Zweig

Lettre d'une inconnue

Traduction et présentation
par Diane Meur

GF

Zweig
Lettre d'une inconnue

« C'est à toi seul que je veux parler, raconter tout pour la première fois ; tu connaîtras ma vie entière, qui a toujours été à toi et dont tu n'as jamais rien su » : ainsi s'ouvre la lettre posthume que reçoit, le jour de son quarante et unième anniversaire, un romancier viennois, dandy séducteur et volage. À travers cette missive rédigée par une inconnue qui l'a follement aimé et dont il n'a gardé aucun souvenir, une image en creux de sa propre existence lui est soudain offerte, dans toute sa légèreté, sa vacuité, auxquelles s'oppose le tableau effrayant et admirable d'une passion totale.

La *Lettre d'une inconnue*, parue en 1922, est un pur joyau de la littérature amoureuse. Zweig y campe un autoportrait trouble, et, par personnage de femme interposé, règle des comptes avec la part insouciante de lui-même, celle que les tragédies de la Première Guerre mondiale et le spectacle de la souffrance humaine n'avaient pas encore assombrie.

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

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

GF
Flammarion

LETTRE
D’UNE INCONNUE

Du même auteur
dans la même collection

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

ZWEIG

LETTRE D'UNE INCONNUE

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).

© Flammarion, Paris, 2013.
ISBN : 978-2-0812-2657-9

PRÉSENTATION

En août 1923, Friderike Zweig, ouvrant un mot de Romain Rolland – ami du couple depuis les années de guerre, quand ils fréquentaient en Suisse les mêmes milieux pacifistes –, y trouve jointes quelques lignes « pour Stefan ». Elles sont extraites d'une lettre que Rolland a reçue de Maxime Gorki, alors en séjour à Fribourg-en-Brisgau : « Est-ce que Stefan Zweig, l'auteur d'un livre sur vous [1], n'est pas celui qui a écrit la *Lettre d'une inconnue* ? Si c'est le cas, veuillez lui faire part de ma profonde admiration pour ce beau récit. C'est une œuvre magnifique, qui m'a beaucoup ému. » Gorki raconte avoir proposé à un éditeur russe de Berlin de l'intégrer à une collection consacrée à l'amour, avec *Manon Lescaut*, *Premier Amour* de Tourgueniev, *Notre cœur* de Maupassant, *Victoria* de Hamsun, *Roméo et Juliette*… « Zweig verrait-il un inconvénient à figurer dans cette série [2] ? » L'admiration ici exprimée par Gorki le conduira dans les années suivantes à promouvoir la publication en russe des œuvres complètes de Zweig, non plus chez « un éditeur russe de Berlin », mais à Leningrad même. Pour la renommée de l'écrivain à l'étranger, la *Lettre d'une inconnue* aura donc été déterminante. Et à bon droit : elle est un petit joyau qui,

1. Zweig avait publié en 1921 l'essai *Romain Rolland. Der Mann und das Werk* (Francfort-sur-le-Main, Rütten & Loening).

2. Maxime Gorki à Romain Rolland, lettre du 6 août 1923, citée dans Zweig, *Briefe 1920-1931*, éd. K. Beck et J.B. Berlin, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2000, note p. 441-442. Sauf indication contraire, tous les extraits cités sont traduits par nos soins.

parmi les grands textes de la littérature amoureuse, a en effet toute sa place.

Il ne faudrait pourtant pas déduire des propos de Gorki que Stefan Zweig, en 1923, est encore un inconnu, un inconnu que la *Lettre d'une inconnue* viendrait de faire connaître. S'il n'est encore qu'au début de sa percée internationale, il s'est déjà imposé de longue date en Autriche et en Allemagne comme poète, publié dès l'âge de vingt et un ans, comme auteur dramatique, traducteur, essayiste. Quant à ses nouvelles, bien qu'elles n'aient pas encore le statut que nous leur conférons aujourd'hui, elles paraissent généralement dans de prestigieux périodiques : la *Lettre d'une inconnue*, en l'occurrence, a été accueillie dans le « Supplément de Nouvel An » de la *Neue Freie Presse* (1er janvier 1922), vénérable quotidien remontant à l'époque austro-hongroise. Y avoir son nom, rappelle Zweig dans son autobiographie, était dès le tournant du siècle une véritable consécration :

> À Vienne, il n'y avait en somme qu'un seul quotidien de premier rang, la *Neue Freie Presse*, qui, par sa tenue distinguée, ses préoccupations culturelles et son prestige politique, occupait à peu près, dans toute la monarchie austro-hongroise, la même place que le *Times* dans le monde anglo-saxon ou *Le Temps* en France. […] Les numéros spéciaux de Noël et du Nouvel An formaient, avec leurs suppléments littéraires, des volumes entiers où voisinaient les plus grands noms de l'époque : Anatole France, Gerhart Hauptmann, Ibsen, Zola, Strindberg et Shaw se trouvaient pour l'occasion réunis dans ce journal qui a fait plus qu'on ne saurait dire pour l'orientation littéraire de toute la ville, de tout le pays [1].

On imagine sa fierté, une vingtaine d'années plus tard, à rejoindre cette liste de grands noms. Et la *Lettre* n'est pas une heureuse exception, puisque la *Neue Freie*

1. Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, trad. S. Niémetz, Paris, Belfond, 1993, p. 132.

Presse publiera également *Amok* dans un « Supplément de Pentecôte » (1922), et *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* dans un « Supplément de Noël » (1925).

Parallèlement à ces publications dans la presse, Zweig entreprend à cette époque d'ordonner sa production de nouvelles sous forme de recueils. Jusque-là éparses dans divers journaux et revues, les nouvelles déjà parues sont rééditées, d'autres sont rédigées par l'auteur dans cette perspective. En les regroupant thématiquement et en les rendant disponibles au public, Zweig marque un tournant dans sa carrière : le cycle en question, intitulé *La Chaîne*, aura fait beaucoup pour l'installer comme auteur de fiction. Le « Premier maillon » de *La Chaîne* est la reprise de quatre nouvelles sur l'enfance : *Erstes Erlebnis. Vier Geschichten aus Kinderland* (1923) [1]. Le « Deuxième maillon », qui du point de vue éditorial précède en fait le premier, est le recueil *Amok. Novellen einer Leidenschaft* (1922), où s'insère l'œuvre qui nous occupe ici. Viendra encore le « Troisième maillon », *Verwirrung der Gefühle* (1927), réunissant *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, *Destruction d'un cœur* et *La Confusion des sentiments*.

C'est donc dans cette optique d'ensemble qu'a été écrite, dans le courant de l'année 1921, la *Lettre d'une inconnue*, prévue pour figurer parmi les cinq « nouvelles sur une passion » qui forment le recueil *Amok*. Ce phénomène psychique, qui est un thème cher à Zweig [2], y est étudié sous des formes très diverses : la passion charnelle qui précipite un homme dans une course autodestructrice mortelle (*Amok*) ; le sordide combat de l'avarice et de la jalousie dans un cœur déchiré (*La Ruelle au clair de lune*) ; le déchaînement d'une sensualité démonique chez une toute jeune fille (*La Femme et*

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

2. Sur la passion chez Zweig et ses sources littéraires, voir aussi notre Présentation de *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, éd. et trad. Diane Meur, Paris, GF-Flammarion, 2013.

le Paysage) ; le basculement d'un aboulique, au cours d'une nuit d'errance émerveillée, dans une perception plus forte, plus charnelle, plus intense de sa propre vie (*La Nuit fantastique*) ; enfin, dans cette *Lettre d'une inconnue* qui émouvait tant Gorki, le saisissant tableau d'une monomanie amoureuse.

Une savante dramaturgie

Cette monomanie nous est décrite par l'intéressée elle-même, à l'échelle d'une vie entière ; et ce seul fait suffit déjà à démarquer la nouvelle de ses quatre voisines, où l'épisode passionnel est ramassé sur quelques mois, quelques jours, voire quelques heures. Son style aussi la met à part. Autant celui des autres nouvelles est haletant, hyperbolique, chargé d'images, autant celui de la *Lettre* est simple, limpide et, en quelque sorte, apaisé. Bien plus tard, dans son autobiographie, c'est toute sa production de l'après-guerre que Zweig placera sous le signe de la sérénité : dans le déchaînement de l'expressionnisme, de l'« excessionnisme » et de tous les activismes en vogue, il était alors un auteur en marge, à qui il ne restait

> qu'un parti à prendre : travailler à son œuvre dans le silence et la retraite. […] Il s'agissait de recommencer et d'attendre que le flot impatient de tous ces « ismes » reculât, et mon manque d'ambition personnelle servit très bien cette volonté de m'accommoder de ma situation. Je commençai la grande série des *Architectes du monde* […] ; j'écrivis des nouvelles comme *Amok* et *Lettre d'une inconnue*, tout cela en toute sérénité et sans ombre d'« activisme » [1].

Dans les faits, la sérénité nous paraît bien absente d'*Amok* – récit fiévreux, haché de points de suspension, imprégné d'alcool et de sang. En revanche, le terme est assez juste pour qualifier la *Lettre*. Simple de style, sobre

1. Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, *op. cit.*, p. 373.

dans sa langue, elle est aussi d'une construction très étudiée, beaucoup plus que ne le sont les autres. Un récit cadre, extrêmement succinct, présente un certain R., Viennois aisé, sans attaches, épicurien (son rapport au temps est si nonchalant qu'il lui faut ouvrir le journal pour se souvenir que la date est celle de son anniversaire) et qualifié dès la première phrase de « romancier bien connu ». Rentrant d'un voyage d'agrément, il retrouve avec satisfaction son intérieur, son domestique, son fauteuil dans lequel il s'installe pour lire son courrier. Une lettre pique sa curiosité, il l'ouvre : et ce texte qui lui est adressé constitue la quasi-intégralité de la nouvelle, n'étant coupé d'aucune interruption, d'aucun retour au récit cadre, hormis les deux pages finales d'épilogue qui n'apportent pas d'élément narratif nouveau. On pourrait presque parler d'un cas limite de roman épistolaire qui se bornerait à une unique lettre ; mais une lettre régie par un art consommé de la dramaturgie et par une façon très efficace de ménager ses effets, de faire monter l'intensité pathétique et l'enjeu de la parole lue.

« Mon enfant est mort hier » : ainsi commencent la lettre et, avec elle, une anaphore structurant le récit en cinq parties d'inégale longueur. Dans la première, de loin la plus longue, la destinatrice veillant son enfant mort annonce le projet de raconter sa vie au destinataire, lequel aurait profondément marqué cette vie, mais sans que nous sachions (ni que lui-même sache) encore en quoi. Une autre précision, cruciale, lui est donnée dès le début. La destinatrice ne lui fera envoyer sa lettre qu'une fois morte, ce qui confère au texte épistolaire une dimension performative : le lire, c'est apprendre que sa destinatrice n'est plus. Suit la peinture d'une morne enfance, d'années vides, médiocres, passées dans un immeuble populaire de Vienne, enfin transfigurées par l'arrivée d'un nouveau voisin de palier dont la jeune adolescente s'éprend immédiatement.

Ce voisin, c'est lui, ce « tu » à qui s'adresse la lettre. Et cet immeuble est celui que le « romancier bien connu » occupe encore et où il lit la lettre en question, quinze ou seize ans plus tard. D'emblée, un être normal serait pris de malaise : une inconnue lui écrit, et il se trouve qu'elle connaît son cadre de vie, ses habitudes, quelques-uns de ses objets familiers. Nous ne saurons pas grand-chose, pourtant, de la réaction de R. Omniprésent dans la vie de la destinatrice, il demeure étrangement en retrait tout au long de la nouvelle, alors même que la progression anaphorique va tendre vers un resserrement de plus en plus oppressant, autour de sa personne et du moment présent.

« Mon enfant est mort hier soir » : une deuxième partie, plus brève, relate les trois années que la jeune fille a passées à Innsbruck, loin de celui qu'elle aime. Une sorte de temps de purgatoire aussi vide que ses années d'enfance, suivi d'une marche rapide vers l'accomplissement de ses vœux : à dix-huit ans, elle obtient de retourner seule à Vienne, réussit à se faire remarquer de R. et à passer avec lui trois nuits d'amour, nuits qui resteront sans lendemain.

« Mon enfant est mort hier – c'était aussi le tien. » La troisième partie, plus brève encore, ne fait que développer cette information fracassante. Elle évoque crûment la grossesse de l'héroïne, puis son accouchement à la maternité de l'Hôpital général de Vienne, refuge des indigentes et des prostituées. Située au centre géométrique de la nouvelle, elle en est aussi le point le plus bas, une descente aux enfers résonnant de « cris sanglants » et de rires crapuleux, où l'âme est avilie, la chair écartelée, la pudeur suppliciée.

« Notre enfant est mort hier » : la quatrième partie, revenant à une temporalité longue (une période de dix ans), relate le relèvement de l'héroïne depuis ce point extrême de détresse et d'abjection. En dix ans, elle est devenue femme, a élevé leur fils, lui a procuré aisance et même luxe en se faisant demi-mondaine, sans jamais

renoncer à son amour pour R. Les choses ne finiront pas ainsi, on le sent. La savante dramaturgie de la lettre, à mesure que nous rejoignons le moment présent, appelle un ultime retour sur le lieu de l'énamourement, puis de l'union charnelle, qui est aussi le lieu où cette lettre est lue : l'immeuble, l'appartement de R. Et de fait, un dernier épisode de cette passion à sens unique s'est effectivement joué, un an auparavant : dans un cabaret, R. a remarqué l'héroïne, l'a ramenée chez lui et, malgré ses insinuations, n'a pas reconnu en elle la jeune fille séduite dix ans plus tôt. Le vieux domestique, présent dès le début, l'avait bien reconnue, lui ; les fleurs qu'elle avait anonymement envoyées à R. pour son anniversaire sont bien dans le vase de cristal bleu qu'elle connaît depuis l'enfance. Tout se referme, tout devrait se conclure, tout est là… tout, sauf R., toujours aussi absent par son inattention aux êtres, son extraordinaire faculté d'oubli. La lettre atteint ici son sommet pathétique, longuement préparé et amplement déployé.

« Mon enfant est mort, notre enfant », balbutie la cinquième et dernière reprise anaphorique. « Hier » a disparu ; le temps n'importe plus. La dernière carte a été jouée un an plus tôt, et perdue. L'unique fruit de cet amour, l'enfant, vient d'être arraché à l'héroïne. Il ne lui reste plus qu'à mourir, ce qu'elle fait, en quelques pages finales où nous assistons pour ainsi dire à sa mort en direct, puisqu'elle ne cesse d'écrire que pour cesser de vivre.

Le présent récit a donc le caractère singulier d'une *narration à la deuxième personne*. À un homme qui en est presque le protagoniste central (les pronoms « tu », « toi » reviennent plus de quatre cents fois, récurrence encore soulignée dans l'original par le fait que ces pronoms, conformément aux conventions épistolaires de l'époque, comportent une majuscule), elle dévoile tout un pan de sa propre existence qui lui était, jusque-là, demeuré invisible ; l'empreinte profonde qu'il a laissée,

à son insu, sur l'existence d'une humble anonyme. Il y découvre, *ex post*, l'envers des choses, le bouillonnement passionnel sous la surface lisse qu'offre à ses yeux sa vie. C'est cette révélation qui rend la nouvelle si marquante, bien plus marquante que si nous était proposé le simple récit d'une immortelle passion.

Dans le registre des grands textes amoureux, on pourrait à ce titre rapprocher cette nouvelle du *Récit de la servante Zerline* de Hermann Broch, auteur qui a côtoyé Zweig dans les années 1930 et faisait grand cas de son jugement littéraire. Ce récit, en fait l'une des nouvelles composant le roman *Die Schuldlosen* (*Les Irresponsables*, 1950), met en scène le même processus par lequel une passion révèle l'envers des choses, encore que son propos d'ensemble soit bien différent : l'ambiguïté morale des protagonistes doit, aux yeux de son auteur, illustrer le terrain qui, à l'échelle des individus, a préparé le nazisme. Il ne semble pas moins que subsiste un écho, même déformé, de l'« inconnue » de Zweig chez la Zerline de Broch, vieille domestique servant chez une baronne et sa fille. Soucieuse d'édifier le jeune pensionnaire logé dans la maison sur la vraie personnalité de ses logeuses, elle va, par un paisible après-midi (et en troublant la sieste du jeune homme, tout comme la lettre de l'inconnue vient troubler le serein retour au bercail de R.), lui relater des événements survenus plus de trente ans auparavant. La respectable baronne était une femme adultère, sa fille est une bâtarde, et Zerline elle-même, loin d'être une humble figurante comme le laisseraient attendre les conventions, a joué dans l'histoire de cette famille un rôle aussi central qu'inaperçu. En proie à une longue passion charnelle, partagée, pour l'amant de la baronne, elle a trempé dans ce qui semble bien être une affaire de meurtre, soigneusement étouffée. Or son récit s'achève, de façon très inattendue, par l'aveu selon lequel son existence aurait été marquée d'une empreinte indélébile par le baron lui-même, homme droit, effacé, et mort de chagrin après ces

événements : « Il y a plus de quarante ans qu'il m'a empoigné les seins, conclut-elle, mais toute ma vie, je l'ai aimé de toute mon âme [1]. »

Cet aveu, qui survient chez Broch de façon si abrupte et énigmatique, comme un « envers des choses » au second degré (qui sait si cet amour vieux de quarante ans n'est pas ce qui motive secrètement les actes de la servante, sa haine tenace pour la baronne, qui l'aurait poussée, au début, à lui prendre son amant ?), cet aveu, dans la nouvelle de Zweig, se développe sereinement, purement, sans zones d'ombre ni ambiguïtés morales. « L'aimer toute sa vie, de toute son âme », voilà ce qu'a fait l'inconnue depuis sa treizième année, mais – à la différence de Zerline – elle n'aura rien fait d'autre. C'est une monomanie, une érotomanie peut-être ; mais les vrais érotomanes construisent une fiction délirante qui leur fait interpréter chaque signe comme une preuve qu'ils sont aimés, tandis que la lucide héroïne de la *Lettre* ne sait que trop, elle, qu'elle ne l'a jamais été.

Éléments d'une théologie amoureuse

Ainsi resserré sur un seul sentiment et un seul personnage, son récit à elle prend une intensité presque mystique. Loin de la frénésie aveugle des autres passionnés zweigiens, jouets de pulsions qui leur échappent et les font agir indépendamment de leur volonté, l'héroïne de la *Lettre* – nous ne saurons jamais son nom – avance dans sa vie avec la calme certitude d'avoir rencontré son destin : elle a trouvé en R. son dieu, toute son existence se réglera sur cette théologie.

« Ma vie […] n'a vraiment commencé que le jour où je t'ai connu », écrit-elle et, en une formule plus forte encore : « ce fut pour moi le commencement du monde ».

1. H. Broch, « Récit de la servante Zerline », dans *Les Irresponsables*, trad. A.R. Picard, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2001, p. 155.

Dès le début, leur relation est marquée par une inégalité quasi ontologique. L'admiration, somme toute bien naturelle, que l'enfant issue d'une petite bourgeoisie déclassée nourrit pour ce jeune écrivain riche et séduisant se réinterprète elle-même comme la vénération d'une créature pour son créateur, qui l'aurait tirée du néant ou arrachée aux Limbes (« un terne chaos où ma mémoire ne s'est plus jamais replongée »). Se voyant si infime devant lui, l'héroïne se compare même au « ressort de [sa] montre » : image déconcertante, si l'on n'a pas en tête le *topos* du dieu horloger et de l'univers comme mécanisme d'horlogerie.

« Je ne vivais qu'en toi », « je ne voyais de salut qu'en toi », « chaque mot de toi était mon évangile et mon *Pater* » : le créateur est en même temps sauveur, messie, et son acte de création se confond avec sa parousie. Le hic, c'est qu'il n'est pas ce « Dieu le Père » barbu et bienveillant qu'elle s'était figuré avant sa « venue ». C'est un dieu jeune, charmeur, volage, un dieu païen qui accorde ses faveurs à diverses mortelles et peut les féconder. Tout le discours de la lettre va tendre à ramener ce Zeus insouciant dans un cadre monothéiste, à faire de lui le « bien-aimé » du Cantique des cantiques, à l'espérer omniprésent, omnipotent et omniscient, ce qu'à l'évidence il n'est pas.

Prisonnière d'une vision théologique inadéquate, trop clairement biblique (« tout s'accomplissait », dit-elle quand son dieu consent enfin à la remarquer, parlant même à ce propos de « volonté devenue Verbe »), l'héroïne va perdre sa vie à attendre un « appel » qui ne viendra pas. Il s'est pourtant, au fil du texte, élevé à la dimension d'une grâce divine, voire d'une résurrection : « Et je crois que, même sur mon lit de mort, à ton appel je trouverais soudain la force de me lever et de partir avec toi. » Le désespoir de l'héroïne, dès lors, prend des accents d'humilité et de contrition presque psalmiques : « c'est depuis l'ombre que je te parle », dit-elle pour s'accabler, en un *De profundis clamavi* lancé vers son

Seigneur. Et *das Haus*, qui n'est d'abord que l'« immeuble » faubourien, devient tout à la fin *dein Haus*, « ta demeure », cette sereine demeure qu'elle s'interdit d'assombrir en y jetant son affliction.

Nous assistons chemin faisant à la naissance d'un culte. Les roses blanches que l'héroïne envoie à l'homme aimé à chaque anniversaire, de simple geste amoureux sont devenues un rituel, et la commémoration de ce jour doit se pérenniser à travers leur enfant : « Je voulais que pour lui aussi, dès ses jeunes années, ce jour représente une sorte de fête mystique, même s'il en ignorait la signification. »

Lu à la seule lumière de cet amour divin, le monde autour d'elle semble disparaître, se déréaliser. Le cadre géographique, par exemple, n'est évoqué que comme décor de la rencontre ou de l'attente amoureuse. De même que l'héroïne ne connaît pas « dix rues » à Innsbruck, où elle a passé trois ans obnubilée par sa passion, de même nous ne verrons de Vienne que quelques lieux à peine décrits (à l'exception, notable, de la maternité) : un tramway, une loge d'opéra, un restaurant du Ring, *Le Tabarin* où l'héroïne rencontre R. une dernière fois. Le cadre temporel est tout aussi abstrait. Seuls importent la chronologie *relative* de cette longue passion, le décompte des années passées et des années perdues ; la chronologie absolue, c'est-à-dire les dates, ne se devine que par recoupement. L'épidémie de grippe mortelle, les « danses nègres » présentées au *Tabarin* semblent situer la lettre vers 1919 [1]. L'héroïne fait commencer son récit quinze ou seize ans plus tôt, c'est-à-dire en 1903 ou 1904. Dans l'intervalle, elle n'évoque ni la fin d'un empire (l'Empire austro-hongrois) ni une guerre mondiale. Et quand on sait quel traumatisme cette dernière a représenté pour Zweig, on mesure mieux la portée de l'omission. Dans l'espèce de solipsisme amoureux où l'héroïne s'enferme, rien d'autre

1. Voir *infra*, p. 39, note 1, et p. 73, note 1.

n'existe, rien d'autre ne l'atteint, pas même un conflit mondial de quatre ou cinq années. C'est comme s'il n'avait jamais eu lieu ou – presque plus inquiétant encore – avait eu lieu sans qu'elle s'en aperçoive d'aucune façon.

Il y a, à la longue, quelque chose d'hypnotique dans cet enfermement, aspect que soulignera la première adaptation (muette) de la nouvelle, diffusée en 1929 sous le titre révélateur de *Narkose*. Réalisée par Alfred Abel – lui-même grand acteur du cinéma muet ayant joué notamment dans les films de Murnau, Lubitsch et Fritz Lang (*Metropolis*, *Le Docteur Mabuse*) –, elle met l'accent sur la dimension intrapsychique de la passion, l'explore dans son imagerie subconsciente ou inconsciente, en tire une fantasmagorie en noir et blanc, certes, mais aux couleurs crues de l'irréalité [1].

Le « romancier bien connu » : narcissisme ou haine de soi ?

À l'irréalité qui imprègne la vision subjective de la narratrice s'oppose la multiplication des renvois au réel dans la nouvelle elle-même. Rappelons-en la situation d'écriture : un écrivain viennois déjà célèbre, qui vient de mettre fin à de longues années de bienheureux célibat et, étant né en novembre 1881, s'apprête donc à fêter son quarantième anniversaire, entreprend de décrire l'amour fou, l'amour mystique dont fait l'objet… un écrivain viennois déjà célèbre, célibataire, âgé, lorsqu'il reçoit la lettre, de tout juste quarante et un ans. Certes, Zweig n'est pas encore un « romancier bien connu » : ce n'est que sur le tard qu'il écrira des romans proprement dits, *La Pitié dangereuse* (1939), *L'Ivresse de la métamorphose* et l'inachevé *Clarissa* (tous

1. D'après K. Beck et J.B. Berlin dans Zweig, *Briefe 1932-1942*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2005, p. 436, note 4.

deux publiés à titre posthume). Mais, pour le reste, le personnage de l'homme aimé se confond de manière troublante avec celui de l'auteur.

Ce dernier lui prête, tout d'abord, des éléments précis de sa biographie. Nous ignorons pourquoi R., à vingt-cinq ans, choisit de s'établir dans un faubourg populaire de Vienne, où sa personnalité et son train de vie font sensation. On ignore tout autant pourquoi Zweig, quittant le domicile paternel à l'âge de vingt-six ans, avait choisi le faubourg populaire de Josephstadt pour monter son ménage de garçon, ainsi décrit avec une pointe d'envie par un de ses contemporains qui, lui, n'était pas encore dans ses meubles : « Stefan Zweig [...] était un jeune homme installé avec goût dans un petit appartement de la Kochgasse. Un serviteur à la politesse compassée y conduisait le visiteur dans un salon meublé de fauteuils de cuir rouge, avec quelques tableaux [1] », dont un très beau dessin de William Blake. Difficile de ne pas reconnaître l'intérieur raffiné de R. et le vieux valet de chambre stylé qu'emploie, assez bizarrement, ce jeune célibataire.

De façon encore discrète pour le lecteur, mais transparente pour lui, l'auteur attribue donc à son personnage son ancien cadre de vie et son ancienne existence, y compris les grands voyages qu'il a lui-même faits ; les « sculptures italiennes », les « idoles indiennes » de R. sont probablement le fruit de ces pérégrinations qu'il multiplie, au grand désespoir de l'héroïne, et dont la dernière, en Afrique du Nord, mettra fin à leur ultime liaison. Jusqu'à son mariage et à son installation à Salzbourg avec Friderike, l'auteur, de son côté, avait longuement visité l'Espagne et l'Algérie (1905), l'Inde (1908-1909), l'Amérique (1911), pour ne citer que quelques destinations.

1. Felix Braun, cité dans K. Renoldner, H. Holl et P. Karlhuber, *Stefan Zweig. Instants d'une vie*, trad. J.-L. Pinard-Legry, Paris, Stock, 1994, p. 34.

Le portrait physique de R. ne fait qu'ajouter à la ressemblance. Son adoratrice évoque maintes fois ses yeux sombres, sa voix douce, sa sveltesse, sa souplesse et sa vivacité restées juvéniles, même quinze ans après (« toi, l'immuable sur qui les années glissent ! »). Citons, en regard, les descriptions données de l'auteur dans la presse, à la fin des années 1920 encore, ainsi lors de la « journée du Livre » de Hanovre en 1929 : grimpant sur le podium avec « la hâte d'un sémillant conférencier », Stefan Zweig « a arrêté d'un geste, en souriant, les applaudissements du public et a livré de sa voix indiciblement douce et néanmoins si expressive une improvisation pleine de sentiment […]. Stefan Zweig qui, par sa voix douce, son extérieur et sa vivacité gracile pourrait être pris pour un Français [!] est un remarquable interprète de sa propre poésie [1] ».

Il semble que l'écrivain soit assez conscient – et fier – de cette apparence pour l'attribuer, au moyen d'une description détaillée, à l'un de ses personnages. Et on ne peut qu'être frappé par l'extraordinaire narcissisme qui, de prime abord, informe le projet. Campant une figure d'homme mystiquement adoré, Zweig lui prête non seulement son âge, sa nationalité, ses traits physiques, sa profession, des éléments précis de sa biographie (nous laissant supposer soit qu'il se rêve l'objet d'un tel amour, soit qu'il l'a réellement été), mais encore des qualités intellectuelles qui auraient pu échapper au profane, et que son adoratrice de fiction est chargée de révéler. Dès le premier instant, écrit-elle en effet,

> je perçus très nettement ce que je perçois toujours, […] chaque fois avec une sorte de surprise : que tu es un être double, d'un côté jouvenceau fougueux, léger, adonné au jeu et à l'aventure, et de l'autre, homme sérieux à l'extrême dans son art, scrupuleux, d'une érudition et d'une culture

1. Cité dans O. Matuschek, *Drei Leben. Stefan Zweig. Eine Biographie*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2006, p. 230-231.

Mise en page par Meta-systems
59100 Roubaix

N° d'édition : L.01EHPN000307.N001
Dépôt légal : janvier 2013