



HAL
open science

Incarnations littéraires de l'excès - Réflexions esthétique-poétiques sur la limite et son franchissement.

Caroline Anthérieu-Yagbasan

► **To cite this version:**

Caroline Anthérieu-Yagbasan. Incarnations littéraires de l'excès - Réflexions esthétique-poétiques sur la limite et son franchissement.. Assises du CEPERC, Jun 2016, Aix-en-Provence, France. 10.3917/eger.256.0899 . hal-01476529

HAL Id: hal-01476529

<https://hal.science/hal-01476529>

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

Incarnations littéraires de l'excès -

Réflexions esthétique-poétiques sur la limite et son franchissement.

Introduction :

-> Nous avons hérité de la pensée grecque l'idée qu'il y a une convergence entre le beau et le bien ; cette idée qu'à ce qui est laid s'attache inévitablement la réprobation d'un jugement moral. (Voir à ce sujet l'article de Camille Dumoulié, « Ethique et esthétique »¹).

Si des artistes ont voulu remettre en cause les catégories du beau, de la peinture baroque à Rembrandt, Goya, Baudelaire ou encore Hugo, il y a également toute une branche de la philosophie de l'art qui s'intéresse à la laideur, et non pas seulement comme versant négatif de ce que serait le beau : à partir des Lumières, naît, chez Lessing en particulier, une « esthétique de l'effet » qui l'emporte sur une « esthétique de la production ». (Je cite ici un article de Florence Bancaud de 2009). Esthétique de l'effet qui peut donc se permettre d'intégrer la laideur, ou en tout cas le beau non-conventionnel, l'important étant le ressenti du spectateur, l'émotion provoquée par l'œuvre. Dans cette lignée, Burke et Kant pensent le laid comme une composante à

1 Publié sur le site du CIELAM en 2012.

part entière du plaisir ressenti devant le sublime. Hegel, quant à lui, développe une approche du laid que la chercheuse qualifie de « novatrice », et qui s'appuie sur les représentations des souffrances christiques, paradigmatiques d'une laideur (la difformité du corps souffrant) qui fait sens (la notion de salut et les implications morales de telles représentations). C'est également au XIX^e siècle que Karl Rosenkranz écrit son *Esthétique de la laideur*, qui n'a toutefois été traduite en français que plus de 150 ans après².

La notion de laid en elle-même recouvre tant de notions qu'elle s'avère assez compliquée à définir, sauf dans ce qui serait un consensus de jugement esthétique à la Kant. Elle peut se trouver dans le sujet représenté (Saturne dévorant l'un de ses enfants, Goya) ou dans la façon de le représenter, ce qui est déjà plus délicat : ainsi de la caricature par exemple. Pour se limiter déjà à la littérature, on pourrait ranger dans la seconde catégorie la dissonance, le chaos formel ; emblématique de la première serait par exemple la « Charogne » de Baudelaire.

2 Bancaud Florence, « L'esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz. Une « esthétique de la résistance » ou de la résignation aux « arts qui ne sont plus beaux » ? », *Études Germaniques* 4/2009 (n° 256), p. 899-917
URL : www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2009-4-page-899.htm.
DOI : 10.3917/eger.256.0899.

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

Si le laid peut être une notion éthique aussi bien qu'esthétique, c'est également le cas de traits de caractère présents chez certains personnages fictionnels. Dans le monde créé par la fiction, monde autosuffisant et qui possède ses propres règles (même si celles-ci sont toujours plus ou moins calquées sur la réalité extérieure), il arrive souvent que le héros soit justement celui qui ne peut pas se contenter de suivre ce que lui impose son milieu, sa « prédestination fictionnelle » (notion que nous utilisons ici avec tous les guillemets de rigueur, et qui sera développée dans le courant de l'exposé). Nombre de grands héros romanesques ou dramatiques s'élèvent au-dessus du lot commun en s'éloignant de la médiocrité ; ce qui leur confère souvent un aspect excessif.

*[Dans la Grèce antique, l'excès est l'hybris, qui met à part de la société et doit se terminer par un châtement divin (celui-ci en étant, parfois, également la cause : cf. les lignées « maudites », comme les Atrides). Il est la marque du caractère exceptionnel d'un personnage (souvent d'ascendance divine plus ou moins lointaine), mais aussi (et donc) de son impossibilité à vivre dans une société humaine régie par des lois fondamentales. C'est également une force contre laquelle on ne peut pas lutter (interne et externe). Au contraire, la sagesse est dans le « rien de trop » : le juste milieu est considéré par Aristote comme la perfection éthique (c'est une définition de la vertu dans l'*Ethique à Nicomaque*).*

Si la langue latine classique ne semble employer le mot « excessus » qu'au sens concret de « sortie », à part dans la métaphore « excessus vitae » qui désigne la mort, la Vulgate utilise ce terme comme traduction de l'ekstasis : c'est une sortie hors de soi-même (également traduite par « alienatio mentis »). Dans cette perspective, l'excès n'est jamais loin de la folie.]

Excès des actions, des passions, pour un personnage qui ne peut se contenter des normes courantes. Or, une poétique de l'excès est également une poétique où l'éthique prend une grande importance : car si, pour Lalande, l'excès est tout d'abord « ce qui dépasse une quantité donnée prise comme point de repère », mais surtout, dans un second temps, « ce qui dépasse à tort la mesure normale ou souhaitable » (voir, par exemple, la connotation toujours péjorative attachée aux dérivés « excessif » et « excessivement »)³, on comprend que les personnages fictionnels incarnant des traits de caractère excessifs doivent s'affranchir de tout jugement moral. Une réflexion esthétique sur l'excès ne pourra donc se passer d'en considérer les implications éthiques tout autant que narratives. On questionnera ce concept d'excès comme poétique du héros littéraire.

Le problème de la limite en littérature est bien celui de la construction d'un monde réglé, mais où la poétique normative vient rencontrer l'esthétique

³ *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF Quadrige.

de la liberté du franchissement ; en résumé, comment faire de l'excès un modèle poétique sans pour cela omettre de fournir au lecteur les clés interprétatives de cet univers clos qu'est la fiction, possédant potentiellement son propre système axiologique. S'intéresser aux personnages incarnant l'excès nous amènera donc à comprendre ce qui fait le personnage et ce qu'il fait (son effet).

Ma réflexion s'appuiera sur des ouvrages de Stefan Zweig, auteur que je connais bien, mais également intéressant dans le cadre de cette étude, car il a développé une poétique de l'excès (ses personnages principaux) liée à un certain classicisme formel (le cadre dans lequel ils évoluent) : c'est donc un auteur qui associe dans ses romans et nouvelles, mais également ses essais et biographies, l'apollinien et le dionysiaque (mélange, selon Nietzsche, à l'origine de la tragédie). Le tragique est bien, en effet, un des prismes à travers lesquels problématiser l'excès, de même que le couple démesuré/dérisoire. L'excessif est à la fois un personnage qui s'affirme et qui s'exclue, entre la liberté personnelle et la névrose.

I. D'un monde normé et mesuré

A. Poétique de la fiction :

Nous employons ici le terme de fiction dans une définition restreinte, d'après celle qu'en donne Dorrit Cohn : pour cette dernière, la fiction est toujours narrative, et cette narrativité se définit par le fait que les différents discours référentiels soient subordonnés à la narration⁴. Ajoutons que la présence d'un narrateur quel qu'il soit est donc nécessaire ; et que cette interposition du narrateur différencie la fiction du théâtre (même si on peut discuter du statut du chœur par exemple dans la tragédie antique – le théâtre est avant tout discours direct et incidemment narration, quand la fiction est avant tout narration et incidemment discours direct), tout en permettant à cette dernière d'avoir un cadre axiologique spécifique et de jouer sur les supports d'identification. Dans cette perspective, la notion d'excès est intéressante à étudier en œuvre dans les textes fictionnels, car c'est à la fois un marqueur interne et externe. Ainsi peut-on dire que le monde fictionnel possède ses propres règles (qui permettent de déduire des indices de fictionnalité).

« l'essence de la fiction est de se référer à un univers autonome (des personnages qui sont des « êtres de papier », des événements qui ne sont pas soumis à un quelconque jugement de vérité, etc.), même si, de manière facultative et incidente, elle s'appuie sur une réalité « externe » (historique, géographique, sociologique, etc.). D'où cette proposition intéressante, émise à l'intention des textes non référentiels : substituer un modèle ternaire discours/récit/référence à l'opposition binaire

⁴ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, coll. "Poétique", septembre 2001. 262 p.

discours/récit propre à la fiction⁵. »

C'est à l'intérieur de cette mesure et ces normes que l'excès se déploie en s'incarnant dans un personnage.

B. La « banalité » :

Les héros excessifs, l'excès de paroles, les exagérations visuelles aussi bien que verbales, sont souvent constitutifs du théâtre. Au contraire, le personnage de roman ou de nouvelle revendique couramment sa banalité, de sorte que ces genres littéraires ont pu questionner le statut de héros.

L'auteur choisi ici pour sa poétique de l'excès, Stefan Zweig, a comme caractéristique de placer ses personnages dans un cadre normatif fort ; ce qui rend leur démesure d'autant plus inacceptable. Contrairement aux héros des grandes tragédies antiques, ils n'évoluent pas dans un autre monde, sorte d'univers parallèle, entre le mythologique et le réel. Leur hystérie les confronte à un lecteur qui se situe dans le pacte fictionnel et attend d'eux, en retour, une inscription axiologique claire. Or, cette dernière est liée à une sorte de « prédestination fictionnelle » que les va-et-vients entre passé et présent (par la technique du récit enchâssé par exemple) construisent

⁵ « Le partage des eaux », Alexandre Gefen ; critique du livre *Le propre de la fiction* sur le site Fabula.org (<http://www.fabula.org/revue/cr/6.php>).

et alimentent.

C. Le problème axiologique :

En effet, toute fiction a besoin d'un cadre axiologique, incarné par des personnages référents, porteurs de normes. Vincent Jouve, analysant ce fait (in *L'effet-personnage dans le roman*), indique que souvent, le personnage le plus proche du lecteur sera celui qui, implicitement, fixe le cadre axiologique. C'est donc le narrateur qui, la plupart du temps, joue ce rôle ; ainsi ses jugements indiquent-ils au lecteur la place de chaque personnage et ce qu'il doit en penser ; ils informent inconsciemment le lecteur. Ce dernier, en outre, a un présupposé de lecture qui lui fait imaginer le monde fictionnel comme proche du sien, et combler toutes les informations omises, par ce qui serait le plus probable à son avis. Il imagine ainsi, par projection, que le personnage décrit est forcément un être humain, si on « omet » de lui indiquer que ce n'en est pas un. C'est sur un tel mécanisme de présupposé anthropomorphique que s'appuie *La planète des singes*, livre de Pierre Boulle. Au début du récit, le narrateur ne mentionne que des détails anthropomorphes pour caractériser les deux personnages présents : main, couple, vacances, conduite de vaisseau spatial... La caractérisation est volontairement limitée. Ne reste plus

au lecteur qu'à compléter l'image imparfaite avec des traits qui lui viennent spontanément à l'esprit : l'image de cosmonautes, d'explorateurs, brefs, d'êtres humains. Seule la dernière phrase viendra défaire totalement cette image forgée dans l'esprit du lecteur – image, d'ailleurs, en construction permanente dans toute fiction – grâce à quelques indications disséminées comme l'air de rien :

« Puis il commença de manœuvrer des leviers de commande, utilisant ses quatre mains agiles, tandis que Phyllis, ayant chassé un dernier doute en secouant énergiquement ses oreilles velues, sortait son poudrier et, en vue du retour au port, avivait d'un léger nuage rose son admirable muflle de chimpanzé femelle. »

Par ce retournement d'image, l'auteur semble vouloir diminuer la dualité homme/singe, sur laquelle repose la narration. En révélant au lecteur que ses personnages sont des singes, et surtout en le faisant au dernier moment, Pierre Boulle ne lui laisse pas le temps de reconfigurer son image mentale, puisque l'histoire se termine. Ainsi ce dernier achève-t-il sa lecture sur un sentiment d'indétermination, de perte de repère, encore accentué par le fait que le couple fonctionnait comme référent narratif, puisqu'introduisant le récit enchâssé (une lettre dans une bouteille trouvée dans l'espace).

Jouve postule également que la construction du personnage se fait sur deux plans, dans un va-et-vient texte-lecteur : le plan intellectuel et le plan affectif. Les personnages qui seront les plus facilement

« supports d'identification » seront ceux qui vont dans le sens des différents « codes » qui touchent le lecteur : code culturel, code affectif, mais surtout code narratif qui oriente l'identification.

Le terme « excessif » proposé ici est donc à prendre dans ces différents cadres de valeurs et de possibilités développées par la fiction ; c'est pourquoi on a pu dire qu'il faisait appel à un fonctionnement narratif interne autant qu'externe (-> lié à l'identification + ce que le lecteur a intégré comme valeurs courantes dans ce « petit monde »).

Si le franchissement de la limite est souvent lié à l'ailleurs, à un déplacement dans le cadre spatio-temporel, comme pour l'Amok qui sombre dans une folie provoquée par le climat tropical des Indes, il y a également souvent, dans les nouvelles de Zweig, un personnage (ou plusieurs : ainsi de tout l'hôtel dans les 24 heures de la vie d'une femme) qui incarne cette limite, de par son cadre de vie, et dont le jugement réprobateur va faire pendant à l'absence de jugement du personnage-récepteur-narrateur. L'excessif va se positionner par rapport à cette limite, et ses actes extrêmes, souvent dictés par la passion, le mettent à l'écart des autres : isolement, hystérie, folie vont être ses stigmates pour avoir franchi les barrières implicites.

II. Qu'est-ce que « franchir la limite » ?

Mais que serait alors une incarnation littéraire de l'excès ? À cet égard, il semble pertinent d'entrer maintenant dans les détails. Les exemples qui suivent sont choisis chez un auteur représentatif de cette tension entre la norme (ici, le carcan serré qu'est la bourgeoisie du XIXe siècle) et le personnage qui la défie. Dans ses nouvelles, le héros ne peut que se définir comme celui qui s'oppose à toute mesure, et s'incarne comme la démesure.

[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 à considérer l'outrance comme un procédé esthétique significatif de cet auteur.]

Nous examinerons ici plusieurs modalités d'incarnations de l'excès, de celui qui simplement dépasse les limites de l'ordre établi à celui qui tend vers la folie, aux frontières du contre-nature, et aux limites du langage, de l'incompréhensible à l'imprononçable.

A) le cadre général : l'outrance chez Zweig

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'excessif se laisse ex-céder (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. La problématique de l'outrance chez Zweig n'est pas pour autant une simple réédition de la fameuse lutte entre raison et passion ; car ses récits se déroulent dans un au-delà du raisonnable. C'est pourquoi nous avons pu parler du personnage excessif comme de celui qui bascule dans « ce qui ne se fait pas » ; et on remarque ici que cette fureur de briser les conventions a besoin d'un cadre d'autant plus conventionnel (la plupart des nouvelles de l'auteur viennois se déroulent dans son propre milieu, la Vienne bourgeoise de la fin du XIXe siècle, dont il a lui-même décrit la fixité en

des termes assez durs⁶).

L'excès de la passion, ce débordement de fureur, s'il est inscrit dans la personnalité d'un 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 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 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 brisées⁷. »

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

6 Dans ses Mémoires, *Le Monde d'hier*.

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

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 articulations⁸. »

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 êtres autonomes, soumis à leur liberté⁹.

8 « 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 erstenmal 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.

9 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

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*¹⁰, *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*¹¹ ; soit pratiquement la totalité des textes fictionnels de Zweig actuellement publiés. Il s'agit donc bien là d'un recours quasi-systématique à une construction narrative récurrente.

B. la folie

L'excès des passions est toujours vécu jusqu'au bout, jusqu'aux cas extrêmes de la folie ou de la mort. Souvent, le personnage est mené aux limites de la raison humaine, conséquence logique de son refus de s'y soumettre. C'est pourquoi la poétique de l'excès fait intervenir les problématiques de l'ordre et du désordre ; l'exclusion de l'excessif ou du passionné étant à la fois une condition du maintien des règles

gravité de la contemplation, et vu la science dans un autre sens. » *Die Philosophie des Hippolyte Taine*, II., p. 44. Traduction F. Perdrix.

10 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 » ?

11 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*.

sociales et la fin nécessaire du récit. Nombre de héros finissent ainsi par se suicider (Mme de Prie, la postière, l'Amok, pour n'en citer que quelques-uns), le plus représentatif de tous étant sûrement l'Amok (sa folie, vue comme une maladie tropicale, l'apparente à un coureur qui ne peut s'arrêter d'aller vers sa perte).

Zweig trace d'ailleurs un parallèle intéressant entre la folie et la création dans son triptyque du *Combat avec le démon*, dans lequel il inclut Nietzsche. Comme chez le philosophe, l'amour de la vérité peut être également folie passionnée. Et même ce fou qu'est l'Amok reste toujours suffisamment lucide pour faire un auto-récit, qui se présente comme une confession sans espoir de salut. L'excès est également celui du récit enchâssé qui déborde dans le récit-cadre, rythmé par les sons de ce dernier (la cloche du bateau), et aboutit à une temporalité commune (le suicide du personnage) que seul le personnage-récepteur, et à travers lui le lecteur, est capable de déchiffrer.

C. l'incompréhensible et l'imprononçable

Le personnage excessif s'exclut par lui-même de la société, parce que ses actes s'avèrent incompréhensibles pour cette dernière, mais également du récit, dont sa crise première a pourtant été à l'origine. Il faut en effet un cadre spatio-temporel très précis pour que naisse la parole, et ce cadre semble excéder les relations sociales courantes : c'est souvent un ailleurs spatio-temporel, un lieu de transition (villégiature, transport), comme si l'excès vécu par le personnage ne pouvait trouver à se dire qu'en dehors de son cadre habituel.

C'est pourquoi, nous semble-t-il, le récit de la crise laisse le personnage et son interlocuteur muets. Le langage a pu être mobilisé pour dire les excès d'un héros, à condition que ce dernier disparaisse et se taise à jamais après s'être révélé. Il me semble que c'est une des explications à l'emploi quasi-systématique du récit enchâssé chez Zweig. Tel le chant du cygne, l'auto-récit n'a eu lieu qu'une seule fois, et il marque en même temps l'accomplissement du héros en tant que personnage ; celui-ci n'a de sens que par cet excès qui circonscrit la narration.

III. *Conséquences narratives*

A. *Le rôle de l'auto-récit*

Très souvent, c'est le personnage lui-même qui fait le récit de sa crise 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. L'histoire n'attend pas de réponse, et après elle, 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 où l'entend Spinoza, la conscience d'être déterminé n'empêchant pas la destinée 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 germinatif : 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.

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. 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 enchâssé.

B. Après la crise ?

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. L'épisode, transmis à un substitut lectorial, trouve son point d'aboutissement

dans ce 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.

C. Les « personnages ternes »

Il y a, dans ces récits que nous avons décrits comme intégrés à une poétique de l'excès, un certain nombre de personnages « ternes », dont le rôle semble au premier abord se limiter à celui de déclencheur. Pourtant, ils sont nécessaires

*dans leur contribution au cadre axiologique ; car la notion d'excès ne peut exister en elle-même, mais seulement par comparaison. Ces personnages décrits soigneusement servent alors de réactif. On pense par exemple au mari dans *La Peur*, ou à l'écrivain objet de passion pour l'inconnue de la *Lettre d'une inconnue*.*

IV. *Conséquences sur l'effet-personnage*

Qu'entend-on par « effet-personnage » ? : Plutôt que de savoir ce qu'est un personnage, Jouve préfère parler de ce que fait un personnage (donc s'intéresse aux mécanismes de réception, dans la lignée de Jauss par exemple.)

A. Le lecteur sans repère

Tout changement d'instance narrative est également changement d'instance auctoriale, et donc de système axiologique. Le fait que le personnage prenne en charge le récit de son 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 (de référent) pour le lecteur. Il ne peut donc juger facilement l'excès, l'outrance montrés par le personnage ni à l'aune des valeurs bourgeoises du cadre narratif, ni 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.

B. 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, présentant un fort contraste avec l'image qu'il donne, 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 ou de la nouvelle, 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 permettant 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.

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 puéril, 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 maladif de ses camarades [...]. Ce que Vienne, son indépendance, sa vie d'étudiant devait lui apporter de grand, de neuf, d'inattendu ne se produisait pas¹². »

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 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

12 « er fühlte, wie schwach, wie kindisch, wie schuljugendhaft 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)

avait lancé un appel reconnaissant et cordial, que quelque chose de grand et de beau s'était noué pendant ces quelques heures¹³. »

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, par la magie de la 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, par son évidence¹⁴. La création est un acte qui montre l'irréversibilité du temps, de même qu'une crise existentielle inscrit le personnage dans une temporalité à sens unique, à l'action définitive.

C. 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, finalement, c'est lui qui procède du récit ou si le récit procède de lui.)

Le personnage de fiction est un individu dans un système, celui de la

13 « 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)

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

communauté narrative formée par l'ensemble des personnages, 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 Taine¹⁵, et par son 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 goût¹⁶. » « 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. »¹⁷

Dans sa critique et sa philosophie de l'Histoire, Taine semble oublier que celui

15 « 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. »

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

16 « 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.

17 « 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.

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, fait également jouer sa subjectivité dans le texte.

Zweig met donc 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 affirmant leur responsabilité au moment de tirer les conséquences de leurs choix ; tentant par là 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.

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 [...].¹⁸»

C'est pourquoi, dans ses essais et biographies, Zweig s'intéresse 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

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

pour quelque idéologie que ce soit, à une époque où les intellectuels expriment volontiers leurs convictions personnelles dans les journaux, à part pour le pacifisme, qui n'est pas vraiment un mouvement, et au sein duquel il essaye de se distinguer comme défaitiste (position d'ailleurs incomprise par ses acolytes). Jamais il ne croira aux collectivismes du XXe siècle : marxisme, sionisme, internationalisme. Il préfère s'intéresser à la psychanalyse, déclarant par là le primat de la conscience individuelle sur tout ce qui pourrait la contraindre.

La poétique de l'excès me semble ainsi une mise en œuvre littéraire de cette idéologie qui donne le primat à l'individu, qu'il soit personnage ou lecteur bousculé par ces stratégies narratives.

Annexe : définition du personnage : selon Jean-Marie Schaeffer, dans le Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage:

«Il existe une relation non contingente entre personnage fictif et **personne**: le **personnage** représente fictivement une **personne**, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier *comme* une personne est essentielle à la création et à la réception des récits.»

(Jouve, article « Pour une analyse de l'effet-personnage »)

« Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre. Rappelons ces propos, déjà anciens, de Michel Charles :

L'intervention du lecteur n'est pas un épiphénomène. Dans la lecture, par la lecture, tel texte se construit comme littéraire ; pouvoir exorbitant, mais compensé par ce fait que le texte « ordonne » sa lecture.

Une description formelle, voire fonctionnelle, du personnage n'est plus suffisante. A la question de savoir ce qu'est un personnage doit succéder cette autre : qu'advient-il de lui dans la lecture ? Ou encore : comment et à quelle(s) fin(s) le lecteur l'appréhende-t-il ? »

2. déf de la fiction / pourquoi ce choix de l'excès

-> Exclusion du théâtre car pblq de la visualisation par le lecteur, et du narrateur qui s'interpose

-> problématique de l'excès = lien lecteur/personnage

3. Démarche

4. Commencer par le laid -> montrer les liens entre éthique et esthétique