



HAL
open science

Un voyage au cœur de l'homme dans
l'entre-deux-guerres: "Voyage au bout de la nuit" de
Louis-Ferdinand Céline et "Babylonische Wanderung"
d'Alfred Döblin

Charline Malaval

► To cite this version:

Charline Malaval. Un voyage au cœur de l'homme dans l'entre-deux-guerres: "Voyage au bout de la nuit" de Louis-Ferdinand Céline et "Babylonische Wanderung" d'Alfred Döblin. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20052 . tel-00947791

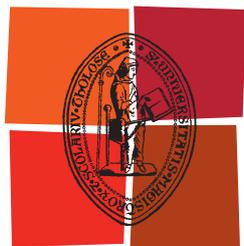
HAL Id: tel-00947791

<https://theses.hal.science/tel-00947791v1>

Submitted on 17 Feb 2014

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.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Charline MALAVAL

Le 30 Septembre 2013

Titre :

Un voyage au coeur de l'homme dans l'entre-deux-guerres :
"Voyage au bout de la nuit" de Louis-Ferdinand
Céline et "Babylonische Wanderung" d'Alfred Döblin

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

LLA/CREATIS EA 4152

Directeur(s) de Thèse :

M. Pierre-Yves BOISSAU, Professeur des Universités, Université de Toulouse II Le Mirail
M. Christophe IMBERT, Maître de Conférence, Université de Toulouse II Le Mirail

Rapporteurs :

Mme Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeur des Universités, Université de Lorraine
M. Michel VANOOSTHUYSE, Professeur Emérite, Université de Montpellier III Paul Valéry

Autre(s) membre(s) du jury :

M. Régis TETTAMANZI, Professeur des Universités, Université de Nantes

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	1
TABLE DES MATIERES	3
INTRODUCTION GENERALE	7
<u>PARTIE 1.</u>	<u>21</u>
<u>ECRITURE DU VOYAGE COMME CONTESTATION DU MODELE ROMANESQUE.....</u>	<u>21</u>
INTRODUCTION	21
CHAPITRE 1.....	24
CELINE ET DÖBLIN : UN DETOURNEMENT DE L'ECRITURE DU VOYAGE	24
1.1.1. LE VOYAGE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES : UN RENOUVELLEMENT DES FORMES	24
1.1.2. CELINE ET DÖBLIN : UNE UTILISATION NARRATIVE DU VOYAGE	28
1.1.2.1. Horizon d'attente des titres	28
1.1.2.2. Une progression narrative au fil du voyage	31
1.1.2.3. Des mouvements au fil de la vie	34
1.1.3. UN EXOTISME ABSENT COMME REGARD INEDIT SUR L'AILLEURS.....	38
1.1.3.1. Anti-exotisme de l'Afrique et de l'Orient	38
1.1.3.2. Du pittoresque social et historique au réalisme ?.....	44
CHAPITRE 2.....	50
CRISE DE LA REPRESENTATION DU REEL : UN HERITAGE REALISTE EN QUESTION	50
1.2.1. DES OBSERVATEURS DE LEUR TEMPS.....	51
1.2.2. UN DEPASSEMENT DU NATURALISME ?	52
1.2.3. CRISE DU PERSONNAGE DE ROMAN, CRISE DU VOYAGEUR MODERNE	57
1.2.3.1. Destinations aléatoires et départs forcés	57
1.2.3.2. Le héros en question	62
1.2.3.3. Le héros picaresque.....	64
CHAPITRE 3.....	68
UN DETOURNEMENT DE LA REPRESENTATION DU REEL AU CENTRE DE LA PRATIQUE ROMANESQUE	68
1.3.1. ALLEGORIE DE LA GALERE COMME DEPASSEMENT DU REEL	68
1.3.2. LE BAROQUE DU DISCOURS MYTHIQUE COMME JEU ROMANESQUE	76
1.3.3. LA CHUTE COMME RUPTURE EXPLICITE AVEC LA CONVENTION DE REPRESENTATION DU REEL	81
CONCLUSION	89
<u>PARTIE 2.</u>	<u>91</u>
<u>LE VOYAGE COMME MOYEN DE REFLEXION SUR LA NATURE DE L'HOMME.....</u>	<u>91</u>
INTRODUCTION	91
CHAPITRE 1.....	93
CELINE ET DÖBLIN : DEUX POINTS DE VUE SUR LA NATURE HUMAINE	93
2.1.1. <i>BABYLONISCHE WANDERUNG</i> : UN VOYAGE A REBOURS.....	93
2.1.1.1 De l'Orient à l'Europe	94
2.1.1.2. Constantinople-Istanbul : un lieu intermédiaire	95
2.1.1.3. De Babylone à Babel.....	98
2.1.1.3.1. Aux origines de la cosmogonie babylonienne et chrétienne	98
2.1.1.3.2. Les fouilles archéologiques comme motif de la remontée du temps.....	99
2.1.1.3.3. La bibliothèque : un motif du retour dans le temps	103

2.1.1.3.4. Mise en scène des fouilles archéologiques	104
2.1.2. VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT : VERS LA JUNGLE AFRICAINE.....	108
2.1.2.1. La remontée du fleuve : un leitmotiv	109
2.1.2.2. Détournement ironique de l'allégorie de la remontée du fleuve	111
2.1.2.2.1. De <i>Heart of Darkness</i> à <i>Voyage au bout de la nuit</i>	111
2.1.2.2.2. Une adaptation du motif de la remontée du fleuve	115
CHAPITRE 2.....	119
DETOURNEMENT BURLESQUE DE LA REPRESENTATION DE LA NATURE DE L'HOMME	119
2.2.1. DEUX POINTS DE VUE BABYLONIENS : DU BURLESQUE A LA CONSCIENCE TRAGIQUE DE L'HISTOIRE.....	119
2.2.1.1. Le burlesque comme entrave à une lecture épique de l'Histoire	120
2.2.1.1.1. Babylone comme scène burlesque	120
2.2.1.1.2. Détournement burlesque du chemin de croix	121
2.2.1.2. La conscience des tragédies comme retour du réel de l'homme	124
2.2.1.2.1. Histoire sanglante des massacres	124
2.2.1.2.2. «Comment l'Irak est devenu un Etat libre » ?.....	127
2.2.2. L'IRONIE COMME DETOURNEMENT DU DISCOURS ANTI-ROUSSEAUISTE SUR L'HOMME	130
2.2.2.1. Un discours sur le colonialisme : de la race à l'homme	131
2.2.2.2. Une résurgence de la violence	133
2.2.2.3. Céline anti-rousseauiste	135
2.2.2.3.1. Le mythe rousseauiste de Robinson Crusoé	136
2.2.2.3.2. L'homme heureux dans la nature : de Robinson Crusoé à Léon Robison.....	137
2.2.2.3.3. L'homme perfectible : la valeur de l'argent des Lumières aux colonies	140
2.2.2.3.4. Entre Kurtz et Léon Robison : le prisme de la guerre.....	142
2.2.3. DEUX DISCOURS SUR LA NATURE DE L'HOMME ET DES REPRESENTATIONS IMAGINAIRES.....	145
2.2.3.1. « Des pays à personne » : la guerre et la terre	146
2.2.3.2. Imaginaire de la chute et apocalypse.....	148
2.2.3.3. Après la guerre : un monde peuplé de morts	152
CONCLUSION	154
<u>PARTIE 3.</u>	<u>155</u>
<u>DES VOYAGES EXPERIMENTAUX</u>	<u>155</u>
INTRODUCTION	155
CHAPITRE 1.....	157
L'EXPERIMENTATION : UN DISCOURS SCIENTIFIQUE SUR L'HOMME	157
3.1.1. L'EXPERIMENTATION DE LA QUESTION DE LA CIVILISATION	159
3.1.1.1. Questionner la civilisation par l'expérimentation du modèle colonial	159
3.1.1.2. Questionnement d'un monde juste sans justice.....	163
3.1.2. L'EXPERIMENTATION DE MODELES DE SOCIETES.....	165
3.1.2.1. L'URSS.....	165
3.1.2.2. Le fordisme.....	168
3.1.2.3. Le modèle capitaliste : mise en scène du pouvoir de l'argent.....	171
3.1.3. DE MODELES DE SOCIETE A DES MODELES D'HOMME	178
CHAPITRE 2.....	180
LA METHODE EXPERIMENTALE DU PERSONNAGE-SONDE	180
3.2.1. INSPIRATION DU DISCOURS MEDICAL : UNE METHODE DESCRIPTIVE.....	182
3.2.2. DU CORPS NATURALISTE AU CORPS DANS LES ROMANS DE CELINE ET DÖBLIN	185
3.2.3. METHODE LITTERAIRE EXPERIMENTALE	187
CHAPITRE 3.....	190

DEUX ECRITURES DE L'EXPERIMENTATION	190
3.3.1. CELINE : UNE ECRITURE DE LA NECESSITE DU MOUVEMENT	190
3.3.1.1. L'expérimentation du corps chez Céline	191
3.3.1.1.1. Architecture des corps : du corps fuyant au corps vigoureux.....	192
3.3.1.1.2. Anatomie du monde.....	193
3.3.1.2. L'expérimentation des pulsions	195
3.3.1.2.1. Initiation au sexe et pulsions du corps.....	196
3.3.1.2.2. Fausse-couches et avortements.....	198
3.3.1.2.3. Fascination et instinct de mort	200
3.3.1.3. « Autant aller au bout de la nuit » : écrire contre la claustration.....	202
3.3.2. DÖBLIN : LE MOUVEMENT DE L'ECRITURE	205
3.3.2.1. Parodie de la démarche expérimentale chez Döblin	205
3.3.2.1.1. Le corps humain comme découverte biologique.....	206
3.3.2.1.2. Du sexe à l'amour.....	208
3.3.2.2. Ecriture de l'expérimentation : créativité de la pensée en train de s'écrire.....	213
CONCLUSION	219
<u>PARTIE 4.</u>	<u>221</u>
<u>LA POSTURE CYNIQUE EN QUESTION</u>	<u>221</u>
INTRODUCTION	221
CHAPITRE 1.....	225
DESENCHANTEMENT DU MONDE ET LA CONSCIENCE COMME ECLAIRAGE	225
4.1.1. VOYAGE DIURNE ET VOYAGE NOCTURNE : MISE EN SCENE DU DESENCHANTEMENT DU MONDE	225
4.1.1.1. Voyageurs aveuglés : Robinson et Conrad	225
4.1.1.1.1. Sous le soleil de Babylone	226
4.1.1.1.2. Robinson aveuglé	229
4.1.1.2. Le brouillard comme motif symbolique	230
4.1.1.2.1. De la lumière à l'obscurité : inversion du paradigme de la conscience	231
4.1.1.2.2. Le brouillard des sirènes du Tarapout.....	232
4.1.1.2.3. Lever le brouillard et le rideau sur l'écriture.....	233
4.1.2. LA LUMIERE DE LA CONSCIENCE.....	236
4.1.2.1. Modèles mythiques de voyages vers la lumière du savoir.....	236
4.1.2.1.1. Wotan dieu <i>Wanderer</i> : le savoir au-delà du pouvoir.....	236
4.1.2.1.2. De l'aube au crépuscule : des récits d'un jour	241
4.1.2.2. La lumière comme cadre du discours scientifique.....	243
4.1.2.2.1. Discours rationnel scientifique sur la chute des étoiles.....	245
4.1.2.2.2. De Kepler à « Nioutone »	246
4.1.2.3. Allégorie döblinienne de la caverne.....	252
4.1.2.3.1. La caverne de Platon : allégorie de la mise en lumière de la conscience	252
4.1.2.3.2. Détournement de l'allégorie platonicienne	256
CHAPITRE 2.....	261
ECLAIRAGE ET CONSCIENCE DE LA NATURE DE L'HOMME	261
4.2.1. UN DISCOURS SENSIBLE DU JOUR ET DE LA NUIT	261
4.2.1.1. Une chronologie des jours et des nuits.....	262
4.2.1.1.1. Voyage au bout du jour et de la nuit : temps de crise	262
4.2.1.1.2. Des incipits de crépuscule	266
4.2.1.2. Le pathos comme éthique de la nature humaine	268
4.2.1.2.1. Pathos et folie	269

4.2.1.2.2. Face à la mort de Bébert	271
4.2.1.2.3. Pathos et mort du petit cheval de Waldemar	273
4.2.1.2.4. Misère vue de l'intérieur : des gens meilleurs aux amours impossibles.....	277
4.2.2. INITIATION ET APPRENTISSAGE DU TRAGIQUE DE L'EXISTENCE.....	280
4.2.2.1. Destinées des héros et place de l'auteur	281
4.2.2.2. Voyage initiatique chez Döblin.....	283
4.2.2.3. Voyage initiatique chez Céline	284
4.2.2.4. Vers une posture face à la crise du sens	286
CHAPITRE 3.....	291
DU KYNISMUS AU ZYNISMUS : UNE CRISE DE L'HUMANISME ?	291
4.3.1. LIMITES DE L'ETHIQUE DE LA NATURE HUMAINE.....	291
4.3.2. UNE CRISE DE L'HUMANISME ?.....	294
4.3.2.1. Anthropologie de la nuit : une éthique du mal ?	295
4.3.2.2. Liberté de la misère comme valeur cynique	297
4.3.2.3. Le cynisme comme dénonciation.....	299
4.3.2.4. De la dénonciation à la sérénité d'esprit	304
CONCLUSION	308
CONCLUSION GENERALE.....	311
BIBLIOGRAPHIE	317
INDEX DES NOMS D'AUTEURS.....	343
TABLE DES ILLUSTRATIONS	347

Introduction générale

« *Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles* »¹.

C'est avec ce constat que l'homme de l'entre-deux-guerres s'est réveillé douloureusement aux lendemains du traumatisme de la première guerre mondiale. Les crises politiques et économiques des années d'entre-deux-guerres, le crack boursier de 1929, la République de Weimar, la montée des fascismes en Europe, ébranlent le regard que l'homme porte sur lui-même. Cette crise existentielle d'une époque au sein de laquelle l'homme est en pleine mutation se répercute sur le plan esthétique : les courants artistiques rivalisent d'ingéniosité et revendiquent une liberté d'exploration formelle tels le dadaïsme, le surréalisme, la nouvelle objectivité et le Bauhaus ou l'Art déco.

Cette époque est aussi marquée par l'évolution de discours psychanalytique et médical, desquels émane un regard nouveau sur le monde et sur l'homme. Tirailé entre le discours rassurant de la modernité et les sirènes alarmistes du désenchantement d'un siècle à l'héritage en lambeaux, le XX^{ème} siècle questionne l'homme et son existence. Si l'homme se sait plus que jamais mortel, la vitalité créatrice de cette époque tente de juguler, d'explorer et enfin de rivaliser avec la mort sur le terrain de l'art.

Céline et Döblin se sont attelés à la difficile tâche de définir ce qu'était devenu le nouveau statut de l'homme survivant du chaos, et en ont exploré la matière. C'est au cœur de cette époque particulièrement riche qu'ils s'engagent dans l'écriture de romans inédits, dans lesquelles s'épanouissent des figures de héros propres à rendre compte de la métamorphose de l'homme.

Ce présent travail s'inscrit dans le double intérêt pour la question du voyage et le roman utilisé par Céline et Döblin comme un espace de questionnement. Pour Döblin, le roman est un « *manière de penser* »². *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* s'inscrivent dans ce double mouvement de crise puisque tout d'abord il s'agit de deux œuvres inclassables sur le plan du roman traditionnel, et d'autre part par leur utilisation atypique du voyage.

¹ Paul VALÉRY, « La Crise de l'esprit », (1919) In *Œuvres*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957., p. 988.

² « Art denken », Alfred DÖBLIN In Michel VANOOSTHUYSE, Alfred Döblin, *Théorie et pratique de l'œuvre épique*, Paris : Belin, Voix allemandes, 2005., p. 18.

Les deux auteurs avaient déjà été rapprochés, lors de lecture comparative de *Voyage au bout de la nuit*³ (1932) et *Berlin Alexanderplatz*⁴ (1929) et confrontés sur la ressemblance dans leur démarche esthétique. Ces deux romans ont été considérés comme des témoins de l'émergence du héros moderne en errance confronté à la désillusion de l'entre-deux-guerres.

On a reconnu à *Berlin Alexanderplatz* l'originalité d'une langue et d'une démarche littéraire. Le roman à succès de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, traduit également cette quête d'un style nouveau. Comme le dit l'auteur lui-même à l'époque dans une lettre adressée à la NRF en 1932 : « *En fait ce « Voyage au bout de la nuit » est un récit romancé, dans une forme assez singulière et dont je ne vois pas beaucoup d'exemples dans la littérature en général. Je ne l'ai pas voulu ainsi. C'est ainsi. Il s'agit d'une manière de symphonie littéraire, émotive plutôt que d'un véritable roman.* »⁵

Dans notre recherche nous avons choisi de rapprocher *Voyage au bout de la nuit* d'un roman méconnu d'Alfred Döblin, *Babylonische Wanderung*⁶ (1934). Ce romancier a toujours, en parallèle d'une massive production romanesque, alimenté le débat sur la théorie du roman. Ayant exercé sa plume à l'encre expressionniste⁷, il s'est tourné ensuite vers le roman pour ne plus se départir des expérimentations littéraires. Cet ouvrage n'a pas connu un grand succès auprès des critiques et des lecteurs et les illustrations⁸ de l'édition allemande de *Babylonische Wanderung* sont, comme le souligne Catherine Gouriou dans sa thèse consacrée au mythe dans l'œuvre d'Alfred Döblin⁹, une ruse d'éditeur pour offrir au livre le même succès que *Berlin Alexanderplatz*. Elles ont été réalisées par Paul Urban¹⁰ et sont contemporaines de la première édition de 1934 par Amsterdam Querido Verlag. Ce dernier a également réalisé la

³ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, (1932). Paris : Gallimard, Folio, 1994.

⁴ Alfred DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz : histoire de Franz Biberkopf*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, *Berlin Alexanderplatz : Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, (1929), Paris : Gallimard, Du monde entier, 2009.

⁵ Louis-Ferdinand CELINE, *Lettres à la N.R.F.*, Choix 1931-1961, Paris : Gallimard, Folio, 1991., p. 41.

⁶ Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, (1934), illustré par Paul URBAN, ed. par Walter Muschg, München : Deutscher Taschenbuch Verlag, Dtv, 1997.

⁷ Alfred DÖBLIN publie dans *Der Sturm* en 1912 son deuxième roman expressionniste *Le Rideau noir : roman des mots et des hasards*. (traduit de l'allemand par Huguette et René Radrizzani, *Der schwarze Vorhang : Roman von den Worten und Zufällen*, (1919). Tours : Farrago, SH Paris, 1999.). Cette collaboration entre l'auteur et la revue durera de 1910 à 1915.

⁸ Le livre comporte 36 illustrations. Celles-ci sont intégrées dans l'édition allemande et sont de différentes tailles. Elles rentrent dans 5 catégories : les illustrations de chapitre, les personnages, les paysages, les moyens de locomotions, et enfin les éléments divers.

⁹ Catherine GOURIOU, *Du fatum au divin : le mythe dans l'œuvre d'Alfred Döblin (1935 - 1957)*, Bern ; Berlin ; Bruxelles : Peter Lang, Contacts. Série 3, Etudes et documents, 2012, p. 52.

¹⁰ L'illustrateur de *Babylonische Wanderung* connut une existence mouvementée : « Paul Urban, membre du cercle réuni autour de John Heartfield, dut, en tant que communiste, quitter l'Allemagne, fut soupçonné pendant son exil de travailler pour les services secrets soviétiques et fut victime en 1938 d'une des grandes purges staliniennes. », (Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 52.)

couverture du roman en faisant écho à celle composée par Georg Salter pour *Berlin Alexanderplatz*.

Si nous avons choisi de comparer *Voyage au bout de la Nuit* et *Babylonische Wanderung*, c'est parce que l'utilisation commune de la thématique du voyage sert à visiter le monde et à faire, invariablement, d'escale en escale, le constat de l'effondrement du monde à la veille de la seconde guerre mondiale. Ainsi que le souligne Henri Godard :

Si le voyage compte tant pour Céline, c'est qu'à sa vertu de divertissement ou de découverte se superpose une dimension métaphysique. Quand il l'intègre à son roman, c'est certes pour tirer parti de son expérience et de la réceptivité du public à certains sujets, mais c'est aussi pour faire coïncider l'histoire qu'il raconte avec certaines des interrogations qui gouvernent son imaginaire¹¹.

Tous deux ont emprunté au voyage les notions d'itinéraire et de déplacement dans l'espace pour rendre compte de la quête morale des personnages. Dès lors, cet espace littéraire sert à balayer l'étendue du monde et à circonscrire l'amplitude du mal.

Céline et Döblin ont eu pour souci, dans ces deux livres très différents, de questionner la crise du roman contemporain à travers les crises de conscience que traversent les personnages lors de leurs multiples pérégrinations.

Louis-Ferdinand Céline, né Louis Destouches en 1894 à Courbevoie, sera nommé sous-officier en 1914 et exempté dès 1915 à cause d'une blessure qui l'handicape. Cette première expérience particulièrement brutale constitue un tournant chez le jeune homme de 21 ans qui, sans le savoir alimente déjà son désir irrésistible d'écriture de son traumatisme.

L'expérience du front joue dans la vie du futur Céline un rôle aussi radical que la conversion dans celle de Claudel. Elle est limitée dans le temps, comparée à ce qu'ont vécu des milliers d'autres, puisqu'elle ne dure que trois mois. Qui plus est, elle porte sur les aspects éternels de la guerre et ignore la spécificité de la guerre des tranchées, qui commencera peu après. Elle se solde en tout état de cause par des blessures assez graves pour entraîner une décision de réforme. Ces trois mois, complétés par la découverte de la manière dont se comportent les civils à l'arrière, tandis que les combattants affrontent la mort, suffisent à transformer la personnalité de Céline et sa vision de la société. Quand il sera mis en position de réforme et quittera Paris, il ne sera plus le même homme¹².

¹¹ Henri GODARD, « Le mythe du voyage » (pp. 39-52) In *Une grande génération : Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*. Paris : Gallimard, 2003.

¹² Henri GODARD, *Céline*, Paris : Gallimard, NRF biographies, 2011., p. 61.

Céline, en tant qu'écrivain se nourrira de ce regard sans concession sur l'homme qui s'est révélé dans ce spectacle barbare.

À 22 ans, il embarque pour l'Afrique et passe 10 mois au Cameroun. À son retour, il pose « *sa candidature auprès d'une mission américaine financée par la Fondation Rockefeller* »¹³ qui ne le mènera vers l'Amérique tant rêvée qu'après ses études de médecine. Il soutient sa thèse de doctorat de médecine *La Vie et l'Œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*¹⁴ en 1924. Il rencontre peu après le docteur Rajchman, « *directeur de la Section d'hygiène de la Société des Nations [...] La Fondation Rockefeller subventionne cette section.* »¹⁵. Les missions qu'il effectuera pour la SDN lui permettront de réaliser de nouveaux voyages en Afrique et en Amérique en 1925, voyage au cours duquel il visite les usines Ford à Détroit.

Lorsque Céline rédige la pièce de théâtre *L'Eglise*¹⁶ (1933) entre 1926 et 1927¹⁷, il y met déjà en scène les pérégrinations de Bardamu en Afrique et à New-York dans les deux premiers actes et les éléments qui préfigurent son œuvre que l'on considère majeure *Voyage au bout de la nuit*. Si Céline n'est pas lui-même satisfait de la forme et de l'écriture de sa pièce de théâtre, il a la conviction de tenir la substance d'un sujet de roman intéressant, et ces voyages étaient déjà pour le Céline écrivain une recherche de la vérité¹⁸.

Voyage au bout de la nuit connaît rapidement un grand succès de librairie, il est ensuite gratifié du prix Renaudot bien que privé du Goncourt, mais il est reçu de manière particulièrement chaleureuse par les partis politiques de gauche, trouvant dans la voix de l'écrivain la défense des couches populaires. En effet, Céline reprend dans *Voyage au bout de la nuit* ces premières expériences de vie : la guerre, la colonisation en Afrique, l'industrialisation en Amérique et sa carrière de médecin. De cette manière, il dresse une large cartographie des gens qui souffrent. Céline n'a pas le souci d'écrire une autobiographie mais la volonté de dire un monde vrai en retranscrivant de la manière la plus fidèle possible les lieux de misère qu'il connaît bien.

¹³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Semmelweis*, (1924). Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1999.

¹⁵ Henri GODARD, *Céline, ed. cit.*, p. 115-116.

¹⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *L'Eglise : Comédie en cinq actes*, (1933). Paris : Gallimard, 1982.

¹⁷ Henri GODARD, *Céline, ed. cit.*, p. 124.

¹⁸ « Par les circonstances de la vie, je me suis trouvé pendant quatre ans titulaire d'un petit emploi à la S.D.N. [...] J'ai fait ainsi les continents à la recherche de la vérité », Louis-Ferdinand CELINE In Emile BRAMI, *Céline à rebours : biographie*, Paris : Ecriture, Archipoche, 2003., p. 432.

Les deux auteurs, contemporains, partagent des points communs qui se retrouvent dans la manière d'écrire. Tous deux médecins de formation, ils ont posé tout au long de leur carrière littéraire le même regard critique sur la vie comme sur celle de leurs patients. Marqués par l'expérience de la guerre, ils ne cesseront de témoigner du mal qui sommeille dans le cœur des hommes. Ils savent décrire la misère du prolétaire ayant connu les bas fonds berlinois pour Döblin et parisiens pour Céline.

Alfred Döblin est né en 1878 à Stettin et grandit à Berlin. Il exerce le métier de médecin neurologue de 1905 à 1930 après avoir consacré sa thèse de doctorat aux troubles associés à la psychose de Korsakoff : *Gedächtnisstörungen bei der Korsakoffschen Psychose* (1905). Durant cette période, il est très prolifique sur le plan littéraire et il participe d'ailleurs à la revue littéraire *Der Neuen Rundschau* sous le pseudonyme « Der Linke Poot ». Il sera ensuite médecin militaire en Alsace durant la quasi-totalité du conflit de 1914-1918, et n'en sera pas moins fécond : il écrit durant cette période *Wallenstein* (1920), et tirera du spectacle du conflit à Berlin *Novembre 1918*.

Pour Döblin, l'écriture est une véritable échappatoire, une façon de voyager. Dans *Voyage et destin*, Döblin se confie :

nous partions, et j'étais dans mon élément, je voyageais et faisais des découvertes et ne rentrais que des mois après, rassasié et capable à nouveau de fouler la terre ferme. Mes voyages derrière la porte fermée me conduisaient en Chine, aux Indes, au Groenland, dans d'autres époques et aussi hors du temps. Quelle vie ! Mais en rapportais-je quelque chose ? J'avais « voyagé » avec les mots et les avais utilisés pour donner forme et imaginer. Que pouvait-on rapporter d'un tel voyage ? A la fin, il y avait un livre. Et j'étais apaisé, rassasié, jusqu'à ce que, l'inquiétude et le vide m'oppressant à nouveau, l'impulsion renaisse en moi – cela s'approchait, puis grandissait en moi et c'était une obsession, l'obsession de voyager, de marcher, de voler, de me transformer. Car il ne suffit pas d'avoir une seule forme, et d'être ce seul individu¹⁹.

Dans cette perspective, le roman est une façon de penser, et dans de nombreux textes théoriques, l'auteur allemand questionne la fonction critique de la littérature. Pour lui, le romancier doit refuser les dogmes esthétiques et se considérer comme « *une espèce particulière de savant* »²⁰.

¹⁹ Alfred DÖBLIN, *Voyage et destin : récit et confession*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires, *Schicksalsreise : Bericht und Bekenntnis*, (1949), Monaco : Le Rocher, Anatolia, 2002., p. 149.

²⁰ Alfred DÖBLIN In Michel VANOOSTHUYSE, « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », <http://www.alfred-doblin.com/portrait/doblinisme-introduction-o-de-doblin/>.

Ecrire signifie penser le roman autrement et exprimer la réalité avec d'autres outils et d'autres moyens que ceux que fournissent les attributs du roman traditionnel :

La littérature döblinienne ne se laisse pas enrôler. [...] Ecrit contre la routine romanesque – avec ses intrigues bien ficelées et ses personnages corsetés dans des rôles prévisibles – un roman döblinien est une aventure surprenante. Il abandonne les boudoirs, les salons bourgeois et les maisons patriciennes, largue les amarres, pour s'en aller dans des contrées lointaines et exotiques ou bien au contraire très loin en avant de nous, dans les siècles à venir. [...] Conjuguant le plaisir de raconter et les expérimentations de la modernité, s'abandonnant tantôt au simple récit et tantôt inventant les structures narratives les plus complexes, accueillant les parlers populaires mais sachant exploiter aussi toutes les ressources poétiques de la langue, introduisant dans le roman les régimes textuels les plus divers, du document brut jusqu'au poème en prose, abolissant les frontières entre le haut et le bas, le tragique et le comique, et s'ouvrant à toutes les formes du rire, de l'ironie la plus sophistiquée au burlesque le plus débridé, l'œuvre romanesque d'Alfred Döblin est d'une ampleur, d'une variété et d'une inventivité incomparables²¹.

Dès 1913 dans son manifeste publié dans *Der Sturm*, il invective ses lecteurs à cultiver leur « döblinisme », et ne cessera d'interroger la fonction du roman dans ses essais théoriques, notamment dans *La construction de l'œuvre épique (Der Bau des epischen Werks)*²² (1928).

Le « döblinisme » définit, négativement, une posture qui consiste à refuser tout dogme esthétique, à mépriser les canons les mieux établis et même à pousser l'esprit de liberté jusqu'à infliger à soi-même des démentis. Si, par insolence, on entend la double offense faite à l'égard de ce qui est conforme et fait l'objet d'un consensus, ainsi qu'à l'égard de ce qui est convenable, alors on peut dire que Döblin est le grand insolent des Lettres allemandes²³.

Döblin rejette la pratique du *Bildungsroman* à celle du roman réaliste, et fait de l'antidogmatisme une revendication d'indépendance pour utiliser le roman comme « *un tâtonnement* »²⁴ qui permettrait à l'auteur d'approcher au plus près du vrai : « *Le roman a pour fonction de représenter la réalité de façon spécifique. [...] Pour des raisons liées à leur science [des écrivains et des poètes], ils ont davantage accès à la réalité et accès à davantage de réalité que beaucoup d'autres* »²⁵.

²¹ Michel VANOOSTHUYSE, « Une imagination exacte », [en ligne], Discours prononcé par Michel Vanoosthuyse lors de la cérémonie pour le 50^{ème} anniversaire de la mort d'Alfred Döblin, dans les salons de l'hôtel de Ville de Paris, le 30 Octobre 2007, <http://www.alfred-doblin.com/hommages-et-critiques/alfred-doblin-imagination/>

²² Alfred DÖBLIN, *Der Bau des epischen Werks*, (1929), Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag GmbH, 2013

²³ Michel VANOOSTHUYSE, « Du Döblinisme – Petit introduction à l'œuvre de Döblin », *ed. cit.*

²⁴ Alfred DÖBLIN In *Ibid.*

²⁵ Alfred DÖBLIN In *Ibid.*

Babylonische Wanderung est une illustration efficace de la grande liberté et de l'anticonformisme littéraire de Döblin. Par le choix de son personnage principal tout d'abord : Conrad est un Dieu déchu de sa Babylone céleste qui, en compagnie de deux autres divinités babyloniennes déchues, Georges et Waldemar²⁶, se met à parcourir la terre pour apprendre à devenir un homme : telle est sa punition pour avoir été un dieu tyrannique. Son voyage terrestre l'entraîne de Babylone, la cité en ruines vers Bagdad, Istanbul, Zürich et finalement Paris. L'incipit burlesque montrant Conrad endormi alors que son royaume s'effondre cède la place à une tonalité plus tragique, à mesure que les protagonistes avancent vers l'Europe, et à mesure que Conrad apprend de sa condition d'homme.

En 1932, une étrange image, dont je ne compris 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 ? Je ne le compris vraiment qu'en écrivant cette histoire de migration babylonienne. C'était le sentiment que j'avais de ma situation désespérée. C'était le sentiment, devenu insupportable, d'une faute, de nombreuses fautes, d'une grande faute, 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 ? Conrad – c'était le nom de mon Dieu – refusait d'expier ; il résista jusqu'à la fin, s'enferma dans le rire, sans expier²⁷.

Cette image éminemment burlesque, en devenant inspiratrice de tragique au fur et à mesure que le voyage l'éloigne de sa condition initiale de dieu est une véritable invention narrative qui permet la mise en questionnement de l'homme, interrogation qui n'est pas sans rappeler la question posée par Céline par le cheminement de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*.

Bardamu, le personnage principal de *Voyage au bout de la nuit*, part à la guerre dans le Nord de la France dans la première partie du roman, puis en Afrique, en Amérique. Lorsqu'il revient en France, il s'installe comme médecin de banlieue à Rancy. Au cours de ces diverses pérégrinations, la voix de Bardamu interroge la véritable nature des hommes et réalise par le biais de l'image contenue dans le titre une quête de la noirceur de l'âme des hommes.

²⁶ Le choix du prénom du protagoniste principal, puisque nous aurons l'occasion de comparer les voyages en Afrique de Bardamu avec celui de Joseph Conrad, n'apparaît pas comme référence à l'auteur d'origine polonaise. Si l'auteur a choisi des noms à consonance typiquement germanique pour nommer ses personnages, c'est bien pour alimenter une tonalité burlesque.

²⁷ Michel VANOOSTHUYSE, *Voyage babylonien* (préface), traduit de l'allemand par Michel Vanoosthuyse, *Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, (1934). Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 2007., p. 9-10.

Les romans de Döblin dialoguent, posant une question qui renvoie la balle à une autre²⁸ dans un autre roman. Ainsi, la question posée par le biais du voyage d'un dieu déchu sur terre expiant sa faute dans *Babylonische Wanderung*, nous a paru tout à fait intéressante pour éclairer la fonction de l'écriture du voyage chez Céline. Malgré la différence de ton, d'écriture, de style manifestes entre les deux œuvres, nous avons perçu et interrogé le trait commun de la fonction de l'écriture du voyage comme prétexte à discourir sur la condition de l'homme et à mettre en scène l'expérience humaine.

Le voyage de Bardamu sur la terre est très différent du voyage de Conrad, le premier apparaissant plus préoccupé par la condition sociale de l'homme que le second. Cependant, au cœur de la question posée « comment être un homme ? » pointe un débat d'époque. N'oublions pas les parcours communs de Céline et Döblin, tout deux confrontés au spectacle de la guerre, et à celui de la misère du corps blessé. Ces deux aspects transparaissent dans ces deux écritures du voyage *a priori* sans point de comparaison. Nous avons vu affleurer dans leur approche de l'homme contemporain, la représentation d'une humanité en rupture.

Les deux auteurs partagent encore au cœur même de l'élaboration de ce discours, la revendication d'une grande liberté littéraire et du jeu des codes esthétiques. La figure du voyage est le trait pertinent de l'affirmation de cet affranchissement des conventions littéraires. Dès le titre, les auteurs ne promettent au lecteur ni un roman de voyage classique, ni un roman réaliste classique : sinon pourquoi de tels images ?

En définitive, l'intérêt pour la thématique du voyage ne leur sert pas à dire l'ailleurs ou la découverte de l'autre dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*, mais est plutôt la quête d'une posture universelle de l'homme dans le monde, et Céline et Döblin innovent par la forme qu'ils donnent au voyage dans leurs œuvres.

Leurs voyages sont des prétextes pour parler non pas de l'exotisme, ni de la curiosité pour l'ailleurs, mais bien d'un questionnement existentiel et universel centré sur l'homme qui ne saurait être borné dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* à des limites géographiques ou à des horizons divers.

Bardamu poursuit ce qui lui échappe de lui-même et qu'il ne trouvera que lorsque son récit pourra s'achever, et Conrad, dieu babylonien condamné à l'humanité, arpente les routes terrestres afin de comprendre ce qu'il a fait en tant que Dieu et par-dessus tout, comment être

²⁸ « Chaque livre se termine pour moi par un point d'interrogation. Chaque livre renvoie à la fin la balle à un autre », Alfred DÖBLIN In « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », *ed. cit.*

un homme. Les protagonistes, sous couvert d'être les jouets du hasard courent après eux-mêmes, cherchant comme on a l'habitude de le dire non pas à donner un sens à leur vie, mais un sens à l'existence. Comment Bardamu et Conrad questionnent, au fil du voyage cette interrogation profonde : « Qu'est ce qu'être un homme ? ».

Cette problématique nécessite de comprendre comment les deux auteurs ont questionné les origines du mal chez l'homme et l'idée de civilisation et d'analyser comment Céline et Döblin se servent du roman pour donner leur point de vue sur le monde qui les entoure.

Dans une première partie, nous verrons que les deux auteurs ont utilisé les procédés propres à la littérature de voyage pour articuler cette question et se sont néanmoins affranchis sur le plan formel d'une tradition de littérature de voyage. En effet, le voyage est un outil narratif au service de l'écrivain pour dire l'évolution, la mutation d'un personnage au travers de rencontres. Dans ces œuvres, le voyage ne constitue pas l'objectif du romancier qui s'attacherait à faire découvrir l'Afrique, l'Amérique ou encore le Moyen Orient.

En revanche, Céline n'omet pas de peindre les faits marquants de son époque : la guerre, la colonisation, la banlieue, le capitalisme. Comme le souligne Henri Godard : « *il avait d'abord extrait de son expérience, pour les prêter à Bardamu, ses rencontres avec les phénomènes le plus représentatifs du siècle : la guerre, la colonisation, la vie et le travail industriel moderne dan le nouveau monde, et les conditions de vie des petites gens dans les banlieues des villes européennes* »²⁹. Döblin explore tout un panel de mondes de l'Orient à l'Occident. La vision totalisante que permet narrativement le voyage conforte la tentation de représentation réaliste de totalité du monde de la tradition réaliste.

Nous interrogerons donc l'héritage réaliste de *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*, et par quels jeux romanesques Céline et Döblin ont dépassé les conventions de représentation du réel pour questionner finalement une réalité en arrière-plan. Par le biais de la scène de la galère chez Céline et par celui du récit burlesque et fantastique de la chute de Conrad sur terre chez Döblin, et par des éléments antiréalistes, les deux auteurs ont creusé la réalité en arrière du monde visible, celle du tragique de la condition humaine.

Nous interrogerons ces détournements comme des espaces romanesques où s'épanouit leur liberté d'écriture et qui donnent aux romans une matière mouvante et un outil de questionnement de l'homme.

²⁹ Henri GODARD, *Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*. Paris : Gallimard, Foliothèque, 1996., p. 12-13.

Dans une seconde partie, nous interrogerons deux lieux emblématiques dans les voyages de Bardamu et Conrad, l'Afrique et la Mésopotamie, comme deux illustrations de la problématique de l'homme à l'état de nature. Le jeu romanesque de la part de Céline et Döblin permet de déplier à contre emploi deux figures de représentation : la remontée du fleuve au cœur de la jungle dans *Voyage au bout de la nuit*, et les fouilles archéologiques dans le site de Babylone dans *Babylonische Wanderung*. Ces mises en scène traditionnellement attachées à la littérature de voyage et incarnant symboliquement des lieux d'origine de l'humanité, subissent un détournement empreint d'humour, qui sur le plan du roman, souligne une liberté de ton et une liberté formelle. Ces détournements révèlent d'emblée un discours critique sur la nature de l'homme.

Dans une troisième partie, nous examinerons les modalités de représentation du réel par le biais de l'expérimentation que permet l'écriture du voyage chez Céline et Döblin.

Les jeux romanesques et les discours contenus dans ces mises en scènes narratives sont des tentatives de traduction du réel et de ce qui appartiendrait à une réalité dissimulée, observée par les personnages. Ces derniers sont un moyen d'exploration du réel, un outil d'observation chez les deux auteurs.

Céline et Döblin ont suggéré la posture d'un personnage expérimentant l'existence, ou encore d'un « personnage-sonde » comme le qualifiait Döblin.

Nous tenterons de comprendre pourquoi les deux auteurs ont été marqué par cette notion d'expérimentation, que ce soit parce que c'était un trait d'époque - en effet, les colonies, le communisme, le capitalisme ont été vécu comme autant de modèles expérimentaux de sociétés – ou au niveau personnel, puisque les deux médecins de formation ont été baignés par le discours de la science comme théorie expérimentale d'observation du monde.

Le corps est au centre de cette notion d'expérimentation du monde par le voyage chez Céline et Döblin. Leur regard de médecins leur permet d'ausculter le monde par le biais du roman, mais aussi parce que, pour eux, la médecine était déjà un élément de réponse aux questionnements de Céline et Döblin. Dans *Voyage et destin*, Döblin revient sur ses motivations : « *Pourquoi avais-je commencé des études de médecine ? Parce que je voulais*

une vérité qui ne fût pas passée par des concepts et, par suite, diluée et effilochée. »³⁰. Ceci a affiné non seulement leur discours sur l'homme mais aussi a délimité leur style, leur écriture du monde. Nous définirons la corrélation de leur stylistique avec le mouvement engendré par le voyage, le mouvement de l'expérimentation.

Nous nous attacherons à identifier par quels procédés, Céline et Döblin ont expérimenté le réel pour aller au-delà d'une convention de représentation du réel et comment ce projet d'expérimentation du réel, porté par la figure du héros, traduit dans leur style une crise de la représentation.

Dans une quatrième et dernière partie nous interrogerons la posture du cynisme comme proposition commune aux deux auteurs.

Le cynisme est tout d'abord un jugement que Döblin, dans sa correspondance avec Elvira Rosin portait sur l'œuvre de Céline, alors qu'il avait lu *Voyage au bout de la nuit* : « *Céline est un cynique nihiliste* »³¹.

Mais cette posture n'est pas étrangère aux représentations de Döblin non plus. Le roman est pour lui le moyen de poser une question, une manière de penser (*Art denken*) pour Döblin.

Novateur épris de liberté, expérimentateur maniant les formes d'art avec un brio étourdissant, adepte voluptueux de la modernité, il n'aime pas à répéter ni s'attarder sur un terrain artistique déjà conquis. Tout cela rend peut-être moins simple l'accès à son univers poétique ; un univers qui reflète le monde réel, comme chez tout vrai romancier, et où cependant règne la plus vagabonde des imaginations. L'imagination créatrice toujours en éveil et les procédés rigoureux du naturaliste qui rassemble patiemment des notes, avec, parfois, une apparence de cynisme : telles sont les deux composantes majeures du poète Döblin³².

La question du cynisme est non seulement un questionnement commun aux deux auteurs mais un questionnement d'époque : comment Céline et Döblin ont-ils pensé l'homme face à l'existence ?

L'importance de la guerre n'est pas négligeable dans cette question car en ayant détruit la confiance de l'humain en lui-même, elle a provoqué une crise de l'humanisme. Céline et Döblin l'ont ausculté à travers leur voyage au cœur de la condition humaine et ont proposé, en

³⁰ Alfred DÖBLIN, *Voyage et destin*, ed. cit., p. 144.

³¹ « Céline [...] ist ein [...] cynischer Nihilist », Alfred DÖBLIN, lettre à Alvira Rosin, 1. VII. 38, In *Briefe*, Olten Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, 1970., p. 226, c'est nous qui traduisons.

³² Hermann KESTEN, [en ligne], « Esquisse pour un portrait de Döblin », <http://www.alfred-doblin.com/portrait/esquisse-pour-un-portrait-de-doblin/>

l'incarnant dans leurs personnages, une posture possible pour faire face à ce nouvel état de l'homme. Le cynisme moderne est d'autre part bien différent du cynisme antique. Nous tenterons de comprendre sur quels constats de la condition humaine, cette posture s'enracine. Si Céline apparaît volontiers cynique, nous tenterons de comprendre les enjeux d'un tel positionnement et comment Döblin se positionne sur cette question.

Comme nous l'avons dit au début de cette introduction, si *Voyage au bout de la nuit* a été largement salué par la critique, et fut un véritable succès de librairie, *Babylonische Wanderung* a connu une réception bien différente. Il faut tout d'abord savoir que si le roman de Céline a été disséqué, exploré, étudié sous tous les angles, le roman de Döblin fait sans doute parti de sa production la plus négligée. « *Le jugement critique que Döblin porte sur son roman et son héros, Konrad, incapable de repentir, a contribué à en faire un texte très peu considéré par les germanistes. Il fut souvent réduit à sa qualité de « roman de l'exil », cela, bien que Döblin n'eût vécu que neuf mois en exil (son exil durera encore 12 ans) lors de l'achèvement de sa rédaction* »³³.

Il existe cependant une thèse de doctorat de Patrick O'Neill³⁴ dans laquelle cet auteur analyse de manière thématique et détaillée le roman : composition, personnages. Hermann Kesten³⁵ est sans doute celui qui a participé à la réhabilitation de cette œuvre dans le paysage littéraire : « *Pour Hermann Kesten, un des rares contemporains de Döblin bienveillants à l'égard du roman babylonien, ce dernier est « un roman extraordinairement comique » à « une époque tragique* »³⁶.

Michel Vanoosthuyse apporte un éclairage précieux de l'œuvre de Döblin grâce à ses articles et publications : « les femmes dans l'œuvre d'Alfred Döblin »³⁷, « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin »³⁸, « Une imagination exacte »³⁹ ou encore son ouvrage *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*⁴⁰ a été d'un éclairage

³³ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 54-55.

³⁴ Patrick O'NEILL, *Alfred Döblin's Babylonische Wandrung: a study*. Bern: Herbert Lang, Canadian studies in German language and literature, 1974.

³⁵ Hermann KESTEN, « Alfred Döblin, Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall », In: *Die Sammlung*, 1 1933/34, pp. 661 et suivantes.

³⁶ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 53.

³⁷ Michel VANOOSTHUYSE, « Les femmes dans l'œuvre d'Alfred Döblin », Conférence donnée à Epinal en 2009, lors d'une série de manifestations organisées en l'honneur de Alfred et Wolfgang Döblin : <http://www.alfred-doblin.com/hommages-et-critiques/alfred-doblin-femmes-oeuvres/>.

³⁸ Michel VANOOSTHUYSE, « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », *ed. cit.*

³⁹ Michel VANOOSTHUYSE, « Une imagination exacte », *ed. cit.*

⁴⁰ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, *ed. cit.*

précieux. Cet auteur a consacré un article en 2012 sur la notion de retour⁴¹ dans *Babylonische Wanderung* et la place de l'Orient qu'il nous a communiqué gracieusement. La thèse de Catherine Gouriou publiée en 2012 sur la place du mythe dans l'œuvre d'Alfred Döblin offrait un travail particulièrement intéressant sur cette œuvre délaissée.

Le voyage dans *Voyage au bout de la nuit* n'a pas fait l'objet d'une étude dans son ensemble mais de fragments du voyage de Bardamu. Pour traiter de cet angle d'étude particulier qu'est la question du voyage chez Céline dans l'abondante littérature critique, nous avons pu nous concentrer sur les analyses d'Henri Godard dans *Une grande génération*⁴², qui consacre un chapitre, « Le mythe du voyage » au périple de Bardamu en Amérique. Marie-Christine Bellosta s'est penchée sur le voyage en Afrique et en Amérique dans son ouvrage *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de « Voyage au bout de la nuit »*⁴³. L'analyse du voyage passe chez Céline par un regard sur ses opinions politiques sur la colonisation, le capitalisme, et nous avons fait appel aux travaux d'Yves Pagès⁴⁴ *Louis-Ferdinand Céline, fictions du politique* et de Jacqueline Morand-Deviller *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*⁴⁵. D'autres critiques ont pris en compte les lieux du *Voyage au bout de la nuit* (*Territoires céliniens : expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L. F. Céline*⁴⁶ d'Alain Cresciucci, *L'Univers de la cruauté*⁴⁷ de Pierre Verdaguer) comme objets d'étude. L'étude du corps de Jean-Pierre Richard dans *Nausée de Céline*⁴⁸ a été particulièrement indispensable pour définir une écriture de la mouvance chez Céline. Enfin, la question du cynisme chez Céline a trouvé un point d'appui inestimable avec l'ouvrage de Jean-François Louette *Chiens de plume : du cynisme dans la littérature française du XX^e*

⁴¹ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, voyage retour. A propos de *Voyage babylonien*, d'Alfred Döblin », 2012.

⁴² Henri GODARD, *Une grande génération : Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon, ed. cit.*

⁴³ Marie-Christine BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de « Voyage au bout de la nuit »*, Paris : CNRS éditions, CNRS littérature, 2011.

⁴⁴ Yves PAGES, *Louis-Ferdinand Céline, fictions du politique*, Paris : Gallimard, Tel, 2010.

⁴⁵ Jacqueline MORAND-DEVILLER, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*. Edition revue et mise à jour. Paris : Écriture, Céline et cie, 2010.

⁴⁶ Alain CRESCIUCCI, *Territoires céliniens : expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L. F. Céline*. Paris : Klincksieck, Aux amateurs du livre, 1990.

⁴⁷ Pierre VERDAGUER, *L'univers de la cruauté : une lecture de Céline*. Genève, Paris : Droz, Histoire des idées et critique littéraire, 1988.

⁴⁸ Jean-Pierre RICHARD, *Nausée de Céline*, Lagrasse : Verdier, Verdier poche, 2007.

*siècle*⁴⁹ publié en 2011, questionnant le cynisme chez les auteurs français du XX^{ème} siècle. Si ce dernier ne s'est pas intéressé directement à Céline, cet ouvrage nous a donné des ouvertures sur l'état de la question du cynisme moderne.

Le voyage, qui connaît un regain de vitalité au cœur de la période de l'entre-deux-guerres, permet d'expérimenter ce qu'est être un homme dans un monde plein de désillusions. Il appartient désormais, à travers la voix de Céline et Döblin, de circonscrire ce qu'il reste de l'humanité et ce qu'être un homme implique désormais face à ces transformations existentielles.

⁴⁹ Jean-François LOUETTE, *Chiens de plume : du cynisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Chêne-Bourg : La Baconnière, Nouvelle collection Langages, 2011.

Partie 1.

Écriture du voyage comme contestation du modèle romanesque

« Comment conter une histoire dès lors qu'on la fait d'abord éclater en représentations diverses ? Comment peindre les drames qui naissent des rivalités et des aventures quand toute l'attention se portait sur les abîmes du moi ? »⁵⁰

Introduction

Dans l'histoire de la littérature, *Voyage au bout de la Nuit* et *Babylonische Wanderung* n'appartiennent ni à la catégorie des récits de voyage, ni à celle des romans sur le voyage. Cependant, une certaine approche du thème du voyage est centrale pour Céline et Döblin et représente un axe autour duquel s'organise la narration des deux œuvres.

Nous verrons dans un premier temps que l'utilisation par Céline et Döblin des artifices de ce genre littéraire tels que les représentations de l'ailleurs, l'exotisme et le déplacement dans l'espace et le temps, leur permet de faire du voyage une figure allégorique qui accompagne, au cœur du discours de l'écrivain, la quête de l'homme. Céline l'annonce dès le début de son roman : « *Notre vie est un voyage* »⁵¹.

Les temps de pérégrinations et l'orchestration que ces mouvements insufflent au récit et à sa structure sont particulièrement révélateurs de cette affiliation à la littérature de voyage. Mouvements du voyage et mouvements narratifs sont étroitement liés. Que dévoile le mouvement de la démarche existentielle de l'homme et de sa manière d'interroger sa condition ?

Céline et Döblin utilisent le voyage comme élément de questionnement de la forme romanesque. Le contexte de crise de l'entre-deux-guerres marquée par les conflits politiques et l'instabilité économique des états européens se répercute sur le rôle mouvant des écrivains qui cherchent une fonction à tenir dans ces sociétés. La crise de la pensée, qui se joue dans les années 1920 et 1930 sur les plans politique, social et économique, entraînant des changements

⁵⁰ Michel RAIMOND, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : Jose Corti, 1966., p. 488.

⁵¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed.cit., p. 4.

dans la représentation du monde, se lit dans la production littéraire de cette époque. Le roman de l'entre-deux-guerres interroge le « *massif romanesque du réalisme et du naturalisme* »⁵² :

l'évolution des mœurs, l'histoire des idées, les changements dans les habitudes de penser et de sentir, font apparaître, à certains moments, un divorce entre des formes conventionnelles et les exigences nouvelles encore confuses qui n'ont pas trouvé les moules dans lesquelles elles s'exprimeront. La crise du roman, certes, c'était d'abord cette effervescence de débats et de polémiques : mais c'était aussi le trouble profond dont tous ces propos n'étaient que les remous de surface. Telle était l'ambiguïté de cette crise : paroles en l'air et métamorphoses en profondeur. [...] en marge d'une production traditionnelle, s'est constituée, de 1890 à 1930, une littérature romanesque pénétrée d'intentions nouvelles et de techniques inédites. [...] les œuvres qu'écrivaient Gide ou Proust, Giraudoux ou Montherlant, échappaient par bien des côtés aux cadres traditionnels du roman. Les excès du naturalisme, les innovations poétiques de Baudelaire, de Rimbaud ou de Mallarmé, ont orienté le roman vers les voies nouvelles du rêve, de l'imagination ou du souvenir...]⁵³.

D'un point de vue romanesque, les écrivains semblent remettre en question l'héritage d'une tradition réaliste du XIX^{ème} siècle qui engageait d'emblée les exigences de représentation du monde : de l'illusion de réel à la totalisation, la représentation d'un monde total, saisissable et descriptible, fait de personnages cohérents sur le plan psychique, un monde qui pourrait être dominé par la pensée en somme.

Nous interrogerons le roman par le biais de la pensée de Lukács, qui n'a eu de cesse de spéculer que si la forme épique dont découlent toutes les formes romanesques était dans un perpétuel déclin, l'esprit de l'épopée orchestrerait toujours le fondement du roman sur le plan formel.

La représentation du monde comme un espace clos mettant en relief la représentation de la totalité d'un monde social est battue en brèche par Céline et Döblin qui récusent cette idée de totalisation du monde, de la cohérence des personnages, d'un monde descriptible, d'une hiérarchie des objets et finalement de la clôture d'un monde.

Nous verrons comment dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*, Céline et Döblin prennent des libertés avec le réel et interrogent l'idée de cohérence du monde sur lequel reposait le roman réaliste jusqu'alors. Comment, du point de vue de la forme romanesque, Céline et Döblin ont-ils pensé les attributs du roman traditionnels et réalistes pour dire le réel ?

⁵² Michel RAIMOND, *op.cit.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 12-14.

Il faut donc penser une autre matière romanesque, des citations de figures de discours telle que l'allégorie de la galère, et de formes romanesques telles que le baroque, le fantastique, le burlesque qui épousent le discours du réel comme ils le conçoivent, tout en détournant leur potentiel épique.

Nous verrons enfin comment Döblin et Céline posent les jalons d'un discours complexe sur le parcours de l'homme montrant les limites du roman de formation, et remettant en question la fonction de l'initiation des personnages comme objectif romanesque.

Tous ces coups portés dans la matière romanesque réaliste façonnent de nouvelles formes faites de disparités esthétiques et ménagent un espace où la crise du sens et la crise du réel pourraient enfin être dépassées.

Chapitre 1.

Céline et Döblin : un détournement de l'écriture du voyage

Un regain de curiosité pour le monde caractérise l'esprit d'entre-deux-guerres, et la littérature de voyage voit ses codes bouleversés. Nous questionnerons la manière dont Céline et Döblin s'appuient sur ces changements.

1.1.1. Le voyage dans l'entre-deux-guerres : un renouvellement des formes

Les romans d'aventure connaissent de grands succès de librairie⁵⁴. Dans son ouvrage *L'Aventure*, Roger Mathé les définit comme une littérature en réaction à un climat politique particulièrement mouvementé :

Au début de notre siècle, les doctrines socialistes se propagent, Jaurès prêche la paix universelle et la réconciliation des peuples [...]. Une Canonnière allemande à Agadir, le tsar à Toulon, la troupe en France tire sur les mineurs en grève, on réquisitionne les cheminots, les périls montent en angoisse. Réaction littéraire : toute une littérature de protestation, adoptant la forme du récit d'aventure, renaît⁵⁵.

La vie politique des années d'entre-deux-guerres joue un rôle primordial dans la redéfinition du paysage littéraire en général et transforme plus particulièrement la production des récits de voyage.

Les reportages⁵⁶ suivent l'actualité politique de près, et les grandes idéologies qui ont ébranlé ce début du siècle font naître un genre très spécifique : le récit de voyage politique réunissant à la fois le reportage et le récit de voyage. Ces « documents » sont de plus, au fil des années et des avancées technologiques, accompagnés de photographies⁵⁷ en noir et blanc, puis en couleur.

⁵⁴ Un écrivain comme Georges Simenon s'y est essayé sous le pseudonyme de Georges Sim avant d'écrire ses célèbres Maigret. Il a notamment écrit sur son expérience africaine trois romans : *Le Coup de lune* (1933), *45° à l'ombre* (1936) et *Le Blanc à lunettes* (1937). Pierre Assouline dans sa biographie Simenon, souligne que le romancier succède aux reportages de Gide *Voyage au Congo* (1927) et *Retour du Tchad* (1928) et d'Albert Londres *Terre d'ébène* (1929) et nous apprend qu'il a été « profondément troublé » (Pierre ASSOULINE, *Simenon : biographie*, Paris : Gallimard, Folio, 1996., p. 192) par le roman qu'il vient d'achever en 1933 : *Voyage au bout de la nuit*.

⁵⁵ Roger MATHE, *L'Aventure*, Paris : Bordas, Les thèmes littéraires, 1989., p. 132.

⁵⁶ Le reporter tchécoslovaque Egon Erwin Kisch réalisa une série de reportages dans les années d'entre-deux-guerres notamment sur les Etats-Unis, l'URSS, les ghettos juifs et la guerre d'Espagne.

⁵⁷ Les pionniers du photojournalisme émergèrent dans ces années-là. La guerre d'Espagne fera connaître Robert Capa, qui sera le fondateur de l'agence Magnum, et Gerda Taro. À la croisée des deux mondes, l'écriture tend à la fois vers le roman et le journalisme qui, alliée à la photographie, constituera les futurs reportages. Le rôle de la

Les revues⁵⁸ relatant les reportages de voyage sont publiées massivement. *VU*, *Notre Temps*, ou *Neue Rundschau* et *Europäische Revue*⁵⁹ outre-Rhin fleurissent en abondance. Comme le souligne Michel Trebitsch, l'intérêt pour l'Europe et les voisins européens permet de faire naître un « *milieu intellectuel transnational* »⁶⁰. L'édition et la presse se font l'écho des préoccupations des intellectuels de cette époque.

Celle-ci fera preuve d'ingéniosité non seulement pour montrer le monde, mais aussi pour médiatiser sa découverte par une nouvelle approche de ses beautés et richesses.

Le monde est exploré sur tous les plans : historiques, sportifs, scientifiques et de nouvelles figures de découvreurs du monde et par conséquent de nouvelles formes d'expression du voyage apparaissent.

Les expéditions scientifiques, archéologiques et sportives se multiplient. Döblin fait référence aux célèbres fouilles archéologiques⁶¹ allemandes en Mésopotamie qui ont défrayé la chronique durant les deux premières décennies du XX^{ème}⁶². En effet, les fouilles de Koldewey vont marquer le début du siècle jusqu'en 1917.

L'entrée en scène des Allemands, au tournant de ce siècle marque le début d'une ère nouvelle dans la recherche archéologique. Robert Koldewey à Babylone (1899-1917) et Walter Andrae à Assur (1903-1914) introduisirent, en effet, des méthodes rigoureuses, voire méticuleuses, dans un domaine où avaient longtemps régné la chance, l'intuition et la hâte. La méthode allemande fut rapidement adoptée par tous et c'est sans doute pendant les dix ans qui précédèrent la Première Guerre mondiale et les vingt-deux ans qui la séparèrent de la Seconde que l'archéologie mésopotamienne connut sa période la plus féconde en découvertes majeures⁶³.

Les récits de toutes ces expéditions sont relayés dans la presse sous forme de reportages et mettent en valeur l'Européen voyageur et découvreur des civilisations antiques et primitives.

photo sera extrêmement important dans l'esthétique du reportage, car plus que jamais la médiatisation fait mesurer la limite des mots à rendre compte du réel.

⁵⁸ Elisabeth PARINET, « Relations entre la presse, l'édition et le politique dans les années d'entre-deux-guerres » In *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^{ème}-XX^{ème} siècle*, (pp. 353-357), Paris: Seuil, Points Histoire, 2004.

⁵⁹ Michel TREBITSCH, « Les revues européennes de l'entre-deux-guerres » dans *Vingtième Siècle*, Revue d'histoire n°44, Octobre-Décembre 1994 », pp. 135-138.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1994_num_44_1_3123

⁶⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁶¹ La relique de la porte d'Ishtar, une des huit portes de Babylone, qui porte comme ornement une représentation de Mardouk (tête de dragon) est conservée au musée de Pergame à Berlin.

⁶² « Robert Koldewey, unser Chef, sagte schon in seinem Vorwort, daß wir Sommer und Winter jeden Tag [...] gearbeitet haben. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 69 trad p. 86: « Robert Koldewey, notre chef, dit dans sa préface que nous avons travaillé tous les jours, hiver comme été ».

⁶³ Georges ROUX et Jean BOTTERO, *La Mésopotamie*, Paris : Seuil, Points, 1995., p. 51.

Du fait de cette médiatisation, le reportage est une forme de littérature de voyage accessible au grand public.

Un exemple de l'énergie de cette époque reste sans doute les expéditions motorisées et parrainées par Citroën qui couvriront toute la période de l'entre-deux-guerres. La « *Croisière Noire* » traversera l'Afrique en autochenilles à travers le Sahara d'octobre 1924 à juin 1925. Après ce premier succès, l'édition de la « *Croisière Jaune* », ou « *Mission Centre-Asie* » (sans doute la plus connue) se déroulera entre avril 1931 et février 1932. Devant initialement traverser l'URSS et découragée par des relations conflictuelles entre Paris et Moscou, cette croisière passera finalement en Afghanistan, puis par Bagdad, et enfin en Asie. Citroën se lancera dans sa dernière expédition : la « *Croisière Blanche* » à travers le continent américain qui se conclura par un fiasco en octobre 1934.

Conrad, dans *Babylonische Wanderung* traverse le désert entre Babylone et Bagdad en voiture, suivant le même itinéraire que la Mission Centre-Asie. Le Moyen-Orient est alors un nouveau marché à conquérir, d'où les visites de grandes entreprises comme Citroën, des visites diplomatiques françaises au Moyen-Orient, mais aussi allemandes et italiennes.

Outre son attraction culturelle et historique, le Levant, carrefour entre l'Occident et l'Orient, constitue un point de passage pour de nombreux sportifs ou aventuriers. Ces aventuriers se démarquent par l'originalité de leurs démarches. Des équipées sont ainsi organisées par des Britanniques, des Allemands et des Américains, en deux roues, en avion, en voiture, en ballon, mettant en évidence l'esprit d'aventure de l'entre-deux-guerres. Entreprenant en 1927 le tour du monde en « auto-cyclette » (bicyclette à pétrole), deux Britanniques traversent les Etats sur mandat français pour se rendre ensuite à Bagdad⁶⁴.

En 1927 également, l'aviateur allemand Koennecke, parti de Cologne à bord de l'avion *Germanior*, fait une étape à Alep. La presse syrienne dresse un panégyrique de l'aviateur dans un article du Journal de Syrie, qui le décrit comme « un as allemand, fort connu en aviation », et notamment pour ses exploits en vol : il a obtenu le record de Cologne à Angora sans atterrissage en dix huit heures de vol⁶⁵.

Tous ces voyageurs, qu'ils soient explorateurs, aventuriers, reporters ou chercheurs, n'avaient jamais connu telle médiatisation⁶⁶. La notion de sensationnel est alors parfaitement relayée par la presse et le reportage.

⁶⁴ Nantes, Beyrouth, cart. 2525, Lépissier à Satow, Beyrouth, le 7 juillet 1927 In Anne-Lucie CHAIGNE- OUDIN, « Voyageurs étrangers au levant pendant l'entre-deux-guerres, promoteurs du rayonnement français ? ». <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Voyageurs-etrangeurs-au-Levant.html>.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ L'époque de l'entre-deux-guerres a été particulièrement féconde en nombres de journaux et revues. Ces dernières connaissent un très grand succès car elles allient récits d'expéditions et photos des voyages.

Les récits les plus originaux se multiplient. Les femmes voyagent également et des aventurières comme Annemarie Schwarzenbach, Ella Maillart⁶⁷ ou encore Rebecca West⁶⁸ deviennent célèbres en publiant le récit de leurs voyages. Alexandra David-Neel entre dans la Cité Interdite et raconte son expédition dans *Voyage d'une parisienne à Lhassa*⁶⁹. Agatha Christie relate sa découverte du site d'Ur en Irak en compagnie de son mari Max Mallowman dans *La romancière et l'archéologue*⁷⁰ (1930).

Les pionniers de l'aviation se succèdent dans une course aux records et deviennent les auteurs des récits de leurs expériences. Les défis de l'alpinisme se succèdent.

Cette littérature est passionnante puisqu'elle fait découvrir le monde à travers les yeux de l'aventurier. Les exploits d'Ella Maillart, Alexandra David-Neel, Jean Mermoz, Antoine de Saint-Exupéry, sont écrits à la première personne et donnent la sensation de vécu dont est friand le lecteur de l'époque. Mais cette littérature est aussi particulièrement grisante car elle dépeint un Européen à la conquête du monde, amoureux du voyage, et loin de l'image du colonisateur paternaliste du siècle précédent. L'identification y est bien plus positive pour le lecteur.

Si tous ces exploits sont racontés dans la presse, c'est avant tout pour modifier l'image d'une Europe affaiblie au lendemain de la guerre et piégée par la crise économique de la fin des années 1920.

C'est donc dans cette période particulièrement féconde et propice à la diversité d'écriture dans le genre littéraire de la littérature de voyage que *Babylonische Wanderung* et *Voyage au bout de la Nuit* voient le jour. Döblin se sert d'éléments de l'actualité et du climat de découverte et de conquête, à l'instar de Céline parlant de l'Afrique coloniale et de l'Amérique capitaliste.

Mais si exploits et découvertes techniques se multiplient, certains auteurs traduisent le sentiment oppressant de ressentir les limites de l'homme à découvrir des terres encore

⁶⁷ Ces deux dernières ont d'ailleurs voyagé ensemble en 1939 et 1940 lors d'un périple de plusieurs semaines vers l'Afghanistan. Annemarie Schwarzenbach est Christina dans le récit de voyage qu'a écrit Ella Maillart. (*La voie cruelle : deux femmes, une Ford vers l'Afghanistan*, Paris: Payot, Voyageurs Payot, 2001.)

⁶⁸ Rebecca West relate dans *Black Lamb and Grey Falcon* son périple de 1937 en Yougoslavie. (*Black Lamb and Grey Falcon : a journey through Yugoslavia*, (1941). London : Penguin Books, 2007.)

⁶⁹ Alexandra DAVID-NEEL, *Voyage d'une Parisienne à Lhassa : à pied et en mendiant de la Chine à l'Inde à travers le Thibet*, (1927), Paris : Plon, Presses pocket, 2008.

⁷⁰ Agatha CHRISTIE, *La romancière et l'archéologue : mes aventures au Moyen-Orient*, traduit de l'anglais par Jean-Noël Liaut, *Come, tell me how you live : an archeological memoir*, (1946), Paris : Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2006.

inexplorées. Exploits sportifs et scientifiques au bout du monde ont remplacé le frisson de l'aventure et de la découverte.

1.1.2. Céline et Döblin : une utilisation narrative du voyage

Céline et Döblin ont, au cœur de cette période favorable au renouvellement des formes d'expression du voyage, utilisé le voyage comme figure de discours pour s'éloigner de la littérature de voyage. En effet, Céline et Döblin n'écrivent pas *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* pour le voyage en lui-même, mais pour ce qu'il permet de mettre en scène.

Dans ces romans, le voyage permet d'organiser les déplacements des personnages, la chronologie des événements et de les structurer en différents mouvements.

1.1.2.1. Horizon d'attente des titres

Les deux romans que nous comparons s'organisent autour de la notion de déplacement. Les auteurs présentent une manière de voyager qui ne se contente pas des sols étrangers. *Wanderung* désignant la migration, le vagabondage du personnage et le « bout de la nuit » proposé par Céline assignent au voyage un but abstrait. Ces premières remarques permettent de situer les œuvres en marge du genre de la littérature de voyage.

Au-delà de la continuité narrative de leur roman, si ce n'est l'ellipse temporelle de la moitié de *Voyage au bout de la nuit*, Céline et Döblin ont donné à leur roman le mouvement d'un voyage fait de longues escales dans des villes et pays étrangers.

Cependant, les images qu'évoquent les titres des deux œuvres signalent qu'ils ne sont pas des romans de voyage, et n'appartiennent pas à ce genre. Hélène Lefebvre dissocie les textes dont le voyage est l'objet du texte, et ceux dont il est le contexte⁷¹. Céline et Döblin font référence au genre de la littérature de voyage pour amorcer une réflexion sur le monde et les hommes.

*Wanderung*⁷² évoque une caractéristique du romantisme allemand par l'utilisation de sa figure de proue, le *Wanderer*, et rappelle l'introspection caractéristique du mouvement romantique. Par ce titre, l'auteur allemand renvoie plus à l'explorateur de l'âme qu'à l'aventurier parcourant le monde. Le *Wanderer* est cette figure du vagabond romantique arpentant le monde, dépouillé de tout sauf de son regard sur le monde. En peignant *Le*

⁷¹ Hélène LEFEBVRE, *Le voyage*, Paris : Bordas, Collection thématique, 1985.

⁷² La traduction littérale de *Wanderung* est randonnée, migration.

Voyageur au-dessus de la mer de nuages (1818), Caspar David Friedrich propose une mise en scène de la posture emblématique du Romantisme Allemand. Le tableau représente son sujet en surplomb, de dos, sur le sommet d'une montagne, dans une attitude contemplative. Le spectateur épouse le point de vue du personnage puisque l'on regarde le paysage comme par-dessus son épaule. La position du personnage et la perspective de plongée dans l'obscurité, sous une mer de nuages pourraient évoquer la chute de Conrad et sa posture face au monde après l'anathème lancé par les dieux au début du roman. Le romantisme est remarquable dans sa façon de regarder le monde, faisant sans cesse le va-et-vient entre le moi et le monde, le moi et le paysage. Michel Butor souligne : « *il revient aux écrivains de la période romantique d'avoir montré que l'art de voyager est aussi un art d'écrire.* »⁷³. C'est d'ailleurs en hommage à Goethe que Döblin parodie le *Prologue au ciel* de *Faust*⁷⁴, en rappelant les paroles prononcées par Raphaël lors du dialogue entre les trois archanges : « *Le soleil résonne sur le monde antique dans le chœur harmonieux des sphères ; et sa course ordonnée s'accomplit avec la rapidité de la foudre* »⁷⁵.

Ainsi, l'héritage romantique de la thématique du voyage met en perspective descriptions de paysage et mouvements de l'âme du voyageur.

Les romanciers, [...] sauront tenir compte des changements importants introduits au XX^{ème} siècle dans la pratique du voyage. Les déplacements de toutes sortes vont devenir une donnée importante de la fiction littéraire, dans la mesure où ils constituent désormais une part non négligeable de l'existence. Il n'est pas étonnant que la densité autobiographique de récits où figure en bonne place, et de manière plutôt déterminante, l'expérience de la mobilité, se révèle souvent assez importante. Pour prêter aux différents protagonistes des observations et des impressions qui sonnent juste quant à la découverte de tel ou tel lieu, rien de tel, se disent certains, que de les avoir vécues en personne. [...], l'écriture se trouve associée étroitement au déplacement, comme suscitée par lui et ne s'exprimant pas autrement. En règle générale, le genre narratif met en jeu le déplacement comme la concrétisation d'une rupture, comme le passage du figuré au littéral de diverses formules de renouvellement de soi et de désir d'individualisation, au premier plan desquelles on pourrait placer évidemment celles qui consiste à sortir *des sentiers battus*⁷⁶.

Le déplacement que crée le voyage est une rythmique qui met en mouvement l'âme du voyageur.

⁷³ Michel BUTOR, « Le Voyage et l'écriture » In *Répertoire IV* (pp. 9-29), Paris : Minuit, 1974., p.4.

⁷⁴ Johann Wolfgang Von GOETHE, *Faust*, traduit de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris : Fayard, 2002.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁶ Gérard COGEZ, *Les écrivains voyageurs au XX^{ème} siècle*, Paris : Seuil, Points Essais Lettres, 2004., p. 25-26.

Le héros de *Babylonische Wanderung*, Conrad, a quelque chose du vagabond, qui va de villes en villes. Döblin fait allusion au mouvement quasi-mystérieux de l'âme mise en branle par la cadence de la marche.

Les deux œuvres ont en commun l'idée d'un voyage en forme de longue marche dans la vie. Conrad ou Bardamu voyagent en quête d'une réponse, et ne sont pas des errants sans buts, menés sur la route au gré du vent. Chacun des départs de Bardamu et Conrad est animé d'un désir précis des protagonistes : chercher une meilleure place dans le monde pour Bardamu, et apprendre à être un homme pour Conrad en se rendant de Babylone à Bagdad, puis Istanbul, Zurich, et Paris. Les deux voyageurs cherchent dans ses étapes successives leur place d'homme sur la terre.

La tonalité burlesque dominant largement la narration dans la première moitié du roman empêche tout à fait de considérer les allusions au *Wanderer* ou à Goethe comme une adhésion à la posture romantique dans un autre but que parodique.

Döblin dépeint dans *Babylonische Wanderung* un monde démythologisé, dans lequel Babylone offre également une lecture des villes modernes et occidentales en tant que villes maudites. Ainsi Babylone est l'occasion de figurer sur le plan symbolique un Berlin de l'entre-deux-guerres qui serait un lieu damné.

L'ambiguïté du titre *Babylonische Wanderung* désigne tant le vagabondage d'un Babylonien, qu'une façon de vagabonder à la manière d'un Babylonien. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée dans la dernière partie. Cependant, Babylone pointe la dialectique des villes modernes damnées par la civilisation et le progrès. Ainsi dans *Berlin Alexanderplatz*, le recours à Babylone en tant que référence biblique souligne la décadence du Berlin de l'entre-deux-guerres et en fait une ville maudite des temps modernes, qui abriterait les bas-fonds de l'humanité, un corollaire ironique de la condition humaine en progrès.

Rappelons dans quel contexte personnel Alfred Döblin rédige *Babylonische Wanderung* : il est alors en exil, séparé de sa famille et chassé de l'Allemagne : « *Les premiers livres de Babylonische Wanderung témoignent de la volonté de Döblin d'imposer le grotesque comme réponse à la détresse de l'exil* »⁷⁷. Alfred Döblin puise l'inspiration nécessaire dans la montée du nazisme et la souffrance de l'exil :

Il semble que Döblin essaie, à cette époque, de se définir comme un voyageur, capable de vivre hors d'Allemagne. « *Nous sommes des voyageurs, et c'est notre vie, plus grave, plus vraie, plus digne, que celle*

⁷⁷ Catherine GOURIOU, *Du Fatum au divin*, ed.cit., p. 53.

d'avant, là-bas, dans cet autre étranger. » C'est dans ce contexte que s'explique l'intérêt qu'il porte, à cette époque, au destin des Juifs, au sionisme et au territorialisme. Dans une lettre du 22 Avril 1935 à Walther Franke, Döblin écrit : « *Vous saviez que je suis juif et nous sommes seulement en exil, nous ne sommes certes nulle part, mais aussi partout chez nous* ». Le titre du roman *Babylonische Wanderung*, faisant écho à l'exode du peuple juif après la destruction de Jérusalem, et son sous-titre, « l'orgueil vient avant la chute », tiré de Salomon, paraissent s'inscrire dans cette perspective⁷⁸.

Céline, lui, désigne le but du voyage « *quelque part entre le chronologique et le géographique* »⁷⁹. Le bout de la nuit souligne bien la profondeur d'un voyage mystérieux, effrayant, qui dans le contexte des années d'entre-deux-guerres évoque les profondeurs de l'inconscient et les noirceurs ultimes de l'âme : « *il faut alors continuer sa route tout seul dans la nuit.* »⁸⁰.

1.1.2.2. Une progression narrative au fil du voyage

Les chapitres de *Babylonische Wanderung*, depuis la chute du ciel qui se poursuit ensuite à travers l'Europe, accompagnent la progression spatiale de Conrad, Georges et Waldemar, les trois protagonistes babyloniens condamnés à être hommes sur terre, et à être ainsi détrônés de leur statut de divinités babyloniennes.

Alfred Döblin a fait de chacune des étapes dans les villes un objet littéraire indépendant, ponctué par une arrivée et un départ, illustrant ainsi une de ses théories : « *si un roman à l'instar d'un ver de terre ne peut être coupé en dix morceaux, de telle façon que chaque partie remue pour elle-même, il ne vaut rien* »⁸¹. Ainsi, l'exil babylonien se compose d'autant d'escales et de mondes étrangers les uns aux autres.

Babylonische Wanderung suit la progression du voyage de Conrad. Le premier chapitre, « *Prologue au ciel* »⁸² présente les héros habitants la Babylone céleste : Conrad et Georges.

La description des lieux ponctue le texte et chaque chapitre est consacré à l'un d'eux. Différentes villes emblématiques des civilisations mésopotamienne et moyen-orientale se succèdent : *Babylone* (pp. 41-99 pour l'éd. allemande et pp. 57-115 pour l'éd. française) ;

⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹ David DECARIE, *Metaphorai : poétique des genres et des figures chez Céline*, Québec : Nota bene, Littératures, 2004., p. 69.

⁸⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 378.

⁸¹ Alfred DÖBLIN, In Michel Vanoosthuyse, « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », *ed. cit.*

⁸² « Vorspiel im Himmel », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 9, traduction p. 23.

Bagdad (pp. 99-203 et pp. 115-205), *Constantinople*⁸³ (pp. 203-495 et pp. 205-477). Conrad part ensuite en Europe et traverse *Zürich* (pp. 495-525 et pp. 477-509) et *Paris* (pp. 525-667 et pp. 509-636).

Cependant, à l'intérieur de chacune de ces escales, d'autres mouvements sous-tendent la construction romanesque.

Dans le premier chapitre, le voyage du dieu babylonien, Conrad, débute par sa chute d'un ciel étoilé vers la terre, délimitant ainsi une géographie intermédiaire, entre sa résidence céleste en plein délitement et la Babylone terrestre et contemporaine qu'il rejoint. Il « atterrit » en réalité sur une petite route de campagne au beau milieu de nulle part, et lorsqu'il foule la terre pour la première fois : « *c'était la plaine entre l'Euphrate et le Tigre, près de la vieille route d'Urfa à Nasilia.* »⁸⁴. De manière récurrente, Döblin donne des indications de lieu très précises qui alimentent la tonalité burlesque du texte. Le début du chapitre second « *Début du voyage à Bagdad* »⁸⁵ constitue une entrée en matière logique, puisque sont précisés les lieux et les moyens de locomotion : « *La voiture filait* »⁸⁶. Ce chapitre s'achève par un « *Bagdad, Epitaphe* »⁸⁷. Döblin récite une nécrologie en hommage à la capitale irakienne qu'il ne reverra plus.

Deux grands mouvements rythment la structure du roman d'Alfred Döblin : les moments passés dans chaque ville indépendants les uns des autres et formant des objets littéraires clos, et une narration s'attachant à donner un fil continu du voyage.

Les chapitres quatre et cinq, après le départ de Bagdad, se situent dans la capitale turque et s'intitulent tous deux *Konstantinopel*. La fin de la première partie nous précise en guise de conclusion : « *Nous prévoyons des changements de lieux et autres complications* »⁸⁸. La seconde partie du chapitre *Konstantinopel* amorce donc à la fois la description d'une autre ville qu'il nomme désormais *Istanbul*⁸⁹, et l'analyse d'un autre personnage : Waldemar, divinité babylonienne secondaire qui se révélera être un humain enclin à l'alcool et aux états dépressifs. Cette mutation prépare déjà la suite du voyage vers l'Europe.

⁸³ Cette ville fera l'objet de deux parties.

⁸⁴ « Es war das Flachland zwischen Euftrat und Tigris, an der Alten Straße von Urfa nach Nasilia », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p.44, traduction p. 61.

⁸⁵ « Beginn der Fahrt nach Bagdad », *Ibid.*, p. 102, traduction p. 119.

⁸⁶ « Der Wagen fuhr schnell », *Ibid.*, p. 102, traduction p. 119.

⁸⁷ « Nachruf auf Bagdad », *Ibid.*, p. 201, traduction p. 204.

⁸⁸ « Wir versprechen uns davon allerhand Komplikationen », *Ibid.*, p. 354, traduction p. 349.

⁸⁹ Constantinople a été rebaptisée Istanbul en 1930.

Le départ d'Istanbul⁹⁰ se fait à bord de l'express d'Anatolie vers Paris. Zurich sera une des ultimes étapes. Cette halte est la plus courte du périple, et est constituée de sous-chapitres décrivant des voyages en train.

Le dernier et septième chapitre constitue la dernière étape du périple de Conrad. Döblin situe « *la fin du chemin* »⁹¹ à Paris et dans le Sud de la France. Le faste des villes mésopotamiennes et orientales ne peut faire oublier cette impression de la ville européenne : « *La ville de Paris accueille son hôte exotique dans la plus parfaite indifférence et même, disons-le, avec impolitesse* »⁹². Alors même que son périple a été une succession de villes orientales et occidentales, il semblerait que son dernier mouvement, son installation avec sa famille dans le Sud de la France, se conclue dans un élan de désespoir : « *Aussi grandes que soient les villes, aussi riches et splendides : rien – ne – peut – sortir – d'elles ! [...] Le jugement qui m'a frappé les frappera tous* »⁹³.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le lecteur accompagne les pérégrinations de Bardamu. La première partie du roman décrit le voyage de Bardamu de continents en continents. Il quitte la guerre et la boue des tranchées du Nord de la France pour l'Afrique, et d'Afrique en Amérique, et enfin revient en Europe. La seconde partie décrit ses déplacements en France, de la banlieue vers Paris, de Paris vers Toulouse et de Toulouse vers la banlieue de la capitale où s'achèvent non pas l'itinéraire de Bardamu, mais la vie de Robinson. Ce dernier tient une place importante dans le roman, du fait de la récurrence des rencontres avec le protagoniste. Bardamu rencontre Robinson pour la première fois sur le front pendant la guerre, près de Noircœur-sur-la-Lys (p. 41). Il le rencontre à nouveau une fois revenu du front (p. 107), puis une troisième fois en Afrique, à Bikimimbo (p. 161), Bardamu ne le reconnaît pas tout de suite. La quatrième rencontre a lieu inopinément en Amérique, à Détroit (p. 232), alors que le protagoniste venait de penser à lui. Robinson réapparaît dans la vie de Bardamu à Rancy (p. 270), tandis que ce dernier officie en tant que médecin de banlieue, puis encore une fois, au beau milieu de la nuit cette fois, pour révéler à Bardamu le mauvais coup que fomentent les Henrouille. À partir de ce moment, les rencontres de Bardamu et Robinson ne sont plus fortuites.

⁹⁰ Dans le texte, nous écrivons Istanbul, et non pas Istambul comme en allemand.

⁹¹ « Ende des Wegs », *Ibid.*, p. 527, traduction p. 511.

⁹² « Die Stadt Paris nahm den exotischen Gast ausgesprochen gleichgiltig, sagen mir unhöflich auf », *Ibid.*, p.528, traduction p. 513.

⁹³ « So groß die Städte sind, so reich und herrlich sie sind : es – kann – nichts – aus – ihnen – kommen ! [...] Das große Gericht, das über mich gekommen ist, wird über alle kommen », *Ibid.*, p. 648, traduction p. 617.

Dans une première partie, Bardamu décrit son expérience de la guerre vue du front (pp. 7-48), puis vue de l'arrière (pp. 48-111), son départ sur l'*Amiral Bragueton* et son expérience africaine (pp. 111-184), son départ pour l'Amérique sur l'*Infanta combitta* et son expérience américaine (pp. 181-237). Une fois revenu en France, l'auteur impose au début de la seconde partie une ellipse temporelle de plusieurs années au cours desquelles Ferdinand Bardamu poursuit des études et devient médecin de banlieue implanté à Rancy (pp. 237-377). Un court et dernier voyage à Toulouse (pp. 377-414) perturbe le quotidien de sa triste existence en banlieue. À son retour en région parisienne, il s'installe à Vigny-Sur-Seine (pp. 414-505).

Si on retrouve dans l'ensemble du roman cette sensation de continuité narrative au fil du voyage de Bardamu, une ellipse temporelle signale la transition entre la première et la seconde partie.

Les étapes de *Voyage au bout de la nuit* peuvent être classées en deux catégories : les lieux réels (Paris, New-York, Détroit, Toulouse) et les lieux fictifs (Bambola-Bragamance et Vigny-sur-Seine, Topo, San Tapeta, La Garenne-Rancy). Ces derniers, bien qu'étant des noms inventés par Céline, incarnent respectivement une Afrique et une banlieue parisienne reconnaissables.

D'autre part, la temporalité du *Voyage au bout de la nuit* est disparate : pas de réels repères temporels, de durées ou de dates. Le récit est dominé par le temps de la narration. Celui-ci se déroule dans un présent, qui ponctuellement se retrouve hanté par un passé trop obsédant : les images bouleversantes de la guerre et des colonies africaines.

1.1.2.3. Des mouvements au fil de la vie

Continuité narrative ou discontinuité sont en partie imputables au traitement de la temporalité dans les œuvres, et donc au rythme du voyage. La temporalité est une composante particulièrement importante de l'écriture du voyage, puisqu'elle met traditionnellement en jeu une stylistique et un discours.

Il nous faut donc prendre en compte la temporalité du voyageur dans les fictions de voyage que nous comparons, qui comme le souligne Odile Gannier, est différente de celle du sédentaire et c'est autour de cela que s'organise le récit :

Il a souvent le sentiment de se trouver entre deux états de la civilisation humaine, à l'échelle historique : tantôt ramené en arrière, tantôt projeté vers l'avenir, il ne se situe plus que comme individu. En outre, dès lors qu'il part en voyage, il peut renoncer à compter le temps qui passe avec la même acuité et fait souvent l'apprentissage de la patience : dans le voyage

en Orient, par exemple, la notion différente du temps est une variable importante de la visite. La traversée du désert ou de l'océan, relativise aussi ses perceptions. Le traitement du temps est très variable, car il dépend du temps disponible pour l'écriture, du choix des sujets, du destinataire et du degré de précision dont il se satisfera. Cette temporalité est toujours compliquée du fait de la réécriture postérieure : il existe souvent deux temps distincts, celui du voyage et celui du récit. Dans le cas du journal ou de la lettre, le temps du récit est bien celui du voyage, mais il faut ajouter le temps de la réception, celui de la maturation, ou de l'attente favorable à l'écriture⁹⁴.

En effet, dans *Voyage au bout de la nuit*, le voyage en bateau est l'occasion de discourir sur l'espoir qui pousse quelqu'un à aller en Amérique, et particulièrement l'élan de Bardamu s'y rendant. Dans *Babylonische Wanderung*, le voyage en train de Conrad à travers les steppes désertiques scande la monotonie du paysage au même rythme que sa nouvelle existence d'homme.

L'exotisme et la temporalité, traits pertinents de la littérature de voyage, sont empruntés au genre, mais exploités par les deux auteurs à des fins différentes. Ceux-ci servent tout d'abord de repères chronologiques.

Que ce soit dans *Voyage au bout de la nuit* ou *Babylonische Wanderung*, les moyens de locomotion utilisés par les protagonistes : le train, le bateau, le gufa⁹⁵, la voiture sont des adjuvants classiques de la littérature de voyage. Ils permettent traditionnellement de donner au texte un rythme et un contexte historique.

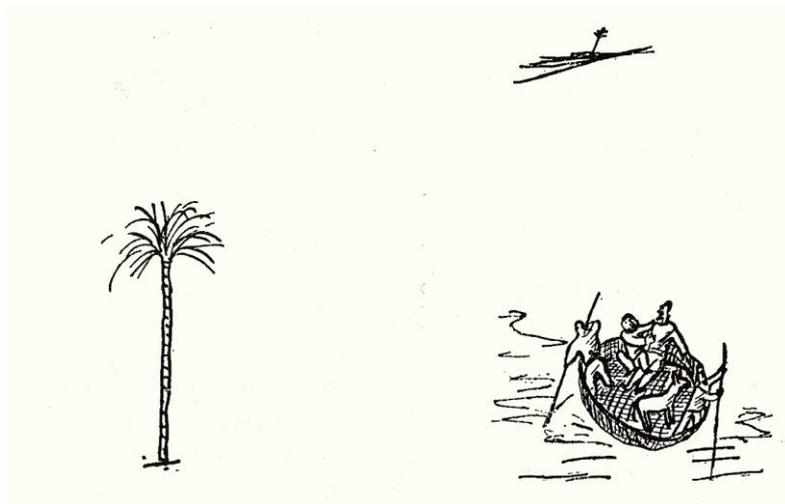


Figure 1 Illustration de la traversée à bord de la gufa.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, op. cit., p. 114.)

⁹⁴ Odile GANNIER, *La littérature de voyage*, Paris : Ellipses, Thèmes & études, 2001., p. 43.

⁹⁵ Le Gufa est un bateau primitif et typiquement originaire de l'Irak, dont le nom générique est coracle.

La ligne sur laquelle voyage Conrad a été inaugurée en 1930, par conséquent, le récit est contemporain de l'époque de la rédaction : « *Conrad était douillettement assis dans le train, le train de Bagdad. Il travers l'Asie Mineure depuis Scutari, franchit le Taurus par des tunnels jusqu'à Muslimija au nord d'Alep. A partir de Basra, il longe le golfe Persique et la rive occidentale de l'Euphrate* »⁹⁶. En 1930, le train était déjà très utilisé dès l'ouverture de la ligne. Il s'agit donc d'un premier signe objectif de l'appartenance de Conrad au monde contemporain.

Alternant les moyens de déplacement modernes comme la voiture, le métro et le train, Conrad connaît aussi les gufas, les bateaux de passeur sur les fleuves mythiques des plaines mésopotamiennes. Céline et Döblin font le récit d'un large panel de moyens de locomotion, confrontant leurs personnages aux voyages solitaires dans les contrées désertiques ou aux voyages en transport en commun dans les grandes villes modernes.

La description des déplacements, marqueurs traditionnels de la littérature de voyage est utilisée par les auteurs différemment de celle de la littérature de voyage classique.

La présence auditive, rythmique de la locomotive est évoquée par la sonorité de la langue : « *La Steppe jaune défilait, steppe jaune, steppe jaune* »⁹⁷. L'itération reproduit le mouvement des roues, et le son monotone renvoie au paysage qui défile sous les yeux du voyageur. Son et image offrent cette sensation de torpeur liée aux voyages en train. Ceci n'est pas sans rappeler la traversée de l'Amazonie en bateau que fait Blaise Cendrars dans *Moravagine*⁹⁸ (1926) où le même procédé stylistique contribue à ralentir la progression, à entretenir le sentiment de ne pas progresser.

Conrad fera l'expérience de la lenteur du Gufa : « *Une gufa est un petit canot construit en branches de palmier dattier, qui possède dans ce pays presque autant d'usages que le chameau* »⁹⁹. La lenteur du voyage évoquée dans cet extrait contraste avec le voyage dans le métro parisien : « *Mais Paris a aussi ses inconvénients. Par exemple le métro. Le métro de Paris est beaucoup trop grand ! Tout le sous-sol de Paris est miné* »¹⁰⁰. Le métro devient le

⁹⁶ « Konrad saß weich im Zug, es ist die Bagdadbahn. Sie läuft von Skutari durch das kleine Asien, in Tunnels durch den Taurus bis Muslimija nördlich von Aleppo. Sie läuft von Basra am persischen Golf, am Westufer des Euphrat entlang », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 207, traduction p. 210.

⁹⁷ « Die gelbe Steppe flog vorbei, gelbe Steppe, gelbe Steppe », *Ibid.*, p. 210, traduction p. 214.

⁹⁸ Blaise CENDRARS, *Moravagine*, suivi de « *Pro domo* », *Comment j'ai écrit « Moravagine »...*, (1926), Paris : Bernard Grasset, Le Livre de poche, 1965.

⁹⁹ « Es [ein Guffa] ist aus den Rippen der Dattelpalme gebaut, jener Dattelpalme, die man hier zu Lande beinah zu ebensovielen Dingen benutzt wie das Kamel », *Ibid.*, p. 114, traduction p. 122.

¹⁰⁰ « Aber Paris hat auch seine Mißstände. Zum Beispiel die Metro. Paris hat eine viel zu große Metro ! Der ganze Boden von Paris sei unterhöhlt », *Ibid.*, p. 533, traduction p. 519.

moyen de locomotion anonyme et public : « *Comme des milliers d'autres dans la ville, Conrad commençait son errance et sa quête* »¹⁰¹.

Ainsi, les traversées en mer, les remontées du fleuve, les voyages dans le désert constituent des points d'appui allégoriques à la retranscription et à la superposition de plusieurs strates de la mémoire, et ouvrent la voie d'un voyage dans le temps ou plutôt d'une exploration de la conscience de l'homme, ce que nous verrons dans la seconde partie.

Par trois fois Bardamu s'arrête dans un lieu précis : pendant la guerre et jusqu'à ce qu'il s'embarque pour l'Afrique, puis son séjour à Rancy (s'ensuivent alors des temps de voyages à Toulouse et à Paris et le Tarapout) ; il s'établit une troisième et dernière fois à Vigny. Pierre Verdaguer souligne dans *L'univers de la cruauté, Une lecture de Céline*, le rapport de l'auteur à la lenteur de son voyage dominé par la fuite et la survie :

Bardamu demeure, jusqu'à la fin du roman, fidèle à son vœu de mutisme qui le protège et garantit sa survie au sein d'un monde hostile. Il ne fait aucun doute que pour lui, le terme de l'errance-fuite est à la fois le signe d'échec et de sagesse. Ne plus partir est enfin comprendre que toute fuite est inutile. Nous pourrions dire que *Voyage au bout de la nuit* [...] se divise en deux grandes parties, la vie errante et la vie immobile¹⁰².

Un paradoxe réside d'ailleurs dans ces longues périodes d'immobilisme au cœur même d'un long voyage : les escales en Amérique, en Afrique pour Bardamu et les longues pauses de Conrad à Istanbul, Bagdad. Au fil du texte, l'impression d'immobilité soulève un paradoxe classique de la littérature de voyage. Céline fait de l'expérience africaine et américaine des étapes du périple au bout de la nuit. Ces récits enchâssés dans l'intrigue sont rapportés par la voix de Bardamu. Comme Döblin, Céline met l'accent sur la distance réflexive du voyage.

La seconde partie du roman commence une fois Bardamu revenu d'Amérique (p. 237). Nous savons simplement qu'il a quitté Détroit : une ellipse temporelle nous renvoie, lecteurs, quelques années plus tard, alors que le protagoniste vit en banlieue en tant que médecin. Il a donc à son retour entrepris des études de médecine, et bâtit une existence : cheminement que l'auteur a choisi de passer sous silence.

Ainsi, si on ne peut les inclure dans le genre de la littérature de voyage, ces derniers s'appuient d'une part sur la chronologie propre au récit de voyage, et d'autre part sur le récit de leur itinéraire comme structure classique du voyage. Cette lenteur et cette immobilité

¹⁰¹ « Da begann Konrad wie Tausende in der Stadt das Wandern und Suchen », *Ibid.*, p. 568, traduction p 541.

¹⁰² Pierre VERDAGUER, *op. cit.*, p. 143.

confirment que les deux œuvres s'inscrivent dans un type de discours qui ne prend pas le voyage comme objet mais comme prétexte.

1.1.3. Un exotisme absent comme regard inédit sur l'ailleurs

L'espace géographique traversé par les protagonistes, la place de l'exotisme et du pittoresque dans la littérature de voyage sont des axes fondamentaux durant cette période de l'entre-deux-guerres, comme nous l'avons vu, marquée par l'attrait de l'ailleurs.

Pendant cette période, les yeux se tournent vers trois grands espaces géographiques : l'Afrique, l'Orient et l'Asie. Ces continents font l'objet d'une abondante littérature exotique : de l'Afrique de Georges Simenon à l'Asie de Stefan Zweig par exemple. La ville constitue également un espace de représentation pittoresque. En effet, les grandes villes connaissent un essor architectural sans précédent : New-York et Paris sont au centre de l'expression de la modernité citadine.

Si ces traits sont communément exploités par les auteurs de littérature de voyage, nous constaterons que Döblin et Céline s'écartent encore sur ce point d'une certaine représentation traditionnelle de l'ailleurs, puisque l'exotisme attendu de l'Orient chez Döblin et de l'Afrique chez Céline est absent. Le pittoresque urbain chez Céline est remplacé par une représentation des citadins. Si Döblin et Céline font une entorse au genre de la littérature de voyage par l'imprécision des repères historiques, l'absence d'indications temporelles et un exotisme quasi-absent, c'est pour tisser un discours dans ces disparités.

1.1.3.1. Anti-exotisme de l'Afrique et de l'Orient

Céline et Döblin, en prenant les codes de l'exotisme à contre-courant, recentrent leurs objectifs d'écriture sur la description d'un homme sur la terre.

La littérature exotique de l'entre-deux-guerres a exploré les grands pôles coloniaux ou d'exploitation économique de l'époque : l'Asie, l'Afrique, et l'Amérique Latine. Au même titre que la colonisation africaine a engendré une abondante littérature, l'exploitation de l'hévéa en Indonésie et en Malaisie inspira *Malaisie* à Henri Fauconnier publié en 1930, *Amok* à Stefan Zweig écrit en 1922. Ces romans mettent en scène les colons européens et l'univers des riches exploitants.

Chez Céline et Döblin, le pittoresque et l'exotisme oscillent entre une vision attendue de ces pays, qui constitue l'horizon d'attente des lecteurs, et le point de vue critique des personnages sur le monde.

Comme Londres, Gide ou plus tard Simenon, Céline à travers Bardamu observe les colons en Afrique, mais ne cherche pas à dénoncer. Il ne cède pas plus aux clichés coloniaux qu'au pittoresque exotique de la jungle luxuriante :

Les aperçus de Céline sur l'administration coloniale restent donc au niveau du sarcasme et ne vont jamais jusqu'à une prise de position contre le système. Pour poursuivre la comparaison avec Gide, alors que le Voyage au Congo avait laissé à ce dernier des souvenirs émerveillés, les impressions d'Afrique du romancier de *Voyage* ne révèlent aucun enthousiasme pour les mythes enchanteurs de ces terres lointaines. La raillerie est omniprésente dans les descriptions céliniennes de la vie aux colonies. C'est en fait un anti-exotisme beaucoup plus qu'un anticolonialisme¹⁰³.

Le traitement de l'ailleurs est particulièrement intéressant chez les deux auteurs, précisément parce qu'ils ont dépouillé l'ailleurs de toute valeur exotique.

Döblin donne une perception inattendue de l'Orient. Les sonorités orientales des noms des villes, Kweiresh, Hilleh, peuplent le livre et soulignent l'inscription exotique du livre. L'Orient a fait l'objet d'une littérature abondante, faite de senteurs et de lumières si singulières. Un lecteur rompu aux récits des orientalistes s'attendrait à des descriptions savoureuses de scènes de rue, d'habits, de la beauté mystérieuse des femmes ou encore du goût des épices. Du pittoresque oriental, le lecteur de *Babylonische Wanderung* retire des impressions de foules colorées, quelques clichés subsistant comme celui des vêtements orientaux. Conrad s'étonne des turbans, des femmes voilées, des habits, de la foule s'amassant dans les marchés :

La vue des Juifs et de leurs maisons remplissait Conrad d'enthousiasme, et leur grouillement le long des murs, avec leurs grandes corbeilles de concombres, d'abricots, de poires, de pain, et au milieu de la rue, les ânes chargés de sacs de charbon de bois, et les Arabes, les Persans, les Turcs, les nègres, tout ce rassemblement. Des femmes étaient accroupies, enveloppées de voiles, le visage découvert. [...] Le commerçant commença à leur proposer des tas de choses, des bonnets de feutre, un vieux harnais, des sacoches en cuir¹⁰⁴.

Les promenades dans les villes font d'une part l'objet de descriptions de plusieurs monuments dont seul le mot « mosquée » dans la liste permet d'identifier la ville comme une ville orientale.

¹⁰³ Jacqueline MORAND-DEVILLER, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰⁴ « Konrad war begeistert vom Anblick der Juden und ihrer Häuser und wie sie an den Häusermauern herunterwimmelten mit großen Körben voll Gurken, Aprikosen, Pfirsichen, Brot und in der Mitte der Straße die Esel mit Holzkohlensäcken und die Araber, Perser, Türken, Neger, was tat sich alles zusammen. Frauen kauerten am Boden, ganz in Schleiern, das Gesicht frei [...] Der Händler fing an, ihnen allerlei anzubieten, Filzmützen, altes Sattelzeug, Ledertaschen », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 122-123, traduction p. 130.

Les édifices de la ville se décomposent en maisons d'habitations, bains, hôpitaux, mosquées, églises, temples. Quelques-uns sont des cinémas, des théâtres, des banques, des magasins. D'autres sont des bazars et des hôtels. Tous ont une allure différente, conforme à leur fonction, à l'époque de leur construction, leur style. Le passant sait à quoi s'en tenir¹⁰⁵.

D'autre part, les traditions religieuses ne sont pas mentionnées, qu'il s'agisse de la pratique des prières ou du ramadan. Le lecteur ne trouvera pas chez Döblin le faste stambouliote de la mythique mosquée Sainte Sophie, ou du coucher de soleil sur le Détroit du Bosphore.

L'évitement de la description se réduisant à une énumération lapidaire montre la volonté de l'auteur de ne pas faire de son récit un voyage pittoresque.

Les stéréotypes classiques de la littérature de voyage orientaliste sont cependant présents : les femmes tourmentent par l'amour, et les hommes par l'escroquerie. En effet, si Döblin exploite un cliché, c'est bien celui de la roublardise des hommes orientaux, réputés dans la littérature menteurs, voleurs et arnaqueurs.

Au pays des *Mille et une nuits*, Conrad croise *Aladin et les 40 voleurs*. Lorsque Conrad et Georges veulent s'associer à leur professeur de langue, Nadji, pour fouiller le site de Babylone en quête d'un trésor, les Babyloniens ne tardent pas à être victimes de la tromperie de l'homme oriental. Cet aspect devient bientôt un trait typique : « *Jamais je n'aurais cru qu'autant de friponnerie et de tromperie pût se rencontrer en un seul endroit* »¹⁰⁶.

L'Orient incarne aussi la sensualité des femmes : Conrad apprend en Orient l'art de l'amour, les nuits charnelles et les déceptions amoureuses. Bagdad est pour lui la ville de l'initiation au sexe. À Istanbul, Waldemar est piégé par Maleïka, une gitane qui lui administre un philtre d'amour : « *Elle voulait l'ivresse de l'amour pour lui prendre son argent* »¹⁰⁷. Les femmes orientales, comme les hommes sont menteuses, voleuses et arnaqueuses. Cependant, aucune de ses amantes ne sera l'objet d'une description physique.

Döblin n'évite pas les clichés, mais ne veut pas les exploiter comme d'autres écrivains voyageurs l'ont fait avant lui. « *Il faut dire que l'amour dans notre ville n'est pas une nouveauté. Si vous parcourez Bagdad et ses environs, vous rencontrerez bien des signes*

¹⁰⁵ « Die Häuser in der Stadt sind Wohnungen, Bäder, Hospitäler, Moscheen, Kirchen, Tempel. Einige sind Kinos, Theater, Banken, Warenhäuser. Einige Bazare, Hotels. Alle sehen verschieden aus entsprechend ihren Zwecken, der Zeit ihrer Entstehung, ihrem Baustil. Wenn einer an ihnen vorübergeht, so weiß er gleich, womit ers zu tun hat », *Ibid.*, p ; 392-393, traduction p. 386.

¹⁰⁶ « Ich hätte nie geglaubt, daß sich soviel Gaunerei und Schwindel an einen Ort zusammendrängt », *Ibid.*, p. 183, traduction p. 186.

¹⁰⁷ « Sie aber wollte die Betäubung der Liebe, um ihm Geld wegzunehmen », *Ibid.*, p. 363-364, traduction p. 358.

d'érudition et de piété, mais aussi un étonnant monument d'amour conjugal »¹⁰⁸. Cette tournure semble économiser à l'auteur l'analyse du rôle de l'amour dans le pittoresque traditionnel oriental. Si l'Orient ou la Turquie sont célèbres pour les senteurs des épices aux noms chantants, rien ne transparaît dans le regard que porte Conrad sur les choses qui l'entourent.

Loti a évoqué une Istanbul odorante et captivante, que Döblin a éludée. Ce dernier ne cherche pas à dépeindre un pays du ravissement des sens. Et si pour Loti encore, la Turquie et Istanbul rappellent le calvaire des *Désenchantées*, des femmes en mal de modernité, Döblin ne fera pas évocation du cliché de la femme orientale prisonnière de sa condition et celles qu'il rencontre sont bien plus modernes que lui. On retrouve, en revanche, la tragédie de l'amour impossible dans la mort d'Alexandra.

Là où Pierre Loti évoquait les mystères de la capitale turque et ces lumières changeantes, Döblin prend le contre-pied et fait rimer *Constantinople* avec « *Conservatoire, consonance, nous nous rapprochons de Constantinople, consortium, conspiration, constable...* »¹⁰⁹. Mais pour Döblin, c'est avant tout une ville qui, à son image, a voyagé dans le temps, « *Byzance la ville aux sept collines, sur une langue de terre triangulaire entre la corne d'or et la mer de Marmara, Constantinople. Istanbul, foyer de l'Islam, porte de la béatitude* »¹¹⁰.

Pour Döblin, l'Orient est avant tout « *livresque* »¹¹¹ et incarne pleinement un pan de l'Histoire qui lie l'Occident à ses origines barbares et ses instincts colonisateurs, il n'est pas l'occasion d'un récit de voyage traditionnel. L'exotisme s'écrit par défaut chez Döblin. En creux, il avoue au lecteur que le propos n'est pas la découverte de l'ailleurs, et que le déplacement sert un tout autre dessein.

Les descriptions de l'ailleurs sont chez Céline et Döblin des temps descriptifs pertinents inclus dans une structure narrative, dans la mesure où les deux auteurs témoignent de la distance prise avec le genre du voyage. Les modèles de l'homme américain et colonial en Afrique deviennent des points de comparaison pour Bardamu, de même que le modèle turc ou bagdadi pour Conrad, avec leur propre manière d'être des hommes.

¹⁰⁸ « Immerhin ist auch in unserer Stadt die Liebe keine Neuigkeit. Ja, Sie werden, wenn Sie Bagdad und die Umgegend durchstreifen, Zeichen der Gelehrsamkeit und Frömmigkeit antreffen, aber auch ein wundersames Denkmal der Gattenliebe », *Ibid.*, p. 147, traduction p. 155.

¹⁰⁹ « Konservatorium, Konsonanz, wir nähern uns Konstantinopel, Konsortium, Konspiration, Konstabler ...] », *Ibid.*, p. 216, traduction p. 221.

¹¹⁰ « Byzantion, Siebenhügelstadt, auf dreieckiger Landzunge zwischen Goldenem Horn und Marmarameer, Konstantinopel. Istanbul, Herd des Islam, Pforte der Glückseligkeit », *Ibid.*, p. 227, traduction p. 232.

¹¹¹ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, voyage retour. A propos de *Voyage babylonien* », d'Alfred Döblin, *ed. cit.*

Céline veut parler de l'homme plus que de son environnement. En effet, en faisant le récit d'un homme partant en Afrique, il reproduit le mouvement de nombreux voyages d'Occidentaux dans les années d'entre-deux-guerres, de même que le voyage de son protagoniste en Amérique rappelle l'itinéraire de nombreux Européens de cette époque, en quête du rêve américain.

Cependant, le point de vue de Céline est original : *Voyage au bout de la nuit* constitue un contrepoint à la littérature de fiction coloniale. Bardamu, et à travers lui Céline¹¹², n'ont pas le même regard sur l'Afrique que Gide ou Londres dont les dénonciations apparaîtront dans des récits de voyage ou reportages tels que *Voyage au Congo*¹¹³ et *Retour du Tchad* de Gide, ou encore *Terre d'ébène*¹¹⁴ d'Albert Londres.

Gide propose un regard critique sur la colonisation qui le conduit à s'interroger lui-même sur son parcours et ses attentes de ces terres inconnues : « *Quel démon m'a poussé en Afrique ? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays ? J'étais tranquille. À présent je sais ; je dois parler... Je veux passer dans la coulisse, de l'autre côté du décor, connaître enfin ce qui se cache, cela fût-il affreux. C'est cet « affreux » que je soupçonne, que je veux voir.* »¹¹⁵. Loin de vouloir témoigner à la manière de Gide, qui désormais face à sa conscience veut parler et raconter, Céline cherche à planter un décor et une époque qu'il connaît bien.

Céline n'adopte pas dans cette dénonciation et ce ton journalistique, comme Georges Simenon profondément marqué par son séjour en Afrique. Comme Assouline l'explique à propos de Simenon, « *Cette Afrique qui s'énerve ne dit pas merde au colon en particulier, ni au Blanc en général, mais à tous, c'est-à-dire à l'Homme. Incapable d'en dompter la nature,*

¹¹² Louis Destouches a réellement séjourné quelques mois au Cameroun entre 1916 et 1917, comme le raconte Henri Godard dans *Céline*. Son expérience personnelle a donc beaucoup apporté au texte, car Céline a inséré de nombreux détails de son voyage réel dans son *Voyage au bout de la nuit*. « En Mars 1916, Louis Destouches est engagé par la Compagnie forestière Sangha Oubangui pour une période d'essai de six mois, à transformer un contrat d'un an. Traversée d'un mois et demi entre Liverpool et Douala (Cameroun) sur le bateau anglais, l'Accra. Début Juin, après quelques jours passés en ville il rejoint Bikobimbo avec le titre de « surveillant de plantation », en fait pour y administrer une factorerie dans cette région limitrophe du Rio Muni espagnol qui n'a été conquise sur les Allemands qu'en février 1916. Il rejoint son poste sur un vapeur, le Fullah (qui deviendra le Papaoutah dans le Voyage). Le chef de subdivision est le lieutenant d'infanterie coloniale Max Delestrée (« Grappa ») qui a sous ses ordres un sergent (« Alcide »). [...] C'est l'Afrique qui lui inspire ses premiers exercices de vécu (correspondance à Simone Saintu, Des vagues). Et c'est à Freetown qu'est écrit son premier « délire » dans un style qui reviendra bien après » (Philippe ALMERAS, *Dictionnaire Céline*, Paris : Plon, 2004., p. 18-19).

¹¹³ André GIDE, *Voyage au Congo ; suivi de Le Retour du Tchad : carnets de route*, (1927), Paris : Gallimard, Collection Idées, 1981.

¹¹⁴ Albert LONDRES, *Oeuvres complètes*, Paris : Arléa, 2007.

¹¹⁵ André GIDE, *Voyage au Congo, ed. cit.*, p. 112.

écrasé par la torpeur, les maladies, le climat, et l'ennui, il est vaincu par ce continent, noir et monstrueux. Un journaliste était parti pour l'Afrique, un romancier en revient »¹¹⁶.

Céline, refuse l'exotisme, le pittoresque pour « *écrire un monde où il n'y a plus de différence et où tout sombre dans la banalité car les hommes sont partout les mêmes.* »¹¹⁷.

La description de l'Afrique est intéressante chez Céline : l'épisode de la pesée truquée de caoutchouc constitue le pivot de son écriture de l'exotisme. Alors que Bardamu et quelques Blancs prennent l'apéritif, le chef d'une famille de Noirs exploitée tente de négocier le caoutchouc que la femme a transporté sur la tête depuis les profondeurs de la jungle. Un commis indigène l'accueille en l'insultant, l'affublant de sobriquets racistes et finit par les arnaquer, mieux que ne l'aurait fait un Blanc, ce que suggère Bardamu. Il relate à la fois le discours et le parler méprisant des Blancs dans la bouche d'un « colonisé » qui paie une misère le fruit de leur labeur, et les Noirs, qui « *essayaient de comprendre ce qui venait de leur arriver* »¹¹⁸, tandis que revenus à leur apéritif, les colons se tordent de rire. Non seulement Céline fait là un témoignage précis et probablement fidèle du comportement des colons en Afrique, et permet au lecteur de mesurer la distance entre deux mondes : du cynisme de l'homme blanc à l'incrédulité de l'homme africain. Céline va au-delà de l'exotisme colonial pétri de clichés. Le travail de civilisateur de l'homme blanc se retourne contre lui. Jean-François Lavis commente cet extrait qui met en lumière « *l'impassibilité, l'inhumanité de Bardamu* »¹¹⁹ : « *c'est parce que les pratiques colonialistes sont vues à travers les yeux incrédules de la famille d'indigènes que les négriers sont réévalués, précisément dénigrés* »¹²⁰.

Mais Céline n'illustre pas simplement la brutalité occidentale qui s'abattra sur l'autre de manière unilatérale, mais la cruauté en tant que valeur universelle : « *le jugement que Bardamu prononce à l'endroit et des Noirs et des Blancs trouve une origine commune dans ce qui, à ses yeux, les rend responsables de leur situation, respectivement pour les Noirs, cette « passivité d'ahuris » qui les abêtit ; pour les Blancs, cet asservissement à l'emprise des*

¹¹⁶ Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris : Julliard, 1992., p. 187.

¹¹⁷ Bernard ALA VOINE, *Les voyages de Georges Simenon : du récit-reportage à la fiction*, pp. 175-182, dans *Roman et récit de voyage*, textes réunis par Philippe ANTOINE et Marie-Christine GOMEZ-GERAUD, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Imago mundi, 2001., p. 182.

¹¹⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 138.

¹¹⁹ Jean-François LAVIS, *Une Ecriture des excès ; Analyse sociologique de Voyage au bout de la nuit*, Montréal : L'Univers des discours, 1997., p. 156.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 156.

intérêts économiques que suscitent les intérêts partisans du langage »¹²¹. Céline attribue à un commis indigène le parler méprisant des Blancs : « *Viens bougnoule ! Viens voir ici ! Nous y a pas bouffer sauvages !* »¹²².

À défier ainsi les attentes des lecteurs familiers des truismes de la littérature de voyage, Céline et Döblin dévoilent leur propos.

Céline ne s'inscrit pas simplement dans le discours de son époque, comme ces nombreux écrivains voyageurs du début du siècle qui constataient l'épuisement de l'exotisme, dont Pierre Mac Orlan dans son *Petit Manuel du parfait aventurier* (1919) : « *La terre est une vieille prostituée, elle se vend partout.* »¹²³. Pour lui c'est bel et bien à cause de la modernité que les voyages sont devenus moins aventureux : « *La machine a remplacé, dans l'imagination des jeunes hommes, la lumineuse attraction des terres vierges* »¹²⁴.

Pour Céline, l'écriture d'un voyage n'est pas seulement un prétexte pour constater l'épuisement du monde, mais aussi pour questionner la stérilité de l'âme des hommes. Les voyages de Bardamu et de Conrad sont des supports pour discourir de la condition de l'homme confronté au monde moderne et à ses problématiques.

Le voyage devient dans les œuvres l'occasion d'expérimentations, de déambulations et d'allers sans retours.

Ainsi l'exotisme chez Céline, comme chez Döblin se définit en creux. Il n'y a pas d'exotisme possible dans ces voyages-là, car ils sont des voyages vers l'homme. Leur grande inventivité stylistique et l'originalité de leurs œuvres respectives renouvellent le regard porté sur le monde, et disent que leur quête est tout autre.

1.1.3.2. Du pittoresque social et historique au réalisme ?

Céline et Döblin, à travers la figure du voyage, écrivent sur l'homme dans son temps et son époque.

Les lieux que traversent les protagonistes sont représentatifs d'un choix délibéré de Céline et Döblin. En effet, un voyage à New-York ou à Paris ne relève pas du même exotisme qu'un voyage en forêt ou dans les contrées les plus désertiques, car il permet de rendre compte du contexte social.

¹²¹ *Ibid.*, p. 158.

¹²² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 137.

¹²³ Pierre MAC ORLAN, *La clique du Café Brebis* ; suivi de *Petit manuel du parfait aventurier*, Paris : Gallimard, 1991., p. 230.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 230.

Des villes en pleine expansion comme New-York et Paris font l'objet de descriptions architecturales riches et plus diverses les unes que les autres dans la littérature. Les buildings new-yorkais suscitent de l'admiration, le métro parisien devient un lieu de vie inédit : les signes ostentatoires de la modernité fascinent. Le voyage dans les villes marque le témoignage d'une époque, car elles sont une constante d'observation de la condition humaine.

Le spectacle de la ville dans les deux œuvres (New-York, Détroit, Paris chez Céline et Paris chez Döblin) devient un repère temporel et social. En effet, les passages consacrés au voyage dans ces villes renseignent plus sur la vie citadine de cette époque que sur le pittoresque architectural.

Chez Céline, les descriptions de New-York sont aux antipodes de celles faites par Paul Morand.

Lorsque ce dernier visite New-York en 1930 et s'attarde à peindre la ville, comme il le fera plus tard avec Londres, Bucarest, ou Venise, l'écrivain consacre un « *portrait de ville, à l'imitation du portrait humain* »¹²⁵. La découverte de la ville anime le récit et en devient même le sujet. Paul Morand se laisse emporter par l'imaginaire galopant qu'inspire la ville qui ne dort jamais. Ses récits de voyage exploitent pleinement la veine descriptive jusqu'à en devenir des sortes de guides touristiques romancés et des objets littéraires d'une grande originalité. Paul Morand découpe son récit selon sa balade de la ville basse vers la ville haute. Le récit met alors l'accent sur le ressenti de l'auteur et devient le témoignage de son expérience : « *Levant la tête, j'essaie de repérer l'endroit où je me trouvais l'instant d'avant, mais je ne vois que des monuments obliques qui glissent ...]* »¹²⁶. Le récit de sa visite de la ville suit son itinéraire : « *Me voici revenu à la Batterie. Mais au lieu de piquer droit vers le nord...]* »¹²⁷.

Céline et Döblin n'insistent pas sur les descriptions de villes mais sur le mouvement intérieur des protagonistes, en particulier leur déception. Outre la ville du dollar, New-York est une fourmilière où Bardamu se sent plus seul que dans les jungles africaines.

Le récit de Céline, conté par un « *narrateur pourvu à la fois d'une voix et d'une mémoire* »¹²⁸, Bardamu, et celui de Döblin par la voix d'un narrateur omniscient dans

¹²⁵ In Paul MORAND, *Voyages*, Paris : Robert Laffont, Bouquins, 2001., p. 211.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 232.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 237.

¹²⁸ Henri GODARD, *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985., p. 282.

Babylonische Wanderung mettent en scène des protagonistes préoccupés par leur quête, affectant de négliger l'Histoire en train de se dérouler.

Les noms des villes sont des éléments qui permettent d'identifier l'époque à laquelle se déroulent les œuvres, alors même que les auteurs ont cherché à ne pas donner de dates précises ou encore à ne pas faire de références à des événements historiques marquants.

Pour tout élément de repérage chronologique, le lecteur apprend dans l'incipit de *Voyage au bout de la nuit*, lors d'un débat de comptoir entre Bardamu et Arthur Ganate sur la guerre et la race¹²⁹, que le « *Président Poincaré*¹³⁰ »¹³¹ est au pouvoir. Dans *Babylonische Wanderung*, Conrad devient un homme sur terre dans les années 1920-1930, puisqu'il est contemporain de la construction du *Bagdadbahn* et du tunnel que celui-ci traverse : « *À remarquer le tunnel de trois mille sept cent quatre-vingt-quinze mètres qui traverse le massif du Taurus, achevé en octobre 1918* »¹³². Ces détails sont suffisamment rares pour être soulignés.

Céline dépeint à travers la quête de Bardamu la façon dont vivent les Américains par rapport aux Européens. Son regard sur l'Amérique est porté par la fascination de Bardamu pour la nouveauté qu'incarne ce continent : « *Tout ce que je vois ne ressemble à rien, c'est insensé comme la guerre. [...] Je ne connais rien de plus violent dans le domaine de l'oubli. Rien de ce qui constitue notre orgueil n'existe là-bas [...] En Amérique tout est insulte à nous autres [Européens], on se sent « fin lettré chinois » à la fête de Neuilly...* »¹³³. Pour Henri Godard :

...] l'intérêt du voyageur se porte, non sur les monuments culturels, mais sur la vie concrète. Les images des Etats-Unis que retient *Voyage au bout de la nuit*, ce sont les gratte-ciel de New-York et les rues qu'ils délimitent, le cabinet collectif, l'hôtel, le métro aérien, le cinéma, le restaurant libre-service, enfin l'embauche et le travail aux usines Ford de Détroit. Et à travers ces images, Bardamu poursuit lui aussi une vérité intime du lieu, ou plus exactement des hommes qui l'habitent. La question est de savoir si, dans ce lieu nouveau par tant d'aspects, les hommes diffèrent de ce qu'ils sont en Europe¹³⁴.

Si le périple de Conrad en Orient rappelle un monde essentiellement nimbé de mythologies et d'images d'Epinal, le Paris de la dernière partie du roman stigmatise l'aspect sordide de la

¹²⁹ « La race [...] c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre », Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 8.

¹³⁰ Raymond Poincaré a été président de la République française de 1913 à 1920, et nous savons que Bardamu s'enrôle pour la guerre : ces éléments nous permettent donc de dater la période à laquelle se déroule l'action.

¹³¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 7.

¹³² « Bemerkenswert ist der 3795 Meter lange Tunnel durch das Taurusgebirge, Oktober 1918 vollendet », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 157, traduction p. 164.

¹³³ Louis-Ferdinand CELINE, In Henri GODARD, *Céline*, ed. cit., p. 118.

¹³⁴ Henri GODARD, *Une grande génération*, ed. cit., p. 41.

modernité : bouches de métro, hôtels de passe et quartiers mal famés. Ce passage marque la transition entre le burlesque du début vers une peinture du réel dans une mégalopole européenne dans les années d'entre-deux-guerres.

Il est intéressant de constater que plus le livre avance, plus les évocations graves, les récits tragiques se multiplient – comme si le roman ne pouvait soutenir jusqu'au bout le ton burlesque sur lequel il démarre. Le principe de plaisir qui semble gouverner le rapport du dieu déchu au monde [...] fait place à des questions graves, à une mémoire historique tragique, qui inscrit le présent, celui vécu dans la fiction par Conrad et celui vécu dans la réalité par Döblin, sous des auspices plus sombres¹³⁵.

En effet, le burlesque fait place à des réflexions bien plus graves et existentielles dès lors que le voyage initiatique de Conrad adhère à l'expérience et à l'exil de Döblin. Si Zürich et Paris sont des étapes dans *Babylonische Wanderung*, c'est précisément parce que Döblin est contraint à l'exil dans ces lieux. La ville fait donc l'objet d'un regard bien plus sombre, car plus empreint du ressenti réel de l'auteur, et si le regard de Conrad s'attarde sur la modernité des villes, c'est parce que Döblin la contemple chaque jour et l'interroge.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu part de l'Afrique pour aller directement en Amérique, alors qu'en réalité Louis Destouches, n'a pas effectué ce voyage de cette manière. Bien au contraire, plusieurs années ont passé avant qu'il ne se décide à entreprendre le second voyage.

En 1916 en Afrique, Louis Destouches rêvait d'Amérique (« j'économise pas mal d'argent qui va me servir à aller en Amérique, tenter ma chance » - à ses parents, 20 août 1916). En fait, il doit attendre dix ans : en 1925, le Dr Destouches conduit pour l'Organisation de santé un groupe de médecins latino-américains à travers l'Amérique de Calvin Coolidge en plein régime sec. De La Havane à La Nouvelle-Orléans et les Etats du Sud, de Washington à Baltimore et New-York, Détroit, Pittsburgh, et la Nouvelle Angleterre. A Détroit, la « mission » reste du 5 au 6 Mai. Dans une lettre à Rajchman, le Dr Destouches se plaint d'ailleurs du programme « trop rapide et pas assez technique ». Son jugement ne l'est pas moins : « Chez Ford les examens médicaux ne semblent destinés à prévenir des recours futurs et pour la documentation de Ford et peut-être pour son amusement¹³⁶.

Par de nombreux aspects et détails, le texte fait référence à l'expérience personnelle de l'écrivain. Cependant, la notion d'autobiographie du *Voyage au bout de la nuit* n'est pas pour autant pertinente car Céline souligne qu'il décrit et incarne ce qu'il a connu : « je peux en

¹³⁵ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, « Théorie et pratique de l'œuvre épique », ed. cit., p. 134.*

¹³⁶ Philippe ALMERAS, *Dictionnaire Céline, une œuvre une vie, ed. cit., p. 33-34.*

parler, je les ai bien connus »¹³⁷, mais par la voix de Bardamu, il a choisi de donner un regard nouveau sur les grandes questions qui ont mis en émoi son temps.

Au même titre que « *l'Afrique était dans l'air du temps* »¹³⁸, en parlant des sujets de prédilection d'Albert Londres, les récits de voyage dans les villes présentent un monde en construction lié à la technologie et stigmatisent une époque. Le schème célinien du voyage en banlieue est d'ailleurs l'exemple le plus criant de ce regard acerbe sur son temps, à la croisée de l'intime et de la sensation de vécu. La banlieue est le lieu de vie retranché où son expérience de médecin identifie la misère des petites gens et du prolétariat. C'est en ce sens qu'il y a une écriture d'un pittoresque social chez Céline :

La seconde moitié du roman est dominée par cette autre réalité, non plus paroxystique ni exotique, mais proche, permanente, ordinaire, quotidienne, toute entière résumée dans le nom trouvaille de Rancy. Banlieues qui un jour ont été campagne, puis ont été loties en petits pavillons, à leur tour éliminés au profit d'immeubles ; banlieues des arrières-cours ; banlieues des tramways surchargés bringuebalant ; banlieues des usines dont les fumées sont si épaisses qu'elles ne laissent jamais parvenir à ras de terre qu'un soleil étioilé. Au fil des errances et des échecs de Bardamu, Céline fait si bien de ce Rancy le lieu d'une négation de la vie ...]¹³⁹.

La peinture du réel était bien présente chez Döblin dans *Berlin Alexanderplatz*, roman dans lequel l'auteur avait distendu la temporalité réelle à son maximum. Le lecteur suivait le personnage pas à pas, dès sa sortie de prison. Le personnage sondait le Berlin des années 1920, « *ce monde du sous-prolétariat jouxtant celui de la délinquance, Döblin avait appris à le connaître par sa pratique de la médecine dans ces quartiers* »¹⁴⁰.

En revanche, dans *Babylonische Wanderung*, les lieux (les changements de villes en l'occurrence) ne sont pas nécessairement associés à des temps précis. Döblin semble mêler dès le début du roman temps mythique et temps réel, ce qui lui donne l'occasion d'expérimenter plusieurs formes de discours :

L'archive, le document, l'atlas, le récit de voyageur, le récit d'histoire lui servent dans *Voyage babylonien* à camper les lieux, de façon d'ailleurs assez rudimentaire, la précision réaliste n'intéresse guère Döblin ; à fournir des repères historiques (qui sont notoirement plus vagues que dans un roman historique du type *Wallenstein*) ; à offrir une toponymie et une

¹³⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 149.

¹³⁸ Pierre ASSOULINE, op. cit., p. 539.

¹³⁹ Henri GODARD, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Paris : Gallimard, Foliothèque, 1991., p. 24.

¹⁴⁰ Michel VANOOSTHUYSE, *Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 104.

anthroponymie. Mais ces lectures lui servent surtout à débrider son imagination, en la transportant dans un monde où elle va se déployer¹⁴¹.

Cependant, l'arrivée de Conrad dans la grande ville fait évoluer de manière inattendue la coloration burlesque vers une représentation plus tragique et objective du réel de l'existence.

C'est étrangement, sur le mode burlesque qu'est d'abord réfléchi la situation d'exil. La veine carnavalesque lui offre un refuge loin du pathétique, le « jeu souverain » dont il est question dans « *La construction de l'œuvre épique* » permet une distance avec une réalité tragique, qui dépasse l'auteur de sa ville, de sa situation sociale, de sa profession, de sa langue. [...] En même temps, les aventures du héros sur terre empruntent les différentes stations de Döblin en exil (Zurich, Paris), de telle sorte qu'elles apparaissent comme le double parodique de l'aventure döblinienne dans la réalité. Cette assimilation de la fiction (burlesque) et du réel (dramatique) est une décision consciente de l'auteur¹⁴².

Leur pratique de l'écriture du voyage, en marge de l'épanouissement des formes de récits journalistiques ou photographiques, témoigne d'un nouveau regard sur le monde, critique et désenchanté, et renouvelle les enjeux d'une écriture du réel.

Céline à travers sa représentation de l'Afrique coloniale et des villes propose une peinture sociale de la vie des hommes dans les années d'entre-deux-guerres, et Döblin par l'écriture pittoresque d'un Paris des bas-fonds met en avant le surgissement du réel dans le mythe. Les deux auteurs semblent ainsi vouloir donner une représentation du réel.

¹⁴¹ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, voyage retour, A propos de *Voyage babylonien*, d'Alfred Döblin », *ed. cit.*

¹⁴² Michel VANOOSHUYSE, *Théorie et pratique de l'« œuvre épique »*, *ed. cit.*, p. 129-130.

Chapitre 2.

Crise de la représentation du réel : un héritage réaliste en question

La crise existentielle des années d'entre-deux-guerres favorise de nouvelles formes d'écriture du voyage mais remet en question la représentation du réel dans le roman.

La rupture avec l'écriture du voyage chez Céline et Döblin met en relief plus largement une crise de la représentation. L'époque de l'entre-deux-guerres est par ailleurs un temps de bouleversement qui influence les pratiques romanesques.

Le réalisme du XIX^{ème} siècle prônait la représentation d'un monde clos et totalisable, et des personnages cohérents sur le plan psychique au profit du vraisemblable romanesque, et les marques de l'esthétique réaliste comme la description totalisante, l'utilisation du détail, l'intérêt pour les faits sociaux étaient devenus des attributs traditionnels et incontournables du roman.

Le réalisme s'était illustré dans l'écriture de l'Histoire et ses représentants avaient voulu la raconter en train de se dérouler pour donner l'illusion du réel. Henri Mitterand montre dans *L'illusion réaliste* que : « *L'inscription dans le temps est de fait une condition essentielle pour que le lecteur admette que le personnage et son destin pourraient être authentiques. Car seul le temps crée le lien de causalité ou de finalité qui unit les situations les unes aux autres de manière cohérente [...] Dans cette perspective, le réalisme, appliqué au récit, privilégie la temporalité historique* »¹⁴³, à cette occasion le motif des villes à l'ère industrielle a d'ailleurs été largement exploité¹⁴⁴.

Le roman réaliste au XIX^{ème} siècle établit une correspondance étroite entre l'individu et son temps. La toile de fond historique et sociale a donc été un adjuvant majeur de la pratique romanesque du réalisme, et l'objet du roman réaliste est bien l'individu pris dans le tourbillon extérieur de son temps. C'est la définition du roman réaliste pour Auerbach dans *Mimésis*, qui place la représentation d'une époque au centre de l'esthétique réaliste : « *Balzac, dont le pouvoir de création était tout aussi grand, et plus orienté vers le réel, a envisagé la*

¹⁴³ Henri MITTERAND, *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, Paris : Presses Universitaires de France, Écriture, 1994., p. 4-5.

¹⁴⁴ Zola comme Balzac ont fait des peintures acides de la grande ville dévoratrice de jeunes filles provinciales. La ville comme une force perverse et insidieuse, destructrice des élans de vitalité, des espérances les plus ingénues. La ville dans le roman réaliste abîme et salit.

représentation de l'époque où il vivait comme sa tâche par excellence et peut être considéré, avec Stendhal comme le créateur du réalisme moderne. »¹⁴⁵.

La crise politique, sociale et économique des années d'entre-deux-guerres apparaît comme le terreau privilégié des grands bouleversements esthétiques, ainsi que Colette Becker le constate dans *Lire le Réalisme et le Naturalisme* : « *la littérature réaliste ne retrouve-t-elle pas un regain de force dans les périodes de crise, de bouillonnement intellectuel, politique, social, dans les moments, aussi, de conquête de la science, de croyance au pouvoir de l'homme ?* »¹⁴⁶. Dans ce contexte, les auteurs se sentent la liberté d'innover en matière de formes romanesques, mais attardons-nous dans un premier temps sur les éléments constitutifs d'une pratique réaliste.

1.2.1. Des observateurs de leur temps

Céline et Döblin, par leur utilisation spécifique du voyage, ont tenu à donner la parole à des individus, Bardamu et Conrad, afin de donner une représentation du réel de leur existence.

Tout d'abord, départs et arrivées se mesurent à la dimension d'une vie humaine et l'Histoire s'immisce dans le texte par les voyages de Bardamu et Conrad dans le monde et leur époque.

Voyage au bout de la nuit s'inscrit dans son temps et Bardamu apparaît à première vue comme un observateur des mouvements sociaux de son époque. Son voyage s'étend du début de la guerre de 1914 (« *Depuis quatre semaines qu'elle durait, la guerre* »¹⁴⁷) et durant les années suivantes. C'est après que le lecteur comprend qu'il ne veut pas en faire un roman d'un poilu comme *Le Feu*¹⁴⁸ (1916) de Barbusse ou *A l'Ouest rien de nouveau*¹⁴⁹ (1928) d'Erich Maria Remarque. Le contexte historique de *Voyage au bout de la nuit* s'évanouit dans les obscurités du front, et dans les hôpitaux qui accueillent les gueules cassées de la grande guerre. Bardamu pourrait tout aussi bien y rester quelques jours ou des années. La notion de voyage offre la possibilité de balayer les différents évènements du siècle. En spectateur, il assiste aux grandes constantes de son temps : le capitalisme des usines Ford, la colonisation des pays africains, la misère de la France banlieusarde d'avant-guerre.

¹⁴⁵ Erich AUERBACH, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, (1946), Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1968., p. 465.

¹⁴⁶ Colette BECKER, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris : Dunod, Lire, 1998., p. 34.

¹⁴⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 27.

¹⁴⁸ Henri BARBUSSE, *Le Feu, Journal d'une escouade*, (1916), Paris : Gallimard, Folioplus classiques, 2006.

¹⁴⁹ Erich Maria REMARQUE, *A l'Ouest rien de nouveau*, traduit de l'allemand par Azir Hella et Olivier Bournac, *Im Westen nichts Neues*, (1929), Paris : Stock, 1949.

Döblin tient Conrad à l'écart des grands événements de cette période de l'entre-deux-guerres : il n'y parle pas explicitement de la guerre, ni de la crise économique, ni de la montée des fascismes. Son propos n'est pas d'écrire un témoignage historique, mais de créer des personnages capables de porter un regard critique sur le monde et sur eux-mêmes.

Bardamu spectateur de ces faits historiques semble obnubilé par le fait de les traduire exactement comme il les a vécus. Pour lui, le réel est une expérience de récit ultime : « *La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches.* »¹⁵⁰. Pour appréhender l'expérience réelle, il faut tout d'abord s'en souvenir, faire l'effort de mémoire. « *Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra tout raconter sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ca suffit comme boulot pour une vie toute entière* »¹⁵¹.

Céline révèle ce qui pour lui rappelle le devoir du réaliste : témoigner de ce que l'on a connu, avec honnêteté, sans oublier, et surtout « *sans changer un mot* »¹⁵². Cette expression souligne le rapport qu'entretient le romancier avec le réel. Dans cette injonction, on retrouve l'argument esthétique de l'illusion réaliste, et le « *tout raconter* » qui évoque la possibilité de la représentation totale d'un monde, capable de rendre compte de l'Histoire dans le détail, l'exactitude des faits, et d'adhérer au présent de ces mêmes faits qui constituent l'Histoire. En cherchant à ne pas « changer un mot », Céline semble vouloir coller au contrat réaliste de fidélité aux faits tels qu'ils sont dans le présent.

1.2.2. Un dépassement du naturalisme ?

La ville est un élément inhérent à la modernité, qui permet de questionner le discours sur le réel. Döblin dans *Berlin Alexanderplatz* l'avait envisagée comme un véritable laboratoire :

la rue est pour les individus un champ d'expérience inédit ; l'importance de l'individu a reculé et donc aussi la vision héroïque du monde, « aujourd'hui un homme n'est vraiment pas plus grand que la vague qui le porte », l'image d'un monde cohérent et d'une action rationnelle a fait place à l'incohérence et à l'aléatoire. Et c'est pourquoi le raconter ordinaire n'est plus possible : il y a crise du roman en ce sens¹⁵³.

¹⁵⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 25.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵² *Ibid.*, p.25.

¹⁵³ Michel VANOOSTHUYSE, *Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 105.

C'est bien à cet endroit que l'utilisation du voyage sur un plan romanesque permet de donner l'illusion que le monde est totalisable, et que le lecteur peut l'embrasser d'un seul regard. Comme nous venons de le voir, les protagonistes visitent tout un ensemble de milieux, de villes et de paysages aux origines diverses. La volonté de tout voir est une attitude traditionnelle du voyageur qui rencontre l'enjeu de représentation d'un monde total. Pour Henri Godard, « il [Céline] avait d'abord extrait de son expérience, pour les prêter à Bardamu, ses rencontres avec ses phénomènes les plus représentatifs du siècle : la guerre, la colonisation, la vie et le travail industriel moderne dans le nouveau monde, et les conditions de vie des petites gens dans les banlieues des villes européennes »¹⁵⁴. En ce sens, Céline s'approcherait du statut du romancier réaliste qui, selon la définition de Lukács dans *Balzac et le réalisme français* fait émerger « les grandes forces régissant l'évolution sociale »¹⁵⁵.

Ce temps de crise existentielle a offert un terrain d'étude dans lequel les deux auteurs ont fait voyager leur protagoniste pour en donner une représentation, à première vue, la plus large possible.

L'exploration semble d'autant plus méthodique qu'elle brosse dans les deux œuvres la variété d'une quête d'un ailleurs marqué par une marche vers la modernité. Bardamu rêve plus du rêve américain que de l'Amérique. Ceci est révélateur de l'« ambiance de l'entre-deux-guerres » : New-York incarne alors le mythe absolu d'un meilleur possible.

L'écriture du voyage est à première vue un angle intéressant pour « observer le réel » et l'Histoire, car le réalisme est avant tout une pratique privilégiée d'observation du réel et du social. Du Clichy mal famé de Conrad, aux accouchements sur les tables de cuisine et aux usines fumantes de Bardamu, le thème de la ville et du voyage dans les grandes métropoles comme New-York, Paris, Détroit, sont des sources d'interrogation privilégiés du réel et du compte-rendu des faits sociaux d'une époque :

Les deux romans questionnent la ville, à la fois marqueur de l'Histoire et de la modernité, sa représentation dans la littérature constitue un élément important dans le cadre de l'analyse de la forme romanesque. C'est d'ailleurs vers la fin de son récit, lorsque Conrad arrive à Paris et à travers une description de la vie urbaine que la tonalité du récit glisse du burlesque vers une écriture plus proche du réel, justement car, des traits caractéristiques de l'analyse romanesque, une ambiance du quotidien affleure : « *L'étranger racontait, l'œil sur la station,*

¹⁵⁴ Henri GODARD, *Mort à Crédit de Louis-Ferdinand Céline*, ed. cit., p. 12-13.

¹⁵⁵ LUKACS In Henri MITTERAND, *op. cit.*, p. 2.

qu'il y avait à Paris une circulation énorme. [...] Le métro de Paris est beaucoup trop grand. Tout le sous-sol de Paris est miné. Il était propriétaire d'un fiacre, mais maintenant il ne s'occupait que de l'enlèvement des ordures ménagères. C'était l'odeur particulière du métro qui lui en avait donné l'idée. »¹⁵⁶.

La banlieue de Bardamu ou encore le Clichy de Conrad dans les années d'entre-deux-guerres sont les quartiers des classes défavorisées. Céline et Döblin n'ont pas omis de parler de cet aspect crucial de leur époque, renvoyant ainsi aux normes réalistes. Auerbach dans *Mimesis* (1968) avait d'ailleurs rendu compte de l'importance du social¹⁵⁷, car pour lui l'attention accrue des romanciers à la condition d'existence de l'homme dans sa société avait permis l'épanouissement de la pratique du réalisme européen.

La critique avait déjà situé *Berlin Alexanderplatz* « à côté des romans de Dos Passos et de Joyce, comme dernier arrivé des romans de la grande ville »¹⁵⁸. Si *Babylonische Wanderung* débute au ciel et au Moyen Orient, l'itinéraire de Conrad le mène vers le Paris truculent de la gare de l'Est, dénué de lustre et d'apparat :

Et de la gare de l'Est dont la situation lui paraissait favorable, il remonta en simple taxi, sans son attelage de lions, le boulevard Magenta, se vit pris à la station Barbès dans un cortège imposant de voitures et songea : c'est un autre roi que moi qu'on attend. Mais ce n'était que l'agent de circulation qui faisait passer les autos à droite et à gauche. Sur la colline de Montmartre, à mi-pente, il rejoignit son château d'eau¹⁵⁹.

Céline inaugure une vision moderne de la ville, puisque Bardamu voyage surtout en banlieue que ce soit à Détroit ou à Paris.

La banlieue accueille les travailleurs, qui la quittent le matin et la retrouvent le soir, et où la vie paraît plus dure et plus noire qu'ailleurs. Bardamu est parti à Paris pour tenter de trouver un remède capable de guérir un de ces patients Bébert. Le soir venu, sans remède, il tarde à rentrer et à retrouver l'inévitable mort de Bébert, la banlieue devient lieu de fatalité :

¹⁵⁶ « Der Fremde [...] berichtete mit dem Blick auf den Bahnhof : Paris hätte einen ungeheuren Fremdenverkehr. [...] Paris hat eine viel zu große Metro! Der ganze Boden von Paris sei unterhöhlt. Er sei Droschkenbesitzer, jetzt befasse er sich nur mit Müllabfuhr. Durch die eigenartige Luft unten sei er darauf gekommen », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 518-519, traduction p. 533.

¹⁵⁷ Erich AUERBACH, *op. cit.*, p. 439.

¹⁵⁸ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 104.

¹⁵⁹ « Und er Fuhr vom Ostbahnhof, der sich ihm vorteilhaft präsentierte, im einfachen Taxi ohne Löwengespann den boulevard Magenta herauf, sah sich am Hochbahnhof Barbès in einem gewaltigen Aufzug von Autos und dachte, hier wartet man auf einen anderen König als mich. Aber es war nur der Schutzmann, der die Autos von links und rechts durchließ. In halber Höhe des Hügels Montmartre betrat er sein Wasserschloß », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 528, traduction p. 514.

J'aurais été content de ne jamais avoir à retourner à Rancy. Depuis ce matin même que j'étais parti de là-bas j'avais presque oublié déjà mes soucis ordinaires ; ils y étaient encore incrustés si fort dans Rancy qu'ils ne me suivaient pas. Ils y seraient peut-être morts mes soucis, à l'abandon, comme Bébert, si je n'étais pas rentré. C'étaient des soucis de banlieue. [...] De l'autre côté, sur l'autre rive, commençaient mes ennuis. Je me réservai d'attendre ainsi de ce côté gauche jusqu'à la nuit. C'est toujours quelques heures de soleil de gagnées, que je me disais¹⁶⁰.

Si l'on a dans un premier temps voulu lire dans *Voyage au bout de la nuit* une continuation, voire un aboutissement du naturalisme, c'est précisément car les enjeux des descriptions de l'univers célinien du *Voyage au bout de la nuit* semblaient renvoyer à ceux des représentations sociales des bas-fonds et au réalisme populiste zolien. La critique de l'époque a reçu *Voyage au bout de la nuit* comme une continuité du naturalisme : « *Louis-Ferdinand Céline a évidemment écrit le livre que tous les naturalistes avaient projeté, rêvé et raté. Il a, je crois, beaucoup plus de talent que les plus grands d'entre eux et son livre possède, en tout cas, cette inappréciable supériorité de n'être pas un livre* »¹⁶¹ écrit la journaliste Madeleine Israël dans le *Mât de Cocagne* en décembre 1932.

Les premiers lecteurs du *Voyage au bout de la nuit* ont d'abord cru avoir affaire à un écrivain de gauche qui dénonçait publiquement une certaine misère sociale.

Il y a dans son écriture et sa vision du monde un reliquat du réalisme. Le monde que décrit Céline est un monde en lambeaux, héritier des cicatrices de la Grande Guerre et présageant les horreurs de la suivante ; il n'est donc plus question d'un monde à l'esprit conquérant caractéristique du XIX^{ème} siècle. Comme le souligne Henri Godard dans sa lecture de *Voyage au bout de la nuit* : « *il s'en prend aussi à une vision optimiste, et par là selon lui lénifiante et aliénante, de la vie et de l'homme.* »¹⁶². Pour Céline, Zola indique un temps charnière de la représentation naturaliste du réel :

Dans l'hommage qu'il rendra en 1933 à Zola, Céline indique d'ailleurs que pour lui, le temps du naturalisme est révolu. Ce n'est pas tant le roman qui a changé, dira-t-il, mais le monde lui-même qui est devenu irréprésentable selon les recettes sages d'une littérature qui croit encore à la possibilité d'amender la société. S'impose dès lors un nouveau mode d'expression qui, sous le coup des mots et des émotions, fait implorer l'ordre de la représentation.¹⁶³

¹⁶⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 287.

¹⁶¹ André DERVAL, *70 critiques de « Voyage au bout de la nuit »*, Paris : IMEC, Dossier de presse, 1993, p. 76.

¹⁶² Henri GODARD, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, ed. cit., p. 12.

¹⁶³ Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris : Seuil, Points, 2000., p. 297-298.

Nous allons donc interroger la pratique romanesque de Céline et Döblin, qui se sont servis de la figure du voyage pour bousculer les méthodes classiques de la représentation du réel. La tradition de représentation du réel telle que la concevait Balzac ou Zola n'apparaît plus pertinente pour Céline et Döblin. Les nouvelles exigences de représentation du réel rompent avec celles du XIX^{ème} siècle. Pour Céline et Döblin, même les continuateurs du réalisme et leurs contemporains tels que Marcel Proust et Thomas Mann, passent « à côté » du réel de leur époque.

Céline s'est farouchement opposé au style de Proust et à tout ce que l'écrivain incarnait :

À Bardamu revenu du front, l'univers imaginaire de Proust semblera anachronique, parlant d'un autre monde, d'un autre temps, avec « *ses partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythère* »^{164 165}

Céline est de ceux qui veulent de la nouveauté et pour lui, Proust représente un monde finissant ainsi qu'une manière dépassée de le raconter. À l'inverse, les proses célinienne et döblinienne se font les témoins de l'autre part de l'Humanité.

Les lecteurs de Céline et Döblin ne veulent plus d'une littérature psychologique. Döblin a haï la pratique romanesque de Thomas Mann, « *celui que l'institution fêtait (et fête toujours), parce qu'il écrivait, selon Döblin, pour elle et la classe bourgeoise dont elle flattait les goûts* »¹⁶⁶, et les *Buddenbrook* de Thomas Mann rivalisaient à ses yeux avec « *un monument de philistinisme* »¹⁶⁷.

Que ce soit en Allemagne ou en France, Döblin et Céline incarnent cette remise en question des normes bourgeoises et de leurs règles littéraires. Döblin refuse « *le dogme de la représentation fidèle du réel* »¹⁶⁸.

Si Céline n'ignore pas les grands élans idéologiques qui ont animé les deux décennies de l'entre-deux-guerres, il les explore puis les abandonne comme des fausses pistes. Bardamu part en Afrique mais Céline n'écrira pas du Conrad ou du Gide, Bardamu part en Afrique, mais Céline ne fera pas de cette expérience du Paul Morand. Bardamu explore ces pans de l'Histoire de l'entre-deux-guerres mais ne se sent pas investi comme Gide de la mission de témoigner du rôle des blancs, ou des capitalistes en Amérique.

¹⁶⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 99-100.

¹⁶⁵ Philippe DUFOUR, *Le réalisme*, Paris : Presses Universitaires de France, Premier cycle, 1998, p. 8.

¹⁶⁶ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin*, Théorie et pratique de l'« œuvre épique », op. cit., p. 13.

¹⁶⁷ Michel VANOOSTHUYSE, « *Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin* », ed. cit.

¹⁶⁸ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin*, Théorie et pratique de l'« œuvre épique », ed.cit., p. 19-20.

Ainsi Henri Mitterand définit le renouvellement des enjeux du roman moderne : « *l'objectif du romancier moderne n'est donc pas de tourner le dos à l'objet réel, mais d'élaborer des formes qui au contraire en révèlent totalement les richesses* »¹⁶⁹.

Si donner une représentation de l'homme ancrée dans le présent était le mot d'ordre des réalistes, pour Céline et Döblin le présent et l'écriture de l'Histoire en train de se dérouler ne sont qu'un argument de plus dans l'analyse expérimentale de la condition humaine, c'est-à-dire une facette de la problématique. Ils ne décrivent pas tant une situation, que l'observation d'un homme face à des types de situations, de sentiments, ou d'évènements de la vie, et de la manière dont il s'approprie son environnement.

1.2.3. Crise du personnage de roman, crise du voyageur moderne

Céline et Döblin ont eu en commun de repenser la pratique romanesque consécutivement à la crise de l'entre-deux-guerres. Les figures de Bardamu et Conrad, qui sont des types de voyageurs inédits, attestent du renouvellement de la figure du voyageur et de la complexité accrue du héros romanesque.

1.2.3.1. Destinations aléatoires et départs forcés

Le voyage dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* représente à la fois la question et le cheminement de la quête et permet d'interroger la posture de l'homme dans le monde. Cependant l'utilisation particulière que Céline et Döblin en font ébranle la forme romanesque par divers emprunts esthétiques comme le picaresque ou le *Bildungsroman*.

Le voyage est un médiateur intéressant d'un point de vue romanesque car il permet de montrer la construction et l'évolution du personnage : comme le souligne Odile Gannier : « *Que le déplacement soit interne à une société (dans le roman picaresque par exemple), ou externe (déplacement géographique et dépaysement social), ou en regard (dans la science-fiction), l'expérience est différente, mais le dépaysement conduit toujours à une évolution profonde.* »¹⁷⁰.

Si les auteurs ont utilisé narrativement le mouvement du voyage tout en se mettant à distance de toute appartenance au genre, c'est pour garder comme perspective le déplacement intérieur des deux protagonistes tentant d'apprendre le difficile métier d'homme. Ainsi, les

¹⁶⁹ Henri MITTERAND, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷⁰ Odile GANNIER, *op. cit.*, p. 101.

deux auteurs ne semblent pas préoccupés par les impressions que les lieux provoquent sur leurs personnages, mais par ce que Bardamu et Conrad investissent sur le plan moral et sentimental.

Au sens littéral du terme, le voyage métamorphose. Döblin crée l'incarnation burlesque de ce changement d'état de Conrad : au cours de la descente du ciel, il se transforme littéralement en homme.

Conrad restait à fixer bêtement l'abîme et il fit, avec sa naïveté insondable, ce qu'il avait fait tout au long de sa vie, chaque fois qu'il voulait procéder à un changement de lieu : il y pensait... C'est ainsi que ses voyages d'autrefois étaient bien commodes...] Donc Conrad ne connaissait les transports que par la pensée¹⁷¹.

Dans *Babylonische Wanderung*, la descente du ciel et la quête de Babylone ainsi que le spectacle de la ruine de son royaume posent à Conrad la question de sa finitude. C'est à Bagdad qu'il décide de revenir à Babylone pour dire adieu à ce qu'il fut : divinité babylonienne à laquelle les hommes vouaient un culte. Symboliquement, il peut passer à un autre lieu et par conséquent, à une autre problématique.

Ainsi la démarche de déplacement d'un lieu à un autre ponctue plus profondément l'évolution des protagonistes dans l'apprentissage. Chaque étape du voyage est pour Bardamu et Conrad un lieu d'investissement intime qui entame les êtres qu'ils étaient avant de partir.

Le mouvement, dans les deux œuvres mises en regard, métaphorise les questionnements et impose cette dynamique narrative de la circulation géographique en parallèle du déplacement métaphysique.

Döblin investit narrativement chaque lieu d'une étape différente dans le processus d'initiation de son protagoniste. La traversée du désert en train impose une rythmique différente de celle du voyage en ville dans laquelle il flâne sans doute des mois durant. Il met en évidence le mouvement intérieur que le déplacement produit. Chaque lieu offre un questionnement différent, et devient projection. L'écriture du voyage produit un espace lisible à partir d'un espace réel.

Conrad foule la terre pour la première fois dans la contrée de Babylone. Le contact de la terre ferme, dans un lieu perdu, lui permet de mesurer la distance physique de sa chute : celle

¹⁷¹ « Konrad stierte nun friedlich dumm in den Abgrund und tat in seiner nicht weniger tiefen Ahnungslosigkeit das, was es seit seines Lebens getan hatte, wenn er einen Ortwechsel vornehmen wollte : er dachte nämlich an den Ort. Das genügte früher. Für ihn war es dasselbe, an den Ort denken und da sein. So war er seinerzeit bequem gereist, wenn ihm oben das Anhimmeln zuviel wurde und auch wenn er – lang ist es her – auf Abenteuer ging », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 32, traduction p. 48.

qui sépare le ciel de la terre. La visite des fouilles de Babylone met en place une nouvelle construction mentale : il devient intérieurement un homme et délaisse ses habits de Dieu. Comme le déclare Conrad : « *Je sais qu'en descendant on se transforme* »¹⁷².

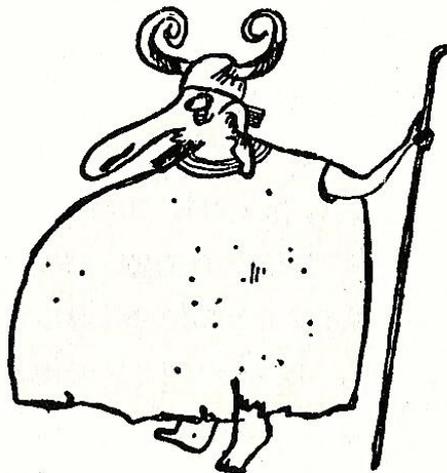


Figure 2 Représentation burlesque d'une divinité babylonienne archaïque,
(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, op. cit., p. 17.)

Chez Döblin, les lieux sont synonymes de différentes étapes de son apprentissage. La première étape représente à la fois sa déchéance et sa destitution. Un temps est nécessaire à Conrad pour comprendre qu'il n'est plus le roi, le dieu tout-puissant qu'il était, et qu'il n'a plus les pouvoirs qu'il avait coutume d'exercer.

Le déplacement vers Bagdad matérialise le début de son apprentissage, puisque c'est dans cette ville que Conrad rencontrera les premières vicissitudes de l'existence humaine. Pour Conrad, Constantinople est la ville de l'amour et Babylone le lieu de sa chute ; elles revêtent pour Georges ou Waldemar d'autres dimensions. Alors que Waldemar est piégé par une gitane et meurt dans la misère, Georges tire parti du capitalisme et s'enrichit. Les villes sont associées à des significations opposées suivant le regard porté sur elle : si pour l'un elle prend le sens d'un amour tragique, pour l'autre elle n'est que le moyen de s'enrichir, de faire fructifier son argent, et est synonyme d'un enrichissement plus matériel que moral.

¹⁷² « Ich weiß, wenn wir herunterkommen, verändern wir uns », *Ibid.*, p. 158, traduction p. 165.

Les expériences de Bardamu et Conrad, selon la perspective des auteurs, sont dominées par l'échec et la passivité. Céline et Döblin, à travers la construction de leurs personnages nous livrent un point de vue sur l'existence. L'échec d'une étape motivant à chaque fois un nouveau départ est une représentation du renouvellement de la question « comment être un homme au monde ? » sous un angle différent.

Les départs en voyage sont traditionnellement dans le voyage littéraire l'occasion de descriptions des préparatifs et donc d'un attardement narratif. Ce temps typique du roman de voyage constitue le plaisir même et l'horizon d'attente du lecteur. Or dans ces deux œuvres, ce plaisir est d'une certaine manière altéré par la précipitation des départs. Les départs respectifs de Bardamu et Conrad en sont exempts, d'autant plus que la chute de Conrad est imposée par le ciel, la destinée, et celui de Bardamu ne résulte pas vraiment d'un désir profond de côtoyer de nouveaux horizons.

La première étape dans *Babylonische Wanderung* est le départ imposé par le ciel. Conrad ne peut que mesurer la chute de son statut de Dieu jusqu'à celui d'homme : « *Je ne suis qu'un homme, rien qu'un homme maintenant* »¹⁷³ :

J'étais un homme très grand, très grand, j'étais le roi de tous les rois, je trônais au-dessus de vous tous, je tenais un bâton et je jetais la foudre, je jouissais d'honneurs célestes. J'avais des serviteurs par légions, chacun était prince et, à côté du plus modeste de mes serviteurs, vous étiez néant [...] Telle était ma souveraineté sur le monde que pour moi vous édifiâtes villes et palais, j'habitais des chambres d'or, ma seule image répandait la terreur¹⁷⁴.

Le voyage de Conrad n'appartient pas à son libre-arbitre car il est l'application de l'anathème : il est condamné à devenir un homme.

Bardamu part pour répondre à une sorte de nécessité et à des pulsions successives.

Dans aucune des deux œuvres, le départ n'est inspiré par un désir irréprouvable de découverte du monde. L'élan est insufflé par un élément extérieur (la discussion avec Ganate chez Céline) dont les deux protagonistes ne maîtrisent pas les tenants et aboutissants. Les départs de Bardamu et de Conrad sont forcés.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, le départ pour la guerre est un malentendu, celui pour l'Afrique est un concours de circonstances : il est déserteur et n'a d'autre alternative que de se

¹⁷³ « Ich bin ja nur ein Mensch, ich bin ja jetzt ein Mensch », *Ibid.*, p. 84, traduction p. 101.

¹⁷⁴ « Ich war ein großer, großer Mann, ich war ein König aller Könige, ich saß auf einem Thron über euch allen, ich hielt einene Stab und warf den Blitz, ich habe überirdische Ehren genossen. Ich hatte Diener eine große Schar, jeder einzelne ein Fürst und mehr als ihr, für den kleinsten meiner Diener wart ihr Nichts [...] So mächtig habe ich die Welt beherrscht, daß ihr Städte und Paläste für mich erbautet, in goldenen Kammern hab ich gewohnt, mein Bild schon setzte alle in Schrecken », *Ibid.*, p. 230, traduction p. 235.

faire oublier. Il rêve alors de gloire et d'argent et veut faire fortune en Amérique, et faute d'argent, part en Afrique. Cette destination choisie par défaut et, de fait, le non-sens voulu, trahit d'emblée la vacuité de l'existence de Bardamu. Sans but précis, il part et modifie le cours de son destin comme sur un coup de dés. « *Quand on est lancé de la sorte dans les voyages, on revient quand on peut et comme on peut...* »¹⁷⁵. Le départ pour Toulouse dans la deuxième partie du roman est une décision prise également à la va-vite : « *Aller à Toulouse, c'était en somme encore une sottise. À la réflexion je m'en suis bien douté. J'ai donc pas eu d'excuses.* »¹⁷⁶.

Pour Conrad, le choix du départ ne se pose pas, son royaume s'effondre et l'anathème s'abat sur lui : il est condamné à arpenter les routes terrestres pour contempler l'ampleur des dégâts qu'il a causés en tant que Dieu.

C'est donc en tant que jouets du destin que Bardamu et Conrad se retrouvent en des lieux où ils n'auraient imaginé aller, en des lieux qu'ils ne soupçonnaient sans doute pas. Dans cette représentation encore, Céline et Döblin battent en brèche la représentation du héros réaliste balzacien maître de son destin, ou même du héros naturaliste qui chez Zola doit défier les injustices sociales qui le musellent. Ils bousculent l'archétype du héros représentant de certaines strates de la société : Bardamu en marge de la société et Conrad se situant même en marge de la condition humaine, au début de *Babylonische Wanderung*. Le héros a changé, est devenu une entité instable.

À travers ce thème, les deux auteurs écrivent le voyage de manière inédite : c'est-à-dire avec autant de désillusion. L'homme n'avait jamais été représenté si peu habité du désir de découvrir le monde. Cet aspect constitue sans doute l'un des traits pertinents de comparaison entre Bardamu et Conrad. Cette perspective change radicalement le regard que le voyageur porte sur le monde, et en modifie la posture.

Cela met en évidence une nouvelle posture passive du voyageur moderne, traduite par les points de vue des auteurs. Chez Döblin, l'omniscience du narrateur le place en surplomb, au-dessus de Conrad, et même au début du roman, alors qu'il est encore un Dieu régnant sur Babylone. Le narrateur de *Voyage au bout de la nuit* en est le protagoniste « revenu de tout ».

¹⁷⁵ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 49.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 381.

1.2.3.2. Le héros en question

Céline et Döblin, au-delà du thème du voyageur pris de désespoir face à l'appauvrissement de l'exotisme, montrent plutôt le désenchantement des hommes à découvrir le monde.

Les attitudes de Bardamu et Conrad mettent en scène cet état de flottement au cœur duquel l'échec est l'élément le plus prégnant.

Pour Pierre Mac Orlan, il n'y a plus désormais que des aventuriers passifs¹⁷⁷ : « *Il est nécessaire d'établir comme une loi que l'aventure n'existe pas. Elle est dans l'esprit de celui qui la poursuit et, dès qu'il peut la toucher du doigt, elle s'évanouit, pour renaître bien plus loin, sous une autre forme, aux limites de l'imagination* »¹⁷⁸. Regardons la démarche de ces protagonistes tout au long de leur voyage.

Les départs de Conrad semblent soumis aux événements extérieurs : la mort de Waldemar, la mort d'Alexandra, la disparition de Babylone...

Cette posture d'aventurier passif est tout à fait moderne, et découle du désenchantement de la découverte des espaces.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Robinson en précédant Bardamu en Afrique, en Amérique, ou sur le front lors de leur première rencontre, le précède aussi sur le terrain de la désillusion. Robinson découvre avant Bardamu que l'Afrique n'offre que désolation et que les chances de s'enrichir en Amérique sont inexistantes.

D'un autre côté, la ville est associée à une dynamique du monde en marche, que ce soit le monde de la fête et de la nuit à Paris, et une ville verticale en pleine expansion comme la première impression que Bardamu a de New-York. Mais très vite une vision morbide de l'espace reprend le pas, et la ville se meut en banlieue sans horizon, la ville américaine devient Détroit avec tout ce que la logique industrielle transmet d'angoisses. Le mythe du progrès et de la réussite que renvoie New-York s'abîment pour Bardamu dans la rencontre des bas-fonds.

Ce désinvestissement des espaces exotiques et urbains dans le voyage met plus en évidence la difficulté à répondre au questionnement existentiel des protagonistes que la notion de destin du voyageur, et court-circuite ainsi les dimensions épique et héroïque de l'écriture du voyage.

¹⁷⁷ Pierre MAC ORLAN, *op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 186.

Dans l'entre-deux-guerres, rappelons que la mode du voyage dans un monde utopique est révélatrice d'une certaine aspiration, et d'une profonde espérance en un meilleur possible dans un ailleurs plus ou moins proche.

Selon Paul Morand (*Le Voyage*, 1927), cette passion du dépaysement est le signe d'une époque désaxée, insatisfaite : « *dans le dépaysement, il y a ce décalage qui, pour l'artiste, est contraste, mais qui, pour l'homme simplement fatigué, est un bain de jouvence ; il voyage comme le malade se retourne dans son lit, pour tâcher d'être mieux. « Essayons ailleurs... » »*¹⁷⁹

Après avoir échappé à la guerre, abattu, déconstruit, seul et déserteur, Bardamu échoue sur le terrain du colonialisme en Afrique et sur celui du capitalisme en Amérique. Il choisit ensuite de s'établir en tant que médecin en France, dans une ville de banlieue, quelques années après son dernier échec américain. Le voyage à Toulouse est un déplacement au cours duquel il rendra visite à son ami de toujours, Robinson. Le temps de l'ellipse temporelle interrompt le voyage, et permet à Céline de passer sous silence les études de médecine. Il veut taire la seule étape de la vie de Bardamu qui soit réellement constructive et ne se terminant pas par un déboire. Dans ce silence fait sur une étape particulièrement importante de l'existence de Bardamu, réside le point de vue de l'auteur. Le discours se focalise sur l'échec. Le dédain de ses efforts à devenir médecin, à trouver un moyen de subsistance, et finalement seule réussite du protagoniste, montre que Céline veut faire le roman de l'échec. Mais est-ce Céline qui, cherchant à faire le roman de l'échec de l'homme social et de la condition humaine comme mise à l'épreuve, tait cet épisode ? Ou est-ce Bardamu, habité par son vice et faisant le constat de la tristesse du retour : « *c'est pas le tout de rentrer de l'Autre Monde ! On retrouve le fil des jours comme on l'a laissé à traîner par ici, poisseux, précaire. Il vous attend* »¹⁸⁰, qui ne retire de sa vie comme phases marquantes que les départs et les retours le confrontant à l'étrangeté ?

À Constantinople, Conrad apprend l'amour puis les échecs amoureux, il est abandonné par son compagnon Georges, qui parvient à faire fortune, et finalement quitte la capitale turque lorsque son ami Waldemar succombe à son alcoolisme et aux sortilèges de Maleïka. Conrad n'a pas réussi à extraire son ami de cette situation dangereuse. Son départ pour Zürich, puis Paris, lui enseigne le sens du vide et de la solitude inhérente à la condition humaine.

¹⁷⁹ Paul MORAND, *Le Voyage*, (1927) In *Voyages*. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 2001., p. 866.

¹⁸⁰ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 237.

Les dernières étapes européennes de son périple stigmatisent encore le mouvement de son for intérieur vers une quête de ses tares et une certaine remise en question. Georges notamment, semble transformé par les promesses capitalistes, et devient un patron fortuné, avide et sans cœur. Sa réussite pécuniaire met en évidence le vide de son existence et son incapacité à devenir un homme compatissant et repentant. Ce dernier, sur terre est devenu inhumain : « *une chose est sûre, Conrad, il ne faut pas s'attarder sur les sentiments. Le monde ne le supporte pas. Il faut vouloir gouverner, régner, il faut commander. Sinon ça tourne mal. Et soi-même on tourne mal aussi* »¹⁸¹. Döblin fait la peinture d'un homme d'affaire vénal et insensible, avide de pouvoir.

L'échec et le désinvestissement du voyageur deviennent des qualificatifs de cette figure illustrant la crise d'une époque caractérisée par le désenchantement. Céline et Döblin ont, dans le cadre de ce discours, construit leur propre représentation de la condition humaine en crise.

1.2.3.3. Le héros picaresque

Les figures d'aventuriers présentes dans la presse sont progressivement abandonnées dans la littérature de voyage de l'après-guerre, au profit de l'émergence de figures inédites telles que Bardamu chez Céline et Conrad chez Döblin.

Conrad, équivalent littéraire du dieu babylonien Mardouk, déchu et condamné à devenir un homme sur la terre pour endurer ce qu'il a imposé aux hommes. L'anathème lui est annoncé par Georges, dépeint comme une des divinités secondaires du panthéon babylonien. Ce dernier accompagne Conrad tout au long de son périple, et tiendra un rôle ambigu. Il sera dans un premier temps un professeur accusateur et se voulant garant des progrès de Conrad, et deviendra peu à peu un double malveillant, pour être finalement son adversaire en incarnant le Mal. Les protagonistes fonctionnent en couples dans les deux œuvres : si Bardamu est hanté et souvent accompagné par Robinson, Conrad doit son périple et de nombreuses étapes à la présence de Georges. Waldemar, un troisième Babylonien, les accompagnera une partie du voyage. Georges tient un rôle véritablement important dans le roman et dans l'accompagnement de Conrad sur terre, tandis que Waldemar présenté comme une divinité

¹⁸¹ « Eins ist gewiß, Konrad, man muß sich nicht mit Gefühlen aufhalten. Die Welt verträgt das nicht. Man muß schalten, herrschen wollen, kommandieren. Sonst verkommt alles. Man selbst auch », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 45, traduction p. 439.

babylonienne secondaire n'apparaît que dans le Livre III. *Bagdad* et meurt au cours de l'étape suivante du voyage.

Comme le souligne Patrick O'Neill dans *Alfred Döblin's Babylonische Wanderung, a study*, Döblin s'est expliqué dans une lettre adressée à Heinz Gollong sur la raison de la présence de trois divinités babyloniennes dans son roman. Ces trois personnages sont complémentaires dans l'apprentissage des différents éléments inhérents à la condition humaine : « *c'est le chemin amusant et passionné d'un homme puissant – un Dieu babylonien – à travers tous les penchants humains pour la boisson, l'amour, l'argent jusqu'à ce qu'il devienne un pauvre hère* »¹⁸².

Bardamu encore, dans chacune des étapes de son voyage expérimentera une façon particulière d'être au monde, comme il l'annonce d'emblée « [...] *de l'autre côté de la vie* »¹⁸³.

Déserteur de la guerre, des colonies, travailleur nocturne en Amérique, et en banlieue parisienne, Bardamu, à l'instar de Conrad est en marge de la société tel un *picaro* des temps modernes. Le *picaro*, au centre de l'esthétique picaresque, est traditionnellement un gueux, vivant à l'écart des classes dominantes. Il incarne un anti-héros qui dans *Lazarillo de Tormes*, ou encore *Guzman d'Alfarache* est un contrepoint aux traits héroïques de la littérature chevaleresque. « *Le Picaro dans l'Espagne du siècle d'Or, c'est celui qui n'a pas le droit à la parole, mais qui la prend et se fait entendre, qui, tel Guzman, use de son repentir pour exposer, à des fins didactiques, ses turpitudes passées. [...] Le roman picaresque, c'est d'abord et avant tout cette voix infâme, mais qui ne peut être prise au sérieux.* »¹⁸⁴.

L'esthétique picaresque s'appuie sur un personnage misérable, en errance et marginal. C'est sa condition misérable qui le pousse à voyager. Bardamu ne réussissant pas en Afrique, part à nouveau tenter sa chance en Amérique, avant de revenir s'installer en France. Ce constat se retrouve également chez Döblin puisque c'est précisément à cause de la misère qu'il est condamné à errer sur terre. Il doit éprouver pleinement la misère qu'il a lui-même répandu sur la terre alors qu'il était un Dieu babylonien.

Ce genre littéraire doit son émergence à une période de crise de la société espagnole : le genre picaresque, ou livre du *picaro* voit le jour au XVI^{ème} siècle, au Siècle d'Or espagnol. Il

¹⁸² « den spaßigen und Passionsweg eines Gewaltherrchens – ein babylonischer Gott – durch alle Menschlichkeiten des Trunks, der Liebe, des Gelderwerbs, bis er ein armer kleiner Mensch ist », Alfred DÖBLIN In Patrick O'NEILL, *Alfred Döblin's Babylonische Wandrung : a study*, Bern : Herbert Lang, Canadian studies in German language and literature, 1974., p. 53, c'est nous qui traduisons.

¹⁸³ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 2.

¹⁸⁴ Pierre-Yves BOISSAU, *Le picaresque à l'épreuve du sous-sol : Dostoïevski, Céline, Ellison, Grass*, Toulouse : Université Toulouse-le-Mirail, 2004., p.25-26.

n'est donc pas étonnant de retrouver des résonances de cette esthétique copiée à deux œuvres inquiètes de voir un monde chamboulé par la crise économique, sociale, et politique.

On dit du roman picaresque qu'il est très attaché à représenter une société à deux vitesses, ce qui correspond d'ailleurs à la réalité de l'époque¹⁸⁵. Et si ce genre est né en Espagne, il a connu de grandes répercussions dans toute l'Europe : « *Forme silencieuse, insistante de la misère, se multiplient alors les « errants et les vagabonds » ... Les villes sont obligées de faire leur police et, par salubrité, de se débarrasser périodiquement des pauvres : mendiants, fous éclopés véritables ou simulés* »¹⁸⁶.

L'emprunt aux traits caractéristiques du picaresque - l'absence de buts déterminés dans l'itinéraire des personnages, la marginalité sociale du *picaro*, et le contexte de crise – devient polémique dans les deux œuvres car il soutient la construction de héros aux antipodes d'une conception réaliste.

Le renfort picaresque à la construction du personnage de roman est encore une rupture avec le personnage réaliste maître de son destin, mais cette citation renforce un arrière-plan de crise existentielle.

Bardamu et Conrad illustrent parfaitement la marginalité. Elle constitue un aspect intéressant dans la mesure où le regard du marginal (qu'il soit d'ordre social comme Bardamu ou d'ordre humain comme Conrad¹⁸⁷) est celui d'un observateur réel dont le point de vue sur la société et sur l'existence est profondément subjectif.

Le picaresque court-circuite l'image d'un héros maître de son destin au centre d'un monde clos et rationnel. Les protagonistes Bardamu et Conrad sont des jouets des circonstances. Ils

¹⁸⁵ Lire sur ce sujet Jean-Pierre SANCHEZ, *Le roman picaresque: « El Lazarillo de Tormes » et « El Buscón »*, Nantes : Temps, 2006, Lectures d'une œuvre, « *De nobilitate : noblesse héritée, noblesse acquise* pp. 23-25 ; *Riches et pauvres : une société dichotomique*, pp. 46-54 ; *La grande misère de l'écuyer ou le malaise de la petite noblesse*, pp. 54-56.)

¹⁸⁶ Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée* In *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁷ En tant que dieu déchu, Conrad n'a pas en lui tout l'arrière-plan psychologique, existentiel de l'homme. Döblin n'aborde pas l'angle de la marginalité sociale comme il l'a fait dans *Berlin Alexanderplatz*, qui parle d'une autre marginalité. L'image du marginal est courante alors dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Berlin est alors un grand pôle industriel, « le monde moderne, avec ses images et ses sensations fortes, est déjà là tout entier dans ces flots de circulation, qui convergent vers les carrefours stratégiques pour se disperser ensuite aux quatre points cardinaux. Mais la métropole, pour les autochtones aussi bien que pour les touristes, a ses limites. Elle ne dépasse pas les commerces de l'Alexanderplatz, l'Alex, comme on l'appelle. Là trône le grand magasin Hermann Tietz ; là s'arrête le tramway. Derrière, entre les halles du marché central et le théâtre de la Volksbühne, la Scène populaire, s'étend une sorte de territoire ennemi, l'univers du marché noir, des jeux de hasard, des hôtels louches, des filles à bon marché. » (Eike GEISEL, « Exclus et délinquants », pp. 71- 81, ouvrage dirigé par Lionel RICHARD, *Berlin, 1919-1933 : gigantisme, crise sociale et avant-garde l'incarnation extrême de la modernité*, Paris : Autrement, Mémoires/Villes 10, 2005, p. 72.)

soulignent par là ce que l'Histoire fait de l'Homme, avant de penser ce que l'Homme fait de l'Histoire.

Dans *Babylonische Wanderung*, Conrad devient homme parmi les hommes et subit les tourments de la condition humaine. Il y a dans l'identité de Conrad une distorsion temporelle. Dieu de Babylone, immortel, il n'est pas soumis aux contingences du temps. Sa punition est de devenir un être humain, et comme eux condamné à la finitude.

La destinée de Bardamu est liée aux évènements historiques de son époque : à la guerre et à ses tranchées, à l'essor de l'industrialisation et aux États-Unis lancés dans la grande course capitaliste, à l'atmosphère d'entre-deux-guerres en banlieue parisienne. Bardamu est spectateur de l'Histoire et non acteur. Ces deux protagonistes ont donc point commun une passivité face à l'Histoire : ils voyagent au cœur de leur époque comme au cœur de différents pays, n'ayant aucune prise sur le cours des choses, et devenant homme en apprenant d'elle le sens de la vie, et livrant une expérience intime.

« [... il n'y a pas d'histoire aux yeux du picaresque, mais un sens de la vie ...] »¹⁸⁸.

Le personnage du double est primordial dans la progression intérieure des personnages principaux, et dans le changement de positionnement. Tant Bardamu que Conrad réagissent aux agissements de leur double respectif Robinson et Georges.

¹⁸⁸ Pierre-Yves BOISSAU, *op. cit.*, p. 19.

Chapitre 3.

Un détournement de la représentation du réel au centre de la pratique romanesque

La scène de la galère chez Céline ou l'aménagement de digressions mythiques et historiques chez Döblin apparaissent comme des détournements de modèles romanesques pour écorner la représentation du réel.

La descente de Conrad sur la terre apparaît comme une mise en scène explicite de l'accro dans la convention réaliste, venant pointer un discours sur la représentation du réel.

Céline et Döblin interrogent le voyage d'un homme par le fait de montrer sans cesse les limites du roman d'apprentissage ou de formation, et de se livrer à nouveau à des accro dans la convention romanesque en faisant une certaine utilisation de pratiques romanesques.

Ces écarts dans la convention de représentation du réel sur le plan romanesque sont le point d'achoppement d'une conception du roman moderne soumis à des normes qui ne sont que des freins à la représentation du réel. Céline et Döblin, dans ces deux romans s'accordent à souligner l'importance d'une réalité en dehors des choses et des faits, une sphère romanesque surréelle qui ajouterait le supplément nécessaire à rendre le réel plus vrai.

L'aspect fantastique de la descente de Conrad et Georges sur terre fait preuve d'un romanesque qui veut se démarquer de la convention réaliste de représentation, et le heurt avec l'effet de réel, tandis que la scène de la galère, assimilée chez Céline à la condition humaine, dépasse les conventions réalistes.

Nous allons voir comment, par ces deux motifs, Céline et Döblin veulent définir une réalité qui entre en concurrence avec une tradition de représentation du réel.

1.3.1. Allégorie de la galère comme dépassement du réel

Les différents états de la condition humaine, la solitude, la peur, la mort ou l'amour sont traduits dans des images relatives à la progression du voyage.

Dès l'enrôlement de Bardamu pour la guerre, le voyage illustre la solitude du soldat face à la peur de la mort : « *Depuis longtemps je n'avais pas été seul. Il me sembla du coup partir en voyage* »¹⁸⁹. L'impression sensible laissée par la solitude dans la nuit, près de Noireur-sur-la-Lys, fait émerger dans l'imagination de Bardamu le parallèle avec l'isolement du voyageur confronté à un monde étranger et hostile. Par ailleurs, la solitude soudaine succédant à la

¹⁸⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 36.

clameur des bombardements intime un temps de réflexion sur sa condition qu'il assimile à un voyage. De ces très nombreuses images, Céline tisse le champ allégorique du voyage.

Tout au long de son livre, Céline décline cette idée. Ainsi il évoque l'amour : « *les jeunes c'est toujours pressé d'aller faire l'amour, ça se dépêche tellement de saisir tout ce qu'on leur donne à croire pour s'amuser, qu'ils y regardent pas à deux fois en fait de sensations. C'est un peu comme ces voyageurs qui vont bouffer tout ce qu'on leur passe au buffet, entre deux coups de sifflet* »¹⁹⁰ ; la mort : « *dans la chambre ça faisait comme un étranger à présent Robinson, qui viendrait d'un pays atroce et qu'on n'oserait plus lui parler* »¹⁹¹.

Chez Döblin, le voyage est également utilisé pour en référer à la découverte de la mort :

Conrad dut soutenir l'épreuve de la mort. Il voyagea seul. Il était venu avec l'express d'Anatolie. Georges était à côté de lui, Waldemar dans le fourgon. Dans le filet du wagon-lit, au-dessus de sa tête, se trouvait la valise contenant l'argent que Georges lui avait donné. Mais il y avait la mort. Non seulement Alexandra est morte, affranchie d'un destin que je n'ai su arrêter. Moi aussi je serai bientôt mort. Je suis dans les chaînes. Entièrement. Il dut soutenir l'épreuve de la mort¹⁹².

La mort de Conrad reste cependant énigmatique : « *De ce rêve il ne revint pas* »¹⁹³.

Chez Döblin, on retrouve donc la même déclinaison sémantique de ce schème allégorique. Cependant, il puise ses références dans l'imagerie de la tradition du voyage à travers les âges et d'un savoir ancestral. Ainsi, l'allégorie se décline sur une succession de maximes dans lesquelles le chemin parcouru géographiquement métaphorise la progression intérieure. « *Et le chemin que l'on prend une fois, on le prend souvent* »¹⁹⁴. Le voyage prend le sens de la progression métaphysique et existentielle, et Döblin en souligne le caractère individuel : « *son chemin n'est pas notre chemin, notre chemin n'est pas son chemin* »¹⁹⁵.

Les leçons de vie successives, de la découverte des sens aux sentiments, constituent le chemin de l'apprentissage de la condition d'homme :

Comme tout s'accomplit lentement ! Quel long chemin que le mien
avant d'en arriver là. D'abord ce vide dans le ciel dans lequel je vivais, ai-je

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 377.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 498.

¹⁹² « Konrad mußte den Tod bestehen. Er fuhr allein. Mit dem Anatolexpreß war er hingefahren, Georg saß neben ihm, Waldemar hielt sich im Packwagen auf. Im Gepäcknetz über Konrad im Schlafwagen lag sein Koffer mit dem Geld, das ihm Georg noch geschenkt hatte. Also es gab den Tod. Also ist nicht nur Alexandra gestorben und war ihr Schicksal los, das ich nicht auf halten konnte. Also werde auch ich tot sein. So liege ich in Ketten. Ganz und gar. Er mußte den Tod bestehen », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 498, traduction p. 481.

¹⁹³ « Von diesem Traum kam er nicht zurück », *Ibid.*, p. 666, traduction p. 636.

¹⁹⁴ « Und welchen Weg man einmal beschritten hat, den geht man oft », *Ibid.*, p. 298, traduction p.301.

¹⁹⁵ « seine Wege sind nicht unsere Wege, unsere Wege sind nicht seine », *Ibid.*, p. 304, traduction p. 304.

seulement vécu, était-ce vrai, je ne le crois pas, je ne le crois pas, c'était un rêve, il y avait quelque chose qui se rêvait la vie, qui se rêvait même dieu. Mais être un homme, je ne pouvais le rêver. Cela dépassait mon imagination. Et puis j'ai mangé, j'ai bu, et puis j'ai cru aimer, et puis j'ai rencontré Alexandra. Comme ma vie se manifeste à présent, comme je sors du monde de l'ombre. C'est parce que je suis devenu chair que je suis tout cela [...]. Maintenant je sais comment on est un homme¹⁹⁶.

Chez Céline, le champ sémantique récurrent de la galère illustre la condition humaine, et se concentre dans l'épisode de la traversée à bord de l'*Infanta Combitta*. Les hommes sont embarqués, malgré eux, et cheminent vers la Nuit, c'est-à-dire la Mort : « *on se sentait chez eux comme dans un bateau, une espèce de bateau qui irait d'une crainte à l'autre. Des passagers enfermés et qui passaient longtemps à faire des projets plus tristes encore que la vie et des économies aussi et puis à se méfier de la lumière et aussi de la nuit* »¹⁹⁷.

Lorsqu'il se retrouve pour la dernière fois attaché à Robinson, l'expression « *on était maintenant du même voyage* »¹⁹⁸ évoque une bien connue : « nous étions dans le même bateau ».

L'amplification de l'image symbolique du grand bateau sur lequel les hommes sont prisonniers est caractéristique de la vision célinienne de l'existence, tandis que Döblin semble y attacher la notion de destinée au voyage. Döblin imprime à son texte la même image : « *Quand on montre l'un en train de naviguer et de parader fièrement au-dessus des sombres flots, on ne doit pas oublier le navire, on sait bien que le sort du voyage en dépend* »¹⁹⁹.

Le voyage est l'occasion pour Céline et Döblin de dissenter sur le déplacement intérieur. Les champs sémantiques de l'enfermement et de la prison, antagonistes à celui du voyage, sont particulièrement récurrents dans les œuvres. Cet aspect nourrit la métaphore du voyage comme déplacement intérieur du point de vue des auteurs.

De nombreux voyages en bateaux rythment les déplacements de Bardamu : en Afrique, il embarque sur l'*Amiral Bragueton*, et remonte le fleuve de son embouchure jusqu'à son poste à bord du *Papaoutah*. L'*Amiral-Bragueton* renvoie à une référence militaire qui lui rappellera

¹⁹⁶ « Wie langsam sich alles erfüllt. Welchen langen Weg hatte ich, hierher zu gelangen. Erst die Leere in dem Himmel, in dem ich lebte, habe ich eigentlich gelebt, ist es den wahr, ich glaube es nicht, ich glaube es nicht, es war ein Traümen, da träumte etwas, es lebt und wäre sogar ein Gott. Mensch zu sein, konnte ich nicht träümen. Das ging über meinen Begriff. Dann habe ich gegessen, getrunken, dann glaubte ich zu lieben, bis ich Alexandra traf. Und wie zeigt sich jetzt mein Leben, wie trete ich aus dem Schatten. Weil ich Fleisch geworden bin, bin ich dies alles [...]. Jetzt weiß ich, wie man Mensch ist. », *Ibid.*, p. 385, traduction p. 379.

¹⁹⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 327.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 340.

¹⁹⁹ « Wenn man zeigt, wie einer stolz über dunklem Wasser daherzieht und paradiert, soll man nicht das Schiff vergessen, man weiß, davon hängt es ab, mit welchem Glück der Reisende seine Reise machen wird », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 293, traduction p. 296.

sa traversée vers l'Afrique, au cours de laquelle il sera menacé d'être tué par les autres passagers. Le *Papaoutah* représente au contraire le compagnon de vie de sa retraite dans la jungle africaine. Il part d'Afrique en Amérique à bord de l'*Infanta Combitta*. Ce nom vient d'un tableau dont il fait une description haute en couleurs :

Une belle galère, ma foi, je l'avoue, haute de bords, bien ramée, couronnée de jolies voiles pourpres, un gaillard tout doré, un bateau tout ce qu'il y avait de capitonné aux endroits pour les officiers, avec en proue un superbe tableau à l'huile de foie de morue représentant l'*Infanta Combitta* en costume de polo. Elle patronnait m'expliqua-t-on par la suite, cette Royauté, de son nom, de ses nichons, et de son honneur royal le navire qui nous emportait. C'était flatteur²⁰⁰.

La décision de Bardamu de partir en Afrique n'est guère un rêve de longue date, ou d'un désir fort. Elle s'apparente plutôt à une fuite, et à un concours de circonstances.

Plus que ça sera loin, mieux ça vaudra ! [...] On m'avait donc embarqué là-dessus, pour que j'essaye de me refaire aux colonies. Ils y tenaient ceux qui me voulaient du bien, à ce que je fasse fortune. Je n'avais moi envie que de m'en aller, mais comme on doit toujours avoir l'air utile quand on n'est pas riche et comme d'autre part je n'en finissais pas avec mes études, ça ne pouvait pas durer. Je n'avais pas assez d'argent non plus pour aller en Amérique. « Va pour l'Afrique ! »²⁰¹.

Le mythe de l'Afrique coloniale et des promesses faites aux exilés européens font leur effet sur un Bardamu pourtant sceptique : « *et je me suis laissé pousser vers les Tropiques, où m'assurait-on, il suffisait de quelque tempérance et d'une bonne conduite pour se faire tout de suite une situation. Ces pronostics me laissaient rêveur.* »²⁰². Le départ pour l'Afrique et son désir de réussir le pousse à évaluer ses chances et à se jauger lui-même.

Je n'avais pas beaucoup de choses pour moi, mais j'avais certes de la bonne tenue, on pouvait le dire, le maintien modeste, la déférence facile et la peur toujours de n'être pas à l'heure et encore le souci de ne jamais passer avant une autre personne dans la vie, de la délicatesse enfin. [...] Quand on a pu s'échapper vivant d'un abattoir international en folie, c'est tout de même une référence sous le rapport du tact et de la discrétion²⁰³.

Comme le souligne Henri Godard dans son article « Céline et « le mythe du voyage » » dans *Une grande génération* :

...] un fait est là pour alerter le lecteur : entre les deux épisodes, la traversée d'Afrique en Amérique est traitée sur le mode halluciné ou fantastique, une galère genre XVII^{ème} siècle, avec capitaine à chapeau à

²⁰⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 181.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 111.

²⁰² *Ibid.*, p. 111.

²⁰³ *Ibid.*, p. 111-112.

plume et garde-chiourme. À sa place, ce passage avertit de ne pas prendre les récits qui précèdent et qui suivent pour de simples récits de voyage²⁰⁴.

La traversée est un des motifs de la littérature de voyage dont Céline s’empare pour teinter son œuvre d’une aura de fantastique, et en faire un lieu de rupture avec le réel.

Le motif de la traversée en bateau est souvent décliné sur fond de tempête en haute mer et de l’enfermement paradoxal au beau milieu de l’immensité. Symboliquement, la traversée rappelle le voyage initiatique d’Ulysse. Joseph Conrad, Melville, Jack London ont fait de la mer un lieu de récit privilégié.

L’Océan est un adjuvant de la construction narrative de Bardamu. Les traversées sont pour lui l’occasion de travailler sa rencontre avec les autres et de figer sa relation au monde.

Pour sa première traversée, Bardamu embarque pour l’Afrique sur un bateau délabré : « *Il était si vieux ce bateau qu’on lui avait enlevé jusqu’à sa plaque en cuivre, sur le pont supérieur, où se trouvait autrefois inscrite l’année de sa naissance ; elle remontait si loin sa naissance qu’elle aurait incité les passagers à la crainte et aussi à la rigolade.* »²⁰⁵.

La seconde traversée de Bardamu, de l’Afrique vers l’Amérique débute par l’odeur de l’Afrique qui « *s’estompe* »²⁰⁶, et les « *secousses berceuses* »²⁰⁷ du bateau. Le balancement du bateau lui donne la nausée : « *Couché, je l’étais encore certainement, mais alors sur une matière mouvante. Je me laissais aller et puis je vomissais et je me réveillais encore et je me rendormais.* »²⁰⁸. Les mouvements de ses nausées rappellent le roulis du bateau et avertit le lecteur : « *C’était en mer* »²⁰⁹.

Bardamu est atteint de paludisme et il ne tarde pas à se faire happer par son propre délire : « *J’essayais de me représenter à quel niveau d’impuissance j’étais tombé mais je n’y parvenais pas... J’aurais vomi la terre entière.* »²¹⁰.

Au centre de la scène de la galère revient le motif de l’enfermement : topos de la littérature de voyage en mer. Il caractérise les traversées de Bardamu dans *Voyage au bout de la Nuit*. C’est par ce réseau métaphorique récurrent de l’enfermement voire même de la prison que Céline tisse l’allégorie de la galère comme une incarnation du voyage de l’homme dans l’existence. La mer représente une vaste prison, le protagoniste y est seul contre tous, « *La*

²⁰⁴ Henri GODARD, « Le mythe du voyage », *ed. cit.*, p. 46-47.

²⁰⁵ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 111.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 181

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 181.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 181.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

mer nous enfermait dans ce cirque bouloigné »²¹¹. Cette traversée devient pour lui comme une mise à mort, le jugement du sacrifié : « Un sacrifice ! J'allais y passer »²¹².

Bardamu observe une gradation dans l'inconfort de sa traversée ; d'une part la chaleur, « dès après les côtes du Portugal, les choses se mirent à se gâter. Irrésistiblement, certain matin au réveil, nous fûmes comme dominés par une ambiance d'étuve infiniment tiède, inquiétante. L'eau dans les verres, la mer, l'air, les draps, notre sueur, tout, tiède, chaud »²¹³, l'hostilité de ses compagnons de voyage « Reclus parmi ses ennemis spontanés, je tâchais tant bien que mal de les identifier sans qu'ils s'en aperçussent [...] Régulièrement au réveil, il s'enquérât de mes nouvelles auprès des autres lurons, si « l'on » ne m'avait pas encore « balancé par-dessus bord » qu'il demandait. »²¹⁴, ajoutées à l'interminable traversée : « L'Amiral n'avancait guère, il se traînait plutôt, en ronronnant d'un roulis vers l'autre. Ce n'était plus un voyage, c'était une espèce de maladie »²¹⁵ qui rendent d'autant plus palpable la sensation de lenteur et d'enfermement. De peur de croiser des ennemis, Bardamu vit cette traversée reclus, la faim seule le faisant sortir de sa cabine.

Que ce soit la mer, la ville ou la forêt vierge chez Céline, le monde environnant est toujours synonyme de claustration. Et paradoxalement, là où le voyage, l'évasion ou la fuite devraient évoquer pour lui l'espoir d'espaces vierges à découvrir, et largement ouverts sur l'avenir, tout semble se fermer. De la verticalité écrasante des grands buildings de la « ville debout »²¹⁶ à celle de la jungle, tout paysage étouffe et finit par obscurcir le ciel et la lumière.

La lenteur, la difficulté et la chaleur renforcent la sensation d'étirement du temps, et renvoient directement à la difficulté de vivre. Il n'est pas simplement question pour Bardamu de passer d'un lieu à l'autre, durant ce temps de passage, des épisodes se déroulent, et le temps sur le bateau prend une profondeur narrative, et occupe une part de la temporalité du récit.

La tonalité fantastique du récit de la traversée dans *Voyage au bout de la nuit* souligne un dépassement de la convention de représentation du réel, et pointe le véritable réel de la condition humaine.

²¹¹ *Ibid.*, p. 118.

²¹² *Ibid.*, p. 118.

²¹³ *Ibid.*, p. 112.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

L'épisode de la galère chez Céline est un espace narratif qui constitue une trouée dans le réel et sa représentation.

Cette allégorie souligne le lien entre les différentes étapes de la vie d'un homme, qui constituent sa progression et les temps d'apprentissage à des temps de voyages et de cheminements. Le voyage incarne le mouvement de l'existence, et Bardamu fait l'expérience d'une condition humaine en déroute, comme naufragée.

Cette image vient soutenir le propos de Céline et sa représentation du monde, l'allégorie renforçant sa représentation du réel.

Bardamu voit dans son hallucination des galériens, prisonniers comme Conrad et Georges le sont désormais de la terre (« *leur grand voyage commença comme un transport de prisonniers* »²¹⁷).

L'épisode de la galère du *Voyage au bout de la nuit* sur le mode du délire du narrateur prend le pas sur le réel. Comme le souligne Henri Godard :

L'épisode de la galère qui transporte Bardamu vendu comme esclave d'Afrique en Amérique peut certes être pris pour une hallucination du personnage. La mention dans le texte de sa fièvre et même de sa « berluie » vont dans le sens de cette interprétation. Mais d'ordinaire, quand un narrateur a d'abord présenté comme réelle une expérience hallucinatoire ou onirique du personnage, pour mieux la faire partager au lecteur, reconnaissant le fait après coup, il rétablit l'ordre normal des choses. Ici, nulle rectification ne vient reléguer l'*Infanta Combitta*, son capitaine au chapeau à plumes et ses galériens, au rang de pures visions. Ce silence projette rétrospectivement sur l'épisode un peu de cette incertitude qui est le fondement du fantastique²¹⁸.

La vision délirante et cauchemardesque des galériens de l'*Infanta combitta* préfigure la vision bien réelle, celle-là, des travailleurs allant à l'usine avant même le lever du jour. Elle rappelle encore celle des soldats partant au front. Bardamu croise Robinson dans ces deux derniers lieux, comme s'il faisait partie de sa « vision ».

Le voyage à bord du bateau lui permet d'établir une transition entre deux mondes : l'Afrique où il était l'exploitant, et l'Amérique où il sera, à son tour, l'exploité. C'est comme si les « *galériens* »²¹⁹ avaient tous été victimes d'une immense machinerie. Le recours au fantastique dans cet extrait renforce l'impression d'éloignement entre les deux continents, et induit l'idée que ces deux mondes n'ont rien à voir l'un avec l'autre. Cette image cristallise

²¹⁷ « Ihre große Fahrt begann wie ein Gefangenentransport », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 34, traduction p. 49.

²¹⁸ Henri GODARD, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, ed. cit., p. 41.

²¹⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 183.

pour Pierre Verdaguer « un monde où l'homme, esclave volontaire, a perdu sa liberté au profit de bienfaits essentiellement matériels. [...] En tant que mise en abyme de l'univers matérialiste sécurisant elle est, comme les autres microcosmes du récit, l'endroit dont Bardamu doit s'échapper. Les galériens, par contre, comparables aux êtres céliniens en général, paraissent satisfaits de leur sort et se comportent en esclaves volontaires »²²⁰.

Le sentiment d'impuissance devant l'absurdité de la condition du peuple est à l'origine de la première évocation de la galère. La première galère, n'est pas dans *Voyage au bout de la nuit* une traversée en bateau mais l'enrôlement dans le conflit franco-allemand de 1914-1918 : « on est tous assis sur une grande galère, on rame tous à tour de bras [...] on nous fait monter sur le pont [...] c'est la guerre ! qu'ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n° 2 [...] et puis ceux qui ne voudront pas crever sur mer, ils pourront toujours aller crever sur terre »²²¹.

Il y incarne le mythe du bouc émissaire, celui vers qui les perdants de la Grande Guerre, les victimes de la crise économique, sur cette arche de fortune, portent tous unanimement leur rancœur. Celle-ci est l'annonce des nombreuses traversées à venir dans *Voyage au bout de la nuit*. La traversée sur l'*Amiral-Bragueton*, sera le paroxysme de sa paranoïa d'après-guerre. La condition humaine est une galère, il faut donc chercher un meilleur possible.

La critique Madeleine Israël met en relief à la lecture de *Voyage au bout de la nuit* un supplément d'âme : un « surréalisme de gars du peuple qui « sent bien qu'il y a des choses derrière les choses », et non plus un surréalisme de jeune bourgeois qui a lu L'Énéide et Freud »²²², surréalisme qui serait à comprendre comme un dépassement de la description du réel. En effet, le terme surréalisme à l'époque contemporaine de l'auteur de cette critique, c'est-à-dire au moment de la sortie de *Voyage au bout de la nuit*, est fréquemment employé, alors que pour nous, lecteurs du XXI^{ème} siècle, il nous apparaît dans cet emploi dévoyé. Madeleine Israël ne renvoie pas au courant esthétique dont Breton rédigea le *Manifeste du surréalisme* (1924) et qu'il définit comme un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé

²²⁰ Pierre VERDAGUER, *op. cit.*, p. 146.

²²¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 9.

²²² André DERVAL, *70 critiques de « Voyage au bout de la nuit »*, *ed. cit.*, p. 76-77.

par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »²²³. Le surréalisme de Breton souligne un regard différent sur le monde, refusant le rationnel.

Nous verrons que le surréalisme de Céline dont parle Madeleine Israël s'apparente à l'*Überrealität* de Döblin, défini comme un dépassement du réel nécessaire pour affirmer la conscience d'un monde dissimulé en arrière de la réalité visible.

Si le picaresque et la tonalité fantastique de la scène de la galère empêchent une lecture réaliste, c'est parce qu'en amont, le monde que dépeint Céline ne se cantonne pas au réel objectif, totalisable et rationnel. Le réel englobe aussi l'imaginaire, le cauchemar, le sensible et le vécu.

La notion introduite par Madeleine Israël a particulièrement retenu notre attention dans le cadre de l'analyse de ces deux œuvres qui présentent comme point commun le dépassement du réel. Cette surréalité apparaît bien comme le questionnement d'une modalité de l'écriture qui ne se contenterait pas du réel pour dire le monde, et sa vision du monde.

Les modalités fantastiques dans les deux œuvres soulignent cette tendance à dépasser le réel, parce qu'il n'est pas dicible avec les instruments de description du réel accordés traditionnellement au romancier, précisément parce qu'il relève de l'« *expérience intime* »²²⁴. Il ne s'agit pas d'employer le fantastique pour divertir mais bien pour dire quelque chose d'ineffable sur le réel. Le romancier doit trouver d'autres outils de représentation, d'autres moyens d'observations pour écrire le réel. Cet épisode relevant précisément d'autres moyens d'écriture témoigne de la valeur intime du voyage pour Céline. Il est le moyen de chercher un surplus de réel :

Sortir de son pays, ce ne sera pas seulement cerner la vérité d'autres hommes et savoir s'ils diffèrent de ceux que l'on connaît, ce sera d'abord découvrir une vérité de soi-même et de l'homme en soi. Non pas seulement retrouver un œil neuf, le pouvoir de s'étonner, mais, un bref moment, la vraie conscience de sa situation dans l'univers²²⁵.

1.3.2. Le baroque du discours mythique comme jeu romanesque

La modalité baroque chez Döblin, qui juxtapose des récits mythiques qui n'ont aucun impact sur le héros en voyage, en apprentissage de la vie, est un moyen romanesque de souligner le déficit de sens de la vie. Si cette modalité dépasse les cadres du réel, c'est parce que le monde n'est pas clos, ni totalisable, ni rationnel.

²²³ André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, (1924), Paris : Gallimard, Folio essais, 1984., p. 36.

²²⁴ Henri GODARD, « Le Mythe du voyage », *ed. cit.* p. 47.

²²⁵ *Ibid.*, p. 49.

L'essence profonde de l'humanité en quête de laquelle s'est lancé Conrad malgré lui, n'émerge pas seulement des expériences de vie, d'amour et d'amitié qu'il fait sur la route. La construction narrative de *Babylonische Wanderung* est faite de discontinuités, et les péripéties sont interrompues par des récits mythiques, auxquels Conrad reste sourd.

Le texte donne la sensation de s'égarer et crée un arrière-monde absurde dans lequel évolue Conrad. En quittant les péripéties des protagonistes, les mouvements du texte dilatent le temps mais sont racontés dans une simultanéité qui confère la sensation que Conrad voyage dans les livres autant que dans le monde, et autant dans les mythes que dans la réalité du monde.

D'un point de vue romanesque, Döblin construit un imaginaire en parallèle de son histoire. C'est donc par effet d'accumulation et de juxtaposition qu'il donne à son roman une ampleur baroque, contrastant avec le manque d'érudition et d'intérêt total de la part de Conrad pour l'histoire du monde. Döblin donne vie dans ces courts chapitres à des personnages mythiques dont il réécrit la trame la plupart du temps à la manière burlesque qu'il a imprimé à celle de Conrad. Il ouvre des chapes temporelles qui mènent du temps réel aux temps mythiques.

Il y a deux sources servant de débat dans le questionnement sur l'humanité que doit acquérir Conrad : l'histoire et le mythe. Les épisodes historiques fonctionnent en parallèle de l'Histoire, nous avons pu les évoquer dans la première partie de ce travail. Ces derniers servent à rappeler qu'il est dans la nature de l'homme de faire du massacre et du génocide une constante.

L'enseignement des épisodes mythiques fonctionne comme une leçon qui serait donnée par les livres. Il s'agit systématiquement de digressions narratives ayant trait au voyage et rappelant l'histoire de la chute des dieux à travers la mythologie antique.

Il élabore tout au long de son œuvre une certaine représentation mythique et allégorique du voyage. Implantées dans un cadre réaliste, ces incursions tendent à donner une seconde lecture allégorique du voyage.

Nous avons sélectionné quelques unes de ces digressions dans le récit afin de comprendre leur fonctionnement et le discours qu'elles véhiculent en marge.

Dans le livre II. *Babylone*, une première digression concerne le récit mythique des amours d'Astarté. Conrad raconte l'histoire d'Astarté, déesse équivalente à Ishtar en Mésopotamie. C'est avec beaucoup d'humour que Döblin rapporte cette histoire perçue par Conrad. Ce dernier finit par faire le récit d'un extraordinaire amalgame entre plusieurs mythes, passant

par Siegfried, Aphrodite, Gilgamesh ou encore Béatrice. Conrad n'a pas le sens du récit, et mélange tout son savoir. Catherine Gouriou analyse ces digressions comme des déformations en un récit grotesque : une profanation du mythe²²⁶.

Dans le livre IV. *Constantinople*, le mythe de Céphale est une seconde digression mythique qui interrompt l'arrivée des trois babyloniens à Constantinople. Ce « *Céphale, un conte magique pour divertir* »²²⁷ permet d'introduire par la voix du narrateur un double discours sur le voyage de Conrad, et n'est pas qu'un entracte érudit pour divertir le lecteur. La métamorphose de Céphale dans le mythe, nous propose de comprendre que Conrad en voyageant et en apprenant, se métamorphose au-delà de son apparence physique.

Ces digressions servent en réalité un discours indirect et en contrepoint à la situation de Conrad : par exemple la référence à Sisyphe permet d'établir un parallèle entre ces deux damnés. Cependant, le mythe revisité de manière humoristique et sous l'œil moderne et moqueur de Döblin présente Sisyphe en être agissant « *de façon absurde et obtuse* »²²⁸, s'échinant à refaire la même pénible tâche de son plein gré. Le Sisyphe de Döblin ne sait visiblement pas qu'il est damné, au même titre que Conrad oublie sa nouvelle condition d'homme.

Ces références à des voyages mythiques ou historiques se juxtaposent à la narration :

La représentation d'un individu ou d'un groupe d'individus en crise est au cœur de ces premiers textes – thématique qui restera constante. Il suit de là l'abandon de la conception du temps romanesque comme d'un temps cumulatif, d'un temps du développement (par là le texte döblinien tourne évidemment le dos à la tradition allemande du *Bildungsroman*), qui est aussi un temps explicatif, le passé expliquant le présent, selon la confusion de la consécution et de la conséquence (*post hoc, ergo propter hoc*). Le temps du récit döblinien – cette règle vaut pour toute la production ultérieure – est un temps du revirement, de la discontinuité²²⁹.

Il ne s'agit donc pas de digressions mais de descriptions qui plantent le décor.

C'est dans l'élaboration d'une esthétique baroque, de la surenchère d'anecdotes, tantôt mythiques, tantôt historiques que Döblin se manifeste. L'esthétique baroque intervient encore dans le texte comme un accro dans le réel, qui vient renforcer le propos par des cautions mythiques et historiques dans une profusion de détails et cherchant à créer un monde en concurrence avec le réel.

²²⁶ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 57-58.

²²⁷ « Kephalos, zur Erheiterung und Zerstreung eine Zaubergeschichte », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 217, traduction p. 221.

²²⁸ « in sinnloses stumpfes Hochschieben », *Ibid.*, p. 299, traduction p. 302.

²²⁹ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin : théorie et pratique de l'« oeuvre épique »*, *ed. cit.*, p. 31.

Mais ces digressions interrompant le récit du voyage de Conrad fonctionnent avant tout comme une voix à laquelle Conrad reste sourd. Ces temps de récits, ces contes mythologiques pourraient être des témoignages d'erreurs de l'histoire, d'erreurs d'un homme qui permettraient à Conrad, riche de cet enseignement, d'en éviter l'écueil. Ces mythes sont un sens de la vie qui émane, non pas comme chez Céline d'expériences, mais de savoirs. Döblin indique ici son grand pessimisme, et tout comme dans *Berge, Meere und Giganten*, il fait le constat d'une humanité incapable de tirer leçons de ses actes et de son passé. Pour Barbara Baumann-Eisenack, « *la fonction de transmission d'une connaissance par le mythe n'est plus donnée dans Babylonische Wanderung* »²³⁰.

Le jeu romanesque mené par Döblin avec beaucoup d'humour détrône le rôle de la fiction et du réel. Les récits historiques sont lus par Conrad sur le même plan que les récits mythiques, mais il s'agit pourtant de temps de réel qui s'immiscent dans le burlesque : « *Dans les interstices du burlesque se glissent des évocations dont le caractère dramatique démontre la prégnance de la réalité catastrophique, y compris dans les jeux les plus débridés de l'imagination et les fantasmagories les plus extravagantes : c'est l'histoire de la mort par le feu des deux mille juifs à Strasbourg ; c'est le récit de Numance par les Romains et de la mort horrible des assiégés* »²³¹.

Ces retours sur les grands événements historiques fonctionnent comme un enseignement livresque qu'offriraient la voix du narrateur et celle de Georges.

L'histoire de la ville d'Urfa, les massacres de Justinien, la conquête de Constantinople (dont nous avons parlé), constituent des chapitres des leçons auxquelles Conrad est tout d'abord sourd, et cette indifférence est un des ressorts de la tonalité burlesque d'une grande partie du livre, mais qui est destinée à s'imprimer dans les mémoires des hommes et laisser des traces, au même titre que celle d'Haroun Al Raschid dans la mémoire des Perses :

« Nous Persans n'avons pas bonne opinion d'Haroun Al Rachid. Nous n'arrivons pas à passer sur certaines choses. » - « Voyez-vous », dit le gros tout guilleret, « vous avez là la preuve que l'histoire est vivante. Le peuple continue à le connaître exclusivement comme l'ami des contes, comme le magicien qui va déguisé par les rues et qui écoute et intervient. Mais il y avait les Barmékides. » Il hocha la tête tristement et laissa errer son

²³⁰ Barbara BAUMANN-EISENACK, *Der Mythos als Brücke zur Wahrheit*, In Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 59.

²³¹ Michel VANOOSTHUYSE, *Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, *ed. cit.*, p. 133.

regard. « Oui, les Barmérides », reprit Georges amèrement, « une vilaine histoire. »²³²

L'Histoire a pour vocation d'être discutée, de servir de leçon pour ne pas tomber dans l'oubli. Cette scène didactique est destinée à faire entendre à Conrad que les contes doivent donner à réfléchir, car ils sont aussi issus de l'Histoire et des événements réels, et donc sujets à interprétation. Si Haroun Al Raschid a inspiré un personnage des *Mille et une Nuits*, il est avant tout un personnage historique, dont le rôle dans l'histoire est sujet à controverse.

Le véritable sens de la vie, à l'instar de Bardamu, Conrad le tirera de ses expériences en tant qu'homme : la mort de Waldemar, la mort d'Alexandra, la solitude, dès lors qu'il se concentre sur un sens émotionnel de la vie, et non pas rationnel, qui viendrait de l'enseignement par les livres, les mythes et l'Histoire.

Catherine Gouriou fait le parallèle entre l'utilisation du mythe chez Thomas Mann et chez Alfred Döblin.

Se basant sur la genèse, Thomas Mann s'applique à « psychologiser le mythe », c'est-à-dire à interpréter une réalité dans une perspective psychologique, en s'appuyant sur la grille de lecture mythique. [...]. Thomas Mann reconnaît l'influence du mythe des *Nibelungen* de Richard Wagner sur sa conception du mythe. De même que Wagner, Thomas Mann compose son œuvre autour de mythes originels. Il voit dans le mythe un miroir, permettant à l'homme d'accéder à son identité, une identité relevant, ses yeux, non de la métaphysique mais de la psychologie. [...] De même que Döblin, Thomas Mann envisage le mythe comme le discours de l'éternel retour du même et s'interroge sur la possibilité qu'a l'homme de s'en délivrer pour prendre part à une histoire conçue comme progrès. De même que Döblin, il a recours à l'introduction du principe de « sérénité d'esprit » (*Heiterkeit*) dans son esthétique comme alternative à la fatalité mythique²³³.

Nous allons désormais voir dans quelle mesure la mise en question du mythe de l'utopie moderne est interrogée par le mouvement de la chute de Conrad du ciel sur la terre, et par l'entrée de Bardamu dans la guerre jusque dans les tranchées et les profondeurs de la terre. Cette mise en abîme du mythe permet l'irruption du réel. Le mythe de l'utopie moderne s'identifie dans le renouveau de la grande ville triomphante, ou encore dans le renouveau du sentiment épique et militariste entre en conflit avec l'imaginaire de l'apocalypse. Ce mythe

²³² « Wir Perser denken nicht gut von Harun Al Raschid. Wir kommen über gewisse Dinge nicht hinweg. » « Sehen Sie », meinte der Dicke erfreut, « da haben Sie einen Beweis, wie die Geschichte lebendig ist. Das Volk kennt ihn freilich noch immer nur als Freund der Märchen, als den Wundermann, der durch die Gassen zieht, verkleidet, und lauscht und eingreift. Da waren aber die Barmaks. » Er nickte trübe und blickte vor sich. « Ja, die Barmaks » nickte auch Georg finster, « eine schlimme Sache. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 148, traduction p. 155.

²³³ Catherine GOURIOU, op. cit., p. 62-63.

atemporel par excellence, qui cumule le sens de fin du monde et de révélation, si l'on rappelle l'étymologie du terme dans les œuvres, est renversé.

Le retour du réel après la destruction de l'utopie moderne passe par un moment de dérégulation, une chute. En effet, l'apocalypse est la fin de la possibilité d'une utopie, la révélation que le réel prend le pas sur le mythe.

L'irruption du réel et du rationnel dans *Babylonische Wanderung* s'accompagnent d'une abondance de digressions et de citations mythiques dans une profusion qui tend précisément à les tourner en dérision ainsi que le souligne Catherine Gouriou. Cependant, il apparaît comme essentiel dans la construction du regard de Conrad sur le monde : « *Si le mythe ne semble pas le guide infallible de l'apprentissage de Konrad, il apparaît néanmoins comme le miroir fidèle d'un monde absurde* »²³⁴.

Nous verrons comment le réel et le rationalisme²³⁵ prennent le pas dans les romans. De *Voyage au bout de la nuit* à *Babylonische Wanderung*, le réel surgit en figures et motifs.

Céline et Döblin s'insèrent dans une problématique qui questionne le roman, et dans ce cadre discutent la potentialité épique de la forme nouvelle qu'ils expérimentent. Döblin fait du mythe une interrogation privilégiée dans ce débat.

Döblin s'applique dans *Babylonische Wanderung* à « transpercer » la réalité pour dire une « supraréalité ». C'est à l'aide du mythe qu'il se propose de libérer son texte de sa contingence, afin de mieux saisir l'existence humaine. Le premier signe de l'intrusion du merveilleux dans la réalité du roman est son point de départ : le ciel, dont le dieu, Konrad, est chassé²³⁶.

1.3.3. La chute comme rupture explicite avec la convention de représentation du réel

L'apparition du monde de Conrad se fait sur le mode fantastique. Elle s'effectue par la rupture progressive de l'ordre précédent. Sur le plan romanesque, cette scène apparaît comme une scission avec la convention réaliste de représentation.

²³⁴ *Ibid.*, p. 61.

²³⁵ Le rationalisme signifie alors le triomphe de la raison et du réel sur le sacré et le mythe, au sens où Spengler le désigne comme une des causes du « déclin de l'Occident ». Pour le philosophe allemand, un des effets de la montée du rationalisme serait une éradication de la culture et de l'homme même. Dans le *Déclin de l'Occident* (Oswald SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident*. T. 1. *Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle. Forme et réalité*, traduit de l'allemand par Tazerout Mohand, *Der Untergang des Abendlandes*, (1918), Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1976., et T.II *Perspectives de l'Histoire universelle : esquisse d'une morphologie de l'Histoire universelle*, traduit de l'allemand par Tazerout Mohand, *Der Untergang des Abendlandes*, (1922), Paris : Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1948.), ce dernier avait interrogé la logique de l'Histoire, et la possibilité qu'elle soit une répétition d'une forme universelle.

²³⁶ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 56.

Tout d'abord, le dieu Conrad voit que les choses ont changé mais ne le croit pas. La métamorphose de son monde est soudaine : « *Alors tout se transforma !* »²³⁷. Comme la vision de Bardamu, le monde se retrouve changé, sans repères, mouvant jusqu'à la nausée. Conrad, à mesure qu'il s'approche du réel et donc de la terre, se sent submergé par un sentiment de malaise physique : « *leurs pensées se modifiaient, ils étaient comme sous l'effet d'un narcotique* »²³⁸.

Döblin se laisse submerger lui-même par cette modalité de représentation. Le livre s'ouvre sur un personnage divin, grotesque, tombant sur terre et devenant homme contre son gré, et en lequel surgit peu à peu une humanité réaliste.

La scène de la chute du ciel de Conrad et Georges inaugurant la tonalité fantastique de *Babylonische Wanderung* de la manière la plus burlesque qui soit, souligne un effondrement symbolique mais aussi réel : il choit physiquement du ciel.



Figure 3 Conrad et Georges descendent sur la terre à tire d'ailes

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, *op. cit.*, p. 20)

L'arrivée de Conrad à Babylone est particulièrement significative. Rappelons que lorsque Conrad tombe sur terre et tente de retrouver Babylone, le lecteur s'attend en même temps que son protagoniste à trouver le spectacle impressionnant de la ville mythique. Döblin ne mentionne pas d'emblée qu'il n'y a rien à la place de l'antique et luxuriante Babylone. Il aménage tout un temps narratif où Conrad se prépare à être fêté par ses sujets, s' imagine des bruits de liesse. Il se rend compte que, ne voyant rien, il s'est peut-être trompé de direction. C'est en demandant à un passant qu'il comprend qu'il vient de dépasser la ville. Cette mise en scène interroge le sens que Döblin met narrativement sur le rien et ce vide géographique :

²³⁷ « nun verschob sich alles ! », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p 33, traduction p. 48.

²³⁸ « ihre Gedanken veränderten sich, es war, als wenn sie narkotisiert würden », *Ibid.*, p. 39, traduction p. 54.

l'appauvrissement du mythe et du sacré, et la déchéance du Dieu régnant sur terre. Il décrit par la bouche de Conrad tout ce qui devrait se trouver en lieu et place du désert :

C'est là, en plein soleil, que le Babylonien s'arrêta et leva les yeux. De l'autre côté, il apercevait le fleuve et les champs et les palmiers, les puits grinçaient et quelqu'un chantait. Je me suis égaré, les temples doivent bien être quelque part et puis ma tour, dont ils étaient si fiers [...]. Un pays plat, quelques éminences, davantage de collines au sud, des hommes y travaillaient avec des pelles et poussaient des voitures²³⁹.

Il comprend que sa ville est réduite à néant. Il n'y a plus rien que le désert sur l'ancien emplacement de Babylone.

Alors que le lecteur s'attend au surgissement grandiose de la Babylone antique lorsque Conrad lève enfin la tête et regarde autour de lui, il ne trouve que la description d'un paysage. Ce décalage entre l'action attendue, la grandeur espérée, la pauvreté à la fois du paysage (plat), et la banalité des actions des habitants, est porteur, en creux, d'un discours intéressant. Le Dieu éprouve dans ce rien tout le mouvement de sa chute et avec lui celle du sacré. Le voyage et la chute dans le ciel ne l'avaient pas convaincu. C'était en revanche une scène éloquente pour le lecteur qui éprouvait la distance entre le ciel et la terre.

Narrativement, Döblin superpose une image attendue, (la tour mythique de Babylone, la magnificence de la cité) avec le désert qui prend une signification d'autant plus grande. Döblin insiste sur ce nouveau vide existentiel. Il a perdu son passé, et son présent est un vide : un gigantesque rien. Et l'accentuation burlesque du roman émane précisément du vide que rencontre le lecteur, s'attendant à lire un véritable mythe.

Le chemin vers son passé n'est pas précisément celui auquel il s'attendait. Loin d'être un chemin sur la terre, c'est une chute qui le mène à sa glorieuse Babylone devenue ruine.

L'obsession de Babylone est bien plus significative : en tant qu'ancien roi, son corps et son existence sont attachés à celle de Babylone. Conrad voit dans les ruines de Babylone ce qu'il est devenu : « *Tu vois, Babylone n'est plus, je ne suis rien, tu n'es rien* »²⁴⁰. À l'image de la cité dans le mythe d'Œdipe qui est frappée par la peste au moment même où il commet le fameux inceste, Babylone épouse la chute de Conrad.

²³⁹ « Da also stand der Babylonier in der Prallen Sonne und blickte auf. Drüben war wieder der Fluß und Felder und Palmen, und die Schöpf brunnen knarrten, einer sang dazu. Ich bin irregelaufen, müssen doch irgendwo wie Tempel stehen un dann mein Turm, auf den sie so stolz waren. [...] Flaches Land, einige Ehrenbungen, im Norden mehr Hügel, Männer mit Wagen und Schippen arbeiten da », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 65, traduction p. 83.

²⁴⁰ « Siehst du, hin ist Babylon, nichts bin ich, nichts bist du », *Ibid.*, p. 68, traduction p. 85.

Cependant, le parallèle avec le mythe d'Œdipe n'est pas fortuit, car Döblin a voulu s'éloigner du discours biblique de la faute. Alors que dans la Bible les hommes sont les grands responsables de la destruction de la tour de Babel, et de la disparition de Babylone, Döblin imagine, lui, que c'est un Dieu qui en est responsable. Il réécrit à la fois l'Histoire de la naissance de la chrétienté (où le mythe de Mardouk a été abandonné par les hommes) et l'Histoire de la fin des religions (dès lors que les hommes ont cessé de croire en Dieu). Le représentant du pouvoir est le grand coupable de l'ébranlement du monde, et de sa réorganisation. Et Conrad passera tout son périple babylonien à reconnaître sa culpabilité.

Döblin a le fantasme de déplacer le discours accusateur chrétien, et de rejeter la faute non pas seulement sur un Dieu, mais plutôt sur ce que fait le pouvoir.

Ce Dieu babylonien, Marduk, alias Conrad, une fois métamorphosé en pauvre homme, est cependant un dieu coupable. Coupable d'avoir été un tyran, d'avoir fait des hommes sur terre ses esclaves et d'avoir exigé d'eux sans fin des sacrifices ; coupable aussi de narcissisme, de s'être toujours fermé aux autres [...] et de les avoir instrumentalisés. Il doit expier : devenir un homme et être confronté à cette vallée de larmes, la terre²⁴¹.

Ce discours dénonce les effets néfastes du pouvoir. Et quand Döblin souligne que « *Konrad tombe deux fois* »²⁴², c'est un double sens. Il tombe physiquement plusieurs fois dans les trous laissés par les recherches. Mais c'est aussi traduire le lien corporel : Conrad et le mythe de Babylone tombent en même temps.

Les scènes de voyage dans *Babylonische Wanderung* préparent une mise en scène qui n'arrive pas. Il ne se passe jamais ce qui était attendu, Döblin dessine les contours de la vérité de la vie dans cette manière qu'elle a d'éviter la destinée, de peupler la route d'impasses.

Les lieux où vivaient les Dieux n'existent pas, ou ont disparu. Mais comme le lien entre Œdipe et Babylone nous le laisse entrevoir, c'est parce que le monde est ébranlé que la représentation dans la littérature est ébranlée, elle aussi.

Empreint d'humour, Alfred Döblin met en question l'effet de réel. Dans cet extrait celui qui prend la photo, chercheur sur le site et travaillant pour Koldewey, ignore qu'il photographie une relique en chair et en os ! C'est aussi pour Döblin l'occasion de railler les excès de la *Neue Sachlichkeit* dont l'ambition vériste rencontre un instrument privilégié avec la photographie. La scène représentant le guide des fouilles photographiant Conrad, Mardouk

²⁴¹ Michel VANOOSTHUYSE, *Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 130-131.

²⁴² « Konrad stürzt zweimal », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 72, traduction p. 89.

déchu dans les ruines de sa Babylone incarne de manière ironique le penchant obsessionnel de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*) pour la représentation du réel.

Alfred Döblin, en outre, remet en cause la fonctionnalité de l'effet de réel. La modernité a redéfini le réalisme et ses outils de représentation du réel, ce dont Döblin a pleinement conscience dès les années 1930. Partons de cette constatation que fait Roland Barthes dans son article sur l'effet de réel :

il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'Histoire « objective » à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le réel : la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens (le succès du show Toutankhamon le montre assez), le tourisme des monuments et des lieux historiques. Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole²⁴³.

Le retour de Conrad à Babylone dans *Babylonische Wanderung* fait très précisément état de cette problématique. Cette scène fait brutalement office de reconstitution historique et concentre des éléments que Roland Barthes énumérera plusieurs décennies plus tard : la photographie²⁴⁴, le tourisme de monuments anciens²⁴⁵. Tous ces éléments disent-ils que le réel se suffit à lui-même ? C'est donc avec ironie qu'il « immortalise » doublement ce qui a été²⁴⁶ : l'instant où Conrad est pris en photo, et le passé du site archéologique. Encore une fois, Döblin nous donne là les clés de compréhension de deux réels : l'un qui désigne un touriste visitant les ruines de Babylone et donc profane, et l'autre qui correspond à Conrad, divinité déchue, ultime preuve que le sacré fut. L'épisode de la photographie met en avant le réel : Conrad a été mais il est désormais condamné à la finitude des choses et au temps qui passe.

²⁴³ Roland BARTHES, « L'effet de réel », pp. 81-91, dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, Points, 1982., p. 87.

²⁴⁴ « Le docteur fit deux pas en arrière, brandit le petit Leica qu'il avait dans la poche, pinça les lèvres : « Psst. Un moment, un moment, s'il vous plaît. Le temps de vous fixer. Voilà. » Un dé clic, puis un autre. Il sourit : « C'est fait. ». Conrad regarda Georges : « Que fait-il ? » - « Il photographie. Je t'expliquerai plus tard. Partons » : « Der Doktor trat zwei Schritt Zurück, zuckte seine kleine Leica, die er in der Tasche getragen hatte, spitzte den Mund : « Ssst. Einen Moment. Einen Moment, bitte. Ich blicke nur durch. So. » Ein Knips, noch einer. Er lächelte. « Schon geschehen. » Konrad sah Georg an : « Was macht er ? » « Photographieren. Ich sags dir nachher. Wir wollen gehen », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 80, traduction p. 97.

²⁴⁵ L'extrait au cours duquel Conrad visite les fouilles de Babylone alors qu'il cherche la luxuriante cité est particulièrement comique.

²⁴⁶ Pour Roland Barthes, dans la *Chambre claire*, (Roland BARTHES, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980.) la photographie noue un rapport ambigu avec le sujet photographié et a quelque chose à voir avec la mort : elle immobilise le sujet sur un cliché, et le saisissant par l'appareil, le fige dans le passé : il a existé mais il n'est plus : « ça a été » (*Ibid.*, p. 176.).

En définitive, la mise en scène narrative crée une profondeur au réel, et les seuls à être en mesure de saisir ce double discours sont les protagonistes principaux, Conrad et Georges, et le lecteur. Döblin vient de mettre en scène un dispositif qui tend à prouver que le réel ne se suffit pas à lui-même. Le cliché, bien réel, a pour fonction de délivrer le message que la réalité ne peut pas être visible dans son intégralité. De même, le site de Babylone ne renferme pas la vérité sur la fin du règne de Conrad, puisqu'un de ses spécialistes ne le reconnaît même pas. Döblin traduit en d'autres termes son projet incessamment mené au cours des quelques centaines de pages de *Babylonische Wanderung* : « l'humanisation d'un mythe personnifié »²⁴⁷.

Pour Döblin, la chute du ciel signe le moment où les hommes ne croient plus en les dieux babyloniens et se débarrassent de leurs croyances mythologiques. Elle marque aussi, sur le modèle de Nietzsche, la mort du dieu chrétien. Cet épisode de l'Histoire amorce l'ébranlement des valeurs du monde ancien et annonce la montée du rationalisme.

Chez Céline, l'épisode de la galère a une dimension sociale que l'on ne retrouve pas chez Döblin. À la lecture de ces deux œuvres, le lecteur comprend que le bout de la nuit est une allégorie, et renvoie à un monde nocturne et morbide ; tandis que le voyage babylonien garde sans cesse en ligne de mire l'image d'un monde où les Dieux sont vulnérables. Les deux titres nous informent finalement que le voyage est un véritable processus qui ne s'arrêtera pas avant la constatation de la fin de la nuit ou de la chute de Babylone.

C'est en cela que le voyage épouse le déplacement intérieur mais fonctionne comme mise en scène d'un questionnement sur l'homme. Il y a plus qu'un voyage initiatique : les deux protagonistes iront au-delà d'eux-mêmes, au bout de la question posée par la condition humaine.

Pourquoi représenter deux personnages aussi marqués par l'échec, le vide et le non-sens, la non-cohérence même pour reprendre Lukács ? Ils sont, par excellence des personnages qui n'offrent pas la cohérence des personnages de Tolstoï ou de Balzac. Et la dynamique du voyage semble mettre plus encore en lumière cette « non-cohérence » des personnages. Alain Cresciucci analyse ce qui émane de la dynamique des voyages en bateau dans *Voyage au bout de la nuit* : « Durant la traversée de l'Amiral Bragueton, le mouvement annulé, négation du

²⁴⁷ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 64.

voyage toujours connoté par le vent ou la brise, pointe l'échec de la fuite en la plaçant comme charnière entre deux épisodes dont il constitue la transition »²⁴⁸.

Ils ne peuvent rendre compte de la cohérence du monde dans la tradition réaliste, car Döblin et Céline réfutent même la notion de cohérence et de totalité du monde, ce qu'ils disent, c'est même précisément le contraire.

Tel était le débat dans les années 1930 que souligne Lucien Goldmann dans l'introduction de *Théorie du Roman* de Georg Lukács :

...] la problématique de la forme romanesque est le reflet d'un monde disloqué. C'est pourquoi le caractère « prosaïque » de la vie n'est qu'un symptôme, entre beaucoup, du fait que dorénavant la réalité ne fournit plus à l'art qu'un terrain défavorable, en sorte que le problème central pour la forme romanesque est que l'art doit finir avec les formes totales et closes qui naissent d'une totalité d'être en soi achevée, avec tout univers de formes en soi immanentes et parfaites.²⁴⁹

Les libertés prises avec le réel de la part de Céline et de Döblin permettent d'emblée de les introduire au cœur même de ce débat. Et après tout pour Lukács, comme le rappelle David Décarie dans *Metaphorai* : « le genre romanesque [...] naît de la rencontre ironique d'un héros « démonique » « possédé [...] par une idée érigée en être, posée comme seule et unique, comme habituelle réalité » et d'un monde sans dieu, du choc de l'idéal et du réel. »²⁵⁰.

Döblin s'appuie sur la démythification des mythes pour bâtir son esthétique. Le mythe ne sert pas narrativement en tant que tel, mais a pour fonction d'explicitier une réalité comme le conçoit Döblin dans *Der Bau des epischen Werks*, « en l'intégrant à son récit, Döblin en fait l'instrument de la construction de la sphère surréelle, sur laquelle il base l'esthétique »²⁵¹.

Le mythe vient donc pallier les manques du réel et pointe un déficit de sens. Les tonalités burlesques, fantastiques, baroques inscrivent *Babylonische Wanderung* dans une filiation avec le réalisme magique et marque sa prise de liberté avec le réel.

La galère est la figure par excellence mettant en scène la grande machination dans laquelle l'existence piège les hommes, condamnés à voguer jusqu'au bout de la nuit ; la descente du ciel sur terre dans *Babylonische Wanderung* souligne la chute et la condamnation de Conrad à l'humanité. L'idée de châtement et d'enfermement est commune aux deux œuvres. Les

²⁴⁸ Alain CRESCIUCCI, *Les Territoires céliniens*, ed. cit., p. 32.

²⁴⁹ Georg LUKACS, *La Théorie du roman*, Paris : Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1968., p. 12. Cette citation est extraite de l'avant-propos de Lucien Goldmann à cette réédition du texte de Lukács.

²⁵⁰ David DECARIE, op. cit., p. 236.

²⁵¹ Catherine GOURIOU, op. cit., p. 61.

hommes ne peuvent sortir de la galère de l'existence, et Conrad ne peut redevenir Dieu, il est condamné à mourir un jour, au bout de son voyage.

Si ces modalités allégoriques rencontrent une structure comparable, l'allégorie de Céline est bien plus obscure car elle ne partage pas la notion de justice présente chez Döblin. Conrad est condamné parce qu'il a trahi sa fonction de Dieu envers les hommes, il doit donc en devenir un. En revanche, chez Céline, cette allégorie est particulièrement ténébreuse puisqu'elle souligne non seulement l'injustice de la punition d'être embarqué, menotté, sacrifié sur l'autel de la condition humaine, et l'impuissance à y échapper.

Les modalités fantastiques dans les deux œuvres témoignent de cette tendance à dépasser le réel.

Conclusion

Döblin n'a eu de cesse de penser la forme romanesque comme une entité qui devait changer pour se plier aux nouvelles exigences de représentation du réel imposées par une crise de la pensée, de même que le roman épouse le mouvement de la réflexion de l'auteur :

Le visage de l'œuvre se dévoile seulement au cours du travail. Vous croyez que l'auteur vous rapporte et écrit ce qu'il sait. Non, il ne sait rien, ou presque rien, il se lance [...] dans une aventure. On s'approche de son sujet en écrivant [...] On ne propose pas une œuvre achevée, close, dont on fait parfaitement le tour, mais on assiste à l'engendrement de l'œuvre, à son développement, sa croissance²⁵².

Dans *Babylonische Wanderung*, ainsi que dans ses autres romans, il remet en question l'héritage du réalisme : « *il s'oriente vers une mise en question de l'impérialisme explicatif de l'Histoire* »²⁵³ pour revendiquer une pratique romanesque qui serait le dépassement de la réalité, pour aboutir à ce que Döblin nomme *Überrealität* et que Catherine Gouriou traduit par *supra-réalité*²⁵⁴, afin d'éviter toute confusion avec le terme de surréalisme qui dans ces années d'entre-deux-guerres soulèverait un débat faussé.

Céline et Döblin ont utilisé le voyage pour questionner la condition humaine, et non pas l'attrait pour l'ailleurs. Ils ont par ce biais eu pour ambition de décrire un réel qu'ils jugeaient dissimulés, en arrière d'un réel visible à première vue. Ils se sont donc servis de ce mouvement d'expérimentation du réel qu'offrait le voyage pour décrire un réel bien plus réel que celui auquel pouvait prétendre les conventions de l'écriture réaliste et naturaliste.

Le voyage employé comme figure ainsi que l'ont fait Céline et Döblin interroge la forme du roman, car comme le souligne Henri Godard à propos de *Voyage au bout de la nuit* :

Le voyage, pour Céline, se situe toujours simultanément sur deux plans entre lesquels le texte ne cesse de passer et repasser. Il est recherche, loin du pays d'origine, de la différence, mais il est partie intégrante de l'imaginaire. Participant du mouvement qui définit toute une époque, il est en même temps ce qui polarise obsessions et interrogations individuelles [...] comme le marque la formule promue au range de titre, le voyage sera plutôt un ballotement, d'un abri, d'une ville, d'un pays à l'autre. Mais toujours avec cette même association, d'enregistrement vengeur du réel et de quête d'un imaginaire aiguillonné par la mort, qui définit l'expérience célinienne du voyage²⁵⁵.

²⁵² Alfred DÖBLIN, *Der Bau des epischen Werks.*, In Michel Vanoosthuyse, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l'« oeuvre épique »*, ed.cit., p. 24.

²⁵³ *Ibid.*, p. 128.

²⁵⁴ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 48.

²⁵⁵ Henri GODARD, « Le Mythe du voyage », *ed. cit.*, p. 52.

Les deux auteurs écrivent comme si désormais, le réel de l'homme ne pouvait être raconté sans cet imaginaire qui rendrait à l'existence tout le tragique de la vie.

Partie 2.

Le voyage comme moyen de réflexion sur la nature de l'homme

Introduction

Les lieux visités dans les deux œuvres, l'Afrique et la Mésopotamie, symbolisent dans un premier temps les lieux des origines de l'homme. Nous verrons dans un second temps de quelle manière ils font l'objet d'un détournement burlesque chez Döblin et ironique chez Céline. Tout en participant au jeu des conventions romanesques, ils mettent en question la représentation romanesque du réel.

Nous nous concentrerons sur les premiers déplacements des protagonistes qui dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* se font dans des endroits qui interrogent à la fois le retour dans le temps (les fouilles archéologiques de Babylone et la remontée du fleuve qui en matière de littérature de voyage matérialise le véritable topos de la remontée dans le temps jusqu'aux origines) et un retour géographique vers l'Europe (Conrad va de la Mésopotamie vers Paris, tandis que Bardamu après l'Afrique et l'Amérique reviendra en France).

Le motif de la remontée du fleuve et celui des fouilles archéologiques, en évoquant le voyage vers des terres vierges de civilisation, permettent de poser les contours d'une question : celle de la nature de l'homme.

Dans le contexte des années d'entre-deux-guerres, de nombreux peintres exilés, ou encore des *Heimatlosen* comme les nomme Jean Clair, témoignent d'une certaine nostalgie des origines de l'homme. Ce dernier fait là référence aux peintures figuratives de Hopper qui fait surgir la « *fixité du moment* » qui marque « *la répétition d'un présent toujours identique* »²⁵⁶. Jean Clair oppose deux types de rapport au temps et à l'histoire : « *là, l'Histoire n'existe plus, ici, elle n'est pas encore.* ».

Jean Clair rappelle dans *Malinconia* le concept de « non-contemporanéité » d'Ernst Bloch :

[... Des temps plus anciens que ceux d'aujourd'hui continuent à vivre dans des couches plus anciennes [...]. A une époque où tant de refoulé

²⁵⁶ Jean CLAIR, *Malinconia : motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris : Gallimard, Art et artistes, 1996., p. 49.

remonte à la surface, des images « pélasgiques » errent dans la campagne, mais on trouve aussi, en ville, des images « attiques » [...]. C'est une étrange façon pour la civilisation bourgeoise de chercher refuge dans l'antiquité dont elle pense provenir²⁵⁷.

Céline et Döblin ne questionnent cependant pas la même idée de nature. En effet, si la Mésopotamie questionne les origines de l'Histoire de la civilisation, la jungle renvoie à la nature primitive et sauvage de l'homme.

C'est donc par le biais du voyage en Mésopotamie et en Afrique que Céline et Döblin placent les personnages-sondes respectifs pour scruter l'homme à l'état de nature.

Cependant, les utilisations en contre-point de la remontée du temps par les fouilles archéologiques chez Döblin et de la remontée du fleuve chez Céline pointent une crise du sens : les fouilles archéologiques évoluent vers un court-circuitage burlesque de la restitution de son trône divin à Conrad, et l'allégorie de la remontée du cours du temps par le fleuve est, sous la plume de Céline, dénuée de son potentiel épique.

Le mouvement du retour comme temps réflexif sur la nature humaine mesure l'influence de l'Histoire sur l'homme : ce dernier doit se charger des erreurs de ses semblables. Cependant, Céline et Döblin, par le biais du burlesque ou de l'ironie, annihilent le pouvoir allégorique et la possibilité de l'épanouissement d'un réalisme magique que ces figures occasionnent traditionnellement.

Nous verrons ce que ces court-circuitages, en défaisant la convention romanesque, traduisent des discours célinien et döblinien sur la nature de l'homme.

²⁵⁷ Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps*, In Jean CLAIR, *Ibid.*, p.84.

Chapitre 1.

Céline et Döblin : deux points de vue sur la nature humaine

Les itinéraires de Bardamu et Conrad montrent une progression vers des terres vierges (Afrique et Mésopotamie), supposées être le berceau de l'homme. Les deux voyages dessinent dans la première partie de leur pérégrination, la topographie de l'homme à l'état primitif.

La première étape du voyage de Conrad questionne le retour à Babylone comme pierre d'achoppement de la nature et des origines de l'homme, à la fois mouvement inverse des voyages orientalistes, et voyage retour dans le temps et l'Histoire des hommes.

Dans un premier temps, nous verrons à quelle richesse historique Babylone et la Mésopotamie chez Döblin, et l'Afrique chez Céline renvoient.

Jean Clair analyse ce double mouvement de retour et d'élan moderniste chez l'homme des années d'entre-deux-guerres :

Rêve ou révolution, refus ou revival, réalisme abrupt et glacé de la Nouvelle Objectivité ou rénovation intransigeante des réformateurs de société, les années vingt, décidément hésitent et bégaiement dans le retour obsédant de ce « re- » qui, autant que la répétition ou la reprise, marque de la possibilité machinique de reproduire sans fatigue, est aussi le signe du refoulé d'une époque qui, butant contre le mur du temps, contre cette accélération soudaine de son cours, lui intime moins le rappel à l'ordre que l'ordre de se rappeler ²⁵⁸.

2.1.1. *Babylonische Wanderung* : un voyage à rebours

Döblin confronte son protagoniste déchu du royaume de la Babylone céleste sur laquelle il régnait en maître, à Babylone, ville antique en ruines en Mésopotamie dans l'époque des années d'entre-deux-guerres. Cette première étape est l'occasion d'un retour dans les époques successives de l'Histoire qui ont bâti et déconstruit le monde tel que Conrad le connaissait.

Babylone est un terrain d'interrogation privilégié du rôle de la mémoire collective des hommes et de leur nature. L'Histoire de Babylone est particulièrement chargée de la tension entre la construction d'un monde et sa désintégration au cours des siècles.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

2.1.1.1 De l'Orient à l'Europe

Conrad traverse la Mésopotamie, Babylone et Bagdad, pour ensuite se diriger vers Istanbul, Zurich et Paris. Cet enchaînement de lieux signale un retour vers l'Europe à partir d'un lieu symbolisant les origines de l'homme. Döblin, en accentuant le double sens du mouvement de retour, à la fois le retour dans le temps mais aussi le retour géographique, détourne avec ironie la symbolique du voyage à Babylone et comme le souligne Michel Vanoosthuyse,

le titre du roman est significatif, parce qu'il n'annonce pas ce que le lecteur normalement attend. Pour un lecteur français ou allemand s'intéressant à l'Orient, le mot « Voyage babylonien » fait écho à d'autres voyages, par exemple le *Voyage en Orient* de Nerval, ou *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand ou encore les *Carnets de voyage* de Flaubert. Le titre de Döblin inscrit le texte du roman dans une tradition littéraire européenne qui a fait du voyage en Orient un de ses thèmes favoris. Mais la première ironie, c'est que le roman de Döblin *n'est pas* un voyage en Orient, d'ouest en est, comme il sied, mais à proprement parler un voyage en Occident, d'est en ouest, de Babylone à Paris. Cette première incartade est significative de la volonté de l'auteur de prendre la tradition orientaliste à rebrousse-poil²⁵⁹.

Le voyage de Conrad en Mésopotamie, de Babylone vers Bagdad, jusqu'à Istanbul coïncide avec le trajet qu'empruntaient les orientalistes à la fin du XIX^{ème} siècle. *Salammbô* de Flaubert ou le voyage de Pierre Loti à Istanbul sont des emblèmes des pérégrinations de l'Ouest vers l'Est.

Symboliquement, l'exotisme de l'Orient incarne la sagesse empirique et la possibilité de l'homme primordial. Traditionnellement, l'Européen va en Orient pour s'oublier, mettre à distance le réel et chercher les traces de son histoire. Le motif du retour aux origines se sert des modalités de voyage pour se délier narrativement. Ce voyage permet d'explorer l'homme, car ces temps de remontée accompagnent une exploration dans les strates du temps et questionnent les actions de l'homme.

Ce qui intéresse à l'époque, c'est précisément le voyage vers l'Orient et non le retour en Europe. Or, Döblin choisit de faire suivre ce voyage retour vers l'Ouest à son protagoniste : si Conrad quitte l'Orient, c'est parce qu'il en a fait le tour et veut expérimenter autre chose. Il ne cherche pas à écrire un texte qui permettrait au lecteur de s'évader, mais le contraint à le

²⁵⁹ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, voyage retour, A propos de *Voyage babylonien*, d'Alfred Döblin », *ed. cit.*

suivre dans une littérature d'analyse, réflexive. Comment Döblin exploite l'imaginaire littéraire du voyage pour servir son projet ?

Si Conrad-Döblin fait ce voyage retour, c'est précisément pour recouvrer la mémoire de ses actions. Les allégories voyageuses comme la remontée du fleuve, le voyage en train ou encore la traversée des océans sont des structures narratives particulièrement propices à la pratique allégorique qui superpose le déplacement en amont d'une temporalité à rebours, et à par le biais de laquelle le voyageur se charge des différents stades d'une mémoire collective.

Ainsi que le souligne Henri Fauconnier dans *Malaisie* (1930) : « *l'humanité est un explorateur qui avance à reculons* »²⁶⁰.

La temporalité est donc à la base de ce questionnement et l'exploration de soi ne va pas sans une interrogation profonde du concept de civilisation.

2.1.1.2. Constantinople-Istanbul : un lieu intermédiaire

Le choix de Constantinople comme étape centrale du voyage de Conrad dans *Babylonische Wanderung* est particulièrement intéressant d'un point de vue littéraire, car elle est l'image même de la ville qui voyage dans le temps. La capitale turque y incarne un lieu intermédiaire en matérialisant une étape de Conrad vers la modernité.

L'organisation spatiale de la course de Conrad sur la terre montre un découpage en deux parties avec Constantinople comme lieu pivot. Deux dynamiques narratives se dessinent : un mouvement ascendant d'une première partie, de Babylone à Istanbul dominé par le burlesque, et l'amorce d'une phase descendante qui se terminera à Zurich, la solitude de Paris, et le dernier combat contre le mal dans sa dernière retraite dans le Midi de la France, dominé par des tonalités tragiques.

Il y a cependant, tout au long du livre, le même mouvement descendant, qui fait que de Dieu, il passe au statut d'homme. Partant du ciel, il ne cesse de s'abîmer en des sphères toujours plus basses et à mesure qu'il se dirige vers les villes modernes, le ton devient bien plus grave et la fantaisie burlesque se fait oublier.

²⁶⁰ Henri FAUCONNIER, *Malaisie*, (1930), Paris : Stock, Delamain et Boutelleau, 1930., p.154.



Figure 4 Triptyque des aventures des trois Babyloniens à Constantinople. De g. à dr. : Waldemar découvre l'alcool, Georges l'argent et Conrad l'amour avec Alexandra.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung, op. cit.*, p. 205.)

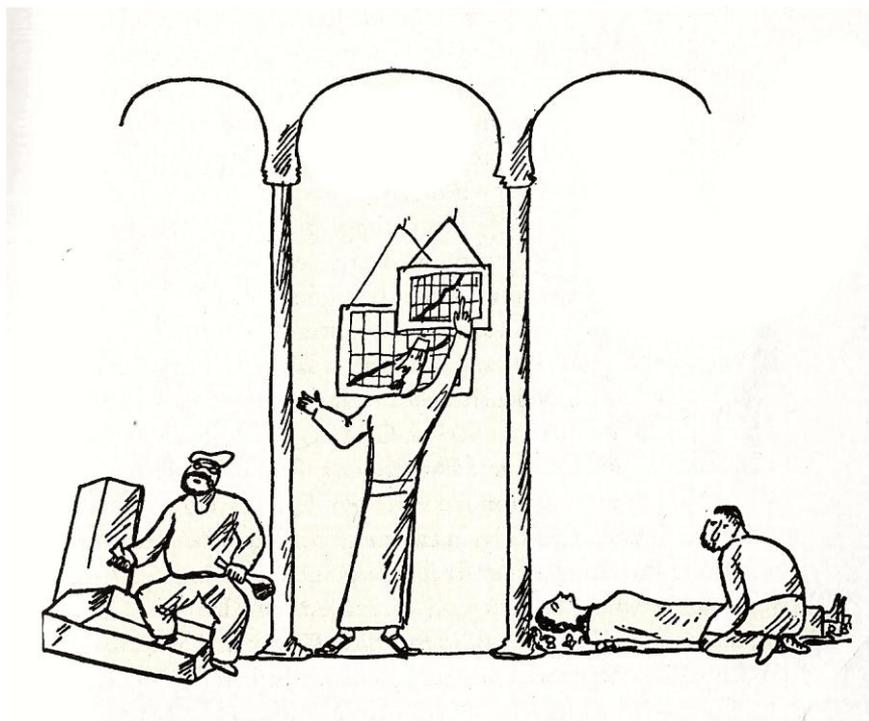


Figure 5 Triptyque répondant en symétrie au précédent et représentant l'issue de leurs aventures à Constantinople. De g. à dr. : Waldemar sombre et meurt, Georges continue à s'enrichir, Conrad perd celle qu'il aime.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung, op. cit.*, p. 357.)

Si Babylone et Bagdad lui ont conféré encore la sensation d'une fuite possible, le mouvement vers le monde occidental induit inexorablement sa perte et l'impossible retour à son existence divine et intemporelle. L'Occident sonne le glas de ses premières ambitions. Ce mouvement insiste sur le fait que plus il s'éloigne de Babylone, et donc du berceau du culte à Mardouk, plus le monde est dénué de sacré. Babylone avait déjà été la préfiguration de l'abandon de la croyance en la divinité babylonienne, puisque personne n'avait reconnu Conrad.

L'auteur insiste sur le caractère géographiquement intermédiaire de Constantinople : ni plus tout à fait l'Occident, ni encore tout à fait l'Europe. Dans les derniers mots de ce chapitre consacré à la Cité turque, Constantinople a basculé elle aussi vers son existence moderne, elle est passée, comme Conrad, à un autre état : « *L'après-midi, il quittait Istanbul* »²⁶¹. En réalité, Istanbul devient le nom officiel de la ville en 1930, lorsqu'Atatürk a révolutionné la langue et l'écriture turque lors de la « révolution des signes ». Döblin a commencé la rédaction de son roman quelque mois après ce changement historique, et hautement symbolique. Istanbul représente pour Döblin une étape sur le chemin de l'Orient vers l'Occident, tant d'un point de vue géographique que symbolique. Avec la « révolution des signes », Atatürk a voulu occidentaliser et moderniser la ville qui devient alors la marche manquante entre la culture orientale et occidentale. Comme Conrad en a l'intuition : en parcourant la terre, les villes voyagent dans le temps.

De Byzance, elle est devenue Constantinople et finalement Istanbul. Ce n'est donc pas seulement son histoire qui doit se finir à chaque départ, mais aussi d'une certaine façon la fin du lieu. Dans ce cas, lorsqu'il quitte la capitale turque à la mort de son ami Waldemar, Constantinople disparaît avec lui en étant rebaptisée.

À la même époque, Pierre Loti se passionne pour Istanbul, et met en évidence le hiatus entre les vestiges enchanteurs de cette terre orientale et l'adhésion antagoniste de la grande ville turque à la modernité. Dans *Les Désenchantées* (1906), Il raconte le destin des femmes dans un harem de « Stamboul ». S'y mêlent un « Stamboul » lumineux et ancestral : « *Stamboul maintenant, dans les intervalles des cyprès tout noirs et tout proches, se découpait en bleuâtre sur le ciel imprégné d'une vague lumière de lune, un Stamboul vapoureux, agrandi encore, un Stamboul aux coupoles tout à fait géantes, et sa silhouette séculaire, inchangeable, était ponctuée de feux sans nombres qui se reflétaient dans l'eau du*

²⁶¹ « Am Nachmittag verließ er Istanbul », Alfred DÖBLIN, *op. cit.*, p. 493, traduction p. 475.

golfe »²⁶²; et un Stamboul sanctuaire nostalgique, témoignage et mémoire de la décadence de l'Empire ottoman « *une folle envie les prenait de voyager, de connaître le monde, - ou rien que de se promener une fois, par une belle nuit comme celle-ci, dans les rues de Constantinople ...]* »²⁶³.

L'interrogation de Conrad sur l'homme montre un cheminement vers la modernité.

2.1.1.3. De Babylone à Babel

Les plaines de Mésopotamie entre le Tigre et l'Euphrate ont été le berceau des plus anciennes civilisations : Sumériens, Babyloniens et Assyriens. Comme le signale Döblin dans un sous-titre de chapitre, « *Voyage en Asie Mineure, avec riche arrière-plan historique* »²⁶⁴, la région du monde dans laquelle se situe le début de la quête de Conrad est particulièrement riche de sens.

2.1.1.3.1. Aux origines de la cosmogonie babylonienne et chrétienne

Le peuple babylonien incarne dans la Bible le combat contre la démesure et la cruauté de ses dirigeants. Ville légendaire pour les Grecs, notamment Strabon, Babylone est une des sept merveilles du monde antique, ce qu'elle restera d'ailleurs.

Les romans sur l'Orient sont à cette époque les romans du dépaysement, du mystère, des senteurs, mais si Döblin a choisi ce lieu c'est sans doute car Babylone établit un pont entre les croyances antiques et la religion chrétienne telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Véronique Grandpierre souligne que l'imaginaire de Babylone s'attache à quelques traits de mémoire :

Quelques personnages extraordinaires comme le roi Nabuchodonosor ou la belle et cruelle Sémiramis, les jardins suspendus dits de Babylone, luxuriants et fabuleux, et la tour de Babel imaginée ronde, symbole de l'orgueil humain. Pour le reste, le souvenir de ces civilisations s'estompe au point de sombrer dans l'oubli, en particulier en Occident. Sans doute est-ce parce que l'Empire romain ne s'y implante pas. [...] Avec le développement du christianisme, religion orientale, Babylone, ville de l'exil du peuple hébreu, symbolise la tyrannie imposée par l'Empereur païen. Puis, quand au VI^{ème} siècle, ce dernier devient lui-même chrétien, l'image de Babylone et de l'Orient perd peu à peu son aspect politique pour acquérir les

²⁶² Pierre LOTI, *Les désenchantées : roman des harems turcs contemporains*, (1906), Rennes : Presses universitaires de Rennes, Textes rares, 2010., p. 111.

²⁶³ *Ibid.*, p. 111.

²⁶⁴ « *Fahrt durch Kleinasien mit reicher historischer Aufklärung* », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 206, traduction p. 210.

traits du vice, de la luxure et de la volupté et incarner l'antre de toutes les tentations réputées diaboliques²⁶⁵.

Cette cité en son royaume a donc connu de grandes invasions. Terre colonisée depuis les origines, Döblin rappelle ces heures qui ont marqué l'Histoire de Babylone.

Les premières explorations, avant la colonisation, ont inspiré les récits d'une jungle créée par Dieu, dont la virginité évoquait le Paradis de la Genèse : Charles-Marie de La Condamine par exemple racontant dans *Voyage sur l'Amazone* sa remontée du fleuve²⁶⁶, compare la forêt à une nouvelle Mésopotamie. Ce lieu est pour lui synonyme de berceau de l'humanité et sanctuaire d'un modèle d'homme premier. À cette époque, on croyait à l'existence de l'Eldorado, encore nommé Manoa, et qui ne pouvait se trouver ailleurs qu'en Mésopotamie : « *C'est dans cette île, la plus grande du monde connu ou plutôt dans cette nouvelle Mésopotamie, formée par l'Amazone et l'Orénoque liés entre eux par la rivière Noire, qu'on a longtemps cherché le prétendu lac doré de Parime et la ville imaginaire de Manoa del Dorado ; recherche qui a coûté la vie à tant d'hommes...* »²⁶⁷.

La Mésopotamie antique est la première civilisation à avoir inventé l'écriture en même temps que l'Égypte ancienne²⁶⁸. Elle est le berceau de la civilisation et de la religion chrétienne.

Döblin prend le point de vue du dieu Mardouk au moment de sa déchéance, qu'il renomme Conrad, pour retranscrire l'Histoire de Babylone. Il souligne ainsi une double histoire des origines : celle de la Babylone antique selon les mythes mésopotamiens et l'histoire de la création, et la Babylone biblique aux premières heures de l'Histoire indo-européenne, née sur les cendres des croyances mésopotamiennes dont Mardouk est le symbole. Döblin retrace le moment où cet Orient qui connut les heures de gloire de la grande Babylone, aux hommes imprégnés de leur propre cosmogonie, est passée du polythéisme au monothéisme.

2.1.1.3.2. Les fouilles archéologiques comme motif de la remontée du temps

La superposition des strates des vestiges de Babylone indique le temps qui passe et élabore une réflexion sur l'homme au cœur des civilisations. Dans les ruines, Conrad cherche à

²⁶⁵ Véronique GRANDPIERRE, *Histoire de la Mésopotamie*, Paris : Gallimard, Folio histoire, 2010., p. 23-24.

²⁶⁶ Il quitta Tarqui le 11 Mai 1743 et arriva à Paramaribo le 30 Novembre 1744 après avoir traversé d'Ouest en Est la forêt Amazonienne. Le sous-titre de sa relation de voyage retrace son parcours : *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones ; lue à l'assemblée publique de l'académie des sciences, le 28 Avril 1745*, par M. de La Condamine de la même académie.

²⁶⁷ Charles-Marie DE LA CONDAMINE, *Voyage sur l'Amazone*, (1745), Paris : La Découverte, 2004., p. 94.

²⁶⁸ Jean BOTTERO, *Initiation à l'Orient ancien : de Sumer à la Bible*, Paris: Seuil, Points histoire, 1992., p. 130.

retrouver le passé de Babylone ainsi que ses origines sacrées. Creuser la terre, c'est remonter le temps et le cours de l'Histoire, jusqu'aux premiers temps de la Création de Babylone lorsque Conrad était un Dieu créateur.

Les strates superposées, témoins des époques successives de l'Histoire, révèlent narrativement l'existence d'un riche arrière-plan mythique et historique.

Babylone est devenue mythique au cours des siècles. Si elle connut son heure de gloire aux alentours de 2000 av. J.-C., Döblin nous rappelle son Histoire mouvementée, faite de gloires et de défaites, de conquêtes et d'invasions. Dans un premier temps, Conrad veut d'ailleurs négliger les événements historiques qui ont bâti l'histoire de la Mésopotamie, car en tant que Mardouk, il est un personnage d'emblée anachronique, appartenant plus au mythe de Babylone, avant le commencement de l'existence historique de la Cité.

Conrad tente donc de retrouver une Babylone antérieure à l'Apocalypse, avant sa propre chute (celle de Mardouk) et en définitive avant l'avènement du monothéisme.

Dans *Babylonische Wanderung*, Mardouk devenu Conrad puisqu'il est défait de ses oripeaux de Dieu, doit assumer sa responsabilité dans la destruction du monde :

Babylone est devenue par ta faute une image horrible de violence, de furie, de meurtre et de terreur. Tu as fait de Babylone un objet de crainte et le cauchemar de tous les hommes. Elle est devenue l'image de la licence, de la désolation et de la luxure. Là où triomphe l'orgueil insolent et où parade le mépris des hommes, ton nom est prononcé. Vous êtes devenu l'image abominable de la bassesse animale et de la bestialité nue²⁶⁹.

La véritable fin du monde s'abat sur le Dieu qui a déçu :

Les hommes et les peuples que tu ravageas ont péri en cherchant dans leurs villes de quoi se nourrir pour prolonger leur existence. Ils mouraient, car même l'air qu'ils respiraient était empesté. Les chacals ont offert leurs mamelles pour allaiter les enfants des hommes, tes victimes. Des bandes d'enfant couraient sur les routes pour chercher du pain. Ils s'abattaient comme des sauterelles sur les champs et mâchaient l'herbe verte ...]²⁷⁰.

²⁶⁹ « Babylon ist durch dich zu einem gräßlichen Bild der Gewalt, der Tobsucht, des Mordes und des Schreckens geworden. Du hast Babylon zur Furcht und zum Angststram aller Menschen gemacht. Es ist das Bild der Zügellosigkeit, der Wüstheit und der Prasserei geworden. Wo der freche Hochmut triumphiert und wo die Menschenverachtung stolziert, nennt man deinen Namen. Ihr seid das scheußliche Bild der tierischen Gemeinheit und der glatten Bestialität geworden », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 26-27, traduction p. 42.

²⁷⁰ « Die Menschen und die Völker, die du heimsuchtest, sind verschmachtet, als sie in ihren Städten Speisen suchten, um ihr Leben zu fristen. Sie starben, denn sogar die Luft über ihnen war verpestet. Schakale haben ihre Brust entlöst, um menschliche Kinder, deine Opfer, zu säugen. Die Kinder liefen in Scharen auf die Landstraße um Brot. Sie fielen wie Heuschrecken über die Felder her und zerbissen grünes Gras », *Ibid.*, p. 27, traduction p. 42-43.

Ces images évoquent les dix plaies d’Egypte avant l’Exode qui symbolisent les victoires du Dieu Yahvé sur les Dieux Egyptiens : les sauterelles étant la neuvième, et les ténèbres la dixième.

En tant que divinité babylonienne, Mardouk était généralement représentée accompagnée d’un dragon-serpent. Sa compagne, la déesse Ishtar, ou « Dame de Babylone » avait un lion comme animal attribut. La représentation de Mardouk avec son animal attribut ramenée des fouilles de Koldewey au début du XX^{ème} siècle, (que Döblin avait sans aucun doute vue à l’époque), montre la traduction burlesque que Döblin fait en attribuant un renard (Georges) à Conrad au lieu d’un dragon-serpent.

Tout d’abord, souligner la similitude entre une Babylone céleste et une Babylone terrestre rend hommage aux croyances des Babyloniens pour qui « *la carte du monde [...] était le reflet de la carte des mondes célestes. Elle n’était pas le fruit des observations et des mesures, mais la reproduction, en termes de géographie terrestre de la carte des contrées célestes et du Paradis.* »²⁷¹.

Si bien que Conrad énumère tous les noms des divinités du panthéon mésopotamien : « *Dites-moi, quels sont ceux qui me soutiennent ?* » *Ravis, ils dévidèrent leur A.B.C. : « Adua, Anu, Assur, Bal, Balit, Gaga, Gurru, Jamlet, Julu, Dagan, Ea, Ira, Istar... »*²⁷².

Sous le règne de Nabuchodonosor, au II^{ème} millénaire av. J.-C., la divinité Mardouk vit son influence s’étendre à toute la Mésopotamie, précisément car Babylone était en pleine expansion. Nabuchodonosor, roi de Babylone, a construit sous son règne un temple dédié au culte de Mardouk. Il a effectivement été, ainsi que le suggère Döblin, son premier adorateur. Et la chute de Conrad se manifeste lorsqu’il réalise que son adorateur a, lui aussi, disparu : « *Toi, Nabuchodonosor, destructeur superbe, exterminateur, massacreur, ravageur, dragon, incendiaire qui m’honorais ! Toi aussi, ils t’ont éliminé ! Comme tes ennemis t’accablaient d’insultes ! Maintenant – c’est fait. Le monde se repose* »²⁷³.

Le choix de Döblin de représenter un Mardouk-Conrad n’est pas anodin. Par cette transposition, il a voulu incarner Mardouk vénéré par Nabuchodonosor, roi de Babylone, en

²⁷¹ Mircea ELIADE, *Cosmologie et alchimie babyloniennes*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris : Gallimard, Arcades, 1991., p. 25-26.

²⁷² « *Sagt mir, wer stand mir noch immer zur Seite ?* » Sie schnurrten beglückt ihr Abc herunter : « *Adua, Anu, Assur, Bal, Balit, Gaga, Gurru, Jamlet, Julu, Dagan, Ea, Ira, Istar...* », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 29, traduction p. 45.

²⁷³ « *Der herrliche Zertörer, Vernichter, Verwüster, Ausrotter, Nebukadnezar, der Drache, Mordbrand mir zu Ehren ! Nun haben sie auch dich ausgerottet. Wie schrieen die Feinde über dich ! Jetzt – ist es geschehen. Jetzt ruht die Welt* », *Ibid.*, p. 79, traduction p. 95.

tant que créateur des mondes, séparateur du Ciel et de la terre²⁷⁴, et par-dessus tout créateur des hommes ainsi que le raconte la cosmogonie babylonienne²⁷⁵.

Döblin fait de son personnage principal, Conrad, le Mardouk humain. Conrad est le Dieu créateur des hommes, condamné à en devenir un lui-même parce qu'il a fait un « *travail d'apprenti* »²⁷⁶, (nous reviendrons sur la manifestation du burlesque dans le soin qu'apporte Döblin à désacraliser le potentiel épique et mythique de ce crépuscule des Dieux). Celui que Döblin nomme le « *maître des mondes* »²⁷⁷ voit son statut changé parce qu'il est sanctionné : « *vous allez descendre. Nous allons tous descendre. Nous n'allons pas mourir. Nous allons d'abord connaître par nous-mêmes les méfaits commis par nous. C'est pourquoi nous allons devenir des hommes.* »²⁷⁸.

C'est en lecteur érudit des mythologies babylonienne et grecque que Döblin revisite les constructions narratives légendaires de l'histoire de Gilgamesh ou d'Héraclès.

Babylone est également emblématique des origines de la religion chrétienne. La topographie de Babylone, entre le Tigre et l'Euphrate, abrite le luxuriant Jardin d'Eden. Comme le souligne Véronique Grandpierre dans *Histoire de la Mésopotamie* : « *Un fleuve sortait d'Eden pour arroser le jardin et de là il se divisait pour former quatre bras. [...] Le troisième fleuve s'appelle le Tigre : il coule à l'Orient d'Assur. Le quatrième fleuve est l'Euphrate* »²⁷⁹. La Bible relate des événements qui se sont déroulés entre roi néo-Babyloniens et néo-Assyriens du 1^{er} siècle avant J.-C.

Dans la *Genèse*, la tour de Babel symbolise la confusion des langues comme punition de la vanité des hommes à avoir voulu devenir des dieux. L'homme moderne est déchu, et subit la confusion des langues. Déjà dans *Berlin Alexanderplatz*, Döblin comparait Berlin à Babylone : ville damnée et lieu de perdition des hommes.

Dans la *Genèse*, l'épisode de la tour de Babel se situe à la fin des chapitres concernant les origines de l'humanité, et donc précède l'Histoire. Le récit biblique justifie l'apparition de la

²⁷⁴ La Cosmogonie de Babylone rappelle la *Théogonie* d'Hésiode.

²⁷⁵ Mardouk est le Dieu créateur des hommes, qui le premier a eu l'idée de l'utiliser à la place des Dieux travailleurs (Véronique GRANDPIERRE, *op. cit.*, p. 376.) Dans *Cosmologie et alchimie babyloniennes*, Mircea Eliade souligne l'importance de Mardouk dans la mythologie babylonienne : « La création de l'homme est l'un des épisodes les plus significatifs de la mythologie mésopotamienne. Nous nous bornerons ici, sans entrer dans les détails, à rappeler que, selon les traditions les plus anciennes, Mardouk [...] créa les hommes par un autosacrifice. » (Mircea ELIADE, *op. cit.*, p. 70.).

²⁷⁶ « Stümperei », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 40, traduction p. 55.

²⁷⁷ « Weltenherr », *Ibid.*, p. 25, traduction p. 39.

²⁷⁸ « Ihr sollt runter. Wir sollen alle runter. Wir sollen nicht sterben. Wir sollen erst am eigenen Leibe erfahren, was wir angerichtet haben. Darum sollen wir Menschen werden. », *Ibid.*, p. 26, traduction p. 41.

²⁷⁹ Véronique GRANDPIERRE, *op. cit.*, p. 21.

tour en réaction à la volonté des hommes de bâtir une ville où s'exprimerait tout leur autoritarisme. Avant, « *tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots* »²⁸⁰. La confusion babélique est le châtement réservé à l'homme qui s'est pris pour un absolu. Et depuis : « *aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre* »²⁸¹.

Conrad fait l'expérience directe du châtement des hommes : la langue unique, le babylonien, n'existe plus. Il doit apprendre plusieurs langues s'il veut communiquer avec l'ensemble des hommes. Les ruines de la ville et la disparition de la tour matérialisent l'effondrement du monde qu'il a connu.

Conrad n'est donc pas seulement Mardouk, mais aussi un Adam déchu, être intermédiaire dans le processus de construction de l'humanité.

Conrad, en étant Dieu créateur des hommes et de Babylone, est responsable de cette ville devenue le symbole de l'orgueil des hommes et des puissants. La ville représente la décadence et lui rappelle sa chute. Le temps à Babylone prend alors une double épaisseur, celle du temps de la descente des voyageurs sur terre pendant l'entre-deux guerres, période contemporaine de l'écriture du roman ; et la temporalité mythique de la Babylone sur laquelle Conrad régnait en Dieu immortel.

2.1.1.3.3. La bibliothèque : un motif du retour dans le temps

Après le terrible constat que les hommes ont abandonné toute croyance en lui, en tant que Mardouk, symbolisé par le spectacle des ruines de Babylone, Conrad se dirige vers Bagdad, autre épiscetre historique mésopotamien, afin d'y retrouver dans la bibliothèque, des traces de ce qu'il fut.

Döblin déploie, à la fin du chapitre sur la découverte des ruines de Babylone, une *variatio* sur le thème du site archéologique : la bibliothèque. Ce motif recouvre la même fonction de sanctuaire de la mémoire que les ruines.

Comme les couches de poussières et les strates de terre, les livres constituent des preuves de son ancienne existence : « *En tout cas, il ne Nous reste plus qu'à Nous rendre vite dans une grande ville à la recherche d'une bibliothèque. Il Nous faut apprendre ce qu'il en est de Nous, ou ce qu'il en était. Veillons à ne pas faire de gaffes. Evitons les attaques contre Notre*

²⁸⁰ Genèse 11.1, *La bible de Jerusalem*, Paris : Cerf/Fleurus, 2001., 48.

²⁸¹ Genèse 11.9. *Ibid.*, p. 48-49.

Identité »²⁸². Retrouver l'une des plus vieilles bibliothèques du monde relève de la même symbolique que le fait de creuser dans les strates de la terre : retrouver des traces et des témoignages du passé. Acceptant sa faute, Conrad veut comprendre comment ses actes ont été retranscrits à travers le temps.

Ces procédés narratifs permettent à Döblin de faire coexister deux temps qui n'auraient normalement pas du se rencontrer. L'intervention du sens du passé dans le présent occasionne narrativement des retours temporels et un déplacement réflexif du discours.

2.1.1.3.4. Mise en scène des fouilles archéologiques

Comme nous venons de le voir, le motif des fouilles de Babylone prend la fonction narrative de retour dans la mémoire des hommes.

Dans l'espace-temps présent et le temps linéaire dans lequel se trouve désormais Conrad, Babylone n'existe plus :

N'as-tu pas d'oreilles ? Voilà Babylone, c'est cela Babylone !
Retourne-toi ! Vampire ! Contemple ton œuvre ! Nous, tu nous as maltraités
quand nous détournions de la nourriture, tu nous aurais plutôt dénoncés
auprès du kadi. Mais regarde, ils ont mieux réussi que toi, les prêtres, les
sacrificateurs, les rois, les généraux, ils ont ramassé tout ce qui leur
plaisaient et puis ils se sont défilés et c'est nous qui sommes les dindons.
Qu'est-ce que tu es à présent, Conrad, grand Seigneur, qu'est-ce que tu
es ?²⁸³

Les fouilles des ruines de Babylone sont relativement récentes et datent du début du XIX^{ème} siècle, mais c'est surtout au XX^{ème}, sous la direction de Koldewey, que Babylone a retrouvé toute son aura mythique et symbolique.

Descendre de strates en strates dans les ruines de Babylone, permet tout d'abord de remonter dans les différentes époques de fouilles archéologiques qui se sont succédé sur les lieux. Un personnage présent sur le site, le docteur Rumstädt de Brême, participant aux fouilles les guide dans les ruines de Babylone et leur fait un récapitulatif chronologique des recherches : « *en 1810, Rich* (Narrative of a journey to the site of Babylon in 1811, *London*,

²⁸² « « Jedenfalls bleibt Uns nichts übrig, als möglichst bald in eine große Stadt zu kommen und dort eine Bibliothek aufzusuchen. Wir müssen nachlesen, wie es mit Uns steht bezstand. Wir dürfen Uns nicht blamieren. Wir müssen dem Anschlag auf Unsere Identität entgehen. » », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 97, traduction p. 114.

²⁸³ « Hast du keine Ohren ? Das ist Babylon, das ist es ! Kuck dich um ! Blutsauger ! Da siehst du, was du angerichtet hast ! Uns hast du geplackt, wenn wir dir was weggegessen haben, am liebsten wärest du gleich zum Kadi gelaufen und hättest uns angezeigt. Aber kuck, die habens besser gemacht, die Priester, die Opferer, die Könige, die Feldherren, die haben sich genommen, was ihnen schmeckte, und jetzt sind sie ihrer Wege gegangen und wir sind die Lackierten. Was bis du jetzt, Konrad, großer Herr, was bist du ? », *Ibid.*, p. 68, traduction p. 85.

1839), en 1850, Layard (Niniveh und Babylon, de Austin Henry Layard, traduit par Zanker, Leipzig), en 1852-1854 Oppert (Exposition scientifique en Mésopotamie, paris, 1863), en 1878-1879 Hormuz Rassam (Aschur and the land of Nimrod by H. Rassam, New-York, 1897) »²⁸⁴.

La première évocation claire de la temporalité réelle concerne des fouilles archéologiques :

Les fouilles se déplacent d'une manière rarement arbitraire aux différentes époques, ce déplacement est provoqué la plupart du temps par le développement logique de la nécessité interne... je trouve la Babylonie plus intéressante que l'Hellade, l'Hellade c'est épuisé, Pompéi aussi, le Pérou n'en parlons pas, pour moi il n'y a que la Babylonie, malgré la canicule, mais il y a finalement partout des choses – donc nous avons dégagé fin 1899 la voie processionnelle de Marduk, jusqu'à l'angle nord-est du château principal, et opéré une coup à travers le château en question. En 1900, le temple trente et un de Ninmach a été dégagé, le centre de l'Amram, où l'emplacement de l'Esagila a été découvert, en 1902 la porte d'Ishtar. En 1905 on est venu à bout de la muraille intérieure, et c'est à cette époque que les fouilles ont été interrompues momentanément sur ordre du gouvernement turc, c'était encore du temps du Divan, un joli nom pour un gouvernement, chez nous c'est un endroit où on couche, puis le mur de Sargnon, en 1908, Merkès, c'est là que furent découvertes les couches les plus anciennes. En février, ce fut la tour de Babylone, le dégagement de Sakha, cela dura jusqu'en janvier 1911²⁸⁵.

Döblin fait un récapitulatif précis de l'histoire des fouilles de Babylone avec l'archéologue creusant couches après couches pour remonter le fil du temps. Le guide termine sur les fouilles les plus récentes effectuées par Koldewey mort en 1925. C'est celui qui a creusé au plus profond dans la terre, et donc dans le temps : « *Robert Koldewey, notre chef, dit dans sa préface que nous avons travaillé tous les jours, hiver comme été, avec deux cent cinquante*

²⁸⁴ « 1810 Rich [Narrative of a journey to the site of Babylon in 1811, London 1839] 1850 Layard [Niniveh und Babylon von Austin Henry Layard, überstzt von Zanker, Leipzig], 1852/4 Oppert [Exposition scientifique en Mesopotamie, Paris 1863], 1878/9 Hormuz dRassam [Aschur andd the land of Nimrod by H. Rassam, New-York 1897] », *Ibid.*, p. 73, traduction p. 90.

²⁸⁵ « In den verschiedensten Zeiten verschieben sich danach die Orte der Grabung in einer Weise, die nur in wenigen Fällen auf Willkür, meistens auf eine folgerechte Entwicklung der jedesmaligen inneren Notwendigkeit zurückzuführen ist. Tja. Wir haben – nicht ich, ich bin erst seit einer Woche da, ich halte nämlich Babylonien für interessanter als Hellas, Hellas ist ausgeschöpft, auch Pompeji, Peru na ja, für mich kam nur Babylonien in Frage, trotz der Hitze, aber etwas ist schließlich überall – ja wir haben bis Ende 1899 die Prozessionsstraße Marduks freigelegt bis zur Nordostecke der Hauptbug, und einen Querschnitt der Hauptburg gezogen. 1900 ist dann der Tempel 31 March ausgegraben, das Zentrum des Amram, wo Esagila festgestellt wurde, 1902 das Ischtartor. 1905 habenwir die innere Stadtmauer erledigt, und damals wurde die Grabung auf einen Befehl der türkischen Regierung zeitweilig ausgesetzt, es war noch der Hohe Divan, schöner Name für eine Regierung, bei uns liegt man auf dem Divan, dann die Sargonmauer 1908 Merkes, da wurden die ältesten Schichten entdeckt. Im Februar, nun kommen wir zum Turm von Babylon, Freilegung des Sacha, das dauerte bis Januar 1911 », *Ibid.*, p. 71-72, traduction p. 88.

ouvriers. »²⁸⁶. Ainsi que le souligne Christophe Imbert : « le voyageur-archéologue, plus encore qu'un Christophe Colomb [...] est un explorateur qui met à jour l'inconscient de notre culture... Il cherche parmi les débris à se remémorer. Mais la mémoire, comme l'allégorie de Magritte, est une statue blanche à la tempe qui saigne, un corps de pierre brisé et qu'il faudrait rassembler pour se souvenir... »²⁸⁷.

La référence faite au travail de l'archéologue et au travail de fouilles, stigmatisent l'hésitation du Dieu déchu entre la Babylone qu'il a connue et la Babylone moderne en ruines.

Christophe Imbert souligne que

la « Renaissance orientale » efface le substrat romain, ne lui laisse que le rang d'une réélaboration tardive, et lui substitue une référence plus ancienne, plus large (en apparence), afin de reconstruire une culture dont le centre obscur serait quelque part dans un Orient de steppes et de migrations, c'est-à-dire, plus précisément, une culture ayant peut-être une origine, mais pas de véritable centre²⁸⁸.

Döblin déplace le lieu de résidence de Conrad d'une Babylone céleste à une Babylone terrestre réduite à un champ de ruines, parce que les hommes ont abandonné le culte des dieux tyrans mésopotamiens, et avec lui ont revendiqué l'effacement du centre de la civilisation qu'incarnait Conrad. Si le centre a disparu, Conrad n'est alors plus rien car la civilisation dont il porte les valeurs a disparu avec les portes de la ville antique de Babylone.

Döblin décrit de manière originale le phénomène historique de la chute de la grande ville mythique. Le traitement burlesque qu'il en fait dans *Babylonische Wanderung* apparaît comme une variation de ce qu'il avait décrit dans *Berlin Alexanderplatz*. Babylone revient symboliser le paradigme de la ville en offrant deux interprétations possibles : à la fois la ville antique et la ville moderne²⁸⁹.

La mise en scène de la disparition de la ville est particulièrement savoureuse et efficace pour décrire le vide de la civilisation. Alors que Conrad recherche Babylone en plein désert, il tombe dans le trou laissé béant par le chantier de fouilles : « le Babylonien tomba dans un

²⁸⁶ « Robert Koldewey, unser Chef, sagte schon in seinem Vorwort, daß wir Sommer und Winter jeden Tag mit 200-250 Arbeitern gearbeitet haben. », *Ibid.*, p. 69, traduction p. 86.

²⁸⁷ Christophe IMBERT, *Rome n'est plus dans Rome*, Paris : Classiques Garnier, Bibliothèque de la Renaissance 4, 2011., p. 920.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 865.

²⁸⁹ Babylone dans *Babylonische Wanderung* n'est pas seulement Babel, synonyme de l'incommunicabilité et de la férocité, elle est aussi toutes les villes. La Babylone antique du début représente les entrailles du rêve de la ville mise à mort et la déception devant la ville qui a été le mirage de l'Occident. Babylone, en ce sens c'est aussi l'Allemagne, Berlin. Dans *Berlin Alexanderplatz*, Babylone « est le signe de la déchéance de Biberkopf, qui s'abandonne aux séductions de la toute-puissance ou, au contraire, succombe à la fatalité. Elle n'est pas l'expression d'un jugement de Döblin sur la ville comme lieu de tous les péchés ». (Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l'œuvre épique*, ed. cit., p. 122).

autre trou au milieu des gravats. [...] « il veut se faire enterrer ici, ma parole, ça n'a pas de sens, ils le déterreront pour le mettre au musée » »²⁹⁰. Le site d'une grande richesse archéologique aux yeux des visiteurs de l'entre-deux-guerres devient la tombe symbolique de Conrad, puisque ces vestiges sont aussi les ruines du temple où les Babyloniens priaient Mardouk.

À la place des richesses de l'antique cité recherchée par Conrad ne se trouve qu'un grand vide, sans fond. La chute de Conrad dans les vestiges est métaphorique ainsi que le symbole d'y rester enterré parce qu'il serait disparu. Il est mort et enterré, car son règne est parti en ruines : « mais vous savez cela mieux que moi, imaginez seulement ce que c'était autrefois. Oh là là. On a laissé tomber en ruines les aqueducs, comme en Syrie et en Palestine »²⁹¹.



Figure 6 Le désespoir de Conrad devant le spectacle des ruines de Babylone.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, op. cit., p. 43).

²⁹⁰ « und wieder stürzte der Babylonier in eine Kluft, zwischen Ziegelreste.[...] 'Der will sich wohl hier begraben lassen, hat ja keinen Zweck, sie graben ihn doch aus und bringen ihn ins Museum'», Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 74, traduction p. 90-91.

²⁹¹ « Sie wissen das natürlich besser wie ich, aber wenn Sie sich vorstellen könnten, wie das früher hier war. Oha ! Man hat die Bewässerungsanlagen verfallen lassen, hier wie in Syrien und Palästina », *Ibid.*, p. 90, traduction p. 74.

Le passé resurgit dans un champ de ruines, c'est-à-dire un espace de ce qui n'est plus : « Pas l'ombre d'une habitation humaine. Un champ de ruines crevassé. C'était Babylone »²⁹². Dans la Babylone de l'entre-deux-guerres, il est devenu mortel car la ville n'est plus que ruines :

Je connais Babylone, Conrad. Il n'y a rien à en tirer. C'est une contrée absolument morte, on n'y a pas seulement tout rasé, on y a tout mis sous terre. Inutile d'y courir, tu ne la trouveras pas, Conrad. À la rigueur tu y trouveras quelques palmiers. Sinon, c'est comme ici, tout plat, quelques canaux, quelques chameaux, une bande de fellahs, des Bédouins, des chèvres, des moutons, des bœufs, des collines²⁹³.

Ce lieu est donc doublement investi sur le plan temporel, et c'est en cela qu'il est intéressant du point de vue allégorique : témoin de l'activité des archéologues de l'entre-deux-guerres, l'auteur autorise, au moyen de son personnage venu du fond des âges, une plongée dans un temps mythique et ancestral. Ce motif permet de soutenir deux discours : une remontée dans le temps historique et dans la mémoire collective des hommes, et dans le même temps, de souligner l'irréversibilité du temps.

2.1.2. Voyage au bout de la nuit : vers la jungle africaine

Claude Lévi-Strauss fut le premier à établir la filiation entre le Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* et le Marlow de *Heart of Darkness* à la sortie du roman de Céline en 1932²⁹⁴. *Heart of Darkness*²⁹⁵ (1899) est un roman emblématique du voyage en forêt dans lequel Marlow remonte le *Congo River* jusque dans les entrailles de la jungle pour retrouver Kurtz, personnage énigmatique et menaçant. Ces deux épisodes de la remontée du fleuve ont fait

²⁹² « Keine menschliche Wohnung. Ein zerklüftetes Ruinenfeld. Dies war Babylon. », *Ibid.*, p. 73, traduction p. 90.

²⁹³ « Ich kenne doch Babylon, Konrad. Da ist nichts zu holen. Es ist eine vollkommen tote Gegend, man hat da alles – nicht mal dem Erdboden gleich gemacht, noch mehr : unter den Erdboden gebracht. Du brauchst nicht hinzulaufen, du findest es einfach nicht, Konrad. Du siehst gradeaus, und bestenfalls siehst du ein paar Palmen. Sonst ist es genau wie hier, flaches Land, ein Paar Kanäle, ein paar Kamele, ein Haufen Fellachen, Beduinen, Ziegen, Schafe, Rinder, Hügel », *Ibid.*, p. 50-51, traduction p. 68.

²⁹⁴ « Que de noms surgissent quand on lit cette évocation coloniale ! On pense à Conrad, mais au Conrad dans les brumes de poésie et de mystères se seraient coagulées et solidifiées en arêtes coupantes, où les aventuriers sont plus simplement des exploiters et des escrocs, les indigènes secrets, des imbéciles et le cerveau des Européens troublé par le climat et l'atmosphère exotique, une masse moisissante d'alcool, de vérole et de fièvre » : Claude LEVI-STRAUSS, In André DERVAL, *70 critiques de « Voyage au bout de la nuit »*, ed.cit., p. 174.

²⁹⁵ Joseph CONRAD, *Heart of darkness with The Congo diary*, (1899), London : Penguin classics, 2000.

l'objet de nombreuses études²⁹⁶ car il renvoie à un motif particulièrement fécond de la littérature de voyage.

Il est dans un premier temps intéressant de décrire le fonctionnement de cette allégorie de la remontée du fleuve chez Joseph Conrad, qui a su bâtir un véritable archétype littéraire²⁹⁷, pour comprendre les enjeux de la réécriture célinienne.

Le périple en forêt de Bardamu vient se calquer sur l'allégorie et la construction narrative présente dans *Heart of Darkness*. À la fois un voyage dans le temps et dans la mémoire historique, le motif de la remontée du fleuve chez Céline et celui des fouilles archéologiques chez Döblin induisent à première vue des modalités de discours qui tissent le lien entre les temps de voyage et le cheminement de l'exploration de l'homme au cœur de son histoire.

Cependant, Céline rend hommage mais démontre, en évitant le potentiel allégorique de cette image que le voyage colonial ne requiert pas les mêmes enjeux quelques décennies plus tard. Céline détourne l'archétype littéraire par le biais de l'ironie.

2.1.2.1. La remontée du fleuve : un leitmotiv

Une dynamique de retour dans le temps, et de fait, d'expérimentation de l'homme à l'état primordial réside dans l'écriture allégorique de la remontée du fleuve de Marlow. La forêt, sanctuaire de l'état naturel de l'homme, incarne un monde nécessairement à l'écart de la civilisation.

Marlow, en poste dans la forêt congolaise à la fin du XIX^{ème} siècle, reçoit l'ordre de remonter le fleuve, jusqu'aux fins fonds de la jungle afin de retrouver Kurtz qui a déserté et désobéi au pouvoir impérial. Sa mission se transforme en véritable quête initiatique, et la

²⁹⁶ Dans *Céline ou l'art de la contradiction*, Marie-Christine Bellosta met en évidence la ressemblance de la construction narrative du voyage en Afrique dans *Heart of Darkness* et *Voyage au bout de la nuit*, et en compare « la même pénétration progressive de l'Afrique jusqu'au cœur de la forêt » (Marie-Christine BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction*, ed. cit., p.55.).

²⁹⁷ Le périple de Marlow a hanté l'esprit des voyageurs, et entaché la façon de voir la forêt et le fleuve. De très nombreux récits de voyage en forêt rendent hommage à celui qui a fait du fleuve en forêt un des mythes les plus fascinants de la littérature de voyage. Gide lui dédicacera d'ailleurs son *Voyage au Congo* (1927) : « à la mémoire de Joseph Conrad ». Redmond O'Hanlon relate dans *Help! Ma croisière en Amazonie* (1988) son voyage en Amazonie, et ne se sépare pas en plein cœur de la jungle de son livre de chevet *Heart of Darkness* (1899). Dans *Nove Noites* (2002) encore, l'écrivain brésilien Roberto Carvalho, dans *Neuf nuits*, bâtit son roman sur le parallèle de la remontée du fleuve jusqu'au lieu de disparition d'un célèbre anthropologue disparu dans les années 1940. Le narrateur mène une enquête et grâce à la chronologie à rebours des événements, il parvient à remonter le cours de l'histoire du disparu.

remontée du cours de l'eau inspire à Marlow la remontée des flots du temps²⁹⁸. C'est d'ailleurs sur cette structure que s'appuient les auteurs comme Ferreira de Castro ou Cendrars.

Dans l'introduction du roman, le narrateur décrit la Tamise à bord de la Nellie : « *La Tamise s'ouvrait devant nous vers la mer comme au commencement d'un chemin d'eau sans fin* »²⁹⁹, avant de laisser le récit de Marlow prendre le large. Le bateau s'éloigne de la modernité de la capitale britannique, et s'en va vers un inconnu sans limites d'espace et de temps.

À l'embouchure de la Tamise, les temps modernes et le spectacle de la ville de Londres à la fin du XIX^{ème} siècle s'effacent pour faire place à la barbarie des premières invasions. C'est par la description des conquérants de l'époque romaine : « *Je pensais à des temps très anciens, lors de la première arrivée des Romains, il y a dix-neuf cents ans – l'autre jour...* »³⁰⁰, et par la juxtaposition des références historiques que le temps est résorbé. Dès l'incipit, l'évocation de la Tamise permet de faire référence au temps de l'impérialisme romain.

La Tamise à l'époque moderne fait place à la Tamise témoin des grandes invasions. De même, à portée de fleuve, la ville civilisée renvoie au monde mythique, hors du temps du Congo colonial. La jungle de Conrad est pleine d'une vitalité génésique :

Remonter ce fleuve, c'était comme voyager en arrière vers les premiers commencements du monde, quand la végétation couvrait follement

²⁹⁸ Francis Ford Coppola a adapté au cinéma dans *Apocalypse Now* (1979) les pérégrinations du Capitaine Willard sur le Mékong, à la recherche d'un personnage énigmatique : Kurtz, déserteur de l'armée américaine pendant la guerre du Vietnam, retranché dans la jungle à la frontière du Cambodge, petit chef d'une tribu primitive qui le vénère comme un Dieu. Francis Ford Coppola a utilisé cette même mécanique narrative. Il a adapté l'histoire du roman et l'a déplacé en pleine guerre du Vietnam. Le Capitaine Willard (avatar de Marlow) reçoit pour mission de remonter le fleuve Mékong de Saïgon jusqu'aux fins fonds de la jungle à la frontière avec le Cambodge, où se cache Kurtz. Il traverse les frontières géographiques du Vietnam et du Cambodge, rencontre sur son chemin, des Français en plein conflit indochinois alors vieux d'une vingtaine d'années, pour achever sa remontée dans le temps jusqu'au temps mythique des origines. Lorsqu'il retrouve finalement Kurtz, des hommes vivent autour de lui comme immergés en des temps immémoriaux et le vénèrent comme une divinité immortelle. Dans *Apocalypse Now*, la primitivité est traduite par la survivance de rites sacrificiels. La scène du sacrifice du taureau est le rappel spectaculaire d'un fonctionnement primitif d'une société. Si cette scène est absente dans le texte originel (*Heart of Darkness*), le récit de la remontée du fleuve dans la deuxième partie du récit de Marlow est imprégné de sacré et sa remontée du Congo River à la recherche de Kurtz, est l'occasion de convoquer un autre mythe primitif. La forêt qu'il traverse devient antédiluvienne, et le voyage de Marlow aboutit également à un modèle de société primitive à la tête de laquelle trône Kurtz.

²⁹⁹ « The sea-reach of the Thames stretched before us like the beginning of an interminable waterway », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p. 15, traduction (*Au coeur des ténèbres*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Mayoux, *Heart of Darkness*, (1899). Paris : Flammarion, GF, 1989), p. 83.

³⁰⁰ « I was thinking in very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago – the other day... », *Ibid.*, p. 18, traduction p. 87.

la terre et que les grands arbres étaient rois. Un cours d'eau vide, un grand silence, une forêt impénétrable. L'air était chaud, épais, lourd, languide³⁰¹.

La digression narrative du début de *Heart of Darkness* constituée de l'évocation de l'impérialisme Romain permet aussi au récit de se résoudre en une ellipse temporelle, qui propulse les voyageurs de l'entrée de la Tamise à l'embouchure du *Congo River*. Une correspondance est par conséquent établie entre ces deux impérialismes.

Marlow fantasmait sur les conquêtes ancestrales et le temps où l'Angleterre était encore une terre primitive : « *Et ceci aussi, dit soudain Marlow, a été l'un des lieux ténébreux de la terre.* »³⁰². Par ce « *also* », dans la première incursion de sa voix, Marlow introduit un des grands thèmes de *Heart of Darkness* : le vernis fragile de la civilisation et la force de la pulsion primitive. Tout en parlant de Londres et de l'Empire Britannique, il abolit le temps et la distance géographique. Ainsi, l'Angleterre fut un monde ténébreux au même titre que le Congo de la fin du siècle. Londres incarne la préfiguration du monde sauvage de la jungle. En la contemplant des siècles auparavant, Marlow y décèle le spectacle de cette sauvagerie. Joseph Conrad met en évidence la barbarie de l'homme qui traverse indifféremment périodes de guerre ou d'invasion, pays ou civilisations.

2.1.2.2. Détournement ironique de l'allégorie de la remontée du fleuve

L'analyse de la réécriture de ce leitmotiv nous intéresse car celui-ci a été dans *Heart of Darkness* le moyen romanesque de mesurer la tentation du retour de l'homme à un état primitif une fois écaillé le vernis de la civilisation. Quel discours Céline a-t-il soutenu sur la nature de l'homme en court-circuitant l'épanouissement de cette allégorie, alors que l'Afrique de Bardamu est tout autant le lieu de la rencontre avec la barbarie coloniale qu'avec la sauvagerie de l'homme ?

2.1.2.2.1. De *Heart of Darkness* à *Voyage au bout de la nuit*

Il est intéressant de constater que Céline s'approprie cette allégorie, et de se demander quel discours affleure dans les infidélités faites au texte de référence, et de voir que Céline a cherché à invalider la possibilité d'utilisation épique de cette remontée du fleuve. Les adjuvants de l'allégorie sont ignorés chez Céline, à commencer par l'évocation d'un voyage à

³⁰¹ « Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. », *Ibid.*, p. 59, traduction p. 132.

³⁰² « And this also, said Marlow suddenly, has been one of the dark places of the earth », *Ibid.*, p. 18, traduction p. 86.

rebours dans le temps. Bardamu renoue avec certains instincts de survie : « [...] je commençais à me débrouiller dans l'état primitif. Le feu, c'est le principal, reste bien la chasse, mais je n'avais pas d'ambition. Le feu du silex me suffisait. »³⁰³, loin des citations épiques conradiennes de retour vers les origines du monde.

La jungle de Joseph Conrad offre une vision de la création du monde : « [...] La terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un souffle de Dieu agitait la surface des eaux »³⁰⁴. L'évocation récurrente des ténèbres de la forêt rappelle les ténèbres originelles d'avant la Création : « Les ténèbres d'une nuit impénétrable »³⁰⁵. Marlow se trouve immergé non pas dans les ténèbres d'une nuit à laquelle succèdera le jour, mais dans celles, primordiales, antérieures à la création de la lumière. Elles y sont décrites comme un abîme ultime et premier, plein d'une force vitale, angoissante et monstrueuse.

Céline reprend les paradigmes descriptifs de la jungle coloniale : l'angoisse, les ténèbres, la chaleur : « Il n'y avait que de l'angoisse étincelante dans l'air »³⁰⁶ ; « la grosse nuit noire des pays chauds avec son cœur brutal en tam-tam qui bat toujours trop vite »³⁰⁷.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu fait l'expérience de la « longue remontée » du fleuve en pleine forêt du Congo : « ce que furent les dix jours de remontée de ce fleuve, je m'en souviendrai longtemps... Passés à surveiller les tourbillons limoneux, au creux de la pirogue, à choisir un passage furtif après l'autre, entre les branchages énormes en dérive, souplement évités. Travail de forçats en rupture »³⁰⁸. Les qualificatifs « forêt infinie »³⁰⁹, « cet enfer africain »³¹⁰, ainsi que la personnification de la jungle en monstre qui se met à « trembler, siffler, mugir de toutes ses profondeurs »³¹¹ rappellent la vision anthropomorphe de la jungle de *Heart of Darkness*, elle est à la fois prédatrice : « Elle recelait des yeux, des yeux qui nous avaient vus »³¹², et menaçante : « régulier et sourd comme un battement de cœur – le cœur des ténèbres victorieuses. »³¹³.

³⁰³ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 174.

³⁰⁴ Génèse 1.2, *La Bible de Jérusalem*, ed. cit., p. 35.

³⁰⁵ « the darkness of an impenetrable night », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p.101, traduction p. 178.

³⁰⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 147.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 131.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 162.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 162.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

³¹¹ *Ibid.*, p. 168.

³¹² « and yet eyes were in it, eyes that had seen us », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p. 73, traduction p. 147.

³¹³ « regular and muffled like the beating of a heart – the heart of a conquering darkness », *Ibid.*, p. 117, traduction p.196.

La progression de Marlow et Bardamu est la même : Bardamu remonte le fleuve vers Topo, le poste retranché à bord du *Papaoutah*. Les mêmes images illustrent donc le mouvement de remontée du fleuve dans *Heart of Darkness* et *Voyage au bout de la nuit* : « *Et puis le fleuve. Un fleuve tout rouge vous verrez ...* »³¹⁴. Cependant, les adjuvants de l'allégorie de la remontée du fleuve que nous venons d'énumérer, sont chez Céline, soit absents, soit employés dans le but d'amoindrir le potentiel épique des images attendues.

Si les mêmes visions de l'Enfer peuplent les deux romans :

Et la nuit avec tous ses monstres entraient alors dans la danse parmi ses mille et mille bruits de gueules de crapauds. La forêt n'attend pas son signal pour se mettre à trembler, siffler, mugir de toutes ses profondeurs. Une énorme gare amoureuse et sans lumière, pleine à craquer. Des arbres entiers bouffis de gueuletons vivants, d'érections mutilées, d'horreur³¹⁵.

L'écriture de Céline désacralise les images et l'univers même de la forêt.

Chez Conrad, le soleil est « *violent, la terre semblait luire et dégouttait de vapeur* »³¹⁶. Il offre une vision particulièrement angoissante de cette lumière, capable d'embraser la terre. La lumière, issue du chaos au même titre que les ténèbres, flirte sans cesse avec les flammes de l'Enfer. Il s'établit une correspondance entre la luminosité environnante et l'état de l'âme de celui qui la supporte. Si Marlow est à ce point troublé par le soleil qui brille dans la jungle africaine, c'est parce que sa chaleur et sa lumière pèsent sur lui aussi fort que le malaise qu'il ressent. Il lui attribue par conséquent une valeur négative, et même malfaisante : « *un soleil aveuglant noyait tout [...], dans une soudaine recrudescence de réverbération* »³¹⁷. Chez Conrad, l'excès de lumière devient oppressant, et entre totalement en contradiction avec « *cet excès de lumière délectable* »³¹⁸ dont parle St Thomas d'Aquin à propos du Paradis.

Céline partage la même vision d'une luminosité hallucinante : « *La recrudescence de lumière* » ne rendant que plus noir les « *insondables ténèbres* » sur le fleuve congolais de Joseph Conrad.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, la lumière du soleil africain est également aveuglante : « *il redoutait toute lumière à cause de ses yeux. [...] Tout rayon lumineux le blessait.* »³¹⁹. Céline rend hommage à Joseph Conrad par le même réseau d'opposition lumières/ténèbres, mais

³¹⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 130.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 168.

³¹⁶ « fierce, the land seemed to glisten and drip with steam », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p.29, traduction p.99.

³¹⁷ « a blinding sunlight drowned all this [...] in a sudden recrudescence of glare », *Ibid.*, p. 32, traduction, p.102.

³¹⁸ St Thomas D'AQUIN, *Somme théologique*, Ia, quest.91, art 4, In DELUMEAU, Jean, *Que reste-t-il du paradis ?*, Paris : Fayard, Les Nouvelles études historiques, 2000., p.134.

³¹⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 135.

démonte le motif du coucher de soleil « *tragique(s) chaque fois comme d'énormes assassinats du soleil* »³²⁰, par la tournure humoristique et dénuée de la citation biblique qui nourrit le paradigme de la lumière comme adjuvant de l'allégorie chez Joseph Conrad.

La lumière divine éclaire le mal, et l'astre oscille entre clarté aveuglante et agonie, aussi lorsque Marlow se trouve à l'embouchure du fleuve Congo: « *Enfin, dans la courbe de son imperceptible déclin, l'astre très bas, passa d'un blanc lumineux à un rouge terne sans rayons et sans chaleur, comme s'il allait s'éteindre d'un coup, frappé à mort par le contact de cette pénombre qui pesait sur une multitude d'hommes* »³²¹. Il a l'intuition de l'instant de l'Apocalypse, de la Révélation qui chez Conrad ne pourra que s'acheminer vers l'agonie du soleil, puisque le Jugement sera l'issue fatale qui s'abattra sur le monde à cause de la noirceur de l'âme des hommes. Joseph Conrad avait pressenti la chute de l'entreprise coloniale. Témoin acerbe, il en a dénoncé les dangers dès 1899.

Céline emprunte l'arrière-plan de Joseph Conrad, et en détourne l'utilisation. Bardamu comme Marlow, à des époques différentes de l'Afrique coloniale, ont la même mission : remonter le fleuve afin de retrouver un homme, Robinson et Kurtz, ayant désobéi à l'autorité :

Là où vous allez pour la Compagnie, c'est la pleine forêt, c'est humide... C'est à dix jours d'ici... La mer d'abord... Et puis le fleuve. Un fleuve tout rouge vous verrez... [...] Celui que vous remplacez dans cette factorie, c'est un beau salaud notez-le... [...] J'ai beau lui envoyer des rappels et des rappels !... L'homme n'est pas longtemps honnête quand il est seul, allez ! Vous verrez ! [...] Dites bien à l'autre numéro qu'il redescende par ici en vitesse !³²²

Dans ce Bambola-Fort-Gono marqué par la colonisation, l'exploitation des terres, des hommes, réapparaissent les thèmes des hallucinations obsédantes, des impressions de chaleur, des moustiques, de la putréfaction et de la moiteur des Tropiques. L'emploi de l'argot qui a fait la particularité littéraire de Céline, entame déjà le potentiel épique de l'allégorie. Le Kurtz-« *ce Méphistophélès de papier mâché* »³²³ de Joseph Conrad devient un « *beau salaud* » chez Céline.

³²⁰ *Ibid.*, p. 168.

³²¹ « And at last, in its curved and imperceptible fall, the sun sank low, and from glowing white changed to a dull red without rays and without leaf, as if about to go out suddenly, stricken to death by the touch of that gloom brooding over a crowd of men », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p. 16, traduction p. 85.

³²² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 130-131.

³²³ « this papier-mâché Mephistopheles », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p. 48, traduction p. 120.

Dans *Le Coup de Lune*³²⁴ de Simenon, la remontée du fleuve par Timar au Gabon est le moyen par lequel l'auteur fait « remonter » son protagoniste la piste de l'assassinat de Thomas. Simenon emploie à son tour le paradigme de la lente remontée du fleuve à travers la jungle au bout duquel un gardien de poste isolé tel Robinson : « *le poste était occupé par un vieux fou qui avait promis des coups de fusil au premier remplaçant qu'on lui enverrait* »³²⁵. Et chez Simenon encore la même forêt, la même « *chaleur perfide* »³²⁶ et la même « *lumière glauque* »³²⁷ soulignent le même climat de dégrisement colonial.

Une différence émane entre la jungle de Conrad et celle de Céline : le rappel de la Genèse et de la temporalité d'avant la faute. Le sacré n'existe pas chez Céline, son monde, c'est l'absence de Dieu. En atteste l'ironie contenue dans cette métaphore biblique : « *L'anarchie partout et dans l'arche, moi Noé, gâteux.* »³²⁸. Ce retournement ironique vient pointer le dysfonctionnement de l'allégorie de la remontée du fleuve dans le roman de Céline. Chez Simenon l'exotisme et la désacralisation allégorique sonnent creux, et renvoient l'image d'une Afrique coloniale pleine de désillusions.

2.1.2.2.2. Une adaptation du motif de la remontée du fleuve

À une époque où les enjeux littéraires pouvaient être comparables, Ferreira de Castro fait une adaptation très proche de l'allégorie de la remontée du fleuve de Conrad car son propos est bien de créer une profondeur mythique à son roman, de ménager le potentiel épique de cette allégorie pour prouver la persistance des motifs historiques : la violence des hommes à vouloir conquérir d'autres contrées que les leurs.

Parmi les écrivains qui, dans l'entre-deux-guerres, ont exploité cette allégorie comme point de départ d'un questionnement sur l'homme, nous souhaitons citer Stefan Zweig qui a transposé dans son roman *Amok*³²⁹ (1922), la structure narrative de Joseph Conrad en faisant

³²⁴ Georges SIMENON, *Le Coup de lune* (1933), In *Romans*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 436.

³²⁵ *Ibid.* p. 322.

³²⁶ *Ibid.*, p. 362.

³²⁷ *Ibidem.*

³²⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 175.

³²⁹ Pour Stefan Zweig, l'Amok est une hantise, la hantise de l'homme blanc, la hantise pour lui de croiser un malais atteint de cette folie meurtrière : « C'est plus que de l'ivresse... c'est de la folie... une sorte de rage humaine, littéralement parlant... une crise de monomanie meurtrière et insensée, à laquelle aucune intoxication alcoolique ne peut se comparer... La cause en est, sans doute, au climat, à cette atmosphère dense et étouffante qui oppresse les nerfs comme un orage, jusqu'à ce qu'ils finissent par éclater... Donc l'amok, Oui l'amok, voici ce que c'est : un malais, n'importe quel brave homme plein de douceur, est en train de boire paisiblement son breuvage... il est là, apathiquement assis, indifférent et sans énergie... tout comme j'étais assis dans ma chambre... et soudain il bondit, saisit son poignard et se précipite dans la rue... Il court tout droit devant lui,

le récit d'un homme sur un bateau, étouffé par le silence au point de ne plus paraître maître de son récit, et mettant en doute même le pacte de lecture³³⁰ : « *vous me croirez peut-être ivre ou fou* »³³¹. Blaise Cendrars s'approprie à son tour l'allégorie du fleuve dans un extrait de *Moravagine*: le narrateur, médecin suivant son patient psychopathe dans un tour du monde meurtrier, est hanté par la fascination qu'il éprouve pour l'inhumanité extrême de ce dernier. Ferreira de Castro enfin dans *Forêt vierge*³³² (1930) fait le récit d'Alberto, jeune portugais en route pour l'Acre, l'une des régions les plus reculées du Brésil où il deviendra *caboclo*³³³. La remontée du fleuve dans ce contexte de colonisation brésilienne convoque la résurgence de l'Histoire de la conquête portugaise.

Ferreira de Castro, dans un roman contemporain de *Voyage au bout de la nuit, A Selva* (1930), se réapproprie l'allégorie de la remontée du fleuve³³⁴.

Le paysage du Rio Madeira sur lequel se meut le bateau d'Alberto lui évoque d'emblée les heures les plus noires de son pays : les affrontements avec les tribus indigènes lors de la conquête du territoire par les Espagnols et les Portugais : « *Mais ces forêts croulantes, mouvantes, flottantes, qui avaient donné son nom à cette immense voie d'eau, avaient aussi causé la mort du vaillant et trop aventureux Portugais qui poursuivait les tribus sauvages jusque dans cet ultime refuge dans les forêts que les sylvicoles avaient jugées inviolables.* »³³⁵. Narrativement, le temps de la remontée du fleuve autorise le retour sur l'Histoire de ces conquêtes. La lente remontée où rien d'autre ne se passe que le défilement monotone des arbres le long du fleuve, accompagne le mouvement du souvenir.

toujours devant lui, sans savoir où... Ce qui se passe sur son chemin, homme ou animal, il l'abat avec son kris, et l'odeur du sang le rend encore plus violent... Tandis qu'il court, la bave lui vient aux lèvres, il hurle comme un possédé... mais il court, il court toujours, sans rien voir de ce qu'il y a ni à sa droite ni à sa gauche, courant toujours en poussant son cri perçant et tenant à la main, dans cette course épouvantable, son kris ensanglanté... Les gens des villages savent qu'aucune puissance au monde ne peut arrêter celui qui est en proie à cette crise de folie sanguinaire... et, quand ils le voient venir, ils vocifèrent, du plus loin qu'ils peuvent, le sinistre avertissement : « Amok ! Amok ! » Et tout s'enfuit... Mais lui, sans entendre, poursuit sa course ; il court sans rien voir et continue de tuer tout ce qu'il rencontre... jusqu'à ce qu'on l'abatte comme un chien enragé ou qu'il s'affaisse anéanti et tout écumant. », (Stefan ZWEIG, *Amok ou le fou de Malaisie*, traduit de l'allemand par Olivier Bournac, *Der Amokläufer*, (1922), Paris : Stock, Le livre de poche, 1969., p. 42-43)

Le présent de narration généralise un événement exceptionnel et en fait une légende. D'autre part, ce présent fait craindre l'imminence et la répétition de ce genre de manifestations.

³³⁰ Dans les récits de marin, de *Moby Dick* à *Heart of Darkness*, la folie, l'obsession, la hantise et la neurasthénie sont souvent des fils rouges.

³³¹ Stefan ZWEIG, *Amok ou le fou de Malaisie*. *ed. cit.*, p. 15.

³³² Ferreira DE CASTRO, *Forêt vierge*, traduit du portugais par Blaise Cendrars, *A selva*, (1930), Paris : Grasset, 1988.

³³³ Nom attribués à ceux qui recueillent le caoutchouc des arbres à caoutchouc (*hevea brasiliensis*).

³³⁴ Blaise Cendrars s'est passionné pour ce roman au point qu'il a voulu en faire lui-même la traduction.

³³⁵ Ferreira DE CASTRO, *op. cit.*, p. 80.

L'épopée de la pénétration des Portugais en Amazonie commence au début du XVII^{ème} siècle. La flottille des embarcations du premier envahisseur était partie du Pará. Après avoir navigué durant des semaines et des semaines, à la voile et à la force des rames, la troupe des aventuriers éblouis par la splendeur du Tropic, épuisés, indomptables, toujours sur le qui-vive et craignant les embuscades des Indiens, avaient fini par pénétrer dans l'embouchure du rio Madeira, large de plusieurs kilomètres³³⁶.

Une correspondance s'établit entre la mémoire des premiers lusitaniens ayant foulé le sol amazonien et les propres pas d'Alberto. La remontée du fleuve est lente comme elle l'était jadis, et les paysages tropicaux sont tout aussi frappants pour l'esprit d'un Européen, et les embuscades des Indiens toujours d'actualité dans les années d'entre-deux guerres.

Une connexion sentimentale s'établit : « *Dans les chroniques du temps, pas une ligne ne fait mention de cette première expédition. Rien ne relate l'effroi que l'âme des Lusitaniens, aussi frustré, audacieuse, cupide fût-elle, dut éprouver au premier contact avec cet univers inconnu et les manifestations hostiles de la nature, du Tropic et des sauvages de la forêt.* »³³⁷.

Alberto va jusqu'à se fondre dans la peau des *descobridores*, et décrit en leur nom la sensation étrange de ne pas exister dans ce spectacle si peu familier. L'épaisseur du paysage, de la forêt, de ce spectacle digne du chaos semble anéantir toute temporalité personnelle :

Perdus au cœur de la forêt, quand ils pensaient à leur lointaine petite patrie, le Portugal leur paraissait irréel, un jeu de leur imagination enfiévrée et, peut-être même, que le Portugal n'existait pas ; et ceux qui arrivaient alors à douter de leur propre existence, et ils s'interrogeaient. Ne rêvaient-ils pas ? N'étaient-ils pas les figurants d'un voyage imaginaire, les personnages d'un récit de voyage, d'un récit fait par le survivant de quelque expédition qui les avait précédés, d'un soldat que l'on croyait mort et qui serait revenu pour parler des autres, de ses compagnons perdus, d'eux-mêmes ?³³⁸.

Ferreira de Castro est frappé par ce monde antédiluvien qui semble avoir englouti les hommes de toutes époques confondues qui ont osé s'y aventurer. Son propos est plus de l'ordre de la transmission : alors qu'il remonte le fleuve comme tant d'oubliés l'ont fait avant lui, il cherche à recouvrer la mémoire collective des hommes.

Céline exploite donc les mêmes images, citations, ou encore références aux origines du monde, mais il le fait en déconstruisant le discours par le biais de l'ironie.

³³⁶ *Ibid.*, p. 80.

³³⁷ *Ibid.*, p. 81.

³³⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

Sous sa plume, Noé est amoindri, et sa théorie personnelle de l'évolution le pousse à ne pas avoir plus « d'ambition » que d'allumer un feu avec des silex. Le mouvement de retour trahit le positionnement ironique de Céline sur l'idée qu'il se fait du primitif, alors qu'il conserve l'idée de transmission de la mémoire.

Il devient possible de revenir à un temps primordial des origines et d'attester de la course à rebours dans le temps. Il semble que la citation de Céline ne soit que l'énoncé ironique du retour des instincts primitifs de l'homme, capable d'allumer du feu, ou de se mettre à chasser. Si pour Joseph Conrad, l'enlèvement du monde colonial était mis en lumière par la posture de Kurtz, dernier homme et prototype de surhomme nietzschéen ; pour Céline cet enlèvement n'est qu'un aspect du déclin puisque la guerre était une preuve suffisante de la décadence morale du monde.

Chapitre 2.

Détournement burlesque de la représentation de la nature de l'homme

Par leur premier voyage en Mésopotamie et en Afrique, les deux romans montrent comment la tonalité burlesque de la scène de la découverte des ruines et le court-circuitage ironique de l'allégorie du fleuve interrogent l'Histoire. De cette manière, Céline et Döblin tentent de dégager des constantes historiques des agissements de l'homme à travers les époques.

Loin de n'être qu'un repère historique, le passage qui narre les fouilles de Babylone incarne un élément hautement symbolique. Les fouilles sont le retour sur le passé historique, le déchiffrement d'énigmes, et enfin la tentative de retour au temps primordial de la Création de la Cité de Babylone. Les différents épisodes historiques que Georges raconte à Conrad sont l'occasion pour lui d'apprendre comment l'homme est fait de la conscience d'un passé collectif.

Nous verrons comment les modalités d'écriture que nous avons énoncées, le burlesque et l'ironie, mettent en relief le discours sur la nature de l'homme.

La tonalité de *Babylonische Wanderung* évolue au gré du voyage du protagoniste principal. Mais à mesure que ce dernier s'éloigne d'un Orient atemporel en direction d'une Europe moderne, cette tonalité cède la place aux inflexions dramatiques d'un homme qui finit par se laisser marquer par les contingences de l'existence, et par accepter tout le poids de sa culpabilité de dieu tyran : « ...] le burlesque est bien présent, et sous de multiples aspects : parodie de la chute des Titans, description comique d'un royaume kitsch, ironisation de références littéraires, contrastes violents, rapprochements inattendus, mésalliances, portraits grotesques (le dieu est affublé d'un nez gigantesque apte à flairer les fumets des sacrifices)»³³⁹.

2.2.1. Deux points de vue babyloniens : du burlesque à la conscience tragique de l'Histoire

Le burlesque réside dans l'opposition du faste et du riche potentiel épique de ce premier lieu visité (les ruines de Babylone) à un personnage aussi désengagé et ridicule que Conrad. De même que Céline a désenflé le potentiel épique de l'allégorie de la remontée du fleuve,

³³⁹ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin : théorie et pratique de l'« œuvre épique »*, ed. cit., p. 133.

chez Döblin, c'est par le biais du burlesque que le spectacle des ruines connaît la même possibilité avortée de développer le discours de l'Histoire.

A travers sa lecture du monde, Conrad fait de Babylone un espace burlesque qui diminue le potentiel épique de la conscience tragique de l'Histoire de Georges.

2.2.1.1. Le burlesque comme entrave à une lecture épique de l'Histoire

Le registre burlesque rappelle le fonctionnement du discours anti-allégorique de la description de l'épisode africain chez Céline : une narration décalée entre ce qui est attendu et ce qui se déroule en réalité (le faste attendu de la luxuriante Babylone et les ruines). D'autre part, Döblin introduit beaucoup d'humour dans cette scène en conférant une dimension paradoxalement spectaculaire à l'absence de Babylone dans le désert.

2.2.1.1.1. Babylone comme scène burlesque

Si les monuments et les ruines que Conrad visite sont les témoins d'une Histoire aux heures sombres faites d'épisodes mythiques et tragiques, la description burlesque de l'arrivée de Conrad à Babylone et du personnage en lui-même en invalide la portée épique : les ruines restent à plat, dégonflées de ce qu'elles promettaient de révéler.

Le point de vue de Conrad ne permet ni un retour dans le temps (ce qui empêche l'aboutissement du réalisme magique que le statut des personnages autoriseraient), ni une évocation épique de l'Histoire, mais une lecture burlesque du présent. Georges rappelle ponctuellement qu'elle est faite d'événements sanglants. Ce dernier veut assumer la part de tragique de ces faits comme étant la conscience et la mémoire de l'Histoire, ce que ne veut pas Conrad dans un premier temps.

Döblin, à travers la scène montrant Conrad dépassant sans les voir les ruines de Babylone et la scène de sa chute dans les trous des fouilles, insiste sur la déperdition épique et tragique du Dieu.

La lecture burlesque de l'arrivée à Babylone de Conrad repose sur le quiproquo entre ce que Conrad pense incarner et ce qu'il est en réalité, et dans l'anachronisme assumé de la scène.

Conrad traverse les plaines à pied, reconnaît les lieux, les dépasse, sans retrouver son royaume : « *Où est le chemin de Babylone ?* » - « *Il vous faut retourner sur vos pas,*

monsieur, vous en venez. » - « De Babylone ? » Le noble Arabe semblait ne pas le croire ...]»³⁴⁰.

Conrad, dieu déchu, se retrouve dans les ruines de son palais babylonien, en chair et en os, et visite les ruines de son passé. Il semble totalement étranger dans ce lieu qu'il ne reconnaît pas, alors que les ruines sont celles qu'il a laissées derrière lui dans sa chute et la fin du culte que les hommes vouaient à Mardouk.

L'absurde est un autre élément du registre burlesque dans la scène de la visite que fait le guide brémois dans les ruines de Babylone à celui qui a bâti l'antique ville : « *il était terriblement fier, à peine huit jours ici et il servait déjà de guide à un cheik* »³⁴¹. Ce quiproquo comique fait de Conrad un touriste visitant les ruines, et apparaît comme une application de l'anathème : il n'est plus le créateur du monde mais un touriste comme les autres !

Paradoxalement, le registre burlesque interdit une lecture réaliste de cette scène alors même qu'il vient appuyer le changement de statut de Conrad, devenu un homme bien réel. Du point de vue du guide par exemple, et donc en appréhendant la scène de l'extérieur, celle-ci est tout à fait réaliste.

Le burlesque est une étape vers une lecture s'inscrivant dans le réel. Ce registre est l'outil de Döblin permettant dans un premier temps de démonter le statut divin de Conrad et de l'ancrer dans le réel en tant qu'homme.

2.2.1.1.2. Détournement burlesque du chemin de croix

La répétition du chemin de croix dans le registre burlesque soutient le discours de la chute de Conrad dans le réel, tout en rendant ambigu le propos de Döblin : s'agit-il de la représentation de la chute d'un Dieu ou de la chute de l'homme ?

Comme nous l'avons précédemment souligné, la géographie même de Babylone dans le roman évoque à la fois l'Histoire des origines de Babylone comme lieu de culte polythéiste et comme lieu des origines de la religion chrétienne. La chute de Mardouk est même l'épisode de transition vers la naissance de la religion chrétienne :

Ils (les Israélites) n'ont qu'un Dieu là où les Mésopotamiens en ont plusieurs. Il semble même qu'ils aient assez longtemps cru à l'existence des dieux de leurs voisins : simplement, ces dieux ne pesaient pas lourd face à

³⁴⁰ « *Wo geht es nach Babylon ?* 'Sie müssen kehrt machen, mein Herr, sie kommen von da.' 'Babylon ?' Der vornehme Araber schien ihm nicht zu glauben...]. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 65, traduction p. 83.

³⁴¹ « *er war furchtbar stolz, acht Tage hier und schon führte er einen Scheikh ...]* » *Ibid.*, p. 71, traduction p. 88.

Yahvé. Il faudra qu'Israël devienne un royaume sédentaire (X^{ème} siècle av. J.-C.), s'imprègne de « paganisme » et connaisse de terribles revers pour que les prophètes – dont Elie et Jérémie sont les plus frappants – fassent entendre leur monothéisme radical. Non seulement Israël endure le châtement de son infidélité à Yahvé, mais, bien plus, Israël doit expier son inclination pour des dieux qui ne sont que statues ...)³⁴².

Dans la *Genèse*, Babylone est le symbole absolu du mal, le temple de la luxure et de la déchéance, et le lieu de la confusion des langues. Döblin évoque avec le même humour burlesque cet épisode grandiose de l'Histoire de Babylone pour le tourner finalement en dérision : « *Les remparts épais de Babel seront détruits de fond en comble et ses hauts portails brûleront. Tu es appelé le pilleur, l'arrogant, l'effroi des peuples. Ton nom est la guerre et la ruine. Le texte est d'un certain Jérémie. Je cite la traduction de Luther.* »³⁴³. Conrad cite avec désinvolture les grands noms de ceux qui ont joué un rôle crucial dans l'Histoire de la religion : Jérémie un prophète de l'Ancien Testament, et Luther qui n'est autre que le grand réformateur de l'Eglise.

Comme le souligne Michel Vanoosthuyse, le cheminement de Conrad qui évoque sans détours le chemin de Croix de Jésus est la dernière référence à la Bible : « *Pour l'ancien dieu et autorité suprême de l'antique Babylone, la visite des ruines est un chemin de croix : Döblin le fait tomber trois fois dans un trou, comme le Christ est tombé par trois fois sur le chemin du Golgotha.* »³⁴⁴.

En effet, Conrad tombe la première fois dans un trou laissé par les archéologues de Koldewey : « *après le coude, le Babylonien tomba. Le remblai n'était pas toujours solide, son pied resta accroché dans un trou de la profondeur d'une cheville. Le longiligne Georges, qui marchait derrière lui, l'aida à se relever. Le docteur s'arrêta : « Nom d'une pipe, vous voulez vous mettre aussi à fouiller ? »*³⁴⁵. La visite des ruines se poursuit, le chemin escarpé et le spectacle de sa déchéance affaiblissent ses jambes : « *On a laissé tomber en ruines les aqueducs, comme en Syrie et en Palestine* ». *Ils quittèrent la colline. Et le Babylonien tomba*

³⁴² Jean-Maurice MONTREMY, « La Bible et la naissance de Dieu », pp., 329-333, In Jean BOTTERO, *Initiation à l'Orient ancien, De Sumer à la bible*, ed. cit., p. 330.

³⁴³ « Die breiten Mauern Babels sollen bis auf den Grund zerstört, seine hohen Tore verbrannt werden. Du wirst der Heimsucher genannt, der Doppeltrotz, das Entsetzen der Völker. Du heißt Krieg und Verderben. Der Text stammt von einem gewissen Jeremias. Ich zitiere die Übersetzung von Luther. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 26, traduction p. 42.

³⁴⁴ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, Voyage retour, A propos de *Voyage babylonien* d'Alfred Döblin », *op. cit.*

³⁴⁵ « Jenseits des Knicks fiel der Babylonier hin. Der Erddamm war nicht überall fest, sein Fuß steckte in einem knöcheltiefen Loch. Der lange Georg, der hinter ihm ging, half ihm beim Aufstehen. Der Doktor blieb stehen : 'Donnerwetter, Sie wollen wohl auch Ausgrabungen machen ?' » Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 72-73, traduction p. 89.

dans un trou, au milieu des gravats. [...] Il veut se faire enterrer ici, ma parole, ça n'a pas de sens, ils le déterrèrent pour le mettre au musée.»³⁴⁶. Les interventions et commentaires du Docteur, qui leur fait visiter le site de Babylone, créent une situation pleine d'ironie, car il souligne naïvement que Conrad trébuche sur sa propre tombe. L'annonce de la disparition de son plus fervent adorateur, Nabuchodonosor, et de la destruction du temple qui servait de lieu de culte à Mardouk, le font choir une troisième fois : « quand il se trouva près de l'Esagila, devant son propre temple, c'en fut trop. Le Grand tomba pour la troisième fois. »³⁴⁷.

Le dieu babylonien déchoit donc doublement, puisqu'il incarne les ruines de son lieu de culte, lui aussi abandonné. Döblin évoque ainsi avec humour les effets de la coexistence du passé et du présent dans un même lieu, en faisant de son protagoniste une relique sur un paysage de ruines. Creuser la terre revient pour Conrad à se chercher lui-même dans la béance laissée par le temps, et symboliquement à creuser une tombe en somme.

Cette citation sous l'angle du burlesque redouble la chute de Conrad dans le réel, et accentue l'ambiguïté de la scène en désignant l'homme et non le dieu comme acteur de sa chute.

Hermann Kesten définit la chute de Conrad comme « la chute mythique de l'être humain »³⁴⁸. Si la potentialité mythique n'est plus celle de la chute divine mais celle de l'homme, le registre burlesque promet donc d'être dépassé par une inscription de Conrad dans le réel précisément parce qu'il n'est plus un Dieu.

C'est par sa propre faute que Conrad est condamné à expérimenter la condition de l'homme : création qu'il a négligée et « ratée » lors de son règne. C'est bien encore ce que dit Döblin : « c'était le sentiment, devenu insupportable, d'une faute, de nombreuses fautes, d'une grande faute [...] »³⁴⁹.

Conrad tombé sur terre se rend compte de la sanction lorsqu'il ne comprend pas les langues parlées sur terre, et que plus personne ne comprend la langue qu'il croyait unique : le babylonien. À leur départ pour Bagdad, Conrad constate que l'ancienne tour n'existe plus :

³⁴⁶ « 'Man hat die Bewässerungsanlagen verfallen lassen, hier wie in syrien und Palästina.' Sie verließen den Hügel. Und wieder stürzte der Babylonier in eine Kluft, zwischen Ziegelreste. [...] Er will sich wohl hier begraben lassen, hat ja keinen Zweck, sie graben ihn doch aus und bringen ihn ins Museum », *Ibid.*, p. 74, traduction p. 90-91.

³⁴⁷ « wie er bei Esagila war vor seinem eigenen Tempel, da wurde es ihm zu schwer. Der große stürzte zum dritten Mal », *Ibid.*, p. 79, traduction p. 95.

³⁴⁸ « Diese Wanderung ist der mythische Fall des Menschen », Hermann KESTEN, Alfred Döblin, « Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall », in *Die Sammlung*, pp. 661 et suivantes.

³⁴⁹ Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 9.

Conrad se retourna encore une fois. Il apercevait au nord de la colline de Babil, là-bas le pont du Nil et la chaussée du canal, plus près de la porte d'Ishtar, le temple de l'Esagila, les ruines et les marécages où la tour aux escaliers s'était un jour dressée. Coassement des grenouilles, grincement des roues sur le fleuve ou bien sur un canal. Rien qu'une surface plate ou des éminences et des débris de murs, des briques³⁵⁰.

2.2.1.2. La conscience des tragédies comme retour du réel de l'homme

Conrad refuse presque tout le temps de son voyage toute notion de culpabilité et refuse d'expié. L'idée de faute est évacuée par le burlesque, tandis que Georges et les événements qui font changer Conrad en sont le rappel incessant. « [... il n'est pas vrai que l'exil ne soit traité que dans la farce et oublié dans le burlesque, ni non plus que le problème de la faute soit entièrement refoulé du roman...] »³⁵¹. Son refus d'expié revient à nier la violence des hommes au cours de l'Histoire.

Georges, ainsi que les digressions historiques introduites par le narrateur interviennent donc comme rappel de la conscience tragique de l'Histoire.

2.2.1.2.1. Histoire sanglante des massacres

Le voyage est chez Döblin l'occasion de se remémorer le passé, et l'espace vide du désert encourage à la réflexion : « *Quand nous autres Persans nous voyageons, nous pensons beaucoup à notre enfance* »³⁵². Les traversées du désert sont tout autant l'occasion pour Georges de convoquer l'enfance du monde que de tenter de l'enseigner à Conrad.

Conrad néglige l'enseignement que lui délivre Georges, alors que c'est pour ce dernier une partie même du châtement. Il prend les récits de Georges comme autant de récits mythiques qui comme nous l'avons vu confère au texte une certaine esthétique baroque et invalide une possibilité de lecture réaliste de son périple.

Le voyage en train pour Bagdad dans *Babylonische Wanderung* prend la même fonction allégorique d'évocation des temps anciens et de remémoration³⁵³. Le mouvement narratif

³⁵⁰ « Konrad blickte sich noch einmal nach allen Seiten um, im Norden der Hügel Babil, dort die Nilbrücke und der Kanaldamm, in der Nähe das Ischtartor, der Tempel Esagila, die Trümmer und der Sumpf, wo der Stufenturm gestanden hatte. Fröschequaken, Knarren der Wasserräder vom Fluß oder einem Kanal. Alles ebene Erde oder Hügel und Mauerreste, Ziegelbrocken », *Ibid.*, p. 80, traduction p. 97.

³⁵¹ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 133.

³⁵² « 'Wenn wir Perser wandern, denken wir viel an unsere Kindheit' », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 150, traduction, p. 158.

³⁵³ Dans *Le Voyage dans le passé*, Stefan Zweig raconte la rémanence des pensées comme la visite d'un paysage ou d'un espace habité. Le balancement du train et son mouvement incite à se remémorer : « Le train se mit en

répétitif « *steppe jaune, steppe jaune* »³⁵⁴ agit comme le mouvement du bateau sur le fleuve, et convoque les images du passé. L'Histoire de la ville d'Urfa est l'occasion d'enseigner à Conrad une des particularités de nature de l'homme : l'instinct de conquête par la force et le massacre. Ainsi les invasions franques à Urfa :

Ils arrivaient d'Occident, du Rhin, de la Moselle et de la Meuse, de l'Escaut, les Allemands conduits par Geoffroy, Baudoin, Eustache, et aussi le comte Robert de Flandres, les français menés par Hugues de Vermandois, Robert de Normandie, Raymond de Saint-Galles et Toulouse. « Sus, sus », criait le peuple, « Dieu le veut ». Ils étaient vingt mille pèlerins devant Jérusalem, ils l'assailirent pendant deux jours horribles, le troisième, elle était entre leurs mains, tous les Sarrasins furent passés au fil de l'épée, les rues fumaient de meurtre et de sang. Et Urfa devint une principauté franque en Orient³⁵⁵.

puis le massacre des Arméniens par les Kurdes :

Mais pour finir, lorsque tu jettes un regard vers les montagnes, ce n'est pas une principauté franque que tu aperçois. Il y a maintenant des Arméniens à Urfa. Et les Kurdes attaquent la ville. Un jour, ils désarmèrent les Arméniens en jurant de ne rien leur faire [...] Lorsque l'obscurité leur sembla suffisante, les Kurdes commencèrent à attaquer la ville et le massacre débuta, qui ne fit, de leur côté, aucune victime. À cause de l'étendue de la ville, de tous ses coins et recoins, il se prolongea deux jours. Puis cela s'acheva par une cérémonie grandiose à l'église. L'historien objectif se voit toutefois dans l'obligation de préciser que ce n'étaient pas les Kurdes qui se retrouvaient dans l'église pour prier, mais les autres, les Arméniens, hommes, femmes et enfants, un nombre considérable, des milliers, autant que l'église pouvait en accueillir. [...]. Et voilà que les Kurdes, eux aussi, eurent envie d'entrer dans la cathédrale³⁵⁶.

branle en cahotant. Le cliquetis des roues étouffait la conversation avocassière et la réduisait à un simple bruit de fond. Mais, ensuite, heurts et à-coups se muèrent peu à peu en un balancement régulier, le berceau d'acier tanguait, incitant à la rêverie. ... leurs pensées à tous deux voguaient vers le passé comme vers un songe. » (Stefan ZWEIG, *Le voyage dans le passé*, traduit par Baptiste Touverey, *Die Reise in die Vergangenheit*, (1929), Paris : Bernard Grasset, 2008., p. 14). Il construit un espace à la fois de distance temporelle et spatiale. La distance physique devient une distance temporelle. Et la guerre est le moment de rupture de l'attente, qui met fin à toutes espérances, donc toute attente.

³⁵⁴ « gelbe Steppe, gelbe Steppe », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 213, traduction p. 216.

³⁵⁵ « Zogen aus dem Abendland heran, von Niederrhein, Mass, Mosel, Schelde, die Deutschen führten Gottfried, Balduin, eustach, auch Graf Robert von Flandern. Die Franzosen Hugo von Vermandois, Robert von der Normandie, Raimund von St. Gallen und Toulouse. « Hinüber, hinüber », schrie das Volk, « Gott will es. » Sie standen 20000 Pilger vor Jerusalem, es mußte ihrer sein, sie stürmten zwei grausige Tage, am dritten fiel es in ihre Hände, die Sarazenen sprangen alle über die Klinge, die Straße rauchte von Mord und Blut. Und Urfa war fränkisches Fürstentum im Morgenland », *Ibid.*, p. 212, traduction p. 216.

³⁵⁶ « Zuletzt aber, wenn du einen Blick hinüberwirfst zu den Bergen, zuletzt siehst du kein fränkisches Fürstentum. Nun sind Armenier in Urfa. Und die Kurden machen einen Angriff auf die Stadt. Sie nahmen den Armeniern eines Tages die Waffen ab und schworen ihnen, sie würden ihnen nichts tun. [...] Als die Dunkelheit ausreichend stark war, begannen die Kurden darum einen Angriff auf die Stadt, und es begann das Niedermetzeln, das völlig ohne Opfer auf ihrer Seite war. Es zog sich wegen der Ausdehnung der Stadt und ihrer vielen Schlupfwinkel zwei Tage hin. Dann gelangte man zu einem besonders großartigen Abschluß in der Kirche. Der sachliche Geschichtsschreiber muß jedoch melden, daß nicht sie, die Kurden es waren, die

Conrad refuse dans un premier temps de considérer l'Histoire comme une succession de faits tragiques : « *C'est enchanteur*, disait Conrad, *je pourrais voyager dans ces contrées des milliers d'années sans me lasser* »³⁵⁷. Le burlesque resurgit en pointant de manière humoristique la naïveté de Conrad à juger « enchanteresse » la cruauté des massacres.

En réalité, la quête de Babylone pour Conrad reviendrait à déterrer une cité maudite et d'en revisiter les horreurs, sachant qu'elle témoigne d'une constante de l'histoire : génocide, holocauste, diaspora, peuples errants sur le chemin improbable des paradis perdus. Les derniers versets du Psaume 137 sont terriblement vengeurs au point que l'Eglise les a en partie reniés dont « *Au bord des fleuves de Babylone nous étions assis et nous pleurions, nous souvenant de Sion : aux peupliers d'alentour nous avons pendu nos harpes. Et, c'est là qu'ils nous demandèrent, nos geôliers, des cantiques, nos ravisseurs, de la joie [...] Fille de Babel, qui dois périr, heureux qui te revaudra les maux que tu nous as valus, heureux qui saisira et brisera tes petits contre le roc !* »³⁵⁸. Conrad méprise les souffrances que ces épisodes de l'Histoire ont engendrées tant qu'il ne prend pas conscience de sa métamorphose.

Les terres de Mésopotamie et du Moyen-Orient ont été convoitées à plusieurs reprises et ont subi de nombreuses invasions. Les Romains, les Arabes, les Turcs s'y succédèrent et se disputèrent ces terres fertiles. Döblin rappelle l'invasion d'Urfa par Alexandre Le Grand, puis les invasions Franques³⁵⁹ que nous avons évoquées précédemment. Il se remémore l'épisode dévastateur des Romains : « *Les Romains étaient un grand peuple. Ils commencèrent par anéantir les Etrusques, afin de s'établir en Italie. Un peuple en armes. Ce qu'ils faisaient, ils le faisaient avec système* »³⁶⁰. L'auteur évoque plus tard l'histoire des Croisades, et la chute de Constantinople : « *Après le soulèvement de Nika sous Justinien, ce furent les incendies et les carnages des croisés latins, chrétienté contre chrétienté* »³⁶¹. Döblin cite encore l'exemple de Numance, réduite à feu et à sang par les Romains : « *Rome, la ville assoiffée de sang, bientôt*

Armenier, Männer, Frauen und Kinder, eine übermäßig große Zahl, Tausende, soviel hineingingen. [...] Und da verlangten auch die Kurden in die Kathedrale », *Ibid.*, p. 212-213, traduction p. 216-217.

³⁵⁷ « 'Das ist bezaudernd', sagte Konrad, 'ich könnte noch tausend Jahre durch dieses Land fahren, ohne müde zu werden », *Ibid.*, p. 218, traduction p. 218.

³⁵⁸ Psaume 137 « Chant de l'exilé », dans *La Bible de Jérusalem*, ed. cit., p. 1218.

³⁵⁹ Cf. Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., pp. 211-214, traduction pp. 215-218.

³⁶⁰ « Die Römer waren ein großes Volk. Sie begann damit, die Etrusker zu vernichten, um sich in Italien zu etablieren. Was sie taten, taten sie systematisch », *Ibid.*, p. 322, traduction p. 318.

³⁶¹ « Nach dem Nikeaufstand des Justinian kam der Mordbrand der lateinischen Kreuzfahrer, Christentum gegen Christentum », *Ibid.*, p. 435, traduction p. 425.

maîtresse du monde, avait imposée sa volonté. Elle transforma la ville de Numance en un champ de ruines. Accessoirement »³⁶².

Döblin inscrit Babylone et la Mésopotamie dans le creuset de cette histoire riche d'heures sanglantes, qui a fait de l'omniprésence de Rome le paradigme de l'impérialisme allemand. C'est par la voix du narrateur-Döblin indigné que Conrad apprend que l'Histoire des hommes s'est bâtie, pierre après pierre, sur des flots de sang, sur des corps massacrés, et comment la soif de pouvoir a animé les hommes, les poussant à conquérir et tuer.

Döblin compile donc les heures d'invasion et de colonisation de la Mésopotamie :

par le montage de multiples séquences, le roman signale que le mythe oriental repose sur un double refoulé essentiel. Le premier, c'est que l'Orient est une terre et une histoire de violences sans nombre ; l'insertion d'une série d'épisodes sanglants, racontés avec la froideur du compte rendu et de l'impassibilité du protocole, sans pathétique superflu ni compassion convenue (la prise de Byzance par les Turcs, la révolte de Nika sous Justinien, le massacre des Arméniens par les Kurdes à Urfa [...] rappelle en contrepoint, par une sorte de *Verfremdungseffekt*, que le principe de plaisir qui gouverne le rapport du dieu déchu au monde oriental, et donc, si l'on accepte de faire de ce rapport une métaphore, celui de l'Occidental, est une obscénité, quand il exclut la conscience des tragédies³⁶³.

Georges, en faisant le récit des massacres, veut enseigner à Conrad que l'Histoire est complexe.

Döblin, par de nombreuses incursions et digressions narratives bâtit, anecdotes après anecdotes, une mémoire de ces terres foulées par Conrad, comme si son expiation devait être un chemin sur lequel chacun de ses pas serait un morceau de l'histoire des hommes.

2.2.1.2.2. « Comment l'Irak est devenu un Etat libre »³⁶⁴ ?

Döblin rappelle que l'Orient, s'il est traité sur un mode parodique est aussi un espace économique, et un lieu d'exploitation coloniale. Le narrateur commente l'histoire orientale, victime au cours des siècles d'invasions, de guerres, mais évoque aussi les « barbaries » contemporaines comme faisant aussi partie intégrante de l'Histoire.

À cette époque, avant la guerre de 1914, les Européens dirigent à peu près la totalité du monde. Le plus petit des continents exerce sa domination sur le reste du globe.

³⁶² « Die blutsaufende Stadt Rom, bald Herrin des Erdkreises, hatte ihren Willen durchgesetzt. Die Stadt Numantia legte sie in Trümmer. Dies nebenbei. », *Ibid.*, p. 582, traduction p. 555.

³⁶³ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, voyage retour. A propos de *Voyage babylonien*, d'Alfred Döblin ». *op. cit.*

³⁶⁴ « Wie Irak ein freier Staat wurde », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 210, traduction p. 213.

L'expansion européenne à travers le monde est un des faits majeurs de l'histoire humaine, à ce point que son contraire, la décolonisation, a été à son tour un des événements essentiels de la période de l'après-Seconde Guerre mondiale [...] Toujours est-il qu'à la veille de la Première Guerre mondiale les Européens ont à peu près totalement réussi à se partager le monde, si l'on fait abstraction des quelques colonies japonaises (Formose, Corée) ou américaines (Philippines) et du contrôle que l'Empire Ottoman a conservé sur les pays arabes. Les terres « vacantes » - entendons par là les territoires dont les Européens estiment que les habitants sont incapables de se gouverner eux-mêmes - ont à peu près disparu. Le premier Empire est britannique (30 millions de kilomètres carrés et 400 millions d'habitants), suivi de l'Empire français, immense aussi (10 millions de kilomètres carrés), mais peuplé seulement de 48 millions d'habitants. Portugais, Espagnols, Néerlandais conservent quelques fractions parfois considérables (l'Indonésie par exemple) des Empires qui s'étaient constitués à partir du XVI^{ème} siècle. La Belgique a hérité le Congo de son roi Léopold II. L'Allemagne et l'Italie, qui sont entrés tardivement dans la compétition, n'ont obtenu que peu de chose : pour la première, quelques archipels dans le Pacifique et des territoires dispersés en Afrique Orientale, occidentale ou australe, le Tanganyika, le Cameroun et le Togo, le désert du Kalahari ; pour la seconde, la Tripolitaine, l'Erythrée et la Somalie dans les parties désertiques de l'Afrique à défaut de l'Ethiopie³⁶⁵.

Du côté de l'Allemagne, on assiste à une autre forme de colonisation qui relève plus d'un impérialisme déguisé, et s'il n'est pas question de domination physique, il s'agit cependant d'une domination économique : « *En Turquie, la Deutsche Bank obtint la concession d'une importante ligne de chemin de fer, la Bagdadbahn, mais entendait collaborer avec la Banque impériale ottomane, dominée par les intérêts financiers français, et aussi avec les intérêts financiers anglais, qui refusèrent pour des raisons politiques* »³⁶⁶.

Après avoir fait l'historique des épisodes qui marquèrent l'Histoire de la Mésopotamie et de l'Orient, Döblin souligne que dans l'entre-deux-guerres, l'Orient est toujours une colonie, et qu'après cette succession d'invasion, l'Occident en est le nouvel envahisseur. Dans les *Sept Piliers de la sagesse*, T. E. Lawrence raconte cet épisode de son point de vue d'envahisseur britannique : « *Jusqu'à la fin de la guerre nos troupes gardèrent en Mésopotamie le caractère d'une force étrangère en pays occupé, parmi des indigènes passivement neutres ou sourdement hostiles* »³⁶⁷.

C'est avec la plume chargée d'ironie que Döblin raconte la libération de l'Irak et met en avant le cynisme colonial :

³⁶⁵ François LEBRUN, Jean CARPENTIER, et René REMOND, *Histoire de l'Europe*, Paris : Seuil, 1990., p. 385-386.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 386.

³⁶⁷ Thomas Edward LAWRENCE, *Les sept piliers de la sagesse*, traduit de l'anglais par Julien Deleuze, *Seven Pillars of Wisdom : a Triumph*, (1922), Paris: Gallimard, Folio, 1992. p. 76.

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 des gouvernements tirant leur autorité du libre choix des populations autochtones. Et elles se mirent à réaliser ce programme. [...] (Mais) de la table tomba une phrase rassurante : nous allons ajouter un article, dont les termes seront les suivants : « Tous les peuples présents 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 Etats les plus avancés mettront ces peuples sous tutelle. De l'Occident s'en vint donc, en uniforme anglais, Sir Percy Cox, dit Cocus, 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. Elle était archéologue, elle savait tout ce qui concernait la région, depuis l'Assyrie jusqu'à Babylone. Ils allèrent trouver l'émir Fayçal dont le père était le grand shérif de La Mecque, et lui demandèrent s'il voulait devenir roi d'Irak. Il topa et devient roi d'Irak et personne ne sut la manœuvre, mais il n'est aucun feu pour brûler aussi fort qu'un amour secret dont personne ne sait rien. Il fut élu par décision unanime du peuple. Il y eut un thé chez la femme de Cocus. On y avait invité Talib, un noble de Basra, qui était d'un autre avis. Il but son thé. Mais quand il monta dans la voiture, un camion anglais se trouva malencontreusement en travers de sa route et, aucun mécanicien n'étant sous la main, un officier anglais se chargea du noble Talib. Il lui procura un train spécial et même un vapeur. Car il est plus sain que certains aillent au bord de la mer et s'embarquent pour Ceylan, une belle île lointaine de l'Océan Indien, où règne une complète liberté d'opinion sur le gouvernement d'Irak. Et quand Basra et Bagdad apprirent l'étrange issue du thé de madame Cox, elles signèrent ce qu'il y avait encore à signer³⁶⁸.

Plus Conrad s'achemine vers l'Occident, et se déplace donc d'est en ouest, plus le ton devient grave et tragique. Les visions de massacres réalistement sanglantes (la mort des deux

³⁶⁸ « Eines Tages setzten sich die großen Mächte des Westens an den Tisch und erklärten, sie hätten im Auge die vollkommene und endgültige Befreiung der so lange von den Türken unterdrückten Völker und die Errichtung von Regierungen, die ihre Autorität aus der freien Wahl der eingeborenen Bevölkerung herleiten. Und sie gingen daran, dies zu verwirklichen. [...] Von dem Tisch kam das beruhigende Wort : wir wollen einen Artikel hineinsetzen, der folgenden Wortlaut hat : « Nicht alle Völker, die jetzt befreit sind, sind imstande, sich unter den schwierigen Verhältnissen der modernen Welt selbst zu leiten. Ihr Wohlergehen und ihre Entwicklung bilden eine heilige Aufgabe der Zivilisation. Darum sollen die fortgeschrittensten Staaten die Vormundschaft über diese Völker übernehmen. » Von Westen erschien daher in englischer Uniform Sir Percy Cox, genannt Kokus, setzte seinen Tropenhelm fest und besah die Landschaft. Gelbe Steppe, gelbe Steppe, gelbe Steppe war da, auch Petroleum, Baumwolle, ferner Gertrude Bell. Sie war Archäologin, wußte Bescheid von Assyrien bis Babylon. Sie holten sich den Emir Feissal, dessen Vater Großscherif von Mekka war, und fragten ihn, ob er König von Irak werden wollte. Er schlug ein und wurde König von Irak, und niemand wußte es, und kein Feuer kann brennen so heiß als heimliche Liebe, von der niemand nichts weiß. Er wurde gewählt durch Volksentscheid und einstimmige Wahl. Es gab noch einen Tee bei Kokus' Frau. Zu dem hatte man Talib, einen Edlen aus Basra, eingeladen, der anderer Meinung war. Er trank seinen Tee. Als er aber seinen Wagen bestieg, stand leider ein englischer Lastwagen quer über dem Weg und Monteure waren nicht zur Stelle. Es fand sich ein Offizier, der nahm sich des edlen Talib an. Er verschaffte ihm einen Sonderzug und sogar einen Dampfer. Denn für manche Menschen ist es gesünder, sie gehen an die See und fahren nach Ceylon, einer schönen weit entfernten Insel im Indischen Meer, wo völlige Meinungsfreiheit herrscht über die Regierung von Irak. Und als Basra und Bagdad erfuhren, wie merkwürdig der Tee bei Frau Cox ausgegangen war, unterschrieben alle alles, was sonst noch zu unterschreiben war », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 210-211, traduction p. 214-215.

mille Juifs à Strasbourg) sont désormais perçues comme telles par Conrad. L'épisode du massacre des Juifs à Strasbourg en 1349³⁶⁹ est le premier que Conrad reconnaît comme tel, comme horreur de l'histoire, et ainsi que le souligne Catherine Gouriou « *après une longue nuit, il finit par accepter d'affronter la mort en se joignant aux victimes* »³⁷⁰ :

« Je ne veux pas rester agenouillé plus longtemps et regarder. Car je dois vaincre la mort. » Au bord du chemin du cimetière, Conrad se jeta lui-même dans la neige à côté des frères, il avait un fouet à la main et il s'en frappa le dos. La douleur le pénétra horriblement, le fer s'enfonçait dans sa chair. Il entonnait en gémissant les chants : « Je suis un homme, je suis perdu. » [...] Et quand le premier bûcher s'alluma et que les premiers Juifs brûlèrent, il se mit sans trembler du côté des Juifs et il brûla avec eux³⁷¹.

Conrad qui refusait d'expier, a détourné dans un premier élan la conscience des tragédies en évacuant le sens de l'Histoire. Il finit, au terme de son voyage, par s'associer à la faiblesse des hommes de ne pas pouvoir apprendre de ses erreurs, et de répéter encore et toujours les mêmes violences, et de ne savoir éviter les tragédies. Il reconnaît avoir fait preuve de cette faiblesse, mais en finissant par accepter sa faute, il redonne enfin un sens à l'Histoire et à ses tragédies.

2.2.2. L'ironie comme détournement du discours anti-rousseauiste sur l'homme

Comme nous l'avons vu, Céline utilise l'ironie comme modalité d'écriture pour épuiser le potentiel épique de l'allégorie de la remontée du fleuve. Nous verrons maintenant comment la désacralisation du discours épique soutenu par Joseph Conrad pour associer les grandes heures de l'impérialisme romain à celles de la colonisation fin-de-siècle, est un élément majeur de construction du discours célinien sur la nature de l'homme. Le détournement ironique de la figure de Robinson, appuie ce discours. Lors du voyage de Bardamu en Afrique, Céline propose une « *essence du colonialisme* »³⁷² à travers les âges, au même titre que le narrateur de *Babylonische Wanderung* a rappelé différents épisodes de l'Histoire.

³⁶⁹ Le passage sur l'autodafé des deux mille juifs s'étend dans l'édition allemande des pages 499 à 507, et dans la traduction des pages 483 à 491.

³⁷⁰ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 65.

³⁷¹ « « Ich will aber nicht lange knieen und zusehen. Denn ich muß den Tod überwinden. » Damit warf sich Konrad selbst am Weg zum Friedhof in den Schnee neben den Brüdern, hatte eine Geißel in der Hand und schlug seinen Rücken. Der Schmerz drang furchtbar in ihn, das Eisen bohrte in sein Fleisch. Er stöhnte die Lieder mit. « Ich bin ein Mensch, ich bin verloren. » [...] Und als das erste Feuer lohte und die ersten Juden brannten, stellte er sich zu den Juden, ohne zu zittern und brannte mit ihnen. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 506, traduction, p. 490.

³⁷² Marie-Christine BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction*, *ed. cit.*, p. 57.

2.2.2.1. Un discours sur le colonialisme : de la race à l'homme

Les critiques littéraires de *Voyage au bout de la nuit*, ont cru identifier une verve antibourgeoise ainsi qu'une critique sociale virulente. Céline porte en effet à première vue un regard critique sur la façon dont les colons se sont installés dans les territoires africains. Il ironise sur l'utilisation de la glace comme élément nécessaire pour soulager les hommes de la chaleur étouffante de ces pays et cherchent par ailleurs à garder les habitudes du vieux continent. Il en profite pour tourner en dérision le rôle des blancs en Afrique :

À entendre certains habitués, notre colonisation devenait de plus en plus pénible à cause de la glace. L'introduction de la glace³⁷³ aux colonies, c'est un fait, avait été le signal de la dévirilisation du colonisateur. Désormais soudé à son apéritif glacé par l'habitude, il devait renoncer, le colonisateur, à dominer le climat par son seul stoïcisme. Les Faidherbe, les Stanley, les Marchand, remarquons-le en passant, ne pensèrent que du bien de la bière, du vin et de l'eau tiède et bourbeuse qu'ils burent pendant des années sans se plaindre. Tout est là. Voilà comment on perd ses colonies³⁷⁴.

Le discours de Bardamu n'est pas profondément anticolonialiste. Il porte le doute qui est apparu dans les années 1930 avec les colonies. Les colonies sont loin, et si elles sont une fierté, elles n'intéressent pas outre mesure le citoyen français, belge ou britannique, plus préoccupé par la crise financière. Comme le souligne Albert Londres dans son épilogue à *Terre d'ébène*, écrit en 1929 : « *L'Afrique noire française dort. La métropole a sa part de responsabilité dans ce sommeil. Les colonies, chez nous, ne sont pas à l'honneur. Il faut avoir un parent dans la « patrie » pour être sûre que la Côte-d'Ivoire ne donne pas sur l'Océan Indien ! L'ignorance serait pardonnable, l'indifférence ne l'est pas.* »³⁷⁵.

Dans le même temps, Gide dénonce les faits coloniaux inconnus en Europe : il part au Congo en 1927 et dans son récit *Voyage au Congo*, dénonce les abus du colonialisme. Il dépeint une administration laxiste, inefficace, incapable de se mettre en question :

L'on juge un malheureux administrateur, envoyé trop jeune et sans instructions suffisantes, dans un poste trop reulé. Il y eût fallu telle force de caractère, telle valeur morale et intellectuelle, qu'il n'avait pas. À défaut d'elles, pour imposer aux indigènes, on recourt à une force précaire, spasmodique et dévergondée. On prend peur ; on s'affole ; par manque

³⁷³ Cette critique n'avait pas non plus échappé à Morand. Paul Morand, en 1928, lors de son voyage Paris-Tombouctou fait aussi mention de la glace dans les colonies où darde pourtant un soleil d'enfer : « À Ouagadougou, quelle surprise : de la glace ! Je n'en ai pas vu depuis tant de jours ! « un glaçon », l'expression marseillaise est d'usage colonial. Nos broussards méprisent la glace qu'ils accusent de donner mille maladies. » (Paul MORAND, *Voyages*, ed. cit., p. 61.).

³⁷⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 127.

³⁷⁵ Albert LONDRES, *Terre d'ébène*, (1929), In *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 641.

d'autorité naturelle, on cherche à régner par la terreur. On perd prise, et bientôt plus rien ne suffit à dompter le mécontentement grandissant des indigènes, souvent parfaitement doux, mais que révoltent et poussent à bout les injustices, les sévices, les cruautés³⁷⁶.

Deux types de discours s'élèvent contre la colonisation : le discours de Gide, en forme de témoignage direct, et le discours célinien que Marie-Christine Bellosta qualifie ainsi : « *la représentation célinienne de la colonisation de l'Afrique est [...] le produit d'un jeu intertextuel où s'affiche une prise de position sur l'histoire en cours et les discours qui s'affrontent.* »³⁷⁷. Si le premier est une farouche dénonciation, le second renvoie tous les discours qui en constituent la réalité.

Le point de vue sur les pays visités met en exergue le problème épineux de la colonisation, et par dessus-tout de la position de l'homme blanc colonisateur. Céline n'écrit pas pour dénoncer. Pour lui, parler de l'Afrique est un prétexte pour mesurer la violence des hommes, car le blanc colonisateur ne vaut pas mieux que le noir : « *on ne peut s'y prendre que de deux façons pour pénétrer dans la forêt, soit qu'on s'y découpe un tunnel à la manière des rats dans les bottes de foin. C'est le moyen étouffant. Je renâclai. Ou alors subir la montée du fleuve, bien tassé dans le fond d'un tronc d'arbre [...] et puis ahuri par ces gueulards de nègres, arriver où l'on doit dans l'état qu'on peut* »³⁷⁸.

Simenon décrit les dérives du colonialisme et des colonisateurs qui se noient dans le whisky. Timar est tout autant exploité que Bardamu et Robinson sont les jouets de cette entreprise africaine.

Céline rend compte des débats de l'époque, notamment sur la notion de race, terme d'actualité avec l'existence des colonies. Pour Bardamu, « *la race... c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici et venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France et puis c'est ça les Français.* »³⁷⁹

Céline et Joseph Conrad ont pour point commun d'avoir observé l'homme colonial et d'avoir été déçu par lui. « *Chez Céline comme chez Conrad, dont c'est le thème majeur, la description est orientée par le même fantasme : la sensation de la fragilité de l'état de*

³⁷⁶ André GIDE, *Voyage au Congo*, ed. cit., p. 28.

³⁷⁷ Marie-Christine BELLOSTA, op. cit., p. 58.

³⁷⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 161.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

civilisation, la fascination et la peur du retour à la barbarie »³⁸⁰. Chez Céline, la colonisation, comme la guerre, sont des paradigmes d'expression de la cruauté de la nature humaine.

Si « *le démon avachi qui tirait les ficelles* »³⁸¹ de Joseph Conrad fait référence au colonisateur, Céline constate que la barbarie des guerriers est ancestrale mais se perfectionne avec les âges :

La trique finit par fatiguer celui qui la manie, tandis que l'espoir de devenir puissants et riches dont les Blancs sont gavés, ça ne coûte rien, absolument rien. Qu'on ne vienne plus nous vanter l'Égypte et les tyrans tartares ! Ce n'étaient ces antiques amateurs que petits margoulines prétentieux dans l'art suprême de faire rendre à la bête verticale son plus bel effort au boulot³⁸².

2.2.2.2. Une résurgence de la violence

À son arrivée dans les profondeurs de la forêt et au bout du fleuve, Bardamu rencontre Robinson, qu'il avait rencontré pour la première fois sur le front pendant la guerre. Il ne le reconnaît pas tout de suite, et sa mémoire semble emprunter le même chemin que le bateau sur le fleuve en remontant tout aussi laborieusement le cours du temps :

C'est le nom de Robinson qui me tracassait surtout, de plus en plus nettement. [...] Ce nom de Robinson finit cependant à force de m'entêter par me révéler un corps, une allure, une voix même que j'avais connus... Et puis au moment où j'allais pour de bon céder au sommeil l'individu entier se dressa devant mon lit, son souvenir je le saisis, pas lui bien sûr, mais le souvenir précisément de ce Robinson [...] Tout est revenu... Des années venaient de passer d'un seul coup³⁸³.

Bardamu décrit comment la densité temporelle des souvenirs fait ressurgir Robinson dans sa mémoire : « *C'est effrayant ce qu'on a des choses et des gens qui ne bougent plus dans son passé. Les vivants qu'on égare dans les cryptes du temps dorment si bien avec les morts qu'une même ombre les confond déjà.* »³⁸⁴.

Le cœur des ténèbres de Joseph Conrad trouve finalement une résonance dans la nuit vers laquelle voyage Bardamu. Les ténèbres et la noirceur de la nuit sont les champs lexicaux des obscurités de la pensée, des souvenirs, et de tout ce qui constitue l'âme humaine.

Si Céline n'alimente pas une peinture mythique de la forêt et du fleuve, il semble cependant sensible aux visions que génère un tel environnement. L'ambiance des colonies et

³⁸⁰ Marie-Christine BELLOSTA, *op. cit.*, p. 56.

³⁸¹ « flabby devil was running that show », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p. 40, traduction p. 97.

³⁸² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 139.

³⁸³ *Ibid.*, p. 168-169.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 169.

l'atmosphère de bric-à-brac lui rappellent les « *convois de la guerre* »³⁸⁵. Plus que réveiller le mythe, la forêt réveille les souvenirs, le passé et oblige à se remémorer :

La figure de ce Robinson m'apparut encore une fois avant que j'éteignisse, voilée par cette résille d'insectes. C'est pour cela peut-être que ses traits s'imposèrent plus subtilement à ma mémoire, alors qu'auparavant ils ne me rappelaient rien de précis. Dans l'obscurité il continuait à me parler pendant que je remontais dans mon passé avec le ton de sa voix comme un appel devant les portes des années et puis des mois, et puis de mes jours pour demander où j'avais bien pu le rencontrer cet être-là.³⁸⁶

Dès le début de sa mission, Bardamu part plus à la recherche de l'essence de l'être que d'un être réel : « *L'homme dont nous cherchions l'habitation demeurait, me fit-on signe, encore un peu plus loin... dans un autre petit vallon. Il nous attendait là l'homme.* »³⁸⁷.

Avec Robinson, c'est le spectre de la guerre qui refait surface dans les cœurs des deux hommes qui ne se reconnaissent pas d'emblée :

nous nous mîmes à parler de l'Europe dans notre obscurité, des repas qu'on peut se servir là-bas quand on a de l'argent et des boissons donc ! Si bien fraîches ! Nous ne parlions pas du lendemain où je devais rester seul, là, pour des années peut-être, là, avec tous les « cassoulets »... Fallait-il encore préférer la guerre ? C'était bien pire bien sûr. C'était pire !... Lui-même en convenait... Il y avait été lui aussi à la guerre...³⁸⁸

C'est dans l'un des endroits le plus reculés du monde que Bardamu retrouve un personnage important de son passé. Par le biais du quiproquo, Céline fait fonctionner le mouvement du retour dans le passé et dans les souvenirs. La guerre est pour Bardamu un souvenir intime dont il partage quelques bribes avec Robinson rencontré à Noirceur-sur-Lys, Village du Nord de la France tout aussi fictif que l'Afrique dans laquelle il le rencontre une seconde fois. L'histoire intime de Bardamu se heurte aux fins fonds de la jungle à un pan de l'histoire collective des hommes : c'est-à-dire ceux qui n'ont pu passer au travers de la guerre de 1914-1918.

Si Joseph Conrad veut témoigner de l'horreur coloniale comme d'une résurgence de la barbarie romaine quelques siècles auparavant, ce retour dans le temps permet de rappeler sans cesse les limites de l'évolution de la condition humaine et le fait que le destin de l'homme soit lié à la mort. Dans le récit de Céline, la barbarie de la guerre fait retour par le biais de la remontée du fleuve. La guerre, et tout au long du voyage, les différentes expériences qui

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 168-169.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 163.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 169.

constituent l'existence, comme l'amour, son expérience africaine, américaine, parisienne sont marquées par un retour de la férocité. De violences en violences, Bardamu évoque cette résurgence par l'absence d'adjuvants allégoriques.

2.2.2.3. Céline anti-rousseauiste

La forêt de Céline ne fait pas naître chez l'homme des pulsions primitives de violence, car la nature de l'homme n'a pas besoin d'un environnement pour s'exprimer. Si pour Rousseau l'homme est bon par nature et perfectible, pour Céline c'est l'inverse : l'homme est mauvais par nature et n'est pas perfectible. Il est intéressant de discuter dans ce contexte le détournement ironique d'un personnage qui porte le nom de Robinson, incarnation de la perfectibilité rousseauiste de l'homme.

La figure de Robinson réapparaît ponctuellement dans *Voyage au bout de la nuit* à des moments charnières de l'existence de Bardamu. C'est à chaque fois pour lui rappeler qu'il faut quitter un lieu : Noireur-sur-la-Lys, la jungle africaine, Détroit, Vigny-sur-Seine. Robinson réveille l'angoisse de Bardamu à rester immobile, son « *vice* »³⁸⁹ et se trouve souvent à l'origine de ses fuites successives.

Cependant, alors que le nom de Robinson renvoie symboliquement aux *Enlightments*, le Robinson de Bardamu est à l'opposé, et Céline écrit des pages pleines d'ironie censées démonter point par point le discours rousseauiste.

Reprenons tout d'abord les éléments essentiels qui articulent le mythe de Robinson de la pensée rousseauiste, pour comprendre les enjeux du détournement ironique célinien. Le schème allégorique du voyage dans une forêt primitive et infernale soutient le discours de la fragilité de l'homme civilisé, de la sauvagerie et y dément l'idée du bon sauvage³⁹⁰.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 229.

³⁹⁰ De l'Afrique à l'Amazonie, la jungle a nourri une abondante littérature de voyage et l'imagination des écrivains. La forêt amazonienne dans les années 30 a attiré Ferreira de Castro, Blaise Cendrars, Conan Doyle en parle dans *The Lost World* (1912). Il y imagine une expédition sur le mont Roraima et fait le récit de la survivance de dinosaures et d'un monde antédiluvien à cet endroit unique du globe. Mario de Andrade lui consacre quelques belles pages dans *Macunaïma* (1928). Alfred Döblin y situe une trilogie, *Amazonas*, composée de *Das Land ohne Tod* (1935), *Der Blaue Tiger* (1936) et *Der Neue Urwald* (1938) ; dans laquelle il raconte la conquête de l'Amérique du Sud au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle. De nombreux récits de voyage en forêt cristallisent l'imaginaire de cet *Infierno Verde* (1908), titre d'un roman d'Alberto Rangel. Cette expression qualifie de manière récurrente la jungle de Conrad à Cendrars, de Ferreira de Castro à Céline. De très beaux textes de la littérature de voyage en forêt traitent de la nature sauvage de l'homme réveillée par celle de la nature : *La Voragine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, Romulo Gallegos y situe son roman *Dona Barbara* (1929) aux plus récents *Orfãos do Eldorado* (2008) de Milton Hatoum, *Galvez O Imperador do Acre* (1976) de Márcio Souza et du même auteur *Mad-Maria* (1980), De manière plus contemporaine, on y situe des fictions et récit de voyage comme *Help ! ma croisière en Amazonie*

2.2.2.3.1. Le mythe rousseauiste de Robinson Crusôé

L'un des romans les plus emblématiques de la littérature de voyage est sans doute *Robinson Crusôé*, et l'on a bien souvent tendance à oublier que son protagoniste éponyme doit son existence à la colonisation. Un large passage est consacré à la traite des noirs et à l'exploitation du coton. Alors qu'il part chercher des esclaves en Guinée, Robinson fait naufrage. Defoe s'est inspiré d'un fait divers (l'histoire de Selkirke) et le « je » du narrateur souligne l'authenticité de son histoire et de ses mésaventures³⁹¹.

Robinson analyse lui-même son aventure : après une vie de débauche, il se retrouve prisonnier une première fois d'un roi oriental. Cet événement fonctionne comme un avertissement que le personnage ne prend pas en compte comme tel. En revanche, il l'interprète rétrospectivement comme une prophétie. Il tire un enseignement de sa captivité, et accède ainsi, peu à peu, à la sagesse et à la tranquillité d'âme.

Mais la manière dont il organise sa vie est particulièrement frappante. Il ne cède plus, et ce du jour au lendemain, à aucun abus, à tel point qu'au terme des trente-deux années de captivité, il lui reste suffisamment de rhum pour tous les nouveaux arrivants (Vendredi, le père de ce dernier et l'espagnol).

Les Robinsonnades publiées par la suite, et notamment à l'époque coloniale exploiteront ce thème pour parler des colonies. Defoe a inauguré, un type de récit parfaitement transposable à différents substrats historiques ; et la découverte de continents lointains, à travers le filtre de *Robinson Crusôé*, exalte un arrière-fond nationaliste déjà présent dans le roman³⁹².

Le Robinson de Defoe incarne avant tout l'allégorie de la solitude de l'homme. Echoué dans un paradis perdu, il retourne à la civilisation à bord d'un bateau qui le délivre de son enfermement. L'île renvoie à un paradoxe : à la fois un enfermement dans lequel l'exil est

(1988) de Redmond O'Hanlon. Ferreira De Castro dans *A Selva* (1929) raconte l'exploitation de l'hévéa dans l'Acre, état le plus reculé du Brésil, dont les *cablocos* sont retenus prisonniers de la jungle et des exploitants des années durant, parfois jusqu'à la mort. Le caoutchouc y a été exploité jusqu'à ce que les Européens découvrent que l'extraction de la sève était bien plus facile et lucrative en Indochine. Les exploitations d'hévéas d'Amazonie se sont retrouvées abandonnées quasiment du jour au lendemain. Ferreira de Castro raconte la chute de ce monde d'Enfer.

³⁹¹ La partie sur l'île est en réalité loin d'être la partie centrale de l'œuvre, qui compte quelques milles pages. Au détriment du reste de l'œuvre, elle est devenue l'un des romans de chevets de nombreuses générations d'enfants.

³⁹² Dans la version la plus longue de *Robinson Crusôé*, tout le volet historique concernant l'exploitation de la canne à sucre sert de toile de fond. Alors qu'il embarque pour l'Afrique afin de ramener des esclaves qui rendront son exploitation plus rentable, le naufrage le frappe comme une punition. Dans la version la plus longue de *Robinson Crusôé*, tout le volet historique concernant l'exploitation de la canne à sucre sert de toile de fond. Alors qu'il embarque pour l'Afrique afin de ramener des esclaves qui rendront son exploitation plus rentable, le naufrage le frappe comme une punition.

ressenti d'autant plus fortement et un asile dans lequel il finit par être heureux. Il appartient donc à l'homme qui y vit d'y voir l'une ou l'autre de ces interprétations.

Robinson illustre donc bien deux aspects essentiels de la pensée rousseauiste du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* : l'état de l'homme dans la nature et la perfectibilité de l'homme. En effet, pour le philosophe l'état de nature définit un modèle d'homme en harmonie avec la nature, ce que devient Robinson. D'autre part, l'homme est pour lui perfectible, et c'est d'ailleurs par cette voie qu'il sort de l'état de nature :

...] quand les difficultés qui environnent toutes ces questions laisseraient quelque lieu de disputer sur cette différence de l'homme et de l'animal, il y a une autre qualité très spécifique qui les distingue, et sur laquelle il ne peut y avoir de contestation ; c'est la faculté de se perfectionner, faculté qui, à l'aide des circonstances, développe successivement toutes les autres, et réside parmi nous tant dans l'espèce que dans l'individu, au lieu qu'un animal est au bout de quelques mois ce qu'il sera toute sa vie, et son espèce au bout de mille ans ce qu'elle était la première année de ces mille ans³⁹³.

Comme nous l'avons vu, Robinson Crusocé devient meilleur.

Car si Robinson revient sur sa vie de débauche, il le fait d'autant mieux au terme de ses questionnements sur l'état sauvage.

2.2.2.3.2. L'homme heureux dans la nature : de Robinson Crusocé à Léon Robinson

La conception rousseauiste de l'homme bon par nature s'abîme dès les premières pages de *Voyage au bout de la Nuit*. Céline se place en anti-rousseauiste comme le souligne Yves Pagès dans *Céline, fictions du politique* : « *De la critique des déguisements vertueux de l'« amour propre » à la figure ironique du « bon sauvage » chère à Rousseau, Céline mesure l'écart polémique de ce grand débat sur la « nature humaine » [...] Céline révoque la base même de la pensée progressiste du siècle des Lumières – « l'homme est né bon »* »³⁹⁴

La nature close apparaît tout d'abord à Robinson comme une prison déserte. Mais sa foi grandissante, et l'omniprésence de la Providence lui permettent de se servir de cette nature, de l'appriivoiser en définitive, pour rendre son séjour plus agréable.

La jungle de Bardamu, également un camp retranché de la civilisation, ne sera évidemment pas un lieu de découverte de la foi. Céline imagine même cet endroit comme le terrier de quelque rongeur : « *On peut s'y prendre de deux façons pour pénétrer dans la forêt, soit*

³⁹³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Gallimard, Folio essais, 1969., p. 72.

³⁹⁴ Yves PAGES, *op. cit.*, p. 277.

qu'on y découpe un tunnel à la manière des rats dans les bottes de foin... »³⁹⁵. Et ce lieu lui rappelle le monde moderne : « *Des monstres d'arbres abattus ... Dans leur creux un métro entier aurait manœuvré à son aise.* »³⁹⁶.

Le monde de la forêt dans *Voyage au bout de la nuit* semble être un lieu inapproprié à l'homme, où sans cesse le protagoniste sera rappelé vers son confort civilisé. « *La poésie des Tropiques me dégoûtait. Mon regard, ma pensée sur ces ensembles me revenaient comme du thon. On aura beau dire, ça sera toujours un pays pour les moustiques et les panthères. Chacun sa place.* »³⁹⁷. Là où Bardamu est venu chercher l'aventure et une place où se réaliser, il ne trouve qu'un lieu inhospitalier où ses rêves tombent en lambeaux.

La forêt semble être une force qui condamne les hommes à renier leur rêve et leur existence même :

La selve ne pardonnait pas la blessure qu'elle portait au flanc et l'on sentait qu'elle n'accepterait de trêve que la clairière reconquise et la cabane étouffée. Dix ans, vingt ans, cinquante ans, un siècle n'importait guère ; l'issue était fatale ; c'était inéluctable, les hommes céderaient vaincus par l'épuisement des caoutchoutiers qu'ils exploitaient, vaincus par la maladie, vaincus par l'ennui et la désespérance, vaincus par l'isolement, et quels que fussent les instruments et les circonstances de cette revanche, voire l'extermination des Blancs par les derniers sauvages, la forêt vierge vaincrait³⁹⁸.

La mission de Bardamu de retrouver « *l'homme* »³⁹⁹/Robinson renvoie à la quête symbolique de l'homme métamorphosé par la nature. Donc si Rousseau fait le constat que la nature rend l'homme heureux, Céline fait le constat inverse.

Cette interrogation sur l'homme se cristallise sur le motif de l'homme isolé aux confins de la jungle, confronté à ses propres instincts que Joseph Conrad avait inauguré en insistant sur la dégradation de la nature de l'homme incarné en une entité d'homme isolé dans les profondeurs de la jungle. Dans *Le Coup de Lune* de Simenon, l'Afrique a porté un coup fatal à la santé mentale de Timar le protagoniste : « *Certaines fois, seulement, la nuit, il aurait son coup de lune, sa crise, comme on dirait, qui l'aiderait, dans le vide du lit, à retrouver la chair trop blanche d'Adèle et la lourde atmosphère, et l'arrière-goût de sueur, et l'odeur des payeurs noirs, pendant que sa femme, en chemise de nuit, lui préparerait une tisane.* »⁴⁰⁰.

³⁹⁵ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 161.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 162.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 171.

³⁹⁸ Ferreira DE CASTRO, *op. cit.*, p. 198.

³⁹⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 163.

⁴⁰⁰ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, ed. cit., p. 436.

Lorsque Bardamu retrouve Robinson, son visage reste dans l'obscurité et rappelle la description floue et imprécise que fait Marlow de Kurtz. Ainsi Kurtz, agonisant à la fin de *Heart of Darkness*, homme damné parce que pécheur⁴⁰¹, se voit privé de toute lumière : « *Je le regardais comme on regarde d'en haut un homme gisant au fond d'un précipice où le soleil ne brille jamais* »⁴⁰².

Mais je lui trouvai, en l'observant, par la suite, une figure décidément aventureuse, une figure à angles très tracés et même une de ces têtes de révolte qui entrent trop à vif dans l'existence au lieu de rouler dessus, avec un gros nez rond par exemple et des joues pleines en péniches, qui vont clapoter contre le destin avec un bruit de babillage. Celui-ci c'était un malheureux⁴⁰³.

L'homme confronté à la nature n'accède pas au bonheur comme l'avait pensé Rousseau, mais au contraire, est malheureux, tandis que chez Simenon il devient fou, ressassant comme pour garder le seul fil tangible de sa pensée : « *L'Afrique, ça n'existe pas !* » *Pendant un quart d'heure encore, il répéta en arpentant le pont consciencieusement : « L'Afrique, ça n'existe pas ! L'Afrique...* »⁴⁰⁴.

La littérature de voyage coloniale au temps de Stanley par exemple témoignait plus d'une vision positive de la nature dans laquelle le colon était civilisateur et découvreur d'un monde merveilleux qu'il n'avait pas encore saccagé. La représentation de la tentation du retour à l'état naturel était alors courante car l'Européen n'était pas encore hanté par le spectre de la guerre de 1914-1918 qui a profondément modifié le regard de l'homme sur lui-même.

Nous avons aménagé une large place à une lecture comparative de *Heart of Darkness* avec *Voyage au bout de la nuit*, car il est intéressant de comprendre en quoi Kurtz incarne un discours très différent du discours célinien sur l'homme.

Pour Joseph Conrad, le personnage de Kurtz, dépeint dans une telle modalité tragique, permet de dire que la colonisation est une barbarie qui ramène à l'état sauvage le plus civilisé des hommes. Sous la plume de Joseph Conrad, l'exploitation de l'ivoire devient une sorte de

⁴⁰¹ Kurtz est coupable du premier péché, celui de Judas. Comme ce dernier, Kurtz semble s'être vendu au démon par désespoir, et n'éprouve aucun repentir. Le terme de « Méphistophélès » dont l'affuble Marlow, rappelle d'ailleurs le *Faust* de Goethe.

⁴⁰² « I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines », Joseph CONRAD, *op. cit.*, p. 111, traduction p. 188.

⁴⁰³ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 163.

⁴⁰⁴ Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, *ed. cit.*, p. 437.

charnier à ciel ouvert, de profanation de tombes⁴⁰⁵. Ce spectacle devient l'expression même de l'absurdité de la conquête, et des moyens incohérents mis en œuvre.

Kurtz renoue donc avec un état d'être primordial, dépouillé de toute civilisation car il rejette cette façon d'être au monde. Il n'y a d'autre issue pour Kurtz que la mort et le tragique shakespearien. Kurtz s'est dépouillé de tout, et en premier lieu de ses valeurs morales mais aussi de l'argent.

Pour Céline, la colonisation est une vaste entreprise de démolition, une grande absurdité. Mais le modèle d'homme que Bardamu expérimente au bout du voyage n'est pas cet absolu tragique qu'est Kurtz, puisqu'il trouve Robinson : une parodie. Le parallèle qu'induit Céline entre Kurtz et Léon Robinson est particulièrement ironique et fonctionne comme la perte de sens de la référence à l'allégorie conradienne : Kurtz incarne une profondeur tragique et une geste shakespearienne totalement absente de la peinture du personnage de Léon Robinson.

Pour Joseph Conrad, Kurtz incarne une figure aboutie du modèle de surhomme nietzschéen dans l'affirmation de sa volonté de puissance, et c'est de ce trait qu'il tire son potentiel tragique. Il n'y a pas de renvoi à la pensée de Nietzsche chez Céline, et Bardamu n'incarne en aucun cas un avatar de son surhomme.

2.2.2.3.3. L'homme perfectible : la valeur de l'argent des Lumières aux colonies

Si pour Céline l'homme à l'origine n'est pas bon et ébranle le discours rousseauiste du retour à l'état de nature, celui-ci s'effondre sur l'argument de la perfectibilité de l'homme.

Céline démythifie à deux reprises le mythe colonial de Crusoé. Son Robinson vit seul de sa civilisation dans une forêt tropicale ; mais il est incapable d'assurer le moindre rôle colonisateur : il laisse s'effondrer sa case et, ayant compris la colonisation, c'est le vol, il part à la caisse de la factorie [...] Le détournement du mythe fonctionne donc sur deux plans ; sur le plan psychologique, Céline présente l'Afrique comme une puissance qui démoralise toute population « civilisatrice » ; sur le plan politique, son anticolonialisme est une variante de son anticapitalisme⁴⁰⁶.

Il n'y a qu'à voir comment Robinson Crusoé passe de l'exploitation coloniale à une façon rationnelle de cultiver la terre, c'est-à-dire pour organiser sa subsistance.

En effet, il y a de la part de Defoe et des *Enlightments* une conscience naissante de la nature humaine qui émerge du passé de colonisateur de Robinson Crusoé. L'appétit lucratif est puni par la Providence puisque Robinson se retrouve sur une île déserte avec des quantités

⁴⁰⁵ Dans *Mad Maria*, Márcio Souza livre une peinture de l'Amazonie pillée et affirme une fibre de défense contre les exploitations abusives et absurdes de ses richesses.

⁴⁰⁶ Marie-Christine BELLOSTA, *op. cit.*, p. 58.

d'or incroyables. Il se joue pour lui une ironie tragique des plus criantes. Courant après l'argent, il se retrouve à ne plus savoir quoi en faire sur son île déserte où elle n'a aucune valeur.

Si la nature peut être nourricière, abondante chez Defoe, elle ne l'est que lorsqu'il acquiert un savoir, en récompense de sa patience. Par ce biais, elle est le relais symbolique de la main de la Providence, et l'inscrit dans un schéma rédempteur: « *En un mot la nature et l'expérience m'apprentent, après mûre réflexion, que toutes les bonnes choses de l'univers ne sont bonnes pour nous que suivant l'usage que nous en faisons, et qu'on n'en jouit qu'autant qu'on s'en sert ou qu'on les amasse pour les donner aux autres, et pas plus.* »⁴⁰⁷.

La notion de partage et de mesure s'oppose aux objectifs de rentabilité des colons. Ainsi, les premières récoltes perdues, Robinson Crusoe comprend qu'il doit en tirer les leçons, et par conséquent, être à l'écoute de cette nature, en connaître les possibilités, les saisons les plus fertiles et les cycles naturels. Elle lui fournit un enseignement auquel il n'aura accès que s'il décide de survivre. La terre exotique productrice de denrées rares et lucratives est l'élément d'une vision présente chez Defoe puisque la deuxième partie parle de la réparation de son ancienne vie, d'une rédemption en somme.

Le raisonnement moraliste qui prend l'argent comme objet ne fait pas de lien de causalité avec le traitement des « sauvages ». Si pour gagner plus d'argent les Européens partent et se livrent à l'une des pages les plus obscures de l'histoire - la traite des noirs - c'est l'aspect mercantile et cupide qui semble être mis en cause.

La logique du rapport à la nature et à la terre est bien différente chez Céline. La terre ne nourrit pas, elle produit et est donc exploitée. Lorsque Léon Robison vole la Compagnie Pordurière, et s'en justifie d'avance, la veille de son méfait : « *Tout le monde vole !* »⁴⁰⁸, il fait à l'échelle personnelle ce que tout le système colonial commet : vol des richesses, exploitation de la terre⁴⁰⁹, et montre donc qu'il n'a pas acquis de valeurs morales.

⁴⁰⁷ « In a word, the nature and experience of things dictated to me upon just reflection that all the good things of this world are no farther good to us than they are for our use; and that whatever we may heap up indeed to give others, we enjoy just as much as we can use, and no more. », Daniel DEFOE, *Robinson Crusoe*, (1719), London : Penguin books, Penguin popular classics, 1994. p. 128, traduction p. 196, Arles : Actes Sud, traduit de l'anglais par Petrus Borel, Babel, 1995.

⁴⁰⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 173.

⁴⁰⁹ Il en va d'ailleurs de même pour l'imaginaire de l'Amazonie : « *L'Amazonie, détachée, arriérée, est une « île ».* Il faut l'envahir et l'utiliser, « *l'inonder de civilisation* » car, au cœur du continent, elle est en partie la moins vulnérable et peut devenir ce que les géopoliticiens appellent parfois un heartland. La mission amazonienne du peuple brésilien, selon Golbery, s'inscrit d'ailleurs dans un contexte mondial, celui de l'affrontement entre l'Occident chrétien et les valeurs négatives du reste de la planète. » (Jean SOUBLIN, *Histoire de l'Amazonie*, Paris: Payot & Rivages, Voyageurs Payot, 2000, p. 296.)

Alors que l'homme blanc tente de maîtriser les richesses chez Defoe, de s'installer, de tirer profit de la nature, cette dernière apparaît victorieuse et ramène les velléités humaines à leur juste place.

En revanche, le Robinson de Defoe apprend que sa vie d'avant était faite de péchés. Si cette dimension religieuse rappelle la thématique de la culpabilité, elle est absente du roman de Céline. En effet, si Defoe semble concéder que pour apprendre quelque chose de l'existence, il faut commencer par apprendre à se sentir coupable, chez Céline le trajet est d'emblée court-circuité par l'absence totale de culpabilité de la part de Robinson et de Bardamu.

Le Robinson de Céline est un anti-éclairé : ni bon par nature, ni perfectible, il est à l'opposé du modèle des Lumières.

2.2.2.3.4. Entre Kurtz et Léon Robinson : le prisme de la guerre

Céline nuance son discours rappelant que son livre n'est pas une dénonciation du colonialisme. Pour lui, l'homme blanc qui exploite est aussi imperfectible que l'homme capitaliste, en bref il cite Robinson comme pierre d'achoppement de la critique d'un modèle universel : l'homme. Il est dans la nature de l'homme d'exploiter l'autre, peu importe qui il est et où il se trouve. Pour Bardamu, si l'instinct de l'homme est d'envahir et de civiliser ce qui pour lui est sauvage : « *Les Aztèques éventraient couramment, qu'on raconte, dans leurs temples du soleil, quatre-vingt mille croyants par semaine, les offrant ainsi au Dieu des nuages, afin qu'il leur envoie la pluie. C'est des choses qu'on a du mal à croire avant d'aller en guerre* »⁴¹⁰.

La guerre, la colonisation et le capitalisme sont des effets de la nature mauvaise de l'homme : la traite des noirs est remplacée par le voyage en bateau hallucinatoire de Bardamu en partance pour l'Amérique, « *à fond de cale pour fournir en esclaves les fabriques de Ford.* »⁴¹¹. Céline met en évidence par les voyages successifs d'Afrique et Amérique, que Robinson et Bardamu peuvent tout aussi bien être des colonisateurs que des esclaves se retrouvant à fond de cales en partance pour un prochain enfer.

La guerre est un élément important dans l'analyse des personnages. Elle est au même titre que le colonialisme une preuve de la violence de l'homme. Bardamu ne fait que vérifier que

⁴¹⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 37.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 58.

la véritable nature de l'homme est barbare et primitive, et qu'elle ne s'épanouit que dans la violence. En ce sens, Céline est plus proche de Hobbes que de l'anti-Rousseau.

Pour Céline, les épisodes honteux de l'Histoire (colonialisme, guerre) viennent à chaque fois remuer le couteau dans la plaie de l'homme mauvais par nature. Ce n'est pas l'Histoire qui se répète mais l'homme qui n'évolue pas et se retrouve condamné à répéter ses erreurs, ses massacres.

Cette idée que les siècles passés et le présent coexistent et cohabitent dans le même monde n'est pas étrangère à l'introduction de *Heart of Darkness*. Le même phénomène de correspondance et de surgissement du passé par un lieu relève des mêmes procédés stylistiques. Une vision réelle appelle un souvenir mémoriel et collectif. Chez Conrad, le passage du particulier à l'universel renvoie au passage qu'identifie Céline du vivant au royaume des morts, plus grand, plus fort, englobant la vie comme un grand tout.

La mythification du passé, marque de l'épique⁴¹², intervient comme assurance des entreprises coloniales, et comme justification de leur quête de gloire. L'introduction de *Heart of Darkness* est représentative de cette liaison au delà des marges du temps. Les Romains sur la Tamise sont la préfiguration des colons sur le fleuve Congo, et une sorte de connexion métaphysique s'établit entre deux époques. Les sentiments éprouvés par le colon ne semblent plus inscrits dans le présent, mais émanent des confins du temps. La peur, la souffrance, le froid et la faim sont ancestraux, et franchissent les barrières du temps pour imprégner le cœur de l'homme moderne.

Céline et Döblin font référence au passé mythique des origines du monde, mais en aucun cas pour le glorifier. Les tonalités humoristiques, et les mises en scènes stériles que nous venons d'analyser trahissent ce court-circuitage de toute projection mythique.

Le retour dans le temps et l'Histoire chez Döblin illustre un autre aspect de l'homme à l'état originel. Si Céline tend à rappeler que le modèle originel est décevant car il n'est pas bon par nature, Döblin rappelle qu'il est par nature coupable.

Pour Döblin qui expérimente avec l'homme l'idée de pérennité de la civilisation, la faute incombe à première vue aux Dieux d'avoir échoué et notamment à Mardouk qui se retrouve puni, tandis que pour Céline qui expérimente tout autant la condition humaine, la faute incombe à chaque homme puisque c'est dans sa nature de se rendre coupable.

⁴¹² Pour Mikhaïl Bakhtine, un des objectifs de l'épopée est de glorifier un passé révolu et idéal.

Le déplacement de la culpabilité, d'un roman à l'autre nous renseigne d'ailleurs sur cette prise de position.

Il faut nuancer cependant car le jugement de Bardamu sur l'homme est définitif après son expérience africaine : « *Faire confiance aux hommes c'est déjà se faire tuer un peu* »⁴¹³. Mais Céline ne se contente pas de tirer cette leçon de sa lecture de la colonisation car les divers lieux explorés ne font que renforcer l'universalité de cette théorie.

Pour Céline, la guerre est une constante dans la nature de l'homme : « *Un chrétien de vingt siècles, j'en savais quelque chose, ne se retient plus quand devant lui vient à passer un régiment. Ça lui fait jaillir trop d'idées.* »⁴¹⁴, ce qui rejoint la perception d'öblinienne selon laquelle l'homme ne retire pas de leçons de son passé et de ses erreurs.

En effet, dans ce discours de la guerre comme permanence de l'homme se glisse l'idée que le patriotisme et le colonialisme ne sont que des discours pour masquer le réel de l'homme, et pour dissimuler sa véritable nature derrière le discours positif d'un peuple fort et civilisé.

Céline adhère davantage à la pensée de Hobbes selon laquelle il est dans la nature de l'homme de faire la guerre et de vivre dans un état de nature qui se définit par la violence :

... il n'existe pour nul homme aucun moyen de se garantir qui soit aussi raisonnable que le fait de prendre les devants, autrement dit de se rendre maître, par la violence ou par la ruse, de la personne de tous les hommes pour lesquels cela est possible, jusqu'à ce qu'il n'aperçoive plus d'autre puissance assez forte pour le mettre en danger. [...] C'est pourquoi toutes les conséquences d'un temps de guerre où chacun est l'ennemi de chacun, se retrouvent aussi en un temps où les hommes vivent sans autre sécurité que celle dont les munissent leur propre force ou leur propre ingéniosité. Dans un tel état, il n'y a pas de place pour une activité industrielle, parce que le fruit n'en est pas assuré [...] la vie de l'homme est alors solitaire, besogneuse, pénible, quasi animale, et brève⁴¹⁵.

Céline ne cherche pas tant à tenir le discours de l'homme moderne hanté par ses pulsions primitives que le discours universel de l'homme mauvais par nature, qui ne serait pas perfectible. Le mal s'enracine dans la nature de l'homme.

Si Joseph Conrad se propose d'analyser une civilisation qu'il juge en déroute, pour Céline, la défaite se situe au-delà de la civilisation, et qualifie tout simplement la nature profonde de l'homme. Entre les deux discours, s'est glissé une nouvelle réalité, celle des horreurs de la guerre sur laquelle débute *Voyage au bout de la nuit*.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 176.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁴¹⁵ Thomas HOBBS, *Léviathan*, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile, traduit de l'anglais annoté et comparé avec le texte latin par François Tricaud, Paris : Sirey, Philosophie politique, 1971, p. 122.

Le voyage est pour Bardamu un outil pour continuer à interroger l'intuition reçue par le spectacle des hommes à la guerre : « *Et si les relations des hommes entre eux, qu'elles soient individuelles ou de travail, n'étaient [...] que la guerre continuée par d'autres moyens ? De continent en continent, d'expérience en expérience, Bardamu a poursuivi la réponse à cette question, gardant partout la guerre comme terme de référence.* »⁴¹⁶.

2.2.3. Deux discours sur la nature de l'homme et des représentations imaginaires

De l'Afrique de Bardamu évoquant le passé civilisateur de l'homme, à la Mésopotamie de Döblin, les deux auteurs opposent, à la même époque, deux discours sur l'Histoire. En effet, si pour Döblin le mal contenu en l'homme se manifeste car il n'a pas de conscience tragique de l'Histoire, et ne tire pas de leçons de son passé, pour Céline, la conscience de l'histoire, les erreurs de l'homme du passé sont négligeables puisque le mal est en l'homme un fait avéré. La violence et la guerre sont une constante parce que la nature de l'homme est à l'origine du mal, et ne peut s'inscrire dans une démarche de progrès vers un humanisme quel qu'il soit.

La violence que l'homme exerce sur lui-même et sur autrui est le point commun de la vision de la nature de l'homme chez Céline et Döblin. Seulement, si pour Döblin l'homme a pour travers de faire abstraction des violences dont il est capable et dont son Histoire témoigne, pour Céline la violence de l'homme est un fait indissociable de sa nature.

Deux représentations du motif de la chute de l'homme illustrent cette vision de l'homme. L'imaginaire de l'apocalypse détournée sur le plan ironique met en scène l'imaginaire de la découverte de la nature humaine par le biais de l'irruption violente du réel.

La vision noire de l'homme chez Céline et Döblin est illustrée par un imaginaire tout aussi sombre, qui revisite sur les mêmes tonalités ironiques l'imaginaire de l'apocalypse et de la chute.

Il apparaît que Céline et Döblin explorent au début des œuvres des contrées qui sont des lieux fictifs interrogeant l'idée d'un espace idéal : des « non-lieux ». Et pourtant ils semblent aux antipodes de toute utopie : du non-lieu des champs de bataille au non-lieu de la Babylone céleste.

⁴¹⁶ Henri GODARD, « Le mythe du voyage », *ed. cit.*, p. 50.

Les incipits des deux œuvres situent d'emblée l'action dans des lieux que l'on pourrait qualifier de contre-utopies. Chez Céline, à l'envers du Paradis, il y a la guerre ; pour Döblin, il y a la Terre.

2.2.3.1. « Des pays à personne »⁴¹⁷ : la guerre et la terre

La guerre et la Terre sont les premières découvertes des protagonistes et les éléments qui soutiennent d'emblée leur discours sur l'homme : la guerre est l'expression directe de la nature de l'homme pour Céline tandis que la Terre est la punition de Conrad pour ne pas avoir été conscient de ses actes. Dans *Voyage au bout de la nuit*, la guerre a évacué tout résidu d'humanité, et dans *Babylonische Wanderung*, le ciel est « vidé », « nettoyé » de sa divinité, et à l'instar de Bardamu, le constat de la nouvelle substance du monde est amer : « Là ! Voilà Babylone ! » Georges, rancunier comme toujours, tenait sa revanche. [...] Tu vois, Babylone n'est plus, je ne suis rien, tu n'es rien »⁴¹⁸.

L'Histoire dans *Babylonische Wanderung* repose sur un amoncellement de massacres et de génocides, comme *Berge, Meere und Giganten* (1924).

L'absence de localisation géographique soutient l'universalité du discours de Céline et Döblin sur l'homme. Bardamu se met à arpenter les « chemins qui ne vont nulle part »⁴¹⁹ et Conrad tombe du ciel.

Que ce soit la guerre chez Céline ou le ciel désincarné chez Döblin, ces non-lieux sont un cadre narratif d'expérimentation de la civilisation. Et chez Céline et Döblin, ils représentent un espace d'expérimentation de l'homme.

Le règne de Conrad qui s'effondre au début du roman est une utopie pour les tyrans, et dans un premier temps, ne croyant pas à l'anathème, il cherchera à retrouver sa Babylone. Celle-ci est bien à l'envers de tout principe utopique : temple de la luxure, symbole du mal et de l'oppression, elle représente l'exact inverse du non-lieu idéal.

Les deux auteurs se situent donc dans un discours aux antipodes de la quête de l'utopie des années d'entre-deux-guerres. Ainsi que le souligne Daniel Meyer dans *Mort et Utopie dans Berge Meere und Giganten et Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin* :

⁴¹⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 26.

⁴¹⁸ « Da ! Da liegt Babylon ! » Georg, der rachsüchtige, wollte seinen Triumph haben. [...] Siehst du, hin ist Babylon, nichts bin ich, nichts bist du », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 68, traduction p. 85.

⁴¹⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 13.

Au moins à deux reprises, Alfred Döblin a témoigné de son hostilité à l'égard de l'utopie. Après la seconde guerre mondiale en 1947 [...] mais déjà en 1931, dans son grand traité politique *Wissen und Verändern !*, Döblin condamne sans appel l'utopie⁴²⁰

Pour Döblin, l'utopie n'est pas une alternative à la restructuration d'une crise. Il y a donc également cette notion de quête de possible, qui représente un contrepoint chez Céline et Döblin.

Bardamu entre dans la vie par la porte de la guerre : cette grande aberration de « *l'abattoir international en folie* »⁴²¹ qu'est la guerre de 1914-1918. Il s'enrôle pour l'image : « *l'effet de mon héroïsme sur tout le monde qui nous regardait* »⁴²², par enthousiasme lorsqu'il voit passer un régiment alors qu'il discourrait en terrasse de café avec Arthur Ganate⁴²³ sur les bienfaits du patriotisme, pour la musique qui se tait dès que les citoyens sont hors de vue.

En l'espace de quelques paragraphes, Bardamu incarne le défenseur de l'utopie militariste de 1914, juste avant de constater l'ampleur du massacre et surtout son absurdité : « *La mise en parallèle, dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit, de deux variantes de l'enrôlement militaire remet en lumière un trait essentiel de la sensibilité libertaire d'avant 14 : la solidarité mutuelle des ressorts polémiques et utopique.* »⁴²⁴.

La scène introductive dépeint l'entrée dans le conflit comme dans un rêve. Mais Bardamu déchanté aussi vite qu'il s'est enthousiasmé, bientôt pris au piège : « *Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était faits, comme des rats* »⁴²⁵.

Si la rapidité de l'enchaînement des faits est comique, le théâtre de la guerre et l'horreur des combats soulignent bientôt l'universalité de cette catastrophe humaine. Les combattants sont anonymes et traversent des lieux inconnus : « *On plongeait d'un coup dans la sale aventure, dans les ténèbres de ces pays à personne* »⁴²⁶.

La chute de Mardouk illustre l'effondrement de tout un monde, et chacune des certitudes de Conrad se sont ébranlées. Ce dernier rencontre le chameau dans le désert, symbole de

⁴²⁰ Daniel MEYER, « Mort et utopie dans *Berge Meere und Giganten* et *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin », In *Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin ; Un roman dans une œuvre, une œuvre dans son temps*, sous la dir. de Frédéric Teinturier, Paris : L'harmattan, De l'allemand, 2011, p. 61.

⁴²¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 112.

⁴²² *Ibid.*, p. 10.

⁴²³ Ganate est le personnage avec lequel Bardamu discute en terrasse d'un café, avant de s'enrôler pour la guerre. On ne retrouve pas ce personnage par la suite qui a une importance très mineure dans le roman. Or, Céline avait dans le premier jet du *Voyage au bout de la nuit* pensé qu'Arthur partirait et raconterait son expérience de la guerre à Bardamu. En ayant par la suite attribué cet épisode à Bardamu et supprimé le rôle de Ganate, Ferdinand dit « je », et lui revient l'expérience de la guerre. (Henri GODARD, *Céline*, ed. cit., p. 151.)

⁴²⁴ Yves PAGES, *op. cit.*, p. 125.

⁴²⁵ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 10.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 26.

sagesse, qui lui raconte sa version de l'histoire de Babylone : « *Bien sûr que je connais Babylone. Tu veux parler de Babyle. La ville des Odryses. C'est une faute d'orthographe pour Kabyle* »⁴²⁷.

L'humour irrésistible de cette scène insiste sur l'abandon de cette belle ville, dont les ruines sont seuls témoins de son riche passé. Mais par-dessus tout, la grande histoire de Mardouk, dieu des dieux, incarné par Conrad se résume à une faute d'orthographe : une ville rayée de la carte à une lettre près.

En revanche, la guerre et la Terre, en tant qu'expériences, sont des lieux réels dont se nourrit l'imaginaire sombre des visions célinienne et döblinienne de l'homme.

2.2.3.2. Imaginaire de la chute et apocalypse

La guerre de Bardamu et la chute de Conrad sur Terre ont d'ailleurs la même fonction : le passage de l'imaginaire au réel.

Conrad entre en contact avec la réalité du monde et il se métamorphose au sens littéral du terme. Il se découvre un corps, des senteurs, des envies, des besoins physiologiques : « *La terre arrive, son odeur est pénétrante, mais pas désagréable* »⁴²⁸. Confronté à la réalité matérielle de la gravité, il a l'impression de changer de structure : « *Ils devaient faire d'énormes efforts d'adaptation. En descendant lentement, ils s'apprenaient spontanément à respirer. Ils expiraient cet air terriblement lourd. Leur silhouette prenait des contours toujours plus nets, ils se sentaient devenir tout drôles, leurs pensées se modifiaient, ils étaient comme sous l'effet de narcotique* »⁴²⁹.

Remarquons par ailleurs que, sur ces chemins, la brusque réalité s'accompagne de la grisaille de la pluie : « *une pluie diluvienne* »⁴³⁰ sur la plaine de l'Euphrate près d'Urfa est annonciatrice de la même « galère » que celle qui s'abat sur le destin de Bardamu « *sur le chemin, de moins en moins de joie et de plus en plus de pluie* »⁴³¹.

⁴²⁷ « Natürlich weiß ich von Babylon. Du meinst Babyle. Die Stadt der Odrysen. Es ist ein Schreibfehler für Kabyle », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 193, traduction p. 196.

⁴²⁸ « Die Erde kommt, sie riecht penetrant, aber nicht schlecht », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 38, traduction p. 53.

⁴²⁹ « Sie mußten sich ungeheuer anpassen. Ohne daß sies wollten, lernten sie beim langsamen Herunterlassen das Atmen, sie bliesen die schrecklich schwere Luft von sich. Ihre Gestalten bekamen immer mehr Umrisse, ganz eigentümlich wurde ihnen, ihre Gedanken veränderten sich, es war, als wenn si narkotisiert würden », *Ibid.*, p. 39, traduction p. 54.

⁴³⁰ « der fürchterliche Sturzregen », *Ibid.*, p. 44, traduction p. 61.

⁴³¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 10.

Le départ en voyage de Conrad se signe par sa chute du ciel. Cause de son effondrement, Conrad est tombé d'un royaume qui n'existe plus, il cherche tout au long de son expérience terrestre à y retourner. Lors de sa longue quête, il se met finalement à douter : « *je ... commence à douter de l'existence de ... Babylone* »⁴³².

À son arrivée sur Terre, Conrad tombe sur un chemin qui n'existe pas, car de son royaume « *la première chose qu'ils virent, c'était que tout ou presque avait disparu : les écuries des chevaux du soleil, les vastes porches d'entrée, les salles du conseil, et surtout l'escalier et la grande route qui conduisait vers la terre. On était littéralement suspendu en l'air* »⁴³³.



Figure 7 Conrad descend du ciel lors du Prologue au ciel.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, op. cit., p. 11).

⁴³² « Ich – fange an zu zweifeln, ob – Babylon war », Alfred Döblin, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 428, traduction p. 417.

⁴³³ « bemerkten sie als erstes : es war so ziemlich alles weg, die Hallen für die Sonnenpferde, die großen Einfahrtstore, die Beratungsräume, besonders die Treppe und der große Fahrweg auf die Erde herunter », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 20, traduction p. 35-36.

La cartographie de ces non-lieux est marquée par des chemins intermédiaires entre deux mondes. Au chemin invisible au-dessus du vide parcouru par Conrad en tombant sur Terre coïncide le chemin noir sur lequel Bardamu va à la guerre dans *Voyage au bout de la nuit* : « en plein milieu de la route, il y avait de la marge et même un abîme »⁴³⁴.

Si Bardamu s'engage sur le chemin de la guerre dans une « *croisade apocalyptique* »⁴³⁵, c'est parce qu'il ne connaît rien de ses réalités. Sur le champ de bataille, confronté aux tirs de la mitraille, il n'aura plus qu'une seule idée : déserteur. L'imaginaire de la gloire a rencontré l'abîme d'effroi de la guerre et le « *meurtre en commun* »⁴³⁶. L'irruption brutale de ce réel le transforme complètement : « *on est puceau de l'Horreur, comme on l'est de la volupté* »⁴³⁷.

Les deux romans s'ouvrent respectivement sur une vision de chaos : la guerre et la terre. La guerre est représentée comme un véritable piège : ils sont « *enfermés sur la terre* »⁴³⁸, tandis que Conrad est déchu de son statut de Dieu, condamné à chercher sur la terre le chemin qui le ramènerait à Babylone : l'utopie de sa Cité détruite et de sa splendeur passée.

Les deux temps de chute chez Céline et Döblin renvoient à l'écroulement d'un monde : le spectacle de la Babylone en train de s'effondrer « *c'était un tremblement de terre, un tremblement de ciel* »⁴³⁹, et celui de la guerre pour Bardamu, « *le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé. [...] On venait d'allumer la guerre entre nous et ceux d'en face, et à présent ça brûlait.* »⁴⁴⁰. Céline rend hommage à une abondante littérature de guerre dont *Le Feu* (1916) de Barbusse à qui il emprunte cette métaphore d'un monde fait du contraste entre le feu et la lumière.

Les départs respectifs de Conrad et de Bardamu sont marqués par le bouleversement de l'équilibre de leur existence et comme nous l'avons vu, une transformation. Ils ne seront plus jamais les mêmes après cette expérience. Il y a un avant la guerre (la terrasse de café, les certitudes sur la politique, la France et la France d'avant 1914) et un avant la terre (le ciel, l'éther, les siestes et la quiétude céleste).

⁴³⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 12.

⁴³⁵ Dalia Alvarez MOLINA, « Viance, le Bardamu espagnol », pp. 7-17, dans Société d'études céliniennes. Colloque. *Actes du onzième colloque international Louis-Ferdinand Céline : Amsterdam 5-7 juillet 1996*, Paris : Société d'études céliniennes, 1998, p. 10.

⁴³⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 14.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴³⁹ « Es war ein Erdbeben, ein Himmelbeben », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 25, traduction p. 41.

⁴⁴⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 14.

Puisque Mardouk/Conrad est tombé du Ciel, le monde aussi a changé et le chaos se meut en Apocalypse. Le monde ne ressemble plus à ce qu'il était avant, puisqu'il n'est plus.

La chute en tant que motif allégorique permet de dire tout l'évanouissement d'un monde. Avec la chute de Conrad dans le trou des vestiges de Babylone, c'est le mythe lui-même de Babylone et de la Cité prospère qui s'effondre. Döblin a particulièrement exploité cette citation des grands mythes allemands de la chute tels que les Nibelungen qui désignent « ceux du monde d'en bas ».

La coexistence de la destruction par le temps, dans une représentation réelle, et par le feu contribue à garder l'indécision de l'auteur entre un monde réel, celui des hommes, et un monde mythique incarné par la présence de Georges et Conrad et le souvenir de leur existence divine. En effet, le passage à l'état humain est très progressif. La descente du ciel sur la terre, la preuve de la fin de Babylone, la disparition de leurs pouvoirs de Dieu sont des éléments que le texte apporte peu à peu.

N'étant plus un Dieu, et propulsé dans le monde réel, son monde est désormais un espace mythique. Ainsi lorsque Georges lui dit « *tu n'es rien* », cette déclaration comprend : « *tu n'es rien parce que tu es un homme et plus un Dieu* » ; mais aussi, « *tu n'es rien, tu es un mythe pour les hommes et un mythe n'est pas réel* ».

L'écart de perception entre la réalité et le mythe réside dans l'odeur des vestiges : « *Le Brêmois agitait les bras, il avait encore toutes sortes de choses à montrer, des caisses, des dalles de pierre, des tas de briques, des poteries. Conrad détourna la tête, rien que des cadavres. Médée avait tué ses enfants, on veut en plus nous faire manger les morceaux. Quelle puanteur ! De l'air ! De l'air ! Ils sortirent* »⁴⁴¹. Alors que pour lui le mythe correspond à son existence, Conrad sent la mort et les cadavres là où le Brêmois est exalté de sentir la poussière du passé extraite de la terre.

C'est précisément le discours que Döblin veut tenir aux hommes pour les hommes par le biais de cette mise en scène burlesque de la chute d'un dieu : dans la terre, il y a la mort et le passé sanglant des massacres.

Si Döblin s'est inspiré de Mardouk pour camper son protagoniste, et que la chute symbolise celle d'un Dieu, le détournement de l'impact allégorique dont nous avons parlé

⁴⁴¹ « Der Bremer schwenkte die Arme, er hätte da allerhand zu zeigen, Kisten, Steinplatten, Ziegelhaufen, Töpfe. Den Kopf drehte Konrad weg, Leichenteile. Medea Schlachtete ihre Kinder, die Leichenteile soll man noch fressen. Der Gestank. Weg an die Luft. Sie waren draußen », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 75, traduction p. 92.

souligne bien que son personnage incarne tout aussi bien l'esprit humain. En effet, Conrad pourrait être tout autant être lu comme « *le roi des rois métamorphosé en Job en clochard* »⁴⁴², c'est-à-dire en homme frappé par le malheur, sans raison, comme Conrad mis soudainement à l'épreuve de la terre.

Et ce dieu qui refuse d'expié devient tous les hommes refusant d'écouter la leçon livrée par l'Histoire, comme Conrad restant sourd. Conrad incarne encore l'esprit allemand en lequel Döblin investit ses attentes de changement et doute que les Allemands en aient la faculté. « *L'écriture de Voyage babylonien serait donc une forme de résistance au sentiment diffus de culpabilité qui deviendra le thème central de Novembre 1918* »⁴⁴³. L'auteur traitera ce thème dans *Novembre 1918* en concluant que les Allemands font la guerre parce qu'ils sont allemands, refusant, comme Conrad de faire le constat de la répétition des erreurs.

2.2.3.3. Après la guerre : un monde peuplé de morts

La guerre a renversé la perception de la nature humaine, et en commençant par cet épisode, Céline décrit un monde dominé par un imaginaire morbide.

L'évocation du passage et du voyage manifeste l'ouverture sur le monde des souvenirs de Bardamu jonché de morts. Celle de Bébert tout d'abord « *avec eux les morts, j'ai compris tout de suite qu'ils avaient repris Bébert, on s'est même fait un petit signe tous les deux Bébert et puis aussi, pas loin de lui, avec la fille toute pâle, avortée enfin, celle de Rancy, bien vidée cette fois de toutes ses tripes.* »⁴⁴⁴. Ces deux fantômes sont des obsessions de son passé qui plus que de resurgir dans le présent, l'accompagneront tout au long de son existence.

La succession de fantômes, les hommes croisés en Afrique ou à la guerre (« *Enfin tous ces salauds-là, ils étaient devenus des anges sans que je m'en soye aperçu.* »⁴⁴⁵) sont des rappels de son passé. Pour Bardamu, la ville est pleine de fantômes et de morts en voyage.

C'est bien la guerre qui a révélé l'universalité de la violence de l'homme : « *toute la jeunesse est allée mourir au bout du monde dans le silence de vérité* »⁴⁴⁶.

Les vivants et les morts cohabitent et les spectres occupent autant de place sur la terre que les vivants, ils sont des apparitions effrayantes au-dessus de sa tête :

⁴⁴² Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 130.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁴⁴ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 367.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

une abominable débâcle, il en arrive tournoyants des fantômes des quatre coins, tous les revenants de toutes les épopées... ils se poursuivent, ils défient et se chargent siècles contre siècles. Le Nord demeure alourdi longtemps par leur abominable mêlée. L'horizon se dégage en bleuâtre et le jour enfin monte par un grand trou qu'ils ont fait en crevant la nuit pour s'enfuir. Après ça pour les retrouver, ça devient tout à fait difficile. Il faut savoir sortir du Temps. C'est du côté de l'Angleterre qu'on les retrouve quand on y arrive, mais le brouillard est de ce côté-là tout le temps si dense, si compact que c'est comme des vraies voiles qui montent les uns devant les autres, depuis la Terre jusqu'au plus haut du ciel et pour toujours⁴⁴⁷.

La vision des fantômes fait basculer le récit dans un monde onirique, hallucinatoire, mais un monde dans lequel la mort est omniprésente, et est devenue observable, tangible, réelle : « *on ne pouvait aller plus loin, parce qu'après il n'y avait plus que les morts.* »⁴⁴⁸.

Cette description onirique fait ensuite place à une vision allégorique et symbolique du monde. Une femme incarne la mort :

La grande femme qui est là, qui garde l'Ile c'est la dernière. Sa tête est bien plus haute encore que les buées les plus hautes. Il n'existe plus qu'elle de vivante un peu dans l'Ile. Ses cheveux rouges au-dessus de tout, dorent encore un peu les nuages, c'est tout ce qui reste du soleil. Elle essaye de se faire un thé qu'on explique. Il faut bien qu'elle essaye puisqu'elle est là pour l'éternité. Elle n'en finira jamais de le faire bouillir son thé à cause du brouillard qui est devenu bien trop dense et bien trop pénétrant.⁴⁴⁹

Les symboles concordent pour nous livrer une interprétation de cet imaginaire : le bateau, la lumière et le brouillard indiquent que le peu de vitalité contenue dans la vie émanerait de la mort, ou alors juste avant la mort : « *Il n'y a plus de vie pour les flammes. Plus de vie au monde pour personne qu'un petit peu pour elle encore et tout est presque fini.* »⁴⁵⁰.

Le « *ça venait des profondeurs* »⁴⁵¹ de Bardamu devant le spectacle de la guerre fait résonner le *De Profundis Clamavi* du livre des Psaumes, ou encore les vers apocalyptiques gravés sur les portes de l'Enfer de Dante qu'il vient de franchir « *'Vous qui entrez laissez toute espérance. ' Ces paroles de couleur sombre, je les vis écrites au-dessus d'une porte* »⁴⁵². Pour Bardamu l'Enfer, dont la représentation renvoie imaginairement aux tréfonds de la terre, s'est ouvert sous ses pas et constitue un parallèle avec le ciel de Conrad qui s'ouvre avec fracas sous les pas de Conrad : la Terre est son Enfer.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 368.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵² « *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate* ' Queste parole di colore oscuro vid'io scritte al sommo d'una porta », DANTE Alighieri, *La Divine comédie, L'Enfer*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, *Divina Commedia*, (1472), Paris : Flammarion, 1985., p.43, traduction p. 42.

Conclusion

Le rappel des souvenirs, de la mémoire historique ou mythique ne sert qu'à réassurer le témoignage d'une humanité inhumaine. La violence de la guerre de 1914, des conquêtes de Justinien ne sont pas dignes de l'homme et pourtant... La vision cauchemardesque des morts planant au-dessus de Bardamu met en scène le fardeau de la mort imposé à l'homme, mais pas seulement, ce dernier est confronté, condamné à être fasciné par elle. Malgré la mort, « *la vie reprenait.* »⁴⁵³, et la « *sarabande de la nuit précédente* »⁴⁵⁴ a éveillé en lui l'angoisse de la mort.

Bardamu déserte le front et s'il veut découvrir le monde, c'est aussi pour fuir les fantômes qu'il a laissés dans les tranchées : « *la meilleure chose à faire, n'est-ce pas, quand on est dans ce monde, c'est d'en sortir* »⁴⁵⁵. L'ambiguïté de cette phrase met en évidence le dilemme devant lequel se trouve soudain Bardamu : sortir de la guerre ou sortir de la vie (mourir) ?

S'il décide de partir, c'est donc bien pour réinvestir son existence de nouvelles images du monde. En effet, celui-ci semble pour Conrad et Bardamu dépouillé de visions connues, de certitudes politiques. L'existence n'a soudain plus la même substance et leurs repères ont disparu.

Le chaos a asséché le monde, privé de sens et désinvesti par les hommes. Après la guerre, Bardamu, (« *t'es plus bon à rien* »⁴⁵⁶), est à l'image des poilus survivants : « *la guerre les avait vidés* »⁴⁵⁷. Conrad parle de ce même vide qui remplace ce qu'il y avait avant. De son royaume, « *on avait fait le vide* »⁴⁵⁸. L'humour burlesque en ce moment catastrophique contenu dans cette litote souligne que tout a été « rangé », alors qu'un tremblement de terre a décimé la demeure divine.

Nous concluons avec Michel Vanoosthuyse que « *la tentation rousseauiste du retour à la nature [...], le saut hors de l'histoire [...] échouent* »⁴⁵⁹ : Conrad mais aussi Bardamu, ne pourront échapper au réel et à leur condition d'homme qu'il leur faudra sonder, expérimenter et cesser de renier.

⁴⁵³ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 370.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 370.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁵⁸ « hier war massiv aufgeräumt », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 20, traduction p. 36.

⁴⁵⁹ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l'« œuvre épique »*, ed. cit., p. 136.

Partie 3.

Des voyages expérimentaux

Introduction

Les deux auteurs posent comme projet littéraire l'expérimentation du réel par le biais de l'écriture du voyage. Dans cette optique, le voyage permet de cheminer dans l'observation du monde. Ainsi que Döblin le souligne, le romancier, en commençant l'écriture de son roman, ne sait pas où il va, c'est l'expérience et la pratique de l'écriture qui le guide, et non pas l'inverse :

Le visage de l'œuvre se dévoile seulement au cours du travail. Vous croyez que l'auteur vous rapporte et écrit ce qu'il sait. Non, il ne sait rien, ou presque rien, il se lance [...] dans une aventure. On s'approche de son sujet en écrivant. [...] On ne propose pas une œuvre achevée, close, dont on ne fait parfaitement le tour, mais on assiste à l'engendrement de l'œuvre, à son développement, à sa croissance⁴⁶⁰.

Le personnage devient chez Céline et Döblin un moyen d'explorer le réel, un outil d'observation par lequel les deux auteurs expérimentent le réel : un personnage-sonde.

Nous tenterons dans un premier temps de comprendre les enjeux littéraires d'un tel projet et comment celui-ci s'inspire d'un certain esprit régi par le discours biologique, scientifique et médical qui est un dénominateur commun chez les deux écrivains, qui ont été tous les deux médecins parallèlement à leur carrière d'écrivain. Nous verrons donc comment ce projet d'expérimentation du réel par le littéraire est porté par la figure du héros et traduit la crise de la représentation du réel.

Dans ce contexte de crise, les idéologies de l'entre-deux-guerres, et l'esprit d'entre-guerres est marqué par l'expérimentation : des modèles politiques expérimentaux et idéologiques comme les colonies, le capitalisme américain ou encore le communisme, la science qui est désormais plus expérimentale qu'explicative, de même que l'essor de la psychanalyse identifient un nouveau regard sur le monde.

Nous verrons finalement comment la pratique littéraire expérimentale de l'écriture du réel chez Céline et Döblin donne lieu à une lecture de la modernité. Le discours scientifique et

⁴⁶⁰ Alfred DÖBLIN, In Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin : Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 24.

médical organise un nouveau regard sur le monde. La représentation romanesque de la modernité se distille dans des images glanées au fur et à mesure du voyage dans le monde : de l'image des corps souffrants, aux architectures des mégapoles. Dans ce contexte, le modèle du personnage-sonde joue son rôle d'expérimentateur du réel, et le roman tient lieu de laboratoire. Nous verrons enfin comment l'écriture de Céline et Döblin donne à lire une tentative d'explication du réel par une démonstration expérimentale, en suivant l'exploration de leur protagoniste.

Chapitre 1.

L'expérimentation : un discours scientifique sur l'homme

Le voyage est le cadre privilégié d'expérimentation puisque les deux personnages traversent tout un panel d'environnements et de modèles différents.

Chez Céline, le passage d'un extrême à l'autre, de la campagne à la ville, du colonialisme au capitalisme, du Nord au Sud, permet de broser le portrait de manière méthodique et efficace des endroits du monde susceptibles d'apporter à Bardamu un angle d'expérimentation intéressant, ancrés dans les grands mouvements de son époque. Son expérimentation est donc celle des modèles sociaux.

Conrad découvre la civilisation avec étonnement. C'est donc plus la civilisation au sens large qui devient objet et modèle expérimental dans *Babylonische Wanderung*. Comme le souligne Michel Vanoosthuyse :

les questions sont posées et les réponses (provisoires) apportées à travers le récit des pérégrinations terrestres d'un « explorateur du monde » d'un genre inédit, qui est un avatar de ces « personnages-sondes », comme Biberkopf en est un dans *Berlin Alexanderplatz* que l'auteur charge d'explorer pour lui les « fondements de l'existence ». Mais alors que dans le roman berlinois, le monde est circonscrit à une ville, à une société déterminée et à l'actualité la plus vive, celle du Berlin de 1928, et que la question posée était la suivante : « qu'advient-il d'un brave homme dans notre société ? Voyons comment il se comporte et quelle est l'allure de notre existence dans sa perspective », le roman babylonien élargit le champ d'exploration à la terre, voire au cosmos, et télescope les temporalités⁴⁶¹.

À travers leurs voyages, Conrad et Bardamu expérimentent des modèles de sociétés et de civilisations dans lesquelles l'homme est un anonyme, toujours seul et livré à lui-même.

Céline expérimente les notions de civilisation en opposant la campagne, la forêt vierge à la ville américaine, la banlieue. Mais il expérimente aussi différents modèles de sociétés en questionnant tour à tour le modèle du fordisme ou le modèle colonial. L'expérimentation de Conrad relève d'un regard plus général ainsi que nous l'avons vu, et est celle de la civilisation. En tant qu'être étranger à la civilisation, sa découverte est totale et existentielle.

À travers l'évolution de ses deux compagnons de route, Conrad fait le constat de différentes façons d'exister. Si l'anathème divin s'est abattu sur Conrad, Döblin développe l'idée que le cheminement vers le statut d'homme est un choix, puisqu'il peut choisir d'être

⁴⁶¹ Michel VANOOSTHUYSE, *Voyage babylonien*, ed. cit., (préface), p. 13-14.

un homme comme Georges, obnubilé par l'argent et le pouvoir, ou comme Waldemar, impuissant et vulnérable.

En effet, il y a plusieurs façons d'être un homme au monde. De la même façon, les nombreuses rencontres de Bardamu et tout particulièrement celle de son double, Robinson, soulignent la complexité de la question. Conrad et Bardamu, par leurs rencontres et leurs itinéraires vont interroger le concept de civilisation comme une théorie de la condition humaine.

Céline et Döblin se positionnent ainsi dans un débat d'époque : les écrivains voyageurs de l'entre-deux-guerres se posent en expérimentateurs de l'humanité. Ces derniers ont pris pour terrain d'expérimentation des modèles propres à interroger sociétés et civilisations : l'URSS, les colonies, l'Amérique capitaliste ou encore le Brésil vers lesquels convergent les regards attirés par de nouveaux modèles. Céline et Döblin étaient imprégnés de cet esprit du temps et leurs œuvres rendent compte du discours d'une époque.

Afin d'éclairer cet aspect dans les romans que nous étudions, nous interrogerons deux romans de la littérature de voyage coloniale qui, précisément, ont mis en scène la civilisation comme point focal d'interrogation : *Malaisie*⁴⁶² (1930) d'Henri Fauconnier et *Amok*⁴⁶³ (1922) de Stefan Zweig. Ces deux romans se déroulent en Malaisie dans les années 1920 et traitent du thème particulier de l'occidental colonisateur dans ce paradis perdu qu'il veut, paradoxalement, civiliser. Les romans de voyages coloniaux interrogent la notion de civilisation, et le fait même de civiliser.

Cette démarche éclaire celle de Döblin qui, par le périple de Conrad, interroge plus l'idée que l'homme se ferait d'un modèle de substitution que celle d'un lieu idéal. Conrad découvre la civilisation imparfaite puisqu'il part en quête d'un autre modèle. Ce parallèle nous permettra de comprendre la démarche de Döblin.

Nous nous intéresserons ensuite aux voyages politiques en URSS qui ont marqué toute une époque, puisque bon nombre d'intellectuels sont partis vérifier les promesses de ce modèle expérimental de société, dont Céline lui-même. Il consacra à ce voyage le pamphlet *Mea Culpa*⁴⁶⁴.

⁴⁶² Henri FAUCONNIER, *op. cit.*

⁴⁶³ Rappelons que l'Amok désigne une folie, un accès de rage dont sont uniquement atteints les Malaisiens. Les nombreux Européens présents en Malaisie pendant la colonisation ont été particulièrement frappés de ce spectacle.

⁴⁶⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Mea Culpa* (1936) In *Oeuvres de Louis-Ferdinand Céline* (pp. 336-347), Paris : Andre Balland, 1967.

L'expérimentation de modèles de substitution a induit la recherche enthousiaste d'un ailleurs imaginaire et imaginé. Ces regards en contrepoint nous permettront de comprendre l'élan qui anime les voyageurs de l'entre-deux-guerres et leur regard sur l'ailleurs. C'est autour de cette question que nous rapprochons *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*.

L'expérimentation dans les colonies a tenu le discours de questionnement de la civilisation telle qu'on la connaissait, et les modèles soviétiques et capitalistes ont permis de questionner différents modèles d'organisations de sociétés.

Ce contexte est donc intéressant car il met en lumière la dimension actuelle du questionnement de Céline et Döblin.

3.1.1. L'expérimentation de la question de la civilisation

La littérature coloniale des années d'entre-deux-guerres est pertinente à ce stade de notre questionnement car elle cristallise la question de la civilisation. Nous l'avons vu, le voyage est un moyen de poser une question sur l'homme.

3.1.1.1. Questionner la civilisation par l'expérimentation du modèle colonial

La colonisation interroge le voyageur occidental sur l'idée qu'il se fait de son aboutissement de la civilisation. Dans la littérature des débuts de l'entreprise coloniale, ce dernier se présente comme venant civiliser, christianiser, cultiver⁴⁶⁵. Il se pose donc en modèle absolu.

Le narrateur d'*Amok*⁴⁶⁶ de Zweig raconte son histoire à un passager qui vient juste d'embarquer pour la Malaisie. Médecin en quête d'un nouveau départ dans la vie, il y est tombé amoureux d'une femme mariée. Enceinte de cette union adultère, il refuse de l'avorter et goûte alors son pouvoir sur elle. Ce chagrin d'amour est associé à l'Amok, une folie typiquement malaise qui ne frappe habituellement que les indigènes.

Le protagoniste rappelle quelles étaient ses ambitions premières, et comment l'imaginaire plaçait l'Européen comme un modèle de civilisation qui devait répandre la bonne parole :

⁴⁶⁵ Il s'agit d'une référence à la règle des trois C énoncée par Léopold II en envoyant ses troupes au Congo Belge. Les journaux se gargarisaient alors des « bienfaits » qu'octroyaient leurs concitoyens aventuriers aux « sauvages » qu'ils envahissaient. Joseph Conrad en parle au début de *Heart of Darkness*.

⁴⁶⁶ Cette structure est identique à celle de *Heart of Darkness*.

vous portez en vous l'enthousiasme des Indes, des temples, des palmiers, - de tout le romantisme d'un voyage de deux mois. Oui, ils sont enchanteurs, les tropiques, quand on les voit du chemin de fer, de l'auto ou de la *rikscha* ; et moi, je n'ai pas eu d'impression différente lorsque, pour la première fois, j'y vins, il y a sept ans. Quels rêves alors n'ai-je pas faits ? Je voulais apprendre les langues et lire les livres sacrés dans le texte original ; je voulais étudier l'âme des indigènes, - oui, c'est ainsi qu'on dit dans le jargon européen, - bref, devenir un missionnaire de l'humanité et de la civilisation⁴⁶⁷.

Mais ce récit crépusculaire d'un Européen venu dans les Tropiques et qui s'y est perdu : « *Maudit le jour où je me suis vendu à ce sale trou...* »⁴⁶⁸ souligne le véritable malaise de l'Occidental doutant de sa fonction de « *missionnaire de la civilisation* ».

Dans *Malaisie* d'Henri Fauconnier, les protagonistes partent en Malaisie car le commerce du caoutchouc est une excuse pour fuir une Europe qui ne se défait pas du souvenir de la guerre. Le voyage y est utilisé comme moyen de s'étourdir, et comme une quête extrême des limites de la civilisation, de ce qu'elle a de plus lointain, de plus étranger. La déception chez Fauconnier implique une grande espérance au départ. La jungle évoque un Paradis perdu pour le protagoniste qui croit y retrouver quelque chose de l'innocence : « *Dans ce pays, je suis un enfant de trois ans* »⁴⁶⁹ ; dans ce pays exotique, il perçoit la jeunesse d'un monde et d'une « *Malaisie juvénile* »⁴⁷⁰.

Pour Henri Fauconnier, l'espoir placé dans le modèle colonial tient au caractère sauvage de ces contrées :

ce rêve de toute enfance, ce rêve impossible qu'on essaye de réaliser au moins dans ses jeux, le voici dans ma vie. Nous nous sommes embarqués sur le fleuve, au pied des monts. Je voudrais ignorer quel est ce fleuve. Jadis je disais un Orénoque, un Irrawadi. Maintenant la résonance merveilleuse de ces noms me semble factice. Il me faut un fleuve sans nom, dans un pays sans limites. Nous descendrons vers la mer par un trajet si tortueux que nous penserons ne jamais l'atteindre. Je ne me lasse pas de regarder dans une hébétude heureuse les courants qui s'étirent, les remous de la surface, les petits tourbillons hallucinants⁴⁷¹.

Ce que les voyageurs recherchent, comme Rolain dans *Malaisie*, c'est fuir l'Europe et tout ce qu'elle incarne :

je m'aperçus que le casque colonial était une superstition européenne, et qu'on arrive vite à s'en passer. Nous nous y étions d'ailleurs

⁴⁶⁷ Stefan ZWEIG, *Amok ou le fou de Malaisie*, ed. cit., p. 18.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁹ Henri FAUCONNIER, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 159.

entraînés pendant la descente du fleuve. Et certes j'eusse préféré mourir d'insolation que de rester sur cette plage déguisé en champignon. [...] La tristesse de l'Europe n'est pas apparente pour qui ne l'a jamais quittée, disait Rolain, ou pour qui n'y est pas revenu après un long voyage. C'est une contrée où je ne pourrais plus vivre, une contrée inhumaine, car on n'y voit pas d'êtres humains, seulement des marionnettes. [...] Il n'y a de beau, là-bas, que les paysages vides. Alors on peut être ému, comme devant la jungle ou le désert. Mais qu'un homme passe, et on n'a plus qu'à s'enfuir.⁴⁷²

Cette expérimentation le conduit à ressentir le même malaise quant à la civilisation, transposé narrativement dans la folie nommée Amok sur laquelle s'achèvent les deux romans. Celle-ci devient la folie qui atteint l'Européen dès lors que la confiance en la civilisation est ébranlée.

Au terme de ce voyage, le protagoniste narrateur de *Malaisie* entend finalement sa propre voix l'apaiser : « *Maintenant, tu dors...dors...dors* »⁴⁷³. Cette incantation mystérieuse clôt le roman. Est-il, lui-même devenu un amok⁴⁷⁴ ? À vouloir aller au bout du monde et de sa peur, est-il allé au bout de lui-même et de sa folie, au point de se perdre ? Comme il en fait le soudain bilan, l'important ne semble pas être la destination mais plutôt le désir de partir et son pourquoi : « *Et comme dans les tranchées il⁴⁷⁵ m'avait parlé de la Malaisie, ici il me parle d'autres choses. D'autres choses... Mais je ne comprends plus très bien. Je le suis à travers l'espace, ou le temps, ou le néant, ou la vie, dans un je ne sais quoi où il semble qu'il y ait trop de lumière pour qu'on y voie clair...* »⁴⁷⁶.

Si certains voyageurs européens de l'entre-deux-guerres ont privilégié les paradis perdus, c'était sans doute pour fuir le réel désespérant de la guerre et d'une Europe en pleine crise économique.

Le protagoniste de Fauconnier pense pouvoir échapper au démon de la guerre et à l'idée qu'elle a laissée aux hommes d'eux-mêmes. Bardamu ironise d'emblée sur la possibilité d'y échapper, et l'Afrique est tout sauf une « *terre promise* »⁴⁷⁷.

La littérature de voyage coloniale soulève un paradoxe : la quête d'un modèle qui incarnerait un idéal, alors que la raison même de la présence des colons est de modifier la

⁴⁷² *Ibid.*, p. 177-178.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁷⁴ Le dernier chapitre de ce roman s'intitule « Amok ».

⁴⁷⁵ Comme Bardamu entraîné en Amérique et en Afrique par son vice et sa pulsion irraisonnée, rappelé à l'ordre de la fuite par son double Robinson, le protagoniste de *Malaisie* semble avoir suivi des instincts instillés par un autre double rencontré dans les tranchées. On y retrouve finalement la même indécision à partir, le même manque d'élan et de désir.

⁴⁷⁶ Henri FAUCCONNIER, *op. cit.*, p. 312-313.

⁴⁷⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 116.

réalité de ces contrées inconnues. Les observations en sont forcément la double déception d'un paradis perdu comme chimère et que celui-ci le soit de la main de l'homme civilisateur.

Le Brésil, dans l'entre-deux-guerres fascine et incarne un nouvel Eldorado⁴⁷⁸. Pôle attractif sur le plan économique, avec l'exploitation du caoutchouc, c'est surtout un lieu d'aventure où veulent s'essayer nombres de jeunes gens en mal d'héroïsme. La forêt a nourri beaucoup d'espoirs comme le souligne Blaise Cendrars dans *Le Brésil, des hommes sont venus*, recueil de photographies de Jean Manzon accompagné des commentaires de Blaise Cendrars :

Vers 1900, à l'aube de l'industrie des automobiles, c'est la ruée des chercheurs de caoutchouc, cet or noir, qui apporta une fabuleuse richesse. En moins de dix ans tous les Amazoniens de Manaus, la capitale, sise sur le Rio Negro, étaient tous multimillionnaires et ne savaient plus que faire de leur argent [...] et cela dura jusqu'au krach de la cote du caoutchouc, survenu, autour de 1920, à la suite de la mise en vente sur tous les marchés du monde du caoutchouc provenant de plantations rationalisées de l'Insulinde, de l'Indonésie, de l'Indochine⁴⁷⁹ et l'accaparement par les trusts anglo-américains qui, maintenant qu'ils pouvaient compter sur une production stable, certaine, massive, qui allait en progressant d'une année à l'autre, faisant fi du pauvre caoutchouc sauvage, cueilli à l'aveuglette dans les grandes et périlleuses forêts de l'Amazonie. La déconfiture fut irrémédiable. La décadence de Manáos complète. La ville retourna à sa solitude forestière et à l'oubli⁴⁸⁰.

Blaise Cendrars s'embarque en 1924 pour le Brésil : « *Nulle part au monde, je ne fus aussi frappé par la grandeur manifeste d'aujourd'hui et par la beauté immuable de l'activité humaine qu'en débarquant pour la première fois au Brésil.* »⁴⁸¹. Pour lui, la réalité et la grandeur de l'humanité sont deux valeurs qui ont définitivement fui le vieux monde, et qu'il

⁴⁷⁸ Stefan Zweig lui consacre un véritable hymne : *Le Brésil, Terre d'avenir* (1941) (Stefan Zweig, *Le Brésil, terre d'avenir*, traduit de l'allemand par Jean Longeville et Alain Mangin, *Brasiliens, ein Land der Zukunft*, (1941), Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1998.) et *Tristes Tropiques* (1955) (Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris : Plon, Terre humaine, 1955.) immortalisera la vision du Brésil de Claude Lévi-Strauss en devenant un best-seller anthropologique. Il y raconte comment il est devenu anthropologue dans les années 1930, et de quelle manière sa rencontre avec la tribu des bororos en Amazonie l'a interrogé sur la civilisation occidentale comme une manière d'être au monde, parmi d'autres insoupçonnées. Et c'est encore la civilisation occidentale qui est fustigée dans le livre de Stefan Zweig, qui dit toute son admiration pour le peuple brésilien en réaction à son profond dégoût d'assister impuissant à la décadence de la vieille Europe. Stefan Zweig délaisse sa plume d'écrivain pour lui consacrer un reportage. Il n'en fera pas de fictions, ne racontera pas d'histoires. Contraint à l'exil par la montée de l'idéologie nazie et antisémite dans son pays, et visionnaire quant à l'issue de celle-ci, il a tenté de trouver le réconfort d'une humanité encore possible, loin du déclin et de la décadence. Il l'écrit en 1940 et le publie l'année suivante. Il consacre d'ailleurs son dernier chapitre, et donc la dernière partie de son voyage à Belém dans un chapitre intitulé « *Vol vers l'Amazone.* ».

⁴⁷⁹ L'exploitation de l'Hévéa en Indonésie, Malaisie dans les années d'après-guerre fit l'objet à son tour de toute une littérature de voyage : *Malaisie* d'Henri Fauconnier publié en 1930, *Amok* de Stefan Zweig en 1922 et publié en France en 1927 mettent en scène les colons Européens et l'univers des riches exploitants.

⁴⁸⁰ Blaise CENDRARS et Jean MANZON, *Le Brésil : des hommes sont venus*, (1952), Paris : Gallimard, Folio, 2010., p. 101-103.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 53.

retrouve au Brésil. Il y a dans l'imaginaire du Brésil d'alors cette image d'un monde jeune, vitaliste, puissant, et tellement différent de cette Europe épuisée, payant le lourd tribut d'une guerre interminable, aux prises avec l'ascension des idéologies nazie et fasciste, et sur le point d'essuyer une grave crise économique. Le Brésil propose alors pour de nombreux écrivains un séduisant modèle de substitution.

Cette littérature interroge l'idée de civilisation en passant par le modèle expérimental des colonies. La littérature de l'entre-deux-guerres ne fait que refléter, à l'issue de l'expérimentation de ces modèles, que la civilisation est un mirage. Au-delà d'un regard critique sur la manière dont les Blancs ont colonisé ces terres, ils quittent ces lieux qui sont plus faits de désolation que d'apaisement. Le vieux mythe du paradis perdu est devenu un leurre dans la mesure où l'homme des années d'entre-deux-guerres s'est rendu compte que la civilisation est une illusion. Et la guerre, précisément, que ce soit dans *Amok*, *Malaisie*, *Voyage au bout de la nuit*, et même *Babylonische Wanderung* a brisé le miroir de la civilisation.

3.1.1.2. Questionnement d'un monde juste sans justice

Plus que d'interroger le concept de civilisation, Döblin à travers Conrad, questionne la possibilité d'un monde juste sans justice, car même si l'épisode de la guerre de 1914-1918 n'est pas cité explicitement, le constat fait par Conrad de la civilisation répond à une nouvelle logique irrationnelle : « *car il était clair que la seule chose tangible de l'époque, c'étaient les bataillons en marche [...] Lutter n'a pas de sens. Le monde est trop lourdement armé* »⁴⁸².

Conrad, en expérimentant la civilisation, découvre avec la même stupéfaction que les hommes sur le front en 1914 qu'une seule réalité s'impose désormais : le combat, les guerres, la violence. Si la civilisation est à ce point irrationnelle, l'est-elle au point de sombrer dans le nihilisme et l'absence totale de justice ? L'aboutissement de ce constat se manifeste dans la métamorphose de la figure de Georges, véritable allégorie satanique du mal, qui vient se battre à mort contre Conrad. Döblin, à travers le récit du combat, construit deux figures allégoriques mythiques : celle d'un dieu humanisé, Conrad, et celle d'une divinité malfaisante, Georges-Satan, qui aurait répandu le mal sur terre et dont l'« *œuvre effrayante*

⁴⁸² « Es war klar, daß das einzige, was in dieser Zeit greifbar vorging, die marschierenden Bataillone waren [...] Das Kämpfen hat keinen Sinn. Die Welt liegt in einer zu schweren Rüstung. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 650.

était là, debout, inébranlable, et déployait toute sa puissance. Il refusait l'héritage que Georges [...] lui avait légué »⁴⁸³.

Georges, « spéculateur cynique et partisan de la loi du plus fort [...] figure satanique et nihiliste »⁴⁸⁴, devient le Satan de la civilisation pour pointer en réalité le vide qui la caractérise. Il tient le discours des digressions historiques des massacres d'Urfa : l'homme ne tire pas parti de ses erreurs et s'enfonce dans la violence. Les colonisateurs dans *Amok* et *Malaisie* constatent cette même récurrence de la violence, et de l'ébranlement du modèle de civilisation face à la guerre. Georges incarne le discours défaitiste sur la civilisation contre lequel Conrad cherche finalement à se dresser : « Mais que personne ne vienne me dire que ce monde, qui désormais me possède et me broie, n'est qu'un néant vide et stupide. Il n'est pas cette idiotie que Georges m'a présentée »⁴⁸⁵.

Si Conrad reconnaît en Georges les traits de « Satan »⁴⁸⁶, c'est parce que comme le souligne Catherine Gouriou il

commence à comprendre les implications entre péché, vie et mort [...] Konrad prône sa foi en un monde juste et exige de Georg qu'il expie ses péchés, symbolisés par la violence et la démesure des villes comme Rome ou Paris. [...] Comme Franz Biberkopf, Konrad est encore déchiré entre sa volonté de comprendre le monde qui l'entoure et son refus d'accepter sa cruauté⁴⁸⁷.

Au terme de son voyage babylonien, Conrad accède à une compréhension de ce qu'est la civilisation, puisqu'il en a expérimenté les fondements. Conrad fait le constat que les villes en tant que tentative de création de lieux de vie possibles pour l'homme sont un échec de la civilisation : « Aussi grandes que soient les villes, aussi riches et splendides : rien - ne - peut - sortir - d'elles ! Rien ne peut sortir d'elles. Elles ne donnent rien. Nous y sommes perdus. Georges règne, je le vois. Je me suis fait nourrir par lui, autrefois. Son pouvoir est supérieur au mien. En ces villes, aussi splendides et riches qu'elles soient, il a établi son domicile. »⁴⁸⁸

⁴⁸³ « Der allmächtige Mann Georg lebte nicht mehr. Sein schreckliches Werk stand unerschüttert da und zeigte sein Leben. Die Erbschaft, die Georg ihm zugehört [...] lehnte er ab. », *Ibid.*, p. 650, traduction p. 618.

⁴⁸⁴ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l'« œuvre épique »*, ed. cit., p. 135.

⁴⁸⁵ « Das sage aber niemand, daß diese Welt, die mich nun hat und zerreibt, ein leeres dummes Nichts ist. Die Albernheit, die mir Georg vorgestellt hat, ist sie nicht. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 602, traduction p. 573.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 600, traduction, p. 571.

⁴⁸⁷ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸⁸ « So groß die Städte sind, so reich und herrlich sie sind : es – kann – nichts – aus – ihnen – kommen ! Es kann nichts aus ihnen kommen. Sie geben nichts. Wir sind hie verloren. Georg herrscht, ich sehe es. Ich habe mich einmal von ihm ernähren lassen. Er hat größere Gewalt als ich. In diesen Städten, so herrlich und reich sie sind, hat er seinen Wohnsitz aufgeschlagen. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 649, traduction p. 617.

Le projet d'exploration de Döblin questionne un modèle politique meilleur au sens large du terme par le biais de Georges, au début de l'anathème de Conrad « *l'essentiel dans le monde, c'est la justice. La justice, mets-toi ça dans le crâne. Et c'est pourquoi je veux qu'il expie, qu'il expie !* »⁴⁸⁹, mais aussi par le biais de Conrad, à la fin, qui y interroge de manière constante cette éthique : « *Et quelle est la réalité ? C'est à désespérer ! Est-ce là un monde juste ? Jamais je n'aurais cru qu'autant de friponnerie et de tromperie pût se rencontrer en un seul endroit* »⁴⁹⁰.

Conrad ne peut se résigner à accepter la cruauté du monde sans croire à la justice comme possible issue pour l'homme : « *Des exemples, historiques ou mythiques, figurent l'hésitation entre l'espoir ou la tentation du nihilisme : l'affaire Callas, symbole de l'injustice et de l'oppression la plus scandaleuse, mais, en même temps, témoignage de la lutte indomptable contre elles* »⁴⁹¹.

3.1.2. L'expérimentation de modèles de sociétés

Deux grands modèles de société ont vu le jour dans les années d'entre-deux-guerres : l'un en l'URSS et l'autre en l'Amérique capitaliste. L'URSS fascine et devient l'Eldorado des intellectuels. L'Allemagne nazie apparaît d'ailleurs pour beaucoup à la même époque comme une promesse. Les voyages idéologiques sont allés interroger des modèles politiques différents, justement car le nazisme et le communisme faisaient le panégyrique du progrès, alors même qu'il était mis en doute.

3.1.2.1. L'URSS

La lutte des classes promet alors les chemins de la liberté. Ainsi, les récits de voyage politiques dans les années d'entre-deux-guerres placent ce modèle comme objet d'études. Ces voyages sont le moyen d'expérimenter une forme inédite de société et de tenter de sortir d'une impasse sociale : quelle façon d'être au monde une fois refusés les modèles imposés ? Les écrivains voyageurs fervents communistes épousent la démarche d'expérimentation d'une

⁴⁸⁹ « das größte auf der Welt ist die Gerechtigkeit. Die Gerechtigkeit, präg dir da sein. Und darum soll er büßen, büßen », *Ibid.*, p. 139, traduction, p. 147.

⁴⁹⁰ « Und wie gehts hier wirklich zu ? Es ist zum verzweifeln ! Soll da seine richtige Welt sein ? Ich hätte nie geglaubt, daß sich soviel Gaunerei und Schwindel an einen Ort zusammendrängt », *Ibid.*, p. 183, traduction p. 186.

⁴⁹¹ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l'œuvre épique*, ed. cit., p. 135.

façon d'être au monde et de vérifier la validité du système. Céline a lui-même réalisé le voyage et en a fait le récit dans *Mea Culpa* publié en 1936.

André Gide part en 1936 en URSS et raconte son périple dans *Retour de l'URSS*⁴⁹² (1936). Albert Londres publie un reportage romancé sous le titre *Dans la Russie des Soviets*⁴⁹³ (1920). Panaït Istrati part en URSS en compagnie de Nikos Kazantzakis et s'en inspire dans un pamphlet plein de désillusion : *Vers l'autre flamme, après seize mois dans l'URSS*⁴⁹⁴ (1929). Pour reprendre une expression de François Hourmant, ils entreprennent un « voyage au pays de l'avenir radieux »⁴⁹⁵.

Panaït Istrati avertit d'ailleurs son lecteur, son reportage en URSS ne sera pas un récit de voyage à proprement parler :

Il ne faut pas attendre que je raconte en détail et d'une manière pittoresque, ainsi que cela en vaudrait sans doute la peine, tout ce que j'ai parcouru, vu, senti, pensé entre le 15 Octobre 1927, date de mon départ de Paris, et le 15 Février 1929, date de mon retour. Cela ne m'est pas possible, pour plusieurs raisons, dont la plus forte, c'est que je n'ai plus cœur à le faire. Je suis allé là-bas avec des pensées et des élans qui en route ont sombré⁴⁹⁶.

Et beaucoup d'intellectuels comme Gide se sont retrouvés pris dans le mensonge et l'ignorance ou plutôt, la méconnaissance de l'objet qu'ils soutenaient.

En 1931, au début de son adhésion au communisme Gide déclare le 27 Juillet : « *Je voudrais crier très haut ma sympathie pour la Russie ; et que mon cri soit entendu, ait de l'importance. Je voudrais vivre assez pour voir la réussite de cet énorme effort ; son succès que je souhaite de toute mon âme, auquel je voudrais travailler* »⁴⁹⁷. À son retour, dans son livre *Retour de l'URSS* : « *Il était donc une terre où l'utopie était en passe de devenir réalité* »⁴⁹⁸.

⁴⁹² André GIDE, *Retour de l'URSS ; suivi de Retouches à mon « Retour de l'URSS »*, (1936, 1937), Paris : Gallimard, Folio, 2009.

⁴⁹³ Albert LONDRES, *Dans la Russie des Soviets*, (1920) In *Câbles et Reportages* (pp. 516-573), Paris : Arléa, 1993.

⁴⁹⁴ Panaït ISTRATI, *Vers l'autre flamme, après seize mois dans l'URSS* (1929) In *Œuvres T. III* (pp. 451-596), traduit du roumain par Linda Lê, Paris : Phébus, Libretto, 2006.

⁴⁹⁵ François HOURMANT, *Au pays de l'avenir radieux : voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris: Aubier, Collection historique, 2000.

⁴⁹⁶ Panaït ISTRATI, *op. cit.*, p. 481.

⁴⁹⁷ André GIDE, *Retour de l'URSS ; suivi de Retouches à mon « Retour de l'URSS »*. *ed. cit.* p. 277.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

Gide est parti en gardant en tête l'idée de rédiger un texte plein d'enthousiasme. Il a dû se résigner à revenir sur ce projet et crier avec honnêteté, sa déception⁴⁹⁹.

Ces voyages vers un modèle expérimental de société visent plus à interroger un monde meilleur qu'un ailleurs.

Cette démarche rencontre les enjeux de Céline et Döblin dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*, qui rend compte de cette dynamique d'époque de l'expérimentation de modèles nouveaux.

Dans le récit de son voyage en URSS, Céline reconnaît que cette quête était existentielle, et servait plutôt à affronter la condition humaine, celle de l'homme confronté à lui-même, et obsédé par cette question obsédante : comment être un homme ?

C'est éluder la vraie question, la seule, l'intime, la suprême, celle qu'est tout au fond de tout bonhomme, dans sa viande même, dans son cassis et pas ailleurs !... Le véritable inconnu de toutes les sociétés possibles ou impossibles... Personne de ça n'en parle jamais, c'est pas « politique » ! C'est le tabou colossal !... La question « ultime » défendue ! Pourtant qu'il soit debout, à quatre pattes, couché, à l'envers, l'Homme n'a jamais eu, en l'air et sur terre, qu'un seul tyran : lui-même !⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Un dossier de presse complet sur le site Gidiana.net répertorie tous les articles de presse des quotidiens de l'époque, *Vendredi*, *Gringoire*, *Le Figaro*, *Marianne* qui ont réagi à la sortie du livre *Retour de l'URSS* et *Retouches à mon Retour de l'URSS*. Nous en avons retiré quelques dates marquantes de la chronologie de sa réception. De son *Retour de l'URSS*, Gide ne tarde pas à écrire sa grande déception. Le 6 Novembre 1936 l'avant-propos de son *Retour de l'URSS* paraît dans *Vendredi* (*Vendredi* est le « journal des écrivains favorables au Front populaire » (Michel WINOCK, *Le siècle des intellectuels*, Paris : Seuil, Points, 1999., p. 334) qui se crée en 1935.), et c'est le 13 Novembre que paraîtra le livre. Les réactions ne se font pas attendre, et ce sera dans la presse une véritable joute verbale qui se livrera durant de longs mois relancées par les *Retouches à Retour d'URSS* parues en juin 1937 relanceront le débat. Le succès de la discussion résonne d'autant plus qu'il y aura neuf tirages en l'espace d'à peine un an, il se vendra à près de 150000 exemplaires, et sera traduit en 15 langues. Le premier article critique paraîtra le lendemain, 14 Novembre dans le *Figaro Littéraire* notamment, soit le lendemain de sa sortie, c'est dire si les notes de voyage de Gide étaient attendues ! Jusqu'en Mars paraîtront différents articles de presse, et surtout de nombreuses « lettres à Gide » d'auteurs occupant le premier plan de la scène intellectuelle française et européenne. Les débats publics se désolidarisent des propos de Gide, et le soutiennent rarement.

L'auteur semble assister, dans une sorte de simultanéité, aux pièges que tend le régime, dans quelle prison mentale on veut l'enfermer. La voix du reporter-Gide émerge encore de la structure même du texte : l'absence de scénarisation, l'écriture comme au fil du voyage, la recherche d'un style épuré de tout ampoulage littéraire. Le regard du reporter permet d'établir la distance suffisante entre le réel du Régime soviétique que le réseau devait soutenir, et le réel vu par Gide, soupçonneux. Il pointe du doigt la distance entre le réel contenu de la vitrine qu'on a voulu lui montrer et son réel, résultat de son analyse et de son regard. C'est la distance prise, la distance du regard qui permet au lecteur de comprendre la représentation que Gide veut en donner.

Un espace de réflexion est créé textuellement. Un espace, où comme Victor Serge l'avait préconisé : on a les yeux ouverts. Victor Serge a été un farouche dénonciateur de la politique de Staline et fut membre de l'opposition de gauche de Trostky. Il fut à la suite de cela envoyé pendant trois ans dans un goulag de l'Oural. Michel Winock relate cet épisode de l'Histoire de L'URSS dans « Les années Gide » dans *Le siècle des intellectuels*. Victor Serge fut libéré en 1936 grâce à Romain Rolland qui intercédait en sa faveur, et par la suite, en exil, il n'eut de cesse d'écrire sa vérité sur Staline et cette URSS, et de conseiller de garder les yeux ouverts sur le régime en place.

⁵⁰⁰ André GIDE, *Retour de l'URSS* ; suivi de *Retouches à mon « Retour de l'URSS »*, ed. cit. p. 341.

Pour Céline, l'Homme est au centre de cette expérimentation de sociétés « *possibles ou impossibles* » et fait de tout possible, une illusion. Son voyage dans les arcanes de la société soviétique conforte l'anti-rousseauisme célinien du Bardamu dans les colonies, dans les campagnes, en Amérique ou dans les banlieues.

L'imaginaire d'une société de substitution, promettant un monde meilleur, catalyse le discours anti-rousseauiste chez Céline : son idée force étant que tout modèle valable en théorie sera fatalement invalidé par l'homme, puisqu'il est son propre tyran. Cette pensée nihiliste et pessimiste est à la base de son raisonnement sur le monde.

Qu'il s'agisse des villes - « *il existe certains coins comme ça dans les villes, si stupidement laids qu'on y est presque toujours tout seul* »⁵⁰¹ - ou de la campagne - « *Moi d'abord la campagne, faut que je le dise tout de suite, j'ai jamais pu la sentir, je l'ai toujours trouvée triste, avec ses bourbiers qui n'en finissent pas, ses maisons où les gens n'y sont jamais et ses chemins qui ne vont nulle part* »⁵⁰² - ces modèles invalident toujours les tentatives de l'homme à créer un monde vivable.

Georges relaie ce discours dans *Babylonische Wanderung* en se faisant le garant d'une pensée nihiliste qui anéantit tout espoir d'une société meilleure : « *Ici, c'est le règne de la force. C'est celui qui possède la plus grande force qui gouverne et fixe l'ordre auquel les autres se soumettent, et ils l'admettent sans plus de façon. C'est la puissance seule qui fait, agit, règne, pourquoi faudrait-il avoir peur de le dire, c'est elle qui crée l'ordre, la justice, et c'est cela le sang dont tu parles* »⁵⁰³. Georges sert de contrepoint nihiliste et anarchiste au discours de la possibilité d'un modèle meilleur.

3.1.2.2. Le fordisme

La seconde partie de l'expérimentation du modèle américain par Bardamu est celle du fordisme⁵⁰⁴. Le fordisme, au même titre que le modèle soviétique en URSS, a relevé de

⁵⁰¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 79.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰³ « Wer die größte Kraft hat, regiert und bestimmt die Ordnung bei den andern, und das erkennen sie auch ohne weiteres an. Die Gewalt allein tut, handelt, herrscht, warum soll man sich fürchten, es zu sagen, sie schafft Ordnung, Gerechtigkeit, und da hast du das Blut, von dem du redest », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 587, traduction p. 561.

⁵⁰⁴ Ce dernier a tenu lieu de véritable utopie travailliste, et a même inspiré *Le Meilleur des Mondes* d'Aldous Huxley.

l'expérimentation sociale. En réalité, Bardamu fait à Détroit⁵⁰⁵ l'expérience d'une utilisation esclavagiste, systématique⁵⁰⁶ du corps du travailleur⁵⁰⁷ dans les usines de Ford.

L'Amérique apparaît comme le « *laboratoire de la modernité* »⁵⁰⁸ et le modèle du fordisme a particulièrement marqué les esprits, à commencer par celui de Bardamu qui raconte sa découverte du « *socialisme blanc* »⁵⁰⁹.

Ce qui contribua au plus haut point à l'engouement des Européens pour Ford, c'est qu'il affirmait que la solution des problèmes de l'époque n'était plus de nature politique. Il convenait, selon lui de laisser l'activité productive s'exercer librement pour parvenir à un état de prospérité générale qui supprimerait les foyers d'opposition. Au-dessus de l'affrontement entre capitalisme et communisme, Ford semblait ouvrir la voie à un « socialisme blanc » qui réaliserait le bien-être général par l'élévation continue du pouvoir d'achat et ceci sans toucher aux fameux rapports de production et en faisant l'économie de la révolution. L'état que Ford dénonce comme une machinerie superflue et parasitaire, ne jouerait aucun rôle dans cette évolution qui serait l'œuvre des seuls agents du Progrès : les capitalistes, les ingénieurs et tous les « travailleurs-consommateurs »⁵¹⁰.

Pour Bardamu, l'Amérique incarne avant tout la lumière : que ce soit les lumières de Broadway, du dollar ou encore des rues mythiques de Manhattan d'une ville qui ne dort jamais car il n'y fait jamais nuit.

S'il s'agit de retrouver dans les colonies une innocence perdue, de survivre à une première crise de doute de l'entreprise coloniale et d'instiller dans l'imaginaire la possibilité d'un renouveau du sentiment colonial en perte de vitesse ; et si l'URSS, en tant que modèle expérimental, a instillé l'idée d'un renouveau politique et social, l'Amérique capitaliste charrie sa part d'espoirs.

Ainsi que le souligne Jean Clair :

⁵⁰⁵ Céline avait été engagé par la fondation Rockefeller en tant que médecin hygiéniste pour travailler à la SDN.

⁵⁰⁶ L'homme machine ou l'homme en série surgit comme figure moderne dans l'art cinématographique : dans *Les temps modernes* ou *Modern Times* (1936), l'homme comme partie intégrante d'un tout, d'une masse dans les films d'Eisenstein *La ligne générale* (1929).

⁵⁰⁷ Ford s'est inspiré des travaux de Taylor. Tout deux se sont basés sur une division horizontale qui consistait à décomposer le processus de production d'un bien en une suite de tâches simples confiées chacune à un ouvrier spécialisé. Ils ont ainsi identifié la manière la plus efficace de découper le travail. Chargés de cette mission, les ingénieurs ont chronométré chaque mouvement élémentaire, ont éliminé les temps inutiles, étudié les meilleurs outils pour réaliser chaque mouvement, défini un temps optimal pour chaque stade de production, et rédigé les recettes de fabrication. Le Taylorisme avait pour objet l'Organisation Scientifique du Travail (OST), et pour crédo *The One Best Way* (la meilleure façon de produire). Ford s'est appuyé sur le taylorisme pour en faire une manière de travailler plus efficace et plus productive. Le fordisme a déshumanisé le travail et l'ouvrier en instaurant le travail à la chaîne. C'est tout ce système qu'a découvert Bardamu à Détroit.

⁵⁰⁸ Michel COLLOMB, *La Littérature Art Déco : sur le style d'époque*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1987., p. 69.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

New-York, terre promise : le cliché est connu. Mais le fait est : dans les années dix, c'était vers le vieux continent que les artistes américains allaient quêter un savoir. Pour un Marcel Duchamp qui, en 1915, s'est embarqué pour New-York, combien de Hopper, précédemment, sont venus sur les bords de la Seine s'initier aux gris roses de Manet, de Maurer et de Morgan Russell venus suivre les cours d'Henri Matisse ?... Après l'électrochoc de l'Armory Show, le mouvement s'inverse : New-York devient ce fantastique chantier où les énergies les plus vives du Vieux Monde viendront s'employer, et parfois se perdre⁵¹¹.

Céline et Döblin rendent compte de cette intuition de la nécessité d'un renouveau par le mythe colonial en Afrique, le mythe américain à New-York, le mythe d'une nouvelle Babylone dans toutes les autres villes que Conrad visite. Pour Bardamu, chaque élan profond est ramené à la trivialité la plus grande et pour lui, de la même façon que « *l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches* »⁵¹², sa passion pour le nouveau monde est inspirée par les fesses de Lola : « *je reçus tout près du derrière de Lola le message d'un nouveau monde* »⁵¹³. Céline ironise sur la validité de ce mythe du renouveau.

Le fordisme était le relais d'une voix américaine tournée vers le social. Bardamu fait le procès de cette tentative, qui au même titre que le communisme s'est fait passer pour la caution du peuple et dont le discours s'est effondré dans la pratique. Le discours social s'est effacé au profit d'un discours de négation de l'humain : « *vous n'êtes pas venu ici pour penser, mais pour faire les gestes qu'on vous commandera d'exécuter... Nous n'avons pas besoins d'imaginatifs dans notre usine. C'est de chimpanzés dont nous avons besoin... Un conseil encore. Ne nous parlez plus jamais de votre intelligence ! On pensera pour vous mon ami !* »⁵¹⁴. L'argumentation du procès de Bardamu tient au fait que le discours social est aux antipodes de sa promesse, l'individu est déshumanisé, comparé à un animal, une machine « *on en devenait machine aussi soi-même* »⁵¹⁵ mais pas un homme.

Pour Céline, communisme et capitalisme reposent sur les mêmes mensonges et sur le même mépris de l'humain, et ainsi, son anti-rousseauisme refait surface. Et à cela non plus, il ne veut pas adhérer : « *J'veux rentrer en France que je lui dis, j'en ai assez vu comme ça* »⁵¹⁶. Cette déclaration d'un Bardamu harassé rappelle l'attitude déçue de Conrad en arrivant à

⁵¹¹ Jean CLAIR, *op. cit.*, p. 37-38.

⁵¹² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 8.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 54.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 233.

Paris à la fin de son périple : « *En jouant familièrement sur les mots, on pourrait dire que de l'Orient, Döblin en est revenu.* »⁵¹⁷.

3.1.2.3. Le modèle capitaliste : mise en scène du pouvoir de l'argent

Bardamu arrive à New-York chargé d'espoir, il pense pouvoir s'affranchir de son passé, de ses erreurs, de ses échecs et imagine un recommencement. Mais c'était sans compter sur ses compagnons de voyage, dont le regard contient la lucidité et le scepticisme qu'il éprouvera plus tard à ses dépens : « *Va ! Mais on te prévient encore : t'as pas des bons goûts pour un pouilleux ! C'est ta fièvre qui te rend dingy ! T'en reviendras de ton Amérique et dans un état pire que nous !* »⁵¹⁸. New-York n'est qu'une « parenthèse enchantée » dans son périple. Cette grande ville sera prise pour responsable des changements sur l'homme. Et quelques déceptions plus tard : « *En y pensant je m'avouai qu'ils avaient eu raison les autres, de l'Infanta Combitta, je m'en rendais compte, avec l'expérience, je n'avais pas des goûts sérieux pour un miteux. Ils avaient bien fait les copains de la galère de m'engueuler* »⁵¹⁹. Bardamu observe et expérimente ce que de vieilles connaissances y sont devenues. Bardamu avait rencontré Lola en revenant de la guerre. Jeune Américaine vivant à Paris, il l'avait fréquentée en revenant du front avant de s'embarquer pour l'Afrique :

Pour ma part, je n'avais plus à me plaindre. J'étais même en train de m'affranchir par la médaille militaire que j'avais gagnée, la blessure et tout. En convalescence, on me l'avait apportée la médaille, à l'hôpital même. Et le même jour, je m'en fus au théâtre, la montrer aux civils pendant les entractes. Grand effet [...] c'est même à cette occasion, qu'au foyer de l'Opéra-comique, j'ai rencontré la petite Lola d'Amérique et c'est à cause d'elle que je me suis tout à fait dessalé⁵²⁰.

Ce sentiment de solitude et de dépersonnalisation dans la grande ville moderne et capitaliste est récurrent dans la littérature de voyage. Et cela en dit long sur la figure du voyageur à l'heure de l'industrialisation et de la marche du progrès. Le New-York de Bardamu incarne tout d'abord le brillant, la réussite et l'argent : « *Quelle découverte ! Quelle Amérique ! Quel ravissement ! Souvenir de Lola ! Son exemple ne m'avait pas trompé ! C'était vrai !* »⁵²¹.

⁵¹⁷ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, voyage retour. A propos de *Voyage babylonien*, d'Alfred Döblin », *ed. cit.*

⁵¹⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 186.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 193.

Mais ses retrouvailles avec Lola lui permettent surtout un retour sur lui-même, si elle a changé, c'est sa propre condition qu'elle semble cruellement pointer du doigt : « *L'existence, ça vous tord et ça vous écrase la face. À elle aussi ça lui avait écrasé la face mais moins, bien moins. Les pauvres sont fadés. La misère est géante, elle se sert pour essuyer les ordures du monde de votre figure comme d'une toile à laver.* »⁵²².

Alors qu'il se sentait d'égal à égal avec elle à Paris, dans sa vie passée pendant la guerre, il est devenu l'ami de son domestique⁵²³. De l'autre côté de l'Atlantique, ils appartiennent désormais à deux sphères diamétralement opposées. New-York, l'empire de l'argent et du capitalisme a bâti un mur infranchissable entre eux : « *elle était riche, me confia-t-elle, et dépérissait de ne pouvoir se dévouer à un petit enfant* »⁵²⁴. Bardamu, alors fraîchement débarqué, n'a pas assez d'argent pour se nourrir ni pour payer son hôtel qu'il quitte d'ailleurs sans régler la note.

Pour Lola la New-Yorkaise, tout s'achète. N'ayant pas d'enfants, Lola se procure l'affection d'un enfant et de sa mère : « *La mère, après ces bonnes paroles encourageantes se confondit en remerciements et en larmoiements. Elle reçut en même temps une petite liasse de dollars verts qu'elle enfouit dans son corsage comme un billet doux.* »⁵²⁵ ; elle achète également le diagnostic rassurant de médecins concernant le cancer de sa mère : « *Mais pourtant, Ferdinand, ils m'ont assuré qu'elle guérirait les spécialistes ! Pour le pognon, Lola, il y aura heureusement toujours de très grands médecins...* »⁵²⁶ ; et finalement s'offre la tranquillité et le droit de ne plus revoir Ferdinand, cet imposteur d'un passé dont elle ne veut plus : « *Prenez ! Tenez ! fit-elle, tout à fait excédée, voilà vos cent dollars et foutez-moi le camp et ne revenez jamais, vous m'entendez : jamais !... Out ! Out ! Out ! Sale cochon !...* »⁵²⁷. Après l'Afrique, la grande ville lui enseigne le sens du vide : celui de l'argent et du capitalisme.

Si pour Stendhal dans *Voyage en Italie*, l'Italie incarne alors la quintessence de l'esprit du XIX^{ème} siècle, l'apogée de la pensée et de la grâce, l'incarnation du « mieux », New-York,

⁵²² *Ibid.*, p. 217.

⁵²³ « Son nègre se remit soudain à se trémousser. Ça le reprenait. Nouvel ami, il entendait me gaver de gâteaux, me barder de cigares. [...] Quand Lola revint enfin de ses courses, elle nous retrouva ensemble au salon, en pleine fumée et rigolade. Elle fit mine de ne s'apercevoir de rien. Le nègre décampa prestement, moi, elle me ramena dans sa chambre. », *Ibid.*, p. 217.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 222.

Paris, Londres sont sans doute ce que le début du XX^{ème} siècle porte de plus abouti en terme de progrès.

La progression de Bardamu en Amérique évoque également le même mouvement de chute depuis les lumières de Broadway jusqu'aux bas-fonds des rames de tramway dans la nuit de Détroit :

A la sortie du cinéma je montais dans un tramway, par-ci par-là, et j'excursionnais dans la nuit. Après deux heures sonnées montaient les voyageurs timides d'une espèce qu'on ne rencontre guère avant ou après cette heure-là, si pâles toujours et somnolents, par paquets dociles, jusqu'aux faubourgs. [...] Ils semblaient moins inquiets que nous autres, gens de la journée. Peut-être parce qu'ils étaient parvenus, eux, tout en bas des gens et des choses⁵²⁸,

ou dans la nuit new-yorkaise

D'un grondement périodique les murailles tremblaient du côté de ma fenêtre. Passage du métro aérien. Il bondissait en face, entre deux rues, comme un obus, rempli de viandes tremblotantes et hachées, saccadait à travers la ville lunatique de quartier en quartier. On le voyait là-bas aller se faire trembler la carcasse juste au-dessus d'un torrent de membrures dont l'écho grondait encore bien loin derrière lui d'une muraille à l'autre, quand il l'avait délivré à cent à l'heure⁵²⁹.

Par la confrontation sans transition de l'Afrique à la modernité intimidante de l'Amérique, Bardamu mesure toute la distance entre deux humanités : « *Il y a un moment entre deux humanités où l'on en arrive à se débattre dans le vide* »⁵³⁰.

Après avoir expérimenté les affres de l'impérialisme, Bardamu se dirige vers une autre forme de pouvoir : le capitalisme. Autre pan primordial et incontournable de l'Histoire du monde de l'entre-deux-guerres, Bardamu fera l'expérience des grandes villes incarnant un monde nouveau, un regard vers les possibles. New-York et Détroit incarnent pour lui le fantasme de la richesse : un monde vertical.

Pour Bardamu, il y a d'abord l'Amérique lumineuse, le New-York moderne incarnation de la légèreté et de la nouveauté. New-York chez Céline n'est pas fictif mais rend compte de cet imaginaire du renouveau. Bardamu se laisse même aller à un de ses rares moments d'exaltation : « *Je touchais au vif de mon pèlerinage. Et si je n'avais point souffert en même temps des continuels rappels de mon appétit, je me serais cru parvenu à l'un de ces moments*

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 198.

de surnaturelle révélation esthétique. »⁵³¹. Dans cette partie du voyage, il a la sensation de parvenir à ce qu'il cherchait. Et pour lui, le Paradis réside dans l'impression que lui donne le Nouveau Monde d'échapper à sa nuit : « *Les beautés que je découvrais, incessantes, m'eussent avec un peu de confiance et de confort ravi à ma condition trivialement humaine. Il ne me manquait qu'un sandwich en somme pour me croire en plein miracle.* »⁵³².

Outre la ville du Dollar, New-York est encore la fourmilière où Bardamu éprouve le paradoxe du sentiment de solitude plus grand que dans les jungles africaines, car comme le souligne Henri Godard, c'est justement « *parce qu'il s'y sent toujours aussi indésirable et menacé, [qu'il] fait immédiatement le rapprochement avec la forêt* »⁵³³.

La visite de New-York passe pour Bardamu par l'évocation de lieux mythiques et emblématiques comme Ellis Island - « *Demain, on vous essayera sur les émigrants d'en face à Ellis Island au service des douches !* »⁵³⁴ -, Broadway - « *comme si j'avais su où j'allais, j'ai eu l'air de choisir encore et j'ai changé de route, j'ai pris sur ma droite une autre rue, mieux éclairée « Broadway » qu'elle s'appelait* »⁵³⁵ -, ou encore Manhattan - « *c'était le quartier précieux, qu'on m'a expliqué plus tard, le quartier pour l'or : Manhattan* »⁵³⁶.

Dans un premier temps, tout est brillant et lumineux.

À quelques siècles de distances, l'Amérique, étape du voyage de *Candide ou l'Optimiste* (1759), représente un véritable Eldorado, un lieu hautement évocateur d'espérances, de richesse et de gloire, et enfin de bonheur. Pour Candide, l'Amérique est le continent utopique qui surpasse même la Westphalie tant vantée par son précepteur Pangloss : « *Ceci est bien différent de la Westphalie et du château de monsieur le baron : si notre ami Pangloss avait vu l'Eldorado, il n'aurait plus dit que le château de Thunder-ten-Tronckh était ce qu'il y avait de mieux sur la terre ; il est certain qu'il faut voyager* »⁵³⁷.

Les villes modernes jouent un rôle primordial dans l'imaginaire du progrès, elles sont le berceau de la science et de l'industrialisation. Véritables centres névralgiques de l'activité humaine, elles catalysent les élans positivistes.

Dans un récit contemporain du *Voyage au bout de la nuit*, Paul Morand dépeint New-York dans un guide de voyage romancé. Il ne raconte pas un New-York absolu, mais bien le New-

⁵³¹ *Ibid.*, p. 193.

⁵³² *Ibid.*, p. 193.

⁵³³ Henri GODARD, « Le mythe du voyage », *ed. cit.*, p. 46.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁵³⁷ VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, (1759), Paris : Garnier-Flammarion, G.F., 2007., p. 90.

York des années 1930. L'ambiguïté du pluriel du titre *Venises* souligne cependant l'ouverture non pas seulement d'un lieu, mais d'un espace-temps. Le voyage dynamise la rencontre et l'imaginaire car Bardamu recherche un lieu où il saura être au monde, il ne fait pas un voyage, comme Morand, de pur tourisme.

New-York est un lieu où le mythe américain du nouveau départ s'effondre. Bardamu y fait retour sur son passé avec Lola, dont il va exploiter la faiblesse et la misère sentimentale :

Elle était riche me confia-t-elle, et dépérissait de ne pouvoir se dévouer à un petit enfant. Tous les ouvrages de puériculture elle les avait lus et surtout ceux qui lyrissent à en pâmer les maternités, ces livres qui vous libèrent si vous les assimilez entièrement de l'envie de copuler, à jamais. A chaque vertu sa littérature immonde. Puisqu'elle avait envie de se sacrifier exclusivement à un « petit être » je jouis donc de malchance, moi. Je n'avais à lui offrir que mon gros être qu'elle trouvait absolument dégoûtant. Il n'existe en somme que les misères bien présentées pour faire recette, celles qui son bien préparées par l'imagination⁵³⁸.

Il sera finalement contraint de quitter la ville pour gagner sa vie à Détroit, sorte d'envers sombre du New-York capitaliste et lumineux.

C'est à Bagdad que Conrad découvre le pouvoir de l'argent, dans une scène qui ne manque pas de saveurs. Les trois Babyloniens ayant pris connaissance d'un trésor « *veulent devenir chasseurs de trésor* »⁵³⁹. L'argent révèle deux choses sur la nature humaine : il rend cupide « *on ne doit pas poser trop de questions ! Quand quelqu'un veut acheter quelque chose, on l'accorde* »⁵⁴⁰ et voleur. Toutes les personnes mises dans la confiance de ce trésor, bien qu'ayant signé un contrat pour que le partage soit respecté sont soupçonneuses ou voleuses si bien que Georges et Conrad sont volés et accusés de vol en même temps : en un mot « *pitoyable* »⁵⁴¹.

Si les villes comme Bagdad et New-York sont faites de lumière et de possibles, elles se révèlent aussi décevantes que ce qu'ils avaient connu auparavant.

Céline et Döblin interrogent le modèle capitaliste et veulent juger son apport pour l'homme et la civilisation. Mais au-delà, le caractère aléatoire de leur quête interroge la notion de destinée du voyageur et du héros.

⁵³⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 218.

⁵³⁹ « wollen gemeinsam Schatzgräber werden », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 169, traduction p. 177.

⁵⁴⁰ « Man soll nicht zuviel fragen ! Wenn einer etwas kaufen will, soll man es ihm geben », *Ibid.*, p. 169, traduction p. 176.

⁵⁴¹ « erbärmlich », *Ibid.*, p. 178, traduction p. 180.

Dans la tradition du récit de voyage initiatique, chaque étape est un temps d'apprentissage qui vient remplir à un moment précis le vide existentiel du héros. Or il semblerait que les destinations soient plus décevantes que riches d'enseignements.

Sous le couvert de la critique de la modernité, Döblin et Céline font l'exposé du vide existentiel du voyageur moderne. Le voyage dans les villes permet de redessiner la posture de l'homme moderne face au monde.

Marie-Christine Bellosta souligne la ressemblance entre *Candide* et *Voyage au bout de la nuit*, et si les deux récits entament leur voyage avec la description de la guerre, elle rappelle que « *c'est toujours du Mal qu'il s'agit, mais chaque siècle s'interroge selon ses enjeux : Voltaire faisait parler physiciens et métaphysiciens, Céline, au siècle du marxisme et de la psychanalyse, fait discourir sur l'histoire (Princhard, Parapine) et sur la pathologie mentale (Bestombes et Baryton).* »⁵⁴².

L'argent et le capitalisme sont des symboles associés au développement économique et social des grandes villes. Dans une peinture de l'homme face à la morale de l'argent, Céline et Döblin choisissent d'en montrer l'aspect avilissant sur l'homme.

Le voyage aux Etats-Unis expérimente le récit de voyage de l'aventurier intéressé par l'enrichissement rapide : Bardamu va tenter sa chance en Amérique, et entend faire fortune. D'autre part, Détroit occupe une position centrale dans le livre, car ce lieu est le point culminant de son expérience à l'étranger. L'argent dans *Babylonische Wanderung* incarne une faiblesse inhérente à l'humanité à laquelle Georges cède :

C'est alors qu'il découvrit l'argent et se mit à s'en occuper consciencieusement et systématiquement. Il voyait en lui un vrai cadeau du ciel. Car il avait remarqué deux particularités le concernant : c'est petit et la plupart des gens l'ont sur eux. Il restait seulement à déterminer où, et dès lors le chemin des vivres serait tout trouvé. Georges était adroit, il avait appris à cacher ses pensées. Quelques jours de présence dans Bagdad, la capitale fort aisée aux cent cinquante mille habitants, dont dix mille Chrétiens, cinquante mille Juifs, suffirent pour le décider à emprunter une fois pour toutes le chemin de la nourriture en faisant le détour par l'argent. De la sorte, il surmonta définitivement ses préventions à l'égard de la ville. Et le chemin que l'on prend une fois, on le prend souvent. « L'homme est fait de choses ordinaires et l'habitude, il la nomme sa nourriture. » Nous le savons. De là le mot : « Prends garde au début ! » Et d'où nous vient cet avertissement ? De la nature elle-même, qui a, très sagement, placé certains

⁵⁴² Marie-Christine BELLOSTA, *op. cit.*, p. 20-21.

blocages au début, ce dont témoigne l'adage : « Tout début est difficile », à quoi nous ajoutons : « La fin plus encore. »⁵⁴³.

L'argent associé à la duperie et à la vénalité dégrade la nature humaine.

Céline consacre un large chapitre à l'expérience de Bardamu dans les usines Ford de Détroit. Il s'agit de la seconde étape de son voyage aux Etats-Unis qui succède à la déception d'un New-York trop froid, aux promesses réduites à néant : « où m'assurait-on l'embauche était facile dans maints petits boulots pas trop prenants et bien payés »⁵⁴⁴. Bardamu revoit donc ses objectifs à la baisse en acceptant un travail moins rémunéré et non plus un travail lui assurant la gloire et la richesse. Il est obligé de revoir ses projets et de travailler pour subsister. Là où New-York incarnait un capitalisme triomphant, Détroit représente le monde des usines et du travail à la chaîne, l'envers du décor en somme. C'est de Détroit que vient l'argent, qui fructifie et fait de New-York une ville lumière qui fascine le monde.

Si chez Jules Verne, la machine du monde industriel permet l'exaltation d'un voyage et des découvertes scientifiques, le monde qu'entrevoit Céline est une réelle déception : « C'est donc ici que je me suis dit... C'est pas excitant... C'était même pire que tout le reste. »⁵⁴⁵.

L'usine dans laquelle échoue Bardamu est un modèle de cosmopolitisme qui témoigne de l'émigration européenne aux USA : un Yougoslave - « Il était venu de Yougoslavie, ce brebis, pour se faire embaucher. »⁵⁴⁶ - un Russe qui avait auparavant tenté sa chance dans des affaires louches aux quatre coins de la France - « Il parlait bien le parisien ce Russe à cause qu'il avait été « taxi » pendant des années et qu'on l'avait vidé après une affaire de cocaïne à Bezons et puis en fin de compte qu'il avait joué sa voiture au zanzi avec un client à Biarritz et qu'il avait perdu. »⁵⁴⁷.

⁵⁴³ « Da entdeckte er das Geld und nahm sich seiner mit Bewußtsein und systematisch an. Er sah in ihm ein wirkliches Geschenk des Himmels. Denn er bemerkte zweierlei an ihm : es ist klein, und die meisten Menschen tragen es bei sich. Es galt nur zu ermitteln, wo sie es trugen, dann war der Weg zu den Lebensmitteln gefunden. Georg war gewandt, er hatte gelernt, seine Gedanken zu verstecken. Wenige Tage Anwesenheit in der von 150000 Menschen, darunter 10000 Christen, 50000 Juden, bevölkerten Hauptstadt Bagdad, die über großen Wohlstand verfügt, genügten, um Georg zu veranlassen, den Weg zu den Lebensmitteln ein für allemal auf dem Umweg über das Geld einzuschlagen. Die Stadtfeindliche Stimmung hatte er damit endgiltig überwunden. Und welchen Weg man einmal beschritten hat, den geht man oft. « Aus Gemeinem ist der Mensch gemacht und die Gewohnheit nennt er seine Amme. » Wir wissen es. Darum gilt auch der Satz : « Hüte dich vor dem Anfang ! » Und wer warnt uns so ? Die Natur selber, sie ht, sehr weise, in den Beginn gewisse Hemmungen gelegt, wofür das Wort « Aller Anfang ist schwer » zeugt, dem wir hinzufügen : « Das Aufhören noch mehr. » », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 298, traduction p. 301.

⁵⁴⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 222.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 224.

3.1.3. De modèles de société à des modèles d'homme

Les modèles expérimentés par les deux protagonistes ont mis en évidence un discours commun d'un certain tragique de l'existence, qu'ils tenteraient de déjouer par le biais de l'expérimentation. Nous l'avons vu, ils sont l'écho du discours de l'homme des années d'entre-deux-guerres sur le monde et la place de l'homme.

Döblin, à l'instar de Céline ne fige pas une littérature de l'exploration ou d'un personnage dans l'exploration d'un monde, mais bien dans la posture d'une exploration de l'homme. Pour Conrad, évoluer dans le monde n'est pas explorer l'Orient, mais explorer ce que son destin d'homme peut être et devenir sur la terre.

Ces deux modes de voyages de l'entre-deux-guerres que nous avons évoqués ont mis en exergue la sensation de désœuvrement et de déception typique de l'homme européen de cette époque. Ces thématiques ont décliné sous toutes ses formes l'espoir déçu, la cruauté de la désillusion et une connaissance de la limite de l'homme et du progrès.

Plutôt que la manifestation d'un nihilisme, il faut voir dans ce mouvement l'effet du besoin d'écarter tous les faux-fuyants qui éviteraient un affrontement direct avec le tragique de la condition humaine. Les questions que peut se poser un individu sur ses raisons d'exister et sur l'existence du mal en lui sont les mêmes en temps de paix et en temps de guerre, en ville qu'à la campagne, etc. Ce tragique est de tous les temps. La force de Céline est de faire apparaître les formes ou les modalités que lui a données notre siècle. A une époque où les guerres et d'autres comportements collectifs ont révélé des abîmes, où la famille et la patrie ont perdu de leur pouvoir d'assurer à l'individu la certitude d'une appartenance, où le travail a cessé d'être la valeur rédemptrice, où le langage n'est plus le simple moyen d'expression lucide et contrôlée qu'il a paru être, l'homme se trouve démuné de la plupart des défenses qui lui restaient encore lorsque des œuvres de l'époque précédente exprimaient son tragique⁵⁴⁸.

Céline endosse le rôle actif de démystificateur des utopies travaillistes, patriotiques, colonialistes ainsi que le démontre Philippe Muray dans *Céline*⁵⁴⁹, qui a la difficile tâche de se demander « *comment survivre à la modernité ?* »⁵⁵⁰. Pour Philippe Muray, cette interrogation est déjà en germe dans *Voyage au bout de la nuit*. Bardamu incarne la question même : comment survivre en tant qu'homme face à la modernité, et au désastre qu'est devenu l'homme de progrès ?

⁵⁴⁸ Henri GODARD, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 101.

⁵⁴⁹ Philippe MURAY, *Céline*, Paris : Gallimard, 2001.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

L'expérimentation d'un homme meilleur et idéal fait preuve d'un point de vue original chez Céline et Döblin : une Babylone en ruine dans la modernité et l'Afrique désuète et l'Amérique de Détroit.

D'autre part, la gradation de la tonalité burlesque de *Babylonische Wanderung* vers une tonalité tragique à mesure que Conrad devient homme et se défait de ses oripeaux de divinité babylonienne souligne l'effondrement des valeurs du sacré et son remplacement par l'omniprésence du rationalisme. Pour Céline, les valeurs patriotiques, coloniales, capitalistes et humanistes sont à déconstruire frénétiquement, car croire en l'utopie est le pire opium de l'homme.

Chapitre 2.

La méthode expérimentale du personnage-sonde

Le roman est pour Céline et Döblin le lieu et le moyen de poser une question. Le cheminement de la quête est médiatisé par le voyage, puisqu'il est un angle d'observation et, comme nous le verrons, d'expérimentation de la posture de l'homme face au monde et à l'existence. L'imaginaire du voyage propose de larges champs sémantiques, permettant de tâtonner sur ce questionnement existentiel qui a motivé l'écriture de ces deux œuvres en forme de pérégrinations dans l'existence.

Des contrepoints à des littératures de voyage préoccupées par la question de l'homme dans la société ou dans la civilisation, nous permettront de comprendre l'idée que l'on se faisait dans les années d'entre-deux-guerres d'un ailleurs meilleur, accueillant pour l'homme.

Le monde est perçu dans les deux œuvres comme un laboratoire dans lequel se déplace un « personnage-sonde » qui expérimente la condition de l'homme, questionnant la possibilité ou la validité d'un ailleurs meilleur.

Cette notion d'expérimentation apparaît d'autant mieux que les deux auteurs ont scruté le monde à travers les yeux de personnages qui n'ont pas l'habitude de voyager pour paraphraser Henri Godard. Döblin ne connaissait rien de la terre, des hommes et des voyages et Bardamu « fait [...] une relation de ses expériences à l'étranger. Mais il la fait dans la langue de ceux qui d'ordinaire ne voyagent pas »⁵⁵¹.

Comme nous l'avons vu, Döblin et Céline traitent le réel en gardant comme point de mire l'existence d'une réalité en arrière d'une autre. Si les deux auteurs ont un point commun, c'est bien celui de ne pas se contenter d'exprimer le réel de manière conventionnelle mais d'aller au-delà, de chercher à circonscrire comme nous l'avons vu précédemment une surréalité ou encore une *Überrealität*.

Cette profondeur du réel, décrite par le regard marginal d'un protagoniste confronté à l'expérience du monde inaugure une écriture et des héros inédits. En effet, l'époque de l'entre-deux-guerres a privilégié une certaine marginalité du personnage dans sa représentation. Franz Biberkopf, Bardamu, Conrad, Moravagine sont des exemples criants de cette marginalisation du héros de roman.

⁵⁵¹ Henri GODARD, « Le mythe du voyage », *ed. cit.*, p. 43.

La poétique de Céline ouvre les portes du réel, de son imaginaire et crée un réseau de significations dans lequel le lecteur se laisse perdre : « *Partant de sa réalité [...], il [le lecteur] peut de proche en proche rejoindre celle de l'auteur-narrateur, et de là l'histoire. On a déjà évoqué la portée idéologique de ces précisions. En ancrant le récit dans une réalité indubitable, elles jouent aussi un rôle dans la perception que peut prendre le lecteur du rapport nouveau que veut établir Céline entre vécu, fictif et imaginaire ...* »⁵⁵².

Par cette utilisation du voyage, en marge de la littérature de voyage et de ses formes classiques, Céline et Döblin ont expérimenté un modèle d'exploration du réel. Le voyage serait donc un prétexte d'écriture et le soutien de cette démarche de « sondage » du réel, car pour Döblin, un roman est le lieu d'une interrogation qui fera écho, dans un roman suivant, à une autre interrogation.

Döblin définit la fonction qu'occupe les personnages de ses romans comme outils d'expérimentation : « *L'acteur sonde est l'instrument par lequel l'auteur cherche les réponses aux questions qu'il se pose sur le « fondement » de l'existence. C'est-à-dire qu'il n'est pas un type, un résumé d'époque.* »⁵⁵³. Nadji, le professeur rencontré à Bagdad, souligne ironiquement ce que Conrad et Georges sont condamnés à devenir : « *vous êtes un explorateur du caractère humain, un connaisseur d'hommes* »⁵⁵⁴. À ce stade de l'aventure, ces qualificatifs lui sont attribués de manière ironique, car il n'est encore qu'au début de son expérimentation.

L'exploration du monde et le discours critique de la modernité est l'occasion d'une exploration approfondie de l'homme moderne et de plonger en lui, ou encore, à la manière de Döblin, de le sonder.

C'est aussi par le biais de son personnage que Céline pose pour base l'expérimentation : « *Chez Céline, le réel ne constitue jamais un Tout ; le narrateur jette plutôt un regard clinique sur les objets et les personnages.* »⁵⁵⁵

Döblin et Céline marqueraient ainsi une nouvelle posture face au réel de l'existence et de la modernité. Car la posture de Döblin comme celle de Céline ne désignent pas la modernité comme calamité absolue.

⁵⁵² Henri GODARD, *Poétique de Céline*, ed. cit., p. 347.

⁵⁵³ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 166.

⁵⁵⁴ « Sie sind ein Charakterforscher, ein Menschenkenner », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 166, traduction p. 173.

⁵⁵⁵ Annie-Claude et Jean-Pierre DAMOUR, *Louis-Ferdinand Céline : « Voyage au bout de la nuit »*, Paris : Presses Universitaires de France, Etudes littéraires, 1985., p. 61-62.

Pour Bardamu comme pour Conrad, le réel se circonscrit à l'image qu'ils ont de l'humanité, et non pas à l'histoire, ni à ce qui a trait au politique. Ils retirent de leur voyage un discours sur le sens de la vie. Notons que leur perception de l'existence détermine un point de vue particulier, puisque la voix est donnée à Bardamu qui ne se remet pas de son expérience dans les tranchées, et Conrad Dieu déchu, dépourvu de toute possibilité de contextualiser de manière humaine sa façon de vivre. Ces deux discours sont donc les paroles de fous qui voyageraient sur la terre avec des points de vue inédits sur le monde.

3.2.1. Inspiration du discours médical : une méthode descriptive

La mise en expérimentation du monde passe par l'utilisation d'outils d'observation qui questionnent la forme romanesque, et comme nous l'avons vu, l'expérimentation rencontre les enjeux du discours scientifique, médical, organique. Il s'agit de disséquer le réel et de diagnostiquer le mal. Le discours médical imprègne la pratique littéraire expérimentale de ces deux auteurs qui ont tout deux été médecins.

Céline et Döblin ont suivi des études de médecine et ont pour second point commun d'avoir connu et servi leur pays lors du conflit franco-allemand de 1914-1918. Ils en ont tous les deux indéniablement retiré un regard particulier sur le corps. La thèse de Céline *Semmelweis*⁵⁵⁶ (1924) a révélé au grand jour un des piliers de la médecine moderne : ce dernier s'est appuyé sur la méthode expérimentale remettant en question une médecine de l'explication.

La thèse de Céline a précisément pour sujet la vie et l'œuvre d'un médecin qui s'est mis à douter de la science de son époque : ce dernier ayant compris que les nombreuses fièvres puerpérales qui tuaient les femmes en couches étaient le fait de médecins pratiquant autopsies et accouchements sans se laver les mains entre les deux opérations. Son intuition s'est révélée juste, mais il a fallu, pour qu'on prenne son hypothèse au sérieux, qu'il s'inocule lui-même un germe et en soit mortellement infecté. Ainsi que Céline le souligne dans l'introduction de sa thèse : « *Dans ce moment où notre profession paraît subir, [...] un renouveau d'agaceries de la part d'un certain nombre de flatteurs publics, [...] au moment où chaque profane [...] prétend dévoiler nos tares [...] il nous a été agréable de consacrer notre thèse de Doctorat à la vie d'un grand médecin* »⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *Semmelweis*, ed. cit.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

La méthode expérimentale consiste à prendre en compte la complexité non seulement de l'objet d'étude mais aussi de la science en elle-même. Cette méthode en médecine ou en biologie, sera plus tard appliquée aux sciences sociales, et révolutionnera l'épistémologie. Elle met surtout fin à la médecine comme science empirique. Même si le manifeste de Claude Bernard, qui fit « *de l'expérimentation un synonyme du progrès médical* »⁵⁵⁸ date de 1847, les réticences de la part des médecins furent nombreuses, et le progrès fut long à être opérant. La méthode expérimentale ne fut donc pas adoptée dès la parution du manifeste de Claude Bernard et « *aujourd'hui, les médecins célèbrent la fin du cauchemar empirique et l'avènement d'une science enfin fondée sur la preuve – evidence-based. Considérée comme plus nécessaire que jamais, l'expérimentation sur l'homme se déploie désormais dans le cadre des essais cliniques, présentés comme l'apogée d'un long processus d'objectivation du corps* »⁵⁵⁹.

Alfred Döblin a, quant à lui, écrit une thèse de médecine sur le cas psychiatrique du syndrome de Korsakoff en 1905, qui désigne les troubles comportementaux, et notamment une altération de la mémoire chez les alcooliques.

Au même titre que Céline et Döblin, de grandes figures de la littérature avaient en parallèle une formation médicale qui a fait de leur écriture, une production en marge : Mikhaïl Boulgakov, Louis Aragon, Georges Duhamel ou encore Gottfried Benn.

Ce dernier reconnaît que son écriture doit beaucoup au regard médical et biologique sur le réel : « *une chose par excellence : penser froidement, objectivement, rigoureusement, [...] elle enseignait, pour tout dire en un mot, ce qu'il y a de créateur dans l'objectivité* »⁵⁶⁰. Médecin des prostituées, spécialiste des maladies de la peau et des maladies vénériennes, il fut un poète et un écrivain cynique :

Dans tous ses écrits de jeunesse, Benn proclame sa haine pour la réalité [...] La réalité, c'est le décor sordide de l'après-guerre, l'Allemagne de Weimar, c'est la réalité de la bourgeoisie allemande, celle de l'employé et de l'épicier. Face au moi social, Benn exalte le moi lyrique, celui qui échappe à la réalité. Après avoir écrit la décomposition de la forme humaine, Benn vient à analyser la désagrégation de l'esprit⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ Anne-Marie MOULIN In *Histoire du corps*, T. III *Les mutations du regard. Le XX^{ème} siècle*, Paris : Seuil, Points Histoire, 2011., p. 36.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵⁶⁰ Gottfried BENN, In Jean-Michel PALMIER, *L'expressionnisme comme révolte, Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*, T. 1 *Apocalypse et révolution*, Payot : Paris, 1983, p. 346.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 385.

Les regards sur le monde de Benn et Céline sont dictés par le regard médical et se laissent envahir par la description médicale pour dire le monde et pour tenter d'accéder à une réalité.

L'écriture de Céline relève d'une omniprésence du corps et d'un « *regard médical [...]* *obsédant* »⁵⁶². Mais on ne retrouve pas chez Céline cette haine du matérialisme, de l'histoire qui a poussé Benn jusque dans les derniers retranchements du nihilisme. L'écriture célinienne du corps dans le cadre du voyage comme expérimentation, n'est pas tant haine de l'Histoire, que désintéressée d'elle au profit d'une fascination pour le réel et ses manifestations : le corps, le sexe plutôt que le sentiment amoureux, la guerre et la colonisation comme incarnation de la violence et de la haine anthropologique plutôt que faits historiques.

Céline a une préférence pour le réel là où Benn a cédé le pas au mythe⁵⁶³.

Céline et Döblin accordent au discours scientifique le pouvoir de redéfinir un discours sur l'homme au cœur de son existence. Etant tous deux médecins, ils ont eu connaissance des avancées de la médecine faisant d'elle une science de l'observation alors qu'elle était jusqu'alors une science explicative. À la croisée de l'expérimentation de la question de l'homme et de l'expérimentation scientifique se crée un regard nouveau et particulier sur le réel. La méthode expérimentale au cœur de la science du corps humain a notablement ébranlé le regard sur l'homme et son savoir.

La démarche expérimentale des deux auteurs rencontre la notion scientifique d'observation et s'interroge, par ce biais, sur la condition humaine. On ausculte la condition humaine comme on ausculterait un corps malade. Cette posture est proche de celle du personnage-sonde chère à Döblin et de l'expérimentation de Céline. Le corps est au centre du réel.

La description du corps est représentative d'une époque et d'une esthétique car elle témoigne d'une avancée scientifique qui se répercute dans le quotidien des hommes et dans le discours. Nous commencerons par déceler la spécificité du regard que l'époque réaliste portait sur le corps pour en étudier les différences avec le regard de Döblin et Céline.

Le discours scientifique moderne et la modernité donnent un regard nouveau sur la condition de l'homme. Nous venons de voir que Céline et Döblin concentraient l'originalité de leurs œuvres dans un regard sur le monde caractérisé par une approche particulière du réel.

⁵⁶² Philippe DESTRUDEL, « Le corps s'écrit : somatique du Voyage au bout de la nuit », In Alain CRESCIUCCI, *Céline, Voyage au bout de la nuit*, Paris : Klincksieck, Parcours critique, 1993., p. 55.

⁵⁶³ « Tous les écrits de Benn son marqués par un étonnant jargon mythologico-biologique... » : Jean-Michel PALMIER, *L'expressionnisme comme révolte, Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*, ed. cit., p. 386.

La chute du mythe, d'autre part, contribue également à donner à l'homme une place et une réalité à son corps.

Villes modernes et espace utopique et mythique tissent un champ d'exploration large qui contribue à circonscrire un discours anthropologique assujéti aux contingences imposées par la condition humaine : « [... la découverte et l'apprentissage de l'humain sous ses aspects multiples sont en son centre, depuis les fonctions les plus élémentaires, traitées avec humour, jusqu'au désarroi le plus complet et aux souffrances les plus vives, au contact des faits tragiques de l'histoire ou face à la mort »⁵⁶⁴.

L'intrusion du discours scientifique dans le littéraire accentue le lien établi entre le projet expérimental, qui consiste à discourir sur la place de l'homme dans le monde, et le corps. C'est une façon pour Döblin et Céline de relayer le discours rationaliste de l'époque. Déjà dans *Le Déclin de l'Occident*, Oswald Spengler avait souligné le lien entre le traumatisme du rationalisme et la corporalité du mythe : « Nous ne savons plus du tout aujourd'hui ce qu'est un mythe, à savoir, non pas une représentation de l'esprit agréable sur le plan esthétique, mais une part de la réalité des plus en chair et en os, secouant tout éveil et bouleversant l'existence jusque dans ses entrailles »⁵⁶⁵. Une fois le sacré disparu et le mythe incarné, le réel devient palpable et le corps est ramené à ses fonctions les plus triviales.

3.2.2. Du corps naturaliste au corps dans les romans de Céline et Döblin

Les visions du corps dans les deux romans posent la question non seulement de l'expérimentation de la condition humaine, mais tout autant de son auscultation.

Chez Céline, le mal qui ronge le monde semble incurable, tandis que chez Döblin la fin laisse sourdre qu'il ne se conjure que par le rêve. La qualité de médecins des deux auteurs rend leur écriture inédite et originale. Leur démarche formelle converge vers une observation clinique et expérimentale de la société. Ils ont une conception subjective du roman pour exposer les symptômes de cette maladie qui ronge le monde moderne.

La différence de regard sur le corps et la condition humaine est désormais déterminée par la notion d'une science de l'observation, descriptive.

⁵⁶⁴ Michel VANOOSTHUYSE, préface de *Voyage babylonien*, *ed. cit.*, p. 14.

⁵⁶⁵ Oswald SPENGLER, In Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 36.

Philippe Hamon souligne dans *Du descriptif* que cet art de manier le discours était perçu avec méfiance au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle et qu'il n'était guère toléré que pour les relations de voyage⁵⁶⁶. Le roman réaliste a largement renversé cette tendance.

Les épisodes de l'Histoire ont d'ailleurs conditionné le regard sur le corps. Dès lors que le réel avait été posé en objectif absolu, il était devenu plus louable et admirable pour un auteur de savoir voir plutôt que de savoir imaginer. Le regard étant conditionné par le social, le présumé de l'art désormais semble résider dans le regard, et la manière de le diriger. Cet art propose également d'explorer plusieurs points de vue comme l'avait fait le roman avec le réalisme. Ce dernier avait multiplié les points de vue, donné la parole à chacun, espérant faire oublier la voix de l'auteur.

Il est intéressant de constater que par le biais de la description des corps dans le roman naturaliste, le roman ouvrait la page à l'écriture des bas-fonds de la société. Zola s'est inscrit dans cette démarche à l'excès et a parfois été taxé de vouloir faire du naturalisme un réalisme obscène. C'est ce trait commun qui invite à voir une filiation directe entre Zola et Céline : « *C'est quelque chose de toujours vrai un corps, c'est pour cela que c'est presque toujours triste et dégoûtant à regarder* »⁵⁶⁷.

Pour le réalisme tel qu'il était envisagé au XIX^{ème} le corps représenté dans les situations du quotidien, ou dans ces aspects les plus fragiles, les plus inesthétiques devient une forme de lutte, le moyen de défendre les opprimés, de leur donner la parole, de les faire exister autrement que dans les poussières sales de la rue. Ils font partie de la société, et c'est une manière de la reconnaître. La misère concentre les aspects les plus noirs de la société. Comme si par réaction, après les élans du Romantisme, prompts à ne représenter que les aspects les plus beaux, les plus louables, le réalisme montre ce qui ne se montrait pas, dit ce qu'il n'était pas séant de raconter.

Dans les romans naturalistes, l'homme du XIX^{ème} est besogneux, il travaille, il souffre, il est mis à l'épreuve de la vie et de ses injustices. Il accuse les affres du temps, de la souffrance, de la misère et des frustrations.

Zola a d'ailleurs écrit *Le Roman expérimental* (1881) car le roman devait désormais épouser le discours scientifique, la fin du XIX^{ème} étant marquée par l'avènement de la science et de l'industrialisation.

⁵⁶⁶ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris : Hachette supérieur, HU Recherches littéraires, 1994., p. 14.

⁵⁶⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 272.

Le principe de l'expérimentation médicale a donné à la médecine de grandes avancées mais aussi de grands scandales, occasionnant d'ailleurs la naissance de certains « savants fous »⁵⁶⁸. Céline dépeint un personnage qui est alerté par les débordements de la médecine :

Je l'ai vu moi, l'esprit Ferdinand, céder peu à peu de son équilibre et puis se dissoudre dans la grande entreprise des ambitions apocalyptiques ! Cela commença vers 1900... C'est une date ! A partir de cette époque, ce ne fut plus dans le monde en général et dans la psychiatrie en particulier qu'une course frénétique à qui deviendrait plus pervers, plus salace, plus original, plus dégoûtant, plus créateur comme ils disent, que le petit copain !... Une belle salade !... Ce fut à qui se vouerait au monstre le plus tôt possible, à la bête sans cœur et sans retenue !... Elle nous bouffera tous la bête ...⁵⁶⁹

Le regard de Bardamu posé sur ce qui l'entoure est chargé d'un savoir médical qui lui donne dans certaines descriptions à caractère biologique une impression d'omniscience : « *Dans le kiosque à côté près du métro, la marchande elle, s'en fout de l'avenir, elle se gratte sa vieille conjonctivite et se la purule lentement avec les ongles. C'est bien du plaisir, obscur et pour rien. Voilà six ans que ça lui dure cet œil et que ça la démange de mieux en mieux.* »⁵⁷⁰.

3.2.3. Méthode littéraire expérimentale

Le médical et le regard sur le corps contaminent dans l'entre-deux-guerres la production et la critique littéraire. Pour évoquer une crise de la littérature provoquée par une crise de civilisation, Jean-Richard Bloch parle de maladie de la littérature actuelle en 1926 : « *les remèdes qui devaient guérir les maladies littéraires étaient de ceux qui guériraient le corps social* »⁵⁷¹.

Céline et Döblin réalisent le trait d'union entre la tendance descriptive de la médecine et l'esthétique du roman. Ainsi que le souligne Henri Mitterand, Céline exploite « *ses compétences médicales* »⁵⁷².

Pour Jean Clair :

[...] l'extermination de l'humain en l'homme avait ainsi été précédée par le désastre de sa représentation. Les bûchers de livres, en 1933, les noms des grands auteurs jetés aux flammes avaient frappé les imaginations. Mais

⁵⁶⁸ Le mythe du savant fou surgit à cette époque dans la littérature et le cinéma, mais était bel et bien présent dans l'inconscient collectif, et témoignait de la hantise des dérapages de la médecine : *Docteur Jekyll* (1886) Robert Louis Stevenson, *Frankenstein* (1818) Mary Shelley, *L'île du Docteur Moreau* (1896) H. G. Wells.

⁵⁶⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 425.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 482.

⁵⁷¹ Michel RAIMOND, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁷² Henri MITTERAND, *op. cit.*, p. 3.

tout aussi impressionnant pourtant, et plus sinistre peut-être, car il touchait à l'image de l'homme, avait été ce qui était survenu dans le monde des formes. Que le terme de « dégénérescence », tiré de la biologie du siècle passé et stigmatisait, selon ses représentants, Lombroso en Italie, Morel et Magnan en France, Max Nordau en Allemagne, certains traits de l'être humain, soit venu s'appliquer à des créations sorties de la main de l'homme, c'était là une extension d'emploi dont on n'a pas mesuré la gravité. Tout au long de son histoire, l'homme s'est interrogé sur les normes et les déviations de son apparence. Le regard que l'on porte aux êtres vivants est sans doute le plus aigu, le plus distinctif, qui rapporte au schéma de son propre corps l'image que nous nous faisons de l'autre⁵⁷³.

Il donne toute son importance au langage biologique qui influence la perception moderne du corps. Pour lui encore : « *la modernité elle-même n'est-elle autre que cette histoire d'une infinie liberté de la forme ? Mais jamais encore il n'était arrivé qu'une œuvre d'art fut dite « dégénérée », empruntant l'épithète à une théorie biologique dont on savait depuis longtemps l'erreur, que des artistes fussent déclarés « dégénérés » et, à ce titre, interdits d'enseigner ou interdits d'exercer leur art, proscrits, exilés, bannis, comme d'autres étaient déclarés « inférieurs » au nom de la « race », leur production détruite ou vendue à l'encan à l'étranger.* »⁵⁷⁴

Nous verrons enfin quelle modalité descriptive rapproche Céline et Döblin : une observation clinique du monde à travers les yeux d'un homme qui voyage.

Döblin, en marge de sa thèse de psychiatrie a rédigé des travaux scientifiques sur l'hystérie et la mélancolie. Sa démarche littéraire est nettement marquée par la pratique et la méthode expérimentale, au même titre que Céline : « *[... la pratique du roman n'est pas chez lui l'application de la théorie ni le développement d'un programme, mais [...] la théorie est plutôt engendrée par la pratique, littéraire et scientifique. La pratique littéraire se présente donc, à propos de la littérature romanesque aussi, comme « une manière de penser », elle induit des effets théoriques* »⁵⁷⁵. La conception döblinienne du temps en fait état :

Il suit de là l'abandon de la conception du temps romanesque comme d'un temps cumulatif, d'un temps du développement (par là, le texte Döblinien tourne évidemment le dos à la tradition allemande du *Bildungsroman*), qui est aussi un temps explicatif, le passé expliquant le présent, selon la confusion de la consécution et de la conséquence⁵⁷⁶.

⁵⁷³ Jean CLAIR, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵⁷⁵ Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l'« oeuvre épique », ed. cit.*, p. 30.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 31.

Döblin a pour projet littéraire la mise en expérimentation de l'existence. L'écriture des voyages de Bardamu et de Conrad sur la terre fonctionne comme la mise en pratique de ce projet.

La rencontre du regard scientifique et clinique sur le réel des deux auteurs confirme par la pratique scientifique la contamination du littéraire. Il y a bien une démarche commune dans l'appréhension de l'existence et dans la description narrative.

Regard fétichiste dans la mesure où il sonde, sépare, dissèque la réalité qui le fascine ; c'est là sans doute l'apport le plus évident du discours médical dans le langage romanesque célinien. Si, comme l'affirment après Foucault les philosophes, le discours clinique recrée une réalité cloisonnée, sectorisée, c'est bien sur ce modèle que Céline construit la réalité romanesque. Mais loin de prétendre au « diagnostic » définitif, le *Voyage* apporte de nouvelles interrogations⁵⁷⁷.

Cette approche du corps humain comme du corps littéraire n'est pas sans évoquer la théorie du roman d'Alfred Döblin :

le roman, que Döblin rebaptise « œuvre épique », par allusion aux grandes narrations, homériques et autres, doit « s'emparer (*anpacken*) de la réalité, la prendre à bras le corps : « il lui faut », dit-il, « s'approcher tout près du réel, de sa matière, de son sang, de son odeur », - cela est dirigé contre les « littérateurs », qui se contentent d'imiter » (*imitieren*) quelques aspects superficiels de la réalité, et s'en tiennent à un réalisme étriqué, qui va chercher ses consignes non auprès de la grande tradition épique, mais auprès de formules stéréotypées, et qui enferme la réalité dans des formes routinières et sclérosées⁵⁷⁸.

Pour Döblin, comme pour Céline, le réel est un corps qu'il faut ausculter, dont il faut sentir l'odeur, dont il faut diagnostiquer le mal, expérimenter les réactions, en sonder la substance : c'est de cette matière qu'est faite le roman.

⁵⁷⁷ Annie-Claude et Jean-Pierre DAMOUR, *op. cit.*, p. 61-62.

⁵⁷⁸ Michel VANOOSTHUYSE, *Un sujet dans l'histoire. Döblin polémiste*, In *Döblin père et fils, L'expérience créatrice*, ed. par Philippe Alexandre, Anne Cressanges et Michel Durand, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2009., p. 24.

Chapitre 3.

Deux écritures de l'expérimentation

Nous questionnerons désormais la façon dont les auteurs ont écrit l'expérimentation.

À travers les yeux de Conrad, son personnage-sonde, Döblin mène l'expérience de la condition humaine. Son regard la dissèque et la découvre régie par les contingences corporelles.

Par le biais de leur protagoniste, Céline et Döblin analysent le monde et le corps de l'homme comme un laboratoire où ils livrent au fil du voyage leur expérimentation.

Döblin est marqué par le discours mais aussi la démarche scientifique. Dans *Schriftstellerei und Dichtung*, Döblin écrivait « Il existe une imagination exacte et une imagination inexacte [...] La littérature suppose un regard anormalement aigu et un sens pour la vérité de la science. Sans un grand investissement de l'esprit, la littérature n'est pas possible. [...] L'activité littéraire exige un regard très aigu sur la réalité. Avant de chanter, Homère avait ce regard aigu. J'ai déjà signalé que beaucoup d'auteurs n'ont hérité d'Homère que la cécité. »⁵⁷⁹

D'autre part cette mise en scène d'un questionnement particulier se traduit par une écriture de l'expérimentation, que Döblin et Céline déploient selon deux modalités différentes.

3.3.1. Céline : une écriture de la nécessité du mouvement

Le style de Céline est fait d'un langage populaire mis au service de la production d'images saisissantes et d'une représentation du monde qui ne peut se détacher des humeurs du corps, des visions traumatisantes du front. L'expérimentation du monde par les yeux de Bardamu s'écrit à partir d'une conception de l'homme soumis à son corps.

Bardamu donne une lecture organique du monde : l'organisation du monde selon deux densités, le fuyant et le vigoureux, renvoie à la façon d'être un homme dans l'existence.

L'expérience américaine de Bardamu à New-York et Détroit rend compte de cette perception.

⁵⁷⁹ Alfred DÖBLIN In Michel VANOOSTHUYSE, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l' « œuvre épique »*, ed. cit. p. 20.

3.3.1.1. L'expérimentation du corps chez Céline

Le début du voyage de Bardamu est l'apprentissage brutal de la mort : son expérience de la guerre hantera toute sa vision de l'existence et plus particulièrement du corps et de son devenir.

Dans le spectacle du champ de bataille, Bardamu, effaré, se trouve face à un tableau des plus saisissants⁵⁸⁰ : les corps blessés, meurtris, amputés, démembrés qui jonchent le champ de bataille.

c'est qu'il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messenger, fini lui aussi. Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace⁵⁸¹.

Cette redéfinition de la cruauté dans la guerre modifie le statut de l'homme qui n'est plus que chair à canon :

ce combattant couché sous le feu, aussi invisible que possible, à la tenue sale et boueuse, impuissant face à l'intensité du feu, épuisé, traumatisé, est un homme qui sait ce que terreur physique veut dire, et ce que signifie l'humiliation suscitée par sa propre terreur. Ses savoir-faire liés à l'entraînement, à l'expérience, à l'endurance, au courage physique, jouent sans aucun doute un rôle, mais ils pèsent désormais souvent de peu de poids face à l'efficacité du feu anonyme et aveugle, caractéristique du combat moderne. Comment le champ de bataille du XX^{ème} siècle n'aurait-il pas définitivement cessé d'être ce « champ de gloire » qu'évoquaient dans leurs souvenirs les vétérans des campagnes du premier Empire ? L'expérience combattante est désormais laideur, et ce sont les termes de « boucherie » ou d'« abattoir » qui viennent sous la plume de tant de témoins, signalant ainsi la déshumanisation d'un corps combattant ravalé au statut de viande à l'étal. Du coup, toute signification tend à se retirer de la pratique du combat, la guerre devient une répugnante absurdité⁵⁸².

Dans *Nausée de Céline*, Jean-Pierre Richard souligne que Bardamu entame ce qui fera l'essence de sa vision du corps par le biais d'un « spectacle d'abattoir [...] du traumatisme déchirant de la guerre »⁵⁸³, dès lors que lui apparaît la « brusque révélation que la chair n'est en réalité que viande, « viande destinée au sacrifice », et que la viande elle-même est d'abord

⁵⁸⁰ Otto Dix a peint un polyptique intitulé *La Guerre* entre 1929 et 1932, qui montre de gauche à droite les soldats partants au combat, un champ de bataille puis dans une dernière les corps morts et le champ de bataille dévasté. Une quatrième partie, en-dessous est une coupe des soldats morts en martyr dans leur cercueil.

⁵⁸¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 17.

⁵⁸² Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, In *Histoire du corps*, ed. cit., p. 315.

⁵⁸³ Jean-Pierre RICHARD, op. cit., p. 8.

tripaille, mollesse, fondamentale lâcheté. »⁵⁸⁴ : « *Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble* »⁵⁸⁵.

3.3.1.1.1. Architecture des corps : du corps fuyant au corps vigoureux

La guerre de 1914-1918 s'est déclenchée en Europe dans un grand élan d'espoir d'affirmation d'identité des peuples. Jusque là les guerres, les conflits étaient lointains, les participants forcément héroïques.

La longueur du conflit, les progrès techniques et inventions scientifiques mises au service de la guerre ont diversifié le panel des blessures infligées au corps du soldat. C'est cette horreur que souligne Bardamu : la monstruosité du corps abîmé, détruit, blessé, mutilé.

La guerre dans *Voyage au bout de la nuit* enlaidit, et Robinson fait le constat des effets néfastes de la guerre sur le corps des soldats : « - *Ce que tu vois, c'est par la fatigue, forcément, qu'on se ressemble un peu tous, mais si tu m'avais vu avant... Quand je faisais de la bicyclette tous les dimanches !... J'étais beau gosse ! J'avais des mollets, mon vieux ! Du sport, tu sais ! Et ça développe les cuisses aussi...* »⁵⁸⁶.

Pour Céline s'impose alors la vision de la débâcle qu'il assimile à une grande diarrhée : « *cette diarrhée est pour Céline la figure physiologique la plus frappante et la plus écœurante de la débâcle où l'univers entier est emporté. L'obsession fécale enracine donc, dans l'ordre essentiel et archaïque de la chair, une nausée bientôt générale, et qui informe pour lui la totalité de l'expérience* »⁵⁸⁷.

Son expérimentation du monde se traduit par le ressenti organique des lieux. La guerre fait dégouliner les corps meurtris, se déverser les boyaux : « *Qu'on leur arrache pour leur apprendre à vivre les tripes du corps d'abord, les yeux des orbites, et les années de leur sale vie baveuse !* »⁵⁸⁸,

Les maladies, la misère, la guerre ramènent l'homme à la contingence des humeurs, et à un corps fuyant déjà en train de pourrir. C'est un monde peuplé de cadavres et de déchets où cohabitent le mort et le vivant : « *mares lourdement puantes, les crabes, la charogne et l'étron* »⁵⁸⁹ car le vivant est un mort en devenir : un « *sac à larves* »⁵⁹⁰.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 70.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

Chez Céline, le corps fuyant, « *déliquescent* »⁵⁹¹ dégoulinant de miasmes, de sang et de toute sorte d'humeurs s'oppose au corps capable de « *se raidir* »⁵⁹² et donc de vivre.

3.3.1.1.2. Anatomie du monde

New-York « la ville debout », succède à l'Afrique qui renvoie à « *l'écœurante nature des Blancs* »⁵⁹³, préoccupés par l'entreprise coloniale, dégoulinants de faiblesses : « *dans cette stabilité désespérante de chaleur tout le contenu humain du navire s'est coagulé dans une massive ivrognerie. On se mouvait mollement entre les ponts, comme des poulpes au fond d'une baignoire d'eau fadasse.* »⁵⁹⁴

Si Bardamu est choqué par l'hostilité de la forêt vierge africaine et l'intensité du vert, il est subjugué par la verticalité de l'architecture new-yorkaise. La ville incarne le progrès, l'argent, et ce jusque dans son symbole : le building. L'emblème du capitalisme est prêt à toucher le ciel et sa valeur est bien l'argent : « *Les gens d'Amérique... ne veulent recevoir chez eux en somme que les curieux qui leur apportent du pognon, parce que tous les gens d'Europe, c'est des fils à Dollar.* »⁵⁹⁵. New-York incarne pour lui, le rêve d'argent, et il est venu profiter du rêve et du progrès américain, souligné par cette verticalité qu'il loue dans l'architecture.

New-York a tout d'une promesse pour de nombreux Bardamu durant l'entre-deux-guerres :

la ville était jusque là un dédale, une stratification, un empilement de falaises et de crevasses, patiemment édifié par les siècles. New-York fait apparaître une notion nouvelle, un spectacle inouï : le *skyline*, une découpe, un emboutissage de l'horizon, comme accompli dans l'instant, l'échelle démesurée du ciel, en effet, avec la précision d'une machine-outil, avec la beauté d'un tracé régulateur⁵⁹⁶.

Bardamu retranscrit la fascination pour cette ville à l'architecture si linéaire qui en fait une ville « *debout* », à l'opposé de la misère qu'il vient de connaître en rampant dans les tranchées ou dans la jungle coloniale. Elle offre l'image d'une humanité debout, qui se raidit : « *Mais chez nous, n'est-ce-pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine,*

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁹⁶ Jean CLAIR, *op. cit.* p. 38

elle ne se pâmait pas, non elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur »⁵⁹⁷.

Lorsque Bardamu découvre New-York, la figuration de l'utopie américaine en l'image d'une ville verticale renvoie à une valeur intellectuelle et à la valeur du travail et de l'argent qui permettrait à l'homme de se raidir contre les miasmes et le vomis. L'image du système américain « dressé » malgré le traumatisme de la grande débâcle et de la nausée permanente face à l'humanité « débraillée »⁵⁹⁸ se mue en « *communisme joyeux du caca* »⁵⁹⁹, en désenfile l'idée de la verticalité triomphante. Le biologique refait surface pour esquisser la valeur du travail, puisque le fordisme renvoie à l'esclavagisme et sa nausée dans la galère qui l'a amenée en Amérique. « *Il s'amusait bien à me voir essayer de me soulever sur ma paillasse malgré la fièvre qui me tenait. Je vomissais. « Bientôt, allons, merdailleux, vous pourrez ramer avec les autres ! » me prédit-il. C'était gentil de sa part...]* »⁶⁰⁰.

En effet, Bardamu semble trouver dans le fordisme une alternative puisqu'il lui inspire un instant une manière de se tenir dressé contre le tragique de l'existence : « *il faut abolir la vie du dehors, en faire aussi d'elle de l'acier, quelque chose d'utile* »⁶⁰¹.

Pour Yves Michaud :

L'obsession est celle d'un corps fait pour la performance et mécanisé. Elle est visible dès ce superbe emblème du XX^{ème} siècle qu'est la *Tête mécanique*, dite encore *L'esprit de notre temps*, de Raoul Hausmann (1919) : il s'agit d'une tête de mannequin de bois portant un numéro de série sur le front, qui n'est pas encore un tatouage concentrationnaire ni un code-barres de marchandise mais pourrait le devenir, un décimètre et différentes prothèses mécaniques. Le futurisme, le constructivisme, Dada, la photographie et la chorégraphie du Bauhaus, avec leurs montages mélangeant corps et parties de machines, leurs photographies épurées, leurs tenues de travail et costumes de scènes à la mode du productivisme, célèbrent ce corps norme et étalon, le corps de la civilisation des travailleurs et de producteurs. L'homme nouveau, c'est désormais l'homme mécanique, l'homme standardisé, l'homme de Rotchenko ou de Schlemmer, le danseur du ballet mécanique, l'ingénieur⁶⁰² du monde nouveau ou le bâtisseur de l'avenir⁶⁰³.

⁵⁹⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 184.

⁵⁹⁸ « l'angoissante nature des Blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, tout comme à la guerre », Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 113.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁰² Ce projet renvoie à celui de Staline en 1932 qui attendait des écrivains qu'ils soient des « *ingénieurs de l'âme humaine* ».

⁶⁰³ Yves MICHAUD, In *Histoire du corps*, ed. cit., p. 437.

Le Taylorisme est un outil d'analyse de la productivité qui devient mise en abyme et continuation biologique du corps humain. Le taylorisme et l'industrialisation deviennent les manifestations abouties de la maîtrise de l'homme sur la nature, et de l'homme sur l'homme. L'homme utilise des outils, en devient un à son tour, et la machine qui englobe tout cela désigne la productivité. Cette structure met en exergue une certaine mécanique dans laquelle l'homme se sent pris. Bardamu raconte l'absurdité de l'annihilation de l'individualité : « *C'était ça Ford ?* »⁶⁰⁴. Il expérimente une forme de misère sociale imprégnée jusque dans le corps :

Il n'était point mauvais que Baryton me considérât dans mon ensemble avec quelque mépris. Un patron se trouve toujours un peu rassuré par l'ignominie de son personnel. L'esclave doit être coûte que coûte un peu et même beaucoup misérable. Un ensemble de petites tares chroniques morales et physiques justifie le sort qui l'accable. La terre tourne mieux ainsi puisque chacun se trouve dessus à sa place méritée⁶⁰⁵.

3.3.1.2. L'expérimentation des pulsions

Céline et Döblin (nous y reviendrons), par leur analyse de la posture de l'homme ont dessiné une large fresque des vanités, en mettant au centre de la condition humaine l'omniprésence de la mort. Chacune des rencontres de Bardamu et de Conrad, Robinson pour Bardamu et Georges, Waldemar, Alexandra pour Conrad, apporte par leur propre mort un élément de la vanité dont la fonction première est de rappeler l'impensable : *memento mori*⁶⁰⁶.

La conscience de la condition mortelle de l'homme est omniprésente chez Céline, comme en témoigne le propos que rapporte Ernst Jünger dans son Journal. Céline lui aurait déclaré en effet : « *J'ai constamment la mort à mes côtés* », et, « *disant cela – ajoute E. Jünger – il semble montrer du doigt, à côté de mon fauteuil, un petit chien qui serait là* » Ce témoignage est confirmé par de nombreux textes de Céline ainsi que par toute son œuvre. [...] Notons cette distinction entre lui [...] et les autres : ce qui les distingue, c'est la conscience de la mort. C'est ainsi que Céline définit son originalité entre la masse amorphe et bornée, et quelques élus – lui en particulier – qui « savent » que la vie n'est que provisoire. C'est ce que dans *Voyage*, il appelle avoir « l'imagination » de sa mort, faculté que possède au plus haut point Bardamu [...]⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 222.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 428.

⁶⁰⁶ Cette locution latine signifiant « *souviens-toi que tu vas mourir* » résume le message du genre artistique des *Vanités*, dont le projet est donc de rappeler aux hommes leur mort prochaine, et par conséquent la « vanité » de leurs actions sur terre.

⁶⁰⁷ Pierre-Marie MIROUX, *Matière et lumière : la mort dans l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Paris : Société d'études céliniennes, 2006., p. 17.

La période de l'entre-deux-guerres sera celle de l'identification de l'homme comme être de pulsions : pulsion sexuelle et pulsion de mort, et dans les deux œuvres, Eros et Thanatos sont étroitement liés.

Céline, ainsi qu'Henri Godard l'a mis en évidence, a nourri une très grande admiration pour les écrits de Freud, au point qu'il demandait à une jeune correspondante autrichienne Cillie Pam de lui envoyer ses articles⁶⁰⁸. Au-delà de la conscience de la mort, ce dernier a mis en évidence la présence et la fascination pour ce que Freud nomme « l'instinct de mort ».

Freud l'a « découvert » et révélé au grand jour dans *Au-delà du principe de plaisir*⁶⁰⁹ (1920) : partant de l'observation des comportements d'anciens combattants de la première guerre mondiale, le psychanalyste avait d'abord dégagé l'idée de « l'instinct de meurtre » dans *Considération actuelle sur la guerre et la mort*⁶¹⁰ (1915).

3.3.1.2.1. Initiation au sexe et pulsions du corps

Pour Bardamu, le traumatisme de la guerre a voilé la perception de l'amour et il associe l'expérience de la mort à l'expérience physique : « *on est puceau de l'Horreur, comme on l'est de la volupté* »⁶¹¹. Le sexe fait partie d'un ensemble d'expérimentations : avec ses amantes il apprend la déception, l'attente, l'humiliation...

Le fait de montrer narrativement l'apprentissage physique de l'amour, dénué de sentiment et de raffinement sentimental, relève encore d'un regard moderne sur l'homme. La sexologie intéresse les esprits scientifiques dans les années d'entre-deux-guerres, comme le souligne Anne-Marie Sohn « *c'est [...] dans l'entre-deux-guerres que se développe la sexologie*⁶¹² *et que le mot fait une percée dans le langage courant* »⁶¹³.

Une vision pessimiste de la rencontre amoureuse inscrit la sexualité dans un rapport tragique à l'existence, sans doute parce que pour Céline elle émane d'une pulsion du corps,

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁰⁹ Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, traduit de l'allemand par André Bourguignon, Pierre Cotet et Janine Altounian, Paris : Presses Universitaires de France, Quadrige, 2010.

⁶¹⁰ Sigmund FREUD, *Anthropologie de la guerre : Malaise dans la civilisation ; Considération actuelle sur la guerre et la mort ; Pourquoi la guerre ? (Lettre à Albert Einstein)*, Paris : Fayard, Ouvertures bilingues, 2010.

⁶¹¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 12.

⁶¹² Wilhelm REICH, psychiatre et psychanalyste autrichien, disciple de Freud, qui s'intéressait à l'essor de la sexologie, rédigea *La crise sexuelle*, qui fut traduite en 1934 en France (Anne-Marie SOHN, *op. cit.*, p. 105.) . Reich entre en conflit avec Freud. Si pour ce dernier l'instinct de mort est un instinct primaire, pour Reich il est un instinct secondaire.

⁶¹³ Anne-Marie SOHN, *op. cit.*, p. 105.

d'un besoin primaire : « *fringales érotiques* »⁶¹⁴. Chez Céline, elle y est rarement épanouie, toujours associée à la mort.

Ces deux pulsions antagonistes : l'amour et la mort sont liés dans *Voyage au bout de la nuit*. Par exemple, Bardamu couche avec Madelon, la femme qui va exécuter Robinson. Le lien étroit de l'amour et de la mort renvoie surtout à l'impossibilité de la rencontre et au fait que l'amour est décevant ou impossible.

Philippe Destruel soulève une opposition chez Céline entre les corps meurtris de la guerre et les corps malades⁶¹⁵ d'un côté, et les corps en bonne santé de l'autre. Ces derniers sont toujours les corps des femmes parce que pendant la guerre, elles sont à l'arrière, à l'abri⁶¹⁶.

Une vision duelle dans *Voyage au bout de la nuit* décrit un monde où les hommes et les femmes ne seraient pas égaux face à la souffrance, précisément parce que « *les femmes, ça ne médite jamais* »⁶¹⁷, contrairement aux hommes. Ainsi les femmes ne méditant pas jouissent uniquement de leur corps, et s'inscrivent donc dans la vie, et uniquement la vie.

Molly est un des rares personnages féminins qui semble doué de réflexion puisqu'elle parvient à comprendre la psychologie de Bardamu. Le réveil de la lumière et le réchauffement du soleil accompagnent la rencontre de l'amour et du « *premier être humain qui s'intéressait* »⁶¹⁸ à lui. La rencontre avec Molly peut être mise en parallèle avec sa rencontre avec Alcide. En effet, la même bonté et générosité animent ces deux personnages, deux êtres altruistes.

Molly le repose de la trop grande matérialité de la vie de l'usine, et il se « *refai[t] une âme* »⁶¹⁹ auprès d'elle. Elle a compris la nature de Bardamu : aimer à errer la nuit et à réfléchir sur l'existence, et comme elle le résume, « *c'est le voyageur solitaire qui va le plus loin* »⁶²⁰.

⁶¹⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 92.

⁶¹⁵ Les maladies et les souffrances ressenties par le corps sont nombreuses dans *Voyage au bout de la nuit* : « *salpingite, albumine, piorrhée alvéolaire, presbytie... voisinent les maladies-fléaux des temps modernes : syphilis, tuberculose, typhoïde, cancer. Plus significativement et plus simplement sont évoqués fréquemment des signes d'affections dues à des conditions de vie spécifiques à un milieu social ou géographique : la diarrhée, la fièvre, la nausée [...] les pustules, la toux...* » (Philippe DESTRUEL, « Le corps s'écrit : Somatique du *Voyage au bout de la nuit* », In *Parcours critique, Céline : Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 58).

⁶¹⁶ « le narrateur célinien ne cesse de chanter un corps sain qui est d'abord et toujours un corps de femme. (Bien sûr les femmes ont la chance d'avoir le corps à l'abri des atrocités de la guerre.) [...] Ils sont valorisés parce qu'ils sont promesse et possibilité d'une sexualité sans frein, de performances et d'acrobaties amoureuses ; celles-ci étant le corollaire de la santé », *Ibid.*, p. 55.

⁶¹⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 238.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 236.

Si elle lui apporte un certain réconfort le jour, il est à nouveau confronté à ses démons et à sa solitude la nuit venue. Son voyage en Amérique se termine sur un voyage nocturne en tramway et la rencontre de Robinson dans un de ces tramways. « *De la pénombre bleuie* »⁶²¹ jaillit Robinson, et de leur discussion ressort sa décision de rentrer en France, et de réaliser comme une mise en lumière : « *j'en ai assez vu comme ça* »⁶²². Robinson a travaillé de nuit, et c'est le seul avenir qu'il pourrait envisager s'il voulait rester avec Molly.

Les femmes sont généralement hystériques dans *Voyage au bout de la nuit* et comme souvent chez Céline. Celles-ci deviendront des folles meurtrières notamment dans *Nord* avec le personnage d'Isis von Leiden⁶²³. Les femmes de *Voyage au bout de la nuit* ne sont cependant pas épargnées par l'instinct de mort, et si elles poussent l'autre à la mort, c'est indirectement. De la voisine qui voudrait inciter Bardamu à pratiquer des avortements à tour de bras, à celles qui poussent les hommes à la guerre pour satisfaire leurs ovaires, elles sont tout autant fascinées par la mort mais gardent les mains propres. Une exception est faite de Madelon⁶²⁴ qui exécute son amant Robinson à la fin du *Voyage au bout de la nuit*.

Les femmes seraient ainsi perçues comme le pendant de la mort, et par les pulsions sexuelles qu'elles provoquent, le rappel de la vie malgré tout. Cependant, un autre aspect du corps féminin entache cette dichotomie des corps : l'avortement et la fausse-couche.

3.3.1.2.2. Fausse-couches et avortements

Pour Bardamu, le lien le plus évident avec la pulsion sexuelle et l'instinct de mort est celui de la fausse-couche et de l'avortement. Ce thème récurrent interroge le lien antinomique entre la vie et la mort. Les scènes d'avortement et de fausse-couche sont nombreuses dans *Voyage au bout de la nuit*, et cet imaginaire tient sans doute de la spécialisation de Céline sur les recherches de Semmelweis sur la fièvre puerpérale, et de sa propre expérience de médecin de banlieue⁶²⁵.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 233.

⁶²² *Ibid.*, p. 233.

⁶²³ Isabelle BLONDIAUX, « Hystérie et représentations du féminin dans la correspondance de Céline », pp. 41-51, In Société d'études célinienne, Colloque, *Actes du onzième colloque international Louis-Ferdinand Céline : Amsterdam 5-7 juillet 1996*, ed. cit., p. 45.

⁶²⁴ Bardamu rencontre Madelon à toulouse, lorsqu'il quitte la banlieue parisienne pour rendre visite à Robinson. Bardamu et Madelon s'étreignent en secret dans la crypte aux momies. Robinson veut la quitter, mais celle-ci les suit et finit, au cours d'une dispute avec Robinson par le tuer.

⁶²⁵ Les femmes ont pris le contrôle de leur fécondité à partir de la Grande Guerre et « *l'avortement est devenu un phénomène de société* », (Anne-Marie SOHN In *Histoire du corps*, ed. cit., p. 118) au point que l'entre-deux-guerres a connu une recrudescence d'avortements pratiqués en France, environ 200000 contre 30000 en 1900.

La scène de la fausse-couche se déroule dans un cataclysme de sang. Et tandis que le médecin ne fait rien d'autre que d'écouter les plaintes de la mère honteuse pour sa fille mourante, dehors le soir tombe : « *autant se taire et regarder dehors, par la fenêtre, les velours gris du soir prendre déjà l'avenue d'en face, maison par maison... avant d'aller verser dans le noir* »⁶²⁶. Il tisse un va-et-vient stylistique entre la jeune femme en train de se vider de son sang et le soir qui se répand comme une flaque dehors, comme une flaque de sang. La progression de la nuit est inéluctable et recouvre tout sur son passage. Bardamu décrit avec emphase la marche de la nuit sur le jour, bien plus qu'il ne le fait pour décrire la souffrance du corps ensanglanté : « *je n'avertis point la mère à propos de la mare de sang que je voyais se former sous le lit.* »⁶²⁷. Et il compare le paysage nocturne de la ville comme le large d'un océan où clignoteraient d'immenses bateaux, des nuées de bateaux : « *plus loin, bien plus loin que les fortifications, des files et des rangées de lumignons dispersés sur tout le large de l'ombre comme des clous, pour tendre l'oubli sur la ville, et d'autres petites lumières encore qui scintillent parmi des vertes, qui clignent, des rouges, partout des bateaux et des bateaux encore, toute une escadre venue là de partout pour attendre, tremblante, que s'ouvrent derrière le Tour les grandes portes de la Nuit* »⁶²⁸. La nuit est un monstre, une allégorie destructrice, annonciatrice du pire.

Le paysage de mer, entre les bateaux et l'idée d'horizon est une évocation de ses pérégrinations, et de son désir de fuite. L'imagination lui permet de s'extraire de l'horreur de la scène.

La fausse-couche rappelle encore le corps fuyant d'où ne peut sortir que des miasmes, du sang, et des humeurs fécales. Du corps de la femme enceinte ne sort pas un être constitué, un corps qui aurait de la « *tendue* »⁶²⁹, mais un bâtard à l'état de flaque de sang. La concierge du 8 conseille à Bardamu de se spécialiser dans l'avortement, comme si le monde était plein de femmes prêtes à accoucher de bâtards : « *moi si j'étais à votre place, en douce, je débarrasserais les femmes qui sont enceintes... Y en a des femmes dans ce quartier-ci qui font la vie... Et elles demanderaient pas mieux que de vous faire travailler* »⁶³⁰.

C'est encore dans la pénombre que Bardamu rencontre un autre cas de grossesse non souhaitée : « *un éclairage d'économie ne dépassait point les demi-teintes, on n'apercevait les*

⁶²⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 262.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁶²⁹ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 8.

⁶³⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 268.

*figures que comme autant de taches pâles, de chairs rabâcheuses de mots qui restaient à traîner dans la pénombre... »⁶³¹. Le bâtard a réussi à échapper à la fausse-couche, à l'avortement, pour se retrouver dans une cuisine mal éclairée. Bardamu ne supporte plus les cris de l'enfant, et lui confie dans un accès de désespoir son premier enseignement de la vie : « *il en restera bien du malheur assez pour te faire fondre les yeux et la tête aussi et le reste encore si tu ne fais pas attention* »⁶³². Cette déclaration déclenche un scandale, et il est jeté dehors par les parents de la fille-mère. L'image de la tête qui fond est à nouveau le rappel de la déliquescence du corps : à peine né, le nourrisson est engagé sur la pente de la mort.*

Bardamu rappelle avec Bébert et toutes les autres morts qu'il n'y a pas d'âge pour mourir : de fœtus avorté, au bébé élevé dans la négligence et la pauvreté, et à l'enfant attardé, mort d'une maladie inconnue.

L'itération de ces mises en scène appuie là où l'auteur veut heurter. Il ne veut pas seulement dénoncer l'injustice de la vie et sa cruauté arbitraire, il veut y voir un cheminement inexorable : la progression de ce voyage dans la vie se fait dans le noir, du noir vers le noir.

La mise en évidence d'un mouvement progressif dans les âges des individus auscultés insiste sur la cruauté de la condition humaine sans issue.

Mais de manière ironique, Céline éclaire la nuit des lumières évanescentes d'étoile filante de bébés mort-nés, et du feu qui ne veut pas s'éteindre, des vieilles qui ne veulent pas de la mort et ne meurent pas assez vite. Tandis que le *Voyage au bout de la nuit* disserte longuement sur la mort, et plus particulièrement sur la peur de la mort, pointe par contraste le désir de survivre : « *De cette envie de survivre elle rayonnait, de cette affirmation. Retrouver du feu, un véritable feu dans le drame. Elle se réchauffait, elle ne voulait plus le quitter le feu nouveau, nous quitter.* »⁶³³.

3.3.1.2.3. Fascination et instinct de mort

L'omniprésence de ces mises en scène morbides rend compte d'une fascination pour la mort. La pulsion de mort est centrale chez Céline et tout particulièrement dans *Voyage au bout de la nuit*.

En effet, comme Bardamu l'affirme : « *avant la guerre, l'homme restait pour le psychiatre un inconnu clos et les ressources de son esprit une énigme [...] La guerre, voyez-vous,*

⁶³¹ *Ibid.*, p. 273.

⁶³² *Ibid.*, p. 273.

⁶³³ *Ibid.*, p. 322.

Bardamu, par les moyens incomparables qu'elle nous donne pour éprouver les systèmes nerveux, agit à la manière d'un formidable révélateur de l'Esprit humain ! »⁶³⁴.

Bardamu fait d'ailleurs l'expérience d'une relation avec le professeur Bestombes pendant la guerre qui s'apparente à une psychanalyse⁶³⁵, mais ce qui devrait être pour lui un travail métaphysique est assimilé aux réflexes biologiques du corps : « *diarrhée cognitive de libération* [...] *suractivité très marquée des fonctions génitales...* »⁶³⁶.

C'est pendant et grâce à la guerre que les recherches de Freud sur l'instinct de mort ont autant progressé. Pour Céline, Freud a mis le doigt sur un élément capital pour comprendre l'homme : celui-ci est fasciné par la mort et se retrouve attiré et désireux de la mort de l'autre.

Bardamu énonce plus ou moins explicitement sa fascination pour la mort en général, que Céline n'a eu de cesse de qualifier comme vérité première⁶³⁷ :

Aller à Toulouse c'était en somme encore une sottise. A la réflexion je m'en suis bien douté. J'ai donc pas eu d'excuses. Mais à suivre Robinson comme ça, parmi ses aventures, j'avais pris goût pour les machins louches. A New-York déjà quand j'en pouvais plus dormir ça avait commencé à me tracasser de savoir si je pouvais pas accompagner plus loin encore, et plus loin, Robinson⁶³⁸.

Bardamu est pris de fascination devant le spectacle de l'agonie de Robinson : « *Dans la chambre ça faisait comme un étranger à présent Robinson, qui viendrait d'un pays atroce et qu'on n'oserait plus lui parler.* »⁶³⁹. Il semble accompagner Robinson dans le seul but de le voir mourir, et le bout de la nuit désigne le double de la mort : un lieu fictif, une ombre sur la vie et l'expérience de l'existence qui n'est autre que la négation de la vie.

Voyage au bout de la nuit et *Babylonische Wanderung* posent des questions existentielles suite au constat de l'indépendance des pulsions. Qu'est ce qu'être un homme face à son corps, ses sens, ses pulsions⁶⁴⁰ ?

Bardamu illustre les pulsions noires dont l'homme est fait : céder au mal alors qu'il sait que ce n'est pas bon pour lui. « *Les miennes d'idées elles vadrouillaient plutôt dans ma tête*

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁶³⁵ « Le maître se déclara tout à fait heureux que dans cet accès de franchise je vienne m'ouvrir à lui du trouble d'âme que je ressentais », *Ibid.*, p. 92.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁶³⁷ « Dans l'Histoire des temps la vie n'est qu'une ivresse, la Vérité c'est la Mort. », In Louis-Ferdinand CELINE, *Semmelweis. ed. cit.*, p. 38.

⁶³⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit, ed. cit.*, p. 381.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 498.

⁶⁴⁰ André Malraux, dans *La Voie royale* rappelle que l'homme est hanté par sa conscience de la mort : « une fois de plus il se trouva planté dans le sol, vaincu par la chair, par les viscères, par tout ce qui peut se révolter contre l'homme », (André MALRAUX, *La Voie royale*, (1930), Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1981., p. 129).

avec plein d'espace entre, c'était comme des petites bougies pas fières et clignoteuses à trembler toute la vie au milieu d'un abominable univers bien horrible...»⁶⁴¹. Son esprit se confond dans un univers caverneux, sombre, et offre les perspectives d'un voyage dans les profondeurs de son âme et de lui-même. On ne comprend qu'à la fin du voyage ce qui pousse Bardamu à suivre Robinson, et c'est d'ailleurs pour cette raison que le roman ne s'interrompt qu'à la mort de ce dernier, faisant un ultime voyage. Céline et Döblin semblent dire que le voyage n'est pas fini tant qu'on n'a pas été au bout de la noirceur.

Le bout de la nuit, Bardamu l'atteint dans le dernier épisode, lorsqu'il assiste dans le tai à la dernière querelle de Robinson et Madelon, ou plus exactement lorsqu'il entend Robinson dire à Madelon les mots les mieux faits pour la provoquer et l'amener à le tuer. Ce mouvement vers lequel Robinson va au-devant de la mort est pour Bardamu la fin du voyage, parce qu'il lui apporte une dernière et définitive réponse qui s'est posée à lui au contact de la guerre, celle qui l'a lancé dans ce voyage. Là où il a vu des hommes collaborer avec la mort, les uns de manière active, les autres passive. Là où il a commencé à se demander s'il n'y avait pas chez les hommes, au plus profond, un désir « *de tuer et de se tuer* » - Et s'il fallait déceler aussi dans la paix, dans la vie normale, ce désir qu'est la guerre avait montré à découvert ?⁶⁴²

Prendre conscience de sa propre mort est encore pour Freud la marque la plus aboutie de la différence entre l'homme civilisé et l'homme primitif. Pour Freud dans *Essais de psychanalyse*, « *comme l'homme primitif, notre inconscient ne croit pas à la possibilité de sa mort et se croit immortel* »⁶⁴³.

3.3.1.3. « *Autant aller au bout de la nuit* »⁶⁴⁴ : écrire contre la claustration

L'expérimentation célinienne du monde est profondément marquée par le spectre de la mort, et par la claustration de l'homme à l'intérieur d'un corps, cadavre en devenir, un « *mort à crédit* »⁶⁴⁵.

L'écriture du voyage pointe un paradoxe, puisque Céline n'a de cesse de marteler que le corps est un élément qui, lu par le prisme de la modernité et du rationalisme, emprisonne.

Pour Céline rien de plus insupportable en réalité que le cloisonnement qu'une ville par exemple comme New-York, avec ses

⁶⁴¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 501.

⁶⁴² Henri GODARD, « Le mythe du voyage », ed. cit., p. 50

⁶⁴³ Sigmund FREUD, *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par. Samuel Jankélévitch, Paris : Payot, Petite bibliothèque Payot, 1971., p. 263.

⁶⁴⁴ « *quitte à vivre dans la nuit, mieux valait encore, pensait-il, aller jusqu'au bout de la nuit* », Jean-Pierre RICHARD, op. cit., p. 35.

⁶⁴⁵ « *chaque vivant est bien ici un mort en sursis, un mort « à crédit »* », *Ibid.*, p. 24.

« entassements de matière et d'alvéoles commerciales », ses « organisations de membrures à l'infini ». Dans tout ce « déluge en suspens », il ne reconnaît qu'un « abominable système de contraintes, en briques, en couloirs, en verrous, en guichets, une torture architecturale gigantesque inexpiable »⁶⁴⁶.

Le corps et le monde ne sont que cadres qui soumettent l'âme, et une prison qui limite les frontières de l'existence. Comme le souligne Henri Godard « *Céline ne s'est pas contenté d'exprimer ce tragique. Il en a fait la matière d'une œuvre en trouvant des formes d'écritures qui agissent à la fois par elles-mêmes et par leur correspondance aux formes de l'imaginaire* »⁶⁴⁷. L'inventivité du style de Céline émane d'un travail sans précédent sur la langue :

Tout un vocabulaire grossier, qu'en réalité chacun connaît, est mis au ban de la langue parlée « correcte », à plus forte raison écrite. De tout temps, la langue populaire s'est ainsi définie au contraire par la liberté, ou le plaisir, qu'elle donnait d'évoquer le corps et ses fonctions sans périphrase ni euphémisme. Céline ne manque pas de faire figurer ce registre, tant dans le domaine des organes sexuels que dans celui des fonctions d'évacuation, vomissement ou défécation⁶⁴⁸.

Céline ressasse les mêmes images, martèle que le monde est enseveli par les humeurs corporelles. Cependant, la richesse de ce champ lexical, tournant autour des liquides suintant « *du sang encore et partout, à travers l'herbe, en flaques molles et confluentes* »⁶⁴⁹, « *des viandes pourries qu'on va leur déverser au large* »⁶⁵⁰, « *Depuis trois mois je rends tout... La diarrhée* »⁶⁵¹ évoque un piétinement plus qu'une répétition obsessionnelle. Ce n'est jamais la même débâcle et pourtant ce réseau d'images renvoie toujours à la déliquescence de l'homme qui envahit le texte en étant tour à tour évoquée, soulignée, martelée par une diversité de mots, d'expressions.

Le « déplaisir » des mots qui décrivent le corps traduisent une hantise de l'immobilité car au fondement de tout cela on ne peut se débarrasser des contingences du corps : « *On a du mal à se débarrasser de soi-même en guerre !* »⁶⁵².

Par la fuite, les départs, le mouvement, Bardamu veut faire un pied-de-nez à la claustration, et Céline réalise la même pirouette littéraire à travers le piétinement de cette hantise par la logorrhée de son protagoniste. La hantise de Bardamu est celle de l'homme qui

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

⁶⁴⁷ Henri GODARD, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, ed. cit., p. 103.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁴⁹ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 20.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

⁶⁵² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 46.

cherche à garder de la tenue pour échapper à la grande débâcle : « *la bougeotte maniaque de tant de héros céliniens ; fuir pour aller ailleurs, n'importe où, pour aller, s'il le faut, jusqu'au bout du monde, de la nuit, c'est empêcher ou retarder l'effondrement de son intégrité personnelle, c'est se sauver de sa propre nuit.* »⁶⁵³.

Pour Jean-Pierre Richard,

la chair échapperait sans doute à sa tentation liquide si elle réussissait à se fabriquer une musculature et un squelette : l'objet se contiendrait si de protoplasme il devenait architecture : les atomes les plus erratiques s'en trouveraient alors enserrés en un ordre instinctif, un ordre qui serait à la fois un équilibre et un soulèvement. D'un tel ordre Céline nous fournit lui-même un excellent exemple, c'est son style. Car l'allure même du discours ici, et merveilleusement, les gestes de l'inondation ou du débraillage : à la scandaleuse diarrhée de l'être le langage répond par sa gouaille, sa propre logorrhée⁶⁵⁴.

Tout comme le corps de l'homme condamné à se répandre retrouve la force de se raidir dans le texte, Céline trouve la force de ne pas répandre les phrases et les mots, et Bardamu tente de se raidir en trompant encore un peu la mort. Les départs incessants, ses fuites seraient la seule alternative pour résister à la déliquescence : « *le vrai style récuse aussi les emportements de la nausée. [...] chez Céline lui-même, se réconcilient utopiquement donc forme et vitalité, ruissellement et harmonie : la vigueur de ce style vise, au sein des plus affreux effondrements, à nous remettre sur nos pieds, à nous rendre physiquement à nous-mêmes.* »⁶⁵⁵.

Bardamu, malgré le spectacle des corps décimés, de la débâcle de l'homme qui se répand en vaines immondices capitalistes ou colonialistes, et malgré l'écroulement final de Robinson continue à imprimer une rythmique et une musicalité au texte pour se dresser inutilement contre la mort, une rythmique qui ne s'arrête pas, qui voyage, « *se trimbale* »⁶⁵⁶ comme Bardamu le fait avec sa carcasse, cède à son vice de ne pas rester immobile, parce que c'est une claustration et la mort. Le style de Céline serait cette musique qui fait danser le corps vigoureux des danseuses qu'il aimait tant : la vitalité du style à se mouvoir, sa rythmique à résister. Ainsi que le titre le suggère, quitte à mourir et à savoir que l'on est en train de mourir, « *autant aller au bout de la nuit* ».

⁶⁵³ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 11-12.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

⁶⁵⁶ Bardamu parle de son voyage comme de son « trimbalage » (Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 500.).

3.3.2. Döblin : le mouvement de l'écriture

Conrad, par sa totale étrangeté à la condition d'homme, est le personnage expérimental idéal, au sens presque scientifique du terme. Döblin choisit de montrer l'expérience que ferait un être humain nouvellement expulsé sur la terre.

Nous sommes de nouveau en train de raconter une histoire d'amour et l'on nous demande : est-ce là la seule chose qui intéresse un homme ? N'y a-t-il pas de meilleures histoires à raconter, plus viriles ? Surtout quand on est jeté sur un chemin pareil ? Manger, boire, aimer, voilà qui est par trop primitif. Nous n'y pouvons rien. Notre thème, c'est la vie terrestre, la destinée humaine. Conrad a chu sur la terre. Nous ne pouvons le délier de sa participation à cette terre⁶⁵⁷.

Le personnage n'a plus pour utilité romanesque de dessiner une destinée, mais de cheminer dans le monde à tâtons pour l'explorer, l'expérimenter.

3.3.2.1. Parodie de la démarche expérimentale chez Döblin

Claude Bernard définissait le principe idéal de l'expérimentation médicale comme un voyage dans le corps, soutenant que nous percerions les secrets du fonctionnement du corps

lorsque nous pourrions suivre une molécule de carbone ou d'azote, faire son histoire et raconter son voyage de l'entrée à la sortie ». En 1935, à la réception de son prix Nobel, Frédéric Joliot-Curie proposait d'introduire dans l'organisme vivant des éléments radioactifs pour effectuer ce fameux voyage et explorer des organes jusqu'alors difficiles à visualiser comme le foie ou le pancréas⁶⁵⁸.

Döblin dans l'introduction de *Novembre 1918* voyageait avec une précision éblouissante dans le corps humain :

Le malade somnolait, tout seul. Les délicates plantules, provenant de l'air et de sa veste, que la balle de plomb avait introduites dans son corps, proliféraient. Elles recouvraient les intestins d'un voile terne, altérant leur éclat. Des flocons gris se déposaient dans les recoins des intestins qui continuaient cependant à se contracter, montant et descendant. Les champignons avaient émigré dans les veines de l'homme, se laissant joyeusement emporter par le flux de ce sang chaud ; [...] L'homme était devenu une immense salle voûtée où résonnait leur musique. Il gisait là, inerte, en sueur. Des lianes grimpent le long des parois, elles pendent du plafond, c'est une forêt vierge et ce sont les tropiques ; des singes, monstres

⁶⁵⁷ « Wir sind wieder dabei, eine Liebesgeschichte zu erzählen, und man fragt uns : ist das das einzige, was einen Mann angeht ? Gibt es nicht bessere, männlichere Dinge zu sagen ? Und besonders dann, wenn einer auf solchen Weg geschickt wird ? Essen, trinken, lieben, es ist zu primitive. Wir können nichts dafür. Unser Thema ist die Leiblichkeit, das Menschenschicksal. Konrad ist auf die Erde gesunken. Wir können ihn nicht davon entbinden, an der Erde teilzuhaben », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 384, traduction p. 378.

⁶⁵⁸ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, et Georges VIGARELLO, *Histoire du corps*, ed.cit., p. 60.

au cou ridé, s'y livrent à l'escalade, ils sortent du marais ; des colibris aux becs recourbés tourbillonnent, les fleurs leur offrent leurs corolles éclatantes, tirant de petites langues rouges⁶⁵⁹

Dans *Babylonische Wanderung*, Conrad fait l'apprentissage des besoins physiologiques du corps humain, des pulsions, des sentiments, et Döblin parodie ainsi la démarche expérimentale en faisant de l'observateur et du cobaye une même personne.

3.3.2.1.1. Le corps humain comme découverte biologique

Conrad, en arrivant sur terre et en se métamorphosant en homme fait littéralement l'expérience du corps humain.

L'épisode de la guerre pour Bardamu et de la chute du ciel pour Conrad sont les deux éléments qui inaugurent et déterminent une nouvelle perception du corps. La mise en scène burlesque de cette découverte pour Conrad reproduit la démarche expérimentale : l'observateur Conrad semble avoir un regard détaché de ce corps qu'il ne connaît pas. En tombant du ciel, il découvre l'existence de son corps humain par les sensations : il découvre qu'il peut parler - « *de sa bouche divine s'échappe une grandiose parole* », il découvre la sensation de l'eau sur sa peau - « *Nom de Dieu, ce qu'il pleut* »⁶⁶⁰, il découvre enfin la sensation du froid - « *ils étaient secoués de frissons* »⁶⁶¹ - ; et Georges lui en enseigne le fonctionnement organique « *Il est d'usage parmi les hommes, Monseigneur, de manger quand ils ont faim, si du moins ils ont quelque chose à manger* »⁶⁶². Il apprend les besoins élémentaires de son corps avec la candeur et l'ignorance d'un enfant :

On lui mit dans la main une galette. Il la regarda, la renifla. Cela sentait bon. Il vit que les autres – horrible spectacle – se l'enfilaient dans un trou au milieu du visage, le même trou par lequel on parlait. Son compagnon Georges faisait de même, sans hésitation. Il connaissait la coutume. Pour Conrad, c'était horrible à voir, mais terriblement excitant, tous ces hommes sous la tente assis sur des nattes les jambes repliées et s'enfonçant sans arrêt des masses de nourriture dans le trou, puis fermant le trou et les engloutissant. « Mange donc », murmura Georges. C'était donc cela, manger. Il fallait qu'il mange⁶⁶³.

⁶⁵⁹ Alfred DÖBLIN, *Novembre 1918, T.1 : Bourgeois & soldats*, traduit de l'allemand par. Maryvonne Litaize & Yasmin Hoffmann, *November 1918 : Bürger und Soldaten*, (1939), Marseille : Agone, 2009, p. 10.

⁶⁶⁰ « [... seinem göttlichen Mund entflieht das große Wort : « Herrjeh, regnet das » », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung, ed. cit.*, p. 45, traduction p. 62.

⁶⁶¹ « schüttelten », *Ibid.*, p. 45, traduction p. 63.

⁶⁶² « Es ist unter Menschen üblich und Brauch, großer Herr, daß sie, wenn sie hungern, essen, wenigstens sofern sie was haben », *Ibid.*, p. 46, traduction p. 63.

⁶⁶³ « Man drückte ihm einen Brotfladen in die Hand. Er blickte darauf, schnüffelte daran. Es roch gut. Er sah, daß die andern – grausig – es sich mitten im Gesicht in ein Loch stopften, in dasselbe Loch, aus dem man

C'est avant tout l'observation et le ressenti de son propre corps qui lui fournit l'apprentissage le plus trivial qui soit :

Et les jours suivants, Conrad se plongea dans une débauche sans trêve de glotonnerie, d'empiffrement, de gavage. Un véritable emballement pour le manger et le boire s'empara de lui. Deux jours durant, ils ramassèrent, mendiaient au milieu des tentes tout ce qu'ils trouvaient et se l'enfouaient et se le versaient dans le gosier. Jusqu'à ce que leur ventre fût près d'éclater et qu'ils comprissent qu'il était plein. [...] Et il s'empiffra de plus belle. Mais cela lui ressortit par le haut. Il était furieux. [...] Il se passa alors, deuxième étrangeté, que Conrad ressentit un besoin, un besoin impérieux dans son ventre et, ignorant ce que c'était, il sacrifia dans la tente noire à ce besoin. Il sentit quelque chose de chaud et de mou sur la partie où il était assis. Georges lui jeta un regard de méfiance et de reproche, sans qu'il sût pourquoi. Mais une odeur fâcheuse les enveloppa tous les deux, leur recueillement en fut dérangé, Georges rompit le silence et dit : « C'est toi », et Conrad ne savait pas du tout ce qu'il était. Mais il se souleva, et Georges quitta aussitôt son siège et alla se réfugier dans un coin. Le Grand se retourna et vit le spectacle. Une horreur, à vous donner la nausée. Cela lui collait au vêtement, le seul qu'il possédât, cela lui collait au corps. Ils sortirent de la tente, Georges déshabilla son maître décontenancé, la pluie fit le reste⁶⁶⁴.

Conrad reproduit la démarche expérimentale, en observant, en étant à l'écoute des phénomènes et apprend des faits qui en découlent, comme si sa pensée était détachée de son corps. Döblin nourrit par ce procédé un discours parodique, puisqu'il mène à son paroxysme la démarche expérimentale.

Conrad fait là une première expérience du réel du corps humain et plus largement de l'existence : une découverte qu'il ne cessera d'affiner tout au long de son voyage babylonien.

sprach. Sein Gefährte Georg tat das auch, ohne Zagen. Er kannte den Brauch schon. Es war schrecklich anzusehen, furchtbar aufregend für Konrad, wie die Männer alle im Zelt mit untergeschlagenen Beinen auf den zerrissenen Matten saßen und sich immer neue Massen in das Loch zwangen, das Loch schlossen und die Massen verschwanden. "Iß doch", flüsterte Georg. Das war also Essen. Er sollte essen », *Ibid.*, p. 46, traduction p. 64.

⁶⁶⁴ « Und in den Nächsten Tagen geriet Konrad in ein ungeheures, rastloses Schlingen, Futtern, Stopfen. Eine regelrechte Eß- und Trinkbegeisterung bemächtigte sich seiner. Zwei Tage lang rafften und erbettelten sie zwischen den Schwarzzelten, was sie kriegen konnten, und stopfen und gossen es in sich. Bis sich ihre Bäuche spannten und si merkten, sie waren voll. [...] Und stopfte mehr und mehr in sich. Da kam es aber oben heraus. Konrad wütete. [...] Da geschah es, zweite Merkwürdigkeit, daß Konrad heftiger einen Drang, einen drängenden Drang im Bauch empfand und, undwissend, was er war diesem Drang im schwarzen Zelt nach der Opferung nachgab. Er fühlte, daß er an seiner Sitzfläche warm und weich wurde. Und bald blickte ihn Georg mißtrauisch und vorwurfsvoll an, Konrad wußte nicht warum. Aber ein ärgerlicher Geruch verbreitete sic hum sie beide, ihre Andacht war gestört, und Georg unterbrach das Schweigen und sagte: "Du bist das", und Konrad wußte durchaus nicht, was er denn war. Aber er lüftete sich, zugleich erhob sich Georg von seinem Sitz und floh in die Ecke. Der große blickte sich um – und - sah – alles. Entsetzlich, ekelhaft. Es klebte an seinem Rock, dem einzigen, den er hatte, und an ihm selbst. Sie gingen zusammen aus dem Zelt, hiner dem Zelt kleidete Georg seinen fassungslosen Herrn aus, der Regen wusch alles ab », *Ibid.*, p. 46-48, traduction p. 65-67.

En effet, cette description fonctionne comme le diagnostic de la chute du dieu : il est non seulement tombé du ciel, mais en outre, le fait qu'il acquière un corps insiste doublement sur l'effondrement de son règne. Döblin passe par cette observation pour le démontrer. Son exploration du réel est marquée par le fait que toutes ces réactions biologiques, organiques sont une première hypothèse d'une longue suite d'expériences qui montrent que l'homme dans le réel est soumis à des limites : « *Eh oui, il y a ici des limites. Ici règnent la mesure et la justice* »⁶⁶⁵.

L'apocalypse dont nous avons parlé précédemment est l'allégorie qui incarne le mieux cette prise de conscience, car le corps agit bien comme une Révélation : que ce soit le spectacle des corps décharnés, meurtris, ensanglantés que Bardamu voit pendant la guerre ou le corps humain et ses fonctions vitales que Conrad découvre dès lors qu'il choisit.

Les visions cliniques de Céline et Döblin s'insèrent dans le discours de leur temps. La guerre et les récits de poilus ont considérablement rappelé à l'ordre les imaginaires enfiévrés des hommes.

Le corps devient un élément d'expérimentation de la condition humaine. Il expose une infinité de sensations nouvelles : l'amour, le désir, mais aussi la peur, la douleur et la mort.

L'humanité est un objet d'étude, vue d'en haut, puis vue de l'intérieur pour Conrad. Ce dernier est par excellence un personnage fait pour l'exploration de la condition humaine puisqu'il est celui qui l'a créée et devient par la suite lui-même un homme. En définitive, la pratique de l'expérimentation renforce le discours d'un monde démythologisé, dont la preuve première est la matérialité du corps.

3.3.2.1.2. Du sexe à l'amour

Les pulsions du corps et le désir physique sont découverts de façon tout aussi naïve par Conrad, obligé de faire face à ces nouvelles réalités du corps qui deviennent des contingences.

Le corps féminin est un axe important dans les deux œuvres qui met en exergue un aspect de la découverte des pulsions. Dans *Babylonische Wanderung*, Conrad ne fait pas tant l'apprentissage de l'amour que du sexe. L'amour n'apparaît que comme l'aboutissement d'expériences successives, formatrices et parties intégrantes de l'apprentissage de la vie. Sa rencontre avec Alexandra est déterminante car il s'agit de la seule relation qui ne soit pas uniquement charnelle. Sa mort bouleverse d'ailleurs la perception de Conrad de l'existence,

⁶⁶⁵ « *Jawohl, es gibt hier Grenzen. Hier herrscht maß und Gerechtigkeit* », *Ibid.*, p. 47, traduction p. 65.

tandis que la perte des relations précédentes avaient été des étapes de son expérimentation. Chez Céline et Döblin, le lien inextinguible entre l'amour et la mort met en évidence une rencontre impossible avec l'autre. C'est d'ailleurs la rencontre amoureuse qui enseigne le sens réel de la vie et de la condition humaine à Conrad. La mort d'Alexandra signe la naissance de la douleur et l'apprentissage de l'impuissance. L'infinie solitude dans laquelle il se retrouve est inhérente à la condition humaine et constitue le véritable tournant dans son voyage.

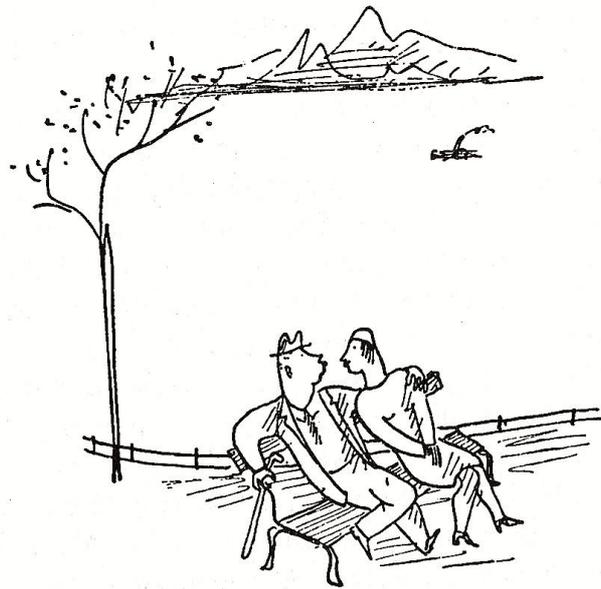


Figure 8 Conrad à Zürich lors de la dernière étape de son voyage, se marie sans connaître la même passion qu'avec Alexandra.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, *op. cit.*, p. 497).

Si cette relation compte pour lui c'est parce qu'il développe alors un amour naissant, tandis que les expériences précédentes n'étaient pour lui qu'une initiation au sexe et une découverte de la pulsion sexuelle comme manifestation du corps. Au même titre que Conrad apprend à avoir faim et à manger, il apprend les subtilités du désir sexuel et de l'amour charnel. S'il est passé de son statut de Dieu grotesque pour atteindre celui d'homme ayant acquis une conscience tragique et grave de l'existence et de l'histoire, il passe de relations tout aussi grotesques à un amour impossible et tragique.

La fascination initiale pour le mystère de la femme se change en fatigue et en dégoût. Il y a là une ironisation constante du vagabondage érotique lié à l'Orient dans la littérature. Cette ironisation ne s'effectue

d'ailleurs pas seulement dans le registre du burlesque, mais aussi dans celui du tragique : ainsi, l'épisode Alexandra associe le motif orientaliste de la femme mystérieuse et opaque à la souffrance et à la destruction. On quitte ici le répertoire familier de la féminité orientale. A la fin du roman, la référence orientale, ici dans sa version gréco-latine, est utilisée de manière burlesque : « Respectueusement, nous dirigeons notre lanterne magique sur la dame et nous la regardons, 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, sur l'île de Chypre, s'approchent d'elle pour sécher son corps, des colombes grimpent dans ses cheveux, et les soulèvent dans leur bec, à la place du séchoir électrique. Les cordonniers s'approchent sur des taureaux et des veaux marins avec de jolies chaussures Bally, des sirènes apportent dessous vapoureux et soutien-gorge... etc. » L'intrusion discordante de références modernes inattendues donne un tour évidemment burlesque à cette description⁶⁶⁶.

Pour Conrad, la rencontre avec Alexandra constitue un véritable tournant dans son voyage existentiel. La fin du périple à Constantinople est d'ailleurs marquée par la mort de Waldemar et d'Alexandra qui est assassinée.

La découverte de l'amour fait resurgir la première impression de limites qu'il avait ressentie en « étreignant » son corps humain : la finitude des hommes. Seulement cette fois, il expérimente la finitude de l'autre.

La mort d'Alexandra lui permet d'aimer pour la première fois de son existence de mortel. Et cette connaissance de la finitude fait partie intégrante de l'apprentissage de la condition humaine :

Quel long chemin que le mien avant d'en arriver là. D'abord ce vide dans le ciel dans lequel je vivais, ai-je seulement vécu, était-ce vrai, je ne le crois pas, je ne le crois pas, c'était un rêve, il y avait quelque chose qui se rêvait la vie, qui se rêvait même dieu. Mais être un homme, je ne pouvais le rêver. Cela dépassait mon imagination. Et puis j'ai mangé, j'ai bu, et puis j'ai cru aimer, et puis j'ai rencontré Alexandra. Comme ma vie se manifeste à présent, comme je sors du monde de l'ombre. C'est parce que je suis devenu chair que je suis tout cela. [...]⁶⁶⁷.

La condition humaine revient à l'apprentissage de la maîtrise et de la non-maîtrise du corps, ainsi qu'à la finitude contenue dans le spectre de la mort : « *Maintenant je sais comment on est un homme. Je ne résiste plus, Georges, je te le dis, je ne résiste pas.*

⁶⁶⁶ Michel VANOOSTHUYSE, « Orient, voyage retour, A propos de *Voyage babylonien*, d'Alfred Döblin », *ed. cit.*

⁶⁶⁷ « Welchen langen Weg hatte ich, hierher zu gelangen. Erst die Leere in dem Himmel, in dem ich lebte, habe ich eigentlich gelebt, ist es denn wahr, ich glaube es nicht, ich glaube es nicht, es war ein Träumen, da träumte etwas, es lebt und wäre sogar ein Gott. Mensch zu sein, konnte ich nicht träumen. Das ging über meinen Begriff. Dann habe ich gegessen, getrunken, dann glaubte ich zu lieben, bis ich Alexandra traf. Une wie zeigt sich jetzt mein Leben, wie trete ich aus dem Schatten. Weil ich Fleisch geworden bin, bin ich dies alles », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 385, traduction p. 379.

J'abandonne chaque fibre de mon être pour connaître cela. Tu songes à la mort et tu as peur. Je connais l'amour et un être humain, cet être humain, Alexandra, c'est ma vie, ma destinée. Qu'importe si la mort vient en sus »⁶⁶⁸.

« *C'était sa vie qui s'en allait, qui se dérobait. Il était ébranlé [...] « Cela vient du corps. Tu as raison : nous y sommes enfoncés jusqu'au cou. [...] Nous allons devoir mourir.* »⁶⁶⁹ : le corps est perçu comme une prison dont on ne pourrait s'échapper, dans laquelle l'homme serait en sursis. Le corps impose à l'existence cette contingence qui ne peut être dépassée.

En même temps que Conrad expérimente son corps, il découvre la conscience de la mort.

La posture d'un homme moderne face à son passé, semblent nous dire Céline et Döblin est la confrontation aux fantômes du passé, puisque cela revient à se confronter à l'idée de la mort. Conrad le découvre en tant que mortel : il prend conscience de sa propre mort - de la non-pérennité des choses⁶⁷⁰ - par celle de ceux qu'il aime, Waldemar puis Alexandra.

Freud précise que si l'homme est fasciné par sa propre mort, il est incapable de lui donner une représentation. Dans *Babylonische Wanderung*, l'expérience de la mortalité à laquelle n'étaient pas confrontés les trois Babyloniens, Conrad, Georges et Waldemar met en évidence la notion d'instinct de mort. Deux personnages se trouvent particulièrement concernés par elle : tout d'abord Waldemar, dépeint comme étant dans une sorte de processus d'autodestruction. Ce dernier se met à boire, et se fait finalement empoisonner par son amante qui ne cherche qu'à l'escroquer. Cette descente aux enfers est instillée par la rencontre de Maléïka qui, pour le garder, veut lui administrer un philtre d'amour, et comme il ne fonctionne pas sur Waldemar, elle l'initie à l'alcool⁶⁷¹. Leur relation qui confond alcool et amour est tout d'abord traitée sur le mode ironique : « *Il buvait, elle buvait. L'alcool les réunissait. Ils partageaient de plus en plus entre eux l'amour des hommes. On les retrouvait souvent couchés par terre, leurs libations accomplies, mains, têtes, pieds et jambes mêlés*

⁶⁶⁸ « Jetzt weiß ich, wie man Mensch ist. Ich sträube mich nicht mehr. Jede Faser von mir gebe ich dafür hin. Du denkst an den Tod und fürchtest dich davor. Ich kenne die Liebe, einen Menschen, diesen Menschen, Alexandra, es ist mein Leben, mein Dasein. Was ist schon, wenn es daneben noch den Tod gibt », *Ibid.*, p. 385, traduction p. 379.

⁶⁶⁹ « Es war sein Leben, ausgelebtes Leben, das dahinging, dahinwich. Er war erschüttert. [...] Es kommt aus dem Körper. Du hast recht : wir stecken bis an den Hals drin. [...] Wir werden auch sterben müssen. », *Ibid.*, p. 377-378, traduction p. 370-371.

⁶⁷⁰ Ernest Hemingway écrivait un roman qui reprenait ce vers de John Donne « [... la mort de tout homme me diminue, parce que je suis solidaire du Genre Humain. Ainsi donc, n'envoie jamais demander : pour qui sonne le glas ; il sonne pour toi », (Ernest HEMINGWAY, *Pour qui sonne le glas*, traduit de l'anglais par. Denise Van Moppès, *For Whom the Bell Tolls*, (1940), Paris : Gallimard, Folio, 1976., p. 13.)

⁶⁷¹ Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 367.

sous la table de leur taverne préférée. »⁶⁷². Waldemar s'est autodétruit en succombant à une pulsion qui ne pouvait être que mortelle. Cette expérience permet à Conrad de s'interroger sur les élans humains et les pulsions. La situation de Waldemar lui inspire rejet et dégoût : « *Je refuse d'être l'ivrogne du plaisir et de l'amour. Je refuse d'être comme ce souillard de Waldemar, qui se prend pour un sage. Son visage boursoufflé, son haleine horrible, ce n'est pas la vérité, il peut dire ce qu'il veut. Je ne veux pas être un ivrogne du plaisir.* »⁶⁷³. Le terme « ivrogne » associé non plus seulement à l'alcool, mais au plaisir et à l'amour désigne les faiblesses du comportement humain et donc des pulsions.

L'instinct de mort met en évidence la tentation d'échapper à l'absurdité de la condition humaine : « *Précipité de ton ciel babylonien sur la terre, Conrad, cette terre, tu n'as fait que l'effleurer. Descends plus bas ! Plus bas ! Tu arrives.* »⁶⁷⁴.

L'enfermement, que ce soit au niveau de l'espace ou du temps, n'est jamais qu'une métaphore de la condition humaine. Le point de vue de Bardamu et Conrad rappelle bien cet aphorisme d'Emil Cioran : « *Nous aurions pu être dispensés de traîner un corps. Le fardeau du moi suffisait* »⁶⁷⁵. Les deux romans posent à travers le motif du corps-prison cette question : comment supporter l'idée de la finitude, et donc de la mort ?

La tonalité surréaliste dans *Assassinat d'une renoncule* de Döblin dénonce la matérialité du corps, dans la nouvelle « Le tiers » notamment : « *J'aimerais me pencher à cette fenêtre, te prendre dans mes bras et te répandre sur la pavé comme une pluie de fleurs, jusque dans les vitres là-bas en face et au-dessus de moi dans la pièce* »⁶⁷⁶. Döblin se met à la place de son personnage désaxé, et se pose la question de savoir comment faire disparaître un corps. En explorant la folie humaine, il ouvre à la littérature un sujet qui n'apparaissait pas jusque là comme étant digne d'être traité dans une œuvre.

Un troisième thème relatif au corps est alors exploré dans la nouvelle « La somnambule » : une jeune femme trompée par son amant se suicide de désespoir. La haine qu'elle gardait en

⁶⁷² « Er trank und sie trank. Der Schnaps einte sie. Die Menschenfreundlichkeit zwischen ihnen beiden nahm bald überhand. Überhand, überkopf, überfuß, überbein lagen sie nach vollzogenem Schnaps genuß öfter am Boden, unter dem Tisch ihrer Lieblingsschenke », *Ibid.*, p. 367, traduction p. 361.

⁶⁷³ « Ich will nicht Lust – und Liebessäufer sein. Ich will nicht sein wie der versoffene Waldemar, der sich für einen Weisen hält. Sein geschwollenes Gesicht, sein gräßlicher Atem ist nicht wahr, er kann reden, was er will. Ich will kein Lustsäufer sein. », *Ibid.*, p.450, traduction p. 437.

⁶⁷⁴ « Konrad, aus dem babylonischen Himmel auf die Erde gestürzt, du hast diese Erde nur berührt. Herunter ! Herunter ! Jetzt kommst du an », *Ibid.*, p.410, traduction p. 404.

⁶⁷⁵ Emil CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, Paris : Gallimard, Folio Essais, 1987., p. 111.

⁶⁷⁶ Alfred DÖBLIN, « Le tiers » In *L'assassinat d'une renoncule : nouvelles et autres récits*, traduit de l'allemand par. Philippe Ivernel, *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählung*, (1913), Marseille : Rivages, Rivages poche, 1990., p. 121.

elle, et qui refusait de s'exprimer s'incarne alors dans une poupée. C'est dans la nouvelle « la danseuse et le corps » que cette thématique y est la plus prégnante. Le corps se désolidarise de la danseuse au point que celle-ci ne le maîtrise plus : « *Elle voulait danser une valse, merveilleusement suave, avec celui qui était devenu son maître, avec le corps* »⁶⁷⁷.

Le corps soumettant et maîtrisant l'homme ne relève pas de la même hantise dans *Babylonische Wanderung*, il est un élément à prendre en compte dans l'expérimentation de l'existence de Conrad.

3.3.2.2. Écriture de l'expérimentation : créativité de la pensée en train de s'écrire

Le style de Döblin n'est pas comme chez Céline une tentative de résistance, mais une empreinte de sa pensée cheminant à l'intérieur du roman. Döblin se laisse guider par son personnage, voit le monde à travers ses yeux, et apprend en écrivant : son écriture épouse l'expérimentation de Conrad.

Il voit à travers les yeux de son personnage-sonde qui, en tombant du ciel, débarque sur terre avec les yeux d'un être vierge à toute forme d'humanité. Aucun arrière-plan social ne cantonne sa vision à tel ou tel aspect du monde : Conrad a tout à découvrir. Döblin, avec lui, imprime à son style cette extrême liberté de ton en passant par des digressions mythiques et historiques, puis les laissant comme des fausses pistes. En réalité, l'écriture accompagne la pensée, le regard de Conrad sur le monde, passant d'une idée à l'autre, la plume d'une tonalité à l'autre, d'une voix à l'autre.

Döblin fait même parler un chameau dans le désert :

Les grandes œuvres de la littérature donnent la parole à des voix étranges, à commencer par celles des dieux babyloniens et des chameaux irakiens. Les voix de la Bible et le Coran se retrouvent dans les contes de fées, les contes populaires et les légendes grecque, byzantine et babylonienne, tandis que des fragments de chansons populaires du XX^{ème} siècle se mêlent aux hymnes babyloniens vieux de quarante siècles. Ces voix de la civilisation occidentale ne sont pas des produits de l'imagination du poète⁶⁷⁸.

⁶⁷⁷ Alfred DÖBLIN, « La danseuse et le corps » In *Assassinat d'une renoncule*, ed. cit., p. 76.

⁶⁷⁸ « Great works of literature speak in strange voices, casually quoted by Babylonian gods and Iraqi camels. The voices of the Bible and the Koran are heard together with fairy-tales, folk stories and legends of Greek, Byzantine and Babylonian origin, while fragments of twentieth-century popular songs jostle with Babylonian hymns of forty centuries ago. These voices of western civilization are not products of the poet's imagination », Patrick O'NEILL, *op. cit.*, p. 101, c'est nous qui traduisons.

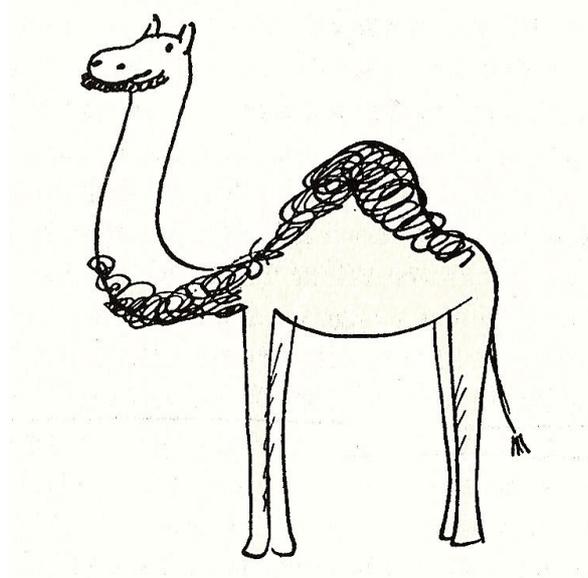


Figure 9 Camille, le chameau parlant que rencontre Conrad dans le désert aux alentours de Babylone.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, op. cit., p. 184).

Il ne cherche pas à aboutir à un style précis : il tâtonne⁶⁷⁹ pour parvenir à répondre à la question posée par ce roman.

Le mouvement de la pensée contamine le roman, fonctionne pas associations. Le style semble bondir de bonnes idées en bonnes idées : la marche dans le désert met logiquement sur le chemin de Conrad un chameau, la bonne idée est de faire parler cet animal et de lui attribuer un discours sur Conrad en tant que Dieu déchu. C'est une fulgurance parmi tant d'autres dans le style de *Babylonische Wanderung*, il ne crée pas un style à partir de cette trouvaille précise. Ce personnage ne réapparaît jamais dans le texte : Döblin veut en faire une digression unique.

Cette démarche rappelle la démarche expérimentale scientifique qui pousse le chercheur à ce qui n'est au départ qu'une intuition, mais un éclair de génie si elle aboutit.

Döblin calque la curiosité de son écriture à expérimenter différentes tonalités sur la curiosité de Conrad à découvrir le monde. Son écriture voyage en permanence, ne s'arrête pas sur une tonalité, bondit d'une bonne idée à l'autre, en quête de trouvailles :

Döblin a retranscrit ces idées créatives à mesure qu'elles surgissaient dans son esprit et a assemblé des faits pertinents non seulement des travaux scientifiques spécifiques sur Babylone, par exemple, qu'il a utilisés, mais

⁶⁷⁹ Döblin qualifie son travail d'écriture « un tatônement en forme de roman », (In Michel VANOOSTHUYSE, « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », ed. cit.)

aussi le fruit de découvertes fortuites ou de recherches dans les ouvrages de référence. Ce processus s'est poursuivi pendant l'écriture du roman. Il a ajouté tout ce matériel rassemblé dans ces écrits ou simplement inséré par la suite⁶⁸⁰.

L'écriture de Döblin est celle de la mouvance, non pas de la mouvance pour échapper à la pensée de la mort, mais pour penser la vie en mouvement : le mouvement incessant de Conrad et le mouvement de l'écriture, bondissent au gré de la pensée : « *Le style de Döblin fonctionne largement sur l'association. La plupart du temps, un seul mot suffit à le lancer sur une longue digression* »⁶⁸¹.

Conrad expérimente le monde en marchant, répondant à l'aléatoire de ses pas. Il découvre les plus belles avenues de Paris : « *Le Bois de Boulogne était vaste. Il traversa des avenues magnifiques. Il était encore l'élégant étranger. Il marchait et marchait. Place de l'Etoile, il vit la flamme du Soldat inconnu* »⁶⁸², et passe sa première nuit dans les escaliers du métro parisien :

Les jours précédents, Conrad avait rencontré des clochards dans les escaliers et les couloirs du métro. Certains ne disaient rien. Ils avaient des visages crasseux, des chapeaux déchirés, des joues hérissées de barbe et ils restaient là, debout contre les murs. Quelques-uns avaient un gros nez rouge, un fouillis de barbe, des souliers percés. Quand vint la nuit et que le froid le chassa de la rue, lui-même descendit, l'esprit engourdi, les escaliers du métro, jusqu'à la grille. Quelques-uns étaient là, couchés en travers des marches. L'un d'eux leva la tête, fixa Conrad dans la lumière incertaine, se redressa, il semblait le prendre pour un agent de police. Quand Conrad voulut s'installer en se serrant contre lui, il poussa un grognement, puis l'observa encore un moment avec méfiance. Sur cet escalier de pierre, Conrad dormit paisiblement (paix étrange) jusqu'au matin⁶⁸³.

⁶⁸⁰ « Döblin wrote down creative ideas as they occurred to him and assembled relevant facts not only from the specific scientific works on Babylon, for example, which he used, but also as the fruit of incidental discoveries or as the result of browsing in reference works. This process continued during the writing of the novel. Having assembled his material, he incorporated it in what he was writing or simply inserted it afterwards », Patrick O'NEILL, *op. cit.*, p. 104, c'est nous qui traduisons.

⁶⁸¹ « Döblin's style is highly associative. Frequently a single word is enough to send him off on a lengthy digression », *Ibid.*, p. 102, c'est nous qui traduisons.

⁶⁸² « Der Bois de Boulogne war weit. Er mußte durch prächtige Straßen spazieren. Er war noch der elegante fremde Herr. Er wanderte und wanderte. Am Etoile sah er die Flamme aus dem Grab des unbekanntes Soldaten schlagen », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 565, traduction p. 537.

⁶⁸³ « In den Tagen vorher hatte Konrad in der Metro auf der Treppe und in den Gängen Bettler getroffen. Manche sagten nichts. Sie standen mit ihren schmutzstarenden Gesichtern, zerrissenen Hüten, stoppligen Backen an den Wänden. Einige hatten rote dicke Nasen, wüste Bärte. Ihre Stiefel waren gespalten. Er ging, als es Nacht wurde und die Kälte ihn von der Straße vertrieb, dumpf selber die Treppen einer Metro herunter, bis er an das Gitter kam. Da lagen quer welche auf den Steinstufen. Einer hob den Kopf, stierte Konrad in dem unsicheren Licht an, richtete sich dann noch auf, schien ihn für einen Polizeiagenten zu halten. Als Konrad sich dicht neben ihm niederließ, knurrte er, beobachtete ihn mißtrauisch noch eine Weile. Auf der Steintreppe schlief Konrad ruhig [sonderbar ruhig] bis in den Morgen », *Ibid.*, p. 565, traduction p. 537-538.

Döblin souligne par la progression de Conrad dans la capitale française le passage de la splendeur à la misère, les escaliers du métro en compagnie des clochards incarnant l'aboutissement de sa chute, mais cette progression ne montre pas la logique d'un voyageur qui saurait où il va. La progression est plus celle des états d'âme qui, à force de souffrir, à force d'avoir enduré les affres de la vie, voient la vie avec d'autres yeux.

Dans ce récit, le style de Döblin est animé par une démarche active et créative. Prenons pour exemple cet incipit particulièrement représentatif de la grande liberté stylistique que Döblin s'est autorisé d'emblée.

Ce temps narratif est particulièrement inventif. Döblin a cherché à donner à cette scène inaugurale un aspect fantastique et burlesque. L'auteur marque la transition entre un régime merveilleux et un régime réaliste. Il cherche d'ailleurs lui-même par la voix de son protagoniste à s'en expliquer : « *Certes, le voyage était tout sauf un conte de fées, mais il possédait néanmoins, plus ils avançaient, un caractère vraiment féerique* »⁶⁸⁴. En définitive, le voyage de Conrad débute dans le ciel, dans une immensité vide. Son royaume est anéanti, obscurci, et il ne reste autour de lui que l'univers et des comètes éblouissantes qui en trompent la quiétude. C'est d'ailleurs sur une comète qu'arrive celui qui sera son compagnon de route, et son ennemi, un accompagnateur au rôle trouble. Georges a pour mission de faire comprendre à Conrad qu'il n'est plus le grand roi qu'il croit être, et qu'il doit partir en voyage sur la terre. A son retour, Georges est messager, porteur d'une terrible nouvelle : « *Malédiction d'origine inconnue* »⁶⁸⁵.

L'auteur veut mettre l'accent sur le fait que le monde n'est pas, ou plus, régi par les bons vouloirs de Conrad, ancien maître des mondes. Ce rappel du monde des hommes, et de la réalité des hommes induit et prouve l'inexistence de Conrad et l'inefficacité de son pouvoir : « *Vous allez descendre. Nous allons tous descendre. Nous n'allons pas mourir. Nous allons d'abord connaître par nous-mêmes les méfaits commis par nous. C'est pourquoi nous allons devenir des hommes* »⁶⁸⁶.

Dans cet extrait, Döblin a fait voler deux dieux dans les airs « *Ils volèrent longtemps, longtemps* »⁶⁸⁷, a déconstruit le Walhalla « *Walhalla en ruine* »⁶⁸⁸ et donc cite avec humour un

⁶⁸⁴ « die Reise war zwar alles eher als eine Märchenfahrt, aber hatte, je länger sie flogen, einen stark märchenhaften Charakter », *Ibid.*, p. 20, traduction p. 36.

⁶⁸⁵ « Fluch von unbekannter Seite », *Ibid.*, p. 23, traduction p. 39.

⁶⁸⁶ « Ihr sollt runter. Wir sollen alle runter. Wir sollen nicht sterben. Wir sollen erst am eigenen Leibe erfahren, was wir angerichtet haben. Darum sollen wir Menschen werden. », *Ibid.*, p. 26, traduction p. 41.

⁶⁸⁷ « Sie flogen und flogen », *Ibid.*, p. 35, traduction p. 49.

des plus grands mythes allemand, et finit par un cours d'astronomie « *leçon d'astronomie* »⁶⁸⁹, sans oublier la paraphrase du Faust de Goethe par la citation littérale du prologue « *Le soleil, selon le rite antique, mêle sa voix au chœur harmonieux des sphères, et il accomplit la course prescrite à pas tonnants* »⁶⁹⁰.

Il a fractionné la narration en différents registres et tonalités, non seulement curieux de découvrir le monde par les yeux de Conrad (qui est en lui-même une invention littéraire fertile), mais avide de le décrire dans une grande liberté, sans entraves stylistiques.

L'aspect créatif de Döblin n'est pas négligeable. S'il est prolifique, il écrit toujours dans le souci du détail vrai, et de fait les digressions ne sont jamais le fruit du hasard. Les personnages historiques, les formules mathématiques, les coordonnées géographiques relèvent d'une grande minutie.

Positivement le « döblinisme » part de l'idée fondamentale que « l'auteur est une espèce particulière de savant » et qu'il existe un ordre du *vrai* en littérature qui ne se confond pas avec l'ordre du beau : la littérature est concernée à sa façon particulière par la question de la vérité. « La littérature n'est pas une forme d'idiotie [...]. Le roman a pour fonction de représenter la réalité de façon spécifique. [...] L'auteur est un alliage particulier de psychologue, de philosophe, d'observateur du monde social [...]. Les écrivains et les poètes constituent une espèce particulière de savants et c'est pourquoi ils se tiennent fermement sur la terre. Pour des raisons liées à la science, ils ont davantage accès à la réalité et accès à davantage de réalité que beaucoup d'autres, qui ont pour seule réalité leur petit peu de politique, d'affairisme et d'action »⁶⁹¹.

Le passage d'une modalité à l'autre et donc d'un rôle à l'autre qu'endosserait l'écrivain évoque le roman expérimental *Ulysse*⁶⁹² (1922) de James Joyce. L'auteur irlandais fait de ce roman une exploration, chapitre après chapitre, de styles, de formes narratives et de langages. Pour Jacques Aubert, Joyce « *fait de l'écriture une aventure. Il en parcourt les formes, les traverse, créant ainsi le désarroi du lecteur [...] Tel Ulysse, ce lecteur est susceptible à tout moment d'être mis en position critique, au double sens du terme. Pour son grand déconfort, il lui faut questionner les implications de l'épique, de l'éthique, de la logique : celle du langage.* »⁶⁹³.

⁶⁸⁸ « halbabgebrochenen Walhalla », *Ibid.*, p. 32, traduction p. 48.

⁶⁸⁹ « Astronomiestunde », *Ibid.*, p. 35, traduction p. 49.

⁶⁹⁰ « die Sonne tönt nach alter Weise in Brudersphären Wettgesang und ihre vorgeschriebene Reise vollendet sie mit Donnergang », *Ibid.*, p. 23, traduction p. 39.

⁶⁹¹ Michel VANOOSTHUYSE, « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », *op. cit.*

⁶⁹² James JOYCE, *Ulysse*, traduit de l'anglais par Jacques Aubert, *Ulysses*, (1922) ; Paris : Gallimard, La Pléiade, Tome 2, 1995.

⁶⁹³ Jacques AUBERT, (Préface), *Ibid.*, p. LX.

Le roman de Döblin plonge le lecteur dans le même inconfort en explorant diverses tonalités comme nous l'avons déjà vu. Döblin n'hésite pas à morceler les références, et à multiplier les expérimentations de genres. Il considérait l'écriture d'un roman comme un assemblage de plusieurs ensembles indépendants, et il avait théorisé ceci dans sa profession de foi de 1917 : « *si on ne peut découper un roman comme un ver de terre en dix morceaux et que chaque partie continue de remuer, il n'est bon à rien* »⁶⁹⁴. Le roman de Döblin se découpe en autant de styles que de fulgurances, de tonalités que d'états d'âme, et son style, fait de tous ces changements de tons et de toutes les libertés, évolue vers une tonalité de plus en plus grave, moins burlesque à mesure que Döblin s'enfonce dans l'exil et la solitude.

Plus l'exil de Döblin a duré et plus la situation en Allemagne s'est aggravée, plus il s'est senti obsédé par l'absence de progrès de l'homme dans l'Histoire et le manque de sens apparent de l'existence. Il a combattu ces craintes à travers le personnage de Konrad. Le ton se fait plus sobre, les épisodes historiques et mythologiques plus sombres. L'ambiance générale de l'ouvrage change à mesure que Döblin s'implique profondément dans son matériau - un fait qui se reflète dans l'introduction soudaine dans le manuscrit de têtes de chapitre⁶⁹⁵.

⁶⁹⁴ Alfred DÖBLIN, *Novembre 1918*, Une Révolution allemande, I. Bourgeois & Soldats, *ed. cit.*, p. XVII.

⁶⁹⁵ « As Döblin's exile grew longer and the situation in Germany darker, he became increasingly obsessed with the lack of progress in man's history and with the apparent meaningless of existence, fears which he fought in the figure of Konrad. The tone becomes more sober, the historical and mythological episodes grimmer. The whole atmosphere of the book changes as Döblin becomes more and more deeply involved in his material – a fact reflected in the sudden introduction in the manuscript of chapter headings », Patrick O'NEILL, *op. cit.*, p. 105-106, c'est nous qui traduisons.

Conclusion

L'obsédante expérimentation du monde sans cesse ramenée à une représentation du corps comme siège des pulsions et des besoins élémentaires, et comme assujettissant l'homme à ses contingences aboutit chez Céline et Döblin à une écriture de la mouvance pour résister, se dresser contre le tragique de l'existence ou prendre des distances avec lui.

Nous interrogerons désormais la posture que Céline et Döblin proposent, au terme de ces voyages d'exploration, pour faire face au réel de l'existence :

Partout où quelqu'un ne voit jamais, ne cherche et ne veut jamais voir que faim, désir sexuel et vanité, comme si c'étaient les véritables et seuls mobiles des actions humaines ; bref, là où l'on dit du mal de l'homme – sans même le dire avec méchanceté – l'amoureux de la connaissance doit écouter avec finesse et application, il doit placer ses oreilles là où précisément l'on parle sans indignation⁶⁹⁶.

Le regard de médecin des deux auteurs est lié au fait que la posture cynique est envisagée pour supporter la révélation impitoyable du rationalisme : « ...] *par définition le médecin voit la nudité des corps, et aussi des âmes, dans la peur et la souffrance, et par réaction il tend à se protéger par une grossièreté cynique* »⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, cité dans Jean-François LOUETTE, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹⁷ *Ibid*, p. 29.

Partie 4.

La posture cynique en question

« *Je ne dis pas tout, autrement je deviendrais médicynique* »⁶⁹⁸.

Introduction

Si le cheminement n'est pas le même dans les deux romans, la réponse apportée au terme du voyage est identique : le destin des hommes est sans issue. Il n'existe pas de sortie de secours. Céline et Döblin ne cherchent pas à sublimer les valeurs de leur protagoniste ou à valoriser le dépassement de soi, mais plutôt à donner une définition de ce que serait l'alternative à soutenir la conscience de la mort et donc de l'existence.

Le cynisme est à comprendre comme une posture philosophique qui induit une résistance aux codes et lois sociales, et la volonté d'un retour à la nature « *qui consiste à fuir tous les artifices de la civilisation* »⁶⁹⁹. Dans notre recherche, le cynisme désignera la posture philosophique antique dans la langue française, tandis que la langue allemande établit une distinction entre le *Kynismus* (le cynisme grec antique) et le *Zynismus* (qui correspond au cynisme du langage parler tel que nous le comprenons aujourd'hui).

Le cynique dans la tradition grec antique est une posture philosophique faite pour déranger, mettre en question : « *Qu'on le veuille ou non, le cynisme dérange, parce qu'il est foncièrement sérieux, mais qu'en même temps il rejette dans une attitude de défi audacieuse le masque du sérieux traditionnel.* »⁷⁰⁰.

Les traits de la posture cynique antique nous intéresse car il a émergé à une époque où les avancées technologiques et progrès de la civilisation imposaient un abandon trop rapide des traditions : « *cette floraison du cynisme s'explique [...] par les similitudes qui existaient entre l'Empire romain et l'époque hellénistique : ces époques de conquêtes où les richesses affluaient, où les raffinements de la vie civilisée atteignaient leur paroxysme, avaient besoin*

⁶⁹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, cité dans Jean-François LOUETTE., p. 29.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁰⁰ Marie-Odile GOULET-CAZE, Avant-propos de *Les Cyniques grecs* ; Fragments et témoignages, Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1992., p. 7-8.

de censeurs qui les rappellent à l'ordre »⁷⁰¹. Plutôt qu'une posture de censeur, Döblin et Céline questionnent un certain raffinement du progrès, l'interroge pour en dénoncer les abus.

Döblin décrit et interroge le rôle des Dieux dans la civilisation mésopotamienne, c'est-à-dire dans les civilisations antérieures à la religion monothéiste. Par là, il étudie le positionnement de l'homme par rapport au mythe et la perte de foi en Dieu, ce qui permet d'établir le lien avec la posture cynique qui

ne considère pas qu'il y a un mystère du monde à percer ni qu'une divinité a fait l'univers pour l'homme. A ses yeux, telle qu'elle est et telle qu'on est contraint de l'accepter, la condition humaine ne présente rien d'enviable. [...] Au total Diogène n'est donc pas un athée militant qui voudrait à tout prix extirper de la tête de ses contemporains l'idée de dieu ; simplement il constate que cette idée, qui ne trouve de preuve ni dans l'expérience ni dans le raisonnement, est contradictoire avec l'apathie que lui-même souhaite pour l'homme⁷⁰².

Bardamu et Conrad se côtoient donc dans la même époque, et dans la même crise de civilisation.

Cette crise, dont Paul Valéry a l'intuition en 1919 dans *La crise de l'Esprit* ainsi qu'Oswald Spengler dans *Le Déclin de l'Occident* à la même époque, pointe l'avènement d'une civilisation hantée par un rapport différent à la spiritualité.

Hannah Arendt identifie le lieu de *La crise de la culture*⁷⁰³ (1961) dans la brèche entre le passé et le futur. En effet, le lieu d'une crise est un passage, une transition, une brèche.

Les champs lexicaux de la lumière, du jour d'un côté et celui de la nuit, de l'ombre, du noir, de l'obscurité de l'autre servent à rendre visible et allégoriser cette articulation du passé au présent : la lumière ayant pour fonction d'appuyer le discours de la connaissance et du progrès, tandis que sur un plan sensible la même dialectique éclaire le rapport au monde de Bardamu et Conrad sur le pathos ou la misère.

Le brouillard, figure appréciée du genre fantastique, souligne le surgissement de l'irrationnel à l'intérieur même du rationnel, il est une zone d'incertitude entre les deux, ainsi qu'il l'est entre le jour et la nuit, entre l'ombre et la lumière.

La crise d'une époque victime d'une omniprésence des sciences et techniques, posées comme absolues au nom du progrès, omniprésence que Döblin qualifie de « naturalisme » en faisant référence, non au courant littéraire du même nom, mais à un asservissement à outrance de la nature,

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 15.

⁷⁰³ Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, huit exercices de pensée politique., traduit de l'allemand par Patrick Lévy, Paris : Gallimard, Folio, 1989.

atteint son paroxysme et prend des accents nihilistes. « La crise est là depuis des décennies, depuis la chute de l'élite féodale, elle est devenue très visible. C'est une véritable crise existentielle. » Pour Döblin, l'heure n'est pourtant pas au pessimisme. Au contraire, car voici venue l'occasion d'un bouleversement radical des attitudes. L'art se retrouve ainsi investi d'une mission dogmatique d'importance : il lui faut préparer la naissance d'un homme nouveau⁷⁰⁴.

L'opposition aux conventions est une valeur phare du cynisme grec. Cependant, elle est à comprendre chez Diogène comme une remise en question des lois et des pouvoirs établis afin de contester, de déranger l'ordre établi. Or la transgression comme valeur érigée chez Céline et Döblin n'est pas une transgression du politique mais de l'humanité, puisque cette transgression ultime est la barbarie de la guerre. La transgression de l'humanité est précisément l'inhumanité ou plutôt l'absence d'éthique.

Le cynisme apparaît comme une réponse, ou plutôt comme se positionner en réaction : si l'humanité telle qu'elle est envisageable dans le présent est en régression et si d'autre part tout modèle utopique est invalidé, il ne reste qu'une posture de transgression à adopter. La transgression des règles sociales, morales, est une réaction à un modèle que l'on refuse puisque pour nous elles définissent l'inverse du progrès.

Céline traduit les frontières d'une humanité délimitant ceux qui ne transgressent pas et parviennent à adopter une posture de survie, diurne, « lumineuse » car ils sont comme écartés des exigences d'une humanité régressive, violente et belliqueuse : ceux-là même qui ne sont pas dans la même galère, comme nous l'avons vu au début de cette dernière partie. Bardamu se met d'emblée du côté de ceux de la nuit, ceux qui traversent la vie en flirtant sans cesse avec la morale, le mal, les règles, et ce qu'il conviendrait de ne pas faire.

Chez Döblin, la cartographie des référents mythiques propose des échappatoires, des postures à tenir, que Conrad ignore ou dont il ne saisit pas le message.

Le cynisme est à comprendre comme un certain point de vue sur l'humanité et le réel des choses. Le cynique fait le constat de la régression. Que dire de la transgression des règles philosophiques, scientifiques, morales, alors même que l'horreur de la guerre en est une, que l'adhésion sans réserve de Georges au capitalisme triomphant est perçu comme le mal absolu dans *Babylonische Wanderung* ?

⁷⁰⁴ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 46-47.

Chez Céline et Döblin, les deux couples fonctionnent en opposition sur la question du cynique. Si Bardamu est le pendant cynique de Robinson, c'est Georges, face à Conrad qui occupe cette fonction dans le roman de Döblin.

Roger Nimier dans *Journées de lecture* parle de Céline :

Son pessimisme chargé de vitalité, son cynisme appuyé (mais les événements appuient plus fort encore), ses grandes gueulantes, ses bonnes ou mauvaises raisons, son double aspect de petit bourgeois râleur et d'aventurier correspondent à un aspect évident du monde moderne. Son génie littéraire en aurait fait un poète dans une autre époque. Il se serait abandonné à la préciosité qui est son péché mignon (jusque dans les titres de son livre) et à son besoin de faire danser dans les mots, sans souci de conséquences. Mais le siècle est méchant. Il faut être bagarreur pour le comprendre. L'écrivain s'attache à une réalité qui colle aux doigts⁷⁰⁵.

Ainsi, Céline et Döblin ont-ils questionné le cynisme comme posture valide et adéquate à supporter les errances de l'humanité de ce siècle. Mais partagent-ils la même perception de cette posture ultime ?

Le cynisme et les personnages cyniques montrent un point de vue sur l'homme et sa place en société. Le choix du cynisme comme réponse à une humanité en déroute questionne un certain positionnement moral, autour duquel se définit celui du cynisme grec (*Kynismus*) par opposition au cynisme moderne (*Zynismus*).

Ainsi le montrent les métaphores dans *Voyage au bout de la nuit* : la noirceur et la nuit sont associées à la solitude de l'âme : « je n'avais peut-être plus assez de force non plus, je le sentais bien, pour aller encore loin, moi, comme ça, tout seul. »⁷⁰⁶.

Par le style de la mouvance, l'écriture du voyage leur servirait-il à dénoncer ? Dénonciation de la régression de l'homme civilisé, dénonciation de la nature mauvaise de l'homme chez Céline, dénoncer l'origine du mal ? Serait-ce pour proposer une posture de rébellion à la misère, à la nuit ? L'écriture du pathos servirait-elle à dénoncer l'absence de morale dans la nature des hommes ?

⁷⁰⁵ Roger NIMIER, *Journées de lecture*, Paris : Gallimard, 1965., p. 90.

⁷⁰⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 463.

Chapitre 1.

Désenchantement du monde et la conscience comme éclairage

La nuit et le jour sont des éléments dialectiques structurants du voyage très présents dans les deux œuvres.

Dans *Babylonische Wanderung*, cette dialectique permet dans un premier temps de rappeler le fondement mythologique de la trame narrative : la chute d'un dieu créateur du ciel et de la terre et des hommes se retrouvant dans un monde démythologisé.

Le parallèle du destin de Conrad avec le destin de Wotan dans *Der Ring des Nibelungen* ou *de Gilgameš* intervient pour poser les mêmes grandes interrogations sur l'homme et sa place dans le monde. Ces mythes posent et relancent le débat ininterrompu, jamais résolu, de la nature mauvaise de l'homme, de son appétence pour le pouvoir, de sa faiblesse à se perdre et à dépasser ses penchants. La lumière dans toutes les philosophies et mythologies renvoie à la lumière de la conscience de l'homme qui s'éclaire d'un savoir sur lui-même.

4.1.1. Voyage diurne et voyage nocturne : mise en scène du désenchantement du monde

Les deux auteurs ont inscrit et fixé l'histoire d'un homme dans un monde démythologisé chez Döblin, symbolique chez Céline, par la symbolique détournée du voyage diurne et nocturne. Céline annonce dès le titre qu'il est un espace mystérieux et sombre.

4.1.1.1. Voyageurs aveuglés : Robinson et Conrad

La dialectique de la lumière par opposition à l'obscurité souligne le temps de l'accès à la conscience. Dans les deux œuvres, le motif de l'aveuglement tisse un discours en contrepoint. Voyages diurnes et nocturnes constituent des modalités de voyage dans le littéraire qui sont la mise en exergue de l'acquisition d'un savoir, et comme nous l'avons précisé, l'acquisition de la conscience de la défaite de l'humain.

La métaphore de la lumière chez Döblin met en évidence le dysfonctionnement du discours intérieur et sacré face aux discours rationalistes de la science et de la philosophie. Si le voyage mène vers la lumière du savoir, il s'agit d'un savoir qui ébranle par des formules et des concepts philosophiques, toutes les certitudes et déconstruit le connu dans *Babylonische Wanderung*.

La lumière sur le chemin du savoir met encore en évidence l'allégorie de l'aveuglement. Chez Céline comme chez Döblin, deux scènes soulignent le lien entre la lumière aveuglante et

la connaissance. Nous ferons là encore le lien avec *Heart of Darkness*, qui élabore à la façon de Céline dans le *Voyage au bout de la nuit* le sémantisme des ténèbres et de la lumière, du blanc et du noir.

4.1.1.1.1. Sous le soleil de Babylone

Le motif de la route sous le soleil évoque le symbole traditionnel de l'accès à l'illumination de la conscience. Mais Döblin, comme à son habitude, en fait une utilisation détournée. Au lieu de recueillir ce savoir, Conrad le marcheur baisse la tête et le refuse.

Le symbole de Babylone est très fort, bien plus que les autres villes traversées par Conrad, puisqu'elle représente son identité céleste et terrestre, et le titre désigne tout autant le vagabondage d'un Babylonien, qu'il qualifierait une posture de vagabond ou tout du moins une façon de vagabonder à la manière d'un Babylonien, à savoir d'un être issu de la ville incarnant la damnation des hommes.

Tout d'abord, son attitude rappelle celle d'un ermite du désert, un Zarathoustra devenu sourd et aveugle. Le désert renvoie à un imaginaire de terres vierges assommées de soleil et de lumière, favorable au recueillement. Dans cette première partie de son périple, Conrad figure plus un anti-penseur qu'un sage.

Le premier voyage de Conrad et Georges sur terre est un voyage vers Babylone, après des jours de marche de jour, les deux voyageurs prennent un bac et voyagent une nuit en voguant entre les palmiers. Georges sera fatigué de ce « *voyage nocturne* »⁷⁰⁷, tandis que Conrad reposé ne veut pas reculer à cause d'un peu de soleil. Dans le désert, et dans un voyage vers le Sud, en route pour une cité disparue, Döblin dessine le profil de ces deux personnages opposés, la face et le revers d'une même médaille. L'un voyage éveillé la nuit, l'autre veut marcher en plein soleil. Le premier est conscient du malheur à venir, l'autre plein d'espoir et d'enthousiasme. Conrad part seul sur la route de Babylone et alors que Georges se réjouit d'avance de sa déconfiture. L'auteur s'adresse au lecteur pour lui faire une description ironique de son protagoniste. La distance entre la réalité et le fantasme de Conrad produit un effet comique. Döblin s'attarde sur la démarche de son personnage, dont l'attitude est révélatrice de la suite du voyage. Il met en perspective la façon d'avancer des hommes, insufflée par le bon sens pour mettre ensuite un point d'honneur à démontrer que Conrad ne s'inscrit pas dans cette démarche.

⁷⁰⁷ « *Nachtfahrt* », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 60 traduction p. 77.

Quand vous vous promenez en regardant le spectacle, vous ouvrez les yeux autour de vous. Vous jetez les yeux à droite, à gauche, vous examinez les choses, c'est le but de la promenade. Je puis m'imaginer les taupes marchant d'une autre manière, mais je ne doute pas qu'elles reconnaissent ce qu'elles veulent reconnaître. J'ai entendu dire que les grenouilles sont ce qui existe de plus sot au monde : elles sautent sur tout ce qui bouge dans l'eau, et l'on peut leur présenter dix fois de suite une mouche accrochée à la ligne, elles mordront dix fois de suite en se déchirant la gueule. Mais tout cela uniquement parce qu'elles n'y voient guère. Vous voyez ici se promener, en noble habit d'Arabe, avec une lenteur majestueuse, un homme qui va seul de Kweiresch vers le sud-est, en suivant la route que quelqu'un lui indiqua avec ces mots : « Tu trouveras », cet homme avance et avance sur le bon chemin et ne le quitte pas des yeux.

Vous croyez qu'il regarde à terre par peur ou par incertitude, mais ce n'est pas le cas de Conrad : ni inquiétude ni angoisse chez lui. Il exulte, fixe le sol blanc et dur et refuse de regarder la réalité en face. Surtout ne pas lever les yeux, nous avons le temps. Et il ne lève pas les yeux.

Il ne transpire pas au soleil. À côté de lui, des ouvriers arabes en haillons poussent sur de petits rails des wagons chargés de pierres, il ne regarde pas, il n'entend pas les cris, il les évite instinctivement et s'éloigne. Bientôt il sera arrivé. A lui les portes ouvertes, les processions, les masses recueillies, les taureaux qu'on sacrifie, les agneaux qu'on pousse, à lui, à lui les poulets, le miel, le vin qu'on apporte. Ne pas lever les yeux. Fièremment, il marche⁷⁰⁸.

Ainsi le soleil et la lumière dans ce dispositif nous renseignent sur la nature de cet homme récemment déchu de son statut de divinité absolue. Au lieu de regarder son sort en face, il préfère s'imaginer son triomphe à venir. L'auteur souligne par le biais de l'imaginaire de Conrad, la géographie mythique de Babylone. Il se voit passer une à une les portes de la ville. Et c'est à l'instant même que le doute émerge dans son esprit : « *Où étaient-elles donc ?* »⁷⁰⁹ ;

⁷⁰⁸ « Wenn Sie einen Weg gehen und wollen etwas sehen, so machen Sie die Augen auf und blicken sich um. Sie sehen nach allen Seiten und prüfen alle Dinge, denn dazu sind Sie weggegangen. Ich kann mir Maulwürfe denken, die anders gehen, aber ich zweifle nicht : was sie erkennen wollen, werden auch sie erkennen. Ich habe von den Fröschen gehört, daß sie das Törichteste von der Welt sind : was sie im Wasser erblicken und was sich bewegt, schnappen sie, und man kann ihnen zehnmal eine Fliege an einer Angelschnur hinhalten, sie beißen zehnmal hinein und zerflischen sich die Kiefer. Aber das geschieht nur, weil sie nicht gut sehen können. Hier aber sehen Sie in vornehmer Arabertracht langsam und würdig allein einen Mann von Kweiresch nach Südosten zu gehen, den Weg, den ihm einer zeigte mit den Worten : « Da wirst du finden », dieser Mann geht un geht den richtigen Weg und blickt nur auf den Weg.

Sie glauben, er blickt zu Boden in Scheu, in Unsicherheit, ängstlicher Erwartung, wie einer etwa von uns, der einen schlimmen Bescheid erwartet, draußen hat man den Stempel auf dem Brief gesehen und die Aktennummer, und jetzt wird es kommen, und wenn man ein kleiner Grundbesitzer, ein Bauer ist, so wird sich in einer Minute entscheiden, ob die beiden Kühe, die man draußen im Stall hat, einem noch gehören und Wieviele von den Hühnern und Gänsen, ja vielleicht wieviel vom Acker selber, und wo soll man mit den Kindern hin.

Konrad geht nicht in Unruhe oder gar in Angst. Er Schwelgt, blickt auf den weißen harten Boden und will dem, was da ist, nicht ins Gesicht sehen. Der Bräutigam ist da. Noch nicht aufblicken, wir haben Zeit. Und er blickt nicht auf. », *Ibid.*, p. 60-61, traduction p. 78-79.

⁷⁰⁹ « Wo also waren sie ? », *Ibid.*, p. 63, traduction p. 81.

que la route devient pénible, et le soleil omniprésent : « *La chaleur était épouvantable, les montées et les descentes et les sauts étaient fatigants* »⁷¹⁰. Transpirant, reprenant son souffle, il lève les yeux, et constate l'effrayante disparition des portes.

Il y a un humour évident de la part de Döblin à superposer les images de Conrad marchant sur la route sous le soleil ne sachant pas où il va, ne regardant pas à l'horizon, et celle des animaux les plus sots du monde. Symboliquement, la route ensoleillée mène au savoir, inondée de lumière, comme elle pourrait envahir notre protagoniste de savoir et l'éclairer sur la réalité du monde. Au lieu de cela, Conrad préfère marcher tête baissée, sans regarder devant lui. Döblin insiste d'ailleurs sur l'idée centrale de ce passage : Conrad refuse symboliquement de voir la vérité.

Döblin a chargé de symbolique le désert et l'emplacement des ruines de Babylone en construisant un espace à l'intérieur duquel le rien, le vide et le non-sens sont mis en scène. Döblin inverse la sémantique de cette route sous le soleil et charge de sens les silences en donnant corps à une double négation. Conrad est aveuglé parce qu'il ne veut pas voir qu'il n'y a rien à voir :

C'est là, en plein soleil, que le Babylonien s'arrêta et leva les yeux. De l'autre côté, il apercevait le fleuve et les champs et les palmiers, les puits grinçaient et quelqu'un chantait. Je me suis égaré, les temples doivent bien être quelque part et puis ma tour, dont ils étaient si fiers... Un pays plat, quelques éminences, davantage de collines au sud, des hommes y travaillaient avec des pelles et poussaient des voitures⁷¹¹.

Il ne veut pas voir la vérité, et tout le voyage sera le long processus de cet accès à la connaissance : il est aveuglé par sa volonté de ne pas voir ce qui est l'inverse du mythe dantesque ou encore d'Œdipe.

La scène de l'aveuglement de Conrad est traitée sur le mode burlesque et souligne le refus de savoir et le non-pouvoir : Conrad ne veut pas voir qu'il n'y a rien à voir.

Son voyage lui permettra d'apprendre qu'il ne possède rien, et sera comparable à un long processus de dépossession de son pouvoir. Conrad est dépossédé de Babylone parce que les hommes sont damnés. Les hommes ont été mis en échec par les dieux, et cette symbolique souligne la défaite de l'homme.

⁷¹⁰ « Die Hitze brannte schrecklich, das Auf und Ab, das Springen strengte an », *Ibid.*, p. 63, traduction p. 81.

⁷¹¹ « Da also stand der Babylonier in der Prallen Sonne und blickte auf. Drüben war wieder der Fluß und Felder und Palmen, und die Schöpf brunnen knarrten, einer sang dazu. Ich bin irregelaußen, müssen doch irgendwo wie Tempel stehen un dann mein Turm, auf den sie so stolz waren. [...] Flaches Land, einige Ehrenbungen, im Norden mehr Hügel, Männer mit Wagen und Schippen arbeiten da », *Ibid.*, p. 65, traduction p. 83.

La posture de Conrad est celle d'un être qui ne peut encore ouvrir sa conscience à ce triste constat, mais se trouve bien sur ce chemin-là.

4.1.1.1.2. Robinson aveuglé

Dans *Voyage au bout de la nuit*, Robinson devient littéralement aveugle après la tentative d'assassinat ratée fomentée avec les Henrouille, et cette scène est un contre-point à la symbolique de la vision.

Robinson, aveuglé se plonge dans ses souvenirs : « *D'avoir les yeux comme ça fermés, ça fait penser, qu'il notait. Ça défile... On dirait qu'on a un cinéma dans le citron...* »⁷¹². Pour Bardamu le chemin du souvenir mène à la mort : « *comme toutes les pensées conduisent à la mort, il arriverait un certain moment où il ne verrait plus qu'elle avec lui dans son cinéma.* »⁷¹³.

Le noir et le blanc, l'obscurité et la lumière appartiennent plus à des représentations mentales floues de souvenirs, et constituent des empreintes évanescences et insaisissables du monde.

Bardamu veut cacher Robinson des badauds curieux, « *on tenait les persiennes de sa chambre bien close.* »⁷¹⁴. Le motif de la vision et des fenêtres pris en contrepoint permet de remettre en question le discours de la lumière, et de creuser le symbolisme de l'aveuglement. Avec ce détail, Céline aménage narrativement une métaphore plus prégnante : « *quant aux yeux, jusque sur la cornée, je prévoyais l'existence de cicatrices et à travers lesquelles la lumière ne passerait plus que bien difficilement si même elle arrivait jamais à repasser, la lumière* »⁷¹⁵. Le lien est créé entre la vue, et l'obscurité produite par les persiennes justement pour dire l'aveuglement. Céline fait appel à un enchevêtrement de symboles ayant trait à la lumière pour affirmer sa négation.

Il construit un double dispositif visuel dans cette scène en opposant la cécité de Robinson comme fenêtre sur ses souvenirs, et la fenêtre de la chambre dans laquelle il passe sa convalescence, fermée sur la vie à l'extérieur. La cécité et l'obscurité de la chambre créent un effet de frontière entre extérieur et intérieur qui se conjugue au passé. Pour Robinson, désormais aveugle, le présent et l'avenir sont invisibles, c'est du moins le point de vue de Bardamu.

⁷¹² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 326.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 326.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 324.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 324.

La question du mensonge et de la vérité est au centre de cet épisode de la fenêtre que l'on fait croire fermée à Robinson : « *Pendant les quelques semaines que dura encore la suppuration des paupières il me fut possible de l'entretenir avec des balivernes à propos de ses yeux et de l'avenir. Tantôt on prétendait que la fenêtre était fermée alors qu'elle était grande ouverte, tantôt qu'il faisait très sombre dehors.* »⁷¹⁶. Qu'elle soit ouverte ou fermée pour Robinson, la sensation est la même : il est condamné à l'obscurité.

« *Les nuits de cette maison m'étaient difficilement imaginables* »⁷¹⁷. C'est précisément cette obscurité-là qu'il ne peut pas voir car elle est trop effrayante et insurmontable pour lui. Dans le *Voyage au bout de la nuit*, ce n'est pas la lumière de la vérité qui est insupportable mais son obscurité. Céline renverse le sémantisme mythique.

Comme dans le précédent motif du marcheur aveuglé par le soleil chez Döblin, l'aveuglement parle d'une posture de l'homme en opposant celle de Georges à celle de Conrad, et de la même manière Bardamu a une posture opposée à celle de Robinson. Si Conrad refuse de voir qu'il n'est plus Dieu, dans un premier temps marqué par cet aveuglement, c'est qu'il appartient encore à un certain système de valeurs, qui n'est déjà plus celui de Georges (nous le verrons, ce dernier entre à pieds joints dans la modernité en faisant sien la valeur du capitalisme).

4.1.1.2. Le brouillard comme motif symbolique

Céline oppose impressions de noir et effets de lumière ; et dans le même mouvement leur assigne des significations : « *des passagers renfermés et qui passaient longtemps à faire des projets plus tristes encore que la vie et des économies aussi et puis à se méfier de la lumière et aussi de la nuit.* »⁷¹⁸. Et si ces impressions sont si contrastées, c'est parce que comme nous venons de le voir, les hommes adoptent des postures différentes face au réel. Se dessine une humanité appartenant au règne de la nuit, opposée à une autre, plus lumineuse, mais qui n'est pas nécessairement plus « éclairée ».

Pour les passagers de la vie, il faut à la fois se méfier de la mort, mais aussi de la vie. Le brouillard, dans cette mouvance désigne un mi-chemin entre l'obscurité et la lumière, entre la vision et l'aveuglement.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 327.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 325.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 327.

4.1.1.2.1. De la lumière à l'obscurité : inversion du paradigme de la conscience

Par effet d'opposition, il semblerait que ce soit l'obscurité qui soit détentrice d'un savoir dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*, ainsi que le démontre le motif de la caverne.

L'univers angoissant que nous décrit Marlow dans *Heart of Darkness* n'est qu'une succession de jours où le soleil darde ses rayons éblouissants d'une lumière trop crue, et de nuits d'une noirceur impénétrable.

Ainsi chez Joseph Conrad, la lumière, symboliquement, est insoutenable : « *Un soleil aveuglant noyait tout cela par moments dans une recrudescence de réverbération* »⁷¹⁹. Il ne s'agit pas de cette lumière bienfaitrice qui irradie le monde, et le découvre sous un jour nouveau, mais plutôt d'une lumière qui empêche de voir, qui littéralement, aveugle. Le soleil aveuglant ternit sa vision du monde. Mais il s'agirait plutôt de figures inverses qui, au lieu de voir la lumière de la vérité, sont restées terrassées par les ténèbres d'un secret indéfinissable et d'une terreur sans nom.

Les danseuses prostituées du Tarapout incarnent cette humanité sans avenir, qui ne peut que « *vadrouille[r] dans le brouillard* »⁷²⁰. Mais le brouillard, les motifs empêchant de voir, sont avant tout, des obstacles à la vérité : « *faut pas s'arrêter non plus au coin des rues derrière les accordéons, c'est souvent là qu'on attrape du mal, le coup de vérité... La vérité, c'est pas mangeable.* »⁷²¹.

L'utilisation de la dialectique de la lumière, dont le champ sémantique s'oppose diamétralement à celui de la nuit, distille sur le plan symbolique un discours pessimiste sur l'homme. Ainsi que le souligne Bardamu la vérité est difficile à affronter, puisque dans la lumière réside une obscurité.

C'est par l'utilisation de sémantismes symboliques que l'obscurité détrône la lumière de sa signification herméneutique « *[...] tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit.* »⁷²² ; « *Chaque mètre d'ombre devant*

⁷¹⁹ « A blinding sunlight drowned all this at times in a sudden recrudescence of glare », Joseph CONRAD, *Heart of darkness with The Congo diary. ed. cit.* p. 32, traduction p. 102.

⁷²⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit, ed. cit.*, p. 363.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 364-365.

⁷²² *Ibid.*, p. 220.

nous était une promesse nouvelle d'en finir et de crever, mais de quelle façon ? »⁷²³ ; « Il était mince cet espoir. Un fil dans la nuit...] »⁷²⁴ ; « La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit. »⁷²⁵.

Conrad estime que son sort est pire que d'être aveugle sur la nature de l'homme, car la lumière éclaire l'obscurité de la condition humaine.

En perdant son trône et son immortalité, Conrad est condamné au châtement bien plus grand qui est de voir le monde tel qu'il est. Cette vision noire de la condition humaine est au début du roman atténuée par la tonalité burlesque. Plus le voyage l'éloigne de Babylone et plus il apprend à voir le monde tel qu'il est, plus le ton du narrateur et le point de vue du protagoniste deviennent noirs et pessimistes.

4.1.1.2.2. Le brouillard des sirènes du Tarapout

Sur le Tarapout, Bardamu entend des femmes chanter les malheurs et les misères de la vie. La sensation physique et métaphysique de la douleur que lui évoquent ces mélodies se manifeste sous la forme du brouillard : *« A vadrouiller dans le brouillard et dans la plainte ! Elle en dégoulinait de se lamenter, on en vieillissait minute par minute avec elles. Le décor en suintait aussi lui, de la grande panique... on en avait partout de la misère, malgré le luxe qui était dans la salle, sur nous, sur le décor... Elles chantaient la déroute d'exister et de vivre et elles ne comprenaient pas. »⁷²⁶.*

Ainsi, ce motif intervient pour marquer un antagonisme : l'apparat, le luxe et le paraître ne peuvent rien dissimuler car ils rappellent sans cesse l'ombre de la mort prochaine. Paradoxalement, il évoque l'entre-deux : le rappel du luxe d'avant, et la révélation de la mort prochaine.

Céline file la métaphore du brouillard pour en faire une invention auditive, un motif synonyme de morosité et d'un certain état de vague à l'âme : *« deux trous de refrain et on en avait comme envie de ce doux pays de mort, du pays pour toujours tendre et oublieux tout de suite comme un brouillard. C'était des voix de brouillard qu'elles avaient en somme. »⁷²⁷.* L'image traduit le sentiment qui l'envahit subrepticement comme le ferait un brouillard. Céline n'insiste pas tant sur la faculté de dissimulation de ce motif, que sur son épaisseur et sa

⁷²³ *Ibid.*, p. 27.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 340.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 363.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 364.

matière impalpable. Il envahit sa vision comme une envie de mourir, à la fois impalpable et bien présent, dissimulant la lumière et la vie, recouvrant tout d'un voile morbide et triste. De manière sensible, il devient aussi épais qu'un spleen et une pulsion de mort provoquée par trop de malheurs. Les chanteuses rappellent d'ailleurs par leur pouvoir hypnotique les sirènes d'Ulysse.

Présences maléfiques dans l'épopée, elles sont dans *Voyage au bout de la nuit* de véritables femmes qui doivent leur force de fascination à leur vécu. Céline détourne le schème des sirènes poussant les marins d'Ulysse à plonger et à mourir, en en cassant la coque de magie. Ne restent que la substance, les faits et les conséquences : les marins qui écoutent ces voix ont une irrésistible envie de mourir. Voilà ce qu'il reste du mythe, une fois que Céline a décidé de le dépoussiérer et de s'en servir pour parler de la réalité et de la vie des hommes dans cette première moitié du XX^{ème} siècle.

Chaque marin a les sirènes qu'il mérite ! Et si Ulysse de retour de son voyage héroïque, victorieux, connaît des chants merveilleux et irrésistibles, Bardamu, vaincu et traumatisé de la grande débâcle de 1914, ne résiste pas non plus aux chants de sirènes déchues, abîmées sur le pavé, chantant la honte et la misère. C'est un monde où le rêve et les mythes ne sont plus permis, et le brouillard pointe la fracture avec les valeurs du passé.

La brume agit aussi comme marqueur, pour avertir le lecteur que si l'auteur dissimule, c'est pour mieux dire. Dissimulant, car il est un voile qui se répand sur le paysage, il peut aussi être d'une luminosité aveuglante.

Comme nous le verrons, l'incipit de *Babylonische Wanderung* évoque l'ouverture de *Das Rheingold*, dans laquelle le brouillard envahit le Walhalla, augurant de sa chute prochaine : comme le royaume de Conrad, sur le point de décliner.

4.1.1.2.3. Lever le brouillard et le rideau sur l'écriture

Dans le monde mythique et céleste, alors que Conrad est encore un dieu babylonien, les brumes et le brouillard qui opacifient la vue sont des thèmes récurrents. Alors que Conrad ne veut pas croire que son règne prend fin, ceux qui l'entourent lui montrent la réalité :

les deux bonhommes soulevèrent les rideaux tendus entre les colonnes. Du mortier dégringola, des briques se détachèrent et tombèrent avec fracas dans la salle. Conrad hurla : « arrêtez ! » ils dirent : « voici le monde ». Conrad renifla : « ce n'est pas vrai. ». Il flairait de quoi il retournait, mais il entendait, en vieux forcené qu'il était, leur imputer la

faute, c'était sa méthode. Quand les imbéciles tremblotants firent mine de soulever d'autres rideaux, il frappa dans ses mains⁷²⁸.

Le lever du rideau apparaît dans la lignée de la mise en scène du brouillard dans la jungle congolaise de Marlow ou encore de Bardamu, la brume sur la Seine, c'est bien là l'aveu d'une mise en scène, d'un dispositif prêtant le sens à ce qui est dissimulé. Le monde, la réalité est derrière le rideau, derrière le brouillard.

Il y a quelque chose d'éminemment théâtral dans cette scène inaugurale de *Babylonische Wanderung* : non seulement le rappel de la mythologie wagnérienne de l'ouverture de *Das Rheingold* dans laquelle le brouillard plane sur le fleuve et dissimule l'anneau maléfique. Dans la tétralogie, de nombreuses scènes sont enveloppées de brouillard, et le fleuve, les cavernes, le Walhalla souvent recouverts d'une brume dissimulant leur destin aux dieux.

Dans *Babylonische Wanderung*, il s'agit d'un dispositif intéressant d'un point de vue narratif puisqu'il permet une économie. En effet, l'auteur ne décrit pas ce que le personnage ne veut pas voir : le brouillard met en évidence, sous un voile, le monde dont Conrad veut encore nié l'existence : un monde humain dans lequel il n'est plus rien, si ce n'est un homme mortel parmi les mortels.

Là où le langage est impuissant à dire, restent les images produites par les métaphores. Le véritable jeu de brouillard sur l'écriture est la métaphore filée tout au long du voyage au bout de la nuit : la métaphore apparaît comme un rideau tiré sur la réalité.

L'extrait précédent dans *Voyage au bout de la Nuit* traitant du brouillard que provoquent les chants des sirènes échouées sur l'autel de la prostitution traduit bien le pouvoir évocateur du langage, et la réalité qu'elle convoque. Les paroles du chant sont si réelles qu'elles donnent envie de mourir à Bardamu.

La brume renvoie à l'immatérialité du langage et ce débat incessant entre la réalité du langage et le langage de la réalité. Les chants du malheur et leurs voix de brouillard racontent cette vie qui « *n'est qu'un délire tout bouffi de mensonges, plus qu'on est loin et plus qu'on peut en mettre dedans des mensonges et plus alors qu'on est content, c'est naturel et c'est régulier. La vérité, c'est pas mangeable.* »⁷²⁹. La vérité de l'existence est impalpable, insaisissable.

⁷²⁸ « Darauf zogen die beiden zwischen den Säulen ein paar Vorhänge hoch. Mörtel kollerte herunter, Ziegelsteine lösten sich, krachten in den Saal. Konrad brüllte : « Auf hören ! » Sie sagten : « Da ist die Welt. » Konrad schnüffelte : « Da ist sie nicht » », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 14, traduction p. 29.

⁷²⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 365.

Conrad, en refusant que s'ouvrent les pans du rideau céleste, préfère tout d'abord s'enfermer dans le mensonge et l'ignorance. Par la suite son voyage se passera précisément derrière ce rideau. Ce dernier marque la frontière entre le monde des dieux et le monde des hommes. Et chaque fois qu'un rideau de fumée dissimule une scène, c'est toujours pour marquer la frontière et l'impossible passage entre deux mondes.

Ce motif qui traverse l'imagerie depuis la Renaissance jusqu'à l'époque moderne, consiste à représenter la mélancolie⁷³⁰ :

aux débuts de la Renaissance, le sentiment de la mélancolie qu'exprime la gravure de *Melencolia I* vient du divorce entre la possibilité offerte désormais à l'esprit humain de penser le monde comme une totalité intelligible [...] et cependant, proie de son humeur, condamné à n'en plus saisir la dimension métaphysique qui est d'un autre « ordre »⁷³¹.

Pour Jean Clair encore, la mélancolie de l'homme moderne de l'entre-deux-guerres se définit dans une aspiration à saisir l'essence et l'ampleur de la crise de l'esprit :

la rationalité a cessé de pouvoir s'identifier à la réalité ; face à un savoir « en miettes », l'esprit ne peut plus qu'assumer la seule dimension métaphysique des apparences, impuissant en revanche à en appréhender le fondement rationnel. Se définit alors un rapport inédit de l'homme aux choses, qui marquerait la condition même de l'homme contemporain, ses frontières théoriques et pratiques...]⁷³².

Le rapport de l'homme moderne au corps et au monde est profondément bouleversé, métamorphosé par l'impertinence du réel. Ainsi que Jean Clair le souligne et comme nous avons pu l'observer par la pratique de métaphore de la lumière, de l'obscurité ou du brouillard, le savoir est en miettes. Expérimenter l'homme moderne, c'est aussi faire l'expérience de l'acquisition du savoir et réaliser qu'il est impossible à posséder, tout comme il est impossible de se défaire totalement de la nostalgie d'un monde enseveli.

Conrad adopte l'attitude de l'homme mélancolique. Sa chute brutale n'est que la préfiguration d'une bien plus longue et douloureuse : la découverte d'un monde rationnel sur lequel il n'a ni pouvoir, ni connaissance. Et si la posture de l'homme mélancolique sied à Conrad et à Robinson qui gardent l'espoir d'acquérir une conscience de l'existence qui ne se limiterait pas à la conscience de la mort, Georges et Bardamu n'entrent pas dans cette mouvance philosophique.

⁷³⁰ Jean CLAIR, *op. cit.*, p. 87.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 102.

⁷³² *Ibid.*, p. 102.

4.1.2. La lumière de la conscience

Dans *Babylonische Wanderung*, la trame narrative de la chute d'un dieu condamné à errer sur terre renvoie à un arrière-plan mythologique qui a pris pour discussion la chute des dieux, mais surtout le tragique de la place de l'homme dans le monde. L'histoire de la chute de Conrad contient toutes les mythologies qui font le récit de l'homme devant s'opposer, combattre et survivre à la mort des dieux : de *Gilgamesh* à la tétralogie wagnérienne *Der Ring des Nibelungen*.

4.1.2.1. Modèles mythiques de voyages vers la lumière du savoir

Un second substrat mythique soutient la structure de *Babylonische Wanderung* : de *Gilgamesh* à la tétralogie de Wagner, Döblin a réinvesti les schémas mythologiques afin d'en extraire une substance intemporelle.

Dans tous ces modèles, le but ultime du voyage est un accès au savoir, que celui-ci soit allégorique ou réel.

La posture cynique s'accompagne d'un regard éclairé sur le monde, et le motif du voyage diurne par opposition au voyage nocturne rappelle l'invective de Diogène à Alexandre Le Grand : « Arrête de me faire de l'ombre »⁷³³, montrant qu'il n'avait pas peur du pouvoir et des lois, et que le soleil d'Alexandre valait bien le sien.

4.1.2.1.1. Wotan dieu *Wanderer* : le savoir au-delà du pouvoir

La Tétralogie *Der Ring des Nibelungen* est composée de quatre mouvements *Das Rheingold*, le prologue ouvrant sur trois journées : *Die Walküre*, *Siegfried* et *Gotterdammerung*. Selon Albert Lavignac, Wagner s'est inspiré des « *Eddas Scandinaves, qu'il a remanié et amplifié...* »⁷³⁴. Wagner a voulu écrire une cosmogonie, au panthéon de laquelle trônerait Wotan le dieu des dieux, désigné comme étant le dieu voyageur ou encore le *Wanderer*.

La tétralogie wagnérienne est marquée par la philosophie allemande et oscille entre le non-vouloir vivre de Schopenhauer à l'affirmation de la volonté de puissance du surhomme nietzschéen. En effet, d'un livre à l'autre, Wotan mûrit ses ambitions et ses passions :

⁷³³ *Les Cyniques grecs*. Fragments et témoignages, *ed.cit.*, p. 80.

⁷³⁴ Albert LAVIGNAC, *Le voyage artistique à Bayreuth*, Nouvelle édition revue et complétée par l'analyse musicale de « Rienzi » et du « Vaisseau fantôme », Paris : Delagrave, 1951., p. 150.

il est significatif que Wotan nous apparaisse dans l'*Or du Rhin* comme un despote orgueilleux, que dans *La Walkyrie*, tout en étant au faite de sa puissance, il soit déjà un vaincu, prisonnier de ses actes, tandis que dans *Siegfried*, il n'est plus qu'un voyageur méditatif qui assiste à l'action sans y participer. Dans *Le Crépuscule des Dieux*, il n'apparaîtra même plus à nos yeux⁷³⁵.

Alberich a lancé une malédiction sur l'anneau reposant au fond du Rhin : il attire le malheur à quiconque s'en empare car Alberich a prononcé un anathème, faisant du maître de l'anneau un être tout-puissant. Wagner trace ici l'allégorie d'une société cupide qui paierait pour ses défauts et péchés. L'enchaînement de catastrophes provoquées par l'anneau « *aboutit à la ruine finale de la race des dieux* »⁷³⁶. Alberich par exemple abandonne tout pour la puissance de l'anneau, et se déleste du reste en maudissant l'amour. Le personnage d'Alberich rappelle Georges, le cupide, celui qui méprise toute forme d'amour, ou toute valeur humaine. Il est bien présenté comme un personnage à qui souriraient tous les desseins de succès économiques et pécuniaires.

Le cheminement de Wotan le *Wanderer* se trouve bien à l'opposé de la lumière maléfique de l'anneau au fond du Rhin qui lorsqu'il disparaît cède sa place à « *des flots sombres montant de tous côtés [...qui] font place peu à peu à un brouillard, qui se dissipe et découvre, éclairée par le jour naissant, une contrée rocheuse traversée au second plan par la vallée au fond de laquelle coule, invisible, le Rhin.* »⁷³⁷.

Das Rheingold s'ouvre sur le réveil de Wotan dans un scène II, contemplant le royaume céleste du Walhalla qu'il a fait construire, et débute donc à l'aube : « *le jour naissant illumine d'un éclat grandissant un burg aux tours étincelantes, qui se dresse à l'arrière plan sur une cime rocheuse* »⁷³⁸, à la fois le lieu de résidence des Dieux et le cimetière des héros.

En tant que lieu de résidence, le Walhalla de Wotan évoque la Babylone de Conrad, d'autant plus qu'il est un espace intermédiaire où se livrent d'incessants va-et-vient de Wotan, dieu des dieux, entre le ciel et la terre, condamné à descendre sur terre pour sauver le monde et les hommes.

Et l'ouverture de la scène I présentant trois Nibelungen veillant sur l'anneau « *Grünliche Dämmerung* » renvoie directement au dernier livre « *Götterdämmerung* » et le crépuscule de

⁷³⁵ Marcel DOISY, Préface de *L'or du Rhin*, Richard WAGNER, traduit par Jean d'Arièges, Paris : Aubier-Flammarion, Bilingue Aubier-Flammarion 10, 1968., p. 30.

⁷³⁶ Albert LAVIGNAC, *op. cit.*, p. 150.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁷³⁸ « Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht ...] », Richard WAGNER, *L'or du Rhin*, *ed. cit.*, p. 90, traduction p. 91.

la fin de *Die Walküre* « sous un ciel enfin rasséréiné, le crépuscule tombera, puis la nuit »⁷³⁹ annonce la mort de Wotan. De l'aube au crépuscule, Wagner écrit la tragédie de la race des Dieux qui ne parvient à subsister, et dont la chute annoncée dès le début est inéluctable et accompagne la course du jour commençant et finissant.

Ainsi le mouvement de Wotan vers la salvation des dieux est un échec, dès le quatrième livre, dans lequel il est absent puisqu'il est mort dans les flammes dans le troisième livre *Siegfried*. À la manière de Conrad, le personnage évolue et si à Babylone, à Bagdad, et à Istanbul Conrad est encore persuadé d'être un Dieu, dans le métro parisien et à Zürich, il a oublié sa substance première.

La tonalité tragico-mythique des livrets wagnériens est mis en scène par l'allégorie de la puissance, la cupidité et une force supérieure qui régit malgré tout le cours du temps. Le jour sur lequel s'ouvre le Walhalla s'achève avec le crépuscule du jour et des dieux, où Conrad, tel Siegfried (ou Héraclès) affronte celui qui est son ennemi. Georges, comparé à un dragon, sans parvenir à devenir jamais un véritable héros : « *Conrad se dressa [...] Sa nouvelle vie commençait ! Malheureusement par une déception. Car il ne lui fut même pas accordé, comme on l'a vu, de vaincre Georges, le dragon faute de participation. Le dragon avait écumé et dardé sa langue, puis il avait pris le large* »⁷⁴⁰.

L'incipit de l'œuvre par le *Prologue au ciel* comme citation explicite du *Faust* de Goethe situe d'emblée le débat dans un contexte mythique, mais renvoie à la question du savoir. Dans le *Faust* de Goethe, Méphistophélès propose à ce dernier, en échange de son âme, un accès illimité au savoir. Georges, en accompagnant Conrad sur terre, lui propose d'apprendre de quoi est faite la condition humaine et de quoi est fait l'homme. Le combat final avec Georges en Satan évoque encore le Méphistophélès de Goethe.

Le contexte mythologique mésopotamien invoque une troisième référence mythologique : l'épopée de Gilgameš, dont le voyage stigmatise encore une fois un mouvement vers la connaissance. Gilgameš part pour apprendre à déjouer la mort. Cette épopée, au-delà de son origine mésopotamienne et de l'évidente filiation avec l'histoire de Conrad, évoque le périple de Conrad métamorphosé en être humain, condamné à mourir et faisant l'expérience de la

⁷³⁹ « bei endlich ruhigem Wetter, Abenddämmerung ein, der am Schlusse Nacht folgt », Richard WAGNER, *La Walkyrie*, Paris : Aubier-Flammarion, Bilingue Aubier-Flammarion 34, 1970., p. 262, traduit par Jean d'Arièges, p. 263.

⁷⁴⁰ « [...] erhob sich Konrad. Sein neues Leben begann ! Es begann leider mit einer Enttäuschung. Denn schon den Drachen Georg zu besiegen war ihm, wie wir sahen, nicht vergönnt, mangels Beteiligung. Der Drache hatte geschäumt und gezüngelt, dann aber das Weite gesucht. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung, ed. cit.*, p. 618, traduction p. 589.

mort. Comme Conrad est accompagné de Georges, Gilgameš l'est d'Enkidu, ayant pour mission de le servir tout au long de son périple. La célèbre épopée soulève le problème posé par la mort. L'épopée fait état, comme dans *Babylonische Wanderung*, du réveil d'un Dieu après le rêve d'un monde chaotique comme point de départ du voyage. L'équilibre de son monde s'est brisé, et son voyage le mène également dans le monde « d'en bas » :

Il se réveilla brusquement,
Se mit debout
Et raconta à son ami :
« Mon ami, tu ne m'as pas appelé :
Pourquoi suis-je éveillé ?
Tu ne m'as pas secoué :
Pour quoi suis-je (ainsi) perturbé ?
[...]
Pourquoi suis-je pris de panique ?
(C'est), mon ami, (que) j'ai vu
Un troisième songe,
Et le songe que j'ai vu
Était bouleversant :
Les cieux tonnaient,
Le sol grondait.
La tempête (a fait place à) un silence-de-mort :
Les ténèbres se sont levées,
Un éclair [a fulgur]é
Un incendie s'est allumé,
[Aux flamm]es flamboyantes ;
Et il s'est mis à pleuvoir de la mort
[...]
Descendons :
Nous en discuterons en bas »⁷⁴¹

L'incipit de *Babylonische Wanderung* évoque finalement le réveil de Wotan à l'aube. Döblin s'est amusé à en retranscrire le schéma sous le couvert du burlesque. Dieu endormi, Conrad n'a pas la superbe de Wotan : il ronfle, il commande à des sujets qui ne sont plus, ne se rend pas compte qu'il a perdu ses pouvoirs.

⁷⁴¹ Jean, BOTTERO (trad.), *L'épopée de Gilgameš: le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris : Gallimard, L'Aube des peuples, 1992., p. 103.

Et dès cet incipit, nous comprenons que Conrad n'a rien du dieu nietzschéen Wotan qui anime toute la tétralogie de sa volonté de puissance⁷⁴². L'humour burlesque de Döblin détourne avec humour la grandiloquence de l'ouverture de la tétralogie wagnérienne, et le réveil de Wotan devient un spectacle peu glorieux :

Conrad, un dieu babylonien-chaldéen-assyrien, était assis, jambes replies, sur son gigantesque trône de pierre. Le vieux bandit hirsute prenait du repos sur d'épais coussins et se grattait le menton et le nez. Il se pelotonnait dans un coin de son trône, comme un vieux macaque, et luttait contre la terrible fatigue qui ne le lâchait pas. La tête penchée en avant, il se mit à ronfler. Il portait un bonnet surmonté de deux cornes. Le bonnet dégringola sur son ventre. [...] « Mon bonnet a glissé. » Le bonnet restait sans bouger. Rien d'autre ne bougeait. Silence énigmatique⁷⁴³.

L'effet de cette première description du dieu déchu et décadent est d'autant plus humoristique que Döblin se réfère de façon évidente à la mythologie wagnérienne.

Wotan cherche à conserver la puissance et la dynastie des dieux, et même à sublimer la sienne symboliquement en devenant maître de l'anneau. Conrad est frappé par l'anathème de l'humanité. Sa volonté de puissance est inexistante, aucune de ses actions ne pourrait le faire redevenir un dieu. Son cheminement est celui de l'humanité, et non pas de la surhumanité. S'il est un avatar convaincant du surhomme nietzschéen dans *Babylonische Wanderung*, c'est Georges. Conrad cherchant à devenir humain et à en apprendre la posture, propose une alternative au discours mythique et surtout à l'idéologie sous-jacente de la volonté de puissance.

Wotan est un point de comparaison intéressant dans la mesure où il est considéré par Wagner lui-même comme « humain, trop humain », aveuglé par sa volonté de puissance durant tout le prélude et la première journée *Die Walküre*. Mais, ainsi que le souligne Marcel Doisy :

Après les années de fougue et de passion de sa jeunesse, toute livrée à l'instinct, Wotan a senti monter en lui le désir de puissance. Pour pouvoir boire à la source de sagesse qui coule aux pieds d'Yggdrasill, le Frêne du Monde, pour conquérir la souveraineté de l'univers et pour épouser la déesse

⁷⁴² Richard WAGNER, *Crépuscule des dieux*, traduit par Jean d'Arièges, Paris : Aubier Flammarion, Bilingue Aubier-Flammarion 54, 1972.

⁷⁴³ « Konrad war ein babylonisch-chaldäisch-assyrischer Gott und saß mit hochgezogenen Beinen auf seinem gewaltigen Thron aus Stein. Auf dicken Polstern ruhte der struppige alte Räuber und rieb sich Kinn und Nase. Ganz zusammengeschrumpft saß er in einer Ecke seines Throns, wie ein altes Äffchen, und kämpfte gegen die schreckliche Müdigkeit, die ihn nicht losließ. Sein Kopf hing nach vorne, er schnarchte. Eine Mütze mit zwei Hörnern hatte er auf. Die kollerte auf seinene Schoß. [...] « Mir ist die Mütze runtergefallen. » Die Mütze bewegte sich nicht. Auch sonst bewegte sich nichts. Rätselhafte Stille », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 12, traduction p. 27.

Fricka qui symbolise l'immutabilité des lois assurant la continuité du pouvoir, Wotan a sacrifié un de ses yeux. Depuis ce jour où l'ambition et l'égoïsme sont entrés en lui, le libre épanouissement des vivants s'est interrompu, la joie de vivre s'est fanée. En sacrifiant l'un de ses yeux à son ambition, c'est la lumière de la conscience que Wotan a amoindrie. Mais l'aspiration de l'homme au dépassement de soi-même est inapaisable. De l'instinct et de l'amour qui avaient illuminé sa jeunesse, Wotan est allé vers le savoir. Son ambition ne s'en est pas satisfaite et il a désiré le pouvoir. Cela même n'a pu lui suffire et, possédant le pouvoir, il en a voulu la pérennité. Cette perpétuelle insatisfaction, cette incessante volonté de dépassement ont leur noblesse. Elles sont aussi une course à l'abîme et ce sera la dure leçon de Wotan ...]⁷⁴⁴.

Le dieu *Wanderer* qui accepte d'être aveuglé chez Wagner aspire au savoir, mais sera dépassé à nouveau par sa volonté de puissance et c'est en cela que Wotan est sans doute le dieu le plus humain de toute la tétralogie. Son aveuglement et sa soif de pouvoir malgré le savoir, nous parle de la nature humaine et de sa constance à ne pas se satisfaire de biens immatériels.

4.1.2.1.2. De l'aube au crépuscule : des récits d'un jour

L'usage de la lumière de l'aube et du crépuscule est foncièrement allégorique dans la tétralogie et a inspiré celle de *Babylonische Wanderung* : de la même façon que Conrad s'éveille à l'aube dans son royaume céleste, il s'éteint dans l'obscurité d'un jour finissant, un crépuscule, une fois le combat contre le mal, Georges, remporté.

Le périple babylonien est introduit par la fin du règne de Conrad et s'achève sur sa mort.

Les trois incipits et épilogues de *Voyage au bout de la nuit*, *Babylonische Wanderung* et *Heart of Darkness* donnent une impression de circularité. En effet, le temps de la narration englobe le récit dans la mesure où Marlow raconte son histoire en temps réel, et donc commence son récit à la tombée de la nuit. Conrad a d'ailleurs écrit *Heart of Darkness* sous le format d'une longue nouvelle, car il voulait précisément qu'il soit lu d'une traite, et que le conte de Marlow soit raconté d'une voix sans interruption. On peut donc imaginer que la fin du « conte » se déroule au beau milieu de la nuit.

La structure englobante de *Heart of Darkness* rappelle celle de *Voyage au bout de la nuit*, en commençant par ces mots : « ça a débuté comme ça »⁷⁴⁵ à la terrasse d'un café ; et en s'achevant sur ceux-ci : « qu'on en parle plus »⁷⁴⁶. Le « ça » avise du caractère oral du récit à venir, et de même que chez Joseph Conrad, le texte donne l'illusion d'être déclamé d'une

⁷⁴⁴ Marcel DOISY, préface de *Die Walküre*, Richard WAGNER, *ed. cit.*, p. 23.

⁷⁴⁵ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p.7

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 505.

seule traite, d'être réciter d'un même souffle. Le voyage au bout de la nuit a débuté de jour et s'est achevé sur un paysage de nuit, avant même les premiers rayons blafards de l'aube : « *En direction du large s'élevait une barrière de nuages noirs, et le cours d'eau tranquille menant aux confins de la terre coulait sombrement sous un ciel couvert, comme s'il menait au cœur d'infinies ténèbres.* »⁷⁴⁷.

La structure temporelle en arrière plan soutient l'oralité du récit.

Et finalement dans *Babylonische Wanderung*, une troisième structure englobante introduit le roman par le réveil du Dieu babylonien sur un paysage céleste, et le clôt par un rêve de Conrad endormi ou mort : « *De ce rêve il ne revint pas* »⁷⁴⁸, sous un « *vaste ciel bleu nuit* »⁷⁴⁹. Le caractère englobant de la narration de *Babylonische Wanderung* est souligné par non seulement le jour et la nuit, mais aussi le jour en tant que réveil : le récit débute sur l'éveil du dieu babylonien après une nuit, et le récit s'achève sur un rêve dont il ne revint pas. Ainsi l'éveil de l'incipit renvoie implicitement au rêve de la fin.

À son réveil cependant, le dieu babylonien est frappé par un élément qui vient perturber l'équilibre : le soleil a disparu. « *Et où est-il, le soleil ?... Qui avait à nourrir les chevaux du soleil ?, qui donc ? Ils échangèrent des regards et toute l'horreur de la situation fondit sur lui : « les chevaux, les chevaux sont morts de faim* »⁷⁵⁰. C'est donc sur un monde sans jour, ou sur un jour sans soleil que débute la fin du règne de Conrad et le début de son voyage sur terre : « *Voici le monde* »⁷⁵¹.

Voyage au bout de la nuit, *Babylonische Wanderung* et *Heart of Darkness* débutent donc sur une impression de jour, finissant chez Conrad, ou débutant chez Döblin. Chez Céline, la discussion en terrasse pourrait bien être le matin ou le soir. Tous trois s'achèvent la nuit. Ce schéma fait de ces trois récits le lieu où le jour cède la place à la nuit.

Cependant chez Döblin, le soleil tombe littéralement et l'auteur en donne une explication dans son récit. La mort des chevaux du soleil donne une impression mythique de non-jour, dans un monde qui n'est pas encore un monde terrestre. Le royaume des Dieux n'existe plus,

⁷⁴⁷ « The offing was barred by black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness », Joseph CONRAD, *Heart of darkness*, ed. cit., p. 327.

⁷⁴⁸ « Von diesem Traum kam er nicht zurück », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 666, traduction p. 636.

⁷⁴⁹ « weiter schwarzblauer Himmel », *Ibid.*, p. 666, traduction p. 636.

⁷⁵⁰ « « Wer hat die Sonne heraufgeholt, heruntergeführt ? Wo ist die überhaupt ? »... « Wer ist der Türhüter ? Wer hat die Sonnenpferde zu füttern gehbt, wer ? » Und als sie sich ansahen, fiel der ganze Schreck auf ihn : « Die Pferde, die Pferde sind verhungert. » », *Ibid.*, p. 13, traduction p. 29.

⁷⁵¹ « Da ist die Welt », *Ibid.*, p. 14, traduction p. 29.

et la disparition du soleil est le premier indice de ce déclin. La mort du soleil évoque également la fin de son règne : « *Tandis que notre hirsute bandit en chef était assis ... et qu'il ne régnait qu'une médiocre clarté (les chevaux du soleil n'étaient-ils pas déjà morts ? À quoi tout cela rimait-il ?* »⁷⁵². Le pouvoir passe par une composante essentielle : la lumière, premier signe de sa superbe. Si le soleil ne brille plus, c'est parce qu'il est devenu médiocre. Le fil de la lumière traduit donc la perte de pouvoir : « *Le grand Babylonien, qui autrefois répandait la terreur, si brillant* »⁷⁵³. Le brillant, le lustre, la lumière sont des synonymes de pouvoir comme l'est l'anneau de Rhin suffisant à lui seul pour éclairer le fleuve. La perte de cette puissance est corollaire du départ en voyage. Ainsi non seulement le départ est marqué par son changement d'état et l'assombrissement des cieux.

Le second symbole de la chute de son empire est la destruction et la disparition totale de tout ce que fut son ancien règne : « *Et tandis qu'ils se tenaient devant la porte, la première chose qu'ils virent, c'était que tout ou presque avait disparu : les écuries des chevaux du soleil, les vastes porches d'entrée, les salles du conseil, et surtout l'escalier et la grande route qui conduisait vers la terre... on avait fait le vide.* »⁷⁵⁴. Deux éléments donc marquent le départ : l'obscurité et le vide.

Le jour et la lumière prennent implicitement la valeur de début, de commencement. Les voyageurs s'enfoncent dans le cœur des ténèbres, se dirigent vers la noirceur laissant derrière eux le réconfort du jour et de la lumière.

4.1.2.2. La lumière comme cadre du discours scientifique

Comme nous venons de le voir la lumière du jour et l'obscurité de la nuit permettent de proposer une représentation symbolique du monde dans les œuvres, et de contenir de façon sous-jacente un discours sur la conscience que l'homme a de lui-même.

Au-delà du jour et de la nuit, le voyage éclairé par la métaphore de la lumière offre chez Céline et Döblin un nouveau regard sur le monde et sur l'homme. Et comme il le faisait dire à Pistil dans *L'Eglise* : « *ça a l'air de rien, comme ça, les voyages !... On a l'air d'en r'venir des voyages... [...] J'sais ce que j'dis, le bonhomme qui revient c'est pas le même que celui*

⁷⁵² « Wie der struppige Oberräuger da also saß, ... – und nur eine mäßige Helligkeit da war [waren nicht eigentlich die Sonnenpferde schon tot ? Wie reimte sich das zusammen ?] », *Ibid.*, p. 18, traduction p. 33.

⁷⁵³ « Da stand der große Babylonier, einstmals Schrecken verstreud, glänzend », *Ibid.*, p. 18, traduction p. 34.

⁷⁵⁴ « Und wie sie nun draußen vor der Tür standen, bemerkten sie als erstes : es war so ziemlich alles weg, die Hallen für die Sonnenpferde, die großen Einfahrtstore, die Beratungsräume, besonders die Treppe und der große Fahrweg auf die Erde herunter ... Hier war massiv aufgeräumt », *Ibid.*, p. 20, traduction p. 35-36.

que t'as vu partir, c'en est un autre, il est tout pas le même. Il dit pas ce qu'il est d'venu, il peut pas le dire, il le sait pas lui-même, y se cherche, y se r'trouve plus ; les copains lui serrent la main, y répond, mais c'est pas lui. »⁷⁵⁵.

Le voyage illustre traditionnellement une progression intérieure vers une lumière de sagesse et de savoir, son traitement est détourné dans les deux œuvres.

Comme nous l'avons précédemment vu avec le thème du corps, le langage scientifique permet une redéfinition du monde ou plutôt une restructuration. Si le corps et la façon moderne dont il est étudié sont emblématiques d'un discours, la lumière fait appel au même discours scientifique. La découverte du système solaire ou de celle de l'électricité ont marqué le début d'une nouvelle époque, gouvernée par un esprit rationnel.

Dans ce contexte, la lumière est un symbole indissociable de la modernité. Elle est la métaphore de la révélation.

La lumière est le symbole d'une certaine maturité philosophique, désignant un savoir et un éclairage particulier sur les choses et l'existence. L'étude des astres a ponctué l'évolution de la pensée scientifique et rationaliste, et l'électricité est une des avancées scientifiques majeures. De Platon à Kepler, le voyage de Conrad est marqué par l'apprentissage du réel comme expression du discours scientifique, et Döblin comme Céline mobilisent une écriture métaphorique autour des champs antagonistes de la lumière et de l'obscurité.

Dans un premier chapitre, Döblin fait d'ailleurs le lien entre la philosophie et l'astronomie en octroyant la même valeur didactique aux découvertes de Kepler et Newton (qui circonscrivent la lumière de l'univers) et aux théories platoniciennes⁷⁵⁶ (qui concernent la lumière de l'homme en tant que lumière de la connaissance qu'il acquiert de lui-même) : des étoiles aux cavernes, le discours sur la lumière est gage de savoir et d'apprentissage du réel.

Cependant, la métaphore de la lumière dans les œuvres pointe plus un dysfonctionnement des discours rationnels que le cheminement vers un monde meilleur possible.

⁷⁵⁵ Louis-Ferdinand CELINE, *L'Eglise*, ed. cit., p. 240.

⁷⁵⁶ Dans *La République* Livre VII, Platon atteste de la loi pythagoricienne décrivant l'harmonie des sphères : « Il y a des chances, dis-je, que comme les yeux sont attachés à l'astronomie, de même les oreilles soient attachées au mouvement harmonique, et que ces connaissances soient sœurs l'une de l'autre, comme l'affirment à la foi les Pythagoriciens, et nous ...] », PLATON, *La République : du régime politique*, Livre VII, traduit par. Pierre Pachet, Paris : Gallimard, Folio, 1993., p. 385.

4.1.2.2.1. Discours rationnel scientifique sur la chute des étoiles

La chute de Conrad, et son changement de statut passent par sa descente du ciel sur la terre, et par une première prise de conscience : les astres ne lui appartiennent plus. Ceux-ci sont particulièrement présents dans les deux œuvres.

Tout d'abord, Conrad le Dieu Babylonien déchu de ses droits de régner au ciel, passe d'une appréhension des astres comme faisant partie d'une machinerie ou d'un décor sur lequel il aurait tout pouvoir : « *Qui travaillait ? Qui était de service ? Qui a fait monter le soleil et l'a fait descendre ? Et où est-il, le soleil ?* »⁷⁵⁷ à une conception du monde dans lequel le cycle des planètes est régi par des lois physiques.

Alors qu'il était Dieu vivant parmi les étoiles, dans le monde d'en-haut, il les actionnait. Homme sur terre, il voit les astres d'en-bas. Sous cet angle, le ciel devient une machinerie céleste, contrôlée par les dieux et fait référence à ces mises en scène de théâtre mettant Dieu au centre et le *Deus ex machina*⁷⁵⁸.

Non seulement il ne peut plus maîtriser les astres mais il est amené à les considérer sous un autre angle : « *Le soleil, selon le rite antique, mêle sa voix au chœur harmonieux des sphères, et il accomplit sa course prescrite à pas tonnants* »⁷⁵⁹. Georges lui récite le prologue au ciel du *Faust* de Goethe. Le temps de la chute de Conrad est une redéfinition et une réorganisation du monde : « *C'était un tremblement de terre, un tremblement de ciel* »⁷⁶⁰. Pour Döblin, la lumière incarne le message de la modernité, pour lui la vérité émane de découvertes scientifiques modernes.

La maîtrise de la lumière passe en quelques centaines de pages pour Conrad des mains des dieux à celles des hommes, c'est-à-dire d'un pouvoir sacré au progrès de la science et l'invention de l'électricité. La prise de conscience de ce qu'est la condition humaine pour Conrad est indissociable de la gravité. C'est pour lui un premier constat de régression par rapport à son état de Dieu, qui n'était soumis à aucune contrainte.

Il n'est plus celui qui décidera si le soleil se lèvera puisque le discours de la science relayé par Georges explique que le soleil se lève seul, suivant une loi physique. La chaleur, la

⁷⁵⁷ « Wer hat hier gearbeitet ? Wie war der Dienst verteilt ? Wer hat die Sonne heraufgeholt, heruntergeführt ? Wo ist sie überhaupt ? », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 13, traduction p. 29.

⁷⁵⁸ Döblin a débuté sa carrière littéraire dans le théâtre, en écrivant des pièces de théâtre. C'est donc un univers qu'il connaît bien, et la scène introductrice de *Babylonische Wanderung* relève de la mise en scène de théâtre et de sa scène d'introduction.

⁷⁵⁹ « Die Sonne tönt nach alter Weise in Brudersphären Wettsesang und ihre vorgeschriebene Reise vollendet sie mit Donnergang », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 23, traduction p. 39.

⁷⁶⁰ « Es war ein Erdbeben, ein Himmelbeben », *Ibid.*, p. 25, traduction p. 41.

splendeur illuminatrice des astres, l'éclat mystérieux de la lune, et le fonctionnement jusque là inexplicable des astres s'abîment dans le rationalisme de la démonstration scientifique. La science et les formules scientifiques dans *Babylonische Wanderung* supplantent Conrad. Devenu inutile, Conrad est la métaphore d'un système archaïque.

Ainsi commence le voyage de Conrad, sur un moyen de locomotion bien particulier : une « *petite étoile éteinte* »⁷⁶¹, en suspens entre Babylone et la terre, le temps de comprendre que le monde tel qu'il le connaissait n'existe pas. L'étoile éteinte vient signifier que le monde des dieux est mort et met d'autant mieux en perspective les étoiles brillantes et le soleil : la lumière du progrès éclaire les hommes.

Georges profite de cette accalmie narrative pour expliquer à Conrad ce qu'est devenu le monde. Son monde n'est plus désormais limité à un soleil, mais à plusieurs. Döblin évoque ainsi les lois de l'économie et du capitalisme naissant, les questions de rendement et de production (question qui n'est d'ailleurs pas étrangère à Céline, lui le travailleur des usines Ford à Détroit). Il lui explique comment fonctionne le monde moderne.

Dans une évocation mythique et pourtant humoristique, la mort du soleil de Döblin permet de comprendre que l'univers a été tout d'abord associé à l'œuvre des dieux, perçu comme sacré, pour être finalement considéré aujourd'hui comme un espace régi par la logique et le rationnel. Le soleil est conduit chaque jour par des chevaux célestes, qui sont morts, sonnant du même coup le glas du royaume céleste de Conrad et des dieux babyloniens.

La réalité des lois physiques qui régissent les corps stellaires font échos à la réalité des corps chez Céline. Il s'agit également d'une contingence contre laquelle Bardamu n'a pas le pouvoir de s'élever.

4.1.2.2.2. De Kepler à « Nioutone »

Deux discours s'affrontent au sujet de la contemplation des étoiles. Là où Conrad voit la magie de la beauté d'un ciel étoilé et la puissance astrale, Georges voit la rationalisation du monde à travers le discours scientifique. Georges explique les lois physiques de la chaleur, de la lumière, de la révolution des étoiles, de la lune, et les lois de Kepler. Döblin fait dialoguer avec ironie deux phraséologies : le style babylonien grandiloquent de Conrad sans cesse débouté par le discours laconique de la science dans la voix de Georges. Ce dialogue met en scène du désenchantement du monde.

⁷⁶¹ « *kleine erloschene Stern* », *Ibid.*, p. 35, traduction p. 50.

Les lois de Kepler ont été un tournant dans l'astronomie moderne et de fait dans l'appréhension du monde, puisqu'elles ont mis en évidence la cause mathématique qui gouverne le mouvement des astres. Newton, dont il est question dans ce même épisode, a tout autant contribué à rationaliser les lois physiques sur la terre, en « réduisant » la gravité à une formule mathématique simple.

Les incantations mystérieuses et incompréhensibles (« *A-aggazu* » *jura-t-il*, « *o kibaka amnte kasaxaten gales* »⁷⁶²) des divinités babyloniennes sont remplacées et rendues ridicules par ces « *terribles formules* »⁷⁶³ que sont les lois de Kepler ou autres lois mathématiques qui expliquent de manière rationnelles les fonctionnements du monde (« $P = (4FT_2)/[T_1-T_2]5$ » [...] *ça a une formule dans le ventre et ça tourne.*»⁷⁶⁴). Le maître des mondes, détenteur d'une magie des incantations, est anéanti par des formules qui ne sont pas magiques et même l'exact contraire. La magie s'oppose, bien entendu, à la rationalité de la science, des mathématiques ou de la physique.

A partir de la fin du XIX^{ème} siècle, la science étudie les astres, et tente d'expliquer le monde et sa réalité. Joseph Conrad témoigne dans *Heart of Darkness* de l'évolution de la science : « *J'y croyais comme l'un de vous pourrait croire qu'il y a des habitants sur la planète Mars. Un jour, j'ai rencontré un Ecossais, voilier de métier, qui était certain, absolument certain qu'il y avait des gens sur Mars. Si vous lui demandiez de préciser à quoi ils ressemblaient et comment ils étaient, il hésitait et marmonnait vaguement qu'ils « marchaient à quatre pattes »* »⁷⁶⁵. La traductrice souligne qu'à l'époque à laquelle Conrad écrit le roman, l'astronome italien Schiaparelli avait soutenu la théorie selon laquelle Mars était recouvert de canaux ou *canelli*, et était donc habitée. Celle-ci fut l'objet de polémiques enjouées. Joseph Conrad rappelle ici avec ironie le crédit parfois aveugle que l'on apportait à la science à cette époque. Pour la science, le réel est lié à des procédures de vérification d'hypothèses. La science partage le monde en deux : ceux qui appréhendent le réel comme un fait scientifique, et ceux qui appréhendent le réel comme une croyance. À l'époque où la

⁷⁶² « « *A-aggazu* » fluchte er, « *o kibaka amnte kasaxaten gales* », *Ibid.*, p. 19, traduction p. 35.

⁷⁶³ « *furchtbaren Formeln* », *Ibid.*, p. 38, traduction p. 53.

⁷⁶⁴ « $P = (4FT_2)/[T_1-T_2]5$ », s'agit Georg. [...] *das hat eine Formel im Leibe und dreht sich.* », *Ibid.*, p. 57, traduction p. 75.

⁷⁶⁵ « I believed it in the same way one of you might believe there are inhabitants in the planet Mars. I knew once a Scotch Sailer maker who was certain, dead sure, there were people in Mars. If you asked him for some idea how they looked and behaved, he would get shy and mutter something about « walking on all fours » », Joseph CONRAD, *Heart of darkness with The Congo diary*, ed. cit, p ; 116, traduction p. 117.

science débute, et change de manière de prospecter, la science livre un nouvel enseignement et renouvelle le rapport au savoir.

Remarquons que les deux références de la science pour Döblin dans *Babylonische Wanderung*, qui déconstruisent en deux formules le monde de Conrad sont Newton et Kepler. L'un ayant expliqué l'attraction terrestre et la décomposition de la lumière, et le second ayant compris la logique du mouvement des planètes du système solaire.

Bachelard dans son essai *La formation de l'esprit scientifique* redéfinit les cadres de la pensée scientifique : « *l'esprit scientifique doit se former contre la Nature... en se réformant.* »⁷⁶⁶. Ainsi Conrad fait l'expérience non seulement dans la première partie du roman, mais tout au long de son voyage de la révolution de sa perception du monde. Bachelard prend pour exemple les recherches de l'abbé Poncelet au XVIII^{ème} siècle sur la nature du tonnerre et des éclairs. Et comme le souligne Bachelard, cette peur a été *rationalisée*⁷⁶⁷. Le rationalisme établit les constats de la défaite de la condition humaine face au monde.

L'astronomie était au centre de la recherche scientifique et de l'explication du monde. Les astres, la Lune, le Soleil et son système étaient donc au centre de la rationalisation du monde et de ses phénomènes, et aussi de l'appréhension du réel.

Dans les citations d'anciens textes scientifiques que citent Bachelard, la lumière est bien au centre d'un grand questionnement rationaliste : « *La lune n'est point un corps, mais un simple reflet du feu solaire dans la voûte aérienne... les étoiles ne sont que le brisement glapissant de nos rayons visuels sur différentes bulles aériennes* »⁷⁶⁸ ; ou encore les recherches sur la lumière en tant qu'électricité avec Coulomb, Newton, Huygens.

La lumière et les astres sont dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* la pierre d'achoppement de la remise en question du rationalisme. En retraçant le parcours intellectuel des scientifiques, on retrouve des références faites aux astres, et plus particulièrement au Soleil : « *les Anciens lui ont attribué la nature du soleil [...] L'or [...] rétablit et ranime la nature humaine de la même manière que le Soleil, qui est la source intarissable de ce soufre, fait revivre toute la nature* »⁷⁶⁹ ; « *l'or [...] possède les vertus*

⁷⁶⁶ Gaston BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris: Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1989., p. 27.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 163-164.

dilatées du Soleil resserrées dans son corps »⁷⁷⁰. Ainsi le soleil et l'or sont mis en correspondance.

L'esprit scientifique plaçait les astres comme régissant et intervenant dans toutes les lois de la nature, de l'infiniment grand à l'infiniment petit.

Non seulement Döblin se sert des lois de Kepler pour rappeler que les mouvements des planètes s'expliquent mathématiquement, par une formule, mais aussi par le langage. Les planètes sont commandées par les « lois » :

ce sont les lois de Kepler, ça les occupe à plein temps et leur interdit de chanter. Chaque planète se meut autour du soleil selon un plan appelé l'écliptique de la planète en question, et de telle manière que la ligne du soleil à la planète toujours le même espace dans la même période. L'orbite de chaque planète est une ellipse dont le foyer est au centre du soleil⁷⁷¹.

Newton ou encore « Nioutone » en prononciation phonétique :

...] Et puis elles ont encore leur Newton. » - « Qui ? » - « Nioutone. L'attraction terrestre n'est qu'un cas spécifique de l'attraction générale de deux masses dans l'univers. Nous appellerons f la gravitation générale, m et n les deux masses. L'observation immédiate apprend que la présence de chacune de ces masses exerce une force qui influe sur l'autre masse⁷⁷².

En rappelant les lois qui régissent à la fois la gravité terrestre et le mouvement des planètes autour du Soleil dans le système solaire, Georges enseigne à l'ancien roi babylonien une grande leçon de réalité. Ces « nouvelles » lois physiques vont changer le cours de son existence. Ce monde rationnel répond désormais à certaines observations, règles ou lois.

Tu as peut-être remarqué aussi les nombreux soleils ? Nous n'en avons qu'un seul. On n'en sort plus maintenant avec un seul, comme nous le faisons nous autres dans notre petite entreprise, nous devons chaque jour nous lever tôt pour conduire notre soleil au dessus de l'horizon, de la montagne du levant à la montagne du couchant, où il passait la nuit, c'était une chose pénible qui n'a pas fait ses preuves⁷⁷³.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁷¹ « Es sind die Keplerschen Gesetze, damit sind sie vollauf beschäftigt und können nicht singen. Jeder Planet bewegt sich um die Sonne in einer Ebene, welche man die Ekliptik des betreffenden Planeten nennt, und zwar so, daß die von der Sonne nach dem Planeten gezogene Linie bei der Bewegung in gleichen Zeiten gleiche Flächenräume bestreicht. Die Bahn jedes Planeten ist eine Ellipse, in deren einem Brennpunkt der Mittelpunkt der Sonne steht », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 35, traduction p. 50.

⁷⁷² « ...] Dann haben sie noch den Newton. » « Wen ? » « Njuten. Die Erdanziehung ist nur ein spezieller Fall einer allgemeinen Anziehung, welche je zwei Massen im Weltall aufeinander ausüben. Wir wollen einmal die Kraft f de allgemeine Schwere oder Gravitation nennen, m und n zwei Massen. So lehrt die unmittelbare Betrachtung, daß die Anwesenheit jeder dieser Massen eine besondere Kraft hervorruft, die auf die andere Masse einwirkt. », *Ibid.*, p. 36, traduction p. 50.

⁷⁷³ « Dir sind vielleicht auch die vielen Sonnen aufgefallen ? Wir hatten bloß eine. Man kommt jetzt nicht mehr mit einer aus wie wir in unserm kleinen Betrieb, wo wir täglich früh aufstehen mußten und unsere Sonne aus

Comme Georges le souligne, désormais, on observe : « *ce sont les faits, que cela plaise ou non. Hé oui. Tout se passe de façon rigoureusement scientifique* »⁷⁷⁴, rappelant la méthode expérimentale.

La découverte que fait Conrad n'est pas celle d'un nouveau monde, mais l'expérience d'un nouveau regard sur le monde : celui d'un monde sans Dieu, démythologisé, sans croyance, sans sublime ni magie.

[... le vieux, assis sur l'étoile éteinte, se mit à chanter la gloire du monde, du noir éther, des lumières innombrables. Il fut étonné que son chant ne rencontrât pas le moindre écho et semblât purement et simplement avalé par l'espace. Étoiles, comètes, nuées, rien ne bougeait, rien ne lui répondait. Il demande : « qu'est-ce qu'elles ont, Georges ? » Le renard se frotta le nez et dit calmement : « ce sont les lois de Kepler... »⁷⁷⁵.

Les étoiles permettent l'opposition de deux systèmes de représentation ou de compréhension du monde : le mythe ne se manifeste plus quand le rationnel et la science explique le vivant. Le discours scientifique déconstruit le discours sacré :

Le babylonien restait silencieux. Au bout d'un moment, il dit dans un souffle : « la lune, puissante et d'or » - « La lune : révolution sidérale, révolution tropicale, révolution synodique, révolution draconienne, révolution du périhélie, du nœud, inclinaison de l'orbite, de l'équateur lunaire, excentricité de l'orbite »⁷⁷⁶.

Oswald Spengler voit dans le discours scientifique la défaite de l'humanité, car pour lui « *les mondes scientifiques sont des mondes superficiels, pratiques, sans âme, purement extensifs* »⁷⁷⁷ qui ont pris le pouvoir.

Les épithètes rivalisent de complexité et d'exotisme scientifique pour Conrad. Il découvre un monde aux noms barbares pour nommer les choses qu'il voyait différemment. Rappelons-le, pour lui ce sont des « *terribles formules* »⁷⁷⁸.

dem Berg des Aufgangs über den Horizont zum Berg des Untergangs führten, wo sie übernachtete, mühselige Sache, hat sich nicht bewährt », *Ibid.*, p. 36-37, traduction p. 51.

⁷⁷⁴ « Einfache Tatsachen, ob sie einem passen oder nicht. Tja. Es verläuft alles streng wissenschaftlich », *Ibid.*, p. 36, traduction p. 51.

⁷⁷⁵ « Und der Alte sang auf dem erloschenen Stern sitzend die Welt, den schwarzen Äther, die vielen Lichter an. Er wunderte sich, daß sein Lied von keiner Seite widertönte und rein verschluckt wurde. Sterne, Kometen, Nebel, nichts veränderte sich oder antwortete. Er fragte : « Was ist mit ihnen, Georg ? » Der Fuchs rieb sich die Nase und meinte gleichmütig : « Es sind die Keplerschen Gesetze ...] », *Ibid.*, p. 35, traduction p. 50.

⁷⁷⁶ « Der Babylonier schwieg. Nach einiger Zeit hauchte er : « Der mächtige, goldene Mond. » « Der Mond: siderische Umlaufzeit, tropische Umlaufzeit, synodische Umlaufzeit, drakonische Umlaufzeit, Umlaufzeit des Perigäons, des Knotens, Neigung der Bahn, des Mondäquators, Exzentrizität der Bahn. », *Ibid.*, p. 37, traduction p. 52.

⁷⁷⁷ Oswald SPENGLER In Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis. 2, mille ans de bonheur*, Paris : Fayard, 1995., p. 417.

⁷⁷⁸ « furchtbaren Formeln », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung, ed. cit.*, p. 38, traduction p. 53.

Musil reprend et analyse les conditions d'émergence de la pensée du progrès, qui n'était pas faite, au départ pour bousculer l'ordre établi et le passé :

Dans les faits, les premiers de ces hommes qui ont fondé la nouvelle orientation, Galilée, Copernic, Newton et leurs congénères spirituels, étaient encore entièrement des hommes d'Eglise, leur méthode ne devait pas introduire un détournement, mais refluer un jour, en le renforçant, dans l'orthodoxie. Or, de même que, dans une série de soldats alignés, il y en a un quelconque dont l'épaule se dérobe et le front commence par s'incurver de façon imperceptible jusqu'à ce que soudain il se brise à un endroit quelconque, de même également ce qu'aucun d'entre eux n'avait en tête a formé une chaîne et c'est ainsi qu'est né petit à petit d'une façon de dérouler progressivement devant soi des questions ce resserrement des besoins spirituels jusqu'à la manie d'un progrès qui ne peut plus s'arrêter, parce que la matière cède devant lui. La démonstration véritable – non pas de vérité, mais d'importance – pour la science n'a, ce faisant, jamais été apportée, à moins qu'elle ne réside dans ce progrès lui-même et dans ses conséquences, la maîtrise de la nature, la technique, les commodités et toute cette façon inventive de ne jamais en terminer avec les préparatifs de la vie, dans la contenance énergique de laquelle réside au fond la peur de la synthèse⁷⁷⁹.

Le pessimisme face à la science met directement en question la régression de l'humanité.

Pour Paul Valéry à l'instar de Spengler, quelques années plus tard, on ne peut que conclure après le spectacle navrant de la première guerre mondiale :

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. [...] Nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie [...]. Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit, il y a la science atteinte mortellement dans ses ambitions morales et comme déshonorée par la cruauté de ses applications...]⁷⁸⁰

Voyage diurne et voyage nocturne ont élaboré des discours qui attestent tant de l'intuition sensible de la défaite de l'homme que de la vérification de sa régression sur le plan symbolique, mythique et historique.

La dialectique de la lumière a été l'occasion de dialogues qui n'auraient sans doute pas généré d'intérêt, et pourtant leur présence suscite un questionnement. « *Allons, va fermer la lumière au fond !... On voit bien que c'est pas toi qui me la payes l'électricité !* »⁷⁸¹. Entre le jour et la nuit, entre le mouvement d'ouverture et de fermeture des yeux, il y a tout au long de l'œuvre un mouvement de va-et-vient de la lumière à l'obscurité. La lumière est parfois mise

⁷⁷⁹ « Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik », in *Gesammelte Werke* in neun Bänden, herausgegeben von Adolf Frisé, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, vol. VIII, p. 990, In Jacques BOUVERESSE, *Rationalité et cynisme*, Paris : Minuit, 1985. Critique., p. 30-31.

⁷⁸⁰ Paul VALÉRY, « La crise de l'esprit », *ed.cit.*, p. 988.

⁷⁸¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, *ed. cit.*, p. 316.

par le protagoniste et l'auteur sur des scènes de la vie qu'ils souhaitent évaluer, mettre en perspective avec le reste de la diégèse : « *on les a vus traverser la place refroidie, plantée des débris de la fête, le dernier bec de gaz du bout a éclairé leur groupe brièvement blanchi et puis la nuit les a pris.* »⁷⁸².

Céline et Döblin ont montré que ce n'est pas tant la scène qui importe, que la mise en lumière, bien plus révélatrice. C'est dans le choix de l'éclairage, ou du non-éclairage que réside le discours. Ils semblent nous dire qu'ils assistent à la vie, et qu'ils n'ont qu'à piocher dans les scènes, événements qui s'offrent à eux pour délivrer un échantillon représentatif de ce qu'est le réel. Et en définitive, c'est plus le discours de la lumière qui nous révèle le fonctionnement du réel célinien, alors que la nuit, l'obscurité et l'ombre apparaissent plus comme des éléments d'onirisme, dont l'effet serait antagoniste.

4.1.2.3. Allégorie döblinienne de la caverne

Après leur périple dans les étoiles, Conrad et Georges atterrissent sur la terre et passent leur première nuit dans une caverne. Ce chapitre est une référence explicite au livre VII de *La République* de Platon. Conrad y reçoit certaines révélations au sens philosophique du terme, et la mise en scène de Döblin de l'allégorie platonicienne questionne une représentation de la condition humaine.

4.1.2.3.1. La caverne de Platon : allégorie de la mise en lumière de la conscience

Entre le discours initial de Conrad sur le monde et celui de Georges se creuse l'écart entre une vision sacrée du monde, celle du passé, et une vision moderne ; entre la tradition et l'âge moderne pour paraphraser Hannah Arendt :

Depuis la naissance de la science moderne dont l'esprit s'exprime dans la philosophie cartésienne du doute et de la défiance, le cadre conceptuel de la tradition n'a plus été assuré. La dichotomie entre la contemplation et l'action, la hiérarchie traditionnelle qui voulait que la vérité fût en dernière instance perçue seulement en une vision sans parole et sans action, ne pouvait être maintenue dans des conditions telles que la science y devenait active et *faisait* afin de connaître. Quand la confiance en l'apparition des choses telles qu'elles sont réellement s'en était allée, le concept de vérité comme révélation était devenu douteux, et avec lui la foi aveugle en un Dieu révélé. La notion de « théorie » changea de sens. Elle ne désigna plus un système de vérités raisonnablement réunies, qui, en tant que telles, n'avaient pas été faites mais données à la raison et aux sens. Elle

⁷⁸² *Ibid.*, p. 316.

devint plutôt la théorie scientifique moderne qui est une hypothèse de travail changeant selon les résultats qu'elle produit et dépendant, quant à sa validité, non ce qu'elle révèle mais de la question de savoir si elle « fonctionne ». Par le même processus, les idées platoniciennes perdirent leur pouvoir autonome d'illuminer le monde et l'univers⁷⁸³.

Le motif de la caverne rappelle la dialectique de l'ombre et de la lumière et permet un habillage métaphorique d'autres motifs du voyage : le monde, les abris le long de la route. Il souligne également la difficulté à acquérir la connaissance, et surtout à avoir un accès direct à la conscience et à la lumière qui est l'incarnation du monde extérieur et son reflet réel.

La caverne métaphorise le temps lié à la prise de conscience que fait le Dieu babylonien de sa nouvelle condition d'homme, et donc le temps de franchir la distance entre le passé où les dieux régnaient sur terre, et le présent défait de ces croyances. Le temps que met Conrad à comprendre sa transition de l'état de Dieu à celui d'homme revient à figer la brèche entre le passé, « *la tradition* »⁷⁸⁴, l'ère dans laquelle il était un Dieu immortel, et le présent, « *l'âge moderne* »⁷⁸⁵.

Cette allégorie met en scène la difficulté des hommes à comprendre la réalité, mais aussi à la transmettre.

Ainsi les hommes ne vivraient que dans l'ignorance de la réalité, c'est-à-dire dans une forme de cécité de soi et de leur condition. Ils n'auraient jamais vu la véritable lumière du jour, mais plutôt son reflet sur les parois de la caverne. La réalité ne parvient aux habitants de la caverne que sous la forme d'échos, de bruits déformés par les cavités et les creux.

Cette théorie de la connaissance établie par Platon souligne la difficulté de la connaissance et de son accès pour les hommes. Pour ce philosophe, l'homme peine à ne pas envisager les choses sous un autre jour, ou encore montre une résistance aux changements.

Elle propose un discours sur la lumière et ce qu'elle incarne : l'illumination de la connaissance.

⁷⁸³ Hannah ARENDT, *La Crise de la culture*, ed. cit., p. 56.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 28. Hannah Arendt situe son premier essai entre la tradition dont la définition introduit *La crise de la culture* : « Notre tradition de pensée politique a un commencement bien déterminé dans les doctrines de Platon et d'Aristote. [...] Le commencement fut pris lorsque, dans l'allégorie de la caverne de La République, Platon décrit le domaine des affaires humaines – tout ce qui appartient au vivre-ensemble des hommes – en terme d'obscurité, de confusion et de déception dont ceux qui aspirent à l'être vrai doivent se détourner et qu'ils doivent abandonner s'ils veulent découvrir le ciel clair des idées éternelles. », p. 28.

⁷⁸⁵ *Ibidem.*, p. 28. L'âge moderne coïncide avec la fin de la tradition : « La fin arriva avec la déclaration de Marx selon laquelle la philosophie et sa vérité ne se trouvent pas en dehors des affaires des hommes et de leur monde commun, mais précisément en eux, et peuvent être « réalisées » dans le seul domaine du vivre-ensemble qu'il appelle « société », grâce à l'apparition des « hommes socialisés », p. 28.

Ce temps de découverte de soi accompagne les différentes étapes du voyage, et active une des fonctions traditionnelles de la littérature de voyage : délivrer un enseignement.

Le narrateur commente l'arrivée sur terre de Conrad et Georges, et met en évidence l'emploi allégorique de la caverne : « *ils sont descendus dans la grande et merveilleuse caverne appelée monde* »⁷⁸⁶. La célèbre métaphore platonicienne, tissant l'opposition de l'ombre et de la lumière, fait naître la connaissance et l'illumination sur le monde : « *Confortablement installé dans l'ombre, tout le ravissait et, surtout, de ne plus entendre les pétarades. Que le soleil est beau ! Éprouvait-il, ses yeux glissaient sur les palmiers et la clarté du ciel, « que l'ombre est belle, que les hommes sont sages de fabriquer ces bâches* »⁷⁸⁷.

Cette longue scène qui fera l'objet de plusieurs chapitres marque la progression non seulement de la réflexion, mais aussi de la position dans la caverne. Döblin intitule ces chapitres « *Le Soir. Lamentations devant une caverne* »⁷⁸⁸ ; « *Obscurité. A l'entrée de la caverne.* »⁷⁸⁹ ; « *La nuit. Désespoir dans la caverne.* »⁷⁹⁰. L'illumination de la connaissance est paradoxalement un temps de souffrance pour Conrad puisqu'il découvre la défaite de la condition humaine, et ce temps est donc associé à des ténèbres.

L'entrée dans la caverne est une révélation pour Conrad :

Conrad qui n'était plus rien, gémit : « Nous irons dans le monde, nous le verrons. Nous tendrons l'oreille et ouvrirons l'œil, nous ne manquerons de rien. Ce que nous verrons, nous le verrons et nous entendrons ce qu'il y a à entendre. Ce ne sera pas notre fait. Rien ne sera caché. Mais on ne nous en fera pas accroire non plus. Je le promets »⁷⁹¹.

Le Dieu babylonien est bien décidé à regarder la vérité en face, et à entendre sans échos ou déformation ce qui lui sera révélé.

L'accès à la vérité est un thème central de *Heart of Darkness*. Les variations de lumières dans la jungle sont complexes, aux nuances subtiles. Tantôt rendu aveugle, tantôt sourd, Marlow refuse l'accès à la Vérité. Comme le souligne Catherine Pappo-Musard,

⁷⁸⁶ « So sind sie in die große wunderbare Höhle gestiegen, die 'Welt' », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 117, traduction p. 125.

⁷⁸⁷ « Behaglich saß er im Schatten, es gefiel ihm alles sehr gut, besonders, daß es nicht mehr ratterte. « Wie schön ist die Sonne », fühlte der Babylonier, seine Augen glitten über die Palmen und die Himmelhelligkeit, « wie schön ist der Schatten, wie klug sind die Menschen, daß sie solch Zeltdach machen ...] », *Ibid.*, p. 118, traduction p. 125.

⁷⁸⁸ « Abend, Klagen vor einer Höhle », *Ibid.*, p. 81, traduction p. 98.

⁷⁸⁹ « Dunkelheit. Sie Saßen am Eingang der Höhle », *Ibid.*, p. 82, traduction p. 99.

⁷⁹⁰ « Nachts. Verzweiflung in der Höhle », *Ibid.*, p. 85, traduction p. 102.

⁷⁹¹ « Konrad, zu nichts geworden, stöhnte : Wir werden in die Welt gehn, wir werden sehen. Wir werden die Ohren aufspannen und die Augen aufmachen, es soll an uns nicht fehlen. Was wir sehen werden, werden wir sehen, was es zu hören gibt, werden wir hören. Es soll an uns nicht liegen. Es wird nichts unterschlagen werden. Aber man wird uns auch nichts vormachen. Das verspreche ich. », *Ibid.*, p. 82, traduction p. 99.

arrivé à Matadi, il (Marlow) se retrouve aveuglé par le soleil, il ferme les yeux et se dit que les pires explosions ne produisent aucun changement sur « la surface du rocher ». Au même moment, toutefois, il « prévoit » la présence du mal et le rencontre effectivement dans l'obscurité verdâtre du bosquet de la mort. Les hommes qui lui apparaissent ensuite (le comptable, le directeur, le briquetier) ne sont que des « visions », des silhouettes caricaturales semblables aux mannequins dont les ombres sont projetées sur le mur de la caverne, dans la *République* de Platon.⁷⁹²

Au tournant du XX^{ème}, le spectacle de la colonisation au Congo donne l'intuition à Joseph Conrad de la défaite de l'humain et de sa régression. L'inversion des symboles du noir et du blanc, tout au long de *Heart of Darkness*, soutient le discours d'une humanité qui a perdu ses valeurs, et semble basculer dans un état régressif.

La mise en scène de l'opposition des champs lexicaux de la nuit et de la noirceur, opposés à ceux de la lumière et du jour chez Céline, rappelle le fonctionnement de cette allégorie. La caverne de Platon, revue et corrigée par la plume cynique de Céline devient un terrier : « Depuis ce temps-là, je sais ce que doivent éprouver les lapins en garenne. »⁷⁹³. Mais l'allégorie platonicienne est détournée, puisqu'il n'a de cesse d'évacuer une composante essentielle, la lumière : « d'un bord de l'ombre à l'autre, on finissait par s'y reconnaître un petit peu, qu'on croyait du moins... Dès qu'un nuage semblait plus clair qu'un autre on se disait qu'on avait vu quelque chose... Mais devant soi, il n'y avait de sûr que l'écho allant et venant, l'écho du bruit que faisaient les chevaux.... »⁷⁹⁴. Bardamu se retrouve dans un endroit dont il peine à voir les contours, à comprendre la géographie : « chaque mètre d'ombre devant nous était une promesse nouvelle d'en finir et de crever, mais de quelle façon ? »⁷⁹⁵. Pour Bardamu, la révélation c'est la guerre, c'est le meurtre de masse, ce qu'il traduit explicitement par la lumière directe qu'il appréhende, métaphore de la vérité : « Je me disais toujours que la première lumière qu'on verrait ce serait celle du coup de fusil de la fin »⁷⁹⁶. Céline inverse le paradigme de l'allégorie platonicienne : la vérité est une lumière noire puisqu'elle est celle de la mort.

⁷⁹² Catherine PAPPO-MUSARD, *Heart of Darkness*, (1899), Paris : Librairie générale française, Les langues modernes. Bilingue Livre de poche, 1993., p. 17-18.

⁷⁹³ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 24.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

4.1.2.3.2. Détournement de l'allégorie platonicienne

Pour Hannah Arendt, l'avènement de la science et de la théorie scientifique a remis en question l'approche platonicienne du réel. L'allégorie platonicienne est détournée d'une autre manière sous la plume de Döblin.

Tout d'abord, pour Döblin, comme chez Joseph Conrad et Céline, la lumière reflétée sur les murs de la caverne renvoie plus à une ombre ou à une obscurité qu'à une lumière. Comme le souligne Döblin dans le titre de son chapitre : « *Obscurité. A l'entrée de la caverne.* »⁷⁹⁷.

C'est précisément dans cette caverne que Conrad comprend et conçoit la réalité de sa situation. Il est enfermé sur la terre et rien ne peut changer cela. Le moment où le Babylonien réalise, ou plutôt accepte qu'il est un homme et non plus un Dieu se traduit par l'irruption d'une lumière.

Il finit par affronter la réalité et cette lumière de vérité se confond avec un feu de colère :

Il marchait tout seul, sans qu'on le traînât. Il voulait descendre en personne au fond de l'abîme. Il y a des lâches qui acceptent ce qui leur arrive, l'écartent et se croient courageux en restant en vie. Ce n'était pas sa manière. Il sentait s'allumer en lui une lumière chagrine et il connaissait cette lumière, c'était le feu de sa colère, celui qui s'allumait au moment du danger. Le feu n'avait qu'à grandir, malheur à vous, bande de chiens, vous me prenez pour un invalide...⁷⁹⁸.

Glimmen et *Licht* se confondent. La lumière illumine ceux qui accèdent à la connaissance, rappelle la réalité, et le feu est une colère qui ronge le dieu déchu.

Les ruines de Babylone sont l'emblème de la chute, le rappel de la mortalité des hommes, de la métamorphose de sa condition. C'est un premier voyage sur la terre, et il y a une progression dans sa marche. Il ne veut pas regarder la vérité en face, comme le souligne et insiste Döblin, il marche en regardant ses pieds sous le soleil. Et sa marche qui se veut de plus en plus difficile n'est pas sans évoquer l'aveuglement et la marche sous le soleil d'un autre homme cherchant, comme Conrad à échapper à l'anathème : Œdipe.

La citation du mythe met en évidence le rôle du soleil sur cette marche. La lumière est trop aveuglante. La marche devient donc de plus en plus difficile, comme il est de plus en plus

⁷⁹⁷ « Dunkelheit. Sie saßen am Eingang der Höhle », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 82, traduction p. 99.

⁷⁹⁸ « Er ging selber, er wurde nicht geschleppt. Auf den Boden des Abgrunds wollte er selbst hinunter. Da gibt es Feiglinge, die nehmen hin, was ihnen begegnet, wehren es ab und kommen sich tapfer vor, wenn sie am Ende leben bleiben. Das war nicht seine Art. Er sah schon ein trübes Licht in sich glühen und kannte dieses Licht, das Glimmen seiner Wut, das sich in der äußersten Gefahr entzündete. Das Glimmen mußte stärker werden, wehe euch, ich versteh euch, ihr Hunde, ihr haltet mich Für einen Invaliden... », *Ibid.*, p. 77, traduction p. 93-94.

difficile d'avancer dans le mensonge, c'est-à-dire en ignorant la régression de l'humain. Il faut que Conrad se rende à l'évidence : il est un homme, et condamné à vivre comme tel.

La caverne fonctionne comme une illumination au sens littéral du terme. Il devra recevoir l'anathème, c'est-à-dire se confronter au réel de la condition humaine :

Rien ne m'empêchera de voyager dans le monde d'aujourd'hui, même si je ne suis qu'un tas d'ordures, et de le visiter. Je verrai mes manquements, si tant est qu'ils existent. Je ne me déroberai pas. Je veux affronter le tribunal, mais les yeux éveillés. Puisque aussi bien je suis vivant, je ne me permettrai pas qu'on m'arrache le droit d'entendre le verdict et de prendre connaissance des attendus. Il n'y aura pas de dérobade. J'expierai, si j'ai fauté, je me repentirai. Je ferai tout mon possible pour introduire le remords dans ma poitrine et j'entourerai mon cœur d'un bûcher auquel je mettrai le feu et j'entretenirai ce feu jusqu'à ce que mon cœur ait éliminé toutes ses scories. Je serai un autre, si du moins mon cœur possède encore un peu de force. La malédiction prononcée contre moi sera alors levée parce que je ne serai plus moi. Je le jure. Ainsi soit-il⁷⁹⁹.

Et finalement, son châtement est bien de sortir de la caverne dans laquelle il se trouvait jusque-là, c'est-à-dire, de son monde d'illusion : ainsi cette scène constitue un pivot car elle est une allégorie du processus d'apprentissage que subira Conrad tout au long de son voyage, en quelque sorte elle le préfigure. Durant son périple, le dieu babylonien se demandera si son règne a vraiment été, et quelle « vie » a été réelle : celle d'avant, ou sa vie d'homme ?

Si la vision pessimiste du monde s'impose dès l'épisode de la guerre et reste une constante tout au long de *Voyage au bout de la nuit*, le fait que Conrad sorte de la caverne et soit illuminé de la vérité se conclut dans un profond pessimisme car cette vérité n'est autre que la noirceur de l'homme et de la condition humaine.

Le détournement de l'allégorie dans *Babylonische Wanderung* s'attache au fait que c'est l'obscurité qui projette symboliquement son ombre sur les parois, et lui révèle que son voyage à venir ne sera que l'apprentissage de plusieurs douleurs : « [... pourquoi suis-je jeté au fond des cette caverne sans rien de ce que je possédais? Pourquoi, Georges, pourquoi mon sort

⁷⁹⁹ « Das alles soll mich nicht hindern, durch die Welt zu gehen, wie sie jetzt ist, wenn ich auch ein Abfallhaufen bin, und werde sie besehen. Was ich versäumt habe, wenn ich etwas versäumt habe, werde ich sehen. Ich werde mich nicht entziehen. Ich will auch mein Gericht erleben, aber wach. Ich will mir das Recht nicht nehmen lassen, wo ich nun einmal lebe, mein Urteil anzuhören und die Begründung zur Kenntnis zu nehmen. Das soll ohne Weigerung erfolgen. Ich werde büßen, wenn ich etwas versäumt habe, ich werde bereuen. Ich werde, was ich dazu tun kann, tun, um die Reue in meine Brust einzuführen, und um mein Herz einen Holztapel legen, und werde ihn in Brand stecken und in Brand erhalten, bis mein Herz seine Schlacken ausgestoßen hat. Ich werde, wenn mein Herz dann noch eine Kraft hat, ein anderer sein. Der Fluch, den man über mich ausgesprochen hat, wird dann gelöst sein, weil ich es nicht mehr bin. Das schwöre ich. So soll es geschehen », *Ibid.*, p. 84, traduction p. 101.

est-il pire que celui d'un roi aveugle incapable de voir désormais le monde ? »⁸⁰⁰. Ainsi privés de la lumière du soleil se réverbérant sur les parois permettant de métaphoriser le monde d'illusions dont il faut s'arracher pour accéder à la connaissance ; il s'agira bien de l'enseignement d'une autre connaissance.

La condition humaine apparaît à Conrad comme un monde d'illusion et de questionnement sur la vérité, la connaissance et sa transmission.

Ainsi la lumière éclairante n'est que la métaphore de cette science qui régit le monde, et le regard des hommes sur leur monde. « *L'introduction d'attitudes scientifiques dans l'écriture romanesque conduisit aussitôt au plein épanouissement du fantastique et du poétique ...* »⁸⁰¹. Le monde est le même, c'est la perception, le regard que l'on porte sur lui qui change. Les formules scientifiques, leur langage épuré, autoritaire et laconique sèment le doute. Les formules répondent à toute énigme et ne laissent plus aucune place au langage abstrait, au symbole et à la métaphore.

Dans *Voyage au bout de la nuit*, ce sont d'autres « lumières » qui ont changé ce regard sur le monde. Céline mentionne les philosophes des Lumières et rappelle leurs « vérités » :

Les philosophes, ce sont eux notez-le encore pendant que nous y sommes, qui ont commencé par raconter des histoires au bon peuple. Lui qui ne connaissait que le catéchisme ! ils se sont mis, proclamèrent-ils à l'éduquer... Ah ! ils en avaient des vérités à lui révéler ! et des belles ! Et des pas fatiguées ! Qui brillaient ! Qu'on en restait tout ébloui ! C'est ça ! qu'il a commencé par dire, le bon peuple, c'est bien ça ! C'est tout à fait ça ! Mourons tous pour ça ! Il ne demande jamais qu'à mourir le peuple !...⁸⁰².

Dans un second épisode, Joseph Conrad met une fois encore en question le rationalisme de la science. A l'entrée de la forêt, un médecin accueille les nouveaux prétendants aux postes dans la jungle coloniale. Il est le représentant d'un nouveau savoir : la craniologie. Son devoir est de déterminer si, en fonction des mesures du crâne, le prétendant est apte à résister à la dure vie de la jungle sans trop en souffrir, ou s'il est au contraire un bon candidat à la folie. L'épisode de la visite médicale dans *Heart of Darkness* intervient avant son entrée dans la jungle. Le voyage vers l'intérieur risque de le rendre fou car ce périple est une plongée en soi et une confrontation avec la vérité. Ce que le médecin lance comme une plaisanterie, « *en*

⁸⁰⁰ « [... warum bin ich geschlagen, warum bin ich in diese Höhle geworfen und hab nichts mehr von dem, was ich besaß ? Warum, Georg, warum bin ich so dran und bin schlimmer dran als ein König, dem man die Augen blendet und er kann nicht mehr die Welt sehen? », *Ibid.*, p. 86, traduction p. 103.

⁸⁰¹ Alfred DÖBLIN, Zu Döblins 65. Geburtstag am 10. August 1943, *Katalog*, p. 294, In Michel VANOOSTHUYSE, *Théorie et pratique de l'« œuvre épique »*, ed. cit., p. 21.

⁸⁰² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 69.

outré les changements se produisent à l'intérieur, vous savez ? »⁸⁰³, devient l'objet d'une consultation. Il mesure son crâne, « Je demande toujours la permission, dans l'intérêt de la science, de mesurer les crânes de ceux qui s'en vont là-bas. »⁸⁰⁴, pour étudier les relations entre taille et fragilité psychologique. Cela rappelle la doctrine de Gall, la craniologie. Pour lui, la taille du crâne serait proportionnelle aux capacités intellectuelles de l'individu⁸⁰⁵.

En définitive, la révélation n'est pas toujours une émanation de la lumière et du bien. A l'image de la caverne, le crâne est une cavité dans laquelle se produit un changement de la perception de la réalité.

La dialectique de la lumière et son corollaire, celle du soleil, métaphorise la question du passage du mythe à la réalité et par son biais, le voyage fonctionne comme une allégorie de l'apprentissage ou plutôt de l'enseignement. Le voyage apparaît comme un déplacement qui permettrait d'accéder à la lumière, et donc au savoir. Du soleil tracté par les chars, au soleil antique de la Création de Goethe, et finalement les lois de Kepler, cette gradation enflé et cristallise les perceptions et fantasmes que génère l'astre solaire.

La caverne de Platon chez Döblin et la référence à Robinson chez Céline désignent des lieux d'interrogation sur l'homme, suspendus en marge du temps. Robinson est un des mythes qui illustra la pensée des *Enlightments*, les Lumières britanniques, qui disserte sur l'accès progressif aux valeurs morales et la prise de conscience de sa condition d'homme.

Döblin conçoit le temps logique du cheminement de l'expérimentation de Conrad comme inverse à celui du mythe de la caverne : « N'était-il pas un Robinson à l'envers ? Comme ce dernier avait été transplanté du monde multiforme de la ville dans la simplicité presque irréaliste d'une île, Conrad, lui, l'avait été de sa lointaine caverne dans la ville. »⁸⁰⁶. La caverne est le premier temps de compréhension de Conrad et augure des savoirs que le voyage lui apportera.

L'exploration de la mémoire ne se fait que dans le calme et l'immobilité, et cette scène ponctue l'alternance de déplacements intérieurs et extérieurs. Le déplacement géographique

⁸⁰³ « moreover, the changes take place inside, you know ? », Joseph CONRAD, *Heart of darkness with The Congo diary*, ed. cit. p. 27, traduction p. 97.

⁸⁰⁴ « I always ask leave, in the interests of science, to measure the crania », *Ibid.* p. 27, traduction p. 97.

⁸⁰⁵ En 1881 un médecin polonais, Izydor Kopernicki, avait demandé à Conrad de l'aider dans son étude sur la craniologie en ramenant des crânes de ses voyages.

⁸⁰⁶ « Er war ja ein umgekehrter Robinson : wie dieser aus der vielgestaltigen Stadtwelt in die fast unwirkliche Einfachheit der Insel verschlagen wurde, so Konrad aus seiner fernen Höhle in diese Stadt », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 423, traduction p. 412.

induit un déplacement dans le temps et dans la mémoire des hommes et l'immobilité induit un déplacement dans l'âme et les souvenirs.

Chapitre 2.

Eclairage et conscience de la nature de l'homme

L'importance de la dialectique du voyage diurne et du voyage nocturne est explicite dès le titre du roman de Céline. Pour Céline, nous l'avons vu autant aller au bout de la noirceur et tenter de déceler l'ampleur et l'origine du mal. Cette dialectique est présente chez Döblin dès l'expression de sa représentation de la condition humaine, à travers l'allégorie de la caverne. La condition humaine est un état d'être de l'homme qui nécessite une prise de conscience.

Et si dans la *Généalogie de la morale* de Nietzsche, tout discours est à traiter comme un symptôme, nous appréhenderons dans ce sens l'émergence d'une poétique de la nuit et du jour comme révélateur et cadre d'une posture nouvelle face au malaise de la condition humaine, car ces deux symboliques émanent d'un point de vue particulier sur le monde. Si la lumière qualifie traditionnellement tout ce qui appartient à la connaissance, au progrès, au rationalisme ou à la modernité, la nuit serait donc le domaine privilégié de l'obscurantisme, du mal et de la mort. Symboliquement le passage du passé au présent serait le temps de crise entre la nuit et le jour, l'obscurité et la lumière qu'explorent Bardamu et Conrad, et une forme structurante du discours des deux auteurs sur la crise de civilisation qu'ils tentent d'identifier.

Ainsi que nous le définirons, la conscience de l'homme symbolisée par la dialectique de la lumière désigne l'intuition de la défaite de l'humain. Nous allons voir comment ces prises de conscience successives, à plusieurs niveaux, et selon les différents temps du voyage s'orchestrent autour de la thématique du jour et de la nuit, du noir et du blanc, de la noirceur et de la lumière.

Les voyages diurnes et nocturnes dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* recouvrent des fonctions dans le développement d'un discours sur l'homme et d'une idéologie sous-jacente. Nous verrons dans quelle mesure la présence de la lumière et son utilisation métaphorique sont utilisées en contrepoint.

4.2.1. Un discours sensible du jour et de la nuit

Nous avons pu remarquer que si les indications temporelles et références à des événements historiques sont rares, les alternances de scènes de jour et de scène de nuit dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung* marquent le passage du temps.

Identifions tout d'abord à quels temps sensibles s'accordent ambiances de jour et ambiances de nuit.

A la sortie du cinéma je montais dans un tramway, par-ci par-là, et j'excursionnais dans la nuit. Après deux heures sonnées montaient les voyageurs timides d'une espèce qu'on ne rencontre guère avant ou après cette heure-là, si pâles toujours et somnolents, par paquets dociles, jusqu'aux faubourgs. Avec eux, on allait loin. Bien plus loin encore que les usines, vers les lotissements imprécis, les ruelles aux maisons indistinctes. Sur le pavé gluant des petites pluies d'aurore le jour venait reluire en bleu. Mes compagnons du tram disparaissaient en même temps que leurs ombres. Ils fermaient les yeux sur le jour. Pour les faire parler ces ombreux on avait du mal. Trop de fatigue. Ils ne se plaignaient pas, non, c'est eux qui nettoyaient pendant la nuit les boutiques et encore des boutiques et les bureaux de toute la ville, après la fermeture. Ils semblaient moins inquiets que nous autres, gens de la journée. Peut être parce qu'ils étaient parvenus, eux, tout en bas des gens et des choses⁸⁰⁷.

4.2.1.1. Une chronologie des jours et des nuits

Si comme nous l'avons vu, le voyage est la métaphore de l'existence et du mouvement vers la mort, la structure narrative rythmée par le jour et la nuit est symbolique du passage du temps car ces moments complémentaires d'un cycle, revêtent une connotation de début ou de fin, de vie ou de mort. Le jour révèle, accélère et met en exergue le temps de l'action, tandis que la nuit est le domaine de l'angoisse, des choses dissimulées et des pensées.

4.2.1.1.1. Voyage au bout du jour et de la nuit : temps de crise

Reprenons la chronologie des différents épisodes qui constituent le *Voyage au bout de la nuit*, et attachons-nous à faire le relevé le plus précis possible des éléments qui permettent de distinguer les parties diurnes du voyage des parties nocturnes.

Le premier voyage est celui de la guerre qui se découpe en deux parties, la première vers le front, au Nord et la deuxième dans les lignes arrière. Si son enrôlement se fera de jour, dans un sentiment de solitude de plus en plus grand, les scènes de nuit seront nombreuses, tout d'abord sur le front (pp. 11-47) puis à l'arrière (pp. 48-110).

L'arrière se partage lui-même en deux temps : le temps de son histoire avec Lola, et celui de son amour pour Musyne. Au lendemain de la guerre, les jours passés avec Lola se font dans l'attente nostalgique des beaux jours « *comme avant* »⁸⁰⁸. La seconde partie de l'arrière est le temps de son amour pour Musyne, actrice de théâtre, de la vie nocturne, et les

⁸⁰⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 232.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 56.

retrouvailles avec elle se font surtout le matin. Bardamu passe alors des nuits angoissées à l'attendre.

Le second voyage, en Afrique, débute par la traversée à bord de l'*Amiral Bragueton*, sur lequel se succèdent « *la nuit, le jour* »⁸⁰⁹. L'arrivée à terre à Fort-Gono se fait de nuit, la fin de la traversée (p. 125) signe la fin du jour, et la rencontre de la terre africaine sera marquée par les éclairages faibles de la terre, lui permettant d'abandonner, en fuyard en plein milieu de la nuit, les dangereux compagnons de traversée.

Le séjour à Fort-Gono se fait indifféremment sous le soleil incandescent et les nuits moites (pp. 125-147). Il part pour Topo à bord du *Papaoutah* (p.148). Topo semble incarner l'enfermement des hommes entre la terre et le soleil : « [... à Topo la chaleur crue et l'étouffement parfaitement concentrés par le sable entre les miroirs et la mer du fleuve, polis et conjugués, vous eussent fait jurer par votre derrière qu'on vous tenait assis de force sur un morceau récemment tombé du soleil »⁸¹⁰. Le travail à Topo est un travail de jour. Et si la rencontre avec Alcide lui enseigne que certains hommes sont capables de bonté, ce séjour se termine une nuit, Alcide s'endormant à la lueur d'une bougie (p. 160). Et Bardamu s'enfonçant ensuite un peu plus dans la forêt. La fin du séjour de Bardamu s'enfonçant dans la forêt en Afrique sera essentiellement nocturne (pp. 161-180).

Lors de sa fuite vers San Tapeta (jusqu'à la p. 183), Bardamu est plongé dans une lumière infernale, qui rappelle l'incandescence du soleil de Fort-Gono. Le trop-plein de lumière et de soleil nourrissent la sensation de la captivité : « *du soleil, cela c'est sûr, il y en avait, toujours le même, comme si on vous ouvrait une large chaudière toujours en pleine figure et puis, en dessous, encore du soleil et ces arbres insensés* »⁸¹¹. Bardamu quitte l'Afrique à bord de l'*Infanta Combitta*, et l'état de délire dans lequel il se retrouve plongé lui retire toute conscience du déroulement des jours et des nuits.

Le séjour en Afrique a débuté par un accostage de nuit, et se termine par un départ de nuit en plein incendie. Et si le départ se fait de jour sur le bateau Amiral-Bragueton, comme pour signifier un nouveau départ, son voyage en Afrique est tout de même essentiellement marqué par la nuit et l'obscurité, ou des soleils trop éblouissants. Le personnage rencontré à Noirceur-sur-la-Lys une nuit sur le front, appelle des connotations obscures comme si ce personnage ne

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 180.

pouvait exister que la nuit. Bardamu quittera Topo en allumant un feu « purificateur » qui éclairera la nuit et la fera taire.

Contrairement à son arrivée sur le continent Africain, la découverte de l'Amérique (p. 183) se fait « *le lendemain matin* »⁸¹² de la fin de son délire.

Le voyage en Amérique se partage en deux parties : tout d'abord à New-York (pp. 184-222) et dans un second temps à Détroit (pp. 223-236). Après plusieurs semaines à bord de la galère, il s'échappe un soir à la tombée de la nuit (p. 187), et part vraiment à la découverte de l'Amérique, seul. Il déambule dans les rues de Broadway la nuit, dans une lumière artificielle qu'il compare, étonnamment avec la lueur d'un sous-bois dans la jungle : « *nous on avançait dans la lueur d'en bas, malade comme celle de la forêt et si grise que la rue en était pleine comme un gros mélange de coton sale* »⁸¹³. A l'époque de l'industrialisation, il n'est pas rare de lire des comparaisons littéraires entre la ville et la jungle, mais ce lien tient généralement à la foule grouillante et anonyme, ou encore au caractère hostile des deux environnements.

Puis il rend visite à Lola, devenue une femme riche, voulant adopter un enfant. Il la rencontre de jour alors que dehors le froid est aussi hostile que l'extrême chaleur d'Afrique. Lola l'emmène voir l'enfant qu'elle élève financièrement, la visite se termine dans la nuit : « *elle tenait à me semer dans la nuit, le plus tôt possible* »⁸¹⁴. L'élément métaphorique du titre revient à cet instant. La rencontre de Lola commence le jour alors que son appartement luxueux, ces relations sociales paraissent incarner un modèle de réussite. Et pourtant quand la nuit vient, sa solitude est éclatante. Le soir tombé, les deux vont visiter un pan caché de la vie de Lola : un enfant dont elle soutient financièrement l'éducation, et sa mère atteinte d'un cancer incurable. L'obscurité révèle les malheurs et les errances d'une condition humaine qui semble s'en défendre le jour.

Il part le lendemain à Détroit chercher du travail, de jour. Il s'agit avant tout pour Bardamu d'un nouveau départ qui viendrait valider une expérience américaine jusque-là ratée. Le jour en Amérique signifie nouvelle chance, une nouvelle tentative. Contrairement à l'Afrique, où le jour était synonyme de chaleur et de léthargie.

La lumière du jour à New-York et en Amérique est une lumière glauque et sale : « *étang de lumière* »⁸¹⁵ ; « *une grande flaque de jour glauque* »⁸¹⁶. La lumière consolatrice est celle de

⁸¹² *Ibid.*, p. 183.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 192.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 193.

l'or, mais elle est artificielle. Les lumières de la ville sont aveuglantes : lorsque Ferdinand se réfugie dans un restaurant très éclairé avant de revenir au *Laugh Calvin*, : « *ça vous fait un drôle d'effet après tant de jours d'ombre d'être baigné d'un seul coup dans des torrents d'allumage* »⁸¹⁷. Les gens sont dans le sanctuaire du capitalisme comme des poules en batterie, et il semblerait que la lumière soit la condition *sine qua non* de la consommation : « *Cela faisait partie d'un plan... Je me méfiais* »⁸¹⁸. La lumière n'éclaire pas et ne met pas en valeur, elle est là pour éblouir, en mettre plein la vue, faire vendre. « *La lumière disciplinée* »⁸¹⁹ est le premier mensonge du capitalisme.

Finalement son séjour à Détroit (pp. 223-236) sera beaucoup plus court qu'à New-York, la foi en le monde capitaliste étant déjà entamée. Il fera l'expérience du travail à la chaîne dans les usines Ford.

Son voyage en Amérique se termine sur un voyage nocturne en tramway et la rencontre de Robinson. « *De la pénombre bleuie* »⁸²⁰, jaillit Robinson, et de leur discussion ressort sa décision de rentrer en France : « *j'en ai assez vu comme ça* »⁸²¹. Les trajets nocturnes dans le tramway de Détroit est l'occasion pour Bardamu de faire le lien entre les voyageurs de la nuit et leur misère sociale. Robinson a été travailleur de nuit, et c'est le seul avenir que Bardamu pourrait envisager s'il voulait rester avec Molly. Molly a compris la nature de Bardamu : son dessein d'errer la nuit et de réfléchir à l'existence, et comme elle le résume, « *c'est le voyageur solitaire qui va le plus loin* »⁸²².

Comme au moment de son départ d'Afrique, Bardamu quittera définitivement Molly, Détroit et l'Amérique un soir.

Après l'Afrique et l'Amérique, Céline bascule dans la seconde partie du roman (à partir de la p. 237). Notons tout d'abord que nous savons seulement comment il a quitté Détroit un soir, et a donc voyagé de nuit. Une ellipse temporelle nous renvoie, lecteurs, quelques années plus tard, alors que le protagoniste vit en banlieue de son métier de médecin. Il a donc à son retour entrepris des études de médecine, et bâtit une existence : cheminement que l'auteur a choisi de passer sous silence.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 193

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 233.

⁸²² *Ibid.*, p. 236.

Il s'ensuit alors une longue période d'immobilisme à Rancy et de trajets nocturnes dans les transports en commun (pp. 237-349).

4.2.1.1.2. Des incipits de crépuscule

Dans *Babylonische Wanderung*, l'arrivée sur la terre est présentée comme un voyage inversé. C'est la terre qui voyage « *la terre arrive* »⁸²³. La terre arrive et elle est sombre : « *sombre* »⁸²⁴.

Les premiers contacts avec la terre à Babylone sont régis par l'obscurité « *l'obscurité s'épaissit* »⁸²⁵ et la boue « *ils pataugent dans les marécages au bord du canal.* »⁸²⁶. L'obscurité est donc la première impression que retiendra Conrad de la terre. A leur arrivée, (après leur descente du ciel), Conrad et Georges arpentent la première route entre l'Euphrate et le Tigre sous un « *ciel bleu foncé* »⁸²⁷, et sous une « *pluie diluvienne* »⁸²⁸ propre à altérer la clarté du ciel et à assombrir la fin d'un jour déclinant vers « *Ces ténèbres horribles, épaisses, ces ténèbres de pierre.* »⁸²⁹. Rappelons que Conrad vient d'un monde dont la temporalité était inscrite dans un système mythique, appartenant aux valeurs du passé.

De la même façon, le premier voyage de Bardamu s'effectue sur la route pour le front et s'accompagne d'une dégradation du temps et une baisse de la luminosité du jour. Alors qu'il vient de s'élancer avec enthousiasme et héroïsme sur les chemins de la guerre : « *Alors on a marché longtemps. Y en avait plus et qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements... Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route* »⁸³⁰. Deux déceptions sur la grande promesse des premiers instants du voyage, et au plus loin que peut regarder Bardamu au début de son périple : « *il y avait deux points noirs, au milieu comme nous, mais c'était deux Allemands bien occupés à tirer depuis un bon quart d'heure.* »⁸³¹. La guerre, même si elle est inscrite dans une époque moderne puisque nous savons qu'il s'agit de la guerre de 1914-1918,

⁸²³ « die Erde kommt », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 38, traduction p. 53.

⁸²⁴ « zwar dunkel », *Ibid.*, p. 53, traduction p. 38.

⁸²⁵ « Bald ist die finsternis sehr groß », *Ibid.*, p. 45, traduction p. 62.

⁸²⁶ « sie tippeln noch durch den Morast am Kanal », *Ibid.*, p. 45, traduction p. 62.

⁸²⁷ « blauschwarzer Himmel », *Ibid.*, p. 44, traduction p. 61.

⁸²⁸ « fürchterliche Sturzregen », *Ibid.*, p. 44, traduction p. 61.

⁸²⁹ « Diese schauerliche, stöckerne, steinerne Finsternis », *Ibid.*, p. 45, traduction p. 63.

⁸³⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 10.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 11.

est dépeinte comme le spectacle d'une rare barbarie définitivement opposée à l'idéal implicite du modèle de l'homme.

Nous nous rendons compte par ces deux incipits de la pertinence des termes voyages diurnes et nocturnes : l'alternance des jours et des nuits rythme le texte comme le feraient les détails des faits historiques.

L'incipit de *Heart of Darkness* est intéressant dans la mesure où Joseph Conrad, qui dans un effet d'annonce un peu similaire par son titre, annonce à l'instar de Céline partir en voyage au cœur des ténèbres, ou le bout de la nuit. *Heart of Darkness* s'ouvre également sur une perspective du jour déclinant : « dans la largeur de son cours, le vieux fleuve reposait sans une ride, au déclin du jour [...] Le soleil se coucha, le crépuscule tomba sur le fleuve, et les lumières commencèrent à surgir sur la côte »⁸³².

L'effet d'annonce de l'incipit de *Heart of Darkness*, à l'instar de *Babylonische Wanderung* et *Voyage au bout de la nuit*, souligne d'emblée une atmosphère qui se déclinera sur le paradigme du champ sémantique des ténèbres, de la tombe et de l'obscurité. « Tant que le soleil brille encore sur la Tamise, les hommes rassemblés sur la Nellie se satisfont d'une « contemplation placide » de la surface de l'estuaire. Marlow se met à parler quand la nuit est seulement « trouée » par le reflet de Londres sur le ciel. Si les autres marins se contentent d'une vision sommaire du monde, lui ne cesse de porter les yeux plus loin, de traquer le moindre halo, en quête de ces éclairages ambigus qu'il juge les plus révélateurs. »⁸³³.

Ainsi ces trois romans s'ouvrent sur une perspective de lumière déclinante. Ceci consacre l'idée de romans crépusculaires, hantés par le caractère éphémère des choses qui brillent.

Conrad le dieu babylonien et Georges passent leur première nuit sur terre, durant laquelle Conrad devient homme en apprenant à manger, ainsi que les fonctionnements du corps, de la digestion, et la défécation. La découverte de la nuit rappelle la découverte de la condition humaine : il ne maîtrise plus le soleil, ne maîtrise plus le temps et ne maîtrise pas son corps d'humain.

Durant cette nuit, Conrad prend la décision d'aller à Babylone. Lui et Georges entament leur pérégrination de jour vers la grande cité « Ils quittèrent avant midi »⁸³⁴, où Conrad espère

⁸³² « The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of day ... The sun set ; the dusk fell on the stream, and lights began to appear along the shore », Joseph CONRAD, *Heart of darkness with The Congo diary. ed. cit.*, p. 24-26, traduction p. 85-86.

⁸³³ Catherine PAPPO-MUSARD, *op. cit.*, p. 17.

⁸³⁴ « Sie tippelten beklommen noch vor Mittag », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung, ed. cit.*, p. 50, traduction p. 68.

redevenir ce qu'il était : en réalité, il entame son chemin vers la modernité et une temporalité du présent, aucun retour en arrière ne sera possible. Ce premier voyage se fera vers le Sud (« *vers le Sud* »⁸³⁵). Cette destination incarne son espoir de retrouver son ancienne vie, son pouvoir et sa grandeur.

Dès le début de ce voyage pour Babylone, Georges tente de dissuader Conrad de trop en attendre. La cité qu'il rêve glorieuse est selon Georges : « *C'est une contrée absolument morte, on n'y a pas seulement tout rasé, on y a tout mis sous terre* »⁸³⁶. Georges fait allusion à la plaine déserte, et au site archéologique que les deux voyageurs vont rencontrer plus loin. Le voyage sera diurne et la tournure de phrase : « *le jour tourna* »⁸³⁷ traduit l'impuissance du Dieu face aux éléments. Conrad est désormais soumis aux cycles naturels du jour et de la nuit car ces temps ne peuvent organiser le monde des dieux, intemporel.

4.2.1.2. Le pathos comme éthique de la nature humaine

« *A mesure qu'elle s'éloigne de l'aube et qu'elle avance dans la journée, la lumière se prostitue, et ne se rachète – éthique du crépuscule – qu'au moment de disparaître* »⁸³⁸.

Nous allons voir comment les deux auteurs instillent le pathos dans leur roman par le biais de la dialectique du jour et de la nuit, et quel discours transmettent ces mises en scène.

L'écriture du pathos chez Céline et Döblin questionne l'apprentissage de la vie des protagonistes. Devant la mort de Bébert ou encore celle du petit cheval ou d'Alexandra, Bardamu et Conrad ne restent pas insensibles, et la perte de l'autre est un pas considérable dans la prise de conscience de sa propre finitude.

Le pathos est l'émotion provoquée chez le lecteur par l'éclairage mis sur une scène misérable. Nous continuerons à analyser chez Döblin et Céline le sémantisme de la lumière et le symbole du blanc comme éléments servant à éclairer des situations connotées négativement.

Le pathos émerge généralement de la confrontation d'images éloignées et donc de contrastes : la mort brutale d'un enfant jeune, l'association de la folie et de la pureté, de la maltraitance d'un animal chétif et impuissant chez Döblin. Dans les deux œuvres, ces émotions fonctionnent sur des contrastes visuels.

⁸³⁵ « *Südwärts* », *Ibid.*, p. 50, traduction p. 68.

⁸³⁶ « *Es ist eine Volkommen tote Gegend, man hat da alles – nicht mal dem Erdboden gleich gemacht, noch mehr : unter den Erdboden gebracht.* », *Ibid.*, p. 50, traduction p. 68.

⁸³⁷ « *Der tag ging um* », *Ibid.*, p. 55, traduction p. 73.

⁸³⁸ Emil CIORAN, *op. cit.*, p. 43.

Céline et Döblin définissent les contours du mal absolu et cherchent à définir une posture en réaction. Dans les deux œuvres, le mal semble être une plus grande régression qu'un retour à la primitivité. La véritable régression est le raffinement dans la cruauté. La primitivité n'est pas, d'autre part une cruauté volontaire, ou gratuite, comme peuvent l'être la guerre, le meurtre des Henrouille, le sacrifice du cochon sur la place publique dans *Voyage au bout de la nuit*, ou encore le meurtre du petit cheval, les génocides, l'antisémitisme et la cupidité de Georges dans *Babylonische Wanderung*.

Ces temps de récit ont pour fonction d'éveiller la sensibilité du lecteur sur des faits particuliers, et le faire réagir sur l'indifférence qu'inspirent parfois les grands massacres.

4.2.1.2.1. Pathos et folie

Bardamu trouve un emploi dans un asile à Vigny en tant que médecin. L'asile est le lieu par excellence de la défaite de la conscience par la folie.

Un procédé récurrent dans son écriture consiste à superposer des images dialectiquement opposées, c'est-à-dire plus précisément à créer un effet de contraste.

Par exemple, Bardamu relève plusieurs éléments blancs, dont la couleur évoque symboliquement la pureté : la patiente dont s'occupe Bardamu aussi nommée l'Argentine, qui porte nuit et jour un grand voile blanc. Elle incarne de manière ironique un symbole de pureté au beau milieu d'un univers de folie psychiatrique. Bardamu la perçoit comme une lumière dans les ténèbres et comme un des grands paradoxes de l'homme. La description des aliénés qu'il doit empêcher de se masturber car « *c'est très mauvais pour la maison quand ils les trouvent masturbés à blanc, les pensionnaires* »⁸³⁹, souligne encore cette idée de contraste. Le blanc du sperme renvoie au blanc du voile de la mariée aliénée en éternelles noces.

Le contraste visuel émerge de l'éloignement entre les images de folie, de la misère affective et intellectuelle des fous et de la pureté du blanc.

Bardamu raconte à la tante de Bébert, ce dernier sur son lit de mort, le souvenir d'une ancienne cliente qui n'a cessé de se masturber pendant les trois semaines de l'agonie de sa fille. Comme compensation à une trop grande noirceur, la nature humaine ne peut faire autrement que de créer elle-même sa touche de lumière si intime soit-elle. La vie devient une explosion compulsive, une rage de démence et une pulsion.

⁸³⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 432.

La folie est un élément récurrent dans l'univers célinien et ses expériences de médecin en banlieue ont fourni un imaginaire fécond, tout comme la guerre.

Cependant, on peut s'interroger sur la valeur, et le rôle de cette touche de lumière qui fait apparaître une catégorie d'hommes et de femmes qui se raccrochent compulsivement à la vie, au jour, de manière immorale. La folie apparaît chez Céline non pas comme une déviance morale, mais comme une posture extrême pour soutenir les réalités insoutenables de l'existence : « *il existe des fous simples et puis il existe d'autres fous, ceux que torture la marotte de la civilisation...* »⁸⁴⁰. La folie comme posture est une cécité de la conscience, un voile pour ne plus voir la nature mauvaise de l'humain.

L'idée de frontière entre deux mondes est intéressante dans la description de son travail dans l'asile : « *je me tenais au bord dangereux des fous, à leur lisière pour ainsi dire, à force d'être toujours aimable avec eux, ma nature.* »⁸⁴¹.

Bardamu fait lui-même l'expérience de la folie, et comprend ce qui différencie les fous des autres. La nuit est bien le règne de l'angoisse, du surgissement des souvenirs, comme si les jours offraient un certain répit sous forme d'oubli : « *j'éprouvais quand même bien du mal à franchir certaines nuits, surtout quand le souvenir de ce qui s'était passé à Toulouse venait me réveiller pendant des heures entières.* »⁸⁴². Un enseignement de cette vie d'angoisse et de culpabilité : « *ne croyez donc jamais d'emblée au malheur des hommes. Demandez-leur seulement s'ils peuvent dormir encore ?... si oui tout va bien. Ça suffit.* »⁸⁴³.

À l'asile, il rencontre Aimée, la fille de Baryton, âgée d'une dizaine d'années. Bardamu observe son comportement étrange. À force de vivre parmi les fous, elle semble avoir développé une sorte de fascination pour eux. Une fois encore le discours sur l'homme et la nature humaine passe par une opposition de lieux clairs et sombres : « *elle avait échappé d'ailleurs de justesse au viol, bien des fois déjà. Et alors c'était des cris, des douches, des éclaircissements à n'en plus finir. On avait beau lui défendre de passer par certaines allées trop abritées, elle y retournait cette enfant, invinciblement, dans les petits coins.* »⁸⁴⁴. C'est dans les lieux « abrités » à l'ombre que se passent les choses invisibles, les crimes, les horreurs. Bardamu est interpellé tout au long de son voyage par des exemples d'hommes

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 419-420.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 427.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 429.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 429.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 430.

suspendus dans la brèche, dans une position ambiguë, apeurés et fascinés par l'obscurité, « à la frontière » entre les deux.

4.2.1.2.2. Face à la mort de Bébert

La mort de Bébert est une scène pivot du discours célinien sur le noir et la nuit, et de fait sur sa vision de l'humain. Le pathos de cette scène repose sur une série de mise en opposition du jour et de la nuit.

Si les faits qui conditionnent sa mort sont énoncés avec une relative objectivité et froideur : Bébert n'est pas sauvé, Bardamu ne lui rend même pas visite, et le savant de la Salpêtrière dont il vient chercher l'aide reste absent à son besoin ; et si elle lui inspire une réflexion émanant d'une morale bien pensante : « *on n'est jamais très mécontent qu'un adulte s'en aille, ça fait toujours une vache de moins sur la terre, qu'on se dit, tandis que pour un enfant, c'est tout de même moins sûr. Il y a l'avenir* »⁸⁴⁵, Bardamu s'attarde sur cette mort en décrivant son errance entre la ville et la banlieue, entre le jour et la tombée de la nuit, entre la vie et la mort.

Après cet échec, Bardamu se retrouve confronté à son impuissance. Il reste significativement caché, attendant le noir pour rentrer dans sa banlieue et se confronter au problème : « *De l'autre côté, sur l'autre rive, commençaient mes ennuis. Je me réservai d'attendre ainsi de ce côté gauche jusqu'à la nuit. C'est toujours quelques heures de soleil de gagnées, que je me disais.* »⁸⁴⁶. Le symbole de la traversée du fleuve, et de l'arrivée sur la rive signale la mort imminente. Et pourtant, ce n'est pas Bébert qui traverse le fleuve, et qui va vers l'au-delà mais Bardamu, qui attend la nuit pour effectuer la traversée, et le symbolique voyage. C'est Bardamu qui meurt un peu plus à travers cet échec, parce qu'il se sent entamé d'un morceau de vie à chaque spectacle de douleur.

Bardamu s'était rendu le matin en ville à l'hôpital de la Salpêtrière à la recherche d'une réponse infructueuse au mal de Bébert, et dans l'éventuel choix d'un remède. Le voyage de l'espoir, le voyage contre la mort, hors de la banlieue, était un voyage de jour, qui s'est abîmé dans la nuit. Ce voyage diurne était bien métaphysique : « *quelques heures de soleil* » face à cette grande certitude : « *on sait bien ce qu'on perd à chaque heure qui passe* »⁸⁴⁷. Encore une fois, le jour et la nuit ont apporté un cadre temporel à ce voyage hors de la banlieue. Le jour

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 287.

introduit et la nuit conclue. Le noir étant la métaphore de la mort, ce sera bien elle, indubitablement qui conclura.

À son retour, il s'arrête pour méditer avant d'affronter la mort de Bébert et son échec. La contemplation du coucher du soleil sur la Seine s'accorde à son état d'âme :

Un joli dernier soleil tenait encore un peu de chaleur autour de nous, faisant sauter sur l'eau des petits reflets coupés de bleu et d'or. Du vent, il en venait du tout frais d'en face à travers les grands arbres, tout souriant le vent, se penchant à travers mille feuilles, en rafales douces. On était bien. Deux heures pleines, on est resté ainsi à ne rien prendre, à ne rien faire. Et puis, la Seine est tournée au sombre et le coin du pont est devenu tout rouge du crépuscule. Le monde en passant sur le quai nous avait oubliés là, nous autres entre la rive et l'eau.⁸⁴⁸

La couleur rouge se répandant sur le fleuve comme une flaque de sang évoque la même couleur de l'astre dans un paysage africain. Rarement le protagoniste établira des liens entre ses différents voyages. Cependant, indirectement, par touches, par paysages, par ambiances interposées, les liens s'établissent délicatement.

Dans la scène de la fausse-couche, la nuit semble encore se « répandre », « envahir » la ville. « *La nuit est sortie de dessous les arches, elle est montée tout le long du château, elle a pris la façade, les fenêtres l'une après l'autre, qui flambaient devant l'ombre. Et puis, elles se sont éteintes aussi les fenêtres* »⁸⁴⁹.

Alors que Bardamu semble « revenu » de tout, les modalités de son errance, les souvenirs qu'il lui attribue, son regard sur le jour et la nuit qui accompagnent les états de son âme et trahissent son émotion, et de cela, précisément, émerge le pathos chez Céline.

Lorsqu'il se décide finalement à rentrer à Rancy, le chemin de Bardamu est interrompu par une scène particulièrement cruelle : un cochon, au beau milieu d'un cercle de badauds, est sur le point d'être égorgé. Bardamu insiste particulièrement sur l'impossibilité pour l'animal d'échapper à ces humains qui l'asticotent, tirent sur sa corde, le battent. La cruauté est d'autant plus grande que les rires fusent. L'impuissance du cochon à se défaire de la corde qui le retient prisonnier, et de ses agresseurs est finalement aussi choquante pour Bardamu que sa propre impuissance à échapper à sa condition et Bébert à la mort. Le pathos survient non seulement dans la mise en parallèle de cette scène insistant de manière explicite sur la barbarie des hommes et sa prémonition de la mort de Bébert.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 288.

Son voyage retour finit de manière métaphorique par le contour du cimetière : « *quand on arrive vers ces heures-là en haut du pont Caulaincourt on aperçoit au-delà du grand lac de nuit qui est sur le cimetière les premières de Rancy. C'est sur l'autre bord Rancy. Faut faire tout le tour pour y arriver. C'est si loin ! Alors on dirait qu'on fait le tour de la nuit même, tellement il faut marcher de temps et des pas autour du cimetière pour arriver aux fortifications.* »⁸⁵⁰.

Dans sa rue plane le spectre de la mort de Bébert alors que la métaphore de la nuit s'épanouit dans le texte : « *Peut-être qu'il est déjà passé ? que je me disais. Puisqu'il y en a une qui pleure déjà !...* » *la journée était finie.* »⁸⁵¹ ; ou encore contamine sa solitude : « *C'était froid et silencieux chez moi. Comme une petite nuit dans un coin dans la grande, exprès pour moi tout seul* »⁸⁵² ; et finit par mettre exergue son impuissance à empêcher de mourir un être innocent : « *j'ai fini par m'endormir sur la question, dans ma nuit à moi, ce cercueil, tellement j'étais fatigué de marcher et de ne trouver rien.* »⁸⁵³.

Non seulement la nuit est tombée sur la banlieue triste, mais aussi dans son âme. Le motif de la nuit chez Céline a la particularité d'être total, et de tout contaminer de son sémantisme brutal et ténébreux. La difficulté à saisir l'irradiation de cette métaphore tient à l'évanescence du motif même. Rien de plus indicible que le noir, l'infini, le sentiment de peur que la nuit provoque. Elle est à la fois la mort, la souffrance et la peur.

La description des champs de bataille n'éveille pas le pathos chez le lecteur : la débâcle de sang est trop obscène, trop choquante. En revanche, le parallèle qui se fait à des années d'intervalle entre la scène du cochon et l'« abattoir » en folie parvient à créer une réelle émotion chez le lecteur.

4.2.1.2.3. Pathos et mort du petit cheval de Waldemar

La scène de la mort du petit cheval dans *Babylonische Wanderung* repose sur les mêmes procédés que celle de la mort de Bébert : un être innocent, incapable de se défendre seul et victime de la cruauté de la vie sous les yeux de spectateurs impuissants, plein d'une empathie douloureuse qui n'est pas sans rappeler la scène de *Crime et châtiment* (1866) de Dostoïevski où Raskolnikov rêve de lui enfant, assistant à une scène des plus pathétiques où une jument

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 290.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 291.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 291.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 291.

affaiblie est martyrisée⁸⁵⁴, et dont il semble être le seul à souffrir de la barbarie de la scène. Döblin a d'ailleurs été particulièrement marqué par *Crime et châtime*nt, ainsi qu'il le raconte dans *Voyage et destin* : « *Raskolnikov fut un évènement pour moi ; il faisait naître une réalité* »⁸⁵⁵.

Döblin superpose deux points de vue sur la cruauté : celui de Waldemar et celui de Georges. Waldemar perd le petit cheval auquel il était attaché : « [*... Waldemar, qui ne retrouvait pas son petit cheval et n'était pas disposé à acheter son pareil, aussi vieux que l'autre même, s'il le fallait, aveugle.* »⁸⁵⁶. Comme Bébert, le cheval n'est ni fort, ni en bonne santé, et représente une proie facile pour la fatalité, et de fait sa mort est tout autant scandaleuse que celle de Bébert.

De même que la situation de Bébert, celle du petit cheval éveille une empathie variable. Et tout comme Parapine, indifférent au sort du jeune garçon atteint de la fièvre typhoïde, si Waldemar est effondré de la perte de son petit cheval, Georges est indifférent et n'a probablement aucune idée de ce qui secoue son compagnon babylonien :

La perte de son petit cheval remplissait Waldemar de chagrin. L'issue irritante des leçons babyloniennes chagrinait Georges. Waldemar lui demanda pourquoi il était triste. Une cavalcade traversait le bazar, des Persans, la tête couverte de grands bonnets de feutre tout ronds, des chevaux et des mulets chargés de caisses et de sacs. Georges les regarda, n'y attacha pas ses pensées, il souffla la fumée de sa cigarette, Waldemar fit de même⁸⁵⁷.

⁸⁵⁴ « Tout autour dans la foule aussi on rit, et de fait comment ne pas rire: une jument aussi misérable, emmener au galop un pareil poids! Deux des garçons de la charrette prennent en main leur fouet pour aider Colas. On entend : Hue ! La pauvre bête tire de toute sa force, mais loin de galoper, elle est peine capable d'avancer au pas, elle piétine, elle geint et plie sous les coups des trois fouets qui tombent sur elle comme grêle. Dans la charrette et dans la foule les rires redoublent, mais Colas se fâche et dans sa rage fouette à coups redoublés la pauvre jument, comme si vraiment il supposait qu'elle puisse galoper. [...]

- Papa ! Pourquoi l'ont-ils... tué... le pauvre cheval ! dit-il en larmes, mais la respiration lui manque et les mots s'échappent comme des cris de sa poitrine oppressée

- Ils sont ivres, ils font des bêtises, ce n'est pas notre affaire, allons-nous-en ! »

(Fiodor DOSTOIEVSKI, *Crime et châtime*nt, traduit du russe par Pierre Pascal, *Prestouplenie i nakazanie*, (1866), Paris : Flammarion, G.F. , 1984, p. 87-90).

⁸⁵⁵ Alfred DÖBLIN, *Voyage et destin*, *ed. cit.*, p. 143.

⁸⁵⁶ « [*... der sein Pferdchen nicht finden konnte und nicht zu bewegen war, ein neues, genau gleiches, ebenso altes, unter Umständen sogar blindes zu kaufen.* », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 181, traduction p. 184.

⁸⁵⁷ « Der Verlust seines Pferdchens grämte Waldemar. Der ärgerliche Ausgang des babylonischen Unterrichts grämte Georg. Was er zu trauern habe, fragte Waldemar. Eine Reiterschar zog durch den Bazar, Perser mit großen runden Filzmützen auf dem Kopf, hoch mit Kisten und Säcken bepackte Pferde und Maulese. Georg sah auf sie, verlor keinen Gedanken an sie, er blies seinen Zigarettenrauch vor sich hoch, Waldemar tat das Gleiche », *Ibid.*, p. 183, traduction p. 186.



Figure 10 Les trois personnages, Conrad, Georges et Waldemar arrivent à Bagdad. Waldemar est accompagné de son petit cheval.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, op. cit., p. 101).

Cet épisode est le premier enseignement réel du sens de la vie, et ce discours ne peut avoir lieu que par le biais du pathos. Döblin souligne que les trois babyloniens n'en sont pas au même stade d'empathie : Georges n'est pas sensible à cette manifestation de la cruauté humaine, Conrad, malgré les récits des génocides, des guerres, des injustices et de tous les forfaits dont il est responsable n'a toujours rien appris à ce stade du voyage :

« Je ne vois ici aucune issue pour nous », finit par dire Georges.
 « En soi, ce n'était pas une mauvaise idée du Grand que de collecter les connaissances babyloniennes : il aurait pris conscience qu'il n'est qu'un criminel. Mais qu'en retire-t-il ? Il a vu Babylone. Aucun endroit au monde ne peut être pire. Est-ce que cela lui a fait impression ? Pas le moins du monde. Il fait des discours. Il geint un petit peu et puis il raconte des blagues. Et quelle est la réalité ? C'est à désespérer ! Est-ce là un monde juste ? Jamais je n'aurais cru qu'autant de friponnerie et de tromperie pût se rencontrer en un seul endroit ! »⁸⁵⁸.

⁸⁵⁸ « Ich sehe hier kein Ende für uns », einte Georg schließlich. « Es war an sich kein schlechter Gedanke vom Großen, babylonische Kenntnise zu sammeln, damit er sich nämlich besinnt, daß er ein Verbrecher war. Aber wie erfährt ers? Babylon hat er gesehen. Schlimmer kann doch keine Ortschaft aussehen. Macht es auf ihn Eindruck ? Keine Spur. Er hält Reden. Er jammert ein bißchen, dann reißt er Witze. Und wie gehts hier wirklich zu ? Es ist zum Versweifeln ! Soll da seine richtige Welt sein ? Ich hätte nie geglaubt, daß sich soviel Gaunerei und Schwindel an einen Ort zusammendrängt », *Ibid.*, p. 183, traduction p. 186.

Les temps de souffrance et les épreuves sont donc des étapes du voyage. Puisque Conrad n'a pas souffert à Babylone, et n'a encore rien appris de la condition humaine, ils doivent repartir et poursuivre leur périple dans un autre lieu.

Le spectacle de la mort du petit cheval tient lieu d'apprentissage central pour Waldemar qui a reçu le message du sens de la cruauté de l'humanité et de l'existence, aussi se met-il à boire jusqu'à devenir alcoolique et en mourir : « *comme il était compréhensible chez un homme de cet âge, il s'était mis en tête de retrouver le sien, et il restait à attendre des demi-journées au bistrot ou sur la terrasse du bistrot.* »⁸⁵⁹. Cette addiction rappelle le pouvoir de la folie dans l'Asile du *Voyage au bout de la nuit*, qui fonctionnerait comme un voile sur les souffrances de l'existence.

Le seul remède, aussi éphémère soit-il, est ce qui anéantit la conscience : la fièvre, la folie, pour Waldemar l'ivresse de l'alcool, pour Conrad l'ivresse de l'amour. La conscience est réduite en esclavage par des phénomènes physiques, corporels, mentaux ou artificiels capables de faire oublier, ne serait-ce que le temps d'une fièvre, l'humiliant constat de la nature de l'humain, ou « *l'humanité en déroute* »⁸⁶⁰. Le pathos fonctionne justement sur le discours adressé au lecteur non seulement sur sa capacité d'empathie mais sur son humanité. Ainsi que le montre Döblin, plusieurs niveaux de réception de la scène tragique de la mort du petit cheval sont représentés. Le pathos renvoie à la nature humaine, en dénonçant ce qu'est le manque d'empathie.

Bardamu sonde le mal en lui-même, son mal intime et universel :

Il me suffisait à présent de me maintenir dans un équilibre supportable, alimentaire et physique. Le reste ne m'importait vraiment plus du tout. Mais j'éprouvais quand même bien du mal à franchir certaines nuits, surtout quand le souvenir de ce qui s'était passé à Toulouse venait me réveiller pendant des heures entières. J'imaginai alors, je ne pouvais m'en empêcher, toutes espèces de suites dramatiques à la dégringolade de la mère Henrouille dans sa fosse à momies et la peur me montait des intestins, m'attrapait le cœur et me le tenait, à battre, jusqu'à m'en faire bondir tout entier hors du plumard pour arpenter ma chambre dans un sens et puis dans l'autre jusqu'au fond de l'ombre et jusqu'au matin. Au cours de ces crises, je me prenais à désespérer de me retrouver jamais assez d'insouciance pour pouvoir me rendormir jamais. Ne croyez donc jamais d'emblée au malheur des hommes. Demandez-leur seulement s'ils peuvent dormir encore ? [...] Il ne m'arriverait plus jamais à moi de dormir complètement. J'avais perdu comme l'habitude de cette confiance, celle qu'il faut avoir, réellement

⁸⁵⁹ « Er hatte, wie das bei einem alten Mann verständlich ist, sich in den Kopf gesetzt, seines zu finden, und lag nun halbe Tage in der Kneipe oder auf der Terrasse vor der Kneipe und wartete », *Ibid.*, p. 181, traduction p. 184.

⁸⁶⁰ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 189.

immense pour s'endormir complètement parmi les hommes. Il m'aurait fallu au moins une maladie, une fièvre, une catastrophe précise pour que je puisse la retrouver un peu cette indifférence et neutraliser mon inquiétude à moi et retrouver la sotte et divine tranquillité. Les seuls jours supportables dont je puisse me souvenir au cours de bien des années ce furent quelques jours d'une grippe lourdement fiévreuse⁸⁶¹.

Ce cri est celui du désespoir d'endurer encore l'existence et le spectacle de l'inhumaine condition de se rendre compte : « *c'est depuis ce temps que je suis certain d'être aussi dégueulasse que n'importe quel autre* »⁸⁶².

La défaite de l'humain surgit dans les interstices d'une sauvagerie insurpassable, et de fait, devant l'impossible triomphe de la modernité.

Il ne s'agit d'ailleurs pas tant de la déroute de l'humanité, que le constat que malgré le progrès et la connaissance toujours plus approfondie du monde, l'homme n'ait pu résoudre le problème éthique posé par sa nature mauvaise. La civilisation n'a pas permis de la changer, ni de l'améliorer : c'est cette déroute de l'humain qui est dénoncée dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*.

4.2.1.2.4. Misère vue de l'intérieur : des gens meilleurs aux amours impossibles

Les rencontres au cours du voyage qui fonctionnent sur cette mise en contraste comme élément de pathos et qui font véritablement vaciller la perception de l'existence de Bardamu et Conrad sont celles d'Alcide en Afrique et d'Alexandra.

Au fond de la jungle, Bardamu croise le chemin d'Alcide. Pour ce dernier, l'Afrique prend une dimension sacrificielle, car il parvient à donner un sens à son séjour dans cette nature stérile en gagnant de l'argent pour assurer la subsistance de sa nièce. Cette rencontre lui enseigne que certains hommes sont capables de bonté. Bardamu quitte Alcide s'endormant à la lueur d'une bougie⁸⁶³, contrastant avec la suite du voyage que fera Bardamu, s'enfonçant toujours plus dans l'obscurité profonde de la forêt. Cet extrait est important car il est sans doute le seul où Bardamu n'est pas conforté dans sa philosophie pessimiste du sens de la vie. La bonté et l'abnégation d'Alcide le laissent perplexe, « *il avait offert sans presque s'en douter à une petite fille des années de torture, l'annihilation de sa propre vie dans cette monotonie torride, sans conditions, sans marchandage, sans intérêt que celui de son bon cœur. Il offrait à cette petite assez de tendre pour refaire le monde entier : et ça ne se voyait*

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 429.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 265.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 160.

pas. »⁸⁶⁴ ; comme si ce dernier était une étrangeté qui « *tutoyait les anges* »⁸⁶⁵ ou l'ultime vestige d'un ancien monde qui aurait par erreur l'occasion de témoigner de valeurs disparues : « *ça serait pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants* »⁸⁶⁶.

Le bouleversement intérieur et moral que ressent Bardamu est souligné par la mise en lumière de cet homme charitable dans les ténèbres de la jungle et au beau milieu de son périple africain, dominé en grande partie par un voyage nocturne. Mais ce bouleversement l'inquiète plus qu'il ne le rassure car il réalise la grande différence qui réside entre cet homme et lui : « *il me dépassait tellement par le cœur que j'en devins tout rouge* »⁸⁶⁷

Le pathos fonctionne ici à l'envers, et l'oblige à prendre conscience de lui-même et en particulier de sa misère personnelle.

Les personnages lumineux du *Voyage au bout de la nuit* sont toujours des lumières sacrifiées au vent de la misère sociale : Bébert enfant attardé et mourant de la fièvre typhoïde, Alcide travaillant loin de la France isolé dans la jungle, et Molly prostituée à Détroit.

Alexandra et Molly sont les deux seules femmes dignes dans *Babylonische Wanderung* et *Voyage au bout de la nuit*. Mais si les femmes dignes sont rares, c'est aussi parce que les hommes le sont. Les femmes que rencontre Conrad sont généralement des capricieuses, des écervelées, et participent de son chemin vers l'humanité. Alexandra contraste avec les premières rencontres qui relèvent de l'initiation sexuelle, celle d'Alexandra est véritablement une rencontre humaine, mais platonique :

Les différentes aventures amoureuses laissent au héros un goût d'inaccompli, parce que l'amour n'est jamais au rendez-vous, parce que les femmes sont gentiment manipulatrices et menteuses ou se cramponnent à vous de façon opiniâtre : mais ces rencontres ravissantes et décevantes à la fois ne sont que les prolégomènes à une rencontre décisive, celle d'Alexandra. Le miracle amoureux consiste en la transfiguration, le mot n'est pas trop fort, de l'autre, jusque là assez indifférent, en objet aimé [...] On retrouve ici, dans la description de ce mouvement mystérieux qui vous porte vers l'autre, l'idée déjà présente dans le *Rideau noir* que le sentiment amoureux est moins lié à la qualité de la personne (qui jusque là n'était que gracieuse, sans plus, et assez indifférente) qu'à des circonstances particulières qui le favorisent: d'où la distance ironique du commentateur : «

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 159.

ce qu'on appelle amour », l'image du lever de soleil. Alexandra prend place dans un vide intérieur qu'elle vient soudain combler⁸⁶⁸

Symboliquement, le lever du soleil transcende une rencontre amoureuse qui ne pourra s'épanouir car elle restera platonique, Alexandra refusant son corps à Conrad d'une part et car elle meurt peu de temps après d'autre part. Dans *Voyage au bout de la nuit*, les femmes sont d'ordinaire mauvaises, égoïstes, faciles et avortent sur des coins de tables de cuisine, tandis que Molly est bien la seule à le comprendre : « Vous êtes bien affectueux, Ferdinand, me rassurait-elle [...] Vous en êtes comme malade de votre désir d'en savoir toujours davantage... Voilà tout... Enfin, ça doit être votre chemin à vous... Par là, tout seul... C'est le voyageur solitaire qui va le plus loin... »⁸⁶⁹.

Ces quelques rares personnages charitables et magnanimes permettent de nuancer le cynisme des protagonistes. Bardamu, face à Alcide et face à Molly est capable d'empathie, il n'est pas simplement cynique, blasé de l'existence et des humains. Bardamu éprouve de la honte lorsqu'il se compare à Alcide car ce dernier vient pointer sa misère intime : le mal qu'il sait avoir en lui, et ce qu'il distingue comme un manque. Alexandra, vient ébrécher le cynisme du dieu qui répandait le mal sur la terre sans se soucier de la souffrance qu'il infligeait aux hommes.

Ce que le héros découvre dans l'expérience bouleversante de l'amour, cette expérience qui le livre à l'autre, avec son mystère et bientôt avec sa mort, c'est le malheur. Il y a des pages admirables sur les visites à l'hôpital où la femme aimée agonise. Par tout un jeu de citations, cette souffrance liée à la perte est elle-même rattachée à l'expérience humaine générale. C'est ainsi que l'amour ouvre sur des solidarités qui le transcendent. Qu'il apparaisse comme l'expérience humaine essentielle, qu'il est le grand médiateur vers l'humanité⁸⁷⁰.

Mais le constat commun à *Babylonische Wanderung* et *Voyage au bout de la nuit* est que l'amour entre les hommes et les femmes est impossible et irréalisable.

Ce pessimisme partagé trouve cependant son origine dans deux sources opposées : si pour Bardamu l'amour est impossible, c'est essentiellement parce qu'il veut éviter qu'une femme, à l'instar de Sophie, ne «prenne conscience de [sa] miteuse réalité »⁸⁷¹.

⁸⁶⁸ Michel VANOOSTHUYSE, « Les femmes dans l'œuvre d'Alfred Döblin », *Conférence donnée à Epinal en 2009, lors d'une série de manifestations organisées en l'honneur de Alfred et Wolfgang Döblin* : <http://www.alfred-doblin.com/hommages-et-critiques/alfred-doblin-femmes-oeuvres/>

⁸⁶⁹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 235.

⁸⁷⁰ Michel VANOOSTHUYSE, « Les femmes dans l'œuvre d'Alfred Döblin », ed. cit.

⁸⁷¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 473.

Et si les relations entre les hommes et femmes sont impossibles dans *Babylonische Wanderung*, c'est à cause de la fatalité ou de la destinée. La condition humaine est perçue comme une impossibilité qu'il faut tout de même tenter de dépasser : il lui faut « *vivre encore, pour goûter le monde jusqu'à la lie.* »⁸⁷².

Le traitement du pathos dans les œuvres relève comme chez Dostoïevski d'ailleurs d'une connaissance approfondie de la nature humaine : « *Faire surgir l'homme éternel de la dépouille mortelle de l'homme civilisé est ici-bas la tâche la plus haute et la plus vraie.* »⁸⁷³.

4.2.2. Initiation et apprentissage du tragique de l'existence

La forme romanesque du voyage initiatique qui ramène sans cesse à l'échec et à l'appauvrissement du sens positif de l'épreuve chez Céline, ou qui prend pour sens l'expiation de la faute chez Döblin, interroge le tragique de l'existence.

Le pessimisme est commun aux deux auteurs. La vision du monde s'orchestre autour de cette succession d'échecs et la mise en lumière de rencontres pathétiques dresse une sorte de cartographie de l'humanité selon les deux auteurs.

Nous verrons comment les deux auteurs prennent respectivement leurs distances avec des dogmes de représentation du réel pour mettre en avant un réel plus prégnant et aboutir à une autre forme de réalisme.

Au centre de ce que nous jugeons pertinent d'étudier comme axe central et commun est l'apprentissage, malgré tout, sur le chemin, d'un sens de la vie à la croisée d'une idéologie sous-jacente particulièrement noire, qui repose sur le constat de la régression de l'humain.

Il appartient donc à Céline et Döblin, par le biais de Conrad et Bardamu de soulever la possibilité d'une posture pour s'opposer au réel de l'existence dont ils ont mis la noirceur en lumière.

Il y a une contradiction évidente dans le terme de voyage tant chez Céline que chez Döblin, puisque celui-ci désigne habituellement « *l'idée de liberté ou, tout au moins l'idée de fuite* »⁸⁷⁴ tandis que dans les deux œuvres, le mouvement du voyage comme impossible évasion tend plus à caractériser son contraire : l'enfermement. Alain Cresciucci parle dans *Les Territoires céliniens* de « *faux mouvements* »⁸⁷⁵. Si le voyage est couramment porteur de promesses et

⁸⁷² « noch leben, um das Letzte vom Letzten zu kosten », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 231, traduction p. 236.

⁸⁷³ Stefan ZWEIG, *Trois maîtres, Dostoïevski, Balzac, Dickens*, Paris : Grasset, 1949., p. 89.

⁸⁷⁴ Alain CRESCIUCCI, *Les Territoires céliniens*, ed. cit., p. 28.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

d'espoirs, il se révèle toujours l'objet de déception dans les deux œuvres mises en regard. Comment penser la progression, l'évolution du personnage tel que le fait le *Bildungsroman* ou roman de formation, si d'emblée ce qui caractérise le mouvement des protagonistes est la symbolique de la chute ?

Les deux couples dans *Babylonische Wanderung* et *Voyage au bout de la nuit*, que sont Bardamu-Robinson et Conrad-Georges constituent un échantillonnage de leur vision de l'humanité, et au-delà, incarnent les conflits intérieurs auxquels sont confrontés chacun des deux protagonistes principaux.

Les critiques affirment souvent que le *Voyage au bout de la nuit* n'est pas un voyage initiatique, et qu'il ne délivre aucun enseignement. Jean-Charles Huchet consacre son article « Voyage au bout de Noireur-sur-la-Lys » à définir l'itinérance de Bardamu. Pour lui « *voyager pour ne rien voir, pour ne jamais se laisser envahir par la diversité signifiante du monde, telle semble être la définition paradoxale du voyage célinien. Passée la sidération qui accompagne l'embrassement par le regard, le sujet réduit le pittoresque à ce « rien » où se repère le déjà vu.* »⁸⁷⁶.

4.2.2.1. Destinées des héros et place de l'auteur

Bardamu rencontre Robinson sur le front, puis aux confins de l'Afrique et en Amérique. Ces rencontres fortuites successives évoquent l'intervention ironique de l'auteur qui bâtit un monde qui relève de l'irrationnel. En effet, Céline n'a pas créé le réseau symbolique qui conduit à rendre logique, rationnelle la rencontre de Robinson au fin fonds de la jungle, puis au beau milieu d'une ville américaine gigantesque. De fait, le lecteur même qui fera le lien avant Bardamu : « *La figure de ce Robinson m'apparut encore une fois avant que j'éteignisse, voilée par cette résille d'insectes. C'est pour cela peut-être que ses traits s'imposèrent plus subtilement à ma mémoire, alors qu'auparavant, ils ne me rappelaient rien de précis.* »⁸⁷⁷.

Alors que Bardamu pense à son ami Léon Robinson, ce dernier « apparaît » comme si sa pensée l'avait convoqué :

une de ces nuits-là, comme j'avais pris un autre tramway encore et que c'était le terminus et qu'on descendait prudemment, il m'a semblé qu'on m'appelait par mon nom « Ferdinand ! Hé Ferdinand ! » ça faisait comme un scandale forcément dans cette pénombre. J'aimais pas ça. Au-dessus des toits, le ciel revenait déjà par petits paquets bien froids, découpés par les

⁸⁷⁶ Jean-Charles HUCHET, « Le voyage au bout de Noireur-sur-la-Lys ». *Littérature* 37.1 (1980): 37-52, p. 39.

⁸⁷⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 168-169.

gouttières. Sûr qu'on m'appelait. En me retournant, je l'ai reconnu tout de suite Léon⁸⁷⁸.

Si dans la fiction de voyage traditionnelle, la raison du voyage, les compagnons de voyage et les lieux du voyage sont la plupart du temps amenés d'un point de vue narratif, il est vrai que la cohérence de ces relations est à explorer dans les deux œuvres. Cette relation entre Bardamu et Robinson est même construite selon une règle irrationnelle qui permet à Céline d'intervenir dans son texte, pour convoquer son personnage, comme s'il « débarquait » dans le roman en son nom propre.

Le roman occidental du XIX^{ème} était né tout entier d'un mythe de création démiurgique. Au projet balzacien de concurrence à l'état civil, conçu dans l'enthousiasme de la découverte de possibilités nouvelles, faisait encore écho, venant du plus lucide et du plus critique des romanciers, le principe opposé par Flaubert : « *L'Artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature* »⁸⁷⁹.

Les incursions de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*, au-delà de la dimension polémique de l'autobiographie, se révèle ici en tant que bâtisseur d'un monde où l'imaginaire semble donner du sens au réel. Sans que cette construction narrative ne soit de l'ordre du fantastique, Céline apporte une nuance de l'ordre de l'irrationnel pour le lecteur, qui traduirait un aléatoire feint, comme une machination de l'auteur et une liberté narrative prise avec l'écriture du réel.

De même dans *Babylonische Wanderung*, le lecteur « débarque » dans le texte comme Conrad « débarque » sur la terre. Il n'y a pas l'avant-scène, celle pourtant chargée d'un potentiel sacré et tragique important, celle où un dieu que l'on ne verra jamais, chasse Conrad de son royaume. En ne décrivant pas cette scène, et en propulsant le récit dans l'après, les conséquences et circonstances du voyage sont en quelque sorte passées sous silence. Le départ est imminent, mais on ne sait ni pourquoi ni comment ce voyage sur terre doit suivre cet itinéraire. On apprend d'ailleurs que l'itinéraire de Conrad est totalement aléatoire : livré à lui-même sur terre sans qu'il n'y ait, dans cette succession de lieux, de projets divins et de fait de projets narratifs dans le récit.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 232-233.

⁸⁷⁹ Henri GODARD, *Poétique de Céline.*, ed. cit., p. 423.

4.2.2.2. Voyage initiatique chez Döblin

Döblin impose l'épreuve du voyage à son protagoniste pour qu'il devienne un homme et chute de son statut de Dieu. Le voyage a donc pour fonction de transformer le personnage, ou plutôt de mettre en scène le processus de transformation du protagoniste. Ce n'est pas seulement le fait de devenir un homme que Döblin veut montrer dans son roman, mais aussi le passage que produit le voyage.

Le thème de la métamorphose fait d'ailleurs l'objet de plusieurs références mythiques : lorsque Döblin compare Conrad au géant Atlas c'est pour élaborer la métaphore du changement intérieur : « *Il ne pouvait que réclamer de la patience. Cent petites racines avaient soudain poussé, qui étaient en train de sucer et de pomper. Une forteresse avait sauté de l'intérieur. Il fallait encore que son habitant escaladât les ruines et descendît dans la vallée* »⁸⁸⁰.

La métamorphose est bel et bien la description d'un mouvement qui anime Conrad dès lors qu'il quitte sa résidence divine. À l'instant même où son royaume se disloque, Conrad est en voyage, et il faut comprendre que c'est son âme qui se met avec lui en transit.

La succession d'épreuves va permettre à Conrad de se révéler en tant qu'homme. Il n'est pas seulement question d'écrire le passage initiatique, car de manière significative le modèle de récit de voyage initiatique est pris à son contre-pied. Le mouvement de Conrad ne ressemble pas non plus au mouvement d'élévation résultant du voyage initiatique. Il a appris à être un homme, physiquement, moralement, sensuellement, amoureuxment. Ces différentes étapes ont été des échecs si bien que sa vie se solde par le choix de l'isolement dans le sud de la France auprès d'une femme qu'il n'aime pas et attendant la mort. Seulement Conrad, à la différence de Bardamu semble avoir atteint une certaine humilité, ou du moins une sérénité d'esprit, mais nous y reviendrons.

Le voyage peut mimer le processus de l'existence, mais le voyage peut aussi bien désigner la mort comme le pays dont on ne revient jamais, ainsi que le souligne la phrase épilogue du roman : « *De ce rêve il ne revint pas* »⁸⁸¹.

⁸⁸⁰ « Er konnte auch nur um Geduld bitten. Plötzlich waren hundert Würzelchen gewachsen, und alle sogen und pumpten. Eine Felsenburg war von innen gesprengt. Der Bewohner mußte aus der Ruine herausklettern und ins Tal hinunter. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 428, traduction p. 418.

⁸⁸¹ « Von diesem Traum kam er nicht zurück », *Ibid.*, p. 666, traduction p. 636.

4.2.2.3. Voyage initiatique chez Céline

Bardamu adopte en réaction passive à une vision noire de l'existence, une posture qui vise à dissocier des comportements adéquats de jour ou de nuit : « *La vie ne devient guère tolérable qu'à la tombée de la nuit, mais encore l'obscurité est-elle accaparée presque immédiatement par les moustiques en essaims* »⁸⁸².

Chez Céline, la guerre lui enseigne (autre forme de savoir) qu'il faut se comporter différemment la nuit si on veut s'en sortir.

Robinson livre à Bardamu alors qu'ils sont sur le front toute une série de maximes qui lui permettrait de rester en vie, et des choses à savoir sur l'humanité : « *faut nous dépêcher... c'est la nuit qu'il faut faire ça, le jour il y a plus d'amis, tout le monde travaille pour la galerie, le jour, tu vois même la guerre c'est la foire* »⁸⁸³ ; « *Ce Robinson comptait donc sur la nuit pour s'en sortir* »⁸⁸⁴.

Robinson joue le rôle d'initiateur d'un savoir à posséder pour survivre dans un environnement aussi hostile que la guerre. Ces maximes sont devenues pour Bardamu plus qu'un enseignement mais une façon de vivre et d'appréhender l'existence : « *La nuit donc on avait eu si peur dans les premiers temps, en devenait par comparaison assez douce. Nous finissions... par la désirer la nuit. ... Les nuits traquées aussi sans merci* »⁸⁸⁵. L'enseignement que reçoit Bardamu de la nuit n'est pas rationnel mais émotionnel et relève de l'instinct de survie : « *je n'avais pas encore appris qu'il existe deux humanités, celle des riches et celle des pauvres [...] Il existe pour le pauvre en ce monde deux grandes manières de crever, soit par l'indifférence absolue de vos semblables en temps de paix, ou par la passion homicide des mêmes en la guerre venue* »⁸⁸⁶ ; « *il n'existe que deux chemins pour crever sous le soleil, le chemin gras et le chemin maigre* »⁸⁸⁷ ; « *On peut s'y prendre de deux façons pour pénétrer dans la forêt, soit qu'on s'y découpe un tunnel à la manière des rats dans les bottes de foin [...] ou alors subir la montée du fleuve, bien tassé dans le fond d'un tronc d'arbre ...]* »⁸⁸⁸ ; « *Il y a un moment entre deux genres d'humanités où l'on arrive à se débattre dans le vide* »⁸⁸⁹. Pour Bardamu, l'humanité se sépare en deux.

⁸⁸² Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 126.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 81-82.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

Rappelons-nous qu'au début de son voyage, Bardamu a appris une chose sur les hommes : « *je ne connaissais pas encore les hommes. Je ne croirai plus jamais à ce qu'ils disent, à ce qu'ils pensent. C'est des hommes et d'eux seulement qu'il faut avoir peur, toujours.* »⁸⁹⁰.

Ainsi, pour Bardamu l'humanité se définit entre ceux qui appartiennent au domaine de la nuit et qui comme lui sont hantés, traumatisés par le spectacle de la mort, et à la fois fascinés par elle, voire même attirés (comme nous l'avons vu avec l'instinct de mort) et ceux qui traversent la vie, à découvert, le jour, sans qu'ils en soient jamais inquiétés.

L'anthropologie du jour est pour Bardamu une entité lumineuse et mystérieuse dont nous pouvons analyser quelques représentants : Alcide, Molly, Bébert. Les temps de pathos émergent d'ailleurs de leur description : cette humanité lumineuse lui apparaît fascinante et irréelle. Et souvent ceux qui voyagent de jour, sont ceux que Bardamu ne voit pas, parce qu'ils appartiennent à l'autre monde : « *c'est en douce qu'ils voyagent sur la vie d'un jour à l'autre sans se faire remarquer, dans l'hôtel comme dans un bateau qui serait pourri un peu, et puis plein de trous et qu'on le saurait.* »⁸⁹¹.

C'est précisément cette lumière qui l'effraie et le fait se sentir si distant. L'humanité du jour est plus vulnérable dans la nuit, elle perd de sa « *superbe.* »⁸⁹² Sophie, l'infirmière de l'asile est une femme lumineuse le jour, et Bardamu va jusqu'à l'espionner dans son sommeil, pour vérifier de quelle matière elle est faite la nuit :

Question [...] de l'humaniser un peu à notre mesquine mesure, j'entrais dans sa chambre pendant qu'elle dormait. [...] Elle était drôle alors et ridicule comme tout le monde. Elle en titubait de bonheur pendant des minutes encore et puis toute la lumière de la journée revenait sur elle et comme après le passage d'un nuage trop lourd elle reprenait, glorieuse, délivrée, son essor...⁸⁹³

Les hommes de l'ombre sont plus à l'aise à naviguer dissimulés par l'obscurité. Cependant, la rencontre d'Alcide constitue un bref éclairage, une étincelle dans le noir absolu de sa vision de l'existence, qui ne fait que confirmer par son immatérialité d'ange, la réalité de l'anthropologie de la nuit.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 358.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 473.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 473-474.

La nuit est le règne des meurtriers, des voleurs, des instincts les plus noirs : « *obscurité si épaisse* »⁸⁹⁴ ; « *on plongeait d'un coup dans la sale aventure, dans les ténèbres de ces pays à personne. A force de déambuler d'un bord de l'ombre à l'autre, [...] Dès qu'un nuage semblait plus clair* »⁸⁹⁵. La nuit révèle l'essence profonde des hommes : « *Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. On ne sait rien de la véritable histoire des hommes. [...] Tout ce monde pleurait le soir surtout, quand les femmes et les petits s'en allaient ... un grand troupeau de pleurnichards* »⁸⁹⁶.

La vision noire de l'humanité de Céline est indéniablement une prise de conscience. Alain Cresciucci souligne que

L'angoisse est [...] une forme de prise de conscience. Il en va de même pour la pensée phénoménologique, celle du Heidegger d'*Etre et Temps*, par exemple, pour qui l'angoisse constitue un des moyens par lesquels l'existence parvient à l'*authenticité*... Se retrouvant seul face à une épreuve extraordinaire, Bardamu accède donc à la conscience. Cette conscience qui lui avait manqué – il était alors dans l'existence complètement *inauthentique* ...]⁸⁹⁷

Pour Alain Cresciucci, Bardamu choisit sans cesse, par ses départs et échecs répétés d'étouffer son angoisse d'être dans la vie. Il ferait donc le choix de l'*inauthenticité* selon Heidegger, dont l'errance serait le faire-valoir. Cependant, poursuivre le but ultime du bout de la nuit, n'est pas un évitement de l'angoisse, mais bien une confrontation directe.

4.2.2.4. Vers une posture face à la crise du sens

Bardamu ou Robinson parlant en fins connaisseurs de l'existence dont ils ont subi les affres, ne perçoivent pas le monde comme obéissant à des retours de l'Histoire, et la régression de l'homme se résout dans son incapacité à tirer des leçons de son Histoire, de son passé ou de ses erreurs.

La guerre est à la base de cette réflexion commune. Qu'il s'agisse des massacres d'Urfa chez Döblin ou de la grande guerre de 1914-1918, les hommes permettent que cette absurdité recommence. Bardamu et Conrad ne peuvent qu'au terme de prises de conscience, devenir désabusés de ce non-progrès de l'humain qui n'apparaît pas comme entité réfléchissant sur ses actes.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁹⁷ Alain CRESCIUCCI, *Les Territoires céliniens*, *ed. cit.*, p. 19.

De même, Bardamu qui a pourtant connu les horreurs de la guerre, de la colonisation, des bas-fonds de la société capitaliste américaine, se replonge, inlassablement dans « des sales combines ». Et sa définition de l'humanité est celle de la chute, de la déroute et de la régression : « *On ne monte pas dans la vie, on descend. Elle pouvait plus. Elle pouvait descendre jusque là où j'étais moi... Y avait trop de nuit pour elle autour de moi.* »⁸⁹⁸.

En ce sens Conrad et Bardamu sont complémentaires puisqu'ils suivent des cheminements diamétralement opposés : l'un en apprend le véritable sens de la vie dans la souffrance, et l'autre dans la bonté. Donc le voyage de Conrad, à l'instar de celui de Bardamu n'est pas marqué par l'initiation, l'apprentissage et le progrès mais plutôt par une longue suite de constat de la régression de l'homme et une perte d'espoir.

À l'image de cette humanité, Conrad et Bardamu adhèrent à ce mouvement de chute jusque dans les plus profondes noirceurs de l'âme humaine : « *Précipité de ton ciel Babylonien sur la terre, Conrad cette terre tu n'as fait que l'effleurer. Descends plus bas ! Plus bas ! Tu arrives ! [...] jour limpide au dessus de la terre, ténèbres mugissantes au-dessus de la terre, la terre s'enfonce dans les ténèbres et fait entendre sa respiration* »⁸⁹⁹ ; Conrad à Paris, dans la bouche de métro, dans un hôtel de passe : « *tu es en train de dégringoler, crapule* »⁹⁰⁰ ; « *Nous sommes quand même pour ainsi dire des frères d'armes, notre voyage en commun est arrivé à une étape. Je ne veux pas te blesser en disant que tu as atteint le fond (un euphémisme en réalité ...)* »⁹⁰¹.

La même métaphore filée de la chute appuie le discours sur l'homme dans *Voyage au bout de la nuit*, en l'animant du mouvement inverse au progrès : « *courage, Ferdinand, que je me répétais à moi-même, pour me soutenir, à force d'être foutu à la porte de partout, tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit* »⁹⁰².

Le motif du trou, des catacombes ou des tombes rappellent cette vision souterraine de l'existence, bien présente dans *Voyage au bout de la nuit* et renvoient aux profondeurs de

⁸⁹⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 462.

⁸⁹⁹ « Konrad, aus dem babylonischen Himmel auf die Erde gestürzt, du hast diese Erde nur berührt. Herunter ! Herunter ! Jetzt kommst du an. [...] Heller Tag über der Erde, rauschende Finsternis über der Erde, sie taucht in die Finsternis ein und atmet ein und aus. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 410-411, traduction p. 404-405.

⁹⁰⁰ « Du rutschst ab, Lump du », *Ibid.*, p. 570, traduction p. 540.

⁹⁰¹ « Wir sind doch eine Art Waffenbrüder, unsere gemeinsame Wanderung hat jetzt einen Abschnitt erreicht. Ich will dich nicht kränken, wenn ich sage, es war für dich ein Tiefpunkt [milde reden, ...] », *Ibid.*, p. 580, traduction p. 553.

⁹⁰² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 220.

l'âme : « *Les arrière-cours, c'est les oubliettes des maisons en série. J'ai eu bien du temps à moi pour la regarder la mienne d'arrière-cour...]* »⁹⁰³ ; « *la cave aux momies des Henrouille* »⁹⁰⁴.

L'apprentissage de la vie est, à l'instar de celui de Conrad, une chute incessante dans les abysses de la déception et de l'horreur de vivre.

Une société des bas-fonds émerge dans *Voyage au bout de la nuit* qui coïncide avec une société nocturne : la nuit est l'occasion de croiser des gens que l'on ne croiserait pas le jour. Des gens, dont la profession, l'existence-même appelle à être dissimulé. Les prostituées croisées sur le pavé : « *Elles tiennent ces quelques heures épuisées qui séparent le fond du jour au petit matin. Grâce à elles la vie continue à travers les ombres.... quand on se rapproche d'elles dans l'ombre, il faut faire attention parce qu'elles n'existent qu'à peine ces femmes, tant elles sont spécialisées, juste restées vivantes ce qu'il faut pour répondre à deux ou trois phrases qui résument tout ce qu'on peut faire avec elles.* »⁹⁰⁵. Les prostituées, les souffreteux sont les personnages qui peuplent le royaume des ombres dans *Voyage au bout de la nuit*.

La carrière de médecin de Bardamu à Rancy est tout d'abord dissimulée : il ne travaille pas de jour, car les gens se méfient d'un nouveau médecin, et que « *il fallait qu'il fasse nuit pour qu'ils se décident à me faire venir, moi, le médecin pas cher pourtant. J'en ai parcouru ainsi des nuits et des nuits à chercher des dix francs.* »⁹⁰⁶. Son statut de médecin de nuit revêt un aspect non officiel. Les métiers nocturnes dans *Voyage au bout de la nuit* sont nombreux et présents dans tous les lieux qu'il a visités ; qu'il s'agisse des soldats qui se cachent la nuit, les colons dans la jungle qui s'enfuient à la nuit tombée, le travail de laveur de Robison à Détroit, Molly la prostituée, le métier d'acteur de Musyne alors qu'il est encore à Paris avant de partir en Afrique. Il a exploré la part sociale du monde la plus noire.

Au-delà d'un manque de qualification ou de besoins qui pourraient être honteuses, Bardamu fait la distinction entre deux humanités. Son rôle le condamne aux choses honteuses, que les gens préfèrent cacher et ne montrer qu'à la faveur de la nuit, comme si celle-ci les rendait moins graves. La nuit suppose donc un positionnement social dégradé et au bout du voyage, Bardamu n'a pas progressé, puisque son dessein était d'aller au bout de la nuit.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 265.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 390.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 350.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 241-242.

En ce qui concerne Döblin, son personnage explore lui aussi la misère humaine. Le dieu babylonien chute sur terre : il n'aura de cesse de dégringoler dans les sphères sociales au cours de son voyage. Des voleurs de Bagdad, au professeur arnaqueur, à l'alcoolique Waldemar, et la gitane escroquant son ami, aux prostituées parisiennes : Conrad perd à chaque étape le lustre de sa divinité, et au fur et à mesure de sa chute, Döblin abandonne parallèlement la tonalité burlesque du début.

C'est en ce sens que les deux romans ont en commun un discours qui influence la structure même du roman de formation ou du *Bildungsroman* : l'hésitation entre une vision pessimiste de la vie ou son possible rachat n'est pas de l'ordre de l'enseignement, de l'apprentissage, puisqu'une sensation ultime apparaît et reste comme une vérité : « *Ce qui reste à la fin, c'est une vérité, liée au sentiment d'être défait, d'être « une épave, jetée sur le rivage », une vérité déjà présente dans Wang-Loun et dans Wallenstein, réinterrogée aussi dans Berlin Alexanderplatz* »⁹⁰⁷.

De fait le roman ne peut être que l'expression d'une crise du sens. Si le roman réaliste avec ses dogmes rend compte d'un monde clos, construit, rationalisable, le monde tel qu'ils le conçoivent ne correspond en rien à ces qualificatifs.

On dit que le romancier est le demi-frère du poète. C'est une expression très complaisante. C'est plutôt son défunt grand oncle. L'imperfection [...] du roman d'aujourd'hui est évidente, pour peu qu'on se rappelle les sortes de romans qu'on trouve : le roman de formation, – il veut donc former, pourquoi l'auteur n'est-il pas plutôt enseignant [...], – le roman historique, qui vise à la vérité, quand les historiens eux-mêmes ont dû y renoncer, – les sinistres romans de l'époque naturaliste, qui décrivent ou représentent, comme ils l'affirment, des époques entières, – et puis les biographies, écrites par des gens qui ne savent pas à quoi ressemble un homme ni comment il grandit [...]. Qu'est-ce que ces romans ? Ils se drapent dans les oripeaux empruntés au mont-de-piété de l'art ancien, et en règle générale ils ont un but pratique déterminé : distraire et viser quelque chose dans le domaine éthique, enfin, ce que l'auteur s'est inventé comme éthique, ou bien ils veulent faire de l'agitation politique, ou bien ils veulent nous éclairer en matière de critique sociale, ou bien ils se contentent d'être le lieu où l'auteur martyrisé peut vider son cœur, le cabinet littéraire des exhibitionnistes, un WC littéraire⁹⁰⁸.

Comment dire cette crise du sens et redéfinir l'ambition éthique du romancier si se cantonner à une forme classique de représentation du réel signifie passer à côté du tragique de l'existence ? Face à cette vérité qui s'impose à l'homme, le devoir de l'auteur serait donc bien

⁹⁰⁷ Michel VANOOSTHUYSE, *Théorie et construction de l' « œuvre épique »*, ed. cit., p. 136.

⁹⁰⁸ Alfred DÖBLIN In Michel VANOOSTHUYSE, *Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre d'Alfred Döblin*, ed. cit.

de proposer une posture valable pour être au monde et y rester debout, puisque pour Céline non plus,

le désir du roman n'a pas pour autant disparu. La crise de la fiction, pas plus que les autres formes de soupçon qui ont atteint le roman à la veille de la Deuxième Guerre Mondiale et plus encore après elle, n'a supprimé la fascination d'une narration qui, combinant récit de faits, dialogues, descriptions, analyses et commentaires, réussit à nous faire saisir en imagination à la fois le monde extérieur, de quelques individus, - l'objectivité et la subjectivité. Le signe le plus frappant de cette situation contradictoire est la revendication du « roman vrai »⁹⁰⁹.

⁹⁰⁹ Henri GODARD, *Poétique de Céline.*, ed. cit., p. 430.

Chapitre 3.

Du *Kynismus* au *Zynismus* : une crise de l'humanisme ?

Jean-Paul Jouary rappelle dans *Servitudes et grandeurs du cynisme* que « *Le cynique est une sorte de moraliste qui met en doute l'aptitude de l'homme à se comporter moralement* »⁹¹⁰.

La posture cynique que nous allons questionner dans cette dernière partie est à envisager comme une posture que proposeraient Céline et Döblin pour dépasser, supporter le tragique de l'existence, mais aussi une posture messagère d'un discours de dénonciation de la nature de l'homme.

Rappelons que le cynisme antique est fondé sur l'opposition à toutes conventions, règles, lois au profit d'une seule valeur valable : l'éthique de la nature de l'homme.

4.3.1. Limites de l'éthique de la nature humaine

Dans ce dernier point, il s'agit pour nous de déterminer si selon Céline et Döblin, il existe une posture valable pour surmonter le pessimisme de la défaite de l'homme et la vision noire de l'humanité au sortir de la guerre. Dans notre questionnement relatif au cynisme, nous nous demanderons finalement si l'adoption de cette posture constitue un enseignement de l'existence. Cet apprentissage est-il possible si cette question s'impose : que peut-on apprendre d'une humanité en déroute, mauvaise par nature ?

Rappelons que pour Céline, la guerre et la violence sont une permanence de l'homme, et son incomplétude est un fardeau : « *Retourner dans la nuit c'était ma grande préférence* »⁹¹¹. La révélation que Bardamu reçoit dans la jungle « *le jour arriva dans une trombe de lumière* »⁹¹² est la manifestation intempestive du souvenir de Robinson, son compagnon de tranchées, qui l'a abandonné et roulé, comme l'avait fait avant lui la patrie. Déjà la vie apparaissait pour Bardamu comme une grande escroquerie, un grand mensonge.

Bardamu retire de ces expériences successives que la vie est stérile parce que les hommes ne peuvent échapper à la grande obscurité, et ne peut faire que le constat de l'échec de l'humain.

⁹¹⁰ Jean-Paul JOUARY et Arnaud SPIRE, *Servitudes et grandeurs du cynisme: de l'impossibilité des principes et de l'impossibilité de s'en passer*, Saint-Laurent : Fides, Chantiers, 1997., p. 81.

⁹¹¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 123.

⁹¹² *Ibid.*, p. 171.

Deux romans de voyage de l'entre-deux-guerres prêtent vie à une nouvelle figure d'anti-héros épousant non seulement la défaite de l'humain mais se moulant, tirant partie de la dégradation de l'humain : *Moravagine* (1926) de Blaise Cendrars et *Ibycus* (1924) d'Alexis Tolstoï. Cendrars relate l'épopée sinistre et avortée du héros éponyme, dernier rejeton d'une lignée de nobles dégénérés d'Europe de l'Est, interné pour homicide. Son médecin, narrateur du roman, fasciné par ce « *grand fauve humain* »⁹¹³, s'échappe avec lui de l'hôpital psychiatrique et le suit à travers le monde, l'observant commettre méfaits sur méfaits. Le narrateur expie en côtoyant le mal absolu qu'incarne Moravagine, ce mal qu'il tente précisément de combattre en lui-même. Ibycus est un opportuniste tantôt tzariste, tantôt stalinien dont Alexis Tolstoï nous narre le voyage à travers une Russie à feu et à sang. L'ombre de la mort plane sur Semion Ivanovitch Nevzorov comme sur Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*. C'est dans une ambiance particulièrement morbide, pleine du sang de l'histoire en marche que le héros nous fait visiter une Russie du point de vue de l'exilé : de la rade du port d'Odessa, à Moscou, Pétersbourg, Kharkov et Istanbul, Nevzorov en « roi de l'existence » se contraint à l'exil, se retrouvant pris dans la tourmente de la Russie révolutionnaire de 1917, comme Bardamu se retrouve malgré lui pris dans la grande guerre. Ibycus tirant partie des souffrances du peuple et des heures meurtrières de l'histoire, incarne un homme guidé par sa propre noirceur, sans la moindre morale ni sentiment de culpabilité : « *Le sommet de la civilisation, c'est la luxueuse chambre à coucher d'une jolie femme, c'est le temple du plaisir. Tout le reste n'est que préjugés, la vie est trop courte, et le progrès ignore la morale.* »⁹¹⁴.

Le cynisme de Bardamu réside dans sa remise en question des règles, qu'elles soient morales, sociales ou même scientifiques, au-delà même du cynisme antique qui prônait la vertu comme seule positionnement valable. Le cynisme moderne tel que le conçoit Céline n'est pas que la transgression des lois, règles, ou interdits, dans une forme de retour à un état de nature que préconisaient les Cyniques antiques. Comme nous l'avons vu, Bardamu trouve un certain équilibre, éphémère certes, dans la rectitude que donne la valeur du travail à sa vie lorsqu'il est à Détroit.

Conrad est par excellence celui qui remet en question le pouvoir : ancien tyran, il finit, au terme du voyage, par rejeter la tyrannie (Georges) et soutenir les opprimés (les hommes).

⁹¹³ Blaise CENDRARS, *Moravagine*. ed. cit., p.39.

⁹¹⁴ Alekseï Nikolaevitch TOLSTOÏ, *Ibycus ou Les aventures de Nevzorov*, traduit du russe par Paul Lequesne, *Pokhojdenia Nevzorova ili Ibykous*, (1923-1925), Paris : L'Esprit des péninsules, Domaine russe, 1997., p. 173.

Cette posture philosophique ne suffit pas à critiquer le pouvoir, mais se pose plutôt dans les deux œuvres comme une réaction, une dénonciation de la nature de l'homme et de son obstination à rester ancrée dans le mal. Cette posture de dénonciation inciterait-elle à ne pas adhérer à l'humanité, et à refuser toutes les règles qui la définissent nouvellement ? Comme le souligne d'emblée leur statut marginal :

...] de même que chez les Cyniques, le chien sert de modèle à Bardamu pour décrire et penser la conduite des hommes. Mais pas pour les guider : pour les rabaisser plutôt, et stigmatiser un retour en deçà de la civilisation. Il suffit de relire les deux premières séquences du *Voyage*. Voici les hommes en guerre, loin des villes, à la campagne et en campagne : « plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas), cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux ! ». Bardamu aperçoit un cavalier transi de peur (« tout foirant d'émotion » est plus expressif) : « ses mâchoires tremblaient si fort qu'il en poussait des petits cris avortés, tel un petit chien qui rêve ». Le commandant Pinçon, malgré son nom d'oiseau (cruel), n'est rien de plus qu'une « gueule d'Etat-major ». Et enfin les soldats de corvée : « On s'aidait des odeurs pour retrouver la ferme de l'escouade, redevenus chiens dans la nuit de guerre des villages abandonnés ». Sur cette base Céline construit un roman qu'on peut lire comme une furieuse diatribe – genre cynique par excellence –, diatribe pacifiste contre toutes les hypocrisies (patriotisme, héroïsme glorieux, camaraderie virile, etc.) dont le massacre s'est voilé. D'autre part, introduire, en rompant avec le français des lycées et des bourgeois, le langage parlé et argotique, ainsi que l'idiome des « poilus », non pas uniquement dans les dialogues, comme fait Bernier, mais dans la narration elle-même, en principe vouée à un langage plus soutenu, n'est-ce pas là un geste anti-conventionnel et rabaisant de parfait Cynique ? ...]⁹¹⁵

Pour Conrad, Georges incarne le mal à la fin de *Babylonische Wanderung* et littéralement le diable. Il incarne le financier, le capitaliste, l'esclave de l'argent et du pouvoir qu'il confère, tandis que Conrad s'est en quelque sorte élevé dans les affres de l'amitié et de l'amour. Georges « [...] s'enrichit. [...] Seuls les gains d'argent suivent une courbe ascendante régulière, humaine et conciliante »⁹¹⁶. Il a commencé par enseigner à Conrad les règles physiques de la course des étoiles, et a suivi les règles de l'économie pour prospérer.

L'épilogue commence par un chapitre dont le titre souligne le mouvement descendant de la quête de Conrad : « atterrissage »⁹¹⁷. Georges raconte à Conrad une ultime fable mettant en scène une société de moutons vénérant un vieux bélier, et lui offrant de l'alcool à profusion en signe de considération. Cette métaphore est une révélation du fait que Conrad jouait les dieux

⁹¹⁵ Jean-François LOUETTE, *op. cit.*, p. 25-26.

⁹¹⁶ « [...] wird reich. [...] Nur der Gelderwerb bewegt sich in humaner, versöhnender, gleichmäßig ansteigender Linie. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 357, traduction p. 353.

⁹¹⁷ « Sie landen », *Ibid.*, p. 593, traduction p. 567.

de pacotilles, un dieu archaïque détrôné par la modernité. L'épilogue révèle que Georges en incarnant l'ordre est le véritable tyran : ce qui renvoie à l'esprit faustien⁹¹⁸ tel que le définit Oswald Spengler :

« Le méchant, c'est toi. »

« Quelle nouvelle ! Je n'ai pas peur des mots. Eh bien, je suis Satan, le nouveau dieu sur la terre. Science et pratique n'en connaissent pas d'autre. Marchons ensemble. »

« Moi, te servir ? »

« Tu le fais déjà. Je veux que tu le reconnaises. »⁹¹⁹

Notre définition du cynisme s'inscrit dans la filiation de ce que Nietzsche en a réhabilité des Cyniques anciens, et ainsi que le souligne Jean-François Louette :

Le Nietzsche de la dernière période avant la folie s'identifie aux Cyniques grecs ; sa transmutation des valeurs retrouve le geste de falsification de la monnaie qu'une anecdote prête au jeune Diogène : il s'agit à la fois de contre-falsifier la falsification des valeurs que représente, par exemple, le christianisme – de même que Diogène retordait vers la nature des lois et conventions (le *nomos*) qui avaient perverti les conduites humaines ; et de forger de nouvelles valeurs⁹²⁰

4.3.2. Une crise de l'humanisme ?

Cette posture cynique qui interrogerait et renverrait sans cesse à la perte de sens de l'éthique de l'homme par le biais de la perte de sens de la représentation réaliste, ne serait-il pas une façon de pointer dans le cours de l'Histoire une crise de l'humanisme ?

⁹¹⁸ L'esprit faustien est défini par Oswald Spengler dans *Le Déclin de l'Occident* comme une posture philosophique inspirée de l'œuvre de Goethe mais aussi du Faust réel. « L'esprit faustien dont parle Spengler doit nécessairement se référer à un questionnement philosophique ou, plus précisément, à une inquiétude d'ordre métaphysique et à un mouvement philosophique en particulier. Mais peut-être l'esprit faustien est-il destiné à se confondre avec l'interrogation métaphysique d'ensemble propre à l'écllosion et au développement de la modernité. Et si tel est le cas, une telle interrogation ne peut manquer de subir e multiples influences et d'être marquée par les contingences et les incertitudes de l'Histoire, par les croyances, les idéologies et les religions, voire par les fortunes variables des politiques et des crises que celles-ci engendrent autant qu'elles prétendent les résoudre ». (Georges THINES, « L'Esprit faustien selon Oswald Spengler [en ligne], Bruxelles : Académie royale de langue de littérature françaises de Belgique, 2008. www.arlffffb.be).

⁹¹⁹ « Der Böse bist du. » « Eine Neuigkeit ! Stoß ich mich an Worten. Dann bin ich eben Satan, der neue Gott der Erde. Wissenschaft und Praxis kennen keinen andern. Du sollst mit mir gehn. »
« Ich dir dienen ? »

« Du tust es schon. Ich will nur deine Anerkennung. », *Ibid.*, p. 600, traduction p. 571.

⁹²⁰ Jean-François LOUETTE, *op. cit.*, p.29.

4.3.2.1. Anthropologie de la nuit : une éthique du mal ?

L'obscurité, la nuit et le noir appartiennent au champ sémantique métaphorique du mal moral. Le bien et le mal sont régis par le système binaire du jour et de la nuit. Dans un même mouvement de découverte de la noirceur la plus absolue, dans le sens de creuser l'âme et sa noirceur, dans le sens de sonder les profondeurs, Conrad veut aussi voyager au bout de la nuit : « *Nous examinerons cette affaire à fond, jusqu'au fond du fond, jusqu'au bout du bout, jusqu'au terme du terme, rien ne nous échappera. Ce qui est dans l'obscurité, je le tirerai de l'obscurité, et ils verront que je suis encore là.* »⁹²¹.

Le motif de la nuit, comme on l'a vu précédemment construit tout au long de l'œuvre un arrière-monde sensible. La nuit noire évoque la nuit de l'âme. Cette « invention narrative » abstraite contraint la réflexion du lecteur à soupçonner toujours l'écrit d'être chargé d'un double-sens.

Lorsque Céline écrit à propos des Henrouille « *La nuit était chez elle* »⁹²², il renvoie par cette simple métaphore à tout un univers : la scène du bistrot, le meurtre en préparation, la scène prégnante de ce méfait, la police en vadrouille, l'ivrogne urinant à chaque coin de rue, et cette conclusion qui annonce que la nuit est bien chez elle, et que c'est elle qui finalement orchestre toute cette misère. La nuit était chez elle, comme si le mal l'avait soudainement envahie.

Lorsque Robinson se lie avec les Henrouille, Bardamu comprend qu'il s'agit d'un mauvais coup qui se joue du côté de la mort, et du mal moral. Son intuition appartient à la nuit : « *Malgré la nuit, je l'ai bien reconnu. Bien gêné de me rencontrer il se défilait, mais je l'arrête... « Qu'est ce que tu vas faire avec tout ce bois-là ? Des constructions aussi ?... Un cercueil ?... »* »⁹²³.

À mesure que Robinson prépare son coup « en douce », et ment à son ami, une fois encore sur le plan narratif, la métaphore filée du noir s'épanouit : « *Il se recroquevillait tellement dans le noir pour tousser sur lui-même que je ne le voyais presque plus, si près de moi, ses mains seulement je voyais encore un peu, qui se rejoignaient doucement comme une grosse*

⁹²¹ « Wir werden der Sache auf den Grund gehen, auf den Grund des Grundes, des Hund des Hundes, den Schund dieses Schundes, es soll uns nichts entgehen. Denn was im Dunkel liegt, will ich dem Dunkel entreißen, und sie sollen sehen, daß ich noch da bin. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 55, traduction p. 73.

⁹²² Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 317.

⁹²³ *Ibid.*, p. 304.

fleur blême devant sa bouche, dans la nuit, à trembler. »⁹²⁴. Définitivement, Robinson et le mal moral (la culpabilité d'une mauvaise action préméditée) et physique (sa maladie) sont associés au noir. Sa maladie le fait « *cracher tout noir* »⁹²⁵ et pour Bardamu ses manigances dans la nuit aggrave son cas : « *tu as les pieds mouillés, t'iras chercher une pleurésie en tirant des bordées dans la nuit...* »⁹²⁶. Et c'est finalement la même métaphore qui conclut en apothéose un discours encore une fois à double sens : « *La vocation de meurtre qui avait soudain possédé Robinson me semblait plutôt comme une espèce de progrès sur ce que j'avais observé jusqu'alors parmi les autres gens, toujours mi-haineux, mi-bienveillants, toujours ennuyeux par leur imprécision de tendances. Décidément d'avoir suivi dans la nuit Robinson jusque-là où nous étions, j'avais quand même appris des choses.* »⁹²⁷. La nuit contient la noirceur de l'âme.

Si Robinson est irrésistiblement attiré par l'argent, Bardamu est animé, au-delà de l'instinct de mort, d'une curiosité malsaine à voir jusqu'où son double peut aller, et même à l'accompagner aux portes de la mort.

C'est d'ailleurs comme un écho humoristique, ou plutôt cynique, qu'un curé vient le consulter à la nuit tombée⁹²⁸. Comme un hasard, à croire que le ciel s'acharne sur la conscience malade et apeurée de Bardamu, le curé ne vient pas le voir seulement pour une consultation dans le doute de quelques malaises, tandis que dehors, le soir, le temps s'accorde à sa déclaration : « *pour un temps triste et confidentiel on ne pouvait pas mieux désirer que le temps qu'il faisait dehors. On aurait dit tellement il était vilain le temps, et d'une façon si froide, si insistante, qu'on ne reverrait jamais plus le reste du monde en sortant, qu'il aurait fondu le monde, dégoûté* »⁹²⁹. Dans cette figure ultime de la faute et de la culpabilité, l'auteur renforce la métaphore de la nuit, et de sa relation avec la culpabilité et la laideur de l'âme des hommes. Il suffit d'ajouter, à la suite de l'entretien avec l'abbé Protiste « *comme tout mon dispensaire était en plein silence et que la nuit se refermait sur la zone, il baissa alors tout à fait le ton pour bien me faire ses confidences rien qu'à moi* »⁹³⁰ ou encore « *la vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit* »⁹³¹.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 305-306.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 306.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 308.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 335.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 338.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 339-340.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 340.

La métaphore de la nuit rejoint l'idée du voyage nocturne : « *on était maintenant du même voyage. Il apprendrait à marcher dans la nuit le curé, comme nous, comme les autres.* »⁹³².

La nuit ne suffit pas à décrire le sentiment de culpabilité, le voyage dans la nuit est un cheminement vers le mal. Céline ne parlerait pas de mal, ou de faute, mais plutôt de nuit de l'âme, d'obscurité morale. Et ce passage fait largement échos au titre, au menu du livre : un voyage dans la nuit. L'abbé en envisageant le méfait et la trahison, le crime entame son voyage dans l'obscurité, a pris un ticket dans le train de la nuit : « *plus de route ni de lumière là où nous en étions* »⁹³³.

En effet, la nuit vers laquelle va le voyage célinien, n'est pas seulement la mort, mais l'extrême limite de la moralité et de l'inhumanité.

Nous comprenons l'unité que forment Bardamu et son double, comme les deux facettes d'une même pièce : « *Maintenant qu'il s'agissait d'ouvrir les yeux dans la nuit j'aimais presque autant les garder fermés. Mais Robinson semblait tenir à ce que je les ouvre, à ce que je me rende compte.* »⁹³⁴.

Chez Céline, le noir et la nuit sont la métaphore des profondeurs de l'âme, et de l'idée de la transgression absolue de la morale : commettre un meurtre pour quelque menue monnaie, regarder son ami mourir, aller au bout du mensonge et de la lâcheté.

Pour Döblin, c'est aller au bout de la condition humaine et au bout de l'anathème en somme, et atteindre les limites de ce que peut faire un être humain, de ce qu'il peut endurer.

L'éthique, qui pour les cyniques antiques doit être la seule valeur valable, est renversée dans la conception moderne du terme.

Si comme nous l'avons vu, la transgression des lois et des règles est une valeur du cynisme grec, la transgression des règles implicites qui délimitent la frontière entre l'humain et l'inhumain devient valeur du cynisme dans le sens moderne du terme, le *Zynismus*.

4.3.2.2. Liberté de la misère comme valeur cynique

Pour Bardamu, c'est la misère qui rend les êtres cyniques, répondant à une règle immuable : « *[...] il existe deux humanités très différentes, celle des riches et celle des pauvres* »⁹³⁵ :

⁹³² *Ibid.*, p. 340.

⁹³³ *Ibid.*, p. 340.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 81.

la pauvreté, c'est vraiment pour Céline la région, à la fois liminaire et essentielle, où l'être s'avachit lentement dans le non-être à travers les écœurantes transitions de l'ébauche, de la fatigue, de la graisse, dans une grande incertitude de gestes affalés. Cette même poésie misérable de la marge se retrouve en un autre lieu-frontière, une autre zone : la lisière africaine, ce bout de la forêt où va se dissoudre presque Bardamu. ... En cet enfer se révèle notre plus exacte vérité. ce mouvement aboutit à une infirmité : la nuit célinienne définit l'état ultime, et d'ailleurs également originel, où, rien n'existant plus séparément, tout retombe, se noie et s'asphyxie en tout.⁹³⁶

Cette maxime personnelle évoque celle que s'est forgé Conrad, issue de son point de vue acquis sur l'humanité : à savoir que l'humain n'est jamais libre, toujours brimé par ses pulsions : « *je refuse d'être l'ivrogne du plaisir* »⁹³⁷ ou comme Bardamu, l'argent est une question qui divise l'humanité : « *à la façon dont quelqu'un parle de l'argent, on reconnaît son rapport au monde. Quelqu'un se balade, il achète ce que bon lui semble, mais quand il n'a plus d'argent, il se met à le maudire. Or l'argent est une chose sacrée ! Il ne faut pas le mépriser ! Il est le lien de confiance entre les peuples, entre les hommes et leur force* »⁹³⁸.

Le rapport à l'argent et à l'ascèse est un aspect important de l'émergence de la pensée du cynisme grec :

il n'est plus question de se réfugier dans l'avoir, la possession de biens matériels, de richesses, mais il faut se montrer apte à se suffire à soi-même, privilège de qui ne possède rien ou presque rien ; à un second niveau, parce que ce qui ne fait traditionnellement la grandeur de l'homme, à savoir l'intelligence, la pensée, se trouve sinon nié, du moins dégradé ...]⁹³⁹

Pour Conrad, les cyniques qui s'inscrivent dans cette réflexion sur la possession et l'*avoir*, sont ceux qui veulent posséder : que ce soit au nom de l'amour, de l'argent, du pouvoir. Le désir de possession apparaît comme une faiblesse qui rend inévitablement cynique parce qu'il prive de liberté. A l'instar d'Emil Cioran, Conrad perçoit la différence entre être libre et se savoir libre : « *je sens que je suis libre mais je sais que je ne le suis pas* »⁹⁴⁰. Tandis que Bardamu est dans l'étape antérieure à ce raisonnement : c'est pour lui le fait de ne rien avoir, de ne rien posséder qui rend cynique, au sens moderne du terme.

⁹³⁶ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 23-25.

⁹³⁷ « Ich will nicht Lust – und Liebessäufer sein », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 450, traduction p. 437.

⁹³⁸ « An der Art, wie einer vom Geld spricht, erkennt man, wie er zur Welt steht. Da spaziert eine so lalala hin, kauft sich für Geld, was ihm spaß macht, und wenn es ihm fehlt, verflucht er es. Aber das Geld ist etwas Heiliges ! Man soll es nicht mißachten ! Es ist das Vertrauen und die Kraft der Völker, der Menschen untereinander. », *Ibid.*, p.647, traduction p. 615.

⁹³⁹ Marie-Odile GOULET-CAZÉ, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁴⁰ Emil CIORAN, *op. cit.*, p. 110.

Il y a donc une claire opposition des deux points de vue autour de cet axe. Le recours à l'étymologie du mot *picaro* permet un éclairage : « [...] *qu'il soit selon l'étymologie mendiant picard ou destiné à picorer, n'est pas à ranger parmi les non habentes, mais parmi les nolentes habere. Ceux qui ne veulent pas avoir. Il faudrait dire, au XX^{ème} siècle, qu'il est surtout question d'être* »⁹⁴¹.

En effet, l'itinéraire de Bardamu est bien plus une fuite qu'une errance, et le refus d'être quelque chose de défini : le refus d'être un poilu, le refus d'être un colon, le refus d'être un ouvrier chez Ford, le refus d'être l'amant de Molly, car tout ce qui constitue l'être pour Bardamu est générateur d'angoisse.

Conrad, ce qui n'est pas le cas de Bardamu, ne s'intéresse jamais à l'existence sociale, et n'aura jamais à travailler précisément parce que l'*avoir* ne l'intéresse pas, alors que Georges en revanche est l'exemple type du *volentes habere*. Si Bardamu refuse d'être défini, Conrad poursuit un but tout autre, pour lui le questionnement posé dès le début du périple, « qu'est-ce qu'être un homme ? » repose sur la nécessité même d'être à un moment défini par quelque chose. Dès lors qu'il n'est plus dieu, Conrad n'a de cesse de chercher à retrouver pour lui-même une définition : « *Maintenant je sais comment on est un homme* »⁹⁴². Pour Conrad, cette définition s'attache au savoir et à la connaissance. Conrad s'enracine dans l'être, apprend à être, ne refuse pas de souffrir pour être, et accepte l'angoisse d'être. Sa posture s'oppose à celle de Bardamu, dans l'*authenticité* telle que la définit Heidegger. Et à l'angoisse de Bardamu, Conrad renvoie sa sérénité d'esprit : « *Döblin finit par laisser son héros et, à travers lui, son lecteur, accéder à la vérité dissimulée derrière la réalité, une vérité que seul le mythe est en mesure de révéler, la vérité d'un monde cruel que l'homme ne saurait supporter sans une bonne dose de sérénité d'esprit (Heiterkeit).* »⁹⁴³.

4.3.2.3. Le cynisme comme dénonciation

La vertu est une des valeurs importante du cynisme grec (*Kynismus*) et l'inhumanité apparaît comme un des adages du cynisme au sens moderne (*Zynismus*).

Dans les deux œuvres, la parole est donnée à des personnages en souffrance : de Bardamu traumatisé de son expérience de la guerre à Conrad dieu déchu et obsolète. Leur vision est conditionnée par ce point de vue.

⁹⁴¹ Pierre-Yves BOISSAU, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁴² « Jetzt weiß ich, wie man Mensch ist », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, *ed. cit.*, p. 385, traduction p. 379.

⁹⁴³ Catherine GOURIOU, *op. cit.*, p. 70.

Dans *Babylonische Wanderung* et *Voyage au bout de la nuit*, les protagonistes fonctionnent par couple : Conrad/ Georges et Bardamu/ Robinson. Ceci est bien la marque du picaresque, qui fait du double un miroir du voyageur. Robinson est le double de Bardamu en ce qu'il incarne son propre vice, sa pulsion de fuite : « *Aller à Toulouse c'était en somme encore une sottise. A la réflexion je m'en suis bien douté. J'ai donc pas eu d'excuses. Mais à suivre Robinson comme ça, parmi ses aventures, j'avais pris goût pour les machins louches. A New-York déjà quand j'en pouvais plus dormir ça avait commencé à me tracasser de savoir si je pouvais pas accompagner plus loin encore, et plus loin, Robinson.* »⁹⁴⁴.

Dans *Babylonische Wanderung*, Georges tient la place du cynique au sens moderne du terme, celui qui a perdu de vue la vertu. Georges se métamorphose en mal absolu contre lequel Conrad choisit de se battre et au règne duquel il mettra fin : « *ce voyage t'as secoué vieille branche. Mon cabinet des horreurs n'est pas pour les nerveux. Le monde, un film d'épouvante* »⁹⁴⁵.

Georges, celui qui cherche à posséder, incarne la posture du cynisme moderne puisqu'il devient le mal absolu, *Satan*⁹⁴⁶, et non seulement transgresse l'ordre du monde, mais renverse le monde dans une sorte de carnavalisation.

Le monde de Céline de *Voyage au bout de la nuit* atteste de cette même vision carnavalesque du monde qui, selon Mikhaïl Bakhtine, est le lieu où se rassemble l'image décadente et grotesque du corps et la description d'une hiérarchie « d'en bas », du souterrain et de la nuit.

Le cynisme de Céline réside sans doute dans cette vision sans concession :

La grande guerre transforme, malgré eux, les hommes en chien : mais elle amène aussi à juger qu'ils ne valent pas plus que des chiens. Car avec elle, la société bascule vers la brutalité la plus radicale. Les romanciers devinent, dès les années vingt, ce que plus tard les historiens analyseront : l'expérience de la mort de masse, organisée et indifférente, a donné un coup d'arrêt au processus de civilisation des mœurs [...]. Déshumanisant les ennemis, mais aussi les camarades et les alliés, elle a remis au premier plan la sauvagerie et les instincts primaires⁹⁴⁷.

Bardamu est celui qui ne voit pas d'issue dans l'existence, cynique tenté, fasciné par les démonstrations incessantes du manque de valeurs éthiques de l'homme. Ce n'est pas que pour

⁹⁴⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 381.

⁹⁴⁵ « Die Reise hat dich mitgenommen, alter Junge. Mein Schauerkabinett ist nichts für Nervöse. Die Welt als Gruselfilm », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 601, traduction p. 571.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 600.

⁹⁴⁷ Jean-François LOUETTE, *op. cit.*, p. 27-28.

Céline l'homme ait été à quelque autre moment de l'Histoire guidé par son éthique, mais la guerre l'a comme libéré, et déchaîné la bête qui sommeillait, prête à prouver que sa nature est toujours autant mauvaise. En ce sens, il y a un point de rupture qui marquerait un temps de crise de l'humanisme.

« *Je questionnai un jour un curé sur le mal dans le monde et sur ses causes. Il dit que c'était le manque de foi. Je n'ai jamais tant ri. A quoi les gens devraient-ils croire ?* »⁹⁴⁸ Georges est dépeint comme le cynique au sens étymologique même du terme (le chien) : « *il y a ici à l'œuvre... la méchanceté. Un animal vorace, tel est le nouveau Créateur. Et il a besoin de nous, de notre faiblesse, de notre ignominie. C'est un chacal, amateur de demi-morts, de malades et de cadavres...* »⁹⁴⁹, et pour Conrad, le cynisme enlaidit le sacré, éradique cette valeur au profit du rationnel, des règles. Pour Conrad, Georges a commis cette transgression ultime de renverser l'ordre du monde ancien, d'éradiquer une conscience éthique.

Georges est le satyre scientifique dont parle Nietzsche dans *Par-delà le bien et le mal* : « *Le cynisme est l'unique forme sous laquelle les âmes communes effleurent ce qu'est la probité ; et en présence de tout cynisme, qu'il soit grossier ou subtil, l'homme supérieur doit tendre l'oreille et se féliciter à chaque fois que le pitre sans pudeur ou le satyre scientifique se mettent à parler devant lui* »⁹⁵⁰.

L'affrontement avec le double est emblématique de la lutte intérieure. Que ce soit la représentation de Conrad qui tente de résister au démon Georges, ou Bardamu qui veut éviter Robinson comme il voudrait oublier ses instincts, les deux cas de figures sont des symboles de conflits intérieurs. En effet, prôner la vertu comme seule valeur valable à la manière des cyniques antiques est un engagement, et la renverser comme le font les hommes mauvais est toujours une tentation.

La fête foraine est une mise en scène de l'opposition jour/nuit. Bardamu, Robinson, Sophie et Madelon profitent de cette fête pour se retrouver dans les lumières artificielles, au beau milieu de la nuit. Cette vision contrastée renforce avec ironie la distance qui sépare les images

⁹⁴⁸ « [... ich fragte einmal einen Pfarrer nach dem Bösen in der Welt, worin es seinen Grund hat. Er sagte, im Mangel an Glauben. Ich habe nie so gelacht. Woran sollen sie denn glauben ? », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 601-602, traduction p. 572-573.

⁹⁴⁹ « Hier ist – schlechter Sinn, böser Sinn. Ein gefräßiges Tier, das ist der neue Schöpfer. Und uns, unsere Schwäche, unsere Schande braucht er. Er ist ein Schakal, er liebt es, Halbtote, Kranke und Leiche zu fressen », *Ibid.*, p. 602, traduction p. 573.

⁹⁵⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà le bien et mal*, traduit de l'allemand par Patrick Wotling, Paris : Flammarion, G.F., 2000., p. 77.

de joie des fêtards et la tension qui existe entre Madelon et les deux hommes. Cette scène rappelle aussi l'épisode de la fête et du Stand du « Tir des nations » où Bardamu était devenu fou parce qu'il lui rappelait trop la guerre : « *parmi tous les stands, je l'ai bien reconnu tout de suite en passant le « Tir des Nations », un souvenir, j'en ai bien remarqué aux autres. Voilà quinze ans – que je me suis dit, rien que pour moi.* »⁹⁵¹. L'ombre de la mort est le dénominateur commun des ces deux scènes en tiroir : la fête foraine rappelant le tir des Nations, qui elle-même rappelait le traumatisme de la guerre.

Le fleuve de la Seine, en arrière-plan de l'enterrement de Robinson, évoque l'idée du passage des morts vers l'autre monde. Le voyage s'arrête à la mort de Robinson : « *mon trimballage à moi, il était fini. A d'autres !... Le monde était refermé ! Au bout qu'on était arrivés nous autres !...* »⁹⁵².

Si le double met en lumière le choix de posture de Conrad et Bardamu, les scènes finales sont l'aboutissement de ce questionnement : Bardamu tiraillé par l'instinct de mort et la fuite comme réaction, et Conrad combattant le cynisme radical de Georges.

Pierre-Yves Boissau commente cette notion de « trimballage » :

on « *trimballe* » un objet : ici, Ferdinand se trimballe lui-même de la guerre à l'Afrique, de la colonie africaine à l'entreprise fordienne, de l'Amérique à la banlieue parisienne [...] Que dire de ce parcours si ce n'est que chacune des étapes mène à un échec, à l'expulsion ou à la fuite du personnage, ballotté d'une facette à l'autre du capitalisme occidental de l'entre-deux-guerres ? Que l'être a du mal à se supporter, et se traite en objet ? Et s'enlise peu à peu, renonce au mouvement, à la vie ?⁹⁵³

Si Robinson est arrivé au terme de sa vie réelle : « *j'avais même pas été aussi loin que Robinson moi dans la vie !... J'en avais pas acquis moi une seule idée bien solide comme celle qu'il avait eue pour se faire déroutier. ... un héros juteux.* »⁹⁵⁴, le « trimballage » de Bardamu au bout de la nuit l'a mené jusqu'au spectacle de sa mort symbolique « *Le « bout » du voyage en renvoie pas à son sens, mais à son terme, come le dit l'expression « être à bout » qui révèle l'état de Ferdinand.* »⁹⁵⁵.

Le dernier grand voyage de Robinson se passera donc inévitablement la nuit, mettant en scène le sémantisme de la mort. De retour de la morgue, Bardamu concentre son attention sur le paysage. Le canal traduit encore l'idée d'un passage : « *le zinc du canal ouvrait juste avant*

⁹⁵¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 480.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 500.

⁹⁵³ Pierre-Yves BOISSAU, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁵⁴ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 500-501.

⁹⁵⁵ Pierre-Yves BOISSAU, *op. cit.*, p. 60.

le petit jour à cause des bateliers. L'écluse commence à pivoter lentement sur la fin de la nuit. Et puis c'est tout le paysage qui se ranime et se met à travailler. Les berges se séparent du fleuve tout doucement, elles se lèvent, se relèvent des deux côtés de l'eau. Le boulot émerge de l'ombre. »⁹⁵⁶. L'auteur insiste sur le passage, la frontière entre le jour et la nuit. « ils se mettent du jour plein la figure pour commencer en passant devant l'aurore. ... le reste est encore de la nuit. »⁹⁵⁷. Le fleuve, et les écluses, les ponts, le jour naissant sont des symboles, des images qui concordent à dire que le monde, les hommes, lui-même passent de l'autre côté, d'un état à un autre.

Bardamu cède à la posture du cynisme dans son acception moderne du terme car il va jusqu'au bout de son voyage, jusqu'à ne plus avoir de désir et jusqu'à contempler la mort de son double Robinson. L'amoralité absolue de Bardamu à contempler, par instinct de mort, celle de son compagnon de route Robinson, ne réside pas dans un passage à l'acte, mais dans l'acceptation passive de l'évènement, comme s'il était attendu, désiré. Bardamu, et le cynique moderne n'est pas nécessairement celui qui accomplit l'acte barbare et inhumain, mais aussi celui qui le cautionne sans le questionner en terme d'acte immoral, qui se poste dans le renoncement à la justice. Et le cynisme moderne s'oppose diamétralement au cynisme antique, car ce dernier n'est en aucun cas un renoncement.

Dans le couple Conrad/Georges, Conrad au contraire « sort de sa tombe »⁹⁵⁸ de manière symbolique, renaît pour mettre à mort son double cynique. Une profusion baroque de citations (l'affaire Calas, la chute de la Bastille, Héraclès, les douze travaux d'Hercule) viennent soutenir l'allégorie de la chute du pouvoir satanique et son remplacement par la justice : « Quand la mort de Georges lui fut annoncée – un vœu que Georges avait formulé dans son testament –, le Babylonien ne bougea pas. Il était donc seul maintenant, le dernier survivant du ciel si ancien et si lointain de Babylone. »⁹⁵⁹. Il ne s'agit pas de la justice bâtie par l'homme civilisé, mais la justice en tant que valeur innée contenue en tout homme pour Döblin.

Le renoncement de Céline, malgré sa pleine conscience de l'ampleur du mal, est un aspect de sa pensée qui a dérangé.

⁹⁵⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 503.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 504.

⁹⁵⁸ « [...] steigt aus dem Grab hervor », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 604, traduction p. 575.

⁹⁵⁹ « Wie Konrad der Tod Georgs gemeldet wurde – testamentarischer Wunsch Georgs –, bewegte sich der Babylonier nicht. Er war also jetzt allein, der Letzte aus dem fernen uralten Himmel Babylon », *Ibid.*, p. 650, traduction p. 618.

4.3.2.4. De la dénonciation à la sérénité d'esprit

Pour reprendre Jankélévitch dans *l'Ironie* (1936) : « *Le mal est, comme le vice même, l'impasse* »⁹⁶⁰.

Ainsi que le démontrent les deux épilogues, le mal est une impasse, que ce soit le mal auquel s'adonne une humanité en déroute, ou le mal auquel aspire l'homme pour riposter. Combattre le mal est un acte stérile semble nous dire Céline. La riposte de Bardamu au mal moral qui l'envahit et auquel il a été spectateur, acteur, victime, est vaine, et il le sait. Cette posture cynique lui permet d'accueillir son instinct de mort qui ne semble se calmer qu'avec le spectacle de la mort de Robinson. La mort du double signifie symboliquement qu'avec lui, c'est déjà Bardamu qui meurt. D'ailleurs la mort est une véritable révélation pour Bardamu : « *j'avais comme vieilli d'un coup. ...je m'en foutais... On a beau dire et prétendre, le monde nous quitte bien avant qu'on s'en aille pour de bon* »⁹⁶¹.

Bardamu avait annoncé dès le début du roman :

la grande défaite en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra tout raconter sans changer un mot ; de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes ...⁹⁶².

C'est en ce sens que Bardamu apprend de son voyage, le dégoût de l'homme que son âme a forgé tout au long de ces années était déjà inébranlable au premier jour de guerre. C'est dans cette absence d'espoir et de questionnement, ce renoncement et dans cette hantise que réside la distance entre le protagoniste et l'Humanité. Son isolement est une posture de dégoût de l'homme, et à commencer par le dégoût de lui-même, comme si le voyage avait été une simple et continuelle pulsion de survie, un élan de vitalité provoqué par la volonté de ne pas mourir tant qu'il n'en est pas encore temps.

Il faut donc bien se résigner à accepter l'espèce humaine dans ses aspects les plus dérangeants, mais ne jamais se résigner à ne plus en parler. Si Bardamu s'était soumis, il ne serait pas parti à l'autre bout du monde, croyant encore que la gloire pouvait lui être donnée par quelques blancs colonisateurs, que la richesse pouvait lui être donnée par les fruits de l'exploitation capitaliste. Son voyage au bout de la nuit est le récit d'un homme qui ne se

⁹⁶⁰ Vladimir JANKELEVITCH, *L'ironie*, Paris : Flammarion, 1964., p. 97.

⁹⁶¹ Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, ed. cit., p. 458.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 25.

résigne pas au monde tel qu'il est, et profondément touché par les désillusions chroniques il ne peut qu'écrire le monde et son voyage.

Les *Entretiens avec le Professeur Y* rendent compte de la verve accusatrice, mais sans doute plus que cela, jamais blasé de dire son ressentiment.

En ayant découvert le passé effacé, la critique des auteurs de la modernité et de son enrayement met en évidence le véritable discours sur l'homme : l'homme en dévastant son passé a dévasté le futur. Si pour Montaigne : « *Philosopher, c'est apprendre à mourir* », en réalité Céline nous dit « *Voyager, c'est apprendre à mourir* ».

Döblin montre qu'il y a une alternative, et que le *Zynismus* n'est pas une issue obligatoire. Il existe une posture autre possible, une autre façon de considérer l'existence et l'humain : le *Kynismus*.



Figure 11 Illustration répondant en symétrie au Prologue au ciel. Conrad remonte les escaliers. Sa sérénité d'esprit est illustrée par les petits soleils qui l'attendent, contrastant avec la fin sombre de Georges.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, *op. cit.*, p. 527).

En définitive, plusieurs degrés dans le cynisme existeraient, pourrait-on dire que le cynisme chez Döblin s'achève là où commence celui de Céline.

Dans cette optique, Bardamu a ainsi adopté une posture de vérification systématique de ce qu'il savait déjà : l'homme n'est pas capable de se comporter moralement, tandis que Conrad qui incarnait dans son existence divine l'être le plus immoral qui soit, acquiert une confiance et même une reconnaissance en la justice, celle-là même qui l'a jugé et puni.

Dès lors que Bardamu identifie l'humanité comme inhumaine : à la guerre la morale militaire invite à tuer l'ennemi sans états d'âme, dans les colonies la morale impérialiste propose de voler son prochain, en Amérique la morale capitaliste est fière d'exploiter l'homme par l'homme. La posture de Bardamu devient définitivement cynique, dès lors qu'il atténue la portée morale du crime individuel (celui de la Henrouille, celui de Robinson) par rapport à celle du crime de masse que sont la guerre et la colonisation. En ce sens son *inauthenticité* confine au cynisme.

Conrad, en revanche subit son immoralité de dieu tyran dont les génocides sont l'œuvre, et subit l'angoisse existentielle des hommes enchaînés à la tyrannie des dieux. En tant qu'homme, il a appris la liberté comme valeur maîtresse, cette même valeur que les cyniques grecs tentaient d'atteindre par la purgation des désirs et des peurs : « *De tout son être, le Cynique s'applique d'abord à mordre violemment dans cette masse d'hypocrisies et de faussetés. Il dénonce dans pitié la domination du plaisir qui s'infiltré par toutes les issues comme un virus implacable : s'y soumettre jusqu'à voir en lui le bien suprême, c'est se rendre le plus malheureux des hommes.* »⁹⁶³.

⁹⁶³ Catherine GOULET-CAZÉ, *op.cit.*, p. 34-35.



Figure 12 Dernière illustration du livre, symbolisant la survivance des enseignements reçus par Conrad.

(Paul URBAN, *Babylonische Wanderung*, *op. cit.*, p. 666).

Conclusion

Dans *Voyage au bout de la nuit* et *Babylonische Wanderung*, le recours au cynisme comme posture s'est enraciné dans la crise de l'humanisme.

Une prière humaniste envahit Conrad au seuil de sa mort, animé d'une certaine plénitude :

une grande pensée gouverne ce monde et passe au crible tout ce qui arrive. La justice est encore ce qui arrive ici de plus modeste. L'amitié, l'amour, le désir, le savoir innervent le monde et ne cessent de dissoudre la froide hivernale et roide, dans laquelle la force entend tout rejeter. Ils rabaisent ce qui est haut et élèvent ce qui est en bas. Heureux nous tous, qui sommes petits et faibles, qui sommes devenus si pauvres, à vrai dire, si riches, nous sommes sous bonne garde. Malheurs aux durs, aux puissants, aux aveugles, leur chemin n'aura de fin que lorsqu'ils auront expié et se seront adoucis. Mais rien de plus beau, de plus grand ne leur sera imparti que l'expiation. Non seulement ils seront acquittés et délivrés, ils seront, sous quelque vêtement que ce soit, des rois et des architectes⁹⁶⁴.

Sur quelques centaines de pages, Döblin a bâti le royaume d'un dieu tyran repentant, succombant aux plus cruelles errances de la condition humaine, aux plus grandes injustices, et qui s'est mis, dans la souffrance, à croire en l'humain. Döblin a dépouillé un dieu de ses oripeaux pour en faire un homme qui croit en l'homme, et ne croit plus en les dieux. Quelques années plus tard, alors que la seconde guerre aura achevée de ternir sa vision d'une Europe sans avenir, et sans promesse, Döblin déclarera : « *Dieu est personne [...] voilà le premier éclaircissement qui me fut donné sur mon chemin.* »⁹⁶⁵, mais ce n'est pas pour autant que la quête du bonheur et de la liberté est vaine.

Céline a déclaré avoir eu pour projet en écrivant *Voyage au bout de la nuit* de tenir ce propos :

Qu'importe mon livre ? [*Voyage au bout de la nuit*] Ce n'est pas de la littérature. Alors ? C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente. La misère humaine me bouleverse, qu'elle soit physique ou morale. Elle a toujours existé, d'accord ; mais dans le temps on l'offrait à un dieu, n'importe lequel. Aujourd'hui, dans le monde, il y a des millions de miséreux, et leur détresse

⁹⁶⁴ « Eine große Führung durchzieht diese Welt und sichtet alles, was geschieht. Gerechtigkeit ist noch das Geringste, was hier geschieht. Freundschaft, Liebe, Sehnsucht, Wissen durchziehen die Welt und müssen unaufhörlich die Erstarrung und den kalten, winterlichen Tod lösen, in den die Gewalt alles werfen will. Sie schütten, was oben ist, nach unten und leben, was unten ist, nach oben. Wohl uns allen, daß wir ganz klein und schwach, so arme, nein reiche Menschen geworden sind, wir sind gut auf bewahrt. Wehe den Harten, Gewaltigen, Blinden, ihr Weg wird nicht zu Ende sein, bis sie ganz gebüßt haben und erweicht sind. Aber nichts Schöneres, Größeres kann ihnen zuteil werden als die Buße. Sie werden nicht nur freigesprochen und gelöst, sie werden, in welchem Kleid auch immer, zu Königen und Baumeistern », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 665-666, traduction p. 635.

⁹⁶⁵ Alfred DÖBLIN, *Voyage et Destin*, ed. cit., p. 412.

ne va plus nulle part. Notre époque, d'ailleurs, est une époque de misère sans art, c'est pitoyable. L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C'est ça, mon livre⁹⁶⁶.

Ces deux voyages sont allés au bout de l'humanité, dans son dépouillement et son intimité les plus absolus, et de ces périples si Bardamu conclut son récit sur la vision d'une ultime galère, tandis que Conrad s'endort, tandis qu'il « *faisait des rêves heureux, il volait autour de gens, nombreux, connus et inconnus, avec lesquels il conversait paisiblement, il volait autour des fleurs, rencontrait l'arbre qu'il aimait tant* »⁹⁶⁷.

⁹⁶⁶ Louis-Ferdinand CELINE avec Pierre-Jean LAUNAY, Interview *Paris-Soir*, 10 novembre 1932. <http://louisferdinandceline.free.fr/art/art1.htm>

⁹⁶⁷ « träumte selig, flog um viele Menschen, bekannte und unbekante, mit denen er sprach, friedlich, er flog um Blumen, traf den Baum, der er so liebte. », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 636, traduction p. 636.

Conclusion générale

En faisant appel à la dimension expérimentale et exploratoire par le biais d'une certaine pratique du voyage, Céline et Döblin ont renvoyé de nombreuses interrogations, et ont mis en lumière des aspects de l'existence que nous avons voulu évoquer. Leur vision de l'homme est habitée, pour l'un comme pour l'autre, par un arrière-plan extrêmement riche.

Nous avons tenté de suivre l'exploration du monde de ces deux auteurs, et voulu rendre compte de leur démarche, soulevant de nombreuses problématiques complexes, telles que les thématiques de la ville, du mouvement, de l'amour, de la haine, de l'angoisse, de la mort, mais aussi de la nature de l'homme, de la civilisation, du rapport de l'homme à son corps, à son inconscient, à son imaginaire, à son Histoire et surtout une des interrogations les plus difficiles qui soit : le réel.

Dans le cadre de nos recherches, nous avons étudié l'articulation du discours et de la question posée par Céline et Döblin par le biais du roman : qu'est ce qu'être un homme ?

L'époque de l'entre-deux-guerres a été favorable à l'éclosion de ce questionnement : des idéologies au discours scientifique, l'homme a été au centre de tous les changements.

Céline et Döblin ont exploré la place de l'homme dans le monde face au tragique de l'existence par le moyen du voyage.

Une crise de la littérature s'est fait l'écho du désenchantement qu'a connu le monde au lendemain de la guerre : le monde se dit autrement et les voyages de découverte connaissent une profonde mutation. Céline et Döblin sont deux auteurs qui se sont profondément interrogés sur la nature de leur temps, des hommes de leur époque et sur la manière d'écrire la réalité dont ils étaient témoins.

Dans cette perspective, Céline et Döblin ont traduit par différents jeux romanesques, et libertés prises avec les conventions esthétiques, leur intuition d'une crise humaniste et ont étroitement uni crise du roman et crise de l'humanisme. Dans un temps charnière d'expérimentation de la forme et des normes romanesques, les deux romanciers ont déplacé l'état de crise de l'humanisme sur celle du roman.

Tout d'abord nous avons mis en évidence que les jeux et les accros dans les conventions romanesques permettent de poser les jalons d'une interrogation du réel. Céline et Döblin, par

une représentation du monde qui relèverait d'un reliquat de réalisme et par l'invention narrative du personnage divin, le burlesque, ou encore la non-cohérence chez Céline ou le fantastique, imprègnent leur texte d'un sentiment de tragique existentiel : un tragique moderne qui pose une question sur la façon d'être un homme. Céline met le réalisme à distance pour resserrer son propos sur la condition d'existence des hommes.

D'emblée, Céline et Döblin ne se tiennent pas aux contingences imposées par l'illusion de représentation : le réel ne se circonscrit pas, il est bien plus complexe. Céline et Döblin ont ouvert les frontières du réel à une surréalité chez Céline, et *Überrealität* chez Döblin. Cette sphère permet de définir tout ce que la représentation classique du réel ne peut contenir : le tragique bien réel de la condition humaine qui ne peut s'écrire sans l'imaginaire, sans le fantastique, sans l'inconscient.

Cette interrogation du réel, poussant plus avant notre investigation des libertés prises avec la facture classique du roman, révèle le discours célinien et döblinien sur la nature des hommes. Là où leur roman promettait le voyage, l'exotisme, les attentes se muaient à chaque fois en une représentation parodique de la nature de l'homme. Nous avons vu comment Céline et Döblin, par l'utilisation respective de l'ironie et de la tonalité burlesque ont soutenu un point de vue désabusé sur l'homme à l'état de nature et au cœur de son Histoire.

Les lieux des origines de l'homme, qu'il s'agisse du berceau africain cité avec ironie par Céline ou encore les terres de la Mésopotamie chrétienne décrites par Döblin, sont déboutés par les tonalités burlesques et renvoient à l'homme une impossible prise en charge de son Histoire. Pour Céline, l'homme doit composer avec sa nature mauvaise et violente, tandis que pour Döblin l'homme ne se résout jamais à tirer des leçons de son Histoire.

Si l'homme compose avec une nature imparfaite, il découvre une nouvelle façon de s'envisager par le biais du discours caractéristique des années d'entre-deux-guerres dominé par la volonté d'expérimentation, sur le plan psychanalytique, médical, idéologique et même politique. Nous avons observé que Céline et Döblin ont été profondément touché par cette notion qui organise le monde sur différents plans : que ce soit au niveau des modèles de société comme le modèle colonial, le modèle soviétique, mais aussi au niveau d'un discours scientifique qui organise une nouvelle conception du corps.

Les deux hommes de sciences ont statué sur le discours expérimental pour explorer la sphère surréelle et délimiter le champ tragique du réel de la condition humaine. L'écriture du

corps renvoie à la réalité de la soumission de l'homme aux contingences de son propre corps. De leur écriture émane une stylistique qui soutient un discours philosophique : leur écriture de la mouvance traduit une posture de résistance au délitement que promettent la mort et l'immobilité chez Céline, et de résistance à l'ignorance chez Döblin. De l'écriture du voyage au voyage de l'écriture, Céline et Döblin ont instillé dans les interstices du réel du tragique de l'existence une recommandation, ou plutôt la possibilité d'une posture.

Face au large spectre des monstruosité de l'existence, demeure la proposition d'une posture cynique pour rester debout face au monde, face à l'homme, face à l'autre et face à soi, pour résister au mal qui ronge le monde et se meut en crise de l'humanisme.

Pour Céline, le voyage n'est sûrement pas une manière de s'évader de son quotidien : la même frénésie, le même glissement, sans cesse, de la réalité qui revient sans qu'on arrive jamais à s'en dépêtrer : « *La guerre, l'Afrique, l'Amérique, les coulisses d'un cinéma, le quartier, la banlieue, la médecine, tout y passe dans ces 600 pages, charrié par un fleuve de frénésie. Un livre pathétique, souvent révoltant, plus vrai que la vie.* »⁹⁶⁸.

Dans notre dernière partie, nous avons identifié le cynisme comme posture de résistance, en faisant la différence entre la posture du cynique grec antique qui se positionne contre les lois et les conventions et autres artifices de la civilisation (la posture de Conrad, revendiquant la survivance de valeurs naturelles telles que la justice), et le cynisme moderne (plus proche de Georges contre lequel combat Conrad, et Bardamu).

Ecrire pour Döblin, c'est explorer sur le mode de la fiction des solutions aux problèmes que lui pose et que pose à l'homme le grand remue-ménage d'une Histoire particulièrement dramatique. Döblin use à fond des possibilités offertes par la fiction : être un laboratoire d'expériences affranchies des contraintes qui pèsent sur les pratiques réelles⁹⁶⁹.

Les définitions du cynisme varient de Céline à Döblin. Pour Döblin serait-ce cette façon de pleurer d'un œil et de rire de l'autre face à la déchéance des Dieux et des hommes, cette façon de mélanger rires et larmes ? « *Notre livre est dédié aux dieux déchus ou en train de déchoir, aux peuples déchus ou en train de déchoir, aux hommes déchus ou en train de déchoir ! Un*

⁹⁶⁸ *Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, Les cahiers de la NRF, Cahier n°1, textes réunis et présentés par Jean-Pierre DAUPHIN et Henri GODARD, Paris : Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 1993., p. 30. In Interview avec Merry Bromberger (*L'Intransigeant*).

⁹⁶⁹ Michel VANOOSTHUYSE, « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », *ed. cit.*

de nos yeux rit, l'autre pleure »⁹⁷⁰ : car la fin, la mort, la déchéance est une douleur mais en même temps la seule justice absolue.

La grande différence entre la posture de Céline et celle de Döblin se trouve dans la distance que met le protagoniste entre lui-même et l'humanité. Bardamu est cynique au sens moderne puisqu'il intègre et piétine comme seule réalité tangible celle du corps souffrant, mourant, dégoulinant d'angoisses. Tandis que Conrad cherche à ne pas figer son regard sur cette image de « bout de la nuit », et ce n'est sans doute pas tant le cynisme de Céline que Döblin lui reproche dans sa double accusation que son nihilisme. Walter Benjamin l'accuse de son manque de proposition, pour lui, l'auteur « *échoue à mettre en lumière les forces qui modèlent l'existence de ces exclus ; il parvient encore moins à montrer où pourrait s'amorcer une réaction* »⁹⁷¹.

Le parcours personnel de Döblin constitue un éclairage pertinent de cette prise de position. Si au lendemain de l'incendie du Reichstag, il a eu le pressentiment qui a inspiré son roman. Nous ne pouvons que saluer sa clairvoyance à reconnaître dans les traits d'Hitler ceux d'un véritable monstre qui allait changer à jamais la valeur de l'existence humaine. La conversion de Döblin au catholicisme à cette époque est l'aveu de son souhait profond de croire en l'homme dans un « malgré tout » qui régit désormais l'existence.

Nous souhaitons, par notre travail de recherche, avoir mis en lumière comment Céline et Döblin ont questionné l'homme par la mise en crise du réel, et consécutivement la crise de l'humanisme à travers la crise du roman. Céline et Döblin ont pointé la crise de l'humanisme, car le réel de l'homme avait changé au point de se retrouver indescriptible au lendemain de la guerre.

Babylonische Wanderung et *Voyage au bout de la nuit* ont accompagné, par le voyage, le cheminement inédit de leur personnage jusque dans les profondeurs de l'homme. Ils ont non seulement contesté le modèle romanesque et la représentation du réel, mais ont aussi bouleversé le personnage. Ces deux œuvres si différentes ont eu pour trait commun l'écriture du voyage métaphysique d'une existence en train de se construire.

⁹⁷⁰ « Den sinkenden versunkenen Göttern, den sinkenden versunkenen Völkern, den sinkenden versunkenen Menschen ist unser Buch gewidmet! Eines unsere Augen lacht, eines weint », Alfred DÖBLIN, *Babylonische Wanderung*, ed. cit., p. 268, traduction p. 270.

⁹⁷¹ Walter BENJAMIN, *Œuvres. Tome II*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, & Pierre Rusch, Paris : Gallimard, Folio essais, 2000., p. 388.

Leur positionnement renvoient aux premières intuitions existentialistes, selon lesquelles la connaissance ne peut être acquise que par l'expérience du vécu, puisque l'homme entre dans la vie sans buts et apprend de lui-même par le moyen de l'existence, il est donc seul maître de son destin. L'existentialisme prend sa source, notamment dans *Etre et Temps* de Heidegger et sera relayé après la guerre par Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir. Cette pensée émerge dans cette période d'entre-deux-guerres, favorisée par le pressentiment que l'homme avait changé au point de faire et de laisser faire des choses terrifiantes.

Ainsi en réaction à la tentative de l'aliénation de l'homme, Céline et Döblin ont ouvert la voie au questionnement de la survivance d'une humanité sombre et désespérée, et avec elle la place d'un personnage se vivant impuissant et inédit par son étrangeté au monde, déclinant ce statut sur toutes les modalités. Nul doute qu'ils ont témoigné et posé les bases d'une nouvelle façon d'interroger les profondeurs de la condition humaine, et qu'il serait intéressant de poursuivre ce travail sur l'influence de leurs écrits chez les écrivains d'après-guerre. Contemporains de Lucian Freud et Francis Bacon, donc les portraits torturés figurent les profondeurs ténébreuses de la condition humaine, le roman dès lors figure le cheminement métaphysique en forme de personnage devenant par force individualiste (dans la poursuite d'une pensée célinienne, le personnage de Meursault dans *L'Étranger* (1942) de Camus pourrait être envisagé) ; ou par résistance se faisant, dans l'exil, le représentant d'une lutte désespérée pour la liberté (avec Döblin, Brecht, Bloch). Céline et Döblin, dans leur démarche, n'ont pas seulement pressenti la chute d'un monde et l'embrasement imminent de l'Europe, mais la quête d'une posture, à tâtons, pour se réfugier et échapper à l'ensevelissement. C'est vers l'étude de cette posture dans sa forme postérieure, possible ou non, que nous souhaiterions désormais orienter notre recherche.

Bibliographie

1. CORPUS PRINCIPAL

CELINE, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, (1932). Paris : Gallimard, Folio, 1994.

DÖBLIN, Alfred; URBAN, Paul. *Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, (1934). München : Deutscher Taschenbuch Verlag, Dtv, 1997.

---. *Voyage babylonien*. Michel Vanoosthuyse (trad.), *Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall*, (1934). Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 2007.

2. ŒUVRES DE CELINE

CELINE, Louis-Ferdinand. *À l'agité du bocal: suivi d'autres textes*, (1948). Paris : L'Herne, Confidences, 1995.

---. *Bagatelles pour un massacre*, (1937). Paris : Denoël, 1937.

---. *D'un château l'autre*, (1957). Paris : Gallimard, Folio, 1973.

---. *Entretiens avec le professeur Y*, (1955). Paris : Gallimard, 1995.

---. *Féerie pour une autre fois*, (1952). Paris : Gallimard, Folio, 1977.

---. *L'Ecole des cadavres*, (1938). Paris : Denoël, 1938.

---. *L'Eglise : Comédie en cinq actes*, (1933). Paris : Gallimard, 1982.

---. *Lettres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

---. *Lettres à la NRF : choix 1931-1961*. Paris : Gallimard, Folio, 2011.

---. *Mea Culpa* (1936), In *Oeuvres de Louis-Ferdinand Céline* (pp. 336-347). Paris : Andre Balland, 1967.

---. *Mort à crédit*, (1936). Paris : Gallimard, 1952.

---. *Nord*, (1960). Paris : Gallimard, Folio, 1976.

---. *Rigodon : roman*, (1969). Paris : Gallimard, 1992.

---. *Semmelweis*, (1924). Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1999.

3. ŒUVRES DE DÖBLIN

Romans et nouvelles

DÖBLIN, Alfred. *Berge, Meere und Giganten*, (1924). München : Deutscher Taschenbuch, Dtv, 2006.

---. *Berlin Alexanderplatz : Histoire de Franz Biberkopf*, Olivier Le Lay (trad.), *Berlin Alexanderplatz : Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, (1929). Paris : Gallimard, Du monde entier, 2009.

---. *L'Assassinat d'une renoncule et autres récits*. Philippe Ivernel (trad.), *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählung*, (1913). Marseille : Rivages, Rivages poche, 1990.

---. *L'Empoisonnement*. Yasmin Hoffmann & Maryvonne Litaize (trad.), *Die beiden Freudinnen und Ihr Giftmord*, (1924). Arles ; Montréal : Actes Sud, Babel, 2005.

---. *Le Rideau noir : roman des mots et des hasards*. Huguette et René Radrizzani (trad.), *Der schwarze Vorhang : Roman von den Worten und Zufällen*, (1919). Tours : Farrago, SH Paris, 1999.

---. *Le Tigre bleu*. Jean Ruby (trad.), *Der blaue Tiger*, (1938). Paris : Le Livre de poche, Biblio, 1989.

---. *Les Trois Bonds de Wang-Lun*. E. P. Isler (trad.), *Die drei Sprünge des Wang-Lun : Chinesischer Roman*, (1915). Marseille : Agone, 2011.

---. *Manas Epische Dichtung*, (1927). Olten ; Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, Ausgewählte Werke in Einzelbänden, 1963.

---. *Novembre 1918, T.1 : Bourgeois & soldats*. Maryvonne Litaize & Yasmin Hoffmann (trad.), *November 1918 : Bürger und Soldaten*, (1939). Marseille : Agone, 2009.

---. *Novembre 1918, T.2 : Peuple trahi*. Maryvonne Litaize & Yasmin Hoffmann (trad.), *November 1918 : Verratenes Volk*, (1939). Marseille : Agone, 2009.

---. *Novembre 1918, T.3 : Retour du front*. Maryvonne Litaize & Yasmin Hoffmann (trad.), *November 1918 : Heimkehr der Fronttruppen*, (1949). Marseille : Agone, 2009.

---. *Novembre 1918, T.4 : Karl & Rosa*. Yasmin Hoffmann & Maryvonne Litaize (trad.), *November 1918 : Karl und Rosa*, (1950). Marseille : Agone, 2008.

---. *Pas de pardon*. Marianne Charrière (trad.), *Pardon wird nicht gegeben*, (1935). Nîmes : J. Chambon, Métro, 1990.

---. *Reise in Polen*, (1926). München : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2006.

---. *Voyage en Pologne*. Nicole Casanova (trad.), *Reise in Polen*, (1926). Paris : Flammarion, 2011.

---. *Voyage et destin : récit et confession*. Pierre Gallissaires (trad.), *Schicksalsreise : Bericht und Bekenntnis*, (1949). Monaco : Le Rocher, Anatolia, 2002.

Ecrits théoriques et correspondance

DÖBLIN Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Olten Freiburg im Breisgau : Walter Muschg, 1963.

---. *Briefe*. Olten Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, Ausgewählte Werke in Einzelbänden, 1970.

---. *Der Bau des epischen Werks*. (1929). Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag GmbH, 2013.

---. *Der deutsche Maskenball von Linke Poot*, (1921). *Wissen und Verändern!*, (1931). Olten Freiburg im Breisgau : Heinz Graber, DTV, 1972.

4. OUVRAGES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE D'ALFRED DÖBLIN

ALEXANDRE, Philippe ; CRESSANGES Jeanne ; DURAND Michel. *Döblin père et fils : l'expérience créatrice*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2009.

DOLLINGER, Roland ; KÖPKE Wulf ; TEWARSON, Heidi Thomann. *A companion to the works of Alfred Döblin*. Rochester (NY) Camden House ; Woodbridge : Boydell & Brewer, Studies in German literature, linguistics and culture, 2004.

GOURIOU, Catherine. *Du fatum au divin : le mythe dans l'œuvre d'Alfred Döblin (1935 - 1957)*. Bern ; Berlin ; Bruxelles : Peter Lang, Contacts, Série 3, Etudes et documents, 2012.

Internationales Alfred Döblin-Kolloquium. *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Emmendingen 2007 : « Tatsachenphantasie » : Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*. Éd. par Sabina Becker & Robert Krause. Bern ; Berlin ; Bruxelles : Peter Lang, 2008. Jahrbuch für internationale Germanistik.

Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Mainz 2005 : Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation*. Éd. par Yvonne Wolf. Bern ; Berlin ; Bruxelles: Peter Lang, 2007. Jahrbuch für internationale Germanistik.

Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003 : Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-1957, Biographie und Werk. Éd. par Christine Maillard & Monique Mombert. Bern ; Berlin ; Bruxelles: Peter Lang, 2006. Jahrbuch für internationale Germanistik.

KESTEN, Hermann. "Alfred Döblin, Babylonische Wanderung oder Hochmut kommt vor dem Fall", In: *Die Sammlung*, 1 1933/34, pp. 661 et suivantes.

---. « Esquisse pour un portrait de Döblin », [en ligne], <http://www.alfred-doblin.com/portrait/esquisse-pour-un-portrait-de-doblin/>

KÖPKE, Wulf. *The critical reception of Alfred Döblin's major novels*. Rochester (N-Y) ; Woodbridge : Camden House, Studies in German literature, linguistics, and culture, literary criticism in perspective, 2003.

MAZELLIER-GRÜNBECK, Catherine. *Le théâtre expressionniste et le sacré : Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Barlach*. Bern ; Berlin ; Paris : Peter Lang, Contacts. Série 1, Theatrica, 1994.

MEYER Daniel. « Mort et Utopie dans *Berge Meere und Giganten* et *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin » In *Berlin Alexanderplatz d'Alfred Döblin; Un roman dans une oeuvre, une oeuvre dans son temps*. Sous la direction de Frédéric Teinturier. Paris : L'Harmattan, De l'allemand, 2011.

O'NEILL, Patrick. *Alfred Döblin's Babylonische Wandrung: a study*. Bern : Herbert Lang, Canadian studies in German language and literature, 1974.

PETIT, Marc. *L'Equation de Kolmogoroff: vie et mort de Wolfgang Doeblin, un génie dans la tourmente nazie*. Paris: Ramsay, 2003.

VANOOSHUYSE, Michel. « Orient, voyage retour. A propos de *Voyage babylonien*, d'Alfred Döblin », 2012.

---. « Les femmes dans l'œuvre d'Alfred Döblin », [en ligne], Conférence donnée à Epinal en 2009, lors d'une série de manifestations organisées en l'honneur de Alfred et Wolfgang Döblin : <http://www.alfred-doblin.com/hommages-et-critiques/alfred-doblin-femmes-oeuvres/>.

---. *Alfred Döblin : théorie et pratique de l'« œuvre épique »*. Paris : Belin, Voix allemandes, 2005.

---. « Du Döblinisme – Petite introduction à l'œuvre de Döblin », [en ligne], <http://www.alfred-doblin.com/portrait/doblinisme-introduction-o-de-doblin/>.

---. « Une imagination exacte », [en ligne], Discours prononcé par Michel Vanosthuyse lors de la cérémonie pour le 50^{ème} anniversaire de la mort d'Alfred Döblin, dans les salons de l'hôtel de Ville de Paris, le 30 Octobre 2007, <http://www.alfred-doblin.com/hommages-et-critiques/alfred-doblin-imagination/>

5. OUVRAGES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE LOUIS-FERDINAND CELINE

Céline et l'actualité littéraire 1932-1957. Cahier n°1, textes réunis et présentés par Jean-Pierre DAUPHIN et Henri GODARD. Paris : Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 1993.

Louis-Ferdinand Céline : cahier dirigé par Dominique de Roux, Michel Beaujour et Michel Thélia. Paris : L'Herne, 2007.

Société d'études céliniennes. Colloque. *Actes du onzième colloque international Louis-Ferdinand Céline : Amsterdam 5-7 juillet 1996*. Paris : Société d'études céliniennes, 1998.

----- Dalia Alvarez MOLINA : « Viance, le Bardamu espagnol », pp. 7-17.

----- Isabelle BLONDIAUX : « Hystérie et représentations du féminin dans la correspondance de Céline », pp. 41-51.

---. *Classicisme de Céline : actes du douzième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Abbaye d'Ardenne 3-5 juillet 1998*. Paris : Société d'études céliniennes, 1999.

ALMERAS, Philippe. *Céline entre haines et passion*. Paris : Dualpha, Politiquement incorrect, 2002.

---. *Dictionnaire Céline*. Paris : Plon, 2004.

---. *Sur Céline*. Versailles : Édition de Paris, 2008.

BELLOSTA, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction : lecture de « Voyage au bout de la nuit »*. Paris : CNRS éditions, CNRS littérature, 2011.

BOISSAU, Pierre-Yves. *Le picaresque à l'épreuve du sous-sol : Dostoïevski, Céline, Ellison, Grass*. Toulouse : Université Toulouse-le-Mirail, 2004.

BRAMI, Emile. *Céline à rebours : biographie*. Paris : Ecriture, Archipoche, 2003.

CORNILLE, Jean-Louis. *Céline d'un bout à l'autre*. Amsterdam : Rodopi, Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, 1999.

CRESCIUCCI, Alain. *Céline, Voyage au bout de la nuit*. Paris : Klincksieck, Parcours critique, 1993.

---. *Les Territoires céliniens : expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L. F. Céline*. Paris : Klincksieck, Aux amateurs du livre, 1990.

DAMOUR, Annie-Claude et Jean-Pierre. *Louis-Ferdinand Céline : « Voyage au bout de la nuit »*. Paris : Presses universitaires de France, Etudes littéraires, 1985.

DECARIE, David. *Metaphorai : poétique des genres et des figures chez Céline*. Québec : Nota bene, Littératures, 2004.

DE ROUE, Dominique ; BEAUJOUR, Michel ; THELIA, Michel. *L.-F. Céline*. « Les Cahiers de l'Herne ». Paris : Les Editions de l'Herne, 1981.

DERVAL, André. *70 critiques de « Voyage au bout de la nuit »*. Paris : IMEC, Dossier de presse, 1993.

DESTRUEL, Philippe ; THOMASSET Claude. *Louis Ferdinand Céline : L'écriture en conflit*. Paris : Armand Colin, 128, 2005.

GODARD, Henri. *Céline*. Paris : Gallimard, NRF biographies, 2011.

---. *Céline scandale*. Paris : Gallimard, Folio, 1998.

---. *Le roman mode d'emploi*. Paris : Gallimard, Folio, 2006.

---. *Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*. Paris : Gallimard, Foliothèque, 1996.

---. *Poétique de Céline*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985.

---. « Le mythe du voyage » (pp. 39-52), In *Une grande génération : Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*. Paris : Gallimard, 2003.

---. *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Paris : Gallimard, Foliothèque, 1991.

HUCHET, Jean-Charles. « Le voyage au bout de Noireur-sur-la-Lys », [en ligne], *Littérature* 37.1 (1980): 37-52.

LAUNAY, Pierre-Jean. « Interview Paris-Soir. <http://louisferdinandceline.free.fr/art/art1.htm> », [en ligne], *Interview Paris-Soir*. <http://louisferdinandceline.free.fr/art/art1.htm>. Television.

LAVIS, Jean-François. *Une écriture des excès : analyse sociologique de « Voyage au bout de la nuit »*. Montréal : L'univers des discours, 1997.

LEICHTER-FLACK, Frédérique. *La complication de l'existence : essai sur Kafka, Platonov et Céline*. Paris : Classiques Garnier, Perspectives comparatistes, 2010.

MARTIN, Jean-Pierre. *Contre Céline ou D'une gêne persistante à l'égard de la fascination exercée par Louis Destouches sur papier bible : avec quelques propositions de sujets pour le baccalauréat d'une fin de millénaire*. Paris : José Corti, 1997.

MIROUX, Pierre-Marie. *Matière et lumière : la mort dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*. Paris : Société d'études céliniennes, 2006.

MORAND-DEVILLER, Jacqueline. *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*. Paris : Écriture, Céline et cie, 2010.

MUNSCH, Suzanne. *Une lecture de l'espace romanesque célinien*. Pau : 2011. www.theses.fr.

MURAY, Philippe. *Céline*. Paris : Gallimard, Tel, 2001.

NIMIER, Roger. *Journées de lecture*. Paris : Gallimard, 1965.

PAGES, Yves. *Louis-Ferdinand Céline, fictions du politique*. Paris : Gallimard, Tel, 2010.

PINÇONNAT, Crystel ; SERRIER Thomas ; TETTAMANZI Régis. *Echos picaresques dans le roman du XXe siècle : Louis-Ferdinand Céline, « Voyage au bout de la nuit », Ralph Ellison, « Invisible man », Günter Grass, « Le tambour »*. Neuilly : Atlande, Clefs concours. Littérature comparée, 2003.

RACELLE-LATIN, Danièle. *Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline, roman de la subversion et subversion du roman : langue, fiction, écriture*. Éd. par Académie royale de langue et de littérature françaises. Bruxelles : Palais des Académies, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1988.

---. « Lisibilité et idéologie, le cas du texte célinien », [en ligne], *Littérature* 12.4 (1973): 86-92.

RICHARD, Jean-Pierre. *Nausée de Céline*. Lagrasse : Verdier, Verdier poche, 2007.

ROUSSIN, Philippe. *Misère de la littérature, terreur de l'histoire : Céline et la littérature contemporaine*. Paris : Gallimard, NRF Essais, 2005.

ROUX, Dominique de ; PARISIS, Jean-Marc. *La mort de L.-F. Céline*. Paris : La Table ronde, La Petite vermillon, 2007.

STEPHEN, Day Philip. *Le miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline*. Paris : Klincksieck, Bibliothèque du XX^e siècle, 1974.

VERDAGUER, Pierre. *L'univers de la cruauté : une lecture de Céline*. Genève, Paris : Droz, Histoire des idées et critique littéraire, 1988.

ZAGDANSKI, Stéphane. *Céline seul*. Paris : Gallimard, L'Infini, 1993.

6. OUVRAGES CRITIQUES SUR LA QUESTION DE L'ÉCRITURE DU VOYAGE

Critiques et théorie de l'écriture du voyage : exotisme, voyage

ANTOINE, Philippe ; GOMEZ-GERAUD Marie-Christine, *Roman et récit de voyage*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Imago mundi, 2001.

BENSA, Alban. *La fin de l'exotisme : essais d'anthropologie critique*. Toulouse : Anacharsis, Essais, 2006.

BOTTON, Alain de. *L'art du voyage*. Trad. par Jean-Pierre Aoustin. Paris : Mercure de France, Bibliothèque étrangère, 2003.

BUTOR, Michel. « Le Voyage et l'écriture » In *Répertoire IV* (pp. 9-29). Paris : Minuit, 1974.

COGEZ, Gérard. *Les écrivains voyageurs au XX^{ème} siècle*. Paris : Seuil, Points essais Lettres, 2004.

FOURNIE, Pierre ; DE SIVRY, Sophie. *Aventuriers du monde*. Paris : Gallimard, Folio, 2005.

GANNIER, Odile. *La littérature de voyage*. Paris : Ellipses, Thèmes & études, 2001.

GOMEZ-GERAUD, Marie-Christine. *Ecrire le voyage au XVI^e siècle en France*. Paris : Presses universitaires de France, Recto-verso, 2000.

HAMBURSIN, Olivier, *Récits du dernier siècle des voyages : de Victor Segalen à Nicolas Bouvier : [actes du colloque, Château de Mandelieu-La-Napoule, 13-15 juin 2002]*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Imago mundi, 2005.

HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, Folio histoire, 2001.

LEFEBVRE, Hélène, *Le voyage*. Paris : Bordas, Collection thématique, 1985.

MAC ORLAN, Pierre. *La clique du Café Brebis ; suivi de Petit manuel du parfait aventurier*. Paris : Gallimard, 1991.

MAGRI-MOURGUES, Véronique. *Le voyage à pas comptés : pour une poétique du récit de voyage au XIX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, Lettres numériques, 2009.

MARIN, Louis. *Utopiques, jeux d'espaces*. Paris: Minuit, Critique, 1973.

MATHE, Roger. *L'aventure*. Paris : Bordas, Les thèmes littéraires, 1989.

MOURA, Jean-Marc. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris : Presses universitaires de France, Littératures européennes, 1998.

---. *L'Image du tiers monde dans le roman français contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, Ecriture, 1992.

---. *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris : H. Champion, Bibliothèque de littérature générale et comparée, 1998.

---. *Lire l'exotisme*. Paris : Dunod, 1992.

---. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses universitaires de France, Écritures francophones, 1999.

---. et alii. *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris : H. Champion, Champion-varia, 1999.

RAJOTTE, Pierre. *Le récit de voyage au XIX^e siècle : aux frontières du littéraire*. Montréal : Triptyque, 1997.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers : notes*. Paris : Fata Morgana, 1978.

---. *Journal des îles*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, Bibliothèque artistique et littéraire, 1989.

SPEAKE, Jennifer, éd. *Literature of travel and exploration : an encyclopedia*. New York ; London : Fitzroy Dearborn, 2003.

TVERDOTA, György ; Centre interuniversitaire d'études hongroises. *Écrire le voyage*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.

WHITE, Kenneth. *L'esprit nomade*. Paris : Librairie Générale Française, Le livre de poche, biblio essais, 2008.

Écrits divers de voyage : fictions, reportages, récits de voyage politique

ARLT, Roberto. *Un terrible voyage : roman*. Lucien Mercier (trad.), *Viaje terrible : Relato inedito*, (1941). Toulouse : Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 1997.

ASSOULINE, Pierre. *Simenon : biographie*, Paris : Gallimard, Folio, 1996.

BARBUSSE, Henri. *Le feu, Journal d'une escouade*, (1916). Paris : Gallimard, Folioplus classiques, 2006.

BARLEY, Nigel. *Un Anthropologue en déroute*, (1983). Marc Duchamp (trad.), Paris : Payot & Rivages, Voyageurs Payot, 2001.

BOWLES, Paul. *Un Thé au Sahara*. Henri Robillot & Simone Martin-Chauffier (trad.), *The Sheltering Sky*, (1949). Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1989.

BRASILLACH, Robert. *Les sept couleurs*, (1939). Paris : Plon, 1970.

ČAPEK, Karel. *Voyage vers le Nord*. Benoît Meunier (trad.), *Cesta na Sever*, (1936). Paris, Suisse : Editions du sonneur, 2002.

CARPENTIER, Alejo. *Le Partage des eaux*. René L. F. Durand (trad.), *Los pasos perdidos*, (1953). Paris : Gallimard, La Croix du Sud, 1956.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. Rio de Janeiro : Feltrinelli Editore, 2003.

---. *Neuf nuits*. Geneviève Leibrich (trad.), *Nove Noites*, (2002). Paris : Métailié, Bibliothèque brésilienne, 2005.

CASARES, Adolfo Bioy ; BORGES, Jorge Luis. *La Invención de Morel*, (1940). Madrid : Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1989.

CASTRO, José Maria Ferreira de. *A selva*, (1930). Lisboa : Guimarães, Obras completas, 2009.

---. *Forêt vierge*. Blaise Cendrars (trad.), *A selva*, (1930). Paris : Grasset, 1988.

CENDRARS, Blaise ; MANZON, Jean. *Le Brésil : des hommes sont venus*, (1952). Paris : Gallimard, Folio, 2010.

---. *Moravagine... Suivi de « Pro domo », Comment j'ai écrit « Moravagine »...*, (1926). Paris : Bernard Grasset, Le Livre de poche, 1965.

---. *Rhum : l'aventure de Jean Galmot*, (1930). Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1973.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de La Manche.*, Louis Viardot (trad.), *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, (1605, 1615). Paris : Garnier-Flammarion, G.F, 1969.

CHADOURNE, Louis. *Le pot au noir*, (1923). Paris : la Table ronde, La Petite vermillon, 1994.

CHRISTIE, Agatha. *La romancière et l'archéologue : mes aventures au Moyen-Orient*. Jean-Noël Liaut (trad.), *Come, tell me how you live : an archeological memoir*, (1946). Paris : Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2006.

CONRAD, Joseph. *Du Goût des voyages ; suivi de Carnets du Congo*. Claudine Lesage (trad.), *The Romance of Travels*, (1924). Sainte-Marguerite sur Mer : Les Équateurs, 2007.

---. *Heart of darkness*. Catherine Pappo-Mussard (trad.), *Heart of Darkness*, (1899). Paris : Librairie générale française, Les langues modernes. Bilingue Livre de poche, 1993.

---. *Heart of Darkness with The Congo Diary*, (1899). London : Penguin classics, 2000.

---. *Au coeur des ténèbres*. Jean-Jacques Mayoux (trad.), *Heart of Darkness*, (1899). Paris : Flammarion, GF, 1989.

---. *Lord Jim*. Henriette Bordenave (trad.), *Lord Jim*, (1900). Paris : Gallimard, 1982.

---. *Typhon*. Sylvère Monod (trad.), *Typhoon and Other Stories*, (1903). Paris: Gallimard, 1973.

DANTE Alighieri. *La Divine comédie. L'Enfer*. Jacqueline Risset (trad.), *Divina Commedia*, (1472). Paris : Flammarion, 1985.

DAVID-NEEL, Alexandra. *Voyage d'une Parisienne à Lhassa : à pied et en mendiant de la Chine à l'Inde à travers le Thibet*, (1927). Paris : Plon, Presses pocket, 2008.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*, (1719). London : Penguin books, Penguin popular classics, 1994.

---. *Robinson Crusoe*. Petrus Borel (trad.), *Robinson Crusoe*, (1719). Arles : Actes Sud, Babel, 1995.

DE SAINT-PIERRE Bernardin. *Paul et Virginie*, (1787). Paris : Garnier Flammarion, GF, 1992.

DOYLE, Arthur Conan. *Le Monde perdu*. Louis Labat (trad.), *The Lost World*, (1912). Paris : J'ai lu, Science fiction, 2001.

FARRERE, Claude. *Les Civilisés*, (1921). Paris : Flammarion, Collection des chefs-d'œuvre du roman contemporain, 1921.

FAUCONNIER, Henri. *Malaisie*, (1930). Paris : Stock, Delamain et Boutelleau, 1930.

FLÜCKIGER, Jean Carlo ; LEROY, Claude. *Sous le signe de Moravagine*. Caen : Lettres modernes Minard, La Revue des lettres modernes, 2006.

GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. René L. F. Durand (trad.), *Doña Bárbara*, (1929). Paris : Gallimard, L'Imaginaire, 1979.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cent ans de solitude : roman*. Claude Durand & Carmen Durand (trad.), *Cien años de soledad*, (1967). Paris : Seuil, Points, 1995.

GIDE, André. *Retour de l'URSS ; suivi de Retouches à mon « Retour de l'URSS »*, (1936, 1937). Paris : Gallimard, Folio, 2009.

---. *Voyage au Congo ; suivi de Le Retour du Tchad : carnets de route*, (1927). Paris : Gallimard, Idées, 1981.

---. « Dossier de presse Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S. », [en ligne], <http://www.gidiana.net/retouchesURSS.htm>.

---. « Dossier de presse Retour de l'U.R.S.S. », [en ligne], <http://www.gidiana.net/retourURSS.htm>.

GREEN, Julien. *Le Voyageur sur la terre*, (1930). Paris : Plon, Le livre de poche, 1973.

HEMINGWAY, Ernest. *Pour qui sonne le glas*. Denise Van Moppès (trad.), *For Whom the Bell Tolls*, (1940). Paris : Gallimard, Folio, 1976.

HOMERE. *L'Illiade*. Paris : Seuil, 2010.

---. *L'Odyssée*. Paris : Hatier, Hatier poche, 2010.

HUXLEY, Aldous. HUXLEY, Aldous. *Le meilleur des mondes*. Jules Castier (trad.), *Brave new world*, (1932). Paris : Pocket, Presses Pocket, 2011.

---. *Tour du monde d'un sceptique*. Fernande Dauriac (trad.), *Jesting pilate*, (1926). Paris : Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2005.

ISTRATI, Panaït. *Vers l'autre flamme, après seize mois dans l'U.R.S.S.*, (1929). In *Oeuvres T. III*. Linda Lê (trad.), Paris : Phébus, Libretto, 2006.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Voyage sur l'Amazone.*, (1745). Paris : La Découverte, La Découverte-poche. Littérature et voyages, 2004.

LAWRENCE, Thomas Edward. *Les sept piliers de la sagesse*. Julien Deleuze (trad.), *Seven Pillars of Wisdom : a Triumph*, (1922). Paris : Gallimard, Folio, 1992.

LONDRES, Albert. *Dans la Russie des Soviets*, (1920) In *Câbles et reportages*. Paris : Arléa, 1993.

---. *Oeuvres complètes*. Paris : Arléa, 2007.

MAILLART, Ella. *Parmi la jeunesse russe : de Moscou au Caucase*. Paris : Fasquelle, 1932.

---. *La Voie cruelle : deux femmes, une Ford vers l'Afghanistan*, (1947). Paris : Payot, Voyageurs Payot, 2001.

MALRAUX, André. *La Voie royale*, (1930). Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1981.

MANDELSTAM, Ossip Emilievitch. *Voyage en Arménie*, (1933). André Du Bouchet (trad.), Paris : Mercure de France, 1984.

MICHAUX, Henri. *Ecuador : Journal de voyage*, (1929). Paris : Gallimard, 1968.

MORAND, Paul. *Le Voyage*, (1927) In *Voyages*. Éd. par Bernard Raffalli. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 2001.

---. *New-York*, (1930,1931) In *Voyages*. Éd. par Bernard Raffalli. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 2001.

---. *Venises*, (1971) In *Voyages*. Éd. par Bernard Raffalli. Paris : Robert Laffont, Bouquins, 2001.

MORE, Thomas. *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. Marie Delcourt (trad.), *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia*, (1516). Paris : Flammarion, G.F. Oeuvres de philosophie politique, 1987.

NIZAN, Paul. *Aden Arabie*, (1931). Paris : Seuil, Points, 1996.

O'HANLON, Redmond. *Help ! Ma croisière en Amazonie*. Gérard Piloquet (trad.), *In Trouble again : A Journey Between the Orinoco and the Amazon*, (1988). Paris : Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2001.

REMARQUE, Erich Maria. *A l'ouest rien de nouveau*. Alzir Hella et Olivier Bournac (trad.), *Im Westen nichts Neues*, (1929). Paris : Stock, 1949.

RENEL, Charles. *Le Décivilisé*, (1923) In *Océan Indien : Madagascar, La Réunion, Maurice*. Éd. par Serge Meitinger & Jean-Claude Carpanin Marimoutou. Paris : Omnibus, 1998.

RIVERA, José Eustasio. *La Vorágine*, (1924). Madrid : Cátedra, Biblioteca clásica y contemporánea, 1990.

VERNE, Jules. *Deux Ans de vacances*, (1888). Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 2002.

---. *Le superbe Orénoque*, (1898). Paris: Le Serpent à plumes, Motifs, 2005.

---. *La Jangada : huit cent lieues sur l'Amazone*, (1881). Paris : Le serpent à plumes, Motifs, 2005.

SEABROOK, William Buehler. *Secrets de la jungle*. Suzanne Flour (trad.), *Jungle ways*, (1930). Paris : J. Haumont, 1931.

SIMENON, Georges. *Le Coup de Lune*, (1933) In *Romans*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

SWIFT, Jonathan. *Voyages de Gulliver*. Maurice Pons (trad.), *Gulliver's Travels*, (1726). Paris : Gallimard, Folio, 1976.

TOLSTOÏ, Alekseï Nikolaevitch. *Ibycus : ou Les aventures de Nevzorov*. Paul Lequesne (trad.), *Pokhojdenia Nevzorova ili Ibikous*, (1923-1925). Paris : L'Esprit des péninsules, Domaine russe, 1997.

VOLTAIRE. *Candide ou l'Optimisme*, (1759). Paris : Garnier-Flammarion, G.F., 2007.

WELLS, Herbert George. *L'île du docteur Moreau*. Henry D. Davray (trad.), *The Island of Dr. Moreau*, (1896). Paris : Gallimard, Folio, 1996.

WEST, Rebecca. *Black Lamb and grey Falcon : a journey through Yugoslavia*, (1941). London : Penguin Books, 2007.

ZWEIG, Stefan. *Amok ou le fou de Malaisie*. Olivier Bournac (trad.), *Der Amokläufer*, (1922). Paris : Stock, Le livre de poche, 1969.

---. *Le voyage dans le passé*. Baptiste Touverey (trad.), *Die Reise in die Vergangenheit*, (1929). Paris : Bernard Grasset, 2008.

7. OUVRAGES CRITIQUES ET ŒUVRES SUR LA QUESTION DU ROMAN : REALISME, REPRESENTATION DU REEL, SURREALISME

AUERBACH, Erich. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (1946). Cornélius Heim (trad.), Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1968.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch. *Esthétique et théorie du roman*. Daria Olivier & Michel Aucouturier (trad.), Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1978.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980.

---. *Mythologies*. Paris : Seuil, Points, 1970.

BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris : Dunod, Lire, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Œuvres. Tome I*. Maurice de Gandillac & Pierre Rusch (trad.), Paris : Gallimard, Folio essais, 2000.

---. *Œuvres. Tome II*. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, & Pierre Rusch (trad.), Paris : Gallimard, Folio essais, 2000.

---. *Œuvres. Tome III*. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, & Pierre Rusch (trad.), Paris : Gallimard, Folio essais, 2000.

---. *Origine du drame baroque allemand*. Irving Wohlfarth & Sibylle Muller (trad.), Paris : Flammarion, Champs essais, 2009.

BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*, (1924). Paris : Gallimard, Folio essais, 1984.

CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris : Bordas, 1990.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Crime et Châtiment*. Pierre Pascal (trad.), *Prestouplenie i nakazanie*, (1866). Paris : Flammarion, G.F., 1984.

DUBOIS, Jacques. *Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon*. Paris : Seuil, Points, 2000.

DUFOUR, Philippe. *Le réalisme*. Paris : Presses Universitaires de France, Premier cycle, 1998.

GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, Poétique, 1972.

---. *Figures II*. Paris : Seuil, Points, 1976.

---. *Figures III*. Paris : Seuil, Points, 1979.

GENETTE, Gérard ; TODOROV, Tzvetan. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, Points, 1982.

-----. Roland BARTHES : « L'effet de réel », pp. 81-91.

GOIMARD, Jacques ; TADIE, Jean-Yves. *Univers sans limites, Critique des genres*. Paris : Pocket, Agora, 2004.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette supérieur, HU, Recherches littéraires, 1994.

JOYCE, James. *Ulysse*. Jacques Aubert (trad.), *Ulysses*, (1922). Paris : Gallimard, La Pléiade, Tome 2, 1995.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; NANCY Jean-Luc ; LANG, Anne-Marie. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil, Collection poétique, 1978.

LUKACS, Georg. *Brève Histoire de la littérature allemande : du XVIII^e siècle à nos jours*. Lucien Goldmann & Michel Butor (trad.), Paris : Nagel, Pensées, 1973.

---. *La théorie du roman*. Paris : Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1968.

---. *Problèmes du réalisme*. Jean Guégan et Claude Prévost (trad.), Paris : L'Arche, Le Sens de la marche, 1975.

---. *Le Roman historique*. Claude Edmonde Magny et Robert Saille (trad.), Paris : Payot, Petite bibliothèque Payot, 1977.

MITTERAND, Henri. *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*. Paris : Presses Universitaires de France, Ecriture, 1994.

RAIMOND, Michel. *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris : Jose Corti, 1966.

REY Hazas, Antonio. *La novela picaresca*. Madrid : Anaya, Biblioteca básica, Serie Literatura, Serie General, 1990.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Gallimard, Tel, 1976.

RONY, Olivier. *Les Années Roman, 1919-1939 : Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*. Paris : Flammarion, 1997.

SANCHEZ, Jean-Pierre, *Le Roman picaresque: « El Lazarillo de Tormes » et « El Buscón »*. Nantes : Temps, Lectures d'une œuvre, 2006.

----- . « *De nobilitate : noblesse héritée, noblesse acquise* », pp. 23-25.

----- . « *Riches et pauvres : une société dichotomique* », pp. 46-54.

----- . « *La grande misère de l'écuyer ou le malaise de la petite noblesse* », pp. 54-56.

TADIE, Jean-Yves. *La Critique littéraire au XX^{ème} siècle*. Paris : Belfond, Les Dossiers Belfond, 1987.

TOLSTOÏ, Lev Nikolaevitch. *Anna Karénine*. Louis Pauwels (trad.), *Anna Karenina*, (1877). Paris : Gallimard, Folio, 1972.

ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*, (1881). Paris : Fasquelle, Le Livre de poche, 1970.

ZWEIG, Stefan. *Trois maîtres, Dostoievski, Balzac, Dickens*. Paris : Grasset, 1949.

8. OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE ALLEMANDES, LITTÉRATURE COMPAREE

BERGEZ, Daniel ; GERAUD Violaine ; ROBRIEUX Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Dunod, Collection Lettres supérieures, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris : Seuil, 1994.

CLAUDON, Francis ; HADDAD-WOTLING, Karen. *Précis de littérature comparée*. Paris : Nathan, 128, 1992.

DELEGUE, Yves. *Imitation et vérité en littérature : origine et devenir d'une mutation*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2008.

DEMARCHE, Jean-Pierre. *Guide de la littérature allemande des origines à nos jours*. Paris : Ellipses, 2006.

DESHUSSES, Pierre. *Littérature allemande*. Paris : Dunod, 1991.

---. *Précis de littérature allemande*. Paris : Dunod, Lettres supérieures, 1996.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *La Littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin, Cursus, 1994.

9. OUVRAGES SUR L'HISTOIRE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES ET LA PENSÉE DE LA CRISE

La pensée de la crise dans l'entre-deux-guerres

ABBAD, Fabrice. *La France des années 20*. Paris : Armand Colin, Cursus, 1993.

AYÇOBERRY, Pierre. *La Société allemande sous le IIIe Reich : 1933-1945*. Paris : Seuil, Points histoire, 1998.

BERNARD, Philippe. *Nouvelle Histoire de la France contemporaine. 12, la fin d'un monde : 1914-1929*. Paris : Seuil, Points histoire, 1985.

BORNE, Dominique ; DUBIEF, Henri. *Nouvelle Histoire de la France contemporaine. 13, La crise des années 30 : 1929-1938*. Paris : Seuil, Points histoire, 1989.

CHAIGNE-LOUDIN, Anne-Lucie. « Voyageurs étrangers au levant pendant l'entre-deux-guerres, promoteurs du rayonnement français ? », [en ligne], <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Voyageurs-etrangeurs-au-Levant.html>. »

CLAIR, Jean. *Malinconia : motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*. Paris : Gallimard, Art et artistes, 1996.

DESPOIX, Philippe. *Éthiques du désenchantement : essais sur la modernité allemande au début du siècle*. Paris : L'Harmattan, La Philosophie en commun, 1995.

DUCHE, Jean. *Histoire du monde T.4 ; Le grand tournant. Deuxième partie, De 1914 à nos jours*. Paris : Flammarion, 1966.

DUPEUX, Louis. *Histoire culturelle de l'Allemagne : 1919-1960 (RFA)*. Paris : PUF, Questions, 1989.

GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard, Folio essais, 2005.

GAY, Peter. *Le Suicide d'une république : Weimar, 1918-1933*. Jean-François Sené (trad.), Paris : Calmann-Lévy, Librairie européenne des idées, Essai histoire, 1993.

GUERIN, Jean-Yves. *Art nouveau ou Homme nouveau : modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, Histoire culturelle de l'Europe, 2002.

HOURMANT, François. *Au pays de l'avenir radieux : voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*. Paris : Aubier, Collection historique, 2000.

MANN, Thomas. *Être écrivain allemand à notre époque*, Denise Daun (trad.), Paris : Gallimard, Arcades, 1996.

METZGER, Rainer. *Berlin : les années vingt : art et culture, 1918-1933 : peinture, architecture, design, mode, musique, danse, littérature, photographie, cinéma, publicité*. Andréa Lauterwein et Marianne Dautrey (trad.), Paris : Hazan, 2006.

MICHAUD, Eric. *Un Art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*. Paris : Gallimard, Le Temps des images, 1996.

MOREL, Jean-Pierre. *Le Roman insupportable : l'Internationale littéraire et la France, 1920-1932*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985.

MOSSE, George Lachmann. *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich : la crise de l'idéologie allemande*. Claire Darmon (trad.), Paris : Calmann-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2006.

NIOGRET, Philippe. *La Revue Europe et les romans de l'entre-deux-guerres (1923-1939)*. Paris ; Torino ; Budapest : L'Harmattan, Espaces littéraires, 2004.

RICHARD, Lionel. *Berlin, 1919-1933 : gigantisme, crise sociale et avant-garde l'incarnation extrême de la modernité*. Paris : Autrement, Mémoires/Villes 10, 2005.

----- Eike GEISEL, « Exclus et délinquants », pp. 71- 81.

---. *D'une Apocalypse à l'autre : sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de la fin du XIX^e siècle aux années trente*. Paris : Somogy, 1998.

---. *Encyclopédie de l'expressionnisme : peinture et gravure, sculpture, architecture, littérature, théâtre, la scène expressionniste, cinéma, musique*. Paris : Somogy, Petite encyclopédie, 1993.

SARRAUTE, Nathalie. *L'Ere du soupçon : essais sur le roman*. Paris : Gallimard, Folio essais, 1987.

SERS, Philippe. *Totalitarisme et avant-gardes : au seuil de la transcendance*. Paris : Les Belles lettres, L'Âne d'or, 2001.

SPENGLER, Oswald. *Le Déclin de l'Occident T.1 : Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle. Forme et réalité*. Mohand Tazerout (trad.), *Der Untergang des Abendlandes*, (1918). Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1976.

---. *Le Déclin de l'Occident T.2 : Perspectives de l'Histoire universelle : esquisse d'une morphologie de l'Histoire universelle*. Mohand Tazerout (trad.), *Der Untergang des Abendlandes*, (1922). Paris : Gallimard, Bibliothèque des idées, 1948.

TONNET-LACROIX, Éliane. *Après-guerre et sensibilités littéraires : 1919-1924*. Paris : Publications de la Sorbonne, Langues et langages, 1991.

---. *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*. Paris : Nathan, Fac. Littérature, 1993.

TREBITSCH, Michel. « Les revues européennes de l'entre-deux-guerres », [en ligne], dans Vingtième Siècle. Revue d'histoire n°44, Octobre-Décembre 1994. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1994_num_44_1_3123 »

VALERY, Paul. « La Crise de l'esprit », (1919) In *Oeuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

WINOCK, Michel. *Le siècle des intellectuels*. Paris : Seuil, Points, 1999.

---. *Les Années trente : de la crise à la guerre*. Paris : Seuil, Points histoire, 1990.

WORMS, Frédéric. *La Philosophie en France au XX^e siècle : moments*. Paris : Gallimard, Folio essais, 2009.

ZWEIG, Stefan. *Le Brésil, terre d'avenir*. Jean Longeville & Alain Mangin (trad.), *Brasilien, ein Land der Zukunft*, (1941). Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1998.

---. *Le Monde d'hier, souvenirs d'un Européen*. Jean-Paul Zimmerman (trad.), *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, (1944). Paris : Albin Michel, 1948.

Ouvrages d'histoire : colonisation, communisme, capitalisme

BAYLY, Christopher Alan ; HOBBSAWM Eric John. *La naissance du monde moderne*. Michel Cordillot (trad.), Paris, Lausanne : Éditions d'en bas, 2007.

CARRERE D'ENCAUSSE, Hélène. *L'URSS de la Révolution à la mort de Staline : 1917-1953*. Éd. par Nicolas Roussellier. Paris : Seuil, Points histoire, 1993.

COLLOMB, Michel. *La Littérature art déco: sur le style d'époque*. Paris : Méridiens-Klinsky, 1987.

FERRO, Marc. *Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances : XIIIe-XXe siècle*. Paris : Seuil, Points histoire, 1994.

---. *Le Livre noir du colonialisme : XVIe-XXIe siècle de l'extermination à la repentance*. Paris : Hachette littératures, Pluriel, 2004.

GIRARDET, Raoul. *L'Idée coloniale en France de 1871 à 1962*. Paris : La Table Ronde, Pluriel, 1972.

LEBRUN, François ; CARPENTIER, Jean ; REMOND, René. *Histoire de l'Europe*. Paris : Seuil, 1990.

MÖLLER, Horst. *La République de Weimar*. Claude Porcell (trad.), Paris : Tallandier, 2005.

PALMIER, Jean-Michel. *Apocalypse et révolution*. Paris : Payot, Bibliothèque historique 21, 1978.

---. *L'expressionnisme et les arts*. Paris : Payot, Bibliothèque historique n°21, 1979.

PARINET, Élisabeth. *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^e-XX^e siècle*. Paris : Seuil, Points histoire, 2004.

PISTORIUS, George. *L'Image de l'Allemagne dans le roman français entre les deux guerres : (1918-1939)*. Paris : Nouvelles Éditions Debesse, Au carrefour des lettres, 1964.

POIDEVIN, Raymond ; BARIETY, Jacques. *Les Relations franco-allemandes : 1815-1975*. Paris : Armand Colin, Collection Universitaire. Série Histoire contemporaine, 1977.

RASSON, Luc. « Chacun sa place: l'anticolonialisme dans Heart of darkness (1899) et Voyage au bout de la nuit (1932). » *Exotisme : actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion dirigé par Alain Buisine, Norbert Dodille et Claude Duchet (7-11 mars 1988)*.

SOUBLIN, Jean. *Histoire de l'Amazonie*. Paris : Payot & Rivages, Voyageurs Payot, 2000.

Arrière plan historique des œuvres : Histoire de la Mésopotamie et l'Orient

BOTTERO, Jean. *Initiation à l'Orient ancien : de Sumer à la Bible*. Paris : Seuil, Points histoire, 1992.

----- Jean-Maurice MONTREMY, « La Bible et la naissance de Dieu », pp. 329-333.

---. *La plus vieille religion : en Mésopotamie*. Paris : Gallimard, Folio histoire, 1997.

--- ; MONSACRE, Hélène. *Babylone et la Bible*. Paris : Les Belles Lettres, Entretiens, 1994.

ELIADE, Mircea. *Cosmologie et alchimie babyloniennes*. Alain Paruit (trad.), Paris : Gallimard, Arcades, 1991.

GRANDPIERRE, Véronique. *Histoire de la Mésopotamie*. Paris : Gallimard, Folio histoire, 2010.

LOTI, Pierre. *Les Désenchantées : roman des harems turcs contemporains*, (1906). Rennes : Presses universitaires de Rennes, Textes rares, 2010.

ROUX, Georges ; BOTTERO, Jean. *La Mésopotamie*. Paris : Seuil, Points, 1995.

Histoire de la pensée dans l'entre-deux-guerres : expérimentation, discours médical et psychanalytique

BACHELARD, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris : Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1989.

CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques, et VIGARELLO, Georges. *Histoire du corps. T. III Les mutations du regard. Le XX^{ème} siècle*. Paris : Seuil, Points histoire, 2011.

FREUD, Sigmund. ---. *Au-delà du principe du plaisir*. André Bourguignon, Pierre Cotet, & Janine Altounian (trad.), Paris : Presses universitaires de France, Quadrige, 2010.

---. *Anthropologie de la guerre : Malaise dans la civilisation ; Considération actuelle sur la guerre et la mort ; Pourquoi la guerre ? (Lettre à Albert einstein)*. Paris : Fayard, Ouvertures bilingues, 2010.

---. *Introduction à la psychanalyse*. Samuel Jankélévitch (trad.), Paris : Payot, Petite bibliothèque Payot, 1971.

---. *Pulsions et destins des pulsions*. Olivier Mannoni (trad.), Paris: Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2012.

- . *Sur les névroses de guerre*. Paris : Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2010.
- . *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Philippe Koeppel (trad.), Paris : Gallimard, Folio, 1989.

10. REFERENCES MYTHIQUES DANS *BABYLONISCHE WANDERUNG*

- La Bible de Jérusalem*. Paris : Cerf/Fleurus, 2001.
- La Bible*. Édouard Dhorme (trad.), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- BOTTERO, Jean (trad.), *L'Épopée de Gilgamesh : le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris : Gallimard, L'Aube des peuples, 1992.
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique : théorie et parcours*. Paris : Presses universitaires de France, Écriture, 1992.
- CITATI, Pietro. *La Lumière de la nuit : les grands mythes dans l'histoire du monde*. Brigitte Pérol & Tristan Macé (trad.), Paris : Gallimard, Folio, 2000.
- DELUMEAU, Jean. *Que reste-t-il du paradis ?* Paris : Fayard, Les Nouvelles études historiques, 2000.
- . *Une Histoire du paradis. 2, mille ans de bonheur*. Paris : Fayard, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Le « Faust » de Goethe*. Gérard de Nerval (trad.), *Faust*, (1808). Paris : Fayard, Littérature étrangère, 2002.
- . Gérard de Nerval (trad.), Paris : Garnier-Flammarion, G.F, 1964.
- IMBERT, Christophe. *Rome n'est plus dans Rome*. Paris : Classiques Garnier, Bibliothèque de la Renaissance 4, 2011.
- LAVIGNAC, Albert. *Le Voyage artistique à Bayreuth*. Nouvelle édition revue et complétée par l'analyse musicale de « Rienzi » et du « Vaisseau fantôme ». Paris : Delagrave, 1951.
- PAZDRO, Michel ; JAMEUX Dominique. *Guide des opéras de Wagner*. Nouvelle édition. Paris : Fayard, Les indispensables de la musique, 1994.
- WAGNER, Richard. *Crépuscule des dieux*. Jean d'Arièges (trad.), Paris : Aubier Flammarion, Bilingue Aubier-Flammarion, 1972..
- . *L'Or du Rhin*. Jean d'Arièges (trad.), Paris : Aubier-Flammarion, 1968. Bilingue Aubier-Flammarion 10.

---. *La Walkyrie*. Jean d'Arièges (trad.), Paris : Aubier-Flammarion, 1970. Bilingue Aubier-Flammarion 34.

---. *Siegfried*. Jean d'Arièges (trad.), Paris : Aubier-Flammarion, 1971. Bilingue Aubier-Flammarion 44.

11. DISCOURS SUR L'HOMME : ROUSSEAUISME, HUMANISME, CYNISME

ARENDT, Hannah. *Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine*. Guy Durand (trad.), Paris : Presses Pocket, Agora, 1972.

---. *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Patrick Lévy (trad.), Paris : Gallimard, Folio, 1989.

AUBENQUE, Pierre et alii. *Histoire de la philosophie : idées, doctrines*. Paris : Hachette littérature, 1977.

BIAGGI, Vladimir. *Le Nihilisme*. Paris : Flammarion, GF, 1998.

BOUVERESSE, Jacques. *Rationalité et cynisme*. Paris : Minuit, Critique, 1985.

CHATELET, François. *Histoire de la philosophie : 1860-1940*. Paris : Hachette littératures, Pluriel, 2000.

CIORAN, Emil. *De l'inconvénient d'être né*. Paris : Gallimard, Folio essais, 1987.

---. *Histoire et utopie*. Paris : Gallimard, Folio essais, 1960.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La raison dans l'Histoire : introduction à la philosophie de l'Histoire*. Paris : Union générale d'éditions, Le Monde en 10-18, 1965.

HEIDEGGER, Martin. *L'Être et le temps* (trad.), Rudolf Boehm. Paris : Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1964.

HOBBS, Thomas. *Léviathan ; Traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*. François Tricaud (trad.). Paris : Sirey, Philosophie politique, 1971.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'Ironie*. Paris : Flammarion, 1964.

JERPHAGNON, Lucien ; DUMAS, Jean-Louis. *Histoire de la pensée [philosophies et philosophes]. T.3 ; Temps modernes*. Paris : Tallandier, Le Livre de poche, 1990.

JOUARY, Jean-Paul ; SPIRE, Arnaud. *Servitudes et grandeurs du cynisme: de l'impossibilité des principes et de l'impossibilité de s'en passer*. Saint-Laurent : Fides, Chantiers, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris : Plon, Terre humaine, 1955.

LOUETTE, Jean-François. *Chiens de plume : du cynisme dans la littérature française du XX^{ème} siècle*. Chêne-Bourg : La Baconnière, Nouvelle collection Langages, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*. Maurice de Gandillac (trad.), Paris : Gallimard, Folio essais, 2002.

---. *Crépuscule des idoles*. Éric Blondel (trad.), Paris : Hatier, Classiques & Cie, 2007.

---. *L'Antéchrist : imprécation contre le christianisme*. Jean-Claude Hémery (trad.), Paris : Gallimard, Idées, 1974.

---. *Œuvres philosophiques complètes*. Robert Rovini (trad.), Paris : Gallimard, 1968.

---. *Par-delà bien et mal*. Patrick Wotling (trad.), Paris : Flammarion, G.F., 2000.

---. *Par-delà bien et mal ; La généalogie de la morale*. Cornélius Heim, Isabelle Hildenbrand, & Jean Gratien (trad.), Paris : Gallimard, 1971.

PAQUET, Léonce ; GOULET-CAZE, Marie-Odile. *Les Cyniques grecs : fragments et témoignages*. Paris : Librairie générale française, Le Livre de poche, 2009.

PLATON. *La République : du régime politique*. Pierre Pachet (trad.), Paris : Gallimard, Folio, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Gallimard, Folio essais, 1969.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Auguste Burdeau (trad.), Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

THINES, Georges. « L'Esprit faustien selon Oswald Spengler » [en ligne], Bruxelles : Académie royale de langue de littérature françaises de Belgique, 2008. <www.arlfffb.be>

TODOROV, Tzvetan. *Pensée de Rousseau*. Paris : Seuil, Points, 1984.

12. CONTRIBUTIONS PERSONNELLES

MALAVAL, Charline. Mémoire de Master 1. *Conrad et Carpentier, la remontée vers l'origine, au bout du fleuve, au fond de la forêt* ; sous la direction de Christophe Imbert. Toulouse : 2007.

---. Mémoire de Master 2. *Crise des valeurs et crépuscule des héros : Le dernier voyage de l'aventurier occidental dans les romans de Conrad, Kipling et Souza* ; sous la direction de Pierre-Yves Boissau et Christophe Imbert. Toulouse : 2008.

---. « Du *Cœur des ténèbres* à *Lord Jim* : le paysage du roman symboliste et son dépassement chez Conrad », participation à la Journée d'Etude *Le paysage allégorique*. Université Toulouse-Le-Mirail : 23 Mai 2009.

---. « Quête de l'autre et métamorphoses dans *Amok ou le fou de Malaisie* de Stefan Zweig, *Heart of Darkness* de Joseph Conrad et *Meu tio o Iauaretê* de João Guimarães Rosa ». 2011.

---. « Réseau médiatique : le cas soviétique et le voyage d'André Gide en URSS », [en ligne], Contribution au Colloque « Les Réseaux médiatiques : presse, radio et cinéma de 1830 à 1939 dans le cadre du 79^{ème} Congrès de l'ACFAS (9-13 Mai 2011), <http://media.hypotheses.org/files/2012/01/Charline-Malaval.pdf>. Sherbrooke: 2011.

Index des noms d'auteurs

A

Alavoine, Bernard, 43
Alméras, Philippe, 42, 47
Alvarez Molina, Dalia, 150, 321
Andrade, Mario de, 135
Andrae, Walter, 25
Aquín (d'), Saint Thomas, 113
Aragon, Louis, 183
Arendt, Hannah, 222, 252, 253
Assouline, Pierre, 24, 42
Aubert, Jacques, 217
Auerbach, Erich, 51, 54

B

Bachelard, Gaston, 248
Bakhtine, Mikhaïl, 143, 300
Balzac, Honoré de, 50, 86
Barbusse, Henri, 51, 150
Barthes, Roland, 85, 331
Baumann-Eisenack, Barbara, 79
Becker, Colette, 51
Bellosta, Marie-Christine, 19, 109, 130, 132, 133, 140, 176
Benjamin, Walter, 314
Benn, Gottfried, 183
Bernard, Claude, 183, 205
Bloch, Ernst, 91, 92
Bloch, Jean-Richard, 187
Boissau, Pierre-Yves, 65, 67, 299, 302
Bottéro, Jean, 25, 99, 122, 239, 337, 338
Boulgakov, Mikhaïl, 183
Bouveresse, Jacques, 251
Brami, Emile, 10
Braudel, Fernand, 66
Breton, André, 75, 76
Butor, Michel, 29

C

Capa, Robert, 24
Carpentier, Alejo, 135
Carpentier, Jean, 128
Carvalho, Bernardo, 109
Castro, Ferreira de, 117, 135, 136
Céline, Louis-Ferdinand, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 81, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120,

130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 209, 211, 213, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 232, 233, 242, 243, 244, 246, 252, 255, 256, 258, 259, 261, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 317, 321, 322, 323

Cendrars, Blaise, 36, 110, 116, 135, 162, 292, 326
Chateaubriand, François-René de, 94
Christie, Agatha, 27
Cioran, Emil, 212, 268, 298
Clair, Jean, 91, 93, 169, 170, 187, 188, 193, 235
Cogez, Gérard, 29
Collomb, Michel, 169
Conrad, Joseph, 72, 109, 111, 112, 113, 114, 118, 133, 134, 139, 144, 159, 231, 247, 256, 258, 267
Coppola, Francis Ford, 110
Cresciucci, Alain, 19, 86, 87, 184, 280, 286

D

Dada, 194
Damour, Annie-Claude et Jean-Pierre, 181, 189
Dante, Alighieri, 153
David-Neel, Alexandra, 27
Décarie, David, 31, 87
Defoe, Daniel, 136, 140, 141, 142
Delestrée, Max, 42
Derval, André, 55, 75, 108
Destouches, Louis, 42, 47
Destruel, Philippe, 184, 197
Diogène, 222, 223, 236, 294
Dix, Otto, 191, 195
Döblin, Alfred, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 135, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 195, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 236, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 252, 254, 256, 259, 261, 268, 269, 274, 275, 276, 279, 280, 283, 286, 289, 291, 297,

299, 303, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 319, 320, 321

Doisy, Marcel, 237, 240, 241

Donne, John, 211

Dos Passos, John, 54

Dostoïevski, Fiodor, 65, 273, 274, 280, 321

Doyle, Conan, 135

Dubois, Jacques, 55

Duchamp, Marcel, 170

Duhamel, Georges, 183

E

Eisenstein, Sergueï, 169

Eliade, Mircea, 101, 102

F

Fauconnier, Henri, 38, 95, 158, 160, 161, 162

Flaubert, Gustave, 94

Franke, Walther, 31

Freud, Sigmund, 75, 196, 201, 202, 211

Friedrich, Caspar David, 29

G

Gallegos, Romulo, 135

Gannier, Odile, 34, 35, 57

Geisel, Eike, 66, 334

Genette, Gérard, 85

Gide, André, 22, 24, 39, 42, 56, 109, 131, 132, 166, 167, 341

Godard, Henri, 9, 10, 15, 19, 42, 45, 46, 48, 53, 55, 71, 72, 74, 76, 89, 145, 147, 174, 178, 180, 181, 196, 202, 203, 282, 290, 313, 321

Goethe, Johann Wolfgang von, 29, 30, 139, 217, 238, 245, 259, 294, 338

Goulet-Cazé, Marie-Odile, 221, 298

Gouriou, Catherine, 8, 18, 19, 30, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 89, 130, 164, 185, 223, 299

Grandpierre, Véronique, 98, 99, 102

H

Hamon, Philippe, 186

Hatoum, Milton, 135

Hausmann, Raoul, 194

Heidegger, Martin, 286

Hemingway, Ernest, 211

Hobbes, Thomas, 143, 144

Hourmant, François, 166

Huchet, Jean-Charles, 281

I

Imbert, Christophe, 106

Israël, Madeleine, 75, 76

Istrati, Panaït, 166

J

Jankélévitch, Vladimir, 304

Jouary, Jean-Paul, 291

Joyce, James, 54, 217

K

Kazantzakis, Nikos, 166

Kesten, Hermann, 17, 18, 123

Koldewey, Robert Johann, 25, 84, 101, 104, 105, 106, 122

L

La Condamine, Charles-Marie, 99

Launay, Pierre-Jean, 309

Lavignac, Albert, 236, 237

Lavis, Jean-François, 43

Lawrence, T. E., 128

Lebrun, François, 128

Lefebvre, Héléne, 28

Lévi-Strauss, Claude, 108, 162

London, Jack, 72

Londres, Albert, 24, 39, 42, 45, 48, 110, 111, 131, 166, 173, 267

Loti, Pierre, 41, 94, 97, 98

Louette, Jean-François, 19, 20, 219, 293, 294, 300

Lukács, Georg, 22, 53, 86, 87

M

Mac Orlan, Pierre, 44, 62

Maillart, Ella, 27

Mallowman, Max, 27

Malraux, André, 201

Mann, Thomas, 56, 80

Mathé, Roger, 24

Melville, Herman, 72

Mermoz, Jean, 27

Meyer, Daniel, 146, 147

Michaud, Yves, 194

Miroux, Pierre-Marie, 195

Mitterand, Henri, 50, 53, 57, 187

Montremy, Jean-Maurice, 122, 337

Morand, Paul, 45, 56, 63, 131, 174

Morand-Deville, Jacqueline, 19, 39

Muray, Philippe, 178

Musil, Robert, 251

N

Nerval, Gérard de, 94

Nietzsche, Friedrich, 86, 219, 221, 261, 294, 301

Nimier, Roger, 224

O

O'Hanlon, Redmond, 109, 136
O'Neill, Patrick, 18, 65, 213, 215, 218

P

Pagès, Yves, 19, 137, 147
Palmier, Jean-Michel, 183, 184
Pappo-Musard, Catherine, 254, 255, 267
Parinet, Elisabeth, 25
Platon, 244, 252, 253, 255, 259
Proust, Marcel, 56

R

Raimond, Michel, 21, 22, 187
Rangel, Alberto, 135
Remarque, Erich Maria, 51
Rémond, René, 128
Richard, Jean-Pierre, 19, 191, 199, 202, 204, 298
Richard, Lionel, 66
Rolland, Romain, 167
Rousseau, Jean-Jacques, 135, 137, 138, 139, 143, 340
Roux, Georges, 25

S

Saint-Exupéry, Antoine de, 27
Saintu, Simone, 42
Sanchez, Jean-Pierre, 66
Schopenhauer, Arthur, 236
Schwarzenbach, Annemarie, 27
Serge, Victor, 167
Shelley, Mary, 187
Simenon, Georges, 24, 38, 39, 42, 43, 55, 115, 132, 138, 139, 325, 331
Sohn, Anne-Marie, 196, 198
Soublin, Jean, 141
Souza, Márcio, 135, 140

Spengler, Oswald, 81, 185, 222, 250, 251
Stendhal, 172
Stevenson, Robert Louis, 187

T

Taro, Gerda, 24
Thines, Georges, 294
Tolstoï, Alexis, 292
Tolstoï, Léon, 86, 292
Trebitsch, Michel, 25

U

Urban, Paul, 8, 35, 59, 82, 96, 107, 149, 209, 214, 275, 305, 307

V

Valéry, Paul, 222, 251
Vanoosthuyse, Michel, 11, 12, 13, 18, 19, 25, 31, 41, 47, 48, 49, 52, 54, 56, 78, 79, 84, 94, 106, 119, 122, 124, 127, 152, 154, 155, 157, 164, 165, 171, 181, 185, 188, 189, 190, 210, 214, 217, 258, 279, 289, 313
Verdaguer, Pierre, 19, 37, 75
Verne, Jules, 177
Voltaire, 174, 176

W

Wagner, Richard, 80, 236, 237, 238, 240, 241
Wells, Herbert Georges, 187
West, Rebecca, 27
Winock, Michel, 167

Z

Zola, Emile, 50, 55, 56, 61, 186
Zweig, Stefan, 38, 115, 124, 158, 159, 162, 341

Table des illustrations

FIGURE 1 ILLUSTRATION DE LA TRAVERSEE A BORD DE LA GUFU.....	35
FIGURE 2 REPRESENTATION BURLESQUE D'UNE DIVINITE BABYLONIENNE ARCHAÏQUE,.....	59
FIGURE 3 CONRAD ET GEORGES DESCENDENT SUR LA TERRE A TIRE D'AILES.....	82
FIGURE 4 TRIPTYQUE DES AVENTURES DES TROIS BABYLONIENS A CONSTANTINOPLE. DE G. A DR. : WALDEMAR DECOUVRE L'ALCOOL, GEORGES L'ARGENT ET CONRAD L'AMOUR AVEC ALEXANDRA.	96
FIGURE 5 TRIPTYQUE REpondANT EN SYMETRIE AU PRECEDENT ET REPRESENTANT L'ISSUE DE LEURS AVENTURES A CONSTANTINOPLE. DE G. A DR. : WALDEMAR SOMBRE ET MEURT, GEORGES CONTINUE A S'ENRICHIR, CONRAD PERD CELLE QU'IL AIME.	96
FIGURE 6 LE DESESPOIR DE CONRAD DEVANT LE SPECTACLE DES RUINES DE BABYLONE.....	107
FIGURE 7 CONRAD DESCEND DU CIEL LORS DU PROLOGUE AU CIEL.	149
FIGURE 8 CONRAD A ZÜRICH LORS DE LA DERNIERE ETAPE DE SON VOYAGE, SE MARIE SANS CONNAITRE LA MEME PASSION QU'AVEC ALEXANDRA.....	209
FIGURE 9 CAMILLE, LE CHAMEAU PARLANT QUE RENCONTRE CONRAD DANS LE DESERT AUX ALENTOURS DE BABYLONE.	214
FIGURE 10 LES TROIS PERSONNAGES, CONRAD, GEORGES ET WALDEMAR ARRIVENT A BAGDAD. WALDEMAR EST ACCOMPAGNE DE SON PETIT CHEVAL.....	275
FIGURE 11 ILLUSTRATION REpondANT EN SYMETRIE AU PROLOGUE AU CIEL. CONRAD REMONTE LES ESCALIERS. SA SERENITE D'ESPRIT EST ILLUSTRÉE PAR LES PETITS SOLEILS QUI L'ATTENDENT, CONTRASTANT AVEC LA FIN SOMBRE DE GEORGES.....	305
FIGURE 12 DERNIERE ILLUSTRATION DU LIVRE, SYMBOLISANT LA SURVIVANCE DES ENSEIGNEMENTS REÇUS PAR CONRAD.....	307