clos de l'intérieur de la maison et joue le rôle d'une interface au sein de l'enceinte protégée qu'est la *dar*. Cependant, la véritable fonction d'espace intermédiaire entre la sphère privée et publique est jouée par la terrasse, ou plutôt *les* terrasses, que le visiteur va découvrir en montant sur le toit de la maison.

21. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 202.
22. V 37 / S 28 : « *man sich […] rettet* » ; « *verschwinden* ».
23. V 38 / S 28 : « *Wo ist das ungeheuerliche Treiben geblieben ? Das grelle Licht und die grellen Laute ? Die hundert und aberhundert Gesichter ?* »
24. V 37 / S 28 : « *Kühle* », « *dunkel* », « *Stille* ».
25. V 37 / S 28 : « *Man ist wie einer der Blinden auf den Plätzen und Gassen, die man verlassen hat.* »
26. Je corrige ici le contre-sens de la traduction française qui indique : « on monte et on descend ».
27. V 38 / S 28 : « *Nur durch den Hof ist man in einer milden und gemäßigten Verbindung mit seiner Umwelt.* »

À première vue, le toit de la maison semble conjuguer le désir de repos et de retraite avec un sentiment d'espace et de liberté. On est loin des ruelles animées, que la terrasse sur le toit surplombe jusqu'à faire « oublier leur existence[28] », mais on sort en même temps du confinement obscur de la maison, isolée du monde extérieur. Sur la terrasse, le spectateur a l'impression de dominer la ville, dans tous les sens du terme : « On croirait que l'on va pouvoir se promener au-dessus de toute la ville[29]. » La vision au loin des cimes (enneigées) de l'Atlas accentue cette impression d'espace et de liberté. Les toits de Marrakech apparaissent ainsi « comme une deuxième ville », une ville désertée par les hommes et conquise seulement par toute « une population d'hirondelles[30] ».

La comparaison, opérée par le texte, entre ces oiseaux « rapide[s] », « ne se reposant jamais[31] » et les habitants de la ville, qualifiés de « lent[s] », et de « paresseux[32] », tend à relativiser l'agitation de la rue dont le narrateur se plaignait au départ. Cette description des hirondelles virevoltant au-dessus des toits fait apparaître en creux le portrait stéréotypé de l'habitant de la ville : « La paresse, la mesure et la dignité leur font défaut[33]. » Par inversion, on obtient la série de qualificatifs qui, selon le texte, caractériseraient en général les Marrakchi : lenteur, paresse, mesure, dignité. Le texte semble ici pêcher par une essentialisation culturelle, une utilisation convenue de clichés réducteurs, ce qui est assez rare pour être souligné.

Deux rapprochements avec le monde européen nous rappellent le parcours biographique de l'écrivain, qui a longtemps séjourné en Suisse et en Autriche. Il s'agit d'abord d'une comparaison entre l'Atlas et les Alpes, qui, par-delà l'éloignement géographique et la différence climatique, traduit une certaine familiarité avec ce paysage montagneux. Ce rapprochement est suivi d'un paragraphe sur la différence entre les minarets du monde musulman et

28. V 38 / S 29 : « *man vergißt, daß es Gassen gibt* ».
29. V 38 / S 28-29 : « *Man meint, man könnte oben über die ganze Stadt spazieren.* »
30. V 38 / S 29 : « *eine Bevölkerung von Schwalben* ». Il est intéressant de noter que, dans son autobiographie, Canetti établit un lien entre l'approche de la voix humaine à travers le concept de masque acoustique et l'observation des hirondelles : « Le besoin de masques de ce genre […], je le ressentis pour la première fois, je crois […], quand je regardais les hirondelles pendant des heures et des heures, leurs mouvements rapides et légers, quand j'écoutais les cris toujours semblables à eux-mêmes qu'elles faisaient entendre pendant leur vol. » (*Le Flambeau dans l'oreille*, *op. cit.*, p. 540). À ce titre, les hirondelles sont donc également à considérer comme l'une des voix de Marrakech.
31. *Ibid.* : « *rasch* » ; « *nie ruhen sich diese Schwalben aus* ».
32. *Ibid.* : « *langsam* » ; « *Faulheit* ».
33. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *es fehlt ihnen an Faulheit, Gemessenheit und Würde.* »

les clochers des églises chrétiennes ; la comparaison mène à une charmante image qui suggère à nouveau une certaine proximité des deux mondes : « [Les minarets] ressemblent à des phares qui seraient habités par une voix[34]. » Encore et toujours les *voix* de Marrakech… Bien que la description du minaret donnée par le texte corresponde à la forme spécifiquement marocaine de ces tours, différente des minarets d'autres pays musulmans, il est intéressant de faire remarquer que la ville natale de Canetti, du fait de sa minorité turque, possédait également des mosquées, et donc des minarets, mais de type turc[35].

Terrasses (pas si) désertes

La dernière partie du chapitre fait apparaître une triple rupture : une rupture au niveau de la voix narrative, qui (re)passe à la première personne du singulier pour focaliser un événement unique vécu par le narrateur et raconté au passé ; une rupture au niveau du cadre énonciatif, le visiteur étant désormais accompagné par un ami (Aymer Maxwell) avec qui il échange des propos ; enfin, une rupture référentielle car le texte se rapporte désormais à une terrasse précise (« lorsque je montai pour la première fois sur le toit de la maison de mon ami[36] »), alors que jusqu'ici le point de vue impersonnel du récit au présent plaçait les propos dans une perspective générale et assez indéterminée pouvant faire douter de l'authenticité des lieux décrits. S'agissait-il d'un endroit rêvé suite à l'assaut des voix dans les rues de Marrakech ?

Le récit se poursuivant, le sentiment de liberté associé initialement à la vue depuis les toits de Marrakech sera vite frappé d'interdit : « on ne se montre pas sur les terrasses[37] » ; ou plutôt : les *hommes* ne doivent pas s'y montrer, telle est l'injonction que le visiteur se voit opposer. En effet, si les terrasses sont justement l'empire des hirondelles et non pas celui des hommes, c'est que leur statut par rapport à la sphère privée ou publique est ambivalent. Comme l'expliquent les spécialistes de l'histoire et de la sociologie urbaines de la ville marocaine :

> Tout en préservant le caractère privé de la *dar*, les terrasses sont des lieux de cohésion et ont donc une fonction sociale essentielle : c'est par elles que « les femmes pouvaient échanger des nouvelles, des ustensiles de cuisine ou des injures » […]. En quelque sorte, les terrasses pallient la rareté des relations de voisinage qui pourraient s'opérer à partir de la ruelle[38].

34. *Ibid.* : « *Sie sind eher wie Leuchttürme, aber von einer Stimme bewohnt.* »
35. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 34.
36. V 39 / S 29 : « *Als ich das erste Mal auf das Dach stieg, das zum Haus meines Freundes gehörte.* »
37. *Ibid.* : « *man zeigt sich nicht auf den Dächern.* »
38. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 200.

Tout en faisant partie de la *dar,* d'un espace privé, les terrasses ne jouissent pas de la même protection naturelle que l'intérieur de la maison. Ouvertes sur l'extérieur, communiquant entre elles, elles sont également un lieu de la vie publique, sociale. Cette situation d'entre-deux impose aux habitants des règles précises que l'ami explique au visiteur dont le regard curieux se ballade sur les terrasses des maisons avoisinantes :

> Cela ne se fait pas, ici, dit-il. C'est interdit. On m'a souvent averti à ce sujet. S'occuper des faits et gestes des voisins passe pour grossier. Pour inconvenant. On ne doit jamais se montrer sur le toit et surtout pas quand on est un homme. Car souvent les femmes vont sur les terrasses et elles ne veulent pas se sentir gênées[39].

Les terrasses succombent donc également à la loi générale du *purdah* entendue comme ségrégation physique entre les sexes et obligation des femmes de se soustraire au regard des hommes[40]. Grosse déception pour celui qui espérait y voir « des femmes, comme dans les contes de fées ; […] épier ce qui se passe dans les cours des maisons voisines[41] ». Pensait-il pouvoir y apercevoir des femmes musulmanes non voilées, à une époque où le port du niqab était de rigueur dans les rues de Marrakech ? Voulait-il ainsi outrepasser la frontière partageant l'espace urbain et social en zones soit autorisées, soit interdites aux étrangers ?

Le regard interdit

Lors de l'épisode du toit, le visiteur étranger fait preuve d'une curiosité à la limite de l'indiscrétion, ce qui représente l'une des attitudes récurrentes du narrateur des *Voix de Marrakech*[42]. Plus concrètement, sa curiosité est aiguisée par le plaisir d'entendre « des voix féminines et espagnoles[43] » depuis le « patio de la maison voisine » ; sans doute pensait-il avoir entendu des bribes

39. V 39 / S 29 : « *"Das tut man hier nicht", sagte er. "Das soll man nicht. Ich bin oft davor gewarnt worden. Es gilt als unfein, sich um die Vorgänge im Nebenhaus zu kümmern. Es gilt als unanständig. Man soll sich eigentlich überhaupt nicht auf dem Dache zeigen, schon gar nicht als Mann. Denn manchmal gehen die Frauen auf die Dächer und sie wollen sich ungestört fühlen."* »
40. Ce faisant, il faudrait différencier entre le purdah strict (correspondant en gros au port de la burqa) et le principe général de soustraire les femmes au regard des hommes.
41. *Ibid.* : « *Hier werde ich Frauen sehen wie in Märchen, von hier werde ich in die Höfe der Nachbarhäuser schauen und ihr Treiben belauschen.* » Le terme de conte renvoie également à l'imaginaire oriental des *Mille et une nuits.*
42. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 206.
43. V 39 / S 29 : « *weibliche und spanische Laute* » ; « *Hof des Nachbarhauses* ».

de sa langue maternelle, le judéo-espagnol[44]. Cependant, il lui est interdit de poursuivre son investigation. On assiste alors à un amusant renversement des perspectives : parti à la recherche d'un lieu « à l'écart de regards indiscrets[45] », c'est son propre regard indiscret que le visiteur se voit reprocher à présent[46]. L'interdit qui frappe sa curiosité met en cause sa raison d'être même en tant que visiteur cherchant à percer les secrets de la ville. Lieux ouverts mais cependant interdits d'observation, les terrasses semblent l'exclure par principe.

Si son ami anglais insiste sur l'interdit d'observer les voisins (et surtout les voisines) depuis le toit de maison, c'est que cette règle renvoie directement aux lois les plus sacrées de la société musulmane. Comme il l'explique : « De même, [qu'on ne regarde pas chez les autres], on n'adresse pas la parole dans la rue à une femme voilée[47]. » Ce propos compare implicitement le voile porté par les femmes à la séparation entre l'espace public et l'espace privé, ce qui se recoupe avec les analyses socio-urbanistiques : « entre l'étranger et la femme ont été dressés des obstacles successifs qui relaient le port du voile lorsque celle-ci sort de son domaine. Le voile est à la femme ce que la ruelle du *derb* et le couloir d'entrée sont à la *dar*[48]. » À cet égard, les terrasses — espaces privés mais néanmoins ouverts, sans barrière visuelle — possèdent un statut paradoxal pouvant dérouter le visiteur étranger.

Soucieux sans doute de ne pas compromettre sa réputation dans le quartier, l'ami du narrateur continue d'expliquer que, si malgré toutes les précautions, il se retrouvait quand même sur le toit en apercevant une voisine : « je dois montrer que je ne suis absolument pas intéressé[49] ». Par conséquent, loin d'être un espace « vide », comme le suggère le titre du chapitre, les toits sont régis par un code social complexe. Même si le dialogue entre les deux amis ne manque pas d'ironie[50], le narrateur feignant ne pas comprendre les règles qu'on lui explique[51], l'affaire peut être jugée sérieuse. Pour un homme, regarder sur la terrasse des voisins, c'est en somme comme violer ouvertement les frontières qui garantissent le bon fonctionnement de la cité musulmane.

À la fin, en reprenant l'image convenue des hirondelles symboles de la liberté, le visiteur exprime sa jalousie des oiseaux volant au-dessus des toits de Marrakech, autorisés à jouir « sans entraves » de la vue et de la beauté

44. Le fait d'avoir entendu du judéo-espagnol semble en réalité assez peu vraisemblable. Voir aussi les analyses du chapitre huit.
45. V 37 / S 28 : « *niemand soll einen sehen* ».
46. On retrouve ici le thème de l'observateur observé apparu au chapitre précédent.
47. V 39 / S 29 : « *Man spricht auch keine verschleierte Frau auf der Straße an.* »
48. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 202.
49. V 39 / S 30 : « *ich muß merken lassen, wie uninteressiert ich bin.* »
50. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 206.
51. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 44.

des lieux. Et le chapitre de se terminer sur une sorte de morale de l'histoire : « on est donc moins libre sur le toit que dans la rue[52]. » Face à ce constat, il ne lui reste plus qu'à ressortir pour se confronter à nouveau au « trouble des voix nouvelles et incompréhensibles[53] ». Avant de terminer, on pourrait ajouter que si l'on est moins libre sur le toit, c'est non seulement parce que les barrières organisant l'espace urbain et social y sont moins visibles ; c'est également parce que le surcroît de liberté dont jouissent les femmes sur les terrasses demande aux hommes de renoncer un peu à la leur.

52. V 39 / S 30 : « *man ist also unfreier auf dem Dach als auf der Straße* ».
53. V 37 / S 28 : « *Verwirrung der neuen und unverständlichen Stimmen.* »

La femme enfermée et le tombeau du saint (6. « La femme derrière la grille[1] »)

De l'interdit à la séduction

En plaçant au centre de l'intrigue un personnage féminin se trouvant enfermé dans une maison, le sixième chapitre des *Voix de Marrakech* s'inscrit dans la continuité directe de l'épisode précédent. On se souvient que ce dernier était centré sur la structuration de l'habitat en relation avec la question de la position des femmes dans la cité musulmane, question qui est celle, au fond, de la domination masculine et du patriarcat. Évoluant le long de la frontière, cruciale pour les femmes de Marrakech, entre espace public et espace privé, le texte prolonge ainsi le jeu de contrastes observé précédemment : extérieur–intérieur ; bas–haut ; ouvert–fermé ; lumière–obscurité ; libre–contraint, etc. Or, au-delà d'une description des particularités topographiques et architecturales des lieux, comme au chapitre précédent, le récit s'attachera à présent au destin et à la souffrance d'une femme individuelle, singulière.

À la recherche d'une brèche dans le mur qui le sépare de la sphère privée des habitants de la ville, le voyageur entrera ici en contact avec une femme perchée derrière la fenêtre grillagée du premier étage d'une habitation, et dont la voix exercera sur lui un fort attrait, notamment érotique. S'il échoue à approcher de plus près cette apparition, étant confronté, d'une part, aux barrières installées entre l'homme et la femme, et, d'autre part, au contrôle social qui frappe l'observateur étranger, l'interdit pesant sur le corps féminin sera contrecarré grâce à la sensualité communiquée par la voix de cette créature mystérieuse digne des *Mille et une nuits*. Quand bien même l'énigme de la femme, finissant par trouver une explication rationnelle et désappointante,

1. V 41-46 / S 31-35 : « *Die Frau hinter dem Gitter.* »

donnerait lieu à un désenchantement, la voix et l'ouïe, ce canal de communication privilégié du livre, parviennent pendant un court moment à transcender le voile architectural qu'est la grille devant la fenêtre.

Comme nombre d'autres chapitres, celui-ci se construit donc autour d'une sorte de leurre, né d'une première impression ou d'un horizon d'attente, leurre que le déroulement de la narration démasquera. L'un de ses traits particuliers est en revanche la présence d'une deuxième histoire, d'un récit enchâssé, à l'intérieur de l'histoire principale de la rencontre avec la « femme derrière la grille ». Sans que cela soit annoncé par le titre, une partie du texte — une sorte de large parenthèse narrative — est en effet consacrée à la présentation du rituel religieux attaché aux koubbas, ces sépultures de saints dont le Maroc regorge. L'évocation de ce rituel réintroduira dans le texte la dimension de dégoût et de répulsion rencontrée dans le chapitre quatre notamment, lors de la rencontre avec le marabout. Enfin, par ce sixième chapitre se clôt également ce qu'on peut circonscrire comme la première partie du livre consacrée à un premier tour d'horizon de Marrakech, avant de passer, dans la deuxième partie, à l'exploration du quartier juif de la ville.

La voix de la séduction

Se tenant à l'écart des zones commerçantes et touristiques, le voyageur continue de se promener (faudrait-il dire : flâner ?) dans l'étroit réseau des ruelles de la médina. Le regard attentif et — surtout — l'oreille tendue pour détecter des phénomènes d'intérêt, il entend, au hasard d'une bifurcation, une « voix douce et caressante qui venait d'en haut[2] ». Le promeneur s'immobilise pour chercher la source de cette « petite voix » : « Je regardai la maison en face de moi et je vis, à la hauteur du premier étage, derrière les croisillons d'une grille, le visage d'une jeune femme. Elle était dévoilée et elle avait la peau sombre. Son visage était tout près de la grille[3]. »

Si cette personne se manifeste essentiellement par sa voix, elle n'est pas pour autant invisible. La distance séparant le premier étage de la rue, et la barrière visuelle créée par la grille, traduction architecturale du *purdah* (signifiant littéralement « rideau »), n'empêchent pas le passant d'apercevoir le visage de la jeune femme enfermée. La grille, destinée à permettre de voir sans être vu(e), semble également laisser passer les regards de l'extérieur. « Je ne comprenais pas pourquoi elle ne portait pas de voile[4] », s'étonne en effet

2. V 41 / S 31 : « *eine leise, weiche, zärtliche Stimme von der Höhe.* »
3. *Ibid.* : « *Ich blickte an einem Hause gegenüber von mir auf und sah in der Höhe des ersten Stocks hinter einem geflochtenen Gitter das Gesicht einer jungen Frau. Sie war unverschleiert und dunkel und hielt ihr Gesicht ganz nah ans Gitter.* »
4. *Ibid.* : « *Es war mir unbegreiflich, daß sie keinen Schleier trug.* »

le promeneur, en distinguant les traits de la femme. Contrairement à ce que prévoit l'organisation de l'espace social de la cité musulmane, les murs de la maison n'arrivent donc pas en l'occurrence à remplacer complètement le voile ; le regard de l'étranger peut pénétrer dans l'intimité du foyer symbolisée par la femme[5].

Prolongeant certains thèmes du chapitre précédent, la rencontre avec la « femme derrière la grille » évolue dans un entre-deux entre espace public (associé au « soleil éclatant ») et espace privé, intime (associé à l' « obscurité »)[6]. Cependant, malgré de nombreuses similitudes, ce sixième chapitre possède une problématique bien particulière. En effet, de l'interdit de regarder les femmes, notamment sur la terrasse des maisons avoisinantes, on passe à présent non seulement à la vue d'une femme dévoilée, mais à une femme semblant attirer vers elle les hommes de la rue. C'est du moins l'interprétation qu'en donne le narrateur, lorsqu'il décrit les paroles de cette femme comme essentiellement composées de mots tendres[7] : « Elle penchait légèrement la tête et je sentais qu'elle s'adressait à moi. Sa voix ne changeait jamais de registre, elle restait toujours aussi caressante que si elle avait tenu ma tête entre ses bras[8]. »

Contrastant avec l'hypothèse, évoquée un instant par le narrateur, selon laquelle la femme aurait les mains liées[9], la sensualité de sa voix « caressante » semble telle qu'elle suggère jusqu'au contact physique avec l'étranger. De la sorte, comme l'écrit Youssef Ishaghpour, « l'envie de connaître se change en désir, qui introduit dans la réflexion un souffle d'imaginaire, des accents poétiques[10] ». L'effet affectif que cette apparition produit chez le narrateur le pousse en effet à tout faire pour s'approcher au plus près de l'objet de son désir, tout en craignant d'« effaroucher » la voix, de la faire fuir « comme un oiseau » : « J'essayai de me faire aussi doux et léger que la voix elle-même et j'avançai pas à pas comme cela ne m'était encore jamais arrivé[11]. » On peut à cet égard souligner la présence d'un réseau métaphorique comprenant : la

5. Voir Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 202.
6. V 41/ S 31 : « *schien grell die Sonne* » ; « *dunkel* ».
7. *Ibid.* : « Je n'avais jamais entendu de mots tendres dans cette langue, mais je sentais que c'en étaient » ; « *ich hatte nie Koseworte in dieser Sprache gehört, aber ich fühlte, daß sie es waren.* »
8. *Ibid.* : « *Sie hielt den Kopf leicht geneigt und ich fühlte, daß sie zu mir sprach. Ihre Stimme hob sich nie, sie blieb gleichmäßig leise ; es war so viel Zärtlichkeit darin, als hielte sie meinen Kopf in den Armen.* »
9. *Ibid.* : « ses mains étaient-elle liées ? » ; « *vielleicht waren die Hände irgendwo angebunden.* »
10. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 119.
11. V 42 / S 31 : « *Ich versuchte, so zart und so leise zu sein wie die Stimme selbst und ging Schritte, wie ich sie noch nie gegangen war.* »

femme identifiée à sa voix, l'image de l'oiseau, et le flot de l'eau de la fontaine évoquée dès la première phrase du chapitre. Il s'agit d'un réseau qui traverse toute la première partie du chapitre[12].

L'interprétation fournie par le narrateur quant à la nature de cette voix peut susciter quelques réserves. Comme lors de sa rencontre avec les mendiants de la ville, au chapitre trois, il prétend ici comprendre les mots (arabes sans doute) prononcés par la femme, tout en ignorant la langue dans laquelle ils sont dits. Il va jusqu'à leur prêter des variations de ton allant de la tendresse à l'imploration (« Il me sembla qu'ils résonnaient à présent d'une façon un peu différente[13]. ») Nul doute que le narrateur se « sent[14] » séduit par cette voix ; cependant, ce sentiment est-il fondé sur la signification réelle des paroles, ou bien traduit-il plutôt son désir d'être séduit ? Sa perception du « flot » de ces paroles ne relève-t-elle pas plutôt d'une attitude qu'on pourrait qualifier d'érotomane[15] ?

La comparaison des propos sur la « femme derrière la grille » avec d'autres passages du livre[16] oblige en effet à considérer cette idée. Ce regard particulier du narrateur sur les femmes est sans doute l'un des aspects les plus problématiques des *Voix de Marrakech*, délicat à manier. Non seulement la représentation que le récit fournit des femmes autochtones emprunte à l'imaginaire de l'orientalisme, en en reprenant certains clichés, mais il s'avère que toutes les rencontres avec des femmes relatées dans le livre sont placées sous le signe de l'érotisme, de la séduction et de la sexualité[17]. Tout se passe en effet comme si le narrateur ne pouvait s'empêcher d'approcher les femmes de Marrakech sous l'angle de leur potentiel érotique et de sa propre puissance d'attraction en tant qu'homme. À moins que cette attitude ne relève, au moins en partie, d'une sorte de masque masculin attribué par l'auteur à son personnage de voyageur, lequel ne s'identifierait alors pas totalement au sujet autobiographique…

12. Certaines subtilités de ce réseau métaphorique disparaissent dans la traduction ; son point culminant se trouve dans cette phrase : « Les mots continuaient de couler comme un ruisseau de chants d'oiseaux », V 44 / « *jene Worte flossen weiter wie ein Bach aus Vogellauten* », S 33. Claude Mouchard et Hans Hartje (*Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 107, note 6) parlent à cet égard d'une « métaphore de la voix liquide ».
13. V 42 (trad. modifiée) / S 32 : « *Es schien mir, daß sie nun ein wenig anders klangen.* »
14. V 41 / S 31.
15. Voir aussi Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 191.
16. Voir notamment les analyses du chapitre huit.
17. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 99 et Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 44.

Entre des murs

Sans revenir ici sur les discussions autour de l'image de la femme dans l'œuvre de Canetti et la misogynie qu'on lui a souvent reprochée, y compris dans *Les Voix de Marrakech*[18], on peut s'interroger sur son rapport au stéréotype de la femme orientale. À cet égard, il faut admettre que le texte reprend à son compte certaines images orientalistes, en les transformant cependant[19]. Ainsi, le portrait de la femme arabe décrite comme mystérieuse, sensuelle et fascinante dans une ambiance digne des *Mille et une nuits*[20], se voit mis en relation avec un univers culturel et littéraire tout à fait exogène, celui des contes allemands collectionnés par les frères Grimm[21]. En effet, le récit de cette « belle dame » enfermée en haut d'un bâtiment ayant « l'aspect d'une tour en ruine[22] », rappelle fortement certains contes germaniques comme celui de Raiponce[23]. Ce qui conférerait au voyageur le rôle du prince charmant qui, envoûté par le son de la voix de la « belle », tente de libérer celle-ci de sa prison[24]. On a vu que le passant n'arrivait plus à quitter cette femme, s'attribuant la place d'une sorte de protecteur lorsqu'il pense entendre la voix dire : « ne t'éloigne pas[25] ».

En dehors de ces liens tissés entre monde arabe et monde germanique, le récit de la « femme derrière la grille » renvoie également à la biographie de l'auteur, à son enfance à Roustchouk plus précisément. En effet, comme le relate Canetti dans le premier volume de son autobiographie, les maisons du quartier turc de sa ville natale se caractérisaient par des grilles serrées renfermant leurs fenêtres dans le but de protéger l'intérieur des maisons de la curiosité des autres[26]. Qui plus est, Canetti attribue à ces grilles la fonction de « surveiller les femmes » enfermées à l'intérieur ; les fenêtres grillagées font partie de ce qui apparaît comme un régime patriarcal, un régime d'oppression

18. Voir notamment Johannes G. Pankau, « Images of Male and Female in Canetti's Fictional, Autobiographical, and Theoretical Work », dans Dagmar Lorenz (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, *op. cit.*, p. 217-238 ; voir aussi Bernhard Fetz, *op. cit.*, p. 80. Cette critique va généralement de pair avec l'accusation d'avoir dominé sa première femme Véza en l'empêchant de faire carrière comme écrivaine.
19. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 72 et Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 76.
20. Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 186.
21. Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, Corti, 2009.
22. V 42 / S 31 : « *Das schmale Gebäude wirkte wie ein verfallener Turm.* »
23. Frères Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, *op. cit.*
24. Voir aussi le rôle (imaginaire) de prince charmant que jouera le narrateur au chapitre treize (« Shéhérazade »).
25. V 42 / S 32.
26. Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 21.

violente des femmes, si bien que Canetti fait état d'un meurtre commis par un Turc sur son épouse accusée d'avoir regardé un passant bulgare depuis la fenêtre grillagée au premier étage d'une maison. Cette correspondance troublante entre l'autobiographie de l'enfance de Canetti et le récit de son voyage à Marrakech suggère que l'épisode de la « femme derrière la grille » ne se réduit pas au pittoresque orientalisant.

Le rapprochement de la médina avec une forteresse médiévale issue du monde des contes germaniques n'est pas fortuit dans la mesure où le texte décrit la « tour en ruine[27] » emprisonnant la femme comme complètement impénétrable. Si le narrateur réussit à trouver « un trou de la muraille[28] » permettant de voir à travers, il est obligé de conclure : « Ce n'était pas une maison accueillante. On ne pouvait y entrer[29]. » La description que le texte fournit de cette maison particulière renvoie à nouveau à la structure urbaine générale de la médina où l'habitat paraît hermétiquement fermé face à la rue. Comme l'écrit Canetti :

> Les maisons sont comme des murailles, on a souvent, pendant longtemps, le sentiment de marcher entre des murs, bien que l'on sache que ce sont des habitations. On voit les portes et de rares fenêtres inutilisées. Il en est de même avec les femmes. Elles vont dans les ruelles, tels des sacs informes, on ne distingue, on ne devine rien et on en a vite assez de se donner du mal pour les imaginer[30].

La comparaison des femmes voilées avec des « sacs informes » frappe en l'occurrence par sa violence, l'observateur étranger laissant ici transparaître ses émotions, son dépit[31].

Comme il a été montré lors de l'analyse du chapitre précédent, cette identification de la condition des femmes à la structure de la maison-forteresse correspond parfaitement aux explications fournies par les spécialistes de

27. V 42 / S 31 : « *ein verfallener Turm* ».
28. *Ibid.* : « *eine Lücke an der Mauer* ».
29. *Ibid.* : « *Es war kein einladendes Haus, man konnte nicht hinein.* »
30. V 43 / S 32 : « *Die Häuser sind wie Mauern, man hat oft lange das Gefühl, zwischen Mauern zu gehen, obschon man weiß, daß es Häuser sind : Man sieht die Türen und spärliche, unbenützte Fenster. Mit den Frauen ist es ähnlich, als unförmige Säcke bewegen sie sich auf den Gassen weiter, man erkennt, man ahnt nichts, man ist es bald überdrüssig, sich Mühe zu geben und sich zu einer Vorstellung von ihnen anzuhalten.* » Voir aussi Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 185, qui montre que la plupart des descriptions de femmes marocaines dans la littérature allemande envisagent celles-ci comme des objets anonymes, leur identité semblant difficile à cerner du fait de leur voile et leurs vêtements amples.
31. Voir le commentaire de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 109, note 5.

l'espace urbain de Marrakech, établissant un parallèle entre les particularités de l'habitat et le voile porté par les femmes à l'extérieur[32]. En dehors de la spécificité des murs dépourvus d'ouvertures, c'est la structure labyrinthique des ruelles qui dresse des obstacles entre le monde extérieur et l'espace intime de la maison[33]. En essayant de contourner la « tour » pour trouver un accès, le narrateur perd vite le contact visuel avec le visage de la femme, risquant d'en perdre également la voix dans les ruelles et venelles en cul-de-sac : « une impasse s'ouvrait au coin mais, là, tout était mort et silencieux[34]. »

« Une telle femme est un miracle »

Dans le contexte de la cité musulmane, c'est le contraste entre, d'une part, l'enfermement et le silence des femmes en général et, d'autre part, l'apparition de cette femme dévoilée à la voix séduisante qui explique l'intensité des sensations dont fait état le texte : « Comment décrire l'effet que peut produire dans cette ville et dans ces ruelles un visage féminin dévoilé regardant d'en haut d'une fenêtre[35] ? » C'est précisément parce que, au sein de la cité de la médina de Marrakech, la sensualité est bridée par des barrières visuelles et des obstacles physiques, dont le plus manifeste est le voile cachant le corps des femmes, que la subtile manifestation de l'érotisme incarné par cette voix féminine exerce un tel attrait sur le narrateur[36]. Ce dernier dépeint un véritable ravissement : « une telle femme est un miracle, une apparition et l'on est enclin à la considérer comme plus importante que tout ce qu'il y aurait à voir dans la ville[37]. »

La singularité de l'apparition et l'intensité du désir proviennent donc principalement de la rigueur d'une interdiction imposée à l'homme européen habitué à considérer la rue comme un théâtre de la séduction. Il est alors obligé de se faire une raison : « On renonce aux femmes, mais ce n'est pas de gaieté de cœur[38]. » Ce « voyeur » occidental semble même avoir fini par s'habituer à cet interdit au point d'éprouver une certaine « irritation » lors de

32. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 202.
33. *Ibid.*, p. 200.
34. V 42 / S 31 : « *Gleich um die Ecke öffnete sich eine Sackgasse, aber da war es leblos und still.* »
35. V 42 / S 32 : « *Wie soll ich die Wirkung schildern, die ein unverschleiertes weibliches Gesicht, von der Höhe eines Fensters herabblickend, in dieser Stadt, in diesen Gassen auf einen hat ?* »
36. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 45-46 ; Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 121.
37. V 42 / S 32 : « *eine solche Frau ist ein Wunder, eine Erscheinung, und man ist geneigt, sie für wichtiger zu halten, als alles, was es sonst in dieser Stadt zu sehen gäbe.* »
38. *Ibid.* : « *Man verzichtet auf Frauen. Aber man verzichtet nicht gern.* »

son retour au milieu des femmes dévoilées des rues de Londres[39]. Au-delà de cette dimension sexuelle, l'« importance » de cette rencontre provient sans doute également du fait que cette femme « qui va parler, que l'on soit là ou pas et qui parlera toujours, parlera à n'importe qui[40] » est à sa manière une formidable manifestation de la vitalité humaine, une vitalité bridée certes, mais qui essaie de transcender l'enfermement dont elle fait l'objet.

Le contraste frappant entre « la femme derrière la grille » et le monde environnant s'accentue par la suite du récit avec l'apparition de femmes voilées se dirigeant vers l'étranger posté en plein milieu de la rue. Celles-ci passent sous la fenêtre de la « tour » à la femme enfermée en semblant ignorer totalement l'apparition qui suscite un tel émoi chez le narrateur. Incarnation du contrôle social qui surveille le respect des interdits au sein de la cité, ces femmes jettent alors des « regards méfiants » à l'étranger posté devant la maison, regards que le narrateur traduit en interrogations : « Que faisais-je là ? Pourquoi regardais-je en l'air[41] ? »

Le promeneur aurait aimé rester beaucoup plus longtemps devant la maison, mais ayant été remarqué en tant qu'intrus, il doit détourner son regard (et son oreille), d'autant que la rue s'anime de plus un plus : un groupe d'écoliers s'attarde dans la ruelle en y jouant et plaisantant. Si ces enfants ne prêtent pas non plus une attention particulière à la femme, leurs « cris aigus[42] » gênent le visiteur dans sa tentative d'écouter la voix de la femme. Dans la perspective des autochtones, le phénomène observé par le narrateur est de fait beaucoup moins étrange que ce monsieur européen posté devant la fenêtre et qui, du coup, est confus de « se donner en spectacle » : « Ils me dévisagèrent : je leur étais moins familier que la femme dévoilée. J'eus un peu honte d'être là, debout, le regard fixe. Mais je sentais qu'en m'en allant, je décevrais le visage derrière la grille[43]. »

L'observateur, gêné et honteux, est donc tenaillé entre la fidélité et l'attention dont il se sent obligé envers cette apparition féminine, qui lui semble de la plus grande importance et la pression exercée par le regard des autres habitants de la médina, au premier lieu les femmes, percevant l'étranger comme un danger potentiel pour la vie de la cité. Au fil des autochtones qui passent

39. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1150.
40. V 42 / S 32 : « *die sprechen wird, ob man da ist oder nicht, und immer zu einem, immer zu jedem sprechen wird.* »
41. V 43 / S 32 : « *mißbilligende Blicke* » ; « *Was tat ich hier ? Warum stand ich da ? Warum starrte ich hinauf ?* »
42. V 44 / S 33 : « *schrillen Rufe* ».
43. V 43-44 (trad. modifiée) / S 33 : « *Sie betrachteten mich : Ich war ihnen weniger vertraut als die unverschleierte Frau. Ich schämte mich etwas, weil ich dastand und starrte. Aber ich spürte, daß ich das Gesicht am Gitter durch mein Fortgehen enttäuschen würde.* »

à côté de lui, la situation devient intenable et le visiteur est pour ainsi dire sommé de décamper :

> Une femme avec un tout petit enfant resta debout, à côté de moi. Elle avait dû s'approcher par-derrière, je ne l'avais pas remarquée. Elle resta peu de temps et me lança un regard hostile, derrière son voile. Elle saisit l'enfant comme si ma présence l'avait menacée et s'éloigna en traînant la savate sans me gratifier d'un mot. Je me sentis mal à l'aise, quittai mon poste et la suivis lentement[44].

Le rituel de la koubba

Au moment même où le visiteur se soumet à l'ordre implicite donné par cette vieille femme, qui semble protester par sa gestuelle contre l'attitude voyeuriste de l'étranger observant de manière inconvenante l'intérieur d'une habitation, le chapitre bascule vers une sorte de récit dans le récit. Cette histoire enchâssée est sans lien direct avec le destin de « la femme derrière la grille », mise à part la présence du groupe d'écoliers que le promeneur vient de croiser. Ceux-ci continueront en effet de l'accompagner sur ses pas, en occupant progressivement le centre de la narration. En outre, c'est grâce à ces écoliers que l'intrigue principale trouvera finalement un dénouement.

Avant de se rendre compte qu'il est lui-même suivi par ces écoliers qu'il croyait avoir quittés, le visiteur se met à la poursuite de la « femme au regard hostile », à travers le labyrinthe des ruelles. Grâce au parcours de cette femme, il découvre alors « la coupole d'une petite "koubba"[45] ». Le narrateur, manifestement pas aussi mal informé sur la ville qu'il le prétend, explique au lecteur : « c'est ainsi qu'on appelle, dans ce pays, les tombeaux des saints où les gens vont en pèlerinage pour faire exaucer leurs vœux[46]. » On peut préciser que ces tombeaux portent également le nom de marabout, d'après ces saints locaux auxquels les habitants se vouent pour prévenir tous les problèmes de la vie quotidienne. Avant « koubba », c'est en effet le nom le plus couramment utilisé de nos jours pour ces monuments.

44. V 44 / S 33 : « *Eine Frau mit einem ganz kleinen Kind an der Seite blieb neben mir stehen. Sie mußte sich mir von hinten genähert haben, ich hatte sie nicht bemerkt. Sie blieb kurz ; sie gab mir einen bösen Blick ; hinterm Schleier erkannte ich die Züge einer alten Frau. Sie packte das Kind, als ob meine Gegenwart es gefährde und schlapfte, ohne mir ein Wort zu gönnen, weiter. Ich fühlte mich unbehaglich, verließ meinen Standort und folgte ihr langsam.* »
45. V 44 / S 33 : « *die Kuppel einer kleinen Kubba* ». La traduction écrit « kouba » ; pour ma part, j'adopterai l'orthographe « koubba », qui semble prédominer dans l'usage.
46. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *so heißen die Heiligengräber in diesem Land, zu denen die Menschen mit ihren Wünschen pilgern.* »

Observant la femme de loin, le visiteur est le témoin d'un rituel religieux qui fait à nouveau entrer une dimension de dégoût et de répulsion dans le texte. Comme lors de la rencontre avec le marabout au chapitre quatre, c'est la bouche qui se trouve au centre du rituel :

> La vieille femme était debout devant la porte fermée de la koubba et elle soulevait le tout petit enfant. Elle lui pressait la bouche contre un objet que je ne pouvais distinguer de là où j'étais. Elle recommença plusieurs fois, puis elle posa l'enfant sur le sol, prit sa main et fit demi-tour pour s'en aller[47].

En s'approchant, le narrateur réussit à identifier l'objet des baisers : « Je m'approchai de la koubba et vis, à mi-hauteur de la porte de bois, un anneau auquel étaient noués de vieux chiffons », des chiffons qui « étaient aussi sales que si l'on s'en fût servi pour laver la ruelle[48] ». Et d'expliquer : « Ils passaient pour être les restes des vêtements du saint en personne et, pour les croyants, ils contenaient un peu de sa sainteté[49]. » Comme au chapitre quatre, l'idée de sainteté est ici intrinsèquement liée à une pratique que l'observateur occidental ne peut que qualifier de sale.

Déconcerté par ce qu'il vient de voir (mais sans préciser davantage ses sentiments à cet égard), le visiteur se retrouve une nouvelle fois dans la position de l'observateur observé, en se rendant compte que le groupe d'écoliers se trouve posté juste derrière lui. Comprenant que le monsieur étranger s'intéresse à ce rituel qui leur est familier, les enfants se mettent à l'exécuter à leur tour, devant lui, à l'instar d'un jeu : « Soudain j'entendis leurs rires clairs. Trois ou quatre d'entre eux sautèrent contre la porte, saisirent l'anneau et embrassèrent les vieux chiffons. Ils riaient et recommencèrent cet exercice[50]. » Des « claquements de langue[51] » ostentatoires accompagnent le rituel transformé

47. V 44 (trad. modifiée) / S 33 : « *Die alte Frau stand vor dem verschlossenen Tor der Kubba und hob das winzige Kind in die Höhe. Sie preßte seinen Mund gegen einen Gegenstand, den ich von mir aus nicht erkennen konnte. Sie wiederholte diese Bewegung einigemal, dann stellte sie das Kind auf den Boden, nahm seine Händchen und wandte sich zum Gehen.* »
48. *Ibid.* : « *Ich näherte mich der Kubba und sah in halber Höhe des hölzernen Tores einen Ring, um den alte Stofflappen gewickelt waren* » ; « *sahen so schmutzig aus, als wäre die Gasse mit ihnen abgewischt worden.* »
49. *Ibid.* : « *Sie galten als Fetzen vom Gewand des Heiligen selbst und für die Gläubigen war etwas von seiner Heiligkeit in ihnen enthalten.* »
50. V 45 / S 34 : « *Plötzlich hörte ich ihr helles Lachen, drei oder vier von ihnen sprangen auf das Tor der Kubba zu, packten den Ring und küßten die alten Stofflappen. Sie lachten dabei laut und wiederholten die Prozedur von allen Seiten* ».
51. *Ibid.* : « *lautes Schnalzen* ».

en spectacle auquel tout le groupe participe : « Chacun voulait me montrer comment il fallait faire. Peut-être attendaient-ils que je les imitasse[52]. »

Introduits à cet endroit dans le livre[53], les enfants de Marrakech jouent un rôle important tout au long des *Voix de Marrakech*, incarnant de manière exemplaire à la fois la misère qui caractérise la ville et la vitalité dont sont capables ses habitants. Naturellement, les enfants entourent les touristes étrangers de visite à Marrakech pour obtenir une sucrerie ou une petite pièce. Mais il existe également, au-delà de ces aspects matériels, une forme de curiosité réciproque entre les enfants autochtones et le visiteur venu de loin, et il y a manifestement une sympathie sincère et spontanée, de la part du narrateur, à l'égard de ces êtres « innocents » qu'il a tendance à idéaliser.

Malgré l'ambiguïté qui peut entourer les rapports entre les Occidentaux et les enfants des rues de Marrakech, le visiteur est charmé par leur théâtre et leur beauté ; généralement il cherche délibérément leur contact. À présent, comme le relate le narrateur, après avoir accompli leur rituel-jeu-spectacle, les écoliers « me suivirent et m'entourèrent. L'un d'entre eux me frappa par son visage intelligent et je remarquai qu'il m'aurait volontiers parlé. Je lui demandai en français s'il savait lire[54] ». À cet endroit, le texte retranscrit la conversation entre l'étranger et l'enfant, en recourant majoritairement au français, qui est la langue de communication de Canetti avec les habitants de Marrakech[55]. De façon inévitable, ce plurilinguisme disparaît malheureusement dans la traduction française.

L'échange entre le visiteur et cet écolier permet également de pointer une incohérence dans le discours de l'auteur : contrairement à ce qu'il affirme dans le troisième chapitre, il semble bel et bien s'être documenté sur l'histoire du Maroc avant son voyage. En effet, le livre qu'il porte sur lui, et qu'il donne à l'écolier pour apprécier ses capacités de lecture en français, est « un ouvrage sur les croyances des Marocains[56] et le chapitre que j'avais ouvert traitait du culte des saints et de leurs koubbas[57] ». On s'explique alors mieux les pré-

52. *Ibid.* : « *Jeder wollte mir zeigen, wie es zu geschehen habe ; vielleicht erwarteten sie, daß ich es ihnen nachtue.* »
53. Après une première mention succincte au chapitre un.
54. *Ibid.* : « *kamen sie mir nach und umringten mich. Einer von ihnen fiel mir durch sein kluges Gesicht auf und ich merkte, daß er gern mit mir gesprochen hätte. Ich fragte ihn auf französisch, ob er lesen könne.* »
55. Voir Giulia Radaeli, *op. cit.*, p. 86 et *passim*.
56. Le catalogue de la bibliothèque de Canetti répertorie un ouvrage qui pourrait correspondre : Edward Westermarck, *Ritual and belief in Morocco*, Londres, Macmillan, 2 vol., 1926. Il figure également dans la bibliographie de *Masse et puissance.*
57. V 45-46 / S 34 : « *ein Werk über die Glaubenssitten der Marokkaner, und die Stelle, die ich aufgeschlagen hatte, handelte von der Verehrung der Heiligen und ihren Kubbas.* »

cisions détaillées que le narrateur est en mesure de fournir par rapport aux phénomènes observés : « Que l'on y voie un hasard ou non, il était en train de lire ce qu'il venait de faire devant moi[58]. »

Divulgation et désillusion

Si, au début du récit, le promeneur ne « vi[t] personne qu'[il eût] pu questionner[59] » sur la femme qu'il venait d'apercevoir, la rencontre avec les écoliers lui permet à présent de percer le mystère de cette voix, ce qui se traduira par un désenchantement. Touché par les aptitudes intellectuelles, le comportement précoce et l'apparition soignée de l'écolier qui vient de terminer sa lecture, le visiteur poursuit l'échange en lui demandant : « Cette femme, là-haut, derrière la grille, la connais-tu[60] ? » Ce changement de sujet induit par le visiteur altère profondément l'ambiance de la conversation : « Oui, monsieur, dit-il et son visage devint très grave[61]. » Cette voix féminine, qui au départ avait véhiculé la tendresse et la séduction, devient alors source de tristesse et de chagrin. Le narrateur semble anticiper l'explication de l'étrange comportement dont il a été le témoin : « Elle est malade ? repris-je. — [le garçon :] Elle est très malade, monsieur[62]. » Face à ce qui s'avère être une femme souffrant d'une maladie mentale (« dans sa tête[63] »), l'enfant, qui auparavant avait ri aux éclats, couru et sauté, apparaît comme transformé en devenant taciturne et accablé : « On lui aurait donné neuf ans, mais maintenant il avait l'air entendu d'une personne vivant depuis vingt ans avec une grande malade et sachant très bien comment se conduire dans ce cas[64]. »

L'évocation du triste destin de la femme malade, probablement enfermée telle une prisonnière dans une pièce sombre de la maison délabrée, affecte le groupe entier. L'enfant, en évoquant la maladie psychique, pointe alors l'un de ses camarades comme s'il s'agissait d'un parent de la femme ou d'une personne affectée par le même mal : « il avait un visage allongé, languide, avec de grands yeux noirs très tristes[65] ». À la fin de cette rencontre, la beauté

58. V 46 (trad. modifiée) / S 34 : « *Man mag einen Zufall darin sehen oder nicht, er las mir jetzt vor, was er mir soeben mit seinen Kameraden vorgeführt hatte.* »
59. V 42 / S 32 : « *ich sah keinen Menschen, den ich etwas hätte fragen können.* »
60. V 46 / S 34 : « *Diese Frau dort am Gitter oben — kennst du sie ?* »
61. *Ibid.* : « *"Oui, Monsieur", sagte er und sein Gesicht wurde sehr ernst.* »
62. *Ibid.* : « *"Elle est malade ?" fragte ich weiter. "Elle est très malade, Monsieur."* ».
63. V 46 / S 35.
64. V 46 / S 34 : « *Er war vielleicht neun Jahre alt, aber er sah nun aus, als hätte er schon zwanzig Jahre mit einer Schwerkranken zusammengelebt, wohl wissend, wie man sich da aufführen müsse.* »
65. V 46 / S 35 : « *er hatte ein langes, mattes Gesicht mit weit aufgerissenen, schwarzen, sehr traurigen Augen.* »

et l'innocence des enfants ont ainsi tourné en une profonde tristesse semblant témoigner de leur conscience de la dimension tragique de l'existence. Leur vitalité naturelle a été accablée par les questions posées par le visiteur étranger. Ayant débuté par des « mots coulant comme un ruisseau de chants d'oiseaux[66] » le chapitre se clôt, de manière quelque peu brusque, par un silence gêné et presque affligé : « Aucun des enfants ne rit. Ils restèrent là, debout, silencieux[67]. »

Le triste recueillement qui clôt le chapitre fait comprendre que l'attitude du voyageur envers « la femme derrière la grille » est loin d'être frivole ou complice d'une posture coloniale ou patriarcale. En suivant Narjes Khodaee Kalatehbali, on pourrait même aller jusqu'à attribuer à ce texte une dimension critique, rendue visible grâce à une certaine distance autocritique que l'auteur établit par rapport à son personnage de narrateur. En effet, suite au diagnostic de la maladie mentale, les attentes et les désirs suscités au départ chez l'homme occidental changent radicalement de signification. Face à la divulgation de la véritable raison du « flot de paroles » émis par la voix, les représentations stéréotypées que le texte avait attachées à cette femme (beauté, séduction, mystère) apparaissent comme « grotesques[68] ». Vue sous cet angle, la scène semblerait alors revêtir la fonction de dénonciation d'une double perversion :

> la perversion d'un ordre social implacable fondé sur la religion qui interdit aux femmes la libre communication avec les hommes, aussi bien que le regard perverti de l'observateur étranger enclin à supposer derrière ce qui est précisément la condition d'une femme ligotée l'existence d'une énergie d'ordre érotique[69].

Autrement dit : à l'écoute des habitants de Marrakech, le narrateur dévoile une partie de l'envers du décor de la cité musulmane, sans pour autant cacher ou renier ni le désir de beauté et d'exotisme qui est le sien, ni les limites et travers de son regard d'homme occidental.

66. V 44 / S 33 : « *Worte flossen […] wie ein Bach aus Vogellauten.* »
67. V 46 / S 35 : « *Keines der Kinder lachte. Sie standen schweigend da. Ihre Stimmung hatte sich im Nu verändert.* »
68. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 46.
69. *Ibid.*, p. 46-47 (ma traduction).

Troisième partie

Au cœur de la communauté juive

Lecture des chapitres sept et huit

Faisant suite à une première série de chapitres de taille brève à moyenne, les chapitres sept et huit des *Voix de Marrakech* se détachent par leur longueur considérable. Ces deux chapitres, qui constituent la deuxième section du livre, représentent ensemble près des deux cinquièmes de son volume. Or, leur union se constitue avant tout sur le plan thématique ; alors que la première partie se caractérisait par une certaine diversité des lieux et des thèmes abordés, en introduisant progressivement le lecteur dans les méandres de la ville, les deux chapitres suivants sont reliés par leur thème commun : la communauté juive de Marrakech. L'importance de ce sujet est soulignée par le fait que ces deux textes se situent à l'exact milieu du livre, les douze autres chapitres les entourant tel un cadre, voire tels les anneaux de croissance d'un arbre, selon l'avis du biographe de Canetti[1].

Bien que cette section médiane, mieux : cette partie *centrale*, reprenne un grand nombre des thèmes et sujets traités au cours des chapitres précédents, la diversité des voix entendues, la diversité des phénomènes observés dans la ville tend à présent à se réduire au profit d'un portrait approfondi de la population juive de Marrakech au moment du voyage de l'auteur. Si ce portrait est loin d'être uniforme, il fait apparaître le dénominateur commun de la judéité, de l'identité juive, y compris celle de l'auteur, envisagée sous divers aspects. La centralité, l'ampleur et la portée de ces deux chapitres sont telles que beaucoup de commentateurs n'hésitent pas à définir le judaïsme — celui des lieux visités, mais aussi celui de l'auteur — comme le thème le plus important des *Voix de Marrakech*[2].

Sans prendre un sens proprement religieux, le thème du judaïsme y apparaît notamment sous les aspects d'une quête des origines, dans la mesure

1. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 535-536.
2. Voir notamment Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 68 ; Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 539 ; Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 175.

où les juifs marocains, représentant alors la plus importante communauté juive du monde arabo-musulman[3], descendent en grande partie de la même communauté de juifs séfarades dont est issue la famille d'Elias Canetti, expulsée d'Espagne en 1492. De cette manière, la rencontre avec les mégorachim, les juifs séfarades installés au Maroc, contribue à réactiver les réflexions et interrogations de l'écrivain quant à sa propre judéité telles qu'elles traversent toute son œuvre, en particulier après la Seconde Guerre mondiale et la découverte de l'extermination des juifs d'Europe[4].

Reposant sur une (re)construction fictive, ce retour vers les origines de l'auteur est aussi encouragé par le fait que la vie intime du quartier juif de Marrakech apparaît plus accessible à l'étranger que le reste de la ville ; les portes s'y ouvrent plus facilement au voyageur, quand elles ne sont pas déjà ouvertes[5]. Or, au lieu d'une identification pure et simple du narrateur avec les lieux et leurs habitants, cette section centrale fera apparaître la même subtile négociation entre proximité et distance que celle observée en d'autres endroits. Malgré la force émotionnelle des expériences faites sur place, le narrateur ne consentira pas à céder à « la plus grande tentation spirituelle de sa vie », c'est-à-dire « devenir totalement juif[6] ». En outre, l'identité du quartier juif et le judaïsme de la ville feront apparaître toute une série d'éléments exogènes, à la source d'une culture judéo-arabe hybride, ce qui empêche en fin de compte toute identification univoque.

En consacrant une partie si importante et si centrale de son livre à la vie juive de Marrakech, Canetti va à contre-courant d'une tendance des écrits littéraires à minorer l'importance du quartier juif de Marrakech, traditionnellement désigné par le nom de Mellah. À ce sujet, il est intéressant de noter qu'Edith Wharton, dans son influent *Voyage au Maroc*[7], paru en 1919, ne mentionne jamais le quartier juif de Marrakech. Qui plus est, le guide de voyage contemporain *Marrakech en trois jours*, paru en 1954, déconseille explicitement aux touristes français la visite du Mellah[8]. De nos jours, le quartier, désormais déserté de ses habitants juifs, est toujours absent de nombre de

3. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 517.
4. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 538 ; Olivier Agard, *op. cit.*, p. 49.
5. Cecile Zorach, p. 55-56 ; voir aussi Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 115-116.
6. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1030. Voir aussi Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 336.
7. Edith Wharton, *Voyage au Maroc*, trad. par Frédéric Monneyron, Paris, Gallimard, 1996 [1920].
8. *Marrakech en trois jours*, *op. cit.*, p. 58-59.

guides, alors qu'il fait l'objet d'un vaste plan de réhabilitation, dont la fin est prévue pour 2020.

La visite de la communauté juive telle qu'elle est proposée par le récit se fait en deux temps. Le chapitre sept balise dans un premier temps l'espace public du quartier juif, de sa porte jusqu'à son cimetière, d'ouest en est, avant que le chapitre huit ne pénètre dans la vie privée de la communauté. Ce faisant, le chapitre huit esquisse le portrait d'une famille juive en particulier, la famille Dahan, en quittant, dans sa deuxième partie, le cadre topographique du Mellah pour d'autres lieux, dont des lieux de vie juifs en dehors du quartier traditionnel. Cette sortie du Mellah vers des lieux situés certes à proximité mais en dehors du quartier juif, préfigure, sur le plan symbolique, l'exode de la population du Mellah, lequel, de nos jours, n'est plus guère un quartier juif, à la suite du départ quasi complet des juifs du Maroc.

La fiction du retour
(7. « Visite dans le Mellah[1] »)

Une visite pas comme les autres

Comme l'indique son titre, le septième chapitre des *Voix de Marrakech* est entièrement consacré à la visite du quartier juif de Marrakech, traditionnellement désigné par le nom de Mellah. Lieu d'une importance cruciale pour l'écrivain, dans la mesure où il touche à son histoire familiale et personnelle, le texte souligne d'emblée que c'est en solitaire que le voyageur a entrepris cette visite : « Le matin du troisième jour, aussitôt que je fus seul, je trouvai le chemin du Mellah[2]. » Avait-il attendu exprès de se retrouver seul pour effectuer cette visite ? On se souvient que l'écrivain était parti en voyage en compagnie de tout un groupe ; la présence de son ami Aymer a été signalée à plusieurs reprises au cours des chapitres précédents ; à travers tout le livre, le narrateur se décrit régulièrement comme étant entouré des membres de l'équipe de tournage qu'il accompagnait à Marrakech et avec lesquels il partageait une bonne partie de la journée.

L'écrivain avait-il donc dû attendre le troisième jour de son voyage pour pouvoir réaliser seul cette visite ? Ou bien s'agissait-il simplement d'attendre le départ quotidien de ses compagnons se rendant sur les lieux du tournage, leur lieu de travail ? Impossible d'y répondre avec certitude. Ce qui est sûr, en revanche, c'est que l'incipit de ce chapitre est l'un des seuls du livre à fournir une indication temporelle précise (« le matin du troisième jour »). Cette particularité permet de rappeler le caractère non chronologique des

1. V 47-62 / S 36-36 : « *Besuch in der Mellah* ».
2. V 47 (trad. modifiée) / S 36 : « *Am dritten Morgen, sobald ich allein war, fand ich den Weg in die Mellah.* »

épisodes qui constituent ce récit de voyage, dans la mesure où les événements relatés précédemment se situent, au moins en partie, après ce troisième jour du voyage.

À travers cette visite, dont le récit se singularise par sa longueur et sa richesse, le lecteur découvrira la vie publique de ce quartier juif, ses différents lieux et la diversité de ses habitants ou, plus généralement, des personnes qui le fréquentent. En effet, plus qu'un simple lieu, le Mellah, cet espace exemplaire d'échanges intercommunautaires, est une ville dans la ville, un véritable microcosme à la fois de Marrakech et du judaïsme marocain. Décrivant un long parcours qui traverse le quartier d'un bout à l'autre, le texte focalisera successivement plusieurs lieux publics ou semi-publics : les ruelles du bazar près de la porte d'entrée ; une petite place au cœur du quartier ; une école talmudique ; le cimetière juif. Si bien qu'on pourrait aussi bien imaginer ce long texte divisé en autant de chapitres distincts (trois, quatre ?), comme c'est le cas d'autres épisodes du voyage.

Ce riche parcours donnera lieu à la reprise de nombreux thèmes et sujets de réflexion déjà introduits dans les chapitres précédents, tels que la vie des souks, la mendicité, la métamorphose, mais en plaçant ceux-ci dans le contexte du judaïsme — du judaïsme marocain, mais aussi du judaïsme de l'auteur. Malgré le refus de Canetti de « devenir complètement juif[3] », le narrateur va jusqu'à s'identifier aux habitants du Mellah, pensant partager avec eux, sinon une même origine géographique, les mêmes racines culturelles. En remontant vers ses origines culturelles et familiales, il aperçoit à Marrakech les traces vivantes de ses lointains ancêtres séfarades expulsés d'Espagne en 1492 et ayant survécu au Maroc à travers les siècles en échappant au sort des juifs d'Europe.

C'est ainsi que le thème de la persécution des juifs transparaît à travers l'histoire de la visite du Mellah, où la mort tient une place importante. La mort y est en effet abordée à partir de quelques personnages singuliers et, surtout, à l'occasion de la visite du cimetière juif, dont la description fait écho aux victimes des guerres du XXe siècle et de la Shoah. En tant que survivant juif, Canetti réfléchit au sort de sa communauté d'origine avec laquelle il entretient des liens complexes entre identification aux victimes et différenciation hétérodoxe[4]. Au fur et à mesure de son parcours à travers le quartier juif, la dimension religieuse ira d'abord en s'approfondissant pour finalement aboutir au quasi-refus du narrateur de participer au rituel religieux conjointement à une évocation saisissante de la mort. Oscillant entre une proximité qui tend à

3. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1030.
4. Voir aussi Joachim Günther, « Die Stimmen von Marrakesch », dans *Neue Deutsche Hefte*, n° 15 (1968), p. 167-174, ici p. 173.

la fusion et une distance infranchissable[5], le rapport du voyageur au Mellah et à ses habitants touche directement à une question identitaire qui aura obsédé Canetti durant toute sa vie. À ce titre, ce texte, entre fiction et autobiographie, peut être considéré comme l'une des premières manifestations directes dans l'œuvre de l'auteur de ce questionnement essentiel[6].

À la découverte du quartier juif

La découverte des lieux telle qu'elle est mise en scène par le récit débute à l'extérieur du Mellah, quartier qui est situé à quelques pas de l'hôtel du voyageur, au sud-est de la place Jemâa El Fna : des hommes, que le narrateur identifie immédiatement comme juifs, sont rassemblés devant ce qui apparaît être l'entrée du quartier ; la circulation des personnes à travers « une voûte […] taillée dans une muraille[7] » lui indique le portail à traverser. La description de cette zone de transition tout au début du chapitre insiste notamment sur le fait que le Mellah est encerclé de hauts murs, ce qui rappelle les circonstances de sa fondation :

> On déplace les Juifs de Marrakech, à partir de 1557, dans un quartier entouré de murailles qui devait porter beaucoup plus tard le nom de Mellah […] où vivaient également quelques chrétiens ainsi que les émissaires européens de passage au Maroc ; ce quartier jouxtait la casbah ; la « juderia » fonctionnait de façon autonome et disposait de sa propre administration, elle avait ses synagogues, son cimetière, ses rues marchandes, ses *fondouks* et ses habitations[8].

Seule minorité non musulmane installée au Maroc avant l'arrivée massive des Européens à l'époque coloniale, la population juive faisait l'objet d'une certaine ségrégation ethno-religieuse. Cependant, le Mellah, établi à proximité immédiate du palais royal, n'était pas un ghetto au sens européen du terme[9] : la population juive était autorisée à circuler librement dans la ville, voire à s'installer dans d'autres quartiers ; et la fermeture des accès durant la nuit avait autant une fonction de protection que d'enfermement. Sans oublier que la séparation des communautés musulmane et juive à travers les siècles a sans doute contribué à mieux préserver les coutumes ancestrales du judaïsme

5. Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 199, et Friederike Eigler, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti, Verwandlung, Identität, Machtausübung*, Tübingen, Stauffenburg, 1988, p. 114.
6. Voir Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 17.
7. V 47 / S 36 : « *ein Gewölbe […], das in eine Mauer eingelassen schien* ».
8. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 177.
9. Emily Gottreich, *The Mellah of Marrakesh : Jewish and Muslim Space in Morocco's Red City*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2007, p. 12.

séfarade[10]. Il reste que, si le Mellah de l'époque du voyage de Canetti est un quartier bien individualisé, possédant une certaine identité et des caractéristiques propres, c'est que la ville de Marrakech à l'époque du Protectorat est traversée par de profonds clivages ethniques, religieux et culturels. En effet, les différentes populations de la ville étaient tenues séparées dans des zones spécifiques et compartimentées, un cloisonnement voulu et renforcé par les autorités françaises[11]. Ce contexte socio-historique réapparaîtra plus ou moins explicitement dans la suite du livre, en particulier au chapitre suivant.

Ville dans la ville, l'organisation spatiale du Mellah, l'architecture de ses maisons et le plan de ses ruelles, sont différents de la structure du reste de la médina[12]. En outre, en raison du confinement des juifs dans cette enceinte, les Mellahs marocains étaient des lieux d'habitation parmi les plus surpeuplés du monde. Les maisons y étaient souvent vétustes et insalubres, les ruelles très étroites. L'ensemble était fortement marqué par la grande pauvreté de la plupart de ses habitants, d'autant plus que, dès le début du XXe siècle, les habitants les plus aisés, avec l'accord des autorités, s'étaient installés *extra muros*, dans la ville nouvelle construite par le colonisateur français aux portes de la médina[13].

Toutefois, ce caractère quelque peu miséreux ne se révèle pas d'emblée au voyageur qui pénètre dans l'enceinte du quartier. Quand il parcourt le « petit bazar ouvert[14] » qui se tient près de la porte du quartier, le visiteur aperçoit d'abord de petites échoppes spécialisées dans le commerce de tissus. Il s'agit en fait d'un beau souk établi depuis longtemps à l'entrée du Mellah où l'on vend des étoffes aussi nobles que la soie. La principale différence par rapport aux souks du reste de la ville, décrits au chapitre deux, semble être l'apparence vestimentaire des passants et habitants, les distinguant de la population arabe : beaucoup d'entre eux sont « vêtus à l'européenne », mais la plupart portent « la petite calotte noire qui distingue ici les juifs », donc la kippa[15].

Un microcosme de l'humanité

En dehors de ces quelques ressemblances vestimentaires, l'apparence des habitants du Mellah est tout sauf uniforme. Dès les premiers juifs qu'il aperçoit, le narrateur est au contraire frappé par leur diversité :

10. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 230.
11. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 479.
12. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 230.
13. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 478.
14. V 47 (trad. modifiée) / S 36 : « *kleine[r], offene[r] Bazar* ».
15. *Ibid.* : « *europäisch gekleidet* » ; « *die schwarzen Käppchen auf dem Kopf, durch die sich die Juden hier auszeichnen* ».

> J'avançais aussi lentement que possible et je scrutais les visages. Leur diversité était étonnante. Il y en avait que, dans d'autres vêtements j'aurais pris pour des Arabes. Il y avait de lumineux vieux juifs de Rembrandt. Il y avait des prêtres catholiques d'une tranquillité et d'une humilité rusées. Il y avait des Juifs errants dont l'inquiétude se lisait sur tout le corps. Il y avait des Français, des Espagnols, des Russes roussâtres. On aurait pu saluer en l'un d'eux le patriarche Abraham […][16]

Si la description use ici de clichés traditionnellement attachés aux juifs, tels que le personnage fondateur d'Abraham, la représentation des juifs sur les tableaux de Rembrandt ou le mythe du Juif errant, ce passage frappe d'abord par le fait qu'il se refuse à une logique identitaire exclusive. Les habitants du Mellah sont décrits non pas comme les représentants d'un peuple uni mais comme un caléidoscope de l'humanité tout entière[17]. Aussi le tableau dressé par le texte fournit-il un méli-mélo de critères religieux, ethniques et nationaux : les Juifs se confondent avec les Arabes, ils ressemblent à la fois aux Hébreux, aux Français, aux Espagnols, aux Russes. Deux pages plus loin, le narrateur décrira en outre un juif « qui avait les traits et la couleur d'un nègre[18] ».

La première évocation des habitants du Mellah par le narrateur comporte un parti pris marqué : le passé et le présent, le mythe et la réalité, le profane et le sacré, les différences nationales, religieuses et individuelles se confondent pour dépasser tous les cadres essentialistes[19]. La perspective adoptée correspond à une conviction profonde de Canetti remontant à ses origines pluriculturelles et plurilingues. Comme l'écrit Dagmar Lorenz :

> Familier d'un grand nombre de langues et de cultures, Canetti a regardé au-delà de la prétention de grandeur de la part de toute civilisation ou per-

16. V 48 (trad. modifiée) / S 36 : « *Ich ging so langsam wie möglich vorüber und betrachtete die Gesichter. Ihre Verschiedenartigkeit war erstaunlich. Es gab Gesichter, die ich in anderer Kleidung für Araber gehalten hätte. Es gab leuchtende alte Juden von Rembrandt. Es gab katholische Priester von listiger Stille und Demut. Es gab Ewige Juden, denen die Unruhe über die ganze Gestalt geschrieben war. Es gab Franzosen. Es gab Spanier. Es gab rötliche Russen. Einen hätte man als den Patriarchen Abraham begrüßen mögen* […] ».
17. Dans *Masse et puissance*, Canetti généralise cette étonnante diversité du peuple juif en parlant de « l'amplitude de variation des Juifs dans leur être et leur paraître », *op. cit.*, p. 189. Voir aussi Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 70 et Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 90.
18. V 50 / S 38 : « *der Züge und Farbe eines Negers hatte* ».
19. Narjes Khodaee Kalthebali, *op. cit.*, p. 72 et Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 70 ; voir aussi Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 115.

> sonne données, en rejetant la complaisance du nationalisme et de la fierté nationale, quels que soient la nation ou le groupe ethnique.[20]

Cette conviction explique par ailleurs les réserves que l'auteur a pu exprimer vis-à-vis du sionisme[21].

La diversité ethnique et nationale que le narrateur aperçoit chez les Juifs marocains, arrivés sur ces terres dès le IIe siècle de notre ère, avant même les populations arabes[22], est identifiée à la condition diasporique du peuple juif jugée incompatible avec toute forme de nationalisme et de chauvinisme[23]. L'histoire de la diaspora est par ailleurs directement évoquée par le texte à travers le personnage du Juif errant. Mais ce personnage introduit en même temps quelques connotations parasites étant donné que sa représentation a souvent été instrumentalisée à des fins antijudaïques ou antisémites[24]. On pourrait dire que, fort de ses propres origines juives, Canetti fait preuve ici d'une certaine désinvolture.

Sans conteste, les rapprochements opérés par cette description des habitants du Mellah possèdent une dimension provocatrice, poussée à son comble dans la suite du passage. Le narrateur poursuit son tableau de juifs du Mellah : « On aurait pu saluer en l'un deux le patriarche Abraham[25]. Il parlait avec condescendance à Napoléon et un prétentieux agité qui ressemblait à Goebbels se mêlait à la conversation[26]. » Si l'idée d'une réincarnation de l'empereur français en juif peut amuser[27], comparer un Juif de Marrakech à Joseph Goebbels, l'un des plus puissants dirigeants du Troisième Reich et l'un des pires criminels nazis, peut paraître obscène, voire abject. Toutefois, ce propos délibérément choquant n'est rien d'autre que l'expression radicale de l'universalisme de Canetti, que le texte formule par la suite en recourant au concept de métempsychose, la transmigration des âmes[28] :

20. Dagmar Lorenz, *A Companion to the Works of Elias Canetti*, *op. cit.*, p. 13 (ma traduction).
21. Gerald Stieg, « Les langues de l'exil », *op. cit.*
22. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 29-30.
23. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 37-38.
24. Voir aussi Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 71.
25. Abraham qui est, rappelons-le, un personnage majeur des religions juive, chrétienne et musulmane à la fois.
26. V 48 / S 36 : « *Einen hätte man als den Patriarchen Abraham begrüßen mögen, er sprach herablassend zu Napoleon und ein hitziger Besserwisser, der wie Goebbels aussah, mischte sich ein.* »
27. Même si ce n'est pas un compliment dans la bouche de Canetti, qui n'a jamais caché sa détestation de Napoléon.
28. Concept qui occupe une certaine place dans *Masse et puissance* et les réflexions de cette époque.

> Je pensais à la migration des âmes. Peut-être, me dis-je, chaque âme humaine doit-elle au moins une fois devenir juive et voilà qu'elles sont toutes réunies là. Aucune ne se rappelle ce qu'elle fut autrefois, et même lorsque cela se voit si clairement dans leurs traits que, moi, un étranger, je m'en aperçois, chacun de ces hommes croit dur comme fer qu'il descend en droite ligne du Peuple de la Bible[29].

D'une part, cette approche spirituelle, ésotérique même, comporte une mise en cause de l'idée, fondatrice du judaïsme, du peuple juif comme peuple élu, dans la mesure où les juifs rassemblés dans le Mellah de Marrakech sont présentés non seulement comme l'expression d'une grande diversité, mais aussi comme le produit d'un processus millénaire de métissage, ce qui s'oppose à l'idée d'une descendance directe des pères fondateurs. D'autre part, cette fiction de la réincarnation comporte l'idée d'une leçon éthique universelle à tirer du destin juif qu'on pourrait résumer ainsi : si toute âme devait passer par l'expérience du rejet et de la détestation, si tout homme se trouvait un jour dans la condition du bouc émissaire qui fut souvent celle de la diaspora juive à travers l'Histoire, la douleur et les blessures infligées par l'antijudaïsme et l'antisémitisme deviendraient un antidote contre l'exclusion et le racisme[30]. C'est une idée qui rappelle fortement l'éthique de la métamorphose prônée par Canetti, ce qui n'est guère étonnant dans la mesure où Canetti a intégré l'idée de la migration des âmes, de la métempsychose, dans son paradigme de la métamorphose[31].

C'est dans ce cadre humaniste et universaliste d'une relativisation de la différence ethnique et religieuse qu'il faut sans doute également situer le recours à l'expression « paresseux comme les Arabes[32] » utilisée par le narrateur dans la foulée de cette scène de la « migration des âmes ». S'il s'agit d'un cliché qu'on qualifierait aujourd'hui de raciste, l'expression est en l'occurrence employée pour qualifier l'attitude de certains juifs du Mellah, ce qui implique parallèlement une certaine atténuation de la dimension essentialiste du jugement. En outre, il est intéressant de noter que, dans ses

29. V 48 / S 36-37 : « *Ich dachte an Seelenwanderung. Vielleicht sagte ich mir, muß jedes Menschen Seele einmal zum Juden werden, und nun sind sie alle hier : Keine erinnert sich daran, was sie früher war und selbst wenn es sich in den Zügen so deutlich verrät, daß ich, ein Fremder, es erkenne, glaubt jeder dieser Menschen doch fest daran, daß er in gerader Linien von den Leuten der Bibel abstammt.* »
30. Voir Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 105. Dans le même ordre d'idées, voir aussi cette réflexion de Canetti datant de 1945 : « Hitler devrait avoir à vivre maintenant en tant que juif. », *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1054.
31. Voir Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 407.
32. V 49 / S 37 : « *faul wie die Araber* ».

écrits autobiographiques, Canetti a pu appliquer le même cliché orientaliste aux membres de sa propre famille[33].

Une population aux aguets

Au-delà de la question de ses origines ethniques et de son lignage commun, ce qui semble avant tout définir la communauté juive du Mellah, c'est la circonspection, l'inquiétude, l'angoisse qui se reflètent sur le visage et le corps de ses habitants décrits comme étant « constamment sur leurs gardes[34] ». Associés d'abord à ceux qui, parmi les gens du bazar, lui rappellent le personnage du Juif errant, ces qualificatifs sont ensuite généralisés par le narrateur pour décrire la communauté juive du quartier tout entier. Les habitants observés dans le Mellah sont en effet présentés comme un groupe menacé au-dessus duquel le danger semble planer tel une épée de Damoclès[35]. Les humiliations, vexations et violences dont les juifs ont été victimes au cours de l'histoire marocaine[36], relatées par les récits antérieurs d'autres voyageurs européens[37], se traduisent par une attitude et une gestuelle spécifiques, guettant d'éventuels signes hostiles et évitant tout geste susceptible d'être perçu comme une provocation :

> Ils avaient une certaine façon de jeter un coup d'œil rapide sur le passant et de le juger. À *aucun moment*, je ne passais inaperçu. En m'arrêtant, on pouvait flairer en moi un acheteur et m'examiner sous cet angle. Mais la plupart du temps, je sentais ce regard rapide et intelligent pendant un long moment, avant même de m'arrêter, un regard que je sentais également lorsque je marchais de l'autre côté de la ruelle[38].

L'expérience des pogroms et d'autres exactions ayant ponctué l'histoire des juifs du Maroc semble avoir marqué le quartier du Mellah, et cela jusque dans son architecture : contrairement aux autres souks de la médina, les magasins n'y sont jamais ouverts que d'un seul côté, de sorte que les commer-

33. Voir notamment *La langue sauvée*, *op. cit.*, p. 20.
34. V 49 / S 37 : « *immer auf der Hut* ».
35. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 71.
36. Voir Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 565*sq.* ; voir aussi Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 92.
37. Voir Khalid Lazaare, *op. cit.*, p. 64*sq.*
38. V 48 (trad. modifiée ; souligné par l'auteur) / S 37 : « *Sie hatten eine rasche Art, aufzublicken und sich über den, der vorüberkam, ein Urteil zu bilden. Nicht* einmal *geschah es, daß ich unbemerkt passierte. Wenn ich stehenblieb, mochte man in mir einen Käufer wittern und mich daraufhin prüfen. Aber meist empfing ich den raschen, intelligenten Blick lange, bevor ich stehenblieb, und ich empfing ihn auch, wenn ich auf der anderen Seite der Gasse ging.* »

çants « n'ont pas à se soucier de ce qui se passe dans leur dos[39] ». Le magasin revêt ainsi une fonction protectrice, comme le précise le texte : « Dans la rue, ces mêmes hommes se sentent moins en sécurité[40]. » Une insécurité qui inquiète particulièrement les marchands ambulants « qui ne savaient jamais si quelqu'un n'allait pas tomber sur leur pauvre avoir, dans leur dos, de la gauche, de la droite ou de tous les côtés en même temps[41]. »

Ce portrait des habitants du Mellah peut être rapproché de l'idée du peuple juif comme « masse nue », c'est-à-dire comme groupe hautement vulnérable, telle que Canetti l'a présentée dans sa somme théorique *Masse et Puissance*[42]. Le rapprochement de la description littéraire de l'attitude des gens du Mellah de Marrakech avec cette théorie psycho-anthropologique de Canetti n'est pas gratuit, étant donné que la fin de la période coloniale au Maroc, à partir des années 1930, a été effectivement marquée par une forte détérioration des relations entre les populations arabe et juive. En 1954, au moment du voyage de Canetti, on assiste réellement à un point culminant des tensions religieuses, ethniques et nationales, notamment à Marrakech[43].

Vers le cœur du quartier

Au fur et à mesure que le visiteur avance vers le cœur du Mellah, les signes de la pauvreté des habitants se multiplient. Le premier changement apparaît lorsqu'il s'éloigne du bazar près de l'entrée, aperçu rétrospectivement comme « une sorte de quartier de luxe[44] », et se dirige vers le centre du quartier. Une différence frappante qui se vérifie encore de nos jours. Si certains commerçants du centre du Mellah possèdent des échoppes fournies, le visiteur, en s'avançant, aperçoit de plus en plus de vendeurs à la sauvette « accroupis dans la rue » et proposant « de pitoyables petits tas de légumes ou de fruits ». Au bord de la ruelle, un vieil homme maladif n'a à offrir qu'« un unique citron racorni[45] »… Le récit rappelle ici la rencontre avec les mendiants relatée au chapitre trois, dans la mesure où ces vendeurs, qui ne possèdent pratiquement rien, paraissent « s'accrocher » au geste de la vente comme à un rite donnant un sens à leur vie. Mais c'est surtout la misère exprimée par leur apparence

39. V 49 / S 37 : « *sie brauchen um nichts besorgt zu sein, was in ihrem Rücken geschieht.* »
40. *Ibid.* : « *Dieselben Menschen, auf der Gasse, fühlen sich unsicherer.* »
41. *Ibid.* : « *die nie wußten, ob nicht jemand vom Rücken her über ihren armseligen Besitz herfiel, von links, von rechts oder von allen Seiten zugleich.* »
42. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 190.
43. Voir aussi les analyses du chapitre huit (« La famille Dahan »).
44. V 51 / S 39 : « *eine Art von Luxusviertel* ».
45. V 49 / S 37 : « *kauerten auf der Gasse* » ; « *ganz jämmerliche Häufchen von Gemüse oder Früchten* » ; « *eine einzige verschrumpfte Zitrone* ».

et leur état de santé qui évoque les mendiants, si bien que le visiteur a à nouveau du mal à soutenir leur vision : « je ne trouvais pas facile de m'habituer à eux[46] ». Ces observations s'inscrivent par ailleurs dans la tradition des récits de voyage à Marrakech qui soulignent généralement la saleté et la pauvreté qui règnent au sein du Mellah, souvent qualifié de ghetto[47].

Sur le chemin qui le mène de l'entrée du Mellah jusqu'à la petite place qui lui apparaîtra comme le cœur du quartier, le visiteur passe devant une série de boutiques, d'échoppes et d'étals (barbiers, vendeurs de sauterelles grillées, vendeurs de charbon[48], légumes, pierres…)[49]. Au passage, il note la faible présence de femmes dans la rue ; or, celles qu'il aperçoit effectivement sont dévoilées, car se trouvant en dehors de l'espace régi par la loi islamique[50].

Mais ce sont surtout quelques personnages étranges, dont la bizarrerie confine à l'épouvante et à la monstruosité, qui ponctuent ce parcours : il y a ce juif noir qui se fond tel un fantôme dans le tas de charbon qui l'entoure (image tout en noir, portant malheur selon la superstition arabe) ; il y a ce vendeur de pierres vouant un culte mystérieux aux pauvres cailloux posés devant lui, et qui semble ignorer tout ce qui se passe autour de lui[51] ; puis, il y a ce borgne aux traits de cyclope qui s'affaire à déplacer sans cesse par terre les légumes qu'il propose à la vente : « L'œil avec lequel il ne voyait pas était effroyablement gonflé et avait l'air d'une menace[52]. »

Le personnage le plus menaçant aperçu en route est cependant « une vieille femme hors d'âge et complètement décrépite[53] » à laquelle le narrateur prête les traits d'une sorcière. Comme la femme avance d'un pas pénible mais néanmoins ferme, les passants semblent craindre son contact, en la contournant largement : « il y avait toujours de la place autour d'elle[54] ». Sa faiblesse physique contraste avec les pouvoirs que le narrateur lui prête : « Elle marchait très lentement et elle aurait eu le temps d'ensorceler n'importe qui[55]. » Par excès de curiosité, le visiteur ose se retourner sur elle, mais finit par s'enfuir

46. *Ibid.* (trad.. modifiée) : « *ich fand es nicht leicht, mich an sie zu gewöhnen.* »
47. Voir Khalid Lazaare, *op. cit.*, p. 64.
48. La traduction commet ici un gros contre-sens, en parlant de « choux » au lieu de « charbon ».
49. V 50-51 / S 38.
50. Par rapport à la question du voile, voir aussi les analyses des chapitres cinq et six.
51. V 51 / S 38.
52. *Ibid.* : « *Das Auge, mit dem er mich nicht sah, war ungeheuer geschwollen und wirkte wie eine Drohung.* »
53. V 50 / S 38 : « *ein uraltes, völlig verwittertes Weib* ».
54. *Ibid.* : « *war um sie immer Platz* ».
55. *Ibid.* : « *Sie ging ganz langsam und hätte Zeit gehabt, jedes einzelne Geschöpf zu verwünschen.* »

littéralement devant l'effroi suscité par le regard que la femme lui renvoie : « Je m'éloignai au plus vite et ma réaction à son coup d'œil fut si instinctive que je ne constatai que plus tard combien, depuis cet instant, j'avais accéléré le pas[56]. » S'agit-il là d'une symbolisation de la mort, comme le suggère notamment Anne Fuchs[57] ? D'autre part, cette galerie de portraits souligne également la prédilection de l'écrivain pour les personnages bizarres, affreux, estropiés, telle qu'elle apparaît dès son roman *Auto-da-fé* paru en 1935.

Sur la place

Alors que, jusqu'ici, le narrateur avait adopté un regard plutôt distant à l'égard du monde juif où il avait pénétré, gardant une réserve ironique voire critique, en se qualifiant d'« étranger[58] » face à cette communauté, son arrivée sur « une petite place carrée[59] » (sans doute ce qu'on désigne communément comme « la place du souk[60] » ou « la place aux poules[61] ») s'accompagne d'un important changement d'attitude allant jusqu'à une identification totale avec le lieu et les gens qu'il abrite. Beaucoup de commentateurs voient dans ce passage, et dans l'expérience qu'elle relate, la scène centrale des *Voix de Marrakech*, celle qui renfermerait le véritable sens du voyage de Canetti[62].

Or, à première vue, la petite place qui lui paraît être « le cœur du Mellah[63] » ne semble pas se distinguer fondamentalement du reste de la médina : il y a une fontaine où les hommes et les femmes du quartier viennent chercher l'eau et font boire leurs bêtes (on retrouve à l'occasion les ânes du premier chapitre) ; il y a des gargotiers en plein air proposant leurs mets cuisinés (à l'instar de ceux de la place Jemâa El Fna) ; il y a des paysans proposant leurs marchandises, des poules notamment (comme sur n'importe quel marché) ; il y a des échoppes de commerce et des ateliers d'artisan le long des murs de la place (comme partout dans la ville) ; il y a des hommes qui discutent ; il y a des mendiants...

Qui plus est, la place semble loin de porter l'empreinte exclusive de l'identité juive du quartier, étant donné que les paysans venus au Mellah

56. *Ibid.* : « *Ich machte mich schleunigst davon ; und so instinktiv war meine Reaktion auf ihren Blick, daß ich später erst bemerkte, wieviel rascher ich nun ging.* »
57. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 209.
58. V 48 / S 36.
59. V 51 / S 39 : « *auf einem kleinen, rechteckigen Platz* ».
60. Selon la carte établie par Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 50.
61. D'après une coutume locale renseignée par les habitants du quartier.
62. Voir notamment Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 68 ; Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 539 ; Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 175.
63. V 51 / S 39 : « *das Herz der Mellah* ».

vendre leur volaille sont présentés comme des Berbères[64], et que le vieux mendiant au milieu de la place, personnage sur lequel va ensuite se fixer l'attention du visiteur, est qualifié de « non juif[65] ». Les études historiques confirment à ce sujet une présence significative de populations non juives au sein du Mellah, quartier qui remplissait justement la fonction de lieu d'échange entre les différentes communautés[66]. Ce n'est donc pas en premier lieu quelque logique communautaire qui crée ici l' « enchantement[67] » que le voyageur éprouvera sur cette place, mais plutôt le fait que cet endroit semble à ses yeux représenter « la vraie vie, celle du petit peuple[68] ». Et c'est notamment à travers le personnage d'un mendiant que s'incarne la vitalité de l'endroit, ce qui déclenchera un nouveau processus de métamorphose chez l'observateur[69].

Plus précisément, c'est la bouche de ce mendiant, mâchant goulûment un beignet acheté chez l'un des gargotiers, grâce à une pièce reçue sans doute de la part du narrateur, qui amène un changement en profondeur :

> Lorsqu'il eut enfin reçu son beignet, il alla se planter au milieu de la place et le mangea, la bouche grande ouverte. Son appétit s'étendit comme un nuage de satisfaction sur la place. Personne ne s'occupait de lui mais tous aspiraient le parfum de son plaisir et il me parut qu'il avait une grande importance pour la vie et le bien-être de la place. Il en était le monument mangeant[70].

La vitalité incarnée par l'appétit de ce mendiant, par le plaisir manifeste, presque ostentatoire, que lui procure cette nourriture, est présentée comme le point de départ d'une fusion créant une unité sur la place, une communion des êtres et des choses en présence, sous le signe de la vie et du bien-être. Cette scène, qui rappelle notamment la rencontre avec le marabout au chapitre quatre, aura un effet décisif sur le visiteur, provoquant chez lui une expérience de déjà-vu le ramenant à ses origines.

64. V 52 / S 39.
65. V 53 / S 40 : « *er war kein Jude* ».
66. Sur la présence des musulmans dans le quartier voir Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 73-74.
67. V 53 / S 40 : « *Verzauberung* ».
68. V 51 / S 39 : « *das eigentliche Leben, das Leben des einfachen Volkes* ».
69. Manfred Durzak (« Ein kanonischer Text ? », *op. cit.*, p. 462) parle ici d'une « métamorphose visuelle ».
70. V 50 (trad. modifiée) / S 40 : « *Als er den Krapfen schließlich bekommen hatte, stellte er sich damit wieder in die Mitte und aß ihn mit weit offenem Mund auf. Sein Appetit verbreitete sich wie eine Wolke von Unbehagen über den Platz. Niemand achtete auf ihn, doch jeder sog den Duft seines Behagens mit ein und er schien mir für das Leben und Wohlergehen des Platzes sehr wichtig, sein essendes Denkmal.* »

« Je m'étais déjà trouvé ici, il y a des centaines d'années »

Le paragraphe qui suit la description du mendiant qui mange fait partie des passages les plus cités et commentés du livre. Dans l'un des premiers comptes-rendus consacrés aux *Voix de Marrakech* à leur sortie en 1968, Manfred Durzak avait qualifié l'expérience faite par Canetti d'« épiphanie », dans le sens que James Joyce a donné à ce terme : un instant où une chose apparemment insignifiante permet l'appréhension de l'essence du réel[71]. Cette perspective a souvent été reprise par les commentateurs. Le terme d'« enchantement », utilisé par le texte, implique en outre une transformation d'ordre magique renvoyant à l'idée, si chère à Canetti, de métamorphose comme capacité de se fondre dans une autre identité. Voici l'expérience telle qu'elle est relatée par le narrateur :

> […] je ne crois pas que c'était à lui seul [= au mendiant] que je devais l'enchantement de cette place. J'avais l'impression d'être vraiment ailleurs, parvenu au terme de mon voyage. Je n'avais plus envie de m'en aller. Je m'étais déjà trouvé ici, il y avait des centaines d'années, mais je l'avais oublié. Et voici que tout me revenait. J'y trouvais offertes la densité et la chaleur de la vie que je sentais en moi-même. J'étais moi-même cette place, alors que je m'y tenais. Je crois que je suis toujours cette place[72].

Le processus d'identification avec la place décrit dans ce passage provoque, outre un état fusionnel avec la vitalité du lieu, une sorte d'anamnèse de ses origines lointaines (« je l'avais oublié »). Celle-ci repose sur une fiction du retour, comme si, lors de leur départ forcé d'Espagne, ses propres ancêtres étaient passés par cet endroit, que lui, leur descendant, retrouve à présent. La chose essentielle que le voyageur pense réappréhender à ce moment du récit (« tout me revenait »), et qui lui procure une expérience de plénitude et d'épanouissement (« densité et chaleur de la vie »), c'est au fond sa propre

71. Manfred Durzak, « Canetti war in Marrakesch, Eröffnungsband der neuen "Reihe Hanser" : Meisterliche Ornamente der Welterkenntnis », dans *Die Welt der Literatur*, 7 novembre 1968. Voir aussi cette idée formulée par Canetti dans l'une de ses réflexions datant de 1948 : « La contraction soudaine de relations et de liaisons dont les fils s'étaient étirés sur de nombreuses années, jusqu'à ne devenir qu'une seule scène de la réalité », *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1105-1106.

72. V 53 (trad. modifiée) / S 40 : « *Aber ich glaube nicht, daß er allein es war, dem ich die glückliche Verzauberung auf diesem Platze verdankte. Mir war zumute, als wäre ich nun wirklich woanders, am Ziel meiner Reise angelangt. Ich mochte nicht mehr weg von hier, vor Hunderten von Jahren war ich hier gewesen, aber ich hatte es vergessen und nun kam mir alles wieder. Ich fand jene Dichte und Wärme des Lebens ausgestellt, die ich in mir selber fühle. Ich war dieser Platz, als ich dort stand. Ich glaube, ich bin immer dieser Platz.* »

place en tant qu'individu à l'intérieur d'une totalité historique (« Je m'étais déjà trouvé ici, il y avait des centaines d'années »)[73]. De manière mythique, il conçoit donc sa propre identité biographique par rapport à l'histoire collective du judaïsme séfarade, à laquelle il s'identifie dorénavant (« J'étais cette place [...] je suis toujours cette place »)[74].

Sur le plan historique, il est tout à fait exact qu'en 1492 une importante partie des juifs expulsés d'Espagne par le décret de l'Alhambra a gagné le Maroc[75]. Cependant, selon toute vraisemblance, ce ne fut pas le cas des ancêtres de l'écrivain, qui, originaires de Cañete près de Murcie, ont sans doute pris, comme la majeure partie des juifs séfarades, la route de l'Empire ottoman. En passant éventuellement par Venise, ils s'établirent, durant quatre siècles, à Adrianople (aujourd'hui Edirne), avant de s'installer à Roustchouk, en Bulgarie, où Elias Canetti est né en 1905[76]. Somme toute, il paraît peu probable que les ancêtres de l'écrivain aient jamais mis les pieds à Marrakech ou même foulé le sol marocain.

La généalogie diasporique construite dans ce passage est donc essentiellement fictive, et l'écrivain l'expose en tant que telle, comme mythe personnel. Toutefois, compte tenu de la longue mémoire familiale portée par l'écrivain, le fait de se reconnaître dans l'histoire des juifs marocains n'est pas non plus un processus arbitraire. Comme l'écrit Youssef Ishaghpour, le voyage de Canetti à Marrakech représente bien « une remontée aux origines » :

> il y a une lointaine parenté entre les Juifs du Maroc et ceux d'Espagne, ses ancêtres. Quelque part donc ce voyage, s'il n'est pas simplement de l'exotisme, ou un voyage initiatique, ni une semblance de perte d'un soi différent, devient néanmoins une remontée aux origines, à l'Orient, la Bulgarie, la Turquie, et même plus loin[77].

73. Voir aussi cette note de Canetti : « Je suis un Espagnol, un ancien Espagnol vivant aujourd'hui », *Notes de Hampstead*, *1954-1971*, trad. par Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1997, p. 39.
74. Voir Fawzi Boubia, « Elias Canetti in Marrakesch », *op. cit.,* p. 295 ; Manfred Durzak, « Ein kanonischer Text ? », *op. cit.,* p. 462 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 73 ; voir aussi Hansjörg Graf, « Ein Zeitgenosse jenseits der Mode, Elias Canettis marokkanische Aufzeichnungen », dans Kurt Bartsch et Gerhard Melzer (dir.), *Elias Canetti*, Graz, Droschl, 2005, p. 161-163.
75. Esther Benbassa et Aron Rodrigue, *Histoire des Juifs sépharades*, *de Tolède à Salonique*, Paris, Seuil, 2002, p. 7. Sur la visibilité de l'héritage espagnol dans l'espace public du Mellah, voir Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 136.
76. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*
77. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 115-116.

Dans le cadre de cette quête identitaire, plusieurs espaces, plusieurs époques, plusieurs identités semblent se superposer[78]. De la sorte, le texte ne permet plus de situer clairement l'ici et l'ailleurs, le propre et l'étranger. La formule quelque peu paradoxale utilisée par le texte suggère que le visiteur se trouve lui-même en devenant un autre, arrive à destination en étant transporté ailleurs : « J'avais l'impression d'être vraiment ailleurs, parvenu au terme de mon voyage. » Tout se passe comme si le véritable but du voyage se situait en réalité au-delà du lieu présent, comme si sa raison d'être était une recherche du lieu (fictif) où tout a commencé[79]. La réalité des lieux importe alors moins que leur force d'évocation, le pouvoir imaginatif qu'ils suscitent. On assiste ainsi à la construction utopique (et passagère) d'un chez-soi, au sens défini par Ernst Bloch, pour qui le chez-soi (*Heimat)* avait ceci de particulier d'être un lieu évoquant pour tout le monde l'enfance mais où personne n'a jamais pu mettre les pieds[80]. De la découverte d'un pays étranger, le voyage à Marrakech se transforme en la découverte d'un chez-soi dans l'ailleurs, d'un lieu intime et familier quoiqu'étranger.

Ce retour vers les origines ne s'appuie cependant sur aucune idée de lignage direct par rapport aux juifs de Marrakech. Le narrateur ne se présente pas en fils prodigue retournant chez les siens. À y regarder de près, le sujet réussit à se retrouver lui-même précisément en se fondant dans une masse d'une grande diversité, représentée par la place. Ce qui ne saurait étonner dans la mesure où ses origines renvoient tout autant au judaïsme séfarade qu'au *patchwork* culturel, ethnique et linguistique de Roustchouk. Cette ville natale, qui aux yeux de Canetti aura préfiguré toute son existence future[81], peut être considérée comme la matrice de la polyphonie identitaire qui est la sienne[82]. Et c'est cette polyphonie qu'il semble retrouver durant l'épiphanie éprouvée à Marrakech, qui, après Roustchouk, devient une sorte de matrice figurée de son existence. Dans ce sens, la visite du Mellah, conçu comme quartier pluriculturel, aura en quelque sorte permis de fermer une boucle biographique

78. Voir à cet égard cette réflexion de Canetti datant de 1948 : « La contraction soudaine de relations et liaisons dont les fils s'étaient étirés sur de nombreuses années, jusqu'à ne devenir qu'une seule scène de la réalité », *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1105-1106.
79. Voir Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 175.
80. Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, t. III, Paris, Gallimard, 1991 [1959], p. 559.
81. « Rien de ce que je vivrai plus tard qui ne se fût déjà produit, sous une forme ou sous une autre, à Roustchouk, en ces temps-là », Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 5.
82. Voir Dagmar Barnouw, *op. cit.*, p. 103.

remontant à sa prime enfance et laissée ouverte durant près d'un demi-siècle : « J'étais cette place […] je suis toujours cette place. »

La visite de l'école juive

L'épisode de l'épiphanie qu'on vient d'analyser provoque un temps d'arrêt, un temps de méditation au cours du récit de la visite du Mellah. Sous l'emprise de l'« enchantement » provoqué par la petite place se trouvant en son cœur, sous l'effet du bonheur et du sentiment d'épanouissement qu'elle procure, le visiteur n'arrive que difficilement à s'en arracher pour reprendre son chemin. Pendant un long moment, il finit par faire demi-tour à chaque fois qu'il décide de se rendre ailleurs, comme si la réussite de la visite tout entière était soumise à la réalité de cette place, laquelle risquerait de disparaître s'il lui tournait le dos.

Lorsque le narrateur réussit enfin à s'en éloigner, la continuation de son parcours le fait d'abord passer à côté de maisons d'habitation. À l'instar de l'expérience relatée dans le chapitre précédent (« La femme derrière la grille »), il cherche alors une possibilité de passer de l'autre côté des murs qui séparent la partie publique de la partie privée de la ville et du quartier. Bien que les maisons portent le symbole (arabe) du *khamsa* ou de la « main de Fatima »[83], censé les protéger du « mauvais œil », il se trouve que leurs portes sont souvent grandes ouvertes et permettent d'entrer dans la cour, ce qui oppose les maisons du Mellah à l'apparent hermétisme de l'habitat musulman.

Si le visiteur résiste à l'envie de pénétrer dans une telle maison d'habitation, de peur d'effrayer ses habitants, notamment la femme du logis, la barrière symbolique semble moins élevée s'agissant d'un lieu semi-public comme une école. En effet, après avoir longé quelques maisons silencieuses, et sans avoir trouvé de prétexte pour excuser une intrusion, ses pas l'approchent d'un « bruit étourdissant » qui sort d'un portail. Ce bruit est formé par un chœur de voix qu'il prend d'abord pour des cigales ou une volière d'oiseaux : « Qu'est-ce que cela peut être ? […] Des enfants ! Une école ! » Manifestement réjoui par cette découverte, il se met à observer les élèves depuis la porte ouverte : des dizaines de « tout petits enfants » assis sur des bancs récitent les lettres de l'alphabet hébraïque. Dans les mots du narrateur : « Par petits groupes de trois ou quatre, ils se balançaient vigoureusement d'avant en arrière et récitaient avec de petites voix de fausset : Aleph — Beth — Gimel[84]. »

Concernant l'éducation, on peut noter qu'à partir de la fin du XIXe siècle, l'Alliance israélite universelle avait ouvert au Maroc une série d'écoles qui

83. V 53 : « de grandes mains étaient peintes » ; S 40 : « *waren Hände groß aufgemalt* ».
84. *Ibid.* : « ohrenbetäubende[r] Lärm » ; « *Was kann das sein ? […] Kinder ! eine Schule !* » ; *winzig kleine Kinder* » ; « *In kleinen Gruppen von drei oder vier wiegten*

jouèrent un rôle important dans le processus d'occidentalisation du judaïsme séfarade, en dispensant une instruction française[85]. Comme l'explique Michel Abitbol, cette éducation donna aux Juifs marocains « une bonne longueur d'avance sur leurs voisins musulmans qui ne bénéficiaient encore d'aucune institution éducative moderne de ce genre[86]. » Il y avait néanmoins, en particulier au sein de la communauté juive de Marrakech, des résistances face à cette politique d'occidentalisation, combattue par l'orthodoxie religieuse[87]. Plusieurs éléments indiqués par le texte suggèrent en effet qu'il ne s'agit pas en l'occurrence d'une école dirigée par l'Alliance : la situation du bâtiment dans le quartier, la non-maîtrise du français par le maître d'école, l'absence de filles, le regroupement d'enfants d'âges différents, les moyens limités de l'école, la nature de l'enseignement, etc. Les particularités de l'école décrite dans ce chapitre incitent plutôt à penser qu'il s'agit ici de l'une des anciennes écoles talmudiques rattachées aux synagogues. On peut en effet penser qu'il s'agit de la synagogue Salat Al Azama, la plus ancienne synagogue de Marrakech, sise à deux pas de la « place aux poules » d'où était parti le visiteur. Dans l'école de cette synagogue, les élèves étaient entraînés dès leur plus jeune âge à la lecture de l'hébreu, à la cantillation et la mémorisation des textes sacrés.

L'école visitée semble organisée selon le principe de la classe unique, car environ deux cents élèves de tous âges sont réunis autour de différentes activités, les plus petits jouant à même le sol. Touché par le spectacle des écoliers, le visiteur semble s'enticher de ces enfants qui, comme le quartier tout entier, le ramènent à ses origines, étant donné que Canetti avait lui-même reçu dans son enfance un enseignement religieux de ce type[88] ; la suite du chapitre démontrera d'ailleurs sa maîtrise de la lecture en hébreu[89]. Le maître, en revanche, « pauvrement vêtu[90] » et ignorant le français, suscite d'emblée un commentaire dépréciatif, ce qui est probablement motivé par le fait qu'il pratique le châtiment corporel comme c'était la règle dans ces écoles[91]. Présenté comme disgracieux, inexpressif, presque abruti, tout en

sie sich heftig vor- und rückwärts und rezitierten dazu mit hohen Stimmen : "Aleph. Bet. Gimel." »

85. Esther Benbassa et Aron Rodrigue, *op. cit.*, p. 209.
86. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 354-355.
87. Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 90.
88. Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 356-357.
89. Sur sa fréquentation de l'école talmudique à Vienne, voir *La langue sauvée*, *op. cit.*, p. 100. Sur le rapport de Canetti à l'hébreu voir Régine Robin, *op. cit.*, p. 113-114.
90. V 55 / S 41 : « *sehr ärmlich gekleidet* ».
91. *Ibid.* : « [il] tenait dans sa main une ceinture en cuir en guise de martinet » ; « *in der Rechten hielt er einen Ledergurt, zum Schlagen* ».

paraissant dépourvu de réelle autorité, ce n'est qu'à partir du moment où il s'efforcera de présenter au visiteur ses meilleurs élèves que le maître réussira à susciter un certain intérêt auprès du narrateur.

On se souvient qu'au chapitre précédent, le narrateur avait fait subir un test de lecture (en français) à l'un des enfants arabes rencontrés à proximité de la koubba. Cette fois-ci, c'est à l'initiative du professeur qu'un tel test a lieu, mais le visiteur est parfaitement impliqué comme témoin censé vérifier les aptitudes des enfants juifs en matière de lecture en hébreu. Peut-on supposer que le maître ait reconnu en Canetti un juif ? Non seulement la scène montre que le visiteur maîtrise la lecture en hébreu (ou du moins ses rudiments), étant donné qu'il est capable de vérifier l'exactitude de la prononciation de l'élève[92], mais l'attitude de l'enseignant suggère en outre que ce dernier avait en fait présupposé cette connaissance :

> Il appela un des enfants et lui mit sous les yeux une page du manuel de telle façon que je puisse la voir aussi. Puis il désigna rapidement les syllabes hébraïques. Il changeait de ligne, en large et en travers. Je ne devais pas croire que l'enfant avait appris par cœur et récitait en aveugle, sans lire[93].

Pour la première fois dans le livre, un certain lien communautaire, à la limite du lien religieux, semble ici pouvoir s'installer entre le visiteur et les habitants du Mellah.

Une poignée d'élèves se succèdent pour répéter l'exercice ; avec un succès inégal et sur un fond de vacarme ininterrompu. Une nouvelle fois, le visiteur se montre affectueux avec les enfants de Marrakech : « Je lui caressai la tête et le complimentai en français[94]. » À l'opposé de sa sympathie pour les écoliers, le narrateur ne peut s'empêcher de réitérer ses impitoyables et critiques vis-à-vis du « pauvre et triste maître[95] » qu'il accuse de ne pas savoir tenir sa classe (composée, on se souvient, de « peut-être deux cents tout petits enfants[96] ») et dont certains commencent à se déchaîner en raison sans doute de l'excitation provoquée par la visite de ce monsieur étranger au sein de l'école. Il s'agit là d'une antipathie prononcée que le texte ne semble pas réellement motiver, à moins qu'il ne s'agisse d'une projection de la part de

92. *Ibid.* : « Il ne fit pas une faute » ; « *Er machte nicht einen Fehler.* »
93. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Er rief einen kleinen Jungen zu sich heran, hielt ihm die Seite der Fibel vor Augen, so daß ich auch hineinsehen konnte, und zeigte rasch hintereinander auf die hebräischen Silben. Er wechselte von einer Zeile zur anderen, kreuz und quer ; ich sollte nicht glauben, daß der Junge es auswendig gelernt hätte, und blind, ohne zu lesen, rezitiere.* »
94. *Ibid. : « streichelte ich seinen Kopf und lobte ihn ».*
95. V 56 / S 42 : « *der arme und traurige Herr* ».
96. V 54 / S 41 : « *vielleicht zweihundert winzig kleine Kinder* ».

Canetti de ses mauvais souvenirs datant de sa propre fréquentation de l'école talmudique. En effet, le portrait qu'il dresse du maître d'école de Marrakech ressemble étrangement à celui de son professeur d'hébreu dans *La langue sauvée*[97]. Y aurait-il eu une sorte de contamination entre les deux récits autobiographiques ?

Quoi qu'il en soit, le visiteur, émerveillé par les gestes des enfants, leur récitation de l'hébreu, repart avec un sentiment de grande satisfaction, en manifestant sa gratitude. Ses remerciements très formels, « comme si j'avais été un visiteur important[98] », reflètent une certaine asymétrie des relations, perceptible depuis le début de la scène. Le maître d'école avait en effet été décrit comme « obséquieux[99] » envers le visiteur, lequel a dû l'impressionner par son allure d'Occidental. Avouant son envie de revoir ce spectacle pour pénétrer plus avant dans les coulisses du quartier juif, ce dernier se promet de revenir le lendemain, pour laisser un petit don d'argent entre autres, épisode qui sera relaté au chapitre suivant.

« Un paysage lunaire de mort »

Contrastant avec l'évocation de ces manifestations et incarnations de la vitalité que sont la petite place carrée et l'école juive, la dernière partie du chapitre se déroule au cimetière israélite de Marrakech, le plus ancien cimetière juif du Maroc. Situé en dehors de l'enceinte du Mellah, il jouxte le quartier sur son flanc est. Ce lieu du « dernier repos », auquel aboutit le parcours de Canetti à travers le quartier juif, met en évidence la dialectique entre la vie et le mort qui traverse le chapitre depuis le début[100]. En outre, faisant suite aux expériences fusionnelles relatées précédemment, la visite de ces lieux finira par réinstaurer une certaine distance entre le visiteur et le judaïsme du quartier.

Guidé par les passants qui convergent vers ce « lieu public important[101] », le narrateur s'étonne d'abord du grand nombre de mendiants (hommes et femmes) accroupis au bord de la rue et à côté du porche : « je n'avais pas encore vu de mendiants juifs[102] ». Ces mendiants joueront un rôle central durant la visite du cimetière. Un jeune homme, manifestement dépourvu de toute connaissance du français, se propose, ou plutôt *s'impose* comme guide,

97. Voir Canetti, *La langue sauvée*, *op. cit.*, p. 100.
98. V 56 / S 42 : « *als wäre ich ein wichtiger Besucher* ».
99. V 55 / S 41 : « *unterwürfig* ».
100. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 55.
101. V 56 / S 42 : « *an einen wichtigen öffentlichen Ort* ».
102. *Ibid.* : « *noch keine jüdischen Bettler gesehen* ». D'après Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 74, il y avait également des mendiants musulmans dans le Mellah, mais sans doute pas dans l'enceinte du cimetière.

sans pourtant jamais fournir au visiteur ni explications ni commentaires utiles. Se fiant à son propre horizon de compréhension, le visiteur tente de saisir la spécificité de ce cimetière où il vient d'entrer. À première vue, l'endroit est désolant :

> Je me trouvais sur une place effroyablement pelée ; il n'y poussait pas un brin d'herbe. Les pierres tombales étaient si basses qu'on aurait presque pu ne pas les voir. En marchant, on butait dedans comme sur des cailloux ordinaires. Le cimetière avait l'air d'un gigantesque tas de décombres[103].

Renforçant quelque peu le trait par rapport à l'aridité réelle du terrain[104], la description de ce cimetière tranche nettement avec les représentations romantico-mystiques qu'on donne souvent aux cimetières juifs du monde ashkénaze, comme celui de Prague. La nature particulière des lieux, pourtant assez typique des cimetières juifs du Maroc, semble en outre contredire la théorie que Canetti a développée à la même époque dans le cadre de son ouvrage *Masse et puissance* où il interprète les cimetières comme des monuments érigés à la victoire des survivants sur la mort[105]. Le paragraphe suivant du récit comporte en effet une sorte de résumé de cette théorie singulière et controversée :

> Les cimetières, dans d'autres parties du monde, sont conçus pour réjouir les vivants. On y trouve beaucoup de vie, des plantes et des oiseaux, de sorte que le visiteur, seul vivant parmi les morts, se sent ragaillardi et fortifié. Son propre état lui paraît enviable. Il lit sur les pierres tombales les noms des gens auxquels il a survécu. Sans qu'il en convienne, cela lui fait un peu imaginer qu'il a vaincu chacun d'eux en combat singulier. Certes, il est attristé par tant de gens qui ne sont plus, mais en compensation, il se sent lui-même invincible. Où, ailleurs, pourrait-il se trouver dans une telle situation ? Sur quel champ de bataille du monde resterait-il l'unique survivant ? Il est là, debout, au milieu de tous les gisants. Cependant, les arbres et les pierres tombales aussi sont debout. Plantés là ou dressées, ils l'entourent comme un héritage destiné à lui plaire[106].

103. V 57 / S 43 : « *Ich fand mich auf einem ungeheuer kahlen Platz, wo nicht ein Halm wuchs. Die Grabsteine waren so nieder, daß man sie fast übersah ; im Gehen stieß man daran wie an gewöhnliche Steine. Der Friedhof sah wie ein riesiger Schutthaufen aus.* »
104. En mars, au moment de la visite de Canetti, le cimetière n'est habituellement pas totalement dépourvu de verdure au sol.
105. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, 278*sq.* ; voir aussi Karoline Hornik, *op. cit*, p. 133 et Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 94.
106. V 57-58 (trad. modifiée) / S 43 : « *Die Friedhöfe in anderen Teilen der Erde sind so eingerichtet, daß sie den Lebenden Freude gewähren. Es lebt viel auf ihnen, Pflanzen und Vögel, und der Besucher, als einziger Mensch unter so viel Toten, fühlt sich davon aufgemuntert und gestärkt. Sein eigener Zustand erscheint ihm beneidenswert. Auf*

En revanche, la particularité de ce cimetière juif marocain, où « rien ne s'élevait au-dessus du niveau du sol », les pierres tombales gisant par terre telles des « décombres », ce cimetière où l'individualité de la mort semble s'abîmer dans un tas de « cailloux[107] » empêche en l'occurrence la naissance de tout sentiment d'orgueil ou de triomphe, de toute « satisfaction secrète[108] » de la part du visiteur. Loin de se réjouir, ce dernier se sent comme un « chacal[109] », un charognard : « Il n'était pas agréable de marcher dans un tel lieu. On ne pouvait pas s'y habituer et on se trouvait tout simplement ridicule[110]. » Ainsi, c'est en vérité la mort qui triomphe sur les vivants et non pas le contraire : « C'est la vérité nue, un paysage lunaire de mort. […] C'est le désert des morts où il ne pousse rien, le dernier, l'ultime désert[111]. »

Plusieurs éléments du récit incitent à lire cette description du cimetière israélite comme une figuration symbolique de l'extermination des juifs, évoquant la Shoah sans la nommer directement[112]. À cet égard, on peut notamment mentionner : le contexte de la Seconde guerre mondiale, dont la fin remontait alors à moins de dix ans ; l'identité juive des lieux visités et du voyageur ; les allusions, au début du chapitre, aux persécutions qui ont ponctué la vie des juifs du Mellah et de la diaspora juive en général. Certaines expressions utilisées par le texte appuient fortement cette interprétation : « décombres », « champ de bataille », « paysage lunaire », « ultime désert de la mort » …

den Grabsteinen liest er die Namen von Leuten ; jeden einzelnen von ihnen hat er überlebt. Ohne daß er es sich gesteht, ist ihm ein wenig so zumute, als hätte er jeden von ihnen im Zweikampf besiegt. Er ist auch traurig, gewiß, über so viele, die nicht mehr sind, aber dafür ist er selber unüberwindlich. Wo sonst kann er sich so vorkommen ? Auf welchem Schlachtfeld der Welt bleibt er als einziger übrig ? Aufrecht steht er mitten unter ihnen, die alle liegen. Aber auch die Bäume und die Grabsteine stehen aufrecht. Sie sind hier gepflanzt und aufgestellt und umgeben ihn als eine Art von Hinterlassenschaft, die dazu da ist, ihm zu gefallen. »

107. V 57 / S 43 : « *Der Friedhof sah wie ein riesiger Schutthaufen aus ; vielleicht war er es gewesen und man hatte ihn erst später seiner ernsteren Bestimmung zugeführt. Nichts auf dem Platze erhob sich in die Höhe. Die Steine, die man sah, und die Knochen, die man sich dachte, alle* lagen. » (souligné par l'auteur).
108. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 292.
109. V 58 / S 34 : « *Schakal* ».
110. V 57 / S 34 : « *Es war nicht angenehm, hier aufrecht zu gehen, man konnte sich gar nichts darauf einbilden und kam sich nur lächerlich vor.* »
111. V 58 (trad. modifiée) / S 43 : « *Es ist die Wahrheit selbst, eine Mondlandschaft des Todes. […] Es ist die Wüste aus Toten, auf der nichts mehr wächst, die letzte, die allerletzte Wüste.* »
112. Voir à ce sujet Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 210 ; Cecile Zorach, *op. cit.*, p. 57 ; Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 203.

Si l'on a pu souligner et même déplorer l'absence, dans l'œuvre de Canetti, de réflexions et de textes explicitement consacrés à l'extermination des juifs d'Europe — qui avait largement épargné la communauté juive maghrébine mais anéanti la communauté séfarade balkanique dont l'écrivain était issu[113] –, ce passage tend à illustrer le fait que la Shoah est bel et bien l'expérience historique qui sous-tend tout le travail de Canetti de cette époque[114]. Dans ce contexte, la vitalité ressentie au cœur du quartier juif de Marrakech, au contact de ses habitants, de ses enfants, opère comme un antidote à la tragédie historique dont les dimensions et le poids risquaient d'écraser le survivant. L'exceptionnelle importance de la visite du Mellah tient en grande partie à cette force vitale opposée à la mort dans un contexte juif.

L'assaut des mendiants

Face à la désolation provoquée par la vue du cimetière israélite, c'est la population des mendiants qui réintroduit par la suite une certaine vitalité dans le texte. Dans la perspective du narrateur, il s'agit des seuls vivants qu'il aperçoit au milieu de ce « désert ». Alors que ces mendiants ne semblent exister que sur les marges de la vie, évoluant dans ce paysage de la mort, ils dégagent selon lui un formidable désir de vivre qui s'exprime d'abord par l'énorme énergie qu'ils sont capables de mobiliser. En effet, passé par le portail du cimetière, le visiteur est littéralement assailli par un groupe de mendiants qu'il aperçoit derrière son dos près du porche du côté intérieur de l'enceinte.

À l'instar de leurs homologues arabes des souks, les mendiants du cimetière juif lancent leur appel réclamant l'aumône. Or, dans le silence du cimetière, l'effet de leurs voix semble tout à fait différent, créant un effet de surprise : « J'étais surpris car je ne les avais pas remarqués[115]. » Pressé par son guide désireux d'avancer vers le fond du cimetière, le visiteur hésite pourtant à le suivre, fasciné qu'il est par le groupe de mendiants qu'il vient d'apercevoir. Il précise que « c'étaient des hommes barbus et vieux, quelques-uns sur des béquilles, d'autres aveugles[116] », des hommes qui ne tardent pas à se ruer sur lui afin d'obtenir une pièce.

Parmi les trois mendiants qui se précipitent vers lui, un « homme pesant, large d'épaules, à la barbe imposante[117] » se distingue des autres par sa rapidité et son adresse :

113. Esther Benbassa et Aron Rodrigue, *op. cit.*, p. 18.
114. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 355*sq.*
115. V 58 (trad. modifiée) / S 43 : « *Ich stutzte, weil ich sie vorher nicht gesehen hatte.* »
116. *Ibid.* : « *Es waren alte, bärtige Männer, einige von ihnen auf Krücken, einige blind.* »
117. V 58 / S 44 : « *ein breitschultriger, schwerer Mann mit einem mächtigen Bart* ».

> Il n'avait qu'une jambe et se lançait en avant de tout son poids sur ses béquilles. Il avait pris une grande avance sur les autres. Les tombes, basses, n'étaient pas des obstacles pour lui, ses béquilles touchaient toujours le sol au bon endroit et ne dérapaient sur aucune pierre[118].

Dans le portrait qu'en dresse le récit, cet homme très déterminé prend l'aspect d'un fauve luttant pour sa survie, « un vieil animal menaçant[119] » se jetant sur le narrateur pour lui arracher son dû : « Je vis, fais-moi l'aumône ! », semble-t-il s'écrier. S'engage alors une sorte de course-poursuite entre le mendiant et le visiteur étranger, entraîné de force par son guide qui tout en s'enfuyant en vitesse lance quelques mots au mendiant. Face à leur rapidité, l'homme unijambiste abandonne vite en donnant libre cours à sa colère, aussitôt rejoint par les voix de ses camarades qui s'unissent à la sienne « en un chœur plein de méchanceté[120] ».

Sans s'opposer à l'agile manœuvre de fuite de son guide, et tout en s'avouant « soulagé » d'avoir échappé à « l'attaque du vieil unijambiste[121] », le visiteur s'intéresse vivement à cet homme, et aux autres mendiants. Selon lui, « il n'y avait pas de quoi se vanter d'une victoire dans cette course inégale. J'aurais aimé apprendre quelque chose sur notre pauvre ennemi et je posais des questions au guide[122]. » Or, ce denier — comme durant toute cette visite « guidée » par ailleurs — n'a à lui offrir qu'un « sourire imbécile[123] » accompagné d'un « oui » (en français dans le texte), ne répondant à rien mais répété en chaîne.

Même si ces mendiants n'éveillent auprès du visiteur ni sympathie ni pitié, selon la définition du « bon » voyageur « sans cœur » au chapitre trois[124], leur existence et leur lutte semblent agir comme un réconfort, apportant un peu de vitalité : « après l'aventure avec le vieil estropié, le désert n'était plus tout à fait désertique. Il était son habitant légitime, le garde champêtre de

118. *Ibid.* : « *Er war einbeinig und warf sich mit Wucht auf seinen Krücken vorwärts. Er war den anderen bald weit voran. Die niedrigen Grabsteine waren kein Hindernis für ihn, seine Krücken berührten den Boden immer an der rechten Stelle und glitten an keinem Stein ab.* »
119. *Ibid.* : « *ein drohendes altes Tier* » ; « *Ich lebe. Gib mir !* ».
120. V 59 / S 44 : « *zu einem bösen Chor* ». Claude Mouchard et Hans Hartje (*Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 154, note 2) établissent ici un lien avec l'idée d'une « masse de haine audible » pouvant évoquer le chœur antique des Erinyes.
121. *Ibid.* : « *erleichtert* » ; « *Angriff des einbeinigen Alten* ».
122. *Ibid.* : « *Auf den Sieg in diesem ungleichen Wettlauf hatte man sich bei Gott nichts einzubilden. Ich wollte etwas über unseren armen Feind in Erfahrung bringen und wandte mich mit Fragen an den Führer.* »
123. *Ibid.* : « *schwachsinniges Lächeln* ».
124. V 28 / S 21.

pierres nues, des gravats et des ossements invisibles[125]. » Comme aux chapitres trois et quatre, le narrateur est fortement attiré par ces éminents habitants de la ville que sont les mendiants, et sa visite du Mellah va culminer en une scène de fusion, à la fois physique et mystique, dans la masse qu'ils forment. En attendant, avant d'approcher les mendiants présents sur les lieux, le récit ouvre une parenthèse consacrée à la visite de ce que le texte désigne comme une « chapelle[126] » mais qui correspond sans doute plutôt à l'un des mausolées installé dans l'enceinte du cimetière juif de Marrakech et consacré à un saint ou rabbin.

La visite de ce lieu, destiné à la prière et illuminé par d'innombrables chandelles, met une nouvelle fois en évidence le rapport ambigu au judaïsme qui caractérise ce chapitre ainsi que toute la partie médiane des *Voix de Marrakech* consacrée à la communauté juive de Marrakech. En effet, malgré les liens évidents, d'ordre familial, culturel, historique, qui le rattachent au judaïsme, Canetti n'a eu de cesse de marquer, y compris dans ce récit de voyage, la distance qui le sépare de la religion de ses ancêtres[127]. Son comportement dans cette « toute petite pièce en longueur[128] » consacrée au souvenir des morts semble illustrer ces réserves. S'il montre sa familiarité avec les coutumes religieuses, en attendant spontanément que le guide lui prête sa kippa avant d'entrer[129], il ne reste qu'un très court moment sans chercher à participer au rituel, alors qu'il y est invité par les diseurs de prière. L'expérience se termine par cette expression plus que laconique : « On ne me prit pas pour un juif et je ne fis pas de prière[130]. »

Le visiteur est-il simplement intimidé par l'ambiance qui règne en ce lieu, comme il le dit, ou bien se refuse-t-il à ce rituel, en cachant une identité juive qu'il n'hésite pourtant pas à affirmer à d'autres moments de son voyage ? Son attitude peut en tout cas surprendre étant donné ce qu'a dû incarner ce cimetière israélite pour un intellectuel juif parti à la quête de ses origines séfarades, et ayant consacré sa vie à réfléchir à la mort et aux catastrophes du XXe siècle. Il n'empêche que le visiteur semble mû par un irrépressible désir de quitter ce lieu du culte de la mort pour retrouver la foule des mendiants qui l'attend devant le petit bâtiment. À la morgue du recueillement, il préfère leur vitalité :

125. V 59 / S 44 : « *Aber die Wüste war nach dem Erlebnis mit dem alten Mann nicht mehr ganz so wüst. Er war ihr rechtmäßiger Bewohner, ein Flurhüter der kahlen Steine, des Schuttes und der unsichtbaren Gebeine.* »
126. *Ibid.* : « *Gebetshaus* ». L'expression allemande *Gebetshaus* n'est pas claire.
127. Voir Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 122.
128. *Ibid.* : « *in einem ganz kleinen länglichen Raum* ».
129. À cet égard, on peut s'étonner que le visiteur ait pu jusque là se promener dans ce cimetière sans kippa.
130. V 60 / S 45 : « *Man nahm mich für keinen Juden und ich verrichtete kein Gebet.* »

> J'étais intimidé devant cette petite salle au milieu du désert. Elle était remplie de chandelles. Il en émanait une sérénité silencieuse, comme si rien n'était tout à fait fini aussi longtemps qu'elles brûleraient. Peut-être ces douces flammes étaient-elles tout ce qui restait des morts. Mais à l'extérieur on sentait, dense et proche, la vie ardente des mendiants[131].

La métamorphose dans la masse

Comme le montre la fin du chapitre, le désir d'approcher de plus près les mendiants l'emporte sur le culte des morts incarné par ce mausolée. Même s'il respecte les traditions attachées à la religion de ses ancêtres, et bien qu'il saisisse le sens de ce rituel prolongeant symboliquement la vie à travers le souvenir des morts, le visiteur est irrésistiblement attiré par tout ce qui incarne la lutte concrète de la vie contre la mort. Non sans laisser un petit don comme semble le vouloir la coutume, il se détourne de ce qui incarne à ses yeux un rapport trop affirmatif à la mort et sort rejoindre la foule rassemblée autour du bâtiment en guettant les passants qui s'y rendent.

Avant d'entrer à l'intérieur du mausolée, le narrateur avait décrit en ces termes le décor de la scène :

> À l'extérieur, en demi-cercle, une cinquantaine de mendiants s'étaient installés, hommes et femmes mêlés, affligés de toutes les infirmités du monde, comme toute une tribu, où prédominaient ceux d'un âge avancé. Ils s'étaient assis sur le sol en groupes colorés et commençaient à bouger peu à peu, sans trop se presser. Ils se mirent à murmurer des bénédictions et tendirent leurs mains[132]

En ressortant du mausolée, au contraire, la foule s'anime et s'approche rapidement en entourant le visiteur :

> Ils se pressèrent vers moi comme si j'avais pu ne pas voir leurs infirmités et ils me les firent toucher du doigt comme dans une danse savante et

131. V 60-61 (trad. modifiée) / S 45 : « *Ich empfand Scheu vor diesem kleinen Raum mitten in der Wüste, der von Kerzen erfüllt war, der allein aus Kerzen bestand. Es ging eine stille Heiterkeit von ihnen aus, als wäre nichts ganz zu Ende, solange sie brannten. Vielleicht waren es diese zarten Flammen allein, was von den Toten übrig war. Draußen aber spürte man nah und dicht das leidenschaftliche Leben der Bettler.* »

132. V 60 / S 45 : « *Draußen, in einem Halbkreis, hatten sich vielleicht fünfzig Bettler angesiedelt, Männer und Frauen durcheinander, mit jedem Gebrest unter der Sonne behaftet, wie ein ganzer Stamm, wobei aber solche von fortgeschrittenem Alter überwogen. Sie hatten sich in farbigen Gruppen auf dem Boden niedergelassen und gerieten nun allmählich, nicht zu hastig, in Bewegung. Sie begannen Segenssprüche zu murmeln und streckten die Arme aus.* »

> cependant très passionnée. Ils saisirent mes genoux et baisèrent ma veste. Ils bénissaient, à ce qu'il me sembla, toutes les parties de mon corps[133].

Cette « danse », comme il le dit, au milieu des mendiants, se transforme alors en véritable orgie dionysiaque[134] :

> Jamais encore des hommes ne m'avaient approché physiquement d'aussi près. J'oubliai leur crasse, elle m'était indifférente, je ne pensai plus à la vermine. Je sentais combien il peut être séduisant de se faire couper tout vivant en morceaux pour des hommes[135].

L'effroi suscité dans un premier temps par le contact avec ces hommes répugnants se transforme ici en ravissement. Le statut quasi messianique que le narrateur semble s'attribuer dans ce passage l'amène à voir dans les gestes des mendiants autant de prières qu'on lui adresserait. Cette projection exaltée du narrateur dans le rôle du sauveur ou du rédempteur des mendiants s'accompagne d'un fantasme du sacrifice de sa personne : « Cette effroyable grandeur de la vénération semble valoir le sacrifice et comment ne susciterait-elle pas des miracles[136] ? »

Cette scène fantasmatique résonne une nouvelle fois fortement avec les théories développées par Canetti dans son ouvrage *Masse et puissance*. L'hypothèse de départ de cet ouvrage est l'existence, chez l'homme, d'une phobie de contact, qu'il cherche à dépasser en se fondant dans la masse[137]. À cet égard, la scène présente peut faire figure d'illustration de cette idée. La rencontre fusionnelle avec les mendiants semble parfaitement illustrer la dialectique typiquement canettienne entre masse et puissance ou mort et (sur)vie[138]. Comme l'écrivent Claude Mouchard et Hans Hartje : « Cette tentation sacrificielle répond très immédiatement à l'angoisse de la séparation et au désir panique de fusion qui animent certaines masses. C'est en se divisant — en souffrant de démembrement — que le corps sacrifié unirait ceux à qui il se donne[139]. »

133. *Ibid.* : « *Ich trat wieder unter sie und nun gerieten sie wahrhaftig in Bewegung. Sie drängten sich an mich heran, von allen Seiten, als könnte ich gerade ihr Gebrechen übersehen und brachten es mir wie in einem kunstvollen und doch sehr heftigen Tanz nahe. Sie faßten mein Knie und küßten mir den Rock. Sie segneten, so kam es mir vor, jede Stelle meines Körpers.* »
134. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 56 ; Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 206.
135. V 61 / S 46 : « *Noch nie waren mir Menschen leiblich so nahe gekommen. Ich vergaß ihren Schmutz, er war mir gleichgültig, ich dachte nicht an Läuse. Ich fühlte, wie verführerisch es sein kann, sich für Menschen lebenden Leibes zerstückeln zu lassen.* »
136. *Ibid.* : « *Dieses furchtbare Maß von Verehrung scheint das Opfer wert, und wie sollte es nicht Wunder stiften.* »
137. Voir Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 11*sq.*
138. Voir Rüdiger Zymner, *op. cit.*, p. 595 ; Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 206.
139. *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 160, note 1.

Se situant sur le seuil entre la vie et la mort, la métamorphose symbolique du visiteur au sein de la masse des mendiants peut ainsi se lire comme l'illustration d'un désir de (sur)vie qui ne serait plus purement individualiste et opposé aux autres mais vécu au niveau d'une masse fusionnelle. De la sorte, la masse apparaît à la fois comme une menace mortelle et comme une manière de transcender la mort inscrite dans l'existence individuelle[140]. En élevant la banalité de la mendicité au rang d'un rituel quasi sacral, en transformant l'abject en sublime, le récit souligne enfin l'importance que ces êtres « sales, affreux et méchants » revêtent dans la conception canettienne d'un vitalisme opposé à toute sacralisation de la mort[141].

Cette expérience dionysiaque modifie définitivement le regard que le narrateur jette sur le cimetière. Arraché des mains des mendiants par son guide (cet autre mendiant, qui signale à ses compères la prééminence de ses droits aux dons espérés du visiteur), il perçoit désormais le cimetière tout entier comme un lieu de grande vitalité : « Il me semblait, tandis que je revenais sur mes pas, que ce n'était plus à travers le même tas de décombres que je marchais. Je savais maintenant où sa vie et sa lumière s'étaient concentrées[142]. » Ayant quitté les décombres, la vie et la lumière du cimetière se seraient donc réfugiées à l'intérieur des mendiants, lesquels apparaissent aux yeux du visiteur comme une véritable source vitale et une incarnation du combat contre la mort. En repassant devant l'homme unijambiste qui lui jette à l'occasion un « regard sombre[143] », le visiteur revient au portail où son guide prend congé en prononçant un énième « oui ». C'est donc à ce guide, s'apprêtant à disparaître dans le trou d'où il semble avoir surgi, que revient la pièce du visiteur ainsi que le dernier mot du chapitre. C'est un « oui » imbécile et absurde que celui-ci prononce, mais qui, dit en ces lieux, résonne également, à sa façon, comme une ultime affirmation de la vie.

140. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 197.
141. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 57 ; Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 211.
142. V 61 / S 46 : « *Es schien nicht mehr der gleiche Schutthaufen, als ich den gleichen Weg zurückging. Ich wußte nun, wohin sich sein Leben und sein Licht zusammengezogen hatten.* »
143. V 62 / S 46 : « *sah mich finster an* ».

Le voyageur et son ombre
(8. « La famille Dahan[1] »)

Le judaïsme de Marrakech vu de l'intérieur

L'incursion du voyageur dans la communauté juive de Marrakech prend la forme d'un diptyque : après une première traversée du Mellah, relatée au chapitre précédent et ponctuée par trois temps forts (la place, l'école, le cimetière), la deuxième partie du parcours permettra de pénétrer plus avant dans la sphère intime du judaïsme de la ville. Le visiteur pourra ainsi donner libre cours à son plaisir d'explorer les espaces privés, de voir l'intérieur des maisons, d'approcher de près leurs habitants, de satisfaire son désir visuel à l'égard des femmes (non voilées). En effet, au cours du récit seront présentés pas moins de quatre maisons et une petite dizaine de personnes appartenant à une même famille, la famille Dahan, qui donne son nom au titre de ce chapitre. De la sorte, le huitième chapitre fournit une véritable galerie de portraits de juifs de Marrakech, à la veille de la décolonisation, avant que l'exode ne mette pratiquement un terme à leur présence séculaire dans la ville rouge.

Parmi les membres de cette famille séfarade, une voix particulière se détache, celle d'Élie Dahan, jeune homme faisant figure d'intermédiaire entre sa famille et le visiteur étranger, lui ouvrant progressivement les portes. Ce faisant, le personnage d'Élie, homonyme francisé de l'écrivain Canetti, apparaît comme une sorte de « mauvais double » d'Elias[2]. Agissant à la fois par devoir d'hospitalité et par calcul intéressé, Élie suivra le visiteur partout telle une ombre, jusqu'à créer chez ce dernier un fort agacement. Essayant de tirer

1. V 63-88 / S 47-69 : « *Die Familie Dahan* ».
2. Voir Judith Klein, « Das Unsichtbare des Sichtbaren, Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" neu gelesen », dans *Weimarer Beiträge*, n° 40 (1994), p. 389-397, ici p. 395-396.

profit de sa nouvelle connaissance, Élie Dahan incarne en quelque sorte le versant « humain trop humain » de la population juive de Marrakech, loin de l'image idéalisée. Le sentiment de désillusion que sa (mauvaise) compagnie produit auprès du narrateur ne sera dissipé que grâce à la rencontre avec le patriarche de la famille, le père d'Élie. Cet épisode crucial, qui couronne le récit en renouant avec les expériences fusionnelles précédentes, mettra pourtant une nouvelle fois en évidence la frontière qui sépare Canetti du judaïsme religieux ainsi que ses réserves vis-à-vis d'une conception communautariste de celui-ci.

Représentant à lui seul près d'un quart du volume du livre, le chapitre huit des *Voix de Marrakech* se singularise notamment par la richesse de son intrigue multipliant les déplacements, lieux d'action et péripéties, tout en accordant une importante place au discours direct. Sur le plan du récit, le chapitre semble en outre privilégier la description à la réflexion, sans que cette dernière en soit pour autant absente. L'un des aspects spécifiques explorés par le texte est la cohabitation des différents groupes religieux, ethniques et nationaux au sein de la ville. Leurs relations se placent dans le contexte des tensions et affrontements contemporains autour de la question de l'indépendance marocaine, suite à la « Révolution du Roi et du Peuple » déclenchée en août 1953. D'autre part, le texte continuera à insérer la ville rouge dans un important réseau géohistorique tissant de nombreux liens avec l'autobiographie de l'auteur, avec ses origines séfarades notamment, mais aussi avec sa patrie d'adoption britannique.

Retour à l'école

Décidé lors de sa première visite, le retour sur les lieux du chapitre précédent, « le matin suivant[3] », crée une continuité spatiale et diégétique entre les deux versants de l'exploration du Mellah formant ensemble la deuxième section du livre. À la différence du chapitre sept, les rencontres avec les membres de la famille Dahan se dérouleront en majeure partie en dehors de l'enceinte du traditionnel quartier juif, dans le reste de la médina. Cependant, c'est bien au cœur du Mellah que le voyageur fait d'abord connaissance avec la famille Dahan dont la maison se situe à proximité immédiate de l'école juive (donc probablement de la synagogue) où il se rend alors pour une deuxième visite. Chemin faisant, le narrateur indique être repassé par la petite place dont l'ambiance l'avait tant touché la veille, sans toutefois préciser si l'« enchantement » s'est reproduit à cette occasion.

3. V 63 / S 47 : « *am nächsten Morgen* ».

La deuxième visite de l'école est d'abord motivée par « une dette[4] » que le narrateur dit avoir contractée en bénéficiant la veille d'une démonstration de l'enseignement hébraïque dispensé aux petits juifs du quartier. Le principal objectif du retour serait donc d'apporter à l'école un peu d'argent en guise de don. Cependant, on peut également penser, et la suite du texte appuiera cette idée, qu'il ne s'agit là que d'un prétexte afin d'avoir droit à une deuxième visite des lieux.

À l'école, la mauvaise impression donnée la première fois par le maître de la classe se confirme, le visage de celui-ci étant décrit comme « encore plus pétrifié et stupide[5] ». Tout son être est comparé à la rigidité d'un masque dans l'acception négative du terme par Canetti, un masque empêchant toute métamorphose[6]. En revanche, le visiteur prend une nouvelle fois du plaisir à observer le rituel des enfants récitant leur leçon d'hébreu. Mais au bout d'un certain temps son irrésistible envie, si fréquemment confirmée tout au long du livre, de franchir les murailles de la cité le pousse à reprendre ses flâneries au milieu des habitations du Mellah, non sans avoir laissé son don.

À ce moment du récit se pose une nouvelle fois pour le narrateur l'une des questions du chapitre précédent, qui est aussi l'une des questions cruciales du livre tout entier : comment trouver un bon équilibre entre le tact qui s'impose à l'étranger et la curiosité qui le démange[7] ? Autrement dit : comment parvenir à entrer dans l'une des habitations sans outrepasser les règles de bienséance ? quelle raison trouver ou prétexter pour franchir l'une des portes, souvent laissées ouvertes dans ce quartier ? C'est finalement « la chance[8] » qui aura fait que le visiteur réussit à pénétrer une maison. Cette maison est d'abord décrite de l'extérieur comme se distinguant par sa taille et par la « belle apparence[9] » de son portail. Mais c'est surtout la beauté d'une « jeune femme brune, rayonnante[10] », assise dans la cour et aperçue à travers le portail ouvert, qui attire le regard du passant. Fort de la réussite de sa visite précédente et profitant de la présence d'une bonne dizaine d'enfants dans la cour, le narrateur décide de faire semblant de vouloir visiter une (autre) école, alors qu'il sait pertinemment qu'il a affaire à une habitation. Après avoir

4. *Ibid.* : « *noch etwas schuldig war* ».
5. *Ibid.* : « *noch starrer und blöder* ».
6. *Ibid.* « comme un masque » / « *maskenhaft* ». Voir aussi Klaus-Peter Zepp, *op. cit.*, p. 213.
7. Voir à cet égard également son propos sur le « tact déplacé » (V 56, trad. modifiée / S 42 : « verfehltes Taktgefühl ») au chapitre précédent.
8. V 63 / S 47 : « mein Glück ».
9. *Ibid.* : « *eine gewisse Ansehnlichkeit* ».
10. V 64 / S 47 : « *eine junge, dunkle, sehr leuchtende Frau* ».

attendu sur le seuil en jetant des regards scrutateurs sur la jeune femme, il voit venir à lui l'homme de la maison voulant voir de près cet « intrus ».

Rencontre avec la famille Dahan

« Il était mince, la tête haute, et, dans son habit flottant, il avait l'air très distingué[11] » : ce premier membre de la famille Dahan avec lequel le narrateur entre en contact n'est pas Élie Dahan, personnage principal du chapitre, mais son frère aîné. On note que la situation de communication plurilingue qui sous-tend tout le récit est ici à nouveau rendue explicite par le texte[12] : alors que c'est en arabe que l'homme de la maison s'adresse au visiteur, en le dévisageant « avec gravité », ce dernier lui répond en français : « Est-ce une école ici[13] ? » Ne pouvant vraisemblablement pas soutenir une conversation en français, l'homme part chercher son frère cadet Élie, lequel apparaît aussitôt : « Mon frère parle français[14] », annonce-t-il pour le présenter, en se servant des quelques mots de français qu'il semble posséder.

Ce qui frappe dès cette première prise de contact, c'est la présence de forts contrastes au sein de la famille Dahan. Alors que le frère aîné est vêtu de l'habit traditionnel et s'exprime en arabe, Élie Dahan est « tiré à quatre épingles dans un costume européen[15] » et parle un français fluide. Toutefois, son « visage plat et morne de paysan […] très basané » semble trancher sur le costume français qu'il porte : « Dans d'autres vêtements je l'aurais pris pour un Berbère[16] », commente le narrateur. En effet, dès les premières lignes qui lui sont consacrées, cette famille apparaît comme étant ballottée entre tradition et modernité, entre le monde judéo-arabe traditionnel et la modernité occidentale introduite par le colonisateur et promue par l'Alliance israélite universelle notamment. Le lecteur retrouvera ce contraste au niveau de la maison tout entière dans la mesure où c'est une maison traditionnelle du Mellah, mais qui est entièrement « meublée à l'européenne[17] ».

Habillé en costume européen (comme le visiteur) et s'exprimant sans difficultés en français (comme le visiteur), Élie renseigne Elias sur la maison,

11. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Er war schlank und trug den Kopf hoch erhoben, in seinem wallenden Gewand nahm er sich sehr vornehm aus.* »
12. Voir les éléments : « Attendez », « Entrez », « mon frère », « parle français », en français dans le texte.
13. V 64 / S 48 : « *ernst* » ; « *Ist das eine Schule hier ?* »
14. *Ibid.*, en français dans le texte.
15. *Ibid.* : « *auf französische Art herausgeputzt […], in einem besten europäischen Anzug* ».
16. *Ibid.* : « *flaches, stumpfes Bauerngesicht* » ; « *In anderer Gewandung hätte ich ihn für eine Berber gehalten* ».
17. V 65 / S 48 : « *nach europäischer Weise eingerichtet* ».

qui n'est donc pas une école, et sur la situation présente : « il y a eu un mariage ici, hier[18] ». Il s'agit du mariage de son frère aîné justement, et l'on en déduit que la maison abrite des invités (et leurs enfants déjà mentionnés) s'étant déplacés à l'occasion des festivités. Bien qu'il sente qu'il n'a guère sa place dans le cadre de cette fête familiale, le visiteur ne se résigne pas tout de suite à passer son chemin. Il profite de l'hospitalité légendaire des juifs de Maroc[19], et se voit ainsi invité par les deux frères à entrer voir la maison. Et le narrateur pourra donc visiter — enfin ! — sa première maison familiale de Marrakech, ce qui semble avoir été depuis le début l'un de ses plus grands désirs.

En traversant la cour accompagné des deux frères Dahan (un troisième frère sera introduit plus tard), le visiteur se voit présenter la « jeune femme brune, rayonnante » qui l'avait attiré lorsqu'il lorgnait à travers le portail. Cette belle femme « encore plus jeune que je n'avais pensé, peut-être seize ans à peine[20] », et que le visiteur ne peut s'empêcher de dévisager, s'avère être nulle autre que la mariée. La famille reçoit l'invité dans une « petite chambre » au fond de la cour, « assurément la plus belle pièce » de leur maison[21], mais qui provoque une première déception auprès du visiteur, qui la décrit ainsi : « Cela ressemblait à n'importe quel appartement d'une famille très modeste de petits bourgeois français. Aucun objet n'évoquait le pays où nous nous trouvions[22]. »

Les vêtements à la française, parfaitement soignés, accentuent cette impression d'un monde fortement occidentalisé. Élie, le frère cadet et la jeune femme sont décrits comme « sorti[s] d'un magasin de vêtements parisiens. La seule note exotique dans toute la pièce était le teint hâlé des deux habitants[23]. » Alors qu'il espérait trouver le décor de ce qu'il s'imagine être le judaïsme traditionnel (oriental) de Marrakech, le visiteur est en présence d'une population qui, même si elle semble résister à la généralisation du français comme langue véhiculaire[24], adopte l'habitus européen en étant fière de cette petite distinction qui l'élève au-dessus de ses concitoyens musulmans[25]. Seule

18. *Ibid.* : « *Es war eine Hochzeit hier gestern.* »
19. Khalid Lazaare, *op. cit.*, p. 70.
20. V 65 / S 48 : « *sie war noch viel jünger, als ich gedacht hatte, sechzehn vielleicht* ».
21. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *das ziemlich kleine Zimmer* » ; « *ihr bestes Zimmer* ».
22. V 65 / S 49 : « *es sah aus wie in irgendeiner sehr bescheidenen französischen Kleinbürgerwohnung. Nicht ein Gegenstand verriet das Land, in dem man sich befand.* »
23. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *sah aus, als sei er soeben aus der Vitrine eines Pariser Kleidergeschäfts herausgestiegen. Das einzig Fremdartige im ganzen Raum war die dunkle Hautfarbe der beide.* »
24. Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 89-90.
25. Sur les juifs marocains adoptant l'habitus européen par souci de distinction, voir Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 481.

la boisson traditionnelle que la jeune femme sert aux hommes, une eau de vie à base de figues appelée Mahia, apporte un peu de couleur locale. Cet alcool symbolise en outre la distance par rapport au monde musulman environnant qui en interdit la consommation[26], ce qui ne veut toutefois pas dire, comme pourrait le laisser entendre le texte, que celui-ci ne serait jamais consommé en dehors du Mellah et de la communauté juive.

La mariée était trop belle

Après que le frère aîné, comprenant mal le français et ayant « sûrement beaucoup à faire[27] », a pris congé, l'invité se retrouve assis dans la petite pièce en compagnie d'Élie et de sa belle-sœur faisant face au visiteur. Bien plus que ce jeune homme qui s'entretient avec lui, c'est la mariée, suivant la conversation sans y prendre réellement part, qui attire toute son attention : « La femme me regardait de ses yeux bruns immobiles, son regard ne se détournait jamais de moi, aucun tressaillement de son visage […] ne trahissait ce qu'elle pensait de moi[28]. » Tout en étant incapable de détourner son regard, le visiteur semble embarrassé par sa propre attitude. C'est un scrupule éprouvé dès le seuil de la maison : « Je me sentais un peu coupable parce que je n'avais pu me retenir de jeter un nouveau regard vers la femme[29]. » Cette gêne n'empêche pas pour autant le narrateur de faire preuve d'une grande franchise lors du récit de ce face-à-face avec la jeune femme, jusqu'à créer un certain malaise chez le lecteur, lorsqu'il fait état des fantasmes masculins lui traversant l'esprit.

On retrouve dans cette scène le thème de la fascination des voyageurs étrangers pour les femmes orientales et leur potentiel érotique, lieu commun de l'orientalisme[30]. En contexte arabe, les femmes juives, se montrant dévoilées, se voyaient investies d'un pouvoir de séduction et d'une attirance sexuelle plus grands encore, si bien que le Mellah tout entier a pu faire figure de lieu du vice[31]. Chez Canetti, la mystérieuse femme juive apparaît également fortement sexualisée, lorsque le narrateur évoque la nuit de noces

26. V 66 (trad. modifiée) : « Dans mes conversations avec les musulmans qui ne boivent pas d'alcool j'ai souvent eu l'impression qu'ils envient cet alcool aux juifs » / S 49 : « *Ich hatte im Gespräch mit Mohammedanern oft den Eindruck, daß sie, die eigentlich keinen Alkohol trinken dürfen, die Juden um diesen Schnaps beneiden.* »
27. *Ibid.* : « *viel zu tun* ».
28. *Ibid.* : « *Die Frau betrachtete mich aus ihren reglosen, braunen Augen, sie wandte keinen Blick von mir, aber nicht das leiseste Zucken in ihrem Gesicht verriet, was sie über mich dachte.* »
29. V 64 (trad. modifiée) / S 48 : « *ein wenig schuldbewußt, denn ich hatte mich nicht enthalten können, wieder einen Blick auf die Frau im Hof hinten zu werfen.* »
30. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 99.
31. Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 80-81 ; Khalid Lazaare, *op. cit.*, p. 60.

et, *a fortiori*, la défloration de la mariée : « je ne cessais de penser que la belle personne muette en face de moi venait à peine de sortir de son lit nuptial[32]. » Cette projection d'un fantasme masculin renoue avec une certaine attitude érotomane qu'on avait déjà rencontrée auparavant[33]. Dans la perspective du narrateur, ce serait en effet la jeune femme qui le désire et veut le séduire : « Ma curiosité à son endroit était à l'image de celle qu'elle portait à mon égard. C'étaient ses yeux qui m'avaient attiré dans la maison[34]. » Dans ce « jeu de regards[35] », l'imagination fantasmatique culmine dans une comparaison assez indélicate entre le visiteur et l'époux venant de passer la nuit de noces avec sa femme : « Je souhaitais qu'elle me comparât en pensée avec son époux, qui m'avait tant plu[36]. »

Quelle est la signification d'une telle évocation détaillée de ce qui possède tous les traits du fantasme sexuel ? Certes, la rivalité suggérée par le narrateur n'empêche pas que ce dernier donne sa « bénédiction » à leur alliance[37] ; il fait le vœu que la mariée « préférât [l]a simplicité et [l]a dignité [de son époux] à ma prétention d'étranger, derrière laquelle elle imaginait peut-être puissance et richesse[38]. » Une remarque qui fait écho à l'asymétrie, en termes socio-économiques et socio-culturels, qui régit les relations entre le voyageur européen et les juifs de Marrakech. Il reste que, tout le passage contient en filigrane l'autoportrait, somme toute peu modeste, du voyageur en séducteur irrésistible, ce qui renvoie à la réputation d'homme à femmes dont l'écrivain jouissait à l'époque[39]. Le narrateur serait-il même ouvertement machiste ?

En même temps, il faut se demander si l'attitude du narrateur n'est pas trop franche, à la limite du ridicule (le texte parle d' « un espoir totalement absurde[40] »), pour soutenir réellement l'idée d'une posture directement ma-

32. V 66 / S 48 : « *dachte ich immer daran, daß die schöne, stumme Person, die mir gegenüber saß, vor kurzem von ihrem Hochzeitslager aufgestanden war* ».
33. Voir notamment les analyses du chapitre six (« La femme derrière la grille »).
34. V 67 (trad. modifiée) / S 49 : « *Meine Neugier für sie kam der ihren für mich gleich. Ihre Augen waren es, die mich ins Haus hineingezogen hatten* ».
35. Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 174, note 4. L'expression fait allusion au troisième tome de l'autobiographie de Canetti, intitulé *Jeux de regard* (dans Écrits autobiographiques, *op. cit.*).
36. V 67 (trad. modifiée) / S 50 : « *Ich hoffte, daß sie mich in Gedanken mit ihrem Hochzeiter verglich, der mir so gut gefallen hatte* ».
37. *Ibid.* : « *Segen* ».
38. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *ich wünschte mir, daß sie ihn mir vorziehen möge, seine schlichte Gehobenheit und leichte Würde meiner anmaßenden Fremdheit, hinter der sie vielleicht Macht und Reichtum vermutete* ».
39. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 349.
40. V 67 / S 50 : « *ganz absurden Hoffnung* ».

chiste, voire colonialiste de la part de l'auteur. N'y a-t-il pas ici également une prise de distance ironique entre la voix de narration et le personnage du voyageur avec ses fantasmes d'homme occidental ? Dans une autre perspective, la séduction et l'érotisme de ce passage peuvent également se rattacher au thème du vitalisme qui traverse le livre entier. Dans cette perspective, la sexualisation des femmes telle qu'elle apparaît dans le récit relèverait moins d'une lutte de pouvoir entre « mâles dominants » que d'une affirmation des forces vitales s'opposant à l'empire de la mort omniprésente dans la ville. En fin de compte, la question semble difficile à trancher et sujette à controverse[41].

Faire connaissance

Après cette parenthèse érotico-sentimentale, le texte relate la première conversation entre les « deux Élie », en alternant discours direct et indirect. Pour le lecteur néophyte, c'est aussi l'occasion d'obtenir des précisions sur le personnage du narrateur et son voyage, dans un récit qui en fut très avare jusqu'à présent. On apprend ainsi que le voyageur vient de Londres et accompagne une équipe de tournage de film. Cette première réponse sur les origines du narrateur relève évidemment d'une simplification outrancière, que celui-ci assume : « J'avais pris l'habitude de donner cette réponse simpliste pour ne pas dérouter les gens[42]. » S'il est sûr qu'une réponse du genre : « je suis un écrivain juif allemand d'origine séfarade balkanique et de nationalité britannique » risquerait de dérouter quelque peu ses interlocuteurs, il est intéressant de noter que Canetti, dont l'anglais était naturellement parfait, avance en quelque sorte masqué à Marrakech, sous l'identité d'un gentleman anglais, s'exprimant occasionnellement en français mais sans doute jamais en allemand.

Le désir que manifeste Élie Dahan de se rendre utile au visiteur étranger met vite mal à l'aise son invité, lorsque le jeune homme s'enquiert des lieux touristiques que celui-ci a déjà vus ou qu'il entend encore visiter. Comme Élie apprend que son invité n'a jamais été à Marrakech, il se propose de servir de guide, pour découvrir le célèbre Palais de la Bahia et d'autres attractions. Le refus opposé à cette proposition tient d'abord au fait que les guides ont tendance à ne faire voir qu'une certaine image de la ville, se limitant aux attractions touristiques. Mais il nous ramène également à l'idée canettienne, érigée en principe dès le troisième chapitre (« Les appels des aveugles ») , selon laquelle le savoir peut empêcher la connaissance : « Je savais qu'aussitôt que

41. Voir Johannes G. Pankau, « Images of Male and Female in Canetti's Fictional, Autobiographical, and Theoretical Work », *op. cit.*
42. *Ibid.* : « *Ich hatte mir angewöhnt, hier diese vereinfachte Antwort zu geben, um die Menschen nicht zu verwirren.* »

l'on s'était confié à un guide originaire du pays, on ne voyait plus rien[43]. » Pour couper court aux questions, le visiteur affirme que son équipe de tournage aurait déjà été pourvue d'un guide par le Pacha de Marrakech (le Glaoui) lui-même. En précisant ses liens avec le projet du film, dont son ami anglais Aymer Maxwell est le producteur, il évoque la présence d'un Américain parmi les acteurs[44], ce qui provoque un tournant important dans la conversation.

Il faut noter à ce sujet que, pour les juifs marocains de cette époque, le « rêve américain » jouait un rôle primordial ; l'Amérique (du Nord) symbolisait un lieu rêvé d'émigration et un modèle de société[45]. D'autant plus que, depuis le débarquement de 1942, l'armée américaine entretenait des bases au Maroc qui furent également un important employeur, notamment de certains membres de la famille Dahan. Aussi, chez Élie, le mot d'américain agit-il comme « un mot miraculeux[46] », il véhicule une aura magico-mythique[47], ce qui finira par ailleurs par agacer fortement son interlocuteur. En tout cas, à partir du moment où le visiteur a déclaré avoir comme ami un Américain, il commence à incarner aux yeux d'Élie ce rêve d'une vie meilleure.

Alors que le fait que son invité ne soit pas lui-même américain avait d'abord suscité une certaine déception[48], la rencontre prend à présent une tout autre dimension pour le jeune juif marocain, comme le constate le narrateur : « Mon renseignement ne rata pas son effet. Il n'insista plus pour me montrer la ville, mais de toutes autres perspectives s'ouvrirent à ses yeux. N'aurions-nous pas, peut-être, un emploi pour lui ? Il accepterait tout genre d'emploi[49]. » Ayant été licencié de la base américaine de Ben Guerir à quelque soixante kilomètres au nord de Marrakech, où il travaillait comme plongeur, Élie misera désormais tous ses espoirs sur sa nouvelle connaissance pour retrouver un travail. Le visiteur, bien qu'il n'entende guère lui laisser d'illusions, en lui expliquant immédiatement que la société de cinéma de son ami n'a plus d'emploi à pourvoir, semble quelque peu affecté par le triste sort du jeune

43. V 67 / S 50 : « *Ich wußte, daß man nichts mehr sah, sobald man sich einmal einem Einheimischen als Führer anvertraut hatte.* »
44. Il s'agit sans doute d'Allan Forbes, voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 417.
45. Chantal Bordes-Benayoun, « Les territoires de la diaspora judéo-marocaine postcoloniale », dans *Diasporas. Histoire et sociétés*, n° 2/2002, p. 99-112, p. 107.
46. V 70 (trad. modifiée) / S 52 : « goldenes Wort ».
47. Voir Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 202.
48. V 67 (trad. modifiée) : « je sentis une légère déception suite à ma réponse, mais je ne savais pas encore ce qu'il eût préféré entendre » / S 50 : « *Ich spürte eine leise Enttäuschung über meine Antwort, wußte aber noch nicht, was er lieber gehört hätte.* »
49. V 68 (trad. modifiée) / S 50 : « *Meine Auskunft verfehlte ihre Wirkung nicht. Er bestand nicht mehr darauf, mir die Stadt zu zeigen, aber ganz andere Aussichten eröffneten sich vor seinen Augen. Ob wir vielleicht eine Stelle für ihn hätten ? Er mache alles.* »

homme dont il attribue désormais le visage inexpressif et l'« air sombre[50] » à son état de chômeur de longue durée.

Reconnaître les siens

S'étant introduit dans cette famille sous un faux prétexte, le visiteur se voit soudainement prendre une remarquable importance pour des gens qui l'avaient d'abord accueilli sans raison précise. À l'espoir suscité chez Élie suite à la découverte des relations (américaines) de son invité s'ajoute une dimension communautaire lorsqu'il pense reconnaître en son interlocuteur un coreligionnaire : « [Élie] avança la tête vers moi, par-dessus la table, et me posa soudain une question. "Êtes-vous israélite ? [en français dans le texte]"[51] » Il s'avère que cette appartenance commune prendra pour Élie Dahan avant tout le sens d'un devoir d'entre-aide de nature assez utilitaire. Dans un premier temps cette « révélation » suscite néanmoins une forte émotion : « Je le lui confirmai avec enthousiasme. C'était si agréable de pouvoir enfin répondre affirmativement et j'étais également curieux de l'effet qu'aurait sur lui cette révélation. Tout son visage s'éclaira d'un large sourire[52]. »

Même si la joie que provoque cette découverte chez Élie Dahan est probablement autant le résultat de son rêve américain et de son sens pratique que de leur judaïsme commun, la rencontre avec la famille Dahan prend ici pour le voyageur une nouvelle fois la dimension d'un retour vers les origines[53]. Non seulement il apprend à ce moment que son interlocuteur porte (quasiment) le même prénom (juif) que lui, mais il découvre chez les Dahan, dont on lui explique au passage les ramifications familiales, « des fruits confits, comme ceux que faisait [s]a mère[54] ». De Roustchouk à Marrakech, les mêmes gourmandises séfarades… Le fait qu'il accepte de reprendre un verre de Mahia, mais préfère ne pas goûter aux fruits « peut-être parce qu'ils m'étaient trop familiers[55] » illustre la dimension émotionnelle de ce télescopage entre son enfance et l'univers des juifs de Marrakech.

50. V 68 / S 51 : « *sah er so finster drein* ».
51. *Ibid.* : « *Er kam mir mit dem Kopf über den Tisch ein wenig näher und fragte plötzlich : "Êtes-vous Israélite ?"* ».
52. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Ich sagte begeistert ja. Es war so angenehm, endlich etwas bejahen zu können, und ich war auch neugierig auf die Wirkung, die dieses Bekenntnis auf ihn haben würde. Er lachte übers ganze Gesicht.* »
53. Jean-Marc Moura (*op. cit.*, p. 82) fait un rapprochement, assez hasardeux il faut dire, entre le nom de famille Dahan et le mot *Daheim* (chez-soi).
54. V 69 / S 51 : « *eingemachte Früchte […] wie meine Mutter sie zu machen pflegte* ».
55. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *vielleicht weil sie mich zu sehr anheimelten* ».

Le retour vers l'enfance amène en outre le thème de la langue maternelle de Canetti, le judéo-espagnol, langue qu'il parlait également avec sa femme Véza et qui fut l'une des langues du judaïsme marocain : « Je racontai que mes ancêtres étaient venus d'Espagne et je demandai s'il y avait encore dans le Mellah des gens qui parlaient le vieil espagnol[56]. » Alors que l'espoir de retrouver des locuteurs judéo-espagnols était sans doute l'une des motivations des pérégrinations du narrateur à travers le quartier juif, cette quête semble condamnée à l'échec quand on sait que la variante marocaine du judéo-espagnol, désignée par le terme de *haketia*, n'était implantée que sur la côte nord du Maroc. Dans le reste du Maroc, et donc à Marrakech, les juifs parlèrent le judéo-marocain, une variante de l'arabe dialectal marocain. S'y ajoute le fait que les écoles de l'Alliance Israélite Universelle, installées au Maroc depuis la fin du XIXe siècle, avaient en général fait considérablement régresser l'emploi du judéo-espagnol au profit du français[57].

Pour le voyageur, le sujet du judaïsme apporte une toute nouvelle dimension à la rencontre avec la famille Dahan, contrastant avec leur apparence française et leurs préoccupations matérielles. La conversation de circonstance du début en a été transformée en un échange porté par un intérêt presque existentiel. Une question d'Élie Dahan à propos de la situation des juifs en Angleterre provoque un nouveau retour en arrière. En cherchant à répondre, le visiteur fait en effet le bilan provisoire de ses années anglaises : « Je me sentis soudain comme un devoir de chaude gratitude à l'égard du pays où tout s'était bien passé pour moi, où je m'étais fait des amis[58]. » On sait qu'après avoir été le pays d'une partie de son enfance, la Grande-Bretagne avait accueilli Canetti une deuxième fois après que l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie l'avait obligé, en 1938, à s'exiler de Vienne. Vivant à Londres durant les années 1940 à 1960, Canetti s'y était effectivement fait beaucoup d'amis, y compris dans les hautes sphères de la société[59], à l'instar des Maxwell ; à ce sujet il aimait également insister sur le fait de n'avoir jamais été témoin du moindre propos ou geste antisémite en Angleterre.

56. *Ibid.* : « *Ich erzählte, daß meine Vorfahren aus Spanien gekommen wären und fragte, ob es noch Leute in der Mellah gäbe, die das alte Spanisch sprächen.* »
57. Danielle Omer, « Une langue sans territoire ? Le judéo-espagnol dans le discours des instituteurs de l'Alliance israélite universelle (1860-1913) », dans Ali Reguigui et Julie Boissonneault (dir.), *Langue et territoire, Études en aménagement linguistique / Language and Territory, Studies in Language Planning*, Sudbury, Université Laurentienne, 2014, p. 373-392, ici, p. 388.
58. V 69 / S 51-52 : « *Ich fühlte plötzlich etwas wie eine warme Dankespflicht gegen das Land, in dem es mir gut ergangen war, in dem ich Freunde gewonnen hatte* ».
59. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 378.

Don et contre-don

Alors que la conversation entre les deux homonymes (sans oublier la présence de la jeune mariée, dont s'est entiché le visiteur, même si le récit ne lui prête jamais la parole) est sur le point de prendre une dimension quasi communautaire, ce qui permet au narrateur de faire ressortir la part juive de son identité, la suite de leur échange fera apparaître une nette différence de point de vue entre ces deux séfarades. En effet, si pour Elias Canetti le judaïsme s'identifie surtout à un héritage culturel et à un destin historique commun, en minorant la dimension religieuse, le personnage d'Élie Dahan semble avant tout réfléchir en termes de communauté religieuse et de relations familiales impliquant un devoir de solidarité et d'entraide.

Le texte fournit une première illustration de cette différence lorsque le visiteur cite le personnage de Lord Samuel pour répondre à une question d'Élie concernant la condition des juifs en Angleterre. Pour l'écrivain allemand exilé à Londres et devenu citoyen britannique, Herbert Louis Samuel (1870-1963), juif pratiquant devenu ministre et ayant ainsi accédé aux plus grands honneurs de la société anglaise, est le symbole d'une certaine excellence culturelle du judaïsme britannique. En outre, la brillante carrière de Lord Samuel illustre l'esprit libéral et ouvert qui règne à ses yeux au Royaume-Uni. Son interlocuteur juif marocain au contraire semble incapable de mener une conversation à ce niveau ; il réduit cet homme à son patronyme de Samuel, nom somme toute assez banal pour un juif, mais qui produit immédiatement un effet de proximité communautaire et familiale : « C'est le nom de ma belle-sœur. Son père s'appelle Samuel[60] », s'écrie Élie.

Le sujet de Lord Samuel permet au moins à la belle-sœur de participer pour une fois à l'échange, ne serait-ce que par un simple signe de la tête. Mais leur malentendu n'est pas sans introduire une certaine rupture dans leur conversation, l'invité s'abstenant désormais d'évoquer son judaïsme et son hôte réfléchissant de plus en plus en termes utilitaires : « À partir de cet instant, ses questions se firent plus hardies[61]. » Le fait de savoir que son invité étranger compte des gens aussi riches et influents que des Lords parmi ses compatriotes juifs lui fait entrevoir la possibilité de tirer profit de l'appui d'un tel coreligionnaire : « L'idée d'une parenté éloignée avec Lord Samuel, dont je lui dis qu'il avait été membre du gouvernement britannique, l'enflamma. Y avait-il d'autres israélites dans notre société cinématographique[62] ? »

60. V 70 / S 52 : « *Das ist der Name meiner Schwägerin. Ihr Vater heißt Samuel.* »
61. *Ibid.* : « *Von diesem Augenblick an wurde er in seinen Fragen kühner.* »
62. *Ibid.* : « *Das Gefühl einer entfernten Verwandtschaft mit Lord Samuel, der, wie ich ihm sagte, Mitglied britischer Regierungen gewesen war, befeuerte ihn. Ob es noch andere Israeliten in unserer Gesellschaft gäbe ?* »

Dorénavant, le calcul intéressé semble l'emporter chez Élie Dahan, dont la stratégie sera de maintenir et d'approfondir la relation avec le voyageur étranger afin de profiter de ce qu'il s'imagine être un réseau d'amis hautement influents et donc susceptibles de l'aider à retrouver un travail. De son côté, le visiteur se prêtera au jeu, malgré son agacement répété face à l'attitude d'Élie Dahan, dans la mesure où ce dernier lui offrira en contrepartie l'accès à d'autres membres de la famille et à leurs maisons. Se développe alors ce qu'on pourrait appeler une logique du don et du contre-don selon la théorie proposée jadis par Marcel Mauss[63], logique dont les deux personnes impliquées savent tirer profit, chacune à sa manière.

Quand Élie invite son nouvel ami anglais à amener la prochaine fois l'autre « israélite » anglais présent dans l'équipe de tournage afin de le lui présenter, celui-ci apprend aussi que l'interlocuteur rêvé du jeune Marocain serait un vrai citoyen américain, à défaut d'un citoyen juif américain : « [Élie demanda :] N'y avait-il aucun Américain chez nous ? C'était la première fois qu'il prononçait le mot "Américain". Je sentis que c'était son mot magique et je compris pourquoi il avait été déçu par mes origines anglaises[64]. » Au moment même où il apprend donc la présence d'un Américain dans l'équipe (il s'agit sans doute de l'acteur Allan Forbes), c'est sur cet ami américain que se concentrent tous les espoirs d'Élie Dahan, le narrateur servant désormais d'intercesseur qu'il s'agit d'encourager et de remercier, en satisfaisant son envie de connaître les coulisses de la vie des juifs de Marrakech.

Pendant toute la durée de cette conversation, le texte souligne régulièrement l'attention que le visiteur porte aux réactions provoquées (ou non) par ses propos chez la mariée qui, à ses yeux au moins, le regarde fixement. Mais à la différence du début de la scène, les connotations sexuelles ont à présent disparu des propos du narrateur. Il reste que cette première rencontre avec des membres de la famille Dahan se termine sur cette réflexion affective de la part du visiteur : « Je me dis que j'étais resté à cause d'elle et que je n'avais pas abandonné l'espoir de parler avec elle[65]. » Est-ce pour ne pas avoir l'impression de dire adieu à jamais qu'il invite Élie, le beau-frère de la femme

63. Marcel Mauss, « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et Anthropologie*, PUF, 1973, p. 149-279.

64. V 70 / S 52 : « *Ob keine Amerikaner mit uns seien ? Zum erstenmal sprach er das Wort "Amerikaner" aus ; ich spürte, daß es sein goldenes Wort war und begriff, warum er anfangs über meine Herkunft aus England enttäuscht gewesen war.* » Voir aussi V 77 / S 57 : « le mot le plus important, le plus chargé d'espérances » ; « *sein höchstes und hoffnungsvollstes Wort* ».

65. V 70 / S 52 : « *Es kam mir vor, daß ich um ihretwillen geblieben war und die Hoffnung, mit ihr ins Gespräch zu kommen, nicht aufgegeben hatte.* »

attrayante, à lui rendre visite à l'hôtel, invitation qu'il aura ensuite l'occasion de regretter amèrement ?

C'est le retour du frère aîné, donc de l'époux de la jeune femme, qui pousse finalement l'invité à prendre congé ; celui-ci évite de justesse un geste qu'il croit offensant lorsqu'il envisage de rétribuer son hôte pour la visite de la maison. Quand le cadet annonce à son frère, en langue arabe, que leur invité est un coreligionnaire, cette information ne semble pas déclencher la même euphorie qu'auparavant : « je fus congédié avec une poignée de main amicale, mais un peu déçue[66]. » Son hôte attendait-il quand même plus qu'une simple poignée de main de la part de l'homme étranger supposé riche ? Le texte semble poser la question sans y répondre.

La demande d'Élie

Le jeune juif du Mellah ne tardera pas à répondre à l'invitation : « Dès le lendemain, Élie Dahan se présenta à mon hôtel[67]. » Cependant, il ne trouve pas sa nouvelle connaissance sur place, celle-ci étant déjà en train de parcourir la médina à la recherche d'autres aventures. Il doit revenir plusieurs fois jusqu'à ce qu'il réussisse à intercepter le voyageur. Telle une ombre, Élie ne quittera désormais plus Elias, finissant par devenir son compagnon quotidien à la fin du chapitre. À l'occasion de cette deuxième rencontre, le narrateur invite le jeune homme à prendre un café sur une terrasse de la proche place Jemâa El Fna[68]. Au bout de longues pages consacrées au quartier juif, le récit ressort ainsi de l'enceinte du Mellah pour amener le lecteur sur cette place emblématique de la ville rouge qui formera le centre de la dernière partie des *Voix de Marrakech.*

Depuis la veille, Élie Dahan semble avoir conçu un plan afin de mettre sa nouvelle connaissance à contribution dans le cadre de sa recherche d'emploi : il lui demandera ainsi d'intervenir auprès de son ami américain de l'équipe de tournage pour obtenir une lettre de recommandation afin d'être réembauché (avec son frère) par les services de la base américaine de Ben Guerir. Il hésite cependant à soumettre d'entrée de jeu cette demande à son interlocuteur. Le narrateur ne manque pas de remarquer sa préoccupation : « D'abord, il parla

66. V 71 / S 53 : « *und wurde mit einem freundlichen, etwas enttäuschten Händedruck entlassen* ».
67. *Ibid.* : « *Schon am nächsten Tage meldete sich Élie Dahan in meinem Hotel.* »
68. D'après son biographe, Canetti logeait avec d'autres membres de l'équipe de tournage au Grand Hôtel Tazi, situé à deux pas de la place Jemâa El Fna (Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 418). Selon le classement dans le guide *Marrakech en trois jours*, *op. cit.,* il ne s'agissait pas d'un « hôtel de luxe » ni d'un « hôtel de grand Tourisme », mais d'un simple « Hôtel de Tourisme », p. 93.

à peine, mais à sa mine inexpressive on pouvait supposer qu'il avait quelque chose sur le cœur[69]. » Ce n'est qu'en réaffirmant leur lien communautaire que la « compréhension du jour précédent[70] » se réinstalle entre eux. C'est un vendeur ambulant de plateaux de cuivre gravés qui leur permet de retrouver ce terrain d'entente :

> Avec sa petite calotte noire, ses vêtements et sa barbe, il était facile de reconnaître en lui un juif. Élie se pencha vers moi d'un air mystérieux et me dit, comme s'il me confiait quelque chose de tout à fait particulier : « C'est un Israélite. » [en français dans le texte] J'acquiesçai avec joie[71].

Comme lors de leur première rencontre, on retrouve dans cette conversation ce mélange de réelle émotion et de calcul intéressé qui caractérise toute leur relation. Suit un long dialogue, reproduit presque exclusivement au style direct (dont le livre est par ailleurs avare) et comportant quelques éléments laissés en français. Au cours de cet entretien Élie Dahan se fera de plus en plus insistant afin d'obtenir ce qu'il demande, non sans mettre en péril leur relation. On peut dire que la démarche d'Élie est guidée par une approche de type communautariste : selon sa logique personnelle, le commandant américain de la base de Ben Guerir serait obligé de lui redonner un emploi de plongeur pour la seule raison qu'un autre Américain, ami de l'ami anglais, le lui demande, lequel ami anglais, donc Elias Canetti, serait obligé de l'aider, lui, Élie, puisqu'ils sont tous les deux juifs.

Qui plus est, l'appel à la solidarité communautaire et le devoir d'entraide s'étendent immédiatement aux autres membres de la famille, puisqu'il faut aussi trouver un emploi à un autre frère (le troisième), prénommé Simon, congédié lui-aussi par les Américains. Certes, cette logique ne s'énonce pas aussi directement, mais on peut dire qu'elle ressort clairement des propos et des réactions d'Élie. Son interlocuteur étranger a bien du mal à comprendre son raisonnement et reste très réservé quant au bien-fondé du projet conçu par le jeune homme. Toutes les objections qu'il avance (ni lui ni son ami ne connaissent ce commandant ; une lettre de leur part n'aura donc aucun effet ; si on les a tous licenciés c'est qu'il n'y a plus de travail chez les Américains…) s'avèrent toutefois inopérantes face à l'obstination d'Élie.

69. V 71 / S 53 : « *Erst sprach er kaum, aber selbst seiner ausdruckslosen Miene war zu entnehmen, daß er etwas auf dem Herzen hatte.* »
70. *Ibid.* ; « *das Einverständnis des Vortags* ».
71. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *an seinem schwarzen Käppchen, an Kleidung und Bart war er leicht als Jude zu erkennen. Élie beugte sich geheimnisvoll zu mir herüber und als hätte er mir etwas ganz Besonderes anzuvertrauen, sagte er : "C'est un Israélite". Ich nickte erfreut.* »

Surmontant toutes les résistances à force d'insister et de répéter, Élie obtient l'engagement du visiteur de soumettre la demande à son ami américain dans un délai de deux ou trois jours. Mais il entend revenir le même jour à l'hôtel afin de lui communiquer le nom dudit commandant américain, nom qu'il doit d'abord aller chercher à la maison, ce qui inspire au narrateur, à bout de patience, un propos des plus désabusés :

> Je maudissais l'instant où j'avais pénétré dans la maison de sa famille. Il viendrait maintenant tous les jours, peut-être plusieurs fois par jour pour me répéter la même phrase. Jamais je n'aurais dû accepter l'hospitalité de ces gens[72].

Le visiteur comprend donc que la faveur de cette hospitalité n'était pas sans contrepartie, que d'en avoir profité a produit un devoir de revanche, un jeu des obligations qu'Élie Dahan semble vouloir pérenniser en lui soumettant une autre invitation : « Aimeriez-vous revenir à la maison ?[73] » Or, au lieu de revenir dans la première maison, celle du Mellah, ce sont les maisons d'autres membres de la famille que le voyageur va pouvoir découvrir, non sans plaisir, du reste.

Sur le chemin de la Berrima

L'insistance et les exigences du jeune homme marocain ont provoqué une forte « irritation » chez le narrateur et produit le « désir de le fuir au plus vite[74] », si bien qu'il refuse d'abord la proposition de retourner voir la famille d'Élie. Le visiteur est en quelque sorte pris à son propre piège : il voulait à tout prix découvrir l'intimité de la vie des autochtones, en forçant quasiment la porte de la maison des Dahan, le voici à présent engagé dans les préoccupations et les difficultés existentielles des membres de cette famille juive de Marrakech pour laquelle il incarne réussite, puissance, richesse, aiguisant ce « désir de l'étranger, de l'exil » qui caractérise le judaïsme marocain de cette époque[75]. Ce n'est que la « honte[76] » provoquée par le fait qu'Élie doit lui faire remarquer qu'il a oublié de régler la note (alors qu'il l'a expressément

72. V 74 / S 55 : « *Ich verwünschte den Augenblick, in dem ich das Haus seiner Familie betreten hatte. Er würde nun täglich kommen, vielleicht mehr als einmal, und immer wieder denselben Satz wiederholen. Ich hätte nie die Gastfreundschaft der Leute annehmen sollen.* »
73. *Ibid.* : « *Möchten Sie nicht wieder zu uns nach Hause kommen ?* ».
74. V 75 / S 55 : « *Gereiztheit* » ; « *ich hatte so rasch wie möglich die Flucht vor ihm ergreifen wollen.* »
75. Voir Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 122.
76. V 75 / S 55 : « *ich schämte mich.* »

invité au café), qui fait s'envoler sa colère naissante et le pousse à flâner en compagnie du jeune homme en direction du Mellah.

Son principal objectif reste néanmoins de se débarrasser de ce compagnon devenu trop envahissant et lassant. De surcroît, celui-ci se croit obligé de « jouer au guide[77] » en lui montrant, à travers un discours stéréotypé et répétitif, tout ce qu'il connaît de toute façon déjà. Et le narrateur de résumer : « [Élie] avait décidé de se rendre utile et la résolution d'un imbécile est inébranlable[78]. » Il conçoit alors une ruse : « Je lui demandai où était la Berrima, le palais du Sultan. Je n'y étais pas encore allé, lui dis-je, mais je savais parfaitement que l'on n'avait pas le droit d'y entrer[79]. » À sa grande surprise, Élie accepte joyeusement de l'y conduire : « Ma tante y habite[80] » ; et le narrateur de se mettre à rêver d'une intrusion au cœur du palais à l'aide de la tante d'Élie qu'il s'imagine en concierge, laveuse ou cuisinière : « Cela m'excitait de pénétrer de cette façon dans le château. Peut-être pourrais-je me lier d'amitié avec la tante et apprendre ainsi quelques détails sur la vie du palais[81]. » L'envie de pénétrer l'intérieur des murs de la ville rouge, le cas échéant à l'aide d'Élie, ne semble pas lui être passée.

Si cette péripétie de l'action repose sur un malentendu, le narrateur pensant par erreur au palais du sultan (qui, en réalité, ne porte pas le nom de Berrima) alors que son guide pense au quartier de la Berrima situé entre le Mellah et le palais, quartier habité à l'époque par un certain nombre de juifs[82], la conversation, pendant que les promeneurs se dirigent vers le sud depuis la place Jemâa El Fna, donne lieu à quelques remarques révélatrices sur la situation politique contemporaine et l'état des relations entres les différents groupes nationaux, ethniques et religieux. C'est le personnage du Glaoui, pacha de Marrakech, le représentant du sultan pour la ville, qui se trouve au

77. *Ibid.* : « *er verfiel nun in die Rolle des Führers.* »
78. *Ibid.* : « *er hatte beschlossen, sich mir nützlich zu erweisen, und die Entschlossenheit eines dummen Menschen ist unerschütterlich.* »
79. *Ibid.* : « *Ich fragte nach der Berrima, dem Palast des Sultans. Da sei ich noch nicht gewesen, sagte ich, aber ich wußte wohl, daß man nicht hinein durfte.* »
80. *Ibid.* : « *Meine Tante wohnt dort.* »
81. V 75-76 / S 56 : « *Es reizte mich, auf diese Weise ins Schloß zu gelangen. Vielleicht konnte ich Freundschaft mit der Tante schließen und so einiges über das Leben dort erfahren.* »
82. Voir Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 478. Il est intéressant de noter, qu'en 1966, Gavin Maxwell, le frère d'Aymer, célèbre naturaliste et écrivain, proche ami de Canetti, a publié une histoire romancée de la maison des Glaoui, qui ont « régné avec un mélange de flamboyance et de terreur » (4e de couverture ; ma traduction). Gavin Maxwell, *Lords of the Atlas*, *The Rise and Fall of the House of Glaoua 1893-1956*, Londres, Eland, 2004 [1966].

centre de ces développements directement liés aux lieux qu'ils traversent, à savoir la rue devant la mosquée de Berrima.

Le Glaoui, symbole des conflits de l'époque

Nommé en 1912, Thami El Mezouari El Glaoui (1879-1956) fut l'un des plus célèbres pachas marocains[83]. Grand seigneur féodal et riche propriétaire terrien, il était une figure-clé de la politique marocaine durant la dernière phase du Protectorat, en tant que « fidèle allié des Français[84] », comme le précise fort justement le texte. En effet, le Glaoui, d'origine berbère, était le principal appui des autorités françaises pour essayer de contenir le soulèvement pour la libération nationale incarnée par Parti de l'Istiqlal et le sultan Mohammed V. Agissant dans l'intérêt du colonisateur, mais satisfaisant surtout sa propre soif du pouvoir et de l'argent, il avait réussi, l'année précédente, à provoquer le départ de cet ancien sultan, envoyé en l'exil en août 1953[85]. À sa place, il fit élire Mohammed ben Arafa, présenté par le texte comme « créature des Français[86] », mais qui fut surtout l'instrument docile de la puissance du Glaoui. Ce coup de force de la part de ce Berbère plongea le pays dans une situation catastrophique car le dédain éprouvé par la population arabe envers le nouveau sultan engendra, de 1953 à 1955, une vague terroriste qui prit l'allure d'une guerre civile[87].

Dans le cadre d'une digression, le texte évoque explicitement les attentats perpétrés à cette époque par la guérilla urbaine du parti de la libération nationale dont certains sont directement contemporains du séjour de Canetti à Marrakech : le 20 février le Glaoui avait failli perdre la vie dans un attentat à la mosquée la Koutoubia ; le sultan, étant visé par des attentats depuis septembre 1953, fut la cible d'un nouvel attentat, à la mosquée Berrima, le 6 mars 1954. Cet attentat, auquel le texte se réfère précisément[88], s'est presque déroulé sous les yeux du narrateur, qui revient sur cet événement sous forme d'une rétrospection narrative, d'une analepse :

> Peu avant cet événement, j'étais allé me promener en compagnie d'un ami dans cette partie de la ville. Nous nous étions trouvés par hasard devant la

83. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 412*sq.*
84. V 76 / S 56 : « *verläßlichste[r] Verbündete[r] der Franzosen* ».
85. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 514*sq.*
86. V 76 / S 56 : « *Werkzeug der Franzosen* ».
87. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 540*sq.*
88. Un bref reportage télévisé consacré à l'évènement, contenant des images d'époque, est disponible sur le site de l'ina, URL : http ://fresques.ina.fr/independances/fiche-media/Indepe00163/l-attentat-de-marrakech-contre-mohammed-ben-arafa.html (consulté le 15 août 2015).

> mosquée et nous avions regardé la foule qui attendait l'arrivée du sultan. La police était au comble de l'énervement, car il y avait eu déjà toute une série d'attentats[89].

Si les touristes (et Européens ?) semblent traités avec moins de brutalité que la population indigène[90], le visiteur est ici témoin de la « chape policière[91] » qui s'était abattue sur le pays à cette époque, et évite de justesse de devenir le témoin direct du crime : « L'attentat eut lieu une demi-heure plus tard[92]. »

Outre cette parenthèse historique introduisant le personnage du Glaoui (lequel réapparaîtra au chapitre treize) et décrivant la situation politique du Maroc durant les dernières années du Protectorat (l'indépendance sera acquise deux années plus tard, en mars 1956), la promenade entre la place Jemâa El Fna et le quartier de la Berrima permet également de compléter le portrait d'Élie Dahan. L'esprit peu subtil de ce dernier semble en effet refléter l'état des relations interethniques et interreligieuses de l'époque, comme le montrent ces propos : « Le pacha hait les Arabes, dit Élie. Il aime les juifs. Il est l'ami des juifs. Il ne permet pas que quelque chose arrive aux juifs.[93] » Si cette attitude est qualifiée de « moyenâgeuse[94] » par le narrateur, que l'éducation pluriculturelle et le refus de tout repli identitaire rendent allergique à de tels propos, elle illustre néanmoins assez fidèlement l'importance déterminante du facteur ethno-religieux au Maroc pendant la période du Protectorat.

Depuis la déclaration Balfour de 1917, en effet, les tensions n'avaient cessé de monter entre arabes et juifs, attisées par toute sorte de crises nationales et internationales, notamment par le conflit judéo-arabe de Palestine. À mesure que le pays s'enfonçait dans la lutte pour l'indépendance, les juifs étaient assimilés aux colons français, puis aux sionistes du nouvel État d'Israël. Le combat des nationalistes se dirigeait alors à la fois contre le colonialisme français, le sionisme et le judaïsme, et les juifs étaient victimes de nombreuses exactions[95]. Vu cette situation, il paraît compréhensible que le Pacha berbère,

89. V 76 (trad. modifiée) / S 56 : « *Knapp vor diesem Ereignis war ich mit einem Freund in jenem Teil der Stadt spazierengegangen. Wir waren durch Zufall vor diese Moschee geraten und hatten uns die Menschenmengen angesehen, die auf die Ankunft des Sultans warteten. Die Polizei war in größter Aufregung, da es schon eine Reihe von Anschlägen gegeben hatte* ».
90. Voir aussi le commentaire de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 200, note 2.
91. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 528
92. V 76 / S 56 : « *Eine halbe Stunde später geschah das Attentat* ».
93. V 77 / S 57 : « *"Der Pascha haßt die Araber", sagte Élie. "Er liebt die Juden. Er ist der Freund der Juden. Er erlaubt nicht, daß den Juden etwas geschieht."* »
94. *Ibid.* : « *mittelalterlich* ».
95. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 471*sq.* ; voir aussi Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 9.

ennemi des nationalistes arabes et allié des autorités françaises (auxquelles les juifs marocains étaient traditionnellement dévoués), apparaisse aux yeux d'Élie Dahan comme un protecteur rassurant et un personnage vénéré, en dépit de la réalité historique, plutôt sombre, du personnage (somme toute assez détestable) du Glaoui[96]. L'esprit d'ouverture du visiteur occidental, choqué par les propos manichéens et étriqués de son compagnon, semble du coup éloigné des réalités socio-politiques qui furent celles d'une époque de forts conflits où se préparait déjà l'exode des juifs du Maroc[97].

La visite chez la tante

Arrivé dans le quartier de la Berrima, qui se trouve au sud de la place Jemâa El Fna et que le texte situe « en dehors des remparts[98] », le narrateur est certes surpris mais point déçu de visiter, au lieu du palais, une simple maison d'habitation. C'est avec grand plaisir qu'il découvre donc la maison de la tante d'Élie : « Je fus très heureux de pouvoir à nouveau voir une maison de l'intérieur et je me félicitai que ce fût un logis aussi simple et sans prétention[99]. » En effet, tout le quartier, habité majoritairement par une population arabe, est décrit non seulement comme humble et modeste mais comme proprement « misérable[100] ». Cependant, comme à son habitude, le narrateur préfère cette forme d'authenticité aux lieux et attractions destinés aux touristes.

Les deux hommes sont accueillis par le « visage aimable et ouvert » de la tante et par la grand-mère d'Élie laquelle « n'avait pas du tout l'air âgée[101] ». Le récit mentionne également les trois petits enfants de la tante dont les cris emplissent la maison. Il se trouve que les visiteurs arrivent à contretemps, ce qui n'est pas sans provoquer une certaine gêne, y compris chez Élie. La rencontre doit en effet avoir lieu dans la petite cour de la maison, les trois pièces que compte la maison étant en train d'être rénovées et les meubles déplacés à cette occasion, ce qui semble par ailleurs indiquer que la maison de la tante est mieux entretenue que le quartier environnant tel que décrit par le texte.

Durant cette visite, le narrateur assiste, sans être capable de la comprendre, à une discussion sérieuse entre le jeune homme et ces deux parents,

96. Voir Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 514*sq.*
97. *Ibid.*, p. 520.
98. V 77 / S 57 : « *außerhalb der Stadtmauer* ». Une affirmation qui n'est pas tout à fait exacte, le quartier de la Berrima faisant bien partie de la médina, même s'il en est séparé par une porte.
99. V 78 / S 58 : « *Ich war sehr froh, wieder ein Haus von innen sehen zu können und pries mich glücklich, daß es ein so einfaches und unscheinbares Haus war.* »
100. V 77 / S 57 : « *sehr ärmlich* ».
101. V 78 / S 58 : « *mit offenen, freundlichen Zügen* » ; « *die gar nicht alt wirkte* ».

une discussion semblant toucher aux problèmes familiaux ou bien à la situation personnelle d'Élie dont la grand-mère ne semble « pas spécialement fière[102] », selon les observations du narrateur. Pourtant, c'est Élie qui monopolise la parole du début jusqu'à la fin : « Élie tenait des discours à sa jeune tante, il parlait en abondance. Son arabe prenait une certaine véhémence dont je ne l'aurais pas cru capable, mais peut-être cela tenait-il à la nature de la langue[103]. »

En dehors de ces éléments anecdotiques mais ô combien réalistes, cette visite en compagnie d'Élie signe surtout le retour du thème de l'érotisme et de la séduction, lequel s'exprime avec une franchise comparable au début du chapitre. Après la belle-sœur, le narrateur s'intéresse de près à la tante d'Élie : « La tante me plaisait. C'était une jeune femme plantureuse[104] », ce qu'il finira même par avouer au neveu : « Votre tante est une jolie femme[105] », tout en regrettant d'avoir ainsi risqué de commettre un impair. Faisant état de ses fantasmes d'homme, le narrateur se compare à nouveau à l'époux dont il s'avoue jaloux, faisant des considérations sur la beauté de la femme et exprimant l' « attirance » que son odeur et son corps exercent sur lui : « je vis ses chevilles fermes. Elles étaient aussi attirantes que son visage[106]. » Sans comprendre cette « inexplicable inclination[107] » et tout en étant gêné par l'idée qu'elle puisse se voir sur son visage, il va jusqu'à s'imaginer que la tante demande à le revoir (en tête-à-tête ?), renouant avec le penchant érotomane décrit précédemment[108].

Cette sexualisation récurrente des femmes, dont on sait qu'elle a valu des critiques parfois violentes à l'auteur[109], s'accompagne en l'occurrence d'une comparaison avec les représentations de femmes orientales sur les tableaux de Delacroix, ce qui rapproche le récit du discours orientaliste de l'Europe du XIXe siècle[110] : « Au premier abord, elle rappelait les femmes orientales telles que Delacroix les a peintes. Elle avait la même coupe de visage, à la

102. *Ibid.* : « *nicht besonders stolz* ».
103. V 78-79 (trad. modifiée) / S 58 : « Élie *redete auf seine junge Tante ein, er sprach erstaunlich viel. Sein Arabisch bekam eine gewisse Heftigkeit, die ich ihm gar nicht zugetraut hätte, aber vielleicht lag das mehr an der Natur der Sprache.* »
104. V 79 / S 57 : « *Die Tante gefiel mir. Sie war ein üppiges, junges Weib.* »
105. V 79 / S 58 : « *Ihre Tante ist eine schöne Frau* ».
106. V 79 (trad. modifiée) / S 58 : « *da sah ich ihre starken Fesseln, sie waren so anziehend wie ihr Gesicht.* »
107. V 80 ; S 59 : « unerklärlichen Neigung ».
108. Voir aussi V 79 : « Nos regards se croisèrent avec un plaisir tout naturel » / S 58 : « *unsere Blicke trafen sich in natürlichem Gefallen.* »
109. Voir notamment Bernhard Fetz, *op. cit.*, p. 80-81.
110. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 44.

fois allongé et plein, la même forme d'yeux, le même nez droit un peu trop long[111]. » Malgré ces échos orientalistes, il faut souligner que le fait de comparer la physionomie de certaines personnes à des peintures ou représentations iconographiques est un procédé récurrent chez Canetti[112]. Il n'est nullement réservé aux femmes orientales et doit en l'occurrence être envisagé dans ses liens avec la célébration du corps féminin comme l'une des incarnations de la vitalité. D'autre part, le protocole que l'écrivain dresse ici du désir masculin, à travers un personnage certes autobiographique mais fictionnalisé, pourrait à nouveau traduire une certaine distance ironique, même si cela ne le lave sans doute pas complètement du soupçon de machisme.

De la Berrima à l'hôtel

La visite chez la tante est immédiatement suivie d'une troisième visite familiale, celle de la boutique de l'un des oncles d'Élie, avant que leurs pas ne les ramènent à l'hôtel. Guidé par sa nouvelle connaissance, le voyageur se voit ainsi présenter de plus en plus de membres de la famille Dahan, et le lecteur peut se faire une image de plus en plus détaillée des ramifications de cette famille et de ses conditions de vie, qui semblent globalement difficiles et précaires. Élie le plongeur et son frère tailleur sont tous les deux au chômage ; le frère aîné a certes un emploi qualifié comme horloger, mais ne travaille pas à son propre compte. Les Samuel, la famille de la jeune épouse, originaire de Mazagan, une ville côtière au nord de Marrakech, semblent également vivre dans des conditions précaires ; l'oncle à qui l'on rend visite possède une petite boutique mais sa fréquentation est en berne. Toutefois, même si Élie peut qualifier le père de sa belle-sœur de « pauvre[113] », il semble établir une différence entre la classe sociale dont fait partie sa propre famille et les « deux cent cinquante » juifs véritablement pauvres, donc miséreux, qui vivent de la mendicité et que le narrateur a déjà pu voir lors de sa visite du cimetière.

Sur le plan esthétique, l'apparence de l'oncle dans sa boutique d'étoffes de soie tranche avec l'attrait exercé par la tante séduisante : « C'était un pe-

111. V 79 / S 58 : « *Sie erinnerte auf den ersten Blick an orientalische Frauen, wie sie Delacroix gemalt hat. Sie hatte dieselbe längliche und doch volle Form des Gesichts, denselben Schnitt der Augen, dieselbe gerade und etwas zu lange Nase.* » Claude Mouchard et Hans Hartje (*Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 207, note 6) citent quelques exemples de tableaux auxquels le texte fait référence, dont la *Parade devant le Sultan du Maroc* et *La Noce juive au Maroc.*

112. Voir par exemple Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 116 ; voir aussi Manfred Schneider, « Die Krüppel und ihr symbolischer Leib, Über Canettis Mythos », dans Coll., *Hüter der Verwandlung*, *Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Munich et Vienne, Hanser, 1985, p. 22-41, ici p. 27.

113. V 79 / S 58 : « *ein Armer* ».

tit homme maigre, blême et triste[114]. » Le narrateur perçoit ce changement presque comme une punition méritée après avoir « convoité la femme d'autrui » sans trop s'en cacher : « Un vilain et ennuyeux oncle compenserait la jolie tante[115] », commente-t-il. Silencieux et discret, l'oncle, dont l'échoppe se situe en « dehors du Mellah[116] », donc sans doute dans le quartier de la Berrima ou alentour, répond néanmoins aux questions posées par le visiteur : « Les affaires allaient très mal. Personne n'achetait rien. On n'avait pas d'argent. Les étrangers ne venaient pas à cause des attentats[117]. » Malgré son sort peu enviable et dont il ne semble pas responsable, ce membre de la famille ne s'attire guère la sympathie du narrateur qui, face à Élie, se retient tout juste de faire « une remarque assez méchante[118] » à son sujet.

Après avoir jeté un coup d'œil, à distance seulement et sans se signaler, sur la boutique d'horlogerie où travaille le frère aîné d'Élie, boutique qui semble se trouver sur le chemin du retour, les deux hommes prennent congé devant l'hôtel. Fort de sa fonction de guide, le jeune homme se sent à nouveau autorisé à revenir à sa demande de lettre : « "Je vous apporterai le nom du commandant demain, dit-il. — Oui, oui", dis-je et rentrai rapidement, en ayant hâte de le retrouver dès le lendemain[119]. » On peut noter — et souligner — ici le ton presque sarcastique que prend le commentaire du narrateur, manifestement excédé.

Les tractations autour de la lettre

Toutes les relations entre le visiteur et les membres de la famille Dahan, en passant par l'intermédiaire d'Élie, sont placées sous un jour ambivalent : d'une part, il s'agit de vraies rencontres qui permettent à l'étranger d'accéder à la vie privée d'un certain nombre d'habitants de la médina ; d'autre part, le texte souligne que cet accueil appelle des contreparties, principalement sous la forme de la lettre de recommandation que le jeune homme lui a réclamée. Même si Élie se place clairement dans une relation d'infériorité face à celui qu'il imagine riche et puissant, il ne manque pas d'audace dans son entreprise

114. V 80 / S 59 : « *Es war ein magerer, kleiner Mann, bleich und traurig.* »
115. *Ibid.* : « *Ein häßlicher oder langweiliger Onkel würde die schöne Tante aufwiegen.* »
116. *Ibid.* : « außerhalb der Mellah ».
117. V 80-81 / S 59 : « *Das Geschäft ging sehr schlecht. Niemand kaufte etwas. Man hatte kein Geld. Fremde kamen nicht wegen der Attentate.* »
118. V 81 / S 60 : « *etwas boshafte Äußerung* ». Et de préciser : « J'avais envie de demander à Élie comment cet oncle s'était comporté au mariage. », V 81 : « *Ich hatte Lust, Élie zu fragen, wie dieser Onkel sich bei der Hochzeit aufgeführt hatte.* », S 60.
119. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *"Ich bringe Ihnen den Namen des Kommandanten", sagte er, "morgen." "Ja, ja", sagte ich, ging rasch hinein und freute mich auf morgen.* » La traduction française publiée commet ici un lourd contre-sens.

et se montre de plus en plus pressant et exigeant, jusqu'à provoquer la colère de son ami étranger.

En attendant que le projet de lettre prenne forme, Élie fait le siège de l'hôtel du voyageur : « Dorénavant il vint tous les jours[120]. » S'il n'ose généralement pas s'installer dans le hall de l'hôtel compte tenu du « mépris[121] » avec lequel le personnel arabe le traite (par méfiance envers le quémandeur ou par antijudaïsme ? le texte soulève la question sans y répondre), il passe son temps à guetter le narrateur, afin de lui communiquer non seulement le nom du chef de la base américaine, mais également pour lui apporter au fur et à mesure tout un tas de papiers, « tous les documents qu'il avait accumulés au cours de sa vie[122] », ainsi que ceux de son frère Simon. Il continue en effet à miser tous ses espoirs sur cette lettre, dont il suit au plus près la genèse, en suggérant moult modifications. Sa foi en la puissance des patronymes étrangers, notamment américains, semble inébranlable. À ses yeux, leur seul nom étranger confère au voyageur et à son ami américain un pouvoir incommensurable. Comme le rapporte le narrateur :

> Il semblait croire que, si seulement je voulais, je pourrais très bien rédiger les ordres qu'il souhaitait à l'intention du commandant de Ben Guerir, et il n'avait pas le moindre doute quant à leur efficacité aussitôt qu'ils seraient mis noir sur blanc. Les papiers avaient un caractère irrésistible dès qu'un nom étranger était inscrit en bas de la feuille[123].

S'étant entretemps mis d'accord pour recommander ensemble le jeune homme, les deux intercesseurs étrangers ne sont nullement convaincus d'une quelconque utilité de cette lettre pour sa recherche d'emploi : « Mais aucun de nous deux ne voulait frustrer Élie de son espoir que la lettre fût enfin écrite.[124] »

Le soulagement du narrateur après l'achèvement de la lettre qu'il présente fièrement à Élie quelques jours plus tard est vite anéanti par l'ingratitude et l'insolence du jeune homme, qui se montre méfiant et intransigeant. Le signe le plus manifeste de cette attitude est l'enchaînement des injonctions que le jeune homme lance à son interlocuteur et qui ponctuent leur échange. Sans

120. V 81 / S 60 : « *Von nun an erschien er täglich.* »
121. V 82 / S 60 : « *Geringschätzung* ».
122. *Ibid.* : « *alle Dokumente, die er je in seinem Leben besessen hatte* ».
123. *Ibid.* : « *Er schien der Meinung zu sein, daß ich die gewünschte Order an den Kommandanten von Ben Guérir sehr wohl verfassen könne, wenn ich nur wolle : und über ihre Wirkung, sobald sie einmal verfaßt wäre, hegte er nicht den leisesten Zweifel. Papiere hatten etwas Unwiderstehliches, sobald ein fremder Name darunter stand.* »
124. V 82 / S 61 : « *Aber wir wollten beide Élie die Hoffnung nicht rauben und so wurde der Brief geschrieben.* »

prononcer le moindre mot de remerciement, il n'a de cesse d'exiger toujours plus de celui qui a gracieusement accepté de l'aider : « Lisez ! […] Traduisez ! […] Écrivez-moi trois lettres ! […] Écrivez *votre* adresse ! […] Écrivez votre adresse ! […] Écrivez l'hôtel ! […] Écrivez l'hôtel […] Écrivez l'hôtel sur les trois lettres[125] ! » En effet, bien que la lettre soit rédigée en anglais, langue qu'il semble ne pas ou mal maîtriser, le jeune homme entend vérifier chaque détail, en exigeant des modifications, des ajouts et trois copies de la lettre. Sans jamais tenir compte des précisions, conseils et objections de son interlocuteur, il s'entête à marteler ses ordres[126].

Il faut admettre que la logique et le bien-fondé de certaines des demandes d'Élie Dahan sont tout à fait compréhensibles, comme celle par exemple de ne pas faire figurer sur la lettre une adresse du Mellah de Marrakech, quartier de pauvres, mais celle de l'hôtel du voyageur. Or, son interlocuteur, jugeant ses nouvelles demandes non seulement impolies et exagérées mais également inutiles et incompréhensibles, finit par être poussé à bout : « Je le congédiai avec colère en me disant : si seulement je pouvais ne plus le revoir[127]. » Toutefois, au lieu de consommer la rupture, leur prochaine rencontre engendrera un rééquilibrage de leur relation, une réconciliation presque. Sentant qu'il faut remotiver son ami anglais, Élie Dahan lui propose en effet d'aller faire une autre (de fait la dernière) visite, chez son père, visite qui récompensera largement le narrateur de ses peines et le rendra des plus conciliants.

La visite au père Dahan

Le père Dahan tient avec l'oncle d'Élie un commerce qui se trouve à proximité immédiate de l'hôtel « dans une rue moderne qui allait de mon hôtel jusqu'à Bab Aguenaou[128] », en se dirigeant vers le sud. Correspondant sans doute à l'actuelle rue Oqba ben Nafi, cette rue est bien connue du voyageur qui l'emprunte plusieurs fois par jour et dans laquelle il avait déjà remarqué la présence de nombreux juifs qui y tiennent des boutiques : « leurs visages m'étaient déjà familiers. Je me demandai si l'un d'eux était celui de son père

125. V 83-84 / S 61-62 : « *Lesen Sie ! […] Übersetzen Sie ! […] Schreiben Sie mir drei Briefe ! […] Schreiben Sie* Ihre *Adresse ! […] Schreiben Sie Ihre Adresse ! Schreiben Sie das Hotel ! […] Schreiben Sie das Hotel ! […] Schreiben Sie das Hotel auf alle drei Briefe !* » (souligné par l'auteur).

126. Axel Gunther Steussloff (*op. cit.*, p. 202) propose de mettre en rapport le discours d'Élie Dahan avec le concept de masque acoustique.

127. V 84 (trad. modifiée) / S 62 : « *Ich entließ ihn verärgert und dachte mir, wenn ich ihn nur nicht wiedersehen müsste.* »

128. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *an der modernen Straße, die von meinem Hotel zum Bab Agenaou führte.* »

et je les passai en revue dans ma mémoire. Lequel cela pouvait bien être[129] ? » Ce passage est une nouvelle illustration du fait que la vie juive de Marrakech de cette époque ne se limite pas au Mellah, et que le narrateur, bien avant de visiter ce quartier spécifique, avait eu l'occasion d'observer le judaïsme de la ville. En se référant aux études historiographiques, on peut penser que la rue dans laquelle vivait le père Dahan représentait à l'époque un lieu résidentiel à la lisière de la médina, investi par des juifs souhaitant abandonner les maisons vétustes et insalubres du Mellah pour s'installer à terme dans la ville nouvelle à l'Ouest de la médina[130]. En effet, le quartier de Bab Agnaou (pour utiliser la graphie actuelle) se situe entre le quartier juif ou celui de la Berrima et la ville nouvelle, appelée Guéliz, fondée par les Français.

Le nombre et la diversité des commerces dans cette rue permettent de renouer avec l'ambiance des souks relatée au deuxième chapitre. En effet, l'aperçu de l'intérieur du magasin de sucre des Dahan rappelle fortement les descriptions du souk, la masse de ses marchandises :

> Il était rempli de sucre sous toutes les formes, soit en pains de sucre, soit en sacs. À toutes les hauteurs, sur tous les rayonnages, il n'y avait rien d'autre que du sucre. Je n'avais encore jamais vu un commerce où l'on ne vendît rien d'autre que du sucre, et je trouvai, Dieu sait pourquoi, la chose très amusante[131].

En attendant le père, que l'on doit aller chercher dans les environs, on présente le voyageur « anglais » à l'oncle, « un petit bonhomme désagréable[132] », ainsi qu'à un monsieur qui se trouve être un juif de Gibraltar s'exprimant en anglais (mais traduit en allemand dans le texte original) : « Je suis britannique ». Le narrateur, n'ayant d'autre prétexte pour justifier son séjour à Marrakech, est obligé de raconter « une fois de plus la vieille histoire du film[133] ». Face à cet homme de Gibraltar, on croit percevoir chez lui à nouveau une certaine déception face à ces juifs marocains vêtus à l'européenne (jusqu'au chapeau) et semblant placer l'Occident, l'Angleterre et l'Amérique au-dessus de tout,

129. *Ibid.* : « *Ihre Gesichter waren mir bereits vertraut. Ich fragte mich, ob einer von ihnen sein Vater, und ließ sie im Geiste Revue passieren. Welcher konnte es sein ?* »
130. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 478.
131. V 84-85 (trad. modifiée) / S 62-63 : « *Es war vollgeräumt mit Zucker in jeder Form, sei es als Zuckerhüte, sei es in Säcken. In jeder Höhe, auf allen Regalen ringsum war nichts als Zucker. Ich hatte noch nie ein Geschäft gesehen, in dem man nichts als Zucker verkaufte und fand diese Tatsache, Gott weiß warum, sehr belustigend.* »
132. V 85 / S 63 : « *ein unangenehmes, schmächtiges Männlein* ».
133. *Ibid.* : « *Ich bin britisch* » ; « *und da ich nichts zu sagen hatte, wiederholte ich die alte Geschichte über den Film.* »

alors que le visiteur est enchanté par le retour vers ses origines orientales que le judaïsme de Marrakech déclenche[134].

L'arrivée du père Dahan met un terme au bavardage autour d'un verre de thé à la menthe qui caractérisait jusqu'ici la visite. La figure imposante de ce vieux monsieur place immédiatement la rencontre sur un autre niveau : « C'était un homme majestueux avec une belle barbe blanche. Il portait une calotte et l'habit traditionnel des juifs marocains, il avait une grosse tête ronde avec un large front, mais ce qui me frappa le plus, fut ses yeux rieurs[135]. » Immédiatement, toutes les sympathies du narrateur sont du côté de ce personnage qui lui donnera l'occasion de revivre un nouveau moment de plénitude.

« Je ressentis pour lui une affection sans bornes »

Le récit confère un poids singulier à l'apparition du père Dahan, qui arrive dans le magasin et que son fils Élie introduit avec une solennité appuyée : « Je vous présente mon père [en français dans le texte][136] ». La noblesse de ce personnage de patriarche semble immédiatement rejaillir sur son fils, qui en prononçant le nom du père arrive à contrebalancer une partie des (très) mauvaises impressions laissées durant les jours précédents : « "Père" résonnait dans sa bouche avec une véritable noblesse et je n'aurais jamais cru qu'un tel imbécile pût donner au mot un caractère aussi sublime[137]. » Toute la rencontre s'articule autour d'un échange de quelques mots seulement mais aboutissant à une expérience qui rappelle fortement l'épiphanie sur la petite place du Mellah. En effet, on pourrait dire que cette rencontre, d'une rare intensité, rejoue cette expérience fusionnelle sur le plan d'une relation interpersonnelle particulière.

Le père ne maîtrisant pas le français (ni sans doute l'anglais), c'est son fils Élie qui sert d'interprète en présentant l'invité (en arabe) : « Il raconta d'où je venais, que j'étais juif et dit mon nom[138]. » Mais alors que le nom d'Elias Canetti « ne ressemble à rien » quand il est prononcé « avec [l]a voix terne et

134. On retrouve dans cette scène le sentiment de nausée — déjà apparu dans les chapitres précédents — lors que le narrateur se dit écœuré par le thé à la menthe qu'on lui sert dans ce décor fait de montagnes de sucre.
135. V 85 (trad. modifiée) / S 63 : « *Er war ein stattlicher Mann mit einem schönen, weißen Bart. Er trug Käppchen und Gewand nach Art der marrokanischen Juden. Er hatte einen großen, runden Kopf mit einer breiten Stirn, aber was mir am meisten auffiel, waren seine lachenden Augen.* »
136. *Ibid.*
137. V 86 / S 63 : « *klang in seinem Mund geradezu erhaben und nie hätte ich gedacht, daß ein so dummer Mensch es zu solcher Erhabenheit bringen könnte* ».
138. *Ibid.* : « *Er erklärte, woher ich käme und daß ich Jude sei, er nannte meinen Namen.* »

à peine articulée » d'Élie[139], la reprise du nom par le père Dahan lui confère une toute autre dimension :

> Il répéta plusieurs fois mon nom pour lui-même en en séparant nettement les syllabes. Dans sa bouche mon nom prenait de l'importance, devenait plus beau. Il ne me regardait pas, mais, au contraire, fixait son regard devant lui comme si mon nom avait été plus réel que moi et comme s'il avait mérité d'être appris[140].

Cette « rumination » du nom d'Elias dans la bouche du père fait écho au personnage de marabout du chapitre quatre mâchant ses pièces, ainsi qu'au mendiant du chapitre précédent mastiquant son beignet sur la place au cœur du Mellah. Mais il convient surtout de mettre en rapport cette scène avec l'importance cruciale que Canetti a toujours conférée aux noms de personnes. Cette forte relation, quasi magique, aux noms propres l'a en effet poussé à appréhender toute personne sous l'angle de l'histoire de son nom, à commencer par son propre prénom, qui inscrit sa vie dans le sillage du prophète Élie de la Thora incarnant la résistance à la mort[141]. À ses yeux, le père Dahan semble justement percevoir la profondeur historique et spirituelle de ce nom qu'il porte.

Comme au chapitre trois (« Les appels des mendiants »), la force des mots que l'homme prononce, la force captivante de sa mélopée, se trouve augmentée par l'étrangeté de la langue qu'il utilise :

> Je l'écoutais, surpris et touché. Dans sa mélopée, mon nom me semblait appartenir à une langue particulière, inconnue de moi. Il le soupesa généreusement quatre ou cinq fois et je croyais entendre le cliquetis des poids. Je ne ressentais aucune inquiétude, il n'était pas un juge. Je savais qu'il découvrirait le sens et le poids de mon nom et lorsqu'il l'eut fait, il me dévisagea de ses yeux rieurs[142].

139. *Ibid.* : « *klang er nach nichts* » ; « *mit [d]er stumpfen, kaum artikulierten Stimme* ».
140. *Ibid.* : « *Er sagte den Namen ein paarmal vor sich hin, wobei er die Silben deutlich voneinander abhob. In seinem Munde wurde der Name gewichtiger und schöner. Er sah mich dabei nicht an, sondern blickte vor sich hin, als wäre der Name wirklicher als ich, und als wäre er es wert, daß man ihn erkunde.* »
141. Voir notamment Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 112 ; voir aussi Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 77*sq.*
142. V 86 / S 64 : « *Ich hörte erstaunt und betroffen zu. In seinem Singsang kam mir mein Name so vor, als gehöre er in eine besondere Sprache, die ich gar nicht kannte. Er wog ihn großherzig vier- oder fünfmal ; mir war, als höre ich das Klingen von Gewichten. Ich fühlte keine Sorge, er war kein Richter. Ich wußte, er würde Sinn und Schwere meines Namens finden ; und als es soweit war, blickte er auf und lachte mir wieder in die Augen.* »

Alors qu'Élie Dahan semble, lui, avoir usurpé son prénom, auquel il ne fait aucunement honneur[143], le narrateur perçoit les gestes et paroles du père comme une confirmation et une bénédiction : « Il était là, debout, comme s'il avait voulu me dire : le nom est bon[144]. » Il ne s'agissait pas de le juger[145], mais de réaffirmer la concordance entre sa personne et le nom qu'il porte. Ainsi, Elias Canetti serait donc digne du prénom biblique qu'il porte[146]. Un prénom qui l'engagerait entre autres à continuer de se battre contre la mort.

Durant toute la scène, le visiteur reste « totalement muet[147] » pour ne pas « rompre le charme[148] », cet envoûtement que produit la parole de ce personnage, le seul de la famille Dahan avec lequel il se sent de profondes affinités. La scène renoue ainsi avec l'idée d'une communication par-delà les mots exposée aux chapitres trois et quatre :

> [I]l n'y avait aucune langue sans laquelle il aurait pu me le faire comprendre. Je lisais sur son visage et je ressentis pour lui une affection sans bornes. Je n'aurais jamais osé me le représenter tel qu'il était. Son imbécile de fils et son maigrichon de frère appartenaient tous les deux à un autre monde[149].

Tandis que le fils, qui sert d'interprète, attend un mot de la part du visiteur, aucun mot n'aurait pu en réalité suffire à exprimer toute l'affection et la gratitude de celui-ci. D'autant que la « stupidité » du fils aurait à ses yeux risqué de détruire cette belle communion : « Il aurait été profanateur de continuer à confier quoi que ce soit à cet interprète, *aucun* interprète ne me paraissant assez bon pour lui[150]. »

143. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 80.
144. V 86 / S 64 : « *Er stand nur da, als wolle er sagen : der Name ist gut.* »
145. Voir le commentaire de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 227, note 7.
146. Voir aussi, par contraste, la scène racontée dans *Le Flambeau sans l'oreille :* « [Les enfants des paysans] me plaisaient si bien que je leur dis mon prénom auquel ils ne comprenaient rien. Ce nom me rendait encore plus étranger pour eux. Ils le répétèrent d'un air dubitatif en secouant la tête. », *Le Flambeau dans l'oreille*, *op. cit.*, p. 476.
147. V 87 / S 64 : « *ganz und gar stumm* ».
148. *Ibid.* : « pour ne pas rompre le charme » ; « *um den wunderbaren Bann […] nicht zu brechen* ». Le mot allemand *Bann* renvoie notamment à une force magique, ensorcelante.
149. V 86-87 / S 64 : « *[E]s gab keine Sprache, in der er es mir sagen konnte. Ich las es von seinem Gesicht und spürte eine unbändige Liebe für ihn. Nie hätte ich es gewagt, ihn mir so vorzustellen, wie er was. Sein stupider Sohn, sein verkniffener Bruder waren beide au seiner anderen Welt.* »
150. V 87 (trad. modifiée ; souligné par l'auteur) / S 64 : « *Er wäre entwürdigend gewesen, diesem Dolmetsch noch etwas anzuvertrauen,* kein *Dolmetsch war mir für ihn gut genug.* »

Par cet événement, qui transforme l'acte banal de prononcer un nom (étranger) en une expérience mystico-religieuse[151], le narrateur marque la distance qui le sépare de son quasi-homonyme Élie Dahan qui l'avait poursuivi durant tout le chapitre. Comme le résume Youssef Ishaghpour, Élie y apparaît somme toute comme « un imbécile, collant, insistant, impertinent, importun et surtout intéressé[152] ». Toutefois, ce jugement ne doit pas faire oublier qu'il y a sans doute quelque chose de l'auteur lui-même dans ce personnage, à l'instar de tous les personnages qui peuplent ses écrits autobiographiques[153]. En somme, Elias et Élie, son « double », ne sont pas sans partager certains de leurs idiosyncrasies et défauts, à commencer par leur relation quelque peu magique aux noms qui, chez Élie, se manifeste surtout dans son rapport au mot « américain ».

Suite à l'épiphanie sur la place au cœur du Mellah, le narrateur opère ici une nouvelle transformation mythique, en inscrivant son histoire personnelle dans une continuité spatio-temporelle qui est celle du judaïsme depuis ses origines orientales légendaires. Dans ce sens, l'« adoubement » par la figure du père équivaut à une confirmation de cette appartenance, lui procurant un sentiment de plénitude[154]. Néanmoins, après un long moment de silence partagé, le charme est rompu par le père Dahan lui-même, qui donne congé au visiteur : « Finalement, une sorte de léger ennui passa sur son front et il dit en arabe à son fils une phrase que ce dernier hésita un moment à traduire : "Mon père vous prie de l'excuser […]"[155] ». Cette réaction semble à mille lieues de l'importance quasi existentielle que le narrateur a donnée à leur rencontre, le commerçant semblant davantage préoccupé par ses affaires que par la rencontre avec cet étranger qui ne décroche pas un mot.

Toujours est-il que la rencontre avec le père Dahan fait partie des expériences les plus marquantes du voyage à Marrakech relatée par le livre, d'autant que ce commerçant est également un « grand érudit[156] », ce qui,

151. À cet égard, voir aussi cette réflexion datant de 1945 : « Les lettres de ton propre nom ont une effrayante magie, comme si le monde en était composé. », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1065.
152. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 121
153. Voir Jeremy Adler, *op. cit.*, p. 323-324 : « Les figures décrites dans l'autobiographie correspondent aux métamorphoses de Canetti, il est lui-même la personne qu'il aime et qu'il hait. »
154. Manfred Durzak, « Ein kanonischer Text ? », *op. cit.*, p. 463 ; voir aussi Christoph Gellner, *op. cit.*, p. 627.
155. V 87 / S 64 : « *Schließlich huschte etwas wie leiser Unmut über seine Stirne und er sagte einen arabischen Satz zu seinem Sohn, der ein wenig zögerte bevor er ihn übersetzte : "Mein Vater bittet Sie, ihn zu entschuldigen […]"* ».
156. V 87 / S 65 : « *großer Gelehrter* ».

outre sa fonction de substitut pour un père trop tôt disparu[157], le rapproche symboliquement du grand lettré que fut Canetti lui-même. En fin de compte, cette rencontre cruciale aura transformé jusqu'à l'attitude du voyageur face au fils Dahan qui l'avait tant exaspéré :

> À partir de ce jour, Élie eut partie gagnée avec moi. J'exauçai avec zèle tous ses assommants petits désirs parce qu'il était le fils de cet homme admirable. Je regrettais presque qu'il n'eût pas de souhaits plus importants, car désormais, il n'y avait rien que je ne lui eusse accordé[158].

Ce qui lui permet au passage, sur un ton ironique, voire acerbe, de passer en revue toutes les tracasseries d'Élie concernant la lettre de recommandation, laquelle finit par voir le jour conformément aux exigences du jeune homme.

Adieux

Sans doute les rencontres avec Élie Dahan et sa famille, entre calcul intéressé et hospitalité communautaire, auraient-elles pu se poursuivre. Toutefois, le récit se termine par une nouvelle illustration de ce qui sépare le voyageur de l'univers dans lequel il s'était introduit. En effet, suite à la visite chez le père, Élie transmet une invitation pour la fête de Pourim (qui se trouvait tomber un 19 mars en 1954). Alors que cette fête aurait fourni au visiteur l'occasion parfaite pour approfondir sa rencontre avec le judaïsme marocain (et le père Dahan), celui-ci décline :

> Je refusai avec des remerciements venus du fond du cœur. Je m'étais représenté la déception de son père devant mon ignorance des rites traditionnels. J'aurais commis toutes sortes d'impairs et je n'aurais pu dire les prières que comme un homme qui ne prie jamais… J'avais honte devant le vieil homme que j'aimais et je voulais lui épargner ce souci[159].

157. Youssef Ishaghpour (*op. cit.*, p. 121) va jusqu'à présenter le père Dahan comme un substitut du père Canetti mort très tôt.
158. V 87-88 / S 65 : « *Von diesem Tag an hatte Élie mit mir gewonnenes Spiel. Ich erfüllte alle seinen lästigen Wünsche mit Eifer, weil er der Sohn dieses herrlichen Mannes war. Es tat mir ein wenig leid, weil er sich nicht mehr gewünscht hatte, denn es gab nun nichts, was ich ihm nicht gewährt hätte.* »
159. V 88 (trad. modifiée) / S 65 : « *Ich lehnte mit herzlichem Dank ab. Ich stellte mir die Enttäuschung seines Vaters über meine Unkenntnis der alten Gebräuche vor. Ich hätte das meiste falsch gemacht und Gebete hätte ich nur sagen können wie ein Mensch, der nie betet. Ich schämte mich vor dem alten Manne, den ich liebte und ich wollte ihm diesen Kummer mit mir ersparen.* »

Si l'on peut s'interroger sur l'incapacité réelle du visiteur à participer dignement à ce genre de fête juive[160], ce refus adressé aux Dahan marque surtout la frontière entre un judaïsme conçu comme communauté religieuse et le rapport complexe que l'écrivain entretenait avec son propre judaïsme[161], s'interdisant de « devenir totalement juif[162] ». Le voyage à Marrakech l'a certes amené à se rapprocher de ses propres origines séfarades, en apprenant à considérer le judaïsme avec plus de sérénité et en se réconciliant dans une certaine mesure avec la religion de ses ancêtres[163]. Cependant, les deux chapitres centraux des *Voix de Marrakech* n'essaient guère de faire illusion quant à l'identité de l'écrivain, en mettant en évidence tout ce qui le sépare, d'une part du judaïsme marocain, et, d'autre part, du judaïsme en général[164].

Au lieu de se fondre dans une identité juive renouvelée, au sens du Baal teshouva[165] par exemple, Canetti affirme sa différence, son idiosyncrasie en tant que juif. Son oscillation entre proximité et distance par rapport au judaïsme s'inscrit également dans sa philosophie de la métamorphose. En effet, pour faire la place aux identités multiples qu'il entend réunir en lui, Canetti se sent obligé de tenir ses racines juives à distance, car elles pourraient entraîner comme un enfermement identitaire[166]. Aussi, malgré l'importance accordée au judaïsme, le récit maintient-il un horizon résolument pluriculturel, en accentuant notamment le caractère hybride de la culture judéo-arabe de Marrakech.

C'est ainsi que s'achève l'incursion de l'écrivain au sein de la communauté juive de Marrakech. On sait que, depuis l'indépendance du Maroc acquise en 1956, cette communauté a connu un exode massif qui est le résultat conjoint du mouvement sioniste et des tensions ethno-religieuses aggravées par la montée du conflit israélo-palestinien[167]. Alors que, au moment du voyage de Canetti en 1954, Marrakech comptait environ 16 000 juifs, soit 7,5 %

160. Johannes G. Pankau, « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », *op. cit.*, p. 356-357. Voir aussi le commentaire de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 232, note 4.
161. Voir cette note datant de l'année 1944 : « J'aime les juifs. Si je n'étais pas moi-même juif, je les aimerais encore plus, et c'est peut-être ça la seule raison pour laquelle j'aimerais ne pas en être un. » (cité d'après Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 336.)
162. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1030.
163. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 538.
164. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 122.
165. Littéralement « celui qui revient (à la voie droite) » ; le terme décrit notamment une personne qui, s'étant éloignée de l'orthodoxie religieuse, choisit de revenir à ses pratiques.
166. Olivier Agard, *op. cit.*, p. 48.
167. Michel Abitbol, *op. cit.* 563*sq.*

de la population de la ville[168], lors de la publication du livre en 1968, la population juive de Marrakech avait été divisée par 5, passant à moins de 2% de la population[169]. Aujourd'hui, le quartier du Mellah, ayant pris le nom de Hay al-Salam, ne compte plus que quelque cent à deux cents habitants juifs[170], soit environ 0,5% de ce que cette population représentait avant la Seconde Guerre mondiale. Dans ce sens, le récit de Canetti pourrait également se lire comme un lieu de mémoire littéraire érigé à l'identité juive perdue de Marrakech.

168. *Ibid.*, p. 511 ; chiffres croisés avec Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 212 et Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 57.
169. Estimation selon Emily Gottreich, *op. cit.*, p. 57.
170. *Ibid.*, p. 132.

Quatrième partie

Sur la « place des morts » et alentour

Lecture des chapitres neuf à quatorze

Succédant aux deux chapitres centraux axés sur le Mellah et la vie juive de la « ville rouge », la dernière partie des *Voix de Marrakech* renoue avec le rythme initial du livre, en proposant six chapitres de longueur variable, parfois très courts, consacrés à des personnages, lieux et thèmes d'une grande diversité. À cet égard, on peut parler d'une certaine symétrie entre la première et la dernière partie du livre, sur le plan formel mais également par la manière qu'elles ont de créer des micro-récits d'une portée existentielle à partir d'événements et d'observations pouvant paraître anodins de prime abord. Or, l'identité de cette dernière partie — et également, d'une certaine manière, son unité — découle avant tout de la préférence topographique qu'elle accorde à la place Jemâa El Fna[1], cette place publique mythique au sud-ouest de la médina, désormais reconnue par l'UNESCO comme « chef d'œuvre du patrimoine culturel immatériel de l'humanité »[2].

Symbole de Marrakech et l'une des principales attractions touristiques du Maroc, cette place, qui fait partie intégrante des figures imposées de tout texte littéraire consacré à la ville, se transforme tous les soirs en un immense banquet populaire à ciel ouvert, une véritable « cour des miracles »[3]. Si Jemâa El Fna n'est pas absente des chapitres précédents, formant la topographie implicite de certains d'épisodes tels que la visite des souks (dont l'entrée se trouve sur la place) ou la deuxième rencontre avec Élie Dahan (dans un café de la place), elle représente désormais le centre gravitationnel du récit[4].

1. Dont une aquarelle orne l'édition de poche de la traduction française des *Voix de Marrakech.*
2. Voir Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, *La Place Jemâa El Fna*, *patrimoine culturel immatériel de Marrakech*, *du Maroc et de l'humanité*, Rabat, Publications du Bureau de l'Unesco, 2006.
3. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 186*sq.* ; Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 166.
4. Ce pourquoi il est difficile de souscrire au propos de Rachida Nachit lorsqu'elle affirme que Jemâa ne jouerait qu'un rôle marginal dans le récit de Canetti (*op. cit.*, p. 166).

Quatre des six chapitres se déroulent en effet directement sur Jemâa El Fna ; les deux autres se situent dans ses abords immédiats, la place apparaissant alors comme arrière-plan ou comme contraste. Cependant, le texte s'abstient une nouvelle fois de fournir une vision d'ensemble, une cartographie des lieux. La troisième partie du livre n'ambitionne ainsi nullement de dresser un portrait de la place, même si elle arrive, au fil des épisodes, à en restituer une certaine vérité essentielle.

Traditionnel lieu d'échanges entre l'extérieur et la médina, la place fit, à l'époque du voyage de Canetti, figure de porte d'entrée de la ville, en abritant une gare routière qui accueillait les voyageurs venant de toutes les régions du pays. En témoigne notamment le début du célèbre film *L'Homme qui en savait trop* qu'Alfred Hitchcock a tourné à Marrakech à la même époque[5]. Mais c'est surtout sa vie nocturne qui attire le voyageur sur Jemâa El Fna, lorsqu'une foule de forains, camelots et artistes de rue installent leurs restaurants ambulants et leur stand, et que la place devient rapidement noire de monde dans une ambiance festive familiale. Outre les terrasses de café, restaurants et hôtels de la place, on peut alors trouver rassemblés dans ce « creuset de la diversité culturelle[6] » : gargotiers, vendeurs de jus d'orange pressée, porteurs d'eau, cracheurs de feu, arracheurs de dents, montreurs de singes, charmeurs de serpents, acrobates, saltimbanques, bonimenteurs, diseuses de bonne aventure, tatoueuses au henné, conteurs d'histoires, groupes de musique, danseurs folkloriques, échoppes d'artisanat marocain, marchands ambulants, marabouts, guérisseurs…

Certains de ces hommes et de ces femmes — comme les conteurs d'histoire, les écrivains publics, les marchands (ou plutôt marchandes), les bonimenteurs et les mendiants — entreront directement dans cette troisième partie des *Voix de Marrakech* dont l'action se déroule majoritairement le soir et la nuit. Dans la mesure où la plupart des épisodes de cette partie se déroulent sur une place ouverte, l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, les murs et frontières séparant les différents espaces, occupent désormais une place moindre, sans toutefois disparaître du récit. Ce sont d'autres thèmes, comme la condition des femmes et des enfants, ainsi que la misère et la lutte de l'homme (et de l'animal) pour la survie, qui se trouvent au centre. Derrière les aspects pittoresques, folkloriques et spectaculaires de la place, c'est le

5. *The Man Who Knew Too Much*, film américain d'Alfred Hitchcock sorti en 1956 ; avec James Stewart et Doris Day ; scénario de John Michael Hayes, d'après une histoire de Charles Bennett et D.B. Wyndham-Lewis. Voir la fiche complète du film : http ://www.imdb.com/title/tt0049470/
6. Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, *op. cit.*, p. 50.

paupérisme touchant une grande partie des habitants de la ville qui s'expose ainsi de manière visible et concrète sur Jemâa El Fna[7].

L'apparence de grande fête collective possède donc comme contrepoint le malheur individuel, ce qui donne lieu, dans l'ensemble, à un portrait contrasté, entre joie et désolation. Il se trouve que cette dimension grave de Jemâa El Fna est inscrite à même son nom. Renvoyant à une époque où y furent exposés les corps et les têtes des suppliciés, le nom arabe de la place pourrait en effet se traduire par « place du néant », « assemblée des morts » ou « réunion des trépassés ». Aussi la place Jemâa El Fna, que je propose de désigner, en suivant entre autres Edith Wharton[8], comme « place des morts », est-elle autant l'incarnation d'une vitalité foisonnante et débordante que d'une misère extrême et de vies au bord de la mort. De cette manière, elle offre au récit le cadre idéal pour renouer avec l'illustration de la lutte de la vie contre les forces morbides, qui est le thème central de toute l'œuvre de Canetti, et qui traverse également d'un bout à l'autre les *Voix de Marrakech.*

Avant d'entrer dans le commentaire détaillé des textes, il paraît utile de rappeler le synopsis de ces six derniers chapitres : sur la place Jemâa El Fna, le narrateur observe les conteurs et écrivains publics (chapitre 9) ; ainsi que des vendeuses de pain et leurs clients (chap. 10) ; dans un restaurant français, il entend le récit de l'exploitation d'une prostituée par un groupe de colons, ce qui provoque son indignation (11) ; la nuit sur la place, il voit un âne maltraité et moribond mais néanmoins capable de désir sexuel (12) ; dans un bar européen, il s'aperçoit des liens entre les propriétaires et le « milieu » de la ville, et apprend le destin malheureux d'un jeune couple mixte (13) ; sur la grande place, il aperçoit enfin, accroupie au sol, une forme vivante à peine reconnaissable émettant un seul son (14). On peut ajouter que, globalement, cette troisième partie du livre poursuit une évolution entamée dans la partie précédente (chapitres sept et huit), en accordant une place plus importante à la communication langagière (conversations, dialogues, etc.), ce qui permet d'approfondir et d'affiner les portraits des gens de Marrakech rencontrés par le narrateur.

7. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 194.
8. Edith Wharton, *op. cit.*, p. 123.

L'oral et l'écrit
(9. « Conteurs et écrivains publics[1] »)

Sur la place

Le chapitre neuf, premier chapitre de la troisième et dernière partie des « notes écrites après un voyage », appartient à la poignée de textes du livre ayant été publiés dès 1956 en revue, soit plus de dix ans avant la parution des *Voix de Marrakech* en volume[2]. Cette publication précoce — et à l'identique — du texte explique sans doute en partie l'absence de toute transition et de toute contextualisation par rapport à ce qui précède. Après avoir fait connaissance avec « La famille Dahan », le lecteur se retrouve en effet au milieu d'un spectacle de rue, sans qu'on lui ait présenté au préalable les lieux, les circonstances, le cadre temporel de ce nouvel épisode. Sans autre introduction, la première phrase du chapitre va ainsi tout droit dans le vif du sujet : « Ce sont les conteurs qui attirent le plus de monde[3] ».

Bien que l'incipit aborde immédiatement un spectacle de conteurs d'histoires, le chapitre décrira bien *deux* scènes distinctes de la place, annoncées dès le titre : « conteurs et écrivains (ou scribes) ». Ces deux attractions de Jemâa El Fna sont en effet décrites successivement, tout en étant reliées par une thématique commune. En décrivant l'art des conteurs d'histoires, puis le travail des écrivains publics, le récit dresse en effet le portrait de deux personnages illustres de la vie publique de Marrakech incarnant deux formes archaïques de la littérature et de l'écriture. Les conteurs font entendre l'une

1. V 89-93 / S 66-69 : « *Erzähler und Schreiber* ».
2. Dans le n° 2/1956 de la revue *Wort in der Zeit.* Les autres chapitres se trouvant dans ce cas sont les n° 1 (« Begegnung mit Kamelen »), 10 (« Die Brotwahl ») et 14 (« Der Unsichtbare »).
3. V 89 / S 66 : « *Am meisten Zulauf haben die Erzähler* ».

des voix les plus célèbres, emblématiques et spectaculaires de la ville, alors que les écrivains publics se caractérisent notamment par leur nature muette contrastant avec l'ambiance générale de la place et de la ville.

À l'instar des chameaux et des souks, les conteurs et les écrivains publics font incontestablement partie des lieux communs de l'imaginaire orientaliste[4]. En même temps, Canetti réussit dans son texte à les investir d'une problématique originale et personnelle. À la fois lointaines et proches, ces deux figures, disparues de la culture européenne moderne, amènent en effet le narrateur à s'interroger sur la figure de l'écrivain, sur sa propre pratique littéraire et les liens qu'il entretient avec son public, en comparant notamment les deux modes de transmission que sont l'oral et l'écrit par rapport à leur fonction sociale au sein de la cité. Vu sous cet angle, le chapitre témoignerait en outre du besoin de Canetti de réaffirmer son identité d'écrivain (et de conteur d'histoires, somme toute) à un moment où il se concentrait exclusivement sur son ouvrage non fictionnel *Masse et puissance*[5].

La halka

Au début du chapitre, le visiteur décrit le cadre des spectacles que les conteurs présentent chaque soir sur la place, spectacles qui attirent le plus de monde parmi les attractions de Jemâa El Fna : « Autour d'eux se forment les cercles de spectateurs les plus denses et les plus permanents[6]. » Ces « cercles », désignés communément par le terme de *halka*, sont en fait un élément structurant, associé de façon intime à la place Jemâa El Fna, seul lieu animé de la ville. Le narrateur précise la forme de ces cercles : « Les auditeurs s'accroupissent en un premier cercle sur le sol […]. D'autres debout, forment un deuxième cercle[7]. »

Il faut noter que ce que le texte associe ici à l'univers des conteurs vaut de manière générale pour tous les groupes de musique, acrobates, clowns, charmeurs de serpent, dresseurs de singe et pour tous les spectacles de la place destinés à divertir le public et à l'aider à s'évader de la banalité ou de la misère de la vie quotidienne. Les spécialistes de l'histoire de Marrakech expliquent à ce sujet :

4. Anne Fuchs, « Der touristische Blick », *op. cit.*, p. 83 ; Edgard Piel, *op. cit.*, p. 142 ; Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 155.
5. Voir l'introduction (I.2).
6. V 89 (trad. modifiée) / S 66 : « *Um sie bilden sich die dichtesten und auch die beständigsten Kreise von Menschen.* »
7. *Ibid.* : « *in einem inneren Ringe hocken sich die Zuhörer auf den Boden nieder […]. Andere bilden stehend einen äußeren Ring.* »

> L'identité même de Jemâa El-Fna repose sur les nombreux spectacles se déroulant dès la fin de la journée […]. La *halka* se fait et se défait, de façon incessante, en fonction des flux et des va-et-vient des spectateurs. Les paroles et les gestes se répètent, dans un processus qui est l'essence même de ce type de spectacle. […] Le visiteur peut passer d'un spectacle à un autre, faire le tour des halka, s'arrêter davantage sur l'une ou l'autre d'entre elles selon ses goûts, ses préférences, ses besoins du moment et ses particularités culturelles et sociales[8].

Au fil de ses visites, le narrateur semble s'être parfaitement adapté à cette pratique locale, se laissant transporter par la richesse des voix que recèle la place, bien qu'il insiste sur le fait de s'être beaucoup attardé devant les conteurs. En effet, les conteurs, travaillant seuls ou en binôme, réussissent particulièrement bien à fidéliser leur public, lequel ne s'éloigne généralement pas avant qu'ils aient fini leur spectacle, comme si un pacte avait été noué[9]. Tous les spectateurs, qu'ils soient assis ou debout, sont captivés par leur art de mettre en scène les histoires, comme le rapporte le texte : « ils bougent à peine, fascinés, suspendus aux mots et aux gestes du conteur[10]. » On sait par ailleurs que le public local, réputé très exigeant, peut suivre quotidiennement les épisodes successifs d'une histoire s'étalant sur plusieurs mois à l'instar du grand modèle du conte enchâssé que sont les *Mille et une nuits*.

La puissance de la parole

Le spectacle des conteurs est autant visuel que sonore, dans la mesure où les artistes mettent en scène leurs récits au moyen de gestes étudiés, revêtus de précieux costumes. Tels des comédiens, ces artistes ne regardent pas le public, mais sont plongés dans l'univers de leurs histoires, peuplées de nombreux personnages et héros auxquels ils insufflent la vie. Le narrateur croit ainsi sentir planer « la vie au-dessus des têtes du public[11] ». Or, le visuel n'est pas une fin en soi, car c'est « en l'honneur de leurs mots » qu'ils mobilisent tous ces moyens ; des mots dont celui qui les dit est « fier » et qui lui sont « précieux »[12]. Les conteurs, régnant sur l'« empire de leurs mots[13] », font avant tout preuve d'une extraordinaire maîtrise de la parole. C'est le pouvoir d'incarnation de cette parole, sa plasticité, ses modulations de ton et de

8. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 193.
9. Voir Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, *op. cit.*, p. 47.
10. V 89 / S 66 : « *die bewegen sich kaum, sie hängen fasziniert an Worten und Gesten des Erzählers* ».
11. V 90 (trad. modifiée) / S 66 : « *[ich] spürte das Leben zu Häuptern der Zuhörer* ».
12. V 89-90 / S 66 : « *ihren Worten zu Ehren* » ; « *stolz* », « *kostbar* ».
13. V 90 / S 66 : « *Reich ihrer Worte* ».

rythme qui fascinent le plus le narrateur : « Leurs paroles viennent de plus loin et restent plus longtemps suspendues dans l'air que celles des hommes ordinaires. Je ne comprenais rien, et cependant je restais debout, à portée de leur voix, toujours ensorcelé[14]. »

Ces mots prononcés « avec véhémence, avec flamme[15] » sont une parole d'une extraordinaire puissance et portée, semblant suspendre momentanément la fugacité habituelle de l'oral. Ils réussissent à captiver jusqu'au visiteur étranger qui, pourtant, n'en comprend pas le sens. On retrouve ici exprimée l'idée, développée au chapitre trois à partir des « appels des aveugles », d'une communication au-delà du sens : « Je ne comprenais rien, et cependant, aussitôt que j'étais à portée de leur voix, je m'arrêtais, fasciné[16]. » À l'instar de la « substance merveilleusement lumineuse[17] » produite par les cris des mendiants aveugles, le fait de ne pas comprendre le sens des mots prononcés par les conteurs d'histoires remplit la fonction de préserver la puissance, l'authenticité et la magie de cette parole représentant, selon le narrateur, « une enclave d'une vie antique et inviolée[18] ».

Bien qu'il s'agisse d'une parole « sans la moindre signification[19] », le spectateur affirme en percevoir, outre la vitalité et la puissance, certaines nuances et inflexions : « Je pouvais sentir la solennité de beaucoup de mots et les intentions perfides de certains autres. J'étais séduit par les flatteries comme si elles m'eussent été adressées. J'avais peur dans le danger[20]. » L'expression des émotions et affections semble donc à même de transcender la barrière linguistique. On peut noter que le terme de flatterie relie la parole des conteurs aux « mots tendres » que le visiteur pensait recevoir de la part de la « femme derrière la grille » au chapitre six[21]. Ici comme là, il a l'impression que les paroles incomprises s'adressent à lui…

Cependant, à la différence des épisodes précédents, le narrateur reconnaît que son incapacité à comprendre pose problème et que l'apprentissage

14. *Ibid.* : « *Ihre Worte kommen von weiter her und bleiben länger in der Luft hängen als die gewöhnlicher Menschen. Ich verstand nichts und doch blieb ich in ihrer Hörweite immer gleich gebannt stehen.* »
15. *Ibid.* : « *mit Wucht und Feuer* ».
16. V 90 (trad. modifiée) / S 66 : « *Ich verstand nichts und doch blieb ich in ihrer Hörweite immer gleich gebannt stehen.* »
17. V 27 / S 21.
18. V 90 / S 67 : « *eine Enklave alten und unberührten Lebens* ».
19. V 90 / S 66 : « *ohne jede Bedeutung* ».
20. *Ibid.* : « *Ich konnte die Feierlichkeit mancher Worte spüren und die heimtückische Absicht anderer. Von Schmeicheleien war ich angetan, als hätten sie mir selbst gegolten ; ich fürchtete mich in Gefahren.* »
21. V 41 / S 31 : « *Koseworte* ».

de la langue étrangère serait une chose désirable : « J'aurais souvent payé cher pour comprendre et j'espère qu'un jour viendra où je pourrai honorer ces conteurs ambulants comme ils le méritent[22]. » En effet, le voyageur perçoit bien que, ne participant pas réellement à la communication, il est exclu de la communauté qui s'établit au sein du cercle formé autour du conteur : « pour lui, je restais un étranger dans son cercle enchanté, car je ne le comprenais pas[23]. » Contrairement à l'expérience qu'il fait tous les jours à Marrakech, les regards ne se tournent pas vers l'étranger, mais se désintéressent de lui, de manière presque ostentatoire, ce qui l'irrite presque : « Au début, je ne voulais pas croire que je les intéressais si peu, c'était trop inhabituel pour être vrai[24]. » Cette remarque rappelle au passage la place particulière que le visiteur étranger occupe dans l'espace public de la ville marocaine où il n'arrive pas à se fondre dans la masse des habitants.

Le pouvoir des contes

Est-ce le fait de s'identifier aux conteurs qui provoque, chez le narrateur, ce retour au *logos* après avoir mis en avant « la puissance exotique des cris[25] », le niveau prébabélien du langage[26] ? Est-ce leur commune appartenance à un espace littéraire conçu comme espace social de communication qui amène cette réhabilitation du sens ? Bien que les conteurs de Jemâa El Fna incarnent une forme archaïque de la littérature, l'écrivain moderne qu'est Canetti croit partager beaucoup de choses avec ceux qu'il appelle ses « frères plus âgés et meilleurs[27] ». Du fait de cette parenté il déclare : « Leur langue était aussi importante pour eux que la mienne pour moi[28]. » De manière quelque peu rousseauiste, il vante en outre cette littérature orale, aujourd'hui menacée, comme « enclave d'une vie antique et inviolée » où la création littéraire serait encore pleinement intégrée à la vie de la cité. Cette littérature qui incarne la vitalité de la communauté serait ce à quoi l'écrivain aspire lui-même : « moi aussi j'ai le pouvoir de rassembler des gens autour de moi et de leur dire des

22. V 90 / S 67 : « *Oft hätte ich viel darum gegeben zu verstehen, und ich hoffe, der Tag wird kommen, da ich diese fahrenden Erzähler so würdigen kann, wie es ihnen gebührt.* »
23. *Ibid.* : « *für ihn blieb ich ein Fremder in seinem Zauberkreise, denn ich verstand ihn nicht* ».
24. V 90 / S 66 : « *Anfangs wollte ich gar nicht glauben, daß ich sie so wenig interessiere, es war zu ungewohnt, um wahr zu sein.* »
25. V 27 / S 21.
26. Voir les analyses du chapitre trois (« Les appels des aveugles »).
27. V 91 / S 67 : « ältere und bessere Brüder ».
28. V 90 / S 67 : « *Ihre Sprache war ihnen so wichtig wie mir die meine.* »

histoires et eux aussi, m'écoutent[29]. » À cet endroit, le texte fait sans doute allusion aux talents de récitant de Canetti, dont les lectures publiques étaient célèbres avant même qu'il ait publié son premier texte.

Il faut noter que le terme d'*Erzähler*, utilisé par Canetti pour désigner les conteurs de la place, est compatible, en allemand, avec le concept d'écriture, le terme étant l'un des synonymes possibles d'écrivain (*Schriftsteller*). Lui comme ses confrères de Jemâa El Fna sont des conteurs/*Erzähler.* Toutefois, il convient de mettre en perspective cet autoportrait de Canetti en écrivain ayant trouvé son public (« j'ai le pouvoir de rassembler des gens autour de moi ») avec la situation réelle de l'écrivain en 1954, quand le futur Prix Nobel restait un auteur plutôt confidentiel sur la scène littéraire, dans la mesure où son premier roman *Auto-da-fé* (1935), bien que considéré comme un chef d'œuvre, a connu une réception tardive, notamment en Allemagne où il ne sera véritablement remarqué que lors de sa deuxième réédition en 1964. Il s'agit donc en l'occurrence autant, voire davantage d'un idéal auquel il aspire que d'une authentique fonction sociale ou consécration par le public.

D'autre part, il faut se rappeler que depuis la fin des années 1930, Canetti, loin de cultiver le « pouvoir des contes[30] », s'était infligé une stricte ascèse littéraire, une véritable interdiction de raconter, d'écrire des histoires, afin d'employer toute son énergie à la préparation de sa grande somme théorique *Masse et puissance*, qui ne paraîtra qu'en 1960. Il s'était en quelque sorte autocensuré en tant que conteur. Vu sous cet angle, le chapitre sur les conteurs d'histoires de Jemâa El Fna prend l'allure d'un hommage rendu à l'antique mais néanmoins éternel pouvoir de la fiction, annonçant la fin de ce qui représente une vraie crise littéraire dans la vie de Canetti, crise surmontée notamment grâce à la rédaction des textes composant les *Voix de Marrakech*[31].

Enfin, on peut penser que, si les conteurs d'histoires orientaux apparaissent ici comme un idéal, c'est qu'ils renvoient, telle une utopie rétrospective[32], à une sorte d'imaginaire primitif de l'écrivain, dont le premier livre de littérature, découvert à l'âge de six ans, était la version anglaise des *Mille et une nuits* (*The Arabian Nights*)[33]. Outre le fait que les contes populaires qui composent ce recueil font toujours partie du répertoire des conteurs de la place Jemâa El Fna, le personnage de Shéhérazade, racontant chaque nuit une nouvelle histoire afin d'échapper à la mort, est comme une lointaine parente

29. V 91 / S 67 : « *auch ich kann Menschen um mich versammeln, denen ich erzähle ; auch mir hören sie zu* ».
30. *Ibid.* : « *Macht des Erzählens* ».
31. Voir l'introduction (I. 2).
32. Voir Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 180.
33. Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 45.

des conteurs d'histoires de Marrakech décrits dans ce chapitre[34]. L'enfance de Canetti, pétrie de mythes et de légendes[35], a sans doute rendu celui-ci particulièrement réceptif à leur art du conte. N'a-t-il pas lui-même pu être comparé à un conteur oriental[36] ? Et ses talents de comédien lors de la lecture de ses propres textes, de ses pièces de théâtre notamment, ne font-ils pas réellement de lui un semblable des conteurs de Jemâa El Fna ?[37]

L'oral contre l'écrit

Malgré ses affinités avec les artistes qu'il observe et écoute, le narrateur reconnaît lui-même la distance qui le sépare de l'art des conteurs de Jemâa El Fna. Dans la suite du texte, il pointe des différences substantielles entre le spectacle de rue des conteurs de Marrakech et sa propre situation d'écrivain occidental installé à Londres : alors que les conteurs mèneraient une vie héroïque de vagabonds, n'ayant que leur mémoire pour transporter leurs récits et s'exposant à la « cohue du marché parmi des centaines de visages étrangers[38] », l'écrivain moderne qu'est Canetti s'abriterait derrière les murs de sa maison et derrière son bureau en s'étant dangereusement « voué au papier[39] ». La dimension autocritique de ce tableau saute aux yeux ; la comparaison se fait clairement au détriment de la littérature pratiquée par l'écrivain occidental. On pourrait parler ici d'une valorisation de l'oralité face à l'écrit, valorisation qui, à l'instar du titre du livre, rompt avec le discours ethnologique et sa tendance à dévaloriser les cultures orales dépourvues d'écriture[40].

Cependant, le récit ne se contente pas d'expliquer la différence entre littérature orale et écrite. Le passage en question comporte un net parti pris

34. Sur l'origine, la nature et le contenu des contes de Jemâa El Fna, voir Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, *op. cit.*, p. 39-46.
35. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 41.
36. Willi Winkler, « Geschichten vom träumenden Exoten, Elias Canettis Reisebericht "Die Stimmen von Marrakesch" », dans *Süddeutsche Zeitung*, 30 avril 2004, p. 13.
37. Les nombreux enregistrements de Canetti lisant ses propres œuvres donnent une première impression de son immense talent de récitant ; en outre, de nombreux témoignages soulignent l'importance du gestuel lors de ces lectures. Voir les enregistrements disponibles : Elias Canetti, *Das Hörwerk, 1953-1991*, Francfort-sur-le-Main, Zweitausendeins Verlag, 2005.
38. V 91 / S 67 : « *Gewühl der Marktes, unter hundert fremden Gesichtern* ».
39. *Ibid.* : « *dem Papier verschrieben* ». Claude Mouchard et Hans Hartje (*Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 240) proposent la traduction « j'ai signé un pacte avec le papier ».
40. Une perspective qui est soutenue par le verbe allemand « verschreiben » choisi par Canetti, dans la mesure où le préverbe « *ver-* » autorise une lecture du verbe « *schreiben* », écrire, comme désignant une forme d'écriture erronée, épuisée, etc.,

contre le marché littéraire moderne tout entier. À suivre les propos du narrateur, le système littéraire occidental, y compris l'auteur lui-même, ne serait rien d'autre qu'une réunion de « lâche[s] rêveur[s] », encombrés par une « froide science superflue », dévorés par leur « ambition », courant derrière de « fausses gloires »[41]. À l'opposé, les conteurs orientaux, contre-modèle idéalisé, vivraient de leurs seuls mots, qui sont leur « nourriture », animés « par la seule confiance en leurs récits », n'ayant point besoin de livres[42]. Ce qui, il faut le dire, n'est qu'à moitié vrai, étant donné que les conteurs de la place s'appuient également sur l'écrit pour renouveler leur pratique[43].

Le verdict est sévère. Fasciné par l'altérité du conte oral et rebuté par le système littéraire auquel il appartient, l'auteur va jusqu'à se présenter comme un étranger parmi les écrivains modernes qu'il a fréquentés durant toute sa vie antérieure mais avec lesquels il entretenait des rapports plutôt distants[44]. Or, la critique implique à nouveau une autocritique :

> Parmi les hommes de notre hémisphère qui vivent de la littérature, je me suis rarement senti très à l'aise. Je les ai méprisés, parce que je méprise quelque chose en moi et je crois que ce quelque chose est le papier. Ici je me suis trouvé soudain parmi des poètes vers lesquels je pouvais lever les yeux parce qu'il n'y avait pas un mot d'eux à *lire*[45].

À méditer ces lignes et ce qui précède, on pourrait parler d'une association, traversant ce chapitre, entre le papier et la mort, alors que l'oralité, au contraire, incarnerait la vitalité. Ce qui, de manière assez paradoxale, inscrirait l'écrivain (malgré lui ?) dans la tradition chrétienne de la « lettre qui tue » et de l' « l'Esprit qui vivifie »[46], alors que le judaïsme est généralement considéré

suggérant par là-même que le papier serait le support d'un récit amoindri par rapport au conte oral. Voir aussi *infra*.

41. V 91 / S 67 : « *feige[] Träumer* » ; « *kalten und überflüssigen Wissen* » ; « *Ehrgeiz* » ; « *hohles Ansehen* ».
42. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Essen* » ; « *im reinen Vertrauen auf [ihr] Erzählen selbst* ».
43. Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, *op. cit.*, p. 47.
44. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 406. Voir également cette réflexion datant de 1946 : « Une grande partie des poètes vivants que j'ai connus m'a déplu, pour une raison ou pour une autre. », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1083.
45. V 91 / S 67 : « *Unter den Menschen unserer Zonen, die der Literatur leben, habe ich mich selten wohl gefühlt. Ich habe sie verachtet, weil ich etwas an mir selbst verachte, ich glaube, dieses Etwas ist das Papier. Hier fand ich mich plötzlich unter Dichtern, zu denen ich aufsehen konnte, weil es nie ein Wort von ihnen zu* lesen *gab.* » (souligné par l'auteur).
46. La Bible, Nouveau Testament, 2 Corinthiens 3 : 6.

comme une culture vouée à l'écriture et au Livre[47]. À ce sujet, la deuxième partie du chapitre apportera des précisions importantes sur sa vision de l'écrit et de l'écriture littéraire.

Une écriture intégrée à l'espace public

À considérer l'ensemble de son œuvre, Canetti est avant tout un homme du livre, attribuant à l'écrit un rôle essentiel pour la constitution et la sauvegarde de la mémoire culturelle[48]. Aussi, au sein même de ce chapitre des *Voix de Marrakech*, sa valorisation de l'oralité des conteurs est-elle contrebalancée par un autre exemple, pris dans le monde de l'écriture. En effet, sur la place Jemâa El Fna, à proximité immédiate des conteurs, le visiteur est le témoin d'une pratique particulière de l'écrit, celle des écrivains publics, qu'on pourrait aussi appeler scribes, rédigeant des lettres et d'autres documents pour le compte des habitants de la ville. Quoiqu'étrangère au monde de la fiction, cette écriture fascine tout autant le visiteur que l'art des conteurs d'histoires.

Ce qui le frappe d'abord dans ce changement de spectacle, ce changement de « scène », c'est le contraste entre la forte présence sonore des conteurs sur la place et le silence absolu dans lequel travaillent les scribes. Ils n'ont point besoin de vanter leur art (« [ils] ne faisaient pas de réclame[49] »), et ne fixent jamais leur regard sur le voyageur étranger : « ils réfléchissaient ou écrivaient dans un monde discret entouré, mais pourtant séparé du bruit assourdissant de la place[50] ». Les scribes, installés sur des bancs ou par terre à l'ombre d'un parapluie, vivent dans une sorte de bulle, mais ils sont en même temps au service de la communauté en disparaissant derrière leur fonction collective, quasi officielle. De nombreux clients, issus d'horizons divers, viennent les consulter, des hommes, des couples, parfois des femmes : « C'était comme si on les consultait sur de secrètes misères et comme cela se passait en public, ils étaient tous habitués à avoir un côté transparent. Eux-mêmes étaient à peine présents, ici, seule comptait la muette noblesse du papier[51]. »

À ce titre, ces artisans de l'écrit que sont les écrivains publics, en se mettant à la place de tous ceux dont ils doivent transcrire la parole, paraissent

47. Voir Stefanie Wieprecht-Roth, *op. cit.*, p. 223-224 ; voir aussi Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 531.
48. Voir Olivier Agard, *op. cit.*, p. 224.
49. V 91 / S 67 : « *die Schreiber priesen ihr Können nicht an* ».
50. V 92 / S 67 : « *Hier überlegten oder schrieben sie in einer diskreten Welt, von tosendem Lärme des Platzes umgeben und doch abgeschnitten.* »
51. V 92 (trad. modifiée) / S 67 : « *Es war, als konsultierte man sie über geheime Beschwerden, und da es öffentlich geschah, hatten sie sich alle etwas Verschwindendes angewöhnt. Sie selber waren kaum da, es zählte hier nur eines : die stille Würde des Papiers.* »

proches de l'idéal défini par Canetti quand il dit que les véritables poètes « devraient pouvoir devenir *n'importe qui*[52] » ; plus proches, en réalité, que la majorité de ceux qui, en Occident, se disent écrivains. Car, à l'opposé des scribes du monde arabe traditionnel qui célèbrent la « muette noblesse du papier », l'écrivain moderne occidental a, selon Canetti, « péché contre le papier[53] », péché par orgueil. Tout se passe comme si le papier incarnait ici moins l'écriture en soi que le support d'une certaine pratique de l'écrit et de la littérature. Ce qui est en jeu, c'est la qualité de la relation s'établissant entre l'artiste et son public : alors que les écrivains publics de Marrakech disparaissent derrière leur tâche, qui est un service rendu à la vie de la communauté, le littérateur moderne occidental utilise, aux yeux du narrateur, le papier et l'écriture avant tout comme support pour la promotion de sa propre personne[54].

En dépit de tout ce qui sépare le scribe de Jemâa El Fna de l'écrivain moderne qu'est Canetti, leur observation donne au bout du compte lieu à une leçon. Or, contrairement à ce qu'on aurait pu croire jusqu'ici, la principale question soulevée par ce chapitre n'est pas celle de la supériorité de l'oral ou de l'écrit[55]. Au lieu d'être opposés sous forme d'une dichotomie somme toute assez stérile, ils sont mis en perspective par rapport à la question de la place de la littérature dans la vie de la société[56]. Ce qui attire le narrateur aussi bien chez les conteurs d'histoires que chez les écrivains publics de Jemâa El Fna, c'est son impression qu'ils incarnent une parole qui n'appartient pas à un seul individu mais qui est intégrée dans un processus collectif, devenant un vecteur essentiel de la cohésion et de la transmission. Leur rôle social essentiel est de relier les hommes en une communauté vivante en leur faisant partager leurs traditions, alors que l'écrivain occidental a tendance à célébrer son langage et son expérience individuels, en ne poursuivant que ses propres ambitions personnelles[57].

Quid de Canetti ? Peut-on dire qu'il correspond à cette idée d'un écrivain qui réprimerait son individualité jusqu'à se fondre dans le collectif ? Sans doute pas. Canetti est l'auteur d'une œuvre singulière produite par l'une des plus fortes individualités de la littérature du XXe siècle. Il fait bel et bien partie du monde littéraire de la modernité occidentale, qu'il fustige tout en admettant en partager quelques-uns des travers. Il faut préciser que Canetti

52. Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*, p. 326.
53. V 91 (trad. modifiée) / S 67 : « *am Papier versündigt* ».
54. Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 181.
55. On peut noter qu'une bonne partie de la critique consacrée à ce chapitre porte presque exclusivement sur ce point.
56. Voir aussi Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, *op. cit.*, p. 50-51.
57. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 532.

a toujours défendu une très haute idée de la littérature qu'il se savait lui-même incapable d'honorer complètement[58]. D'où son autocritique lucide par rapport à son appartenance avouée au marché littéraire occidental. Dans ce sens, on pourrait dire que ce chapitre illustre somme toute le rêve canettien d'un « retrait » de l'écrivain de son propre texte, à l'image de cette littérature « anonyme » que sont les mythes, contes et légendes dans lesquels il a baigné toute sa vie[59]. Chez les conteurs et les écrivains publics de Jemâa El Fna, il pense en effet reconnaître une pratique exemplaire du récit et de l'écriture proche de cette tradition et dépourvue des travers de la littérature moderne que sont, entre autres, l'égotisme et l'esthétisme.

Toute une famille devant l'écrivain public

Au-delà de ces réflexions sur la place respective de l'oral et de l'écrit dans les différentes cultures, la deuxième partie du chapitre s'intéresse au public, c'est-à-dire aux clients des écrivains publics. À partir du cas particulier d'une famille berbère venue profiter des services de l'un des écrivains publics, le texte décrit en détail le déroulement d'une consultation. L'expression « une autre fois[60] », qui marque le début de cette séquence, suggère que le chapitre ne relate pas une visite unique à Jemâa El Fna, mais rassemble vraisemblablement les expériences issues d'une fréquentation assidue de la place durant toute la longueur du séjour de Canetti. En l'occurrence, la famille berbère, composée du père, ainsi que de la mère et des deux filles (toutes voilées), semble avoir une affaire très importante à régler : « Qu'est-ce qui avait bien pu nécessiter la présence de toute une famille devant l'écrivain public[61] ? », se demande le narrateur à la fin.

En les observant, le visiteur étranger est ravi par la beauté, la fière allure et la noblesse de cette famille, ainsi que par la solennité de l'acte qui se déroule devant ses yeux. Même s'il s'attarde brièvement sur le visage voilé de la mère, c'est la figure du père qui semble l'impressionner le plus : « Le père était un vieux Berbère, solide et merveilleusement découplé, dont le visage exprimait l'expérience et la sagesse[62]. » La force et la souveraineté qu'il dégage sont telles que le visiteur a du mal à l'imaginer dans une situation nécessitant l'intervention d'un tiers. Or, il lui est impossible d'en savoir davantage, la

58. Rüdiger Zymner, *op. cit.*, p. 572.
59. *Ibid.*, p. 590*sq*.
60. V 92 / S 68 : « *ein andermal* ».
61. V 93 / S 69 : « *Was wirklich konnte es sein, das die Anwesenheit einer ganzen Familie vor dem Schreiber erforderlich machte ?* »
62. V 92 / S 68 : « *Der Vater war ein alter, starker, wunderbar schön gewachsener Berber, auf dessen Gesicht alle Zeichen der Erfahrung und Weisheit zu lesen waren.* »

disposition des écrivains publics et leur mode de travail permettant de créer autour d'eux une sorte de zone de discrétion : « Je les observais d'assez près, sans entendre le moindre son, sans percevoir le moindre mouvement[63]. » Au « respect » que lui témoigne la famille répond la « délicate attention[64] » de l'écrivain public écoutant leur demande avant de s'exécuter après un temps de réflexion.

Ce qui fascine le plus l'observateur, c'est la connivence et la complicité qui règnent parmi ce groupe de cinq personnes regroupées en quasi-cercle et qu'un lien invisible semble unir. Ainsi, cette scène autour de la famille berbère peut se lire comme une illustration supplémentaire de la valeur collective et de la fonction éminemment sociale attribuées à l'écriture dans ce chapitre, et qui relie cette dernière à la littérature orale pratiquée par les conteurs. Elle fournit une autre illustration du fait que les conteurs comme les scribes orientaux incarnent, aux yeux de l'écrivain, le rêve d'une pratique de l'écrit et de la littérature qui soit pleinement intégrée au sein de la communauté humaine, rêve dont devraient, selon lui, s'inspirer également les écrivains modernes du monde occidental.

Reste, à la fin du chapitre, le mystère de la famille venue consulter le scribe : de quelle affaire importante s'était-il agi au juste ? se demande le narrateur après avoir quitté la place et une fois que l'effet d'évidence de la rencontre s'est dissipé. Contrairement à son intrusion dans le monde du Mellah et à sa rencontre avec la famille Dahan, l'étranger n'aura en l'occurrence pas réussi à passer la frontière vers la vie intime des habitants.

63. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Ich sah ihnen aus geringer Entfernung zu, ohne einen Laut zu vernehmen, ohne eine Bewegung zu gewahren.* »
64. V 93 / S 68 : « *Respekt* » ; « *feine Aufmerksamkeit* ».

Ceci est mon pain
(10. « Choisir son pain »[1])

De la culture à la nourriture

Le dixième chapitre des *Voix de Marrakech*, représentant à peine deux pages dans la traduction française, est clairement le plus court morceau parmi les quatorze chapitres du livre. Il représente en effet moins de dix pour cent de la longueur du chapitre huit (« La famille Dahan ») qui, on le sait, en est le plus long. En même temps, ce chapitre est un texte riche, dense et lourd de sens, approfondissant l'une des thématiques les plus essentielles et complexes de l'œuvre. À partir d'une scène de marché d'apparence banale et quotidienne, celle des femmes proposant à la vente des miches de pain de leur propre fabrication, le récit poursuit son exploration de la condition féminine et, conjointement, de la domination masculine dans la cité musulmane.

Se situant explicitement sur la place Jemâa El Fna, la scène décrite s'inscrit dans la continuité directe du chapitre précédent, même s'il faut à nouveau noter que le récit ne se limite sans doute pas à un épisode unique, mais que le narrateur y fournit très vraisemblablement le condensé de plusieurs visites étalées sur toute la durée de son séjour[2]. Sur un autre plan, en campant une scène de marché, le texte renoue quelque peu avec l'ambiance du souk décrite à plusieurs reprises dans le livre, en particulier au chapitre trois. Dans ce sens, on pourrait dire qu'après les « nourritures spirituelles » décrites au chapitre précédent, consacré notamment aux conteurs d'histoires, le récit se tourne

1. V 96-96 (trad. modifiée) / S 70-71 : « *Die Brotwahl* ». D'abord publié dans *Wort in der Zeit* 2 (1956).
2. Contrairement à ce que la traduction française suggère en indiquant « un soir » au lieu de « le soir ».

à présent vers les « nourritures terrestres » incarnées de manière exemplaire par les miches de pain.

Faut-il mettre cet agencement des chapitres en rapport avec les paroles bibliques de l'Évangile selon Mathieu, où Jésus Christ affirme que « l'homme ne vivra pas de pain seulement », comme le suggèrent certains critiques[3] ? Peut-on y voir l'illustration de l'idée que, pour vivre, l'homme a également, en dehors de la nécessité impérieuse de s'alimenter, besoin de culture, d'enchantement, de sensualité ? Or, les miches de pain qui se trouvent au centre du texte ne se limitent justement pas à leur dimension d'aliment, mais se voient investies d'une signification qui n'est certes pas religieuse, mais qui renvoie à une signification qui transcende la dimension matérielle du pain que l'on mange. En tout cas, on verra que le rapprochement — sous la plume d'un écrivain d'origine juive racontant un voyage en terre d'Islam — avec le récit biblique du Nouveau Testament est loin d'être fortuit.

Le pain et le corps des femmes

« Le soir, quand il faisait déjà nuit, je me rendais dans cette partie de Jemâa El Fna où les femmes vendent du pain[4] » : sans préciser la chronologie ni les circonstances précises, l'incipit du chapitre indique d'emblée la récurrence de cette visite chez les femmes vendeuses de pain, qui semblent attirer le narrateur[5]. Si ce marché au pain, installé sur la grande place animée, se rapproche *a priori* du contexte du souk et de ses achalandeurs, le cadre nocturne crée une ambiance particulière, plus proche de l'activité des écrivains publics que du spectacle des conteurs d'histoires décrits précédemment. En effet, en dépit du cadre naturellement agité et bruyant de Jemâa El Fna, il s'agit là d'une scène qu'on imagine quasiment muette, toute la communication se déroulant grâce à la gestuelle. Ainsi, c'est la « voix » du corps et des corps qui semble avant tout s'exprimer dans ce chapitre des *Voix de Marrakech*.

Le texte se limite à décrire les grands traits du décor, en absence d'ornements et d'effets rhétoriques : les femmes sont assises par terre, leurs miches de pain exposées devant elles. Or, cette économie de moyens n'empêche pas le narrateur de faire ressortir d'entrée de jeu la dimension érotique que possède pour lui la scène[6]. Celle-ci repose d'abord sur la tension qui se crée entre,

3. La Bible, Nouveau Testament, Matthieu 4 : 4 ; voir Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 95.
4. V 95 (trad. modifiée) / S 70 : « *Abends, wenn es schon dunkel war, ging ich zu jenem Teil der Djema el Fna, wo die Frauen Brote verkauften.* »
5. La traduction commet ici un nouveau contre-sens, dans la mesure où la conjonction « *wenn* » utilisée par le texte en association avec le prétérit implique clairement la récurrence de l'action et prescrit l'utilisation de l'imparfait en français.
6. Voir Herbert G. Göpfert, *op. cit.*, p. 142.

d'une part, le voile porté par les femmes ne laissant transparaître que leurs yeux, et, d'autre part, la présence du pain que l'on peut voir et sentir : « Leur parfum me montait aux narines et je recevais en même temps le regard de leurs yeux sombres[7]. » Le texte se plaît à jouer sur l'ambiguïté du référent, le pronom « leur » pouvant ici désigner aussi bien les pains que les femmes. Le récit tout entier est en effet traversé par l'analogie entre le corps des femmes vendeuses et les miches de pain proposées par elles : « leurs formes avaient quelque chose des miches de pain[8]. » Une analogie inscrite à même la langue allemande où il existe un rapport homophonique entre le corps humain (*Leib*) et la miche de pain (*Laib*)[9], réduisant l'écart entre les deux à une différence graphémique minime[10]. En effet, si le texte évite de désigner directement le « corps » (*Körper*, *Leib*) des femmes, il multiplie les occurrences de *Laib*, renvoyant au pain en même temps qu'aux femmes, par effet d'homophonie.

Ne se cachant guère de son voyeurisme, le visiteur avoue venir avant tout pour regarder et observer (faudrait-il dire « reluquer » ?) les femmes, le choix du pain ne servant que de prétexte pour s'attarder devant les femmes alignées par terre :

> Je passai très lentement devant la file en regardant les marchandes et les pains. […] pour chacune d'elles j'étais un étranger venu acheter du pain, mais je me gardais bien de le faire parce que je voulais aller jusqu'au bout de la file et qu'il me fallait un prétexte[11].

En fin de compte, le voyageur n'achètera aucun pain ; comme souvent pendant son voyage à Marrakech, il a juste besoin d'une « couverture » afin de s'adonner librement à sa curiosité et à son voyeurisme.

Dans le contexte de la cité musulmane, l'érotisme des miches de pain se substitue ainsi au corps féminin si peu visible et si peu accessible dans l'espace public[12], ce qui est source de frustration pour le visiteur occidental, comme

7. V 95 (trad. modifiée) / S 70 : « *Ihr Duft stieg mir in die Nase und zugleich empfing ich den Blick aus den dunkeln Augen.* » En l'occurrence, le pronom « *ihr* » peut porter à la fois sur le pain et les femmes.
8. *Ibid.* : « *ihre Formen hatten etwas von den Broten* ».
9. Un jeu de mots qui pourrait également être transposé en français quand on pense à la métaphore des « miches » (= fesses, seins).
10. Peter Bekes, *op. cit.*, p. 254.
11. V 95 / S 70 : « *Ich ging ganz langsam an der Reihe vorbei und betrachtete die Frauen und die Brote. […] für jede war ich ein Fremder, der Brot kaufen kam, aber ich hütete mich wohl, es zu tun, weil ich die Reihe bis ans Ende gehen wollte und einen Vorwand dazu brauchte.* »
12. Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 185 ; Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 47 ; Herbert G. Göpfert, *op. cit.*, p. 142.

on l'a vu[13]. Toutefois, la barrière protectrice du voile empêche en l'occurrence que le marché aux pains ne se transforme en « marché aux femmes », même si la séduction, l'adultère, voire la prostitution font assurément partie des sous-entendus du récit.

Caresser le pain

L'analogie concrète entre les femmes et les pains se construit en outre sur la base de la rondeur corporelle des vendeuses d'un certain âge : « C'était pour la plupart des femmes mûres et leurs formes avaient quelque chose des miches de pain[14]. » Dans un deuxième temps, le potentiel érotique de la scène est augmenté par la présence de jeunes femmes, dont les formes corporelles (supposées) tranchent certes avec la forme des pains qu'elles ont fabriqués, mais les gestes des femmes n'en deviennent que d'autant plus suggestifs.

Comme l'explique le texte, toutes les femmes, jeunes ou âgées, s'adonnent en effet à un rituel particulier en couvrant leurs miches (*Laib*) de « caresses[15] » :

> de temps à autre, elles prenaient une miche de la main droite et la jetaient en l'air, la rattrapaient, la balançaient un peu de la main comme pour la soupeser, la tâtaient pour faire craquer la croûte et, après ces caresses, la reposaient sur les autres[16].

Le vocabulaire utilisé par le récit accentue singulièrement la suggestivité de ces gestes à la croisée de l'érotisme et de l'autoérotisme : « Il y avait une certaine nudité séduisante dans ces pains[17]. » Par analogie, toucher le pain équivaudrait en quelque sorte à toucher le corps féminin sous le voile. Le verbe allemand de *tätscheln* (« tâter »), utilisé par deux fois par Canetti, est ici révélateur, car plus sensuel et affectif que d'autres verbes (tels que *anfassen*, *berühren*, etc.) qu'on aurait pu utiliser dans le même contexte.

Permettant de franchir symboliquement la frontière entre l'extérieur (le voile) et l'intérieur (le corps), la miche de pain représente donc un moyen pour transgresser, au moins de manière imaginaire, l'interdit qui entoure le

13. Voir notamment les analyses du chapitre cinq (« La femme derrière la grille »).
14. V 95 (trad. modifiée) / S 70 : « *Es waren meist reife Frauen und ihre Formen hatten etwas von Broten.* »
15. V 96 / S 70 : « *Liebkosungen* ». Le mot allemand « *Liebkosungen* » connote une tendresse particulière, ce qui rend son usage dans ce contexte particulièrement frappant.
16. V 96-97 / S 70 : « *von Zeit zu Zeit nahm jede einen Laib Brot mit der Rechten auf, warf ihn leicht in die Höhe, fing ihn wieder auf, schwankte ein wenig mit der Hand, als ob sie ihn wöge, tätschelte ihn ein paarmal, daß man es hörte, und legte ihn dann nach diesen Liebkosungen wieder auf die übrigen Brote zurück.* »
17. V 96 / S 70 : « *Es war etwas Nacktes und Lockendes an diesen Broten* ».

corps féminin. Ce sont « les mains actives[18] » des marchandes qui incarnent notamment cette transformation du pain (*Laib*) en corps (*Leib*), ce qui n'est pas sans rappeler le pouvoir de métamorphose que Canetti attribue aux mains dans *Masse et puissance*[19]. Qui plus est, le texte rapproche explicitement les gestes effectués par les mains des femmes du rituel chrétien de l'eucharistie. En relatant la scène, le narrateur attribue en effet aux marchandes cet appel aussi imaginaire qu'allusif : « Je peux te donner de moi ceci, prends-le dans ta main, car il a touché la mienne.[20] »

Les connotations bibliques sont tout à fait évidentes lorsqu'on compare ces paroles au récit du Nouveau Testament où Jésus rompt le pain de ses mains en le donnant à ses disciples : « Prenez, mangez : ceci est mon corps[21]. » La transformation symbolique de la miche en corps de femme décrite dans ce chapitre est ainsi soutenue par la théorie catholique de la transsubstantiation entre le pain de la Cène et le corps du Christ[22]. Toutefois, le sens de cette métamorphose est en l'occurrence tout sauf théologique ; au contraire, il s'agit d'un procédé littéraire qu'on peut qualifier de carnavalesque dans la mesure où l'on a affaire à une subversion des codes de la religion chrétienne[23]. Avec Steussloff, on pourrait parler d'une transformation de l'eucharistie en une véritable « fête de la sensualité[24] » mettant le plaisir érotique à la place du Saint Esprit. Mais s'agit-il pour autant d'un renversement du rapport de force entre hommes et femmes, d'une subversion de la domination masculine comme ce critique l'affirme également ?

Les gestes des hommes

Jusqu'ici le texte accordait une place prépondérante à l'imagination de l'observateur étranger venu regarder les femmes marocaines vendeuses de pain. Sans se réduire à de purs fantasmes, le récit se plaçait sans aucun doute dans la perspective de cet œil masculin dont on avait déjà vu le penchant vers la sexualisation de son environnement[25]. La dernière partie du chapitre

18. *Ibid.* : « *die tätigen Hände* ».
19. Voir Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 216-217.
20. V 96 / S 70 : « *Das kann ich dir von mir geben, nimm es in deine Hand, es war in meiner.* »
21. La Bible, Nouveau Testament, Matthieu 26 : 26-28 ; voir aussi la première lettre de Saint Paul aux Corinthiens (1 Corinthiens 11 : 23-27).
22. Peter Bekes, *op. cit.*, p. 254.
23. Voir à cet égard l'étude classique de Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
24. Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 185*sq*.
25. Voir notamment les analyses des chapitres six (« La femme derrière la grille ») et 8 (« La famille Dahan »).

adoptera un point de vue moins centré sur la subjectivité du narrateur-visiteur, en relatant la transaction entre l'une des marchandes et un client masculin autochtone. Ce faisant, elle va sensiblement augmenter la tension dramatique perceptible dès le début du texte, en mettant face à face une femme et un homme communiquant par le biais de cette matière sensuelle, presque sexuelle, qu'est la miche de pain.

À première vue, les clients autochtones décrits par le texte semblent se comporter de manière assez semblable au voyageur, passant devant la file des vendeuses en examinant leur marchandise, le pain. Or, ce qui semble les distinguer de l'étranger, c'est leur attitude nettement moins réservée, s'emparant sans hésiter des miches désirées. Comme le relate le narrateur : « Des hommes passaient, le regard hardi, et lorsque l'un d'eux en trouvait une à son goût, il s'arrêtait et prenait une autre miche dans sa main droite[26]. » On remarque alors que les gestes symboliquement érotiques deviennent réciproques, les hommes manipulant les miches de pain exactement de la même manière sensuelle que les femmes les proposant à la vente.

Lorsque l'examen sensuel mais néanmoins critique du pain ne s'avère pas concluant, la miche est rendue à sa propriétaire. Cependant, si la séduction opérée par le pain l'emporte sur la hardiesse de l'acheteur, l'acte de vente est présenté comme une victoire de la marchandise elle-même : « Mais parfois, il [le client] la gardait et l'on percevait la fierté de la miche et le parfum particulier qu'elle répandait[27]. » Il s'agit d'une fierté qui rejaillit bien entendu par analogie sur la vendeuse. L'acte de vente ayant été conclu, on assiste au geste final d'une fusion entre la silhouette masculine et la forme féminine, le pain (*Laib)* étant absorbé par le corps (*Leib)* de l'homme, selon un geste véhiculant somme toute un symbolisme assez féminin : « Ensuite, la miche disparaissait sous son habit. On ne voyait pas où elle se cachait et l'homme s'éloignait[28]. »

Alors que dans le réel le contact entre homme et femme, par l'intermédiaire du pain, reste sans doute purement symbolique, l'écriture de Canetti, sa manière particulière de décrire les gestes et l'échange, tend à donner à cette scène un aspect plus que sensuel, palpable. Sans attribuer à cette histoire la

26. V 96 / S 70 : « *Männer gingen daran vorbei, mit kühnen Blicken, und wenn einer an etwas Gefallen fand, blieb er stehen und nahm einen Laib in seine Rechte entgegen.* »
27. V 96 / S 71 : « *Aber manchmal behielt er ihn, und man spürte den Stolz des Laibes und wie er einen besonderen Duft verbreitete.* »
28. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Dann verschwand der Laib unter seinem Überwurf — es war nicht mehr zu merken, wo er war —, und der Mann ging.* » La traduction française publiée parle d'une « djellaba », mais il s'agit plus probablement d'un burnous. Le texte allemand, lui, reste plus général, en parlant d'une cape, d'un manteau, d'un par-dessus (« *Überwurf* ») ce que j'ai essayé de respecter en choisissant le terme on ne peut plus neutre d'habit.

valeur symbolique d'un acte sexuel, il paraît évident que le récit subvertit ici les lois régissant officiellement les relations entre hommes et femmes dans la cité musulmane. Peut-on aller jusqu'à dire que l'histoire du marché au pain suggère une certaine liberté conquise par les femmes sur les interdits qui les accablent (interdit de se montrer, interdit de parler aux étrangers, etc.) ? La vente du pain recourt-elle à une sorte de code secret fait de regards et de gestes grâce auxquels les femmes peuvent malgré tout exercer leur pouvoir de séduction, comme le suggère Rachida Nachit[29] ? Ou bien s'agit-il plus généralement d'une sorte de refoulé érotique se faisant jour par le biais du pain[30], d'un reflet donc de la sensualité et de la volupté sexuelles existant dans la cité musulmane en dépit du rigorisme religieux officiel ? Des commentateurs plus critiques pourront dire au contraire qu'il s'agit à nouveau, de la part du narrateur, d'une projection fantasmatique sexualisant les femmes qu'il aperçoit, auquel cas, l'analogie femme–pain pourrait même être interprétée comme s'inscrivant dans le paradigme de la femme-objet.

Malgré les critiques que peut susciter cette sexualisation des vendeuses de pain, ce chapitre peut également se lire comme une évocation, empreinte d'empathie, de la condition féminine dans le Marrakech de 1954. À cet égard, le ton nettement moins lyrique du paragraphe final peut se concevoir comme l'expression d'un parti pris pour les femmes, dans le cadre d'une illustration de la domination masculine à laquelle celles-ci doivent faire face et dont le voile intégral est l'illustration la plus manifeste. En effet, après la description du « regard hardi », jeté par les hommes en position debout en direction des vendeuses assises devant eux, le texte mentionne la pièce « jet[ée] à la femme » en guise de paiement[31]. L'évocation de cette attitude condescendante (au sens propre du terme) de la part de l'homme, sans aller jusqu'à une dénonciation explicite, n'est pas sans comporter un potentiel critique. Sous cette perspective, la sensualité irrésistible de la miche de pain, sa « fierté[32] », incarnerait une forme de résistance féminine pouvant représenter une certaine victoire symbolique sur la gent masculine[33].

Avant de finir, il est intéressant de revenir un instant au titre du chapitre : « Choisir son pain », « *Die Brotwahl* ». Dans un texte fondé en grande partie sur un jeu homophonique implicite (*Laib/Leib)*, on est en droit de se demander si le titre lui-même ne fait pas déjà ironiquement allusion à une œuvre intitulée *Die Brautwahl*, c'est-à-dire au « choix d'une *fiancée* ». La

29. Voir Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 187.
30. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, p. 47.
31. V 96 / S 71 : « *kühnen Blicken* » ; « *warf sie der Frau hin* ».
32. *Ibid.* : « *Stolz* ».
33. Voir Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 187 ; voir aussi Kalatehbali, *op. cit.*, p. 47.

question mérite d'être posée, étant donné qu'il s'agit là du titre d'un opéra composé en 1905 par Ferruccio Busoni, un compositeur qui se trouve avoir été le voisin du jeune Canetti à Zurich et auquel l'autobiographie de l'écrivain consacre quelques lignes[34]. Compte tenu de la quasi-homophonie entre *Braut* (fiancée) et *Brot* (pain), l'analogie entre la miche et la femme en deviendrait d'autant plus évidente et lourde de sens. Sans pouvoir être prouvée, la piste de cet autre jeu de mots semble en tout cas parfaitement compatible avec la logique générale du récit.

34. Voir Canetti, *La langue sauvée*, *op. cit.*, p. 171.

Une question d'honneur
(11. « La calomnie[1] »)

L'envers du décor

Contrairement à tous les autres textes des *Voix de Marrakech*, le titre du onzième chapitre ne fait référence à aucun personnage, objet ou lieu, mais désigne ce qu'on pourrait appeler un acte de langage impliquant la question de la moralité. La « calomnie » — ou la « diffamation », autre traduction possible — désigne le fait de porter atteinte à la réputation ou à l'honneur de quelqu'un, ce qui concorde exactement avec l'étymologie du mot allemand choisi par Canetti (*Verleumdung* est dérivé de *Leumund* = la réputation). De la sorte, le titre soulève d'entrée de jeu la question de savoir qui est l'auteur, la victime et l'objet de cet acte moralement (voire juridiquement) répréhensible. La réponse à cette question s'avère plus difficile que ce que le lecteur pourrait croire dans un premier temps, si bien qu'on peut aller jusqu'à affirmer qu'il s'agit en fin de compte d'une double atteinte à l'honneur, d'une diffamation qui se retourne contre son auteur, en en ternissant la réputation.

Le titre quelque peu énigmatique du chapitre constitue la variation d'un procédé maintes fois vérifié au cours des *Voix de Marrakech*, procédé consistant à poser, au début du récit, un mystère que le texte s'emploiera ensuite à résoudre. Au-delà de cette technique récurrente, la structure et le thème de l'histoire renvoient au premier, sixième et treizième chapitres du livre notamment. En effet, à l'instar de l'abattage des chameaux (chap. 1), de la maladie psychique de la femme enfermée (chap. 6), de la misère morale des habitués du bar (chap. 13), le chapitre onze dévoile l'envers cruel et misérable d'un

1. V 97-102 / S 72-75 : « *Die Verleumdung* ».

décor qui pouvait à première vue paraître paisible, idyllique, voire féérique[2]. En l'occurrence, ce sont la pauvreté, la domination coloniale et la prostitution des mineurs qui apparaissent derrière la beauté, la gaieté et les rires d'un groupe d'enfants pour lequel le voyageur s'est pris d'affection.

Entre le plaisir, apparemment innocent, du visiteur s'amusant avec les enfants des rues, d'une part, et l'abus du pouvoir de la part des colons sur le corps des femmes et filles indigènes, d'autre part, le texte s'intéresse aux conditions de vie des membres les plus fragiles et vulnérables de la ville de Marrakech sous le Protectorat : les enfants et les femmes, deux catégories dont la fillette (calomniée) fournit une sorte de synthèse. Vu sous cet angle, le fait de désigner par le terme de calomnie le récit d'une situation de misère et de détresse se profilant derrière le paisible décor d'un restaurant donne au titre un aspect quelque peu euphémique, compte tenu de la gravité des faits rapportés.

Les enfants-mendiants

À la différence de l'indétermination du titre, l'ancrage topographique du récit est précis et concret, l'histoire principale se déroulant intégralement à l'intérieur et aux abords immédiats du restaurant « La Koutoubia[3] ». Le nom de ce dernier, faisant référence à la grande mosquée de Marrakech, indique d'emblée qu'il se situait aux alentours de la place Jemâa El Fna, ce qui correspond donc à la topographie générale de la dernière partie du livre. Il est même possible de déterminer jusqu'à l'emplacement exact de cet établissement à proximité immédiate de la place et tenu à l'époque par un Français[4]. Du point de vue de la réalité du voyage, il s'agit d'un lieu absolument central, étant donné que, comme le début du chapitre nous l'apprend, ce restaurant a servi de cantine à toute l'équipe du tournage : « C'est là que nous prenions tous nos repas, midi et soir[5]. »

Cependant, ce n'est pas le lieu, ni son propriétaire ou ses clients, que la première phrase du chapitre place au centre, mais les « enfants-mendiants[6] » de la médina, pour lesquels les abords de ce restaurant représentent l'un des meilleurs endroits pour quêter : « Les enfants-mendiants se tenaient de pré-

2. Voir aussi Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 176.
3. V 97 / S 72 : « *Kutubiya* ».
4. Dans le guide *Marrakech en trois jours*, *op. cit.*, p. 103, se trouve une annonce pour ce restaurant situé « derrière la Poste », donc très probablement dans la rue Bab Agnaou ; l'annonce porte sur deux restaurants : Le *Café de France* et « La Koutoubia, spécialités arabes », ce qui suggère qu'ils appartenaient au même propriétaire
5. V 97 / S 72 : « *Hier nahmen wir alle, mittags wie abends, unsere Mahlzeiten ein.* »
6. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Bettelkinder* ».

férence dans le voisinage du restaurant "La Koutoubia"[7]. » Par sa manière de placer le lecteur immédiatement au milieu de ces enfants, toute la première partie du chapitre, consacrée à leur pratique de la mendicité, apparaît comme la poursuite d'un discours général sur les mendiants à Marrakech, commencé dès le premier chapitre, et dont on trouve des jalons tout au long du livre. En termes linguistiques, on pourrait dire que les enfants apparaissent en l'occurrence davantage comme le thème que comme le rhème de la proposition[8].

La première partie du chapitre commence par décrire les relations plus ou moins tendues entre ces enfants, entourant les clients dès qu'ils s'approchent du restaurant, et les Occidentaux en général, y compris le narrateur. À cet égard, le propriétaire français du restaurant, principal protagoniste du chapitre, apparaît d'emblée comme un personnage hostile aux enfants, lesquels, outre qu'ils incarnent les indigènes pauvres et méprisés, risquent de nuire au succès de son affaire. Le narrateur rapporte en effet que : « Pour le restaurant qui tenait à sa bonne réputation, ces enfants n'étaient pas un ornement souhaitable. Lorsqu'ils s'approchaient trop près de la porte, le propriétaire les chassait[9]. » Ce Français apparaît comme le représentant-type des colons français se tenant à distance de la société autochtone et qui « par principe […] ne mettaient jamais la main à la poche pour un mendiant et se réjouissaient d'avoir le cuir dur[10]. » On peut noter que, parmi les Européens du Maroc, les colons français formaient le groupe le plus important, représentant jusqu'à cinq pour-cent de la population totale du pays[11], tout en jouissant d'un statut politique, social et économique particulier. Dans l'ensemble, l'image donnée par *Les Voix de Marrakech* de ces Français du Maroc est loin d'être flatteuse…

Quant aux autres personnages occidentaux, y compris les compagnons de route du narrateur, leur attitude vis-à-vis des enfants semble dépendre, d'une part, de la durée de leur séjour, la générosité et la patience s'épuisant avec le temps, et, d'autre part, de leur plus ou moins grand souci de ne pas exhiber de point faible en présence de leurs semblables, ce qui engendre une hésitation voire un refus face à la demande des enfants. En effet, selon le narrateur, ceux qui « étaient depuis plusieurs mois dans la ville[12] » avaient

7. *Ibid.* : « *Am liebsten stellten sich die Bettelkinder in der Nähe des Restaurants "Kutubiya" auf.* »
8. Sur ces notions voir par exemple Daniel Bresson, *Grammaire d'usage de l'allemand contemporain*, Paris, Hachette, 1988, p. 251*sq*.
9. V 97 / S 72 : « *Für das Restaurant waren die Kinder kein erwünschter Schmuck. Wenn sie der Tür zu nahe kamen, wurden sie vom Inhaber verjagt.* »
10. *Ibid.* : « *Sie griffen prinzipiell nie für einen Bettler in die Tasche und taten sich auf diese Dickhäutigkeit noch einiges zugute.* »
11. Par rapport aux chiffres de l'année 1951 selon Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 438.
12. V 97 / S 72 : « *Manche, die sich schon Monate in der Stadt aufhielten.* »

fini, face à la sollicitation permanente des mendiants, par imiter les colons français. D'autres encore semblent considérer le fait de céder aux demandes des enfants comme source d'une perte de dignité, ce qui peut en soi être considéré comme une illustration du fossé qui existait à l'époque entre Européens et autochtones dans la ville marocaine[13].

Bonheur et misère

Dans sa relation avec les enfants-mendiants, le narrateur se distingue nettement des autres Européens (et Occidentaux) présents dans la ville, qu'ils soient des habitants installés depuis longtemps ou des voyageurs de passage comme lui. Malgré leurs loques, leur saleté et leurs poux, il aime tous ces enfants de Marrakech, en assumant pleinement l'affection qu'il ressent pour eux, affection dont le lecteur a déjà eu l'illustration aux chapitres six et sept notamment. Comme il le précise, le contact et l'échange avec les enfants lui sont plus importants que la question de la fierté et du qu'en-dira-t-on : « Peu m'importait ce que l'on pensait de moi. On pouvait me prendre pour un imbécile, j'aimais les enfants[14]. » Non content d'endurer leurs « attaques[15] » quotidiennes, il avoue chercher délibérément leur rencontre, se disant « malheureux[16] » quand d'aventure il ne les retrouve pas sur son chemin vers le restaurant.

En plus de la beauté et de la gaieté des enfants, ce sont leurs « gestes vifs » qui l'émeuvent particulièrement et qu'il décrit en détail :

> J'aimais leurs gestes vifs, les petits doigts avec lesquels ils montraient leur bouche lorsqu'ils gémissaient avec des mines pitoyables : « Manger, manger » [en français dans le texte], les visages indiciblement tristes qu'ils se composaient comme s'ils allaient vraiment s'effondrer de faiblesse et de faim[17].

Soucieux d'augmenter l'effet de leur « spectacle », les enfants ne rechignent pas à apporter sur leurs bras des nourrissons en les agitant comme des poupées réclamant à manger (« pour lui aussi[18] ! »). Alors que le narrateur insiste à juste titre sur la théâtralité des gestes des enfants, qui, une fois obtenu « leur misé-

13. Voir Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 479 ; voir aussi Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 122.
14. V 97-98 / S 72 : « *Es war mir gleichgültig, was man von mir dachte. Mochte man mich für einen Schwachkopf halten, ich liebte die Kinder.* »
15. V 99 / S 73 : « *Überfall* ».
16. V 98 / S 72 : « *unglücklich* ».
17. *Ibid.* : « *Ich mochte ihre lebhaften Gesten, die kleinen Finger, mit denen sie ihren Mund zeigte, wenn sie mit kläglichen Mienen "manger ! manger !" winselten, die unsäglich traurigen Gesichter, die sie schnitten, so als ob sie wirklich vor Schwäche und Hunger am Zusammenbrechen wären.* »
18. V 98 / S 73 : « *für ihn auch !* ».

rable butin[19] », changent radicalement d'attitude en redevenant une bande de joyeux larrons (« De mourants, ils devenaient soudain des bienheureux[20] »), il est légitime de se demander si le texte ne réduit pas à l'état de mise en scène ce qui illustre en même temps les dures conditions de vie dont souffrent la plupart des habitants de la ville. La gaieté, la vivacité et la ruse des enfants, que le narrateur souligne tant, ne font-ils pas passer au second plan leur misère bien réelle à l'origine de leur mendicité ? La scène ne relève-t-elle pas d'une sorte de charité-spectacle transformant la faim en plaisir esthétique[21] ? Et le rôle de protecteur que le « généreux donateur » s'assigne dans ce chapitre n'est-il pas somme toute proche d'une attitude de type colonialiste[22] ?

Certains critiques se sont en effet heurtés à ce qu'ils perçoivent comme une mystification des rapports de force et des conditions socio-économiques[23]. Si la question semble en partie justifiée, la suite du texte démontrera que le plaisir que le voyageur éprouve au contact des enfants-mendiants de Marrakech, n'est pas incompatible avec une illustration et une dénonciation de leurs dures conditions de vie[24]. Le narrateur prend bien soin de mettre en évidence le fossé entre riches et pauvres qu'illustre notamment la présence des enfants mendiants aux abords du restaurant pour Occidentaux. En effet, la porte du restaurant représente la ligne de démarcation entre deux mondes, deux groupes sociaux et ethniques, que la société coloniale entendait séparer autant que possible. D'un côté, l'opulence et l'abondance, de l'autre côté, la pauvreté et la faim ; la richesse (occidentale et coloniale) contre la misère (indigène)[25].

Dans ce sens, le propriétaire français du restaurant, personnage décrit en des termes peu sympathiques, au regard scrutateur (« [il] avait des yeux comme du papier tue-mouches[26] »), incarne une sorte de garde-frontière surveillant la zone tampon entre les deux espaces, entre deux mondes qui ne doivent pas se rencontrer :

19. V 98 / S 72 : « *ihre armselige Beute* ».
20. *Ibid.* : « *von Ersterbenden waren sie plötzlich zu Glückseligen geworden* ».
21. Voir V 98 : « les visages étaient d'une telle beauté et si vivants que je ne pouvais m'en rassasier » ; S 73 : « *solche, deren Gesichter von einer Schönheit und Lebendigkeit waren, daß ich mich nie an ihnen sattsehen konnte* ».
22. Voir *ibid.* : « Sous ma protection, ils se sentaient en sécurité » ; « *unter meinem Schutz fühlten sie sich sicher* ».
23. Voir notamment Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 192.
24. Friederike Eigler, *op. cit.*, p. 143 ; Christoph Gellner, *op. cit.*, p. 625 ; Peter Bekes, *op. cit.*, p. 256-257.
25. Sur ces écarts socio-économiques voir Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 514.
26. V 98 / S 73 : « *er hatte Augen wie Fliegenpapier* ».

> Il ne supportait pas que les petits mendiants s'approchassent de son établissement. Leurs guenilles faisaient mauvais effet. Les clients bien habillés devaient pouvoir commander à l'aise leur coûteux repas sans que la faim et les poux leur fussent constamment remis en mémoire[27].

En l'occurrence, le narrateur semble clairement prendre parti pour les pauvres et les vulnérables, à en juger notamment par l'ironie assez mordante de ce passage[28]. Plus concrètement, il use de son statut de privilégié pour permettre aux enfants de se placer à côté de la porte du restaurant en dépit de la surveillance du propriétaire, qui n'ose faire des remarques à celui qui appartient à un groupe de quinze clients prenant tous leurs repas dans son établissement.

La calomnie

On pourrait même dire qu'entre le client et le propriétaire s'engage alors une sorte de bras de fer larvé, comme l'illustre l'épisode relaté par la suite. Contrairement au début du chapitre, mettant en place le décor général de tous les repas au restaurant, la narration focalise à présent un déjeuner en particulier (« un midi[29] »). Ce jour-là, sous la « protection » du narrateur, les enfants-mendiants se sont installés devant l'entrée du restaurant, en communiquant durant tout le repas avec leur « bienfaiteur » assis avec deux de ses amis près de la porte, restée ouverte à cause de la chaleur étouffante. Malgré toutes leurs différences socio-économiques, aucun obstacle ne sépare alors les deux groupes installés tout près l'un de l'autre, chacun pouvant admirer le spectacle de l'autre : « Ils voulaient poursuivre leur amitié avec nous et peut-être aussi voir tout ce que nous allions manger. Ils nous faisaient des signes et s'amusaient tout particulièrement de nos moustaches[30]. »

27. V 98-99 (trad. modifiée) / S 73 : « *[Er] mochte diese Annäherung der Bettelkinder an sein Lokal nicht leiden. Ihre Lumpen nahmen sich nicht fein aus. Die gutangezogenen Gäste sollten in Behagen ihr teures Essen bestellen und dabei nicht immer an Hunger und Läuse erinnert werden.* »
28. Voir aussi cette note de Canetti datant de l'époque du voyage et détaillant ces sympathies et antipathies : « Plus étrangers encore [que les Anglais] m'étaient les Français qui règnent en maîtres [au Maroc], pour le moment du moins, avant qu'on ne les chasse. Par contre, les autres, les autochtones que je ne comprenais pas, étaient pour moi comme moi-même. », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1151 (trad. modifiée).
29. V 99 / S 73 : « *eines Mittags* ».
30. *Ibid.* : « *Da wollten sie ihre Freundschaft mit uns fortsetzen und vielleicht auch zusehen, was wir alles essen würden. Sie machten uns Zeichen, und ganz besonderen Spaß fanden sie an unseren Schnurrbärten.* »

Le narrateur se dit particulièrement touché par une jolie fillette d'une dizaine d'années dont il s'était entiché et qui semble être particulièrement fascinée par lui et sa moustache :

> [elle] ne cessait de me montrer le petit espace entre sa lèvre supérieure et son nez. Elle saisissait entre deux doigts une moustache imaginaire qu'elle tortillait et tirait vigoureusement. Elle riait de bon cœur et tous les autres se joignaient à elle[31].

Ce qui pouvait paraître jusqu'ici comme un jeu innocent entre un monsieur d'un certain âge et une enfant pouvant être sa fille, voire sa petite-fille, fournit alors l' « occasion favorable[32] » au propriétaire du restaurant pour prendre sa revanche, en gâchant crûment le plaisir de ce client qui s'autorise à entraîner dans son sillage une foule de gamins sales et indésirables. En effet, profitant du moment de la commande de ses clients, il déclare « avec un large sourire[33] » par rapport à l'enfant : « ça joue déjà les petites putains[34] », indiquant par là que la fillette serait en train d'aguicher son potentiel client.

Blessé par ce qu'il perçoit immédiatement comme un outrage fait à l'enfant, le narrateur se scandalise et contredit vivement le restaurateur. Non seulement il se refuse d'accepter l'idée, choquante, qu'une enfant d'une dizaine d'années puisse se prostituer, mais il se sent offensé de voir frappés par le soupçon l'intérêt et l'affection qu'il portait à cette fillette. Il faut dire qu'il avait auparavant décrit cette fillette comme « la plus jolie de toutes[35] », ce qui peut prêter à confusion. Or, il ne peut accepter ces insinuations : « J'étais très en colère et je le contredis vigoureusement. "Voyons ! c'est impossible !"[36] »

Cette discussion, suivie, entre autres, par les deux convives du narrateur et par l'épouse du restaurateur, fait apparaître un double enjeu. Du côté du client, il s'agit de préserver de la calomnie un domaine humain et affectif dont il n'avait peut-être pas assez perçu l'ambiguïté, compte tenu de l'asymétrie de

31. *Ibid.* : « *[sie] zeigte immer wieder auf die winzige Fläche zwischen ihrer Oberlippe und ihrer Nase und packte dort einen illusorischen Schnurrbart zwischen zwei Fingern, an dem sie heftig zupfte und zog. Dazu lachte sie herzlich, und die anderen Kinder lachten mit.* »
32. *Ibid.* : « *günstige Gelegenheit* ».
33. *Ibid.* : « *mit strahlender Miene* ».
34. V 100 / S 74 : « *Das spielt schon die kleinen Kokotten.* » On pourrait ici parler d'un nouvel exemple d'écriture calquée sur le français, langue d'expression du personnage. Claude Mouchard et Hans Hartje (*Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 263, note 7) remarquent en général dans ce passage une multiplication des mots venus du français.
35. V 99 / S 73 : « *die hübscheste von allen* ».
36. V 100 / S 74 : « *Ich war sehr empört und widersprach ihm heftig : "Das gibt's nicht, das ist unmöglich."* ».

sa relation à la fillette, dans le contexte de l'omniprésence de la prostitution à Marrakech[37]. Quant au propriétaire, il veut saisir l'occasion pour remettre à sa place son client, déniaiser le nouveau-venu pour ainsi dire, en affirmant son propre statut de patron et de dominant ; ce qui lui permet au passage d'exprimer sa condescendance vis-à-vis de cette frange de la population : « Vous n'avez pas idée, dit-il. Pour cinquante francs vous pouvez vous offrir n'importe laquelle. Elle ira tout de suite au coin de la rue avec vous[38]. »

Au-delà du différend qui oppose ici le client-narrateur au propriétaire du restaurant, le thème de la prostitution fournit à présent l'occasion au récit d'illustrer davantage les rapports de force existant dans la société marocaine à l'époque coloniale. Il s'agit d'une société marquée par « un ostracisme d'une rare virulence entre colons et indigènes[39] », comme le montre notamment l'histoire enchâssée par laquelle se poursuit la conversation.

La « bonne blague »

Pendant que son client continue de manifester son incrédulité et sa désapprobation, le propriétaire, afin d'illustrer « comment ça se passe ici », et dans le but de prouver la véracité de ses propos diffamants, raconte une histoire de jeunesse, lorsque, venant d'arriver à Marrakech durant la Seconde Guerre mondiale, il a découvert la « vie nocturne » de la ville, c'est-à-dire l'amour tarifé. Le Français semble garder de très bons souvenirs de cette époque : « On pouvait tout avoir[40] », y compris de très jeunes filles dont certaines encore plus jeunes que la fillette en question : « Nous avions la belle vie et nous nous sommes souvent bien amusés. Une fois nous nous sommes offert une bonne blague. Il faut que je vous la raconte[41]. »

Ainsi commence un autre récit dans le cadre de ce qui est déjà en quelque sorte un récit dans le récit, relatant la visite du jeune homme, accompagné de deux amis, chez une prostituée, qu'il se vante d'avoir escroquée du salaire lui étant dû. Le restaurateur, s'exprimant au discours direct, prend soin de souligner la différence d'âge par rapport à la fillette mendiante : ce n'était « pas

37. Emily Gottreich (*op. cit.*, p. 81) indique à ce sujet que la prostitution a toujours été associée à Marrakech ; elle fut même à certaines époques considérée comme la principale industrie de la ville.
38. V 100 / S 74 : « *"Haben Sie eine Ahnung", sagte er. "Um 50 Franken können Sie jede von ihnen haben. Da geht eine jede sofort mit Ihnen um die Ecke."* ».
39. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 479.
40. V 100 / S 74 : « *Es gab nichts, was man nicht haben konnte.* »
41. *Ibid.* : « *Wir haben's uns gut gehen lassen und unseren Spaß haben wir auch oft gehabt. Einmal haben wir uns einen großartigen Streich geleistet, das muß ich Ihnen erzählen.* »

une gamine[42] », cette fois-là. Or, l'utilisation du mot dépréciatif « fatma » pour désigner la femme en question donne d'emblée le ton de la narration marquée par le regard colonialiste. « [C]'est ainsi que les Français appellent avec mépris les femmes indigènes[43] », explique le narrateur[44], avant de redonner la parole au restaurateur. En effet, ce jour-là, pendant que l'un des trois copains était au lit avec la fille, un autre profitait du feu de l'action et de l'obscurité de la chambre pour ramper jusqu'au chevet et y reprendre l'argent que celle-ci venait d'y déposer. Une somme qui, auparavant, avait fait l'objet d'un long marchandage. Et le restaurateur de s'esclaffer : « Ainsi, il avait eu la fatma gratis ! Vous pouvez imaginer comment nous rigolions[45] ! »

L'histoire de cet « exploit de jeunesse », qui n'est qu'une parmi de nombreuses autres « bonnes blagues » de cette époque, semble substantiellement altérer l'image du propriétaire auprès des habitués de son restaurant qui jusqu'ici le voyaient différemment : « Habituellement, il se déplaçait non sans dignité dans son restaurant, prenant les commandes de ces clients préférés avec courtoisie et discrétion[46]. » Pendant que le narrateur et ses amis sont de plus en plus gênés, écœurés par ses paroles, le souvenir de ce qu'il qualifie de « merveilleuse époque[47] » lui donne un air grotesque, rebutant : « Il était secoué par l'hilarité et il ouvrait une bouche énorme[48]. Nous ne l'avions jamais vu dans cet état et ignorions qu'il avait une si grande bouche[49]. » Du restaurateur affable, digne et honorable, il se sera ainsi transformé en personnage ignoble éprouvant du plaisir à exploiter et à humilier les faibles.

Le renversement

Comme le fait remarquer Julian Preece par rapport à ce chapitre, Canetti n'est nulle part plus moraliste que lorsqu'il s'agit d'abus de pouvoir[50]. Et quelle meilleure illustration d'un flagrant abus de pouvoir que ce groupe de colons

42. *Ibid.* : « *kein Kind* ».
43. *Ibid.* : « *so nannten Franzosen verächtlich eingeborenen Frauen* ».
44. À cet égard, voir aussi Julian Preece, *op. cit.*, p. 97.
45. V 101 (trad. modifiée) / S 74 : « *Er war umsonst bei der Fatma gewesen. Sie können sich vorstellen, wie wir lachten !* »
46. V 101 (trad. modifiée) / S 75 : « *Er pflegte sonst mit einiger Würde in seinem Restaurant hin und her zu gehen und nahm die Speisen seiner bevorzugten Gäste mit Anstand und vollkommener Zurückhaltung auf.* »
47. *Ibid.* : « *herrliche Zeit* ».
48. Voir à cet égard les propos de Canetti sur la bouche comme gueule béante et menaçante dans *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 222, 237, 368.
49. V 101 / S 75 : « *er schüttelte sich vor Lachen und riß den Munde weit auf. Wir wußten gar nicht, daß er einen so großen Mund hatte, wir hatten ihn noch nie so gesehen.* »
50. Julian Preece, *op. cit.*, p. 98.

français qui s'amusent à « frustrer de son salaire une misérable indigène[51] », selon les mots du texte. En effet, la description des gestes du restaurateur et de la réaction de son « auditoire » ne laisse aucun doute quant au « sentiment de dégoût et de mépris[52] » que le portrait de ce personnage est censé produire chez le lecteur[53]. Si bien que la diffamation annoncée par le titre du chapitre pourrait à présent se rapporter à ce restaurateur tant son attitude et son discours nuisent à sa propre réputation. Alors qu'il avait cherché la connivence avec ses trois clients masculins, son vil comportement ne provoque chez eux qu'embarras et consternation : « Nous autres, nous adoptions la mine glacée d'Anglosaxons[54] », image faisant référence au stéréotype du puritanisme britannique.

Ainsi, après avoir tenu des propos diffamants sur les enfants des rues, le propriétaire du restaurant finit par jeter le discrédit sur lui-même, par se rendre méprisable, au fond. Par un mouvement de renversement du rapport de forces existant, celui qui voulait se placer au-dessus des subalternes, se trouve rejeté en bas de l'échelle morale, telle est la conclusion du chapitre. La question de la vérité des accusations perd toute importance face à l'infamie de l'accusateur :

> Qu'importait s'il les avait calomniés ou s'il avait dit la vérité à leur sujet, quels que fussent les forfaits des enfants-mendiants, il se plaçait désormais bien plus bas qu'eux, et je souhaitai qu'il existât malgré tout un genre de punition qui l'obligeât à demander *leur* intercession[55].

Ce passage final du chapitre véhicule l'idée, sinon d'un jugement dernier, d'une sorte de tribunal imaginaire devant lequel celui qui se croyait moralement supérieur serait forcé de demander le pardon de ceux qu'il avait calomniés. C'est l'utopie d'une justice réparant les torts existant dans la société marocaine de cette époque, utopie qui correspond, somme toute, à l'idéal canettien de l'écrivain protecteur des plus vulnérables, dont font partie de manière exemplaire les femmes et les enfants.

Car, au-delà du cas particulier, ce que ce Français ne considère que comme une « plaisanterie[56] » vise à illustrer une situation de domination et d'exploitation qui caractérise le Maroc de l'époque du Protectorat en général.

51. V 102 / S 75 : « *eine armselige Eingeborene um ihren Lohn geprellt haben* ».
52. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Gefühl verächtlichen Ekels* ».
53. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 93.
54. V 102 / S 75 : « *Wir aber gefroren zu Angelsachsen.* »
55. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Ob er sie verleumdete oder ob er die Wahrheit über sie sprach, was immer die Bettelkinder taten, er stand nun tief unter ihnen und ich wünschte mir, daß es doch eine Art Strafe gäbe, wo er auf ihre Fürsprache angewiesen wäre.* »
56. *Ibid.* : « n'y voyait qu'une plaisanterie » ; « *er sah nur den Spaß darin* ».

Comme le dit si justement Julian Preece, ce chapitre « nous dit tout ce que nous avons besoin de savoir sur les attitudes colonialistes — et de manière d'autant plus efficace qu'il ne les nomme pas ainsi[57]. » Dans ce sens, on pourrait aller jusqu'à dire que le texte tend un miroir à l'homme occidental pour l'amener à réfléchir à sa propre situation et à son rapport aux sociétés colonisées. C'est ce que suggère aussi le récit en rapprochant les deux groupes d'hommes en présence, composés symétriquement de trois personnes chacun. Le narrateur confie en effet : « Nous étions justement trois nous aussi, nous étions gâtés par la vie, et peut-être nous sentions-nous d'une certaine façon coupables, pour les trois autres[58]. » Représentants mâles de l'Europe dominatrice et colonisatrice, ne sont-ils pas quelque part complices des actes de ceux-là ? Malgré leur indignation face au restaurateur, n'avaient-ils pas aussi accompagné de hochements de tête approbateurs le récit de ces « exploits »[59] ?

Le texte semble ainsi évoquer la mauvaise conscience coloniale travaillant, depuis le milieu du XXe siècle, les pays colonisateurs tels que la France et la Grande-Bretagne. En effet, l'ami du narrateur, Aymer Maxwell, ce haut membre de la noblesse britannique, ne pourrait-il pas être qualifié de parfaite incarnation de l'impérialisme britannique, comme le suggère Christine Meyer[60] ? Par rapport au sujet de la prostitution, il est intéressant de noter que Sir Maxwell, ainsi que Gavin Lambert, respectivement producteur et réalisateur du film tourné par l'équipe qu'accompagnait Canetti, étaient connus à l'époque pour leur pratique du tourisme sexuel au Maroc, pays qui leur permettait de vivre une homosexualité réprimée par la justice anglaise[61]. En tout cas, le lien entre domination coloniale et exploitation sexuelle semble évident, dans le texte comme dans la réalité sans doute.

Quant à l'écrivain-voyageur, en usant de sa puissance économique pour obtenir (« acheter » en quelque sorte ?) l'affection des enfants, ne profite-t-il pas lui-même des leviers de la domination occidentale ? N'est-ce pas aussi

57. Voir Julian Preece, *op. cit.*, p. 97 (ma traduction) ; voir aussi Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 74.
58. V 102 (trad. modifiée) / S 75 : « *Wir waren auch gerade unser drei, es ging uns zu gut, und vielleicht fühlten wir uns irgendwie schuldig für die andern drei.* »
59. Voir *ibid.* : « nous hochions la tête pour l'approuver, non sans gêne » ; « *und verlegen Beifall nickten* ».
60. Christine Meyer, *op. cit.*, p. 248.
61. *Ibid.* Sous le titre « Crétin à Marrakech », Canetti avait écrit un portrait satirique d'Aymer Maxwell qui correspond à l'un des chapitres du livre que l'auteur n'a pas retenu pour la publication. D'autre part, il semble que son éditeur Herbert G. Göpfert aurait aimé que Canetti consacre l'un des chapitres de son livre à la pédérastie. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 534 et p. 529.

chez lui source d'une mauvaise conscience coloniale, ne serait-ce que par procuration ? Il faut dire que, même s'il s'inclut spontanément dans une identité britannique collective (« nous autres Anglosaxons »), le narrateur semble dans l'ensemble éprouver des sentiments ambivalents par rapport à la culture et aux valeurs de son pays d'adoption[62]. De toute façon, la question semble secondaire face au désarroi que provoque cet épisode. Tandis que la fillette calomniée semble remporter à la fin une sorte de victoire morale, l'idée d'une justice sur terre, formulée à la fin du texte, reste à l'état d'utopie[63]. Affecté par la cruauté et le déclin moral de l'homme civilisé, le narrateur est juste heureux que les enfants, restés plantés près de la porte ouverte, n'aient pas été capables de comprendre les propos (français) du restaurateur, en espérant ainsi voir se préserver une innocence enfantine qui n'existe peut-être déjà plus chez eux.

62. Voir cette note écrite à l'époque : « Au Maroc, j'avais honte pour les Anglais à qui je devais parler, uniquement parce que je leur parlais. Ils y étaient pour moi des étrangers complets. », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1151. Voir aussi Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 91 ; ainsi que Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 60.
63. Voir Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 193.

Misère et vitalité
(12. « Le désir de l'âne[1] »)

Plaisir des hommes, désir des bêtes

Traversant le livre d'un bout à l'autre, la vulnérabilité des faibles (des femmes et des enfants principalement) exposés au pouvoir et à la cruauté des hommes est assurément l'un des thèmes dominants des *Voix de Marrakech.* Cependant, l'empathie avec ces êtres en bas de l'échelle sociale, soumis à de nombreux rapports de force, ne se limite pas aux humains, mais implique également les animaux. Dès le premier chapitre (« Rencontres avec des chameaux »), on peut remarquer la « véritable fascination[2] » que les bêtes exercent sur le narrateur, reflétant une préoccupation de l'écrivain Elias Canetti en général[3]. À côté des chameaux, envoyés à l'abattoir, le lecteur a pu y découvrir les ânes de Marrakech, animaux décrits comme « si maltraités que l'on n'osait plus les regarder[4] ». Dans le douzième chapitre du livre, on retrouve à présent ces bourricots, plus précisément : on rencontre un âne en particulier, au sort duquel le récit va s'intéresser, en le décrivant dans sa souffrance, mais aussi dans dans sa joie (son « désir »), fût-elle relative et passagère.

Comme certains chameaux du premier chapitre, envisagés dans leur destin individuel, l'âne est en l'occurrence traité non seulement comme un spécimen mais presque à l'égal d'une personne[5], ce qui met une nouvelle fois en évidence la proximité entre homme et animal, « entre animal humain et

1. V 103-106 / S 76-78 : « *Die Lust des Esels* ».
2. Dagmar Lorenz, « Canetti's Final Frontier », *op. cit.*, p. 244.
3. Voir Olivier Agard, *op. cit.*, p. 164.
4. V 9 / S 9 : « *wurden so schlecht behandelt, daß man es schon gar nicht mehr sehen mochte* ». Voir aussi les analyses du chapitre un à ce sujet.
5. Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 79.

non humain » pour utiliser la formule de Dagmar Lorenz[6], qui caractérise le livre en général. Ce parallèle paraît d'autant plus évident que l'histoire de l'âne maltraité succède immédiatement à la « calomnie » (chap. 11), c'est-à-dire à l'outrage du colon français envers la fillette indigène, comprenant l'histoire de son abus de pouvoir sur une prostituée. Vu sous cet angle, on peut dire que l'épisode de l'âne représente un nouveau cas de figure où l'un des êtres les plus vulnérables de Marrakech se voit traiter avec condescendance et cruauté, ce qui semble amuser d'autres personnes, à peine plus puissants que lui[7]. Néanmoins, comme les enfants mendiants miséreux manifestant leur joie de vivre, l'âne moribond se montre capable de désir (de plaisir ?[8]) malgré l'adversité qu'il doit affronter.

Se déroulant sur la place Jemâa El Fna, l'histoire de l'âne installe en outre une proximité entre cette bête exploitée et tous les hommes vivant et dormant sur la place en essayant d'y trouver les moyens de leur subsistance. Dans la perspective du narrateur, l'âne fait partie de la grande communauté du vivant qui peuple cette place. Or, le récit ne s'attardera pas sur l'ambiance sonore de Jemâa El Fna. Contrairement à d'autres chapitres, le texte n'examinera pas l'une des voix particulières de Marrakech, mais s'installera davantage dans le registre visuel. Focalisant le langage du corps de la bête, pour ainsi dire — c'est-à-dire en premier lieu son phallus, symbole de son désir, et donc de sa vitalité –, le chapitre ne s'inscrit donc pas directement dans le programme annoncé par le titre du livre. Il faut dire que l'âne y apparaît si misérable qu'on ne se l'imagine plus capable même de braire…

Parmi les moyens littéraires auquel le texte recourt, on remarque notamment la présence d'un fort contraste entre nuit et jour, contraste utilisé pour structurer le récit qui s'articule en deux parties, deux moments sur deux journées, l'un nocturne, l'autre diurne. À ce contraste s'ajoute l'opposition entre, d'une part, la souffrance et la mort (faisant écho à la nuit), et, d'autre part, la vitalité et la sexualité (associées en l'occurrence à la lumière source de vie). Si bien que le récit de l'âne maltraité décrit en quelque sorte un cheminement de l'obscurité vers la lumière.

Jemâa la nuit

Ce douzième chapitre débute par une sorte de portrait *ex negativo* de Jemâa El Fna, centre gravitationnel de la dernière partie du livre, située à quelques pas de l'hôtel du voyageur. Il s'agit d'un portrait atypique de la célèbre place,

6. Dagmar Lorenz, « Canetti's Final Frontier », *op. cit.*, p. 243.
7. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 95.
8. Le mot allemand « *Lust* » utilisé par Canetti peut se comprendre dans ces deux sens : désir et plaisir. Voir aussi *infra*.

quasiment vide, tard dans la nuit, après le départ des artistes, un portrait qui néanmoins comble, au moins partiellement, une lacune laissée par les chapitres précédents, dans la mesure où le livre ne comportait jusqu'ici aucun véritable portrait de ce lieu emblématique. En outre, ce début de chapitre nous révèle que les promenades de l'écrivain ne se limitaient pas à la journée, mais que ses excursions s'étaient poursuivies jusque tard dans la nuit. Ainsi il relate : « Lorsque je revenais de mes promenades nocturnes à travers les ruelles de la ville, j'avais l'habitude de revenir par la place Djemaa el Fna[9]. »

Malgré « l'habitude » du visiteur de voir la place à ce moment de la journée (ou de la nuit plutôt), il souligne le contraste frappant par rapport à l'image convenue de Jemâa El Fna : « Il était étrange de la traverser lorsqu'elle était quasiment vide. Il n'y avait plus d'acrobates, ni de danseurs, ni de charmeurs de serpents, ni de mangeurs de feu[10]. » En même temps, il convient de souligner le « quasiment » de ce propos, étant donné qu'en réalité, des centaines de Marrakchis sans toit vivent et dorment directement sur la place et ses abords[11]. C'est ce que rapporte aussi le texte sans toutefois préciser l'ampleur du phénomène : « Sur le pourtour de la place, des gens dormaient[12]. » D'autres personnes, encore debout, s'attardent ça et là avant de terminer leur journée, alors que certaines des lampes à acétylène, traditionnelle source de lumière de la place après le coucher du soleil, sont restées allumées. Cependant, plus aucune vie sociale ne semble se dérouler, tous les occupants de la place étant décrits comme « solitaires[13] ».

Après ce paragraphe introductif campant l'ambiance générale de Jemâa El Fna tard dans la nuit, le récit change de cadre temporel, en focalisant « une nuit » en particulier, lorsque s'est produit ce qu'on pourrait qualifier d'« événement inouï[14] », selon la théorie goethéenne du genre de la nouvelle, un épisode dérogeant à la règle décrite auparavant. En effet, cette nuit-là, malgré l'heure tardive où toutes les animations sont habituellement terminées, le silence nocturne est perturbé : un spectacle insolite, accompagné de musique, se déroule au beau milieu de la place, un groupe de spectateurs ayant formé l'un des cercles typiques, la fameuse *halka*[15], autour de trois artistes :

9. V 103 / S 76 : « *Von meinen nächtlichen Spaziergängen durch die Gassen der Stadt pflegte ich über die Djema el Fna zurückzukehren.* »
10. *Ibid.* : « *Es was sonderbar, über den Platz zu gehen, der nun beinahe leer lag. Da gab es keine Akrobaten mehr und keine Tänzer ; keine Schlangenbeschwörer und keine Feueresser.* »
11. Voir Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 190.
12. V 103 / S 76 : « *An den Rändern des Platzes legten sich Menschen zum Schlaf nieder.* »
13. *Ibid.* : « *sie wirkten einsam* ».
14. Voir Johann Peter Eckermann, *op. cit.*, p. 207*sq*.
15. Voir les analyses du chapitre neuf (« Conteurs et écrivains publics »).

> Une nuit, je vis au centre de la place un grand cercle de gens qui se pressaient, éclairés de la façon la plus étrange par des lampes à acétylène. Tous étaient debout. Sur les visages et les silhouettes, les ombres projetées par les lampes leur donnaient un aspect cruel et effrayant. J'entendis les sonorités de deux instruments indigènes et la voix d'un homme qui parlait avec violence à quelqu'un[16].

La scène décrite frappe d'emblée par le climat non seulement insolite et étrange mais aussi « cruel » et « effrayant » qu'elle installe aux yeux du narrateur, climat qui comporte une apparente dimension de violence. En effet, malgré son ignorance de la langue arabe, le spectateur étranger prête à l'un des artistes des propos violents, une interprétation qui résulte sans doute de l'aspect et des gestes de cet homme tenant un bâton à la main et s'acharnant sur un pauvre bourricot éreinté, qui, se trouvant au centre de la halka, arrive à ce moment-là sur la scène du récit.

Le plus misérable des ânes

Dans la description qui suit, l'empathie du narrateur envers l'âne, ce « triste animal[17] », en piteux état, apparaît d'emblée de la manière la plus évidente :

> L'âne était, de tous les misérables ânes de cette ville, le plus malheureux. Ses os saillaient de partout. Il était complètement affamé, son poil était pelé et il n'était certainement plus capable de porter la moindre charge. On se demandait comment il pouvait encore tenir sur ses pattes[18].

Comme le rappelle le narrateur à cet endroit, cette affection s'inscrit dans le cadre de l'attention générale qu'il porte aux ânes de la ville et, plus largement, à tous les animaux de Marrakech qui, rappelons-le, ouvrent le récit de voyage[19] : « J'avais depuis longtemps pris en affection les ânes de cette ville. À

16. V 103-104 / S 76 : « *Eines Nachts sah ich mitten auf dem Platz einen großen, dichten Ring von Menschen, von Acetylenlampen auf das Sonderbarste erleuchtet. Alle standen. Die dunklen Schatten auf Gesichtern und Gestalten, dicht neben dem scharfen Licht, das die Lampen auf sie warfen, gab ihnen etwas Grausames und Unheimliches. Ich hörte die Laute zweier einheimischer Instrumente, und dazu die Stimme eines Mannes, der heftig auf jemand einsprach.* »
17. V 104 / S 77 : « *das traurige Tier* ».
18. V 104 / S 76 : « *Der Esel war von allen Eseln dieser Stadt der ärmste. Die Knochen standen ihm heraus, er war ganz verhungert, sein Fell war abgeschabt, er war sicher nicht mehr fähig, die kleinste Last zu tragen. Man fragte sich, wie er sich noch auf den Beinen aufrecht hielt.* »
19. Voir les analyses du chapitre un (« Rencontres avec des chameaux »).

chaque instant, j'avais l'occasion de me mettre en colère à cause du traitement auquel ils étaient soumis, mais j'étais cependant impuissant à m'y opposer[20]. »

En décrivant la cruauté des autochtones envers les animaux, le livre poursuit une longue tradition de représentations occidentales du Maroc ayant comme point commun de souligner ce trait spécifique de la culture étrangère[21]. Toutefois, il est important de souligner que, au-delà de la perpétuation d'une image stéréotypée, l'empathie pour les bêtes correspond à une constante de la pensée de Canetti, dans laquelle la maltraitance des animaux n'est pas présentée comme le propre du monde oriental, mais comme un aspect (malheureusement) universel du rapport entre l'homme et l'animal[22]. Aux yeux de l'écrivain, les souffrances infligées par l'homme à l'animal sont précisément à l'image de ce que l'homme est capable de faire à l'homme, que ce soit en Orient ou en Occident[23].

Si le narrateur des *Voix de Marrakech* se dit habitué à croiser ce genre de bourricot maltraité, le spécimen qu'il aperçoit à présent dépasse pourtant tout ce qu'il a pu voir jusque-là : « jamais encore, je n'avais eu sous les yeux une telle image de la désolation d'une créature[24]. » S'apitoyant sur la bête, il perçoit les hommes l'entourant comme des incarnations de monstres. Sous l'effet d'une musique aux allures démoniaques, jouée par les deux compagnons de l'homme au bâton, le narrateur a en effet l'impression d'assister à une danse macabre, dans le cadre d'une mise à mort rituelle de la bête « dévorée » par les spectateurs :

> le triste animal commença à tourner lentement au rythme de la musique. Le bâton restait toujours brandi au-dessus de lui. L'homme discourait de plus en plus vite et fort, il hurlait littéralement pour maintenir la bête en mouvement. […] La musique continuait sans trêve ni relâche, les spectateurs ne pouvaient plus s'arrêter de rire et ils avaient l'air de cannibales et de mangeurs d'ânes[25].

20. V 104-105 / S 77 : « *Längst hatte ich die Esel der Stadt ins Herz geschlossen. Auf Schritt und Tritt hatte ich Gelegenheit, über ihre Behandlung Empörung zu empfinden, und war doch ganz hilflos.* »
21. Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 181.
22. Voir Dagmar Lorenz, « Canetti's Final Frontier », *op. cit.*, p. 253.
23. Voir notamment cette note de Canetti datée de 1992 : « Tuer c'est abattre, ce qui arrive aux animaux nous arrive aussi, plus tard, mais pas beaucoup plus tard. », *Posthum veröffentlichte Aufzeichnungen*, *Gesammelte Werke,* vol. V, p. 383 (ma traduction).
24. V 105 (trad. modifiée) / S 77 : « *eine solche Jammerfigur eines Geschöpfs hatte ich noch nie zu Gesicht bekommen.* »
25. *Ibid.* : « *[Dann] begann das traurige Tier sich ganz langsam nach der Musik zu drehen. Der Stock blieb immer über ihm geschwungen. Der Mann redete rascher und lauer, er tobte förmlich, um den Esel in Gang zu halten […]. Die Musik ging weiter und weiter,*

Les spectateurs sont des « mangeurs d'ânes » et des « cannibales » à la fois ; voilà une nouvelle fois que l'animal et l'homme se trouvent mis sur le même plan : l'âne qui souffre annonce l'homme qu'on tue, dévoré par son semblable. La seule consolation que l'étranger puisse trouver est de s'imaginer que les souffrances du bourricot vont être abrégées par une mort imminente : « En rentrant chez moi, j'essayai de me calmer en songeant qu'il ne passerait pas la nuit[26]. »

Le spectacle de « l'homme à l'âne »

Ce que le texte ne met pas en évidence, et que le voyageur n'avait probablement pas su (ou pas voulu savoir), c'est que le bourricot aperçu sur la place faisait très vraisemblablement partie de l'une des attractions les plus célèbres de Jemâa El Fna : « l'homme à l'âne[27] ». Il s'agit du spectacle d'un artiste comique présenté en interaction avec un âne, son partenaire de jeu, accompagné de deux musiciens. Là où l'étranger ne voit qu'un cruel supplice et une exhibition macabre, les spectateurs autochtones savourent pour leur part un numéro humoristique leur permettant d'oublier un instant leurs soucis et leurs dures conditions de vie, ce qui correspond à l'une des fonctions classiques des attractions proposées sur la place.

Le visiteur est d'autant moins capable de suivre le spectacle qu'il ne comprend pas les paroles du maître de l'âne. Or, la visée comique du numéro se déroulant devant ses yeux n'échappe pas complètement à l'observateur étranger cherchant à appréhender ce qui se passe devant ses yeux :

> L'homme se livrait à un dialogue comique avec l'animal. Il essayait de le convaincre de quelque chose. Comme l'âne restait intraitable, il lui posait des questions et, comme il ne voulait pas répondre, les hommes riaient à pleine gorge sous la lumière. Peut-être était-ce une histoire où l'âne jouait un rôle[28].

« Une histoire où l'âne jouait un rôle » : l'impression du visiteur n'était donc pas très éloignée de la réalité du spectacle, mais il semble incapable de faire abstraction de la souffrance réelle qu'il croit percevoir devant lui. Ce sketch d'un homme essayant de dialoguer avec une « tête de mule » est intolérable

die Männer kamen aus dem Lachen nicht mehr heraus und sahen wie Menschen- oder Eselsfresser drein ».

26. *Ibid.* : « *auf meinem Weg nach Hause suchte ich mich damit zu beruhigen, daß es diese Nacht nicht überleben würde.* »
27. Voir Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 194.
28. V 104 / S 76-77 : « *Der Mann führte einen komischen Dialog mit ihm. Er suchte ihn zu etwas zu überreden. Als der Esel störrisch blieb, stellte er ihm Fragen ; und da er nicht antworten wollte, lachten die erleuchteten Männer laut. Vielleicht war es eine Geschichte, in der der Esel eine Rolle spielte.* »

aux yeux de celui qui ne supporte pas qu'on prenne du plaisir au détriment d'une pauvre créature. Le misérable état de santé de l'animal et les gestes violents de son propriétaire éveillent le moraliste en lui, il s'en va dégoûté : « Mon dégoût avait eu raison de ma curiosité[29]. »

En se focalisant sur la bête qui souffre, le voyageur est incapable de « rentrer » dans le spectacle, commettant là en quelque sorte un contre-sens interculturel. Toutefois, grâce à ce décalage culturel, il semble saisir en même temps une ambiguïté fondamentale qui caractérise toutes les attractions de la place Jemâa El Fna. En effet, comme l'écrivent les spécialistes de la sociologie de la ville :

> La *halka* est un décor, une mise en scène, pouvant cacher certaines souffrances voire des tragédies humaines, en contradiction totale avec ce qu'offrira le spectacle, moyen de distraction et de défoulement. C'est une partie qui se joue entre les rêves et les fantasmes des uns et la réalité économique et sociale, durement éprouvée, des autres[30].

Sous l'angle d'un rapprochement entre l'homme et l'animal, la souffrance de la bête semble donc en effet refléter quelque chose de la vérité humaine qui sous-tend tout ce qui se passe sur la place, et qui peut se faire jour sous la forme de la cruauté et de la violence.

Du jour au lendemain

La deuxième partie du chapitre quitte l'ambiance nocturne du début, en présentant au lecteur une tout autre image de la place, sous le soleil, une image pleine de vie qui correspond mieux aux représentations habituelles de l'endroit : « Le lendemain était un samedi et je me rendis de bonne heure à Djemaa el Fna. C'était un de ses jours de grande animation. Spectateurs, acteurs, paniers et étalages se pressaient et il était difficile de se frayer un chemin dans la cohue[31]. » L'expression « de bonne heure » utilisée par le texte doit sans doute être comprise dans le sens de « bien avant le crépuscule », car les animations de la place ne reprennent généralement que dans l'après-midi[32]. Ce court passage souligne une nouvelle fois le rôle crucial que Jemâa El Fna a joué dans la découverte de la ville par le voyageur étranger, lequel semble

29. V 104 / S 77 : « *Mein Abscheu überwog meine Neugier.* »
30. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 194.
31. V 105 (trad. modifiée) / S 77 : « *Der nächste Tag war ein Samstag und ich ging schon früh auf den Djema. Es war einer ihrer belebtesten Tage. Zuschauer, Darsteller, Körbe und Buden drängten sich, es war schwer, sich einen Weg durch die Menge zu bahnen.* »
32. À cet égard, la traduction induit une nouvelle fois en erreur, en parlant du « lendemain matin » (V 105), ce qui n'est pas soutenu par le texte original qui parle simplement du « jour suivant » (« *der nächste Tag* », S 77).

s'y être rendu plusieurs fois par jour, alors que le livre est relativement avare en détails sur ce lieu, n'y consacrant par exemple aucun chapitre spécifique.

Au lieu de verser dans un état des lieux complet, le récit reste attaché au personnage de l'âne, que le visiteur est surpris de retrouver planté au même endroit que la veille : « Je jetai un coup d'œil et n'en crus pas mes yeux : il était de nouveau là[33]. » Au milieu des centaines de bourricots maltraités de la ville, cet âne-là apparaît comme un individu aux traits singuliers, reconnaissable parmi tous : « Je l'examinai de près, il n'y avait pas à s'y tromper, c'était bien lui[34]. » Ces retrouvailles, sous le soleil, du même âne, au même endroit, font néanmoins apparaître une série de différences notables, d'autant que le spectacle de l'homme à l'âne n'a pas encore commencé. Ainsi, le maître impérieux, habituellement armé de son bâton, paraît à présent sous un jour paisible, pris qu'il est dans une tranquille conversation avec d'autres personnes, sans prêter attention à son âne. L'âne, par contre, qui « se tenait, là, exactement comme la nuit précédente[35] », paraît encore plus misérable en plein jour qu'à la lumière de lampes à acétylène : « Son poil, sous le soleil éclatant, avait l'air encore plus pelé que la veille. Il me parut encore plus misérable, vieux et affamé[36]. » Si la bête semble plus que jamais promise à une mort prochaine, la fin du récit comporte un dernier revirement décisif, lorsque la lumière de jour semble finir par insuffler un nouvel élan de vie à l'animal.

Désir et résistance

« Le désir de l'âne » est l'un des chapitres des *Voix de Marrakech* où apparaît le plus clairement ce qui est sans doute le thème le plus essentiel du livre en en constituant une sorte de pensée sous-jacente : la victoire de la vitalité sur les forces mortifères. Une pensée que Bruno Zeyringer résume ainsi :

> La vie des hommes et des animaux est dominée par la peur et l'insécurité. La menace de la mort et de la pauvreté, de la maladie et de la solitude, de la persécution et de la haine est omniprésente. S'y oppose une farouche volonté de vivre. […] Toute vie est emplie du désir dans toutes ses formes : le désir de regarder conduit dans les souks, le désir d'écouter mène auprès des conteurs, le désir de manger pousse à aller chez les marchandes de pain. Le désir sexuel unit les hommes et les animaux respectivement — en les connectant tous ensemble à la vie[37].

33. *Ibid.* : « *Ich blickte hin und traute meinen Augen nicht: da stand er wieder.* »
34. *Ibid.* : « *Ich betrachtete ihn genau, es war nicht zu verkennen, er war es.* »
35. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Der Esel stand genau so da wie in der Nacht zuvor.* »
36. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Sein Fell sah bei strahlendem Sonnenlicht noch abgeschabter aus als bei Nacht. Er kam mir elender, ausgehungerter und älter vor.* »
37. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 96 (ma traduction).

Il faut rappeler à ce sujet que le terme allemand de « *Lust* », que Canetti utilise dès le titre du chapitre, peut désigner à la fois le désir et le plaisir. Il s'agit donc à la fois d'un état de manque, d'un désir qui pousse à sa satisfaction, et du bien-être procuré par la satisfaction de ce désir, le plaisir.

En l'occurrence, cette dimension de désir–plaisir, symbolisant la victoire de la vitalité sur les forces mortifères, s'incarne, de la manière la plus concrète et la plus évidente, dans l'érection de la verge de l'âne. Un changement impressionnant dont le narrateur s'aperçoit après avoir perdu de vue l'animal pendant un bref instant. En effet, le visiteur avait été perturbé par ce qu'il croyait être une agression dans son dos, un incident illustrant la densité de la foule rassemblée sur la place, sa promiscuité, sa violence latente. Quand, après ce court laps de temps, il se tourne à nouveau vers l'âne, la bête lui paraît soudain comme transformée : « Il n'avait pas bougé, mais ce n'était plus le même animal. Entre ses jambes postérieures pendait obliquement vers l'avant un énorme pénis. Il était plus gros que le bâton avec lequel on l'avait menacé durant la nuit[38]. »

Le contraste par rapport à la première séquence des retrouvailles avec l'âne est frappant. Cette manifestation de la vitalité paraît d'autant plus impressionnante qu'elle s'est faite en un temps record et sans cause apparente. La comparaison de la verge avec le bâton du maître rend particulièrement évidente la symbolique de cette érection incarnant le désir de vie de la bête en même temps que sa résistance contre les souffrances qu'on lui inflige. En effet, la farouche volonté de vivre qui se manifeste ainsi impressionne d'autant plus que tout semble se dresser contre l'âne :

> créature misérable, vieille et faible, prête à s'effondrer et tout juste utilisable pour des dialogues imbéciles, que l'on traitait plus mal que tout autre âne dans la ville, cette créature de moins que rien, sans chair, sans force, sans même un poil convenable, avait assez de désir en elle pour que je me sentisse, à sa seule vue, libéré de l'impression de misère[39].

38. V 105-106 / S 77-78 : « *Er hatte sich nicht von der Stelle gerührt, aber es war nicht mehr derselbe Esel. Denn zwischen seinen Hinterbeinen, schräg nach vorn, hing ihm plötzlich ein ungeheures Glied herunter. Es war stärker als der Stock, mit dem man ihn nachts zuvor bedroht hatte.* »

39. V 106 / S 78 : « *dieses armselige, alte, schwache Geschöpf, das am Umfallen war und nur noch für störrische Dialoge zu verwenden, das man schlechter behandelte als einen Esel in Marrakesch, dieses Wesen, weniger als nichts, ohne Fleisch, ohne Kraft, ohne rechtes Fell, hatte noch so viel Lust in sich, daß mich der bloße Anblick vom Eindruck seines Elends befreite.* »

Pareil aux attractions de Jemâa El Fna aidant les Marrakchis à oublier les peines de leur vie quotidienne, le « spectacle » de l'érection de l'âne permet au visiteur de surmonter l'image désolante et morbide d'abord offerte par la bête.

Il est intéressant de noter que la description de l'animal comme « créature de moins que rien[40] » correspond exactement à la visée de l'éthique de la métamorphose prônée par Canetti lorsqu'il indique que les « gardiens de la métamorphose [...] devraient pouvoir devenir *n'importe qui*, le plus infime, le plus naïf, le plus impuissant même[41]. » Aussi l'histoire de l'âne se transforme-t-elle, à la fin du chapitre, en parabole universelle, conçue rétrospectivement — « après » le voyage — comme une philosophie de la vie, qu'elle soit animale ou humaine : « Je pense souvent à l'âne de Marrakech. Je me dis qu'il est resté beaucoup de lui lorsque je ne l'ai plus vu. Je souhaite à tous ceux qui souffrent d'avoir son désir [et plaisir] dans leur misère.[42] »

D'une « créature de moins que rien » l'âne s'est ainsi transformé en un symbole pérenne et universel, valable pour tous les êtres vivants jusqu'à l'homme, réunis par un même destin : « tous ceux qui souffrent ». Il faut souligner que cette transformation est loin de se réduire à un simple « cache-misère », à une transfiguration de la misère en spectacle. La conclusion de ce chapitre correspond au contraire à une conviction profonde de Canetti et dont il a trouvé des illustrations exemplaires durant son voyage à Marrakech : si rien ni personne ne peut réellement vaincre la mort, se battre contre les forces mortifères et contre tout consentement à la mort ou glorification de la mort est finalement l'attitude qui confère ses véritables lettres de noblesse à l'humanité[43]. Or, cette noblesse supposerait précisément, selon Canetti, de placer l'animal sur le même plan de dignité que l'homme, cet « animal humain »[44].

40. V 106 / S 78 : « *dieses Wesen, weniger als nichts* ».
41. Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*, p. 326.
42. V 106 / S 78 : « *Ich denke oft an ihn. Ich sage mir, wie viel von ihm noch da war als ich nichts mehr sah. Ich wünsche jedem Gepeinigten seine Lust im Elend.* »
43. Voir Marion Dufresne, *op. cit.*
44. Dagmar Lorenz, « Canetti's Final Frontier », *op. cit.*, p. 243.

Le bar des rêves brisés
(13. « “Shéhérazade”[1] »)

L’Orient déconstruit

Parmi les quatorze textes composant les *Voix de Marrakech*, cet avant-dernier chapitre est probablement celui dont le titre paraît le plus ouvertement orientalisant. En utilisant le nom emblématique de Shéhérazade, célèbre conteuse des *Mille et une nuits*, ce titre semble directement convoquer l’imaginaire du conte oriental. L’univers des contes semble effectivement proche dans la mesure où l’histoire racontée dans ce chapitre comporte une sorte de personnage de « princesse enfermée » ou de « belle endormie » attendant son « prince charmant ». Or, ce parallèle fait en réalité apparaître une première distorsion orientale-occidentale : ces personnages-là n’appartiennent-ils pas davantage à la tradition européenne du conte de fées qu’à l’univers de Shéhérazade ? En effet, on pourrait dire que le texte opère d’une part un transfert de l’univers des contes européens sur la ville orientale de Marrakech, en créant un univers hybride[2]. D’autre part, l’Orient du cliché, celui des *Mille et une Nuits* qui fascinait tant le jeune Canetti, se révèlera en fin de compte à mille lieues de l’histoire plutôt sordide qui est relatée dans ce chapitre, où les réalités socio-économiques l’emportent largement sur le rêve.

Par conséquent, le nom de Shéhérazade, renvoyant ici à l’enseigne d’un petit bar de nuit réservé aux clients occidentaux et situé à deux pas de Jemâa El Fna, ne tiendra nullement ses promesses implicites d’un dépaysement féé-

1. V 107-117 / S 79-86 : « *“Scheherezade”* ».
2. On se souvient que le chapitre 5 semblait déjà introduire l’univers du conte européen dans un contexte arabe.

rique et oriental[3]. En illustrant les travers du colonialisme, du racisme et de la prostitution, le chapitre présent semble en effet faire un usage pour le moins ironique de cette référence. Le lecteur attentif aura d'ores et déjà remarqué l'emploi de guillemets dans le titre, lequel ne fait en réalité rien d'autre que de citer le nom du lieu dans lequel se déroule l'intégralité de l'action. Le titre trompeur n'est donc pas celui de l'histoire racontée, mais le nom du lieu où elle se déroule. Aussi naturel qu'efficace, ce placement entre guillemets de Shéhérazade établit donc immédiatement une distance entre le nom du bar « naïvement scintillant, très "kitsch"[4] », et son référent traditionnel, à savoir l'Orient pittoresque et fantastique.

Dans ce sens, on pourrait presque parler d'une déconstruction du mythe orientaliste, tant ce chapitre semble s'appliquer à montrer l'envers du cliché, la face cachée de l'imaginaire du lecteur occidental[5] : au lieu de nous parler d'un lieu oriental, le récit décrit un repaire de colons, de touristes et d'arabes occidentalisés ; au lieu de nous parler de la beauté des femmes orientales, il décrit des filles exploitées sexuellement et économiquement ; au lieu de nous parler de fiers princes arabes, il campe des personnages d'hommes efféminés… Toutes les nuits, ce bar devient ainsi le théâtre d'un autre Orient, aussi grotesque que triste, voire tragique.

Toutefois, il y a également un aspect du personnage légendaire de Shéhérazade qui pourrait faire positivement écho à l'univers littéraire de Canetti : le fait que cette célèbre conteuse raconte des récits afin de différer le moment de son exécution, qu'elle invente chaque nuit mille péripéties et métamorphoses afin de combattre la mort[6]. Shéhérazade, se portant volontaire, au début du recueil des *Mille et une nuits*, pour faire cesser le massacre en série des épouses du sultan, pourrait en effet être rapprochée de la mission que Canetti assigne à l'écrivain, ce « gardien des métamorphoses » luttant contre les forces mortifères. Il reste qu'aucun des personnages du chapitre ne semble réellement incarner la faculté de métamorphose au sens canettien. Tous semblent en effet prisonniers des masques qu'ils portent plus ou moins volontairement, figés dans leur existence et incapables de s'en extraire, à condition qu'ils en aient envie. Néanmoins, par analogie avec le célèbre personnage de conteuse, on pourrait dire que Canetti, en racontant les destins des gens qui toutes les nuits

3. Voir Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 193-194 ; voir aussi Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 76.
4. Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.,* p. 282, note 1.
5. Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 176.
6. Voir à ce sujet le récit-cadre au début du recueil ; *Les Mille et Une Nuits*, traduits de l'arabe par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard (3 vol.), 2005.

peuplent ce petit bar, rend à sa manière hommage à leurs vies et leur confère ainsi une certaine immortalité.

Bien que l'histoire comporte plusieurs protagonistes, y compris masculins, les voix féminines dominent nettement. Il s'agit de personnages féminins particuliers se distinguant des femmes arabes et juives précédemment évoquées, ajoutant d'autres portraits (européens) à une galerie déjà richement fournie. À côté de « Madame Mignon », la patronne du bar, à la fois métisse et raciste, c'est le personnage de Ginette, jeune femme d'origine anglo-italienne, née au Maroc, qui se trouve au centre du chapitre. Cette femme malheureuse, exploitée par son mari arabe, personnage à la fois de princesse et de prostituée, réunit en elle bon nombre des problématiques du livre : la lutte pour la subsistance ; la domination masculine ; la ville comme carrefour international. Or, pour ne rien arranger, il se trouve que son mari est lui-même à sa manière victime du racisme ordinaire et des rapports de force établis par le système colonial.

Vu sous cet angle, ce chapitre est sans doute celui parmi toutes les histoires du livre qui comporte la plus grande portée socio-historique et -politique. Cette dimension se trouve renforcée par le fait que le texte s'inscrit dans un réseau géoculturel et géopolitique d'ampleur allant du Maroc en Chine, en passant par l'Italie, la Grande-Bretagne et les États-Unis. De la sorte, ce sont les rapports interethniques, les rapports entre l'Europe et le Maroc, entre l'Occident et l'Orient, qui apparaissent comme le fil conducteur du récit, des rapports qui sont loin d'être symétriques et harmonieux. Loin de faire naïvement l'éloge des rencontres interculturelles, le texte jette un regard critique sur le système colonial européen entré dans sa crise finale[7]. À cet égard, le récit frappe notamment par la prédominance de la grille ethno-nationale utilisée par tous les personnages, y compris le narrateur, pour appréhender le monde. Dans cette perspective, les phénomènes d'hybridation et de métissage se voient associés non seulement à la diversité et la richesse culturelles, mais également à des conflits, à de la souffrance, à des formes de décadence.

Un relais occidental

« Elle était la propriétaire d'un petit bar français appelé "Shéhérazade", le seul établissement ouvert toute la nuit dans la Médina[8] » : en ouvrant le texte sur le pronom « elle » renvoyant à Madame Mignon, la propriétaire du bar, l'in-

7. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 91 et Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 75 ; voir aussi Christoph Gellner, *op. cit.*, p. 625.
8. V 107 (trad. modifiée) / S 79 : « *Sie war die Inhaberin einer kleinen französischen Bar, die "Scheherezade" hieß, das einzige Lokal in der Medina, das während der ganzen Nacht offen war.* »

cipit du récit est quelque peu troublant[9]. D'abord à cause de la référentialité spontanée qui s'établit entre le nom féminin du titre (Shéhérazade) et le sujet de la première phrase (elle), que le lecteur peut avoir tendance à associer. Si ce possible malentendu est vite dissipé, le lecteur n'apprendra en réalité rien de plus sur ce personnage de la propriétaire, laquelle ne sera présentée en détail que beaucoup plus tard. Le thème de la première phrase tourne donc en quelque sorte court. Au lieu de nous parler de Madame Mignon, le texte commence en fait par décrire l'aspect de ce minuscule bar et la composition de sa clientèle, en soulignant en particulier le fort contraste qui sépare cet endroit de son environnement.

Faisant partie des alentours de Jemâa El Fna, car situé « à dix pas à peine[10] » de l'endroit, le bar, avec son ambiance, son style, son opulence, se situe aux antipodes de la vie et de la population nocturnes de la place, décrites dans les chapitres précédents. À l'heure où toute activité s'arrête sur Jemâa, l'intérieur du bar commence tout juste à s'animer. Comme le souligne le narrateur : « On ne saurait imaginer de contraste plus frappant[11]. » Tout semble opposer « Shéhérazade » à Jemâa El Fna : alors que les gens qui dorment sur la place, à même le sol, n'ont au maximum que deux-trois francs en poche, les riches clients du bar dépensent chaque soir une fortune (des centaines de francs, à suivre les chiffres donnés par le texte[12]) en boissons alcoolisées ; alors que la place, avant de tomber dans le silence, fait entendre de la musique arabe traditionnelle, le bar ne jure que par de la musique de danse américaine et européenne. Pour plaire à sa clientèle, la patronne se fait d'ailleurs un devoir d'acquérir en permanence de nouveaux disques contenant les derniers tubes occidentaux à la mode. Ceux-ci sont par contre diffusés doucement, à l'opposé des bars fréquentés par les autochtones où les radios font « hurler des vocalises[13] » du chant arabe.

D'emblée, le bar s'inscrit donc en faux contre la vie autochtone, ses rythmes, ses traditions, ses lois, y compris l'interdiction faite aux musulmans de boire de l'alcool. Qu'ils soient occidentaux ou autochtones, ceux qui fréquentent le bar « Shéhérazade » représentent sinon imitent la société européenne, sa mode, son train de vie, ses coutumes :

9. Les paragraphes trois et cinq du chapitre utilisent le même type de focalisation ; cependant ils porteront réellement sur le personnage de Madame Mignon.
10. V 107 / S 79 : « *keine zehn Schritt von der Bar entfernt* ».
11. *Ibid.* : « *Einen größeren Gegensatz kann man sich nicht denken.* »
12. Le texte attribue aux pauvres une « fortune » de « deux francs » au maximum, alors qu'un verre de cognac se paie « cent vingt francs » dans le bar et que les habitués en consomment plusieurs, V 108 / S 79.
13. V 108 / S 79 : « *die Radios jammerten laut aus jedem Lokal* ».

> Ceux qui le fréquentaient avaient toujours l'air européen. Il y venait des Français, des Américains, des Anglais. Des Arabes aussi, mais, soit qu'ils fussent vêtus à l'européenne soit qu'ils eussent bu de l'alcool, cela seul faisait d'eux, au moins à leurs propres yeux, des gens modernes ou européanisés[14].

Plus encore que le restaurant français du chapitre neuf, le bar Shéhérazade apparaît comme un lieu emblématique du Marrakech colonial. Si le souci et le sentiment de distinction sont forts (« chacun des visiteurs s'y sentait élégant et raffiné[15] »), l'évocation des mécanismes de cette distinction, modernisation et européanisation — identifiées à la consommation d'alcool, à la mode vestimentaire, et réservée aux plus riches des autochtones — semble exprimer, aux yeux du narrateur, une certaine décadence de la société marrakchie de cette époque, à la fin de l'ère coloniale.

Ce que le lecteur ne comprendra que plus tard, mais qui est inhérent aux descriptions fournies par ce début du chapitre : parmi les fidèles clients du bar de ce mois de mars 1954 se trouvait également le narrateur (homodiégétique, donc faisant partie de l'action), venant seul ou bien en compagnie de ses amis anglais issus de l'équipe de tournage. Les détails apportés par le texte suggèrent en effet une grande familiarité du bar, décrit comme si exigu qu'il ne pouvait contenir que vingt personnes au maximum :

> Parfois, il était complètement vide, parfois il n'y avait que trois ou quatre clients. Mais quand il était bien rempli, en général vers deux ou trois heures du matin, on y entendait tout ce que disaient les autres clients et chacun parlait avec tout le monde[16].

Grâce notamment à cette promiscuité, le bar représente un excellent poste d'observation pour celui qui veut en apprendre davantage sur les destins occidentaux-orientaux de la ville. Ainsi, le narrateur, s'intégrant à la microsociété coloniale du bar afin de la comprendre de l'intérieur, semble avoir mené de longues conversations avec les habitués de l'établissement, à commencer

14. V 107-108 / S 79 : « *Wer hier verkehrte, sah europäisch aus. Es kamen Franzosen, Amerikaner, Engländer. Es kamen auch Araber ; aber sie waren entweder europäisch gekleidet oder sie tranken, und das allein machte sie schon, zumindest in ihren Augen zu modernen Menschen oder Europäern.* »
15. V 108 / S 79 : « *jeder, der da eintrat, kam sich fein vor.* »
16. V 107 (trad. modifiée) / S 79 : « *Es war manchmal ganz leer, manchmal saßen drei oder vier Leute darin. Wenn es aber voll war, am häufigsten zwischen zwei und drei Uhr nachts, hörte man jedes Wort, das die anderen Gäste sagten, und kam mit jedem ins Gespräch.* »

par sa propriétaire, Madame Mignon, femme bavarde et source essentielle (quoique partiale) des informations données par le texte[17].

La patronne

Ce n'est donc que dans un deuxième temps que le chapitre dresse le portrait de la propriétaire du petit bar, Madame Mignon, ayant été annoncée dès le premier mot du texte par le pronom « elle ». Cette dame, dont le nom de famille (hérité de son mari ?) apporte une touche d'ironie supplémentaire au récit est un personnage aussi passionnant qu'irritant, aussi emblématique que contradictoire. En effet, cette métisse née à Shanghai de père français et de mère chinoise, apparaît à plusieurs titres comme une véritable incarnation de l'empire colonial français et de ses tares.

Bien que Shanghai n'ait jamais fait partie de l'espace colonial de l'Indochine française, la France possédait, entre 1849 et 1946, une concession dans la ville chinoise, c'est-à-dire un territoire exterritorial comptant jusqu'à un demi-million d'habitants et qui fut le terrain d'une politique étrangère qu'on peut qualifier d'essence coloniale[18]. Il est important de noter qu'au moment du voyage de Canetti, la France était en passe de perdre ses territoires indochinois au cours de la bataille de Diên Biên Phu, en même temps que « la Révolution du Roi et du Peuple » faisait rage au Maroc et que la guerre d'Algérie était prête à se déclencher. L'Empire colonial français que le récit évoque, et dont il essaie de cerner les enjeux et les conséquences sur la société marrakchie, est en fait un empire en état de délitement aigu[19].

Placée dans ce contexte de l'histoire coloniale, Madame Mignon est vraisemblablement le fruit de l'union d'un colon français avec une femme indigène. Née dans la concession française de Shanghai, elle semble habituée aux colonies françaises, ayant notamment vécu au Cameroun (« elle avait séjourné plusieurs années à Douala[20] ») avant de se fixer dans le Maroc du Protectorat. Toutefois, loin de la rendre tolérante et ouverte à la différence culturelle, ce parcours semble lui avoir inculqué une attitude ethnocentrique et raciste. Contrairement à Canetti, ses origines et sa biographie n'ont abouti chez elle à aucune célébration de la diversité :

17. Voir V 110 : « une fois qu'elle avait commencé de parler, elle s'arrêtait difficilement » / S 81 : « *hatte sie einmal zu sprechen begonnen, so hörte sie schwer wieder auf.* »
18. Christine Cornet, « Système concessionnaire et police française : un exemple original de la politique coloniale de la France à Shanghai », dans Flora Blanchon (dir.), *Banquier, savant, artiste : présences françaises en Extrême-Orient au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 55-73.
19. Voir aussi Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 74.
20. V 108 / S 80 : « *einige Jahre war sie in Duala gewesen* ».

> Elle trouvait toujours quelque chose à reprocher à toutes les nations ; je n'ai jamais vu de préjugés si naïfs et plus inébranlables que chez cette femme. Mais elle ne permettait pas que l'on dît du mal des Chinois et des Français […]. Elle était aussi satisfaite d'elle-même qu'elle était mécontente de ses clients pour peu qu'ils fussent d'une autre origine[21].

Les ressentiments de la patronne se concentrent en premier lieu sur la population indigène, mais les Américains, qu'elle déteste[22] (contrairement à la famille Dahan[23]), font également partie de ses cibles privilégiées.

Malgré la nature péremptoire de ses jugements, Madame Mignon semble habitée par de profondes contradictions : tout en étant (et en s'affichant) métisse franco-chinoise, elle nie la diversité ethnique ; tout en se disant fière de ses origines chinoises, elle a tenté d'en effacer les traces les plus manifestes, en se soumettant à une opération de chirurgie esthétique, afin de rectifier ses yeux bridés. En outre, son attitude bornée en matière de nationalités contraste avec l'intérêt que cette patronne semble porter aux goûts de tous ses clients (internationaux), en particulier en matière musicale[24].

Cette métisse raciste est donc aux antipodes du narrateur identifié à Elias Canetti et son éloge de la diversité culturelle et ethnique. Considérée dans le cadre de la pensée canettienne, elle représente également cette incapacité totale de métamorphose qui est propre aux êtres despotiques qui peuplent son autobiographie *Histoire d'une jeunesse*[25]. Incarnant la seule femme des *Voix de Marrakech* à apparaître affranchie de la domination masculine, dans la mesure où elle est aux commandes de son bar et de son couple, elle est néanmoins loin d'être un personnage positif.

Il reste que le voyageur s'est manifestement beaucoup intéressé à elle, en essayant de gagner sa confiance, devenant progressivement une sorte de confident. Par répercussion, le client étranger voit se projeter sur lui nombre de fantasmes, à commencer par sa supposée richesse de discret Anglais for-

21. V 108-109 / S 80 : « *Sie hatte gegen alle Nationen etwas einzuwenden, so naive und unerschütterliche Vorurteile wie bei dieser Frau habe ich noch nie erlebt. Aber auf Franzosen und Chinesen ließ sie nichts kommen […]. So zufrieden war sie mit sich und so viel hatte sie gegen ihre Kunden einzuwenden, falls sie anderen Ursprungs waren.* »
22. Voir V 110 : « À ses yeux, il n'y avait que deux sortes de barbares, les indigènes et les Américains » / S 80 : « *In ihren Augen gab es zwei Arten von Barbaren, Eingeborene und Amerikaner.* »
23. Voir les analyses du chapitre huit (« La famille Dahan »).
24. Voir V 108 : « [elle] s'intéressait vivement aux goûts personnels de ses clients » / S 80 : « *[sie] war am individuellen Geschmack ihrer Kunden lebhaft interessiert.* »
25. Voir Olivier Agard, *op. cit.*, p. 218.

tuné[26]. Se plaisant manifestement à voyager « masqué », le narrateur n'essaie nullement de dissiper ce malentendu, pas plus qu'il n'essaie de clarifier sa situation professionnelle, lorsque « quelqu'un, peut-être pour faire une blague à Mme Mignon, m'avait fait passer pour un psychiatre[27]. »

Cette fausse identité de psychiatre semble arranger le narrateur, dont le lecteur connaît désormais l'envie de pénétrer dans les coulisses de la ville de Marrakech et de ses gens. Cette étiquette s'avère être en effet un précieux avantage :

> Comme j'étais souvent assis tranquillement sans dire un mot et que, plus tard, seul avec elle je la questionnais d'abondance sur ses clients, elle résolut d'ajouter foi à cette rumeur. Je ne la détrompai pas. Cela m'arrangeait, car elle me racontait d'autant plus d'anecdotes[28].

Il faut dire que, malgré l'aversion que Canetti éprouvait à l'égard de Sigmund Freud notamment, le qualificatif de « médecin des âmes » ne semble pas si mal trouvé pour le caractériser. Somme toute, ce terme conviendrait assez bien pour décrire la capacité d'écoute, le talent à percer la personnalité des gens, la passion dans la découverte de tous les aspects du psychisme humain qui caractérisèrent la personne de Canetti[29]. Cependant, avant d'en apprendre davantage, par l'intermédiaire du « psychiatre anglais », sur la vie des clients du bar de Madame Mignon, à commencer par son amie Ginette, le lecteur se voit présenter le mari de la patronne.

« Monsieur Mignon »

La présentation du mari recourt d'abord à la même focalisation que l'incipit du chapitre : « Elle était mariée à Monsieur Mignon[30] », soulignant ainsi que Madame Mignon reste le personnage principal du récit, celle aussi qui

26. Voir V 109 (trad. modifiée) : « Lorsque mes amis de l'équipe de tournage oubliaient de payer leurs tournées avant de partir, il m'arrivait de le faire à leur place. Aussi me croyait-elle riche ; secrètement riche, comme il est d'usage chez les Anglais » / S 80 : « *Wenn meine Freunde von der englischen Filmtruppe vergessen hatten, vorm Weggehen ihre Runden für die anderen zu bezahlen, sprang ich manchmal ein. So hielt sie mich für reich ; auf eine heimliche Weise reich, wie es bei Engländern üblich sei.* » Voir aussi Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 64.
27. *Ibid.* : « *Irgend jemand, vielleicht um Madame Mignon zum Narren zu halten, hatte mich für einen Psychiater ausgegeben.* »
28. *Ibid.* : « *Da ich oft ruhig dort saß, ohne ein Wort zu sagen, und später, allein mit ihr, sie eingehend über die Gäste befragte, beschloß sie, diesem Gerücht Glauben zu schenken. Ich widersprach nicht, es paßte mir, sie erzählte mir so mehr.* »
29. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 22.
30. V 109 / S 80 : « *Sie war mit Monsieur Mignon verheiratet.* »

« porte la culotte » dans son couple. Bien que personnage secondaire, le mari de la propriétaire possède néanmoins une importante portée symbolique. On pourrait en effet dire que ce Français symbolise une sorte de masculinité contradictoire : « grand type costaud » aux « impressionnantes épaules », il est affublé d'« un visage d'enfant » ; ayant « servi dans la Légion étrangère », il est à présent aux ordres de sa femme sous le nom peu viril de « Monsieur Mignon », souligné par le texte ; ancien militaire, il semble effectuer à présent des tâches qui incombent traditionnellement aux femmes[31].

Homme fort et entraîné en même temps que personnage quelque peu abruti et soumis, Monsieur Mignon se trouve dans une position quasi-subalterne par rapport à sa femme aussi dominatrice que combative :

> Madame ne permettait jamais à son costaud de mari de jeter dehors les clients ivres qui devenaient insolents. Elle s'en chargeait personnellement. Le bar lui appartenait et, pour les cas dangereux, elle avait, cachée derrière le bar […], une matraque en caoutchouc. Elle montrait souvent cette matraque à ses amis[32].

Le mari de la propriétaire, homme quelque peu détrôné dont on sait qu'il est un ancien militaire, peut-il être vu comme symbole d'un pouvoir colonial déclinant ? C'est sans doute l'une des interprétations possibles de ce personnage.

Or, le trait le plus important de « Monsieur Mignon » au sein de ce texte est le rôle d'entremetteur qu'il semble y jouer, en amenant force clients dans un bordel des environs :

> aussitôt qu'arrivaient des personnes qu'il connaissait, il les emmenait au bordel français qui s'appelait La Riviera, et qui était à quelques minutes du bar. Il y passait une heure ou deux et revenait, habituellement avec ses clients. On racontait à l'épouse où l'on avait été, on parlait des nouvelles filles arrivées au bordel, on buvait quelque chose et, un peu plus tard, peut-être retournerait-on avec d'autres visiteurs à La Riviera[33].

31. V 109 / S 80-81 : « *einem großen, starken Kerl, der in der Fremdenlegion gedient hatte* » ; « *Monsieur Mignon hatte ein rundes, verschlafenes Knabengesicht über strotzenden Schultern.* »
32. V 110 (trad. modifiée) / S 81 : « *Madame erlaubte ihrem starken Mann nie, betrunkene Gäste, die frech wurden, hinauszuwerfen. Sie besorgte das alles selber. Das Lokal gehörte ihr, und für gefährliche Fälle hatte sie einen Gummiknüppel hinter der Bar versteckt. Ihren Freunden zeigt sie diesen Knüppel gerne her.* »
33. V 109 (trad. modifiée) / S 80-81 : « *Sobald aber Gäste kamen, die er kannte, nahm er sie ins französische Bordell hinüber, das "La Riviera" hieß und ein paar Minuten von der Bar entfernt war. Er verbrachte gern ein, zwei Stündchen dort, kam zurück, gewöhnlich mit seinen Gästen. Man erzählte der Frau, wo man gewesen war, berichtete ihr über neue Mädchen, die im Bordell eingetroffen waren, trank etwas und ging vielleicht später, mit anderen Kunden, wieder in die "Riviera".* »

Et le narrateur de conclure : « [La Riviera :] C'était le mot que l'on entendait le plus souvent dans les conversations du Shéhérazade[34]. »

Cette omniprésence de la prostitution dans les conversations au bar, lequel paraît donc lié au « milieu » de la ville, est d'autant plus intéressante qu'elle résonne fort avec l'histoire de la « calomnie » du chapitre onze, et que les bordels de Marrakech, appartenant pour la plupart au Glaoui, fidèle allié du colonisateur, étaient un puissant levier d'exploitation de la population autochtone[35]. Qu'ils en soient conscients ou non, les personnages des époux Mignon apparaissent ainsi comme un soutien du système en place, se rendant complices de l'exploitation coloniale. Dans le même ordre d'idée, on peut affirmer que la manière particulière qu'a le texte de camper Madame et Monsieur Mignon, l'ironie parfois amère dont ils font l'objet, marque une certaine prise de distance vis-à-vis de ces deux personnages[36].

Cependant, ce rôle trouble n'empêche pas le narrateur de sympathiser avec le mari de la patronne qui, avant d'arriver dans la Légion étrangère, avait été gardien dans un asile de fous à Paris. Fort de son métier « usurpé » de psychiatre, le client flatte Monsieur Mignon afin de lui soustraire des informations d'initié : « je le questionnai sur les fous de Marrakech et il mentionna quelques cas très connus en ville[37]. » La complicité qui s'installe avec cet ancien gardien d'asile, qui offre des verres à sa nouvelle connaissance « anglaise », est d'autant plus intéressante que les personnages de fous ont depuis toujours fasciné Canetti, jouant un rôle crucial durant ses années de formation[38], ce qui une nouvelle fois inscrit le récit du voyage à Marrakech dans le contexte de l'ensemble de son œuvre. Toutefois, la « classification personnelle et simple[39] », que Monsieur Mignon utilise pour appréhender la folie, illustre en même temps les schémas de pensée peu complexes en vigueur dans ce monde, essayant d'établir des frontières étanches entre « eux » et « nous », alors qu'on sait que Canetti s'intéressait avant tout aux espaces intermédiaires et de transition.

34. *Ibid.* : « *Es war das häufigste Wort, das man in der "Scheherezade" hörte.* »
35. Voir Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 514.
36. Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 93.
37. V 111 / S 81 : « *Ich fragte ihn nach Verrückten in Marrakech aus und er erwähnte einige stadtbekannte Fälle.* »
38. Voir notamment Canetti, *Le flambeau dans l'oreille*, chapitre « Le pavillon des fous », *op. cit.*, p. 625*sq*.
39. V 110 / S 81 : « *Er hatte seine eigene, einfache Klassifikation.* »

La belle au comptoir

Après cette présentation de la propriétaire du bar et de son mari, occupant le premier tiers du chapitre, le texte introduit le deuxième personnage féminin de l'histoire. Il s'agit de Ginette, héroïne d'un drame aussi personnel qu'emblématique, drame qui en outre crée un « nœud » au sein du récit, attendant son dénouement. Venant tous les jours au bar et proche amie de la patronne (sa seule véritable amie), cette fille de vingt-trois ans, née au Maroc d'un père anglais et d'une mère italienne, est décrite comme « jeune [et] élégante », sans toutefois être une beauté, car outre « un visage très pâle comme celui des gens qui vivent la nuit et dorment le jour », elle avait « des yeux à fleur de tête[40] ». Or, plus que par son physique, la jeune femme se singularise par son attitude : « La plupart du temps, elle était assise sur un des hauts tabourets du bar en attendant[41]. » Assise au comptoir, Ginette semble en effet passer le plus clair de son temps à attendre que quelque chose arrive dans sa vie…

Force est de constater que la jeune femme se morfond dans ce bar, tournant sans cesse la tête vers la porte d'entrée pour guetter l'arrivée du prince charmant, qui ne vient pas[42]. Le texte recourt à des images fortes et prégnantes pour décrire ce qu'on pourrait appeler l'attente existentielle de ce personnage féminin : ses yeux naturellement proéminents sont comme « collés à la vitre » de la porte d'entrée ; chaque ouverture de la porte d'entrée est ressentie par elle comme « un choc[43] ». Mais, paradoxalement, Ginette ne semble nullement être une fille seule ou solitaire, car la plupart du temps, elle vient accompagnée de celui qui s'avérera être son mari. Son attente vient-elle alors du fait d'avoir été abandonnée par son père anglais, parti à Dakar ? Et d'avoir comme mère une femme italienne dont personne dans le bar n'ose parler ?

Alors que le père anglais de Ginette semble avoir disparu précisément à cause de sa fille[44], le narrateur ne peut que faire des suppositions quant à la

40. V 111 / S 82 : « *Sie war jung und herausgeputzt und von sehr bleicher Gesichtsfarbe, wie ein Mensch, der die ganze Nacht auf ist und bei Tag schläft. Sie hatte vorstehende Augen.* »
41. V 111 (trad. modifiée) / S 81-82 : « *Meist saß sie auf einem der hohen Stühle vor der Bar und wartete.* »
42. Voir V 111-112 / S 82 : « Ginette se languissait d'un événement » : « Elle attendait un chevalier qui l'emporterait loin du Maroc » / « *Ginette sehnte sich nach einem Ereignis* » ; « *sie wartete auf einen Ritter, der sie von Marokko wegnehme.* »
43. *Ibid.* : « *wenn diese aufging, fuhr sie jedesmal zurück, als hätten ihre Augen einen Stoß bekommen* » ; « *ihre Augen wirkten dann so, als klebten sie an der Scheibe* ».
44. Voir V 111 : « [Madame Mignon et Ginette] laissaient entendre, sans trop le dire, qu'il avait disparu à cause de sa fille » / S 82 : « *sie ließen, ohne es eigentlich zu sagen, daß er wegen der Tochter verschwunden war* ».

mère, l'identité et le lieu de résidence de celle-ci : « Peut-être était-elle pauvre, ou sa profession peu honorable, peut-être aussi n'appréciait-on guère les Italiens[45]. » Peut-on aller jusqu'à supposer que la « profession peu honorable » puisse être celle de prostituée ? Le contexte du chapitre et les expressions utilisées dans le texte peuvent soutenir une telle supposition. Quoi qu'il en soit, ce que le lecteur peut aisément comprendre, même sans connaître le secret de Ginette, c'est que cette fille née de deux Européens installés ou de passage au Maroc, ne semble guère être à sa place à Marrakech.

Quelque temps après que le visiteur l'a remarquée pour la première fois, Ginette, encouragée probablement par son amie Madame Mignon, prend l'initiative de s'adresser à son voisin de comptoir, devenu entre-temps un habitué des lieux. Outre le fait qu'elle sait que cet étranger fait partie d'une équipe de cinéma, ce qui la fait rêver[46], c'est sa supposée identité d'Anglais qui semble stimuler son désir de lointain, son rêve d'Occident : « Ginette rêvait de visiter l'Angleterre dont elle était fort curieuse. Mais elle serait allée n'importe où, même en Italie. Elle attendait un chevalier qui l'emporterait loin du Maroc[47]. » À cet égard, certains critiques ont pu suggérer d'interpréter l'attente d'une sorte de sauveur de la part de Ginette comme symbolisant celle du peuple marocain espérant l'arrivée de la décolonisation pour mettre fin à la crise de leur pays[48]. Si la présence dans ce chapitre du contexte politique de l'époque est indéniable, le destin particulier de Ginette semble néanmoins aller bien au-delà de cette dimension, comme le montre la suite du texte[49].

Un couple mystérieux

On sait que, attendant telle une princesse dans sa tour la venue de son chevalier, Ginette n'est pas pour autant une femme seule, mais vient le plus souvent accompagnée d'un homme. Qui plus est, ce « très jeune homme[50] », assis à côté d'elle au comptoir, se trouve être son mari, à la grande surprise du narrateur, et, sans doute, du lecteur : « Je m'en étonnai, car j'aurais pensé

45. V 111-112 / S 82 : « *Vielleicht war sie arm, oder ihr Beruf nicht besonders ehrenvoll, vielleicht hielt man nicht viel von Italienern.* »
46. Voir V 113 : « elle aurait beaucoup aimé faire partie de notre équipe » / S 83 : « *sie wäre […] für ihr Leben gern in den Film hineingekommen* ».
47. V 112 / S 82 : « *Ginette träumte von einem Besuch in England, auf das sie sehr neugierig war. Aber sie wäre überall hingegangen, auch nach Italien ; sie wartete auf einen Ritter, der sie von Marokko wegnehme.* »
48. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 75.
49. Claude Mouchard et Hans Hartje (*Les Voix de Marrakech*, édition bilingue, *op. cit.*, p. 294, note 4) font un rapprochement avec le personnage d'Emma Bovary et son attente d'un cavalier qui viendra la sauver.
50. V 112 / S 83 : « *sehr junge[r] Mann* ».

tout sauf ça. Ils vivaient ensemble depuis un an déjà[51]. » En effet, le personnage de Ginette, tel qu'il a été campé jusque-là, paraît peu compatible avec cette situation « rangée » : « lorsque Ginette était assise au comptoir sans lui, elle fixait d'un regard languissant la porte et ce n'était aucunement son mari qu'elle souhaitait voir se diriger vers elle[52]. » Tout en semblant prête à tout plaquer d'un moment à l'autre pour s'enfuir loin de ce bar, de cette ville et de cette vie, la jeune femme ne se cache pas d'être mariée, en se montrant en outre très affectueuse avec son compagnon : « Ils donnaient l'impression, lorsqu'ils étaient ensemble, d'être encore en voyage de noces[53]. » Ce couple, aussi banal que mystérieux, intrigue l'observateur, qui s'emploiera à éclaircir ce qui lui paraît relever de l' « énigme[54] ».

Bel homme soigné, le mari de Ginette est présenté comme un Marocain : « Ses grands yeux sombres et la couleur brune de son visage trahissaient le Marocain[55]. » Par contre, le récit ne permet pas de déterminer si cet homme appartient à la communauté arabe ou berbère, une question qui n'est pas anodine compte tenu de l'apparition, dans ce chapitre, de l'un des fils du Glaoui, ce prince berbère en conflit avec les nationalistes arabes[56]. Ce qui est certain c'est que cet homme, à l'image de la clientèle indigène du bar, épouse parfaitement l'habitus français, si bien que le narrateur est convaincu qu'il doit avoir vécu en France à une époque[57] : « Non seulement il paraissait, avec ses vêtements, complètement adapté aux usages français, mais il se laissait même câliner par Ginette, ce qui, pour un Arabe, passe pour être la suprême honte[58]. »

Aux yeux du narrateur, ce jeune homme semble donc trancher avec l'image convenue de l'homme arabe. Décrit comme « efféminé », « coquet »

51. V 113 (trad. modifiée) / S 83 : « *Ich wunderte mich darüber, alles andere hätte ich eher gedacht. Sie lebten schon seit einem Jahr zusammen.* »
52. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *wenn Ginette ohne ihn da saß, blickte sie immer sehnsüchtig nach der Tür, und es war dann keineswegs ihr Mann, den sie sich herbeiwünschte.* »
53. *Ibid.* : « *Zu zweit gaben sie einem den Eindruck, als wären sie noch auf ihrer Hochzeitsreise.* »
54. Voir V 114 (trad. modifiée) : « Ce couple, qui paraissait si banal et ordinaire, restait pour moi une énigme » / S 84 : « *Das Paar, das so glatt und gewöhnlich, blieb mir rätselhaft.* »
55. V 112 / S 83 : « *seine großen dunklen Augen und die braune Gesichtsfarbe verrieten den Marokkaner* ».
56. Voir les analyses du chapitre huit (« La famille Dahan »).
57. Voir V 113 : « Je lui demandai combien de temps il avait vécu en France. Il semblait tellement français » / S 83 : « *Ich fragte ihn, wie lange er in Frankreich gelebt hatte. Er wirkte so durchaus französisch.* »
58. V 112 / S 83 : « *Er war nicht nur in seiner Kleidung französischen Gepflogenheiten ganz angepaßt : er ließ sich öffentlich von Ginette liebkosen, was für einen Araber als größte Schande gilt.* »

et « gâté »[59], le mari de Ginette partage en effet avec Monsieur Mignon (en dehors de tout ce qui peut les séparer par ailleurs) cette masculinité trouble qui l'éloigne des codes traditionnels de la virilité, d'autant plus qu'en l'occurrence, le modèle implicite de cette masculinité, l'homme arabe, serait, au moins d'après les stéréotypes, plus machiste encore. La suite du texte nous apprendra que le genre quelque peu trouble de l'homme (si l'on en reste à des images stéréotypées de la masculinité et de la féminité) est lié à ce qui paraît être la bisexualité du personnage.

Intrigué par ce couple, le narrateur essaie donc d'en apprendre davantage sur eux, sur leurs occupations et leur mode de vie notamment, en les interrogeant autour de quelques verres, tout en veillant à ne pas dépasser les limites de l'indiscrétion : « j'appris qu'à trois heures du matin ils rentraient du bar chez eux pour souper. Vers cinq heures, ils se couchaient et dormaient jusque tard dans l'après-midi[60]. » Or, il a beau essayer de comprendre le fondement et le fonctionnement de ce couple de noctambules, il reste une énigme pour lui : « Ce couple, qui paraissait si banal et ordinaire, restait pour moi une énigme. Je les voyais toutes les nuits dans le bar. Hormis les étrangers qui entraient dans la boîte, ils ne s'intéressaient qu'à une chose : les disques de Madame Mignon[61]. »

Qu'est-ce qui anime ces deux êtres ? Quels sont leurs projets ? Qu'est-ce qui les a réunis et les maintient ensemble ? En effet, tout en paraissant proches physiquement et sentimentalement, les deux époux diffèrent considérablement par leur état d'esprit. Autant Ginette semble animée par l'espérance et le désir du lointain, autant son mari est décrit comme flegmatique, mou, quelque peu vaniteux, ne semblant aspirer à aucun changement dans sa vie : « Il répondait à tout d'un ton faible, comme s'il n'avait eu aucune véritable volonté[62]. » N'ayant aucune profession ou travail, il semble n'avoir aucune ambition ; n'ayant jamais quitté le Maroc, il dit n'avoir aucune envie de découverte, ne désirer aller nulle part ailleurs, ni à Paris, ni en Angleterre. Toutefois, le narrateur sent que quelque chose lui échappe ou qu'on lui cache des choses : « Je sentais qu'il devait y avoir une raison dont il ne parlait pas,

59. *Ibid.* : « *von mädchenhaftem Aussehen* » ; V 113 (trad. modifié) / S 83 : « *seine Eitelkeit überstrahlte alles* » ; « *Ich merkte, daß er so verwöhnt war, wie er aussah.* »
60. V 113 (trad. modifiée) / S 83 : « *[ich] erfuhr, daß sie um drei Uhr nachts aus der Bar nach Hause gingen, ihr Nachtmahl einzunehmen. Gegen fünf Uhr früh legten sie sich schlafen und schliefen bis in den Nachmittag hinein.* »
61. V 114 (trad. modifiée) / S 84 : « *Das Paar, das so glatt und gewöhnlich schien, blieb mir rätselhaft. Ich sah sie jede Nacht in der kleinen Bar. Außer für die Fremden, die das Lokal betraten, interessierten sie sich für eines : die Grammophonplatten der Madame Mignon.* »
62. V 114 / S 83 : « *Er antwortete auf alles schwach, als habe er keinen rechten Willen.* »

mais qui l'attachait à cet endroit. Ce ne pouvait être Ginette, car elle faisait clairement comprendre qu'elle aurait mieux aimé être n'importe où plutôt qu'ici[63]. »

Le principal trait d'union du couple, en dehors de l'attirance physique, semble en réalité leur passion pour les disques de Madame Mignon, un domaine où même le mari de Ginette semble avoir des goûts affirmés : « Ils lui demandaient des chansons bien déterminées et ils en trouvaient certaines si jolies qu'ils les faisaient jouer jusqu'à six fois de suite[64]. » En attendant on ne sait quel événement ou quelle personne, le couple mystérieux s'enlace sur l'étroite piste de danse du bar, semblant chercher une intimité physique réconfortante dans une existence qui s'apparente à une sorte de prison invisible : « Ils se collaient tellement l'un à l'autre qu'il devenait presque gênant de les regarder[65]. »

Contemplant la scène, le narrateur se met à rêver : « Je me représentais Ginette dans un autre pays, l'un des pays où elle aurait aimé aller, et je me l'imaginais mener exactement la même vie, avec les mêmes gens, aux mêmes heures, et je la voyais à Londres, dansant sur les mêmes disques[66]. » Cette remarque souligne une nouvelle fois le fort degré d'européanisation du bar Shéhérazade, lequel semble donner l'impression de pouvoir se trouver partout ailleurs hors de Marrakech. Plutôt qu'un lieu géographiquement et culturellement situé, le bar semble être une sorte de non-lieu interchangeable d'une modernité plus décadente que porteuse d'avenir.

La vérité sur Ginette

En regardant Ginette danser, le visiteur s'est-il mis à admirer un peu trop la jeune femme attendant son sauveur ? A-t-il ainsi succombé à son attirance pour la gent féminine ? La question se pose non seulement à cause de l'évocation de sa rêverie sur Ginette dansant à Londres (dans sa ville), mais aussi dans la mesure où Madame Mignon ne tardera pas à lui demander son avis d'homme sur celle qui est son amie, une question potentiellement embarras-

63. *Ibid.* : « *Ich spürte, daß es da noch etwas geben müsse, wovon er nicht sprach, etwas, das ihn an diesen Ort binde. Ginette konnte es nicht sein, denn sie gab deutlich zu verstehen, daß sie überall lieber wäre als hier.* »
64. V 114 / S 84 : « *Sie äußerten Wünsche nach bestimmten Liedern ; manche fanden sie so schön, daß sie sechsmal hintereinander gespielt wurden.* »
65. *Ibid.* : « *Sie legte ihre Gliedmaßen so dicht übereinander, daß es ein wenig peinlich war, ihnen zuzusehen.* »
66. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Ich stellte mir Ginette in einem andern Lande vor, da wo es sie hinzog, und wie sie dort genau dasselbe Leben führen würde, mit denselben Menschen, zu derselben Zeit, und ich sah sie in London zu denselben Platten tanzen.* »

sante à laquelle le narrateur se soustrait par un courtois : « elle a un naturel agréable[67]. » À cette occasion, le récit passe au discours direct qui se poursuivra jusqu'à la fin du chapitre.

Durant cette conversation, seul avec la patronne du bar, le narrateur obtient de précieuses informations sur la jeune femme et son couple : rejetés, déshérités même par leurs familles respectives, à cause de leur (més)alliance interethnique, les deux époux seraient obligés de se prostituer afin de subvenir à leurs besoins, telle serait l'essence et la dure vérité de leur situation économique et existentielle. En fournissant tous ces éléments d'explication, la patronne du bar ne peut s'empêcher d'apporter son grain de sel raciste, en prenant le parti de son amie :

> Elle n'est pas reconnaissable, dit Madame Mignon, si vous saviez comme elle a changé en un an ! Elle est malheureuse, la pauvre ! Elle n'aurait jamais dû se marier. Ces indigènes sont tous de mauvais maris. Son père est riche, il est de bonne famille, c'est vrai, mais il l'a déshérité parce qu'il a épousé Ginette. Et son père à elle, ne veut rien savoir d'elle parce qu'elle a épousé un arabe[68].

On peut dire que ce propos de Madame Mignon est tout à fait révélateur des impasses d'une approche ethnique de ce type, car tout en rejetant le mari de Ginette à cause de ses origines marocaines, la patronne déplore le malheur de son amie, lequel malheur est précisément le résultat du même ostracisme ethno-racial.

Le lecteur apprend ainsi que, sans travail et déshérité par son père, le mari de Ginette force son épouse à coucher avec de riches Arabes[69]. Or, auparavant, il avait commencé par se prostituer lui-même, en devenant le favori ou le « giton[70] » de l'un des fils du Glaoui, cet homme haut en couleurs et hautement problématique que l'on avait déjà croisé au chapitre huit. Le mot allemand « *Günstling* » (favori, protégé, giton), utilisé par le texte, peut en effet s'entendre dans plusieurs sens, en laissant ouverte la question de savoir si le mari a commencé à se prostituer dans une situation d'urgence financière ou s'il a été de toute façon attiré par ce fils du pacha, en devenant son pro-

67. V 115 / S 84 : « *Sie hat ein angenehmes Naturell.* »
68. *Ibid.* : « *"Sie ist nicht mehr zu erkennen !" sagte Madame Mignon. "Wenn sie wüßten, wie sie sich in diesem Jahr verändert hat ! Sie ist unglücklich, die Arme ! Sie hätte ihn nicht heiraten sollen. Diese Eingeborenen sind alle schlechte Ehemänner. Sein Vater ist reich, er ist aus guter Familie, das ist wahr, aber er hat ihn enterbt, weil er Ginette geheiratet hat. Und ihr Vater will nichts von ihr wissen, weil sie einen Araber geheiratet hat."* »
69. V 115 : « Il la force à coucher avec des Arabes riches » ; S 85 : « *Er zwingt sie, mit reichen Arabern zu schlafen.* »
70. *Ibid.*

tégé et en recevant ainsi des subsides. Son aspect physique et ses manières suggèrent fortement une tendance bisexuelle préexistant à son mariage. Si les informations données au cours du dialogue comportent beaucoup de zones d'ombre, il paraît néanmoins clair que le mari de Ginette est considéré comme faisant officiellement partie de la cour du fils du Glaoui, ce qui semble lui interdire toute sortie du territoire marocain[71]. En outre, le fils du gouverneur de Marrakech semble être très attaché à son amant régulier, son compagnon : « il ne supporte pas, à la longue, d'être privé du mari de Ginette[72]. »

Le jeune Marocain semble donc mener une sorte de double vie partagée entre son état civil d'époux d'une Européenne et son statut plus ou moins officiel d'amant du fils du gouverneur de la ville. On peut noter que ce fils du Glaoui, décrit comme « un homme d'une trentaine d'années qui avait l'air un peu plus viril et qui était moins tiré à quatre épingles[73] », avait déjà été mentionné dans le texte, accompagnant occasionnellement le jeune couple dans le bar. En exhibant ouvertement son homosexualité, ce jeune homme a provoqué l'ire de son père, ce qui met en cause toute la situation présente, comme l'explique Madame Mignon : « Le Glaoui est furieux après son fils. Il n'a rien contre les femmes. Il veut que ses fils aient autant de femmes qu'ils le désirent. Mais qu'ils fassent ça avec des hommes, il ne le veut pas. Il y a quelques jours, il a envoyé son fils au loin[74]. »

Pratique répandue dans le monde arabe, faisant à l'époque l'objet d'un tourisme sexuel d'ampleur au Maroc, l'homosexualité ne serait donc pas tolérée dans le cas d'un fils de prince. Si le Glaoui paraît considérer comme anormal pour un homme de s'adonner à d'autres hommes, il semble au contraire mettre tout un harem à la disposition de ses descendants mâles pour que ces derniers démontrent leur virilité. Ces propos rappellent le fait que le richissime Glaoui, ayant fait fortune avec l'appui des autorités françaises, dont il était le plus fidèle allié autochtone, fut entre autres « le plus grand bordelier de Marrakech, y rackettant systématiquement toutes les prostituées de sa

71. Voir V 117 : « Il fait partie de la cour du fils du Glaoui et il ne peut pas s'en aller si facilement. On ne lui donnerait pas de passeport. » / S 86 : « *Schließlich gehört er zum Hofstaat des Sohnes des Glaoui und da kann er nicht so einfach weg. Er würde gar keinen Paß bekommen.* »
72. V 116 / S 85 : « *Er hält es nicht aus, auf die Dauer hält er es ohne den Mann der Ginette nicht aus.* »
73. V 112 / S 82-83 : « *Manchmal hatten sie einen Dritten bei sich, einen Menschen von vielleicht dreißig Jahren, der etwas männlicher wirkte und nicht ganz so geschniegelt war.* »
74. V 115 / S 84 : « *Der Glaoui ist jetzt böse mit seinem Sohn. Er hat nichts gegen Frauen. Er will, daß seine Söhne Frauen haben, soviel sie wollen. Aber das mit Männern mag er nicht. Vor ein paar Tagen hat er seinen Sohn weggeschickt.* »

ville[75]. » Le texte fait ainsi comprendre que, aussi banalisée soit-elle dans le Marrakech de cette époque, la prostitution, organisée au profit à la fois des Européens et des Marocains de la classe dominante, fait partie d'un rapport de force socio-économique dépassant les frontières ethno-nationales.

Quant à Ginette, c'est donc sa mésalliance avec cet homme trouble qui paraît être à l'origine de son malheur. Son désir de changement et de lointain semble impossible à combler tant qu'elle est liée à ce mari pris en otage par son alliance avec le fils du Glaoui. D'autre part, elle semble réellement attachée à cet homme, même si l'amour affectueux qu'elle peut manifester à son égard paraît en contradiction avec le traitement que celui-ci lui réserve, en la battant quand elle refuse de coucher contre de l'argent avec d'autres hommes. C'est au moins la version présentée par Madame Mignon :

> Il ne la laisse coucher qu'avec des hommes qui la paient. Il lui fait des scènes de jalousie quand il y a en a un qui lui plaît. Il la bat quand il y en a un qui ne lui plaît pas et qu'elle n'en veut pas, même pour de l'argent. Et il la bat aussi quand il y en a un qui lui plaît assez pour qu'elle ait envie de coucher avec sans se faire payer[76].

D'après les propos de la patronne du bar, cet époux se comporterait en véritable proxénète exploitant sa propre femme. Cependant, celle-ci semble au moins en partie consentir à ce système économique leur permettant d'assurer leur train de vie, étant donné qu'elle se fait volontiers entretenir par de riches protecteurs. En effet, parmi ses clients, dont on a appris qu'elle pouvait les désirer au-delà de la question de l'argent, se trouve un homme, appartenant lui-aussi à la cour du Glaoui[77], qu'elle semble avoir choisi comme « ami[78] ». En devenant en quelque sorte la courtisane de cet homme, elle donne naissance à un ménage à trois occidental-oriental[79]. Il semble toutefois impossible ici de trancher entre la contrainte et le consentement. Au fond, Ginette ne peut-elle vivre ni avec ni sans son mari ? Malgré tous les éclaircissements obtenus, l'énigme de ce couple et, surtout, de la jeune femme, persiste.

75. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 514.
76. V 115-116 / S 85 : « *Er läßt sie nur mit Männern schlafen, die dafür zahlen. Er macht ihr Eifersuchtsszenen, wenn ihr einer gefällt. Er schlägt sie, wenn ihr einer nicht gefällt und sie ihn auch für Geld nicht mag und er schlägt sie, wenn ihr einer so gefällt, daß sie auch ohne Geld mit ihm schlafen möchte.* »
77. Voir V 115 : « Il y en a un surtout, à la cour du fils du Glaoui, qui aime bien Ginette » / S 85 : « *Da ist besonders einer, am Hof des Sohnes des Glaoui, der die Ginette mag.* »
78. V 116 / S 85 : « *der Freund der Ginette* ».
79. Voir V 115 : « Maintenant elle s'est habituée à lui. Et ils couchent souvent à trois » / S 85 : « *Jetzt hat sie sich an ihn gewöhnt. Jetzt schlafen sie oft zu dritt.* »

Client payant ou prince charmant ?

Face à cette histoire assez sordide, et ayant appris la dure réalité derrière le décor du bar, le narrateur s'abstient de tout commentaire moralisateur. Au contraire, il se montre compatissant envers ce couple qui, après le bannissement (temporaire) du fils du Glaoui et de sa cour (y compris l'« ami » de Ginette) a perdu ses deux principaux « bienfaiteurs », étant ainsi obligés de vivre à crédit. Espérant le prompt retour de ces deux principaux clients, le narrateur lance ce propos aussi empathique que naïf : « Alors, tout rentrera dans l'ordre[80] », ce qui signifie en réalité que tout continuera comme avant, Ginette et son mari se prostituant pour vivre.

En attendant le retour des deux « bannis », le couple a besoin de trouver d'autres ressources, c'est-à-dire d'autres clients et/ou « protecteurs ». Comme l'explique Madame Mignon :

> [Le mari de Ginette] essaie de trouver quelqu'un d'ici que les autres reviennent. C'est pour ça qu'il a parlé avec vous. On dit que vous êtes très riche. Il a d'abord pensé que vous seriez pour lui, mais je lui ai dit que ce n'était pas ça. Vous êtes beaucoup trop bien pour lui. Est-ce que Ginette vous plaît[81] ?

Alors que la patronne repose sa question du début de la conversation, le narrateur commence seulement à comprendre que sa « prétendue richesse » lui a joué « un mauvais tour[82] ». Toutes les conversations avec Ginette et son mari apparaissent à présent comme faisant partie d'un démarchage visant à faire de lui le prochain client payant de la fille ou de son compagnon. En effet, ce dernier l'a manifestement d'abord pris pour un touriste homosexuel, à l'instar de son ami Aymer Maxwell, avant de le considérer comme un client potentiel pour sa femme. On peut noter au passage que cette transformation d'un échange cordial en relation client-prostitué(e) rapproche ce passage du chapitre onze « La calomnie ». Cependant, contrairement à la scène au restaurant français, le narrateur ne se scandalise point de ce qui aurait pu apparaître comme une offense, après avoir découvert l'intérêt (purement) pécuniaire qu'on lui avait porté.

80. V 116 (trad. modifiée) / S 85 : « *Dann wird alles wieder gut werden* ».
81. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Er versucht, jemand für die Zwischenzeit zu finden. Drum hat er mit Ihnen gesprochen. Man sagt, daß sie sehr reich sind. Er hat erst an sich gedacht, aber ich habe ihm gesagt, das ist nichts. Sie sind mir viel zu gut für ihn. Gefällt Ihnen die Ginette.* »
82. V 117 / S 85-86 : « *daß mein vermeintlicher Reichtum mir einen bösen Streich gespielt hatte* ».

Dans ce contexte, l'attitude de Madame Mignon lui apparaît du coup sous un jour plus favorable : « j'étais injuste envers Madame Mignon[83]. » Si jusqu'ici, elle a pu faire figure d'entremetteuse, en insistant pour que le narrateur fasse connaissance avec Ginette[84], et en se mêlant de leurs conversations[85], elle donne à présent l'impression de réellement chercher à sortir son amie de l'impasse existentielle dans laquelle elle se trouve : « Je lui souhaite de partir, elle me fait de la peine[86]. » Loin de soutenir la stratégie du mari de Ginette, ses propos, y compris sur la violence de celui-ci, et sa manière de tirer en quelque sorte les ficelles en coulisses, ont pour but de permettre la réalisation de ce qui semble être le rêve de la jeune femme[87] :

> On devrait l'emmener loin d'ici, dit-elle. Ne lui donnez pas d'argent pour la Ginette. Il le gaspillera et ça n'aidera pas la pauvre fille. Elle ne mettra jamais un sou de côté avec lui. Il lui prend tout. Partez tout simplement avec elle. Elle m'a dit qu'elle irait avec vous si vous le voulez[88].

Considéré comme un riche Anglais, le narrateur aurait effectivement pu paraître comme le « chevalier » idéal pour sauver Ginette. Y a-t-il peut-être même songé lui-même en imaginant Ginette danser chez lui à Londres ?

Toutefois, tous ces propos de Madame Mignon sont sujets à caution, dans la mesure où ils reflètent principalement son point de vue personnel. Détestant les Arabes et valorisant les origines européennes de Ginette[89], sa communication s'inscrit sans doute dans une certaine stratégie de manipulation ou de volonté de puissance. À la fin de l'histoire, la vérité sur Ginette

83. V 117 (trad. modifiée) / S 86 : « *tat ich Madame Mignon unrecht* ».
84. Voir par exemple V 113 : « Mme Mignon se réjouissait de voir que nous avions lié connaissance » / S 85 : « *Madame Mignon freute sich, daß wir endlich zusammengekommen waren* ».
85. Voir par exemple *ibid.* : « Mme Mignon qui écoutait eut un sourire méchant en entendant cet aveu » / « *Madame Mignon, die zuhörte, lächelte boshaft bei dieser Auskunft.* »
86. V 116 / S 85 : « *Ich möchte es ihr wünschen, daß sie wegkommt, sie tut mir leid.* »
87. Voir aussi Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 194-195.
88. V 117 / S 86 : « *"Man müßte sie von hier wegnehmen", sagte sie. "Geben sie ihm kein Geld für die Ginette. Es geht, wie es kommt, und dem Mädchen ist nicht geholfen. Sie wir sich nie etwas mit ihm ersparen. Er nimmt ihr alles weg. Fahren sie einfach weg mit ihr. Sie hat mir gesagt, daß sie mitkommt, wenn Sie wollen".* » Le début de ce propos de Mme Mignon, traduisant sans doute les mots français « Il faudrait la sortir d'ici », illustre encore une fois à quel point les traductions allemandes proposées par Canetti s'emploient à faire sentir la langue originale des personnages.
89. Voir V 117 : « Elle a besoin d'être bien soignée et de mener une vie sage. C'est quand même une Anglaise. Naturellement, comme son père » / S 86 : « *Sie braucht gute Behandlung und ein vernünftiges Leben. Sie ist eben doch eine Engländerin. Natürlich, wie ihr Vater.* »

semble inaccessible, le mystère de son couple reste intact. La jeune femme apparaît autant comme une princesse que comme une prostituée ; le narrateur est autant considéré comme un prince charmant que comme un client payant. Et le destin que tout le monde semble enfin partager, c'est d'avoir vu ses rêves brisés, son imagination enchantée sombrer dans la prosaïque réalité. Dans ce sens, c'est Madame Mignon, reprenant son rôle de virago raciste, qui garde le dernier mot du chapitre :

> Moi, personnellement je n'aime pas les Anglais. Ils sont trop calmes pour moi. Regardez vos amis ! […] Mais comparés aux Américains, ceux-là, je ne peux vraiment pas les voir. Ce sont des barbares. Avez-vous vu ma matraque de caoutchouc[90] ?

90. *Ibid.* : « *Ich persönlich mag die Engländer nicht. Sie sind mir zu ruhig. Schauen Sie Ihre Freunde an ! […] Aber verglichen mit den Amerikanern — die mag ich schon gar nicht. Das sind Barbaren. Haben Sie meinen Gummiknüppel gesehen* ? »

Demeure la voix
(14. « L'invisible[1] »)

Une parabole de la vitalité

En dépit de la sémantique visuelle de son titre, évoquant, fût-ce par la négative, la vue ou la vision, le chapitre final des *Voix de Marrakech* porte encore une fois sur un phénomène avant tout vocal. En effet, durant tout cet épisode, considéré par nombre de critiques comme, non seulement la fin, mais l'apogée du livre, le voyageur tend l'oreille vers un son particulier qu'il essaie de capter, une voix aux confins de l'humain qui est sans doute la manifestation sonore la plus singulière du récit. Il s'agit d'un phénomène vocal décrit comme un interminable « bourdonnement » ou « murmure »[2], apparaissant comme l'arrière-fond, la trame, voire l'essence de la vocalité de Jemâa El Fna, cette place emblématique où se seront déroulés pratiquement tous les chapitres de la troisième partie.

Émis par « un amas brun sur le sol[3] », un être à peine visible, à peine vivant, à peine reconnaissable comme humain, ce son devient le point de départ de l'ultime démonstration de la lutte des forces vitales contre la mort, un combat perpétuel qui, comme il a déjà été montré, peut être défini comme le thème le plus essentiel du récit, et, au-delà, de toute l'œuvre de Canetti[4]. En tant que célébration de la vitalité, ce dernier chapitre représente ce

1. V 119-122 / S 87-89 : « *Der Unsichtbare* ». Ce chapitre parut pour la première fois en 1956 dans le n° 2 de la revue *Wort in der Zeit*, puis 1962 dans l'anthologie des textes canettiens intitulée *Welt im Kopf*.
2. V 119 / S 87 : « *surrend* ».
3. *Ibid.* : « *ein kleines, braunes Bündel am Boden* ».
4. Voir Viktor Suchy, « Exil in Permanenz, Elias Canetti und der unbedingte Primat des Lebens », dans Manfred Durzak (dir.), *Die deutsche Exilliteratur* 1933-1945, Stuttgart, Reclam, 1973, p. 282-290, ici p. 282. Voir aussi Marion Dufresne, *op. cit.*

qu'on pourrait désigner comme un contrepoint par rapport au début du livre[5] : alors que la « rencontre avec des chameaux » avait révélé la violence assassine derrière l'image idyllique de la caravane dans le désert, le récit de « l'invisible » érige un monument à la gloire de la résistance à la mort dont même les êtres de Marrakech les plus humbles, les plus dépourvus, les plus misérables semblent capables.

Au-delà de ce renvoi au début du livre, le chapitre final fait apparaître toute une série de correspondances avec d'autres épisodes tels que celui de la litanie produite par « les appels des mendiants » ou celui du « désir de l'âne » l'emportant sur la souffrance. De cette manière, le dernier chapitre pourrait être qualifié d'aboutissement d'une trajectoire menant de la mort à la vie, vers une fin qui serait également une ouverture optimiste. À ce titre, il s'agit non seulement d'un chapitre conclusif, mais d'une parabole condensant la pensée qui sous-tend le livre du début jusqu'à la fin, et dont le fondement est une dialectique entre la mort et la vie. Cette dialectique, dont la « puissance du négatif » n'est autre que la vitalité de la vie, n'aboutit nullement à l'acceptation de la mort, mais appelle à son dépassement, moyennant le processus de la métamorphose (interculturelle) notamment.

Compte tenu des enjeux et de la portée du présent chapitre, il n'est guère étonnant qu'il s'agisse de l'un des textes des *Voix de Marrakech* qui a suscité les commentaires les plus poussés et les plus radicaux sur le plan philosophique et religieux. Certaines de ces interprétations vont jusqu'à voir en « l'invisible », une manifestation du sacré[6] ou du divin[7]. Même s'il paraît assez hasardeux de projeter sur l'œuvre de Canetti une grille de lecture religieuse, étant donné le positionnement athée de son auteur, il est sans doute possible de lire ce texte comme l'illustration d'une « sacralisation de la vie[8] ». D'autant que le combat que Canetti a toute sa vie mené contre la mort peut apparaître à bien des égards comme relevant d'une religiosité séculière[9].

La richesse des interprétations proposées sur la base d'un texte aussi bref que dense et énigmatique suggère un rapprochement avec l'œuvre de

5. Voir aussi Rachida Nachit, *op. cit.*, p. 209 ; Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 39. Il est intéressant de noter à cet égard que le premier et le dernier chapitre du livre sont les seuls à avoir été sélectionnés par l'auteur pour l'anthologie *Welt im Kopf* parue en 1962.
6. Stefan Bub, *op. cit.*, p. 342.
7. Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 76.
8. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 123-124.
9. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 37. Voir aussi Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 962 et p. 1010.

Franz Kafka, l'un des auteurs les plus vénérés par Canetti[10]. Si le livre entier est ponctué par des moments kafkaïens, tels que la mastication du marabout (chapitre quatre), l'apparence de certains personnages du Mellah (chapitre sept) ou l'étreinte des mendiants du cimetière juif (*ibid.*), la comparaison devient en l'occurrence particulièrement pertinente. En effet, les nombreux paradoxes contenus dans le texte, décrivant une voix qui n'en serait pas une, parlant d'un être humain au seuil de l'animalité, comparant de surcroît « l'invisible » à un « insecte[11] », incitent à concevoir ce chapitre final des *Voix de Marrakech* en termes de parabole kafkaïenne. Comme chez nombre de textes de l'auteur praguois, notamment dans le recueil de ses récits (dont le plus célèbre s'intitule justement *La Métamorphose*)[12], l'intrigue se construit autour d'une énigme dont la tentative d'élucidation, inaboutie, s'accompagne de nombreuses réflexions d'ordre existentiel. Ainsi, tout en décrivant une scène réaliste sur la place Jemâa El Fna, ce chapitre final emploie de grands efforts pour saisir cet « invisible » qui se dérobe à la rationalité autant qu'il incarne, aux yeux de l'auteur, l'essence même de la vie.

À la recherche d'une voix

Comme il a souvent été le cas tout au long des treize chapitres précédents des *Voix de Marrakech*, la narration de cette dernière histoire du livre n'inscrit pas son action dans une temporalité précise. En effet, l'expression « au crépuscule[13] » qui ouvre le récit, ainsi que les nombreuses indications généralisatrices qui traversent le texte (telles que « de soir en soir[14] » ou le récurrent « jamais ») se rapportent à la fois à une visite en particulier (non datée) et à un tableau général de toutes les rencontres que le voyageur a pu faire avec l'apparition singulière qu'il décrit.

Une nouvelle fois, c'est la place Jemâa El Fna, s'étant animée à l'approche de la nuit, qui forme le décor de l'histoire. Or, ce ne sont pas l'éblouissement et l'émerveillement produits par les attractions de la place qui attirent en l'occurrence le visiteur. Regardant au-delà de la façade du divertissement, celui-ci se focalise en effet sur un phénomène qui reflète la dure réalité de la

10. Voir notamment Canetti, « L'autre procès, Les lettres de Kafka à Felice », dans *La conscience des mots*, *op. cit.*, p. 93-195.
11. V 120 / S 87 : « *wie das Surren eines Insekts* ».
12. Franz Kafka, *La métamorphose et autres récits*, trad. nouv., préf. et notes de Claude David, Paris, Gallimard, 1997. À cet égard, on peut notamment citer le récit « Le Souci du Père de Famille » (*Die Sorge des Hausvaters)* auquel « L'invisible » semble faire écho à maints égards.
13. V 119 / S 87 : « *In der Dämmerung* ».
14. *Ibid.* : « *von Abend zu Abend* ».

misère et de la marginalité, qui, depuis toujours, caractérisent l'autre face de Jemâa El Fna[15]. Comme le dit le narrateur : « ce que j'y cherchais n'était ni son pittoresque ni son bouillonnement, que je connaissais déjà bien. J'étais à la recherche d'un amas brun sur le sol, qui n'avait même pas de voix et qui n'émettait qu'un seul son[16]. » On peut noter au passage que cet « amas brun sur le sol », présenté comme si singulier et si important, s'inscrit dans le cadre général des nombreuses silhouettes d'hommes se confondant avec le terrain de la place, un phénomène décrit au chapitre précédent lors de l'évocation de Jemâa El Fna la nuit.

Au début du récit, l'objet recherché n'est donc pas encore visible. Caractérisée justement comme « invisible », l'apparition se manifeste uniquement par sa vocalité. Autrement dit : l'être s'identifie dans un premier temps à un son. Au lieu d'une voix humaine, il s'agit d'une sorte de bourdonnement, transcrit par le texte allemand comme « ä–ä–ä–ä–ä–ä–ä–ä[17] », un murmure aussi faible qu'omniprésent et éternel que le narrateur décrit ainsi :

> Il ne diminuait pas, ni n'augmentait, mais jamais ne s'arrêtait et derrière les milliers d'appels et de cris de la place, on pouvait toujours le percevoir. C'était le son le plus invariable de Djemaa el Fna qui restait le même au cours de tout un soir, et de soir en soir[18].

À sa manière, « l'invisible » apparaît donc également comme un « saint de la répétition » à l'instar des mendiants du chapitre trois, d'autant qu'on apprendra plus tard que le son qu'il émet pourrait vouloir exprimer le mot d'Allah[19]. Au début, ce n'est que grâce à son ouïe que le visiteur étranger, confronté à la cacophonie de la place, réussit à repérer l'objet de sa recherche ;

15. Youssef Courbage *et alii*, *op. cit.*, p. 194.
16. V 119 (trad. modifiée) / S 87 : « *was ich da suchte, waren nicht seine Buntheit und Lebendigkeit, die waren mir wohl vertraut, ich suchte ein kleines, braunes Bündel am Boden, das nicht einmal aus einer Stimme, das aus einem einzigen Laut bestand* ».
17. S 87 et *passim*. La traduction française opère ici un calque graphique sur le texte original, qui utilise la voyelle « ä », très courante dans la langue allemande, pour imiter ce qu'on pourrait qualifier de voyelle pré-ouverte antérieure non arrondie. Pratiquement inexistant en français, ce son [æ] aurait pourtant pu être transcrit par un « è » comme je le ferai par la suite.
18. V 119 (trad. modifiée) / S 87 : « *Es nahm nicht ab, es nahm nicht zu, aber es hörte nie auf, und hinter all den tausendfachen Rufen und Schreien des Platzes war es immer vernehmbar. Es war der unveränderliche Laut der Djema el Fna, der sich im Verlauf eines ganzes Abends und von Abend zu Abend immer gleich blieb.* »
19. Voir V 122 (trad. modifiée) : « Peut-être n'avait-il pas de langue pour former le *l* d'Allah et le nom de Dieu s'abrégeait ainsi en "è-è-è-è-è-" » / S 89 : « *Vielleicht besaß es keine Zunge, um das "l" in "Allah" zu formen, und der Name Gottes verkürzte sich ihm zu "ä-ä-ä-ä-ä-".* »

et ce n'est qu'à la moitié du récit, lorsque le son prend corps en une forme visuelle, que « l'invisible » devient visible. Néanmoins, à tout moment, la « créature[20] » semble pouvoir disparaître à nouveau sous la masse indifférente des chalands et spectateurs :

> La place qu'elle [= la créature] s'était choisie n'était pas protégée. C'était même l'endroit le plus ouvert de la place et il y avait une incessante allée et venue tout autour du petit tas brun. Les soirs de grande affluence, il disparaissait sous les jambes des passants et, bien que je susse exactement où il était et que j'entendisse toujours la voix, j'avais du mal à le trouver[21].

Le statut particulier du phénomène décrit, entre présence sonore et absence visuelle, emplit le visiteur d'une certaine anxiété à chaque fois qu'il est à distance : « De loin déjà, je tendais l'oreille. Une inquiétude me poussait, que je ne saurais expliquer[22]. » Tout se passe comme si cet être, si fragile, si vulnérable, pouvait à tout moment s'évanouir ou être emporté. Ce n'est qu'en s'approchant, lorsque le son devient réellement présent, qu'une sorte de sérénité comble le manque produit par l'appel chez le narrateur : « Je sentais une sorte de calme indéfinissable se répandre dans mon corps[23]. » Telle une métamorphose, la vitalité que manifeste cet être qui appelle semble alors se transmettre à l'observateur. Ayant retrouvé la créature à son endroit habituel, ayant vérifié qu'elle était encore en vie, le visiteur est rassuré et libre de s'éloigner à nouveau.

On pourrait dire que le mouvement général décrit par le texte, réunissant sans doute des événements, observations et réflexions de plusieurs soirées, est celui d'un va-et-vient, d'un rapprochement-éloignement, d'une apparition-disparition, voire d'une présence-absence : « l'invisible » réapparaît tous les soirs à nouveau[24] ; le visiteur cherche à chaque fois à s'en approcher au plus près, tout en respectant une certaine distance minimale[25] ; il semble l'observer

20. V 120 / S 88.
21. *Ibid.* : « *Die Stelle, die es sich ausgesucht hatte, war gar nicht geschützt. Es war der offenste Teil des Platzes und ein unaufhörliches Kommen und Gehen auf allen Seiten des braunen Häufleins. An belebten Abenden verschwand es unter den Beinen der Menschen, und obwohl ich genau wußte, wo es war, und die Stimme immer hörte, hatte ich Mühe, es zu finden* ».
22. V 119 / S 87 : « *Schon aus der Ferne horchte ich darauf. Eine Unruhe trieb mich hin, für die ich keine rechte Erklärung weiß.* »
23. *Ibid.* : « *Ich spürte, wie eine unbegreifliche Ruhe sich durch meinen Körper verbreitete* ».
24. Voir V 121 : « son chemin aller et retour m'était encore plus sacré que le mien » / S 87 : « Sein Weg hin und zurück war mir noch heiliger als mein eigener. »
25. Voir *ibid.* (trad. modifiée) : « Lorsque j'approchais, je prenais garde de ne pas le toucher du pied » / « *Wenn ich in die Nähe kam, gab ich mir Mühe, nicht daranzustoßen* ».

régulièrement et longuement, sans pour autant franchir le pas pour percer son secret, en s'adressant à lui ou en le touchant.

Une apparition indéfinissable

Qualifié d'invisible, la « chose » accroupie à même le sol semble être une apparition indéfinissable. Il s'agit sans doute de l'être le plus étrange que le voyageur ait rencontré à Marrakech, et dont l'extrême misère, la saleté et la difformité lancent un ultime défi à sa capacité de compréhension, à son aptitude à l'empathie. À la différence de l'âne maltraité du chapitre douze ou des mendiants aveugles du chapitre trois et quatre, parfaitement reconnaissables en tant que tels, la manière dont le texte décrit cette apparition est hautement énigmatique et paradoxale : c'est un phénomène « aux limites du vivant », comparé à un « vieux vêtement très sale[26] » jeté comme un détritus.

Le narrateur suppose bien qu'il s'agit d'une « créature » (« ce devait en être une[27] »), mais n'est pas pour autant capable de reconnaître des traits humains à ce qui ne peut se décrire que comme « une masse brune » :

> Je connaissais la petite masse brune sur le sol dont je n'avais jamais vu autre chose qu'un morceau de tissu grossier et sombre. Je n'avais jamais vu la bouche d'où sortait le « è–è–è » ni l'œil ni la joue, aucune partie du visage. Je n'aurais pas pu dire si ce visage était celui d'un aveugle ou d'un voyant. Le tissu brun et sale était rabattu comme un capuchon sur la tête et cachait tout[28].

On pourrait dire qu'on trouve ici poussé à son point extrême le principe du « voile » jeté sur les hommes (djellaba ou burnous avec leur capuchon) et, surtout, les femmes (hijab, niqab, burqa) jusqu'à les faire disparaître. En effet, même après avoir retrouvé la « masse brune » sur le sol, son statut d'« invisible » est maintenu grâce au vêtement qui le cache. Si bien que son seul attribut réellement visible semble être ce « tissu brun et sale ».

Alors que le premier chapitre prêtait des traits humains aux chameaux[29], la créature humaine décrite ici semble, à l'inverse, proche de l'état d'animal.

26. V 120 / S 88 : « *ein altes und sehr schmutziges Kleidungsstück* ».
27. *Ibid.* : « *Das Geschöpf — es mußte eines sein* ».
28. *Ibid.* (trad. modifiée) : « *Ich kannte das kleine braune Bündel am Boden, von dem ich nie mehr gesehen hatte als ein dunkles und rauhes Stück Stoff. Ich hatte nie den Mund gesehen, dem das "ä-ä-ä" entstammte ; nie das Auge ; nie die Wange ; keinen Teil des Gesichts. Ich hätte nie sagen können ob dieses Gesicht das eines Blinden war oder ob es sah. Der braune, schmutzige Stoff war wie eine Kapuze ganz über den Kopf heruntergezogen und hielt alles verdeckt.* »
29. Voir notamment les chameaux du premier chapitre dont les visages sont comparés à « de vieilles dames anglaises » (V 12 / S 10-11).

Cependant, à la différence des animaux décrits précédemment, cet être ne change jamais de place ni de position, si bien qu'on ne sait s'il peut se mouvoir ou se déplacer :

> Il y avait là peu de « créature » ; ça paraissait léger et faible, c'est tout ce qu'on pouvait supposer. Je ne savais pas quelle était sa taille, car je ne la vis jamais debout. Et ce qu'on en voyait par terre se tenait si bas que l'on aurait pu buter dedans par inadvertance, si jamais le son s'était arrêté. Je ne la voyais jamais ni venir ni partir. Je ne sais si on l'apportait en la déposant, ou bien si elle se déplaçait sur ses propres jambes[30].

Tout ce qui semble donc identifiable dans cet « amas », « tas » ou « masse » est son enveloppe en tissu, qui le recouvre entièrement, et la voix qui en émane, preuve de vie, d'humanité.

Or, avant même la description visuelle du phénomène, sa nature vocale, par où avait commencé sa présentation, paraissait déjà quelque peu paradoxale. Dès le premier paragraphe, l'identification de la sonorité comme véritable voix (humaine) ne semblait pas certaine. Tout en continuant de parler de « voix », le texte affirmait : « [il] n'avait même pas de voix mais n'émettait qu'un seul son[31]. » Qui plus est, ce son produit est comparé à celui d'un « insecte[32] », brouillant une nouvelle fois la frontière entre humanité et animalité. Et jusqu'à la fin du chapitre, quand le narrateur semble convaincu qu'il s'agit d'une apparition humaine, il semble incapable de déterminer s'il possède des bras ou une langue[33]. Par conséquent, tout en s'inscrivant dans le domaine visuel, l'apparition reste non identifiée, insaisissable, quasiment « invisible », comme l'indique justement le titre du chapitre, dans la mesure où ses attributs humains, ou plutôt ses attributs d'être vivant, se réduisent à sa seule capacité d'émettre un son dont la fonction principale, outre de réclamer

30. V 120 (trad. modifiée) / S 88 : « *Es war wenig vom Geschöpf da, es wirkte leicht und schwach, das war alles, was man vermuten konnte. Ich wußte nicht, wie groß es war, denn ich sah es nie stehen. Was davon am Boden war, hielt sich so nieder, daß man ahnungslos darübergestolpert wäre, hätte der Laut je aufgehört. Ich sah es nie kommen, ich sah es nie gehen ; ich weiß nicht, ob es hingebracht und ablegt wurde, oder ob es auf eigenen Beinen ging.* »
31. V 119 (trad. modifiée) / S 88 : « *das nicht einmal aus einer Stimme, das aus einem einzigen Laut bestand* ».
32. V 120 / S 87. Détail qui renforce le rapprochement avec Kafka quand on songe à son récit *La Métamorphose (sic).*
33. Voir V 122 : « Peut-être n'avait-il pas de bras » ; « Peut-être n'avait-il pas de langue » / S 88 : « *Vielleicht besaß es keine Arme* », « *Vielleicht besaß es keine Zunge* ».

l'aumône[34], semble être de manifester, de prouver sa vitalité : « La vie qu'elle produisait ne se composait de rien d'autre que ce son[35]. »

Impuissance et fierté

C'est tard le soir, lorsque la foule s'est dispersée, que l'« invisible » devient le plus manifeste, le plus accessible, apparaissant esseulé au milieu de la place désertée[36]. Cependant, le visiteur ne se saisit jamais de cette occasion pour percer son mystère. Au contraire, il se défile quasiment, en emportant avec lui des sentiments contradictoires : « Je n'attendais jamais qu'il se levât ou qu'on vînt le chercher. Je m'éclipsais dans l'obscurité et m'éloignais avec un étouffant sentiment d'impuissance et aussi de fierté[37]. » Cette impuissance, conçue comme un reproche à soi-même, renvoie à l'incapacité, face au dégoût, de s'approcher plus près encore, jusqu'à le toucher, de cet être aussi fascinant que répugnant.

L'impératif d'empathie que s'est imposé le voyageur se heurte ici à la crainte suscitée par l'aspect si singulier de cet être, à la limite de l'humain. Étant donné cette limite pour lui infranchissable, le narrateur n'en apprendra jamais davantage sur lui, aucune communication ne s'établira. La vraie rencontre reste à l'état de projet car dépassant ses possibilités : « Je me sentis souvent tenté de bouger tout doucement du doigt le capuchon brun : il devrait alors le remarquer et peut-être possédait-il un deuxième son avec lequel il aurait répliqué. Mais à chaque fois cette tentation s'effaçait rapidement devant mon impuissance[38]. »

L'aveu d'impuissance sert-il alors de barrière protectrice face à une forme radicale de misère suscitant une angoisse existentielle ? Aurait-il comme fonction de faire écran afin de cacher l'échec de la pensée humaniste face à ce qui paraît relever d'une extrême souffrance humaine[39] ? On remarque toutefois que le narrateur n'essaie guère de faire illusion sur ses limites et

34. V 122 / S 89.
35. V 119 (trad. modifiée) / S 88 : « *Das Leben, das sie erzeugte, bestand aus nichts anderem als diesem Laut.* »
36. À cet égard, il rappelle l'un des chameaux du premier chapitre, resté seul sur la vaste étendue devant la porte de la ville.
37. V 121 (trad. modifiée) / S 88 : « *Ich wartete nie, bis es sich erhob oder abgeholt wurde. Ich schlich mich in die Dunkelheit davon, mit einem würgenden Gefühl von Ohnmacht und Stolz.* »
38. V 121 (trad. modifiée) / S 88-89 : « *Ich fühlte mich manchmal versucht, mit einem Finger ganz sacht an die braune Kapuze zu rühren — das mußte es bemerken, und vielleicht besaß es einen zweiten Laut, mit dem es darauf erwidert hätte. Aber diese Versuchung ging immer in meiner Ohnmacht rasch unter.* »
39. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 39-41.

faiblesses : « je sentais que je n'entreprendrai jamais rien pour percer le secret de cet amoncellement de tissu brun. J'avais peur de son aspect et, comme je ne pouvais lui en donner un autre, je le laissais sur le sol[40]. » Ne s'agit-il pas là au fond d'une certaine forme de clairvoyance qui, sans détourner le regard, ne s'adonne pas à l'illusion de pouvoir agir comme « sauveur » de tous ces êtres dans le plus grand besoin ? D'autre part, son aveu d'impuissance n'intervient qu'après avoir donné à « l'invisible » des lettres de noblesse pour ainsi dire ; l'impuissance pratique qui est celle du visiteur n'empêche pas l'écrivain d'agir en rendant un hommage littéraire à cette créature qui l'a tant marqué.

Face à la misère de ce tas humain difforme végétant dans la crasse, le voyageur est donc saisi par un sentiment d'impuissance. Néanmoins, ce qui l'emporte finalement chez lui — à la surprise probablement de beaucoup de lecteurs — c'est un sentiment de fierté, la fierté devant le fait que cet être, malgré tous ses handicaps manifestes, malgré son extrême dénuement, fasse preuve d'une telle vitalité. Cette fierté du spectateur lui permet de donner à ce phénomène, au-delà de son étrangeté irréductible, une portée universelle :

> J'étais fier de cet amas d'étoffes brunes parce qu'il vivait. Je ne saurai jamais ce qu'il pensait tandis qu'il respirait si bas en dessous des autres hommes, le sens de son appel restait pour moi aussi obscur que toute son existence. Et pourtant il vivait et il était chaque jour là, à son heure[41].

« Et pourtant il vivait » : voilà la formule qui condense la résistance et la puissance dont est capable la vie dans tous ses états, une démonstration capable de redonner force et espoir à l'écrivain[42].

Voix et vitalité

On aurait tort de ne voir en cette célébration de la vitalité d'un être on ne peut plus miséreux qu'un procédé mystificateur[43]. Admettant ses limites, le voyageur renonce en somme à la prétention de pouvoir comprendre la culture

40. V 121 / S 88 : « *Ich fühlte, daß ich nie etwas unternehmen würde, um hinter das Geheimnis des Bündels zu kommen. Ich hatte Scheu vor seiner Gestalt ; und da ich ihm keine andere geben konnte, ließ ich es dort am Boden liegen.* »
41. V 121 (trad. modifiée) / S 88 : « *Ich war stolz auf das Bündel, weil es lebte. Was es sich dachte, während es tief unter den anderen Menschen atmete, werde ich nie wissen. Der Sinn seines Rufes blieb mir so dunkel wie sein ganzes Dasein : Aber es lebte und war täglich zu seiner Zeit wieder da.* »
42. Voir à cet égard sa réflexion de 1956 : « Tant qu'il reste de par le monde quelques hommes *dépourvus de tout pouvoir*, je ne puis désespérer complètement. », Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1164 (souligné par l'auteur).
43. Voir Friederike Eigler, *op. cit.*, p. 143.

étrangère dans tous ses détails, voire d'y agir comme un sauveur[44]. Dans un acte de franchise, il reconnaît ses limites, ses limites individuelles mais aussi les limites imposées par l'extrême vulnérabilité de cette créature qu'il dit avoir peur de mettre en danger[45]. Il renonce à s'approcher davantage d'un être se tenant à ce point sur le seuil entre la vie et la mort[46], d'un être qui, à la différence des animaux rencontrés auparavant, ne montre même pas de visage, ce vecteur essentiel de l'expérience d'autrui selon Lévinas[47].

Dans la mesure où cette apparition qui se dérobe au regard et à la connaissance semble s'accrocher coûte que coûte à la vie, incarner une volonté farouche de vivre, elle est cependant digne de la plus haute reconnaissance. Bien que quasiment invisible, cet être parvient à se faire entendre, à avoir une présence vocale. Sa voix, résonnant symboliquement pour l'éternité, transcende, grâce à une sorte de force archaïque de la voix humaine[48], son invisibilité, en l'érigeant en monument sonore à la victoire sur la mort : « Et pourtant il vivait et, avec un zèle et une opiniâtreté sans pareils, il distillait son unique son, pendant des heures et des heures, jusqu'à ce qu'il devînt, sur cette immense place, le seul son, le son qui survivait à tous les autres[49]. » Ce qui demeure, à la fin, c'est donc cette voix singulière résonnant au-delà de tous les autres bruits de Jemâa El Fna, de la ville, du monde même. Non seulement la vie l'emporte sur la mort, mais le plus humble des êtres apparaît comme le plus digne parmi tous ; le son le moins articulé qui soit, car émis par l'un des êtres les plus impuissants, dépasse toutes les autres voix de Marrakech.

Par-delà la déchéance corporelle, la voix de l'« invisible » s'élève au-dessus des conditions matérielles pour incarner ce qu'on pourrait qualifier de force transcendante, ou même de transcendance, ce qui recouperait l'idée de divinité si souvent soulignée par les commentateurs quand ils font remarquer

44. Voir Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 205.
45. V 121 : « comme si j'avais pu le blesser ou lui causer un dommage » / S 88 : « *als könnte ich es verletzen und gefährden* ».
46. Voir aussi Silvia Henke, « Im Besonderen oder "die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen" : zur Konstruktion autobiographischer Räume bei Roland Barthes, Elias Canetti und Else Lasker-Schüler », dans Marianne Schuller et Elisabeth Strowick (dir.), *Singularitäten, Literatur — Wissenschaft — Verantwortung*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2001, p. 237-252, ici p. 244-245.
47. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, 1961.
48. Voir Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 205 ; voir aussi Friederike Eigler, *op. cit.*, p. 143.
49. V 122 (trad. modifiée) / S 88 : « *Aber es lebte, und mit einem Fleiß und einer Beharrlichkeit ohnegleichen sagte es seinen einzigen Laut, sagte ihn Stunden und Stunden, bis es auf dem ganzen weiten Platz der einzige Laut geworden war, der Laut der alle anderen Laute überlebte.* »

que l'invisibilité est avant tout un attribut divin[50]. Quoi qu'il en soit, la dernière phrase des *Voix de Marrakech*, à qui la fictionnalisation des expériences du voyage apporte un fort potentiel utopique, distille l'essence même du livre et, au-delà, de l'œuvre de Canetti[51] : quand la vie se manifeste et se fait entendre de la sorte, et même si elle est réduite à son expression la plus élémentaire, à l'image de ce langage rituel, la mort est quasiment vaincue. Ainsi, l'« invisible » résistant à la mort pourrait parfaitement symboliser le mythe fondateur de toute l'œuvre de Canetti que Manfred Schneider voit incarné dans « l'estropié, son opiniâtreté et son corps symbolique[52] ».

Dernier portrait d'une galerie de personnages luttant contre leur handicap, l'« invisible » illustre le fait que, dans les *Voix de Marrakech*, le grotesque incarne finalement une forme d'héroïsme, comme le dit si justement Susan Sontag[53]. En outre, cette fin peut se lire comme l'illustration d'un tournant, mis en évidence par la critique, qui sépare « le chaos et la fin du monde des premières fictions de Canetti » de la « sanctification du vivant devenue le but de sa pensée dans la maturité[54] », à commencer par le livre sur Marrakech. Une sanctification de la vie qui prend en outre une dimension très personnelle lorsqu'on lit cette note datant de 1970, où Canetti, en revenant sur une lecture publique s'étant terminée par ce dernier chapitre des *Voix de Marrakech*, qualifie « L'invisible » d'« hommage éternel » à sa première femme, Véza, décédée en 1963[55]. À défaut de pouvoir être vaincue dans la vraie vie, la mort est transcendée par la littérature, ce qui fait des *Voix de Marrakech* l'autre « livre contre la mort[56] » d'Elias Canetti.

50. Voir notamment Zeyringer, *op. cit.,* p. 76.
51. Voir Viktor Suchy, *op. cit.*, p. 282.
52. Manfred Schneider, *op. cit.*, p. 24. Voir aussi Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 22.
53. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 97.
54. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 124.
55. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 548.
56. Canetti, *Das Buch gegen den Tod*, *op. cit.*

Cinquième partie

Métamorphoses interculturelles

Lecture d'ensemble

« There is a crack in everything
That's how the light gets in »
Leonard Cohen

Marrakech 60 ans après

Au bout de ce parcours à travers les quatorze chapitres des *Voix de Marrakech* d'Elias Canetti, il convient de changer de perspective pour établir un bilan. Après un travail d'analyse détaillé et minutieux, il s'agit à présent de prendre de la hauteur, en adoptant un point de vue synthétique, plus théorique aussi. Au moment d'entamer ce bilan, une question cruciale semble en premier appeler une réponse : l'objet de cette étude, ce bref récit de voyage, valait-il la peine de mobiliser autant de place, de ressources, d'analyses ?

Il est vrai que parler de Canetti et de son œuvre ne semble plus s'imposer aujourd'hui de la même manière qu'il y a encore vingt ans. Force est de constater que la grande époque des études canettiennes en France, qui ont connu leur apogée dans les années 1990, est derrière nous. Quelques indicateurs suffisent à s'en convaincre : les dernières grandes manifestations françaises consacrées à Canetti remontent maintenant à une bonne dizaine d'années, au moment des célébrations du centenaire de l'auteur[1] ; depuis la même époque, la production de travaux de recherche en langue française s'est également tarie ; sans oublier que depuis un bon quart de siècle ce Prix Nobel

1. Voir notamment le n° 61 (2005) de la revue *Austriaca* : « Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale de France », publié suite à un colloque ayant eu lieu en juin 2005.

de littérature n'a plus été inscrit au programme des concours d'enseignement de l'allemand[2].

À supposer donc que le statut jadis incontournable de l'œuvre de Canetti en France n'aille plus de soi, cette hypothèse vaut en particulier pour les *Voix de Marrakech*, dans la mesure où ce livre a depuis toujours joué un rôle plutôt marginal dans l'œuvre et les études canettiennes. Plus que d'autres textes de l'auteur, ce récit semble soulever de manière aiguë la question de son actualité, autrement dit, de son caractère potentiellement désuet. On pourrait ainsi commencer par reprendre ici l'une des interrogations formulées dès la sortie du livre en 1968 : à quoi bon lire le récit d'un voyage dans une ville marocaine remontant à 1954, alors que cette ville, et le pays dans lequel elle se situe, ont connu de profondes transformations depuis l'époque de la rédaction du livre[3] ? Quel peut en effet être l'intérêt d'un tel livre pour le lecteur occidental du XXIe hormis un certain pouvoir anachronique de réenchantement de notre monde hypermoderne par le biais d'un exotisme devenu suspect, douteux[4] ?

En dépit de ces réserves compréhensibles, en partie légitimes, on peut néanmoins démontrer, comme j'ai essayé de le faire dans cette étude, qu'il existe, aujourd'hui encore, des raisons valables de s'intéresser à ce bref mais substantiel récit d'Elias Canetti, à commencer par la pérennité de certains aspects du portrait que l'écrivain a dressé de la ville marocaine. En effet, à visiter le Marrakech d'aujourd'hui, sur les pas de l'écrivain, force est de constater que, bien que sous maints aspects la ville actuelle n'ait plus grand chose à voir avec celle de 1954, le lecteur peut y retrouver une bonne partie des phénomènes décrits dans le livre (les mendiants aveugles, les animations de Jemâa El Fna, le fonctionnement de l'habitat, etc.). Ce lecteur peut ainsi y vérifier la pertinence et la justesse d'un certain « esprit » de la ville que Canetti a su distiller dans sa prose, une qualité littéraire qui a convaincu des connaisseurs intimes des lieux tels que l'écrivain espagnol Juan Goytisolo, vivant à Marrakech depuis plusieurs décennies[5].

D'autre part, les thèmes, questions et problèmes au cœur de ce livre transcendent l'étroit cadre historique du voyage de Canetti, en interrogeant

2. On peut néanmoins noter qu'un certain renouveau des études canettiennes semble s'entamer depuis peu, avec notamment la publication du livre de Marion Dufresne (*op. cit.*), la traduction française d'un nouveau recueil d'aphorismes de Canetti publié en Allemagne (*Das Buch gegen den Tod*, *op. cit.*), sans oublier la présente étude.
3. Joachim Günther, *op. cit.*, p. 174. Voir aussi, trente années plus tard, la reprise de cette question par Steffi Graenitz, « Der gespaltene Augenblick. Beobachtungen in Marokko — ein halbes Jahrhundert nachdem der Schriftsteller Elias Canetti es erlebt hat. », dans *Süddeutsche Zeitung*, 19 octobre 1999.
4. Voir Peter Bekes, *op. cit.*
5. Voir Manfred Durzak, « Ein kanonischer Text ? », *op. cit.*, p. 459.

le lecteur d'aujourd'hui par rapport aux interrogations et conflits de sa propre époque. En effet, dès lors qu'on propose les *Voix de Marrakech* au public actuel, à un groupe d'étudiants français par exemple, on constate que, grâce à son attrait exotique, sa taille compacte et son apparente simplicité, le texte permet de créer des conditions propices pour entrer dans des problématiques littéraires, culturelles et historiques d'une grande complexité, et qui entretiennent de nombreux liens avec les enjeux de notre monde contemporain[6]. À cette perspective d'une actualisation historique du livre s'ajoute la qualité de l'écriture littéraire, l'art du récit que l'écrivain met en œuvre, son génie du portrait (re)donnant vie aux gens de Marrakech. Une dimension qui soustrait l'œuvre au danger d'une interprétation univoque, en l'empêchant de se réduire à quelques thèses ou schémas qu'on y plaquerait[7].

En dépit de son petit volume, de sa facilité d'approche et de sa plasticité narrative, *Les Voix de Marrakech* est une œuvre exigeante, complexe, non dépourvue d'ambiguïtés[8]. Comme récit d'un voyage dans le monde arabe, le livre soulève la difficile question des rapports entre Occident et Orient, entre christianisme, judaïsme et islam, entre dominants et dominés. Il peut ainsi susciter de nombreux débats, comme le montre sa réception controversée ; mais il contribue également à former l'esprit critique, en mobilisant un grand nombre de facultés d'analyse, de réflexion et d'interprétation. De la sorte, le livre met le doigt sur toute une série de problèmes qui possèdent une profondeur et une complexité historiques, en même temps qu'une actualité parfois brûlante voire douloureuse : le colonialisme et son régime de répression et d'exploitation ; l'islam et la question des droits de l'homme ; le statut de la femme, dans l'islam et au-delà ; la prostitution, y compris la prostitution de mineurs ; la frontière entre l'homme et l'animal ; le fossé entre, d'une part, la société occidentale de surconsommation et, d'autre part, la misère de la population indigène ; sans oublier le destin du judaïsme, de la Shoah jusqu'au conflit israélo-palestinien.

Dans la cinquième et ultime partie de cette étude, partie qui se veut à la fois synthèse, conclusion et postface, il s'agit à présent de réunir une dernière fois les thèmes et problématiques les plus cruciaux et controversés des quatorze chapitres des *Voix de Marrakech*. Ce faisant, il s'agira, plus que dans le

6. Pour une approche générale du problème de l'actualisation des œuvres littéraires du passé, voir Yves Citton, *op. cit.*
7. Voir Manfred Durzak, « Elias Canetti : Formen des Umgangs mit dem "Fremden", Am Beispiel der Stimmen von Marrakesch », dans Manfred Durzak et Beate Laudenberg (dir.), *Literatur im interkulturellen Dialog*, Berne *et alii*, Lang, 2000, p. 91-103, ici p. 97.
8. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 72 ; Karoline Hornik, *op. cit*, p. 114 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 14-19.

commentaire linéaire, d'inscrire l'œuvre dans le cadre des théories et débats récents dans le domaine des études littéraires et culturelles, en poussant plus loin certaines approches et idées utilisées précédemment. Sept axes seront retenus à cet effet : l'appartenance du récit au genre viatique, à la littérature de voyage (1) ; son inscription dans la problématique de l'orientalisme (2) ; la dimension anthropologique du livre (3) ; les rapports du livre avec les autres œuvres, théories et concepts de Canetti (4) ; en particulier ses liens étroits avec la notion de métamorphose (5) ; la construction de ce qu'on peut appeler un réseau mémoriel transculturel (6) ; l'importance du livre pour une conception interculturelle des études littéraires à l'ère postcoloniale (7).

Un récit de voyage ?

En dépit de leur retentissant succès public[9], *Les Voix de Marrakech* ont longtemps été considérées comme une œuvre marginale à l'intérieur du corpus canettien, une appréciation qui n'est pas sans lien avec sa classification parmi les récits de voyage. Suite au tournant interculturel des études littéraires, dans les années 1980[10], ce jugement a été révisé jusqu'à considérer aujourd'hui le livre non seulement comme une sorte de « chef-d'œuvre mineur[11] », mais comme un véritable « texte-clé[12] ». Toutefois, même après avoir fait l'objet d'une certaine réévaluation critique sur le plan international, *Les Voix de Marrakech* restent quelque peu à la marge des études canettiennes, notamment en France. Ainsi, dans l'excellente introduction publiée par Olivier Agard[13], à laquelle cette étude s'est souvent référée, aucun chapitre, aucune section ne leur est consacrée, leur évocation se limitant à quelques remarques aussi justes qu'éparses. Il faut admettre que, comparé à l'univers romanesque d'*Auto-da-fé* et à sa force dramatique, ou à la somme universelle proposée par *Masse et Puissance*, qui essaie de « prendre le [XXe] siècle à la gorge[14] », le livre sur Marrakech, ces « notes écrites après un voyage » peuvent paraître secondaires. Il serait toutefois souhaitable que le livre fasse l'objet d'un regain d'attention critique, notamment dans le domaine français, pour le libérer quelque peu de son statut, devenu dépréciatif, de récit viatique, dans la mesure où cette définition s'avère largement insuffisante.

9. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 500.
10. Par rapport à ce tournant, voir notamment Doris Bachmann-Medick, *op. cit.*, 2004. Voir aussi Christophe Den Tandt et Mireille Tabah, *op. cit.*
11. Julian Preece, *op. cit.*, p. 95.
12. Durzak, « Ein kanonischer Text ? », *op. cit.*, p. 459.
13. Olivier Agard, *op. cit.*
14. Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1197.

Car, même si l'appartenance des *Voix de Marrakech* à la littérature de voyage, au sens large du terme, ne saurait faire de doute, dans la mesure où il s'agit effectivement de la relation d'un voyage authentique, le livre s'écarte considérablement des lois traditionnelles du genre[15], ce qui l'ouvre vers bien d'autres perspectives. Dès le titre, l'œuvre commence en effet à s'éloigner du cadre d'un simple récit de voyage : la particularité de la préposition utilisée dans le sous-titre instaure une subtile distance entre le lieu de l'action — la ville de Marrakech — et le lieu de l'écriture — le domicile de Canetti à Londres. On se souvient que, dans le paratexte de la première édition, l'auteur précise que l'expérience vécue du voyage n'a pas donné lieu — dans l'ici-maintenant du séjour — à une prise de notes ; ce n'est qu'après son retour, et en s'appuyant sur sa seule mémoire, que Canetti est devenu capable de rédiger les notes qui donneront lieu à la composition du livre. Par ailleurs, certaines parties du texte se rapportent explicitement à ce temps « après » le voyage[16], que Canetti a désigné comme « la deuxième partie, probablement la partie la plus intéressante du voyage[17] ». L'œuvre naît dans le cadre d'une reconstitution fictionnelle du voyage et prend la forme d'un parcours à travers un espace-temps autrement plus étendu que la seule ville marocaine de mars 1954.

Plus généralement, on a vu que la dimension documentaire — fonction classique du récit de voyage[18] — est plutôt faible dans le livre sur Marrakech. Parcourant la médina, le voyageur ressemble davantage à un flâneur qui s'égare qu'à un explorateur méthodique ou à un touriste empressé de collectionner les monuments et lieux d'intérêt de la ville. De la sorte, les descriptions de la cité marocaine fournies par les différentes parties du livre ne permettent aucune vue d'ensemble ; l'image de la ville reste partielle et parcellaire, laissant de côté nombre de lieux et de thèmes que le touriste pourrait juger incontournables. En somme, beaucoup de données de bases — notamment temporelles ou topographiques — sont absentes du texte[19]. Laissé seul, le lecteur manque ainsi

15. Manfred Durzak, « Canetti war in Marrakesch », *op. cit*, p. 6 ; Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 77 ; Richard H. Lawson, « Desert song(s) : Edith Wharton's and Elias Canetti's Reflections on Morocco, in "In Morocco" and "The Voices of Marrakesh" », dans Anna Grotans *et alii* (dir.), *De consolatione philologiae*, vol. 2, Göttingen, Kümmerle, 2000, p. 489-498, ici p. 494.
16. Voir par exemple la fin du chapitre trois (« Les appels des aveugles »).
17. Canetti, *Die Stimmen von Marrakech*, édition originale, *op. cit.*
18. Voir Peter Brenner (dir.), *Der Reisebericht*, *Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.
19. Il faut néanmoins ajouter que ces caractéristiques s'expliquent en partie par un transfert de la dimension informative classique de la littérature de voyage vers d'autres médias, voir *ibid.*, p. 38.

d'informations essentielles pour s'orienter dans cette « totalité décentrée[20] », et pour retracer le séjour de Canetti dont il ignore jusqu'à l'année[21].

La structure complexe et non chronologique du livre, se composant de quatorze (micro)récits sans aucune trame narrative commune, alors que la plupart des récits de voyage ont recours à un récit plus ou moins linéaire, ne l'y aide guère. Le livre de Canetti ne s'adonne jamais à la grande fresque, mais procède par perspectives rapprochées, par instantanés. En citant Julian Preece, on pourrait affirmer que le livre « se refuse constamment à répondre aux attentes liées au genre viatique, en plaçant l'image au-dessus de l'explication, la métaphore au-dessus de la narration[22] ». D'autre part, les observations faites dans la ville forment régulièrement le point de départ de digressions qui s'inscrivent dans un horizon géographique et historique beaucoup plus vaste, des réflexions qui ont souvent une portée universelle, philosophique. S'y ajoute la préférence accordée par Canetti (dès le titre là encore) à l'ouïe au détriment de la vue, préférence qui rompt avec le rôle primordial (et dominateur) joué par le regard dans l'histoire des récits de voyage et des récits ethnographiques[23].

À partir de ces éléments, on voit que, si le livre s'inscrit au départ dans la tradition viatique, il ne s'épuise nullement dans cette dimension qui a pu contribuer à en minimiser l'importance. Cependant, la différence la plus significative par rapport à l'histoire du genre se situe sans doute sur le plan de l'identité du narrateur, de son rapport aux lieux qu'il visite. En effet, pour ce descendant de juifs séfarades chassés d'Espagne à la fin du XVe siècle, la ville de Marrakech n'est de toute évidence pas n'importe quel lieu étranger. Comme montré à travers l'analyse de la partie médiane du récit, la présence séculaire d'une importante communauté juive dans la cité marocaine donne à son voyage l'aspect d'un retour vers les origines.

Ce n'est nullement par hasard si les parties consacrées à cette communauté juive, issue en grande partie du judaïsme ibérique, occupent plus d'un tiers du volume du livre et se situent dans l'exact milieu de celui-ci. Les origines séfarades de Canetti sont indubitablement l'un des thèmes centraux du livre, et Marrakech n'est donc pas à considérer comme une simple ville étrangère, mais comme un lieu intimement lié à son histoire personnelle. Il

20. Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 79.
21. On peut rappeler à cet égard que la date du voyage est indiquée dans l'édition originale mais disparaît dans les éditions suivantes, y compris dans celle des œuvres complètes.
22. Julian Preece, *op. cit.*, p. 96 (ma traduction).
23. Anne Fuchs, « "The Deeper Nature of My German" : Mother Tongue, Subjectivity, and the Voice of the Other in Elias Canetti's Autobiography », dans Dagmar Lorenz (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, *op. cit.*, p. 45-60, ici p. 58.

s'ensuit que l'identité de l'auteur met en cause la distinction dichotomique entre le même et l'autre, le propre et l'étranger, qui est constitutive du récit de voyage au sens traditionnel[24]. Cette identité complexe et particulière oblige en outre à reconsidérer la question du rapport au paradigme de l'orientalisme.

La question de l'orientalisme

Depuis le tournant des années 1990, *Les Voix de Marrakech* ont suscité une importante controverse autour de la question de l'orientalisme, celui du livre et, au-delà, de l'œuvre de Canetti en général. Dans le contexte d'une généralisation des approches postcoloniales, notamment outre-Atlantique, le livre sur la ville marocaine a maintes fois été passé au crible pour y chercher les signes d'une éventuelle complicité avec le discours colonialiste sur l'Orient, tel qu'il a été décrit dès 1978 par Edward Said[25]. Malgré la virulence de certains critiques, il est révélateur de constater que les conclusions tirées par ces lectures divergent jusqu'à s'opposer diamétralement[26].

De prime abord, il est vrai qu'il est difficile d'ignorer la présence d'un certain nombre de stéréotypes, clichés, préjugés dans le texte de Canetti ; cette présence n'est sans doute pas complètement étrangère au succès qu'a rencontré cette œuvre consacrée à une cité exotique. En appliquant au livre la grille de lecture des études postcoloniales (en y ajoutant, le cas échéant, un peu de mauvaise foi), on peut effectivement y trouver des éléments susceptibles de nourrir la thèse d'un « orientalisme substantiel[27] » de Canetti. Le tableau de Marrakech dépeint par l'écrivain emprunte en effet assez largement à l'Orient mystérieux du cliché, celui des *Mille et une Nuits*, avec force chameaux, bazars, conteurs, femmes, et aussi avec sa cruauté et ses mœurs barbares[28]. On se rappelle en outre que le narrateur donne à plusieurs reprises l'impression d'être quelque peu déçu de ne pas retrouver le Maroc « authentique » qu'il était parti découvrir pendant son voyage, comme si son horizon d'attente était déterminé par l'imaginaire orientaliste.

Certains clichés utilisés par Canetti, comme notamment celui de la paresse caractérisée des Arabes[29], ou sa réduction des femmes orientales à leur

24. Cecile Zorach, *op. cit.*, p. 49, Fuchs 1995, p. 84, Narjes Khodaee Kalatehbali 2005, p. 61.
25. Edward W. Said, *Orientalism*, *Western Conceptions of the Orient*, Londres *et alii*, Penguin, 2003 (1978).
26. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 94.
27. Stuart Ferguson, *op. cit.*, p. 532.
28. Anne Fuchs, « Der touristische Blick » p. 83 ; Rana Kabbani, *op. cit.*, p. 192 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 99.
29. V 49 / S 37.

dimension érotique[30], posent indéniablement un problème au lecteur d'aujourd'hui. Le peu d'intérêt que l'auteur semble manifester pour les problèmes politiques et sociaux de la société dans laquelle il se trouve, à un moment où le Maroc connaît de fortes tensions entre la population autochtone et le colonisateur, soulève un problème similaire de réduction et de simplification. Par endroits, sa manière de décrire les conditions de vie des autochtones semble relever non seulement de l'ignorance, mais aussi d'une certaine attitude mystificatrice[31]. Qui plus est, la quasi-absence de prise de position ouvertement critique face aux injustices dont il est témoin est susceptible de créer une proximité troublante entre la situation de l'écrivain et celle des dominants et des colons sur place, dont il ne se prive pourtant pas de décrire les abus[32].

Face à ces points qui peuvent poser problème, l'un des textes les plus virulents à l'encontre du livre va jusqu'à affirmer : « Canetti adopte un regard (post-)colonial, raciste, misogyne ; il rend l'étranger pathologique et le soumet à sa perspective eurocentrique[33]. » Toutefois, les explications et analyses fournies dans le cadre de cette étude ont montré que de tels propos outranciers sont loin de rendre justice aux *Voix de Marrakech*. De plus, de nombreux critiques se démarquent résolument d'une telle condamnation univoque. Si, à l'instar de la dernière citation, certains lecteurs jugent le récit de Canetti ethnocentrique, représentatif ou du moins complice d'un discours occidental basé sur une volonté de domination du monde oriental, d'autres lui attestent au contraire une certaine exemplarité dans son rapport à la société marocaine, y voyant se manifester une grande sensibilité pour les enjeux coloniaux[34]. D'aucuns vont même jusqu'à juger l'auteur trop empathique et trop compréhensif envers les habitants (autochtones) de la ville, condamnant son attitude non pas à cause de ses implications prétendument colonialistes, mais au contraire pour son supposé manque de défense des valeurs occidentales et chrétiennes.

Une critique anglaise va ainsi jusqu'à inscrire le livre dans le contexte d'un prétendu « *clash of civilizations* » — naguère prôné par Samuel Huntington[35] –, en appelant le lecteur (supposé chrétien) à refuser l'attitude (conciliatrice) de Canetti et à se battre contre ce qu'elle perçoit comme la menace

30. Voir notamment les analyses des chapitres six et huit.
31. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 20 et 70.
32. Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 192.
33. Bernhard Fetz, *op. cit.*, p. 80-81 (ma traduction).
34. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 107 ; Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 5 ; Anne Fuchs, « Der touristische Blick », *op. cit.*, p. 83.
35. Samuel Huntington, *Le Choc des Civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2007.

d'une islamisation du monde[36]. Canetti n'avait-il pas lui-même, dans *Masse et puissance*, désigné l'islam comme une « religion de guerre[37] », comme une religion expansionniste, conquérante, belliqueuse, une expression qu'on lui a maintes fois reprochée ? Force est cependant de constater que ce propos de l'auteur s'inscrit dans le cadre d'une analyse de la violence humaine et de la guerre comme universaux anthropologiques, sans l'intention de fustiger la religion musulmane en particulier. Placé dans le contexte général du livre sur les masses, le jugement porté sur l'islam ne se démarque pas fondamentalement de la teneur des analyses consacrées à d'autres cultures, civilisations et religions[38], analyses souvent marquées par un profond pessimisme historique.

Pour ce qui concerne le cadre restreint des *Voix de Marrakech*, on peut affirmer que, loin de prôner un affrontement violent, le rapport à la religion y semble au contraire proche de l'esprit de la fameuse parabole de l'anneau dans *Nathan le Sage* (1779) de Lessing[39]. Celle-ci ajourne la question de la vérité révélée et exclusive d'une seule religion au profit d'une coexistence des différentes religions possédant chacune sa propre vérité dans le cadre d'une culture ou civilisation donnée, d'une communauté ou d'un individu. Dans le domaine français, on pourrait en outre parler d'une parenté avec le relativisme culturel et religieux prôné par Montaigne ; on pensera notamment à ses célèbres développements sur « Les Cannibales » dans les *Essais*[40]. Somme toute, sans être un laïciste au sens français, Canetti, en homme des Lumières, érige la tolérance en principe suprême, se tenant à l'écart de toute idée d'une guerre des religions ou civilisations.

Ce concert de voix critiques discordantes a le mérite de rappeler que les relations entre Occident et Orient sont une question hautement complexe, d'autant plus dans le contexte d'une ville comme Marrakech, dont l'histoire millénaire est placée sous le signe de la pluralité ethnique, culturelle, et religieuse[41]. Comme l'a notamment montré la réception controversée des thèses

36. Harriet Murphy, « "Gute Reisende sind herzlos", Canetti in Marrakesh », dans Dagmar Lorenz (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, *op. cit.*, p. 157-173, ici p. 171.
37. Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit*, p. 150-151.
38. Voir son analyse des symboles de masse de différentes nations dans *Masse et puissance*, *op. cit.*
39. Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan le Sage*, prés. par Anne Lagny, trad. de l'allemand par Robert Pitrou, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 226*sq*. Voir aussi Boubia, « Der Geist der Ringparabel », *op. cit.*
40. Michel de Montaigne, *Les Essais*, I, 31, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2007 [1572-1592].
41. Michel Abitbol, *op. cit.*, p. 147.

d'Edward Said[42], l'interprétation des rapports interculturels Occident–Orient exige une approche différenciée et subtile, si elle ne veut pas s'enfermer dans une vision dichotomique ou idéologique. Sans parler du fait que l'auteur diasporique et extraterritorial que fut Canetti, ce nomade polyglotte venu de la périphérie de l'espace européen, ne correspond guère au *white male subject*[43] que les critiques ciblent dans leurs analyses du discours impérialiste produit par l'orientalisme européen[44]. Il n'est pas sans ironie que Canetti, accusé d'orientalisme par certains, ait lui-même pu être perçu comme un écrivain exotique voire oriental[45]. La complexité identitaire de l'auteur, la dimension transnationale, transculturelle et translingue de son parcours mettent à mal le schématisme et l'essentialisme inhérents à certains textes fondateurs des études postcoloniales[46].

Le regard anthropologique

À constater les impasses de certaines approches des *Voix de Marrakech*, le choix d'une grille de lecture de type postcolonial semble avant tout permettre de déceler la position d'entre-deux qui est celle du livre de Canetti. Celui-ci semble en effet renoncer à une analyse précise des conditions socio-économiques et -politiques des phénomènes observés, en même temps qu'il se tient à distance d'une simple reproduction du discours ethnographique et colonial[47]. Sur la base d'une pensée et d'une poétique qui lui sont propres, il interroge la ville de Marrakech en posant les questions qui l'ont guidé durant toute sa vie et qui traversent toute son œuvre. Autrement dit : plus que de décrire les évolutions historiques, les changements politiques, les conditions matérielles, économiques propres aux habitants de la cité marocaine, Canetti met l'accent sur ce qu'il peut mettre en rapport avec sa vision du genre humain, du psychisme de l'homme et des principes de la vie sociale et de la culture.

On pourrait ainsi soutenir que *Les Voix de Marrakech*, loin d'opposer Occident et Orient, se situent sur un plan humaniste universel, plutôt qu'historiquement et politiquement déterminé. Certes, l'humanisme de Canetti n'est de toute évidence pas culturellement neutre, dans la mesure où

42. Voir à ce sujet Andrea Polascheg, *op. cit.*.
43. Voir Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992 ; Robert J. C. Young, *White Mythologies*, *Writing History and the West*, Londres et New York, Routledge, 22004.
44. À cet égard, voir aussi Anne Fuchs, « Der touristische Blick », *op. cit.*, p. 84.
45. Voir l'introduction.
46. Voir Andrea Polascheg, *op. cit.*, p. 57.
47. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 58 ; Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 72 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 15.

une telle neutralité est impossible à atteindre. Cependant, son humanisme, tel qu'il s'exprime dans le livre, ne peut pas non plus être considéré comme un particularisme culturel larvé, un parti pris européen soumettant les autres cultures à son empire. Comme le résume Anne Fuchs :

> Le voyage de Canetti est une exploration de la dignité de la différence qui ne s'approprie ni ne colonise l'autre en termes orientalistes. Écriture de la différence culturelle, le récit est une métaphorisation de l'envers du décor refoulé par toutes les constructions culturelles, à savoir la mort et l'abjection[48].

Le fait que sa position d'écrivain ne soit pas neutre n'implique donc pas que son discours soit d'essence ethnocentrique. Aussi certaines des images apparemment stéréotypées auxquelles le récit recourt méritent-elles d'être réévaluées sous cet angle. À y regarder de plus près, le dossier du supposé orientalisme de Canetti est loin d'être aussi accablant que d'aucuns le suggèrent.

Outre le fait que l'usage de stéréotypes n'est pas en soi le signe d'une attitude ethno- ou eurocentrique, mais un procédé heuristique fondamental lors de la découverte de l'autre, le livre sur Marrakech ne se limite nullement à reproduire les lieux communs de l'orientalisme. Même si l'écrivain témoigne d'une certaine fascination de type exotique pour l'univers de la ville marocaine, à l'opposé de celui du monde occidental ultramoderne qu'il habite, cet exotisme ne verse pas pour autant dans les clichés les plus convenus. Comme le fait justement remarquer Jean-Marc Moura, « [l]es fameuses palmeraies ou les jardins superbes de Marrakech ne sont même pas mentionnés. Mieux, les références à l'Orient de l'enchantement sont manifestement trompeuses[49]. »

Certains clichés ne semblent en effet être convoqués par Canetti que pour être démontés, déconstruits, à commencer par les chameaux du premier chapitre qui, sous les yeux du lecteur, se transforment en caravane de la mort et en mémorial des deux guerres mondiales. On peut également évoquer le nom de Shéhérazade utilisé dans l'un des derniers chapitres (chapitre treize), nom féérique faisant rêver mais renvoyant en l'occurrence précisément aux problèmes du racisme, de la prostitution et de la répression des femmes. En confrontant certains clichés orientalisants à la réalité la plus élémentaire et la plus basse, qui est celle de la misère et de la mort, le texte parvient ainsi à démasquer les mécanismes du pouvoir, ainsi que les forces de domination et de destruction en présence, à Marrakech mais aussi, plus généralement, dans les sociétés humaines en général.

Il reste que le lecteur peut avoir du mal à comprendre pourquoi l'écrivain ne cherche guère à tenir compte du contexte historique, politique et

48. Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 201 (ma traduction).
49. Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 76.

social, en manquant délibérément de se documenter pour mieux comprendre ce qu'il voit et entend[50]. Dans le même ordre d'idée, on peut constater que le narrateur des *Voix de Marrakech* n'est pas exempt d'idiosyncrasie, voire d'égocentrisme, dans la mesure où sa volonté de pénétrer la culture étrangère est tellement forte qu'elle court le risque de réduire la ville à sa propre grille d'interprétation. Or, si Canetti néglige volontairement la documentation et le savoir, en favorisant notamment la rencontre directe et non médiatisée avec les habitants, c'est justement qu'il entend préserver et cultiver son regard personnel. Il place ainsi la ville étrangère dans la perspective anthropologique qui est la sienne, dans *Masse et puissance* et dans son œuvre en général.

L'anthropologie de Canetti repose sur le postulat selon lequel l'analyse des cultures anciennes, dites archaïques ou primitives, permet une meilleure compréhension du monde moderne, du XXe siècle notamment. Ce retour sur le passé jusqu'aux premières civilisations humaines « vise à faire prendre conscience à une modernité imbue d'elle-même qu'elle n'est pas moins "sauvage" que les sociétés qu'elle stigmatise comme telle[51]. » Les deux guerres mondiales, qui ont marqué la vie de l'écrivain, lui ont fait comprendre que la frontière entre civilisation et barbarie peut être mince, et leur identité réversible[52]. Il en résulte un humanisme anthropologique, à visée universaliste, qui reconnaît la différence culturelle sans pour autant établir un système hiérarchique entre les différentes cultures, occidentales ou orientales, traditionnelles ou modernes.

De la même manière, l'interculturalité selon Canetti, telle qu'elle apparaît dans les *Voix de Marrakech*, ne se fonde sur aucun culturalisme, entendu comme attribution à chaque culture de traits spécifiques plus ou moins immuables. On remarque en effet que Canetti ne s'appuie jamais sur l'idée d'un « peuple » marocain, d'une communauté unie, mais souligne au contraire la complexité, la diversité, l'hétérogénéité de cette société. Quand il dépeint les habitants du quartier juif de la ville, il n'en fait pas non plus une communauté close, mais décrit cette population comme un emblème de l'humanité tout entière réunissant des représentants venus de tous les peuples et de tous les âges[53]. Ce qui intéresse Canetti, à Marrakech notamment, ce n'est pas tant l'inscription des personnages, gestes ou artefacts dans un système culturel donné que leur contribution à la diversité et à la vitalité du genre humain grâce

50. Voir notamment les analyses du chapitre trois (« Les appels des aveugles »).
51. Olivier Agard, *op. cit.*, p. 116-117.
52. Voir cette remarque, dans *Masse et puissance*, sur le sentiment de supériorité ressenti par les Européens face aux mondes africains : « Il convient mal à un Européen du XXe siècle de se croire élevé au-dessus de la barbarie. », Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 437.
53. Voir les analyses du chapitre sept (« Visite dans le Mellah »).

à leur rencontre, croisement, métissage. Quelle que soit l'opinion qu'il peut avoir sur telle ou telle culture, ethnie, langue ou religion[54], enfermer les êtres, objets et phénomènes dans des causalités univoques et des appartenances exclusives équivaudrait pour lui à une perte de cette capacité essentielle de l'humanité qu'est l'aptitude à la métamorphose.

Envisagé sous cette perspective, l'élément étranger décrit dans *Les Voix de Marrakech* n'est pas étranger en soi, mais il est conçu comme l'une des réalisations de la vitalité universelle, une possibilité parmi d'autres d'exister sur cette terre, le cœur secret du vivant[55]. Dans ce sens, on pourrait aller jusqu'à parler d'un universalisme de l'altérité chez Canetti[56]. Il s'ensuit que le Marrakech de son récit n'est pas tant un lieu culturellement, historiquement et géographiquement déterminé qu'un théâtre de la vie, de l'humanité tout entière[57]. On pourrait également parler d'une ville quelque peu atemporelle, voire mythique, dans le sens où Marrakech est approchée sous l'angle des concepts propres à l'œuvre de Canetti (masse, puissance, mort, métamorphose) s'inscrivant ainsi dans le cadre d'une sorte de « mythologie privée[58] » de l'écrivain.

Un microcosme de l'œuvre canettienne

Comme l'a montré l'analyse des différents chapitres des *Voix de Marrakech*, le livre entretient d'innombrables liens avec les autres textes de Canetti, si bien qu'on pourrait parler à son égard d'un véritable microcosme de l'œuvre canettienne. À ce titre, il représente une porte d'entrée privilégiée de l'œuvre, créant un « appel d'air » qui peut pousser le lecteur à pénétrer plus en avant dans l'univers canettien[59]. Toutefois, parler de microcosme ne revient pas à dire que le livre sur Marrakech ne serait que la variation de thèmes et d'idées déjà présents dans les autres œuvres, dans le sens d'un « système Canetti[60] » se reproduisant dans chaque œuvre. Au contraire, même si son regard sur la ville est au départ formaté par les centres d'intérêt qui étaient les siens à l'époque,

54. On constate à ce sujet que certains jugements plutôt sévères sur l'islam, tel qu'ils apparaissent dans *Masse et puissance* et dans les réflexions recueillies dans *Le Territoire de l'homme* notamment, ne se retrouvent nullement plaqués sur le vécu du voyage à Marrakech. Voir *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 150-151, 300 et *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1170-1171.
55. Dagmar Barnouw, *op. cit.*, p. 105 ; Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 50 ; Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 72.
56. Voir Anne Fuchs, « The Dignity of Difference », *op. cit.*, p. 201 (ma traduction).
57. Voir aussi Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 98 et Karoline Hornik, *op. cit.*, p. 118.
58. Klaus-Peter Zepp, *op. cit.*
59. Voir Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 12.
60. Heike Knoll, *op. cit.*

ces thèmes y sont souvent abordés de manière spécifique. Grâce à sa logique littéraire particulière, *Les Voix de Marrakech* est sans doute l'un des textes les plus originaux de l'écrivain, s'écartant plus d'une fois des positions et postures communément attribuées à Canetti[61], et comportant également des passages ambigus où l'on sent pointer une posture auto-ironique, autocritique même.

Il reste qu'il existe, dans *Les Voix de Marrakech*, de nombreux passages et intertextes qui nécessitent de se référer aux autres œuvres de l'auteur, afin de préciser et d'approfondir la signification de certains éléments. Il faut ici en premier lieu évoquer la dimension anthropologique du livre, inscrivant celui-ci dans le contexte des recherches que Canetti a menées depuis le milieu des années 1920 autour de la question des masses et qui l'ont conduit à s'intéresser de près à l'histoire des peuples dits primitifs, aux mythologies des civilisations du monde, en Orient notamment. Né à la même époque que *Masse et puissance*, la somme issue de ces recherches, le livre sur Marrakech porte la trace indélébile de cet intérêt pour les récits, croyances et rites ancestraux, véhiculant aux yeux de Canetti une vérité essentielle sur le genre humain. Bien plus qu'un portrait de Marrakech, le livre soulève en effet des questions de la même portée et de la même profondeur que celles abordées par l'ouvrage sur les masses, la ville marocaine devenant pour ainsi dire le symbole de l'humanité tout entière[62].

Sur la base de ces correspondances, on a pu essayer, notamment en France, d'utiliser la problématique canettienne de la masse comme grille de lecture pour l'intégralité du récit sur Marrakech[63]. De la même manière, il serait possible de trouver dans ce livre des éléments qui le relient à tous les grands concepts de la pensée canettienne. Toutefois, on aperçoit immédiatement le problème inhérent à une telle approche : une telle perspective sur les *Voix de Marrakech* risque de produire une vision qui, au lieu de percer la logique propre du texte, inscrirait celui-ci dans le cadre d'une présentation sommaire de la pensée de Canetti. Sans oublier le fait que, si *Les Voix de Marrakech* reflètent les préoccupations de *Masse et puissance*, le récit de voyage en représente également une sorte d'antidote ou de dérivatif permettant d'opposer au travail érudit et encyclopédique une autre logique : littéraire, narrative, poétique. À la distance produite par la réflexion et la théorie, l'écriture littéraire oppose la présence proche et concrète des choses et des êtres aperçus et rencontrés dans la ville de Marrakech.

61. Karoline Hornik, *op. cit.*, p. 134-135.
62. Stefanie Wieprecht-Roth, *op. cit.*, p. 216.
63. Voir Jean-Marc Moura, *op. cit.* ; voir aussi les commentaires de Claude Mouchard et Hans Hartje dans *Les Voix de Marrakech*, édition bilingue.

En inscrivant la naissance du livre sur Marrakech dans la généalogie de l'œuvre canettienne, un concept crucial et incontournable semble néanmoins se détacher du reste, celui de métamorphose (*Verwandlung*)[64], concept qui a servi de fil conducteur à la présente étude. Comme indiqué précédemment, on pourrait voir dans *Les Voix de Marrakech* la première expression littéraire de ce que certains critiques considèrent comme un important tournant dans l'œuvre de Canetti, tournant qui se traduirait par l'apparition au premier plan du concept de métamorphose, associé à une célébration de la vitalité[65]. Dans ce sens, la métamorphose canettienne serait en soi marquée par une dimension interculturelle, celle du voyage à Marrakech précisément.

On se souvient qu'en dehors de la signification générale qu'on peut donner à la notion de métamorphose en contexte interculturel, celui d'un métissage, d'une hybridation d'éléments culturellement hétérogènes[66], Canetti a essayé d'illustrer et de définir la signification spécifique qu'il donnait à ce terme apparu dans ses réflexions dès le milieu des années 1940[67]. Revenons à présent une dernière fois sur le sens et la portée de ce concept aussi crucial que difficile à saisir, s'inscrivant dans la tradition humaniste et cosmopolite ainsi que dans l'histoire des réflexions sur l'empathie humaine, de la philosophie antique aux neurosciences actuelles.

Retour sur la métamorphose (interculturelle)

Alors que pour la plupart des lecteurs modernes, les métamorphoses relatées dans les récits mythologiques relèvent du merveilleux, du surnaturel ou de croyances erronées, Canetti y voyait l'expression d'une vérité anthropologique profonde renvoyant au fonctionnement du psychisme humain. Il a ainsi intégré cette composante des premières histoires de l'humanité à une psychologie moderne basée sur la faculté d'empathie. Véritable mythe personnel de l'auteur, le concept canettien de métamorphose s'appuie au fond sur l'utopie d'une société ouverte et plurielle, d'une société libérée de la quête du pouvoir et de la domination de l'autre, ces incarnations des forces mortifères aux yeux

64. Ce que Marcel Reich-Ranicki avait pointé dès la sortie du livre (Reich-Ranicki, *op. cit.*, p. 27).
65. Voir Stefanie Wieprecht-Roth, *op. cit.*, p. 218. Voir aussi Edgard Piel, *op. cit.*, p. 140.
66. Voir aussi l'usage du concept par René Barbier, *La pensée chinoise en Occident*, *op. cit.*, p. 71. Chez Barbier, la métamorphose interculturelle désigne une forme de rencontre entre plusieurs cultures engendrant un bouleversement complet de l'identité culturelle d'un individu, en donnant lieu à de nouvelles valeurs à partir des cultures qui l'ont traversé.
67. Les premières évocations du concept de métamorphose se trouvent dans les réflexions notées en 1943, mais publiées en 1965 uniquement, voir Canetti, *Le Territoire de l'homme*, *op. cit.*, p. 1014-1015 notamment.

de l'écrivain[68]. Supposant une plasticité de l'être, une mobilité du moi, la capacité de se métamorphoser constitue selon lui non pas un don exceptionnel, mais l'une des qualités essentielles de l'humanité, le principe même de la vie humaine. Si au niveau individuel, le principe de métamorphose permet au sujet d'accroître sa vitalité en explorant toutes les potentialités de l'existence, rapporté au niveau collectif, il est censé préserver la mémoire de l'humanité dans toute sa profondeur et toute sa diversité[69].

On sait que dans son discours intitulé « Le métier du poète », Canetti définit l'écrivain comme « gardien » des métamorphoses. Ce texte, le plus essentiel de l'écrivain pour comprendre son idée de la métamorphose, a été cité à plusieurs reprises au fil de cette étude. Plus précisément, Canetti y distingue deux sens du terme, le premier correspondant à un devoir de mémoire, celui de préserver l'archive des métamorphoses : « D'une part il cherchera à s'assimiler l'héritage littéraire de l'humanité, lequel est riche en métamorphoses[70]. » À cette dimension mémorielle, s'ajoute ensuite celle d'un devoir pratique et moral : celui de veiller au principe de la métamorphose, de maintenir en marche ce processus vital.

Assumer la fonction de gardien des métamorphoses, cultiver le don de la métamorphose implique selon Canetti une posture de résistance face à la spécialisation des sociétés occidentales contemporaines :

> Dans un monde conçu en fonction de la performance et de la spécialisation […] en méprisant et en effaçant ce qui se trouve à côté, le multiple, l'essentiel […] ; dans un monde qui interdit de plus en plus la métamorphose, parce que celle-ci contrarie le but suprême de la production ; un monde qui accroît allègrement les moyens de sa propre destruction, en étouffant en même temps ce qui reste des qualités humaines acquises antérieurement, susceptibles de s'y opposer ; dans un tel monde […] il paraît d'une importance cruciale que quelques-uns continuent, malgré tout, à exercer ce don de la métamorphose[71].

Face à la perte progressive du don de la métamorphose, c'est à l'écrivain qu'incombe la sauvegarde et la mise en pratique de ce qui est un antidote à la chosification et à l'utilitarisme de la société industrielle et postindustrielle :

> Voilà qui serait, à mon sens, la vocation proprement dite des écrivains. Grâce à un don qui était général, qui est maintenant condamné à l'atrophie, et qu'il leur faudra conserver par tous les moyens, ils devraient maintenir ouverts les accès *entre* les êtres. Ils devraient pouvoir devenir *n'importe qui*, le plus

68. Friederike Eigler, *op. cit.*, p. 140 ; Sven Hanuschek, *op. cit.* , p. 650.
69. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 99.
70. Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*, p. 324.
71. *Ibid.*, p. 326 (trad. modifiée).

> infime, le plus naïf, le plus impuissant même. Leur envie d'expérience d'autrui, depuis le dedans, ne devrait jamais être déterminée par les objectifs qui constituent notre vie normale, pour ainsi dire officielle ; il faudrait qu'elle soit libre de toute intention de succès ou de réputation, une passion en soi, la passion de la métamorphose justement[72].

Conservant et cultivant l'héritage de cette « passion », l'écrivain est à la fois un collectionneur et un acteur de métamorphoses, dont le vecteur privilégié de transmission et de mise en œuvre est la littérature.

Principe littéraire plus que concept scientifique, la métamorphose canettienne résiste largement à la compréhension rationnelle. Figure de pensée plus que grille d'analyse sociologique, l'idée de cette « transformation » (autre traduction possible) infinie, que Canetti lui-même a qualifiée de mystérieuse, séduit avant tout par sa puissance poétique. Au-delà des enjeux anthropologiques de cette notion, c'est l'écriture littéraire qui apparaît donc comme l'espace de la métamorphose, c'est-à-dire le lieu d'une appropriation vivante de la réalité sous tous ses aspects[73]. Loin de figer la réalité selon une prétendue objectivité, l'écriture de la métamorphose s'applique à mettre en mouvement ; elle procède par mises en relation dynamiques, par un jeu infini de renvois et de transformations[74].

Dans son *Histoire d'une jeunesse*, l'écrivain présente cette capacité de se métamorphoser comme l'un de ses traits de caractère les plus fondamentaux, en décrivant la manière dont, dès l'enfance, son esprit s'est sans cesse élargi à la rencontre de nouvelles impressions : « À peine m'étais-je pénétré de quelque chose que ce quelque chose faisait écho à autre chose, s'associant à cette autre chose ; cela continuait de croître, créait sa propre atmosphère, exigeait sans cesse du nouveau[75]. » Remontant à l'époque de Roustchouk, c'est ce processus, cette recherche d'un élargissement continuel de son horizon intellectuel et culturel qui aura également animé sa rencontre littéraire avec Marrakech. Ville pluriethnique et pluriculturelle, croisement d'une multitude de destins et d'histoires, lieu d'un enchevêtrement entre le même et l'autre, entre différentes identités, Marrakech a en effet offert à Canetti un champ privilégié pour développer son procédé d'une écriture de la métamorphose[76].

Appliquée au cadre du voyage au Maroc et de sa mise en récit, la métamorphose canettienne désigne par conséquent la capacité de « maintenir

72. *Ibid.*, p. 326-327 (trad. modifiée ; souligné par l'auteur).
73. Voir Heike Knoll, *op. cit.*, p. 241 et Olivier Agard, *op. cit.*, p. 177.
74. Voir Klaus-Peter Zepp, *op. cit.*, p. 214 ; Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 203 ; Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 119.
75. Voir Canetti, *La Langue sauvée*, *op. cit.*, p. 197.
76. Voir Friederike Eigler, *op. cit.*, p. 144.

ouverts les accès » entre des personnages issus de plusieurs cultures ; elle implique, face à l'étranger, la faculté d'éprouver cette « envie d'expérience d'autrui depuis le dedans[77] » en abolissant les barrières et les hiérarchies culturelles. Sur le plan des identités, l'écriture de la métamorphose peut ainsi engendrer une abolition des frontières allant jusqu'à une sorte de « sentiment océanique »[78], lorsque le visiteur étranger se sent en harmonie totale avec les lieux ou leurs habitants dans un espace hors du temps. L'exemple le plus saisissant d'une telle expérience est fourni par la scène se déroulant sur la petite place au cœur du Mellah au chapitre sept. Mais d'autres scènes, comme celle de l'imitation des mendiants aveugles au chapitre trois ou celle de la fusion dans la masse des infirmes du cimetière au chapitre sept, peuvent se concevoir comme des processus de métamorphose interculturelle.

Somme toute, l'écriture de la métamorphose suppose la possibilité d'une rencontre interculturelle qui ne se construirait pas sur la base de la contrainte, de la répression, de la domination. Toutefois, il faut souligner que le livre de Canetti n'est pas l'illustration d'un multiculturalisme au sens d'une convivance parfaitement harmonieuse des cultures ; il a été écrit en pleine conscience du potentiel conflictuel de l'interculturalité. D'autre part, le narrateur du livre n'est pas culturellement neutre ; il assume son propre rôle d'intellectuel européen qui est en soi un rôle dominant. Or, quand bien même le récit n'échapperait pas à certaines asymétries propres aux rapports entre Occident et Orient, il ne fait aucun doute que Canetti a tenté dans les *Voix de Marrakech* de mettre en scène des modèles de métamorphoses interculturelles qu'il s'imagine à la fois nécessaires et porteuses d'avenir pour une humanité souffrant du carcan imposé par la modernité industrielle.

Un réseau mémoriel transculturel

Les arguments développés jusqu'ici montrent que l'un des écueils d'une interprétation des *Voix de Marrakech* consisterait à y appliquer une logique dichotomique sous forme d'une opposition immuable entre le même et l'autre, le propre et l'étranger. Par conséquent, les analyses entreprises dans cette étude ont essayé de dépasser cette perspective essentialiste : l'essentialisme de l'approche colonialiste et nationaliste, mais également celui de certaines approches postcoloniales. En effet, si le paradigme postcolonial peut être utile pour aborder le livre de Canetti, c'est à condition de ne pas l'utiliser pour renforcer une nouvelle fois la ligne de démarcation entre Occident et Orient. Il s'agirait, en conséquence, de penser le postcolonialisme davantage à

77. Canetti, « Le métier du poète », *op. cit.*, p. 326 (trad. modifiée).
78. Voir Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1994.

l'instar d'un processus de transition, comme la prise de conscience du fait que les relations, déplacements et interactions créés durant la période coloniale continuent — et continueront — à informer notre monde actuel ; et que toute tentative de séparation hermétique est désormais vaine[79].

Dans le cadre de cette étude, le concept le plus important des études culturelles d'inspiration postcoloniale a sans doute été celui d'hybridité, entendu comme la création de nouvelles formes transculturelles à l'intérieur de la zone de contact créée par la colonisation ou par d'autres contacts interculturels. Les moyens narratifs, rhétoriques et poétiques mis en œuvre dans *Les Voix de Marrakech* contribuent en effet à illustrer, voire à produire cette hybridité (post)coloniale, que Canetti avait anticipée sur le plan conceptuel à travers sa notion de métamorphose. Cette hybridité est d'abord celle de l'identité de l'écrivain-narrateur, cet homme entre les mondes, les cultures et les langues. Mais elle est également celle du lieu de l'action, la ville de Marrakech, qui apparaît dans le texte comme un espace d'une grande diversité, comme un véritable carrefour des langues, discours et cultures.

Dans ce contexte, on pourrait également parler d'une homologie entre l'auteur et l'objet de son récit, une homologie entre, d'une part, la parcours biographique de Canetti, et, d'autre part, le réseau littéraire tissé à partir de la ville marocaine[80]. Au lieu d'un face-à-face statique entre un même et son autre, entre un écrivain allemand et une société musulmane, il s'agit d'un lieu ouvert où se projette une identité multiple et en mouvement. Entre le voyageur et la ville se déroule ainsi une mise en rapport dynamique, une mise en circulation des références, qui décentrent et déplacent les identités et les significations, et qui rejoignent l'idée canettienne de métamorphose comme pensée ouverte à l'altérité.

Le réseau ainsi constitué, conjuguant plusieurs espaces et trajectoires, possède une grande profondeur historique. La rencontre avec les gens de Marrakech offre à Canetti la possibilité de revivre, à travers une série de renaissances symboliques — à l'instar de l'« épiphanie[81] » vécue sur la place centrale du quartier juif — quelques expériences fondamentales de sa vie et de son œuvre antérieures, jusqu'à remonter aux origines lointaines de sa famille. Ce faisant, l'auteur utilise ses expériences personnelles pour poser en fin de compte la question de la destinée de l'humanité dans sa diversité[82].

79. Voir Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 15. Voir plus généralement Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2005.
80. Voir Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 61 ; Sylvia Henken, *op. cit.*, p. 242
81. Durzak, « Canetti war in Marrakesch », *op. cit.*
82. Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 48-49 ; Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 184.

Il en résulte un récit viatique qui, au-delà de son caractère documentaire, utilise l'espace de l'imagination et de la fiction pour mettre en évidence une relationnalité complexe, la nécessité d'inscrire les phénomènes et problèmes locaux dans une vaste géographie multipolaire[83].

Plus concrètement, les multiples relations tissées par les *Voix de Marrakech* s'appuient sur trois réseaux géo-historiques : d'abord le réseau de la diaspora juive à la croisée des chemins entre Orient et Occident[84], remontant jusqu'aux origines espagnoles de la famille Canetti ; ensuite, celui de l'impérialisme colonial, notamment français, du Maghreb jusqu'en Asie ; enfin, celui de la biographie de l'auteur, de Roustchouk à Londres, en passant notamment par l'Autriche. Trois plans sont ainsi mis en jeu : premièrement, le niveau temporel, le passé s'actualisant dans le présent, et le présent se reconnectant au passé[85] ; ensuite, le niveau spatial, reliant la ville de Marrakech à l'Europe, mais aussi à l'Asie et aux États-Unis ; et enfin le niveau linguistique, avec la présence, dans l'espace social de la ville, d'un plurilinguisme à la fois latent et manifeste, plurilinguisme que Canetti documente dans son écriture, qui est elle-même un acte de traduction en allemand à partir de l'anglais et du français, langues utilisées pendant le séjour dans la ville[86].

L'axe entre Marrakech et Londres est constitutif du récit, étant donné que le lieu de son écriture se situe symboliquement dans un espace transitionnel entre ces deux villes. S'y ajoutent Roustchouk, matrice identitaire de Canetti, ainsi que les lieux de son histoire personnelle et familiale, dont Vienne, mais bien d'autres lieux, époques et événements encore. Dès le premier chapitre en effet, le texte nous fait passer, en l'espace de quelques lignes, de Marrakech aux horreurs des deux guerres mondiales. De cette évocation des batailles de la Marne et de la Somme, ou de Safi et de Monte Cassino, il n'est qu'un pas vers la symbolisation des champs de ruines et de la mort, voire de la Shoah, à travers la description du cimetière juif dans l'un des chapitres centraux (chapitre sept). Bien que Canetti ne commente pas directement les événements historiques, son livre ne cesse ainsi d'évoquer en filigrane la dimension tragique et catastrophique de l'histoire, notamment de celle du XXe siècle.

De la sorte, le narrateur-auteur s'inscrit dans un réseau mémoriel transculturel à l'échelle mondiale réunissant des éléments endogènes et exogènes,

83. Anne Fuchs, « Der touristische Blick », *op. cit.*, p. 77 ; Christoph Gellner, *op. cit.*, p. 625.
84. Voir Esther Benbassa et Aron Rodrigue, *op. cit.*, p. 16.
85. Judith Klein, *op. cit.*, p. 389 ; Bruno Zeyringer, *op. cit.*, p. 62 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 41.
86. Voir Giulia Radaeli, *op. cit.*, p. 18.

personnels et universels, actuels et passés. La ville marocaine dépeinte par Canetti renvoie à des espaces et des temps fort divers, si bien que son apparente marginalité et ses particularismes se transforment finalement en nœud géographique, historique et culturel à portée universelle. À partir de cet espace « glocal[87] », le récit met en œuvre un jeu (inter-)textuel où s'enchevêtrent différents champs référentiels, biographiques, historiques ou livresques[88]. Passé et présent, faits réels et fiction, la diversité des religions, cultures et caractères, se fondent en une nouvelle unité[89], incarnée par Marrakech, ville de destins croisés, ville de métamorphoses.

Une œuvre sur le seuil

Les commentaires et analyses de cette étude ont montré que *Les Voix de Marrakech* est un texte d'une grande complexité soulevant des questions essentielles et ouvrant de nombreuses perspectives au-delà du strict cadre de l'interprétation littéraire. Il s'agit d'une œuvre subtile et ouverte, d'une œuvre contrastée, ambiguë, contradictoire parfois, permettant plusieurs entrées et lectures, réservant aussi une part de mystère[90]. Les doutes qu'elle soulève, les questions qu'elle laisse sans réponse, obligent le lecteur à devenir actif, à compléter, à aller plus loin[91]. Dans ce sens, il pourrait aller, comme j'ai essayé de le faire à certains endroits, jusqu'à pratiquer une lecture « en contrepoint[92] », lorsque par exemple l'écrivain s'inscrit, ne serait-ce que de manière implicite, dans une certaine tradition orientaliste ou colonialiste qu'il s'agit alors de faire ressortir.

Dans le même ordre d'idée, on pourrait aller jusqu'à affirmer que l'intérêt du livre pour le lecteur actuel — sensibilisé aux problèmes soulevés par l'histoire de la colonisation et du conflit israélo-palestinien — réside précisément en ce qu'il semble se situer dans un entre-deux entre, d'une part, la perspective orientaliste qui y transparaît encore par moments, et, d'autre part, le « regard postcolonial[93] » que le récit annonce et pratique déjà en partie. En accord avec la conception canettienne de la littérature comme mémoire

87. Roland Robertson, *Globalization*, *Social Theory and Global Culture*, Londres, Sage, 1992.
88. Axel Gunther Steussloff, *op. cit.*, p. 200*sq*.
89. Voir Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 70.
90. Voir Karoline Hornik, *op. cit.*, p. 118 et p. 136.
91. Sven Hanuschek, *op. cit.*, p. 533
92. Axel Dunker, *Kontrapunktische Lektüren*, *op. cit.* ; voir aussi Doris Bachmann-Medick, *op. cit.*, p. 39.
93. Paul Michael Lützeler (dir.), *Der postkoloniale Blick, Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997.

vivante et comme réservoir d'expériences, *Les Voix de Marrakech* pourraient alors se lire comme un « texte-seuil[94] », un texte de la transition entre deux périodes historiques. Dans ce sens, il s'agit également d'une œuvre littéraire témoignant de la décomposition du pouvoir colonial du Protectorat français au Maroc, en soulevant la question des relations actuelles et à venir entre les différents groupes qui peuplaient la ville en 1954.

Envisagé sous cet angle, le livre de Canetti garderait une certaine actualité dans la mesure précisément où il décrit une ville sur le seuil entre l'ère coloniale et postcoloniale (rappelons que l'indépendance sera acquise dès 1956). À cet égard, il s'agit également d'une ville prise dans le processus de la mondialisation, impliquant extension, densification et accélération des relations avec le monde entier. Même si le Marrakech de 1954 n'est pas une ville-monde à l'instar des métropoles actuelles, le récit de Canetti nous parle déjà de cette mondialisation (post)coloniale, ou du moins interroge les identités nationales, culturelles et religieuses à l'aune des profondes mutations intervenues durant le XXe siècle, ce siècle fait de migrations, expulsions, déportations, délocalisations et mouvements de toute sorte et que Canetti voulait « prendre à la gorge ».

S'y superpose aujourd'hui la nouvelle donne des relations entre l'Occident et l'Orient depuis le 11 septembre 2001, ayant provoqué une profonde rupture dans la tradition géopolitique à l'échelle mondiale depuis le XVIIIe siècle. Dans les approches occidentales du monde arabe semblent désormais prévaloir les concepts d'intégrisme, de fanatisme et de terrorisme. Un phénomène qui a récemment été renforcé par une nouvelle vague d'attentats islamistes en France et en Europe. Or, le dialogue interculturel en devient plus urgent que jamais ; la littérature et les études littéraires peuvent y prendre leur part, à leur échelle. Des œuvres telles que *Les Voix de Marrakech* apparaissent à cet égard comme des supports privilégiés pour poursuivre ce dialogue indispensable, en dépassant les essentialismes culturels et religieux. La littérature peut ainsi, à sa manière, contribuer à trouver des réponses innovantes et imaginatives aux défis lancés par l'époque actuelle. Sa tâche ne peut certes pas être de dissiper les ambiguïtés de notre monde contemporain, ni de proposer des recettes et solutions simples pour des questions aussi complexes et difficiles. Néanmoins, elle peut aider à garder la discussion ouverte, voire

94. Narjes Khodaee Kalatehbali, *op. cit.*, p. 71 ; Johannes Görbert, *op. cit.*, p. 81.

faire émerger des solutions utopiques qui ne semblent pas encore pouvoir se traduire dans la réalité[95].

Au-delà de sa promotion du dialogue interculturel, en particulier entre Occident et Orient et entre les trois monothéismes, le texte de Canetti semble lancer un défi aux études germaniques et aux études littéraires en tant que discipline, à l'heure où s'opère un passage des nations ethniques aux nations pluralistes. Comme l'écrivait Régine Robin en 2003 dans un livre consacré à Canetti notamment :

> Ce sont les écritures migrantes qui façonnent le nouvel imaginaire, qui confèrent une nouvelle dimension aux littératures « nationales » qui s'essoufflent. C'est du moins le pari que je fais dans la pluralisation du monde qui est désormais le nôtre[96].

Œuvre carrefour d'un homme carrefour, *Les Voix de Marrakech* semblent effectivement illustrer la nécessité de penser désormais la littérature de langue allemande en dehors des limites traditionnelles du monde germanique. Sans renier les concepts d'appartenance, d'identité et de langue maternelle, les spécificités de la littérature interculturelle ou migrante[97] nécessitent d'intégrer ce genre de textes dans un paradigme transnational et transculturel qui analyse la littérature en termes de trajectoires plus que d'aires culturelles, qui déplace les frontières au lieu de les durcir, qui envisage des relations et communications davantage que des territoires fixes. À partir de Marrakech, Canetti réussit à conjuguer l'inscription dans un territoire urbain restreint avec son dépassement vers la dimension globale d'un réseau mémoriel transculturel anticipant en quelque sorte la configuration postcoloniale de notre monde.

Somme toute, l'approche esquissée ici entretient un rapport étroit avec ce que Ottmar Ette a théorisé, à partir des espaces francophone et hispanophone, sous le nom de littérature en mouvement, en prolongeant notamment les études sur la littérature de voyage[98]. J'aimerais par conséquent terminer cette étude par la citation d'un extrait de sa récente histoire littéraire de la mondialisation, une citation qui me semble bien refléter les enjeux de la lecture synthétique que je viens de proposer :

> La littérature est […] un savoir en mouvement dont la structure polylogique est d'une importance vitale pour le monde du XXIe siècle, dont le plus

95. Axel Dunker (dir.), *(Post)kolonialismus und deutsche Literatur, Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, Bielefeld, Aisthesis, 2005, p 14.
96. Régine Robin, *op. cit.* p. 234.
97. Voir Michael Hofmann, *op. cit.* ; voir aussi Dirk Weissmann, *op. cit.*
98. Voir Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung*, *Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerwist, Velbrück, 2001 ; *ZwischenWeltenSchreiben*, *Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.

> grand défi est sans doute celui d'un vivre-ensemble dans la paix et dans la différence. Car […] la littérature permet d'éprouver et de développer de manière expérimentale une pensée se situant dans plusieurs contextes et logiques culturelles, politiques et psychologiques à la fois[99].

99. Ottmar Ette, *TransArea, Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin et Boston, Walter de Gruyter, 2012, p. 5, ma traduction. Sur ce lien entre l'expérience littéraire et l'apprentissage du vivre-ensemble au sein d'une société pluriculturelle, voir aussi Yves Citton, *op. cit.*

Bibliographie

Éditions des *Voix de Marrakech* en allemand et en traduction française

Die Stimmen von Marrakech, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, Munich et Vienne, Hanser, 1968 (édition originale).

Die Stimmen von Marrakech, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1980 (édition de poche régulièrement rééditée).

Die Stimmen von Marrakech, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, dans *Gesammelte Werke*, vol. VI, Munich et Vienne, Hanser, 1995 (édition de référence).

Les Voix de Marrakech, *journal d'un voyage*, trad. de l'allemand par François Ponthier, Paris, Albin Michel, 1980.

Les Voix de Marrakech, *journal d'un voyage*, trad. de l'allemand par François Ponthier, Paris, Librairie générale française, 1986 (« Le Livre de Poche » = traduction actuellement commercialisée).

Die Stimmen von Marrakesch, *Aufzeichnungen nach einer Reise*, trad. de l'allemand par François Ponthier, préf. et notes de Claude Mouchard et Hans Hartje, Paris, Librairie générale française, 1992 (« Le Livre de Poche » = édition bilingue annotée, actuellement épuisée).

Autres œuvres de Canetti en langue allemande

Gesammelte Werke, 10 vol., Munich et Vienne, Hanser, 1992–2005.

Das Hörwerk, 1953-1991, Francfort-sur-le-Main, Zweitausendeins Verlag, 2005.

Das Buch gegen den Tod, Munich et Vienne, Hanser, 2014.

Autres œuvres de Canetti traduites en français

Auto-da-fé, trad. de l'allemand par Paule Arhex, Paris, Gallimard, 1968.

Écrits autobiographiques, *préface et annotations par Michel-François Demet*, *trad. de l'allemand par Michel-François Demet*, *Armel Guerne*, *Bernard Kreiss et Walter Weideli* (réunit : *Histoire d'une jeunesse : La langue sauvée* ; *Histoire d'une vie : Le Flambeau dans l'oreille ; Histoire d'une vie : Jeux de regard ; Le Territoire de l'homme ; Le Cœur secret de l'horloge*), Paris, Librairie générale française, 1998.

Masse et puissance, trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.

« Questions à Elias Canetti » (Entretien avec Gerald Stieg), dans *Austriaca* n° 11, 1979, p. 17-30.

La Conscience des mots, *essais*, trad. de l'allemand par Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, 1984.

Notes de Hampstead, *1954-1971*, trad. par Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1997.

Les années anglaises, trad. de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Albin Michel, 2005.

Travaux sur l'œuvre de Canetti en général

AGARD, Olivier, *Elias Canetti*, *l'explorateur de la mémoire*, Paris, Belin, 2003.

ANGELOVA, Penka, *Elias Canetti — Spuren zum mythischen Denken*, Munich et Vienne, Zsolnay, 2005.

BARNOUW, Dagmar, *Elias Canetti*, Stuttgart, Metzler, 1979.

BARTSCH, Kurt et Gerhard Melzer (dir.), *Elias Canetti*, Graz, Droschl, 2005.

BOLLACHER, Martin, « Elias Canetti », dans GRIMM, Gunther E. et Frank Rainer Max (dir.), *Deutsche Dichter*, *Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*, vol. 8, Stuttgart, Reclam, 1990, p. 60-70.

BORODATSCHJOVA, Olga, « *Ich will, was ich war, werden* », *Die autobiographische Trilogie von Elias Canetti*, Hamburg, Kovac, 2002.

BOUBIA, Fawzi, « Exilliteratur und Entgrenzungskultur, Identität und Alterität bei Elias Canetti », dans MENNINGHAUS, Winfried et Klaus R. Scherpe (dir.), *Literaturwissenschaft und politische Kultur*, Stuttgart et Weimar, Metzler, 1999, p. 274-280.

COLL., *Hüter der Verwandlung*, *Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Munich et Vienne, Hanser, 1985.

DARBY, David (dir.), *Critical Essays on Elias Canetti*, New York, Hall, 2000.

DJOUFAK, Patrice, *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung, Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*, Göttingen, V&R Unipress, 2010.

DUFRESNE, Marion, *L'ennemi de la mort, Le combat perpétuel d'Elias Canetti*, Berne *et alii*, Lang, 2014.

DURZAK, Manfred, « Elias Canetti », dans STEINECKE, Hartmut (dir.), *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Schmidt, 1994, p. 478-495.

EIGLER, Friederike, *Das autobiographische Werk von Elias Canetti, Verwandlung, Identität, Machtausübung*, Tübingen, Stauffenburg, 1988.

ENGELMANN, Susanna, *Babel — Bibel — Bibliothek, Canettis Aphorismen zur Sprache*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 1997.

FERGUSON, Stuart, « Elias Canetti and Multiculturalism », dans *Poetica*, n° 29 (1997), p. 532-595.

FUCHS, Anne, « "The Deeper Nature of My German" : Mother Tongue, Subjectivity, and the Voice of the Other in Elias Canetti's Autobiography », dans LORENZ, Dagmar (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004, p. 45-60.

HANUSCHEK, Sven, *Elias Canetti, Biographie*, Munich et Vienne, Hanser, 2005.

HANUSCHEK, Sven (dir.), *Der Zukunftsfette, Neue Beiträge zum Werk Elias Canettis*, Dresde, Neisse, 2008.

HENKE, Silvia, « Im Besonderen oder "die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen" : zur Konstruktion autobiographischer Räume bei Roland Barthes, Elias Canetti und Else Lasker-Schüler », dans SCHULLER, Marianne et Elisabeth Strowick (dir.), *Singularitäten, Literatur — Wissenschaft — Verantwortung*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2001, p. 237-252.

ISHAGHPOUR, Youssef, *Elias Canetti, métamorphose et identité*, Paris, La Différence, 1990.

KASZYNSKI, Stefan H. (dir.), *Die Lesbarkeit der Welt, Elias Canettis Anthropologie und Poetik*, Posznan, éditions de l'Université Adam Mickiewicz, 1984.

KIRSCH, Konrad, *Die Masse der Bücher, Eine hypertextuelle Lektüre von Elias Canettis Poetik und seines Romans « Die Blendung »*, Konrad Kirsch Verlag, Sulzbach, 2006.

KNOLL, Heike, *Das System Canetti, Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfs*, Stuttgart, M&P, 1993.

LAPPE, Thomas, *Elias Canettis Aufzeichnungen : 1942-1985, Modell und Dialog als Konstituenten einer programmatischen Utopie*, Aix-la-Chapelle, Alano Rader Publikationen, 1988.

LEROY DU CARDONNOY, Éric, *Les « Refléxions » d'Elias Canetti : une esthétique de la discontinuité*, Berne *et alii*, Lang, 1997.

LORENZ, Dagmar (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004.

LORENZ, Dagmar, « Canetti's Final Frontier : The Animal », dans LORENZ, Dagmar (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004, p. 239-257.

MACK, Michael, *Anthropology as Memory : Elias Canetti's and Franz Baermann Steiner's Responses to the Shoah*, Tübingen, Niemeyer, 2001.

MAGRIS, Claudio, « Ein Schriftsteller, der aus vielen Personen besteht, Canetti und Kakanien », dans COLL., *Hüter der Verwandlung*, *Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Munich et Vienne, Hanser, 1985, p. 260-273.

PANKAU, Johannes G., « Elias Canetti — das Selbstbewusstsein des Außenseiters », dans JAHN, Hans Henning et Jens Stüben (dir.), *Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang, 2002, p. 335-358.

PANKAU, Johannes G., « Images of Male and Female in Canetti's Fictional, Autobiographical, and Theoretical Work », dans LORENZ, Dagmar (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004, p. 217-238.

PIEL, Edgar, *Elias Canetti*, Munich, Beck, 1984.

PREECE, Julian, « Canetti and the Question of Genre », dans LORENZ, Dagmar (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004, p. 89-103.

ROBIN, Régine, *Le Deuil de l'origine*, *une langue en trop*, *la langue en moins*, Paris, Kimé, 2003 (1993).

SCHEICHL, Sigurd Paul, « Canetti's "Aufzeichnungen" », dans LORENZ, Dagmar (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004, p. 123-135.

SCHNEIDER, Manfred, « Die Krüppel und ihr symbolischer Leib, Über Canettis Mythos », dans COLL., *Hüter der Verwandlung*, *Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Munich et Vienne, Hanser, 1985, p. 22-41.

SONTAG, Susan, « Geist als Leidenschaft », dans COLL., *Hüter der Verwandlung*, *Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Munich et Vienne, Hanser, 1985, p. 90-110.

STEUSSLOFF, Axel Gunther, *Autorschaft und Werk Elias Canettis, Subjekt — Sprache — Identität*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 1994.

STIEG, Gerald, « Les langues de l'exil ou pourquoi Elias Canetti n'est pas devenu sioniste », dans HENNINGER, Peter *et alii* (dir.), *Exterritorialité de la littérature allemande*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 107-116.

STIEG, Gerald (dir.), *Elias Canetti à la Bibliothèque Nationale de France*, n° spécial de la revue *Austriaca*, n° 61, 2005.

STIEG, Gerald, « Erinnerungen an Elias Canetti », in HANUSCHEK, Sven (dir.), *Der Zukunftsfette, Neue Beiträge zum Werk Elias Canettis*, Dresde, Neisse, 2008, p. 13-28.

STIEG, Gerald et Jean-Marie Valentin (dir.), « *Ein Dichter braucht Ahnen » : Elias Canetti und die europäische Tradition*, Zurich, Lang, 1997.

SUCHY, Viktor, « Exil in Permanenz, Elias Canetti und der unbedingte Primat des Lebens », dans DURZAK, Manfred (dir.), *Die deutsche Exilliteratur* 1933-1945, Stuttgart, Reclam, 1973, p. 282-290.

WACHINGER, Kristian *et alii* (dir.), *Elias Canetti, Bilder aus seinem Leben*, Munich et Vienne, Hanser, 2005.

WIEPRECHT-ROTH, Stefanie, *« Die Freiheit in der Zeit ist die Überwindung des Todes », Überleben in der Welt und im unsterblichen Werk, Eine Annäherung an Elias Canetti*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2004.

ZEPP, Klaus-Peter, *Privatmythos und Wahn : das mythopoetische Konzept im Werk Elias Canettis*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang, 1990.

ZYMNER, Rüdiger, « "Namenlos" und "unantastbar", Elias Canettis poetologisches Konzept », dans *Deutsche Vierteljahresschrift*, n° 3/1995, p. 570-595.

ZYMNER, Rüdiger, « Canettis Beitrag zur jüdischen Literatur in deutscher Sprache », dans LAMPING, Dieter (dir.), *Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945*, Berlin, E. Schmidt, 2003, p. 46-61.

Travaux sur les *Voix de Marrakech*

BEKES, Peter, « Der Körper der Sprache und die Sprache des Körpers, Zu Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" », dans DAWIDOWSKI, Christian et Dieter Wrobel (dir.), *Interkultureller Literaturunterricht, Konzepte — Modelle — Perspektiven*, Baltmannsweiler, Schneider, 2006, p. 242-258.

BONDY, François, « Die Stimmen von Marrakesch », dans *Neue Zürcher Zeitung*, 12 novembre 1968.

BOUBIA, Fawzi, « Elias Canetti in Marrakesch, Ein Spaniole auf der Suche nach der verlorenen Heimat », in TURK, Horst *et alii* (dir.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen, Nationalismus*, *Regionalismus*, *Fundamentalismus*, Göttingen, Wallstein, 1998, p. 284-298.

BOUBIA, Fawzi, « Exilliteratur und Entgrenzungskultur, Identität und Alterität bei Elias Canetti », dans MENNINGHAUS, Winfried et Klaus R. Scherpe (dir.), *Literaturwissenschaft und politische Kultur*, Stuttgart *et alii*, Metzler, 1999, p. 274-280.

BOUBIA, Fawzi, « Der Geist der Ringparabel im Mittelmeerraum », in AUTERI, Laura et Margherita Cottone (dir.), *Deutsche Kultur und Islam am Mittelmeer*, Göppingen, Kümmerle, 2005, p. 257-270.

BUB, Stefan, « Die Rufe der Blinden und der Laut des Unsichtbaren, Zu Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" », dans *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n° 54 (2004), p. 331-343.

DURZAK, Manfred, « Canetti war in Marrakesch, Eröffnungsband der neuen "Reihe Hanser" : Meisterliche Ornamente der Welterkenntnis », dans *Die Welt der Literatur*, 7 novembre 1968.

DURZAK, Manfred, « Elias Canetti : Formen des Umgangs mit dem "Fremden", Am Beispiel der Stimmen von Marrakesch », dans DURZAK, Manfred et Beate Laudenberg (dir.), *Literatur im interkulturellen Dialog*, Bern *et alii*, Lang, 2000, p. 91-103.

DURZAK, Manfred, « Ein kanonischer Text ? Der Blick in die eigene Vergangenheit in Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" », dans AUER, Michaela et Ulrich Müller (dir.), *Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven : « Andere Texte anders lesen »*, Stuttgart, Heinz, 2001, p. 455-463.

EL MALEH, Edmond Amran, « Un regard, une ville », dans *Le Monde*, 28 novembre 1980.

FETZ, Bernhard, « Dialektik der Ethnographie : Die Stimmen von Marrakesch », dans BARTSCH, Kurt et Gerhard Melzer (dir.), *Elias Canetti*, Graz, Droschl, 2005, p. 79-93.

FUCHS, Anne, « Der touristische Blick : Elias Canetti in Marrakesch. Ansätze zur einer Semiotik des Tourismus », dans FUCHS, Anne et Theo Harden (dir.), *Reisen im Diskurs*, *Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, Heidelberg, Winter, 1995, p. 71-86.

FUCHS, Anne, « The Dignity of Difference : Self and Other in Elias Canetti's "Voices of Marrakesh", dans DARBY, David (dir.), *Critical Essays on Elias Canetti*, New York, Hall, 2000, p. 201-212.

GELLNER, Christoph, « Schriftstellerreisen in die islamische Welt, Elias Canetti, Hubert Fichte und Michael Roes », dans *Stimmen der Zeit*, n° 223 (2005), p. 623-637.

GÖPFERT, Herbert G., « Zu den Stimmen von Marrakesch », dans KASZYNSKI, Stefan H. (dir.), *Die Lesbarkeit der Welt*, *Elias Canettis Anthropologie und Poetik*, Posznan, éditions de l'Unversité Adam Mickiewicz, 1984, p. 35-50.

GÖRBERT, Johannes, *Poetik und Kulturdiagnostik*, *Zu Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch"*, St. Ingbert, Röhrig, 2009.

GRAENITZ, Steffi, « Der gespaltene Augenblick, Beobachtungen in Marokko — ein halbes Jahrhundert nachdem der Schriftsteller Elias Canetti es erlebt hat », dans *Süddeutsche Zeitung*, 19 octobre 1999.

GRAF, Hansjörg, « Ein Zeitgenosse jenseits der Mode, Elias Canettis marokkanische Aufzeichnungen », dans BARTSCH, Kurt et Gerhard Melzer (dir.), *Elias Canetti*, Graz, Droschl, 2005, p. 161-163.

GREINER, Bernhard, « Allah : al–Asmä' al–Husna, Der Gottesname im Munde des Christen und Juden (Goethes *West-östlicher Divan* und Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch*) », dans *Arcadia*, n° 28 (1993), p. 256-275.

GÜNTHER, Joachim, « Die Stimmen von Marrakesch », dans *Neue Deutsche Hefte*, n° 15 (1968), p. 167-174.

GUMPRECHT, Holger, « Fragen an eine fremde Welt », dans *Neues Deutschland*, 30-31 janvier 1988.

HARTUNG, Rudolf, « Glück in Marrakesch », dans *Süddeutsche Zeitung*, 5-6 octobre 1968.

HEILIGENTHAL, Roman, « "Die Heiligen der Wiederholung" : Gedanken zur religiösen Erfahrungswelt Elias Canettis am Beispiel der "Rufe der Blinden" », dans POHL, Inge et Jürgen (dir.), *Texte über Texte, Interdisziplinäre Zugänge*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang 1998, p. 239-246.

HILSBECHER, Walter, « Elias Canetti : "Die Stimmen von Marrakesch" », dans *Frankfurter Hefte,* n° 14 (1969), p. 208-209.

HORNIK, Karoline, « "Vielleicht war er gar nicht dort. . .", Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" als das "Andere" seiner Autobiographie », dans HANUSCHEK, Sven (dir.), *Der Zukunftsfette, Neue Beiträge zum Werk Elias Canettis*, Dresde, Neisse, 2008, p. 113-136.

HORST, Eberhard, « Elias Canetti : "Die Stimmen von Marrakesch" », dans *Neue Rundschau,* n° 79 (1968), p. 724-727.

KLEIN, Judith, « Das Unsichtbare des Sichtbaren : Elias Canettis "Die Stimmen von Marrakesch" neu gelesen », dans *Weimarer Beiträge*, n° 40 (1994), p. 389-397.

LAWSON, Richard H., « Desert song(s) : Edith Wharton's and Elias Canetti's Reflections on Morocco, in "In Morocco" and "The Voices of Marrakesh" », dans GROTANS, Anna *et alii* (dir.), *De consolatione philologiae*, vol. 2, Göttingen, Kümmerle, 2000, p. 489-498.

MEIER, Peter, « Geist, aus Anschauung gekeltert, Zu einem Prosaband Elias Canettis », dans *Tages-Anzeiger* (Zurich), 10 décembre 1968.

MEYER, Christine, « Subvertir les codes du voyage en Orient, Stratégies d'écriture dans *Les Voix de Marrakech* de Canetti », dans LACHENY, Marc et Jean-François Laplénie (dir.), *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 245-256.

MEYER, Christine, « Métamorphose et esthétique littéraire chez Canetti », dans BANCAUD, Florence et WINKELVOSS, Karine (dir.), *Poétiques de la métamorphose dans l'espace germanique et européen*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 307-322.

MURPHY, Harriet, « "Gute Reisende sind herzlos", Canetti in Marrakesh », dans LORENZ, Dagmar (dir.), *A Companion to the Works of Elias Canetti*, Rochester NY *et alii*, Camden House, 2004, p. 157-173.

RADAELLI, Giulia, *Literarische Mehrsprachigkeit*, *Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin, Akademie Verlag, 2011.

REICH-RANICKI, Marcel, « Dies Marrakesch ist überall, Elias Canettis hintergründige Reiseskizzen », dans *Die Zeit*, 8 novembre 1968.

STEINMANN, Siegfried, « Im Spiegel des Fremden : Selbstfindung und Selbstverlust bei Elias Canetti und Siegfried Lenz », dans WIESINGER, Peter (dir.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, « Zeitenwende — Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert »*, Berne *et alii*, Lang, 2003, vol. 9, p. 343-348.

STOLL, André, « Sepharads Widerstand, Zur poetischen Produktivität der jüdischen Kultur Spaniens nach dem Vertreibungsverdikt », dans STOLL, André (dir.), *Sepharden*, *Morisken*, *Indianerinnen und ihresgleichen*, Bielefeld, Aisthesis, 1997, p. 15-46.

WINKLER, Willi, « Geschichten vom träumenden Exoten, Elias Canettis Reisebericht "Die Stimmen von Marrakesch" », dans *Süddeutsche Zeitung*, 30 avril 2004.

ZEYRINGER, Bruno, *Die Erfahrung der Fremde, Elias Canetti : Die Stimmen von Marrakesch*, *Italo Calvino : Le città invisibile (Die unsichtbaren Städte)*, thèse de doctorat, Tübingen, 1995.

ZORACH, Cecile, « The Outsider Abroad, Canetti in Marrakesh », dans *Modern Austrian Literature*, n° 16 (1983), p. 47-64.

Théorie et histoire de la littérature et de la culture

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2005.

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *Post-Colonial Studies*, *The Key Concepts*, Londres, Routledge, ²2007.

BACH, Bernard (dir.), *La littérature interculturelle de langue allemande*, *Un vent nouveau de l'Est et du Sud-Est de l'Europe*, Villeneuve d'Ascq, 2012 (= *Germanica* n° 51).

BACHMANN-MEDICK, Doris (dir.), *Kultur als Text*, *Die Anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Bâle, Francke, 2004 [1995].

BAKHTINE, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 [1965].

BARBIER, René, *La pensée chinoise en Occident,* Métissage des cultures et ouverture de la conscience, *essai*, URL : http ://www.barbier-rd.nom.fr/la-pensee-chinoise-metissage-et-conscience2013.pdf.

BHABHA, Homi K., *Les Lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

BRENNER, Peter (dir.), *Der Reisebericht*, *Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.

BRENNER, Peter, « Die Erfahrung der Fremde, Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts », dans BRENNER, Peter (dir.), *Der Reisebericht*, *Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 1989, p. 14-49.

CHIELLINO, Carmine (dir.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland : ein Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2007 (2000).

CITTON, Yves, *Lire*, *interpréter*, *actualiser*, *Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

COLLOT, Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, nº 8, mai 2011, URL : http ://www.fabula.org/lht/8/collot.html.

DEMORGON, Jacques, *Complexité des cultures et de l'interculturel*, *Contre les pensées uniques*, Paris, Economica, 2010.

DEN TANDT, Christophe et TABAH, Mireille (dir.), *Altérités, Nouvelles approches de la culture*, *de la représentation et de la différence* (= *Degrés, Revue de synthèse à orientation sémiologique*), Bruxelles, 2007.

DERRIDA, JACQUES, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DUNKER, Axel (dir.), *(Post)kolonialismus und deutsche Literatur, Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, Bielefeld, Aisthesis, 2005.

DUNKER, Axel, *Kontrapunktische Lektüren, Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Munich, Fink, 2008.

DURZAK, Manfred, *Literatur im interkulturellen Kontext*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2013.

ETTE, Ottmar, *Literatur in Bewegung*, *Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerwist, Velbrück, 2001.

ETTE, Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben*, *Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.

ETTE, Ottmar, *TransArea, Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin et Boston, Walter de Gruyter, 2012.

GEISER, Myriam, « 25 ans de "littérature Chamisso", L'étrange histoire d'un prix littéraire pas comme les autres », dans Dirk Weissmann (dir.),

Littérature et migration : écrivains germanophones venus d'ailleurs, Villeneuve d'Ascq, 2011 (= *Allemagne d'aujourd'hui* nº 197), p. 63-73.

GRELL, Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.

HEIMBÖCKEL, Dieter *et* alii (dir.), *Zwischen Provokation und Usurpation, Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, Munich, Fink, 2010.

HOFMANN, Michael, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, *Eine Einführung*, Paderborn, Fink/UTB, 2006.

HUNTINGTON, Samuel, *Le Choc des Civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2007.

JOST, Herbert, « Selbst-Verwirklichung und Seelensuche, Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus », dans BRENNER, Peter (dir.), *Der Reisebericht*, *Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 1989, p. 490-507.

KALATEHBALI , Narjes Khodaee, *Das Fremde in der Literatur*, *Postkoloniale Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti*, Günter Grass und Josef Winker, Münster, LIT, 2005.

KAMALULDIN, Ishrak, *Das Bild des Nahen Ostens in der deutsche Prosa seit 1945*, *Untersuchungen zum Charakter und der Funktion von Orientalismuskonzepten bei modernen deutschsprachigen Autorinnen und Autoren*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Peter Lang, 1997.

KREMNITZ, Georg, *Mehrsprachigkeit in der Literatur*, *Wie Autoren ihre Sprachen wählen*, *Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation*, Vienne, Edition Praesens, 2004.

LASSALLE, Didier et Dirk Weissmann (dir.), *Ex(tra)territorial, Les territoires littéraires, culturels et linguistiques en question — reassessing territory in literature, culture and language*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2014.

LAZAARE, Khalid, *Marokko in deutschen Reiseberichten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, *Vorstudien zur deutschen Wahrnehmung einer islamischen Region*, Francfort-sur-le-Main *et alii*, Lang, 1998.

LAZARUS, Neil (dir.), *Penser le postcolonial — Une introduction critique*, trad. de l'anglais par Marianne Groulez, Christophe Jaquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

LE BRIS, Michel et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1991.

LE RIDER, Jacques et Fridrun Rinner (dir.), *Les littératures de langue allemande en Europe centrale*, *Des Lumières à nos jours*, Paris, PUF, 1998.

LÜTZELER, Paul Michael (dir.), *Der postkoloniale Blick, Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt,* Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997.

MAGRIS, Claudio, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, trad. de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, 1991.

MAGRIS, Claudio, *Danube*, trad. de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, 1988.

MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.

NACHIT, Rachida, *Literarische Bilder von Marokko : Darstellungsformen in deutschen Übersetzungen marokkanischer Autoren und in deutschsprachiger Literatur*, Münster *et alii*, Waxmann, 1997.

OBENDIEK, Edzard, *Der lange Schatten des babylonischen Turmes*, *Das Fremde und der Fremde in der Literatur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.

POLASCHEGG, Andrea, *Der andere Orientalismus*, *Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin *et alii*, Walter de Gruyter, 2005.

REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie, Action et Narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck — Duculot, 2009.

ROBERTSON, Roland, *Globalization*, *Social Theory and Global Culture*, Londres, Sage, 1992.

SAID, Edward W., *Orientalism*, *Western Conceptions of the Orient*, Londres *et alii*, Penguin, 2003 [1978].

WEISSMANN, Dirk, *Littérature et migration : écrivains germanophones venus d'ailleurs*, Villeneuve d'Ascq, 2011 (= *Allemagne d'aujourd'hui* n° 197).

WELSCH, Wolfgang, « Transculturality — the Puzzling Form of Cultures Today », dans FEATHERSTONE, Mike et Scott Lash (dir.), *Spaces of Culture : City*, *Nation*, *World*, Londres, Sage 1999, p. 194-213.

VON SAALFELD, Lerke, « Schluss mit dem Schubladen-Denken », dans *Chamisso, Viele Kulturen — eine Sprache*, n° 2, 2009, p. 26-28.

WALDENFELS, Bernhard, *Topographie de l'étranger, Essais pour une phénoménologie de l'étranger*, trad. Francesco Gregorio *et alii*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2009.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique,* Réel, *fiction*, *espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

YOUNG, Robert J. C., *White Mythologies* : *Writing History and the West*, Londres et New York : Routledge, ²2004.

Ouvrages historiques et littéraires sur Marrakech, le Maroc et l'Orient

ABITBOL, Michel, *Histoire du Maroc*, Paris, Perrin, 2009.

ANONYME, *Les Mille et Une Nuits*, traduits de l'arabe par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard (3 vol), 2005.

BENBASSA, Esther et Aron Rodrigue, *Histoire des Juifs sépharades*, *de Tolède à Salonique*, Paris, Seuil, 2002.

BONJEAN, François, *Marrakech : Maroc*, Rabat, Office marocain du tourisme, 1951.

BORDES-BENAYOUN, Chantal, « Les territoires de la diaspora judéo-marocaine postcoloniale », dans *Diasporas, Histoire et sociétés*, n° 2/2002, p. 99-112.

COLL., *Marrakech en trois jours*, *avant propos de Pierre Lyautey*, éditions Pasuma, Marrakech, 1954.

COURBAGE, Youssef, Patrick Festy, Anne-Claire Kurzac-Souali, Mohamed Sebti, *Gens de Marrakech : géo-démographie de la ville rouge*, préface de Jamal Bourchachen, Paris, Institut national d'études démographiques, 2009.

FICHTE, Hubert, *Der Platz der Gehenkten*, *Roman*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1989.

GOTTREICH, Emily, *The Mellah of Marrakesh*, *Jewish and Muslim Space in Morocco's Red City*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2007.

GOYTISOLO, Juan, *Makbara*, trad. de l'espagnol par Aline Schulman, Paris, Fayard, 2009 [1979].

KABBANI, Rana, *Imperial Fictions* : *Europe's Myths of Orient*, Londres, Saqi, 2008.

MAXWELL, Gavin, *Lords of the Atlas*, *The Rise and Fall of the House of Glaoua 1893-1956*, Londres, Eland, 2004 [1966].

OMER, Danielle, « Une langue sans territoire ? Le judéo-espagnol dans le discours des instituteurs de l'Alliance israélite universelle (1860-1913) », dans REGUIGUI, Ali et Julie Boissonneault (dir.), *Langue et territoire, Études en aménagement linguistique / Language and Territory, Studies in Language Planning*, Sudbury, Université Laurentienne, 2014, p. 373-392.

SIJELMASSI, Mohamed et Samia Abdel-Adim, (dir.), *Vivre Marrakech*, éditions Oum/Mohamed Sijelmassi, Marrakech, 2005.

SKOUNTI, Ahmed et Ouidad Tebbaa, *La Place Jemâa El Fna*, *patrimoine culturel immatériel de Marrakech*, *du Maroc et de l'humanité*, Rabat, Publications du Bureau de l'UNESCO, 2006.

WESTERMARCK, Edward, *Ritual and belief in Morocco*, Londres, Macmillan, 2 vol., 1926.

WHARTON, Edith, *Voyage à Marrakech*, trad. par Fréféric Monneyron, Paris, Gallimard, 1996 [1920].

Autres

BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, prés. et intro. par J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.

BIDET, Jacques et Eustache Kouvélakis (dir.), *Dictionnaire Marx contemporain*, Paris, PUF, 2001.

BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, t. III, Paris, Gallimard, 1991 [1959].

BUSCH, Brigitta et Thomas, « Die Sprache davor, Zur Imagination eines Sprechens jenseits gesellschaftlich-nationaler Zuordnung », dans BÜRGER-KOFTIS, Michaela, Hannes Schwaiger, Sandra Vlasta (dir.), *Polyphonie –Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Vienne, Praesens, 2010, p. 81-103.

CÉSAIRE, Aimé, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956.

CORNET, Christine, « Système concessionnaire et police française : un exemple original de la politique coloniale de la France à Shanghai », dans BLANCHON Flora (dir.), *Banquier*, *savant*, *artiste : présences françaises en Extrême-Orient au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, p. 55-73.

DEMORGON, Jacques, Evelyne Will, M. Nelly Carpentier, *Guide interculturel pour l'animation de réunions transfrontalières*, Luxembourg, Saint-Paul, 2007.

ECKERMANN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1981 [1836-1848].

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust II*, trad. Jean Malaparte, Paris, Flammarion GF, 1990 [1832].

GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, Corti, 2009.

KAFKA, Franz, *La métamorphose et autres récits*, trad. nouv., préf. et notes de Claude David, Paris, Gallimard, 1997.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Nathan le Sage*, prés. par Anne Lagny, trad. de l'allemand par Robert Pitrou, Paris, Garnier-Flammarion, 1997 [1779].

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, 1961.

MAUSS, Marcel, « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1973, p. 149-279.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2007 [1572-1592].

NIETZSCHE, *Considérations inactuelles I et II*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, éd. de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1990 [1873/1874].

PEITER, Anne D., « Ambivalente Ritte durch den Wissensraum, Kamelbeschreibungen deutschsprachiger Orient-Reisender des 19. Jahrhunderts », dans *Zeitschrift für Germanistik* NF 24 (2014), nº 1.

REICHEL, Peter, *L'Allemagne et sa mémoire*, trad. par Olivier Mannoni, Paris, Odile Jacob, 1998.

Table des matières

Préface de Gerald Stieg 13

Avant-propos 15

I. Déplacement(s) 21

1. De Roustschouk à Marrakech 23

2. Du voyage au récit 33

3. Genre, structure, thèmes 45

II. À la découverte de la « ville rouge » 63

Lecture des six premiers chapitres 65

1. La caravane de la mort 67

2. Marché, masse et vitalité 85

3. Le paradoxe de l'ignorant 85

4. Métamorphose et répulsion 113

5. Espace urbain, espace social 125

6. La femme enfermée et le tombeau du saint 135

III. Au cœur de la communauté juive 149

Lecture des chapitres sept et huit 151

7. La fiction du retour 155

8. Le voyageur et son ombre 183

IV. Sur la « place des morts » et alentour 217

Lecture des chapitres neuf à quatorze 219

9. L'oral et l'écrit 223

10. Ceci est mon pain 235

11. Une question d'honneur 243

12. Misère et vitalité 255

13. Le bar des rêves brisés 265

14. Demeure la voix 287

V. Métamorphoses interculturelles 299

Lecture d'ensemble 301

Bibliographie 325