



**HAL**  
open science

## Préface. Au fond du délire

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Préface. Au fond du délire. Amok, Payot Rivages, pp.7-29, 2013. hal-01719160

**HAL Id: hal-01719160**

**<https://hal.science/hal-01719160v1>**

Submitted on 2 Mar 2018

**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.

+

Stefan Zweig

# Amok

*Traduction inédite de l'allemand  
par Leïla Pellissier et Corinna Gepner*

Préface de Christine Marcandier

**Petite Bibliothèque Payot**

Retrouvez l'ensemble des parutions  
des Éditions Payot & Rivages sur  
[www.payot-rivages.fr](http://www.payot-rivages.fr)

L'éditeur remercie Pas. Gra.

TITRE ORIGINAL :  
*Der Amokläufer*  
(1922)

© 2013, Éditions Payot & Rivages,  
pour la préface, la traduction  
et la présente édition de poche,  
106, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

## PRÉFACE

### Au fond du délire

*par Christine Marcandier*

*Amok* de Stefan Zweig paraît en 1922, d'abord dans le journal viennois *Neue Freie Presse*, au mois de juin, sous le titre *Der Amokläufer* (littéralement : « Le coureur d'amok »), puis dans un recueil auquel ce texte donne son titre et qui comprend également quatre autres nouvelles : *Lettre d'une inconnue*, *La Ruelle au clair de lune*, *La Femme et le Paysage*, et *La Nuit fantastique*. Le livre est sous-titré *Nouvelles d'une passion* (*Novellen einer Leidenschaft*) – cette passion qui est la pierre angulaire de l'œuvre de Zweig.

La trame d'*Amok* est ténue : ce récit de la folle passion d'un médecin pour une femme qui jamais ne se donnera à lui tient en quelques heures. L'homme, détruit par cet amour fatal, confie son histoire au narrateur, sur le pont d'un paquebot. À son tour, Stefan Zweig la conte à ses lecteurs, qui entrent dans la confiance et la fascination.

### *Un triple voyage*

Les années 1920 sont les années de création les plus denses de Stefan Zweig. Né en 1881, l'écrivain a d'abord beaucoup voyagé, géographiquement – Europe, États-Unis, Canada, Inde – comme littérairement : il a traduit Verlaine, Verhaeren, et s'est plongé dans les mystères de la création d'autrui, *via* ses biographies des *Trois Maîtres* (Balzac, Dickens, Dostoïevski). Le voyage, pour Zweig, n'est pas seulement un apprentissage du monde ou une découverte de lieux nouveaux. C'est la tentative, vouée à l'échec, de se fuir, d'échapper à ses démons intérieurs. De même, étudier des maîtres est probablement une manière de se découvrir à travers d'autres que

soi, dans une forme de spécularité que l'on retrouve dans la structure d'*Amok* et de nombre de récits de Zweig : un narrateur premier cède la parole à un personnage rencontré par hasard qui lui confie son histoire. Sans doute la vérité des êtres ne peut-elle se révéler que dans le miroitement et le reflet.

*Amok* est une invitation à un triple voyage : dans le temps, dans l'espace et dans le psychisme. Un voyage dans le temps, d'abord, puisque cette histoire, publiée en 1922, se déroule dix ans plus tôt, en 1912. Sa divulgation, de l'aveu même du narrateur dès les premières lignes du récit, est autorisée par « la distance des années ». Il s'agit d'un voyage dans le passé, pour reprendre le titre de l'ultime récit de Zweig<sup>1</sup>. Ce voyage temporel se double d'un déplacement géographique,

---

1. *Voyage dans le passé (Die Reise in die Vergangenheit)* a d'abord été publié, sous forme fragmentaire, en 1929, dans un recueil collectif intitulé *Résistance de la réalité (Widerstand der Wirklichkeit)*. Le récit complet de Stefan Zweig est retrouvé des dizaines d'années plus tard. Sa première traduction française date de 2008, chez Grasset.

des Indes vers l'Europe, à bord d'un paquebot transatlantique, l'*Océania*. Il est enfin un voyage mental, au plus profond d'une âme tourmentée, autre forme d'ailleurs. Le voyage, dans *Amok*, n'est pas touristique, destiné à découvrir « les temples et les palmiers », le clinquant « romantisme » des Tropiques. C'est ici l'exotisme au sens étymologique du terme, un en-dehors, une altérité radicale, celle d'un « pays maudit qui vous dévore l'âme et vous suce la moelle jusqu'au tréfonds des os ». Baudelaire concluait la seconde édition des *Fleurs du mal*, recueil de « l'inférieur désir », d'une plongée « au fond du gouffre », par un « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! ». Le voyage de Zweig s'inscrit dans cette lignée, il s'agit d'aller, comme il l'écrit dans *La Confusion des sentiments*, « dans les grottes et les cloaques du cœur », là où « rôdent les véritables et dangereuses bêtes de la passion, [qui] s'accouplent et se déchirent en secret, scintillant de lueurs phosphorescentes<sup>1</sup> ».

---

1. Stefan Zweig, *La Confusion des sentiments* (1927), Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, p. ●●●.

## *Confession d'un trouble*

Ce voyage, sur une mer « semblable à elle-même, bleue et vide », dans la nuit tropicale, est une traversée. De Calcutta à Naples, du réel à un monde « au-delà du temps », entre « magie » et lueurs fantastiques, « volupté » et danger : le récit cadre d'*Amok* est « partagé entre l'aversion et le désir » dans un entre-deux propre à faire naître la fiction. Tout est arrêté, le temps, l'espace, l'entendement, pris dans un « trouble », comme le narrateur du récit est suspendu aux lèvres d'un voyageur sombre et mystérieux qui lui conte sa propre histoire, le secret qui le torture. Son récit sera bref, de minuit à trois heures et demie du matin, ponctué par la cloche du navire, véritable glas, et le bruit des verres et bouteilles de whisky que vide l'homme qui se confie. Le narrateur boit les paroles, écoute, recueille, et le navire lui-même semble en route « vers l'invisible ».

Le récit quitte peu à peu les rives rassurantes du réel pour nous mener vers le fantastique, la machine du navire est le « cœur palpitant du Léviathan », ses mâts brillent « d'une lueur fantomatique » dans une « clarté magique ».



La cabine du narrateur, étroite et peu confortable, véritable « petit cercueil », rappelle le spleen baudelairien<sup>1</sup> avec son « ventilateur électrique qui volait au-dessus de votre front en bourdonnant comme une chauve-souris d'acier prise de folie ».

Le narrateur pense s'échapper en gagnant le pont du navire. Mais le moment demeure irrationnel et singulier – « jamais je n'avais vu un ciel pareil » –, surchargé : Stefan Zweig additionne les adjectifs, mêle sensations et impressions pour nous transporter dans un ailleurs, un lieu autre, presque surréel. Voire proprement impossible comme le montrent les termes à préfixes négatifs (« invisible », « infini », « indescriptible ») soulignant le défi pour le langage que représente cette nuit singulière. Le mystère est approché par des séries de « comme », des conditionnels, manière de rapprocher cet inconnu d'un représentable, de transmettre un « je ne sais

---

1. « Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris » (Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, 1857).

quoi » : « on aurait dit un porteur de charbon essoufflé gravissant inlassablement le même escalier », « comme une chauve-souris d'acier prise de folie », « on eût dit qu'un rideau de velours recouvrait une formidable lumière, que les étoiles pétillantes n'étaient que des lucarnes et des fentes laissant apparaître cette clarté indescriptible ». Comme le narrateur, la prose doit absorber « une avalanche d'images à une vitesse vertigineuse ».

Tel est le cadre dans lequel apparaît un homme mystérieux<sup>1</sup>, un espace à part où tout entre en correspondance, où les éléments fusionnent, de « la lumière fondue de la lune » au narrateur : « Je n'avais plus aucun sentiment de moi-même, je ne savais plus si cette respiration était la mienne ou celle du cœur du navire, battant au loin, je coulais, m'écoulais dans l'incessant murmure du monde de la minuit. »

---

1. Stefan Zweig ne le nomme pas, il semble surgir d'une « hallucination ». « Silhouette sombre sur fond sombre », il ressemble à un *kobold*, créature légendaire de la mythologie germanique.

*L'étrange beauté  
du mot « amok »*

Tout naît d'un mot étrange et inconnu : *amok*. Est-ce un nom commun, un nom propre, un adjectif ? À quelle langue appartient-il ? Le récit de Stefan Zweig nous plonge dans l'inconnu, première séduction de l'étrange d'un récit qui ne cessera de brouiller les frontières, celles de l'eau et du ciel, de la folie et de l'ivresse, du bien et du mal.

Dès son titre, le texte nous entraîne dans l'altérité la plus radicale : le mot *amok* est emprunté au malais. Il dit un état de transe paroxystique que le récit viendra illustrer : « Plus que de l'ivresse... c'est une folie, une version humaine de la rage canine... un accès de monomanie meurtrière, absurde. » L'homme mystérieux que le narrateur rencontre est devenu « coureur d'amok » et c'est bien sa fuite en avant qu'il lui (et nous) confie, sa course éperdue contre la mort, son amour fou pour une Anglaise hautaine et inaccessible.

L'amok est ce vertige des sens, cette mise en péril propre à la passion comme à la création qui, chez Zweig, est indissociable de la

destruction. *Amok* définit et explore l'amok, il en déploie les sens, sans les épuiser, transmettant la contagion au premier auditeur du récit (le narrateur) puis à tous les lecteurs du texte de Zweig, à leur tour atteints par une fièvre, celle qui nous pousse à lire, dans l'urgence, l'histoire d'une passion sous les Tropiques, fable de l'humanité inquiète.

Signe d'une réussite littéraire exceptionnelle, amok et Zweig forment aujourd'hui un tout indivisible. Si le mot avait déjà été employé par le capitaine Cook dans ses *Voyages* (1770) ou par Rudyard Kipling, le terme malais est aujourd'hui indissociable du nom de Stefan Zweig, lorsqu'on le croise par exemple chez Peter Handke ou chez Linda Lê<sup>1</sup>.

*Amok* serait donc d'abord l'histoire d'une transmission : celle d'un mot puisé dans une langue étrangère passé dans la langue littéraire comme la confession d'un état de crise qui a rendu un homme capable de tout. Lorsque le récit commence, Zweig nous plonge dans

---

1. Voir Peter Handke, *La Femme gauchère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 et Linda Lê, *Lame de fond*, Paris, Christian Bourgois, 2012.

l'incertitude et l'expectative : la scène se situe dans un port italien, la nuit. Tout le monde parle d'un incident, jusqu'aux journaux : il s'est produit « une scène troublante », un « étrange épisode », quelque chose de « singulier » et de « curieux ». La curiosité du lecteur est immédiatement piquée par ces adjectifs qui soulignent une ignorance fondamentale. Dès ses premières lignes, le réel est fable, l'incident fiction, propre à faire naître le récit. D'abord celui des « journaux [qui le] relatèrent en détail mais en l'enjolivant de manière très fantaisiste ». Seul le narrateur, qui a recueilli « des confidences [...] lors d'une conversation qui précéda de peu cet épisode ». Le lecteur va être à son tour mis dans le secret, après quelques pages dilatoires de description d'une nuit tropicale à bord d'un paquebot. Il s'agit pour Zweig de retarder la révélation, de piquer la curiosité du lecteur avant de céder la parole à un autre narrateur, le médecin, qui a directement connu l'amok. La structure du récit est celle d'un emboîtement, d'une chaîne, titre d'ailleurs de l'ensemble plus vaste auquel appartient *Amok : Die Kette, ein Novellenkreis* (*La Chaîne, un cycle de nouvelles*), dernier tome de *La Confusion des sentiments*. Les

titres des œuvres de Zweig sont autant des programmes narratifs que des arts poétiques.

### *L'enfer de la curiosité*

Le lecteur pourrait d'abord croire à une lente mise en attente du récit réel dans ces premières pages, un récit qui ne démarrerait qu'avec la rencontre d'un mystérieux passager. Pourtant, tout est dit déjà de l'amok à venir, du ciel « d'un bleu d'acier métallique » qui annonce le regard de la femme fatale à la « volupté » de ce moment suspendu, en passant par l'enfer de la curiosité et du désir qui sera, aussi, le germe de l'amok : « Les énigmes psychologiques ont sur moi une puissance proprement inquiétante, je suis surexcité lorsque je flaire des corrélations, et la simple présence de gens qui sortent de l'ordinaire peut éveiller en moi une passion de savoir qui ne le cède presque en rien à la passion de posséder une femme. » Le médecin se perdra à la poursuite d'une femme hautaine, enfermé dans l'idée fixe de son désir de la posséder – physiquement, mentalement.

Déjà, le narrateur d'*Amok* confesse « son impatience fébrile », sa « curiosité », la « torture » du désir d'en « savoir plus » : « Attiré, je cédaï. » La séduction de l'étrange et de l'inconnu est irréductible. C'est ainsi que se donne à comprendre la dédicace du recueil *Amok* à Frans Masereel, l'ami graveur dont le style repose sur de puissants contrastes entre le noir et le blanc, un graphisme qui peut illustrer la manière de Zweig, sa mise en exergue de lignes de force pour mieux souligner, en creux, les perspectives souterraines, réellement agissantes. *Amok* appartient au second cercle (*Ring*) des *Nouvelles d'une passion*, un terme qui évoque l'enfer de Dante. Et le sonnet liminaire du recueil invite le « monde souterrain des passions » à s'ouvrir et le lecteur à descendre dans cet « abîme » originel, en ce « lieu seul où agit le secret <sup>1</sup> ».

---

1. Là encore, comment ne pas penser à un inter-texte possible avec Baudelaire et le poème liminaire des *Fleurs du mal* : « Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas. »

## *Une traversée du désir*

Si *Amok* est un voyage, c'est donc au sens d'une traversée du désir : ce qui le fait naître, l'entretient et le propage, du médecin à un premier auditeur qui à son tour le transmet à des lecteurs. Tous se laissent entraîner, séduire – étymologiquement : *conduire ailleurs* –, car telle est la puissance du langage, d'un récit qui conduit de la confusion à la révélation : les explications de l'incident singulier qui ouvre *Amok* ne nous seront données qu'à la fin du récit. Pourtant tout reposera encore sur des hypothèses, des suppositions. La vérité est ailleurs, entre les lignes comme dans la structure même du récit, en miroir, dans un enfer jamais rassasié de la volonté de savoir, de la curiosité, de l'exacerbation des sens. Ce que le narrateur nomme, dès les pages liminaires, le « pur désir ».

« *Moi, l'inconnu* »

D'ailleurs, que savons-nous des principaux protagonistes de cette histoire ? Certains



détails permettent d'identifier le narrateur et l'auteur, puisque Stefan Zweig a effectivement longuement voyagé en Inde, à Ceylan, en Indochine, dans les années 1910-1911. Mais il demeure un « je », sans nom, pure figure narratrice. Même chose dans le récit encadré : à l'origine de l'amok, et de l'histoire, une femme, inaccessible comme souvent chez Zweig, qui apparaît couverte d'un voile quand elle se présente chez le médecin pour lui demander son aide. On pense au « ce fut comme une apparition » de Flaubert et d'ailleurs, passant en revue la bibliothèque du médecin, le premier livre que la femme remarque est *L'Éducation sentimentale*. Le lecteur rassemble peu à peu des bribes : elle est Anglaise, sublime et froide, forte et arrogante, aussi métallique que la nuit tropicale qui ouvre le récit, puits de fantasmes. L'homme qui se prend de passion pour cette femme n'est défini que par sa fonction : il est médecin. Lorsque le narrateur le rencontre, sur le pont de l'*Océania*, émanation d'un moment hors du temps, il est « une silhouette sombre sur fond sombre », en retrait. Sa vie a toujours été placée sous le signe du déplacement, de Leipzig à un coin perdu des Indes, en

passant par Rotterdam, de la gloire à l'isolement. Selon un schéma récurrent de la poétique de Zweig, cet homme cherche sa place, en constant exil à soi et aux autres. Il reste un inconnu, nous n'aurons aucun portrait de lui, aucun nom, il figure la force de l'amok : « J'avais jeté toute mon existence par dessus bord et je me précipitais dans le vide, comme un amok... ». Tous les personnages du récit demeurent dans une indétermination, ils sont des « cas », des figures, l'incarnation de forces et de pulsions.

*La confusion  
des sentiments :  
Zweig et Freud*

« Ce qui nous intéresse, c'est qu'un homme, par sa vision créatrice, a transformé notre sphère intérieure. Et le fait qu'il s'agissait là d'une véritable révolution » : c'est en ces termes que Stefan Zweig, en 1931, analyse l'œuvre de Sigmund Freud<sup>1</sup>. On les croirait

---

1. Stefan Zweig, *Sigmund Freud. La guérison par l'esprit* (1931), Paris, Le Livre de poche, 2012.

pourtant destinés à dire l'œuvre de l'écrivain autrichien, son travail sur la confusion des sentiments, l'empire des passions, ce que Freud appelait, dans une lettre à l'auteur d'*Amok*, l'avancée de Zweig « dans la compréhension de l'inquiétante immensité ».

Freud et Zweig n'ont pas que l'amitié, une nationalité ou l'exil face à la barbarie nazie en commun : tous deux sondent le réel visible et dicible. L'immédiat ne les intéresse que comme signe d'un territoire inconnu. Leur travail va sous la surface, sonde les failles, explore ce qui produit et explique ce réel. Dire le chaos, le démoniaque en l'homme, les forces indomptables qui le composent et le gouvernent. Sous la raison transparait une part sombre, cachée : le sexe, les pulsions qui font fi de toute barrière sociale ou morale, les personnalités ambivalentes sont un continent inconnu, étrange et mystérieux que Freud explore par la psychanalyse, Zweig par la narration.

Lorsque l'écrivain analyse la conception freudienne du rêve, c'est une poétique qu'il délivre : « Le rêve, comme tout poète, est un menteur véridique ; [...] Il dévoile, mais en symboles seulement, un événement intérieur. »

Le psychanalyste comme l'écrivain sont à même de soulever « les voiles confus », de découvrir ce qui se « cache » : « La tâche de la psychanalyse est de débrouiller cet écheveau troublant de déformations et de dégager de ce roman à clef – tout rêve étant *Poésie et Vérité* – la vérité, l'aveu véritable et par là le noyau du fait. Ce n'est pas ce que dit le rêve, mais uniquement ce qu'au fond il voulait dire qui nous fait pénétrer dans l'inconscient de la vie psychique. »

### *À tâtons vers l'inconscient*

C'est à ce voyage intérieur, vers « l'inconscient de la vie psychique », vers l'aveu, que nous invite Stefan Zweig avec *Amok*, sur le pont d'un transatlantique. Un médecin confie son histoire au narrateur, lui dévoile un « événement intérieur » et place son auditeur en position de psychanalyste : il sera celui qui écoute le récit une passion fatale pour une jeune Anglaise. Mais aussi celui qui entend dans cette confession le récit d'un symptôme, pleinement *informe*, puisque ce qui est dit fait

écran à la véritable révélation, présente entre les lignes. La structure enchâssée du récit illustre cette volonté d'approcher un indicible qui ne se dévoile que dans l'hypothèse ou le rapprochement d'indices narratifs. Et l'on pense là, irrésistiblement, à la manière dont Freud a exploré la complexité des mécanismes associatifs et fantasmatiques.

Le processus est long et ardu : au sein du récit encadré, lorsque le médecin parvient enfin à rejoindre la femme tant convoitée, il ne la retrouve qu'en franchissant des obstacles. Suivant « son boy », il traverse la ville, « le quartier européen en bord de mer pour gagner la ville basse et, plus loin, plus loin encore, le désordre criard de la ville chinoise » jusqu'à une ruelle étroite, une maison basse et isolée qu'il faut de nouveau traverser. « Le boy était sur mes talons, il me guida dans le couloir... ouvrit une autre porte... une porte donnant sur une pièce sombre » dans laquelle le médecin tente de se repérer « à tâtons ».

*Amok* n'avance jamais de manière linéaire : il commence par un retour en arrière, se poursuit par une mise en abyme du récit, narration elle-même interrompue par des retours à la narration cadre, pour souligner la nervosité, la

fièvre, les hésitations du médecin, rappeler l'heure et les verres de whisky. Ce texte lui-même indéfinissable – un court roman ? une longue nouvelle ? – suit les méandres des sentiments : il procède par reculs et avancées, hésitations et soudains emballements, apories et mises à nu. Comment dire l'ineffable ? Comment traduire en mots ce qui demeure complexe et n'a jamais existé ailleurs que dans la tension du désir, le fantasme, l'impossible ?

### *Combat avec un démon intérieur*

Pour Zweig – en témoigne *Le Combat avec le démon*<sup>1</sup>, étude de Kleist, Hölderlin et Nietzsche –, la création est liée à la folie, à une « inquiétude primordiale et inhérente à tout homme, qui le fait sortir de lui-même et se jeter dans l'infini », ce « ferment qui met nos âmes en effervescence, qui nous invite aux expériences dangereuses, à tous les excès, à

---

1. Stefan Zweig, *Le Combat avec le démon : Kleist, Hölderlin, Nietzsche*, in *Essais*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2006.

toutes les extases » : le médecin d'*Amok*, qui cite aussi bien Goethe que Shakespeare, l'incarne. « Je suis pour ainsi dire malade de ce silence », avoue-t-il au narrateur. Parler, se confier est pour lui une manière de survivre, de tenter de se libérer de ses démons, d'espérer conserver une trace de cette histoire impossible, vouée à la disparition. Le narrateur, dépositaire du secret, transgresse un interdit en faisant de cette confession un récit, de la prose écrite – et non plus orale – l'espace de (re)composition d'une parole morcelée. Le dénominateur commun de Kleist, Hölderlin et Nietzsche est, selon Zweig, d'avoir rompu avec la raison ordonnée et harmonieuse d'un Goethe, d'avoir su laisser éclater « le corps à corps avec un démon intérieur qui fait d'eux les fils de Dionysos, déchiré par ses chiens ».

*La parole comme délire  
et délivrance*

*Amok* dit la puissance de la parole : elle fouille les coins les plus obscurs de l'âme humaine, permet de dire les passions et les vices, de les rendre dans leur désordre et

délire. Elle montre un schéma récurrent dans les histoires passionnelles du médecin : déjà il avait dû quitter Leipzig à cause d'une « histoire de femme, une personne dont j'avais fait la connaissance à la clinique : elle avait rendu son amant si enragé qu'il lui avait tiré dessus et, bientôt, je fus aussi enragé que lui ».

Déjà se dit l'attrait pour les femmes hautaines et froides et un désir triangulaire que l'on retrouve dans la passion violente qui embrase le Fou de Malaisie : « Ses manières de lady, la froideur distante de ses calculs dans une question de vie ou de mort, tout cela m'enrageait... [...] je ne pus soudain m'empêcher – et la voilà, la pensée – de me rappeler avec une effroyable clarté que cette femme froide, arrogante, distante, qui haussait les sourcils au-dessus de son regard d'acier face à mon attitude défensive, proche du rejet, que cette femme, deux ou trois mois plus tôt, s'était vautrée fiévreusement au lit avec un homme, nue comme une bête et gémissant peut-être de plaisir, leurs corps étroitement imbriqués comme des lèvres... Voilà quelle fut la pensée brûlante qui m'assaillit alors qu'elle me regardait avec cette hauteur, cette



froideur distante d'officier anglais... et alors, alors, tout se tendit en moi... je fus obsédé par l'idée de la rabaisser... dès cet instant, à travers la robe, je vis son corps nu... dès cet instant, je ne vécus plus que dans l'idée de la posséder, d'arracher un gémissement à ses lèvres dures, de sentir moi aussi cette femme froide et arrogante en proie à la volupté, comme l'autre, cet autre que je ne connaissais pas ».

Là est l'indicible qui se refuse d'abord, la révélation sans cesse différée par des points de suspension, des gorgées de whisky, des incises : ce n'est pas seulement le corps de cette femme qui l'attire, mais celui de l'homme qui a su la posséder. Et la suite du récit montrera comment s'exprime ce désir interdit pour un jeune officier blond et frêle : « Je ne saurais vous dire à quel point j'avais hâte de le voir... de l'aimer, parce qu'elle l'avait aimé. »

« Il faut que je vous raconte les choses sans détour, depuis le début, sinon vous ne comprendrez pas... Cela ne peut pas s'exposer comme un exemple, une théorie... Il faut que

je vous raconte ce qui m'est arrivé. Sans honte, sans dissimulation... », avertissait le narrateur. Là est le défi d'*Amok* : révéler les tensions contradictoires à la racine de toute passion (plaisir et souffrance, domination et humiliation, manque et désir triangulaire), transgresser tabous et interdits, démonter les mécanismes de l'amour fou, de ces passions qui font fi de toute barrière morale et légale, parvenir à traduire l'indicible, et inoculer le poison du désir chez celui qui écoute à son tour le récit d'un amok. Comme l'écrit Roland Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux*, « le langage est une peau ; je frotte mon langage contre l'autre ». Ainsi en est-il d'*Amok*.

Christine MARCANDIER<sup>1</sup>

---

1. Maître de conférences à Aix-Marseille Université et critique littéraire.

TABLE

PRÉFACE. Au fond du délire, <i>par Christine Marcandier</i> .....	7
Amok .....	33