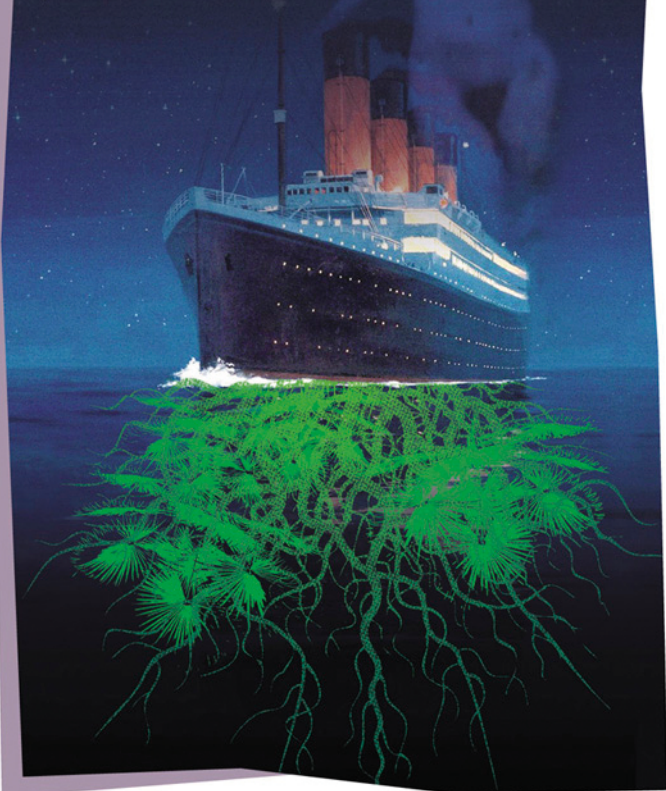


Zweig

Amok

Traduction et présentation
par Diane Meur



Zweig Amok



Sur le paquebot qui le ramène de Calcutta en 1912, un jeune touriste européen rencontre un médecin des Indes néerlandaises dont les confidences lui dévoilent l'envers des splendeurs exotiques qu'il laisse derrière lui : lieu de domination raciale et sociale exacerbée, les colonies sont le tombeau des idéaux humanistes et un enfer propice aux coups de folie autodestructeurs. Déclenchée par une sordide histoire d'avortement clandestin, la crise de furie – ou « crise d'amok » – qui a fait du médecin cette loque repoussante aux yeux rougis par les larmes et l'alcool est pourtant aussi, pour lui, l'occasion d'une rédemption par l'amour... Sous la misère des êtres, la souffrance des corps, la violence des conditions, l'auteur nous laisse entrevoir la force libératrice de la passion humaine.

Écrit en 1922, marqué par l'audace expressionniste des années folles, ce récit est l'un des plus noirs et des plus crus de Zweig.

Traduction, présentation, notes, dossier, chronologie
et bibliographie par Diane Meur

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion



Flammarion

AMOK

*Du même auteur
dans la même collection*

LE JOUEUR D'ÉCHECS (édition avec dossier)
LETTRE D'UNE INCONNUE
VINGT-QUATRE HEURES DE LA VIE D'UNE FEMME

ZWEIG

AMOK

*Traduction, présentation, notes,
chronologie et bibliographie
par
Diane MEUR*

GF Flammarion

Diane Meur, ancienne élève de l'École normale supérieure, a notamment traduit des textes de Paul Nizon, Robert Musil, Heinrich Heine, ou encore Erich Auerbach. Elle a obtenu en 2010 le prix Halpérine-Kaminsky pour l'ensemble de son œuvre de traduction. On lui doit, dans la GF, les éditions de la *Lettre d'une inconnue*, de *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, d'*Amok* et du *Joueur d'échecs* de Zweig. Elle est par ailleurs l'auteur, chez Sabine Wespieser, de plusieurs romans : *La Vie de Mardochée de Löwenfels écrite par lui-même* (2002), *Raptus* (2004), *Les Vivants et les ombres* (2007) et *Les Villes de la plaine* (2011).

PRÉSENTATION

En janvier 1927, dans une lettre à un ami, Stefan Zweig dresse ainsi le bilan de ses dernières années :

Quant à tes objections, j'y souscris entièrement. Je sais que dans *Amok* en particulier la narration est un peu surchauffée. La raison profonde, je la connais maintenant : je trouvais *Erstes Erlebnis* un tantinet trop gentil, trop sucré, trop mou. Ensuite il y a eu la lecture de Dostoïevski, une virilisation et une passion nouvelle, en moi, depuis la guerre : je m'y suis engouffré. Je me disais (ou je sentais) : Maintenant, ce qu'il faut, c'est du véhément, du fort. Du percutant. Les petites choses, les sentiments délicats n'ont plus leur place : à nous les tréfonds, les abîmes ! Et inconsciemment, j'ai donné un peu trop de vapeur. [...] Mais tout ça, *Jérémie*, *Le Combat avec le démon*, etc., c'est une époque que j'aime dans l'ensemble ; c'est bien la haute pression de la guerre qui, avec *Jérémie*, m'a fait sortir ce que j'avais dans le ventre ¹.

Amok, fruit d'une « surchauffe » due à la Première Guerre mondiale ? Cette affirmation très elliptique requiert quelques éclaircissements. Tout d'abord, Zweig, par *Amok*, n'entend pas seulement la nouvelle qui nous occupe, mais l'ensemble du recueil au sein duquel il l'avait publiée en 1922 ². Ce recueil de cinq

1. Lettre du 21 janvier 1927 de Zweig à Richard Specht, collection privée, citée dans O. Matuschek, *Drei Leben. Stefan Zweig. Eine Biographie*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2006, p. 226-227. Sauf indication contraire, les extraits cités sont traduits par nos soins.

2. *Amok. Novellen einer Leidenschaft*, Leipzig, Insel, 1922. Le titre allemand de la nouvelle n'est pas *Amok* mais *Der Amokläufer*, littéralement *Le Coureur d'amok*.

« nouvelles sur une passion » comprenait aussi la *Lettre d'une inconnue*, *La Ruelle au clair de lune*, *Nuit fantastique* et *La Femme et le paysage*, et de fait tranchait nettement sur l'atmosphère d'*Erstes Erlebnis*¹, ses « Quatre histoires du pays de l'enfance » publiées dès 1911 et qu'il jugeait donc, au début des années 1920, trop « gentilles », trop « sucrées ».

Quant à la « haute pression de la guerre », il convient également d'en dire un mot. La Première Guerre mondiale avait été, pour l'homme de lettres esthète et cosmopolite que Zweig était alors – jeune espoir des lettres austro-hongroises, poète, dramaturge, traducteur de littérature française, belge, anglaise –, un traumatisme profond. Sans combattre lui-même, ayant obtenu un poste aux archives du ministère de la Guerre, il avait cependant, lors d'une mission en Galicie à l'été 1915, pu observer de ses yeux les souffrances des civils, l'état des blessés dans les hôpitaux militaires, l'horrible absurdité de la guerre, et s'était rallié à un pacifisme dont il n'allait plus se départir. Or être pacifiste, en plein conflit, n'était pas une position aisée. Après avoir écrit *Jérémie*, drame pacifiste et, à ce titre, injouable dans les empires centraux, Zweig était donc passé en Suisse à l'automne 1917 pour le faire monter et pour rejoindre là-bas un cercle d'écrivains et d'artistes opposés à la guerre, parmi lesquels Romain Rolland et le graveur belge Frans Masereel.

Voilà en quoi le conflit mondial a été pour lui un tournant, l'arrachement à un monde trop douillet, insuffisamment « viril » et « passionné » à ses yeux – arrachement qu'il a d'ailleurs accompagné de lectures significatives. Désormais assoiffé de démonique, de passionnel, de sanguin, Zweig aura passé les années de guerre à étudier notamment Balzac et Dostoïevski, un

1. Nous donnons en allemand les titres des recueils qui n'ont pas été publiés tels quels en français.

Français et un Russe, ce qui reportera à 1920 la publication des essais qui en ont été le fruit¹.

On comprend dès lors pourquoi le recueil *Amok*, contrecoup des expériences de la guerre, est dédié à « Frans Masereel, l'artiste, l'ami fraternel », qui avait déjà illustré plusieurs nouvelles de Zweig et dont les lithographies anguleuses, au trait noir et véhément, n'auraient d'ailleurs pas mal convenu à l'illustration de celle-ci ; pourquoi Zweig s'est empressé d'envoyer à Romain Rolland ces cinq récits « sortis de [s]a vie intime », qui ne sont « pas une confession de foi comme *Les Yeux du frère éternel* que vous avez reçu récemment, pas exactement des choses vécues, mais toutefois enracinées dans mon être », écrit-il dans sa lettre d'accompagnement². Il les envoie aussi à Maxime Gorki, en même temps que le recueil d'essais *Trois Maîtres* dont il espère que la section consacrée à Dostoïevski suscitera son intérêt. « Vous n'êtes nullement obligé de les lire, vous n'avez nul besoin de me remercier. Vous pouvez aussi les offrir à quelqu'un d'autre sans les avoir lus³ », ajoute-t-il dans un curieux élan de timidité ; Gorki, il le sait pourtant, a vivement admiré la *Lettre d'une inconnue*, et initiera l'édition soviétique des œuvres de Zweig dès 1927.

Romain Rolland aussi réagit à l'envoi avec le plus grand enthousiasme, et ne contribuera pas peu à faire traduire en France les nouvelles en question : de fait, le recueil *Amok* a été déterminant pour la carrière internationale de Zweig, jusque-là embryonnaire. Dans sa préface à *Amok ou le Fou de Malaisie* (1927), l'écrivain

1. Zweig, *Drei Meister* ; en français : *Trois Maîtres*. Balzac, Dickens, Dostoïevski, Paris, Le Livre de poche, 1995. Sur la place de Balzac et de Dostoïevski dans l'évolution esthétique de Zweig, voir aussi notre présentation de *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, éd. et trad. D. Meur, Paris, GF-Flammarion, 2013.

2. Lettre du 11 octobre 1922 (en français) de Zweig à R. Rolland, in Zweig, *Correspondance 1920-1931*, trad. L. Bernardi, Paris, Grasset, 2003, p. 95.

3. Lettre du 29 août 1923 de Zweig à M. Gorki, in *ibid.*, p. 116.

français, loin de souscrire au reproche de surchauffe que l'auteur fait à ce recueil, salue sa vibrante intensité, le talent avec lequel il montre l'« enfer de la passion (*Unterwelt der Leidenschaften*), au fond duquel se tord, brûlé, mais éclairé par les flammes de l'abîme, l'être essentiel, la vie cachée¹ ». Et de citer le sonnet que Zweig avait placé en exergue du recueil, afin de mettre en lumière la dimension féconde, visionnaire de la passion :

Brûle donc ! Seulement si tu brûles, tu connaîtras dans ton gouffre le monde.

« Brûler » et « connaître le monde », telles sont les deux injonctions complémentaires auxquelles obéit le nouvelliste et, selon Romain Rolland, son trait le plus frappant : « la passion de connaître, la curiosité sans relâche et jamais apaisée, ce démon de voir et de savoir et de vivre toutes les vies, qui a fait de lui un *Fliegender Holländer*, un pèlerin de la civilisation² ». Nous retrouverons sur le paquebot de la nouvelle *Amok* ce « Hollandais volant » en la personne du narrateur anonyme qui, comme souvent chez Zweig, est un double de l'auteur, et qui admet dès les premières pages : « Les énigmes psychologiques ont sur moi un pouvoir presque inquiétant, l'envie me démange d'en percer les mécanismes, et les êtres bizarres, par leur simple présence, peuvent déclencher en moi une passion de connaître à peine moins forte que la passion de posséder que m'inspirerait une femme. » Nous le retrouverons jusque sur le paquebot du *Joueur d'échecs* (1942), titillé par la nouvelle énigme que lui offre le champion d'échecs Czentovic, et fort contrarié de ne pouvoir la résoudre, lui chez qui

1. R. Rolland, « Préface », in Zweig, *Amok ou le Fou de Malaisie*, trad. A. Hella et O. Bournac, Paris, Stock, 1927, p. 10. Des cinq nouvelles du recueil original, le volume français ne reprend qu'*Amok* et la *Lettre d'une inconnue*, en leur adjoignant *Les Yeux du frère éternel* (nouvelle également connue sous le titre *Virata*). Sur le sous-titre donné à *Amok* dans cette traduction de 1927, voir note 1, p. 72.

2. *Ibid.*, p. 7-8.

« la curiosité dans les choses de l'esprit dégénère toujours en une sorte de passion ¹ ».

La passion de connaître et de comprendre est un trait que ne reniera jamais Zweig. C'est donc à autre chose qu'il pense dans sa lettre à Richard Specht en s'accusant d'avoir, avec le recueil *Amok*, donné « un peu trop de vapeur ». De fait, les passions, les déchirements, les bizarreries humaines que dépeint le recueil y ont un caractère extrême ; l'angle d'approche, marqué par l'intérêt de Zweig pour les travaux de Freud, se fait volontiers cru, et le rythme narratif a souvent une fébrilité haletante qu'on ne retrouve pas dans les œuvres plus tardives. Lors de la parution, la critique avait d'ailleurs relevé l'« audace horrible » de ces cinq « pièces nocturnes », non sans leur adresser d'hyperboliques éloges : « tension à couper le souffle, affect comprimé, intensité passionnelle, toute la force suggestive de la diction zweigienne », écrivait Erwin Rieger dans la *Neue Freie Presse* ². Qu'il était loin, le monde si feutré, si viennois, si avant-guerre où évoluaient les héros enfantins d'*Erstes Erlebnis* ! Il est vrai que Rieger tempérait ses éloges en souhaitant à l'auteur de dépasser maintenant ce stade juvénile, trop impétueux, trop centré sur un seul sujet : pour le quadragénaire qu'était alors Zweig (né en 1882), le reproche devait être irritant à entendre, et on comprend qu'il ait fait son chemin en lui jusqu'à l'auto-critique de 1927.

En somme, Zweig dans *Amok* se montre bien plus perméable au bouillonnement orgiaque, à l'outrance expressionniste des années folles qu'il ne l'affirmera dans son autobiographie de 1941, où il s'attribue après coup une posture olympienne, celle d'un auteur obser-

1. Zweig, *Le joueur d'échecs*, éd. et trad. D. Meur, Paris, GF-Flammarion, 2013, p. 52.

2. E. Rieger, « Stefan Zweigs neues Novellenbuch », *Neue Freie Presse*, 3 décembre 1922, p. 34-35.

vant à distance ces excès et attendant patiemment que cesse la tourmente¹.

L'emboîtement des récits, ou l'outrance maîtrisée

Cette crudité et cette fébrilité en phase avec le climat ambiant, particulièrement sensibles dans la nouvelle *Amok*, sont cependant le fruit d'un art assez maîtrisé qui s'y traduit par une structure narrative complexe : l'emboîtement de trois récits, au ton nettement différencié.

L'ouverture du plan narratif 1 renoue avec la tradition allemande classique de la nouvelle : « En mars 1912, dans le port de Naples [...], il se produisit un curieux accident sur lequel la presse publia des reportages substantiels, mais agrémentés de détails très fantaisistes. » Un « curieux accident », une « scène saisissante », un « étrange épisode » – en un seul paragraphe, nous ne trouverons pas moins de trois variations sur la célèbre formule de Goethe définissant la nouvelle comme « fait inouï » (*unerhörte Begebenheit*)². On sait que cette définition s'applique tout particulièrement aux nouvelles de Kleist, et l'ouverture ici proposée n'est pas sans ressemblance avec les *incipit* kleistiens : « À M..., grande ville d'Italie du nord, la marquise d'O..., veuve, fit savoir par la presse qu'elle se trouvait enceinte » (*La Marquise d'O.*) ; « À Santiago, capitale du Chili, pendant le grand séisme de 1647 » (*Le Tremblement de terre du Chili*) ; « À Port-au-Prince, dans la partie française de l'île de Saint-Domingue, vivait au début de ce siècle » (*Les Fiancés de Saint-Domingue*). La similitude

1. Voir, dans *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* (trad. S. Niémetz, Paris, Belfond, 1993), les pages finales du chapitre « Retour en Autriche », consacré à l'immédiat après-guerre.

2. Goethe, Conversation du 29 janvier 1827 avec Eckermann, in J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, éd. H. Schlaffer, Munich, Hanser, p. 203.

est plus frappante encore dans l'*incipit* d'une très brève anecdote de Kleist intitulée *Amour maternel* : « À Saint-Omer, dans le nord de la France, il se produisit en 1803 un curieux incident ¹. »

Dès la seconde phrase d'*Amok*, cependant, cette ouverture classique se révèle être un leurre. Le récit passe à la première personne et à une atmosphère de tourisme Belle Époque : le « fait inouï », l'accident dans le port de Naples, ne sera donc pas le sujet de la nouvelle mais son épilogue, que nous ne découvrirons d'ailleurs que dans les toutes dernières lignes. Entre-temps s'est ouvert le plan narratif ², lequel entreprend de relater des événements antérieurs (« À l'agence maritime de Calcutta, quand je voulus réserver une place sur l'*Océania* pour retourner en Europe ») sans que cette antériorité soit soulignée par un plus-que-parfait, ce qui, après coup, fait presque apparaître le premier paragraphe comme une note manuscrite que le narrateur aurait ajoutée, « après tant d'années », en tête d'un récit déjà écrit mais que, par discrétion, pour ne pas trahir une confidence reçue, il ne pouvait publier jusqu'à présent.

C'est là encore, il est vrai, une stratégie classique pour revêtir du sceau de l'authentique, ériger en *histoire vraie* un récit qui en a d'autant plus besoin qu'il traite d'événements « inouïs ». Mais bien d'autres éléments, biographiques eux, viennent renforcer cette authenticité. Ce retour d'Inde sur un paquebot transocéanique, Zweig l'avait fait, en mars 1909, et en passant justement par Naples, à bord du *Lützow* ². Un voyage de plusieurs

1. « Mutterliebe », in H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, vol. 2, p. 277. Nous livrons notre traduction pour souligner à quel point l'*incipit* de Zweig en est un calque, y compris dans les mots. Hasard ou souvenir précis ? On se bornera à noter que l'anecdote kleistienne relate l'irruption meurtrière d'un *chien enragé*, image sollicitée à deux reprises dans le texte d'*Amok*.

2. Voir la lettre du 20 janvier 1909 de Zweig à V. Fleischer, in Zweig, *Correspondance 1897-1919*, trad. I. Kalinowski, Paris, Grasset, p. 125.

mois sur les traces de Pierre Loti, dont le jeune Viennois avait lu *L'Inde (sans les Anglais)*¹ pour en préparer les étapes, l'avait mené à Bombay, à Gwalior, à Bénarès, à Darjeeling, enfin à Calcutta où il s'était embarqué pour Rangoun puis, *via* Madras, pour Ceylan. Zweig n'a guère pris ce périple pour thème principal de ses récits : hormis quelques reportages² et la légende *Les Yeux du frère éternel* (1922), on ne peut pas dire qu'il ait sur-exploité cette veine dont Loti, lui, avait tiré un volumineux récit de voyage.

Ce n'est pourtant pas faute d'avoir été marqué par l'expérience. Tout comme le narrateur d'*Amok* au départ du bateau (« Je venais de voir un monde nouveau, d'absorber une succession follement rapide d'images. J'aurais voulu y repenser, analyser, ordonner et mettre en forme, après coup, tout ce dont mon regard s'était imprégné à chaud »), Zweig se plaignait, dans ses lettres de Calcutta, d'une profusion presque écrasante d'images et de sensations : « on voit trop de choses, on aimerait avoir du temps, faire un intermède de trois ou quatre jours à Vienne pour digérer tranquillement tout cela³ ». L'Inde féminine et sensuelle, tout en couleurs et en parfums, favorisant un abandon bienheureux au destin, aux éléments, n'apparaît pas à proprement parler dans le plan narratif 2 d'*Amok*, mais en quelque sorte elle y *agit*. Le jeune Zweig, avant son départ, décrivait en ces termes l'effet de ses lectures préparatoires sur l'Inde : « Lentement on cède à un doux sentiment

1. Ce récit (au titre marqué par l'anglophobie régnant alors en France) relatait le long voyage qu'avait fait Loti en 1899-1900 en Inde et en Birmanie. Zweig l'avait commenté dans un article publié quelques mois avant son propre départ : « Sehnsucht nach Indien » (« Désir d'Inde », juillet 1908), repris dans Zweig, *Auf Reisen. Feuilletons und Berichte*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1987.

2. Voir « Gwalior et Bénarès : la ville aux mille temples », in Zweig, *Pays, villes, paysages : écrits de voyage*, Paris, Belfond, 1996.

3. Lettre du 8 janvier 1909 de Zweig à V. Fleischer, in Zweig, *Correspondance 1897-1919, op. cit.*, p. 123.

de détachement, à une jouissance voluptueuse, et l'on est doucement bercé par toutes ces images rêvées, comme si c'était déjà le bateau qui nous menait sur les vagues murmurantes de l'océan¹. » De même, son narrateur fait réellement cette expérience sur le pont de l'*Océania*, ce « formidable berceau », sous la magique clarté du firmament austral :

absorbé par ma contemplation, je perdis le fil du temps. Étais-je là depuis une heure, ou seulement quelques minutes ? [...] Je sentais seulement descendre en moi une fatigue qui était comme une volupté. [...] Mon pied toucha, sur le sol, un paquet de cordage. Je m'y assis, les paupières closes et néanmoins traversées encore par la clarté d'argent qui, au-dessus de moi, se déversait à flot. Là en bas je sentais bruissier l'onde, au-dessus de moi, inaudible, le flot blanc de ce monde. Et peu à peu, le bruissement enfla, pénétrant mon sang même : je ne me sentais plus, je ne savais si ce souffle était le mien ou le battement de cœur étouffé du navire, je m'épanchais, je me vidais dans le bruissement sans repos de ce monde nocturne.

Cette véritable symphonie synesthésique ne va pas tarder à être troublée ; mais Zweig y aura mis l'essentiel de l'*effet* produit sur lui par l'Inde en dépeignant un état presque orgasmique de nirvana, d'abandon, de fusion dans le grand Tout – état que Pierre Loti racontait avoir cherché et presque trouvé à Bénarès, dans les derniers chapitres de *L'Inde (sans les Anglais)*.

Est-ce à dire qu'après nous avoir déjà leurrés avec un *incipit* à la Kleist, l'auteur nous leurre une seconde fois par un tableau de voyage à la Loti, dans le seul but de rendre plus brutale l'entrée dans le plan narratif 3 et son hystérie d'après-guerre ? Oui et non. Si l'on y regarde de plus près, les scènes initiales à bord de l'*Océania* présentent déjà quelques notes discordantes et quelques thèmes annonçant le récit de l'amok.

1. Zweig, « Sehnsucht nach Indien », art. cité, p. 102.

Il y a d'abord, anecdotique en apparence, la cabine minuscule et étouffante comparée à un « cercueil » par le narrateur, puis par le médecin rencontré sur le pont. Mais dans la bouche de ce dernier, le terme est tout sauf anodin. Le médecin sait, lui, qu'il y a à bord, dans la soute, un vrai cercueil contenant tout ce qui reste de sa vie, et qui sera au cœur du « curieux accident » relaté à la fin. Le paquebot dans son ensemble, loin d'être un simple cadre comme il le restera dans *Le Joueur d'échecs*, échappe vite au pittoresque de la traversée transocéanique, avec ses badauds désœuvrés et ses demoiselles anglaises s'escrimant sur le piano du salon, pour prendre une dimension discrètement mythique. Nous ne savons pas encore qu'il y a une morte à bord ; mais, chose presque plus inquiétante encore, nous sommes vite conscients d'être dans ce navire comme à l'intérieur d'un corps. Le ahanement des machines devient pouls, respiration, « cœur et poumon du Léviathan », ce Léviathan si présent dans *Moby Dick* par exemple, avec son cortège de réminiscences bibliques (livres de Job et de Jonas), qui vient déjà glisser dans ce tableau de splendeurs tropicales une note diffuse de menace et de malédiction.

Sans grand souci d'exactitude terminologique (nous ne sommes ni chez Herman Melville, ni chez Joseph Conrad), le narrateur explore ce corps ; ses entrailles, invivables, ses parties hautes, enfin sa proue déserte en pleine nuit, du haut de laquelle se révèle le caractère sexué, masculin, du « gigantesque nageur » : « Le soc se soulevait puis replongeait dans cette glèbe liquide, perpétuellement, et je ressentais tous les affres de l'élément vaincu, toute la jouissance de la vigueur terrestre dans ce jeu étincelant. » L'eau, passive et féminine, apparaît dominée par l'élément terrestre, masculin, et par ses prolongations que sont la technique, la machine, le charbon et l'acier : le stéréotype sexuel, développé ici avec lyrisme ¹, ne l'est que pour être mieux perverti par

1. Stéréotype d'ailleurs instable : *La Femme et le paysage*, autre nouvelle du recueil *Amok*, en propose une version divergente où la terre passive, féminine, s'abreuve à la féconde pluie d'un ciel masculin.

la suite, où nous verrons un homme cédant voluptueusement aux volontés d'une femme dominatrice. Et le narrateur lui-même annonce cette inversion des termes sexuels tenus pour normaux lorsqu'il évoque, peu avant son expérience de dissolution mystique, le « plaisir [...] charnel de [s']abandonner *femellement* à la douceur ambiante » (nous soulignons).

Au-dessus de lui, donc, le ciel étoilé où resplendit la Croix du Sud ; mais en lui, quelque chose d'un peu plus trouble que la solide loi morale kantienne. Et à côté de lui, découvre-t-il quelques instants plus tard, un être dont toutes les caractéristiques concourent à venir gâcher ce moment d'harmonie, si équivoque soit-elle. Toux sèche, voix rauque, pipe chuintante, visage grimaçant comparé à celui d'un « gnome » (*Kobold*). Relevons ce terme qui, dans la mythologie germanique, renvoie à un esprit gardien des métaux et des pierres au sein du monde chthonien. Dans la polarité qui vient d'être posée, il désigne donc un représentant de la terre, de la masculinité ; mais d'une masculinité contrefaite, infernale, sexuellement immature, le gnome des contes étant une sorte d'enfant-vieillard en position d'infériorité et d'impuissance en face de la femme, position que confirmera ensuite tout le récit du médecin.

Avec ce dernier récit, on en vient au plan narratif 3 de la nouvelle, dont le style rompt nettement avec celui des deux précédents : plus cru, plus familier, marqué de coq-à-l'âne et d'hésitations rendues dans le texte par d'innombrables points de suspension. Contrairement à d'autres nouvelles zweigiennes où le récit encadré, censément livré de vive voix, rejoint peu à peu la littérarité du récit cadre (dans *Le joueur d'échecs*, M^c B. s'exprime comme on écrivait), ici le caractère oral du récit est souligné à l'extrême. Et la voix, la « parlure » du médecin reste à tout moment perceptible, tantôt aigre, émaillée d'éruptions racistes contre la « canaille jaune » ou de grossièretés de carabin (quand il compare ses confidences à une exhibition de ses « matières fécales »),

tantôt d'une véhémence pathétique, que mettent en scène les fréquents retours au plan 2 et la description des mimiques et mouvements du médecin : chaise brusquement rapprochée, haut-le-corps, geste du bras qui renverse par terre la bouteille de whisky, etc.

Ces retours ont aussi pour effet de maintenir une forte présence du narrateur dans la nouvelle : porte-parole et double de l'auteur, il nous montre par ses réactions successives (effroi, dégoût, indignation, pitié) comment nous devons recevoir le récit du médecin. Mais c'est un double juvénile, ne l'oublions pas ; un double que l'auteur, en 1922, a laissé derrière lui. En donnant à voir le narrateur pris à partie par le médecin agressif, méprisant, c'est aussi avec lui-même que Zweig règle ses comptes :

vous qui parcourez le monde tranquillement assis sur une chaise longue, vous savez ce que c'est, un être humain qui meurt ? Vous avez déjà assisté à ça, vous avez vu le corps qui s'arque, les ongles bleuâtres qui griffent le vide, la gorge qui râle, chaque membre qui résiste, chaque doigt qui se relève pour conjurer l'effroyable, l'œil qui s'écarquille dans une terreur sans nom ? Vous avez déjà vécu ça, monsieur le flâneur, monsieur le globe-trotter, vous qui parlez d'aider comme d'un devoir ?

Antipathique, acrimonieux, physiquement répugnant, le médecin – et la force de la nouvelle tient à cette ambiguïté – est pourtant aussi un personnage exprimant confusément une vérité, la vérité de la passion et de la souffrance humaine, contre le vide et la fausseté d'une certaine existence. Ce jeune « flâneur », ce « globe-trotter » grand-bourgeois qui traverse la vie et observe les êtres sans s'impliquer, n'est-ce pas le Zweig d'avant 1914, celui qui se complaisait dans les atmosphères sucrées, celui qui n'avait pas encore, dans les hôpitaux militaires de Galicie ou à la Croix-Rouge de Genève, vu souffrir et agoniser des blessés, ni mesuré l'âpreté de la condition humaine ?

Enfin, les retours au plan 2 ont une dernière fonction : rythmer le récit, en faire ressortir la chronologie très resserrée grâce au tintement régulier, dans le noir, de la cloche du bateau. Minuit trente : après avoir soumis au narrateur un problème déontologique (jusqu'où doit aller le devoir d'aider ?), le médecin en vient à son propre cas ; il raconte ses débuts professionnels en Allemagne, brillants, puis une affaire de femme et le départ forcé pour les Indes néerlandaises, l'installation, le lent étiolement. Une heure : dans la station perdue où il végète depuis sept ans, il reçoit la visite suspecte d'une Anglaise de la bonne société. Elle lui propose de pratiquer sur elle un avortement illégal et, suite au refus du médecin, prend la fuite. Deux heures : début de la crise d'amok. Dans un état de soudaine frénésie, il se lance à sa poursuite, ne la retrouve que mourante entre les mains d'une faiseuse d'anges, assiste à son agonie sans pouvoir la sauver. Trois heures : pour préserver le secret de la morte, il fait établir un faux certificat de décès et obtient la mise en bière avant de fuir plus ou moins clandestinement à bord de l'*Océania*. Nous apprenons alors que le cercueil est à bord, et c'est là-dessus que s'achève, avec l'arrivée de l'aube, le plan narratif 3. Ce qu'il advient de ce cercueil et du médecin, nous ne le saurons qu'ensuite, par le récit – savamment différé – du « curieux accident ».

Une structure narrative complexe, donc, pour une nouvelle dont le propos et l'intention ne le sont pas moins.

Les Anglais (sans l'Inde) : Zweig et le colonialisme

Le choix du cadre recouvre des enjeux autrement importants qu'une simple concession à l'exotisme. Cette nouvelle dont le cœur psychologique est le rapport dominant/dominé entre l'homme et la femme (et la perversion de ce rapport), Zweig a choisi de la

camper dans le lieu même d'une autre domination, celle exercée par les puissances coloniales sur les peuples colonisés. Ce n'est pas un hasard. La question le travaille depuis longtemps, et il est révélateur que le voyage de 1908-1909, à l'origine, n'ait pas tant été motivé par le désir de découvrir l'Inde que par celui de... mieux comprendre les Anglais. Le projet, en effet, serait parti d'une conversation avec l'industriel et homme politique Walther Rathenau :

« Vous ne pouvez pas comprendre l'Angleterre, me disait-il, tant que vous ne connaissez que l'île. Et pas davantage notre continent, tant que vous n'avez pas au moins une fois franchi ses frontières. Vous êtes un homme libre, mettez à profit cette liberté ! [...] Pourquoi n'iriez-vous pas une fois en Inde et en Amérique ? » Ce propos de hasard me frappa, et je résolus de suivre immédiatement son conseil¹.

L'Inde et l'Amérique sont citées ici par Rathenau comme « l'extérieur » de l'Angleterre, permettant de mieux en appréhender « l'intérieur », mais elles en sont aussi la prolongation : l'Inde, pour la raison évidente qu'elle appartient à l'Empire britannique, l'Amérique, parce que – aux yeux de Zweig du moins – les traits communs à la mentalité anglo-saxonne telle qu'il la percevait comptent plus que les différences culturelles au sein du monde anglo-saxon. « Les Anglais » pour lui sont, par métonymie, un ensemble fait d'esprit mercantile, d'impérialisme, de domination volontariste de la nature². L'Inde des colonisés en est l'exact pendant, et c'est ce qu'il mettra en relief dans la légende *Les Yeux du frère éternel*, cette « confession de foi » récusant point par point l'*habitus* anglais que nous venons de décrire : elle incarne le détachement des biens terrestres, le refus

1. Zweig, *Le Monde d'hier*, *op. cit.*, p. 230.

2. C'est d'ailleurs un ingénieur écossais, McConnor, qui l'illustre caricaturalement dans *Le Joueur d'échecs* : foreur de puits de pétrole, brutalement positif, réduisant tous les problèmes humains à un chiffre en dollars.

TABLE

<i>Présentation</i>	7
<i>Note sur la traduction</i>	38

AMOK

<i>Chronologie</i>	103
<i>Bibliographie</i>	109

Mise en page par Meta-systems
59100 Roubaix