La déconstruction du mythe orientaliste dans *Voyage babylonien* d'Alfred Döblin

*Die Dekonstruktion des orientalischen Mythos in Babylonische Wandlung von
Alfred Döblin*

*The Deconstruction of the Oriental Myth in Alfred Döblin's Babylonian
Wandering*

Michel Vanoosthuyse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/4924>

DOI : 10.4000/ceg.4924

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 2 mai 2019

Pagination : 215-222

ISBN : 979-10-320-0214-8

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Michel Vanoosthuyse, « La déconstruction du mythe orientaliste dans *Voyage babylonien* d'Alfred Döblin », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 76 | 2019, mis en ligne le 02 juillet 2020, consulté le 27 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/4924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.4924>

La déconstruction du mythe orientaliste dans *Voyage babylonien* d'Alfred Döblin

Michel VANOOSTHUYSE

Université Paul-Valéry Montpellier 3, CREG (EA 4151)

I

Dans ses essais théoriques, Döblin a toujours mis en avant la dimension cognitive du roman et soumis son esthétique romanesque à cette dimension. Baptisé « œuvre d'art épique », le roman est pour lui « une manière de penser » (« eine Art Denken »), associée à des « milliers de péripéties », et l'auteur, dit-il, est une « espèce particulière de savant ». Quel est l'objet que le roman, selon Döblin, doit penser ? Cet objet est le moment d'histoire où le texte s'écrit et la manière pour l'individu d'affronter cette histoire. Que doit-il proposer ? Des possibilités de réponse aux questions que la situation historique, politique, sociale, morale, pose à l'individu, et pour commencer à l'auteur. On peut donc préciser que le roman est pour Döblin une manière de penser l'histoire et de se penser dans l'histoire. Cela vaut pour les premières grandes « œuvres épiques », comme *Wang lun* (1914) et *Wallenstein* (1920) cela vaut naturellement pour *Berlin Alexanderplatz* (1929), pour *November 1918* (1938-1943), *Amazonas* (1937) et pour le dernier roman, *Hamlet* (1957 pour la publication). Bien entendu, cela vaut aussi pour *Voyage babylonien*. L'originalité de *Voyage babylonien* tient au fait que les moyens par lesquels le roman pense, à savoir les milliers de péripéties et le personnel romanesque, sont fournis non exclusivement par le passé historique, comme dans *Wallenstein*, ou par la réalité contemporaine, comme dans *Berlin Alexanderplatz*, mais par l'Orient mythique. J'entends ici par « mythe », en un sens large, à la fois les légendes, les récits fabuleux, les contes attachés à l'Orient et l'image idéalisée qui a été construite de celui-ci. La seconde originalité est que la situation historique de l'individu Döblin est plus directement, plus vitalement, engagée dans le processus d'écriture. Cette situation est celle de l'exil. Dans *Voyage babylonien*, par conséquent, la situation d'exil et le recours au mythe sont liés. Le mythe est la donnée dans laquelle se réfléchit l'exil.

Voyage babylonien paraît à Amsterdam en 1934 au *Querido Verlag*. C'est la première publication de Döblin en exil. La rédaction du roman avait toutefois commencé en Allemagne en 1932 et le romancier y met la dernière main en décembre 1933. Entre les deux dates, il y a la coupure du 28 février 1933, jour où il s'enfuit *in extremis* de son pays pour gagner le large et dans un premier temps

la Suisse. Ce déplacement affecte directement l'univers spatio-temporel de *Voyage babylonien*, dont les têtes de chapitre portent le nom des différentes villes qui sont les stations successives du héros ; les premières sont orientales (Babylone, Bagdad, Constantinople) et leur description est élaborée pour partie en Allemagne ; les suivantes (Zurich, Paris) correspondent aux premières stations de l'auteur en exil. Les lectures en bibliothèque nourrissent les premiers livres, tandis que l'expérience personnelle vécue à Zurich et à Paris affecte pour partie les derniers. Les aventures du héros sont donc pour une part une manière de transcription des tribulations de Döblin exilé : « Selon le lieu où j'atterrirai le livre s'achèvera à Berlin, Zurich, Paris, Londres, Strasbourg. Paris a 75% de chances. » C'est ce qu'il écrit dans une lettre¹.

II

Au commencement, il y a une image, comme souvent chez Döblin :

En 1932, une étrange image, dont je ne comprenais pas la signification, s'était imposée à moi : un dieu très vieux et moisi abandonne sa demeure céleste avant l'ultime décomposition. Qu'est-ce que cela signifiait ? C'était le sentiment que j'avais de ma situation désespérée. C'était le sentiment insupportable d'une faute, de nombreuses fautes, et la volonté d'y échapper ne me quittait plus [...]. C'était l'anticipation de l'exil et bien d'autres choses encore. Mais comment ai-je accueilli et élaboré cette image ? Joyeusement, sûr de moi et avec superbe [...]. Je tournai en dérision l'expérience plus profonde dont je disposais déjà et n'utilisai l'image que pour m'amuser².

Voici donc un roman sur l'écriture duquel pèse au commencement un climat de désespoir et de culpabilité, mais qui s'emploie à s'y soustraire et même à le railler, et part dans une tout autre direction. Comment comprendre cela ? Dans le même passage de *Schicksalsreise*, Döblin l'explique :

Une parole de fierté accompagna mon départ, celle du *Plongeur* de Schiller : Et ce fut pour lui le salut, cela le ramena à la surface. [...] Oui, j'étais libre en partant. Je m'envolai, avec la pensée que je m'échappais d'une cage³.

Cette cage, c'est l'Allemagne de Weimar et bientôt nazie, c'est celle d'un pays devenu irrespirable. Döblin vit l'exil hors des frontières d'abord comme une libération de cet autre exil, politique, intellectuel, moral, qu'il connaissait, lui et d'autres, à l'intérieur du pays. Chassé de sa ville, déchu de sa position sociale d'écrivain célèbre, éloigné de sa langue, il commence paradoxalement par figurer cette dégradation sur le mode burlesque et grotesque, dans un grand éclat de rire.

Pour représenter l'Orient, Döblin plonge avidement dans une mer de textes dont il tire une solide érudition. Ce mouvement vers la bibliothèque, l'archive, le récit historique ou mythique, n'est pas nouveau chez lui, cela caractérise l'écriture de ses principaux romans. Mais il existe une différence importante avec des romans historiques comme *Wallenstein* ou *Amazonas*, dans lesquels l'hypotexte

1. Lettre à Ferdinand Lion du 28 avril 1933, Alfred Döblin, *Briefe*, München, dtv, 1988, p. 192.

2. Alfred Döblin, *Schicksalsreise*, München, dtv, 1996, p. 305. [traduit par l'auteur]

3. *Ibid.*

historiographique et culturaliste n'est pas ironisé, et *Voyage babylonien* où la base d'écriture est soumise d'emblée à un traitement burlesque. La chute du dieu depuis le ciel où il trônait et son exil sur la terre est traité comme un rabaissement et un détronement, dans la pure tradition carnavalesque. Le titre du roman contient déjà une ironie. *Voyage babylonien* fait écho, en France en tout cas, et pour le public lettré, au *Voyage en Orient* de Nerval, à *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand ou encore au *Carnets de voyage* de Flaubert. Le titre de Döblin inscrit donc le texte dans une tradition européenne qui a fait du voyage en Orient un thème d'élection, mais la première ironie consiste à ne pas décrire ce à quoi le lecteur s'attend, un voyage en Orient, d'ouest en est, mais un voyage en Occident, de Babylone à Paris. C'est un premier signal de la volonté de prendre le mythe orientaliste à rebrousse-poil et de transgresser la tradition. Il y a bien sûr tous les autres signes. Le texte s'ouvre sur un « Prologue au ciel », qui est évidemment une parodie de *Faust*, scène comique où le dieu en chef du Walhalla babylonien, Marduk rebaptisé Conrad, est présenté comme une figure grotesque, avec son nez devenu gigantesque à force de humer les parfums des sacrifices, avec sa foudre devenue inutile et son trône branlant, il apparaît au dernier stade de la décrépitude. Le livre « Babylone » qui suit le « Prologue au ciel » reprend de son côté un thème courant de la littérature orientaliste : la promenade dans les ruines. Mais ce qui s'offre au dieu descendu sur la terre, et donc au lecteur, n'est pas la trace localisable du glorieux passé babylonien, ce sont des tas de cailloux à perte de vue : « Un champ de ruines crevassé. C'était Babylone. Des masses jaunes de sable et de ruines⁴ ». Döblin fait en somme le contraire de ce que Flaubert avait tenté avec *Salammbô* : au lieu de recréer un monde somptueux à partir des archives et des traces, il convoque celles-ci, ainsi que l'érudition archéologique, pour aboutir à des briques en tas et des débris de murs. Cette procédure moque au passage la science archéologique allemande particulièrement active sur les champs de fouilles orientaux, de Babylone en particulier. La promenade dans les ruines constate la disparition irrévocable d'un monde et la vanité des efforts de restauration. Elle est d'ailleurs assimilée à un chemin de croix dérisoire : par trois fois le dieu en visite dans sa capitale Babylone tombe dans un trou comme le Christ est tombé par trois fois sur le chemin du Golgotha.

L'orientalisme n'est pas seulement une réalité savante ici moquée, c'est aussi une rêverie, et une rêverie d'Occidental, entretenue par des récits de voyage, par la traduction des *Mille et Une Nuits*, des monuments littéraires comme le *Divan occidental-oriental* de Goethe. Les vers du poème « Hegire » qui ouvre le cycle goethéen dit ce que l'Occidental cherche en Orient :

Nord und West und Süd zersplittern / Throne bersten, Reiche zittern / Flüchte Du, im reinen
Osten / Patriarchenluft zu kosten. Unter Lieben, Trinken, Singen / Soll dich Chisers Quell
verjüngen⁵. (Chiser est chez Hafis le gardien de la source de vie.)

4. Alfred Döblin, *Voyage babylonien*, « coll. L'imaginaire », Gallimard, 2007, p. 90. Trad. Michel Vanoosthuyse.

5. Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, t. II (Gedichte und Epen II), München, dtv, 1998, p. 7.

Fuir l'histoire tragique et violente du nord du sud et de l'ouest et goûter aux délices de l'Orient pur : le dieu déchu de *Voyage babylonien* veut faire sien ce programme hédoniste : boire, chanter, aimer. S'allégeant de tout sentiment de culpabilité, fuyant toute remise en question de l'action ou plutôt de l'inaction passée qui explique son exil, il fait de celui-ci une fête sensuelle permanente, un spectacle ininterrompu et chatoyant. L'Orient, ce sont des nuits étoilées pour les yeux, des parfums pour les narines et des mélodies pour les oreilles. « Que le soleil est beau [...], que l'ombre est belle, que l'heure est bonne. [...] Que les couleurs sont belles ! Comme je me sens bien ! Je me sens indiciblement bien dans cette ville de Bagdad⁶. »

À travers l'image de l'exilé joyeux, Döblin nous dit donc de l'exil qu'il est une joie reconquise. L'auteur s'est envolé de sa cage, il est libre, ne pèse plus sur lui le poisseux de la réalité allemande, ni le sentiment honteux qu'il pourrait en être, lui, l'intellectuel et écrivain reconnu, en partie responsable. Une lettre révèle cet état d'esprit : « Je suis très tranquille ; il s'agit d'attendre. Je n'ai pas le moindre désir de retour, au contraire⁷. » Mais à mesure que la situation politique en Allemagne s'aggrave et que le provisoire dure, le désenchantement s'installe chez l'auteur et il s'installe aussi dans le roman. Il affecte par exemple le thème central du mythe orientaliste, son motif constant, aussi bien chez Goethe que chez Nerval et Flaubert, à savoir l'amour et la femme orientale. Dans le roman de Döblin, l'amour est traité sur le mode comique, par la reprise burlesque de nombreux récits mythologiques, comme celui d'Astarté, déesse phénicienne de la fécondité métamorphosée en Vénus babylonienne nymphomane. La découverte du territoire des femmes par le dieu est vécue d'abord dans le ravissement, dans l'allégresse sensuelle. Mais la condition de cet enchantement, c'est l'illusion. La gitane du nom de Maleika (que le narrateur nomme parfois Suleika, clin d'œil bien sûr à Goethe) entraîne un des compagnons du dieu dans des aventures rocambolesques, dans l'unique but de lui soutirer de l'argent. Car le plaisir se paie, la séduction est une stratégie intéressée. Ravir l'homme, c'est pour lui ravir son bien. Et les femmes fatales et voluptueuses qui peuplent l'Orient mystérieux dans la conscience occidentale ne sont ici le plus souvent que des petites vertus ou parfois des imbéciles et la difficulté n'est pas alors de les conquérir, mais de se débarrasser d'elles. La beauté orientale, dans sa version gréco-latine cette fois, est burlesquement rabaisée comme dans l'exemple suivant :

Nous dirigeons respectueusement notre lanterne magique vers la dame et nous la voyons, telle Vénus anadyomène, surgir de la mer dans sa nudité sans voile, des perles d'écume courant sur ses épaules, son ventre, ses hanches et ses cuisses. Les Néréides de Paphos, la ville d'Aphrodite, s'approchent d'elle pour sécher son corps, des colombes escaladent sa chevelure qu'elles soulèvent dans leur bec, à la place du séchoir électrique. Les cordonniers s'approchent sur des taureaux et veaux marins avec de jolies chaussures Bally, des sirènes apportent dessous vaporeux et soutien-gorge, etc⁸.

Le burlesque de la description tient à l'intrusion discordante des références modernes. On peut dire qu'à mesure que s'écrit le roman, le mythe orientaliste se détraque. Le

6. *Ibid.*, p. 125.

7. Döblin, *Briefe*, p. 182.

8. Döblin, *Voyage babylonien*, p. 594.

mythe d'un monde oriental régénérant tel qu'on le trouve chez Goethe ou d'autres, est pointé alors comme un masque jeté sur des réalités odieuses.

Le montage de nombreux récits adventices signale en effet que la rêverie orientaliste est établie sur un double refoulé. Elle n'est possible qu'à la condition de taire la violence qui ensanglante ces territoires depuis la nuit des temps. L'insertion de nombreux épisodes sanglants, racontés avec la froideur glaçante du compte rendu, sans pathétique ni compassion convenus – la prise de Byzance par les Ottomans, la révolte de Nika sous Justinien, le massacre des Arméniens par les Kurdes à Urfa, etc. – suggère que le principe de plaisir qui gouverne le rapport du dieu au monde oriental est une obscénité, parce qu'il nie la conscience des tragédies. Le second refoulé est l'oubli que l'Orient n'est pas seulement un espace exotique, chatoyant et prometteur, mais qu'il est un espace colonial. De ce point de vue, le récit de la fondation du royaume d'Irak par les puissances occidentales rappelle que la conscience occidentale, intellectuelle, littéraire, rêveuse, s'épanouit sur une réalité impitoyable, économique, politique, bureaucratique et militaire, en même temps qu'elle masque celle-ci. Je cite ici un passage auquel l'aventure de G.W. Bush dans ces contrées donne un sel supplémentaire :

Un jour, les puissances occidentales s'assirent autour d'une table et déclarèrent qu'elles projetaient la libération complète et définitive des peuples si longtemps opprimés par les Turcs, ainsi que la création de gouvernements tirant leur autorité du libre choix des populations autochtones. Et elles se mirent à réaliser ce programme. [...] [Mais, dirent-elles] nous allons ajouter un article : « Tous les peuples à présent libérés ne sont pas en mesure de se diriger eux-mêmes dans les conditions difficiles du monde moderne. Leur bien-être et leur développement constituent le devoir sacré de la civilisation. C'est pourquoi les États les plus avancés mettront ces peuples sous tutelle ». De l'Occident s'en vint donc Sir Percy Cox, dit Cocus, en uniforme anglais, il ajusta son casque colonial et examina le paysage. Il y avait la steppe jaune, steppe jaune, steppe jaune, mais aussi du pétrole, du coton, et en plus Gertrude Bell. C'était une archéologue, elle savait tout sur la région, depuis l'Assyrie jusqu'à Babylone. Ils allèrent trouver l'émir Fayçal et lui demandèrent s'il voulait devenir roi d'Irak. Il topa [...] ⁹.

Ce qui est ici intéressant, c'est l'indication que l'orientalisme savant est lui-même mobilisé dans l'entreprise coloniale.

III

Plus le roman avance et plus l'histoire racontée se déplace d'est en ouest, plus les évocations graves, les récits tragiques se multiplient. Le roman relève toujours moins de ce que Döblin appelle dans une lettre « la gaîté et l'art du temps passé ». Le principe de plaisir qui gouverne la conduite du héros dans la vie est mis à distance par la multiplication des références tragiques. Cela signale évidemment la prégnance dans le temps même de l'écriture d'une réalité catastrophique de plus en plus marquée. Du coup, le déplacement d'est en ouest qui structure l'espace-temps romanesque se charge d'un sémantisme nouveau : c'est le passage du mythe à l'histoire. Le mouvement vers l'Occident signifie l'abandon des rêveries romantiques ; c'est, en

9. *Ibid.*, p. 214-215.

contrepoint du « Fuis dans l'Orient pur » goethéen et de l'imagerie d'un Orient rédempteur et régénérateur, l'entrée ou la rentrée dans le monde réel où les empires tremblent et les trônes s'abattent, les guerres sévissent et le sang coule. C'est quitter un monde fantasmé d'harmonie, de bonheur et en tout cas de gaîté pour un monde d'où c'est l'humain qui est exilé. Dès lors le mot "exil" se charge d'un poids nouveau, autrement plus lourd. Si le thème de l'exil intéresse d'abord l'individu Döblin chassé de chez lui par le nazisme et s'il est traité d'abord sur le mode de la fuite fantaisiste dans un univers de quiproquos et d'aventures légères, il recèle désormais des significations plus vastes et plus décisives. Ce dont le héros prend lentement conscience, c'est que l'humain en tant que tel est exilé, congédié d'un monde impitoyable. Et c'est la souffrance et non plus le rire et la légèreté qui est sa marque. Souffrance de la passion amoureuse, quand le vagabondage érotique oriental prend un ton grave : on quitte alors le registre du burlesque pour celui du tragique. Ainsi l'épisode d'Alexandra associe le motif orientaliste de la femme mystérieuse et opaque à celui de la souffrance. Mais souffrance aussi et surtout produite par l'injustice subie ou vue, la cruauté, la violence et la bêtise. C'est cette souffrance que le petit dieu jouisseur du début découvre peu à peu et c'est par là qu'il s'humanise : il devient, dit Döblin, « un pauvre petit humain ».

Ainsi s'approfondit l'expérience de l'exil. D'anecdotique au début en ce qu'elle ne concerne que le sujet Döblin, elle s'élève à la généralité en ce qu'elle concerne l'humain et sa situation dans le monde, faite de faiblesse, d'impuissance et de solitude. C'est le propre des grandes œuvres et des grands écrivains de s'élever du particulier à l'universel. De ce point de vue, *Voyage babylonien* n'est pas en retrait par rapport aux autres grandes « œuvres épiques » de Döblin, où il s'agit toujours de la place de l'homme dans le monde et de la façon dont il réalise ou non son humanité. Le dieu déchu prend d'abord son exil à la rigolade, mais c'est avant d'avoir connu la souffrance amoureuse et la réalité de l'injustice et de la misère, de la déshumanisation de l'humain, de l'exil de l'humain.

Comment dès lors faire face, et ne pas s'abîmer dans le cynisme, représenté dans le texte par un des compagnons de voyage du héros, ou dans le désespoir ? Y a-t-il des possibilités de sortir de cet exil, de réintégrer l'homme dans le monde en réintégrant l'homme dans l'homme ? Comme tous les romans de Döblin, *Voyage babylonien* teste des réponses à ces graves questions. Et il le fait ici principalement de deux façons, par le recours à deux récits mythiques très différents, à la visée pragmatique opposée. Le premier récit, emprunté à la mythologie grecque, met en scène la figure d'Héraclès, interprétée comme celle d'un justicier : « Et saisi de colère et de haine, Héraclès s'ébranla – car comment rester en paix quand on a devant soi un marécage et que les serpents crachent leur venin¹⁰ ? » Ce que propose le mythe d'Héraclès ainsi réinterprété, c'est que la fin de la misère de l'homme passe par la confrontation avec la réalité « venimeuse » et la résistance à cette réalité : le sort de l'homme se joue dans l'histoire et dans la lutte. L'histoire est l'horizon dans lequel l'homme joue son destin. Mais est-ce possible ? Il y a des moments de découragement et la tentation du renoncement : « Autour de moi, tout est devenu trop vaste. Lutter n'a pas de sens.

10. *Ibid.*, p. 637.

Le monde est trop lourdement armé. Et quelles sont mes armes ? Je n'en ai pas¹¹. » Mais là n'est pas le dernier mot de Döblin. Il ramène aussi de ce voyage à travers la littérature orientale d'autres figures, prises dans d'autres récits empruntés non plus à l'Orient arabe, persan ou gréco-latin, mais à l'Orient biblique, figures associées aux faibles et aux vaincus : c'est Marie et Marie-Madeleine, vues comme des médiatrices conduisant vers le Christ souffrant. Ces figures suggèrent implicitement que, face à l'arrogance des puissants et à la force brute des « bataillons en marche » et loin des mirages romantiques et hédonistes de l'Orient, l'action dans l'histoire n'est peut-être pas la solution dernière, que l'histoire n'est sans doute pas l'horizon dernier, et que l'exil de Dieu explique l'exil de l'homme dans un monde incapable de l'accueillir, bref que la misère est aussi peut-être celle de l'homme sans Dieu (Döblin est aussi un lecteur de Pascal).

Ainsi, en 1934, deux chemins semblent s'ouvrir à Döblin au terme de ce parcours : le chemin d'Héraclès ou celui du Christ, le chemin du combat politique, de la résistance politique à la barbarie ou celui de la religion. Les romans suivants, et en particulier *Novembre 1918*, développeront et approfondiront ce dilemme de façon magistrale. On sait que ce « tâtonnement en forme de roman », comme Döblin définit l'ensemble de sa production, aboutira au final à la conversion de 1941 au catholicisme pendant l'exil américain. Il faut ajouter toutefois que cette conversion n'exilera pas Döblin hors du monde et de l'histoire et que, jusqu'au bout, il continuera à s'y engager avec véhémence.

11. *Ibid.*, p. 650.