



HAL
open science

L'outrance comme procédé esthétique La crise identitaire chez les personnages de Stefan Zweig

Caroline Anthérieu-Yagbasan

► To cite this version:

Caroline Anthérieu-Yagbasan. L'outrance comme procédé esthétique La crise identitaire chez les personnages de Stefan Zweig. Variations sur l'outrance: Esthétiques et expressions culturelles du trop au XXème et XXIème siècles, Jan 2016, Limoges, France. hal-01476523

HAL Id: hal-01476523

<https://hal.science/hal-01476523>

Submitted on 24 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

L'outrance comme procédé esthétique **La crise identitaire chez les personnages de Stefan Zweig**

[Communication donnée dans le cadre d'une journée d'études : « Variations sur l'outrance : Esthétiques et expressions culturelles du trop au XXème et XXIème siècles », Université de Limoges, laboratoire EHIC, le 29 janvier 2016.]

I. Introduction :

Né en 1881 dans une famille bourgeoise de Vienne, Stefan Zweig soutient sa thèse de philosophie en 1904 ; elle porte sur Hippolyte Taine, historien du déterminisme. En parallèle, il commence à écrire et à publier des poésies ; mais ce sont ses nouvelles qui le rendront célèbre et feront de lui l'écrivain de langue allemande le plus lu de son temps. Se consacrant à l'écriture, dans de nombreux genres tels qu'articles, biographies, essais, et à ses amitiés intellectuelles, il fait notamment la connaissance de Sigmund Freud, dont les théories ont beaucoup d'influence sur lui.

La question de l'individu passionné, et de cet instant dans une vie, dans l'Histoire, où tout bascule, est une interrogation constante de son œuvre ; la plupart de ses héros en viennent ainsi à s'exclure de leur communauté en franchissant des limites souvent implicites. La récurrence du motif de l'excès dans ses textes, fictionnels ou biographiques, nous autorise donc à considérer l'outrance comme un procédé esthétique significatif de cet auteur.

II. Définitions : outrance / excès / situation de crise

Avant de citer précisément des textes de Zweig, permettez-moi d'introduire de manière plus générale les notions abordées dans cet exposé et leur articulation.

- II. 1 L'excès s'incarne chez Zweig dans des personnages de fiction qui réagissent, à un moment de leur vie, de manière totalement incompréhensible pour leur entourage. L'excès se laisse excéder (ses passions débordent le personnage, de sorte qu'il est entraîné par elles irrésistiblement) ; ce débordement, ce dépassement le pousse à s'exclure de la

communauté à laquelle il appartenait (et ici le préfixe ex- prend tout son sens : hors de soi, hors de la société). Si l'outrance, d'après le sens de son préfixe latin ultra-, inclut une notion d'aller au-delà, l'excès est simplement un au-dehors. Mais l'excès des passions entraîne l'outrance du personnage.

II. 2 L'excès de la passion, ce débordement de fureur, s'il est inscrit dans la personnalité du héros comme le Joueur d'échecs ou l'Amok, n'apparaît pas immédiatement dans la nouvelle. Nous postulons toutefois qu'il est constitutif des personnages considérés, car ceux-ci ne prennent pleinement leur envergure et leur identité qu'à l'occasion de la crise déclencheuse. Ainsi la situation de crise se trouve-t-elle la plupart du temps au cœur de la narration, qu'elle oriente et justifie.

Par « situation de crise », nous entendons ici, au sens large, toute situation qui bouleverse l'ordre construit dans une vie tranquille : rencontre passionnelle, révélation d'une vocation, ou d'un secret aux conséquences lourdes... Comme dans son sens grec, le moment critique sépare brutalement la vie d'un être, en un avant et un après. Récurrents dans les nouvelles de Zweig, ces instants ont tous pour caractéristique d'être tout à fait inattendus pour le personnage, et de mettre en jeu des sentiments forts, jusque-là inconnus de lui, qui atteindront bientôt des extrêmes. Stefan Zweig a décrit ainsi cet état, dans la biographie qu'il a faite de son ami Verhaeren :

« La crise dont a souffert Verhaeren, en dissociant ses données les plus intimes sur la valeur de la vie, a été plus grave que celle de n'importe quel autre poète de notre temps. Aujourd'hui encore son front haut garde la trace de son passé douloureux [...]. Ce fut un incendie sans pareil que cette crise brûlant de toutes les flammes de la passion. Des acquisitions de jadis, rien absolument n'a pu être sauvé. Toutes les anciennes relations du poète avec le monde ont été brisées¹. »

¹ *Émile Verhaeren*, traduction P. Morisse et É. Chervet, Le Livre de Poche, Paris 2013 (première édition : 1995), p. 74.

D'où l'emploi du singulier : la crise dont il s'agit est unique dans la vie de chaque personnage, et il ne pourrait en être autrement : en effet, son ampleur, ses conséquences sont telles que jamais le personnage ne pourrait en vivre une deuxième. Il s'agit d'une crise existentielle, d'un bouleversement total, d'une remise en cause absolue.

C'est pourquoi, dernier point important, cette crise laisse toujours le personnage chancelant, l'empêchant de reprendre le cours de sa vie comme si de rien n'était. Ce ne sont pas tant ses réactions qui ont changé, lorsqu'il a vécu cette situation, que son être profond lui-même ; rien ne sera plus comme avant :

« Quant à moi, je ne pouvais pas bouger, j'étais comme frappé au cœur. Passionné et capable de saisir les choses seulement d'une manière passionnée, avec l'élan impétueux de tous mes sens, je m'étais senti pour la première fois conquis par un professeur, par un homme ; j'avais ressenti une puissance supérieure devant laquelle ce devait être un devoir et une volupté de s'incliner. Mon sang me brûlait les veines, j'en avais la sensation ; ma respiration avait accéléré ; un rythme de chasse tambourinait dans mon corps, et tirillait impatiemment mes articulations². »

Comme dans cet extrait, de manière particulièrement révélatrice, la crise existentielle vécue par le personnage est en même temps une prise de conscience de soi-même, une intensification du sentiment de soi vécu par le personnage. De la sorte, elle participe, tant sur le plan esthétique que narratif, à la transformation du héros en individu. La crise est bien l'expression du fait que les personnages de Zweig sont construits comme des

² « Ich selbst konnte mich nicht rühren : ich war wie auf das Herz getroffen. Leidenschaftlich ich selbst, und fähig, alles nur passioniert, mit einem vorstürzenden Stoß aller Sinne zu begreifen, hatte ich zum erstmal von einem Lehrer, von einem Menschen mich gefaßt gefühlt, eine Übermacht empfunden, vor der sich zu beugen Pflicht und Wollust sein mußte. Meine Adern gingen warm, ich spürte es, mein Atem schneller, bis in meinen Körper hinein hämmerte sich dieser jagende Rhythmus und riß ungeduldig an jedem Gelenk. » « *Verwirrung der Gefühle* » (*La Confusion des sentiments*), in *Verwirrung der Gefühle und sieben anderen Erzählungen*, empl. 2471 et 2477, édition électronique e-artnow, 2013.

êtres autonomes, soumis à leur liberté³.

La situation de crise ainsi définie est présente, plus ou moins violente, dans les nouvelles suivantes : *Rêves oubliés*, *Printemps au Prater*, *Un Redoublant*, *Deux solitudes*, *L'Amour d'Erika Ewald*, *L'Étoile au-dessus de la forêt*, *Les Miracles de la vie*, *Jeu dangereux*, *La Gouvernante*, *La Scarlatine*, *Histoire au crépuscule*, *Histoire d'une déchéance*⁴, *Brûlant secret*, *La Peur*, *La Ruelle au clair de lune*, *Lettre d'une inconnue*, *La Nuit fantastique*, *Amok*, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, *Les Deux sœurs*, *Destruction d'un cœur*, *La Confusion des sentiments*, *Le Voyage dans le passé*, *Leporella*, *La vieille dette*, *Le Joueur d'échecs*⁵ ; soit pratiquement la totalité des textes fictionnels de Zweig actuellement publiés.

III. Conséquences narratives et esthétiques

C'est tout une poétique de l'excès qui se dessine alors à travers les personnages de Zweig ; elle a plusieurs conséquences sur le plan narratif et esthétique : la présence permanente et contiguë de la destruction et de la création, le rôle de l'auto-récit fait par un héros qui tente de reprendre le contrôle sur le cours des événements, la perte de repère du

³ Zweig reproche d'ailleurs à Taine d'avoir oublié la liberté dans sa théorie. Sa propre esthétique semble une recherche constante pour concilier liberté du personnage et déterminisme extérieur ou intérieur : « nous verrons, en particulier dans l'Histoire de l'Art, comment une élimination des facteurs de valeur individuels est impossible dans le domaine esthétique, comment Taine lui-même a failli à son propre principe, quoique – à cause de sa méthode – il ait, aussi bien que dans l'Histoire, déplacé le centre de gravité de la contemplation, et vu la science dans un autre sens. » *Die Philosophie des Hippolyte Taine*, II., p. 44. Traduction F. Perdrix.

⁴ Cette nouvelle ne se déroule pas dans la Vienne de Zweig mais à l'époque de la monarchie absolue au château de Versailles. Toutefois, les remarques sur le milieu corseté y sont aussi valables ; et comment ne pas considérer Mme de Prie, qui cherche à sauver les apparences jusqu'au bout, également comme une « monomaniaque passionnée » ?

⁵ À cette liste, on pourrait ajouter ses deux romans inachevés, *Clarissa* et *Ivresse de la métamorphose*, ainsi que *La Pitié dangereuse*, et certaines pièces de théâtre comme *Légende d'une vie*.

lecteur qui ne sait plus où situer l'autorité narrative, et enfin l'épuisement du texte dès lors que le personnage semble avoir atteint sa pleine identité.

III. 1. Destruction et création : de l'incapacité à revenir en arrière

La crise existentielle vécue par les personnages des nouvelles citées emporte tout sur son passage. Elle ne permet aucune concession, aucun retour en arrière. Inattendue pour le personnage, contrastant avec son image extérieure, la crise existentielle s'annonce pourtant par quelques indices que le lecteur remarque plutôt après coup. Les critères de prévisibilité sont présents dans l'organisation interne du roman, mais également dans les scénarios intertextuels, ce qui permet de développer une complicité avec le lecteur ayant lu d'autres livres du même auteur, ou de la même époque. La récurrence de ce schéma narratif dans les nouvelles de Zweig, son intérêt pour les psychologies tourmentées et les individus qui s'affirment face à une foule, sont différents indices qui pourraient faire anticiper au lecteur le point de rupture – point qui, du reste, arrive toujours rapidement dans l'organisation du texte. Grâce à cette attente hypothétique, la complicité entre l'auteur et le lecteur peut « court-circuiter » le personnage. Le jeu de prévisibilité est un des ressorts qui permettent d'accrocher le lecteur au texte. Et c'est bien dans l'interaction entre ce dernier et le *lector in fabula* que le personnage peut prendre de l'épaisseur ; c'est pourquoi l'étude des mécanismes généraux de la crise ne doit pas faire perdre de vue l'individu qui s'y révèle. La destruction du personnage tel qu'il apparaissait au début du texte, mais également, sur le plan diégétique, la destruction de l'univers où vivait ce dernier, lorsqu'il prend conscience de son incapacité nouvelle à y vivre, s'accompagne donc d'un mouvement inverse de création d'un individu nouveau qui s'y révèle.

Un exemple précis éclairera cet enjeu : intéressons-nous à *La Scarlatine*, nouvelle de jeunesse (son auteur n'avait pas trente ans lors de sa publication). L'histoire est racontée par un narrateur interne à la troisième personne. Du héros, nous savons qu'il est un étudiant venu s'installer à Vienne. Peu individualisé, peu décrit au départ, cet étudiant ne nous apprendra son prénom qu'en se présentant à un autre personnage. C'est donc une figure assez terne, typique du jeune provincial monté à la capitale, un peu perdu, un peu seul :

« il sentait qu'il était si faible, si puénil, comme un collégien à côté de cet homme qui se tenait fermement sur ses deux pieds dans la vie. Il avait toujours été le plus faible, le plus choyé, le plus malade de ses camarades [...]. Ce que Vienne, son indépendance, sa vie d'étudiant devait lui apporter de grand, de neuf, d'inattendu ne se produisait pas⁶. »

Les quelques traits précédents doivent suffire au lecteur pour le cerner. Jeune homme assez frêle, il peine à s'intégrer dans la grande ville. Après avoir essayé d'être un étudiant comme les autres, cherchant à entrer dans une corporation, à se battre en duel, à intéresser les filles, il a le sentiment qu'il n'est pas fait pour tout cela, et finit par abandonner ses études de médecine. Cependant, un soir, il se rend compte que la fillette de sa logeuse est gravement malade. Il se propose spontanément pour la veiller. Cet épisode lui permet de reprendre goût à la vie, en lui montrant le sens et la beauté de la filière qu'il avait choisie par hasard. Berger sera le premier surpris de la crise qui le touche, assez tardivement dans la nouvelle :

« Un sentiment de bonheur grandissait sauvagement en lui. Pour

⁶ « er fühlte, wie schwach, wie kindisch, wie schuljüngendhaft er neben diesem Menschen war, der mit beiden Füßen fest im Leben stand. Er war immer der schwächste, verzärtelteste, kränklichste seiner Kameraden gewesen [...]. Das Große, Unerwartete, Neue, das er von seiner Unabhängigkeit, von der Studentenzeit, von Wien erwartet hatte, wollte sich nicht einstellen. » (*Scharlach*, empl.122 et 134, livre électronique publié par Fischer Verlag Plus, 2012)

la première fois de sa vie, grâce à son action, il se voyait une place dans le cercle de ses semblables, il avait l'impression que quelqu'un lui avait lancé un appel reconnaissant et cordial, que quelque chose de grand et de beau s'était noué pendant ces quelques heures⁷. »

Jusque-là assez terne, le personnage se révèle dans les quelques pages qui restent avant la fin de la nouvelle. Lui qui se sentait inférieur et puéril prend conscience de ses capacités ; sa logeuse le révère, la fillette déborde de gratitude, et cela lui ouvre de nouveaux horizons. La crise a un aspect inhumain, « sauvage », mais cette force obscure et puissante lui permet de prendre enfin conscience de son appartenance au cercle des adultes, des êtres capables d'assumer leurs choix.

Ce qui semblait impossible est devenu nécessaire, à cause de son aspect créateur ; on peut en effet affirmer ceci pour toute création. Une œuvre d'art, par exemple, acquiert ce caractère définitif, de nécessité, comme la « création » d'un enfant, ou la création du monde : ce qui semblait impossible s'est produit et donne désormais l'apparence de la nécessité, car on ne peut plus imaginer comment ce serait si cette création n'avait pas eu lieu⁸. La création est un acte qui montre l'irréversibilité du temps, de même qu'une crise existentielle inscrit le personnage dans une temporalité à l'action définitive.

III. 2 Le rôle de l'auto-récit

Très souvent, c'est le personnage lui-même qui fait le récit de sa crise

⁷ « Irgendein Glücksgefühl war in ihm und wuchs wild auf. Zum ersten Male in seinem Leben sah er sich tätig eingereiht in den Kreis der anderen, ihm war, als hätte ihm jemand etwas Dankbares und Herzliches zugerufen, als hätte sich irgend etwas Großes und Schönes für ihn begeben in diesen paar Stunden. » (op. cit., empl. 723)

⁸ Cette idée est empruntée à Michel Lepasant, professeur de philosophie.

existentielle. Ce récit a lieu dans des circonstances particulières qui l'apparentent à une confession ou une séance de cure psychanalytique : celui à qui s'adresse le récit est un inconnu, croisé dans un endroit neutre, lieu de villégiature ou un moyen de transport. Il n'attend pas de réponse, et après lui les deux personnages se séparent définitivement.

L'auto-récit joue un double rôle dans la poétique de l'excès : il inscrit ce dernier dans le personnage comme une destinée (au sens spinozien, la conscience d'être déterminé n'empêchant pas le déterminisme de s'accomplir) et il place le héros en posture de retrait volontaire du monde « normé ». Ce dernier semble toujours consentir à la violence qui l'a saisi ; une absence de révolte qui est à mettre en relation avec son aspect double : la crise, pour surprenante qu'elle puisse être lorsqu'elle éclate, laisse derrière elle une impression d'inéluctabilité, de nécessité. Le nouvel état, résultat de cette crise, semble tellement évident que les personnages ne songent pas à regretter ce qu'ils étaient avant. Leur seule tentative de maîtrise a lieu lorsqu'ils mettent des mots sur le choc subi, et referment ainsi définitivement le chapitre.

De fait, le récit fait partie du processus nécessaire ; c'est une étape obligée dans presque toutes les nouvelles étudiées. Les deux mouvements sont liés, l'événement entraînant le récit qui permet la construction d'un sens rétrospectif, en même temps que la transmission de l'histoire racontée. Dans ce va-et-vient tient le personnage, mais aussi son existence.

III. 3 Le lecteur sans repère

Or, le changement d'instance narrative est également changement d'instance auctoriale, et donc de système axiologique. Le fait que le

personnage prene en charge le récit de l'excès en s'adressant presque directement au lecteur, par l'intermédiaire de ce personnage neutre et muet qui constitue le récepteur du récit, constitue une perte de repère pour le lecteur. L'excès, l'outrance montrés par le personnage ne peuvent être jugés par ce dernier à l'aune des valeurs bourgeoises du cadre narratif, pas plus qu'à celles du récepteur qui, quoique issu de cette société, ne se permet pas le moindre commentaire après le récit. Le lecteur doit donc entrer dans le cadre axiologique qui lui est proposé, celui de l'auto-récit, dans lequel l'excès est la vérité du personnage.

III. 4 L'épuisement du récit

La crise est l'épuisement du personnage, au sens de son accomplissement identitaire complet ; c'est pourquoi les nouvelles se terminent rapidement après la fin du récit. Peut-on alors, en définitive, parler d'un « après » la crise, à l'intérieur de la fiction ? Le personnage n'est-il pas tout entier dans cette relecture de l'événement par son discours, qui entremêle le présent et le passé pour construire sa personnalité ? Le traitement des personnages ayant subi un tel état semble corroborer ce fait : qui a vécu cette crise jusqu'à la raconter n'intéresse plus le nouvelliste. Cet épisode, parfois transmis à un substitut lectorial, trouve son point d'aboutissement dans le récit réfracté. Tout au plus ce dernier pourra-t-il devenir exemplaire et servir à la compréhension d'un autre cas similaire, par comparaison (*Vingt-Quatre heures de la vie d'une femme*), ou à l'écriture d'un roman (*Jeu dangereux*). Mais la plupart du temps, la fin de la crise, ou de son récit, est la fin du personnage, sur le plan esthétique (la nouvelle se termine rapidement après la crise), mais aussi poétique : beaucoup de nouvelles se concluent par la mort violente du héros ou de celui qui a provoqué la crise,

par suicide ou maladie. D'autres finissent par une mort symbolique du personnage : la séparation définitive d'avec le narrateur, la volonté de ne plus jamais reparler de cette histoire, la nostalgie d'un temps passé qui ne pourra revivre. Parmi les fins avec suicide du personnage ou de l'être aimé se trouvent *Amok*, *La Gouvernante*, *Épisode au lac de Genève*, *Vingt-Quatre heures de la vie d'une femme*, *Leporella*, *Un redoublant*, *Histoire d'une déchéance*, sans oublier, pour sortir quelque peu du champ des nouvelles, *La Pitié dangereuse* et *Ivresse de la métamorphose*. Pour les nouvelles où le personnage est terrassé par une maladie, on peut citer *La Scarlatine* et *Lettre d'une inconnue*. La crise existentielle semble avoir vidé ces personnages de toute force vitale.

IV. L'individu contre l'Histoire

Ultime sursaut de l'individu, la crise existentielle est la fin du récit. C'est également la victoire de l'individu sur l'Histoire, l'affirmation par le dépassement de soi-même. Toutefois, le personnage ne semble pas pouvoir sortir de la diégèse critique ; c'est pourquoi se pose la question de savoir si c'est lui qui procède du récit ou si le récit procède de lui.

IV. 1 Le personnage de fiction est un individu dans un système, celui de la communauté narrative formée par l'ensemble des personnages, et complété par des références extérieures, comme le milieu socio-culturel, évoquant pour le lecteur un ensemble de caractéristiques concrètes. Il a donc des traits à la fois déterminés par son milieu, ainsi que le précise Taine², et par son

² « Pour Taine rentre dans ce concept de milieu tout ce qui entoure l'être humain de l'extérieur, aussi bien les moments absolus – le sol, le climat, le ciel, les particularités individuelles du pays – que les moments relatifs, qui ont leur origine dans la culture temporelle. Les influences plus fortes sont – fidèlement à son principe philosophique du « fait primordial » - celles qui s'opposent d'abord à nous et qui restent de la façon la plus persistante : les influences physiques et purement animales. La Nature forme plus fortement que la Culture. »

caractère. Toutefois, Zweig reproche à cet auteur d'avoir oublié l'individu en niant sa subjectivité. Le problème d'un tel déterminisme absolu est qu'il ne peut faire de place à la responsabilité individuelle.

« Déjà ici nous voyons que Taine, quoiqu'il ait pénétré et élargi les principes de la critique scientifique et artistique, part d'une faute fondamentale : la sous-estimation de l'individualité, et pas tant de celle des personnes étudiées que de celle des personnes particulières qui font l'étude, de sorte qu'il se gardait libre des jugements de valeur subjectifs et des penchants de goût¹⁰. » « Dans la philosophie de Taine, qui a laissé si peu de latitude à l'individualité, la force libre et la responsabilité de la volonté se réduisent également au minimum. Le déterminisme, qui dans son système, avec ses lois dominantes, embrasse tout, inclut aussi la morale et ses évolutions. »¹¹

IV. 2 Dans sa critique et sa philosophie de l'Histoire, Taine semble oublier que celui qui écrit est également un individu, confronté à ses propres désirs jusque dans l'acte d'écriture. Il en va de même pour le lecteur qui ne peut renoncer à sa subjectivité lorsqu'il lit ; enfin, le personnage de fiction, reflet auctorial, substitut lectorial, joue également de sa subjectivité dans le texte. Zweig quant à lui met en scène, dans ses livres, des individus qui tentent de s'affranchir de la communauté dont ils sont issus et qui les a « formatés », en

Die Philosophie des Hippolyte Taine, traduction F. Perdrix, « Le milieu ».

¹⁰ « Schon hier ersehen wir, dass Taine, so sehr er die Principien wissenschaftlicher und künstlerischer Kritik durchdrungen und erweitert hat, von einem fundamentalen Fehler ausgeht : von der Unterschätzung der Individualität und nicht so sehr derjenigen der betrachteten Personen, sondern derjenigen der eigenen betrachtenden, dass er sich frei hielt von subjectiven Werturteilen und Geschmacksneigungen. » (Texte allemand reproduit à l'identique).

Die Philosophie des Hippolyte Taine, traduction F. Perdrix, « La méthode de l'Histoire », p. 67.

¹¹ « In Taines Philosophie, die der Individualität so wenig Spielraum gelassen hat, schrumpft auch die freie Kraft und die Verantwortlichkeit des Willens auf ein Minimum zusammen. Der Determinismus, der in seinem System mit seinen dominierenden Gesetzen alles umklammert, umschliesst auch die Moral und ihre Evolutionen. »

Die Philosophie des Hippolyte Taine, traduction F. Perdrix, « L'éthique », p. 73.

affirmant leur responsabilité au moment de tirer les conséquences de leurs choix, et en tentant de prouver que la morale n'est pas un système objectif et universel, ainsi que l'affirme Mrs. C... dans les *Vingt-Quatre heures de la vie d'une femme*. La communauté sert donc de repoussoir au personnage, qui s'affirme par sa difficulté à se conformer de manière permanente au rôle social que l'on attend de lui. D'où le processus créateur de la crise existentielle, né de cette tension. L'individu ne peut renoncer à la communauté dont il est issu, pas plus qu'il ne peut accepter l'ensemble de ses règles ; car il en est qui contraignent sa passion. Or, sa passion constitue son être profond. Les personnages principaux de Zweig, à l'image du médecin-amok, développent donc souvent une sorte de schizophrénie. Or, l'auteur semble vouloir affirmer dans son esthétique, de même que dans sa vie privée, l'importance de la liberté individuelle :

« L'époque est plus anti-individualiste qu'elle ne l'a jamais été... c'est pourquoi je crois qu'il nous faut être plus individualistes que jamais : sur ce point, je m'accorde avec les grands esprits du siècle passé, je suis de l'avis de Nietzsche, qui a vu venir tous ces dangers [...].¹²»

Ainsi, dans ses essais et biographies, Zweig s'intéresse-t-il à des êtres passionnés et excessifs, à l'écart de leur temps : Marie Stuart, Friedrich Nietzsche, Casanova... Participe du même mouvement son refus de s'engager pour quelque idéologie que ce soit, à une époque où les intellectuels s'expriment volontiers au sujet de leurs convictions personnelles dans les journaux), à part le pacifisme, qui n'est pas vraiment un mouvement, et au sein duquel il essaye de s'affirmer comme défaitiste (position d'ailleurs incomprise par ses acolytes). Jamais il ne succombera aux collectivismes du XXe siècle : marxisme, sionisme, internationalisme. Il préfère s'intéresser à la psychanalyse,

¹² Lettre à Felix Salten, 8 février 1925, *Correspondance* II, p. 199.

déclarant par là le primat de la conscience individuelle sur tout ce qui pourrait la contraindre.

V. Conclusion

Ce rapide parcours dans l'œuvre de Stefan Zweig a voulu évoquer la construction d'une poétique de l'excès revendiqué. L'outrance est valorisée dans ces textes, l'ultime accomplissement pour le personnage étant de consentir à des forces internes qui le conduisent à sortir de lui-même et à s'exclure de la société. C'est pourquoi, même si la mort, symbolique ou effective, se trouve souvent au bout de la course du passionné, la liberté est du côté de l'hybris. Les personnages de Zweig sont des incarnations paradoxales de cette affirmation de soi ; c'est pourquoi ils semblent éminemment intéressants pour le lecteur moderne.