

De l'anéantissement à l'autodestruction : d'Armand Mercier

dans *Die Schlacht ! Die Schlacht !* à Friedrich Becker dans November 1918 et Edward Allison dans *Hamlet oder Die lange Nacht* nimmt ein Ende d'Alfred Döblin

Von der Vernichtung zur Selbstzerstörung. Von Armand Mercier in Die Schlacht ! Die Schlacht ! zu Friedrich Becker in November 1918 und Edward Allison in Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende von Alfred Döblin

Marion Dufresne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2233>

DOI : [10.4000/germanica.2233](https://doi.org/10.4000/germanica.2233)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2001

Pagination : 13-30

ISBN : 9782913857056

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Marion Dufresne, « De l'anéantissement à l'autodestruction : d'Armand Mercier », *Germanica* [En ligne], 28 | 2001, mis en ligne le 04 octobre 2013, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2233> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2233>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

De l'anéantissement à l'autodestruction : d'Armand Mercier

dans *Die Schlacht ! Die Schlacht !* à Friedrich Becker dans November 1918
et Edward Allison dans *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*
d'Alfred Döblin

*Von der Vernichtung zur Selbsterstörung. Von Armand Mercier in Die
Schlacht ! Die Schlacht ! zu Friedrich Becker in November 1918 und Edward
Allison in Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende von Alfred Döblin*

Marion Dufresne

- 1 Alfred Döblin, né en 1878 à Stettin, appartient à cette génération d'auteurs de langue allemande ayant laissé un témoignage bouleversant des deux guerres mondiales qui ont transformé l'Europe en un vaste champ de bataille.
- 2 En 1914 Döblin se porte volontaire pour le service militaire et soigne des blessés dans une caserne en Alsace. En 1940, après une fuite mouvementée à travers la France, il trouve refuge aux États-Unis. Tout comme la crise économique de 1929, le thème de la guerre tient une place centrale dans sa production littéraire. La critique a souvent affirmé que l'attitude de l'auteur vis-à-vis de la guerre, ses causes et ses conséquences, aurait profondément changé après 1920. Ce jugement doit cependant souffrir quelques réajustements.
- 3 Ainsi F. Mutschler estime, en se référant notamment au roman *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* et au texte *Reims* datant de 1914, que même si Döblin ne partageait pas les objectifs militaires, politiques ou sociaux du gouvernement allemand, il se serait néanmoins livré à un éloge de la bataille. Celle-ci réaliserait, selon Döblin, la rupture tant souhaitée avec un art aux formes dépassées et au contenu désuet. Très influencé par le mouvement futuriste dirigé par l'Italien Marinetti, Döblin ne se serait intéressé, jusqu'en 1920, aux champs de bataille qu'en tant que « lieu privilégié faisant coïncider

des événements d'un intérêt esthétique indéniable avec une situation historique exceptionnelle¹. »

- 4 Or, s'il est vrai que Döblin trouve des mots enthousiastes pour les artistes futuristes dont il a vu les œuvres qu'il commente dans la revue *Der Sturm* en 1912, il prend ses distances avec les théories de Marinetti dès le mois de mars 1913. Dans sa lettre ouverte à Marinetti, Döblin prend position contre la « technique verbale » des futuristes qui réduit l'art à un exercice de style pur et qui ne contribue point à rendre compte de la réalité. Pour Döblin la fonction de l'art consiste précisément à « s'approcher de la vie »².
- 5 S'il est effectivement incontestable que le texte intitulé *Reims* constitue une prise de position aussi virulente que déconcertante pour une armée allemande victorieuse, l'attitude de Döblin a déjà profondément changé un an plus tard.
- 6 En accord avec Leo Kreutzer³, on peut affirmer que la nouvelle *Die Schlacht! Die Schlacht!*⁴ témoigne de cette nouvelle position de l'auteur. Il nous semble en effet que ce texte publié en avril 1915 dans la revue *Der neue Merkur* marque le point de départ d'une réflexion sur la guerre qui sera reprise et développée ultérieurement, notamment dans les romans *November 1918*⁵ et *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*⁶, publiés respectivement entre 1939 et 1950 et en 1956.
- 7 Dans ces derniers, la guerre reste le sujet principal, mais l'optique de l'auteur a changé. Il s'interroge désormais sur les multiples causes et les traces indélébiles que ces affrontements laissent dans la vie de ceux qui y ont pris une part active.
- 8 Étant donné qu'il s'agit pour le roman *November 1918* d'une trilogie de plus de deux mille pages et que *Hamlet* compte également plus de cinq cents pages, nous nous limitons à l'étude de quelques extraits significatifs des deux romans sans nullement prétendre à une analyse exhaustive du thème de la guerre. Cette restriction se justifie d'autant plus que l'objectif de la présente étude est avant tout de mettre en valeur les liens profonds qui rattachent le personnage principal de *Die Schlacht! Die Schlacht!*, Armand Mercier, aux héros des romans cités précédemment, Friedrich Becker d'une part, Edward Allison d'autre part.
- 9 Il s'agit essentiellement de s'interroger sur le rôle et la responsabilité de l'individu face à une machine de guerre dont le contrôle lui échappe et qui menace de le broyer. Il nous semble que les romans de Döblin, écrits après l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, confirment l'attitude que l'auteur avait déjà adoptée en 1915. La crise existentielle traversée par Becker et Allison s'annonce dans le parcours emprunté par Mercier. *Die Schlacht! Die Schlacht!* se distingue certes par sa forme (une nouvelle) et la spécificité des procédés linguistiques mis en œuvre, mais la guerre y revêt déjà son caractère éminemment destructeur dont les conséquences ne se limitent pas aux seules blessures physiques. L'intérêt que l'auteur porte à cette expérience fondamentale dépasse de loin celui que Marinetti pouvait, en tant que technicien du langage, accorder aux descriptions de combats. Ces dernières cèdent la place à l'illustration de ses retombées psychologiques afin de mettre en relief le fil conducteur des réflexions döbliniennes : la Première Guerre mondiale prépare le terrain de la Seconde, elle sème ce qui produira les fruits de la haine en 1933. L'aveuglement volontaire et le refus d'admettre une responsabilité individuelle conduisent les hommes à obéir, sans se poser de questions, aux ordres qui leur sont donnés.
- 10 C'est cette continuité qui s'affirme précisément à travers le changement important de perspective que nous tenterons de mettre en évidence au moyen de l'analyse de la

nouvelle *Die Schlacht ! Die Schlacht !* d'une part et de quelques passages significatifs des romans *November 1918* et *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* d'autre part.

- 11 Armand Mercier, mineur dans un petit village près de Dizennes dans la Somme, décide de partir au front afin d'y retrouver son ami Louis Poinsignon, qui serait tombé près de Roye. Sans prévenir personne de ses projets, Armand quitte femme et enfant. A force de ruses, il parvient à rejoindre la compagnie de Louis. Pendant deux jours, il y joue le rôle de ce dernier, mais se rappelant subitement la véritable raison de sa présence, il se rend à l'infirmerie et apprend que son compagnon a été victime de la fièvre typhoïde. Pleurant cette mort qu'il juge peu glorieuse, il est reconnu par le soldat Pioupiou qu'il avait contraint à lui prêter son uniforme. Leur rencontre dégénère en une violente dispute à la suite de laquelle un officier les punit sévèrement pour indiscipline. Envoyé en première ligne lors d'une attaque contre l'armée prussienne, Pioupiou pour se venger, poignarde le malheureux Mercier.

- 12 Le premier tome de la trilogie *November 1918* qui raconte les événements de l'immédiate après-guerre s'articule autour du destin de Friedrich Becker pour qui l'expérience au front marque le début d'une vie différente. Après avoir passé le « portail de l'effroi et du désespoir », Becker retrouve dans la foi chrétienne sa raison de vivre. Plusieurs interprètes ont mis en relief la parenté entre ce professeur de latin-grec et Edmond Allison, personnage principal du dernier roman écrit par Döblin. Ce fils d'un célèbre écrivain populaire, l'Anglais Gordon Allison, souffre d'une grave névrose qu'il tente de traiter dans la maison parentale. A l'instar du mineur, Becker et Allison, ne se sont pas fait enrôler de force dans l'armée. Ils étaient eux aussi des volontaires, insouciantes et faisant preuve d'une étonnante inconscience. Ils ont rejoint le front de leur plein gré, dans l'enthousiasme général. En apparence plus chanceux que Mercier, ils réussissent à regagner leurs foyers à la fin des hostilités. Mais quel n'est pas le prix de ce retour ! Gravement mutilés, Becker et Allison dont le handicap physique (Becker est resté longtemps paralysé et Allison a perdu une jambe, ils ne marchent donc plus qu'avec grande difficulté) n'est que le signe extérieur d'une incapacité à reprendre une vie normale, ne parviennent plus à s'intégrer dans le groupe social auquel ils appartenaient auparavant. Tous deux sont obsédés par la question de savoir qui est responsable de ces guerres inutiles qui ont mis les pays d'Europe à feu et à sang. Cette quête révèle le profond sentiment de culpabilité qui les ronge et qui menace de détruire définitivement leur existence.

- 13 Dès la première ligne, la nouvelle *Die Schlacht ! Die Schlacht !* place le lecteur au cœur des événements. Il accompagne Mercier sur les routes qui mènent au front et partage toutes ses impressions. Alternant trois perspectives narratives différentes, Döblin passe d'une description (neutre ou accompagnée de commentaires) des faits extérieurs aux monologues intérieurs pour adopter le plus souvent la perspective de son héros pour qui cette guerre devient littéralement omniprésente. Le texte qui est rédigé au présent, efface toute distance entre les actions entreprises par Mercier et le lecteur. La succession de phrases très courtes, fréquemment réduites à trois ou quatre mots, relevant souvent d'une seule et même catégorie grammaticale (verbe, compléments de lieu ou de temps, constructions participiales) qui alternent avec des phrases très longues et entrecoupées de points-virgules, contribuent à créer une atmosphère surchargée d'émotions.

- 14 Ces constructions semblent reproduire le rythme de la marche saccadée qui caractérise Mercier. Döblin joue habilement de toute la gamme des moyens stylistiques dont se

réclame le futurisme. Mais contrairement à ce que Marinetti pratique dans ses descriptions de combat, en mettant ce style particulier au service d'une représentation sensorielle de la guerre, Döblin ne vise pas le même but que l'Italien. Marinetti dit avant tout vouloir « cracher sur l'autel de l'art »⁷. Ainsi il revendique un art brutal et laid. Döblin qui, dans sa lettre ouverte à Marinetti, avait déjà reproché à ce dernier de réduire toutes les manifestations vitales à une seule réalité, celle des tirs de l'artillerie⁸, se distancie en 1927 d'une certaine forme d'expressionnisme. Selon Döblin, ses représentants videraient les mots de leur contenu en accordant une valeur exclusive à leur sonorité⁹. Le critique R. Links ne se trompe pas lorsqu'il affirme que Döblin a toujours tenu à atteindre le public et à établir une relation avec le lecteur¹⁰. Celui-ci peut effectivement vivre la bataille comme elle s'impose à Mercier pour qui elle est une aventure sollicitant tous ses sens : le style « télégraphique » ou « de cinéma » reflète parfaitement la multitude des sensations éprouvées par le héros et souligne leur simultanéité. En témoignent à titre d'exemple ces deux passages du texte :

Des soldats à vélo passent à droite vers le front, passent à gauche vers le front. Cliquetis des boîtes de conserves dans le havresac. Des patrouilles de deux, de cinq hommes, errent, le flingue sur le dos, les pipes refroidies entre les dents, ils clignent des yeux en regardant le ciel ; les bottes en bas pétrissent la terre glaise. Botte gauche : « Où est la France ? » Botte droite : « Où est la France ? » Botte gauche : « Où est la France ? » Botte droite : « On s'en fout. » Botte gauche : « On s'en fout. » Botte droite¹¹.

- 15 Ce passage illustre très précisément ce que l'auteur, dans son « programme de Berlin » (Berliner Programm), définit comme le « style de pierre » (steinerner Stil). Le narrateur, en allant jusqu'à prêter son souffle aux objets inanimés, s'efface presque totalement derrière le personnage principal. On partage non seulement toutes ses sensations physiques, mais aussi des bribes de pensées.

Air chargé de cette pluie fine qui vous trempe, étendue de terres labourées. Prussiens, Bavaois, si vous avez Louis, rendez-le. Le rond de lumière, blanc et tremblotant, de la lanterne, toujours à deux pas de la pointe des bottes. Marcher. La terre glaise aspire les bottes. Marcher¹².

- 16 Mercier n'a qu'une seule idée en tête : rejoindre aussi vite que possible le front pour en savoir plus sur le destin de son ami. Toute sa personne ne tend que vers ce seul objectif. Sachant qu'il ne pourra compter que sur lui-même, Mercier prête une attention soutenue à tout ce qui l'entoure, il observe et analyse en permanence et le paysage et ses compatriotes. C'est ainsi que la guerre devient omniprésente, rien ni personne qui ne porte son empreinte. La guerre, ce sont d'abord des impressions acoustiques : les tambours et les trompettes (« Fifres, trompettes, tambours, qu'ils battent le tambour, boumbada boum boum, tirili »), les canons et les fusils (« "Woum woum", cela vient de loin, à droite ; l'écho "woum" est répercuté longtemps entre les dents... Hui-i-i-iih ! Pan-pan-pan, le chevrottement des obus s'y mêle¹³. »).
- 17 Mais ce sont aussi le bruit des bottes qui pataugent et s'enfoncent dans la terre gorgée d'eau et des soldats sur la route, leur va-et-vient, leurs conversations.
- 18 Les procédés linguistiques, les signes de ponctuation et les onomatopées propres au style expressionniste contribuent très largement à abolir la distance entre le héros et le lecteur, lui aussi projeté au beau milieu de la bataille. C'est avec les yeux de Mercier que ce dernier perçoit la présence tangible des hostilités qui, peu à peu, modifient le paysage. Mercier emprunte des routes désertes ou barrées, utilise des moyens de

transport aléatoires, croise des familles en fuite, des soldats et des officiers tentant de contrôler une armée en déroute.

- 19 L'impression dominante est celle d'un chaos grandissant qui poussent les uns et les autres à chercher à s'en sortir comme ils peuvent. Chacun tente de tirer son épingle de ce qui n'est déjà plus un jeu. Mercier fait preuve d'une remarquable capacité d'adaptation et d'observation. Il sait tirer profit de ce qu'il voit ou entend et saisit sans aucune hésitation toute occasion qui se présente à lui. Arrivé difficilement à Craon, il est forcé de constater que la population fuit l'armée prussienne et que seuls les soldats sont autorisés à prendre la route en direction de Roye. Pour regagner cette ville, il est prêt à mentir, à menacer et même à en venir aux mains. Cependant, Mercier n'est pas un homme brutal ni même insensible. Nous ne partageons pas l'avis de Klaus Müller-Salget qui croit déceler derrière le titre selon lui « euphorique », *Die Schlacht! Die Schlacht!*, la mise en scène d'un personnage qui, peu à peu, prend goût à la bataille, voire à la mort¹⁴.
- 20 Dans un premier temps, Mercier ne résiste à la fatigue que grâce à son obsession de retrouver Louis Poinson. C'est sa faiblesse physique qui le fait tenir sur le dos du cheval qui le porte en direction de Roye. Mais à la vue des chaussées désertes et face à sa propre solitude, Mercier est saisi de désespoir et d'une immense tristesse. Il a soudain la certitude que son ami est mort et que tous ses efforts pour aller auprès de lui seront inutiles.

Le cheval le porte vers Louis Poinson qui n'est pas là. Au bout de la chaussée se trouvera le village avec les cantonnements et Louis Poinson n'est pas là. [...] Ici, aucun Louis Poinson ne peut exister, c'est impossible. Ici, l'homme a dû crever¹⁵.

- 21 Cet homme qui paraissait si décidé, si sûr de lui se met à pleurer. Il est comme écrasé par l'omniprésence de la mort qui rôde aux alentours. Sa tristesse profonde lui ouvre les yeux sur les horreurs de la guerre. Il voit le ciel embrasé, mais cette rougeur de plus en plus intense qui attire son regard malgré lui, n'exerce aucune fascination. Mercier ne sait que trop bien qu'il n'assiste point à un spectacle de la nature. Il se sent « déconcerté », « amer », « dégoûté »¹⁶. Sa douleur et son désarroi atteignent leur paroxysme lorsque passent les convois chargés de blessés. Ce spectacle atroce (et dont l'évocation reflète l'expérience personnelle du médecin Döblin sur le front) le persuade définitivement que Poinson a subi le même sort.

Et alors, dévalant du village, ils passent avec un bruit fracassant, les fourgons tout en hauteur, les voitures rembourrées de paille, les camions à ridelles, ouverts, sans protection, transportant les blessés, ces corps de soldats déchiquetés, harcelés par les fulminations des grenades, ces corps gémissant, aux têtes couvertes du fracas des murs, ces corps haletants, retirés à moitié asphyxiés des vapeurs toxiques des tranchées, ces corps allongés les uns après les autres en une rangée interminable, enveloppés dans des pansements blancs à travers lesquels suinte le sang, une troupe aux rêves délirants, passée par le hachoir de cette puissance d'en face terriblement oppressante¹⁷.

- 22 Nous avons cité ce passage dans son intégralité car la description préfigure celle qui marque le début du roman *Hamlet*. Tous les éléments évoqués dans *Die Schlacht! Die Schlacht!* s'y retrouvent à nouveau réunis. Les flammes de l'explosion et la chaleur suffocante du brasier dominant également dans le souvenir qu'Edward Allison a gardé de l'attaque que les kamikazes japonais ont portée contre son navire. L'image des corps atrocement mutilés restera à jamais gravée dans sa mémoire.

Les coursives et la salle d'attente étaient encombrées de civières sur lesquelles gisaient des hommes gravement brûlés et des estropiés, des êtres jeunes qui

respiraient encore, mais qui, projetés brutalement dans la fournaise, avaient perdu toute apparence humaine¹⁸.

Où l'ont-ils transporté ? Ils sont là, l'un à côté de l'autre, c'est affreux¹⁹.

- 23 Döblin nous fait partager jusqu'aux sensations olfactives du mineur : il souffre de l'odeur nauséabonde qui se dégage de l'infirmierie et des latrines. Ce rapprochement devient de plus en plus sensible au fur et à mesure que la présence du narrateur se fait discrète. Si elle se détecte dans : « Pense : Louis Poinsignon est mort » ou « Pense à sa patrie... »²⁰, toute distance instaurée par un narrateur disparaît avant l'ultime attaque. Sans aucune transition le récit se fait à la première personne, pluriel ou singulier :

En avant, en avant, si seulement nous y étions ; non, pas tirer, la baïonnette. [...], où sont les pièces d'artillerie, nous les aurons, ce sont les Prussiens, c'est eux qui ont occupé le pays, c'est eux qui ont tué mon ami. [...] Je veux vous accompagner ! Je veux vous accompagner !²¹

- 24 Armand Mercier trouve la mort et cède la parole au narrateur qui commente :

Armand a de la terre entre les dents et sa bouche est exsangue. Réduit en bouillie, à dix pas devant lui, le pâtissier, qui racontait les meilleurs blagues avant le coucher, un vieux garçon ; embroché, un petit étudiant aux joues rondes, qui paraissait 18 ans mais en avait 25 ; 82, continuons. Qui connaît toutes leurs histoires. Cette région boisée, perdue jusqu'au remblai de chemin de fer²².

- 25 Le narrateur refuse de donner une vision globale de la guerre. Elle n'est pas commentée en tant qu'événement historique, mais exclusivement considérée selon la perspective de quelques hommes qui en subissent les horribles conséquences. « Qui connaît toutes leurs histoires ? » demande l'auteur à la fin de son récit et avoue par là-même que « raconter la guerre » est une tâche impossible que nul ne saurait accomplir. Représenter la guerre en tant que somme des expériences personnelles, en tant que creuset de toutes ces existences brisées est une entreprise condamnée d'avance à l'échec. Pour la première et dernière fois il emploie l'imparfait, l'incident est clos, les soldats sont morts. Il ne reste plus qu'à constater que l'attaque de l'ennemi se solde par une perte de terrain importante, les hommes n'ont pas réussi à défendre efficacement leurs positions.

- 26 Cette fin renvoie le lecteur au tout début de la nouvelle. Mercier a rejoint son ami qu'il imaginait « écrasé comme une fourmi »²³ pour tirer un bilan bien sombre : que de vies sacrifiées dans une lutte dont tous ignorent la finalité. Aucun personnage d'ailleurs ne semble savoir au nom de qui et de quoi il combat. Mais contrairement aux apparences, c'est précisément la question du « pourquoi » qui se dessine en filigrane à travers le texte et qui finit, après avoir pris une forme de plus en plus précise, par être clairement posée dans les phrases finales. Nous pensons saisir là le véritable message que ce texte tente de faire passer. Il mérite pour cette raison d'être considéré autant pour son contenu que pour ses procédés linguistiques novateurs²⁴. La réponse de Döblin est terrible et son jugement pessimiste sans appel : c'est pour rien, en vain, que ces hommes sont tombés.

- 27 Dans les deux romans, la présence tangible et palpable de la bataille fait quasiment défaut. Le lecteur n'assiste plus à aucun combat « en direct. » Dans *November 1918*, Döblin fait de l'affrontement des troupes un événement du passé présenté à la manière d'une chronique. Le deuxième livre du premier tome s'ouvre sur deux chapitres intitulés « Ecrasante défaite » (« Zerschmetternde Niederlage ») et « À terre » (« Zu Boden ») qui traitent de la débâcle de l'armée allemande. Pour évoquer l'armistice qui mit certes fin aux hostilités, mais point à la guerre à l'intérieur du pays, Döblin retrace

les étapes décisives de la défaite, décrit la retraite des troupes et la fuite de la population à travers des villes dévastées.

- 28 L'auteur livre une sorte de rapport documentaire sur ces derniers jours de la guerre. Bien qu'il soit ponctué de faits précis, trouvant son ancrage spatio-temporel dans une multitude de dates, voire d'horaires, ainsi que de désignations précises des lieux, ce récit n'aurait cependant pas sa place dans un livre d'histoire²⁵. Toutes les indications de temps et de lieu concourent pour conférer au récit une tension particulièrement dramatique. En quelques mois, puis en peu de jours, ensuite en quelques heures vient se sceller le destin de plusieurs millions de personnes. Les nombreux chiffres cités par l'auteur contribuent à mettre en relief l'ampleur des moyens techniques mis en œuvre et l'importance du « matériel humain » engagés dans la bataille²⁶. Cependant nous sommes bien loin des récits des « Materialschlachten » qui attirent le lecteur au beau milieu des combats. Manifestement, il y a au contraire une mise à distance volontaire sans que l'on puisse pour autant parler d'une description neutre. On détecte l'engagement et l'indignation de son auteur à chaque ligne. Il suffit, pour s'en persuader, de ces quelques exemples :

Après trois jours de combats la cinquième armée du général Gough était presque anéantie, la troisième au Nord, réduite en miettes. [...] Le 27 et le 28, la brèche se trouva colmatée à l'instar d'une blessure qui se cicatrise²⁷.

- 29 Ou encore :

Tels des oiseaux de passage babillards et migrants, tels des bancs de poissons à la saison du frai, petites bêtes à écailles, rapides et scintillantes, dont aucune ne porte un nom, mais qui ensemble renversent les barques des pêcheurs, ces hommes débarquèrent [...]²⁸

- 30 Ce dernier exemple illustre une autre idée maîtresse de l'auteur : de plus en plus, la guerre apparaît comme une affaire d'une poignée d'hommes sans scrupules qui se trouvent aux commandes du destin de plusieurs milliers de personnes, civils ou soldats. Ces derniers ne sont pas considérés comme des individus, mais comme une masse anonyme, de la « chair à canon » jetée dans la bataille, même si celle-ci est perdue d'avance. Döblin insiste sur le triste sort des soldats. Après avoir vécu une défaite aux dimensions insoupçonnées jusqu'alors, ils ont peu de chances d'échapper à une mort omniprésente. Le contraste entre leurs souffrances, la réalité de la faim et des blessures et le cynisme de ceux qui sont censés les diriger, est particulièrement saisissant.
- 31 Pour les généraux, la guerre est avant tout une histoire de gloire et d'honneur personnel. Il s'agit de démontrer à l'ennemi que l'on dispose de la meilleure stratégie militaire et d'une volonté supérieure. Et si dans le texte *Die Schlacht ! Die Schlacht !*, il n'est que vaguement question de « Prussiens » ou de « Bavaois », Döblin établit dans le roman ce lien direct entre les responsables politiques et militaires et la tuerie sauvage sur les champs de bataille. Dans leur quête des coupables de la guerre, Becker et Allison accusent les hommes politiques de gouverner leur pays de façon irresponsable. Cependant les attaques qui ont si gravement blessé Becker et Allison ne sont évoquées que très brièvement à travers le récit qu'ils en font eux-mêmes. Mais leur importance est capitale dans la mesure où ces événements marqueront un tournant décisif dans leur évolution personnelle et provoqueront une réorientation radicale de leur existence.
- 32 Tous deux soulignent le dégoût qu'ils ont éprouvé face à la vie, insistent sur la difficulté d'établir un premier contact avec leur entourage. Dans l'immédiat ils refusent de

prendre conscience de ce qui leur est arrivé. L'un comme l'autre aurait souhaité s'isoler du monde en se retirant derrière les murs protecteurs d'une indifférence totale. Ce sont les médecins qui s'acharnent et sur leurs corps et sur leur âme et qui finissent par triompher : c'est contre leur gré que Becker et Allison admettent qu'ils ont encore un rôle à jouer, une responsabilité à assumer.

33 Dans le roman *November 1918*, il ne s'agit plus pour l'auteur de faire revivre la guerre sous forme de bataille acharnée entre hommes de pays ennemis. Son intérêt se concentre entièrement sur « l'après-guerre », sur les stratégies mentales déployées par ses héros pour assumer leur vécu douloureux. Tout comme dans la nouvelle, la guerre reste omniprésente, mais sous une forme entièrement différente. Son expérience marque de son empreinte tous les faits et gestes des personnages. Ainsi Becker peut-il affirmer :

34 « La guerre a eu lieu, et elle n'est pas finie. Elle continue. Doit continuer. Il le faut²⁹. » Et à propos d'Allison, Döblin écrit :

Une bombe était tombée sur le navire et l'avait réduit à l'impuissance en un instant.
Il revint dans sa patrie. Il ne cessait de penser à la bombe qui l'avait écrasé³⁰.

35 Adopter la perspective de celui qui cherche à établir un bilan du passé conduit en toute logique à abandonner les descriptions des scènes de guerre proprement dites. Quelques lignes suffisent pour évoquer l'événement crucial qui marque le tournant dans la vie du professeur Becker :

Et maintenant parlons de ma maladie. Je suis dans la tranchée avec ma compagnie.
Le moment venu, nous sortons d'un bond et commençons à courir, au bout de dix mètres à peine, une explosion tout près et puis... plus rien³¹.

36 C'est le terme « maladie » (*Krankheit*) employé par Becker qui doit attirer notre attention. Ce qu'il désigne ainsi, n'est donc point sa blessure physique, mais bien plutôt son état psychologique : ce choc profond qui se transforme en douleur, puis en indifférence. Becker devient victime d'une très grave dépression. Il ne parvient plus à trouver un quelconque sens à la vie en général, à la sienne en particulier.

37 Edward Allison, le héros du roman *Hamlet* partage ce triste sort. L'intervention d'un médecin-psychologue ayant recours aux médicaments psychotropes s'avère indispensable pour que le patient parvienne à mettre des mots sur ce qu'il a enduré. Mais elle ne saura lui apporter qu'un soulagement provisoire et non point une délivrance définitive. Il est significatif par ailleurs qu'Allison ne parle jamais de ses propres blessures. Lorsque le feu se répand sur le navire, Edward ne tient guère compte de ses mains brûlées. Plus tard, à l'hôpital en Angleterre, les médecins constatent avec étonnement qu'il ne se montre guère préoccupé de son handicap physique. Seul le poursuit l'image du corps déchiqueté de son jeune ami qui représente pour lui « ce frère joyeux » incarnant tout ce qu'il aimait.

Il y a quelque chose sous la chaise. C'est son uniforme. [...] Là, il y a une tête. Un béret de marin. Tout est éparpillé. Ils sont peut-être plusieurs. [...] Mort, mort, Jonny mort ! Maudit ce monde, le réduire en bouillie !³²

38 Ce sont des paroles qu'Armand Mercier aurait également pu prononcer, lui qui ne voudra pas accepter la mort de son ami.

Soit il est mort et alors – Armand se mord la langue et devient fou de douleur – soit :
il n'est pas mort. Soit il n'est pas mort. N'est pas mort. Louis n'est pas mort³³.

39 Néanmoins, après avoir été directement confronté à la mort, cette sorte d'autosuggestion n'aboutit plus au résultat escompté. Le lecteur a alors l'impression

d'assister à un changement radical de la stratégie mentale déployée par Mercier. Il s'abandonne entièrement à son désespoir, se montre « résigné », (wehrlos) « abattu », (niedergebrochen) est « tout à sa douleur » (schmerzvoll). Il ne marche plus, mais « se laisse glisser » (gleitet) dans la forêt qu'il quitte ensuite « furtivement » (schleicht heraus). C'est dans cet état d'esprit qu'il rejoint une jeune femme originaire de son village, venue au front, elle aussi, pour y retrouver son fiancé.

Sans savoir ce qu'il fait, Armand marche à côté d'elle³⁴

40 Mercier semble avoir perdu tout contact avec la réalité. Lorsque Döblin écrit :

Pense : Louis Poinsignon est mort et cela doit être bien agréable de marcher comme lui, de courir, de grimper, de tirer³⁵.

41 nous interprétons cette remarque dans ce sens. Il est vrai que la guerre crée en quelque sorte une occasion de mesurer ses forces, qu'elle reste avant tout une épreuve physique certes éprouvante, mais qui procure des sensations bien agréables. Ce qui nous semble encore plus important, c'est que l'emploi du présent reflète le refus d'accepter la disparition de Louis avec lequel Armand finit par s'identifier. Mercier devient Poinsignon, il prend sa place afin de se substituer au disparu. C'est précisément à ce moment-là que la mort lui paraît constituer l'aboutissement naturel de toute chose et de tout être :

Armand n'est point triste de savoir Louis mort ; il semble vraiment que Louis, ce grand homme avec son écharpe bleue, devrait être mort. Tout est destiné à la mort, l'air respire la mort ici³⁶.

42 Fataliste, Mercier tente de se persuader qu'il faut accepter la seule règle valable en temps de guerre. Il faut choisir entre tuer ou être tué. L'horreur de la bataille est telle que seule l'indifférence totale permet non seulement de se jeter à corps perdu dans le combat, mais encore de survivre tout simplement. Il y a déjà chez Mercier cette sorte d'autodestruction qui caractérise les héros des deux romans, cette idée également que la mort pourrait apporter l'apaisement que la vie refuse. Ainsi Becker explique longuement à son ami Maus que si son rétablissement physique s'avère douloureux et très progressif, celui-ci ne constitue nullement le problème majeur. Soigné à l'hôpital militaire, toute énergie vitale lui fait défaut. Il sombre dans un état d'indifférence totale, ne se connaissant plus aucune raison de vivre. La guerre lui a volé son âme, il renaît, dit-il, grâce à l'équipe soignante, mais ne sera plus jamais le même.

43 Allison, lui, a laissé dans l'attaque fatale, en quelques secondes, et une jambe et l'ami qui lui était confié. A l'instar de Mercier, il refuse cette perte. Mais alors que le mineur se tourne d'abord spontanément vers la vie (symbolisée par l'arrivée de Mademoiselle Nini du village d'Armand), Allison cède dès le début à son attirance pour la mort et l'autodestruction. Son médecin traitant est persuadé que son patient souhaite suivre son ami dans le royaume des morts, qu'il « joue au mort. »

44 Les parallèles entre le personnage du mineur français et celui du jeune Anglais de bonne famille paraissent saisissants. L'un comme l'autre ont perdu un ami qui leur était cher et tous deux sont animés d'un sentiment de rage et de vengeance. Ils semblent éprouver le besoin de jouer un rôle protecteur auprès d'un être plus faible. Allison se sent responsable de Jonny, un garçon âgé de seize ou dix-huit ans à peine. Mercier s'occupe de Mademoiselle Nini, la jeune fille de son village et – détail révélateur – d'un hérisson. Armand a ramassé l'animal qu'un villageois transportait dans son mouchoir. Depuis, il en prend grand soin, le cache sous sa veste, l'emmène partout en faisant attention à ne pas l'écraser en bougeant.

- 45 Mais le plus étonnant est le fait que, gisant par terre mortellement blessé par la baïonnette de Pioupiou, Mercier a encore une pensée pour son étrange compagnon. Il dénoue le mouchoir dans lequel il était enveloppé comme si ce geste pouvait épargner à l'animal le sort de son propriétaire. Car Mercier se fait écraser par ses camarades attaquants. L'attention touchante que cet homme porte à un animal sans défense est une preuve supplémentaire pour réfuter la thèse selon laquelle Mercier se serait enthousiasmé pour la bataille. Car, même si dans un premier temps, Mercier, en s'identifiant à Louis Poinson, se laisse emporter par son élan vital, il n'enregistre plus ensuite que le côté terrifiant de la guerre. Il n'est pas justifié d'affirmer, comme le fait Müller-Salget, que le mineur aurait été contaminé par le mythe d'une fin héroïque³⁷.
- 46 Avant l'attaque finale, Mercier rejoint « des silhouettes muettes », remarque « leurs visages gris et décharnés », « aux yeux caves »³⁸. Il ne lance pas un cri de guerre agressif, mais n'a plus qu'un soupir trahissant son immense angoisse.
C'est cela. Dieu miséricordieux, c'est donc cela³⁹.
- 47 Becker et Allison semblent en apparence plus fragiles que Mercier. Ce dernier s'impose longtemps par sa force physique et il évite surtout de se poser trop de questions. Ce n'est pas par hasard que Mercier, d'habitude si rusé et prudent, scelle sa perte au moment où il s'abandonne à sa tristesse. Il se laisse gagner par la nostalgie des siens et la peur de succomber à son tour à la fièvre typhoïde. Armand, époux et père de famille, n'a aucune chance de sortir vivant de cet enfer sur terre. La guerre exige, et c'est l'expérience que font à leur tour l'intellectuel allemand et le fils de bonne famille anglaise, que l'on fasse taire sa conscience.
- 48 Avec une insouciance quelque peu déroutante, ils sont partis au front. C'est seulement l'expérience personnelle de la bataille, la découverte de ses cruautés dans leur réalité concrète et immédiate qui déclenche chez eux un processus de mise en question. Mais celui-ci est alors d'une ampleur qui bouleverse toutes leurs certitudes pour créer le vide autour de leur personne. Ils deviennent, au moins momentanément, inaccessibles à ceux qui les entourent. Ils ont laissé derrière eux les champs de bataille. Le feu des grenades et le grondement des canons ne devraient plus être qu'un lointain souvenir, mais « la bombe continuait à tomber. »
- 49 La bataille a désormais lieu au plus profond d'eux-mêmes. Ils mènent un combat désespéré contre un ennemi redoutable : l'envie de mourir. Toute l'agressivité que Mercier savait diriger contre les soldats allemands se retourne pour Becker et Allison contre eux-mêmes. L'un comme l'autre ne se pardonnent pas d'avoir répondu sans hésiter à l'appel que la patrie leur lançait. Ils se sont engagés par idéalisme un peu naïf ou pour des motifs purement égoïstes comme dans le cas d'Allison qui souhaitait rompre avec sa vie monotone et pesante en Europe. Ils se reprochent amèrement leur manque de responsabilité et ne vivent plus que pour faire avouer à leur entourage ce crime dont ils s'accusent eux-mêmes.
- 50 Nous quittons donc complètement le théâtre des opérations militaires pour adopter la perspective de celui pour qui la guerre reste un incident passé mais jamais clos. Décidés à remonter aux sources, Becker et Allison sont en quête des raisons ayant justifié la guerre. Ils questionnent leur entourage, dérangent les bonnes consciences en parlant de responsabilité individuelle et de culpabilité collective.

- 51 Dans les deux romans, écrits après l'avènement du régime hitlérien, la guerre est présente sous une forme quasi identique. L'expérience personnelle de Döblin en tant que médecin, et également en qualité d'auteur exilé l'a sûrement incité à mettre toujours davantage l'accent sur les effets exercés par les deux catastrophes. Néanmoins ses romans se distinguent d'autres œuvres ayant vu le jour dans l'immédiate après-guerre dans la mesure où les héros döbliniens sont moins déboussolés par la confrontation avec un monde qui semble avoir changé pendant leur absence que par le besoin obsessionnel de connaître les responsables de cette guerre qui a failli leur coûter la vie. Leur quête est sans réponse concrète et les renvoie toujours davantage à leur propre faute.
- 52 Becker ne nie pas sa responsabilité et s'efforce de persuader ses contemporains de s'interroger sur la leur. Il n'est point entendu, puisque bien rares sont ceux qui ne tentent pas de rejeter la faute sur autrui. Pour Döblin, les événements, qui mènent tout droit vers la Seconde Guerre mondiale, plongent leurs racines dans la guerre de 1914. L'absence d'une réflexion sincère sur la responsabilité de chacun laisse le champ libre à la haine et aux sentiments de vengeance. La bataille a été atroce, néanmoins sa leçon n'a pas été comprise. L'expérience de l'échec de la révolution de 1918 qui a inspiré son roman, la certitude que le pays s'était dirigé tout droit vers une deuxième catastrophe, a sans aucun doute contribué à ce que *Hamlet* s'achève sur une vision peu optimiste de l'avenir. Certes, Edward Allison, après avoir mené une existence très égocentrique, découvre les autres. Pour la première fois, il comprend qu'il est leur semblable. Il décide de léguer sa fortune aux caisses d'assurance maladie des pauvres. Mais bien que le roman se termine par des mots réconfortants (« Une vie nouvelle commença. »), la nouvelle sérénité d'Edward semble rester une conquête individuelle et d'ordre privé. Elle ne parvient pas, en définitive, à s'imposer face à la sombre vision de la nature humaine développée dans le chapitre « Une procession mouvementée » (« Die Marschwirbel ») auquel nous consacrerons quelques remarques finales.
- 53 Ce chapitre quelque peu déconcertant se trouve pratiquement à la fin de la cinquième et dernière partie du livre construit comme un drame en cinq actes. « Une procession mouvementée »⁴⁰ se distingue des autres chapitres pour plusieurs raisons. À première vue, il ne semble être en rapport ni avec ce qui précède, ni avec ce qui suit. Il ne s'agit ni d'une des histoires racontées par les invités de la maison Allison, ni d'un chapitre en relation avec l'action principale du roman. La particularité de ces quelques pages ne consiste pas exclusivement en son contenu surprenant, mais également en son langage spécifique. Il est dépourvu de tout dialogue, le narrateur (qui signale sa présence par l'emploi du pronom personnel « je »), y emploie un vocabulaire scientifique pour parler de la reproduction de deux sortes de coléoptères. Se nourrissant soit du miel et des œufs pondus par les abeilles, soit de cadavres, ces petits animaux doivent leur survie à la mort d'autres êtres. Ils sèment la mort pour « fêter leurs noces sur le cadavre⁴¹. »
- 54 C'est l'évocation des corps que la vie a quittés qui renvoie à la fois au début et à la fin du chapitre. Le narrateur y loue la terre qui leur réserve un accueil bienveillant car elle « est bonne » (die gute Erde). Seulement cette fin qui devrait être si naturelle n'est pas voulue, ni même acceptée avec résignation. Elle est violente et imposée, les hommes tentent désespérément de la fuir, prêts à tout abandonner. Cette mort est celle qu'apporte la guerre qui n'est nommée qu'une seule fois, mais qui se trouve au cœur de ce chapitre. C'est elle que désigne le titre. Pour le narrateur toutes les guerres se ressemblent. Elles sont dominées par le bruit des processions, les battements et les

roulements des tambours, par une mélodie hideuse et meurtrière, toujours égale à elle-même⁴². Telle l'abeille qui transporte à son insu les larves des triangelus qu'elle dépose sur ses œufs, les hommes portent, ignorants et aveugles, le mal au plus profond d'eux-mêmes. Passé maître dans l'art de la dissimulation, le mal se tient à l'affût en attendant patiemment son heure. Ils contaminent leurs enfants, les destinant à une mort certaine. Si leur acte reste inconscient, cette terrible chaîne de transmission ne sera jamais interrompue.

- 55 Mis en relief par sa singularité tant formelle que thématique, cet étrange chapitre livre comme une quintessence de l'analyse de la guerre que Döblin pense pouvoir proposer. Cette dernière symbolise le mal, la volonté de destruction que les êtres vivants portent en eux. Elle en est la forme et le moyen d'expression le plus terrible.
- 56 Rien, si ce n'est la prise de conscience, l'identification de l'ennemi qui n'est pas l'« autre », mais celui qui sommeille en nous, pourra, peut-être, mettre un terme à ce processus meurtrier.

NOTES

1. Mutschler, F. : *Alfred Döblin. Autonomie und Bindung. Untersuchungen zu Werk und Person bis 1933*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien : Peter Lang, 1993, p. 56.
2. Nous citerons à partir de l'édition Walter. *Alfred Döblin, Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. (Olten und Freiburg im Breisgau). Les citations tirées de *November 1918* seront données dans la traduction française de Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaige (Paris, Quai Voltaire, 1990). Les citations tirées de *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* seront données dans la traduction française d'Elisabeth et René Wintzen (Paris, Fayard, 1988). Toutes les autres citations seront traduites par nos soins.
- Döblin, A. : Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti. In : *Der Sturm*, Jg. III, Nr. 150/151. Zitiert nach Aufsätze zur Literatur, Olten und Freiburg im Breisgau : Walter, 1963, p. 11.
3. Kreuzer, L. : *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*, Stuttgart : Kohlhammer, 1970, p. 42.
4. Döblin, A. : *Die Schlacht! Die Schlacht!* in : *Erzählungen aus fünf Jahrzehnten*, Olten, 1979, p. 185-201.
5. Döblin, A. : *November 1918. Eine deutsche Revolution*. Band 1 : *Bürger und Soldaten*, Olten, 1991.
6. Döblin, A. : *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, Olten, 1966.
7. Marinetti, F.T. : « Technisches Manifest der Futuristischen Literatur », *Der Sturm*, Jg. III, Nr.133. Wiederabgedruckt in : Pörtner, P. : *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente - Manifeste - Programme*. Bd. II : *Zur Begriffsbestimmung der Ismen*. Neuwied, 1961, p. 55.
8. A. a. O., p. 9.
9. Döblin, A. : Antwort auf eine Rundfrage des Berliner Börsen - Courier vom 24. Dezember 1927, *Die repräsentative und die aktive Akademie*.
10. Links, R. : *Alfred Döblin. Leben und Werk*. Berlin : Volk und Wissen. Volkseigener Verlag, 1965, p. 26.
11. A.a.O. « Radfahrersoldaten rechts nach vorn vorbei, links nach vorn vorbei. Konservenbüchsen in den Tornistern klappern. Patrouillen latschen zu zweit, zu fünf, Knarre auf dem Buckel, kalte Tabakspfeifen zwischen den Zähnen ; blinzeln gegen den Himmel ; die Stiefel

unten zerquarken den Lehm. Linker Stiefel : « Wo liegt Frankreich ? », rechter Stiefel : « Wo liegt Frankreich ? », linker Stiefel : « Wo liegt Frankreich ? », rechter Stiefel : « Alles wurscht », linker Stiefel : « Alles wurscht », rechter Stiefel. », p. 186.

12. *Ebda.* « Nasser Gischt in der Luft, freie Äcker. Preussen, Bayern, wenn ihr Louis habt, gebt ihr ihn her. Weisser zappelnder Laternenkreis immer zwei Schritt vor den Stiefelspitzen. Marschieren. Der Lehm saugt an den Stiefeln. Marschieren. », p. 186.

13. *Ebda.* « Pfeifen, Trompeten, Trommeln, dann sollen sie mal trommeln, bumberum bumm bumm, titiliti »... « Dumm, Dumm » von rechts hinten ; das Echo rollt « Dumm- » lang zwischen den Zähnen aus. »... Hui-i-i-iahh ! Der Granaten, meckerndes « Päng-päng-päng » dazwischen. », p. 185.

14. Müller-Salget, K. : *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, 2^e édition, Bonn : Bouvier, 1988 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur), 515 p. « Gezeigt wird, wie ein Zivilist in der Frontatmosphäre Geschmack am Krieg gewinnt- daher der euphorische Titel-, und das bedeutet auch : Geschmack am Tod : [...] », p. 93-94.

15. A.a.O. « Das Pferd trägt ihn zu Louis Poinsignon, der nicht da ist. Am Ende der Chaussee wird das Dorf mit dem Quartier sein, und Louis Poinsignon ist nicht da. [...] Hier kann kein Louis Poinsignon existieren, es ist unmöglich. Hier ist der Mann weggerafft. », p. 190.

16. *Ebda.* « Mit Befremden, Bitternis und Abscheu betrachtet Armand den Flammenschein, [...] », p. 190/191.

17. *Ebda.* « Und da rattert es vorbei vom Dorf herunter, die hochtürmigen Transportautos, die strohgefütterten Wagen, die offenen ungeschützten Bretterwagen mit den Verwundeten, den zerschossenen Soldatenleibern, die angeblafft sind von den aufbäumenden Granaten, den stöhnenden, über deren Köpfe Mauerwerk gepoltet ist, den japsenden, halb erstickt aus den Giftdämpfen der Schützengräben gezogen, ausgestreckte Leiber in nicht endender Reihe hintereinander, in weisse Verbände geschlagen, durch die das Blut sickert, eine träumende delirierende Schar, der furchtbar drängenden Macht drüben aus den Zähnen gedreht. », p. 191.

18. A. a.O. « Auf den Gängen, im Vorraum, stauten sich die Bahren mit den Halbverbrannten, Verstümmelten ; junge Wesen, die noch atmeten, aber nicht mehr das Ansehen von Menschen besaßen. », p. 14.

19. *Ebda.* « Wo haben sie ihn hingetragen ? Da liegen sie nebeneinander, scheusslich. », p. 25.

20. *Ebda.* « Denkt : Louis Poinsignon ist tot » ou « Denkt an seine Heimat... », p. 194 et p. 195.

21. *Ebda.* « Weiter, weiter, wenn wir erst drin wären ; nicht schießen, die Bajonette. [...] Hier müssen wir laufen. [...], wo sind die Geschütze, wir werden sie kriegen, es sind die Preussen, die haben das Land besetzt, die haben meinen Freund getötet. [...] Ich will mit ! Will mit ! », p. 199.

22. *Ebda.* « Armand hat Erde zwischen den Zähnen und einen weissen Mund. Zermanscht zehn Schritte vor ihm der Konditor, der die besten Witze machte vor dem Schlafengehen, ein alter Jungeselle ; auf der Pike ein kleiner rundbäckiger Student, der wie achtzehn aussah und fünfundzwanzig war ; der Hauptmann ; zweiundachtzig weiter. Wer kennt alle ihre Geschichten. Der Wald bis an den Bahndamm verloren. », p. 200.

23. *Ebda.* « Die Ameise, das Ameischen, Louis Poinsignon, das fleissige saubere Ameischen, das sie zertreten haben, [...] », p. 185.

24. Nous sommes sur ce point en désaccord avec Walter Muschg qui, dans sa postface des *Erzählungen aus fünf Jahrzehnten*, justifie son choix de cette nouvelle en tant que « document de style » (Stildokument).

25. A.a.O., p. 197-211. Ainsi on trouve huit indications de dates précises à la page 197, puis trois et de nouveau quatre indications exactes sur des heures décisives dans le chapitre « À terre ».

26. *Ebda.*

27. *Op. cit.*, p. 245. *November 1918* « Als man drei Tage gekämpft hatte, war die fünfte englische Armee des General Gough fast vernichtet, die dritte im Norden nur noch Schlacke. [...] Am 27. und 28. füllte sich die Lücke wie der Blutschorf auf einer Wunde. [...] » p. 189.

28. *Ibid.*, p. 249. *Ebda.* « Ähnlich zwitschernden Zugvögeln, ähnlich Fischschwärmen zur Laichzeit, kleinen schuppenglänzenden flinken Tieren, von denen keines einen Namen hat und die die Boote der Fischer umwerfen, so kamen die Männer, [...] », p. 192.
29. *Ibid.*, p. 302. *Ebda.* « Dass Krieg gewesen ist, ist nicht zu Ende. Es soll und muss weitergehen. », p. 242.
30. *Op. cit.*, p. 25-26. A.a.O. « Eine Bombe war auf das Schiff gefallen und hatte in einem Augenblick alles mit ihm getan. Er kam in die Heimat. Die Bombe fiel weiter. », p. 24.
31. *Ibid.*, p. 207. *Ebda.* « Also von meiner Krankheit. Ich liege mit meiner Kompanie im Graben. Als es soweit ist und wir herausspringen und rennen, nach knapp zehn Metern, höre ich es in der Nähe einschlagen, und dann ist es aus. », p. 159.
32. *Op. cit.*, p. 24. A.a.O. « Da liegt was unter dem Stuhl. Es ist seine Uniform. [...] Da liegt ein Kopf. Eine Matrosenmütze. Alles auseinander. Es können verschiedene sein. [...] Tot, tot, Jonny tot. Verfluchte Welt, in Stücke schlagen. », p. 22.
33. A.a.O. : « Entweder ist er tot und dann- Armand kaut an seiner Zunge und ist besinnungslos- oder eben : er ist nicht tot. Oder er ist eben nicht tot. Er ist eben nicht tot. Ist nicht tot. Louis ist nicht tot. », p. 185.
34. *Ebda.* : « Armand geht, *ohne zu wissen*, was er tut, neben ihr her. », p. 191 [c'est nous qui soulignons].
35. *Ebda.* : « Denkt : Louis Poinson ist tot und es muss schön sein, so wie er zu marschieren, zu rennen, zu klettern, zu schießen. », p. 194.
36. *Ebda.* : « Gar nicht traurig ist Armand über den Tod Poinson ; es ist wirklich gerade so, als wenn Louis, der Lange mit dem blauen Schal, tot sein müsste. Kaputt muss doch alles gehen, es liegt hier so in der Luft. », p. 194.
37. Müller-Salget, *ibid.*, p. 94.
38. A.a.O., p. 198.
39. *Ebda.* : « Das ist es. Barmherziger Gott. Das ist es also. », p. 199.
40. Alors que la traduction française souligne l'aspect visuel, le titre allemand met l'accent sur la présence acoustique de la guerre. À notre avis, Döblin renoue ici, et le texte en contient de nombreux exemples, avec les procédés linguistiques du futurisme.
41. A. a. O. : « Und wenn die Leiche tief genug in der Erde liegt, dann feiern sie Hochzeit auf der Leiche... », p. 550.
42. *Ebda.* « Ich höre die Marschrhythmen, Schläge, Trommelwirbel, einer gleicht dem andern. » Aber darüber spannt sich langsam feierlich, grässlich die lang, lang gezogene Melodie, die menschenmörderische, verschlingende Melodie. Sie gräbt sich in das Gehirn. Sie leert die Seele aus. Sie raubt das Bewusstsein. Ein Krater tut sich auf. Er schluckt uns. Die Schläge, die Wirbel, der Marsch. » « Die Marschrhythmen, Schläge, Trommelwirbel, gleichmässig, einer wie der andere. Darüber, langsam, feierlich, unirdisch die gezogene Melodie. » p. 549 et p. 550.

RÉSUMÉS

Alfred Döblin qui compte parmi les plus grands auteurs de l'Allemagne contemporaine, a laissé une oeuvre marquée par l'omniprésence du thème de la guerre. Contrairement à ce que prétendent certains interprètes, nous ne pensons pas que l'on puisse affirmer que l'intérêt que Döblin porte à cet événement aurait, au moins pendant les premières années de son activité

littéraire, été prioritairement d'ordre esthétique.

La présente analyse tente en revanche de mettre en relief les liens profonds qui rattachent le héros d'une des premières nouvelles de Döblin *Die Schlacht ! Die Schlacht !* à ceux de deux romans beaucoup plus tardifs : *November 1918* et *Hamlet*. Il s'avère que même si Döblin choisit des moyens stylistiques et une forme du récit différente et si la description de la bataille s'efface au profit d'une réflexion sur ses retombées psychologiques, ce changement de perspective s'inscrit dans la continuité.

En insistant sur le problème de la responsabilité personnelle, Döblin stigmatise la guerre comme un instrument de pouvoir redoutable qui anéantit l'individu. Pour l'auteur, ce n'est pas exclusivement une analyse des causes économiques et sociales, mais davantage encore l'examen de la nature humaine qui pourrait – un jour peut-être – éviter que l'affrontement mortel des peuples soit représenté comme une fatalité.

Alfred Döblin, einer der bedeutendsten deutschen Schriftsteller der Moderne, hinterliess ein Werk, das geprägt ist von der Allgegenwärtigkeit des Krieges. Wir glauben, im Gegensatz zu manchen Kritikern seiner Schriften, dass es nicht gerechtfertigt ist zu behaupten, Döblins Interesse an diesem folgenschweren Ereignis sei, zumindest anfangs, in erster Linie ästhetischer Art gewesen.

In dieser Arbeit soll versucht werden zu zeigen, dass die Hauptfigur einer der frühen Erzählungen Döblins *Die Schlacht ! Die Schlacht !* als ein Vorläufer der Helden zweier sehr viel später entstandener Romane *November 1918* und *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* betrachtet werden kann.

Trotz der Verschiedenheit der eingesetzten stilistischen Mittel und der unterschiedlichen Gattungsform, ergibt sich, gerade indem die Schlachtbeschreibung an sich einer psychologischen Studie weicht, eine klare Linie von der Erzählung zum Spätwerk. Indem der Autor die Frage nach der individuellen Verantwortung des einzelnen stellt, verurteilt er den Krieg als ein gefährliches Machtinstrument, der den Menschen als Person vernichtet.

Es scheint, dass es für Döblin nicht allein eine Analyse der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse, sondern weit eher eine Untersuchung der menschlichen Natur ist, die es – vielleicht – ermöglichte, in der kriegerischen Feindschaft der Völker keine Fatalität zu sehen.

AUTEUR

MARION DUFRESNE

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3