



HAL
open science

Arnold Zweig (1887-1968) romancier

Alban Dussau

► **To cite this version:**

Alban Dussau. Arnold Zweig (1887-1968) romancier. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1986. Français. NNT : 1986METZ002L . tel-01775675

HAL Id: tel-01775675

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775675v1>

Submitted on 24 Apr 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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ

Faculté des Lettres et Sciences humaines

Alban DUSSAU

ARNOLD ZWEIG (1887-1968) ROMANCIER

Thèse de doctorat de III^{ème} cycle

Directeur M. Pierre GRAPPIN

1986



Arnold Zweig
au 1^{er} Congrès mondial des Partisans de la Paix
Paris, avril 1949

Avant-propos

Mes recherches sur Arnold Zweig ont été effectuées en deux temps: d'abord un Diplôme d'Etudes Supérieures sur les romans de guerre d'Arnold Zweig, entrepris en 1957 sous la direction de M. Pierre Grappin, mémoire interrompu, mais enrichi, par l'expérience de vingt-huit mois de service militaire dont dix "devant Verdun" et dix-huit en Algérie. Ensuite, ce travail sur Arnold Zweig romancier dont M. Grappin me proposa le thème en 1973 et qui, après bien des retards, voit enfin le jour.

Qu'il me soit permis, au terme de cette recherche, de remercier en premier lieu M. Grappin qui, depuis 1953, ma première année de licence d'Allemand à Nancy, m'a toujours témoigné une bienveillance et une amitié qui ont été pour moi un constant encouragement.

Je voudrais aussi remercier les personnes qui m'ont aidé et encouragé dans mon travail et plus spécialement M. Gérard Duverdier, Conservateur de la bibliothèque du Collège de France, germaniste lui-même, dont les conseils et l'aide efficace m'ont été particulièrement précieux.

Mon souvenir ému va enfin à Arnold Zweig et à sa femme, Béatrice Zweig, maintenant disparus, qui m'ont reçu chez eux, le 3 août 1960, avec une simplicité et une gentillesse qui ne sont pas près de s'effacer de ma mémoire.

Abréviations

I. Oeuvres d'Arnold Zweig.

- Bilanz : Bilanz der deutschen Judenheit.
- BvW : Das Beil von Wandsbek.
- Caliban : Caliban oder Politik und Leidenschaft.
- De Vr : De Vriendt kehrt heim.
- Ebr : Das Eis bricht (inachevé).
- EeK : Einsetzung eines Königs.
- EvV : Erziehung vor Verdun.
- Fp : Die Feuerpause.
- FK1 : Familie Klopfer.
- Fk : Fruchtekorb - Jüngste Ernte.
- JF 14 : Junge Frau von 1914.
- NuCl : Novellen um Claudia.
- PuA : Pont und Anna.
- SdZ : Spielzeug der Zeit.
- SSG : Der Streit um den Sergeanten Grischa.
- Tit : Traum ist teuer.
- UdN : Über den Nebeln.
- VT : Verklungene Tage.
- WS : Westlandsaga.
- Zir : Die Zeit ist reif.

II. Etudes sur Arnold Zweig.

- AZBr : E. Hilscher. A. Zweig, Brückenbauer...
- AZLW : E. Hilscher. A. Zweig, Leben und Werk.

- AZW : E. Kaufmann. Arnold Zweigs Weg zum Roman.
HAZ : J. Rudolph. Der Humanist Arnold Zweig.
TD : H. Kamnitzer. Der Tod des Dichters.
TIB : Das Testament des letzten Bürgers.

III. Correspondance.

SF/AZ Corresp.: Sigmund Freud/Arnold Zweig, Correspondance (1927
1939).

IV. Périodiques.

- EG : Etudes Germaniques.
NDL : Neue Deutsche Literatur.
SuF : Sinn und Form.
WB : Weimarer Beiträge.
Wb : Die Weltbühne.

Plan du travail

Introduction

- I. L'écrivain débutant (1905-1911)
- II. Un succès sans lendemain: Die Novellen um Claudia (1912)
- III. Du "Cycle de nouvelles" au Cycle de romans (1910-1927)
- IV. Le Cycle de romans de guerre (1927-1957)
- V. Entre Freud et Marx
- VI. L'évolution d'un "intellectuel bourgeois"
- VII. Arnold Zweig et le roman: théories et réalités
- VIII. L'oeuvre inachevée (1948-1968)

Conclusion

Introduction.

L'oeuvre d'Arnold Zweig est très vaste. Outre une douzaine de romans, elle comprend plusieurs recueils de nouvelles et de récits, une dizaine de pièces de théâtre, un volume de poésies, sans compter des essais, des études et de nombreux articles parus dans des revues et des journaux. Cette activité créatrice s'est étendue sur une soixantaine d'année, c'est-à-dire de 1908 environ à 1968, année de sa mort.

Dans ce travail consacré à Arnold Zweig romancier, nous nous attacherons, comme de juste, plus spécialement à l'étude de ce qu'il est convenu d'appeler les "grands romans" de cet écrivain, mais il nous sera difficile de nous limiter à ce sujet sans nous référer au reste de son oeuvre. En effet, chez Arnold Zweig, tout se tient. Non seulement l'homme et l'oeuvre sont étroitement liés - personnages et épisodes sont souvent autobiographiques -, mais encore, les écrits interfèrent si souvent entre eux qu'il est difficile de parler des uns sans devoir parler des autres. Le drame injoué se transforme en roman à succès (1), une bizarrerie optique décrite dans une lettre à Freud devient le prétexte d'une curieuse nouvelle (2), certains personnages testés d'abord dans un court récit pourront réapparaître dans un roman ou disparaître à jamais, etc. D'autre part, nul auteur plus que Zweig, surtout dans ses dernières années, n'a tenu à s'expliquer sur la genèse de son oeuvre, mais nul non plus n'a fait subir à cette même oeuvre autant de

(1) Le drame Das Spiel vom Sergeanten Grischa (1921) qui devint le roman Der Streit um den Sergeanten Grischa (1927).
 (2) "Ein Fleck im Auge", Spielzeug der Zeit, Amsterdam, Querido, 1933, pp. 37-52. Voir aussi la lettre à Freud du 8/9/1930, SF/A7. Corresp., p. 44 sq.

remaniements! Ce "besoin de remanier sans cesse ses anciens sujets" (1), sur lequel nous aurons à revenir, ne facilite pas la tâche du chercheur. Pour comble de malheur, il est d'autant plus difficile de savoir ce qui était primitivement écrit dans les éditions originales que ces livres, détruits dans les autodafés de 1933 ou dans les bombardements de la guerre, ou imprimés en exil, ne courent pas les bibliothèques. Cela rend la recherche des ajouts, suppressions et variantes à peu près impossible et empêche, de ce fait, de situer de façon exacte les opinions de Zweig à tel ou tel moment de sa vie. Il n'est pas en notre possibilité d'entreprendre un tel travail dans le cadre de ce mémoire. Nous tâcherons cependant de tenir compte de ces différences, premièrement dans la mesure où nous aurons pu les remarquer en comparant plusieurs éditions (2), deuxièmement dans la mesure où elles nous auront été signalées soit par l'auteur lui-même explicitant les méandres de sa pensée, soit par les historiens de la littérature qui, étudiant son oeuvre, ont pu avoir accès aux archives d'Arnold Zweig (3).

L'essentiel de la production romanesque d'A. Zweig est constitué par l'ensemble de ses romans sur la première guerre mondiale. Ce Cycle dont le titre général devait être La grande guerre des hommes blancs [Der grosse Krieg der weissen Männer]

(1) Corresp. SF/AZ, préface de l'édition française par Marthe Robert, p. 18.

(2) Un séjour à la Deutsche Bibliothek de Francfort nous a permis d'avoir en mains diverses éditions datant d'avant la guerre.

(3) Johanna Rudolph, Eberhard Hilscher, Eva Kaufmann, Heinz Kamnitzer ont eu accès, du vivant de Zweig, à certains manuscrits inédits.

couvre un laps de temps allant de 1913 à 1917 (1) et comprend six romans dont les titres sont, selon l'ordre dans lequel le Cycle doit être lu:

- Die Zeit ist reif (1957)
- Junge Frau von 1914 (1931)
- Erziehung vor Verdun (1935)
- Der Streit um den Sergeanten Grischa (1927)
- Die Feuerpause (1954)
- Einsetzung eines Königs (1937)

Outre les Novellen um Claudia, écrites en 1912 et qui, comme le titre l'indique, ne sont pas un roman au sens strict du terme, les autres romans ont trait à des périodes agitées de l'histoire de l'Europe et du Moyen-Orient. De Vriendt kehrt heim (1932) a pour cadre la Palestine de l'année 1929. L'action de Das Beil von Wandsbek (1943) se situe dans l'Allemagne nazie de 1937-1938, tandis que celle de Traum ist teuer (1962) se déroule sur le front du Moyen-Orient au cours de la deuxième guerre mondiale.

Nous aurons aussi à nous occuper de nouvelles assez longues qui peuvent être aussi bien considérées comme de petits romans. Ce sont:

- Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer (1909) qui marquent les véritables débuts de Zweig dans la littérature.
- Verklungene Tage (1908-1938)
- Der Spiegel des grossen Kaisers (1926)

(1) Et même jusqu'en 1919 si l'on tient compte du dernier roman inachevé du Cycle Das Eis bricht dont nous aurons à parler longuement.

- Pont und Anna (1925)
- Ueber den Nebeln (1950)
- Westlandsaga (1914-1952).

Ces oeuvres secondaires ont aussi leur importance, car ce sont des jalons qui permettent à l'auteur de faire le point entre deux romans plus importants et, en même temps, de reprendre haleine en traitant un sujet plus aimable ou plus léger. De plus, en se servant de ces oeuvres mineures comme de maquettes, Zweig y met en scène de nouveaux types de personnages, y teste ses idées, mesure leur impact et en éprouve la plasticité (1). Souvent même il y met en forme ses propres expériences, soucieux de les fixer dans leur spontanéité et leur authenticité (2). Gardons-nous d'oublier que si Zweig est devenu un maître du roman, il n'a pas dédaigné pour autant la nouvelle, et ce n'est pas un hasard si son premier succès littéraire est précisément intitulé Novellen um Claudia. En fait, A. Zweig n'a écrit son premier grand roman, Der Streit um den Sergeanten Grischa, qu'en 1927, c'est-à-dire quinze ans après les Novellen. Il est vrai qu'entre-temps il y avait eu la guerre, épreuve douloureuse qui allait jouer un rôle décisif dans l'évolution et la maturation d'A. Zweig. Cependant la question se pose de savoir pourquoi A. Zweig a marqué tant d'hésitation à aborder un genre dans lequel il allait s'illustrer tout particulièrement. C'est cette question qu'il importe tout d'abord d'examiner.

(1) Il en est ainsi dans Westlandsaga (1952) où sont esquissés des thèmes de Die Zeit ist reif (1957).

(2) Par exemple Ueber den Nebeln (1950) dont le caractère autobiographique nous est confirmé par la Correspondance de Zweig avec Freud (lettres des 11/12/32 et 30/12/33).

I. L'écrivain débutant (1905-1911).

1. Premiers essais.

Nous avons fait remonter un peu arbitrairement le début de l'activité littéraire d'A. Zweig à l'année 1908, mais il est évident qu'il avait commencé à écrire plus tôt. A dix-huit ans, c'est-à-dire en 1905, il écrit "sa première poésie acceptable" (1) et, à vingt ans, cinq chapitres d'un roman qui allait rester inachevé (2).

Ses premiers essais littéraires dignes d'être signalés sont contenus dans un vieux cahier d'écolier, datant de 1906-1907, dans lequel se trouvent, entre autres études, un long essai sur l'évolution de la poésie lyrique moderne et une intéressante analyse du roman de Thomas Mann, les Buddenbrook (1904) (3). Cela mérite d'être noté, car Thomas Mann allait exercer une influence durable sur A. Zweig. Le jeune homme qui terminait ses études secondaires à l'Oberrealschule de Kattowitz et s'apprêtait à fréquenter l'université de Breslau, trouvait en Thomas Mann une tournure d'esprit analogue à la sienne: même penchant pour la psychologie, même prédilection pour le décadent et le morbide, même amour de la musique et même admiration pour Nietzsche et Wagner (4). Bref, l'influence des Buddenbrook est si forte que l'apprenti romancier tentera presque ~~immédiatement~~ de se mesurer au maître en mettant en chantier les Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer (1911),

(1) A. Zweig, "Wie ich zur Literatur kam", Früchtekorb, p. 163.

(2) Ibid., p. 163. Il s'agit de "Die Stationen des Johannes Grimm" dont il est question plus loin.

(3) L'existence de ce cahier est signalée par E. Hilscher, AZLW, p. 9 et par H. Kamnitzer, TD, p. 68-70.

(4) Voir E. Hilscher, AZLW, p. 9.

court roman relatant l'ascension sociale puis la décadence d'une famille juive de Silésie, à peu de choses près, sa propre famille.

En 1907, toujours étudiant à Breslau, Zweig commence à écrire un roman intitulé Die Stationen des Johannes Grimm oder die Vergitterten. Il s'agissait de l'histoire d'un musicien, mais, faute d'une intrigue valable et par manque d'expérience, le récit tourna court au bout de cinq ou six chapitres (1). C'était, écrit Zweig, "une oeuvre de pure imagination (...) inventée du premier au dernier mot" (2) et qui, malgré des qualités certaines, ne possédait pas une armature suffisante pour lui permettre de se tenir. Le manuscrit, mis de côté, ne fut jamais repris (3).

Cependant, de Breslau, Zweig était allé à Munich pour poursuivre ses études. Est-ce le changement de résidence, la joie de découvrir une grande ville d'art animée et vivante? Toujours est-il que Munich voit sortir ses premières oeuvres, imprimées dans le Musenalmanach (1908) de la Münchener Freie Studentenschaft. Ce sont de "gentilles bricoles", comme le fait remarquer en passant Lion Feuchtwanger (4), mais dont la publication encouragea l'écrivain débutant à persévérer.

(1) Cinq dans "Wie ich zur Literatur kam", Früchtekorb, p. 163, six dans "Fleiss mangelhaft", Die literarische Welt, 4. Jg., Nr. 16, 20. April 1928, p. 3. Cité par E. Kaufmann, AZW, p. 307 n.4. Soixante à soixante-dix grandes feuilles manuscrites d'après H. Kamnitzer qui intitule le roman Die Versuchung des Johannes Grimm, FB, p. 46.

(2) E. Kaufmann, ibid., p. 10.

(3) Ce manuscrit mis sous séquestre par les nazis en 1933 n'a pas été retrouvé. Voir Früchtekorb, p. 163 où A. Zweig fait mention de cette péripétie sans donner toutefois le titre du roman.

(4) L. Feuchtwanger, "Zum fünfund sechzigsten Geburtstag Arnold Zweigs", Sinn und Form, Sonderheft A. Zweig, p. 6.

- Esmonds gute Zeit (1). Cette agréable ambiance estudiantine où cours à l'Université et discussions dans les cafés alternent avec les soirées passées au concert, à l'Opéra ou au théâtre se retrouve dans Esmonds gute Zeit (1908/1909), version primitive d'un petit roman remanié et publié en 1938 sous le titre Versunkene Tage (2).

Fidèle reflet de l'auteur, le jeune Esmond (plus tard Carl Steinitz), âgé de vingt-trois ans, étudie la philologie à Munich, va lire et rêver au Jardin anglais, admire Nietzsche et Wagner, brocarde quelque peu l'enseignement donné à l'Université et tombe amoureux d'une cantatrice en herbe assez inconséquente dans son comportement, Constanze Oetting (plus tard Hermine Altmeier). Ne pouvant s'en faire aimer, il sombre dans une sorte d'état dépressif où les périodes d'apathie alternent avec des périodes d'exaltation. Puis, par dépit, il a une liaison avec une polonaise de moeurs légères, Josia Walezua (qui deviendra en 1938, avec des traits plus positifs l'esthonienne Nadja Carlis), pour revenir finalement à Constanze qui, entre temps, a changé et se décide enfin à répondre à son amour. Là devait s'arrêter la première partie du roman. Dans la deuxième, restée à l'état de projet, les choses devaient encore se gâter puisque, probablement instruite de la liaison, cependant terminée, de Carl et de la belle polonaise, Constanze se dérobe à nouveau. Après de nouvelles souffrances qui aideront le jeune héros romantique

(1) Le manuscrit proprement dit fut perdu en 1933, mais il se trouve que, contrairement à son habitude, A. Zweig avait fait exécuter un exemplaire à la machine à écrire "pour fournir du travail à une personne qui en avait besoin" (E. Kaufmann, AZW, p. 308 note 22). J. Rudolph, E. Hilscher et E. Kaufmann ont eu en mains cette version dactylographiée et c'est d'après leurs études que nous donnons les renseignements qui suivent.

(2) Versunkene Tage, Amsterdam, Querido Verlag, 1938. Remanié encore une fois sous le titre définitif "Verklungene Tage", Der Regenbogen, Ausgewählte Novellen, Bd. 2, Berlin, Aufbau Verlag, 1955, pp. 7-170.

à se purifier, l'amour triomphera enfin et le récit se terminera par des fiançailles (1).

Tel est en gros le canevas de cette longue nouvelle qui sera fortement remaniée en 1938. Nous aurons l'occasion d'y revenir (2). Pour l'instant, nous nous bornerons simplement à constater que ce "roman" resta, lui aussi, inachevé, et ce pour deux raisons. D'abord, parce que Zweig s'était rendu compte du manque de consistance de ses personnages et de la faiblesse de l'intrigue, ensuite, parce que, selon lui, d'autres projets plus intéressants l'occupaient à ce moment là, en particulier la mise en chantier des Novellen um Claudia qui "accapara aussitôt toutes ses forces" (3).

- Die Gäste. Pour l'heure donc, laissant de côté le petit roman munichois, A. Zweig s'improvise, en collaboration avec ses amis de Kattowitz, directeur de revue et publie en 1909 Die Gäste, cahiers bimestriels, lithographiés et distribués par les soins d'un libraire complaisant aux seuls abonnés, une cinquantaine environ. Six numéros virent le jour. A. Zweig y publia entre autres des poésies, la première version en iambes de cinq pieds de sa tragédie biblique Abigail und Nabal, trois nouvelles dont Vorfrühling et Das Postpaket qui devait servir de tremplin aux Novellen um Claudia (4).

Dans la nouvelle Vorfrühling, la rencontre dans la montagne d'un étudiant timide et romantique, Magnus, et d'une jeune fille franche et spontanée, Eva, fait penser, en plus court, au

(1) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 14-15.

(2) Cf. infra, chap. VI.

(3) A. Zweig, Nachwort zu: Versunkene Tage, p. 220. Cité par E. Kaufmann, AZW, p. 14.

(4) Die Gäste. Eine Zweimonatschrift, Kattowitz, 1909. "Abigail und Nabal", Heft 5, p. 15-32 et Heft 6, p. 1-36; "Vorfrühling", Heft 3, p. 6-18; "Das Postpaket", Heft 5, p. 40-50. Cité d'après E. Kaufmann, AZW, p. 367.

charmant récit d'Adalbert Stifter, Der Waldsteig; mais, bien que les noms des deux jeunes gens ne soient pas sans rappeler ceux des héros de Stifter, Tiburius et Maria, leurs caractères, en revanche, présentent une certaine analogie avec ceux de Wenzel et Nettchen, les protagonistes de la nouvelle de Gottfried Keller Kleider machen Leute. Un certain ton humoristique du récit, malgré quelques accents déjà propres à Zweig, ne peut que faire ressortir l'influence de Gottfried Keller dont le recueil de nouvelles Die Leute von Seldwyla et Romeo und Julia auf dem Dorfe figuraient parmi les lectures favorites du jeune Zweig (1).

Figurent également dans Die Gäste quelques essais dont Das Werk und der Betrachter (2). Dans cette étude particulièrement intéressante, Zweig expose, pour la première fois, semble-t-il, ses vues sur l'oeuvre d'art, ses buts, ses techniques et sur les différents genres littéraires, professant en particulier une vive admiration pour Germinal de Zola et Les Tisserands de Gerhart Hauptmann, oeuvres grandioses qui parlent plus immédiatement et plus directement à l'homme que les choses délicates tout en nuances (3). Il est évident que l'écart restait très grand entre les aspirations du jeune Zweig et ses admirations du moment, c'est-à-dire entre le Germinal de Zola et la bluette inachevée d'Esmonds gute Zeit. Quoiqu'il en soit, un essai comme Das Werk und der Betrachter marque déjà, chez son auteur, la volonté d'aller au fond des choses, le souci de faire, aussi

(1) Voir E. Hilscher, AZLW, p.21 et note 26.

(2) "Das Werk und der Betrachter", Die Gäste, Heft 2, p. 56-71.

(3) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 16-17.

exactement que possible, le départ entre les genres majeurs et les genres mineurs, d'examiner les problèmes d'adéquation du fond et de la forme et d'en tirer des conclusions utiles pour son oeuvre à venir.

Ce souci de s'expliquer, de s'analyser, de se situer par rapport aux autres, en un mot, d'y voir plus clair, est caractéristique de Zweig et, plus particulièrement, de cette époque de sa vie. C'est à ce moment, en effet, qu'il décide de mettre de l'ordre dans sa vision du monde et de chercher "le fondement à partir duquel on pouvait penser avec certitude (1). C'est dans cette intention qu'il part en 1910 pour Göttingen où la renommée d'Edmund Husserl attirait de nombreux auditeurs, afin, dit-il, d'y "chercher un terrain philosophique solide pour poser ses pieds" (2).

Dans le même temps, c'est-à-dire sensiblement à l'âge de Thomas Mann concevant les Buddenbrook et, comme lui, avec le désir d'y voir clair en lui-même, il s'attaque à l'histoire de sa propre famille et, par contrecoup, à un problème qui lui tiendra à coeur toute sa vie, celui de l'antisémitisme. Dans une brève nouvelle intitulée Die Flucht der Spandows (1909) il fait un sort à ses ancêtres maternels originaires de Hollande (3), puis, dans la foulée, il entreprend d'écrire une chronique à peine voilée de sa famille paternelle, qui sera publiée en 1911 par Albert Langen sous le titre Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer (4).

(1) "Lebensabriss", Früchtekorb, p. 154.

(2) "Wege und Umwege - Autobiographische Aufzeichnungen", NDL, H. 5 (1962), p. 44.

(3) "Die Flucht der Spandows", Mädchen und Frauen, 14 Erzählungen, Berlin, Kiepenheuer, 1931, p. 39-66. Bien que cette nouvelle soit dédiée à sa soeur Ruth, il semble, d'après les confidences de cette dernière à H. Kamnitzer, que cette filiation ait été inventée. Voir H. Kamnitzer, TD, p. 62.

(4) Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer/Das Kind, München, Kleine Bibliothek, Albert Langen, 1911.

2. Die Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer.

Ce court roman, le premier de Zweig à être livré au public, est intéressant. Il a été, si l'on peut dire, écrit sous la dictée des maîtres qu'il admire le plus à ce moment-là, Zola, Nietzsche et Thomas Mann. Si, comme ce dernier, il est alors subjugué par les grands romans naturalistes de Zola et la psychophysiologie de Nietzsche, il n'a garde d'oublier tout ce qu'il doit à celui qui les lui a en partie révélés et surtout qui lui a montré la façon plastique de les utiliser. Aussi, reprenant à son compte les théories du grand aîné, il essaiera à son tour de mettre sur pied une oeuvre qui, comme les Buddenbrook, sera tout à la fois un roman naturaliste et un roman de la décadence.

- Les Klopfer et les Buddenbrook. Comme le fait remarquer E. Kaufmann, il y a une analogie certaine entre la conception initiale des Buddenbrook et celle des Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer (1). Mais, si les Aufzeichnungen sont, comme les Buddenbrook, une "histoire de malades à travers quatre générations" (2), A. Zweig n'a pas traité le sujet de la même façon que Th. Mann. Il y a d'énormes différences dans la forme et dans le fond. Pour Th. Mann, il s'agissait, au départ, de conter les tribulations du petit Hanno, l'histoire des générations précédentes devant être brièvement évoquée en guise de prologue. Pour A. Zweig également, l'évolution des générations antérieures devait servir de tremplin à l'histoire des derniers représen-

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 11.

(2) L'édition que nous avons pu utiliser s'intitule Familie Klopfer, Erzählung, Leipzig, Insel-Verlag, 1952. Le passage cité se trouve p. 10.

tants de la famille. Mais si "un instinct épique incita Thomas Mann à commencer ab ovo et à inclure tout dans le préambule" (1), il n'en fut pas de même pour A. Zweig qui nous donne des débuts de la famille Klopfer un récit beaucoup plus ramassé.

Quant aux deux familles, il n'est guère possible de les comparer. Peut-on rapprocher les Buddenbrook, patriciens de Lübeck, des Klopfer, paysans, artisans et petits bourgeois! Chez les Buddenbrook, les principaux membres du clan sont rassemblés à Lübeck et singulièrement dans la maison, symbole de l'unité de la famille et de la réussite de la firme. Les Klopfer, au contraire, sont disséminés un peu partout en Allemagne et sont loin d'avoir des situations reluisantes. On ne peut pas non plus parler d'une ascension sociale de la famille Klopfer en tant que telle, puisque chaque membre de la famille opère sa percée individuellement et indépendamment des autres. De ce fait, on ne peut pas dire qu'il y ait eu réellement dans la geste des Klopfer une apogée puis un déclin, puisque la ruine de Heinrich Klopfer se situe non à la fin, mais au milieu du récit. Il ne s'agit donc pas véritablement d'une déchéance sociale liée à une décadence psycho-physiologique, mais plutôt d'une décadence morale résultant d'une iniquité sociale et aussi, il faut le dire de certains facteurs biologiques.

Dans cette galerie de paysans silésiens devenus, au fil des générations, commerçants et artisans, il y a, malgré quelques notations savoureuses, peu de portraits vraiment vivants. L'énu-

(1) Georges Fourrier, Thomas Mann, le message d'un artiste-bourgeois (1896-1924), Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 86.

mération en est trop rapide, et les personnages qui défilent, nombreux, sortent de la grisaille pour y rentrer aussitôt. La scène ne s'anime véritablement qu'à partir du moment où A. Zweig nous parle de ce qu'il connaît, c'est-à-dire quand il prête au grand-père Heinrich Klopfer des traits de la vie de son propre père. Adolf Zweig, sellier de profession, avait épousé une jeune fille de Glogau, Bianca van Spadow (1) et repris l'entreprise de camionnage de son beau-père. Son plus gros client était alors la garnison de Glogau qui se ravitaillait chez lui en fourrage et en charbon. Or, vers 1890, une violente vague d'antisémitisme amena des mesures discriminatoires contre les commerçants juifs qui se virent privés, par la bande, de certains de leurs débouchés. Ainsi, en Silésie, les hobereaux parvinrent à faire adopter un décret stipulant que les fournitures de l'armée devaient être achetées directement aux producteurs - c'est-à-dire à eux-mêmes - et non aux intermédiaires qui étaient pour la plupart des Juifs. Privée des commandes de la garnison de Glogau, la maison Zweig périclita peu à peu. Découragé et aigri, Adolf Zweig quitta Glogau en 1896 et alla s'installer avec sa famille à Kattowitz où il reprit son ancien métier (2).

Tels sont les événements qui marquèrent profondément l'enfance d'A. Zweig. C'est ici, comme le fait justement remarquer E. Kaufmann, "que commencent déracinement intérieur et cassure de la personnalité" (3). Certes, les générations

(1) Cf. supra, f. 16.

(2) Voir E. Hilscher, AZLW, p. 8.

(3) E. Kaufmann, AZW, p. 12.

antérieures des Zweig/Klopfer avaient eu, çà et là, à souffrir de l'antisémitisme, mais jamais encore l'injustice n'avait été si grande. Elle atteignait dans ses droits et ses biens, un honnête homme qui se croyait aussi prussien et allemand que les autres et qui, traité par sa patrie comme un citoyen de seconde zone, se retrouvait finalement humilié et ruiné.

- Le problème de l'antisémitisme. Quant au fils de Heinrich Klopfer, Peter, sous les traits duquel A. Zweig se met en scène, il aura, lui aussi, à souffrir de l'antisémitisme. A l'école, puis à l'université, les brimades, les moqueries et les humiliations empoisonneront la vie du "petit Juif" et le rendront nerveux et anxieux. Cette angoisse est perceptible dans une nouvelle écrite à la même époque, Allah (1911), où le bizutage d'un petit Juif intelligent, mais parfois prétentieux et agaçant, risquerait de tourner à la brimade et peut-être à l'accident, sans l'intervention de l'étudiant qui préside la beuverie. Celui-ci, faisant habilement diversion, prend le petit Benjamin Bejach sous sa protection en trinquant avec lui. Mais que serait-il arrivé si la main secourable ne s'était pas tendue? L'enfant humilié aurait "cessé d'être une personne pour devenir un jouet et, à la longue, un objet de risée et de mépris pour toute l'école" (1).

Il ne s'agit pas ici de faire du mélodrame. Exception faite d'une année d'apprentissage chez un libraire dont il garda un pénible souvenir (2), A. Zweig n'a pas eu une enfance malheureuse. Il dit même avoir été heureux à l'Ecole Supérieure de Kattowitz

(1) "Allah" (1911), repris dans Furchen der Zeit, Berlin/Weimar, Aufbau Verlag, 1972, p.10.

(2) "Cinema" (1911), repris dans Der Regenbogen, Berlin, Aufbau Verlag, 1955, p. 181-192. Peter Klopfer aussi est apprenti dans une librairie et lui aussi est malheureux. Familie Klopfer, p.36.

où la discipline était douce et où l'enseignement n'avait rien d'ennuyeux (1). Mais il dut certainement avoir son compte d'humiliations, non seulement de la part de camarades et de professeurs hostiles aux Juifs, mais aussi de la part des Juifs de stricte observance qui lui faisaient grief, ainsi qu'à ses parents, de n'être pas pratiquants (2).

Une telle somme de contrariétés (détresse infantine, fureur impuissante, chagrin de n'être pas comme les autres) prédispose facilement aux névroses un enfant hypersensible. C'est pourquoi, malgré son apparente réussite, Peter Klopfer est un écrivain profondément angoissé qui emploie le plus clair de son temps à se composer le masque de l'homme qui a réussi. Se dupe-t-il lui-même? Certainement pas, puisque finalement il se donnera la mort. Seuls ses enfants, qui ont fait des études de médecine et l'ont soigné, le connaissent véritablement et décortiquent, avec une certaine malignité, ses faiblesses.

Derniers descendants de cette branche de la famille Klopfer, Heinrich et Miriam, plus lucides et cyniques encore que leur père, sont liés l'un à l'autre par un sentiment morbide et exclusif, dû en partie à leur hérédité, mais aussi à leur mépris des autres, à leur amour de la solitude et à leur angoisse devant un monde hostile. Sionistes, comme leur père et leur grand-père, ils s'aperçoivent, une fois arrivés en Palestine, "que leurs rapports avec le monde extérieur n'ont nullement changé et qu'au lieu d'être rentrés "chez eux" (3), ils n'ont

(1) Voir dans Früchtekorb "Lebensabriss", p. 153-154 et "Begegnung mit einem Mann", p. 167-170.

(2) Familie Klopfer, p.48-49.

(3) "heim", allusion à De Vriendt kehrt heim.

fait que choisir un nouvel exil" (1). Que faire alors, si ce n'est vivre dans un univers clos en assumant ainsi la décadence de la famille, en rajoutant au besoin, par esthétisme, et en attendant la mort qui, librement choisie, les anéantira ensemble au moment voulu par eux.

C'est ainsi que s'achevait, dans une atmosphère morbide et désespérée, la première version, publiée en 1911, des Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer. Trente-huit ans plus tard, en 1949, A. Zweig s'est cru obligé de reprendre ce roman de jeunesse pour le remanier et essayer de lui donner une nouvelle dimension (2). Il en sentait certainement la nécessité en constatant que l'oeuvre se terminait de façon trop abrupte et aboutissait, pour ainsi dire, à une impasse. Il imagine d'en sortir, de manière assez astucieuse d'ailleurs, en faisant intervenir une fois de plus la valeur éducative de la guerre qui "révèle des caractères qui, dans la médiocrité bourgeoise, n'auraient jamais pu faire montre de leur véritable envergure" (3). Il passe donc la plume à Miriam Klopfer, demeurée seule survivante de la famille. Son frère Heinrich est mort, lors des combats pour l'indépendance d'Israël, dans un autobus rempli de médecins et d'infirmières qui se rendaient dans la partie haute de Jérusalem pour y soigner des blessés. Ses cendres mêlées à celles des autres victimes le rapprochent symboliquement de tous les Juifs brûlés dans les fours crématoires d'Auschwitz. Quant à Miriam, devenue biologiste, elle a adopté deux petits enfants

(1) M. Robert, préf. de la Corresp. SF/AZ, p. 13.

(2) "Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer", Stufen (fünf Erzählungen), Berlin, Alfred Kantorowicz Verlag, 1949.

(3) Fkl, p. 6.

rescapés des camps de la mort, se tournant ainsi délibérément vers la vie. Aussi est-ce avec une ironie un peu attendrie qu'elle feuillette ces mémoires écrits par son frère et qui évoquent des problèmes somme toute bien futiles en comparaison des horreurs qui se sont passées depuis.

Une telle évolution des deux jeunes gens était tout à fait plausible. De la même manière que Bertin, l'esthète, avait été éduqué devant Verdun, le frère et la soeur pouvaient très bien avoir été tirés de leur dilettantisme et de leur égoïsme par les nécessités de l'heure et le choc moral des persécutions qui frappaient les Juifs d'Europe et plus particulièrement leurs anciens compatriotes. Pourtant, A. Zweig ne dut pas être plus satisfait de cette conclusion que de la précédente puisque, dans les éditions ultérieures, il fit supprimer ces passages qui étaient en contradiction avec le sens initial du récit.

Ces remaniements tardifs d'un sujet particulièrement cher au coeur de son auteur, puis ce retour à la version originale peuvent avoir quelque chose de déroutant. En fait, sur ce thème de la décadence, déjà traité par d'autres écrivains, se greffait un drame personnel qui, pour ne citer qu'un exemple, mettait Zweig dans une situation sensiblement différente de celle de Thomas Mann écrivant les Buddenbrook. En effet, si le fils de Heinrich, Peter Klopfer, n'arrive pas à s'intégrer dans la société, s'il est en porte-à-faux entre les deux communautés, cela ne relève pas directement d'une bizarrerie de caractère, d'un sentiment d'incompréhension ou de la solitude de l'artiste. Cela vient, au départ, de la discrimination raciale qui, sous le couvert d'une mesure économique contestable, a provoqué l'appau-

vrissement d'une honnête famille. C'est, nous l'avons vu, à partir de là que commence vraiment le déclin des Klopfer, déclin très différent de celui des Buddenbrook dû en grande partie à l'inadaptation de la vieille maison hanséatique au capitalisme moderne. Dans les deux cas, néanmoins, c'est la décadence de la firme qui, provoquant la décadence de la famille, engendre finalement celle de l'individu.

- La décadence. Tâchons maintenant de voir quels sont les signes cliniques de cette décadence. A part une certaine tendance à l'alcoolisme chez le robuste arrière grand-père Jacob Klopfer, boucher devenu paysan, et une irascibilité commune à ses quatre fils, il n'y a encore rien de bien déterminant. Le premier indice sérieux est la maladie de Moritz Klopfer. Grand et corpulent, intelligent et actif, il est frappé dans la force de l'âge par une attaque qui lui fait perdre la parole et l'usage de ses membres. Ici, comme dans les Buddenbrook, le thème de la décadence est préfiguré de façon symbolique par le thème de la paralysie. La seconde personne malade de la famille sera la fille de Karl Klopfer, Lina, une obsédée sexuelle qui, malgré un séjour dans un hôpital psychiatrique et un mariage avec un mécanicien chrétien, finira par faire le trottoir dans un faubourg de Breslau. Quant à Peter Klopfer, déjà affligé d'un oncle retombé en enfance et d'une cousine germaine nymphomane, il a été prénommé Peter en souvenir du frère de sa mère qui, artiste et homosexuel, s'est suicidé à l'âge de dix-neuf ans, en laissant un roman inachevé, intitulé "Monos". Son père, enfin, Heinrich Klopfer, troisième fils de Jacob et le moins grand des quatre frères, est, semble-t-il, plus fragile, plus

fin et plus vulnérable qu'eux. Il n'a peut-être pas tout-à-fait les pieds sur la terre, mais si son entreprise fait faillite, c'est à cause d'un décret inique et non par le fait de sa propre impéritie. Avec lui entre pour la première fois dans la famille Klopfer un certain goût pour les choses de l'esprit et les spéculations abstraites (1). Rêveur et chimérique, il adhère avec enthousiasme au mouvement sioniste naissant. Dans sa profession de maître-sellier, son amour de l'objet bien fait, son souci d'élégance et de perfection l'apparentent au monde de l'art. Toutefois, le côté rebutant de ce métier, le contact avec la matière brute (cuir, poix, vernis malodorant) le rattachent encore au réel. Cet artiste demeure malgré tout un artisan.

Ce côté manuel qui équilibre encore le père manquera totalement à Peter, son fils, qui laisse libre cours à son imagination jusqu'à être, plus tard, la victime de ses propres phantasmes. On comprend mieux, désormais, les répercussions qu'a pu avoir sur le caractère d'un enfant sensible la faillite du père, car, si être juif constituait déjà un handicap, être pauvre en était un plus grand encore. Cela nous explique aussi ce mélange de "folie des grandeurs et de folie de la persécution" (2) que l'écrivain Peter Klopfer saura si bien dissimuler aux autres, mais qui n'échappera pas au diagnostic impitoyable de ses enfants. La folie des grandeurs trouvera son assouvissement dans la réussite matérielle, compensation de tout un passé de pauvreté, mais la folie de la persécution, issue des inquiétudes de l'en-

(1) Famille Klopfer, p. 33.

(2) Ibid., p. 55.

fance, continuera à se manifester à travers tout un ensemble de symptômes tels que frayeurs dans l'obscurité, angoisse dans des lieux inconnus, tâtonnement des marches avec le pied en descendant un escalier, hallucinations, sans excepter ce "tremblement du menton dans toutes les circonstances désespérées" (1) et ce geste lassé de la main vers le front, emprunté peut-être à Thomas Budenbrook. Comme ce dernier, d'ailleurs, Heinrich Klopfer attache une grande importance à sa toilette et à son maintien extérieur, mais à la longue, la fatigue du système nerveux finit par prendre le dessus et, quand il est seul, les traits de son visage s'affaissent et trahissent un désarroi profond. Lui aussi laisse, pour ainsi dire, tomber de son visage le masque qu'il met pour jouer dans le monde la comédie de l'homme célèbre et sûr de lui. Ainsi, sous le couvert d'une existence apparemment réussie, la décadence continue inexorablement ses ravages (2). Comme Thomas Mann, A. Zweig pense que l'art est inséparable de la décadence, mais que, tant que l'artiste a quelque chose à dire, il n'est pas complètement perdu. Pourtant, à cinquante-deux ans, sentant venir son déclin, Peter Klopfer se supprimera en déguisant son suicide en noyade, afin que personne, pas même sa femme, ne soupçonne sa détresse morale.

A cette hérédité paternelle déjà chargée s'ajoutera, pour Heinrich et Miriam, l'hérédité maternelle. Avant-dernière pièce à mettre en place dans ce puzzle de la décadence, Madame Peter

(1) Famille Klopfer, p. 54.

(2) Il est curieux de voir qu'ici A. Zweig est en avance sur Th. Mann et que l'héroïsme de la faiblesse de l'écrivain Peter Klopfer précède, de peu il est vrai, celui d'un Gustav Aschenbach. Der Tod in Venedig est de 1912.

Klopfer, née Comtesse Gritti et issue d'une noble famille italienne sur le déclin, représente, à côté de l'élément sémite religieux, l'élément latin païen, ferment supplémentaire de décadence. Ici aussi, A. Zweig emboîte le pas à Thomas Mann. "Beauté diaphane affinée par l'art" (1), Maddalena Klopfer nous fait irrésistiblement penser aux mères de Hanno Buddenbrook, de Bajazzo et de Tonio Kröger. Bien que, comme Tonio Kröger, Heinrich Klopfer ait, lui aussi, été attiré par "la couleur blonde, symbole de la vie qui ignore l'esprit" (2), il épousera finalement la très belle et très brune Maddalena Gritti au visage d'ivoire éclairé par deux grands yeux noirs et encadré par de longs cheveux d'ébène, remarquable tragédienne à la voix grave et chaude, qui incarnera, outre les héroïnes inoubliables de Shakespeare, Ibsen et Hebbel, celles, plus périssables, des comédies et tragédies de son mari. Notons au passage que les pièces de théâtre écrites par Peter Klopfer sont généralement tirées de la Bible et, plus spécialement, des passages scabreux de celle-ci. Ses héroïnes se nomment Suzanne, Tamar, Bethsabée et Michal. Il n'a sans doute pas osé s'attaquer à Judith parce que Hebbel l'avait fait avant lui!

Cette union d'un père écrivain et décadent et d'une mère artiste et fin de race donnera naissance aux derniers représentants de la famille Klopfer: Heinrich et Miriam. En eux se retrouveront accumulées non seulement les tares physiologiques provenant de leur patrimoine génétique, mais aussi les séquelles

(1) G. Fourrier, Th. Mann, p. 126. Il s'agit ici de Gabrielle Klösterjahn dans Tristan (1903).

(2) Th. Mann, Lebensabriss. Cité par G. Fourrier, ibid., p. 27 et note 48.

de la ruine de leur grand-père Heinrich Klopfer. En effet, si leur esthétisme et leur dilettantisme sont, en grande partie, imputables au fait que leurs parents sont tous deux des artistes déphasés par rapport à leur milieu d'origine, leur comportement délibérément asocial est aussi, en quelque sorte, la conséquence poussée jusqu'à l'absurde de l'injustice commise par la société envers leur grand-père. Allant plus loin que ce dernier qui s'était contenté de se détourner moralement de sa patrie terrestre pour se réfugier dans la Jérusalem idéale promise par le mouvement sioniste, Heinrich et Miriam, passant du rêve à la réalité, rejetteront, eux aussi, leur patrie allemande pour aller s'installer effectivement en Palestine. Ils n'y trouveront, hélas, ni une nouvelle patrie, ni une nouvelle raison de vivre, car leurs véritables racines se trouvent, par la force des choses, dans le pays où ils sont nés et dont ils parlent la langue.

Ici, comme le souligne avec juste raison E. Kaufmann (1), la critique sociale prend, pour la première fois, le pas sur la psychologie de la décadence. Pour A. Zweig, si le déclin est lié à la maladie et à l'esthétisme, il est également provoqué par l'injustice sociale. Cela vaut d'être noté. Même si, par la suite, cette critique se fait moins acerbe, pour parfois même disparaître, elle existe d'ores et déjà dans les premières oeuvres de Zweig. Et si elle se manifeste avec une certaine acuité, c'est parce qu'elle s'attaque au problème qui, dès l'enfance, avait traumatisé Zweig, le problème de l'anti-sémitisme.

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 12.

A la question de l'antisémitisme vient s'ajouter ici celle du sionisme qui en est le pendant et qui est tout aussi problématique. Ce qui rend la situation de Miriam et de Heinrich délicate, c'est qu'ils sont à la fois sémites par le coeur et occidentaux par la culture. Au judaïsme déiste du père et à la notion sémitique de péché s'opposent la liberté d'esprit et le paganisme latin de la mère. De plus, au mirage sioniste difficile à réaliser sur le terrain s'oppose la nostalgie de la culture européenne. Ce déchirement est comparable à celui de certains personnages de Thomas Mann, dont Tonio Kröger, au nom germano-latin, est le représentant le plus typé, mais il ne peut être résolu de la même façon. Il faut d'ailleurs remarquer que, mis à part celui de l'ancêtre Jacob et celui de Miriam, tous les prénoms des Klopfer sont germaniques, comme pour attester leur volonté d'intégration. On se prend à rêver d'un Klopfer doté d'un prénom juif qui tenterait de réaliser la synthèse, ardemment souhaitée par Zweig, du Juif et du Prussien. Mais A. Zweig n'est pas Thomas Mann: l'un est juif et l'autre ne l'est pas. Alors que Zweig, devant l'impossibilité de réussir cette symbiose judéo-prussienne, met son espoir dans le mouvement sioniste, Thomas Mann, au contraire, reproche à ce même sionisme de priver l'Allemagne et l'Europe d'un stimulant intellectuel indispensable (1).

Heinrich et Miriam Klopfer ne s'intéressent plus que d'assez loin à ce genre de problème. Chez ces deux êtres déçus et blasés

(1) Th. Mann, La solution de la question juive (1907). Cf. G. Fourrier, Th. Mann, p. 181.

le dégoût de connaître et surtout d'agir ont trouvé un terrain favorable. Leur décadence, contre laquelle ils ne veulent ni ne peuvent plus lutter, est accélérée par la peur du monde extérieur qui les fait se replier sur eux-mêmes et par un excès d'analyse qui affaiblit puis finit par paralyser leur volonté.

Le motif de la paralysie, premier signe de décadence (1), reparait à la fin de l'ouvrage lorsque Heinrich, croyant n'avoir plus que quelques années à vivre, évoque la maladie qui avait mené son grand-oncle Moritz à la déchéance (2). Sans être véritablement un leit-motiv comme dans les Buddenbrook, la paralysie du cerveau qui a commencé à miner la santé de la famille Klopfer semble revenir ici comme pour vouloir parachever son oeuvre destructrice. A la paralysie physiologique des ancêtres sains et vigoureux succède la paralysie intellectuelle des trop frêles descendants. Incapables de rien faire de positif, ni en littérature, ni en peinture, Heinrich et Miriam en arrivent à reprocher à leur père d'avoir, somme toute, réussi sa vie. Heinrich lui en veut en particulier d'avoir eu "encore assez de santé pour aimer la vie" (3). Finalement, c'est Peter Klopfer, l'écrivain, qui a réalisé une synthèse à la Tonio Kröger en ne coupant pas complètement sa vie intellectuelle de la vie réelle. En ayant encore assez de ressort pour s'enrichir par une spéculation audacieuse (4), en accumulant les succès sur les diverses scènes européennes, en se mariant avec une très jolie femme, tragédienne de grand talent, et en ayant des enfants fragiles

(1) Cf. supra, f. 24.

(2) Famille Klopfer, p. 71.

(3) Ibid., p. 72.

(4) Ibid., p. 54.

certes, mais intelligents, Peter a démontré que le sang des Klopfer, bien qu'affiné déjà une fois par celui des Rothenburg, était encore assez fort pour produire quelque chose de valable. Le motif de la haine du père (qui apparaît dès cette période dans l'oeuvre de Zweig) éclate ici dans la jalousie du fils envers le père et dans l'idolâtrie de la mère. Le motif de l'inceste découle directement de ce complexe d'Oedipe non résolu, puisque "Miriam ressemble à sa mère comme une soeur jumelle" (1) et qu'elle est "aussi belle qu'elle" (2). De son côté, Miriam qui, pour inciter son père à écrire la comédie sur Suzanne, a monté une mise en scène dont le but, non exempt d'arrière-pensée, était de se faire surprendre par lui, nue dans son bain, transfère sur son frère le penchant qu'elle avait éprouvé pour le père.

"Derniers rejetons de races puissantes et joviales", pour reprendre une expression de Nietzsche (3), Miriam et Heinrich se prennent pour les Ptolémées, ces pharaons qui, ne pouvant déchoir, étaient obligés de se marier avec leur soeur. Ils s'interdisent cependant d'avoir des enfants: "la race est fatiguée et finira avec nous" (4). Ils estiment ainsi garder assez de lucidité pour ne pas renouveler l'erreur de leur père, à savoir la procréation, et pour pouvoir assister au spectacle de leur propre décadence aussi froidement que Miriam suit des yeux le bistouri avec lequel elle entame les chairs malades

(1) Famille Klopfer, p. 59-60.

(2) Ibid., p. 71.

(3) F. Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen - Considérations intempestives I & II. Trad. et préf. de G. Bianquis, Paris, Aubier, 1964, p. 321.

(4) Famille Klopfer, p. 75.

et avec lequel elle a l'intention de disséquer plus tard le cerveau de son frère mort, afin de se rendre exactement compte de la nature de sa maladie (1). L'image de Miriam maniant le scalpel est ici le symbole de l'analyse, "froide contemplation et dissection de la vie" (2). Car le destin de Miriam est de disséquer, avec un regard froid, aussi bien les chairs qu'elle divise que les sentiments des hommes qui lui font la cour en vain et qui s'en vont résignés ou désespérés, ce qui égaye le frère et la soeur et met du piquant dans leur vie!

Complicité incestueuse du frère et de la soeur, procès de l'esthétisme juif poussé jusqu'aux derniers raffinements, on ne peut s'empêcher de penser ici à Wälsungenblut, nouvelle écrite vers 1905 par Thomas Mann, et publiée seulement seize ans plus tard, mais dont il est possible qu'A. Zweig ait eu à ce moment-là connaissance par une de ces versions dactylographiques qui circulaient sous le manteau (3). De toute façon, l'idée était alors dans l'air. Cependant, comme l'écrit Marthe Robert, "quelle que soit la part de la mode dans l'amour incestueux qui unit si fortement Heinrich et Miriam Klopfer, il n'en suggère pas moins une vie de famille anormalement close sur elle-même, qui dans le contexte semble bien être un souvenir personnel"(4). Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet à propos de Pont und Anna et de De Vriendt kehrt heim, deux courts romans qui doivent beaucoup aux thèses freudiennes. A cette époque, A. Zweig

(1) Familie Klopfer, p. 71.

(2) Ibid., p. 76.

(3) Voir G. Fourrier, Th. Mann, p. 132.

(4) M. Robert, SF/AZ Corresp., préf., p. 14.

commençait à peine à connaître Freud (1), mais il reprend à son compte la méthode d'investigation de Thomas Mann "qui certes est propre à la technique analytique, mais relève aussi de la psycho-physiologie nietzschéenne" (2). La dette d'A. Zweig envers Thomas Mann ne s'arrêtera d'ailleurs pas là. Nous retrouverons les conversations et l'univers ouaté des salons bourgeois, chers à Thomas Mann, dans le roman en nouvelles que, parallèlement aux Aufzeichnungen, A. Zweig avait commencé à écrire. Dans cette oeuvre originale intitulée Die Novellen um Claudia (3), "les héros n'auront plus en partage la triste lucidité des derniers Klopfer" (4). Au contraire, Zweig tentera "d'échapper au pessimisme total engendré par un déterminisme irréversible" (5) pour conduire l'action, un peu arbitrairement peut-être, vers un dénouement heureux.

(1) En 1910, Zweig avait déjà eu sous les yeux la Traumdeutung (1899) et Zur Psycho-pathologie des Alltagslebens (1904). Heinz Kamnitzer, Das Testament des letzten Bürgers, Berlin/Weimar, Aufbau Verlag, 1973, p. 30.

(2) G. Fourrier, Th. Mann, p. 328.

(3) Die Novellen um Claudia. Ein Roman, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1912.

(4) M. Robert, Corresp. SF/AZ, préf., p. 14.

(5) G. Fourrier, Th. Mann, p. 105.

II. Un succès sans lendemain: les Novellen um Claudia (1912).

1. Les Novellen um Claudia: un roman de la communication.

a) Le procès de l'esthétisme bourgeois.

- Une déception. L'admiration d'A. Zweig pour Thomas Mann a toujours été vive, même si, de son propre aveu, il devait "cesser de le suivre à partir de la Montagne magique" (1). En 1915, dans un essai écrit en l'honneur du quarantième anniversaire de Thomas Mann (2), A. Zweig, analysant avec beaucoup de finesse et de pertinence l'oeuvre déjà conséquente du grand écrivain, ne cache pas les sentiments chaleureux que lui inspirent l'ensemble de ses écrits et particulièrement Altesse Royale (1909), roman dont la philosophie optimiste n'a pas été sans influencer sur les Novellen um Claudia.

Il fallait en tout cas que cette admiration fût vive pour résister à une déception aussi cuisante que celle qui avait été infligée, quelques années auparavant, à l'écrivain débutant par ce même Thomas Mann. Voici les faits. En 1910, A. Zweig, alors étudiant à Berlin, avait participé à un concours organisé par la revue Licht und Schatten en envoyant une courte nouvelle intitulée Das Kind. La nouvelle n'obtint pas le prix. A. Zweig en fut déçu, mais sa déception, somme toute compréhensible, se mua en une vive indignation lorsqu'il apprit par une lettre de Thomas Mann lui-même que les membres du jury, dont il faisait partie, n'avaient pas cru devoir décerner le prix à la nouvelle en raison du caractère immoral d'un sujet qui ne convenait pas à un public bourgeois (3). Il est vrai que le thème de cette

(1) Cf. notre conversation avec A. Zweig du 3/8/1960.

(2) A. Zweig, "Thomas Mann. Zum vierzigsten Geburtstag", Essays I, p. 279-304.

(3) Voir A. Zweig, "Eine Enttäuschung", NDL 11, 1954, p. 60 sq. Voir aussi E. Kaufmann, AZW, p. 17; E. Hilscher, AZLW, p. 26; H. Kamnitzer, TD, p. 49.

nouvelle était quelque peu scabreux. C'était l'histoire d'une jeune fille qui se retrouve enceinte et ne sait pas comment se tirer de ce mauvais pas. Heureusement pour elle, sa soeur, mariée, qui ne peut pas avoir d'enfants, fera, en accord avec son mari, croire à ses proches qu'elle attend enfin un heureux événement et, le jour venu, elle prendra en charge l'enfant comme si c'était le sien. Ainsi l'honneur est sauf et la jeune fille séduite pourra recommencer sa vie comme si rien ne s'était passé (1).

C'est pourtant à cette fâcheuse expérience que nous devons les Novellen um Claudia (2). Autour de cette injustice et, peut-être aussi, d'aventures analogues arrivées à d'autres artistes amis de Zweig, se cristallisa la nouvelle intitulée Das dreizehnte Blatt. Cette nouvelle raconte comment un peintre doit, dans la treizième eau-forte d'une sorte de chemin de croix symbolisant les souffrances de l'artiste, renoncer à la représentation du Christ crucifié et ce, au profit d'une Aphrodite qui, vu le contexte de la planche (3), ne risquerait pas d'être ressentie par le public bien pensant comme un blasphème (4). Et, comme le public bien pensant est aussi celui qui achète, il vaut mieux ne pas le choquer, même si cela doit déformer complètement le message de l'artiste.

(1) La nouvelle parut en 1911 chez Albert Langen conjointement avec les Aufzeichnungen. Cf. supra f.16, note 4.

(2) L'édition utilisée pour ce travail est Novellen um Claudia. Roman, Berlin, Aufbau Verlag, 1956.

(3) Des couples nus enlacés. NuCl, "Das 13. Blatt", p. 58.

(4) La même mésaventure était arrivée à Käthe Kollwitz à qui Julius Elias avait déconseillé de publier la dernière planche de sa série Dein Blut oh Volk, planche qui représentait le Christ crucifié en compagnie de deux prostituées.

A ce récit d'un ton nouveau, écrit en quelques jours sous le coup de l'indignation, Zweig s'avisait d'adjoindre une nouvelle déjà publiée en 1909 dans Die Gäste (1), laquelle avait aussi pour protagonistes deux jeunes gens nommés Walter Rohme et Claudia Eggeling (2). Ainsi allaient prendre corps ces Novellen um Claudia qui, de deux, passèrent rapidement à sept pour devenir en fin de compte le premier grand succès d'un écrivain âgé seulement de vingt-cinq ans.

- Les personnages. Si on voulait situer de façon plus précise les Novellen um Claudia par rapport aux oeuvres qui les ont précédées, on pourrait dire, avec E. Kaufmann, qu'elles sont à la fois l'antithèse des Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer et le prolongement d'Esmonds gute Zeit (3). Mais, entre la bluette inachevée et le roman en nouvelles qui va connaître le succès, on peut mesurer les progrès réalisés: élargissement des thèmes, approfondissement des problèmes, maîtrise du style et art consommé du récit. Certes, les personnages principaux des Novellen, Walter et Claudia, ressemblent comme un frère et une soeur à Esmond et Constanze, mais, entre temps, le jeune étudiant est devenu professeur et la cantatrice débutante s'est transformée en une riche héritière. Il est vrai que, dans l'intervalle, A. Zweig avait brossé avec minutie les portraits de Heinrich et de Miriam Klopfer. Comme ces derniers, Walter et Claudia sont des individualistes et des esthètes avant tout soucieux d'éviter tout contact avec le monde extérieur, mais, et c'est en cela que les Novellen um Claudia

(1) Il s'agit de "Das Postpaket", Die Gäste, Heft 5, p. 40-50. Cf. supra f. 12, note 4.

(2) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 18.

(3) Ibid., p. 17 et p. 21.

prennent le contrepied des Aufzeichnungen, il y a en eux, malgré une profonde réticence, un instinct puissant qui les pousse à essayer de communiquer avec les autres. C'est que Zweig, même s'il représente ici des héros enfermés dans leur tour d'ivoire et peu soucieux de la réalité, ne veut pas tomber dans le piège de l'individualisme et de l'esthétisme dont il pressent les dangers (1). Même si, dans les Aufzeichnungen, on avait l'impression qu'il s'y était parfois laissé engluier, certains accents d'une critique sociale déjà incisive s'y faisaient pourtant entendre: critique de l'antisémitisme dans l'Allemagne wilhelminienne doublée toutefois, il ne faut pas l'oublier, par une critique aussi aiguë d'une certaine forme d'esthétisme juif. Il en est de même dans les Novellen um Claudia où, malgré son attirance pour un certain art de vivre propre à la bourgeoisie, il n'en fait pas moins le procès de l'esthétisme bourgeois. Pour A. Zweig, en effet, comme pour son héros Walter Rohme, jeune maître de conférences peu fortuné et de condition modeste, le monde extérieur a son importance et il serait néfaste d'en être complètement coupé. Pour eux, la vie doit obligatoirement passer avant l'art. Par contre, pour Claudia Eggeling, riche héritière oisive qui aurait tout pour être heureuse si elle n'était victime d'une horreur quasiment malade de ce qu'elle appelle d'une expression vague et craintive à la fois "la vie du dehors" (2), les soucis d'ordre esthétique priment tout. Rien de laid ou de bas ne doit venir

(1) H. Kamnitzer, "Arnold Zweig, Lebensstationen: Vorkrieg", NDL 20, 1972, Heft 11, p. 103.

(2) "Das Leben da draussen", NuCl, pp. 145, 210.

choquer ses yeux. Chez elle, la vue d'une table non desservie lui occasionne une sorte de malaise; au dehors, elle ne peut goûter pleinement un concert ou une représentation théâtrale que dans une loge qui la protège et l'isole du reste du public. Cette sensitive n'a que mépris pour tout ce qui ne compose pas son petit cercle d'amis et de connaissances. Pour elle, "la vie du dehors" se limite à une grisaille tout-à-fait anonyme dont font même partie les domestiques, pourtant dévoués, qui assurent à pas feutrés les besognes terre à terre, afin que leurs maîtres puissent se consacrer exclusivement à l'étude de leurs états d'âme compliqués (1).

Il ne faut quand même pas exagérer la fragilité de Claudia. Grande, élancée, elle fait du sport et particulièrement du tennis et du cheval. Excellente en mathématiques, elle a été une des premières jeunes filles allemandes à obtenir son baccalauréat. Elle a même répondu vertement au président du jury qui la pressait de continuer ses études, qu'elle ne voulait pas être considérée comme "une personne tolérée par faveur et avec des droits de deuxième classe..." (2) dans une université où les jeunes filles n'étaient encore admises qu'avec réticence. C'est enfin une très bonne pianiste. Elle n'est donc ni neurasthénique ni décadente et il faut se garder d'affirmer, comme le fait E. Kaufmann, qu'elle est presque incapable de vivre (3). Elle semble, au contraire, se mouvoir avec aisance dans son milieu et se résout même, un an après son

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 20.

(2) NuCl, "Das Album", p. 136.

(3) E. Kaufmann, AZW, p. 22.

refus, à fréquenter l'université où elle s'éprend le plus normalement du monde d'un jeune chargé de cours qui enseigne l'histoire de l'art, le Docteur Walter Rohme.

Walter Rohme, au premier abord, semble n'avoir rien qui puisse attirer une riche bourgeoise comme Claudia. Il en a d'ailleurs terriblement conscience. Claudia Eggeling habite avec sa mère une luxueuse villa bien meublée, décorée de coûteuses oeuvres d'art et entourée d'un parc soigneusement entretenu. Les Eggeling possèdent même une automobile conduite, comme il se doit en 1912, par un chauffeur nommé James. Par contre, le Docteur Rohme, issu d'une famille modeste, n'a pour vivre que son traitement assez chiche de Dozent à l'université, aussi l'abîme entre ses médiocres revenus et la fortune mirifique de Claudia lui semble-t-il infranchissable. Certes, il aime profondément la jeune fille, mais, ne voulant pas passer pour un coureur de dot, il essaye honnêtement, mais maladroitement, de la dégoûter de lui en lui révélant un aspect de son caractère aussi peu "appétissant" que possible. C'est cette démarche qui est à l'origine du récit Das Postpaket dans lequel il se dépeint, à l'instar du Weislingen de Götz von Berlichingen dont il vient de voir la représentation dans la loge de Claudia, comme un parangon d'indécision. Claudia, d'abord surprise, mais comprenant assez vite qu'il se dénigre par honnêteté, lui tendra finalement la main en gage définitif de confiance.

Il est intéressant, dans cette première nouvelle, de voir les alternances d'espoir et de rancœur par lesquelles passe Walter Rohme. Il ne se trouve pas assez bien pour Claudia, ni

physiquement, ni moralement, ni pécuniairement, mais l'idée, flatteuse pour lui, l'effleure que si Claudia recherche sa compagnie, c'est qu'elle a une certaine estime pour lui. Puis, rejetant cette éventualité, il s'ingénie à se déchirer et à se trouver méprisable. Il va même jusqu'à s'imaginer n'être pour la riche jeune fille qu'une sorte de chaperon qui l'amuse et dont elle s'amuse! Un véritable accès de révolte, au demeurant tout intérieur, le prend alors: il est pauvre, c'est vrai, mais il s'est hissé à la force du poignet jusqu'aux hautes sphères de l'esprit, là où les mots puissance et réussite n'ont plus aucune signification! C'est là que réside, pour lui, la grande différence entre l'intellectuel, aristocrate du royaume de l'esprit, et le bourgeois, dynamique certes, mais primaire, qui possède la richesse. Car en fin de compte, ce n'est pas l'homme d'action (entendez Götz que Claudia admire) qui est supérieur, c'est l'intellectuel (entendez Weislingen, cher au coeur de Walter) dont l'éternelle indécision n'est autre que le reflet de la richesse et de la complexité des sentiments. Walter est convaincu (et c'est ce qui le rapproche singulièrement d'un Tonio Kröger ou d'un Félix Krull) que, vis-à-vis des gens qui agissent et décident, et qui lui paraissent "grotesques" dans leur activité prétentieuse (1), il est, lui, "le type supérieur, le plus faible, le plus raffiné, le plus intellectuel" (2)! Argumentation spécieuse,

(1) NuCl, "Das Postpaket", p. 26.

(2) Ibid., p. 26.

certes, mais qui n'est pas sans rappeler l'attitude du jeune Thomas Mann, lequel voyait dans "une sublime inaptitude à la vie terrestre le critère suprême de la distinction" (1). Mais le héros d'Arnold Zweig n'est pas du même bord qu'un Kröger ou qu'un Buddenbrook et il lui arrivera même, au comble de l'exaspération, de lâcher, toujours intérieurement il est vrai, le mot classe! "Et ce qui donne à votre classe barre sur moi, ce qui fait triompher ce Götz sur nous autres, les Weislingen, ce n'est qu'une pure question de physique..!" (2) On sent ici l'aigreur de l'intellectuel pauvre et mal payé vis-à-vis du bourgeois aisé. Pour un peu, si Claudia le rejetait, Rohme serait capable de devenir un adversaire fanatique de la classe bourgeoise, peut-être même un révolutionnaire!

~~Mais, comme le note plaisamment A. Zweig un peu plus loin,~~ ce sursaut d'indignation est de courte durée et s'apaise à mesure que le repas s'avance (3). Ce n'est pas demain que Walter ira se ranger aux côtés du prolétariat! Au contraire, devenu officiellement le fiancé de Claudia, il prendra vite goût à la vie facile et évoluera avec aisance dans l'atmosphère à la fois cossue et éthérée de la maison Eggeling. Quant à ce qu'il deviendra plus tard, le roman Das Beil von Wandsbek se chargera de nous l'apprendre (4).

(1) Georges Fourrier, Thomas Mann, p. 18.

(2) NuCl, "Das Postpaket", p. 26.

(3) Ibid., p. 26.

(4) Das Beil von Wandsbek (1942), roman dans lequel le couple Rohme réapparaîtra sous un jour peu favorable.

- Le thème de la vie et de l'art. Après cette analyse de Walter par lui-même, ce sera au tour de Claudia de nous dévoiler un aspect insoupçonné de son caractère, et ce, à l'occasion d'une péripétie que nous avons déjà évoquée, puisqu'il s'agit de la confession du malheureux peintre Klaus Manth. Dans cette seconde nouvelle (1), Zweig, par l'intermédiaire de l'artiste - qui est un peu lui-même - va mettre inopinément la jeune fille face-à-face avec le problème de la création artistique et des dessous mercantiles de l'art. De cette intéressante confrontation il s'ensuivra de la part de Claudia non un surcroît de sympathie ou d'admiration pour l'artiste, mais, au contraire, un sentiment de "répulsion ennuyée" (2). Cette réaction que l'auteur transfère sur Claudia est en réalité, nous l'avons vu, ~~celle du public bien pensant qui veut bien admirer à condition~~ de n'être ni choqué ni troublé dans sa manière de voir et de sentir, et dont le jury qui avait refusé de couronner la nouvelle Das Kind n'était en définitive que l'émanation. Ce jury est incarné ici par l'éditeur d'art Venediger qui, dans un souci de commercialisation et de rentabilité, empêche un peintre doué de s'exprimer, et à un degré moindre par le maître de Manth, l'artiste délicat Nottebohm, qui encourage vivement son élève à se conformer aux goûts du public en transformant son Christ souffrant en une gracieuse Aphrodite (3). Ainsi, s'il veut vivre, l'artiste doit passer par des mercantis qui non seulement monnaient son oeuvre, mais encore, se permettent d'intervenir

(1) NuCl, "Das dreizehnte Blatt". Cf. supra, f. 35.

(2) NuCl, "Das dreizehnte Blatt", p. 62.

(3) Ibid., p. 69.

dictatorialement dans son élaboration pour la modeler sur le goût de l'acheteur éventuel. Et, comme l'artiste est pauvre, il est bien obligé de s'incliner.

A propos d'acheteur, il est assez plaisant de constater que les gravures modernes accrochées aux murs de la villa Eggeling ne plaisent que médiocrement à Walter, lequel, en matière de peinture n'est pas d'un avant-gardisme tellement hardi! (1) Peut-être pense-t-il aussi qu'il entre dans ce parti pris de modernisme une grande part de snobisme. En fait, bien que sentimentalement attaché au luxe des Eggeling, Walter se rend compte que le but de l'art n'est ni d'enjoliver les demeures bourgeoises, ni de procurer un délassement aux esthètes oisifs (2). C'est pourquoi sa réaction après la confession de Klaus Manth sera diamétralement opposée à celle de Claudia. Alors que lui plaint sincèrement l'artiste: "Le pauvre homme, comme il a souffert... et tout ça pour des images qui nous divertissent" (3), Claudia, d'un ton boudeur, se plaint de ce que la jouissance esthétique de son oeuvre préférée lui soit désormais interdite, car à la place de la délicieuse Aphrodite, elle verra toujours, comme en filigrane, le Christ souffrant avec ses plaies au front et aux mains (4).. C'est alors qu'elle pose la question qui est une des clefs du livre: "N'aurait-il pas mieux valu que tout cela restât caché?", ce à quoi Walter répond: "Cachée? La confession bouleversante d'un

(1) NuCl, "Das Postpaket", p. 20.

(2) Paul Rilla, "Heimatliteratur oder Nationalliteratur?", SuF, Sonderheft A.Z., p. 132.

(3) NuCl, "Das dreizehnte Blatt", p. 72.

(4) Ibid., p. 73.

tel homme?" (1). Pour Walter, l'argent n'ouvre pas obligatoirement toutes les portes, y compris celles de l'art. A cet égard, il nous donne l'exemple d'une attitude à la fois plus humble et plus éclairée vis-à-vis de l'oeuvre d'art. A la superficialité d'une Claudia qui, à la première version, singulièrement authentique pourtant, de la treizième planche, persiste à préférer la deuxième version édulcorée à l'usage du public bourgeois, Walter oppose la sensibilité d'un homme de goût doublé d'un homme de coeur. Mais ses tentatives d'explication se heurtent à la mauvaise humeur de la jeune fille qui en veut à l'artiste de l'avoir indisposée par des confidences dont elle ne voit pas l'utilité. A Walter qui, d'abord étonné par tant d'injustice, finit par lui répondre que toute la différence entre eux et Manth réside dans le fait que lui est un artiste, tandis qu'eux, simples bourgeois, ne sont que des invités au banquet de l'art (2), Claudia rétorque que, selon elle, l'artiste doit se contenter des confidences fournies par ses oeuvres d'art et se garder d'importuner les autres avec ses états d'âme (3).

La remarque de Walter est importante, car, en soulignant avec force que l'esthète bourgeois n'est pas un artiste, il replace choses et gens dans leur véritable contexte qui est celui de la société de son époque. Rohme, il est vrai, de par

(1) NuCl, "Das dreizehnte Blatt", p. 73.

(2) Ibid., p. 73.

(3) Ibid., p. 74.

sa jeunesse pauvre et de par sa formation universitaire, a certainement sur ce sujet des vues plus justes que Claudia. Il enseigne, rappelons-le, l'histoire de l'art à l'université et les études très poussées qu'il a faites dans ce domaine l'ont mis plus à même qu'une riche bourgeoise un peu snob de saisir la différence qui existe entre l'artiste et l'esthète bourgeois. Dans la suite de son récit, A. Zweig ne manquera pas d'éclairer d'autres aspects de ce problème, notamment dans Der Stern et surtout dans Das Album.

Pour Arnold Zweig comme pour Thomas Mann, il existe une différence bien tranchée entre l'attitude de l'artiste attiré par les délices de la vie banale et celle de l'esthète bourgeois qui, au contraire, voile sous des motifs d'ordre esthétique ~~sa peur panique du quotidien. En d'autres termes, alors~~ que l'artiste s'enferme dans sa tour d'ivoire pour résister aux sollicitations de la vie, mais aussi pour pouvoir l'observer froidement, avec le recul nécessaire, l'esthète bourgeois, en revanche, considère l'art comme un refuge contre la vie ordinaire qu'il juge laide, sale et avilissante. Pour lui, l'esthétisme est, plus ou moins consciemment, une forme de refus de la vie en société.

Il est évident qu'un tel comportement, poussé à l'extrême, est obligatoirement lié à la possession d'une certaine fortune qui permet aux bourgeois aisés, tels les Eggeling, d'assouvir tous leurs désirs, mais les conduit aussi, une fois blasés, au pessimisme et au nihilisme. Claudia n'en est pas encore à ce dernier stade, mais elle pourrait rapidement y arriver. Dans

Das Album, nouvelle dont l'importance est généralement sous-estimée (1), mais qui, à notre avis, est la charnière de l'ouvrage, le bilan de faillite de l'art consolateur est dressé, bien malgré elle, par la mère de Claudia restée seule dans sa grande maison après le mariage de sa fille. En quelques pages tout-à-fait remarquables, Zweig analyse avec une lucidité non exempte de tendresse les désarrois de l'esthète bourgeois. Hélas, pour la pauvre vieille dame privée de tout ce qu'elle aime au monde, c'est-à-dire sa fille, les charmes de sa belle villa aux pièces confortablement meublées et ornées d'objets d'art choisis avec amour sont impuissants à combler le vide causé par le départ de Claudia. Même les recueils d'estampes (l'Apocalypse, la Vie de la Vierge) qu'elle regarde machinalement, ses poésies et ses lectures préférées (les lettres de Bettina, les nouvelles de Stifter et de Keller, le Divan de Goethe) ne lui apportent pas l'apaisement espéré. Et elle se met à haïr ces oeuvres impuissantes à lui rendre, à un moment où elle en aurait tant besoin, l'amour qu'elle leur a si longtemps porté (2). Derrière la belle apparence il n'y a finalement que du néant. A. Zweig nous fait là toucher du doigt la sclérose d'une culture réservée à une petite minorité possédante. De cet état de choses découle, nous l'avons vu, la situation précaire de l'artiste dans la société et aussi le mauvais usage de l'art qu'en fait cette

(1) Voir entre autres E. Hilscher, AZLW, p. 30 et E. Kaufmann, AZW, p. 25 et p. 310.

(2) NuCl, "Das Album", p. 125.

même société. Comme le remarque avec justesse E. Kaufmann, A. Zweig n'est pas un tenant de l'art pour l'art, et son roman les Novellen um Claudia en est la preuve manifeste (1). Pour Zweig, l'art ne doit pas seulement être objet de délectation, il doit être aussi, par l'entremise des formes ou des sons, objet de communication. En ce sens, la finalité de l'oeuvre d'art est moins d'embellir la réalité que de nous aider à comprendre le monde extérieur et, à la limite, autrui. C'est en quelque sorte ce dialogue entre le peintre et le spectateur par oeuvre d'art interposée que Claudia refuse et c'est ce qui motive l'étonnement de Walter pour qui on ne peut pas admirer l'oeuvre d'art tout en méprisant les états d'âme de celui qui l'a conçue. D'ailleurs, en persistant à préférer à la version ~~originale la version à l'eau de rose pour public bien pensant,~~ Claudia l'esthète, Claudia la raffinée commet - admirons ici ~~l'ironie subtile d'A. Zweig - un magnifique contresens!~~ C'est cette attitude négative de Claudia devant l'art comme devant la vie qui incitera Walter à entreprendre l'éducation de la jeune fille, car, il faut le noter, à partir de cette seconde nouvelle, les rôles vont être renversés. C'est maintenant Walter qui va prendre l'initiative des opérations et devenir peu à peu le mentor de Claudia. Ainsi se manifeste pour la première fois dans l'oeuvre de Zweig cette volonté d'éduquer qui sera plus tard le moteur de tous les grands romans de la

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 19; voir aussi H. Kamnitzer, "Arnold Zweig, Lebensstationen.-Vorkrieg", NDL 20, 1972, H. 11, p. 103.

maturité et dont Erziehung vor Verdun sera l'illustration la plus éclatante.

Dans son essai sur Thomas Mann, écrit en 1915 (1), c'est-à-dire peu de temps après les Novellen um Claudia, A. Zweig nous explique très bien, grâce à des exemples empruntés notamment aux Buddenbrook et à Bajazzo, la genèse de l'esthétisme bourgeois. Si, de par sa nostalgie de la vie quotidienne, l'artiste semble un bourgeois égaré dans l'art, l'esthète bourgeois, dont la démarche est inverse, ne peut en aucune mesure lui être comparé. En effet, le bourgeois esthète et oisif n'est pas, comme le souligne fortement Walter, un artiste, car il ne crée rien, sinon de gentils travaux d'amateur, tel le coussin brodé par Claudia pour l'anniversaire de Klaus Manth! (2) Cependant, malgré cette différence fondamentale, A. Zweig, analysant toujours l'oeuvre de Thomas Mann, estime que le dénominateur commun à tous les deux réside dans le fait que l'un comme l'autre sont "exclus de la vie" (3), donc du bonheur. Ainsi, dans Königliche Hoheit, le poète Axel Martini écrit un Hymne à une vie dont il est exclu, tout comme en est exclu, dans Bajazzo, le bourgeois qui, se croyant artiste, a cessé toute activité professionnelle et, de ce fait, n'a plus sa place dans la société (4). Les premiers Buddenbrook, nous dit Zweig, vivaient en harmonie avec eux-mêmes, car il n'y avait aucune distorsion entre leurs aspirations intimes et

(1) "Thomas Mann. Zum vierzigsten Geburtstag", Essays I, p. 279-304.

(2) NuCl, "Das dreizehnte Blatt", p. 51.

(3) "Thomas Mann...", Essays I, p. 281.

(4) Ibid., p. 282.

leur vie professionnelle. Il n'en est déjà plus de même à la troisième génération où chez un Thomas Buddenbrook un certain scepticisme se mêle à l'action comme le ver se met dans le fruit. Scepticisme d'abord, puis, à la génération suivante, incapacité de vivre et refuge dans l'art, telles sont les principales étapes qui jalonnent la décadence d'un individu, d'une famille, enfin, d'une classe sociale, la bourgeoisie.

b) Le problème de la communication.

- Repli sur soi et communication. Comme le fait fort bien remarquer Emmanuel Mounier, "les charmes du privé sont l'opium de la bourgeoisie, son moyen de se cacher la misère du monde"(1). Cette misère du monde c'est pour Claudia la "vie du dehors" (2) avec son cortège de brutalités, d'injustices et de faits divers ~~plus ou moins sordides relatés par les journaux que Claudia~~ (comme plus tard Carl Steinitz) ne lit pas, mais qui peut, ~~malgré tout, faire irruption dans sa vie, même dans le cercle,~~ si fermé soit-il, de ses relations, par la confession inattendue d'un Klaus Manth ou le suicide du musicien Oswald Saach déchiré entre ses tendances contradictoires. C'est de cette "vie du dehors" que Claudia et sa mère cherchent à se protéger, derrière les murs et les rideaux épais de leur villa, dans leur automobile qui les isole de la foule pendant leurs déplacements et, enfin, au spectacle, dans leur loge, seul endroit qui rende le théâtre et le concert tolérables (3). Sous le couvert

(1) E. Mounier, Le Personnalisme, Paris, P.U.F., 1950 ("Que sais-je" n° 395), p. 123.

(2) NuCl, "Die Sonatine", p. 210

(3) NuCl, "Das Postpaket", p. 19.

des mondanités et d'un certain snobisme se cache en réalité une peur panique du monde extérieur. Il n'est, pour s'en convaincre, que de passer en revue certains mots qui reviennent périodiquement dans le roman et qui reflètent bien l'état de tension nerveuse dans lequel se trouvent ces différents personnages dès qu'ils sont aux prises avec les réalités de la vie quotidienne (1). Tour à tour embarrassés, désemparés, incertains, Walter, Claudia, Klaus Manth, madame Eggeling, pour ne citer que ceux-là, se sentent mal dans leur peau et ont tendance, dès la première difficulté, à se replier sur eux-mêmes. Et pourtant, à ce besoin d'isolement contre nature, à ce Noli me tangere angoissé correspondra chez ces mêmes personnes un besoin au moins égal de communication avec les autres, besoin qui sera d'autant plus violent qu'il aura été plus longtemps réprimé. Klaus Manth, après des années de silence, laissera échapper son douloureux secret (2), Claudia, qui a pourtant horreur des confidences, fera des révélations surprenantes sur la vie intime du musicien Oswald Saach (3), quant à Walter, il éprouvera le besoin de confesser à Claudia non seulement ses ridicules (4), mais aussi ses turpitudes passées (5). Bref, besoin de communication et réticences bourgeoises, tels semblent être les deux termes du conflit dans lequel se débattent les personnages des Novellen um Claudia.

Ce problème de la communication a ici d'autant plus

(1) par exemple hilflos, p. 7, 24, 40, 86, 108, 181, 229; Hilflosigkeit, p. 231; ratlos, p. 165; unsicher, p. 9, 21.

(2) NuCl, "Das dreizehnte Blatt".

(3) Ibid., "Der Stern".

(4) Ibid., "Das Postpaket".

(5) Ibid., "Die Sonatine".

d'importance qu'il concerne des gens qui ont perdu l'habitude de communiquer entre eux: les bourgeois. Sous le masque des propos mondains et superficiels, derrière l'habitude, due à une longue éducation, de refréner ses élans spontanés, il n'y a plus de communication véritable entre les personnes, même entre celles qui se connaissent bien ou qui vivent ensemble. La preuve en est que, lorsque mû par une impulsion soudaine, l'un des personnages, faisant craquer le vernis des conventions mondaines, laisse parler son coeur, cela crée chez les autres une impression de gêne. Il semble à Claudia que Klaus Manth s'est, en quelque sorte, montré nu devant elle (1); Walter est plus que troublé en apprenant de la bouche même de Claudia les confidences à elle faites par le musicien Oswald Saach (2); la mère de Claudia s'aperçoit trop tard, en feuilletant son album de photographies, qu'elle a vécu sans avoir eu avec personne, sauf peut-être de temps en temps avec sa fille, une réelle intimité (3). Ainsi sont liés dans une dialectique fort habile, mais également très profonde, les deux éléments antagonistes qui cohabitent dans l'homme: d'une part, le besoin quasi irrésistible de communiquer avec ses semblables et, d'autre part, le besoin presque aussi fort de se revêtir d'une cuirasse afin de se mettre à l'abri des atteintes d'autrui. Cette oscillation permanente entre la tentation de s'isoler du monde et le besoin de déboucher sur un contact humain par le moyen de la parole nous est rendue perceptible par l'emploi d'expressions exprimant le mutisme (4)

(1) NuCl, "Das dreizehnte Blatt".

(2) Ibid., "Der Stern".

(3) Ibid., "Das Album".

(4) verschwiegen, p. 73, 89, 96, 112, 231; geschwiegen, p. 82, 93, 102 et schweigen, p. 228 (trois fois), 233, 237.

que contrebalance l'utilisation d'autres verbes comme raconter, confesser qui indiquent clairement une volonté délibérée de communication avec autrui (1).

Ce thème de la communication associé à cette espèce de recul devant la vie n'était pas nouveau et sur ce terrain, comme sur celui de l'esthétisme et de la psychologie, Zweig rejoignait la plupart des écrivains de son temps. Pourtant, si on a pu évoquer à propos des Novellen um Claudia des affinités avec H. Mann, Rilke, Hesse et même Dauthendey (2), il semble bien que nous soyons ici encore dans le droit fil de Thomas Mann et, plus particulièrement, de son roman Königliche Hoheit (1909) qu'A. Zweig admirait tant. Il n'est pour s'en convaincre qu'à se reporter à l'analyse qu'en fait l'auteur déjà célèbre des Novellen dans l'essai sur Thomas Mann dont nous avons parlé plus haut (3). Dans cette étude, les lignes consacrées à Klaus et à Imma pourraient tout aussi bien s'appliquer à Walter et à Claudia. "Klaus, écrit A. Zweig, en tombant à genoux devant la petite Imma, perd contenance et trouve une soeur" (4). Dans les Novellen um Claudia, également, Walter semble perdre la face devant Claudia (5), mais, précisément parce qu'il se montre faible et vulnérable, il gagnera l'amour de la jeune fille. C'est dans la mesure où la démarche de Walter est authentique qu'elle touche le coeur de Claudia. La jeune fille d'abord mal à l'aise devant ces confidences "peu appétissantes" et cet

(1) Erzählen, p. 27, 38, 40, 60, 223, 231, Erzählung, p. 41; beichten, p. 223, 224 (3 fois), 237, Beichte, p. 48, Beichtstuhl, p. 224; Gestehen, p. 227.

(2) Voir E. Hilscher, AZLW, p. 24.

(3) Cf. supra, f. 48.

(4) A. Zweig, Essays I, p. 298.

(5) NuCl, "Das Postpaket".

acharnement de Walter à se dénigrer devine enfin la vérité et, au-delà des mots, la communication passe. D'ailleurs, ils ne se disent rien, elle lui touche seulement la main; dans un tel moment, les mots ne sont pas nécessaires pour établir la communication. Il en est de même dans Königliche Hoheit où le geste insolite de Klaus Heinrich rompant avec l'étiquette suffit à convaincre Imma de la sincérité du prince. Dans les deux cas, l'amour est essentiellement moyen de connaissance.

On voit par là combien la comparaison entre les Novellen um Claudia et Königliche Hoheit se révèle riche de sens. Dans les deux romans, dont l'intention pédagogique similaire est de "faire échec au nihilisme et de tenter de vivre" (1), un dénouement optimiste sera atteint au terme d'une "percée" (2) ~~dans le monde réel à l'issue de laquelle les deux couples,~~ ayant réussi à triompher de la solitude, pourront enfin ~~réaliser toutes leurs virtualités dans un "sévère bonheur" (3).~~ Cependant, si la notion du devoir à remplir dans Königliche Hoheit n'est pas une forme vide, il ne semble pas qu'il en soit ainsi dans les Novellen um Claudia. Certes, à la fin du roman, Claudia prendra la résolution de ne plus fuir la réalité et d'assumer pleinement ses responsabilités, mais cet essai d'intégration à la vie restera dans le domaine des pieuses résolutions, car il y manquera toujours le support matériel d'un métier ou, au moins, d'une activité orientée vers les autres. C'est seulement trente ans plus tard, dans Das Beil von

(1) G. Fourrier, Thomas Mann, p. 25.

(2) Durchbruch. Voir L. Leibrich, Thomas Mann (1974), p. 87.

(3) Ce sont les derniers mots de Königliche Hoheit.

Wandsbek, qu'A. Zweig osera nous montrer que pour Claudia, demeurée plus esthète et plus snob que jamais, cet essai d'intégration à la société était resté pratiquement lettre morte.

On pourrait multiplier les points de contact entre Königliche Hoheit et les Novellen um Claudia. Il y a, par exemple, le fait que Claudia et Imma sont toutes deux fortes en maths et aiment l'équitation, alors que le prince et Walter sont plutôt maladroits et attirés vers les études de Lettres; le fait aussi que, de part et d'autre, l'héroïne soit une riche héritière qui apportera la sécurité matérielle, dans le cas d'Imma, à un prince charmant mais désargenté et, pour ce qui est de Claudia, à ce prince de l'esprit qu'est l'enseignant, au demeurant tout aussi désargenté! Mais c'est surtout dans ~~ce que nous appellerions volontiers les deux "Künstlernovellen"~~

(1) que se fait sentir l'influence de Thomas Mann. On y retrouve ~~une certaine tonalité mannienne qui nous est suggérée non~~ seulement par l'utilisation de thèmes propres à Thomas Mann, mais encore par l'emploi - discret toutefois - de certains de ses procédés stylistiques tels que le leitmotiv naturaliste ou non (2), le lyrisme du paysage état d'âme (3) et la reprise, en sourdine, de certains mots caractéristiques du vocabulaire de Thomas Mann (4).

(1) NuCl, "Das dreizehnte Blatt" et "Der Stern".

(2) Exemple de leitmotiv naturaliste: la bouche de Claudia quand elle est fâchée ou choquée, p. 40, 86, 112. Leitmotiv du piano à queue, p. 113 et 213, de la croix, du crucifié, de la crucifixion, passim.

(3) Couleurs de l'automne ("Das 13. Blatt"); paysage de neige ("Das Album"); clair de lune ("Die Sonatine").

(4) Par exemple dans le motif de Lisbeth Ohlsen de Hambourg qui, après avoir respiré "l'air austère et hanséatique de la maison de ses parents" (p. 97), se sent devenue étrangère au "monde de la bohème" de Klaus Manth (p. 99). Il y a là une allusion très nette à Tonio Kröger qui était le "fils du consul Kröger et non un bohémien dans une roulotte verte". Tonio Kröger, chap. I, III, VI.

Désir de rivaliser avec Thomas Mann sur son propre terrain ou rappel ironique et légèrement amer des principales thèses d'un maître qui, tel Nottebohm, le professeur vénéré de Klaus Manth, venait de le trahir en se faisant le complice des mercantis? On ne sait. Toujours est-il que nous retrouvons sous la plume de Zweig bien des thèmes chers à Thomas Mann: thème de la décadence symbolisée par les couleurs de l'automne, saison du déclin, et par l'odeur fade des feuilles mortes en décomposition qui accompagne les deux jeunes gens dans leur trajet vers la maison de Klaus Manth (1); l'atmosphère feutrée et luxueuse des salons dorés, symbole d'une bourgeoisie parvenue à l'opulence à l'époque des Gründerjahre; motif, enfin, de la confortable automobile dans laquelle Walter et ~~Claudia reviennent du théâtre, espace clos qui n'est pas sans~~ rappeler quelque peu la "douce petite chambre chauffée" du coupé de Walsungenblüt (2)!

Le plus important de ces thèmes, le plus caractéristique, est évidemment celui des rapports entre l'artiste et la vie quotidienne, thème pour l'essentiel exposé par le peintre Klaus Manth en des termes étrangement analogues à ceux employés par Tonio Kröger lors de sa conversation avec Lisaweta Iwanowna. Aux confidences de l'écrivain lubeckois assoiffé des "délices de la banalité" (3) répond la confession d'un Klaus Manth qui, le jour de son trente cinquième anniversaire, prend conscience du temps écoulé et de toutes les joies, familiales et autres,

(1) NuCl, "Das dreizehnte Blatt".

(2) Cité par G. Fourrier, Thomas Mann, p. 133.

(3) Tonio Kröger, chap. IV.

sacrifiées au profit d'une oeuvre qui ne lui a pas donné toutes les satisfactions qu'il était en droit d'en espérer.

Mais, malgré la similitude de la situation et des propos (1), A. Zweig, en faisant glisser de façon fort habile la question des rapports entre l'art et la vie du terrain de l'art à celui du mercantilisme, élargit considérablement le débat. Pour lui, en effet, le danger ne vient pas uniquement de l'attrait exercé sur l'artiste, créateur solitaire, par la vie quotidienne, mais aussi de la pression exercée sur lui par une société injuste et brutale (2). Il rejoint par là le Balzac des Illusions perdues (1837) qui dénonçait déjà la transformation de la littérature en marchandise. "Depuis la production de papier jusqu'aux convictions, jusqu'aux pensées et sentiments des écrivains, tout devient marchandise", écrit G. Lukacs (3). Pour l'éditeur Dauriat des Illusions perdues comme pour le marchand de tableaux Venediger des Novellen, l'art n'est, finalement, qu'une source de profits fructueux. "Vous tenez donc à ce que vous écrivez?" demande Vernou d'un ton moqueur à Lucien [de Rubempré], "mais nous sommes des marchands de phrases et nous vivons de notre commerce...Mais des articles lus aujourd'hui, oubliés demain, ça ne vaut à mes yeux que ce qu'on les paie" (4). Chez Balzac, ce sont les journalistes et les écrivains qui sont exploités, chez Zweig il s'agit d'un peintre, mais le processus est le même dans les deux cas.

Ce n'est pas la première fois qu'A. Zweig adopte une telle attitude et nous avons déjà rencontré une critique similaire

(1) Par exemple le Cycle d'eaux-fortes intitulé justement "Der Künstler und das Leben", NuCl, p. 47.

(2) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 21.

(3) G. Lukacs, Balzac und der französische Realismus (1952). Citation prise dans Henri Arvon, Lukacs ou le Front populaire en littérature, Paris, Seghers, 1968, p. 159.

(4) Ibid., p. 159.

de la société dans ces "Buddenbrook juifs en miniature" (1) qu'étaient les Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer. A. Zweig, rappelons-le, y dénonçait l'iniquité d'une mesure antisémite, cause de la ruine du grand-père Klopfer (2), rendant ainsi la société directement responsable du comportement névrotique de l'écrivain Peter Klopfer et, partant, de ses enfants Heinrich et Miriam. Mais, alors que, chez les Klopfer, le processus de décadence semblait irrévocable, A. Zweig, dans les Novellen um Claudia, instruira le dossier de l'esthétisme bourgeois avec la volonté bien arrêtée d'y apporter une solution positive.

- Les remèdes. Comme on peut le remarquer, les problèmes traités dans les Novellen um Claudia étaient déjà contenus en germe dans les Aufzeichnungen, puisque, après le cas de l'artiste névrosé, mais néanmoins capable de créer et de s'affirmer dans la vie, était posé le problème de l'esthète juif - déraciné, il est vrai - et de son comportement décadent, morbide et asocial. Dans les Novellen um Claudia, cependant, nous n'avons plus affaire à un esthétisme outré et désespéré, et si Walter et Claudia peuvent encore, sous certains rapports, être comparés à Heinrich et à Miriam, ils sont infiniment moins névrosés qu'eux, et, par conséquent, plus facilement guérissables. Dans le roman, en effet, il n'est nulle part question de décadence liée à l'hérédité. Les parents de Walter, fugitivement évoqués, sont des gens simples et dignes. Quant à la mère de Claudia, si elle a contribué à fourvoyer sa fille sur les

(1) "Die jüdischen Buddenbrooks en miniature", H. Kohtz, "Begegnungen eines jungen Menschen mit Arnold Zweig", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 271.

(2) Dans la réalité le propre père d'A. Zweig. Cf. supra, f. 19.

chemins de l'esthétisme, elle n'en a pas moins un comportement très normal. Plus qu'au déclin d'une famille bien particulière, l'atmosphère de décadence est ici liée au déclin d'une classe sociale bien déterminée, la bourgeoisie et même, plus précisément, la bourgeoisie allemande du début du siècle.

C'est pour venir en aide à cette bourgeoisie de l'Allemagne wilhelminienne qu'A. Zweig a écrit son livre. En contrepoint de l'adjectif hilflos (désemparé), que nous évoquons tout à l'heure, viendra désormais s'opposer avec succès le verbe helfen (aider) (1). Venir en aide à Claudia et, à travers elle, à une petite couche sociale d'esthètes bourgeois et d'intellectuels en désarroi, tel est le but pédagogique que s'est fixé A. Zweig par l'intermédiaire de son héros Walter Rohme. Plus intellectuel et, de par sa profession, mieux intégré à la société qu'une jeune fille oisive, le professeur Rohme sera tout naturellement amené à entreprendre l'éducation de Claudia; mais, au cours de son entreprise, il lui arrivera aussi, par un processus cher à A. Zweig, d'être à son tour éduqué: sur le plan esthétique, par le peintre Klaus Manth (2), sur le plan sentimental, par une Claudia inconnue de lui (3), enfin, sur le plan politique, par le peuple (4). S'étant arrêtés dans une petite ville inconnue pour y écouter la Passion selon saint Matthieu de Jean-Sébastien Bach, Walter et Claudia arrivent dans une salle minable, garnie de sièges inconfortables et dont le public est composé de gens très simples. Comme on est loin

(1) Helfen, p. 234 (en italiques!), 237.

(2) NuCl, "Das dreizehnte Blatt".

(3) Ibid., "Der Stern".

(4) Ibid., "Die Passion".

du grand théâtre et de la loge évoqués dans la première nouvelle!

(1) Ecoeurée par cette promiscuité, déçue par la mauvaise qualité de l'exécution et fatiguée par le voyage, Claudia ne tarde pas à sombrer dans le sommeil. Walter, malgré tout, se laisse prendre par la poésie puissante qui émane des paroles de l'Évangile et de la musique de Jean-Sébastien Bach. Pourtant, quand arrive la fin de la première partie, il appréhende les applaudissements que ce public inculte ne va pas manquer de faire éclater. Aussi, lorsqu'il voit ces gens simples se lever sans bruit après la dernière note et quitter la salle avec recueillement, il se sent soudain proche d'eux, heureux d'avoir partagé avec eux une émotion d'ordre esthétique et religieux et d'avoir eu quelques instants accès à un monde jusque là inconnu de lui. Cela n'est peut-être pas, comme le soulignent avec une certaine ironie les critiques marxistes (2), un grand pas en direction du peuple! A notre avis, cependant, il s'agit pour Walter d'un passage important, celui du "monde de l'On", comme dirait Heidegger, au "monde du Nous". "Individuellement, concède Walter à Claudia, c'étaient peut-être des citoyens quelconques, mais collectivement, ils se comportaient comme une communauté, comme un peuple" (3). Bref, malgré sa portée limitée, l'expérience est réussie, à cela près, comme le fait remarquer Paul Rilla, que les sentiments du Docteur Rohme sont à cet instant plus empreints de nationalisme que de socialisme, Walter se sentant plus près du peuple en tant

(1) NuCl, "Das Postpaket".

(2) E. Kaufmann, AZW, p. 19; E. Hilscher, AZLW, p. 26; J. Rudolph, HAZ, p. 34.

(3) NuCl, "Die Passion", p. 201.

qu'entité nationale qu'en tant que classe laborieuse (1). Quant à Claudia, elle ne peut concevoir que son mari ait pu communier avec le vulgum pecus dans une aussi mauvaise salle de concert et au cours d'une représentation aussi défectueuse. Aussi, lorsque, un peu plus tard, Walter, à bout d'arguments, utilise une comparaison particulièrement apte, selon lui, à convaincre Claudia: "Un homme, vois-tu, trouve sa fin ultime dans le fait de se sentir solidaire d'un peuple, de la même manière que vous, les femmes, trouvez la vôtre en ayant un enfant", celle-ci reste de glace: "Politique, autant que je sache. Cela n'est pas pour moi", et elle s'apprête à dormir (2).

Cette simple anecdote est significative. Elle marque le fossé qui reste à combler entre les conceptions de Walter et ~~celles de Claudia, mais elle marque surtout la différence~~ fondamentale qu'il y a entre un homme et une femme, différence que Walter resté seul exprime quelques instants plus tard en ces termes: "Elle ne comprend pas ce que je ressens et je ne comprends pas ce qui se passe en elle" (3). En fait, cette incompréhension mutuelle provient de ce que Walter raisonne en homme, alors que Claudia sent les choses en femme. Si, dès le début du roman, le comportement de Walter nous a paru plus intellectuel que celui de Claudia, cela est dû au fait que ses études ont été plus poussées et qu'il exerce une activité professionnelle. N'oublions pas qu'à cette époque les jeunes filles allemandes travaillent encore fort peu. Elles viennent

(1) P. Rilla, "Heimatliteratur oder Nationalliteratur?", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 133.

(2) NuCl, "Die Passion", p. 201. Comme le fait remarquer Paul Rilla, la comparaison utilisée par Walter n'est pas très adéquate. P. Rilla, op. cit., p. 133.

(3) NuCl, "Die Passion", p. 205. Différence biologique aussi. C'est une allusion à l'indisposition menstruelle de Claudia qui est aussi la cause de sa fatigue et de sa mauvaise humeur.

juste d'acquérir le droit de passer leur baccalauréat et leur entrée à l'Université est encore fortement contestée (1). En conséquence, l'éducation de Claudia entreprise dans le privé par son mari ne saurait être guère plus qu'une éducation sentimentale doublée à la limite d'une éducation sexuelle.

C'est à partir de la nouvelle Das Album que le roman prend un tour différent. Walter et Claudia sont en voyage de noces. Nous ne savons encore rien d'eux; mais, par un ingénieux flash back (2), en l'occurrence l'album de photographies feuilleté par la mère de Claudia, l'auteur nous fait remonter dans le passé de la jeune fille. Les photos de Claudia enfant, de Claudia en communiante, son portrait peint par Klaus Manth sont prétexte à l'évocation de souvenirs que la vieille dame, restée seule, égrène avec mélancolie. ~~Puis nous voyons Claudia~~ sur un court de tennis, essayant de faire jeu égal avec les hommes et même de les battre. C'est à ce moment qu'intervient Walter qui préfère de loin une Claudia musicienne à une Claudia sportive, rouge et essoufflée, et, au grand étonnement de sa mère, Claudia, faisant sienne les théories du Docteur Rohme, pratique de moins en moins le tennis et l'équitation et fait de plus en plus de musique avec le jeune homme jusqu'à ce que celui-ci la demande en mariage.

Cet habile retour en arrière nous permet ainsi de cerner plus précisément certains aspects du caractère de Claudia et de mieux comprendre les causes de sa peur de vivre et de ses

(1) D'où la réaction de Claudia après son baccalauréat, cf. supra, f. 38. Voir à ce propos G. Bianquis, "La femme allemande à l'époque moderne (du XVIIe au XXe siècle)", Histoire de la femme, t. 4, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1966, p. 276.
 (2) Le découpage des romans de Zweig s'apparente souvent à celui d'un film. Lui-même était très féru de cinéma et avait ébauché un scénario de film sur la vie de Berlioz, La Symphonie fantas-tique.

inhibitions. Si, dès son premier chagrin d'amour, vers l'âge de treize ans, la petite fille en larmes tente déjà de trouver un refuge dans le monde irréel de la musique, la jeune fille, choquée quelques années plus tard par un cours d'éducation sexuelle donné à l'institut qu'elle fréquente, se coupera complètement du monde extérieur en refusant catégoriquement de retourner en classe et en exigeant de prendre tous ses cours à domicile. En faisant découler directement de cette attitude négative de Claudia devant la sexualité son repli sur elle-même, son refus de côtoyer les autres et, petit à petit, son angoisse devant la vie, Zweig prend une position que nous pouvons déjà qualifier de freudienne. Sur le plan du roman, l'évocation de ce traumatisme prépare habilement la nouvelle suivante, Die keusche Nacht, et nous fait pressentir les difficultés qu'aura Walter au cours de la nuit nuptiale pour vaincre les réticences de Claudia.

Au terme de cette "chaste nuit", allusion, par antiphrase, à une autre nuit, vraiment chaste celle-là, passée par Walter avec une étudiante en médecine dans un chalet de montagne, Claudia parviendra, après bien des hésitations, à s'unir à son mari, le fait de se donner à l'homme qu'elle aime constituant de sa part une démarche positive et un premier pas vers autrui. L'inhibition sexuelle étant vaincue, on peut penser avec Walter que toutes les autres inhibitions disparaîtront d'elles-mêmes. Il n'en sera hélas rien et ce manque d'intérêt de Claudia pour "la vie du dehors" (1) confirmera Walter dans sa décision de

(1) Cf. supra, f. 37.

combattre ce penchant qui pourrait à la longue mettre leur ménage en danger.

Dans l'espoir de faire prendre conscience à Claudia des laideurs de l'existence, mais aussi dans le but - plus ou moins secret - de se confesser à quelqu'un afin de se libérer du poids de son passé, Walter ira jusqu'à avouer à sa femme, après quelques peccadilles, les pratiques homosexuelles auxquelles il lui arrivait parfois de se livrer avec un camarade de classe. Claudia, horrifiée par cet aveu, s'enfuit dans sa chambre et s'y enferme à double tour; mais bientôt après, apercevant de sa fenêtre la jeune bonne, Else, qui, dans le parc, s'apprête à rejoindre, non sans une imperceptible hésitation, le chauffeur, James, qui lui fait signe, elle comprend que le devoir naturel d'une épouse est d'aller rejoindre son mari et de l'accepter tel qu'il est et non tel qu'elle se l'était imaginé dans ses rêves de jeune fille.

En assumant ainsi le passé de son mari, même dans ce qu'il peut avoir de choquant et de bas, Claudia comprend que, puisque la vie est "omniprésente et inévitable" (1), elle ne pourra pas y échapper et que, par conséquent, mieux vaut tenter de l'accepter dans sa totalité plutôt que d'essayer de s'y soustraire complètement. Le fait qu'elle pense y parvenir avec l'aide de son mari nous démontre que pour A. Zweig le mariage se révèle être une excellente propédeutique de la vie en société. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, sur ce terrain encore, Zweig se trouve être en plein accord avec les théories

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 22.

de Thomas Mann pour qui le mariage est une façon de concilier et même de réconcilier, dans la fidélité, l'idéal et la réalité, la morale et la sexualité, en un mot, l'esprit et la "vie" (1). Mais, si dans Königliche Hoheit la vie triomphe, au moins momentanément, par le biais d'un "sévère bonheur", il nous est difficile de croire ici qu'une résolution prise uniquement dans la sphère du privé puisse influencer d'une manière quelconque sur le comportement social des deux héros, et cela d'autant moins que Claudia dispose d'une fortune suffisante pour pouvoir se permettre d'accepter telle quelle une "vie" qui, de toute façon, ne sera pas bien pénible pour elle. C'est d'ailleurs bien comme cela que Zweig devait l'entendre par la suite, et on ne saurait oublier le traitement particulièrement cruel infligé par lui dans Das Beil von Wandsbek aux deux figures centrales des Novellen um Claudia, le Docteur Walter Rohme et sa femme Claudia, née Eggeling, qui lui avaient pourtant valu un beau succès trente ans auparavant. En 1937, année où se passe l'action du roman, Walter et Claudia, qui approchent maintenant la cinquantaine, font quasiment l'apologie du nazisme qui sévit en Allemagne et s'en accommodent d'autant mieux qu'ils vivaient jusque là en Suisse et se préparent à partir pour les Etats-Unis où Walter a obtenu une chaire à l'Université de Harvard! Nous aurons l'occasion de reparler plus loin de cet épisode, mais le fait qu'A. Zweig ait, à cette occasion, montré autant de sévérité envers des personnages

(1) Voir son essai sur le mariage "Ueber die Ehe", Die Forderung des Tages, Essays, Fischer-Verlag, 1929, p. 166-182.

particulièrement chers à son coeur prouve l'importance que l'homme mûri par les épreuves qu'il était devenu attachait toujours à ces Novellen um Claudia qui lui avaient apporté la célébrité.

2. Les Novellen um Claudia, reflet et illustration d'un monde en crise.

a) Les idées en cours.

On se souvient qu'Arnold Zweig était parti en 1910 pour Göttingen afin, disait-il, "d'y chercher pour ses pieds un terrain philosophique solide" (1). Ce terrain solide, ce "fondement à partir duquel il devait être possible de penser avec certitude" (2), il le trouvera ou du moins s'imaginera l'avoir trouvé dans la philosophie phénoménologique enseignée alors par Edmund Husserl et Max Scheler. Cette philosophie qui se voulait avant tout connaissance de la connaissance et qui, comme le disait Husserl, ne voulait rien présupposer, "même pas le concept de philosophie" (3), pouvait paraître séduisante à un jeune étudiant désireux, comme l'était A. Zweig, de faire table rase des connaissances acquises, afin de tout reprendre à zéro. Philosophie subtile, exigeant à la fois de la logique et de l'intuition et pouvant également s'appliquer, de manière originale, à l'étude des sciences humaines, la phénoménologie a certainement été pour le jeune Zweig un puissant stimulant. Nul doute qu'elle ne lui ait appris à penser avec méthode, à y voir clair dans le jeu des idées et à analyser le monde et les autres avec plus de précision. Il semble effectivement que sa manière d'écrire y ait alors gagné en force, en clarté et en précision, il n'est que de lire les Novellen um Claudia pour mesurer le chemin parcouru depuis les Aufzeichnungen.

(1) Cf. supra, f.16.

(2) Cf. supra, f.16.

(3) J.-F. Lyotard, La Phénoménologie (Que sais-je 625), p. 14.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dès la première nouvelle du recueil (1), Walter Rohme s'attarde complaisamment à énumérer les auteurs et les titres des volumes contenus dans le fameux paquet. A côté de la Critique de la Raison pure de Kant et de la première édition de Schopenhauer s'y trouvent les Méditations de Descartes, trois ou quatre vieilles éditions de Montaigne et autres moralistes français, dont La Rochefoucauld, et enfin, quelques beaux volumes de Shakespeare en anglais (2). Ces livres éminemment précieux pour Rohme, puisqu'il en fait un paquet à part, sont, de toute évidence, ceux-là même que le jeune Zweig avait particulièrement aimés et vers lesquels allaient peut-être encore ses préférences, à moins qu'il ne s'agisse simplement d'une sorte d'échantillonnage destiné à illustrer, à travers les ouvrages que l'étudiant en philologie se devait d'avoir lus, le manque de réalisme de l'université wilhelminienne. Une pareille énumération dans un roman ultérieur nous aurait peut-être incité à le penser, mais ici, bien que Zweig ne se soit pas privé dans d'autres récits (3) de critiquer l'enseignement supérieur, il ne le semble pas, les moralistes français et Shakespeare ayant compté, entre autres, parmi les lectures favorites de l'auteur. On remarquera avec étonnement l'absence de Nietzsche dans la liste. Quant à Karl Marx, il ne pouvait en être question, le matérialisme historique n'étant guère enseigné dans les universités de l'Allemagne wilhelminienne où on le considérait comme un avatar négligeable de la

(1) "Das Postpaket".

(2) NuCl, "Das Postpaket", pp. 29-30.

(3) En particulier dans Esmonds gute Zeit devenu par la suite Versunkene/Verklungene Tage.

philosophie de Hegel (1). En ce qui concerne Kant et Descartes, leur lecture était fondamentale pour qui voulait comprendre tant soit peu la philosophie phénoménologique. N'oublions pas, en effet, que la nouvelle école philosophique avait pris comme point de départ de ses investigations l'étude approfondie de ces deux auteurs.

On peut, par contre, se demander quelle était à l'époque la position de Zweig vis-à-vis de Schopenhauer. Il semble que, de sympathisante au début, elle ait assez vite évolué de manière négative. Si Zweig appréciait sans réserves le style brillant du grand philosophe, il n'appréciait guère l'homme lui-même et lui reprochait entre autres son antiféminisme et son antisémitisme (2). Aussi n'est-ce pas sans une certaine ironie que Zweig, dans les Novellen um Claudia, nous laisse entendre que l'unique ouvrage par lequel Rohme s'était fait connaître dans les milieux universitaires était "une dissertation polémique sur le concept de Volonté" (3), écrit dans lequel Walter devait sans doute, à la suite du maître, récuser le "Vouloir-vivre", cette "volonté aveugle qui ne cesse de pousser sans raison et sans but tous les êtres à l'existence, à l'action et à la douleur" (4). Mais il y a plus. Il nous semble qu'en soulignant ainsi, dès le début des Novellen um Claudia, le penchant de Walter pour les théories de Schopenhauer et en faisant de lui, par le biais de sa sympathie pour

(1) A. Zweig, "Lebensabriss", Früchtekorb, p. 160; "Wege und Umwege", NDL, Heft 5, 1962, p. 45.

(2) Harald Kohtz, "Begegnungen eines jungen Menschen mit Arnold Zweig", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 270. Voir aussi EvV où A. Zweig compare Schopenhauer à une "vieille femme criarde", EvV, p. 288.

(3) NuCl, "Das Postpaket", p. 20.

(4) P. Ducassé, Les grandes philosophies (Que sais-je 47), p. 100.

Weislingen, le tenant d'une prétendue supériorité de l'intellectuel sur l'homme d'action, A. Zweig ait voulu d'entrée de jeu nous rendre attentifs à la crise que traversait à cette époque la philosophie et nous montrer du doigt quel chemin Walter, Claudia et, avec eux, les jeunes intellectuels de ce temps allaient avoir à parcourir avant de parvenir à une conception plus saine et plus réaliste de la vie.

En fait, A. Zweig ne faisait que suivre à son tour un chemin déjà tracé par nombre d'intellectuels bourgeois de cette époque. Evolution intellectuelle complexe, dont les Novellen sont à certains égards le fidèle reflet, et qui, partie du pessimisme schopenhauerien et de son corollaire l'esthétisme, allait le mener successivement à découvrir, outre la phénoménologie de Husserl, la philosophie de la vie de Dilthey, le néo-kantisme de l'Ecole de Marburg, le personalisme de Max Scheler et, à travers Scheler - qui les contestait - les théories alors toutes nouvelles de S. Freud. Comme le remarque E. Hilscher, il est indéniable que cette période d'intense activité intellectuelle fut pour le jeune écrivain particulièrement stimulante et féconde (1) et A. Zweig lui-même a souligné à plusieurs reprises que ces années d'études comptèrent parmi les plus heureuses et les plus exaltantes de sa vie (2). Et, de fait, un esprit curieux comme le sien ne pouvait pas ne pas s'intéresser au renouveau de la pensée philosophique qui a caractérisé la fin du siècle dernier et le commencement de celui que nous vivons. Avidé de tout connaître, Zweig se livrera à un

(1) E. Hilscher, AZLW, p. 14.

(2) A. Zweig "Wege und Umwege", NDL, Heft 5, 1962, p. 47 et Caliban oder Politik und Leidenschaft, Berlin, Kiepenheuer Verlag, 1927, p. 13.

véritable tour d'horizon des diverses tendances philosophiques de son temps. De 1907 à 1915 il fréquentera les universités de Breslau, Munich, Berlin, Göttingen et Rostock et y suivra notamment les cours de Theodor Lipps, Ernst Cassirer, Georg Simmel et Carl Stumpf (1). Cependant, désespérant de trouver ce terrain philosophique solide qu'il désirait tant, il finira, sur le conseil d'anciens camarades de classe qu'il retrouvait régulièrement à Kattowitz pendant les vacances, par se rendre à Göttingen qui était alors la Mecque de la philosophie et, plus spécialement, de la phénoménologie. Là, plus encore que Edmund Husserl, ce fut Max Scheler qui exerça sur lui l'impression la plus durable et la plus profonde. Esprit brillant, appliquant avec originalité aux valeurs morales et religieuses les théories phénoménologiques, Max Scheler était venu en 1911 à Göttingen pour y donner une série de conférences dans lesquelles il exposait les théories qui allaient faire l'objet de son premier ouvrage, publié peu de temps après, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik (2). Profondément croyant, il faisait dans son enseignement la part belle au catholicisme, ce qui ne laissait pas d'étonner, mais aussi de fasciner le jeune étudiant. A cet égard, la rencontre de Zweig avec celui que Troeltsch appelait le "Nietzsche catholique" revêt une double importance. D'une part c'est elle qui, indirectement peut-être, mais sûrement, l'amènera à approfondir sa connaissance de Freud, mais surtout, c'est sur l'éthique

(1) A. Zweig, "Wege und Umwege", NDL, Heft 5, 1962, p. 43.

(2) M. Scheler, Der Formalismus..., Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung (1913 et 1916). Traduit en français sous le titre: Le formalisme en éthique et l'éthique matérielle des valeurs. Essai nouveau pour fonder un personnalisme éthique. Paris, Gallimard, 1936.

personnaliste de Max Scheler s'appuyant sur l'essence du divin pour rétablir la personne humaine dans ses droits et sa dignité que Zweig fondera désormais sa "Weltanschauung".

b) Une éthique personnaliste. À partir de maintenant, le courant personnaliste, né des théories de Scheler, mais aussi de celles de Martin Buber, et que nous avons déjà observé dans la nouvelle Allah (1) ne cessera plus de passer à travers tous les romans de Zweig. Parti du timide essai de communion des Novellen um Claudia, nous le retrouverons non seulement dans le combat mené autour du Sergent Grischa pour reconnaître à travers les droits d'un homme - fût-il un ennemi - les Droits de l'Homme, mais encore de la célèbre scène d'Erziehung vor Verdun dans laquelle Bertin donne à boire à des prisonniers français. Plus qu'un geste humanitaire, il y aura là, de la part de Bertin, une reconnaissance éclatante de l'autre en tant que personne humaine, et c'est pourquoi cet épisode aura un si grand retentissement sur des générations de lecteurs, quelles que soient leur nationalité, leur classe sociale ou leurs opinions politiques. C'est du personnalisme également que Zweig tirera son refus de régler les rapports humains par la violence et de recourir à elle, même pour triompher dans une cause qui peut sembler juste.

Non-violence, tolérance, respect de la personne humaine, recherche de la communication avec autrui, toutes ces composantes du personnalisme qui feront désormais partie intégrante de l'oeuvre de Zweig, nous les retrouvons déjà ici, au coeur

(1) Cf. supra, f. 20.

même du débat posé par les Novellen um Claudia. C'est ce que n'ont pas toujours senti les historiens de la littérature et c'est ce qui explique la diversité de leurs jugements. Analysant chacun d'un point de vue différent les Novellen, ils en soulignent, souvent avec pertinence, les aspects contradictoires, mais leurs divergences de vue proviennent surtout de ce qu'ils n'ont pas réussi à dégager ce qui, à nos yeux, constitue l'essentiel du roman, à savoir son aspect personaliste. En effet, si Heinz Kamnitzer, Eva Kaufmann et Eberhard Hilscher évoquent bien l'influence qu'exercèrent sur le jeune homme les théories de Husserl et de Scheler, ils n'en tirent pratiquement aucune conclusion quant à l'oeuvre de Zweig et se contentent d'en critiquer surtout la fragilité en regard des événements, bien "réels" ceux-là, qui allaient, pendant la première guerre mondiale, mettre en pièces les belles constructions philosophiques dans lesquelles le jeune intellectuel s'était complu (1). E. Hilscher, pour sa part, après avoir passé en revue les diverses branches de la philosophie dans lesquelles A. Zweig avait donné libre cours à son inlassable curiosité, semble s'étonner que ces doctrines aient laissé si peu de traces dans ses productions de jeunesse (2). H. Kamnitzer, par contre, après avoir critiqué avec quelque ironie la manière assez peu orthodoxe dont Husserl interprétait les théories de Kant, constate cependant que "l'école de Göttingen laissait ses traces" et qu'il y avait dans les écrits de cette période une nette régression de la critique

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 35; H. Kamnitzer, T1B, p. 72.

(2) E. Hilscher, AZLW, p. 15.

sociale par rapport aux oeuvres précédentes (1). Enfin, Paul Rilla met, avec juste raison, l'accent sur la découverte du réel dans les Novellen um Claudia en précisant qu'il n'y a pas régression, mais au contraire une première reconnaissance du terrain que Zweig était destiné à labourer ultérieurement plus en profondeur (2).

Tous ces points de vue, également intéressants, prouvent s'il en était besoin, la richesse et la complexité des Novellen um Claudia, mais ils se révèlent pareillement incapables de nous expliquer ce qui en fait l'unité interne, alors qu'une analyse résolument personnaliste du roman se révèle au contraire riche de sens. Elle nous permet en particulier de mieux saisir pourquoi, au même titre que Königliche Hoheit (3), les Novellen um Claudia sont un roman de la communication sous toutes ses formes et à tous les niveaux. Sous toutes ses formes, car la communion des hommes entre eux y est réalisée au moyen de l'art, de la religion, de l'amitié, de l'amour, c'est-à-dire de tout ce qui, finalement, pour parler avec Max Scheler, est, à quelque degré que ce soit, "sympathie"; à tous les niveaux, parce que nous passons du monde de l'"On" au monde du "Nous" dans Die Passion, du "Je" au "Tu" dans Das Postpaket, du "Je" au "Nous" dans Die keuschè Nacht et enfin, de l'univers clos du couple au monde des autres dans Die Sonatine. Bien sûr, tout n'est pas parfait et l'univers des autres

(1) H. Kamnitzer, "Arnold Zweig, Lebensstationen - Vorkrieg", NDL 20, Heft 11, 1972, p. 103.

(2) P. Rilla, "Heimatliteratur oder Nationalliteratur?", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 132.

(3) Sur les résonances personnalistes de Königliche Hoheit voir Louis Leibrich, Thomas Mann, 1974, p. 88.

n'est pas toujours un Eden! C'est pourquoi la communication connaît aussi des échecs: l'incompréhension de Claudia à l'égard du peintre Klaus Manth (Das 13. Blatt), celle du musicien Oswald Saach envers Lisbeth Ohlsen (Der Stern), celle enfin de Claudia vis-à-vis de Walter dans Die Passion, quand elle ne fait aucun cas des explications que ce dernier tente de lui donner sur ce qu'il a ressenti pendant le concert. Il est d'ailleurs symptomatique que, dans l'analyse de la Passion selon Saint Matthieu de Bach faite par Walter, l'accent soit surtout mis sur la solitude du Christ. Pour Zweig, en effet, la mort du Christ représente l'échec le plus absolu de la communication. Même si l'identification de Walter avec le Christ au Jardin des Oliviers peut prêter à sourire (1), il n'en reste pas moins que tout le roman est, pour ainsi dire, placé sous le signe de la croix. Il faut certainement y voir là l'influence de Max Scheler qui "avait pour le Christ et pour son sacrifice la vénération la plus haute et la plus spirituelle"(2) et peut-être aussi celle de Thomas Mann pour qui l'existence était un chemin de croix (3). En tout cas, malgré la réputation d'athéisme de son auteur, le problème religieux ne sera pas absent d'une oeuvre où il sera souvent fait référence à la croix et à l'homme crucifié (4). Il est vrai que

(1) Il se sent abandonné par Claudia qui dort pendant le concert comme le Sauveur par ses apôtres qui sommeillent.

(2) A. Zweig, "Wege und Umwege", NDL Heft 5, 1962, p.46.

(3) Voir G. Fourrier, Thomas Mann, p. 36.

(4) En particulier dans Der Streit um den Sergeanten Grischa, Einsetzung eines Königs, Pont und Anna et De Vriendt kehrt heim.

la croix est le signe de contradiction par excellence entre le judaïsme et le christianisme, et à cela Zweig était plus qu'un autre sensible, lui qui devait tenter dans Caliban de justifier les Juifs et essayer dans De Vriendt kehrt heim de concilier le judaïsme, l'islamisme et le catholicisme, religions toutes trois issues d'Abraham, sans oublier le pathétique face-à-face du judaïsme et de la religion orthodoxe respectivement incarnés par le juif Tāvje et le russe Grischa dans Der Streit um den Sergeanten Grischa.

En ce qui concerne les Novellen um Claudia, nous pouvons noter la fréquence avec laquelle la Croix et la Passion sont évoquées (1). A côté du fil rouge de l'action qui est l'amour de Walter et de Claudia court un autre fil, moins visible peut-être, mais aussi solide, qui est cette constante référence à la Croix. Située au point de rencontre du vertical et de l'horizontal, c'est-à-dire à l'intersection du divin et de l'humain ou, si l'on préfère, du spirituel et du matériel, elle symbolise tout à la fois ce qui fait la grandeur et la misère de la condition humaine.

Dans son intéressante étude sur Der Streit um den Sergeanten Grischa, Jürgen Happ, ayant lui aussi souligné cette importance de la croix dans les Novellen um Claudia, nous dresse un tableau impressionnant des endroits où, dans le Grischa, il est fait allusion à la Passion du Christ, au Golgotha et à la Croix (2).

(1) J. Happ, Arnold Zweig, "Der Streit um den Sergeanten Grischa". Probleme des Aufbaus mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Grischa-Gestalt, Stockholm, 1974, p. 88, 103, 110, 131, 134, 136-137 et 236 note 8, 228, notes 234 à 241.

Ainsi, à un certain moment, Grischa est-il écartelé entre deux pulsions dont les éléments symboliques forment une croix: la première, qui le pousse à rentrer chez lui et qui est symbolisée par le vol horizontal des oies sauvages qui émigrent vers l'Est, la seconde, qui le porte à rester sur place et à accepter la mort comme une libération et qui est symbolisée par l'envol vertical de l'hirondelle jaillissant du calice de deux paumes entrouvertes comme l'âme, quittant son enveloppe terrestre, prend son essor vers l'infini.

La démarche est la même dans les Novellen um Claudia où le Christ de Klaus Manth symbolise l'artiste crucifié: l'attrait de la vie banale constituant l'élément horizontal de la croix, tandis que l'appel de l'art en constitue l'élément vertical. De son côté, l'esthète bourgeois semble lui aussi placé à l'intersection de deux tendances qui se recoupent pour former également une croix: le refus, sur un plan horizontal, de la vie en société et, sur un plan vertical, le dégoût de la vie prise dans son sens biologique. A ce propos, il est intéressant de noter que la clef du comportement de Claudia nous est, dans le roman, précisément livrée par son comportement vis-à-vis du Christ en croix peint par Klaus Manth dans la fameuse treizième planche, planche dont A. Zweig se sert comme d'un révélateur pour faire apparaître le véritable caractère de la jeune fille.

Enfin, à la croisée, verticale, de la fenêtre devant laquelle se profile symboliquement Klaus Manth (1) répond

(1) NuCl, "Der Stern", p. 87.

la croisée, horizontale, des chemins devant laquelle se tient, non moins symboliquement, Else, la jeune bonne, dans le jardin des Eggeling (1). Obligée, pour rentrer dans la maison, de choisir entre deux allées, Else, après avoir hésité un instant, optera finalement pour celle que vient de prendre l'homme qu'elle aime et qui, de loin, semble l'attendre.

Ce duo du valet et de la soubrette, plus sensés que leurs maîtres sotttement brouillés, alors que tout en cette tiède nuit de mai incite à l'amour, nous ferait irrésistiblement penser à Marivaux, s'il ne fallait plutôt déceler ici l'influence de Thomas Mann, d'une part dans l'attitude des domestiques qui, demeurés plus naturels et plus spontanés dans leurs sentiment que les bourgeois paralysés par un excès de culture, se montrent plus aptes qu'eux à suivre d'instinct les voies communes qui mènent au bonheur, et, d'autre part, dans le comportement de Claudia qui, regardant de sa fenêtre (2) le manège d'Else et de James, finira par succomber à la tentation de la vie banale, ce qui la conduira à aller rejoindre son mari qui, lui aussi, l'attend.

Eros réconciliant finalement l'esprit et la vie sous le signe d'une ironie supérieure, voilà un dénouement auquel aurait pu souscrire l'auteur de Königliche Hoheit en personne! Mais il y a plus ici qu'un aimable pastiche de Thomas Mann, et cette scène toute simple dans laquelle la jeune bonne montre à sa maîtresse le chemin à suivre n'est rien moins

(1) Cf. supra, f. 63.

(2) C'est-à-dire d'en haut, mais aussi de haut!

que le premier exemple d'éducation par le peuple dans l'oeuvre de Zweig. Ces domestiques qui assurent discrètement leur service et qui, bien qu'étant de la maison, font déjà, pour les dames Eggeling, partie de la "vie du dehors" (1), les voici qui, à notre étonnement, sortent de l'ombre et prennent tout-à-coup assez de relief pour être promus, vingt-trois ans avant les Pahl et les Lebehde d'Erziehung vor Verdun, au rang d'éducateurs (2). Mais - et c'est peut-être pourquoi les critiques marxistes n'ont pas cru devoir y porter attention - ce n'est pas en tant qu'exploités qu'ils jouent ce rôle important, mais en tant qu'humains à part entière. Ce que Zweig critique ici n'est pas tant la hiérarchie sociale ou l'exploitation du domestique par le bourgeois que le manque de communication entre les êtres eux-mêmes, celui-ci étant d'autant plus accentué que l'on monte dans l'échelle sociale. C'est en voyant dans Else non plus la bonne, c'est-à-dire un simple instrument à son service, mais une femme comme elle, c'est-à-dire un alter ego (3), que Claudia finira par retrouver le sens des vraies réalités. De même, nous l'avons vu, c'est dans la mesure où Walter et le prince Klaus Heinrich laissent tomber le masque des conventions mondaines afin de se montrer tels qu'ils sont, que leur véritable humanité se révèle. En d'autres termes, c'est au moment où l'être prend le pas sur le paraître, ou encore au moment où la personne transparait sous

(1) NuCl, "Das Album", p. 145.

(2) A certains égards, l'expérience de Walter au concert est aussi une sorte d'éducation par le peuple.

(3) L'expression étant prise ici dans son sens personnaliste.

le personnage, qu'une véritable communication peut enfin s'établir. Plus que d'une critique sociale, il s'agit plutôt ici d'une approche d'autrui authentiquement personnaliste et, à notre avis, singulièrement féconde.

Si nous nous sommes attaché à étudier plus longuement que prévu les Novellen um Claudia, c'est qu'il nous a semblé, au fil de notre recherche, que ce premier succès de Zweig se révélait être un roman d'une richesse exceptionnelle. L'auteur a essayé d'y mettre, sans aucun didactisme et avec un art consommé du récit, tout ce qui formait alors sa Weltanschauung: réflexions sur l'art et l'esthétisme (1), sur la situation de l'artiste dans la société de son temps (2), sur le droit de l'artiste à transgresser au nom de l'art la morale bourgeoise (3), sur les rapports entre l'esprit et l'instinct (4) et enfin sur un domaine qu'à la suite de Freud il commence seulement à explorer, celui de l'inconscient avec ses souvenirs refoulés (5), ses actes manqués (6), ses associations d'idées (7), et surtout ses névroses.

On a injustement reproché aux Novellen um Claudia de nous présenter un monde clos et rien de plus (8). Une telle asser-

-
- (1) NuCl, "Das dreizehnte Blatt", "Das Album".
 (2) Ibid., "Das dreizehnte Blatt", "Der Stern".
 (3) Ibid., "Der Stern".
 (4) Ibid., "Die keusche Nacht".
 (5) Ibid., "Das Postpaket", "Das Album", "Die Sonatine".
 (6) Ibid., "Das Postpaket", "Die Sonatine".
 (7) Ibid., "Die Passion", "Die Sonatine".
 (8) Entre autres Paul Rilla, "Heimatliteratur oder Nationalliteratur", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 132; H. Kamnitzer, "A. Zweig, Lebensstationen - Vorkrieg", NDL 20, Heft 11, p. 104.

tion ne nous semble pas justifiée et nous nous sommes efforcé tout au long de cette étude de prouver le contraire. En effet, si A. Zweig nous décrit avec précision l'isolement dans lequel se trouve enfermé l'esthète bourgeois, il s'ingénie également à lui fournir les moyens de s'en sortir, et la meilleure preuve en est que, parties du pessimisme et de la solitude, les Noveller um Claudia déboucheront finalement sur une conclusion sinon véritablement altruiste, du moins raisonnablement optimiste.

En bref, que l'on se réfère à Thomas Mann pour en conclure que la vie banale a triomphé de l'action paralysante de l'esprit, que l'on se serve de la philosophie personaliste de Max Scheler pour constater que la solitude a enfin cédé le pas à la communication, ou que l'on pense avec Freud qu'une initiation sexuelle réussie peut venir à bout de bien des inhibitions qui risqueraient de tourner à la névrose, ces trois clefs - pour ne parler que de celles-là - nous ouvrent également des portes qui débouchent sur autrui et par conséquent sur une connaissance plus riche du monde réel. Certes, cette connaissance est encore limitée, mais, comme le souligne avec justesse Paul Rilla (1), nous ne sommes encore qu'au début du chemin et ce n'est que dans l'oeuvre arrivée à maturité que cette recherche du réel, dont Zweig s'est servi ici - de façon négative - comme d'une pierre de touche pour mettre en évidence le caractère maladif d'un excès de raffinement, se transformera

(1) P. Rilla, "Heimatliteratur oder Nationalliteratur", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 132-133.

en une reconnaissance véritablement positive de la réalité en tant que facteur social déterminant. Mais entre-temps il aura fallu une guerre - et quelle guerre! - pour que Bertin perce sous Rohme et que Lénore se profile derrière Claudia.

III. Du "Cycle de nouvelles" au "Cycle de romans".

1) Enthousiasme et désillusions.

a) Judaïté et Germanité.

Les deux romans que nous venons d'analyser un peu longuement illustrent bien, chacun à leur manière, les deux tendances entre lesquelles était partagé A. Zweig: la première, peut-être plus européenne que germanique, est représentée par les Novellen um Claudia, la seconde, judaïque, parfois teintée de sionisme, est présente tout au long des Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer.

Dualité féconde, mais dangereuse qui, faisant d'A. Zweig, à l'instar de son héros Peter Klopfer, un de ces êtres problématiques chers à Thomas Mann, risquait, faute d'une synthèse harmonieuse de ces tendances contradictoires, d'amener un jour ou l'autre une cassure dans sa vie et dans son oeuvre. On sait que, par suite des circonstances, c'est ce qui faillit se produire, et que la rupture avec cette composante particulière de sa judaïté qu'était le sionisme provoqua chez lui, au début de son séjour en Palestine, une grave crise qui, associée à des conditions matérielles désastreuses, devait le laisser amer et découragé.

Peut-être A. Zweig portait-il en lui, dès le début, les germes de cette cassure. Toujours est-il que, déjà nettement pressentie dans les Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer, elle sera évoquée avec une étonnante précision dans Die Brüder (1912-1913) avant d'être consommée définitivement avec De Vriendt kehrt heim (1932).

Dans une étude un peu ironique, parue en 1922 (1), Moritz Goldstein, tout en s'amusant du fait que Zweig projette ingénument dans le personnage de Peter Klopfer ses rêves d'avenir, fait cependant remarquer sur un ton plus sérieux que les problèmes résultant de cette double appartenance à la communauté juive d'une part et à la culture européenne d'autre part, étaient effectivement difficiles à résoudre. Nous sommes, rappelons-le, en 1922, et Moritz Goldstein ne pouvait alors deviner comment ce conflit entre germanité et judaïté allait, une vingtaine d'années plus tard, trouver sa "solution finale"! En 1910, cependant, un essai de synthèse entre ces deux tendances semblait encore envisageable. Ainsi, dans la vision idéale de son avenir qu'A. Zweig projetait à travers le personnage de Peter Klopfer, il était écrit qu'on pouvait "voir son portrait dans de nombreuses revues de la nouvelle littérature allemande et de la jeune littérature hébraïque" (2). C'était donc là, dès 1910, l'espoir secret d'A. Zweig: être un écrivain juif allemand ne reniant rien de sa judaïté tout en restant attaché à la culture allemande. Pourtant, dès la fin des Aufzeichnungen, des accents désabusés se font déjà entendre. C'est d'abord le suicide de Peter Klopfer. Certes, il se supprimera discrètement et laissera croire à un accident, mais il n'en reste pas moins que, n'ayant plus rien de commun avec ses ancêtres Klopfer, il n'en aura pas pour autant trouvé, malgré

(1) Moritz Goldstein, "Arnold Zweig", Juden in der deutschen Literatur (...), herausgegeben von Gustav Krojanker, Berlin, Welt-Verlag, 1922, p. 241-250.

(2) Ibid., p. 249.

son apparente notoriété, sa voie en Palestine. Victime également de cette dualité, accentuée encore par l'apport de sang italien qu'il doit à sa mère, Heinrich Klopfer finira, dans un ultime sursaut d'orgueil et de désespoir, par se détourner de cette Palestine qui, écrit-il dans ses notes, ne lui a rien apporté, pour clamer son attachement à l'Europe finissante dont la culture et la décadence sont finalement à l'image de son propre destin (1).

A cette attitude agressive de Heinrich Klopfer, dictée par ses sentiments ambigus envers le peuple juif qu'il aime et méprise à la fois, correspondra dans Die Brüder la nostalgie d'Eli Saamen, lui aussi sur le point de briser les liens qui le relie à l'Europe pour rejoindre la Palestine. Bouleversé par l'audition du "Quartettsatz" de Schönberg, Eli Saamen remettra à plus tard le soin de faire un choix définitif et se promet de revenir encore une fois en Europe afin de se décider en connaissance de cause (2).

Avec le recul du temps on ne peut dénier à Zweig le mérite d'avoir eu une vision prophétique des choses. Mais, bien qu'il ait entrevu, dès 1911, la quasi impossibilité pour des intellectuels allemands d'une émigration en Palestine, il était alors loin de se douter que les hésitations d'Eli Saamen et les paroles désabusées de Heinrich Klopfer se retrouveraient, vingt ans après, presque mot pour mot sous sa plume, dans sa correspondance avec Sigmund Freud (3).

(1) Familie Klopfer, p. 82 .

(2) Il est à noter que Heinrich Klopfer et Eli Saamen se retrouveront plus tard dans De Vriendt kehrt heim où ils seront liés d'amitié.

(3) Correspondance SF/AZ, lettres de Zweig des 21/1/1934 et 22/11/1935. Thème repris plus tard dans sa correspondance avec Alfred Döblin, lettre du 28/8/1952, "Alfred Döblin-Arnold Zweig, Briefwechsel", NDL 7 (1978), p. 137.

Arnold Zweig ne fut pas le seul à connaître un tel déchirement. Il a été l'apanage de nombreux juifs allemands, et Manès Sperber hésitant lui aussi entre l'Europe et l'Asie nous en fournit un exemple analogue. Tenté à Amsterdam, en 1919, par le retour à Jérusalem, ce fut Rembrandt qui le retint en Europe (1). Il le raconte dans une page émouvante de ses mémoires qui aurait certainement touché Zweig par ailleurs si attaché à la Hollande, terre d'asile par excellence des intellectuels persécutés et particulièrement des intellectuels juifs (2).

- Die Brüder. Mais revenons en 1912. Avec Die Brüder, roman inachevé contenant trois récits intitulés Episode, Die Krähe et Quartettsatz von Schönberg (3), A. Zweig reprend le combat contre l'antisémitisme commencé avec les Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer et qui avait été seulement interrompu par la rédaction des Novellen um Claudia. Nous avons parlé en son temps de la nouvelle Allah (4) qui traitait d'un bizutage, tournant nettement à la brimade, dont un petit juif nommé Benjamin Bejach était la victime. Avec les frères Saamen il n'est plus question de juifs humiliés, mais de jeunes gens

(1) Manes Sperber, Le pont inachevé [Die vergebliche Warnung], Paris, Calmann-Lévy, 1977 (Ces temps-là, 2ème volume), p. 22.

(2) Par une curieuse coïncidence, Zweig projetait d'écrire la suite des aventures de son Carl Steinitz dans une nouvelle intitulée précisément Die Rembrandtmappe.

(3) A. Zweig, "Die Brüder (Fragmente eines Romans)", Söhne, Das Zweite Geschichtenbuch, München, Albert Langen, 1923. Nous avons utilisé l'édition suivante: "Die Brüder", Knaben und Männer, Berlin, Kiepenheuer Verlag, 1931, p. 132-164.

(4) Cf. supra, f. 20.

sûrs d'eux-mêmes et qui n'entendent pas s'en laisser conter! Dans ces "fragments d'un roman", A. Zweig nous raconte comment à l'issue d'un pogrom au cours duquel leur père est tué, les deux frères Saamen, Eli et Leo, choisissent chacun une voie différente. Avant de quitter son pays, Leo se vengera en tuant un malheureux soldat cosaque qui n'était pour rien dans l'affaire, tandis que son frère Eli, blessé d'un coup de sabre au cours du même pogrom, gagnera d'abord Paris, puis Jaffa où il envisage de se fixer définitivement. C'est à l'occasion d'une ultime visite à son frère qui poursuit ses études à Leipzig, qu'Eli comprendra que les liens qui l'attachent à l'Europe sont décidément plus forts qu'il ne l'avait cru, remettant par là-même en question ses sentiments sionistes. On remarquera qu'entre la violence et l'émigration A. Zweig a déjà fait son choix. Il condamne nettement l'une et se montre favorable à l'autre, avec les réserves que l'on sait.

De la violence ouverte du pogrom à l'injustice larvée du procès inique, il n'y a qu'un pas que nous franchissons avec Ritualmord in Ungarn (1). Mais pour une fois, l'imposture est démasquée et l'innocence triomphe dans un dénouement aussi heureux qu'inattendu.

- Ritualmord in Ungarn. L'action de Ritualmord in Ungarn suit pour l'essentiel les minutes d'un procès qui eut lieu en Hongrie au cours des années 1882-1883. Lorsqu'en 1913, c'est-à-dire trente ans après, Zweig eut l'idée de porter à la scène

(1) A. Zweig, Ritualmord in Ungarn. Jüdische Tragödie, Berlin, Hyperion Verlag, 1914. Devenu: Die Sendung Semaels. Jüdische Tragödie (Neufassung von "Ritualmord in Ungarn"), Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918.

l'affaire de Tisza Eszlar, ce genre de procès était toujours d'actualité (1). Cela explique peut-être en partie le retentissement de la pièce. Ecrite en 1913, publiée en 1914, récompensée en 1915 par le prix Kleist avant d'être représentée avec succès en 1919 sous le titre moins évocateur de Die Sendung Semaels, elle valut à son auteur une certaine notoriété. Ce n'est pas le lieu d'analyser en détail une oeuvre qui, n'étant pas un roman, n'entre pas dans le cadre de cette étude. Néanmoins, Die Sendung Semaels mérite qu'on s'y attarde pour plusieurs raisons. Il est d'abord remarquable que le problème juif ait été traité par Zweig non sur le mode épique, mais sur le mode dramatique. A part quelques nouvelles plus ou moins longues, il n'y aura pas de grand roman traitant de l'antisémitisme, alors que trois pièces de théâtre lui seront consacrées. En effet, presque en même temps que Ritualmord in Ungarn (1914), A. Zweig mettra en chantier ce que Bertin appelle dans Die Zeit ist reif son "Bischof" (2), c'est-à-dire Die Umkehr des Abtrünnigen (3), pièce en cinq actes librement inspirée d'un récit hassidique publié par Martin Buber et racontant comment le Baal-Schem convertit un évêque d'origine juive qui s'acharnait à persécuter ses anciens coreligion-

(1) Il s'agit de l'affaire Beilis. Le juif Beilis jugé à Kiev la même année fut de la même façon accusé d'avoir participé à un meurtre rituel, mais l'accusation se révéla sans fondement et il fut acquitté. Voir E. Kaufmann, AZW, p. 28.

(2) A. Zweig, Die Zeit ist reif, Berlin, Aufbau Verlag, 1960, p. 260. Le titre exact de la pièce est "Der Bischof und sein Feind". De même Ritualmord est évoqué dans Zir sous le titre "Prozess Hilsner", Zir, p. 259.

(3) A. Zweig, Die Umkehr des Abtrünnigen. Schauspiel, Darmstadt, Publikation der Soncino-Gesellschaft, 1925. Puis Die Umkehr. Schauspiel, Berlin, Kiepenheuer Verlag, 1927.

naires (1). Viendra bien plus tard, en 1946, Austreibung 1744 oder das Weihnachtswunder qui traitera de l'expulsion des Juifs de Bohème par l'impératrice Marie-Thérèse et de l'abrogation de cette mesure juste au moment de Noël, d'où le sous-titre de la pièce (2).

Avec le dossier de la communauté juive de Tisza Eszlar injustement soupçonnée d'avoir perpétré un meurtre rituel A. Zweig ouvre - mais il ne le sait pas - le dossier de tous ceux qui, depuis le Sergent Grischa (3) jusqu'au Sergent Képhalidès (4) seront injustement accusés et condamnés. En ce sens, la tragédie Ritualmord in Ungarn doit être considérée comme un véritable prélude au Cycle de romans de guerre dont les deux pôles seront la recherche de la paix et surtout la recherche fanatique de la justice.

Outre le problème du fond, il y a, dans le domaine de la forme, d'intéressantes remarques à formuler à propos des deux plans simultanés sur lesquels se déroule l'action et qui sont respectivement la terre et le ciel. Certes, il y a du Martin Buber là-dedans et aussi du Goethe, ce prologue dans le ciel étant manifestement inspiré de celui de Faust, mais il y a plus: ce combat entre les forces du bien et du mal, dont un l'homme est l'enjeu, sera repris dans Der Streit um den Sergeanten Grischa où les forces du bien représentées par le groupe de Lychow essayeront d'arracher Grischa aux forces du

(1) Martin Buber, "Die vergessene Geschichte", Die Legende des Baal-Schem, Frankfurt am Main, Literarische Anstalt, Rütten & Loening, 1920, p. 109-126. La première édition est de 1916.

(2) "Austreibung 1744 oder das Weihnachtswunder", Soldatenspiele, Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, p. 7-81.

(3) Der Streit um den Sergeanten Grischa (1927).

(4) Traum ist teuer (1962), le dernier roman de Zweig.

mal représentées par Schieffenzahn et sa clique. Enfin, cette façon de contempler du haut du ciel ce qui se passe sur la terre sera reprise et en quelque sorte laïcisée dans la plupart des futurs romans d'A. Zweig où la technique de la perspective planétaire servira au narrateur à prendre du champ par rapport aux événements qui se déroulent sur la terre. Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais, dès maintenant, nous pouvons affirmer que la plupart des grands thèmes qui constitueront l'essentiel des grands romans d'A. Zweig sont présents dans Ritualmord in Ungarn et que le principe de la double perspective à la fois terrestre et planétaire y est déjà esquissé. Quant au décor et aux personnages, la guerre va se charger de les fournir.

b) Au service du pays.

La déclaration de guerre surprit A. Zweig près de Sölln, en Bavière, où il passait ses vacances en compagnie de sa cousine Béatrice qui allait bientôt devenir sa femme. Il avait alors vingt-sept ans, envisageait de se consacrer entièrement à la littérature et ne s'était jusque là guère intéressé à la politique. Il lui sembla cependant, comme à tant de jeunes gens de son âge, que l'Allemagne était dans son droit, qu'elle avait été provoquée, que la guerre était un mal nécessaire et que, de toute façon, le conflit ne durerait pas longtemps.

Evidemment, comme le remarque E. Kaufmann (1), l'intellectuel coupé du monde était une proie facile pour le chauvinisme, et A. Zweig ne fut pas le seul à en être la victime. De plus,

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 39-40.

la jeunesse trouvait dans la guerre un exutoire à son ennui et, paradoxalement, une issue à son désir d'engagement. N'oublions pas que l'engagement était une notion schelérienne et que Zweig resta longtemps un disciple fidèle de Max Scheler. Enfin, la guerre lui fournissait, comme à tant d'intellectuels isolés dans leur tour d'ivoire, une occasion de sortir de cet isolement et de s'intégrer de façon plus tangible à la communauté nationale.

On se souvient de l'expérience vécue par Walter Rohme dans les Novellen um Claudia (1). Le sentiment exaltant, alors éprouvé par Walter, d'appartenir à une communauté et, à la limite, à un peuple, était, faisons-nous remarquer, d'essence plus patriotique que sociale. Cela nous paraît d'autant plus vraisemblable que Walter, à la sortie du concert, entend un orgue de barbarie jouer la "Hohenfriedberger Marsch" et que cette musique martiale viendra à plusieurs reprises, au cours de la soirée, alimenter une rêverie qui oscillera, plus ou moins inconsciemment entre la guerre et la mort.

Cet épisode n'est pas gratuit et A. Zweig a certainement voulu souligner par là que l'éventualité d'un conflit faisait alors partie des préoccupations de la jeunesse. De même, lorsque Walter, à la fin du dernier chapitre, évoque devant Claudia la possibilité d'événements "plus graves" (2), il est permis de penser que le jeune homme pense à une guerre prochaine

Il y a aussi une autre explication à l'attitude belli-

(1) NuCl, "Die Passion". Cf. supra ff. 58-60.

(2) NuCl, "Die Sonatine", p. 239.

queuse de Zweig au début de la guerre, et cette explication doit être cherchée, aussi curieux que cela puisse paraître au premier abord, dans sa judaïté. Comme l'écrit Pierre Angel dans un excellent ouvrage paru il y a quelques années (1), "c'est surtout aux heures de danger pour l'Allemagne (...) que les Israélites se sentent profondément solidaires de leurs compatriotes" (2). La guerre était en effet pour eux l'occasion de montrer qu'ils étaient aussi patriotes que les autres, et ceci, dans l'espoir, plus ou moins avoué, que la fraternité des armes finirait par enterrer définitivement l'antisémitisme (3). De fait, les Juifs montrèrent à plusieurs reprises, pendant les guerres de libération, en 1866, en 1870 et en 1914, qu'ils étaient prêts à acquitter l'impôt du sang. Dans les Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer, le grand-père Heinrich, ayant gardé un excellent souvenir de son temps de régiment, fait partie d'une amicale d'anciens hussards, ce qui explique d'autant mieux l'amertume de l'ex-soldat devant la mesure discriminatoire prise à son endroit par l'armée elle-même, sous la pression des grands propriétaires terriens (4).

Ajoutons cependant qu'en 1893, c'est-à-dire au moment

(1) Pierre Angel, Le personnage juif dans le roman allemand (1855-1915), la racine littéraire de l'antisémitisme Outre-Rhin, Paris, Didier, 1973.

(2) Ibid., p. 99.

(3) L'antisémitisme n'en étant pas à une contradiction près reprochera aux Juifs cette attitude en les accusant de se servir de la guerre pour vouloir éliminer les derniers "préjugés" et asseoir ainsi plus solidement encore leur domination.

(4) Cf. supra, ff. 19-20.

même où étaient prises ces mesures discriminatoires contre les Juifs, fut fondée l'"Association Centrale des citoyens allemands de confession juive" (1), laquelle croyait encore pouvoir lutter efficacement contre l'antisémitisme, "maladie curable". Cette association qui était profondément hostile à tout séparatisme et, par voie de conséquence, au sionisme, proclamait entre autres dans ses statuts: "La naissance, l'éducation et les sentiments ont fait de nous des Allemands et aucune tendance de l'époque ne pourra nous éloigner de notre chère patrie" (2). A quoi s'ajoute, en juillet 1914, la déclaration d'un Franz Oppenheimer qui, se réclamant à la fois de la judaïté et de la germanité, pouvait dire: "Mon appartenance au peuple allemand est aussi sacrée pour moi que mon origine juive" (3). Ainsi, sous la pression de la nécessité et dans l'enthousiasme de l'union sacrée, le conflit interne entre judaïté et germanité se résolvait-il, paradoxalement peut-être, par le triomphe au moins temporaire de la germanité.

A. Zweig n'était donc pas seul dans son cas. Pour l'instant, cependant, il ne s'inquiète pas outre mesure; il s'attarde encore quelques jours en Bavière, cherchant peut-être l'oubli de cette brûlante actualité dans la compagnie du Rabbi Israel ben Elieser, appelé plus couramment Baal-Schem-Tov (4), le fondateur de la secte des Hassidim et le héros du drame qu'il est en train d'écrire (5). Pourtant, il ne peut supporter plus

(1) P. Angel, Le personnage juif, p. 100.

(2) Ibid., p. 100.

(3) Ibid., p. 100.

(4) Littéralement: "Le Maître du Nom bon".

(5) A. Zweig, Die Umkehr; cf. supra f. 87.

longtemps de se tenir à l'écart de la mêlée et, comme il ne peut pas encore servir le pays les armes à la main - il ne sera mobilisé qu'en avril 1915 - il décide, en attendant, de le servir avec sa plume.

L'exemple, il est vrai, venait de haut: Thomas Mann et Max Scheler, entre autres, ne s'étaient-ils pas immédiatement prononcés en faveur de la guerre purificatrice et régénératrice? Et l'élite de cet esprit allemand que Zweig admirait tant n'avait-elle pas, en octobre 1914, signé le fameux manifeste des Quatre-vingt-treize parmi lesquels figuraient des artistes et des savants tels que Max Klinger, Max Liebermann, Hans Thoma, Richard Dehmel qui devait s'engager sur le front russe, Max Halbe, Gerhardt et Carl Hauptmann, Hermann Sudermann, Max Reinhardt, Ernst Haeckel, Max Planck et Wilhelm Röntgen, pour ne citer que les plus connus? Même des revues d'esprit aussi modéré que Die Schaubühne de Siegfried Jacobsohn ne furent pas épargnées par ce délire collectif. Exception faite de Lion Feuchtwanger et d'Alfred Polgar, tous les membres de la rédaction y allèrent de leur couplet patriotique! A. Zweig ne tarda pas à se joindre à eux et c'est là, dans les célèbres cahiers rouges qu'il admirait tant, qu'il fit paraître, le 22 avril 1915, sa recension de l'ouvrage de Max Scheler Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg (1). En quelques pages particulièrement élogieuses, le disciple approuvait les vues du maître sur la guerre que Scheler considérait non pas comme un mal nécessaire, mais comme une force de vie, un coup de foudre

(1) Die Schaubühne, 11. Jhg., Nr 16, 22/4/1915, p. 368-371.

dans les brumes de l'utilitarisme (1). Un tel enthousiasme n'était d'ailleurs pas unique, puisque Thomas Mann, dans ses Considérations, notait avec satisfaction l'idéalisme et la religiosité de Scheler, tandis qu'Hermann Hesse lui-même saluait en lui les qualités d'un écrivain allemand, chrétien et européen (2).

En décembre 1915, Zweig publia dans un numéro des Kriegshefte der Süddeutschen Monatshefte spécialement consacré aux buts de la guerre (3) un éditorial des plus virulents qui, comme l'écrit E. Kaufmann, "ne se distinguait qu'à peine, par le ton et le contenu, des clameurs des pangermanistes" (4)! Et de fait, après avoir défendu le droit de l'Allemagne à l'annexion, une fois la guerre victorieusement terminée, de "territoires, de populations et de biens" et affirmé que ce n'était plus le moment de distinguer entre ce qui est juste et injuste tant sur le plan éthique que sur le plan juridique, A. Zweig concluait: "Il s'agit de questions concrètes et de rien d'autre, de notre avantage bien compris, de nos intérêts pris dans toute leur rigueur et leur réalité (...). L'affirmation de nous-mêmes avec les fins et les moyens que la guerre autorise, là est notre unique but de guerre. Les intérêts d'autrui n'ont pas à nous préoccuper, car, lorsque les armes parlent, c'est à Dieu qu'il appartient de décider entre les peuples et celui à qui il donne la force, celui-là a le devoir de s'en servir" (5).

(1) Voir G. Fourrier, Thomas Mann, p. 236.

(2) Ibid., p. 236.

(3) Kriegshefte der Süddeutschen Monatshefte, Dezember 1915. Cahier paru sous le titre "Kriegsziele".

(4) Cité par E. Kaufmann, AZW, p. 283. L'éditorial en question n'est pas signé.

(5) Ibid. p. 283.

Avec de telles assertions, Zweig allait aussi loin qu'un Maximilian Harden dédaignant de chercher des excuses à l'invasion de la Belgique et proclamant sans vergogne que la force crée le droit (1)! Mais, si le même Maximilian Harden, partant de ce principe, ridiculisait les efforts de son gouvernement cherchant à atténuer la mauvaise impression produite dans le monde par l'agression d'un pays neutre, Zweig, au contraire, s'efforcera de légitimer les exactions commises par les troupes allemandes en Belgique en en faisant porter la responsabilité par la population civile. C'est ainsi que, dans la nouvelle Die Bestie, A. Zweig nous raconte, avec un luxe de détails plus horribles les uns que les autres, comment un paysan belge altéré de sang égorge comme du bétail trois braves hussards allemands venus fort poliment prendre chez lui leurs quartiers pour la nuit. Mais, qui veut trop prouver ne prouve rien, et A. Zweig fut bien surpris quand la censure ordonna la saisie aussi bien du numéro de Die Schaubühne dans lequel figurait la nouvelle que du recueil dans lequel "Die Bestie" devait paraître conjointement avec huit autres nouvelles (2). Les autorités elles-mêmes avaient craint qu'une description aussi cruelle de l'assassinat de soldats allemands ne finisse par effrayer et, par voie de conséquence, démoraliser le lecteur.

- Nouvelles de guerre. Une autre nouvelle, Blick auf Deutschland, nous fait connaître les états d'âme d'une jeune institutrice allemande qui, ayant longtemps vécu en Angleterre,

(1) Voir G. Fourrier, Thomas Mann, p. 244.

(2) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 313. Le recueil parut en 1919 chez Albert Langen malgré les réticences de Zweig.

doit regagner son pays à la suite de la déclaration de guerre. Intoxiquée par la lecture des journaux anglais, elle craint le pire pour son pays, mais la frontière allemande une fois passée, elle constate que tout est calme, que règne l'union sacrée et que le peuple allemand que l'on disait démoralisé aspire certes à la paix, mais seulement après la victoire finale! Et la jeune fille reprend espoir tandis que le martèlement du train se transforme peu à peu pour devenir les premières mesures de la Symphonie Pastorale (1).

A peu près au même moment où A. Zweig écrivait Blick auf Deutschland, Thomas Mann proclamait dans ses Pensées de guerre que la culture est souvent une "barbarie stylisée" (2). L'article Kriegsziele ainsi que les deux nouvelles que nous venons d'évoquer sont un exemple frappant de cette dégradation de l'esthétisme en barbarie. Quelques semaines de guerre ont suffi pour transformer le délicat poète des Novellen um Claudia en une sorte de fier-à-bras prêt à justifier toutes les agressions, toutes les exactions et toutes les annexions.

A. Zweig, on s'en doute, changea rapidement d'avis, surtout quand il eut vu la guerre de près. Aussi, avant même de s'atteler à la rédaction de son Cycle de romans de guerre, dans lequel, sous le couvert de Bertin, il fera en quelque sorte son auto-critique, il s'essaiera à remanier quelques unes de ces nouvelles de guerre dont il avoue après coup avoir eu honte.

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 37. Voir aussi H. Kamnitzer, "Arnold Zweig, Lebensstationen - Vorkrieg", NDL 20, Heft 11, 1972, p. 115.

(2) Thomas Mann, Kriegsgedanken, cité par G. Fourrier, Thomas Mann, p. 242.

C'est ainsi qu'en 1926, il s'attaque à une première refonte de Die Bestie, mais, comme le roman Der Streit um den Sergeanten Grischa ne voulait pas attendre, il remet l'oeuvre dans ses tiroirs d'où elle resurgira, après quelques tribulations, sur la table de son auteur exilé en Palestine (1). Selon une technique qui lui est familière, A. Zweig tentera de regrouper plusieurs récits afin d'en faire un tout cohérent. Partant d'une nouvelle à peine ébauchée, racontant la vie d'un jeune musicien à Munich, il sera amené à élargir son sujet en y introduisant non seulement des éléments remaniés de Die Bestie et de Blick ins Deutschland (2), mais aussi des éléments autobiographiques tels que la censure dont est victime la nouvelle intitulée "Belgische Heldentat", nouvelle écrite, sous le coup de l'émotion, par l'ami d'un des quatre hussards morts dans ce qu'un court communiqué prétend avoir été une embuscade de francs-tireurs. En fait, dans la nouvelle version de Die Bestie réécrite en 1942 et publiée dix ans plus tard sous le titre Westlandsaga (3), ce sont les hussards eux-mêmes qui s'entretuent au cours d'une scène de pillage, tandis que le paysan Labrousse, être un peu fruste, qui n'a fait, dans sa simplicité d'esprit, que nettoyer le sang qui souillait sa maison, n'est pour rien dans l'affaire. Ainsi, celui qui, initialement, avait été baptisé "la bête" n'est plus, en définitive, qu'un pauvre homme injustement condamné à mort pour un crime qu'il n'a pas commis.

(1) Certains manuscrits de Zweig confisqués par la Gestapo furent sauvés par sa secrétaire et apportés par elle à Haïfa.

(2) Comme, par exemple, la rêverie dans le train.

(3) Westlandsaga. Erzählung, Rütten & Loening, 1952, puis Westlandsaga, eine Chronik, Berlin, Aufbau-Verlag, 1960 (Taschenbuch 67).

Autre personnage également réhabilité, le juge Helbret. Cet "homme de la paix" (1) nous est présenté comme un être un peu ridicule, rétrograde, pacifiste fanatique au dehors, tyrannique et tatillon chez lui. Cette caricature d'un pacifiste ne plut pas à la rédaction des Weisse Blätter qui refusa de faire paraître la nouvelle. Dans la seconde mouture, datée de 1923 et intitulée Helbret Friedebringer, A. Zweig donnera pleinement raison au juge en faisant de lui non plus un être ridicule et fanatique, mais un homme sensé et un patriote clairvoyant qui déclarera la guerre à la guerre, mais qui, face à la marée montante du fanatisme et du militarisme qui submerge jusqu'à sa propre famille, finira par mourir de chagrin (2).

Nous n'avons parlé ici que des nouvelles les plus importantes, les autres, moins conséquentes, témoignent d'une méconnaissance totale de la guerre et offrent un curieux mélange d'esprit chevaleresque et de sauvagerie, le premier étant toujours l'apanage des Allemands et la seconde réservée aux soldats alliés. Chaque pays a droit à son paquet. Après avoir, dans Die Bestie, réglé leur compte aux féroces Belges, A. Zweig s'en prend aux Anglais qui tirent comme à la fête foraine sur de pauvres soldats allemands qui s'efforcent de ramener un officier blessé derrière leurs lignes (3) ainsi qu'aux Polonais qui aiguillent traîtreusement les trains de munitions allemands sur de mauvaises voies afin de retarder l'approvisionnement des troupes qui combattent sur le front (4).

(1) A. Zweig, "Der Mann des Friedens", Der Neue Merkur, 2. Jg., Bd. 1, April-Sept. 1915, p. 165-174.

(2) A. Zweig, "Helbret Friedebringer" (1923), repris dans Der Elfenbeinfächer, Ausgewählte Novellen I, Berlin, 1952, p. 87 sq.

(3) A. Zweig, "Guter Sport", Simplizissimus, 20. Jg., Nr. 7, 18 Mai 1915, p. 74 sq.

(4) A. Zweig, "Der Schiessplatz", Simplizissimus, 19. Jg., Nr. 37, 15 Dez. 1914, p. 496 sq.

Les Français ont l'air un peu ridicule avec leur négociateur venu dans les lignes ennemies demander un bidon de café pour un camarade blessé, café que les Allemands leur donnent généreusement avant de les exterminer à la première occasion (1). Quant aux Russes, cantonnés dans un village proche du front, ils jouent aux cartes avec insouciance, sans se douter qu'une patrouille allemande se trouve à quelques mètres d'eux. Le sergent Paschke qui les observe finit par oublier l'ennemi pour ne plus voir que le soldat qui joue, triche, se querelle avec ses camarades exactement comme ses hommes quand ils sont au repos; cependant, malgré ses bons sentiments, il devra se résigner à ordonner l'assaut à la baïonnette (2).

Dans toutes ces nouvelles il n'y a que le soldat allemand qui soit au-dessus de tout soupçon. Dans Die Quittung, A. Zweig nous raconte les aventures d'un brave troupier qui, au péril de sa vie, va porter des munitions en première ligne et en revient sain et sauf non sans avoir exigé du destinataire le récépissé d'usage que son supérieur lui avait, en plaisantant, demandé de rapporter (3). Une telle nouvelle est en quelque sorte un hymne à la gloire de l'armée allemande et des bons rapports qui règnent entre l'homme de troupe et ses supérieurs. Soldats disciplinés et heureux de risquer leur vie pour la patrie et l'empereur, gradés stricts mais bienveillants, un tel monde n'existait sans doute que dans l'imagination d'A. Zweig! Le naïf auteur allait bientôt apprendre à ses dépens que la réalité était tout autre.

(1) A. Zweig, "Der Kaffee", Simplizissimus, 19. Jg., Nr. 30, 27 Okt. 1914, p. 406 sq.

(2) A. Zweig, "Der Feind", Simplizissimus, 19. Jg., Nr. 34, 24 Nov. 1914, p. 452 sq.

(3) A. Zweig, "Die Quittung", Simplizissimus, 19. Jg., Nr. 37, 15 Dez. 1914, p. 488 sq.

Sous les drapeaux. Zweig fut incorporé en avril 1915, mais sa joie fut de courte durée quand il apprit qu'il devait, à cause de sa vue, servir non dans l'artillerie, comme il l'espérait, mais dans le génie. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de ses déplacements pendant la guerre 14-18, ils coïncident en gros avec ceux de son héros Werner Bertin. Qu'il nous suffise de dire qu'après avoir fait ses classes à Küstrin, il se porta volontaire pour le front de l'Ouest, ce qui lui valut d'aller en Flandre où il accomplit devant Lille un "travail pénible et ingrat" (1). Même labeur exténuant en Hongrie méridionale et surtout en Serbie "entre Sémendria et Uskub" (2) où il s'agissait d'entretenir une route constamment défoncée par les convois d'artillerie ou ravinée par des pluies torrentielles (3). Au cours de cette période, son enthousiasme primitif commença à baisser considérablement et dans les nouvelles Tauben (4) et Die Laus (5) se font déjà entendre quelques accents désabusés.

Ce fut devant Verdun qu'il perdit toutes ses illusions. A la fatigue d'un travail écrasant pour lequel il n'était pas fait s'ajouta la tension nerveuse due aux bombardements incessants et aux mauvais procédés des gradés à l'égard du Juif et de l'intellectuel qu'il était. "Ce fut, écrit-il, le temps le plus pénible de ma vie; j'eus besoin de toute ma force et de toute ma ténacité pour résister" (6).

(1) A. Zweig, "Lebensabriss", Früchtekorb, p. 156.

(2) Ibid., p. 156.

(3) A. Zweig, "Die Heerstrasse", NDL 17, 1979, H. 10, p. 52

(4) A. Zweig, "Tauben", Simplizissimus, 20. Jg., Nr. 50, 14 März 1916, p. 590 sq.

(5) A. Zweig, "Die Laus", Simplizissimus, 21. Jg., Nr. 22, 20 Aug. 1916, p. 371 sq.

(6) A. Zweig, "Lebensabriss", Früchtekorb, p. 156.

A cette occasion il put apprécier l'aide que lui apportèrent ces gens incultes, paysans, ouvriers, artisans, petits employés dont il avait parfois, comme Walter Rohme ou Carl Steinitz, quelque peu méprisé l'existence. Déjà, dans ses premières nouvelles de guerre, il avait tenté, avec plus ou moins de bonheur, une approche des petits, des sans-grade, pour vanter leurs admirables qualités de soldats. Maintenant qu'il a l'occasion de les approcher de plus près, il peut enfin les voir sous leur véritable jour, c'est-à-dire non plus comme des soldats dociles, heureux de mourir pour la patrie, mais comme des travailleurs en uniforme souffrant des bombardements, de la faim, du froid, des poux, de la promiscuité, sans avoir même le droit de se plaindre. Il résultera de cette "éducation devant Verdun" que des personnages encore flous comme le deuxième classe Kruppa (1) et le sergent Paschke (2) acquerront dans l'esprit de leur créateur une dimension nouvelle. Issus de récits d'un caractère contestable, les "héros" des premières nouvelles de guerre deviendront, avec le temps, les Pahl et les Lebehde des grands romans de la maturité.

Pour l'instant, cependant, Zweig est bien incapable d'écrire. En aurait-il la possibilité qu'il n'en aurait plus le courage. Après avoir bénéficié de quatre jours de permission pour se marier (3), il retourne dans l'enfer de Verdun où, peu de temps après, il craque nerveusement et physiquement.

(1) Die Quittung.

(2) Der Feind.

(3) Voir dans JF 14 le chapitre intitulé "Hochzeit in Rosen", Berlin, Aufbau Verlag, 1955, p. 319-351.

Il en est tiré par sa femme et quelques amis influents qui arrivent à obtenir sa mutation sur ce front de l'Est dont il avait naguère fait fi. Envoyé d'abord à Bialystok, il deviendra en octobre 1917 secrétaire à la section de presse du haut-commandement cantonnée à Kowno. Cela lui fournira l'occasion de voir d'en haut ce qu'il n'avait, jusqu'à présent, vu que d'en bas et de lire en service commandé toute une littérature pacifiste et antimilitariste dont la section de presse avait pour mission de combattre, après analyse, l'influence pernicieuse. C'est, ne l'oublions pas, au cours de son séjour à l'Est qu'A. Zweig prendra conscience d'un certain nombre de choses qui lui avaient échappé jusque là. C'est là qu'il percevra les échos de la révolution russe toute proche et qu'il entendra parler du cas d'un malheureux sergent russe injustement fusillé pour l'exemple; c'est là aussi qu'il entrera en contact avec ces Juifs de l'Est qu'il méprisait au départ et qui lui laisseront un souvenir impérissable.

2. Une réadaptation difficile.

a) Retour à la judéité.

La dépression de Zweig avait été d'autant plus grave qu'il s'accusait d'avoir, avec sa plume, fait campagne en faveur de la guerre. Son désarroi est alors si profond qu'il ne veut plus rien écrire. D'ailleurs, qu'aurait-il à dire? Avec l'effondrement de sa foi en la justesse de la cause allemande s'écroulait aussi tout ce à quoi il avait cru jusqu'à présent. Il est pourtant symptomatique que, malgré son état, Zweig ait retrouvé tout-à-coup assez de force pour stigmatiser les chicaneries dont les combattants juifs étaient l'objet. Dans un court récit intitulé Judenzählung vor Verdun (1), il s'insurge contre la réputation d'embusqués faite aux soldats juifs et contre la mesure discriminatoire que constituait leur dénombrement. Le ministère de la guerre avait en effet ordonné une enquête sur le nombre de soldats juifs se trouvant respectivement au front et à l'arrière. Ceux-ci avaient pourtant fait leur devoir. Comme l'écrit Pierre Angel, "sur 555 000 Juifs recensés peu avant la "grande guerre", 100 000 sont mobilisés dont les trois quarts montent au front. On n'y compte pas plus d'embusqués, d'Etappenhelden, que dans les autres confessions" (2). Mais, avec la poursuite de la guerre et l'exaspération d'un peuple affamé, il fallait une fois de plus trouver un bouc émissaire et les

(1) "Judenzählung vor Verdun", Die Schaubühne, Nr. 5, 1. Februar 1917, p. 115-117.

(2) P. Angel, op. cit., p. 99.

soldats juifs étaient là pour ça. Maintes fois déjà, A. Zweig avait pu se rendre compte que, malgré les belles phrases appelant à l'union sacrée, les soldats d'origine juive étaient souvent l'objet de brimades de la part de leurs supérieurs. Lui-même ne fut pas épargné, comme en témoignent plusieurs passages de ses essais, articles et romans. Dans ce domaine aussi, les espérances de fraternité nourries en 1914 étaient décidément bien mortes.

A l'Est, A. Zweig allait se retrouver dans son élément. Autour du capitaine Friedrich Bertkau et de son adjoint, le lieutenant Hans Frentz, s'étaient regroupés de nombreux artistes et écrivains tels que Hermann Struck et Magnus Zeller, Richard Dehmel et Herbert Eulenberg qui laissa, au printemps de 1917, sa place de secrétaire à A. Zweig. C'est alors que commença pour ce dernier une phase décisive de son évolution. Aidé moralement et matériellement par ses camarades de la section de presse et, en particulier par Hermann Struck qui mit à sa disposition un petit local dans la maison qu'il occupait, Zweig se remit lentement à écrire. Outre quelques articles écrits pour des journaux militaires (1) et sa participation à l'Almanach der "Bösen Buben" der Presse-Abteilung (1917-1918), magazine satirique de la section de presse, il met en chantier une comédie burlesque, Die Lucilla (2) et un drame, Der Bjuschet, esquisse de ce qui allait devenir plus tard

(1) Die Schmuckstücke von Wilna. Die Bernsteinkette (fin 1917) et Die Stadt Kowno (1918), voir E. Kaufmann, AZW, p. 315 note 22.
 (2) "Die Lucilla" (1917/18), Dramen, Aufbau-Verlag (Ausgew. Werke, Bd. 13), 1963, pp.213 à 324.

Das Spiel vom Sergeanten Grischa. Un jour, il a l'occasion de voir douze lithographies de Magnus Zeller dénonçant, un peu dans l'esprit de Käthe Kollwitz, la misère des plus pauvres d'entre les pauvres dans la société capitaliste: les malades, les mendiants, les prostituées. Vivement ému, Zweig composa un texte poétique pour chacune de ces planches. C'est un Arnold Zweig transformé qui se révèle dans ces vers. Non seulement il accuse, mais il appelle à la rébellion et place ses espoirs dans la révolution (1). Ces planches qui étaient imprimées clandestinement par le personnel de la section de presse paraîtront en 1920 sous le titre Entrückung und Aufruhr.

Le 9 novembre 1918 trouve Zweig toujours à Kowno. Des aviateurs font flotter le drapeau rouge au-dessus de la ville, la guerre est finie, l'empire aussi. La révolution allemande prend corps. Zweig est élu par ses camarades au Conseil de soldats qui siège à Wilna. L'intellectuel solitaire va enfin pouvoir se sentir un avec le peuple, le soldat humilié va pouvoir se faire entendre. Hélas, à peine Zweig a-t-il pris la parole pour demander que les actes des tribunaux militaires soient examinés afin de pouvoir déterminer les responsabilités que des voix hostiles s'élèvent: "Les officiers sont maintenant nos camarades! Nous n'avons pas de conseils à recevoir des Juifs! Fiche le camp!" Comme personne ne le soutient, Zweig, très pâle, quitte la salle. Il est profondément déçu.

(1) Cela dans "Triumphzug", pièce finale de Entrückung und Aufruhr. Zwölf Gedichte zu Lithographien von Magnus Zeller, Frankfurt/Main, 1920. Voir E. Kaufmann, AZW, p. 47 et E. Hilscher, AZLW, p. 37.

Longtemps encore il se souviendra de cette scène (1), et cet échec aura sur ses opinions politiques et sur sa carrière d'écrivain de profondes répercussions. En effet, révolté par cet antisémitisme persistant, il reprendra, par un réflexe naturel, conscience de sa judéité et ce d'autant plus qu'il a rencontré en Galicie et en Lithuanie des colonies juives particulièrement attachantes. Lui qui, comme beaucoup de Juifs occidentaux cultivés, professait un profond mépris pour ses frères de race orientaux, il fut séduit par la vitalité de la langue, de la culture et du folklore yiddish, mais surtout, il fut étonné par l'enthousiasme de ces mêmes communautés pour la cause sioniste. De cette rencontre Zweig rapportera un manuscrit, Das ostjüdische Antlitz (2), illustré par 50 lithographies de son ami Hermann Struck. Emu par le sort de ces gens pauvres et dignes, tracassés par l'administration et victimes des pogroms, Zweig se laisse aller à fondre dans un même creuset sa nostalgie de la révolution manquée et son rêve d'une Jérusalem nouvelle. Influencé par les théories de Gustav Landauer et de Martin Buber, il imagine un état juif idéal fondé sur une sorte de socialisme utopique à la Proudhon. On sait que ce rêve se soldera une fois de plus par une déception et que la publication en 1932 du roman De Vriendt kehrt heim mettra fin à l'idylle de Zweig avec le sionisme.

(1) Bertin devait lui aussi dans Das Eis bricht connaître cette humiliation et cette déception. Zweig y fait allusion dans Früchtekorb, "Zu meinem Roman "Die Feuerpause", p. 145.

(2) Das ostjüdische Antlitz. Zu 50 Steinzeichnungen von Hermann Struck, Berlin, Welt-Verlag, 1920.

Pour l'instant, en tout cas, Zweig consacre sans discontinuer la plupart de ses efforts au problème juif. A part trois essais sur Lessing, Kleist et Büchner - et parler de Lessing, n'était-ce pas encore, dans une certaine mesure, parler des Juifs? - il écrit Das Neue Kanaan (1925) où il continue l'analyse commencée dans Das ostjüdische Antlitz, puis il s'intéresse aux comédiens juifs qu'il connaît particulièrement bien dans Juden auf der deutschen Bühne (1927). Il publie enfin une importante analyse de l'antisémitisme basée sur les théories freudiennes, Caliban oder Politik und Leidenschaft (1927). Il écrit également sur ce sujet qui l'intéresse entre tous de nombreux articles dans Der Jude, Die Jüdische Rundschau et Die Weltbühne.

Dans leur ensemble, les articles écrits par Zweig, qu'ils s'attaquent à l'antisémitisme ou au capitalisme, reflètent bien le dilemme dans lequel se débattaient les intellectuels de gauche. C'était, comme nous le dirions maintenant, des progressistes qui, traumatisés par la guerre, souhaitaient un changement, mais répugnaient à employer la violence pour parvenir à leurs fins. Zweig, en particulier, dans un article nécrologique consacré à Karl Liebknecht et à Rosa Luxemburg, salue leur mémoire en termes chaleureux, mais regrette que les Spartakistes aient cru devoir recourir à la force et que la révolution ainsi dévoyée n'ait été, en définitive, qu'une "création bâtarde de l'Idée et de la Violence" (1).

(1) "Grabrede auf Spartacus", Die Weltbühne, 15. Jg., 23. Januar 1919, p. 75-78.

Pour Zweig, en effet, le monde des idées et celui de la violence s'excluaient radicalement, et ce fut là peut-être la seule théorie à laquelle il soit resté fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Cela faisait partie de son tempérament. Zweig était un homme de synthèse qui, au cours de son existence, a essayé constamment de concilier les contraires, fût-ce au prix de compromis parfois décevants. Pour lui, la révolution devait être tout naturellement le fruit de l'unité des forces de gauche et résulter d'un large consensus populaire. La révolution violente lui faisait horreur et il ne songea jamais sans une profonde tristesse au sang inutilement répandu en 1919, celui de Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg à Berlin, celui de Gustav Landauer, de Kurt Eisner et d'Eugen Leviné à Munich. Aussi, bien que S. Fischer lui ait offert un poste de rédacteur à la Neue Rundschau, est-ce un homme profondément déçu qui, en février 1919, décide de quitter Berlin pour retourner à Starnberg afin d'y renouer, sur le plan littéraire et sentimental, le fil interrompu par la première guerre mondiale.

Zweig séjourna à Starnberg de février 1919 à novembre 1923. Dans cette petite ville de 4.000 habitants où il avait cru pouvoir retrouver sa joie de vivre et son insouciance d'antan, il vécut au contraire dans des conditions matérielles souvent très précaires. Il n'avait pas de bureau pour travailler et, bien souvent, sa femme et lui durent se contenter de viande de cheval accompagnée d'orties hachées (1). Privé des maigres

(1) A. Zweig, "Erinnerungen an Ernst Kamnitzer", Ueber Schriftsteller, Berlin/Weimar, 1967, p. 99.

subsidés qui l'avaient aidé à vivre quand il était étudiant, Zweig fit alors le difficile apprentissage de la profession d'écrivain indépendant. Obsédé par le souci constant d'assurer sa subsistance et celle de sa famille (1), il déploie à cette époque une activité journalistique intense, écrivant une multitude d'articles sur les sujets les plus divers. Cette activité, lassante et fastidieuse, Zweig la déplore d'autant plus qu'elle ne lui laisse que peu de temps pour se consacrer à son oeuvre romanesque. Pourtant, elle lui sera, à plus ou moins long terme, bénéfique. D'une part, la rédaction rapide d'articles devant être remis à date fixe constituait pour lui une excellente gymnastique intellectuelle et stylistique, d'autre part, l'analyse soutenue et minutieuse des problèmes d'actualité l'amena à mieux connaître le monde qui allait être sous peu celui de ses grands romans. Certes, il y a un profond hiatus entre le monde des Novellen um Claudia et celui du Grischa, mais, si le premier était bel et bien mort le jour de la déclaration de guerre, le second, né précisément de la guerre, ne s'élaborait que progressivement dans l'esprit de son auteur. Ce fut au cours de cette période intermédiaire que Zweig allait devoir non plus refouler, comme cela avait été jusqu'à présent le cas, mais, au contraire, intégrer à son oeuvre ce qui avait été pour lui la grande expérience de sa vie, c'est-à-dire la guerre.

(1) En juillet 1916, au cours d'une brève permission (cf. le chapitre "Hochzeit in Rosen" dans Junge Frau von 1914) A. Zweig avait épousé sa cousine Béatrice Zweig. Leur fils Michael naîtra en 1920, le second, Adam, en 1924.

Curieusement, si Zweig avait quitté Berlin à la suite de la révolution manquée de 1918, il fut en 1923 chassé de Starnberg par le putsch avorté de Hitler. La Bavière était en effet devenue le principal foyer du Nazisme naissant. Le 9 novembre 1923 éclata à Munich le putsch de Hitler soutenu par von Kahr et par Ludendorff. La tentative échoua, mais quand A. Zweig, qui était alors en voyage en Tchécoslovaquie, revint à Starnberg, des lettres de menace l'y attendaient et des croix gammées avaient été peintes sur la porte de la maison qu'il habitait. De plus, en cette fin d'année 1923, les brimades contre les Juifs s'étaient multipliées un peu partout en Allemagne. En Bavière particulièrement, des familles juives avaient été spoliées et expulsées (1). A Nuremberg et à Oldenburg, des Juifs avaient fait l'objet de sévices et leurs demeures avaient été fouillées. Le 9 novembre, la Jüdische Rundschau dénonçait dans ses colonnes les exactions dont avaient été victimes des commerçants juifs à Berlin. Révolté par cette situation, Zweig estima de son devoir de s'engager plus avant dans la lutte contre l'antisémitisme et, comme on lui proposait de tenir le "feuilleton" de la Jüdische Rundschau (2), il accepta et rentra à Berlin où il allait résider jusqu'en 1933, année de son départ pour l'exil.

(1) Certaines de ces familles étaient installées en Bavière depuis plus de 300 ans. Voir G. Castellán, L'Allemagne de Weimar, Paris, Armand Colin, 1969, p. 240.

(2) La Jüdische Rundschau. Organ der Zionistischen Vereinigung Deutschlands, Berlin, parut de 1896 à 1938.

b) Du drame au roman.

Essais dramatiques. Thomas Mann a fait un jour remarquer qu'après la première guerre mondiale il ne serait plus possible de vivre et d'écrire comme avant (1). Pour A. Zweig, qui avait seize ans de moins, la guerre signifiait une coupure encore plus dramatique. A. Zweig, en effet, n'avait pas comme les frères Mann une oeuvre considérable derrière lui, et la notoriété qu'avaient pu lui apporter les Novellen um Claudia était déjà loin (2). Il lui fallait donc repartir pratiquement de zéro. C'est à cette tâche qu'il va devoir s'atteler.

Outre quelques nouvelles, il a dans ses tiroirs une demi-douzaine de pièces de théâtre à l'état de fragments; malheureusement pour lui, ce qu'il a écrit ne répond plus aux tendances du moment. La mode est à l'expressionnisme et Zweig ne veut pas en entendre parler. Comment s'étonner, dans ces conditions, que ses drames ne soient pas acceptés par les éditeurs. Même la reprise, sur plusieurs scènes d'Allemagne et d'Autriche, de Die Sendung Semaels, pourtant Prix Kleist 1915, ne lui apporte pas le succès espéré, ce qui ne contribue pas à améliorer sa situation financière. Toutefois il ne perd pas courage et remet sur le métier trois pièces: Die Lucilla, Laubheu und keine Bleibe et Der Bjuschew qu'il veut rassembler en un recueil intitulé Drei Soldatenstücke (3).

(1) Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 43.

(2) A. Zweig avait songé en 1916 à faire revivre ses personnages dans une pièce en cinq actes intitulée "Claudias Ehebruch. Ein Dialog". Cette version théâtrale des Novellen um Claudia ne vit jamais le jour. Voir H. Kamnitzer, "Im Fegfeuer", NDL 3/1973, 21. Jg., März 1973, p. 92-93.

(3) A. Zweig, "Erinnerungen an Ernst Kamnitzer", op. cit., p. 99.

De ces trois pièces, seule l'une est, à vrai dire, susceptible de nous intéresser, c'est, bien évidemment, Der Bjuschew devenu plus tard Das Spiel vom Sergeanten Grischa. Die Lucilla a cependant son importance. C'est l'un des premiers travaux entrepris par Zweig après la profonde dépression subie à Verdun et il peut paraître paradoxal, mais aussi compréhensible, que Zweig se soit mis à écrire une comédie. Paradoxal, parce qu'on peut penser qu'après son amère expérience, Zweig aurait dû choisir une autre forme que celle de la comédie pour fustiger tous les abus et dénoncer toutes les horreurs qu'il venait de voir. Compréhensible, parce qu'il est légitime de penser que si Zweig avait choisi d'écrire une comédie, c'était par un phénomène de réaction justifiable par la gravité de la dépression, mais interprétable aussi comme un signe indéniable de guérison. Quoi qu'il en soit, la Lucilla est une comédie assez bien réussie dans laquelle, sous le couvert de l'occupation romaine en Espagne, Zweig critique de façon transparente le comportement des militaires allemands dans les territoires administrés par l'Ober-Ost. Les personnages bien typés, les quiproquos bien amenés, le style tantôt noble, tantôt familier témoignent que Zweig avait pratiquement retrouvé toute sa verve d'avant la guerre.

Ce fut précisément pendant qu'il écrivait Die Lucilla à Kowno qu'A. Zweig entendit parler du cas d'un prisonnier russe évadé qui, repris et trouvé en possession des papiers d'un déserteur, avait été fusillé pour faire un exemple, bien qu'il ait été prouvé qu'il s'agissait effectivement d'un fugitif et

non d'un agitateur bolchevique infiltré derrière les lignes allemandes. Ici il n'était plus question d'un fait divers comique comme celui qui avait inspiré Die Lucilla (1), mais d'une violation caractérisée du droit qui suscita dans tous les services de l'Ober-Ost une certaine émotion.

Comme le fait remarquer E. Kaufmann, la matière du Grischa recélait en elle des possibilités qui convenaient parfaitement à l'expression des problèmes d'actualités tels qu'ils se posaient depuis la fin de la guerre (2). Depuis plusieurs années, il ne se passait pour ainsi dire pas de jour sans que l'opinion ne fût agitée par quelque nouveau procès retentissant (3). En exposant au grand jour l'affaire Grischa, Zweig qui, on l'a vu avec Ritualmord in Ungarn, était très sensible à l'injustice, voulait présenter au public un cas typique de l'iniquité de cette justice allemande dont les scandales remplissaient quotidiennement les colonnes des journaux (4).

Des notes jetées sur le papier dès 1917 et reprises en 1921 Zweig tira un drame en cinq actes intitulé Der Bjuschew. Malheureusement, cette histoire de soldat russe, en un moment où la Russie soviétique n'avait pas bonne presse, n'intéressa

(1) L'aventure de Métellus bousculé de nuit par un légionnaire un peu gris était effectivement arrivée dans les rues de Kowno à un officier supérieur.

(2) E. Kaufmann, AZW, p. 129.

(3) Par exemple le procès Riesser. Dans Brief an Riesser (1919), A. Zweig dénonçait vigoureusement la partialité de certains juges et se faisait fort de citer de nombreuses injustices analogues à celle de l'affaire Grischa. Voir E. Kaufmann, ibid., p. 79-80.

(4) E. Kaufmann, ibid., p. 332, note 20.

aucun metteur en scène. Personne, écrit Zweig, ne voulut feuilleter la pièce ou même lui accorder une parcelle d'attention (1). Le drame ne fut monté qu'en 1930, après le succès du roman Der Streit um den Sergeanten Grischa (1927). Rebaptisé Das Spiel vom Sergeanten Grischa, il ne connut qu'un faible succès, pour ne pas dire un échec. Pourtant, l'intrigue était la même, les personnages les mêmes et les dialogues en partie identiques, mais on dut, pour les besoins de la mise en scène, retrancher beaucoup de ce qui faisait l'intérêt du roman, et les spectateurs furent déçus de ne pas retrouver dans la pièce certains des passages qu'ils avaient particulièrement aimés dans le livre. La pièce fut de même malmenée par la critique qui se demandait comment on avait pu tirer d'un roman à succès un drame aussi décevant (2). En outre, la critique du militarisme semblait moins forte dans le drame que dans le roman et même - comble d'ironie - pouvait passer pour son contraire, ce qui valut à Zweig d'encourir les foudres d'Herbert Ihering et de Bela Balazs (3). De fait, Das Spiel um den Sergeanten Grischa n'est pas un chef d'oeuvre et peut difficilement rivaliser avec le roman. Il n'en reste pas moins que, réussi ou pas, ce drame est le véritable point de départ de ce que l'on pourrait appeler la seconde carrière de Zweig, celle où ses talents de romancier allaient trouver enfin leur véritable expression.

(1) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 332 note 20.

(2) Alors qu'en réalité le roman avait été tiré du drame!

(3) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 332 notes 21 et 22.

La troisième pièce qui devait faire partie du recueil projeté (1) était Laubheu und keine Bleibe. Il y a peu de choses à en dire, si ce n'est qu'elle fut écrite en 1922, remaniée deux fois (en 1923 et en 1930) et que le résultat, Zweig dut l'avouer lui-même, n'est pas très fameux. On peut toutefois ajouter qu'elle doit beaucoup aux théories de Freud qui, d'ailleurs, ne l'apprécia pas et qui l'écrivit à Zweig en termes mesurés, mais sans équivoque (2).

Avec ces trois pièces écrites entre 1917 et 1923 A. Zweig s'était donné pour mission d'attirer l'attention du public sur les conditions de vie créées par la guerre et l'après-guerre et de représenter des êtres humains dont le destin avait été profondément bouleversé, voire tragiquement interrompu par le conflit. Aucune scène ne s'étant intéressée à ses projets, Zweig comprit qu'il ne devait pas persévérer dans ses essais dramatiques et qu'il valait mieux pour lui chercher dans une autre direction.

Retour à la nouvelle. En réalité, si Zweig s'était senti attiré par la scène, c'est parce qu'elle lui semblait refléter avec une particulière intensité le drame de la vie (3). Pour lui, le théâtre avait l'avantage de s'adresser à une collectivité et de provoquer ainsi un certain sentiment de communion entre les spectateurs. Au reste, cette idée n'est pas nouvelle chez lui puisqu'elle avait déjà été exploitée dans les Novellen um Claudia où Zweig nous rend longuement attentifs à l'émotion

(1) Drei Soldatenstücke, recueil qui ne vit jamais le jour.

(2) Corresp. S.F./A.Z., lettre du 22/10/1930.

(3) Zweig avait entre autres exprimé ses théories sur le sujet dans un essai intitulé Theater, Menge, Mensch (1920).

ressentie par Rohme au cours de la représentation, dans une petite ville de province, de la Passion selon Saint Matthieu de Jean-Sébastien Bach (1). C'est également la raison pour laquelle ses sympathies vont alors plus particulièrement à Kleist, Büchner et Lessing auxquels il consacre entre 1923 et 1925 plusieurs essais (2). Mais Zweig n'est décidément pas né pour être auteur dramatique, son domaine est le récit, et c'est pourquoi il revient à un genre dans lequel il se sent plus à l'aise et qu'il n'a, à vrai dire, jamais complètement délaissé: la nouvelle.

En effet, qu'il le veuille ou non, Zweig est avant tout un conteur. Et que pourrait-il raconter, sinon ce qu'il a vécu pendant la guerre? Cela l'amènera peu à peu à se libérer par l'écriture tout en recommençant à produire, ce qui pour lui, à cette époque, est psychiquement très important.

Après être rentré de la guerre amoindri, aigri, irascible, Zweig avait tenté, en revenant à Starnberg, de refouler en lui tous ces souvenirs pénibles; il est pathétique de voir comment, peu à peu, il recommence à cerner avec précaution ce qui a été son univers pendant quatre longues années. Tout d'abord, il évite d'aborder le sujet de front et se contente d'évoquer des anecdotes marginales comme celle de ce brave coiffeur sous l'uniforme qui espérait la fin de la guerre pour le 11 novembre 1915 (3), ou bien celle du jeune comédien Raoul Pietzsch qui vit, comme les vécut Zweig lui-même, les affres du civil en

(1) NuCl, "Die Passion".

(2) A. Zweig, Lessing, Kleist, Büchner. Drei Versuche, Berlin, J. M. Spaeth, 1925.

(3) Elfter, Elfter, Fuffzehn (1922).

instance d'incorporation (1). Mais, si l'inspiration est revenue, le souffle est encore court et Zweig doit se forcer pour fournir de nouveaux récits à ses éditeurs. Néanmoins il persévère dans son effort, ébauche de nouvelles histoires et remanie certaines de ses anciennes, telle l'histoire du juge Helbret qu'il réécrit de bout en bout en transformant ce juriste aux idées étroites (2) en apôtre de la paix et de la justice (3). Dans Nicht beschämen (1923), il nous propose une confession qui aurait très bien pu figurer dans les Novellen um Claudia, celle d'un parvenu racontant comment il a été humilié par un peintre et comment il l'a humilié à son tour. La nouvelle Ein bisschen Blut (1924) se passe peu après la guerre. En voulant faire à un client la démonstration d'un appareil à affûter les lames de rasoir, le vendeur, un jeune Allemand, se blesse légèrement, et le client, un Irlandais, qui n'avait pas tout d'abord l'intention d'acquérir l'appareil, se sent obligé, à la vue du sang, de l'acheter. Une goutte de sang a uni les deux ennemis d'hier dans un même élan de sympathie. A ce propos, E. Kaufmann nous rend attentifs à ce procédé de Zweig qui consiste à partir d'un fait assez insignifiant pour en arriver, à tort ou à raison, à des conclusions plus générales (4). Dans Ein bisschen Blut le truc réussit, par contre, dans d'autres nouvelles comme Affen (1921) et Wespen (1925), il tombe complètement à plat, et Zweig en

(1) "Einberufung" (1922) repris dans Der Elfenbeinfächer, Ausgewählte Novellen I, Berlin, 1952, p. 75-85.

(2) Der Mann des Friedens, cf. supra, f. 98.

(3) Helbret Friedebringer, cf. supra, f. 98.

(4) E. Kaufmann, AZW, p. 104-106.

eut bien conscience, puisqu'il ne reprit pas ces deux nouvelles dans l'édition définitive de ses oeuvres (1). Dans la nouvelle Einen Hut kaufen (1924), la liaison entre l'incident initial, le vol d'un sac à main dans un grand magasin, et ce qui en découle est un peu défectueuse, mais l'ensemble est finalement assez bien réussi (2). Dans Kleiner Held (1922), enfin, l'auteur se penche pour la première fois, et avec beaucoup de sensibilité, sur le destin d'un jeune mineur de fond, victime précoce de son sens du devoir (3).

A côté de cette galerie de portraits, souvent bien venus, A. Zweig se livre à des études et à des méditations sur des sujets qui lui tiennent à coeur: l'art, la guerre, la paix, dans des esquisses qui, de l'avis de H. Kamnitzer, sont nettement en-dessous du niveau de ses nouvelles d'avant-guerre (4). Ce sont des études de couleurs et de formes (5) ou des rappels nostalgiques du passé comme dans Keimendes Sterben ou dans Selbstbegegnung im Grünen où un bronze de Rodin aperçu dans le jardin d'une villa rappelle à l'auteur l'heureux temps où la création littéraire était encore une joie, avant que quatre années de guerre ne l'aient coupé de ses racines, l'obligeant à un pénible et angoissant recommencement. Mais, comme cet

(1) C'est-à-dire dans les deux volumes de ses Novellen, Berlin, Aufbau Verlag, 1961. Voir E. Kaufmann, AZW, p. 326, note 144 pour Affen et note 149 pour Wespen.

(2) Paru dans Der Regenbogen (1925). Voir E. Kaufmann, AZW, p. 103.

(3) Paru dans Frühe Fahrten (1925).

(4) H. Kamnitzer, "Im Fegefeuer...", NDL 3/1973, p. 112.

(5) Par exemple Elegie über Blumensträusse.

autre bronze de Rodin trouvé intact, en juillet 1916, dans les ruines du cimetière de Damvillers, près de Verdun, l'art qui survit à la violence doit pouvoir donner à l'artiste le courage de clamer au moins sa détresse (1). Ici, sous la plume de Zweig, c'est déjà Bertin qui parle, et ces accents nouveaux, nous les retrouverons amplifiés et approfondis tout au long d'Erziehung vor Verdun en particulier et du Cycle de romans de guerre en général.

c) Deux nouvelles de transition: Der Spiegel des grossen Kaisers (1926) et Pont und Anna (1928).

Ainsi, pas à pas, A. Zweig reconnaît-il le terrain qui va être celui des grands romans de la maturité. Pour l'instant, cependant, il hésite toujours à entrer dans le vif du sujet et n'abordera le problème de la guerre, dans les deux nouvelles que nous allons étudier, que d'une façon très indirecte, sous la forme de deux visions encore très fugitives.

- Der Spiegel des grossen Kaisers. Dans ces années d'après-guerre, tourmentées et incertaines, le personnage de l'empereur Frédéric II occupe l'esprit de Zweig. Nous ne sommes pas éloigné de penser qu'à la figure de Guillaume II, le turbulent et belliqueux Hohenzollern qui plongea l'Europe dans le chaos, Zweig se soit plu à opposer celle de Frédéric II, le sage et pacifique Hohenstaufen qui s'était refusé à faire la croisade pour éviter une effusion de sang inutile et avait préféré régler la question de l'accès aux lieux saints par la négociation.

(1) H. Kamnitzer, "Im Fegfeuer...", loc. cit., p. 112. Il s'agissait d'un buste du peintre Bastien-Lepage (1848-1884). Voir la thèse de M. Wiznitzer A. Zweig et le pays d'Israël (...) Paris, 1976, p. 24.

Quoi qu'il en soit, Der Spiegel des grossen Kaisers (1) n'est pas à proprement parler un récit historique que Zweig aurait écrit pour s'évader d'une réalité de plus en plus affligeante, c'est au contraire une sorte de conte philosophique où, sous le couvert de l'Histoire, Zweig traite de questions fondamentales pour l'avenir de l'humanité. Voici quel en est l'argument. Grâce à un miroir magique que lui ont apporté des Yogis venus de l'Inde, l'empereur Frédéric II essaye de percer les secrets du futur. Après avoir appris de la sorte l'extinction de sa descendance et la victoire de l'Eglise sur l'Empire, il veut, dans sa soif de savoir, aller plus loin encore et demander aux magiciens de lui dévoiler ce qui se passera sur la terre en...1918. En tremblant, les Yogis se prêtent à l'expérience et voici que sur le miroir apparaît l'image d'une surface désolée, ressemblant à un paysage lunaire, parsemé de cratères remplis d'eau d'où émergent des êtres vivants qui pourraient être des hommes, s'ils n'avaient à la place du visage une espèce de groin et à la place des yeux de grands hublots qui donnent à leur regard une étrange fixité. Ils échangent des rayons lumineux avec une sorte de grosse libellule artificielle qui finit par s'écraser au sol, projetant un passager qui s'avère bien être un homme. Puis surgit une sorte de monstre diabolique et géométrique, rampant, rugissant et crachant du feu, bientôt stoppé dans son élan et incendié par quelques hommes lançant des projectiles d'où sortent également du feu et de la fumée (2). Epouvanté par cette

(1) Der Spiegel des grossen Kaisers, Potsdam, Kiepenheuer, 1926.

(2) Der Spiegel..., chapitre intitulé "Kommende Hölle"

vision d'horreur, l'empereur est amené à penser que si un tel avenir est, pour l'humanité, la conséquence inéluctable d'un enchaînement logique de causes et d'effets, il faudrait essayer, dès à présent, de s'attaquer à la racine du mal, sinon le monde courra nécessairement à sa perte. Son médecin juif, le sage Maghrebi, à qui il demande conseil, l'incite à faire preuve de plus de justice sociale et à mettre son espoir dans la Raison. Frédéric II accepte de tenter l'expérience, il combat la misère et essaye de mieux comprendre son peuple, mais, bientôt découragé par les difficultés de sa tâche, il renonce à la lutte et se réfugie dans une sorte d'esthétisme hautain. Malgré la faillite de cette expérience, le sage Maghrebi persistera à croire en la perfectibilité de l'humanité et en la victoire finale de la Raison.

Liberté ou déterminisme, fatalisme ou optimisme, instinct ou raison, tels sont les termes des interrogations que, tout au long de son existence, Zweig sera amené à se poser. Et nous savons que, malgré les désillusions et les revers, il ne cessera jamais de mettre son espoir dans la perfectibilité de l'humanité. Cependant, comme nous le fait remarquer Eva Kaufmann, il ne nous indique pas avec précision quelles sont les motivations qui poussent l'homme à aspirer au progrès (1). Peut-être pourrait-on les trouver dans la théorie du médecin Maghrebi selon laquelle un exemple négatif peut provoquer une réaction positive. Ainsi, la vue du mal pourrait-elle stimuler l'homme dans sa quête du bien et dans sa marche vers la

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 116.

raison (1).

Il est curieux de constater que l'on retrouve, à peu près au même moment, une idée sensiblement analogue dans L'avenir d'une illusion de Freud, paru en 1927, mais que Zweig, comme il l'écrira plus tard à Freud, avait eu l'occasion de lire en bonnes feuilles (2), à savoir que, devant la force des instincts, l'intellect triomphe, non parce qu'il est le plus fort, mais paradoxalement parce qu'il est le plus faible (3). Idée originale à laquelle Zweig ne pouvait que souscrire, lui qui pensait, comme Freud, que la lumière, si faible soit-elle, finit toujours par éclairer les ténèbres.

C'est précisément pour éclairer les ténèbres de l'inconscient, individuel et collectif, que Zweig se met en devoir d'écrire, dans le même temps, Pont und Anna, une nouvelle d'un style totalement différent, qui nous ramène au vingtième siècle, dans l'Allemagne de 1925 (4).

- Pont und Anna. Dans Pont und Anna, nous apprenons tout d'abord que l'un des protagonistes de l'histoire, l'architecte bien connu Laurenz Pont, a perdu la mémoire. Il ne s'agit pas là d'une amnésie totale, mais d'une perte de mémoire partielle qui englobe surtout ses souvenirs d'enfance et d'adolescence.

(1) Il s'agit là d'une idée chère à Zweig dont la volonté de convertir, parfois un peu hâtivement, les valeurs négatives en valeurs positives n'est plus à démontrer. Qu'on se souvienne, entre autres, du dénouement heureux des Novellen um Claudia.

(2) Corresp. SF/AZ, lettre du 5/3/1929.

(3) Cité par Marthe Robert dans la préface de l'édition française de cette correspondance, p. 17-18.

(4) "Pont und Anna", Regenbogen, Berlin, J.M. Spaeth Verlag, 1925; puis, après le succès de Grischa, Pont und Anna, Potsdam, G. Kiepenheuer Verlag, 1928.

Seuls émergent quelques souvenirs parmi lesquels, il est important de le noter, ses souvenirs de guerre sur le front de l'Ouest et en Russie (1). Pont a ainsi la désagréable impression de vivre sans passé, et cette infirmité, en le coupant en quelque sorte de ses racines, le rend improductif dans son travail. Pour se consoler et pour essayer de retrouver sa jeunesse, il se réfugie dans une vive passion pour une jeune et jolie danseuse pleine de talent, Anna Maréchal, qui lui apporte sur le plan artistique l'inspiration qu'il n'est pas capable de trouver en lui-même. Malheureusement pour lui, cette passion n'est pas partagée et l'inconstante danseuse se lasse vite de cet amoureux transi et bourré de complexes.

Sur les conseils de son médecin, Pont entreprend alors un voyage en Italie. Pour lui, comme pour beaucoup d'Allemands, l'Italie est le pays par excellence dans lequel on peut se ressourcer! Cependant, bien que Zweig exploite le thème du voyage en Italie pour nous faire part de ses réflexions et de ses émotions en matière d'art et d'esthétique, il n'est pas question ici de renaissance due à la latinité. Au contraire, au vu de ces merveilles de l'art et surtout de la nature, Pont se prend à songer au sort du prolétariat italien qui doit trimer dur et habiter le plus souvent dans des logements insalubres pour que quelques familles de privilégiés puissent se payer le luxe d'entretenir pour leur seul plaisir des parcs splendides comme ceux des villas qui entourent le lac de Côme.

(1) "Pont und Anna", Der Elfenbeinfächer, Berlin, Aufbau-Verlag, 1953, pp. 177-178.

Au cours de ce voyage, la nouvelle de la mort d'Anna, assassinée par un de ses musiciens, cause à Pont un choc thérapeutique qui, mettant le point final à une sorte d'auto-analyse qui doit beaucoup aux théories de Freud, le guérit de son amnésie et lui rend la productivité qu'il avait perdue.

Dans la troisième partie de la nouvelle, le rôle de Pont est très effacé, pour ne pas dire inexistant. Anna ayant décidé de ne plus faire de récitals de danse classique et de se lancer dans le jazz qui lui semble être l'expression la plus typique de son époque, a été contrainte de licencier certains musiciens de son orchestre, dont le second violon Hans Joachim Sarrow. Le jeune homme, doublement humilié dans sa fierté d'homme et d'artiste à la pensée d'être congédié par Anna qu'il aime en secret, tuera la jeune femme d'un coup de révolver. Alors commence le scandale (1). Une campagne de presse savamment orchestrée et réclamant l'indulgence pour le meurtrier s'empare de l'affaire. On s'efforce de faire d'un esprit faible un patriote, une sorte de défenseur de l'art allemand contre toutes les formes décadentes de l'art véhiculées par les métèques dont la danseuse venue de Suisse romande est un exemple typique!

A l'issue du procès, Hans Joachim Sarrow, bien que condamné à une peine légère, grâce à l'éloquence de son avocat, le Dr. Preuss - homme de bonne foi, mais qui en faisant d'un assassin une victime de l'époque, donne un blanc-seing aux terroristes et aux fascistes - se suicidera en plein tribunal.

(1) PuA, chapitre 11, "Das Argernis".

Bien que fortement romancé, cet épisode d'une affaire de droit commun tournant au procès politique est le reflet assez fidèle de ces procès que nous avons évoqués précédemment et qui scandalisaient A. Zweig. Peine légère pour les meurtriers quand ils sont annexés par un certain bord, relents de racisme, campagne de presse nationaliste, accusation de haute trahison littéraire (1), A. Zweig fait ici encore le procès de la justice allemande de l'époque, et nous pressentons déjà que la prochaine cause qu'il instruira à fond pourrait bien être celle de l'infortuné sergent Grischa. D'ailleurs, cela est si vrai que, pour qu'on ne s'y trompe pas, A. Zweig, dans la deuxième édition de Pont und Anna, parue en 1928, n'hésitera pas à évoquer, sans toutefois citer de nom, l'exécution de Grischa comme étant l'un de ces souvenirs de guerre qui sont restés gravés de façon indélébile dans la mémoire de Pont: " Un prisonnier russe, devant un mur de pierre, dans la neige; des coups de feu claquent, des corneilles s'envolent -et lui Pont, assistant à cette exécution, à cheval, ganté, après un long va et vient entre les différents services, comme témoin d'une telle fin..." (2). Vue sous cet angle, la nouvelle Pont und Anna, bien que très différente des oeuvres qui vont suivre, ouvre manifestement la voie qui mène au Sergent Grischa. En ce sens, Pont que nous retrouverons dans le Cycle, avec le grade de Feldwebel, est véritablement, comme son nom l'indique, le "pont" qui permettra à A. Zweig de passer de la nouvelle encore psychologique au roman engagé.

(1) Ce fut notamment le cas de l'écrivain Félix Fechenbach. Voir E. Kaufmann, AZW, pp. 82-83.

(2) PuA, chapitre "Zahn im Zuge", Der Elfenbeinfächer, p. 221.

IV. Le Cycle de romans de guerre.

1. Du roman au Cycle de romans. --

a) Der Streit um den Sergeanten Grischa.

Un roman pacifiste. Dans Pont und Anna, Arnold Zweig avait établi le constat de faillite de la République de Weimar. Pourtant, la situation économique et monétaire de l'Allemagne s'améliorait, mais malgré cette relative stabilité, la République se révélait être une construction fragile. Stabilité relative également pour Arnold Zweig qui, après avoir quitté son poste de rédacteur à la Jüdische Rundschau, était devenu depuis 1925 écrivain indépendant. En 1926, sa situation financière s'étant nettement améliorée, il s'installe à Eichkamp où il aura le plaisir de fréquenter régulièrement quelques amis qui demeurent non loin de chez lui, dont Lion Feuchtwanger qui écrit à ce moment là Kalkutta, 4. Mai et Leben Eduards des Zweiten en collaboration avec Bertolt Brecht (1).

Le 6 avril 1925, après la mort d'Ebert, le maréchal von Hindenburg avait été élu président de la République. Avec un militaire comme président, l'armée pensait pouvoir jouer à nouveau un rôle important et préparer la revanche. Déjà la Reichswehr réarmait en secret, ce que dénonçaient vigoureusement Kurt Tucholsky et Carl von Ossietzky dans la Weltbühne de Siegfried Jacobsohn (2). Toute une littérature de guerre commençait à fleurir qui exaltait le combat pour lui-même et

(1) Juden auf der deutschen Bühne, Berlin, Welt-Verlag, 1928, p. 246 sq.

(2) Condamné pour haute trahison en 1931 Ossietzky fut amnistié en 1932. Envoyé dans un camp de concentration en 1933, il eut le Prix Nobel de la Paix en 1936 et mourut en 1938.

pour ses vertus guerrières (1), bientôt suivie de la contre-offensive des écrivains qui en dénonçaient les méfaits. Arnold Zweig était de ceux-là. C'est en réaction contre une situation qui lui semblait dangereuse et qui ne lui rappelait que trop l'immédiat avant-guerre que Zweig se résolut, en 1926, à remettre sur le métier le drame écrit cinq ans auparavant afin d'en faire un roman. "La matière était trop importante", confiera-t-il plus tard à Vladimir Pozner, "je devais à tout prix la faire connaître. En 1924, je voulus transformer mon drame en roman; j'étais même allé jusqu'à signer un contrat avec un éditeur" (2); mais Zweig ne put alors mener son projet à bien et, comme il le dit dans la même lettre, "je devais gagner mon pain. Je devins journaliste" (3). Deux ans après, les circonstances étant plus favorables, Zweig se mettait à la tâche et, en soixante-cinq matinées, il écrivit, ou plutôt dicta - car l'état de ses yeux avait sérieusement empiré - Der Streit um den Sergeanten Grischa. L'oeuvre parut d'abord, légèrement abrégée, en quarante-deux épisodes, du 12 juin au 16 septembre 1927, dans la Frankfurter Zeitung, sous le titre, probablement emprunté à un poème de Kurt Tucholsky, Alle gegen Einen (4). En octobre de la même année, le roman parut chez Kiepenheuer sous son titre actuel (5).

(1) Citons entre autres Ernst Jünger, In Stahlgewittern (1920), R.-G. Binding, Unsterblichkeit (1921) et W. Beumelburg, Douaumont (1922).

(2) Lettre à Vladimir Pozner, passage cité par E. Kaufmann, AZW, p. 129.

(3) Ibid., p. 129.

(4) Theobald Tiger [Kurt Tucholsky], "Prolet vor Gericht", Die Weltbühne, 21. Jg., Nr. 22, 2. Juni 1925, p. 800.

(5) A. Zweig, Der Streit um den Sergeanten Grischa, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927. Edition utilisée dans ce travail: SSG. Berlin, Aufbau-Verlag, 1949.

Le roman suscita des réactions passionnées allant de l'enthousiasme à l'insulte, selon que les critiques étaient de l'un ou l'autre bord. Si l'oeuvre déplut à certains et notamment à Josef Magnus Wehner, parce que le personnage principal en était non un soldat allemand, mais un sergent russe, en revanche, Lion Feuchtwanger, Kurt Tucholsky, Stefan Zweig, Bruno Frank, Arthur Schnitzler et bien d'autres saluèrent chaleureusement l'ouvrage qui devait atteindre rapidement les 65.000 exemplaires vendus (1) et être presque immédiatement traduit dans la plupart des langues européennes (2). D'un seul coup, Zweig venait de se hisser au niveau des meilleurs romanciers allemands et même européens. Il est vrai que, par son caractère exemplaire, "le cas du sergent Grischa" (3) était un sujet particulièrement apte à faire ressortir les vices du militarisme et de l'impérialisme de l'Allemagne wilhelminienne. En portant à la connaissance du public - et avec quel éclat - une injustice commise en 1917 contre un pauvre sergent russe, A. Zweig remplissait le programme qu'il s'était fixé dans sa lettre ouverte à Riesser (4) en dénonçant la partialité de la justice allemande et en annonçant qu'il apporterait son témoignage en temps opportun. D'autre part, en mettant au centre de son roman un personnage extraordinairement vivant et attachant, Zweig, faisant d'une pierre deux coups, donnait à son réquisitoire contre l'arbitraire une dimension et une force nouvelles.

(1) 56-65^{ème} mille en avril 1929. Cité par E. Kaufmann, AZW, p. 323, note 104.

(2) Le roman fut aussitôt traduit en anglais, espagnol, danois, néerlandais, letton, polonais, suédois, italien, tchécoslovaque et français dans les années 1929 et 1930. Il sera traduit en hongrois en 1935 et seulement en 1938 en russe.

(3) C'est le titre de la traduction française parue chez Albin Michel en 1930.

(4) "Brief an Riesser", Die Weltbühne, 15. Jg., Nr. 37, 4. Sept. 1919, p. 286-288.

- Un personnage unique dans l'oeuvre de Zweig: le Sergent Grischa. Rarement, il est vrai, personnage n'a été aussi réussi que celui du sergent Grischa. Cet homme du peuple, authentiquement russe, mais en même temps universel, est une création unique dans l'oeuvre d'Arnold Zweig, mais aussi, croyons-nous, dans toute la littérature contemporaine. Interrogé en 1926 sur le sujet du roman qu'il était alors en train d'écrire, Arnold Zweig répondit: "C'est l'histoire d'un homme de l'espèce la plus foulée aux pieds et la plus humiliée qu'il y ait eu sur terre, ces temps derniers, l'histoire d'un soldat russe prisonnier qui, en fuite vers sa maison, se trouve mêlé de façon curieuse, à de grandes décisions d'ordre psychique et éthique..." (1). On ne saurait mieux définir le personnage de Grischa, son histoire et son évolution.

Prisonnier de guerre au camp de Nawarischki, le sergent Grigori Iljitsch Paprotkin, dit Grischa, cherche à s'évader pour aller retrouver sa femme et son enfant. Il y parvient en cisillant les barbelés et en se cachant dans un train transportant des grumes. Malheureusement, le train ne prend pas la direction espérée par Grischa, et celui-ci se retrouve loin derrière les lignes arrières. Il erre longtemps dans la forêt avant d'être recueilli par un groupe de partisans commandé par une jeune femme, Babka, précocement vieillie par le malheur, et dont les cheveux sont devenus tout blancs. Après une brève idylle dans le repaire des partisans, Grischa s'apprête à continuer son chemin. C'est alors que Babka, croyant lui

(1) A. Zweig, "Antwort auf eine Rundfrage. Woran ich arbeite" (1926, Manuskript, Archivsignatur 1376), cité par E. Kaufmann, AZW, p. 183.

faciliter les choses, lui donne les papiers d'un déserteur décédé, appelé Bjuschew. Arrêté par les Allemands, Grischa est, au vu de ses papiers, pris pour un espion et condamné à mort. Désespéré, il avoue la supercherie et révèle sa véritable identité qui, de fait, sera reconnue par ses gardiens du camp de Nawarischki convoqués à Merwinsk pour être confrontés avec lui. Tout irait donc pour le mieux si le général en chef Schieffenzahn n'avait décidé de faire un exemple. Craignant que des déserteurs russes ne s'infiltrèrent dans les lignes allemandes pour "contaminer" ses propres troupes, l'innocence de Grischa lui importe peu, l'essentiel étant pour lui que la sanction initialement prévue soit appliquée et constitue, indirectement, un avertissement pour les soldats allemands qui seraient tentés de pactiser avec les Rouges. Malgré les efforts du général von Lychow et de quelques hommes de bonne volonté, parmi lesquels figurent le juriste Posnanski, son secrétaire Werner Bertin et le lieutenant Winfried, pour empêcher que l'injustice ne se commette, Schieffenzahn donnera l'ordre de régler l'affaire Bjuschew. En dépit d'une ultime tentative du lieutenant Winfried pour le sauver, Grischa sera finalement fusillé.

Tel est en gros l'argument du récit dans lequel, conformément au titre, le personnage de Grischa est au centre de l'action. En effet, comme le remarque judicieusement Jürgen Happ, Grischa est présent (dabei) dans près de la moitié du roman (1). Actif dans la première partie du récit, c'est-à-dire

(1) Jürgen Happ. A. Zweig, "Der Streit um den Sergeanten Grischa" ..., 1974, p. 29 sq.

pendant toute sa longue évasion dans la forêt et son idylle avec Babka, il devient ensuite, bien malgré lui, l'enjeu d'un combat qui dépasse de loin sa modeste personne. Au fur et à mesure que son activité physique diminue, son activité psychique s'intensifie; c'est là, sans doute, l'une des clefs de son évolution intérieure. Le caractère initialement franc et ouvert de Grischa, sa joie de vivre teintée d'insouciance et de naïveté vont, sous la pression des événements, subir une profonde transformation. Ballotté entre l'espérance et le désespoir, la soumission et la révolte, Grischa deviendra peu à peu un autre, et sa personnalité s'affinera au cours d'un lent processus d'intériorisation qui lui fera chercher et, finalement, découvrir un sens à son destin et, par extension, au destin de l'humanité plongée dans la guerre. Stimulé dans sa réflexion par ses dialogues avec deux interlocuteurs antagonistes, Babka d'une part qui, venue le retrouver, l'incite à la fuite et, d'autre part, le menuisier juif Tāwje qui lui prêche la résignation, Grischa se forge petit à petit une certaine idée de l'univers(1). Enfin, devant l'imminence de son exécution, Grischa se détachera complètement du monde extérieur, et deux rêves très importants lui feront comprendre le sens de la vie qui est paix, fraternité et compréhension entre les

(1) Si Babka semble représenter généralement l'Eros, le personnage de Tāwje est plus controversé. Pour les uns, dont Eva Kaufmann, il semblerait représenter la mort, Thanatos, puisqu'il fabrique des cercueils et que, par ses théories, il poussera Grischa à la résignation et, par voie de conséquence, à la mort. Pour Jürgen Happ, au contraire, il serait plutôt le symbole de l'Agapè, sublimation de l'Eros.

hommes (1). Après avoir, comme le Prince de Hombourg, contemplé sa future tombe (qu'il a lui-même creusée avec la sérénité d'un semeur lançant le grain pour les moissons futures) et avoir, comme Woyzeck, procédé au partage de ses humbles richesses, Grischa, persuadé de son immortalité et de la justesse de sa cause, mourra en gardant sur les lèvres, malgré l'atroce souffrance causée par les balles qui le transpercent, un mystérieux sourire, réminiscence ultime du rire qui, autrefois dans la forêt, avait effrayé le lynx et symbolise la victoire de la vie et de l'humanité sur la mort et l'animalité (2).

Bien que le personnage du sergent Grischa soit une création typiquement zweigienne, il est clair qu'en reprenant à son compte des thèmes empruntés à Woyzeck et au Prince de Hombourg, A. Zweig a voulu, comme il l'avait déjà fait dans les Novellen um Claudia pour Thomas Mann, rendre un hommage indirect à deux auteurs auxquels il vouait un culte tout particulier. Il se trouve en effet que, dans le même temps où il écrivait son drame sur Grischa, Zweig travaillait précisément à deux essais: l'un sur Büchner (1921) et l'autre sur Kleist (1922) (3). Cela seul suffirait déjà à expliquer, outre les allusions au Prince de Hombourg, un certain parallélisme entre les personnages de Woyzeck et de Grischa, tous les deux étant, pour ainsi dire, des "Justes souffrants". Ainsi Zweig, dans son Essai sur Georg Büchner, qualifie-t-il Woyzeck de "Job du quatrième état" (4) et, dans son roman, il assimile plusieurs fois,

(1) Surtout le second dans lequel soldats allemands, français, anglais, autrichiens et russes boivent fraternellement unis.
 (2) Cette victoire de la vie est aussi symbolisée par la naissance de la fille de Grischa que Babka met au monde à peu près au moment où ce dernier tombe sous les balles.
 (3) "Versuch über Büchner", Essays I, p. 152-203 et "Versuch über Kleist", Essays I, pp. 84-143.
 (4) "Versuch über Büchner", ibid., p. 198.

indirectement mais clairement, Grischa au Crucifié, autre Juste Souffrant. En ce sens, la définition donnée plus haut par Zweig de Grischa et de son histoire (1) pourrait tout aussi bien s'appliquer à Woyzeck. Tous les deux sont des êtres sans défense, des souffre-douleur sur lesquels on peut sans danger passer sa mauvaise humeur (2), des gens simples dont la personnalité fruste au départ, mais néanmoins empreinte de religiosité, s'affine dans l'adversité jusqu'à rechercher, maladroitement peut-être, mais non sans logique, un sens à la vie. Quant à la scène du testament au cours de laquelle Woyzeck distribue "avec équité et recueillement" (3) son humble avoir, elle est qualifiée par Zweig, dans son essai sur Büchner, comme étant "un des sommets du drame européen" (4). La scène parallèle dans laquelle Grischa distribue lui aussi ses humbles richesses ne le cède en rien, du point de vue de l'émotion discrète et contenue, à celle de Büchner. La seule différence importante entre les deux personnages résidera dans leur mort. Si Woyzeck meurt désespéré, Grischa, au contraire, mourra, sinon consolé, du moins convaincu de son immortalité et réconcilié avec les hommes. De plus, sa mort ne sera pas inutile, puisque, révoltés par l'injustice de son exécution, les soldats se serreront les coudes et renforceront, malgré la crainte des sanctions, leur solidarité. Cela n'est certes qu'esquissé, mais l'épisode final du conducteur arrêtant son train, malgré la consigne, pour permettre à un permissionnaire attardé, en l'occurrence le caporal Sacht, de rejoindre le convoi, est, à cet égard, haute-

(1) Cf. supra, f. 129.

(2) "Grischa essuie-mains pour tout le monde", SSG, p. 270.

(3) "Versuch über Büchner", Essays I, p. 198.

(4) Ibid., p. 198.

ment symbolique: il signifie non seulement que les travailleurs "ont le doigt sur le clapet de la guerre" (1), mais aussi qu'une action non violente peut, plus encore peut-être qu'une action violente, hâter la transformation d'un monde belliqueux en un monde de paix et de fraternité.

- L'influence de Tolstoï. A côté de l'influence de Büchner, de Kleist et aussi de Fontane (2), les critiques littéraires sont unanimes à relever aussi l'influence de Tolstoï. Comme beaucoup d'auteurs allemands de son époque, A. Zweig a été fortement influencé, dès sa jeunesse, par la littérature russe. Il apprécie Gogol, Pouchkine, Tchekhoff et Maxime Gorki, mais, avant tout, il a une prédilection particulière pour Tolstoï et pour les héros inoubliables de "La Guerre et la Paix". Parmi ces héros, il en est deux qui pourraient, en quelque sorte, servir de parrains à Grischa, il s'agit de Platon Karatajew et de Pierre Besuchow. Si la résignation de Grischa dans sa prison, sa douceur et sa serviabilité nous font penser à Platon Karatajew, certains traits de Pierre Besuchow sont aussi applicables à Grischa. C'est à Jürgen Happ que revient le mérite d'avoir mis en relief cette ressemblance entre les deux héros, non seulement dans leurs aventures, mais aussi dans leur nom (3). En effet, le nom de Besuchow ressemble assez étonnamment à celui de Bjuschow. A. Zweig réalisa-t-il consciemment l'amalgame de ces deux noms? Cela est très probable. Il est cependant difficile de le savoir, puisqu'il semble n'en avoir jamais parlé. Peut-être était-ce coquetterie de sa part, et au surplus cela renforçait ses théories sur

(1) SSG, "Abgesang", p. 470.

(2) Principalement dans le personnage du général von Lychow, "Exzellenz von Lychow, geb. Fontane", comme l'écrivait plaisamment Tucholsky dans sa critique du roman.

(3) J. Happ, op. cit., p. 92-96.

l'inconscient, peut-être aussi n'en avait-il jamais effectivement pris conscience!...

Grand, brave, loyal et franc, Pierre Besuchow est arrêté par les Français à Moscou au moment où il vient de sauver un enfant d'un incendie. Interrogé par un interprète, il refuse de dévoiler son identité et, pour cette raison, il est appelé pendant l'instruction "celui qui n'avoue pas son nom" et considéré par le maréchal Davout comme un espion russe. Le parallélisme entre la confrontation Davout-Besuchow (1) et l'entrevue Lychow-Grischa (2) est intéressant (3):

1. Votre nom? répéta Davout.

- Besuchow.

- Qu'est-ce qui me prouve que vous ne mentez pas?

- Monseigneur! s'exclama Pierre d'une voix plus suppliante qu'offensée.

Demandez-lui s'il nous dit la vérité, enjoignit le général à l'interprète, et il vit avec intérêt l'émotion se manifester sur le visage de Grischa qui, sans quitter du regard les yeux de Son Excellence, lançait en russe un flot de protestations passionnées (...).

2. Davout leva la tête et regarda encore Pierre fixement. Ils se toisèrent ainsi quelques secondes, et c'est ce qui sauva Pierre. Leur regard avait passé par-dessus les questions de guerre et de justice pour redevenir le regard de deux hommes face à face.

(1) La Guerre et la Paix, Livre quatrième, première partie, chapitre X.

(2) Le cas du Sergent Grischa, Livre II, chap. 7.

(3) L'ordre des séquences est celui de G et P cité en premier. Nous avons souligné les passages les plus frappants.

Si tu es vraiment Paprotkin, mon garçon, ce sera bientôt établi, dit-il d'un ton bienveillant, et pendant que l'interprète traduisait ses paroles, un courant passait des yeux de l'un à ceux de l'autre. Grischa n'eut pas un battement de paupières (...).

3. Tous deux, durant quelques secondes, avaient senti confusément mille choses; ils avaient compris qu'ils étaient des fils de l'homme, des frères.

Cependant, entre von Lychow et le Russe se nouait un lien si fort que ni l'un ni l'autre ne pouvait en avoir conscience.

4. Au premier moment, lorsque Davout avait levé la tête de sa liste où le destin de plusieurs êtres humains était indiqué par des numéros, Pierre n'était pour lui qu'une sorte d'objet, et il aurait pu sans remord le faire fusiller, mais maintenant c'était l'homme qu'il voyait en lui.

Celui-ci [Lychow] considérait l'homme qui, pour une malheureuse supercherie, avait bien failli être fusillé (1).

5. Qui l'avait condamné? (...) Ce n'était pas Davout qui l'avait regardé si humainement (...), c'était l'ordre établi, un concours de circonstances.

Il ne pouvait plus lui arriver malheur. Un général avait posé sur lui un regard qui donne la vie.

(1) C'est Lychow qui avait signé l'ordre d'exécution du dénommé Bjuschew qui n'était encore pour lui qu'un simple nom sur une feuille de papier.

La similitude des destins est, elle aussi frappante. Besuchow et Grischa sont tous deux convaincus d'espionnage. Malgré la tournure favorable de l'entrevue dans un cas comme dans l'autre, tous deux sont condamnés à être fusillés. Pour les deux hommes, le drame est le même: on les sait innocents et on les envoie à la mort. La différence sera que Besuchow ne sera pas exécuté et recevra ensuite en prison les consolations de Platon Karatajew, tandis que Grischa sera moralement aidé, mais avant l'exécution, par les explications que lui donne le menuisier juif Tăwje.

Si certains traits de Karatajew peuvent être, comme nous l'avons vu, appliqués à Grischa, d'autres peuvent l'être à Tăwje. C'est un petit homme qui n'est plus très jeune et qui a la faculté d'expliquer simplement les choses essentielles; de plus, il est habité par un intense sentiment religieux. Ici aussi, il nous semble déceler une certaine analogie entre les noms des deux hommes, en effet, si nous coupons le nom de Karatajew en deux (Kara/tajew), la seconde partie de ce nom est exactement l'anagramme de Tăwje(1).

A côté de Grischa et de Tăwje aux composantes tolstoïennes, est campé le personnage pittoresque et émouvant de Babka, très probablement influencé par Gorki. Babka, chef de bande malgré elle, parce que son père et son frère ont été fusillés par les Allemands, ne nourrit plus beaucoup d'illusions quant à l'existence d'un Dieu juste et bon. Cependant, au contact de Grischa,

(1) Tăwje veut dire Tobie.

sa nature féminine, aimante et maternelle, reprend le dessus. Au contraire de Tāwje qui prêche la résignation à Grischa, elle est prête à tout pour venir en aide à l'homme qu'elle aime et dont elle attend un enfant. Elle ira même jusqu'à envisager d'empoisonner les gardiens de Grischa pour lui permettre de s'évader une seconde fois, projet que Grischa fait échouer, car il ne veut pas que des hommes meurent injustement à cause de lui(1). Comme le fait remarquer Eva Kaufmann, cette attitude de Grischa "s'efforçant de pardonner à tous, de rendre le bien pour le mal et de ne pas répondre à la violence par la violence" (2) est la parfaite illustration des théories de Tolstoï sur le pacifisme et la non violence, idées que, sans nul doute, Arnold Zweig devait partager pleinement.

b) Naissance et genèse du Cycle.

- L'acte de naissance du Cycle. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que Zweig ait été tenté d'écrire à son tour un cycle de romans dans lequel, également, le thème de la guerre et de la paix serait amené à jouer un rôle prépondérant. De plus, il est remarquable que, sur les sept romans que compte La grande guerre des hommes blancs, quatre se déroulent sur le front de l'Est (3).

A cette influence de Tolstoï s'ajoute aussi, d'après Zweig lui-même (4), celle d'Emile Zola avec La Débâcle (1892) et d'Octave Mirbeau dont les chapitres de guerre du Calvaire (1887) recèlent une sévère critique des moeurs de l'armée française en 1870.

(1) E. Kaufmann, AZW, p. 195.

(2) Ibid., p. 66.

(3) SSG, EeK, Fp, Ebr.

(4) A. Zweig, "Henri Barbusse "Das Feuer", Fk, p. 118.

A ces trois romans de guerre doivent aussi s'ajouter Les Misérables (1862) de Victor Hugo et La Chartreuse de Parme (1839) de Stendhal pour leur description de la bataille de Waterloo, ainsi que la littérature anti-militariste lue par Zweig pendant la guerre en service commandé (1), ce qui lui donna l'occasion de connaître, outre la nouvelle d'Andreas Latzko Menschen im Krieg et le roman de Leonhard Frank Der Mensch ist gut, Le Feu d'Henri Barbusse qui lui fit une très profonde impression (2). C'est nanti de ce bagage littéraire et de son expérience personnelle de la guerre qu'A. Zweig allait se lancer dans une entreprise qui allait occuper l'essentiel de ses forces pendant près de quarante ans.

Il ne semble pas qu'au départ A. Zweig ait projeté de donner une suite au Sergent Grischa, et cela pour une raison très simple: le héros principal étant mort, on ne voit pas très bien quelle suite aurait bien pu être donnée au roman. Cependant, devant le succès grandissant de l'oeuvre, Zweig dut envisager assez vite de donner non pas une suite à son Grischa, mais plutôt un ou plusieurs récits de guerre narrés dans le même esprit et dévoilant, sous le couvert des aventures d'autres personnages, d'autres aspects du militarisme allemand. Ainsi s'explique que, dès 1928, Zweig ait pu annoncer dans une note post-liminaire: "Le roman Der Streit um den Sergeanten Grischa est la pièce médiane d'un triptyque dont le titre d'ensemble sera "Trilogie des Übergangs"; il sera, dans

(1) En tant que membre de la rédaction de la section de presse A. Zweig devait étudier les articles et les ouvrages antimilitaristes qu'il importait de connaître afin de pouvoir remédier à leurs effets pernicioseux. Voir EeK, 7. Buch, 2. Kap.

(2) Voir la note précédente et EeK, Berlin, Aufbau-Verlag, 1950, p. 343.

l'ordre chronologique et conformément au développement de l'action, précédé du roman Erziehung vor Verdun (Bertin) et suivi du roman Einsetzung eines Königs (Winfried)" (1).

Avec cette note qui constitue, comme le fait remarquer Eva Kaufmann, l'"acte de naissance du Cycle" (2), commence ce qui sera véritablement pour Zweig l'oeuvre de sa vie. Zweig était alors loin de se douter que ce triptyque qu'il pensait achever rapidement allait se transformer en un polyptyque de sept volets dont le dernier demeurerait inachevé.

- Les romans du Cycle. Ainsi que Zweig l'avait annoncé, Erziehung vor Verdun devait s'inscrire chronologiquement avant le roman de Grischa, mais, comme Wagner avec l'Anneau du Nibelung et Thomas Mann avec ses Buddenbrook, Arnold Zweig sentit le besoin de revenir encore plus en arrière pour éclairer l'évolution des personnages qui allaient occuper dans son Cycle une place privilégiée: Werner Bertin et Lenore Wahl. De fait, si le capitaine Winfried joue un rôle assez important dans Der Streit um den Sergeanten Grischa, il n'en est pas de même pour Bertin dont nous ne savons finalement que peu de choses. Quant à Lenore, nous ne la connaissons que par son portrait posé sur le bureau de Bertin et par quelques indications fournies accessoirement au cours du récit. Toutes ces raisons incitèrent Zweig à retarder l'élaboration d'Erziehung vor Verdun afin de se consacrer à la rédaction de Junge Frau von 1914 (3), sorte de prologue dans lequel l'évocation de

(1) Cité par E. Kaufmann, AZW, p. 293.

(2) E. Kaufmann, ibid., p. 293.

(3) A. Zweig, Junge Frau von 1914, Berlin, G. Kiepenheuer Verlag, 1931. Edition utilisée dans ce travail: JF 14. Berlin, Aufbau-Verlag, 1949.

l'idylle berlinoise de Bertin et Lénore au début de l'été 1914 devait, par contraste, faire ressortir plus encore l'inhumanité de la guerre. Zweig prévoyait alors la fin de ce qui n'était d'ailleurs plus une trilogie pour 1933. Les événements en décidèrent autrement, puisque Erziehung vor Verdun ne parut qu'en 1935 et Einsetzung eines Königs en 1937.

En 1932, pendant son voyage en Palestine - voyage au cours duquel il avait étudié l'éventualité d'une installation en cas de prise de pouvoir par les Nazis - Zweig avait eu l'occasion d'évoquer la figure du poète judéo-hollandais Israel De Haan assassiné en 1924 à Jérusalem dans des circonstances restées mystérieuses. Sous le coup de ses impressions de voyages, il se dit qu'une enquête policière, dans l'atmosphère bigarrée du vieux Jérusalem, pourrait fournir un récit original, et, comme en témoigne sa correspondance avec Freud, il se mit rapidement au travail (1).

Cet engouement subit pour la personnalité de De Haan qui se traduisit par le roman De Vriendt kehrt heim (2) retarda d'autant la rédaction d'Erziehung vor Verdun (3). La prise du pouvoir par Hitler et les mesures antisémites qui s'ensuivirent contraignirent Zweig à l'exil, d'abord à Sanary, puis en Palestine. Ce fut donc à Haïfa, dans des conditions matérielles particulièrement difficiles, que Zweig remit en chantier Erziehung vor Verdun. Il semble que Zweig ait été, au départ, considérablement gêné par l'aspect autobiographique du personnage de Bertin qui,

(1) "...Je le dictai en un mois en sténo" (lettre du 30/11/32). Voir aussi SF/AZ Corresp., lettres des 1/5/32, 29/5/32, 16/11/32 et réponse de Freud du 27/11/32.

(2) A. Zweig, De Vriendt kehrt heim, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1932.

(3) Erziehung vor Verdun, Amsterdam, Querido, 1935. L'édition utilisée dans ce travail est: EvV. Berlin, Aufbau-Verlag, 1949.

par sa densité, risquait de déséquilibrer l'ensemble. "Ne pas faire la part trop belle au héros, ni le critiquer trop vivement, écrit-il à Freud, cela coûtera encore pas mal de travail" (1).

A ce problème de composition venait s'ajouter un problème psychologique: ce n'était pas par hasard que Zweig avait, depuis 1927, constamment repoussé la rédaction d'Erziehung vor Verdun, et les raisons qu'il en donne à Freud: peur de se copier en réécrivant aussitôt un autre roman de guerre, crainte de ne plus pouvoir se hausser au niveau précédemment atteint avec Grischa (2), sont, en partie du moins, de fausses excuses. En fait, et nous le comprenons très bien, il a peur de se replonger dans la période terrible où, sous l'uniforme de Schipper, il a failli ~~somber~~, mais avant tout, peut-être, il craint d'évoquer ce que, jusqu'à la fin de sa vie, il a toujours essayé de refouler en lui, à savoir la honte de son attitude belliqueuse du début de la guerre et surtout le regret cuisant d'avoir, par ses nouvelles de guerre, contribué à leurrer ses concitoyens sur la justesse de la cause allemande (3).

Il importait aussi - et c'était là une difficulté supplémentaire - de ne pas refaire ce que, entre temps, Ludwig Renn avec Krieg (1929) et surtout Erich Maria Remarque avec Im Westen Nichts Neues (1929) venaient de réussir avec le succès que l'on sait. A force d'avoir attendu, Zweig s'était laissé couper de son public et se voyait contraint, s'il voulait

(1) SF/AZ Corresp., lettre du 10/2/34, p. 99-100.

(2) Ibid., p. 100.

(3) Cf. supra, f. 95-96.

renouer avec lui, de se placer sur un autre terrain que celui des récits de bataille dont on commençait à se lasser.

Paradoxalement, ce fut le nazisme qui, en sonnant le glas de toutes les illusions qu'il avait pu encore nourrir, lui donna la lucidité nécessaire pour mettre à nu les liens existant entre la guerre et la société humaine (1). Lorsqu'il se mit au travail, en mai 1934, Zweig était encore loin d'avoir élucidé tous ces problèmes. Pourtant, au fil des mois, les difficultés s'aplanirent et, un traitement psychanalytique aidant, l'ouvrage finit par prendre corps. Enfin, au prix d'un labeur acharné, l'éducation de Bertin devant Verdun parut en septembre 1935 avec un certain succès, puisque, deux mois après, 3.000 exemplaires étaient déjà vendus. Dans ce chiffre considérable pour un écrivain que l'exil avait privé de son public, A. Zweig puisa un puissant encouragement qui lui permit de se remettre immédiatement à la tâche pour écrire Einsetzung eines Königs.

Le roman Erziehung vor Verdun mettait en pièces le mythe de la guerre "fraîche et joyeuse", Einsetzung eines Königs (2) s'en prend à l'esprit de conquêtes et d'annexions de l'impérialisme allemand. Mise en coupe réglée de l'Ukraine, à laquelle participe même le bon général von Lychow, projet d'annexion des pays baltes, nous assistons avec le capitaine Winfried aux intrigues du commandement suprême pour placer sur le trône de Lithuanie un prince de préférence inféodé à la Prusse pour préserver les droits de la maison des Hohenzollern. Plusieurs

(1) S F / A Z Corresp., lettre du 23/3/34, p. 105.

(2) A. Zweig. Einsetzung eines Königs, Amsterdam, Querido, 1937. Edition utilisée dans ce travail: EeK. Berlin, Aufbau-Verlag, 1950.

coteries s'affrontent et Winfried ayant imprudemment manifesté sa préférence pour le Duc de Teck, d'origine souabe - ce qui n'est pas du goût de ses chefs - sera interné "par erreur" dans un camp de travail réservé aux civils lithuaniens. Ayant été à même de vérifier à ses dépens les méthodes de l'occupant allemand dans un pays dont il ose se prétendre le protecteur, Winfried, profondément révolté, osera dire son fait au tout-puissant général Clauss et, au cours d'une des ces scènes-clés dont Zweig a le secret, il se rangera, au moins symboliquement, aux côtés du peuple (1).

Avec Einsetzung eines Königs Arnold Zweig avait abordé un sujet extrêmement complexe qu'il avoue avoir eu de la peine à dominer. C'est qu'il fallait un certain doigté pour insérer l'histoire personnelle de Winfried dans le contexte politique de la Lithuanie de 1917. Aussi, Zweig est-il inquiet à l'idée "d'être obligé de sacrifier cette fois la forme et de devenir allemand, c'est-à-dire sans forme" (2). Un peu plus tard, il se plaint à Freud de ce que son roman ait "pour l'instant, une colonne vertébrale tout-à-fait tordue" (3). Cependant, malgré certaines résistances, cette fois encore d'ordre psychologique, combattues par de nouvelles séances de psychanalyse, l'ouvrage avance, et ce d'autant plus vite que Zweig projette un voyage en Europe pour prendre contact avec ses éditeurs et tenter d'améliorer ses ressources qui sont plus que modestes (4). Pour cela, il doit avoir avancé au maximum, sinon terminé son manuscrit pour le donner à Emanuel Querido qui, à Amsterdam, était

(1) A. Zweig, EeK, 9. Buch, 2. Kap., p. 459-467.

(2) S.F./A.Z., Corresp., lettre du 22/11/1935, p. 152.

(3) Ibid., lettre du 16/7/36, p. 174.

(4) Ibid., lettre du 16/7/36, p. 17.

alors la providence des écrivains en exil. C'est effectivement à Amsterdam qu'il dicta en septembre 1937 les deux derniers livres de son roman, cette rapidité étant "due à l'exigence sèche de l'Américain et Juif hongrois B. W. Hübsch (directeur de Viking Press, New York) qui affirma que le lecteur ne pouvait pas attendre deux ans pour apprendre dans le prochain roman ce qui était arrivé au héros" (1). Son premier réflexe d'agacement passé, Zweig fut pourtant bien obligé de convenir que ce Juif de Hongrie avait "le sens de la forme, de l'épopée et du besoin des lecteurs et aussi... des affaires!" (2).

Avec l'éducation de Winfried s'achevait pour un temps le Cycle de Grischa. Déjà Zweig avait ébauché Das Eis bricht qui devait, avec l'évolution du photographe Verdy, mettre probablement un point final au Cycle, mais pour l'instant, ayant atteint l'objectif qu'il s'était fixé neuf ans auparavant et désireux de se ménager une pause, il se replonge, non sans nostalgie, dans le manuscrit inachevé d'Esmonds gute Zeit (1908) dont il tirera une version élargie et charmante intitulée Versunkene Tage (3). A ce récit que Freud jugeait "bien trop innocemment charmant pour notre époque" (4) succèdera une oeuvre de combat directement dirigée contre le régime nazi, Das Beil von Wandsbek qui paraîtra d'abord en hébreu, en 1943 (5). Mais l'essentiel de l'activité de Zweig en exil est surtout constitué par la publication de nombreux articles, essais et nouvelles dans les différentes revues qui paraissaient en exil.

(1) SF/AZ Corresp., lettre du 10/12/37, p. 191-192.

(2) Ibid., lettre du 6/9/37, p. 188.

(3) Versunkene Tage, Amsterdam, Querido, 1938.

(4) SF/AZ Corresp., lettre du 20/2/39, p. 219.

(5) Ha Kardom shel Wandsbek, Haifa, "Sifriat Poalim", Workers' Book Guild (Hashomer Hatsair), 1943.

En collaboration avec Wolfgang Yourgrau, il fonda une revue, Orient, qui parut à Haïfa du 10 avril 1942 au 7 avril 1943 sur le modèle de la Weltbühne (1). En même temps, Zweig fit plusieurs voyages, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, soit pour se rendre aux congrès du P.E.N.-Club, soit, comme nous l'avons vu, pour aller relancer ses éditeurs et glaner ainsi quelques subsides. Cependant, l'idée d'élargir son Cycle ne l'abandonnait pas et il accumulait matériaux et manuscrits en vue d'un roman supplémentaire qui devait clore le Cycle (2). Il continuait en outre à travailler à Das Eis bricht et esquissait les grandes lignes de Traum ist teuer.

En novembre 1948, A. Zweig, après un court séjour à Prague, vint s'établir définitivement dans le Secteur oriental de Berlin. Quelques extraits de ses romans à venir, tels que Ein starker Esser (1947), Was der Mensch braucht (1948) et Kroysing (1951) furent alors publiés dans différentes revues, pour informer le public que la composition du Cycle se poursuivait (3). Mais quelque grand que fût son désir de livrer rapidement à ses nouveaux lecteurs la suite de son Cycle, Arnold Zweig fut peu à peu amené à modifier ses plans.

Il lui paraissait, en effet, important d'apporter une réponse satisfaisante à la question qui n'avait jamais cessé de le hanter et qui était de comprendre comment le passage brutal d'un monde en paix à un monde en guerre avait pu, par deux fois en vingt ans, être possible. Dans ce but, il

(1) Voir Orient, Haïfa, 1942, Bibliographie einer Zeitschrift, Berlin/Weimar, Aufbau Verlag, 1973.

(2) Il s'agit de In eine bessere Zeit, non publié, où Bertin décidait d'aller vivre en Palestine. Cf. notre conversation du 3/8/1960 avec A. Zweig.

(3) Ein starker Esser, Wien, Willy Verkauf, 1947.- "Was der Mensch braucht", Berlin, Für Dich, 19/12/1948.- "Kroysing", SuF, Heft 6, 1951.

estimait nécessaire, pour y voir plus clair, de remonter une fois encore aux origines de la première guerre mondiale, afin d'en élucider les causes profondes. C'est ce qu'il tentera de faire dans Die Feuerpause (1954) et dans Die Zeit ist reif (1957).

Dans Die Feuerpause (1), il utilisera la première version autobiographique d'Erziehung vor Verdun pour montrer, d'une façon contrapuntique, l'évolution de l'intellectuel Werner Bertin depuis son incorporation jusqu'à la fin de 1917, c'est-à-dire au moment précis où ont lieu à Brest-Litovsk les pourparlers de paix entre les négociateurs soviétiques et les parlementaires allemands. La manière dont le roman avait été construit fut assez âprement discutée: contrepoint entre la naïveté du jeune soldat et l'expérience acquise pendant les premières années de guerre, contrepoint entre l'évocation de l'enfer de Verdun et les espérances de paix nées à Brest-Litovsk, contrepoint enfin, sur le plan littéraire, "entre un récit autobiographique et une version épique du même thème" (2). Disons en passant que les lecteurs furent généralement déçus; ils attendaient la suite des aventures de Bertin et non un retour, fût-il contrapuntique, sur des épisodes qu'ils connaissaient déjà!

Dans Die Zeit ist reif (3), A. Zweig, guidé, semble-t-il, par le même souci que Tolstoï voulant dans Guerre et Paix éclairer la psychologie de ses personnages en temps de guerre en nous les montrant d'abord dans leur cadre de tous les jours,

(1) A. Zweig, Die Feuerpause, Berlin, Aufbau Verlag, 1954.

(2) A. Zweig, Ibid., "Nachwort", p. 427.

(3) A. Zweig, Die Zeit ist reif, Berlin, Aufbau Verlag, 1957.

entremêle dans un savant ballet les figures de Lenore et de Bertin, du banquier Hugo Wahl et de son père Markus, du général Clauss et de l'industriel Schilles, etc. Il nous emmène de Berlin à Venise en passant par Munich, l'Alsace et l'Autriche, nous donnant ainsi, à la veille de la déclaration de guerre, le panorama détaillé d'une Europe où il faisait bon vivre, aimer, se cultiver, écrire et dans laquelle, du jour au lendemain, hommes et peuples allaient s'entretuer avec une sauvagerie sans précédent.

Avec ce roman, paru le dernier, mais qui est pourtant le "portail d'entrée" (1) de l'oeuvre tout entière, se termine ce que nous connaissons du Cycle intitulé tardivement par Zweig Der grosse Krieg der weissen Männer. Le roman Das Eis bricht, dans lequel Zweig racontait l'évolution, interrompue par la mort, de Verdy, est resté inachevé. Enfin, nous ne savons pas si, dans In eine bessere Zeit, A. Zweig aurait donné suite à son idée d'envoyer Bertin en Palestine et comment le Cycle aurait trouvé son achèvement (2).

c) Problèmes de composition et défauts du Cycle.

La composition d'une oeuvre échelonnée sur près de quarante années n'est pas sans poser quelques problèmes. Mettons-nous à la place du lecteur "naïf" qui lirait le Cycle d'un bout à l'autre, dans l'ordre de la toison, sans avoir la moindre idée de la façon dont celui-ci fut composé, il serait

(1) "Eingangsportal", cf. notre conversation du 3/8/1960 avec A. Zweig, ainsi que la jaquette de l'édition de 1957.

(2) Sur toutes ces questions voir plus loin chap. VI, 2 b) et c).

certainement en droit d'être étonné et même irrité par un certain nombre d'inadvertances et même d'incohérences aussi bien dans l'ordre chronologique que dans l'évolution des personnages. Prenons un exemple: dans Erziehung vor Verdun, Bertin glisse la lettre souillée par le sang de Christoph Kroysing dans sa musette, alors que dans Die Feuerpause il relate le même épisode en disant qu'il a mis la lettre dans un livre d'E.T.A. Hoffmann qu'il avait l'intention de prêter à Kroysing. Plus tard, la façon dont Bertin est muté dans la division Lychow, à l'Est, n'est pas non plus contée de la même manière dans Erziehung vor Verdun et dans Der Streit um den Sergeanten Grischa. On a également des doutes en ce qui concerne la chronologie des événements: dans Die Feuerpause, le mariage de Bertin a lieu après l'épisode dans lequel il donne à boire à des prisonniers français, alors que, dans Erziehung vor Verdun, nous le supposons déjà marié, puisque les noces ont eu lieu dans Junge Frau von 1914 qui précède.

Ce ne sont encore là que de légères inadvertances qui ne mettent pas directement en cause la composition du Cycle, mais il y a des contradictions qui nous paraissent d'autant plus graves qu'elles touchent à l'évolution même du caractère des personnages. Dans Die Zeit ist reif, par exemple, qui est maintenant le premier tome du Cycle, au lieu du Bertin poète et inconscient qui, dans un élan spontané, donne à boire aux prisonniers français (1), c'est au contraire un Bertin dynamique et extraverti que nous présente l'auteur: il est

(1) EvV, 1. Buch, 1. Kap., "Abdrehung eines Wasserhahns".

rédacteur d'une revue littéraire, "Der Eisenhammer"(1), prend la parole dans un meeting de travailleurs, au risque de se faire renvoyer de l'Université, et témoigne, en un mot, d'une expérience politique qui ne cadre plus du tout avec le portrait, brossé dans Erziehung vor Verdun, de l'intellectuel sorti tout droit de sa tour d'ivoire et à qui Pahl et Lebehde devront tout apprendre. Il en est de même pour Lenore qui nous paraît un peu trop libre par rapport à son personnage de Junge Frau von 1914; ce dernier roman ayant perdu son rôle d'introduction au Cycle au profit de Die Zeit ist reif, cela rend la comparaison encore plus choquante. Que s'est-il donc passé?

Toutes ces contradictions sont à mettre sur le compte, non seulement de la durée de composition du Cycle, mais aussi des événements qui ont marqué, parallèlement, l'histoire de l'Allemagne durant la même époque. Les désillusions engendrées par la faiblesse de la République de Weimar, l'avènement du nazisme qui se traduira bientôt par la dictature, l'hostilité du nouveau régime à l'égard des Juifs, ce qui contraindra Zweig à l'exil, d'abord en Provence, puis en Palestine, tout cela a marqué profondément l'écrivain qui, dans le dénuement et la solitude du Mont Carmel, sera amené à remettre encore une fois en question sa conception du monde déjà fortement ébranlée par la première guerre mondiale.

De là plusieurs périodes dans la composition du Cycle que l'on peut grossièrement diviser en trois phases de deux romans chacune: la première, en Allemagne, au cours de laquelle furent

(1) Zir, 3. Buch, 2. Kap., "Der Eisenhammer".

composés Der Streit um den Sergeanten Grischa (1927) et Junge Frau von 1914 (1931); la deuxième, où Zweig, en exil à Haïfa, écrit Erziehung vor Verdun (1935) et Einsetzung eines Königs (1937); la troisième, enfin, où Zweig ayant choisi de rentrer en Allemagne de l'Est, s'établit à Berlin-Niederschönhausen et décide d'y poursuivre la composition de son Cycle. Il y écrira d'abord Die Feuerpause (1954), puis Die Zeit ist reif (1957), avant de nous laisser l'ébauche, assez avancée, de Das Eis bricht qui aurait sans doute, vu l'âge de Zweig, terminé effectivement le Cycle.

Il est évident que, durant ces trois périodes, Zweig eut des préoccupations d'ordres différents qui influèrent grandement sur la conception des différents romans du Cycle. Grischa était un cri, une protestation indignée de Zweig contre une injustice qui s'inscrivait dans la ligne de sa Lettre à Riesser (1) et des procès politiques qui défrayaient à ce moment-là la chronique et qu'il dénonce déjà dans Pont und Anna (2). Zweig avait également écrit son Grischa pour combattre, comme dans Pont und Anna, ce qu'il appelle le "refoulement de la guerre" (3), phénomène qui lui paraissait particulièrement pernicieux au moment même où le spectre d'une nouvelle guerre se profilait à l'horizon. Il est vrai que, vers 1926, les romans et les nouvelles de guerre ne faisaient pas recette et que Kiepenheuer ne manqua pas de courage en publiant un manuscrit qui avait déjà été refusé par les éditions Ullstein (4).

(1) Cf. supra, f. 128.

(2) Cf. supra, f. 125.

(3) "Die Verdrängung des Krieges", PuA, p. 222.

(4) E. Kaufmann, AZW, p. 297.

Encouragé par le succès de Der Streit um den Sergeanten Grischa, A. Zweig résolu, pour essayer d'élucider plus complètement les causes du phénomène "guerre", de se servir du personnage de Bertin, type de l'intellectuel bourgeois devenu simple soldat et dont l'évolution, au fur et à mesure du déroulement du conflit, serait le fidèle reflet du comportement de l'homme de troupe, tandis que le personnage du lieutenant Winfried nous introduirait, en contrepoint, dans les hautes sphères de l'Etat-Major. On sait ce qu'il advint de Bertin et comment son évolution qui devait faire l'objet d'un seul roman, Erziehung vor Verdun, finit par devenir le fil rouge de l'ensemble du Cycle.

Pour le lancement de Bertin, il fallait à Zweig un tremplin, ce fut Junge Frau von 1914 qui marqua véritablement pour l'auteur le passage du roman au cycle de romans et une orientation nouvelle de son oeuvre.

Dans un essai écrit en 1939 et intitulé Arnold Zweigs Romanzyklus über den imperialistischen Krieg 1914 bis 1918 (1), Georg Lukacs a reproché aux deux premiers romans du Cycle (2) de n'être pas, "tant sur le plan des idées que sur celui de l'art, à la hauteur des romans suivants (3) dans lesquels les expériences du combat contre le fascisme, la conception du monde et la force créatrice d'Arnold Zweig se sont considérablement développées" (4). Sur le plan artistique, une telle

(1) Moskau, Internationale Literatur, 1939, Nr. 3.

(2) Der Streit um den Sergeanten Grischa et Junge Frau von 1914.

(3) Erziehung vor Verdun et Einsetzung eines Königs.

(4) G. Lukacs, "Arnold Zweigs Romanzyklus über den imperialistischen Krieg 1914-1918", Schicksalswende, 1956, p.185.

critique nous semble exagérée, Der Streit um den Sergeanten Grischa étant un roman particulièrement réussi et riche de substance. Sur le plan des idées, le point de vue de Lukacs est plus défendable, car il est certain qu'après 1933 Zweig a écrit, comme nous venons de le voir, en réaction contre le nazisme qui l'avait spolié et contraint à l'exil. En dénonçant vigoureusement le militarisme prussien et le pangermanisme, causes de la première guerre mondiale, Zweig critiquait par là-même ceux qui, par leur nationalisme exacerbé et leurs outrances, préparaient la guerre de 1939.

A son retour d'exil, en 1948, A. Zweig, effrayé par le terrible déclin de la culture allemande du fait du nazisme, se promet de participer activement au relèvement moral et culturel de la jeune république socialiste en qui il avait mis tous ses espoirs. Convaincu de la valeur exemplaire de sa propre évolution politique, il voulut donner à son oeuvre un caractère essentiellement pédagogique et éducatif en proposant à ses nouveaux lecteurs l'itinéraire parsemé d'embûches de l'intellectuel bourgeois en chemin vers le socialisme. Ce souci pédagogique l'amena, par contre-coup, à remettre sur le métier l'éducation de ses personnages pour essayer d'y déceler les failles qui avaient permis au peuple et surtout aux intellectuels allemands de se laisser berner par la même politique militariste qui, à vingt ans de distance, avait conduit l'Allemagne à une réédition encore plus sanglante de la guerre de 1914. D'autre part, l'existence de la guerre froide et la menace d'un

troisième conflit, de type atomique, contribuèrent à durcir encore son attitude vis-à-vis du monde capitaliste. Ainsi, d'un bout à l'autre, le Cycle de romans de guerre d'A. Zweig a-t-il été marqué par les événements politiques qui, pendant quarante ans, ont jalonné l'histoire de l'Allemagne et, par voie de conséquence, sa propre existence. C'est presque toujours par rapport à eux qu'il s'est situé pour dénoncer les abus, démasquer les responsables, remettre en question le système et poursuivre sa mission d'éducateur. Cela peut expliquer les longueurs, les redites et, à la limite, les incohérences du Cycle, mais c'est ce qui en fait aussi l'attrait et l'intérêt.

2. La "symphonie pédagogique".

a) La guerre démythifiée.

- L'homme dans la guerre. On serait tenté de prime abord de qualifier le Cycle de romans de guerre d' Arnold Zweig de "symphonie héroïque". E. Hilscher, pour sa part, préfère l'appeler - et avec raison - une "symphonie pédagogique" (1). Cela veut dire qu'il ne faut pas s'attendre à trouver dans l'oeuvre de Zweig des descriptions grandioses de batailles ou, comme cela avait été le cas dans ses premières nouvelles de guerre, des récits cruels ou sanglants. Zweig critique d'ailleurs L. Renn, E.-M. Remarque et E. Jünger entre autres pour leur penchant à décrire un peu trop complaisamment les horreurs de la guerre ou l'exaltation du combat. De fait, ce n'est ni la guerre ni le guerrier en tant que tels que Zweig s'est donné pour mission de nous décrire, mais plutôt l'existence de l'individu, qu'il soit soldat ou civil, allemand, anglais, français ou russe, projeté brusquement dans un monde de violence et de brutalité.

Dans cet univers de la guerre vu par Zweig, les hommes qui vivent et meurent devant nous ne sont pas des entités abstraites, ils en sont même tout le contraire. Ingénieurs, écrivains, juristes, aubergistes, typographes, ils agissent, réagissent et évoluent chacun selon sa propre nature et sa conception de la vie, mais tous, qu'ils soient officiers, sous-officiers ou hommes de troupe, qu'ils soient combattants

(1) E. Hilscher, Arnold Zweig, Brückenbauer vom Gestern bis Morgen, Halle, VEB Verlag Sprache und Literatur, p. 36.

ou "planqués", courageux ou lâches, honnêtes ou malhonnêtes, ont, de près ou de loin, leur destin conditionné par la guerre. La guerre est un gigantesque tourbillon dans lequel ils sont, qu'ils le veuillent ou non, happés et dans lequel ils se croisent, aiment, haïssent, se séparent ou se rencontrent à nouveau. C'est l'ensemble de ces destinées individuelles mêlées les unes aux autres qui nous fournira une vision totale de la guerre. De plus, tous les éclairages et toutes les perspectives ainsi obtenus contribueront à nous donner sur la mentalité de l'homme en guerre des indications particulièrement intéressantes et vivantes.

Mais Zweig ne se contente pas de nous donner une vision purement psychologique des hommes et de leur comportement, il nous fait aussi parcourir des milliers de kilomètres dans l'espace, nous emmenant de Macédoine en France, de France en Russie, de Russie en Allemagne. Il nous fait participer à la vie des civils allemands, des combattants de Verdun, des bureaucrates et des seigneurs de l'Etat-Major. Du simple soldat au général et du général au Kronprinz, en passant par l'infirmière, le médecin, l'aumônier et le juriste, c'est une véritable coupe transversale du monde de la guerre que nous donne l'auteur. A cet égard, le fort de Douaumont avec ses galeries superposées, ses soldats et ses travailleurs, ne ressemble-t-il pas, vu d'en haut comme de profil, à une gigantesque termitière? Mais comme le plus souvent nous n'avons d'un tel édifice qu'une vue extérieure et fragmentaire, nous devons nous contenter d'observer le désordre apparent qui y règne en surface et qui

semble en contradiction avec ce que nous savons de l'admirable structure de ce monde d'insectes.

Quelle commune mesure y-a-t-il, par exemple, entre un simple aubergiste et le Kronprinz? Pourtant ces deux personnages se rencontrent, et le contraste est saisissant entre le prince passant dans sa luxueuse automobile et le soldat figé au garde-à-vous dans la boue (1). De même, quel concours de circonstances ne faudra-t-il pas pour qu'un insignifiant prisonnier russe, en l'occurrence Grischa, soit introduit dans le bureau de son Excellence le général von Lychow! (2) Ces divers épisodes illustrent chacun à leur manière un aspect quotidien ou insolite de la guerre et, peu à peu, nous nous acheminons vers une reconstitution précise et fidèle de la réalité historique. "A cet égard, écrit G. Lukacs, Zweig nous fournit une véritable totalité, de l'arrière aux tranchées, des bureaux du Commandement Suprême aux hommes de troupes et à la population civile. Cependant, cette totalité ne nous est présentée ni d'une manière pédante, ni d'une manière documentaire et pédagogique. Chaque moment de l'action apparaît là où il est organiquement et nécessairement issu des destins personnels des hommes qui agissent"(3). Il en est ainsi dans Der Streit um den Sergeanten Grischa où un simple coup de téléphone, un communiqué, une amourette contrariée, le va et vient des papiers qui doivent régler le sort de Grischa, une tempête de neige qui vient malencontreusement interrompre les

(1) EvV, p. 208.

(2) SSG, p. 155 sq.

(3) G. Lukacs, op. cit., p. 165.

communications téléphoniques et la négligence des soldats chargés de réparer la ligne créent ce qu'on appelle aujourd'hui en termes de cinéma le "suspense" et confèrent à l'action son intensité dramatique.

De même, si une grande partie du roman Erziehung vor Verdun se passe dans le fort de Douaumont, ce n'est pas seulement parce que là se situe le champ de bataille de la guerre privée que, à l'instar de Michael Kohlhaas, Eberhardt Kroysing a engagé contre le sinistre capitaine Niggl qui a envoyé à la mort son frère Christoph, mais aussi parce que la prise et la reprise de ce point stratégique important constituaient un des enjeux de la bataille de Verdun. Et s'il se trouve que le fort de Douaumont a été repris par les Français aussi facilement qu'il avait été pris par les Allemands qui trouvèrent le fort évacué et les artilleurs endormis, cela ne démythifie pas seulement le beau fait d'armes monté en épingle par la propagande et la presse, mais cela nous montre aussi l'inanité de la dangereuse fiction de la "guerre fraîche et joyeuse" qui abusa tant de jeunes allemands qui partirent au front avec leur "Nietzsche dans le sac-à-dos" (1).

La "guerre fraîche et joyeuse" se passe aussi dans la boue et dans la nuit, c'est la "chirurgie sanglante" dont parle Saint-Exupéry dans Terre des Hommes, une guerre de matériel mécanique et humain. Ici non plus, rien d'héroïque, comme le

(1) "mit dem Nietzsche im Tornister". Zweig dépeint assez bien cette désillusion quand il qualifie Bertin d'"homme cultivé (...) tombé dans une caverne de meurtriers, qu'il tient et voudrait tenir pour une caverne de chevaliers coûte que coûte", SF/AZ Corresp., lettre du 23/3/1934.

laisserait supposer le titre français d'Erziehung vor Verdun traduit de façon peu satisfaisante par L'éducation héroïque devant Verdun (1). S'il y a héroïsme, il est subi et non pas spontané, c'est le courage de tous les instants, l'héroïsme du quotidien. Ainsi quand l'intellectuel Bertin, friand d'expériences nouvelles, accompagne le lieutenant Kroysing dans une liaison avec les postes les plus exposés, il ne trouve pas l'exaltation recherchée, mais constate une fois de plus "en bâillant de fatigue que là aussi on ne faisait que du service et rien d'autre" (2).

- Une épopée à rebours. D'où vient alors qu'en dépit de cette démythification de la guerre, A. Zweig puisse être considéré comme "un des poètes épiques de notre temps" (3), que G. Lukacs parle de la "patience épique d'A. Zweig" (4) et que H. Kamnitzer salue en lui "l'historien et le poète épique de la première guerre mondiale qui représente l'homme moyen pris dans l'immense engrenage et dévoile le mécanisme qui entraîne tout et tous dans son processus de succion"? (5) S'il nous est ici permis d'employer une comparaison relevant du domaine du cinéma, nous dirons qu'il est difficile de comparer le Napoléon d'Abel Gance avec le Cuirassé Potemkine d'Eisenstein. Pourtant, il s'agit dans l'un et l'autre cas d'une épopée, mais il nous semble que nous pouvons classer, sans risque de nous tromper, l'oeuvre épique de Zweig dans la seconde catégorie.

(1) L'éducation héroïque devant Verdun, Paris, Plon, 1938.

(2) EvV, p.197.

(3) W. Ulbricht.

(4) G. Lukacs, op. cit., p. 165.

(5) H. Kamnitzer, "Das Urerlebnis", TlB, p. 83.

Comme nous venons de le voir, l'épopée, chez Zweig, ne résulte pas de l'exaltation de la bataille et des exploits qui y sont accomplis, mais plutôt des forces immenses mises en présence, en hommes et en matériel. La bataille de Verdun est une bataille gigantesque, mais ce n'est pas une bataille de géants. A peu près au même moment, l'offensive Broussilof (4 juin 1916) qui lui fait pendant à l'Est, est pratiquement aussi meurtrière, sans parler de la bataille du Jutland (31 mai 1916) au cours de laquelle sont sacrifiés, dans une action indécise, des milliers de marins tant allemands qu'anglais. Et pourtant, tous ces efforts sont vains; la guerre, comme un monstre mythologique, se nourrit d'elle-même, c'est une hydre aux tentacules démesurés qui se déroulent dans l'espace: tentacules des fronts qui s'élargissent d'année en année, tentacules des lignes téléphoniques et des voies ferrées qui enserrent le globe, au service d'une oeuvre de mort. "Mais la guerre avait le ventre secoué de rires et elle se développait; ses tentacules, pareils à un cauchemar, s'étendaient au-dessus des peuples, elle jouait avec eux, monstrueusement excitée par les offensives qui auraient dû la tuer (...). Partout la guerre dévorait, brisait, fouillait dans les ossements humains" (1). Enfin, lorsqu'au bout de quatre ans, l'armée allemande est forcée de reculer sous les coups de boutoir conjugués des armées alliées, A. Zweig nous montre tout ce que l'héroïsme peut avoir d'inutile quand il est au service d'une cause injuste et, pour ainsi dire, perdue d'avance: "Repliez-vous,

(1) EvV, p. 347.

soldats allemands, vous avez fait votre possible. Ce que le Français aurait dû prendre en quatre heures, il l'a fait en deux heures, ou ailleurs il il y a mis quatre jours. Il a fait prisonnier sept mille des vôtres, il en a tué et blessé trois fois autant; vous en avez assez fait pour 53 pfennigs par jour et les gisements de minerai de Briey et de Longwy" (1).

Il s'agit donc d'une épopée, mais d'une épopée à rebours. Le titre lui-même que Zweig a tenu à donner à l'ensemble de son Cycle "La grande guerre des hommes blancs" (2) a, on ne peut le nier, une résonance épique, mais un tel titre, par les connotations diverses (éthnographiques, historiques, géographiques) qu'il porte en lui, incite le lecteur à se demander inconsciemment la raison d'une pareille tuerie - Japonais et troupes coloniales mis à part - entre des hommes frères non seulement par la couleur de leur peau, mais aussi proches par les intérêts économiques, les techniques, la civilisation et le patrimoine culturel et religieux. C'est précisément à ces questions que le Cycle de Grischa s'efforce de répondre.

b) De la tour d'ivoire à la réalité.

- Le désarroi de l'intellectuel bourgeois. Au cours d'un entretien avec madame Johanna Rudolph (3), celle-ci nous disait à quel point A. Zweig avait été pour les générations allemandes déboussolées par le contre-coup de la première guerre mondiale un maître à penser. Deux épisodes du Cycle lui semblaient à cet égard particulièrement représentatifs: la scène magistrale du

(1) EvV, p. 218.

(2) JF 14, postface de l'édition de 1949.

(3) Le 6/8/1957.

début d'Erziehung vor Verdun au cours de laquelle Bertin donne à boire à des prisonniers français (1) et la scène de Junge Frau von 1914 dans laquelle le même homme, sensible et intelligent, justifiait - avant son incorporation, il est vrai - la destruction de la cathédrale de Reims (2), et elle voyait dans cette contradiction la parfaite illustration du désarroi de l'intellectuel bourgeois mis en face de la guerre.

C'est à l'occasion d'une discussion entre intellectuels et artistes que Bertin, encore civil, entreprend de justifier, de façon spécieuse, la destruction de la cathédrale de Reims en la mettant au compte de deux nécessités inhérentes à la guerre: les Français se devaient de poster des observateurs sur la plateforme de la tour pour se rendre compte du déroulement de la bataille et, de ce fait, les Allemands étaient bien obligés de tirer dessus. Et quand quelqu'un lui demande s'il accepterait de tirer, dans les mêmes conditions, sur la cathédrale de Strasbourg, Bertin, futur artilleur - du moins il le croit -, répond: "Je tirerais, le coeur déchiré, sur la cathédrale de Strasbourg si le malheur le voulait ainsi...", avant d'ajouter un peu plus loin: "Je prendrais mes responsabilités" (3). Une telle scène nous montre comment Bertin non seulement ne se pose pas la question de savoir s'il y avait réellement des observateurs sur la cathédrale de Reims, mais encore comment, malgré sa culture, il envisage froidement, à la manière d'un barbare, la destruction d'une des plus belles oeuvres d'art que nous ait données le génie européen!

(1) EvV, p. 9-15.

(2) JF 14, p. 35

(3) Ibid., p. 35.

Trois ans plus tard, en Russie, le lieutenant Winfried, victime d'une vengeance politique qui brise sa carrière militaire, et désespéré par la mort de sa fiancée, soeur Bärbe, se réfugie dans un "pessimisme cosmique" (1) et envisage de se porter volontaire pour le front de l'Ouest afin de s'y faire tuer. L'amie de Bertin, Sophie von Gorse, se révolte contre cette conception fataliste de la vie et elle s'indigne de ce que "Winfried accuse la nature du monde et scrute les mécanismes de la création au lieu de penser aux messieurs qui l'ont fait emprisonner ou à ceux pour lesquels la guerre n'a pas duré assez longtemps..." (2).

Ainsi, même les intellectuels les plus honnêtes, comme Bertin et Winfried, ne voient pas les choses en face, prisonniers qu'ils sont d'une culture abstraite qui ne peut leur servir à rien dans la vie réelle.

Réduits, dans le fort de Douaumont, à une inactivité forcée, le lieutenant Kroysing, Bertin et le petit Süssmann ont tout le loisir de discuter de la guerre et des problèmes éthiques qu'elle pose. Lorsque Bertin a révélé au lieutenant Kroysing que son frère Christoph avait été tué parce que son capitaine (3) l'avait envoyé dans un poste avancé afin d'étouffer une scandaleuse affaire de détournement de vivres découverte par le jeune sous-officier, il ne se doutait pas de la tournure qu'allaient prendre les événements et de l'acharnement avec lequel Kroysing voudrait venger son frère, et maintenant il

(1) G. Lukacs, op. cit., p. 169.

(2) EeK, p. 426.

(3) Le capitaine Niggel.

s'en effraye. "Est-ce que votre intention, rétorqua Kroysing, n'était pas plutôt de m'amener à réparer les torts, en qualité de frère de la victime? - Oui, admit Bertin, tout en faisant son examen de conscience, c'était bien à peu près ce motif. Pas très clair, vous savez. Il s'était passé quelque chose de terrible, le monde était désaxé. Mais quelle folie si, parce qu'on essaie de le remettre d'aplomb, il se désaxe encore davantage. - C'est bien cela, fit Kroysing, mais, voyez-vous, c'est aussi qu'il a de petits vices de construction, ce monde, comme nous disons dans notre métier... des courts-circuits partout. Si nous construisions un moteur avec autant d'insouciance, nous serions expédiés au ciel au lieu d'arriver jusqu'à nos nouveaux lance-mines. - Mais où est le défaut? demanda Bertin qui se passionnait. Il y a là quelque chose qui ne va pas et qu'il faut mettre d'aplomb pour que notre vision du monde ne vole pas en éclats" (1).

De telles conversations, mieux que de longs développements, ont le mérite de faire clairement ressortir le désarroi des intellectuels arrachés à leur tour d'ivoire le jour de la déclaration de guerre. Même après tout ce qu'il a vu, Bertin en est encore à chercher en philosophe la faille d'un système qui a conduit à la guerre, c'est-à-dire au primat de la force sur le droit.

S'il a cru un moment à la légitimité de la cause allemande, Bertin, tout comme Zweig - dont il est le porte-parole - s'apercevra bien vite que la violence, faisant tâche d'huile,

(1) EvV, p. 160-161.

se manifeste aussi bien au sein de l'armée elle-même et dans les rapports de tous les jours entre gradés et subalternes. Certes, des officiers comme Kroysing ou Winfried, exigeants mais justes, sont respectés de leurs subordonnés; un général comme Lychow ne souffre pas que ses hommes meurent inutilement et même, il ira jusqu'à essayer de sauver le sergent Grischa. Mais il y a d'autres gradés qui, du haut en bas de l'échelle, sont proprement odieux, à commencer par Schieffenzahn pour qui l'individu est un pou et le "gros mangeur" Clauss. Puis viennent les médiocres: le capitaine Niggel qui s'enrichit aux dépens des hommes de troupe, le major Jansch qui tyrannise son personnel; enfin le menu fretin: l'adjudant Glinsky qui brime Bertin parce qu'il ne peut pas sentir les intellectuels, juifs de surcroît, et l'adjudant Feicht, pour ne citer que ceux-là, pour la plupart des petits bourgeois dans la vie civile, mais qui, une fois investis d'une parcelle d'autorité, se croient, dans l'armée, devenus de grands seigneurs!

Cette étude approfondie de l'armée allemande occupe la plus grande partie des romans de guerre de Zweig. L'auteur en profite pour nous dévoiler tous les vices du régime prussien: brutalité, ruse, corruption, servilité, bêtise, vices d'ailleurs communs, à un moindre degré peut-être, à toutes les armées du monde. Pourtant, A. Zweig ne force pas la note et ne met pas en bloc tous les méfaits sur le compte de l'armée en tant qu'institution, mais il nous montre celle-ci comme étant en plus petit le reflet de la société, une sorte de "microsociété" dans

laquelle tout est revenu à l'état brut et où l'homme, ainsi dépouillé de ce qui le rend civilisé, est éclairé par une lumière crue qui met impitoyablement en relief ses défauts, ses vices et ses petitesesses.

A des gens de l'espèce de Niggl et de Jansch l'armée offre des avantages que ne donne pas la vie civile: autorité, confort, domesticité, solde élevée, etc. C'est pourquoi ils souhaitent que la guerre dure le plus longtemps possible. D'autre part, pour ne pas avoir d'histoires et pour garder leur "planque", ils sont constamment tentés d'abuser de leur autorité et de faire appliquer le règlement dans toute sa rigueur. Le principe de l'armée prussienne selon lequel le subordonné doit craindre ses supérieurs plus que l'ennemi demeure plus que jamais en vigueur. Le simple soldat Bertin est d'ailleurs l'exemple type de la réussite de ce système, et Süßmann définit ainsi son attitude: "Devant les obus pas le moindre trac, mais il a la colique devant n'importe quel bureaucrate de compagnie, devant la première épaulette venue" (1).

En fait, Bertin a raison de trembler, puisque ces individus ont sur lui droit de vie ou de mort et qu'ils peuvent se permettre "des exploits de haute lice, à la manière du roi David" (2) vis-à-vis d'Uri, en envoyant dans un endroit exposé du front ceux qui ne leur plaisent pas. Aussi, par voie de conséquence, "toutes les failles, toutes les lacunes du service, toutes les faiblesses de l'appareil militaire et même le formalisme de sa

(1) EvV, p. 129.

(2) Ibid., p. 179.

bureaucratie sont-ils exploités par la troupe afin de sauvegarder dans ce système de négation de la dignité humaine, un minimum d'existence humaine" (1). Dans cette lutte pour la vie, il n'y a plus de prochain, de charité ou de solidarité. Le principal est de se sauver soi-même puisque l'on n'a plus qu'à compter sur soi-même. Le comportement du caporal Sacht, le gardien de Grischa, est la parfaite illustration de cet état d'esprit. A Winfried qui lui assure qu'il prend sur lui l'entière responsabilité de l'enlèvement du sergent Grischa, Sacht rétorque: "On la connaît celle-là (...). A mettre les choses au pire, Monsieur le Lieutenant aura un petit commandement (...) pour quelques temps, dans un coin bien tranquille..., mais sur lui, simple troupier, on tombera à coups de trique. Il n'aura plus comme troufion de deuxième classe, qu'à se laisser tourmenter, éreinter, écorcher, en crevant de faim, comme une charogne, pendant des années, jusqu'à ce qu'il en claque, à moins que, pour faire court, il n'attrape une balle dans la tête, comme un héros, couic! (...)" "Nous autres, les hommes de troupe, finit-il par crier, ça nous tombe toujours sur le poil de la même manière. Avec nous ça ne traîne pas, on ne prend pas de gants. Le Russe reste ici et on l'abat demain à midi, ou la Place contresigne votre chiffon de papier". Il avait ça dans la peau, comme chaque individu de l'armée: chacun pour soi, on n'a pas de meilleur ami que soi-même. Et il ajoute: "Dieu pardonne à ceux qui nous bourrent le crâne jusqu'à ce que nous, braves bougres que nous sommes, nous ne sachions plus, dans notre angoisse, faire que des cochonneries" (2).

(1) G. Lukacs, op. cit., p. 174.

(2) SSG, p. 402-403.

Cette scène poignante met admirablement en relief le problème de la moralité en temps de guerre. Qui a tort ici et qui a raison? Le refus de Sacht condamne irrémédiablement Grischa à la mort, et le lieutenant Winfried a incontestablement le beau rôle. Mais A. Zweig nous montre - avec quelle sensibilité! - l'homme avili par la guerre et qui, au comble du désarroi, analyse lucidement la situation telle qu'elle se présente pour lui: faire acte de bonté, mais pourquoi? Quelqu'un est-il bon pour lui dans cet univers hostile où tout retombe inmanquablement sur le dos de l'homme de troupe? On peut lui objecter qu'en agissant de la sorte il se fait le complice du commandement supérieur qui a condamné injustement Grischa à mort, mais est-il vraiment coupable, alors que l'injustice règne en maîtresse du haut en bas de l'échelle sociale? A quelles valeurs morales pourrait-il se cramponner dans un système où partout la violence prime le droit?

- Le déclin des valeurs morales. Le lent pourrissement des valeurs morales sous l'action de la violence, voilà ce sur quoi A. Zweig ne cesse d'attirer notre attention tout au long de son Cycle. La guerre engendre un code fondé sur la violence, la ruse, la haine et le mépris du plus faible. Il se peut qu'un tel état de choses soit la continuation d'une certaine politique, mais en temps de guerre, en l'absence des formes policées de la vie en société, tous les mauvais instincts réprimés reviennent en surface, légitimés qu'ils sont par la lutte pour la vie. A. Zweig nous en fait prendre conscience dès le début de son roman Junge Frau von 1914 où la première malhonnêteté

est commise par la logeuse de Bertin qui, après le départ du jeune homme pour la guerre, s'est appropriée un tapis qui appartenait à celui-ci. A Lénore qui s'en étonne, Paula Weber, son amie, réplique: "C'est la guerre, Lénore, (...) les hommes prennent en campagne ce dont ils ont besoin. Ils appellent cela réquisitionner (...), ce sont maintenant, comme de juste, les femmes qui réquisitionnent!" (1). Quelques temps plus tard, Bertin l'écrivain, le philologue, de garde dans une gare, vole dans les wagons de la Croix Rouge du pain pour l'envoyer à sa femme. "Partage ton pain avec les affamés" dit la Bible. "Vole leur pain aux affamés" dit la charte de la guerre, et je m'y mets en plein. Que s'est-il donc passé? Le soldat Bertin vole en ce moment le pain que les femmes des prisonniers français destinent à leurs époux et que ceux-ci attendent avec impatience. Et pourtant il n'a pas l'intention de restituer le bien volé. Parce que sa femme, elle aussi, a faim à la maison" (2). Et Bertin se compare aux Bachkirs pillards dont parlent les manuels d'Histoire: "Car le Bachkir et ses pareils n'avaient, eux aussi, ravi aux paysans et aux citadins de Silésie la nourriture que pour la mettre sur leur propre table afin d'apaiser leur faim. Bertin Bachkir, quel camouflet!" (3) Mais il y a plus grave: au cours de sa première permission, Bertin, déjà contaminé par l'esprit de violence (il se croit plus viril parce qu'il est en uniforme!) s'est conduit comme un soudard avec Lénore pendant une promenade en forêt, et la jeune femme, victime de cet acte

(1) JF 14, p. 19.

(2) EvV, p. 456.

(3) EvV, p. 466.

de violence devra se faire avorter. Déjà, Paula Weber avait averti Lénore de ce que son ami André Bunge était revenu en permission avec des manières vulgaires. Quelques semaines passées chez les Schipper l'avaient changé du tout au tout. André Bunge, Werner Bertin: deux intellectuels qui renient leur humanité pour se mettre au service de la brutalité. Elle seule prévaut, elle annihile même la culture. "Qu'aurait servi à Mozart son génie, s'il vivait aujourd'hui? Ils l'auraient incorporé..." (1). Ne nous semble-t-il pas entendre parler ici du "Mozart assassiné" de Saint-Exupéry dans Terre des Hommes? Et la mort de Georg Trakl évoquée plus loin ne nous fait-elle pas songer au "poète assassiné" de Guillaume Apollinaire? La violence s'attaque d'abord à l'esprit des hommes avant d'anéantir les hommes eux-mêmes. La guerre est une sélection à rebours, elle détruit stupidement des jeunes gens qui auraient fait plus tard la gloire d'un pays. Toutes ces morts sont en définitive inutiles et désastreuses. C'est ce que pense le juriste Posnanski en lisant les fragments que le petit Kroysing a laissés: "Des gens de votre espèce nous manqueront. Vos vers sont charmants, chargés de sève, très jeunes encore. Mais admettons que l'engagé volontaire Hölderlin, le sous-officier Henri Heine, le lieutenant von Liliencron, le sergent-major C. F. Meyer aient été tués à votre âge (...) ou que le petit cadet von Hardenberg soit mort à quatorze ans d'un coup de froid au cours d'une marche-exercice, - sans parler de l'élève officier

(1) EvV, p. 120.

Schiller qui aurait pu mourir à dix-huit ans en se baignant dans un torrent de montagne... Est-ce que l'héritage laissé par ces jeunes gens aurait été différent du vôtre? Pas le moins du monde. Et pourtant, combien nous serions aujourd'hui plus pauvres et plus misérables! Nous ne saurions même pas ce que nous aurions perdu" (1). Voilà, pense Posnanski à la fin de sa méditation, ce qui ferait un beau sujet de concours: "Les peuples existent-ils pour leur élite ou les élites pour leurs peuples?" (2)

Ainsi la culture et la civilisation sont-elles en danger de mort. Le monde moderne en est arrivé à un tel état de dégradation que l'on n'hésite même plus à s'attaquer à la femme qui incarne les principes mêmes de la vie et de la fécondité. Notre civilisation issue de l'asservissement des valeurs féminines (douceur, amour, fécondité) aura pour conséquence l'exaltation de la brutalité masculine qui engendre la stérilité. Le cas de Lénore en est l'exemple frappant: Lénore sera contrainte de détruire la vie qui commençait à prendre racine en elle, sous la pression d'une société hypocrite faite par les hommes où "le monde se compose de patries et les patries de maisons paternelles..." (3). C'est parce que Lénore en a fait l'expérience dans sa propre chair qu'elle ressent maintenant toute cette souffrance du monde en guerre: "Le monde était un abattoir dans lequel les souris se nourrissaient des plantes, les plantes des sels minéraux, les petits animaux de proie des souris, et

(1) EvV, p. 385-386.

(2) Ibid., p. 386.

(3) JF 14, p. 121.

les hommes de tout" (1). Car les femmes payent également un lourd tribut à la guerre; non seulement elles perdent leur père, leurs frères, leur mari ou leur fiancé, mais encore elles sont directement touchées, comme cette infirmière anglaise, Edith Cavell, qui, à Bruxelles, dans un hôpital allemand, soignait avec dévouement tous les blessés de guerre anglais, français ou allemands, mais que l'on venait de fusiller parce qu'elle avait organisé un réseau d'évasion pour les soldats alliés. "L'archiduchesse se présenta à son esprit, la première victime de cette guerre. Balles à Sarajevo, maintenant balles également à Bruxelles - contre une femme!"(2) Ici encore, la violence l'emporte sur l'amour, mais c'est à la femme de tirer les conclusions qui s'imposent pour faire triompher l'amour. Lutte dramatique que rien ne pouvait mieux exprimer que le Concerto pour piano en la mineur de Robert Schumann, placé au début de Junge Frau von 1914 et dont les thèmes tour-à-tour tendres et belliqueux sous-tendent véritablement la méditation de Lénore.

Mais, pour l'instant, c'est la force qui triomphe dans cette guerre où les hommes blancs ont abdiqué leur qualité d'humains pour se ravalier au-dessous du niveau de la bête ou des peuples primitifs. Pour Zweig, en effet, l'homme ne s'est pas tellement amélioré depuis des millénaires, puisqu'il ne respecte même plus des lois qui semblaient immuables et qui ne pouvaient être transgressées sous peine de sacrilège. Ainsi, dans Erziehung vor Verdun, Bertin voit le corps d'un soldat

(1) JF 14, p. 120.

(2) Ibid., p. 201.

français qui sert de poteau indicateur: "Là, un Français (...)", Süßmann eut un rire bref: "Mon Dieu, oui, un Français. Il est là pour indiquer le chemin qui mène aux batteries des obusiers. Vous n'avez pas besoin d'avoir peur, pas moyen d'être plus mort que celui-là" - "Et on ne l'enterre pas?" - "Cher Monsieur, où donc vous êtes-vous attardé? Dans la Bible ou dans Antigone! Il fallait un poteau indicateur et voilà, on a pris ce qu'on avait sous la main" (1).

Dans Junge Frau von 1914, le professeur Lederer dit à Lenore que le seul moyen d'obtenir une permission pour Bertin est de se marier avec lui, et il conclut: "Aucune armée du monde ne vous refusera le jeune homme. Nous n'allons pas aussi loin que la Bible (...) qui dispense un jeune marié du service militaire pendant un an, car c'est le génie de la vie qui s'exprime par elle" (2). Ce qui veut dire en filigrane que de telles lois n'ont plus de raison d'exister au XX^e siècle, car les gens civilisés que nous sommes peuvent s'en dispenser! L'ironie voilée d'A. Zweig se révèle ici lourde de sens. Non seulement l'humanité ne progresse plus sur le plan moral, mais pis encore, elle régresse. "Il se peut, dit Kroysing, que la guerre ait ressuscité en nous le chasseur des premiers âges qui boit son thé dans le crâne de son ennemi" (3). Le vernis de la civilisation doit être décidément bien mince pour que l'homme primitif réapparaisse aussi rapidement à la moindre occasion! Effectivement, quelques instants après avoir volé du

(1) EvV, p. 113.

(2) Jf 14, p. 259.

(3) EvV, p. 131.

pain dans les wagons de vivres qu'il a pour mission de garder, Bertin, excité par le bruit des tirs de D.C.A., aura l'occasion de faire un nouveau et cuisant retour sur lui-même. Voilà maintenant qu'il s'enivre de tout ce déploiement de forces brutales acharnées à détruire un avion invisible. Et, dans une brusque vision, il se souvient de la clairière dans laquelle il a violenté Lenore et de tout le mal qui en est résulté.

"Où est la faute?" se demande l'intellectuel Bertin ou, pour parler comme l'ingénieur Kroysing, "quelle est la cause des ratés dans le moteur?" La réponse à ces questions se trouve là, dans cette prise de conscience d'une violence qui mène le monde. Pour Zweig, le non respect des droits de la personne humaine entraîne fatalement la violence avec son cortège d'injustices, toutes plus révoltantes les unes que les autres, qu'il s'agisse d'injustices contre des minorités sans défense: la communauté juive de Tisza Eszlar (1) et le peuple de Lithuanie (2), ou qu'il s'agisse d'injustices contre des individus, eux aussi sans défense: exécution inique de Grischa (3), envoi prémédité à la mort du petit Christoph Kroysing (4), brimades des gradés contre le soldat Bertin, intellectuel et juif (5), contre des hommes simples comme Heinz Jürgens et Ignaz Naumann (6) et enfin, dans l'armée britannique, contre le sergent Képhalidès (7).

(1) Die Sendung Semaels.

(2) Einsetzung eines Königs.

(3) Der Streit um den Sergeanten Grischa.

(4) (5) Erziehung vor Verdun.

(6) Die Feuerpause.

(7) Traum ist teuer.

C'est là, pensons-nous, dans cette lutte constante contre l'injustice et dans ce profond respect de la personne humaine que réside le message le plus intime et le plus original d'A. Zweig.

c) L'éducation par la guerre.

Après avoir démasqué les tares et les vices d'un ordre social qui a finalement conduit à la plus atroce des guerres, A. Zweig, soucieux de l'avenir de l'humanité et confiant malgré tout dans la perfectibilité de l'homme, va essayer de faire oeuvre éducative. Il n'est donc pas étonnant que le troisième tome de son Cycle, Erziehung vor Verdun, soit, comme son titre l'indique, résolument placé sous le signe de l'éducation. Cette éducation n'aura, d'ailleurs, rien de dogmatique, A. Zweig préférant, comme nous l'avons déjà souligné, laisser faire les événements. Ce sont eux qui, par leur brutalité et leur logique implacable, éduqueront lentement, mais sûrement, le jeune intellectuel Werner Bertin ainsi que sa compagne Lenore. Mais, il ne suffit pas de décrire les désillusions et le désarroi de l'intellectuel bourgeois, il faut encore lui montrer le chemin, et c'est en quoi consistera l'éducation de Bertin. Zweig nous dépeindra avec soin l'évolution de l'intellectuel bourgeois avec ses chocs psychologiques qui engendreront des progrès, mais aussi avec ses hésitations, ses régressions et ses rechutes. La "transition de l'âge de l'impérialisme à celui du socialisme" (1), de plus en plus tangible dans le déroulement du Cycle, devra aussi se manifester dans l'évolution de Bertin.

(1) Pawel Toper, Arnold Zweig, Moscou, Sow. Pisatel', 1960, p. 265.

- Bertin. Dans Junge Frau von 1914, Bertin passe de l'état de civil à celui de soldat. Nullement mécontent d'avoir quitté sa table de travail, il fait de longues marches, brunit, se fortifie et chante avec ses camarades des refrains guerriers qui font paraître la route moins longue. Lui aussi se réjouit d'avoir quitté la vie bourgeoise pour vivre une aventure virile. Conscient de la nécessité de la discipline, il ne discute pas les ordres de ses supérieurs et même, alors que les soldats préfèrent généralement aller sur le front de l'Est où les combats sont moins violents, il pousse le zèle jusqu'à se porter volontaire pour le front de l'Ouest. Un tel volontariat n'est d'ailleurs pas exempt d'arrière-pensées: "A l'Est, il y avait la menace des poux, la menace de la neige et du froid, des villes arriérées, d'effroyables routes et, dans les villes, beaucoup de juifs - des juifs orientaux avec de sales habitudes" (1).. Au contraire, absolument inconscient de ce qui l'attend à l'Ouest, Bertin savoure en esthète son futur séjour en France et imagine les musées, les églises gothiques qu'il visitera, tel un touriste, sans penser une minute "que, d'ailleurs, cultivés ou non, les Français pourraient prendre le jeune intellectuel chaussé des bottes du soldat pour un intrus et non pour un touriste avec un Baedeker. Ce qui lui donnait ce bel état d'âme, c'était "l'éloquence étincelante" avec laquelle le penseur vénéré de ses années de jeunesse, Friedrich Nietzsche, opposait "la clarté de l'Ouest" à "l'obscur superstition de l'Est" (2).

(1) EvV, p. 465.

(2) J. Rudolph, HAZ, p. 72-73.

Cependant, les illusions de Bertin ne vont plus durer très longtemps, et c'est à Verdun que commencera réellement son éducation. L'idéaliste qu'il est trouve évidemment tout naturel de donner à boire à des prisonniers français qui sont des hommes comme lui, et il ne voit là aucun manquement grave à la discipline. Mais il a compté sans le militarisme prussien qui réproouve tout ce qui peut ressembler à une manifestation de fraternisation entre soldats français et allemands, et il se fait sévèrement admonester au rassemblement. Et le typographe Pahl d'en tirer les conclusions suivantes: "Dieu sait comment ils [les gradés] ont interprété le geste de cette innocente brebis de Bertin. Quoi qu'il en soit, la représentation solennelle de tout-à-l'heure montre bien qu'ils se servent de lui pour enrayer toute velléité de fraterniser avec les prisonniers français, car c'est là tout ce qu'ils ont vu dans l'incident. Or, en l'occurrence, ce brave Bertin n'a agi que par bonté de coeur, par un réflexe de camaraderie peut-être sentimentale, et pas un instant il ne songe à désavouer la guerre comme telle. En cela il est trop bien le produit des lycées et de l'université" (1). Et, de fait, Bertin maltraité et bafoué par ses supérieurs à la suite de son geste humanitaire persiste cependant à croire qu'il ne s'agit que de la méchanceté de quelques gradés. L'affaire Kroysing sera pour lui le deuxième fait tangible sur lequel il aura tout le loisir d'exercer sa réflexion. Mis brutalement en contact avec la dure réalité,

(1) EvV, p. 24-25.

Bertin comprendra que la guerre n'est pas un phénomène tragique, isolé, sans aucun lien avec ce qui l'a précédé, mais qu'elle est, selon le mot de Clausewitz, "la continuation de la politique par d'autres moyens". Enfin, lorsqu'au lieu des dix jours de permission auxquels il a droit pour se marier, il n'en obtient difficilement que quatre, il commence à réfléchir. Lorsque Paula Weber joue le concerto pour violon de Mendelssohn, son coeur s'emplit de tristesse: "Jamais il n'apprendrait à jouer si bien du violon. Ses mains étaient gâtées pour tout ce qui était délicat, son cerveau s'était obscurci, ses forces vives étaient employées à d'autres besognes. S'il revenait sain et sauf de cette guerre, il aurait un travail inhumain à faire pour remonter à la hauteur à laquelle il était parvenu" (1).

Nous assistons là à l'effondrement des illusions de Bertin, mais quelque chose a commencé à se décanter en lui et à le rendre plus réceptif à ce qui se passe autour de lui. Nous avons déjà cité quelques extraits des conversations qui ont eu lieu dans le fort de Douaumont et dans lesquelles Bertin prend conscience que quelque chose ne tourne pas rond dans le moteur du monde. Ainsi, peu à peu, l'univers intellectuel de Bertin se désagrège-t-il sans que toutefois il ait encore la possibilité de le remplacer par un autre. Johanna Rudolph écrit: "Dès lors, nous instruit le réaliste Zweig, il ne s'agissait plus de répondre à des réflexions avec des réflexions. Les faits commençaient à parler leur dur langage. Irrésistiblement la

(1) JF 14, p. 335.

vision du monde des serviteurs de l'"esprit pur" devait se désagréger; les critères qui, jusque là, leur paraissaient valables étaient brisés" (1), et, plus loin, elle ajoute: "Pour ériger de nouveaux critères, de nouveaux éducateurs entrent en scène. Ce sont les travailleurs en uniforme, conscients de leur classe; leurs meilleurs représentants s'appellent Wilhelm Pahl et Karl Lebehde" (2).

- Les mentors. Ce n'est certainement pas un hasard si dans le roman intitulé précisément Erziehung vor Verdun, le mot éducation est prononcé pour la première fois par un travailleur socialiste, le typographe Wilhelm Pahl. Puisque les gradés voulaient se charger d'éduquer Bertin à leur manière, c'est-à-dire à la manière prussienne, "lui, Pahl, le typographe, veillerait de son côté à donner à une telle éducation la tournure et la pointe nécessaires: il s'en sentait capable. Un homme comme ce Bertin pouvait rendre d'inappréciables services à la classe ouvrière" (3).

L'aubergiste Lebehde, lui aussi va se charger d'éduquer Bertin. Quand le Kronprinz, passant en automobile, fait jeter aux soldats figés au garde-à-vous dans la boue quelques paquets de cigarettes, Lebehde se permet de "désavouer" le Kronprinz. "Déjà, avec un bêlement joyeux, Otto Reinhold se penche, prêt à se salir les mains pour ses camarades. A cet instant, une main lui saisit le poignet: "Laisse, ordonne le restaurateur Lebehde d'une voix autoritaire, pas pour nous. Si on a quelque chose à

(1) J. Rudolph, HAZ, p. 74-75.

(2) Ibid., p. 75.

(3) EvV, p. 26-27.

nous donner, on peut prendre son temps. Intimidé, penaud, Reinhold cherche des yeux le visage charnu, semé de taches de son, il voit une bouche serrée, des yeux en colère. De ses larges godillots Lebehde réduit en bouillie le premier paquet de cigarettes, puis il s'achemine vers l'escalier qui, des auges à eau, monte vers les baraques. Il est suivi en silence par Bertin et Przygulla, le petit bonhomme Reinhold réprime un grognement de regret. Trois boîtes solitaires font encore une tache claire dans la boue, une trentaine de cigarettes! Et Bertin, en gravissant l'escalier se demande avec étonnement ce qu'il aurait fait sans Lebehde. Il a ri en philosophe, en être supérieur, quand les cigarettes ont jailli de la voiture. Au surplus, il ne tient pas aux cigarettes. Cependant il est assez sincère pour convenir que, nom de Dieu, il les aurait ramassées pour ne pas les laisser perdre (1). Il importe peu ici que Lebehde soit ou non socialiste, sa réaction est celle d'un homme du peuple qui a naturellement conscience de la dignité de la personne humaine, et c'est sur ce terrain qu'il en remontre à l'intellectuel Bertin, adepte de la philosophie personnaliste et disciple de Max Scheler!

C'est ainsi que, par leurs actions, leur dignité et leur maturité politique, des hommes du peuple sont appelés à participer à l'éducation de Bertin, et ce n'est pas un des moindres mérites d'A. Zweig d'avoir réussi à camper des personnages aussi humains et aussi vrais que ceux du typographe Pahl, du restaurateur Lebehde, du maître-nageur Kliem, du coiffeur

(1) EvV, p. 208-209.

Bruno Naumann et de l'employé du gaz Halesinski, pour ne citer que ceux-là. Mais il faudra encore beaucoup de temps à Bertin pour "devenir aussi avisé qu'un employé du gaz" (1). Une rencontre bizarre dans les rues de Kowno sera nécessaire pour lui dessiller complètement les yeux. Tel un fantôme de la "Belle Epoque", un officier de la garde, en grande tenue, se promène au milieu des ménagères et des enfants des écoles qui le regardent bouche bée, mais il n'en a cure, il passe imperturbable, les mains douillettement enfermées dans un manchon, comme une élégante d'un autre âge! Et Bertin s'adressant une fois de plus à son ami et confident Lebehde conclut: "Vois-tu, Lebehde, ça m'a produit l'effet d'un coup sur la tête! C'est pour ça que nous nous sommes crevés pendant toutes ces années, que nous avons laissé en plan notre travail, notre avenir, nos études, notre vie intellectuelle et nos femmes, pour que ça, ça puisse se pavaner comme une cigogne dans un champ de trèfle!(2)

- Winfried. Un autre intellectuel sera également éduqué par la guerre: il s'agit de ce même lieutenant Winfried que nous avons vu réagir violemment devant l'iniquité du verdict qui condamne à mort le pauvre sergent Grischa (3). Gai, spontané, courageux, Winfried est le pendant de Bertin. Cependant, si leur éducation est parallèle, l'un n'est qu'un simple homme de troupe, tandis que l'autre est officier d'Etat-major et neveu du général von Lychow. De plus, comme le fait remarquer Georg Lukacs, "le capitaine Winfried est, de par son caractère,

(1) EeK, p. 88.

(2) Ibid., p. 87.

(3) Cf. supra, f. 130.

l'antithèse de Bertin: son insouciance parfois estudiantine fait un contraste frappant avec le caractère réfléchi de celui-ci" (1).

Winfried, dynamique et plein d'allant, se révolte à la pensée qu'un innocent va être exécuté et il essaie même d'enlever Grischa pour le soustraire à la mort. Mais, dans ces circonstances, il agit aussi naturellement que Bertin quand il donne à boire aux prisonniers français et ne tire aucune conséquence des faits qu'il a sous les yeux. Plus même, quand il essaiera de contrer les plans de l'état-major qui projette d'annexer la Lithuanie par prince prussien interposé, il ne marchandera pas son admiration au général Clauss. Il faudra la révélation de l'existence d'un camp de travail forcé pour Juifs et Lithuaniens pour l'amener à réviser son jugement et à prendre parti contre de telles pratiques qui déshonorent son pays. Il ne s'était jamais douté que l'on pût attacher des hommes à des charrettes pour les faire travailler de force! Mais ici encore, son réflexe est du même titre que celui de Bertin donnant à boire aux prisonniers français, il déplore la méchanceté du monde sans songer aux coquins qui sont la cause de tout le mal.

Avec une extraordinaire dextérité, A. Zweig laissera l'éducation de Winfried se parachever, à la fin d'Einsetzung eines Königs, dans la scène où le jeune homme ose dire son fait au tout puissant général Clauss, lequel, pour toute réponse, le fait descendre de cheval avec quelques grossièretés à l'appui.

(1) G. Lukacs, op. cit., p. 179-180.

Le lieutenant Winfried "changera de direction" et retournera à Kowno dans une camionnette conduite par un homme de troupe, A. Zweig voulant signifier par là que le jeune officier, abandonnant sa caste, se range à partir de ce moment-là aux côtés du peuple.

L'éducation de Winfried, parallèle à celle de Bertin, l'amène aux mêmes conclusions que ce dernier, puisqu'il est bien obligé de reconnaître que, "en-dessous de la réalité allemande bien ordonnée de ce monde de service avec ses sévères notions de probité et de son vieux règlement militaire à la prussienne, s'ouvrait devant lui un monde souterrain fait d'illégalité, de grossièreté, d'exploitation arbitraire du faible, plein d'une brutalité sarcastique qui s'exerçait à l'égard de l'homme sans défense et qui prenait le même plaisir à priver des hommes prisonniers de leurs droits qu'à boire un verre de schnaps" (1).

Mettre au jour la réalité cachée sous les apparences afin de pouvoir "éduquer" ses héros - et aussi ses lecteurs - tel est le but que se propose A. Zweig. Le chemin suivi dans le Cycle par Werner Bertin, Paul Winfried et le photographe Verdy (2) est un chemin long, sinueux et semé d'embûches qui les amènera à sortir de leur "tour d'ivoire" d'artistes et d'intellectuels pour leur permettre de juger les événements d'un point de vue plus réaliste que les spéculations pures de l'esprit.

(1) Cité par Hans Mayer, "Der Grischa-Zyklus", SuF, Sonderheft A. Zweig (1958), p. 215.

(2) Friedrich Carl Verdy, le personnage principal de Das Eis bricht, roman inachevé. Cf. infra, chap. VI, 2 b.

Que cette éducation d'un nouveau genre soit difficile à acquérir, que ces hommes, quoique durement instruits par la guerre, ne progressent que lentement ou retombent dans les mêmes erreurs, voilà ce qu'A. Zweig ne songe nullement à nous cacher. A travers les vicissitudes d'un système social et politique qui semble voué à l'échec, il nous montre des hommes déçus dans leurs espérances, mais qui, malgré l'inhumanité d'un monde "sorti de ses gonds" (1), gardent en eux, à l'image d'A. Zweig lui-même, une soif immense de justice et de paix.

(1) EvV, p. 160.

V. Entre Freud et Marx.

1. Sous le signe de Freud.

a) L'influence de Freud.

- La correspondance entre S. Freud et A. Zweig. "Ce que j'étais avant de te rencontrer se trouve dans ces pages de mille manières. Quelle vie fut autant que la tienne bénie? Quel savoir a autant que le tien puissance?" (1). Ces vers dédiés en 1938 "au père Freud" témoignent que depuis 1927, année de sa première lettre à Freud, A. Zweig n'a jamais varié dans ses sentiments à l'égard du père de la psychanalyse. C'est en effet pour manifester à Freud son admiration et sa reconnaissance que Zweig lui avait écrit le 18 mars 1927 en lui demandant respectueusement la permission de lui dédier son Caliban oder Politik und Leidenschaft (2), volumineuse étude sur l'antisémitisme qui se référait aux théories freudiennes en matière de psychologie sociale (3). Zweig, à cette occasion, dédiait son ouvrage à Freud à un triple titre: premièrement en tant qu'inspirateur de son Caliban, deuxièmement en tant que victime de l'antisémitisme et, troisièmement, en tant qu'inventeur d'une méthode thérapeutique ayant guéri Zweig lui-même d'une névrose cardiaque (4).

Des troubles dont souffrait Zweig à cette époque nous ne savons à peu près rien, puisque les deux coéditeurs de la

(1) Haïfa 38. Écrit au dos d'une photo de Zweig. Sous la photo, ces mots: "Au père Freud sauvé heureusement, 4/6/38 Haïfa". SF/AZ Corresp., p. 202.

(2) Caliban oder Politik und Leidenschaft, Versuch über die menschlichen Gruppenaffekte, dargestellt am Antisemitismus. Potsdam, G. Kiepenheuer, 1927.

(3) Lettre du 18 mars 1927, SF/AZ Corresp., p. 33-34. Cette lettre sera le point de départ d'une correspondance qui durera douze ans (1927-1939).

(4) Ibid., p. 33.

Correspondance, Ernst L. Freud et Adam Zweig ont jugé désirable de couper tout ce qui avait justement trait à cette névrose et à son analyse. On ne peut qu'être touché de voir ces deux fils étendre pudiquement le manteau de Noé sur la nudité de leurs pères respectifs, mais on ne peut s'empêcher de regretter que, dans un échange de lettres dans lequel l'analyse tenait une place privilégiée, on ait précisément escamoté cette dernière! "Ici comme toujours, fait remarquer Marthe Robert, l'objet du scandale est évidemment l'analyse - l'analyse non pas certes en tant que bien incorporé depuis longtemps à la culture, mais comme expérience personnelle avec tout ce qu'elle implique d'indiscret, effectivement, et tout ce qu'elle met chaque fois en péril du côté des convenances et des préjugés" (1). Toutes ces précautions et omissions sont d'autant plus regrettables qu'elles n'ont pas peu contribué à fausser l'optique du lecteur. Ainsi, quand M. Wiznitzer écrit: "On peut se rendre compte que ces lettres n'ont été écrites ni dans un but didactique, ni à l'intention de la postérité" (2), il est, en lecteur de bonne foi, tenté de souscrire à ce que présentateurs et éditeurs lui disent sur le caractère spontané et chaleureux de lettres qui, à les entendre, ne présenteraient aucun intérêt scientifique particulier sinon celui de nous éclairer: a posteriori sur l'histoire d'une amitié.

Que ces lettres n'aient pas été a priori écrites à l'intention de la postérité, cela est vrai. Ni Zweig ni Freud n'ont

(1) M. Robert, SF/AZ Corresp., préf., p. 8.

(2) M. Wiznitzer, "Sur les rapports entre Sigmund Freud et Arnold Zweig", Etudes Germaniques 28/2, avril-juin 1973, p. 208.

pris la pose; il n'y a rien ici d'affecté. Mais si Zweig a si ardemment souhaité que ces lettres soient publiées, comme le laisse entendre sans ambiguïté E. L. Freud (1), n'est-ce pas justement parce qu'il pensait à la postérité? "Cet écrivain de talent, écrit encore Marthe Robert, qui éprouvait pour Freud une dévotion positivement filiale (...) et qui tenait à lui faire connaître en détail ses progrès comme ses échecs, pouvait justifier la publication de lettres peut-être compromettantes pour lui par la certitude de fournir à l'histoire de la pratique analytique et à la petite histoire de Freud, un authentique document" (2). D'ailleurs, l'attitude de Zweig dans ce domaine ne pouvait-elle pas être directement calquée sur celle de son maître et ami, lequel, reprenant à son compte l'opinion de Delboeuf, écrivait dans sa Science des rêves: "Tout psychologue est obligé de faire l'aveu même de ses faiblesses, s'il croit par là jeter un jour sur quelque problème obscur"? Et A. Zweig qui avait tant lu et relu cet ouvrage devait certainement penser que si Freud avait livré tant de lui-même pour faire progresser l'analyse, lui, le disciple, se devait, à l'exemple du maître, d'apporter aussi sa contribution personnelle. C'est ainsi qu'il écrit à Freud, le 22 avril 1937: "J'ai fait un aperçu de mon état, qui est assez compliqué. Mais il n'est pas encore terminé, et je réfléchis encore à améliorer le schéma de cet aperçu; peut-être le rendre utilisable pour fixer un cas. J'aimerais tellement exprimer ma

(1) Préface de l'édition anglaise, Londres, mars 1969.

(2) M. Robert, SF/AZ Corresp., préf., p. 9.

reconnaissance à l'analyse, pas seulement à vous personnellement" (1).

On a pu écrire - probablement un peu à la légère - que Zweig avait pratiqué la psychanalyse "en dilettante" (2). L'expression ne correspond pas à la réalité. Zweig est un angoissé qui croit si fermement aux bienfaits de la psychanalyse que non seulement il y a lui-même recours, mais encore, comme il l'écrit à Freud dans cette même lettre du 22 avril 1937, il en fait bénéficier sa femme Dita et son fils aîné Michi (3). Ce n'est donc pas en dilettante que Zweig se fait psychanalyser, mais en patient convaincu qui attend de son traitement une amélioration, sinon totale, du moins passagère, de son état.

Cela dit, nous ne savons toujours pas de quelle névrose souffrait Zweig et les raisons pour lesquelles il avait cru devoir recourir à la thérapeutique psychanalytique. On peut cependant affirmer avec certitude qu'il a souffert, comme son héros, l'architecte Pont, d'une amnésie infantile tenace due peut-être au refoulement d'un "secret" infantile tournant probablement autour de relations oedipiennes dévoyées, et protégé fort opportunément par l'écran de l'amnésie"(4). A cet égard, la part importante de l'inceste dans les Aufzeichnungen

(1) Lettre du 22/4/1937, SF/AZ Corresp., p. 181-183.

(2) M. Wiznitzer, Etudes Germaniques 28/2 (1973), p. 208.

(3) Lettre du 22/4/1937, SF/AZ Corresp., p. 182.

(4) M. Robert, ibid., préface, p. 16.

Über eine Familie Klopfer et de l'homosexualité dans De Vriendt kehrt heim (1) peut déjà nous donner une indication sur l'origine des troubles dont souffrait Zweig. Au demeurant, Zweig s'est toujours ingénié à tisser un voile autour de ses années d'adolescence et n'en a laissé percer dans son oeuvre que ce qu'il a bien voulu, d'où son refus catégorique d'écrire, par exemple, ses mémoires (2).

Outre les deux romans que nous venons de citer, il faut, si l'on désire trouver des éclaircissements supplémentaires sur la personnalité intime d'Arnold Zweig, chercher plutôt dans ces longues nouvelles que sont Pont und Anna (1925), Versunkene Tage (1938) et Über den Nebeln (1949). Certes, la part des théories freudiennes n'est pas négligeable dans le reste de son oeuvre et, en particulier, dans son Cycle de romans de guerre, mais il nous semble que, sur le plan personnel, c'est dans ces trois nouvelles écrites chaque fois pour faire le point entre deux ouvrages plus importants que Zweig, sous le couvert de ses personnages, Laurenz Pont et Carl Steinitz, a mis le plus de lui-même.

- Première approche des théories freudiennes. C'est aux environs de 1910, année de composition des Aufzeichnungen, que Zweig eut connaissance des premiers écrits de Freud, Die Traumdeutung (1899) et Psychopathologie des Alltagslebens (1904) qui l'intéressèrent vivement. Outre l'interprétation des rêves et l'analyse des lapsus et des actes manqués qu'il y avait trouvés, l'explication par Freud de certains problèmes sexuels

(1) Et, pour une moindre part, dans les Novellen um Claudia, cf. supra, f. 63.

(2) H. Kamnitzer, TD, p. 15 et p. 65.

- l'étude de la sexualité était alors à la mode - lui parut particulièrement satisfaisante. Si dans les Aufzeichnungen la psychologie de la décadence nietzschéenne, revue et corrigée par Thomas Mann, tient encore une grande place, certaines théories freudiennes comme la révolte contre le père et l'amour porté à la mère commencent déjà à se faire jour. Par exemple, les sentiments incestueux de Heinrich Klopfer pour sa soeur Miriam, motivés par le fait que "Miriam ressemble à sa mère comme une soeur" (1) et la scène scabreuse où Miriam surprise dans son bain par son père semble regretter que celui-ci n'ait pas poussé les choses plus loin, sont bien des illustrations du fameux complexe d'Oedipe.

En 1910, cependant, l'écrivain débutant se sentait encore isolé dans son admiration pour les théories freudiennes, car même à l'université de Göttingen, cette "citadelle de l'esprit" où il poursuivait ses études, il n'était nullement question, du moins officiellement, de Freud, non plus d'ailleurs que de Marx! Interrogé finalement par A. Zweig, Max Scheler se livra à une démolition en règle de l'oeuvre de Freud dont il projetait de réfuter les célèbres Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905) dans un ouvrage devenu non moins célèbre, intitulé Zur Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass (1913) (2).

Nous avons déjà évoqué l'importance de la phénoménologie d'Edmund Husserl et surtout du personalisme de Max Scheler

(1) Familie Klopfer, p. 59 et p. 60.

(2) "Wege und Umwege - Autobiographische Aufzeichnungen", NDL, H. 5 (1962), p. 48.

à propos des Novellen um Claudia (1); il nous faut ici y revenir rapidement, car A. Zweig était à ce moment là, comme son héroïne Claudia, à la croisée des chemins, et on trouve le reflet de ses hésitations dans la composition de ce roman en nouvelles commencé sous les auspices de la philosophie phénoménologique - l'objectif de Walter étant de rendre Claudia présente au monde -, continué sous le signe de la communication entre les personnes, c'est-à-dire du personnalisme, pour se terminer par une thérapie de choc plus ou moins dérivée des méthodes freudiennes.

Découverte par Claudia du monde comme "existant", médiation de l'autre (Walter), passage du Je au Tu, nous avons là en filigrane toutes les théories qui faisaient alors les délices de Zweig à Göttingen. Mais, dès que nous pénétrons dans l'intimité du couple, les doctrines philosophiques, si modernes soient-elles, ne suffisent plus à expliquer les mystères de la sexualité. Comme l'a écrit plus tard Maurice Merleau-Ponty, "la perception érotique n'est pas une Cogitatio qui vise un cogitatum; à travers un corps, elle vise un autre corps, elle se fait dans le monde et non pas dans la conscience" (2). On ne saurait plus heureusement marquer les limites de la philosophie phénoménologique vis-à-vis du problème de la sexualité. Certes, on a depuis - et Merleau-Ponty particulièrement - rapproché la phénoménologie de la psychanalyse (3), mais, en

(1) Cf. supra, f. 71 sq.

(2) M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1945, p. 183.

(3) Voir la notion d' "analyse phénoménologique" chez Enzo Paci, "Pour une analyse phénoménologique du sommeil et du rêve" dans Le rêve et les sociétés humaines (...), Paris, Gallimard, 1967, p.159-165.

1912, on n'en était pas encore là, et Zweig, très au fait de toutes ces questions, avait fort bien senti que la sexualité en tant qu'"accès au corps d'autrui" (1) relevait plus de l'analyse freudienne que des théories de Husserl et de Max Scheler, incapables de résoudre les inhibitions d'origine sexuelles. Ce faisant, Zweig optait délibérément pour une explication freudienne du comportement de Claudia et, à partir de ce moment, on peut affirmer que sa fidélité aux théories du "père de la psychanalyse" (2) ne se démentira plus.

Dans les Novellen um Claudia, l'utilisation d'éléments freudiens était déjà étendue: associations d'idées liées à l'endormissement, rêves, actes manqués, inhibitions et surtout cette thérapeutique par la confiance, provoquée ou jaillie impulsivement des profondeurs de l'être. Mais, c'est véritablement dans Pont und Anna que Zweig utilisera les théories de Freud pour éclaircir non seulement le comportement de ses personnages, mais aussi pour essayer de résoudre ses propres problèmes psychologiques. Peu d'oeuvres sont en effet, comme Pont und Anna, placées aussi directement sous le signe de la psychanalyse. Ecrite au moment même où Zweig poursuivait son traitement psychanalytique, cette longue nouvelle a certainement exercé sur son auteur une influence salutaire en lui fournissant l'occasion de fixer par écrit les progrès de sa guérison.

(1) M. Merleau-Ponty, op. cit., p. 186.

(2) Lettre du 23/9/1934, SF/AZ Corresp., p. 128.

Ce ne fut pas immédiatement après son retour de la guerre, mais seulement cinq ans plus tard, en 1924, que Zweig établit, selon l'expression de Freud, "un rapport personnel avec l'analyse" (1). Zweig, comme il l'a confié à Eva Kaufmann (2), était rentré très fatigué et déprimé de la guerre, alternant les crises d'abattement et les crises d'irascibilité. A Starnberg, on l'avait vu, au cours d'un accès de colère, faire presque chavirer une barque, parce que les propos de sa femme l'irritaient (3). De plus, il était absolument incapable de se concentrer sur un sujet un peu vaste et, de ce fait, sa carrière de romancier se trouvait gravement compromise (4). Comme son état ne s'améliorait pas, Zweig se résolut, en désespoir de cause, à recourir à la psychanalyse, malheureusement pas avec Freud lui-même, ce qu'il regrettera toute sa vie. Les résultats de la cure se révélèrent pourtant encourageants, puisqu'il put non seulement achever son Caliban, mais encore "retrouver, comme il l'écrit à Freud, l'accès à ses forces de production les plus propres (...)" (5).

Dans toute sa longue correspondance avec Freud, de 1927 à 1939, Zweig ne cessera jamais de proclamer sa reconnaissance à Freud et la psychanalyse qui lui avait permis de recommencer à écrire. Il est vrai que les oeuvres de la maturité de Zweig ne seraient pas concevables sans l'influence des techniques de la psychanalyse et des théories freudiennes. Non que Zweig nous

(1) Lettre du 20/3/1927, SF/A7 Corresp., p. 34.

(2) Conversation du 22/3/1962 avec E. Kaufmann, AZW, p. 124-125.

(3) H. Kamnitzer, TD, p. 132.

(4) Cf. supra, f. 116 sq.

(5) Lettre du 5/3/1929, SF/AZ Corresp., p. 40.

présente systématiquement des personnages névrosés, au contraire, comme le souligne avec raison H. Kamnitzer, ses personnages - et particulièrement ceux de son Cycle - sont absolument normaux (1). Il faut cependant faire une exception pour trois personnages dans lesquels, nous le répétons, Zweig a mis beaucoup de lui-même: Peter Klopfer, Pont et De Vriendt.

Pour ce qui est de Peter Klopfer dont le comportement ressemble assez, nous l'avons vu (2), à celui de Thomas Buddenbrook, son anxiété, probablement analogue à celle de Zweig, est due en grande partie aux mauvais traitements qu'en tant que Juif il avait subi, enfant, de la part de ses professeurs et de ses camarades (3). Cet antisémitisme larvé se manifestera brutalement en plein jour avec la mesure prise par les Junkers contre les intermédiaires, juifs pour la plupart, entraînant alors la ruine du père, la pauvreté et le déclassement social qui en sont la conséquence: traumatisme à la fois générateur d'angoisse, mais aussi, en contre-partie, de créativité, car Peter Klopfer, ne l'oublions pas, est un écrivain, c'est-à-dire un artiste avec toute la problématique que cet état comporte.

b) Une illustration des théories freudiennes: Pont und Anna.

Pour l'architecte Laurenz Pont qui, lui aussi, de par sa profession est un artiste, la cause apparente de son "amnésie" sera la première guerre mondiale. Contrairement à ce qu'on pourrait penser immédiatement, il ne s'agit pas, dans son cas, d'une "névrose de guerre", comme il y en eut tant à la même

(1) H. Kamnitzer, TD, p. 113-114.

(2) Cf. supra, f. 26.

(3) Explication rajoutée peut-être seulement en 1949.

époque, et qui furent, soit dit en passant, souvent traitées avec succès par la psychanalyse (1). Il ne s'agit pas non plus d'une amnésie totale, puisque certains souvenirs de guerre, comme l'exécution de Grischa, sont toujours présents à sa mémoire. Le médecin consulté parle prudemment d'"amnésie temporaire" due aux privations et aux fatigues de la guerre, et conseille à Pont de voyager. Là-dessus se greffe la rupture de la danseuse Anna Maréchal avec Pont qui est un amoureux transi et balourd. Anna se choisit même un autre architecte que Pont pour la construction de sa villa en bordure du lac Wannsee, "derrière la tombe de Kleist" (2). Pont, profondément blessé, se décide à partir pour l'Italie, et c'est au cours de ce voyage qu'il retrouvera la mémoire.

On est en droit de supposer qu'A. Zweig a, à peu de choses près, ressenti les mêmes symptômes que Pont et que c'est sa propre psychanalyse qu'il transpose, tout en donnant libre cours à son imagination. A cet égard, sa correspondance avec Freud nous sert, une fois encore, de fil conducteur. "Pont und Anna, écrit-il à Freud, contient maintenant sous une forme strictement voilée un récit abrégé de ces faits" (3), c'est-à-dire du processus de guérison de Zweig.

Que la guerre ait pu faire écran aux souvenirs antérieurs de Pont, cela peut parfaitement se concevoir, mais, en réalité, l'amnésie de Pont a une cause beaucoup plus profonde, puisqu'il s'agit, en fait, d'une "amnésie infantile" comparable à celle

(1) Voir M. Robert, La révolution psychanalytique, Paris, Payot, 1964, tome II, p. 179.

(2) "Pont und Anna", Der Elfenbeinfächer (1953), p. 206 et 214.

(3) Lettre du 5/3/1929, SF/AZ. Corresp., p. 40.

dont souffrait Zweig et dont il se plaint à plusieurs reprises à Freud (1). Au cours d'un véritable processus cathartique qui sera provoqué, non par des séances de psychanalyse, mais par les étapes et les incidents du voyage, la mémoire reviendra progressivement à Pont et, avec elle, le sens des réalités de la vie et la créativité qui lui faisait défaut depuis son retour à la vie civile. Bien que ce ne soit pas la psychanalyse proprement dite qui guérisse Pont, mais bien, en dernier ressort, la vie elle-même, peu d'oeuvres de Zweig auront été, comme Pont und Anna, placées de bout en bout sous le patronage de Freud, tant sur le plan individuel que sur le plan collectif.

Sur le plan individuel, le retour à la mémoire de Pont s'effectuera grâce au travail de son inconscient provoqué, au cours de son voyage, par les contrées traversées, les oeuvres d'art admirées, les visages entrevus et les musiques entendues. D'autre part, des réflexions sur la politique et la religion, des rêveries éveillées et dirigées, un état fébrile dû à une dent malade et des rêves incohérents en apparence favoriseront les associations d'idées et joueront un rôle de premier plan dans le processus de guérison de Pont. Celle-ci sera obtenue après plusieurs chocs consécutifs, d'abord le chant du Credo par une chorale enfantine, entendu dans la cathédrale de Côme, et dont les mots "apostolicam ecclesiam" rappelleront à Pont que lui aussi avait été un enfant pieux, chantant dans la chorale de l'église de Calcar, puis le choc provoqué par la nou-

(1) Lettres de Zweig du 23/4/1934, SF/A7. Corresp., p. 110, du 6/6/1934, ibid., p. 119, du 23/9/1934, ibid., p. 127-128 et de Freud du 13/6/1935, ibid., p. 146.

velle de la mort d'Anna qui le dégriserá brutalement de ses rêveries éveillées et amènera le rêve libérateur.

On constate ici pour la première fois l'importance donnée par A. Zweig au rêve, cette "voie royale qui mène à l'inconscient" (1), qui apportera à Pont la clef de l'énigme avec quatre mots griffonnés à la hâte par Pont avant de se rendormir: "Anna Spier - Kleine Madonna" (2). En relisant ces mots à son réveil, Pont verra affluer vers lui un flot ininterrompu de souvenirs et, avec eux, tout un pan de son passé oublié, à savoir le temps de sa prime adolescence et le souvenir pénible, qu'il avait refoulé, de ses amours enfantines contrariées avec une petite juive nommée Anna Spier. Pont dépité, ayant pris les Juifs en haine, s'était alors tourné vers la religion catholique et avait transféré son amour pour Anna sur la statue d'une petite madone de l'église de Calcar dont il avait fait, en imagination, sa compagne. Pour lui, elle était aussi l'image de l'Eglise, d'où son émotion à Strasbourg en voyant sur la cathédrale les statues de l'Eglise triomphante et de la Synagogue déchue, émotion qu'il ne s'explique d'ailleurs pas sur le moment, mais qui marque le début de son évolution intérieure. Au terme de cette évolution, Pont se rend compte que, les mêmes causes produisant les mêmes effets, sa façon d'imaginer la présence d'Anna Maréchal à ses côtés est une réaction exactement parallèle à sa réaction d'adolescent quand il avait refoulé le souvenir de son amour déçu pour se réfugier dans le rêve. Ayant

(1) S. Freud.

(2) "PuA", Der Elfenbeinfächer, 1953, p. 276.

repris conscience du souvenir dont le refoulement avait entraîné l'occultation d'une partie de son passé, Pont se retrouvera pleinement et, partant, il recouvrera aussi la créativité qu'il avait perdue et qui s'extériorisera immédiatement par le dessin (1). Le chapitre se terminera par un hymne à la vie créatrice et jaillissante qui, malgré les erreurs et les épreuves, vaut la peine d'être vécue dans les exigences de l'oeuvre à accomplir.

La nouvelle est riche en associations d'idées de toutes sortes, associations dont est peuplé l'inconscient de chacun de nous et qui, sous leur apparence décousue, forment pourtant une trame homogène qu'il s'agit de redécouvrir. On y retrouve l'influence de l'Interprétation des rêves (2), du Mot d'esprit et de ses rapports avec l'inconscient (3), de la Psycho-pathologie de la vie quotidienne (4), des Trois essais sur la théorie de la sexualité (5) et aussi d'Au-delà du principe de plaisir (1919), ouvrage plus récent où, pour la première fois, Freud avait exposé ses théories sur Eros et Thanatos (6).

Parallèlement, sur le plan collectif, les théories du refus du réel et du retour à l'infantilisme évoquées dans Pont und Anna ne seraient pas compréhensibles si on ne se référait pas à l'oeuvre de Freud dont le Docteur Preuss est ici le porte-

(1) PuA, op. cit., p. 280-281 et p. 220: dessins d'enfants et d'aliénés

(2) Analyse des rêves; restes diurnes, etc.

(3) "Fanatisch" (train): contraction de fanalisch et de fantas-tisch; Maris-kalk = Maréchal, p. 241; termo-foro, p. 244.

(4) Actes manqués. Pont "oublie" le nom de Paraggi, village où séjourne justement Preuss, p. 222, il "oublie" les fêtes de Pâques, p. 22.

(5) Allusions à l'homosexualité, p. 190; le processus de l'année infantile causée par un acte sexuel refoulé.

(6) Mélange chez Anna de vitalité et d'attirance pour la mort: tombeau de Kleist, danse de la mort d'Isolde, Chants de la terre de G. Mahler, atmosphère d'automne et de mort.

parole. Une longue conversation, amorcée dans le train, entre l'avocat Preuss et l'architecte Pont (1) sera pour Zweig l'occasion de revenir sur des thèmes qui lui sont chers, de parler de Husserl, de Bergson, d'Anatole France et de Bernard Shaw, sans oublier S. Freud. Au cours de cette discussion à bâtons rompus, le disert Dr. Preuss, qui est juif, se lamente sur le déclin moral de l'Allemagne; il décrit la mode des cheveux courts pour les femmes comme une conséquence de l'homosexualité masculine née de quatre ans de guerre, mais aussi, comme une ruse de la vie, car la "garçonne", androgyne, est féconde. Il profite de l'occasion pour faire un tour d'horizon de l'oeuvre de Freud que Pont ne connaît pas, en évoquant l'infantilisme, la superstition et le retour à l'homme primitif comme des conséquences de la guerre et parle non d'un oubli, mais d'un refoulement de cette dernière. La suite de la nouvelle sera, en quelque sorte, l'illustration des théories freudiennes professées par le Dr. Preuss: passant du plan individuel au plan collectif, Zweig fera de Pont l'exemple type de l'Allemand d'après-guerre. A l'image de Pont, les gens ont la "mémoire courte" dans leur vie privée comme en politique et ils vivent comme s'ils n'avaient pas de passé. Et Zweig, élargissant le débat, de conclure qu'il en est des peuples comme des individus, ils oublient ou, plus exactement, ils refoulent la réalité, rêvent éveillés et régressent dans leur état infantile en attendant d'un homme providentiel la fin de tous leurs maux.

A côté du personnage de Pont, le comportement de la danseuse Anna et de son meurtrier H. J. Sarrow est aussi une

(1) Pua, op. cit., chap. "Zahn im Zug", p. 217-223.

illustration des thèses du Dr. Preuss sur l'infantilisme. Il est dit, dans la nouvelle, qu'Anna avait cinq ans d'âge mental (1), et H.J. Sarrow guère plus (2). Pour Preuss qui le défendra en qualité d'avocat, Sarrow est un enfant qui, en assassinant Anna par dépit amoureux et par jalousie, agit exactement comme l'enfant qui brise son jouet pour que les autres ne puissent pas l'avoir (3). Et Zweig, dans une allusion à "toute l'humanité blanche" (4) en arrive au thème qui ne cessera plus de l'occuper jusqu'à la fin de sa vie, à savoir la dénonciation de la guerre comme étant à l'origine de tout le mal: retour à l'infantilisme et régression à l'homme primitif (5). Le cas de H. J Sarrow en est un exemple frappant. Ce fils de famille déboussolé au retour de la guerre, ce frère allemand du "Danseur mondain" de Paul Bourget, est la triple victime de sa nationalité, de sa jeunesse et de son époque. Démobilisé, il ne sait rien faire, sinon manier une arme ou se remettre à jouer du violon. Une fois licencié par Anna, il aura, dans son désarroi, recours au "revolver qui lui était plus familier que n'importe quel autre instrument de travail" (6).

Ces allusions au retour à l'homme primitif et à l'infantilisme seront fréquents dans le Cycle de romans de guerre d'Arnold Zweig. Dans Der Streit um den Sergeanten Grischa, le nom même du général Schieffenzahn a quelque chose de primitif et ressemble au nom de quelque chef indien de Karl May ou de Fenimore Cooper.

(1) PuA , op. cit., p. 205.

(2) Ibid., p. 235 (12 ans) et p. 236 (10 ou 5 ans).

(3) Ibid., p. 235.

(4) "die ganze weisse Menschheit", ibid., p. 235, à comparer avec der grosse Krieg der weissen Männer.

(5) PuA , op. cit., chapitres "Zahn im Zug" et "Das Argernis".

(6) Ibid., p. 236-237.

Nous ignorons si Ludendorff avait les incisives de travers. En tout cas, le jeu de mots est fait à plusieurs reprises dans le roman. D'autre part, l'épisode dans lequel, au début de son évasion, Grischa se retrouve seul en forêt et doit réinventer, pour survivre, tous les gestes du chasseur primitif, est de la même veine. Plus tard, dans Junge Frau von 1914, l'épisode dramatique dans lequel Bertin se conduit en soudard envers Lénore et la prend quasiment de force dans un bois, sera l'illustration même de ce processus de violence qui ne peut aboutir qu'à un désastre et dont Lénore sera obligée d'extirper le germe de son propre corps, en interrompant une grossesse non désirée. Même régression à l'homme primitif dans le passage d'Erziehung vor Verdun où Bertin se trouve ravalé au niveau du Bachkir pillard, parce qu'il vole du pain destiné aux prisonniers français dans les wagons de la Croix-rouge qu'il a pour mission de garder (1) et dans cet autre passage d'un humour grinçant dans lequel Eberhardt Kroysing se compare lui-même au "chasseur des premiers âges qui boit son thé dans le crâne de son ennemi" (2).

On pourrait multiplier les exemples de cette sorte (3). Dans la plupart des cas, les arguments invoqués par Zweig sont visiblement tirés de l'oeuvre de Freud et, plus particulièrement, de l'analyse de la société primitive faite par Freud dans Totem et Tabou (4). Or, on sait qu'un des thèmes principaux de cet ouvrage est précisément celui de la révolte des fils contre le père,

(1) EvV, p. 456 et p. 466. Cf. supra, f. 169.

(2) EvV, p. 131. Cf. supra, f. 173.

(3) Mention du cannibalisme dans PuA, op. cit., p. 220; cadavre de soldat servant de poteau indicateur dans EvV, p. 113; infantilisme du soldat dans EvV, p. 407.

(4) S. Freud, Totem und Tabu, 1913; 2^{ème} éd., 1920.

thème sur lequel Zweig reviendra bien souvent. Déjà, dans les Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer, Heinrich Klopfer écrit ses mémoires pour démythifier la figure de son père, l'écrivain Peter Klopfer, et en souligner les petitesesses. Dans la nouvelle Unterwerfung (1912), un fils est le jouet d'un père-patron qui le met à l'épreuve, puis le récompense d'une manière tout-à-fait unilatérale et, pour tout dire, "paternaliste" (1). Dans la tragédie juive Die Sendung Semaels, le juge Bary exploite le conflit entre le jeune Moritz Scharf et son père et arrive à persuader le fils d'accuser son propre père de meurtre rituel. Ce conflit père-fils, élargi sur le plan collectif dans Junge Frau von 1914, alimentera les réflexions de Lénore et, en particulier, sa méditation sur son lit d'hôpital, méditation qui est une accusation en règle d'une société faite par les pères, où le "monde se composait de patries et les patries de maisons paternelles" (2). Pour Lénore, comme pour Bertin, ce sont en effet les pères qui organisent les conflits et sacrifient, pour sauvegarder leur autorité, les jeunes générations sur l'autel de la guerre.

c) De Vriendt kehrt heim. Nous retrouvons cette image écrasante du père omnipotent et sacrifiant ses fils dans De Vriendt kehrt heim (3), sous les espèces, cette fois-ci, de Dieu le Père et d'Abraham dont les aspects sont plus ou moins amalgamés. En effet, dans la Bible, Abraham est le père par excellence: premièrement, par l'étymologie de son nom Abram

(1) "Unterwerfung", Furchen der Zeit, Berlin/Weimar, Aufbau Verlag, 1972, p. 14-23.

(2) JF 14, p. 121. Cf. supra, f.171.

(3) De Vriendt kehrt heim. Roman. Berlin, G. Kiepenheuer, 1932. Edition utilisée: De Vr. Rudolstadt, Greifenverlag, 1956.

qui signifie "le Père (i.e. Dieu) est élevé" et qui, par un jeu de mots sur Ab-hâmon, deviendra Abraham, c'est-à-dire le "père de la multitude"; deuxièmement, parce qu'il est le père d'Ismaël, un père qui chassera injustement son enfant dans le désert avec sa mère Agar; troisièmement, parce qu'il est aussi le père d'Isaac, un père qui sera tout prêt à sacrifier son fils lorsque Dieu le lui demandera.

A l'opposé, se dresse De Vriendt, le rebelle, prénommé justement Isaac, dont la stature gigantesque, par la taille et par l'esprit, domine tous les autres personnages du roman. Juriste et poète, religieux et athée, chaste et impur, Juif ami des Arabes et ennemi des Sionistes, De Vriendt ne verra résolues ses multiples contradictions que par une mort brutale. Il sera tué, non par des Arabes, comme ses relations particulières avec un jeune garçon arabe pouvaient le laisser craindre, mais par un jeune sioniste extrémiste, nouvellement arrivé de Podolie (pays du Baal-Shem), qui ne peut supporter de le voir s'allier aux Arabes afin de faire échec au Sionisme (1).

Dans le contexte du roman, De Vriendt, qui loue Dieu pendant le jour et le maudit la nuit dans des quatrains au vitriol, est un Isaac qui se sent frère d'Ismaël, l'Arabe, et transgresse par là la volonté du père, c'est-à-dire le processus de sionisation de la Palestine dont le but, non avoué, est finalement de rejeter le Bédouin dans le désert, comme Abraham y a rejeté Ismaël.

(1) Pour plus de détails sur la figure d'Isaac De Vriendt et sur son modèle Israël De Haan, voir l'ouvrage de Manuel Wiznitzer, Arnold Zweig et le pays d'Israël - Patrie ou exil? Paris, 1976, p. 54-61.

Après le personnage de Pont, que nous sentons proche de Zweig par la germanité, la personnalité de De Vriendt reflète, malgré les apparences, un autre aspect du moi intime de Zweig, le plus secret, peut-être, celui sur lequel il n'est probablement jamais arrivé, malgré ses efforts, à faire toute la lumière. Ici encore, la Correspondance entre Zweig et Freud nous est d'un grand secours pour comprendre la genèse d'une oeuvre aussi scabreuse que De Vriendt kehrt heim. "C'est, explique Zweig à Freud, un roman assez court qui traite de l'assassinat à Jérusalem de l'écrivain juif hollandais Jacob Israël De Haan (1924) et du soulèvement arabe qui s'ensuivit en 1929. Pour moi c'est une vieille histoire. La figure de cet orthodoxe qui maudit "Dieu à Jérusalem" dans des poèmes secrets et qui entretient des relations amoureuses avec un jeune Arabe - cette figure importante et compliquée m'a fasciné alors qu'elle était encore d'actualité" (1). Mais, dans cette longue lettre du 29 mai 1932, Zweig va plus loin dans la confidence et il poursuit: "Les tendances homosexuelles de ce livre, que je dicte avec un déplaisir particulier et une capacité de concentration particulièrement bien placée, m'ont conduit aussitôt à me faire des aveux. J'étais les deux personnages en même temps, le garçon arabe (sémite) et l'amant, l'écrivain tout à la fois orthodoxe et impie. Je crains que la levée de ces choses refoulées ne soit la cause principale de ma dépression (...). Cela va un peu loin, n'est-ce pas?" (2)" Ici, en effet, commente Marthe Robert,

(1) Lettre du 29/5/1932. SF/A7. Corresp., p. 76-77.

(2) Ibid., p. 77.

et plus encore, probablement, dans les passages censurés, Zweig descend assez profondément en lui pour désigner à Freud la racine secrète de son mal; et bien que des données aussi fragmentaires ne puissent servir à établir un diagnostic sérieux, il est pourtant permis de penser qu'elles jettent quelque lumière sur le cas de l'écrivain (...)" (1). Des tendances homosexuelles plus tenaces qu'il n'y paraissait au premier abord, "une vie de famille anormalement close sur elle-même"(2), telle que Zweig la décrit dans sa nouvelle Cinema (3), ces quelques indications, plus ou moins autobiographiques, ne sont cependant pas suffisantes pour tenter d'établir un "tableau clinique lisible" (4). "On peut cependant, comme l'écrit encore Marthe Robert, les tenir pour significatives, dans la mesure où elles renvoient à un effort sans cesse recommencé pour venir à bout d'un passé écrasant, ou à défaut, pour le nier" (5).

(1) Marthe Robert, SF/AZ Corresp., préface, p. 15.

(2) Ibid., p. 14.

(3) Cf. supra, f. 20.

(4) Marthe Robert, SF/AZ Corresp., préface, p. 14.

(5) Ibid., p. 14.

2. Critique de Freud et approche du marxisme.

a) L'adieu au sionisme.

La figure de De Vriendt, si elle avait fasciné Zweig, ne fut guère du goût des Juifs sionistes, si bien que, deux ans plus tard, lorsque Zweig, après quelques mois passés à Sanary (Var), choisit la Palestine comme lieu d'exil, il y fut assez froidement accueilli (1). En outre, quelques semaines suffirent à Zweig pour se rendre compte du danger que représentait pour le futur état juif le fossé qui se creusait entre Arabes et sionistes, et ses prises de position dans ce domaine ne furent pas non plus, on s'en doute, du goût de tout le monde (2). Mais surtout, le malentendu fondamental provint du fait que Zweig n'était pas venu pour s'installer définitivement en Palestine - il refusa en particulier d'apprendre l'hébreu - mais qu'il s'y considérait uniquement comme un écrivain allemand en exil (3). Quelques mois à peine après son installation à Haïfa, il écrit à son "cher père Freud": "Je n'attends plus rien du "pays de nos pères". Je n'ai plus aucune illusion sioniste. Je considère la nécessité de vivre ici parmi des Juifs sans enthousiasme, sans embellissements et même sans raillerie" (4). Exilé au milieu de gens qui n'ont pas la même culture et les mêmes préoccupations que lui, il constate mélancoliquement que là-bas, son "activité personnelle, politiquement et culturellement est égale à zéro" (5). "Les gens, poursuit-il, réclament leur hébreu

(1) Voir M. Wiznitzer, op. cit., p. 82.

(2) Lettre à A. Döblin du 28 août 1952. "Alfred Döblin-Arnold Zweig, Briefwechsel", NDL 7 (1978), p. 137.

(3) M. Wiznitzer souligne avec raison que le mauvais état des yeux de Zweig constituait pour l'étude de l'hébreu et de ses petits signes un handicap presque insurmontable. M. Wiznitzer, op. cit., p. 101.

(4) Lettre du 21/1/1934. SF/AZ Corresp., p. 93.

(5) Lettre du 22/11/1935. Ibid., p. 152.

et je ne peux leur en fournir. Je suis un écrivain allemand et un européen allemand et cette connaissance entraîne des conséquences. Mais où vivre, sinon ici?" (1).

Déçu par le sionisme et par la Palestine, Zweig se retourne avec nostalgie vers cette culture allemande dont il est issu et, s'il tient encore compte de sa judéité, c'est pour terminer ce Bilanz der deutschen Judenheit 1933 (2) qui lui tient à coeur, une sorte de palmarès de tout ce que les Juifs ont apporté de positif à l'Allemagne dans tous les domaines: philosophie, littérature, théâtre, arts plastiques, musique, médecine, etc., et l'évocation de tant de noms célèbres lui fournira une fois encore l'occasion de faire le panégyrique de ce Juif de génie qu'est Sigmund Freud. Mais ce Bilan n'est qu'un bilan, c'est-à-dire le reflet du passé; il importe maintenant de se tourner vers l'avenir.

b) Das Beil von Wandsbek. Après avoir écrit successivement Erziehung vor Verdun et Einsetzung eines Königs, Zweig, interrompant momentanément la composition de son Cycle de romans de guerre, se mit à la recherche d'un sujet touchant l'actualité afin de participer plus directement au combat contre le nazisme. Un entrefilet intitulé "Suicide d'un bourreau", découvert en 1937 dans la Deutsche Volkszeitung de Prague, lors d'un voyage vers l'Angleterre, lui fournit le thème de cet étonnant roman sur l'Allemagne nazie, imaginé en Palestine et édité d'abord en langue hébraïque (3), puis en langue anglaise (4), la première

(1) Lettre du 22/11/1935. Ibid., p. 152.

(2) Bilanz der deutschen Judenheit 1933. Ein Versuch, Amsterdam, Querido, 1934.

(3) Ha Kardom shel Wandsbek, Haifa, "Sifriat Poalim" - Workers' Book Guild (Hashomer Hatzair), 1943.

(4) The Axe of Wandsbek, New York, The Viking Press, 1947.

édition allemande ne paraissant qu'en 1948 (1).

La Hache de Wandsbek (2) traite du destin tragique d'un maître-boucher de Hambourg, Albert Teetjen, et de celui de sa femme, Stine. L'action commencée en août 1937 se termine en septembre 1938. L'argument du roman est le suivant: pour échapper à la faillite, Albert Teetjen accepte de remplacer le bourreau indisponible et de décapiter à la hache quatre communistes dans la cour de la prison de Fuhlsbüttel. Bien que, pour la circonstance, il ait porté un masque, il est reconnu par la doctoresse Käte Neumeier, laquelle, par le biais d'une campagne de boycott habilement conduite, acculera finalement le ménage Teetjen à la ruine et au suicide.

Dans ce roman qui devait nécessairement être très différent des romans du Cycle, puisque l'auteur n'avait pas été le témoin oculaire de ce qu'il nous raconte, Zweig, utilisant avec habileté les récits de quelques exilés de Hambourg rencontrés en Palestine, nous offre une image intéressante, mais peu conforme à la réalité, de l'Allemagne hitlérienne. En fait, Zweig, en l'absence de documents vécus, a surtout essayé d'analyser les différents mécanismes politiques, économiques et psychologiques qui ont conduit progressivement un peuple cultivé et civilisé à se faire le complice d'une dictature dont la barbarie nous fait remonter aux époques les plus sombres de l'histoire de l'humanité.

Pour démonter ces mécanismes, Zweig aura recours ici encore aux théories de Freud sur la pensée de groupe, empruntées à

(1) Das Beil von Wandsbek, Stockholm, Neuer Verlag, 1948.
Edition utilisée: BvW. Berlin, Aufbau-Verlag, 1953.
(2) La Hache de Wandsbek, Paris, Calmann-Lévy, 1950.

Massenpsychologie und Ich-Analyse (1) et déjà utilisées par lui dans Caliban. Alors que l'anticommunisme et l'antisémitisme sont la conséquence du Differenzaffekt en vertu duquel le groupe se différencie des autres groupes et se croit supérieur à eux, le chauvinisme et le nationalisme sont les fruits du Zentralaffekt qui cimenter l'unité du groupe et lui confère une agressivité qui lui est propre. On voit que, depuis 1927, Zweig n'avait pas abandonné ces théories que nous retrouvons ici, plus ou moins complètement exprimées, dans les multiples conversations qui émaillent le roman et sont autant de facettes de la pensée de l'auteur.

Plus directe, par contre, est la référence à l'analyse de la dementia paranoides du Président Schreber par Freud (2). Cette lecture est même le point de départ de l'évolution de la doctoresse Käte Neumeier, socialiste déçue et passée par lassitude au nazisme, qui s'aperçoit avec effroi que le délire messianique de Hitler dans Mein Kampf est analogue aux divagations du Président Schreber dans ses Mémoires d'un névropathe (3). A l'appui de ces théories, des photos représentant le Führer gesticulant et grimaçant pendant ses discours, comme

(1) S. Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse, 1921. Voir SF/AZ Corresp., lettres du 11/12/1932 et du 30/12/1932, p. 88-89.

(2) S. Freud, "Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographischen beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)", Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen (1911), vol. III, 1ère et 2ème partie.

(3) Les Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken du Président de la Cour d'Appel de Dresde Daniel Paul Schreber avaient paru en 1903.

un singe en colère (1), ne font que confirmer Käte et ses amis, le Docteur Koldewey et le Lieutenant-Colonel Lintze, dans leur opinion que Hitler est un fou dangereux qui n'aurait jamais dû être porté au pouvoir (2).

Ces découvertes, jointes à l'exécution de son ami d'enfance Friedel Timme (un des quatre communistes décapités à la hache par Teetjen), font que Käte en arrive à la conclusion que "Hitler doit disparaître", mais, comme l'écrit Johanna Rudolph, "elle ne pense qu'à Hitler en tant qu'individu" (3) et non au régime qu'il représente et qui, lui aussi, doit disparaître.

Avec Käte Neumeier, A. Zweig ajoute à la galerie de portraits de ses intellectuels un nouveau type de personnage. Médecin, de par sa profession en contact avec la misère humaine, Käte ne peut être suspectée de vivre, comme les autres intellectuels campés par Zweig, dans une tour d'ivoire. Elle a fait, vers dix-sept ou dix-huit ans, partie des pionniers socialistes avec son ami Friedel Timme qu'elle aimait et admirait. Puis, déçue par l'inertie du parti socialiste, elle s'est peu à peu laissée convaincre par les théories de ce socialisme national qu'on lui proposait.

Ce n'est qu'une fois mise en présence des réalités du régime nazi qu'elle se réveillera: procès inique des quatre communistes suivi de leur exécution à la hache, mort suspecte

(1) BvW, p. 261.

(2) L'idée maintenant communément admise que Hitler était un paranoïaque avait été développée par A. Zweig dans un manuscrit actuellement conservé à la Deutsche Bibliothek (Exil-Abteilung) et intitulé Der Typus Hitler. L'étude fut publiée dans Tribune, Zeitung des Kriegsgefangenenlagers 307, Nordafrika, 1946/47. Pour plus de détails sur cette revue, voir M. Wiznitzer, op. cit., p. 226 sq.

(3) J. Rudolph, HAZ, p. 103.

du Pasteur Justus Langhammer dans un camp de concentration, menace de castration de son ami, Tom Barfey, jeune infirme, afin de préserver la pureté de la race, spoliation des familles juives de Hambourg, etc. Mais n'est-il pas déjà trop tard? La remise en cause du régime hitlérien amènera Käte à se rapprocher de son ami le Dr. Koldewey, directeur de la prison de Fuhlsbüttel. Homme fin et cultivé, aimablement sceptique, le Dr. Koldewey est le type même de l'intellectuel apolitique qui préfère, devant les difficultés de l'existence, se réfugier dans les sphères de l'esprit. "Monsieur Koldewey n'avait pas lu Karl Marx" (1), son livre de chevet était, depuis sa jeunesse, le Zarathoustra de Nietzsche et d'autres ouvrages du même philosophe dans lesquels il puise jour après jour consolation et raisons de vivre.

Aux propos très vagues de monsieur Koldewey sur le marxisme, Käte Neumeier oppose des notions plus précises, acquises dans sa jeunesse, du temps qu'elle était socialiste, mais - et c'est là qu'elle est le fidèle porte-parole de l'auteur - elle a, depuis, fait la connaissance de Freud (2) et elle essaye, comme Zweig lui-même, de concilier en quelque sorte les théories de Freud avec celles de Marx. Elle met entre autres en parallèle le concept de conscience de classe avec celui de la pensée de groupe, voit dans le fascisme une expression de "passion collective" et puise son réconfort dans les fameux "cahiers jaunes

(1) BvW, p. 248.

(2) Elle l'a même rencontré quand elle était petite et l'a trouvé très sympathique. BvW, p. 120.

de Vienne" (1) qui, ô miracle, continuent malgré tout de lui parvenir. Cependant, aussi intéressantes et stimulantes pour l'esprit que soient les théories freudiennes, elles ne suffisent pas à lui apporter dans l'immédiat des solutions positives. C'est pourquoi, plus ou moins à son corps défendant, Käte Neumeier sera amenée peu à peu à reprendre le dialogue avec le marxisme plus apte que le freudisme à rendre compte des phénomènes politiques et économiques, et le vœu formé par elle que Friedel Timme ressuscite est certainement l'expression symbolique de cette attitude (2).

Bien que Das Beil von Wandsbek ait marqué, dès 1943, sinon le passage de Freud à Marx, du moins un premier essai de distanciation vis-à-vis de Freud, on ne peut pas dire que Zweig ait, à un quelconque moment de sa vie, renié quoi que ce soit de ses convictions freudiennes. Même après son retour en Allemagne de l'Est où la psychanalyse n'était pas en odeur de sainteté, il n'a jamais pris officiellement congé du freudisme. Bien au contraire, dans la seconde version de sa Famille Klopfer, parue dans Stufen (3), se livre-t-il, par la plume de Myriam vieillissante, à un véritable éloge de Freud dont, écrit-elle, les

(1) A savoir les fascicules de l'Internationaler Psychoanalytischer Verlag à couverture jaune. Comme si ces "cahiers jaunes" voulaient d'eux-mêmes annoncer la couleur: "Attention, produit juif! Danger!" BvW, p. 112.

(2) Dans un épilogue écrit en 1947, Zweig tiendra à matérialiser cette "résurrection" en imaginant la venue dans le port de Hambourg de quatre cargos soviétiques portant les noms des quatre communistes martyrs. Les autorités nazies devront contempler impuissantes ce spectacle, leur essai d'intimidation s'étant heurté à la froide détermination des marins soviétiques bien décidés à rester maîtres à leur bord. "Abgesang, Auferstehung", BvW, p. 525 sq.

(3) Stufen, fünf Erzählungen aus der Übergangswelt, Berlin, A. Kantorowicz Verlag, 1949.

"découvertes géniales" ont transformé la vie de son frère ainsi que la sienne propre (1). Il en est curieusement de même dans un article sur la Grandeur de Staline (2), ainsi que dans d'autres essais ou articles tels que Der Grund wozu wir leben et Nochmals Iphigenie (3) où il est plus question de conceptions freudiennes que de théories marxistes. Tout au plus est-il parfois arrivé à Zweig de tempérer ses jugements sur Freud par des références empruntées au marxisme là où justement le freudisme lui semblait insuffisant à expliquer les phénomènes politiques ou historiques. Il en est ainsi dans son Sowjetisches Tagebuch 1952 où Zweig, s'étant fait relire par sa femme Entstehung (sic) der Familie de Friedrich Engels (4), s'écrie: "Que Freud n'ait pas eu connaissance de ce livre dépasse l'imagination. C'est le précurseur génial de Totem und Tabu, et d'une portée combien plus vaste dans la perspective historique!" (5). Cependant, comme le remarque Geoffrey V. Davis, "le fait que Zweig concède à l'ouvrage d'Engels une "portée historique plus grande" qu'à Totem und Tabu ne signifie pas pour autant qu'il était disposé à "clarifier ses rapports avec Freud", et ce, depuis 1933!" (6)

(1) FK1, p. 83.

(2) "Stalins Grösse", Tägliche Rundschau, 21/12/1949 où il est question d'instinct de destruction (Zerstörungstrieb) et du plaisir animal d'agresser (tierische Angriffslust). Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 15.

(3) "Der Grund wozu wir leben", Sächsisches Tageblatt, Dresden, 1/9/1963 et "Nochmals Iphigenie", Die Weltbühne, 25/12/1963, p. 1652-1654.

(4) "Sowjetisches Tagebuch 1952", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 236. Le titre indiqué par Zweig n'est pas exact, il s'agit de Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats, im Anschluss an Lewis H. Morgan's Forschungen, 1884.

(5) STb, op. cit., p. 236.

(6) G. V. Davis, op. cit., p. 16. La phrase de H. Kamnitzer à laquelle il est fait allusion se trouve dans T1B, p. 31.

La preuve en est, quelques pages plus loin dans ce même Tagebuch, le passage plus freudien que marxiste où Zweig analysant le côté "criminel et pathologique de tous les petits groupes qui préparent les guerres et les pillages" compare leur action à celle d'un aliéné que la société ferait interner aussitôt s'il était surpris à "fracturer avec un marteau et une pince-monseigneur la porte d'un immeuble dans lequel il n'a rien à faire", alors qu'elle laisse les criminels de guerre libres d'accomplir leurs projets malfaisants contre les états et les peuples voisins! (1) De même, la citation par H. Kamnitzer d'un passage de Freundschaft mit Freud (2) dans lequel Zweig déplore les opinions libérales de Freud, analogues d'ailleurs aux siennes à la même époque, ne constitue pas non plus la preuve tangible d'une quelconque désaffection de Zweig à l'égard de Freud.

Au fond, tout ce que Zweig a reproché à Freud, c'est, premièrement, de n'avoir pas lu Engels et Marx (3) et, deuxièmement, ce qui est plus grave, d'avoir ignoré l'essentiel, à savoir "aussi bien le rôle du travail humain dans le processus de transformation de la société que celui de la transformation de la société dans la formation de la nature humaine" (4). La critique est d'importance et méritait d'être formulée. Néanmoins, cela n'empêchera pas Zweig de rester, malgré les apparences, plus freudien que marxiste en reprenant à son compte, jusqu'à la fin de sa vie, les concepts freudiens déjà utilisés par lui dans

(1) STb, SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 252.

(2) Freundschaft mit Freud, manuscrit inédit conservé dans les archives de Zweig. Cf. H. Kamnitzer, "Wandlungen", T1B, p. 31-32 et TD, p. 117 où la citation est plus complète.

(3) Cf. STb, op. cit., p. 236 et l'essai "Die Natur des Menschen und Sigmund Freud", Fk, p. 75-76.

(4) "Die Natur des Menschen und Sigmund Freud", Fk, p. 71.

Caliban ou dans Pont und Anna pour expliquer certains comportements collectifs (1). Cette ambiguïté provient-elle de ce que Zweig éprouvait plus de difficulté à se mouvoir dans la terminologie marxiste que dans la pensée freudienne qu'il connaissait depuis plus longtemps, ou mieux, est-elle le résultat d'une tentative personnelle de synthèse destinée à rapprocher les deux grands mouvements de pensée dont notre siècle est nourri? En l'absence de Freundschaft mit Freud et des précisions que cet ouvrage n'aurait pas manqué de nous apporter, le roman Traum ist teuer (2) dont H. Kamnitzer se garde bien de faire état - probablement parce qu'il ne l'aimait pas - et qui a souvent été cité comme un adieu aux théories freudiennes, est là pour nous garder de toute conclusion hâtive.

c) Un ultime essai de synthèse: Traum ist teuer.

Ce neuvième et dernier roman achevé par A. Zweig pourrait, à première vue, passer pour une oeuvre isolée dans la production du romancier. Pourtant, il n'en est rien, et Traum ist teuer est rattaché par de nombreux liens aux autres romans qui l'ont précédé.

Complémentaire de Das Beil von Wandsbek pour ce qui est de la lutte contre le nazisme et de la réflexion sur la possibilité d'une synthèse entre Freud et Marx, Traum ist teuer l'est aussi de De Vriendt kehrt heim en ce sens qu'il est le second roman

(1) Par exemple dans "Die Lust des Leidens", Die Weltbühne 18, 5/5/1965 où Zweig fait état du concept freudien de sado-masochisme pour expliquer l'attitude des Allemands après la défaite de 1945.

(2) Traum ist teuer, Berlin/Weimar, Aufbau Verlag, 1962.

palestinien de Zweig, reprenant et approfondissant des problèmes déjà abordés trente ans auparavant.

Dans ce roman conçu en exil vers 1942-1943, à peu près au moment où s'achevait Das Beil von Wandsbek, il est naturel que nous retrouvions en partie les préoccupations qui étaient celles de Zweig à cette époque. Mais le roman a été ensuite refondu trois fois et n'a été achevé qu'en 1962 en RDA. C'est dire qu'en bien des points il s'écarte notablement du projet initial et qu'il reflète au moins autant, sinon plus que Die Feuerpause, l'évolution politique et philosophique de son auteur.

Oeuvre de remise en question, comme Das Beil von Wandsbek, et d'adieu au sionisme, comme De Vriendt, Traum ist teuer s'apparente aussi par sa problématique aux romans du Cycle de Grischa. En effet, s'il y est question d'une "éducation", celle du Docteur Richard Karthaus, au nom symbolique (1), nous retrouvons aussi comme une variation du motif de Grischa dans cette histoire d'un sergent, George Gordon Noel Képhalidès, injustement accusé et que Karthaus s'efforcera, en sa qualité de psychiatre, de tirer des griffes de la justice militaire britannique. De plus, l'allusion fugitive à l'horloger Robert Mau, l'un des mentors de Bertin dans Die Feuerpause, qui, de Téhéran, dirige un réseau de résistance contre les Nazis, semble indiquer que Zweig désirait rattacher, ne fût-ce que par ce fil ténu, Traum ist teuer à son Cycle de romans de guerre.

(1) Karthaus/Cardhouse signifie à peu près "château de cartes" et symbolise la fragilité de la "Weltanschauung" du personnage. Non moins symbolique est le nom de Képhalidès qui signifie "fils de ma tête", ce qui veut dire, entre parenthèses, qu'il s'agit là d'un personnage entièrement inventé par l'auteur.

A cet égard, la lutte contre le nazisme, esquissée en filigrane dans Erziehung vor Verdun et Einsetzung eines Königs et continuée dans Das Beil von Wandsbek, doit être considérée comme la pierre angulaire de Traum ist teuer. Non seulement les Nazis avaient détruit tout ce qui constituait l'essentiel de l'univers intellectuel de Zweig, mais encore, ils avaient brûlé ses livres en public, confisqué ses biens et menacé sa vie. Réfugié sur le Mont Carmel, Zweig avait suivi avec une réelle anxiété les progrès de l'Afrika-Korps, sachant bien qu'une victoire de Rommel en Afrique aurait menacé dangereusement les Juifs de Palestine dont le sort aurait été celui de leurs coreligionnaires européens exterminés dans les camps de la mort (1). C'est pourquoi il avait salué la victoire d'El-Alamein et l'héroïque résistance des soldats français à Bir-Hakeim (2). C'est de ces événements décisifs qu'est né en partie Traum ist teuer.

Comme d'habitude, Zweig se met en scène dans l'histoire qu'il raconte, mais, cette fois-ci, le soldat Werner Bertin a cédé la place au médecin Richard Karthaus, avec cette différence, toutefois, que bien des situations n'ont pas été directement vécues par l'auteur qui dut puiser, pour une bonne part, dans les trésors de son imagination. Cependant, le personnage de Richard Karthaus fourmille, et pour cause, de traits auto-

(1) Voir M. Wiznitzer, op. cit., p. 176-177.

(2) Cf. le projet de film Symphonie fantastique (1943) dont le héros est un jeune compositeur français blessé à Bir-Hakeim et qui, dans son délire, se remémore la vie d'Hector Berlioz. Un détachement de troupes juives, portant aux épaulettes l'inscription "Palestine" combattit héroïquement à Bir-Hakeim aux côtés des troupes du général Koenig. Voir M. Wiznitzer, op. cit., p. 152-153.

biographiques (1). Dans Traum ist teuer, Karthaus, d'abord tenté, comme Zweig lui-même, par la voie médiane du libéralisme et du rêve, devra peu à peu renoncer à ses illusions. Entre Freud qui symbolise le rêve et Marx qui symbolise la réalité, il sera obligé de faire un choix. C'est dans la réponse qui devra être donnée à cette alternative que réside tout l'intérêt du roman. Cette dualité, profondément ressentie par Zweig dans son évolution personnelle, sera exprimée par les deux personnages dont la quasi homonymie est un des ressorts de l'intrigue: d'un côté le pharmacien Kartusch, ancien combattant de la guerre d'Espagne, et, de l'autre, Karthaus, le psychiatre de tendance freudienne.

Ici, cependant, pas plus que dans les Novellen um Claudia ou dans Erziehung vor Verdun, il ne s'agit d'une oeuvre doctrinale, et Zweig ne se soucie pas de porter sur la place publique le débat fondamental - nous le voyons aujourd'hui plus que jamais - entre Freud et Marx. D'autres l'avaient fait avant lui, en particulier Osborn qu'il avait lu et dont l'ouvrage Freud and Marx figurait dans sa bibliothèque (2). Ce qui l'intéresse, dans ce dernier roman, c'est de montrer une fois de plus à ses lecteurs l'évolution exemplaire - c'est-à-dire la sienne - d'un intellectuel bourgeois. La problématique, finalement, restera la même que dans ses romans antérieurs: c'est celle d'un Bertin,

(1) Par exemple, Karthaus a connu l'enfer de Verdun; il a écrit un mémoire sur Desgenettes, s'est intéressé aux problèmes de la judaïté et du sionisme; il a lu Nietzsche, Freud et Einstein, etc. Ses activités en exil et ses expériences sentimentales et politiques seront les mêmes que celles de Zweig.

(2) R. Osborn, Freud and Marx - a Dialectical Study, New York, 1935. Voir G. V. Davis, op. cit., p. 189 et p. 293 note 205.

d'un Winfried, d'un Steinitz (1), celle, dans de grandes proportions de Zweig lui-même. Au terme du roman, nous verrons Kartusch, communiste militant, servir de mentor à Karthaus, tout comme les représentants de la gauche socialiste, Pahl et Lebehde dans Erziehung vor Verdun, Greulich et Mau dans Die Feuerpause, avaient été les mentors de Bertin. A l'issue de ce processus d'"éducation", Karthaus, débarrassé tant bien que mal de ses habitudes bourgeoises et individualistes, finira par se ranger, comme les autres héros de Zweig, aux côtés du peuple.

Comme Bertin dans Die Feuerpause, mais avec plus de recul que lui (2), Karthaus relate ses expériences passées avec une distance suffisante pour pouvoir en faire calmement le bilan. Il qualifie son moi antérieur de "rêveur" (Träumer) et bien, écrit-il avec ironie, qu'il ait été "interprète de rêves" (Traumdeuter), il n'a pas été capable de décrypter ses propres rêves, afin de se libérer de ses illusions! Délaissant la réalité, il s'est réfugié dans le rêve, tant dans le domaine privé, en poursuivant une passion sans issue pour sa secrétaire Hannah Bischoff, alors qu'il est marié, que dans le domaine politique, de par sa cécité intellectuelle devant la montée du nazisme et le réarmement de l'Allemagne, annonces d'un nouveau conflit mondial (3).

(1) Du moins celle qui était projetée pour lui dans deux récits inachevés: Die Rembrandtmappe et Rechts oder Links au titre explicite! Voir plus loin chap. VI, 1c.

(2) Bertin n'a que quelques mois de recul par rapport à ses souvenirs de Verdun alors que Karthaus écrit quelques années après.

(3) Ces deux traits se trouvaient déjà chez Laurenz Pont dans Pont und Anna.

Non content de s'accuser, peut-être un peu abusivement, d'aveuglement, Karthaus condamne aussi sa croyance "en une voie médiane susceptible d'écarter le mal" (1). Un tel comportement, s'il nous rappelle celui de Bertin dans Die Feuerpause, nous fait aussi penser aux hésitations de Käte Neumeier dans Das Beil von Wandsbek. Comme Käte Neumeier, le Dr. Karthaus, Juif autrichien, est un médecin, plus même, un psychiatre convaincu du bien-fondé des théories de Freud, mais lui aussi, comme Käte, oscille entre Freud et Marx. Son "éducation" consistera en une prise de conscience du marxisme au détriment, semble-t-il, du freudisme, mais, plus que chez Käte qui était déjà socialiste dans sa jeunesse, il lui sera difficile de changer sa manière de voir.

A propos de ce roman dont le but principal semble avoir été de convaincre le lecteur de l'excellence de la philosophie marxiste et de sa prééminence sur toutes les autres, il a été reproché à Zweig d'avoir fait la part trop belle aux théories de Freud. Cela tient en grande partie à la conception de la figure centrale autour de laquelle est articulé le récit, le Dr. Karthaus. Karthaus est un psychiatre d'obédience freudienne et il aurait été difficile à Zweig de diminuer la place réservée à la psychologie sans réduire considérablement, du même coup, la portée de son personnage principal. C'eut été la fin du roman. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver de fréquentes allusions à l'oeuvre de Freud. Interprétation des rêves, complexe d'Oedipe, théorie des instincts, on dirait même qu'au fil des versions

(1) Tit, p. 45.

successives, Zweig se plaît à en rajouter! Il revient sur le thème, déjà développé dans Das Beil von Wandsbek, de la folie de Hitler (1), insiste sur l'importance de l'inconscient et qualifie la théorie de l'instinct de mort de "vision audacieuse" (2). Il accorde plus de place à la triade Heine, Einstein, Freud qu'à la trinité Marx, Engels, Lénine, ce qui n'exclut pourtant pas, au cours des versions successives de l'ouvrage, un approfondissement de sa vision marxiste.

Cependant, si Heine, Einstein, Freud et Nietzsche ont joué un grand rôle dans la formation intellectuelle de Karthaus, celui-ci s'empresse d'ajouter que ce fonds culturel n'est pas suffisant pour éclairer tous les domaines de la vie. Ces aperçus psychologiques ont besoin d'être complétés par les idées politiques d'un Kartusch qui, écrit Karthaus, "a mieux pénétré la texture politique des années que nous vivons que moi, l'analyste, écrivain amateur et disciple d'un disciple du grand Sigmund Freud" (3). Cette déclaration rejoint ici le reproche majeur déjà fait à Freud par Zweig (4) de n'avoir pas senti l'importance du monde du travail, mais n'exclut pas une possible synthèse entre les deux tendances, freudienne et marxiste, ainsi que Zweig l'avait formulée quelques années plus tard dans son essai sur Sigmund Freud (5), en pensant que les acquits indéniables du freudisme devaient être complétés et

(1) Il l'appelle "le détraqué de Braunau" (Tit, p. 157), le traite de "petit bourgeois fortement atteint dans ses facultés mentales" (3ème version de Tit, p. 280, citée par G. V. Davis, op. cit., p. 173.

(2) Tit, p. 71.

(3) Tit, p. 12.

(4) Cf. supra, f. 214 note 3.

(5) "Die Natur des Menschen und Sigmund Freud", Fk, p. 70-79.

corrigés par une solide connaissance des faits économiques fondée sur le marxisme. La possibilité d'une telle synthèse rejoint d'ailleurs la pensée d'Emmanuel Mounier quand il écrivait que contre l'anémie idéaliste il fallait faire une "cure de marxisme" (1). Ici encore, sans vouloir forcer les faits, il nous semble que la démarche de Zweig est une démarche personnaliste. S'il milite en faveur du marxisme, c'est qu'il a reconnu que l'analyse de l'aliénation était valable aussi pour les personnalistes.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, à la suite de G. V. Davis (2), l'objectif de Zweig dans Traum ist teuer n'était pas initialement de susciter un grand débat entre les théories freudiennes et la doctrine marxiste, mais il se trouve que peu à peu, au fil de la composition, son roman s'est transformé "en une sorte de compendium des conceptions marxistes et freudiennes dû à la superposition de vues marxistes sur une base freudienne" (3). En homme de conciliation - d'autres diraient de compromis -, A. Zweig ne voulait pas abandonner Freud pour s'attacher exclusivement à Marx. Il voulait au contraire, au moins sur le plan personnel, essayer de concilier les deux et, sur le plan social, réviser ce qui lui semblait incomplet chez Freud à la lumière du marxisme. En tout cas, une chose est certaine, c'est que Freud et Marx sont les pères spirituels de Traum ist teuer, et vouloir privilégier l'un au détriment de l'autre serait méconnaître l'esprit de l'ouvrage(4).

(1) E. Mounier, Qu'est-ce que le Personnalisme, Paris, Seuil, 1947, p. 58.

(2) G. V. Davis, op. cit., p. 179-180.

(3) Ibid., p. 180.

(4) Ibid., p. 189.

Mais, comme l'écrit très justement H. Vormweg au sujet de Das Beil von Wandsbek, "tandis que la référence à Sigmund Freud se renouvelle constamment dans la sensibilité psychologique du dessin des figures (...), les allusions à la conjoncture économique comme conditionnant l'avènement du fascisme restent extérieures et, tout au plus, anecdotiques. Ici, Marcel Reich-Ranicki a raison sur toute la ligne: dans ce roman, seuls les ornements sont marxistes, mais non les fondations" (1). Ce jugement vaut aussi, à peu de chose près, pour Traum ist teuer, en ce sens que Zweig avait plus de raisons d'utiliser les idées de Freud, pour éclairer la psychologie de ses personnages, que les théories marxistes destinées seulement à illustrer l'environnement économique et historique de l'action. Rappelons aussi que Zweig devait se sentir infiniment plus à l'aise dans l'emploi du vocabulaire freudien qu'il pratiquait depuis longtemps que dans la terminologie marxiste qu'il maîtrisait mal.

Dans un article paru dans le Figaro du 26 juillet 1978, le philosophe Raymond Ruyer, après avoir expliqué que Freud éclaire l'inconscient et Marx l'inconscience, déplore avec un peu d'amusement que Marx ne s'attaque qu'aux grandes inconsciences (inconscience de classe, inconscience des grands systèmes économiques et politiques) et non aux petites (petites exploitations, petits abus, petits empiétements, petits aveuglements). "Le marxisme, considéré comme cure de l'inconscience, présente sur la psychanalyse, cure de l'inconscient,

(1) H. Vormweg, "Gerechtigkeit über sich fühlend. Arnold Zweigs Roman Das Beil von Wandsbek", Deutsche Exilliteratur 1933-1945, Hrsg. M. Durzak, Stuttgart, 1973, p. 332.

une grave infériorité. Il n'y a pas de micromarxisme. Tandis que Freud par sa Psychopathologie de la vie quotidienne nous a donné en somme une micropsychanalyse, il n'y a pas de "marxisme de la vie quotidienne" (1). Peut-être faut-il chercher dans cette explication une des raisons pour lesquelles le marxisme est moins bien représenté dans les romans de Zweig que le freudisme dont toute son oeuvre a été, qu'on le veuille ou non, constamment nourrie en profondeur.

(1) R. Ruyer, "A Freud l'inconscient, à Marx l'inconscience", dans le Figaro du 26/7/1978.

VI. L'évolution d'un "intellectuel bourgeois".

1. Une perpétuelle remise en question.

a) Du "socialiste utopique" au "socialiste marxiste" (1).

C'est, comme il l'a raconté lui-même, au cours de ses années d'exil en Palestine que Zweig a véritablement pris contact avec les idées marxistes, ce qui l'amena, au fil de ses réflexions, à adopter une attitude nouvelle vis-à-vis de certaines des théories freudiennes. Sa critique, nous venons de le voir (2), s'exerçait surtout sur l'incapacité du freudisme à rendre compte de façon satisfaisante des problèmes économiques et sociaux, si bien que Zweig fut obligé de prendre acte, malgré l'originalité des aperçus de Freud (3), des limites de l'interprétation psychanalytique sur le plan collectif. D'autre part, avec l'effondrement de ses illusions sionistes, les théories de Gustav Landauer, Franz Oppenheimer et Martin Buber qu'il avait développées dans Das ostjüdische Antlitz (1920) et dans Das neue Kanaan (1925), et sur lesquelles il avait espéré voir bâtir un "socialisme sioniste", ne lui étaient plus d'un grand secours. A près de soixante ans, il lui fallait de nouveau "chercher un terrain philosophique solide pour poser ses pieds" (4).

C'est alors que la lumière lui vint de l'Est, en 1940, sous la forme de petites brochures envoyées de Moscou. Il

(1) Ces deux expressions sont de Zweig lui-même.

(2) Cf. supra, ff. 213-214 et 221-222.

(3) En particulier dans Das Unbehagen in der Kultur, 1930.

(4) Cf. supra, ff. 16 et 66.

s'agissait de traductions allemandes des oeuvres les plus accessibles de Marx, d'Engels et de Lénine (1), et, comme Zweig le confiera plus tard, au cours d'une conversation, à Eberhard Hilscher, la lecture de ces livres "agit sur lui d'une manière extraordinairement fructueuse et libératrice" (2). Il faut ajouter à cela l'influence d'un ami, l'écrivain marxiste Rudolf Hirsch, qui lui lut à haute voix et lui commenta patiemment ces textes nouveaux pour lui. A l'issue de ces lectures, A. Zweig, heureux de constater que "la spirale de sa vie avait atteint une hauteur convenable", put se déclarer "socialiste marxiste" (3).

Cette évolution mérite quand même quelques explications. Comme le remarque H. Kamnitzer dans Der Tod des Dichters, A. Zweig avait fini par s'illusionner sur le cours de sa vie qu'il était arrivé à considérer de bonne foi "comme un mouvement continu vers le haut" (4). E. Hilscher qui avait eu, comme H. Kamnitzer, l'occasion de converser longuement avec A. Zweig, était lui aussi parvenu à la même conclusion. "Ce n'est que lentement, écrit-il, qu'il se détacha de ses plans utopiques d'amélioration de l'univers et de ses habitudes de penser bourgeoises" (5). De fait, il ne faut pas se figurer, avec Zweig, que cette évolution ait été la spirale ascendante et dépourvue d'à-coups dont il parle, et s'il est permis d'employer

(1) Voir la liste dans E. Hilscher, AZLW, p. 130-131. Ces brochures sont sans doute celles que Zweig envoya en cadeau à la Deutsche Bibliothek de Francfort pour y enrichir les collections de l'Exil-Abteilung qui venait de s'y créer. Voir le catalogue de Exil-Literatur 1933-1945. Eine Ausstellung aus Beständen der Deutschen Bibliothek, Mai 1965, Katalog, 3. Aufl., 1967, p. 11.

(2) E. Hilscher, AZLW, p. 131.

(3) Ibid., p. 131.

(4) H. Kamnitzer, TD, p. 67.

(5) E. Hilscher, AZLW, p. 131.

ici un terme de psychanalyse, on peut affirmer que les "résistances" qu'il dut vaincre au cours de ses conversations avec R. Hirsch dans la maison de ce dernier à Tel-Aviv, en constituent le témoignage. A H. Kamnitzer qui lui faisait remarquer que l'éducation de Bertin comportait elle aussi des paliers et des rechutes, A. Zweig rétorqua de façon peu amène que l'évolution de Bertin n'était pas nécessairement la sienne et qu'il préférait parler, pour son cas personnel, "d'un processus organique de maturation" (1).

Cette coquetterie de Zweig de ne vouloir avoir pris contact avec le marxisme qu'en 1940 n'est, semble-t-il, pas complètement le reflet de la vérité. Un vieux cahier d'écolier, datant de 1906 et dont nous avons déjà parlé (2), nous en fournit la preuve. Il témoigne aussi que, contrairement aux héros de ses récits, W. Bertin et C. Steinitz entre autres, le jeune intellectuel était loin de vivre dans une tour d'ivoire, mais qu'il s'intéressait à ce qui se passait autour de lui. Dans un essai intitulé Die Entwicklung der modernen Lyrik (3), il va jusqu'à évoquer l'importance de l'année 1848 marquée non seulement, sur le plan des idées et des faits, par la révolution, mais surtout, sur le plan des idées, par la parution du Manifeste communiste de Karl Marx. Parmi les écrivains engagés de cette époque, il cite les noms de Heine, Herwegh et Freiligrath et tente d'expliquer ce qui a poussé ces intellectuels "à mettre leur main fine d'écrivain dans le poing calleux et maculé de cambouis de l'ouvrier" (3).

(1) H. Kamnitzer, TD, p. 67. (2) Cf. supra, f. 11.

(3) "Die Entwicklung der modernen Lyrik", Collegheft 1906/1907 mentionné par E. Hilscher, AZLW, p. 9 et par H. Kamnitzer, TD, p. 68 sq.

(3) Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 10.

Bien qu'il ne faille pas non plus, en sens inverse, surestimer cette révélation, il est intéressant de noter que, dès 1906/1907, Zweig avait eu connaissance du Manifeste communiste. Il est bon de rappeler à ce propos qu'il avait passé une partie de sa jeunesse à Kattowitz et que le spectacle de la misère des mineurs l'avait plus d'une fois ému. Parmi ses souvenirs, confie-t-il à E. Hilscher, l'image d'un cortège funèbre conduisant à leur dernière demeure les victimes d'un coup de grisou est restée à jamais gravée dans sa mémoire (1). Il s'en souviendra en écrivant une de ses nouvelles les plus émouvantes, Kleiner Held (2) qui évoque la brève et laborieuse existence d'un de ces jeunes mineurs aux poumons rongés par la silicose.

Cette approche du marxisme n'eut, il est vrai, pas d'autres suites. D'abord, comme aimait à le répéter A. Zweig, parce que de son temps on n'enseignait pas le marxisme à l'université, ensuite, parce que Zweig avait pris connaissance du socialisme dans des ouvrages qualifiés par Hilscher de "révisionnistes" (3). Il est vrai que les oeuvres des W. Sombart, E. Bernstein, M. Buber et G. Landauer n'étaient pas spécialement tendres pour Marx et lui préféraient de beaucoup les socialistes utopiques, Proudhon en particulier que Landauer admirait et Lassalle que Zweig tenait en haute estime. De là vient que Zweig se penchant sur son passé a pu se qualifier lui-même de "socialiste de gauche, mais de socialiste utopique" (4). Il lui était même

(1) E. Hilscher, AZLW, p. 10.

(2) "Kleiner Held", Der Elfenbeinfächer, 1953, p. 53-62. La date de cette nouvelle est incertaine. Voir E. Kaufmann, AZW, p. 325 note 134. Selon Zweig la nouvelle serait de 1922. Elle parut pour la première fois dans Frühe Führten, Berlin, Spaeth, 1925.

(3) E. Hilscher, AZLW, p. 11.

(4) H. Kamnitzer, TD, p. 57.

arrivé, dans la foulée de ses auteurs préférés, de se gausser du "programme trois fois saint de Marx" qu'il connaissait à peine et de condamner un socialisme révolutionnaire "qui devait d'abord détruire par la violence afin de pouvoir reconstruire" (1).

Cette polémique contre le "socialisme de la violence" reste dans la ligne du "Discours sur la tombe de Spartacus" dans lequel Zweig répudiait la violence comme moyen révolutionnaire (2). Ayant pris contact avec le socialisme par le biais du sionisme dont Landauer, Buber et Oppenheimer étaient les têtes pensantes, A. Zweig avait toujours pensé que le premier et le plus ancien des socialismes était celui que l'on trouvait dans la Bible, et il espérait bien que ce socialisme d'essence typiquement juive, restauré et épuré, allait enfin pouvoir renaître dans ce "Nouveau Canaan" qu'il imaginait sans l'avoir encore visité. On sait quelle fut sa désillusion. Néanmoins, il ne faut pas oublier que c'est en fonction des valeurs juives que Zweig a commencé à critiquer le capitalisme. Au nom d'une judéité pure et fidèle à la tradition, Zweig fait le procès d'une jeunesse qui menace "de succomber à l'idolâtrie de l'argent américaine" (3). Plus tard, en 1920, dans Das ost-jüdische Antlitz, il émettra l'idée que l'homme juif est prédestiné par nature à être socialiste et il énumérera avec

(1) Das ostjüdische Antlitz, cité par E. Hilscher, AZLW, p. 54.

(2) Cf. supra, ff. 107-108. Il était sur ce point en accord avec de nombreux intellectuels de gauche et, en particulier, avec René Schickele, voir E. Kaufmann, AZW, p. 66.

(3) Die Demokratie und die Seele des Juden (1913), p. 218. Cité par E. Kaufmann d'après un tiré-à-part extrait d'un Buch des Judentums, München, Kurt Wolff Verlag, 1913 devenu introuvable. E. Kaufmann, AZW, p. 34 et p. 312 notes 77-79.

complaisance tous les socialistes célèbres de souche juive: Karl Marx, Ferdinand Lassalle, Rosa Luxemburg, Gustav Landauer, Kurt Eisner et Léon Trotzki. Il se félicite aussi du nombre considérable de juifs engagés dans les mouvements révolutionnaires.

En ce qui concerne l'antisémitisme, il reconnaît d'où vient l'attaque contre les Juifs: du côté des forces de droite qui n'ont pas désarmé depuis la fin de la guerre et qui cherchent un bouc émissaire pour expliquer la défaite de l'Allemagne. Dans de nombreux articles écrits pendant les années vingt, A. Zweig s'efforcera de dégager les racines de cet antisémitisme croissant. Il croira les avoir mises au jour dans son Caliban oder Politik und Leidenschaft (1927). Désormais, nous l'avons vu (1), c'est à partir de sa théorie des affects et des instincts que Zweig va, des années durant, s'efforcer d'analyser les phénomènes sociaux jusqu'à ce que les événements politiques se chargent de lui faire comprendre, à ses dépens, l'insuffisance de cette méthode d'investigation dans l'étude des faits politiques et économiques.

Zweig a défini un jour son Caliban comme un livre "qui avait conquis sur l'irrationnel, les affects et les instincts de groupe une parcelle de terrain" (2). Il est vrai qu'en s'opposant à tout ce qui, dans son esprit, pouvait mener au chauvinisme, au fanatisme et à la violence, Zweig tenait un langage d'autant plus courageux qu'en 1923, déjà, à l'occasion

(1) Cf. supra, f. 209.

(2) Frankfurter Zeitung, 11. Dez. 1927. Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 63.

du putsch de Munich, il avait été menacé (1). Malgré cela, et peut-être à cause de cela, il n'hésitera pas à dénoncer et à flétrir l'essentiel du programme nazi, à savoir l'antisémitisme et l'anticommunisme qui, selon lui, procèdent de la même intolérance (2). Comme le remarque H. Kamnitzer (3), il était habitué à juger du degré de civilisation d'une société au statut qu'elle accordait aux Juifs, et, dans ce domaine, la montée rapide du nazisme avec ses violences de tous ordres l'incita à renforcer les rangs des forces de gauche et à manifester, bien qu'avec quelques restrictions (4), sa sympathie à l'égard de l'Union Soviétique. Quelques phrases de son Caliban sont là pour témoigner de cette évolution. Par exemple, dans cet ouvrage pourtant dédié à Freud, il s'accorde à reconnaître au marxisme des aspects positifs et va jusqu'à préconiser aux jeunes intellectuels de "vivre avec le prolétariat" (5) et ce, non pas superficiellement, mais de façon réelle et sans se laisser rebuter par la méfiance bien compréhensible du travailleur à l'égard de l'intellectuel bienveillant qui daigne se pencher sur sa condition sociale. Ces options nouvelles, largement développées dans nombre d'essais et d'articles n'allaient pas tarder à trouver leur plein épanouissement dans les romans ultérieurs de Zweig et plus particulièrement, nous l'avons vu, dans les premiers romans du "Cycle de Grischa".

(1) Cf. supra, f. 110.

(2) "Der spaltende Wahn", Das Neue Tage-Buch 4 (1936), H. 30, p. 711-712.

(3) H. Kamnitzer, "Arnold Zweig, Weg und Ziel nach 1933", NDL 22/4 (1974), p. 33.

(4) Voir SF/AZ Corresp., p. 56, lettre du 2/12/1930 où Zweig mentionne deux articles parus dans la Weltbühne et non exempts de critiques à l'égard de l'Union Soviétique. Il s'agit de "Die Moskauer Hinrichtungen", Wb 46 (1930) et "Macht oder Freiheit?", Wb 48 (1930).

(5) Caliban, p. 363.

Nous avons déjà eu l'occasion de suivre l'évolution d'un A. Zweig cherchant à clarifier sa "vision du monde". Cette recherche a fait naître sous sa plume, outre les personnages principaux que nous connaissons bien, une foule de personnages secondaires qui sont comme les humbles jalons qui balisent le chemin vers des perspectives nouvelles. Outre les communistes Sascha et Dwore dans Der Streit um den Sergeanten Grischa, apparaissent, tout de suite après, la figure du socialiste Kliem dans Junge Frau von 1914 et surtout les inoubliables mentors d'Erziehung vor Verdun, le typographe Pahl et l'aubergiste Lebehde, auxquels feront pendant l'horloger Mau et l'instituteur Greulich dans Die Feuerpause. On ne saurait non plus passer sous silence d'autres personnages du Cycle, comme l'employé du gaz Halezinski, le cantinier Max, les silhouettes de B. Naumann, de Przygulla et de bien d'autres, sans oublier dans De Vriendt kehrt heim le responsable syndical Lewinsohn, dans Traum ist teuer l'Irlandais Patrick et dans Das Beil von Wandsbek l'attachante figure du jeune infirme Tom Barfey. Mais, au fil des années, Zweig ne va plus se contenter de nous indiquer la bonne direction à l'aide de personnages secondaires (1), et c'est précisément dans Das Beil von Wandsbek où il était, nous l'avons vu, à la recherche d'un difficile équilibre entre thèses freudiennes et marxistes, qu'il commencera, en corrélation avec son évolution politique, à remettre en question non plus seulement ses conceptions passées, mais aussi les personnages principaux de ses romans antérieurs.

(1) C'était déjà le cas dans NuCl où les domestiques indiquent à Claudia le chemin de la réalité. Cf. supra, ff. 63 et 77-78.

b) Le couple Rohme dans Das Beil von Wandsbek.

En réalité, ce n'est pas la première fois que Zweig remet en question des personnages créés antérieurement: nous en avons déjà eu un aperçu avec ses nouvelles de guerre qu'il s'est empressé de corriger après 1919 (1), mais c'est la première fois qu'il remet sur le métier les personnages d'un roman aussi connu que les Novellen um Claudia. Dans Das Beil von Wandsbek, nous retrouvons les héros des Novellen non plus transfigurés par l'amour, mais transformés en plats petits bourgeois. L'amour presque éthéré de Walter et Claudia s'est mué en un égoïsme à deux; il ne s'est manifestement pas ouvert au monde extérieur comme le souhaitait Walter et comme avait paru le désirer Claudia à la fin du dernier chapitre des Novellen (2).

Comme nous l'apprenons dans Das Beil von Wandsbek, le couple Rohme a passé la durée de la première guerre mondiale en Suisse, et, peu avant la seconde, il s'apprête à partir pour les Etats-Unis où Walter a obtenu une chaire de Psychologie à l'université de Harvard, ce qui inspire au Docteur Koldewey cette réflexion quelque peu désabusée: "Mon Dieu, Rohme (...), facile à vous de prophétiser la guerre. Pendant la dernière vous enseigniez à Zurich, et maintenant, en route pour l'Amérique! Cette Amérique qui, vous le savez, est mieux en point que nous" (3).

Venu à Hambourg avec sa femme Claudia, pour assister au mariage de son ami Koldewey, avant de s'embarquer pour les Etats-

(1) Par exemple Helbret Friedebringer. Cf. supra, f. 98.

(2) NuCl, "Die Sonatine", cf. supra, f. 53-54 et 64-65.

(3) BvW, p. 381.

Unis, Walter se croit obligé de confier tout bonnement à son ancien camarade d'université qu'ayant converti l'argent de sa femme en actions du Rio Tinto, "il se sent obligé de prier pour la victoire de Franco!" (1) "Cette courte phrase, écrit Johanna Rudolph, est tout le commentaire d'Arnold Zweig" (2). En fait, ici, la possession d'actions des célèbres mines de cuivre d'Almaden revêt un caractère tout-à-fait symbolique et ne classe nullement Walter dans la catégorie des gros capitalistes, mais, sous-entend Zweig, qui prie pour la victoire de Franco se range obligatoirement du côté de la dictature et, par conséquent, de Hitler! La preuve nous en est administrée au même moment par Claudia qui, voyant défiler sous ses fenêtres les Jeunesses hitlériennes, admire la bonne tenue de ces jeunes garçons et constate sentencieusement que décidément "la race allemande s'est bien améliorée" (3). Quel contraste avec ces autres représentants du peuple allemand, ces écrivains émigrés, "grotesques et mal-fichus" (4) dont elle a vu quelques échantillons en Suisse! Et que dire de "ce prix Nobel" qui, ayant quitté les sommets de la "Montagne magique", "laisse nettement en friche le terrain littéraire pour se mettre en vedette sur le terrain politique par des brochures et des discours à la radio, ce qui pourtant n'est pas du tout son rayon!" (5)

Cette volonté de Claudia de rester "apolitique" nous rappelle sa réaction négative après la représentation de la

(1) BvW, p. 387.

(2) J. Rudolph, HAZ, p. 30.

(3) BvW, p. 379.

(4) BvW, p. 361.

(5) BvW, p. 374.

Passion selon Saint Matthieu dans une mauvaise salle de province. A Walter qui lui confie sa satisfaction d'avoir partagé avec d'autres hommes une émotion artistique et religieuse, Claudia répond, glaciale: "Politique, autant que je sache, cela n'est pas pour moi" (1) et elle s'apprête à dormir. Dans Das Beil von Wandsbek, Zweig nous fait revivre une situation similaire. A l'occasion de la mort de son mari, le pasteur Justus Langhammer, tué par un SS dans un camp de concentration, sa veuve organise dans un abri anti-aérien une commémoration funèbre plus ou moins clandestine. Cette cérémonie, très simple, consistera en l'audition de disques de la Passion selon Saint Jean de Jean-Sébastien Bach. Avec son habileté coutumière, Zweig nous fait entrevoir les sentiments divers qui agitent les différents auditeurs venus témoigner leur sympathie à la femme du pasteur. Mais comment réagit le couple Rohme? Tandis que Walter, attristé, soupire: "Pauvre Auguste!", Claudia riposte, les lèvres serrées: "Du dernier mauvais goût!" (2) Elle se hérisse devant cette "cérémonie de catacombes" (3) et s'indigne qu'on ait pu rabaisser la musique sublime de Bach au rang de Requiem pour un ennemi de l'Etat. De plus, pense-t-elle, est-ce que la femme du pasteur "n'aurait pas pu se douter à quel point cette musique en conserve (4), hybride, était choquante

(1) NuCl, "Die Passion", p. 201. Cf. supra, f. 60.

(2) (3) BvW, p. 361.

(4) "Konservenmusik". Voir aussi Über den Nebeln [1936-1949], chap. VI où les disques sont qualifiés de "schwarzglänzende Musikkonserven", p. 57. Même réaction chez Georges Duhamel dans Scènes de la vie future, Paris, Mercure de France, 1930, pp. 52 et 53: "Je le pensais bien, c'est de la fausse musique. De la musique de conserve (...). Cela s'appelle "les disques". C'est de la musique en boîtes de conserve".

pour les oreilles de personnes habituées à assister chaque année aux représentations de Hans Lavater dans la cathédrale Notre-Dame de Zurich!" (1) Zweig, selon une manière qui lui est chère, développe ici jusque dans ses dernières conséquences un des aspects du caractère de Claudia. Que l'on se souvienne de la sécheresse de coeur de la jeune fille qui avait fait bon marché des souffrances du peintre Klaus Manth pour ne penser qu'à son sentiment esthétique blessé! (2) Comme le fait remarquer J. Rudolph, l'esthétisme de Claudia confine ici à l'antihumanisme (3), surtout quand aux préoccupations d'ordre esthétique se mêlent des considérations d'amélioration de la race et de sélection.

De son côté, tandis que Claudia se laisse emporter par le flot de ses pensées égoïstes, la femme du pasteur défunt, Auguste Langhammer, qui préside la cérémonie, considère avec tristesse et perplexité le couple Rohme toujours si loin des réalités et qui tient toutes les atrocités du III^{ème} Reich - la mort de son mari comprise - pour des inventions étrangères destinées à discréditer l'Allemagne aux yeux du monde. "Et pendant que de lourdes larmes lui coulent des yeux, elle les garde largement ouverts et les fixe sur ses amis dont le couple représente les traditions les meilleures et les mieux sauvegardées de l'Allemagne universitaire" (4). On ne saurait plus cruellement instruire le procès des intellectuels allemands.

(1) BvW, pp. 361-362.

(2) NuCl, "Das 13. Blatt", p. 73. Cf. supra, f. 43.

(3) J. Rudolph, HAZ, p. 36.

(4) BvW, pp. 360-361.

Ce n'est pas, on s'en doute, sans une certaine amertume qu'A. Zweig a ainsi désacralisé les figures de son oeuvre de jeunesse la plus célèbre, mais, si bien des romans d'amour se terminent par un mariage, il y a bien peu d'auteurs qui aient le courage de nous montrer ce qui se passe après le mariage et, plus encore, après vingt ans de mariage! Le fait que Zweig ait été amené à critiquer de façon aussi aiguë ses propres personnages représente pour G. Lukacs "un des plus grands avantages du Cycle" (1) et c'est pourquoi, dans son message de voeux pour le soixante-cinquième anniversaire d'A. Zweig, il a pu écrire: "Vous avez poussé si avant et sans considérations d'aucune sorte cette critique et cette critique de vous-même, que vous n'avez, en agissant de la sorte, fait aucune concession à la vraisemblance pour maintenir à tout prix l'unité littéraire des personnages et la continuité avec ce que vous aviez écrit antérieurement. Un exemple pourrait suffire: celui du général von Lychow dans Grischa et dans Einsetzung eines Königs" (2).

Un tel souci de remise en question est manifeste aussi dans Versunkene Tage. En effet, c'est tout de suite après avoir modifié le comportement et la psychologie de certains de ses personnages dans Einsetzung eines Königs que Zweig, pour changer d'atmosphère, entreprend de remanier, ainsi qu'il l'écrit à Freud, "un manuscrit de 1909 qui se passe en 1908" (3).

(1) G. Lukacs, "Gruss an Arnold Zweig", SuF, Sonderheft A. Zweig 1952, p. 15.

(2) Ibid., p. 15.

(3) SF/AZ Corresp., lettre du 10/2/1938, p. 197. Il s'agit d'Esmonds gute Zeit qui deviendra Versunkene Tage. Cf. supra, f. 13 sq.

c) L'évolution de Carl Steinitz.

- Versunkene Tage. Dans cette longue nouvelle, écrite avec une évidente délectation, Zweig oublie les pentes écrasées de soleil du Mont Carmel pour se replonger trente ans en arrière, dans le Munich de sa jeunesse. Dans cette version remaniée d'Esmonds gute Zeit, le héros, devenu l'étudiant Carl Steinitz, s'irrite de la manière dont le professeur J. J. Calw, surnommé irrespectueusement "le veau" par ses étudiants, commente Shakespeare: "Il ne s'agissait (...) que de très loin du dramaturge William Shakespeare de Stratford-on-Avon qu'il prétendait connaître personnellement, mais plutôt d'un Allemand du même nom qui présentait une forte parenté avec Schiller, Wildenbruch et Richard Wagner, et était de son métier un auteur de théâtre allemand" (1). L'ironie du jeune Steinitz s'exerce ici sur le manque de réalisme des cours que les professeurs donnaient à l'université, mais, bien qu'il s'en défende, Carl Steinitz, comme Werner Bertin, éprouve de grandes satisfactions d'ordre intellectuel et esthétique à se mouvoir dans cet univers clos de littérature, de théâtre et de musique qui fait le charme de Munich vers 1908.

Quelques chapitres plus loin, Zweig fera morigéner son jeune et trop intellectuel héros par un promeneur inconnu qui se révélera être Heinrich Mann. A ce dernier qui lui demande aimablement quels journaux il lit, Steinitz répond avec un tantinet de suffisance qu'il n'en lit aucun (2), l'important

(1) "Verklungene Tage", Der Regenbogen, 1955, p. 15.

(2) Claudia non plus ne lisait pas les journaux, cf. supra, f. 49.

pour lui étant l'éducation esthétique du genre humain. A quoi l'étranger lui rétorque avec un peu de hauteur que les travailleurs et les masses manquent certainement de choses plus importantes pour eux que l'esthétique, et que l'éducation artistique vient bien après le pain et l'espoir (1). Et Steinitz demeuré seul se contente, au lieu de méditer la leçon, de traiter, avec la légèreté de son âge, l'inconnu de "Magister Germaniae", sans se douter que, précisément, il a eu l'honneur de se trouver en face de l'un des maîtres de la littérature allemande.

Avec cette intervention de Heinrich Mann dans Versunkene Tage - idée dont Zweig était très fier (2) -, la critique de l'esthétisme atteint un de ses points culminants, encore que, comme le souligne E. Hilscher, une telle critique mise dans la bouche du Thomas Mann de 1908 ait quelque chose de légèrement anachronique (3).

Une autre lance contre l'esthétisme sera rompue à l'occasion de la conférence faite à l'université par Carl Steinitz sur le poète Walter Calé (4). A son projet initial de traiter de la vie et de la mort tragique de Calé en s'appuyant sur l'esthétisme qui méprise la vie et sur la psychologie de la décadence de Nietzsche, Steinitz, lors de la seconde partie de son exposé, substituera un éloge inattendu de la vie quotidienne et de la création artistique. Ce changement de programme

(1) "Verklungene Tage", Der Regenbogen, pp. 106-107.

(2) Voir G.V. Davis, op. cit., p. 249 note 10. Dans une lettre à la revue Junge Welt du 1/10/1967 parue le 10/11/1967 Zweig recommande la lecture de VT comme introduction à son oeuvre et cite comme particulièrement instructive la confrontation entre C. Steinitz et H. Mann.

(3) E. Hilscher, AZLW, p. 16.

(4) Walter Calé (1881-1904).

imprévu est dû au regard rayonnant d'amour et de vie que son amie russe, Nadja Carlis, pose sur lui au moment où il se dispose à reprendre la parole. Comme une théière mise sur le feu se mettrait à déborder, les paroles se pressent dans la bouche de Steinitz - manifestement jaillies de son inconscient - dénonçant l'académisme stérile et la théorie de l'art pour l'art, avant de prôner l'acceptation sereine de la vie quotidienne et l'accomplissement par l'artiste de cette "exigence du jour" que le vieillard de Weimar appelait simplement le devoir.

Le fait que Steinitz ait finalement opté pour Goethe, contre Nietzsche et Novalis, c'est-à-dire pour ce qui est sain au détriment de ce qui est malade, serait donc dû, en grande partie, à l'influence bénéfique d'une femme. Avec la première maîtresse, a écrit Camus, disparaissent les angoisses métaphysiques, tel est en effet ce qui arrive à notre héros. Ici, l'initiation du jeune homme ne sera pas faite par l'amante maternelle chère à Nietzsche, mais par une jeune chanteuse, élève de l'Opéra, dont le tempérament slave, généreux et gai, saura triompher des inhibitions du trop sentimental Steinitz.

Autre silhouette de Russe, bien campée par A. Zweig, Nadja, avec sa vitalité et son naturel, joue, à l'inverse de la Polonaise Josia Walezua d'Esmonds gute Zeit, un rôle positif dans l'évolution de Carl Steinitz (1). Comme Grischa et Babka, cette Russe (2) est ardemment éprise de liberté, mais elle a

(1) Cf. supra, f. 13.

(2) En réalité Nadja est esthonienne, mais elle a fait ses études à Saint-Petersbourg, parle russe, réagit en Russe, etc. A la fin, elle est recherchée par la police tsariste comme révolutionnaire, bien qu'elle n'ait pas fait grand chose et doit s'enfuir en Suisse où il est probable qu'elle rejoindra plus tard les rangs des sympathisants de Lénine.

aussi, à notre avis, une autre signification. Comme Lisaweta Iwanowna dans Tonio Kröger, elle représente ici la littérature russe sans laquelle ni Thomas Mann ni Arnold Zweig ne seraient devenus ce qu'ils sont. Lisaweta et Nadja, ne serait-ce que parce qu'elles sont femmes, ont toutes les deux les pieds sur la terre et rappellent l'artiste au sens de la réalité sans laquelle son oeuvre, faute de prendre racine, est destinée à dépérir. C'est grâce à l'intervention de Nadja que Steinitz trouvera, dans le domaine de la littérature, ce sens de la réalité qui lui faisait défaut. En effet, le manque de réalisme propre à l'enseignement universitaire se retrouve aussi dans les écrits de Steinitz. Il faut à l'écrivain en herbe des sujets nobles, car peindre la réalité de tous les jours serait évidemment déchoir! C'est pourquoi Steinitz s'est attelé à une grande fresque historique sur la vie des Vikings, un sujet de pure imagination, dont il est particulièrement satisfait. Sûr de son effet, il en lit un passage à Nadja (1), mais l'impression produite sur la jeune femme est tout autre que celle qu'il espérait: éberluée devant ce style ampoulé qui lui donne envie de rire, elle demande tout uniment à Steinitz comment on peut écrire des choses pareilles et à quoi cela peut bien servir; puis, au cours d'une discussion sur l'art, elle lui conseille de s'intéresser à la vie réelle et de choisir un sujet d'actualité. Inspiré par les récits de Nadja sur la révolution de 1905,

(1) L'histoire de Skathach et de sa soeur Karil, VT, Der Regenbogen, p. 132 sq.

Steinitz écrit une nouvelle intitulée "Russischer Zwischenfall" (1) qui raconte un pogrom. Ce sera là, symboliquement, le dernier bienfait de Nadja poursuivie par la police tsariste et obligée de s'enfuir précipitamment à Zurich où elle prendra contact avec les éléments révolutionnaires russes. Le succès de cette nouvelle, acceptée par Simplizissimus sera pour Steinitz le point de départ de son insertion sociale dans la vie. Il obtiendra un poste de rédacteur en second à l'Ostdeutsche Morgenzeitung de Kattowitz et il retrouvera Hermine, cantatrice à l'Opéra de Breslau, revenue entre temps à de meilleurs sentiments. Ainsi finit la nouvelle Versunkene Tage, sans que l'on sache si les bonnes résolutions de Steinitz en resteront plus ou moins, comme dans les Novellen um Claudia, au stade des vœux pieux ou si elles seront suivies d'effet.

- Über den Nebeln. Lorsque nous le retrouvons vingt-quatre ans après dans Über den Nebeln (1936/1949) (2), Carl Steinitz, devenu directeur d'une galerie d'art, ne semble pas avoir tellement évolué sur le plan politique, ni être devenu tellement réaliste. D'Hermine il n'est plus question. Comme le docteur Karthaus (3) et comme Zweig lui-même à cette époque, il a une liaison avec sa secrétaire et, tandis que sa femme est à Milan pour étudier le chant, il s'en va passer avec ses deux fils et la dite secrétaire, nommée ici Ellen, les vacances de Noël dans le massif des Tatras en Tchécoslovaquie (4).

(1) Cette histoire d'un Juif tué dans un pogrom correspond à "Episode als Vorspiel" qui ouvre Die Brüder. Cf. supra, f. 84.

(2) D'abord sous le titre Abschied vom Frieden. Eine Tatra-Novelle, Berlin, Sonntag (in Fortsetz.), 1949, puis Über den Nebeln, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1950.

(3) Personnage principal de Traum ist teuer.

(4) Episode autobiographique (lettre du 11/12/1932) à la différence que sa "chère petite femme est à Paris pour apprendre à peindre", SF/AZ. Corresp., p. 88.

En cette veille de l'année 1933, pendant qu'Ellen et les enfants se livrent aux joies du ski ou du patinage, Steinitz ne peut pas croire qu'un peuple cultivé comme le peuple allemand puisse s'abandonner aveuglément aux monstres malfaisants surgis des brumes de l'inconscient collectif et incarnés par Adolf Hitler et ses séides. Certes, comme Zweig lui-même, il analyse lucidement les faiblesses de la République de Weimar, sympathise avec Carl von Ossietzki (1), perce à jour le mythe de Hindenburg et estime que les Juifs devraient rallier les partis de gauche (2), mais il n'arrive pas à prendre au sérieux les inquiétudes d'un ami d'enfance, Karl Kretschmer, Juif comme lui, au sujet de la vague d'antisémitisme qui menace de déferler sur l'Allemagne avec la venue des Nazis au pouvoir (3). La suite nous est malheureusement connue: Hitler devint chancelier le 30 janvier 1933 et, moins de deux mois plus tard, le 2 février 1933, l'incendie du Reichstag allait donner le signal de l'émigration à tous ceux qui se sentaient directement menacés par le nouveau régime.

Zweig partit le 14 mars pour Vienne où il alla rendre visite à Freud, et sa femme put l'y rejoindre quelques semaines plus tard. Après un bref séjour en Suisse, A. Zweig passa un été à Sanary (Var) où s'étaient réfugiés nombre d'écrivains et d'artistes allemands (4). Il y composa un recueil de nouvelles

(1) UdN, p. 101.

(2) UdN, p. 113 et pp. 124-125.

(3) UdN, p. 46.

(4) Voir E. Hilscher, AZLW, p. 127. Voir aussi Hermann Kesten, Hrsg., Deutsche Literatur im Exil - Briefe europäischer Autoren 1933-1949. Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, p. 40, lettre d'A. Zweig datée Sanary/Var, "La Ménandière", 13. Juli 33.

au titre significatif, Spielzeug der Zeit (1933) et commença à y rédiger cette "oeuvre de combat nécessaire" (1) qu'était Bilanz der deutschen Judenheit (2). Reprenant sous une forme plus accessible au grand public des thèmes déjà exposés dans Caliban, il attaquait une fois encore l'antisémitisme et l'anticommunisme de l'Allemagne nazie en exprimant l'espoir qu'une action conjuguée des peuples libres pourrait, sans effusion de sang, hâter la chute de la dictature hitlérienne. Quand il vit que ce régime persistait, il se décida à prendre, le 15 décembre 1933, à bord du "Mariette-Pacha" le chemin de la Palestine où sa femme et ses enfants l'avaient déjà précédé (3).

Comme A. Zweig, C. Steinitz connaîtra aussi l'exil en Palestine. Dans Die Rembrandtmappe, nous apprenons comment Steinitz, réfugié à Amsterdam, a la chance de faire l'acquisition d'un carton contenant des dessins authentiques de Rembrandt considérés par le nazi qui s'en est défait comme un spécimen d'"art dégénéré". Steinitz emporte ce trésor à Tel Aviv où il s'est installé, mais au cours d'un accident de la route où il entre en collision avec un blindé anglais, il est sérieusement blessé et tombe dans le coma (4). Les précieuses feuilles, un moment égarées à la suite de cet accident, seront

(1) Spielzeug der Zeit, Amsterdam, Querido, 1933.

(2) Bilanz der deutschen Judenheit 1933. Ein Versuch, Amsterdam, Querido, 1934.

(3) SF/AZ Corresp., lettre du 15/12/1933 écrite à bord du "Mariette-Pacha", p. 90.

(4) Episode autobiographique: A. Zweig fut gravement blessé. Voir lettre du 5/12/1938 et réponse de Freud du 13/12/1938, SF/AZ Corresp., p. 214.

retrouvées à la fin du récit (1). Enfin, dans une ébauche de roman, dictée en 1950, Zweig envisageait de mettre la dernière main à l'évolution de son héros rentré comme lui, après la fin de la guerre, de Palestine en Allemagne de l'Est. L'action aurait débuté aux alentours de 1948 et, par un de ces coups de théâtre dus à la guerre et chers à Zweig, Steinitz aurait retrouvé Nadja devenue officier de l'armée soviétique et chargée des rapatriés (2). Puis, Steinitz, installé dans le secteur oriental de Berlin, aurait sans doute, comme Bertin et Karthaus, dressé le bilan de sa vie passée et nous aurait peut-être fait part de ses expériences en pays socialiste. Ce retour, quasiment autobiographique, de Steinitz à Berlin-Est aurait pu fournir à Zweig l'occasion d'écrire sur la vie en R.D.A. ce "roman du présent" que certains - à tort ou à raison - lui ont reproché de ne pas avoir tenté (3).

(1) Die Rembrandtmappe, nouvelle ébauchée vers 1947 et restée inachevée. Nous devons ce résumé à E. Hilscher, AZLW, p. 151. Voir aussi H. Kamnitzer, TD, p. 95-96 qui parle d'un fragment de roman intitulé d'abord "Herr Steinitz unterwegs", puis "Die Rembrandt-Mappe oder Aus den Klubsesseln der Emigration" duquel un extrait aurait été publié sous le titre "Mädchenfreundschaften".

(2) Résumé dans E. Hilscher, AZLW, p. 151-152, mais Hilscher fait erreur quand il croit que Rechts oder links est seulement le titre de ce dernier fragment. En fait, d'après Ilse Lange (la dernière secrétaire d'A. Zweig, maintenant conservateur du "Arnold Zweig Archiv"), "A. Zweig envisageait de fondre les parties déjà imprimées avec les deux autres pour en faire un "roman symphonique" qui aurait porté le titre de Rechts oder links et devait montrer l'itinéraire d'un intellectuel juif-bourgeois de 1909 à nos jours" (Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste in Berlin, 1971, H. 2, p. 17, cité par G.V. Davis, op. cit., p. 245 note 44. Voir aussi H. Kamnitzer, TD, p. 95 qui dit la même chose.

(3) G. V. Davis, op. cit., pp. 189 et 200.

2. Une problématique de la transition.

a) La question de la guerre et de la paix.

A la fin de Verklungene Tage, A. Zweig, anticipant sur l'avenir de Carl Steinitz et de ses amis, "enfants d'une époque à laquelle l'écorce terrestre semblait solidifiée d'une manière inébranlable" (1), avait voulu nous indiquer brièvement de quelle façon les destins respectifs de ces jeunes gens allaient être modifiés, parfois même anéantis, par la guerre. C'était là - et ce fut toujours - une des préoccupations dominantes d'A. Zweig.

En 1950, lors de la révision de Versunkene Tage (2), en 1952, avec Westlandsaga et surtout en 1957, avec Die Zeit ist reif, A. Zweig reviendra sans se lasser sur ce thème du départ de la jeunesse à la guerre qu'il avait déjà exploité en 1931 dans Junge Frau von 1914. A travers l'idylle de Werner Bertin et de Lénore Wahl (3) ainsi qu'à travers celle d'Otto Ladert et de Brigitte Eschler (4), A. Zweig s'efforcera, une fois de plus, d'analyser et de percer à jour le comportement de cette jeunesse allemande, studieuse et cultivée, qui s'était jetée à corps perdu dans la guerre comme dans la seule aventure susceptible de la libérer de la platitude et de la grisaille de la vie quotidienne.

L'autre question qui, dans ce débat entre la guerre et la paix, se posait à Zweig avec acuité, était d'essayer de comprendre, avec le plus d'exactitude possible, les raisons pour

(1) "Verklungene Tage", Der Regenbogen, 1955, p. 167.

(2) devenus Verklungene Tage.

(3) Die Zeit ist reif, 1960.

(4) Westlandsaga, 1960.

lesquelles un conflit risquait de se déclencher et de déterminer à partir de quel moment précis l'avalanche était susceptible de se mettre en branle. Déjà, en 1929, c'est-à-dire deux ans après la publication du Sergent Grischa, A. Zweig avait commencé à cerner le problème dans un article intitulé Kriegsromane (1). Après avoir analysé les raisons du "soupir de soulagement avec lequel la jeunesse bourgeoise de 1914 avait salué la guerre" (2), Zweig s'efforçait de démontrer que même les descriptions les plus horribles des champs de bataille, loin d'inspirer aux hommes le dégoût de la guerre, contribuaient plutôt à réveiller en eux l'exaltation guerrière latente dans le coeur de chacun. "Seule, écrivait-il, la révélation que derrière ces atrocités il y a non le sacrifice héroïque, mais le profit des grands propriétaires fonciers, du capital industriel et des banques" (3) est capable de dissuader les hommes de recourir aux armes pour régler leurs différends.

Ce désir d'élucider clairement les causes de la guerre et de reprendre "ab ovo", suivant son penchant naturel, la genèse du conflit incita Zweig à entreprendre, après son Grischa, un roman dont le titre aurait été "Aufbruch der Jugend" (4), mais la matière était trop vaste et il en sortit, en 1931, Junge Frau von 1914 (5). Bien qu'un premier élément de réponse nous

(1) "Kriegsromane", Wb Nr. 16, 16. April 1929, pp. 597-599.

(2) "Kriegsromane", Über Schriftsteller, 1967, p. 20.

(3) Ibid., p. 20.

(4) J. Rudolph, HAZ, p. 69. Le titre généralement cité est Aufmarsch der Jugend.

(5) Jf 14 en était la partie plus spécialement consacrée à Lénore. Le roman servit finalement de tremplin à EvV, en attendant Zir qui regroupera les deux romans initialement prévus: Aufmarsch der Jugend et Dienstbereitschaft.

ait été fourni, dans ce roman, par le comportement de Bertin au moment de son incorporation et après, Arnold Zweig ne se tiendra pas quitte pour autant, et, après l'irruption du nazisme dans la vie politique de l'Allemagne et le déclenchement, vingt ans après la fin de la première, d'une deuxième guerre mondiale, il essaiera, dans Die Feuerpause et dans Die Zeit ist reif, de déterminer avec plus d'exactitude encore ce point de non retour à partir duquel il y a inévitablement risque de conflit. Cette volonté bien affirmée de remonter systématiquement aux sources de la guerre l'incitera à refondre le plan de son Cycle et à revenir toujours plus en arrière afin d'analyser avec le plus de recul possible les causes du conflit et d'en tirer les leçons susceptibles d'en éviter une troisième fois le retour, car, plus que tout autre, Zweig savait bien que, une fois la guerre déclarée, il est trop tard pour l'arrêter.

Cette interrogation permanente sur les causes de la guerre, qui compromettra d'ailleurs l'évolution normale du Cycle vers sa fin, est à l'origine de cette recherche de la "transition" qui est caractéristique de la manière d'écrire et de voir les choses d'A. Zweig. Tout dans l'oeuvre de Zweig est basé sur cette recherche de la transition, du passage (1) d'un état à un autre, d'une époque à une autre, d'un régime à un autre, etc., et ceci depuis le début du Cycle qu'il n'avait pas baptisé sans raison Trilogie des Übergangs (2).

(1) Passage que Zweig voudrait le plus souvent sans heurt.

(2) Cf. supra, f. 139.

Pour lui, en effet, la guerre de 1914 marquait la première étape de cette ère de transition qui allait faire passer l'Allemagne de l'époque wilhelminienne à la République de Weimar et la Russie de l'empire tsariste à l'Union des Républiques socialistes soviétiques, sans compter les bouleversements ultérieurs. Toutes ces péripéties d'ordre culturel, moral et politique seront évoquées dans les romans ou les longues nouvelles de Zweig et particulièrement dans les ouvrages écrits en exil et après son retour en RDA. Westlandsaga (1952) et Die Zeit ist reif (1957) évoqueront le passage de la paix à la guerre; le passage de la guerre à la paix sera l'objet de Die Feuerpause (1954) et de Das Eis bricht (inachevé); celui du capitalisme au socialisme sera traité dans Einsetzung eines Königs (1937), Die Feuerpause et Das Eis bricht, tandis que les causes de l'arrivée des Nazis au pouvoir seront examinées dans Das Beil von Wandsbek (1943), Über den Nebeln (1950) et Westlandsaga.

Si du domaine collectif nous passons au plan individuel, il en va pratiquement de même. A. Zweig ne se contente pas de décrire d'une manière didactique les événements qui ont bouleversé la vie de l'Europe, il en montre les répercussions sur les hommes et les transformations qu'elles suscitent en eux. Ainsi, la guerre étant la cause première de tous ces changements, Zweig nous dépeint avec minutie ce qu'il advient du civil transformé en soldat. Avec des exemples simples il explique comment réagissent les individus en fonction de leur psychologie propre, mais aussi en fonction de leur grade, de leur condition sociale ou des circonstances. Il nous montre comment le civil le plus

effacé peut, dès qu'il a un petit grade dans l'armée, se conduire en véritable tyranneau envers ses subordonnés et même s'arroger le droit de les envoyer injustement à la mort (1); comment l'intellectuel le plus cultivé, comme Bertin, peut, une fois sous l'uniforme, se transformer en soudard (2) ou en pillard (3); ou encore comment ce même type d'intellectuel peut, sous la pression des événements, justifier la destruction de la cathédrale de Reims, comme Bertin (4), se suicider de désespoir comme le juriste Mertens (5), se réfugier dans la lecture de la Bible comme Posnanski (6) ou réagir positivement comme Winfried (7) et Bertin, en tirant, avec l'aide des travailleurs les conclusions qui s'imposent.

De cette transformation, par coups et contre-coups, de "la précieuse petite vision du monde de ces messieurs les intellectuels" (8) procède, au fond, toute l'éducation qui nous est proposée par Zweig tout au long de son oeuvre. Particulièrement caractéristique à cet égard nous semble être - même s'il n'est pas parmi les meilleurs - le premier roman écrit par Zweig après son retour en Allemagne de l'Est et intitulé Die Feuerpause.

- Die Feuerpause. La problématique de Die Feuerpause s'explique en premier lieu par le choix politique de Zweig. En revenant d'exil dans le secteur oriental de Berlin, A. Zweig avait voulu marquer avec éclat sa volonté de collaborer à

(1) C'est le cas du capitaine Niggl dans EvV.

(2) En faisant violence à Lénore dans JF 14.

(3) En volant le pain destiné aux prisonniers français dans EvV.

(4) JF 14.

(5) EvV.

(6) SSG.

(7) EeK.

(8) EvV, p. 161.

l'édification d'une jeune république socialiste qui, espérait-il, ne retomberait pas dans les mêmes erreurs que la République de Weimar. Cette coopération à la naissance d'un nouvel état et, par suite, d'une nouvelle mentalité, eut pour Zweig et la poursuite de son oeuvre des conséquences très importantes. Elle se manifesta par une prise de conscience accrue de sa mission d'écrivain et par de nombreux changements dans les romans ébauchés en exil. Le fait que, après le terrible hiatus culturel laissé par douze ans de nazisme et les bouleversements de la guerre, la jeunesse n'était pas préparée à comprendre l'évolution des personnages de son Cycle incita Zweig à revenir en arrière afin de donner aux générations nouvelles qui n'avaient pas eu la possibilité de lire ses livres une relation plus ramassée et plus circonstanciée des épisodes déjà racontés en grande partie dans les romans précédents. Tel fut, au moins officiellement, le point de départ de Die Feuerpause qui est pour l'essentiel une paraphrase peu réussie d'Erziehung vor Verdun. En fait, Zweig avait cru possible de "sauver" le manuscrit primitif, écrit à la première personne d'Erziehung vor Verdun (1) pour le remettre au goût du jour! Ce qui était une erreur. De là le refus déguisé d'Aufbau Verlag de publier le manuscrit et les séances de travail avec un comité de lecture destinées à faire cadrer le récit avec les directives du moment; de là aussi les explications embrouillées d'A. Zweig déclarant qu'il avait voulu "mettre sous les yeux de la génération qui avait grandi dans l'intervalle la différence qu'il y avait entre une conception autobiographique et une conception épique du même sujet" (2).

(1) "Urmanuskript" de 1930.

(2) Sonntag, 10/11/1957, p. 5.

Tel qu'il est, cependant, le roman Die Feuerpause doit être considéré, de par sa position même dans le Cycle, comme un roman de transition. Chronologiquement, Die Feuerpause se place entre Der Streit um den Sergeanten Grischa et Einsetzung eines Königs et a pour fonction principale de combler la lacune entre le Bertin politiquement peu expérimenté du Grischa et celui de Einsetzung eines Königs dont l'évolution fait l'admiration de Lebehde (1). Son rôle secondaire était aussi de servir de tremplin à Das Eis bricht et d'en alléger la matière, en préparant politiquement Bertin à son rôle de représentant des hommes de troupe au Conseil de soldats de Wilna en 1918. Mais surtout, par sa fonction de roman charnière dans le Cycle, Die Feuerpause a pour mission essentielle d'illustrer, dans la nouvelle optique de Zweig, la problématique de la transition entre la guerre et la paix. Janus à deux faces regardant à la fois le passé et l'avenir, le roman est intéressant précisément par cette double perspective: le passé étant représenté par le récit de Bertin qui se demande par quelle aberration la guerre a pu être déclarée, et l'avenir par les pourparlers de Brest-Litovsk qui ont pour objet de mettre un terme à la guerre sur le front de l'Est.

"Sera-ce enfin la paix?", telle est la question que se posent en ce mois de novembre 1917, les soldats allemands. Tous leurs espoirs, au moment des préludes aux négociations de Brest-Litovsk, se tournent vers l'Est, ce qui provoque mainte discussion entre les hommes de troupe et les craintes des officiers qui essayent d'empêcher leurs hommes de fraterniser avec

(1) Voir E. Hilscher, AZLW, p. 99.

les soldats russes. Sans nous faire assister à de telles scènes de fraternisation, A.Zweig, prenant, comme à son habitude, un exemple isolé pour en faire un de ces cas typiques de l'injustice d'un régime dont parle Lénine, nous raconte le triste sort du soldat Ignaz Naumann, mort pour avoir voulu manifester naïvement sa sympathie aux plénipotentiaires russes qui venaient apporter la paix. Victime de la brutalité de ses supérieurs, Naumann se suicide, et cette mort injuste ne va pas sans raviver dans l'esprit de Bertin et de ses amis le souvenir de l'infortuné sergent Grischa fusillé pour l'exemple sur l'ordre du général en chef Schieffenzahn qui voulait ainsi donner un avertissement aux porteurs du bacille communiste, bacille que lui et ses semblables avaient contribué à introduire en Russie en y faisant rentrer Lénine dans un wagon plombé!

A la question qui se pose en cette fin d'année 1917, "Sera-ce enfin la paix?", il est encore difficile de répondre. Une chose est sûre, en tout cas, c'est que la paix ne viendra pas toute seule. "Aussi longtemps, dit Bertin, que nous nous entretuerons sur commande, il n'y aura point de paix (...)!" (1) et puisque les dirigeants allemands ne veulent pas mettre fin à la guerre, il faut que les travailleurs leur "arrachent le pouvoir de décider de la guerre et de la paix et se constituent aussi sérieusement que les Russes, là-bas, en conseils de Soviets" (2). Telle est la réponse surprenante que Bertin, instruit par l'expérience et guidé par de nouveaux mentors, formule devant ses amis étonnés, en ce mois de novembre 1917.

(1) Fp, p. 348.

(2) Ibid., p. 352.

Vu sous cet angle des questions et des réponses, le roman aurait mérité de garder son titre initial de Frage und Antwort 1917, finalement remplacé par celui, moins explicite de Die Feuerpause. Si ce titre, plus général, fut adopté par Zweig en 1953, c'est qu'il lui permettait de traiter en contrepoint à la fois le problème de la paix sur le front de l'Est et celui de l'évolution intellectuelle de Bertin depuis 1914. De plus, le second titre, Die Feuerpause, trouvait sa justification dans le fait que, sans l'inaction forcée procurée aux troupes par cet "armistice", Bertin n'aurait jamais trouvé le loisir de raconter à ses amis Pont, Winfried et Posnanski, ainsi qu'aux infirmières Bärbe et Sophie, ses souvenirs de guerre.

Il y a dans Die Feuerpause tout un jeu de perspectives qui n'est pas l'un des moindres attraits du livre. Dans cette optique le récit de Bertin est le prétexte d'une constante mise au point des conceptions du jeune intellectuel, de 1914 à 1918, analogue à celle de l'auteur qui, en filigrane, confronte ses idées de 1930 (1) et de 1937 (2) à celles de 1953 (3). En outre, de même que les événements de 1917 encadrent le récit de Bertin et l'éclairent par la même occasion, de même A. Zweig laissera l'éducation de Bertin se parfaire par l'intermédiaire de deux personnages qui sont dans ce livre ce qu'étaient Pahl et Lebehde dans Erziehung vor Verdun: l'instituteur Woldemar Greulich et l'horloger Robert Mau. Ici encore, Zweig n'a pas choisi ses personnages au hasard. Pahl était typographe, donc instruit. Lebehde, que Bertin retrouvera dans Einsetzung eines Königs, était

(1) "Urmanuskript" de 1930.

(2) Erziehung vor Verdun.

(3) Die Feuerpause.

de par sa profession d'aubergiste, en contact avec beaucoup de gens, d'où son rude bon sens et une certaine connaissance psychologique d'autrui. Si, dans Die Feuerpause, le rôle d'éducateur est confié à un instituteur, cela nous étonne moins, car le propre de l'instituteur est d'instruire. Par contre, si le même rôle est dévolu à Robert Mau, c'est, symboliquement, parce qu'un horloger est un homme qui, ayant l'habitude de faire des travaux de précision, doit examiner attentivement et minutieusement les objets qu'il répare à travers une loupe avant de se faire une opinion. Ces deux mentors, politiquement plus engagés que ne l'étaient Pahl et Lebehde, ouvrent à l'intellectuel Bertin des perspectives nouvelles qui, la révolution russe aidant, l'amèneront à s'opposer à la guerre de façon plus active et à s'affirmer sur le plan politique jusqu'à devenir dans Das Eis bricht le représentant des hommes de troupe au conseil de soldats de Wilna (1).

Ainsi, avec Die Feuerpause, roman de transition, A. Zweig a-t-il voulu tendre un arc qui, partant de l'éducation de Bertin devant Verdun (2) en passant par l'injuste mort de Grischa (3), allait, par delà l'évolution de Winfried déjà connue dans Einsetzung eines Königs, nous introduire de plain pied dans Das Eis bricht. C'est pourquoi, par la suite, on a été étonné de le voir non point poursuivre sa marche en avant dans le Cycle, mais revenir une nouvelle fois en arrière avec la composition de Die Zeit ist reif (1957). Nous avons déjà donné les raisons qui l'avaient poussé à une telle entreprise (4).

(1) D'où le jeu de mots de Greulich: "Kommt Zeit, kommt Rat", c'est-à-dire (Soldaten)rat! Ep, p. 214.

(2) EvV.

(3) SSG.

(4) Cf. supra, ff. 146-147 et 243.

- Die Zeit ist reif. Dans Die Zeit ist reif, le titre lui-même est là pour marquer la transition entre une longue période de paix et la déclaration de guerre. Il s'agit d'une comparaison d'ordre végétal: nul ne voit distinctement mûrir le fruit, et pourtant, un jour, celui-ci arrivé à maturité se détache de l'arbre et tombe par terre. Il en fut ainsi de la première guerre mondiale que les non-initiés ne virent pas arriver et qui éclata comme un coup de tonnerre dans le ciel radieux de l'été 1914. Dans ce long roman, véritable panorama de la société allemande à l'époque wilhelminienne, Zweig, tout en évoquant, non sans nostalgie, cette Europe d'avant 1914 où il faisait bon vivre, essaiera, à cette occasion, de remonter le plus loin possible dans sa recherche des causes du conflit. A la différence de Junge Frau von 1914, cette recherche, au lieu d'être faite à partir de données psychologiques, le sera à la lumière des théories marxistes fondées sur le primat de l'économie. Si, en 1930 (1) et en 1937 (2) encore, Zweig pensait que la guerre était due à l'agressivité naturelle des peuples, il attribue maintenant la responsabilité du conflit à un système économique bien précis, à savoir le système capitaliste. Dans ce bilan des responsabilités, A. Zweig rejette en premier lieu la faute sur les industriels (3), les banquiers (4) et, bien entendu, les militaires (5), mais à côté

(1) "Urmanuskript" d'EvV.

(2) EvV.

(3) Albin Schilles (alias Stinnes)

(4) Hugo Wahl, père de Lénore.

(5) Le général Schieffenzahn (alia Ludendorff), le général Clauss (alias Hoffmann).

des responsables actifs, il nous désigne sans indulgence les responsables passifs qui sont les intellectuels allemands dont font partie Bertin, Lénore et leurs amis (1) et qui, vivant exclusivement dans l'univers clos de la culture et de l'art, ne se sont pas soucié des réalités politiques et économiques.

Comme l'indique aussi le titre du roman, le thème principal de Die Zeit ist reif est centré sur le processus de maturation des jeunes intellectuels bourgeois devant la menace imminente de la guerre, et, plus spécialement, sur l'évolution de Bertin "prototype de l'intellectuel idéaliste et coupé du monde" (2). Bertin, d'abord naïf, perdra peu à peu ses illusions et finira par prendre conscience de la réalité, mais il lui faudra encore beaucoup de temps et bien des expériences amères pour s'apercevoir qu'il est vraiment difficile à un intellectuel de devenir "aussi avisé qu'un employé du gaz"! (3) Ce processus de maturation de Bertin, considéré par Zweig comme le "nerf" du Cycle (4), se déroulera tout au long de l'épopée de La grande guerre des hommes blancs, depuis le majestueux portique d'entrée qu'est Die Zeit ist reif jusqu'à ce monument inachevé qu'est resté Das Eis bricht.

-
- (1) L'écrivain pacifiste Jean-Jacques Täuffer, le peintre Andreas Bunge et leurs amies Paula Weber et Magda Brösecke.
 (2) G. Cwojdrak, Sonderheft 1952 der NDL, p. 164. Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 76.
 (3) L'employé du gaz Halezinski, EeK, p. 88.
 (4) "Zu meinem Roman Die Feuerpause", Früchtekorb, p. 144.

b) Das Eis bricht.

Si, après Die Feuerpause, nous lisons, comme le veut l'ordre chronologique du Cycle, Einsetzung eines Königs, écrit pourtant vingt-sept ans auparavant, nous constatons avec étonnement que les critiques formulées en 1937 par Zweig à l'endroit de la société wilhelminienne finissante étaient au moins aussi aiguës, pour ne pas dire plus, que dans les romans écrits beaucoup plus tard. Le fait que Einsetzung eines Königs, loin de paraître dépassé, s'inscrive au contraire harmonieusement dans le contexte du Cycle, provient certes de la qualité du roman, mais aussi de ce que certains chapitres qui lui étaient destinés et n'avaient pu y être intégrés (1) ont été repris dans Die Feuerpause (2). De la même manière, mais par un processus inverse, Zweig a utilisé dans Die Feuerpause d'autres chapitres initialement destinés à Das Eis bricht, afin d'alléger cette dernière oeuvre de ce qui aurait pu l'alourdir inutilement

Cette "consanguinité" entre les trois romans, Die Feuerpause, Einsetzung eines Königs et Das Eis bricht a été soulignée par G. V. Davis comme elle l'avait été en partie par Zweig lui-même dans son article Zu meinem Roman "Die Feuerpause" (3), sorte de seconde postface à Die Feuerpause. Dans ce plaidoyer pro domo, Zweig essaye de justifier devant ses lecteurs les faiblesses certaines de son premier roman publié en RDA. Entre autres arguments, plus ou moins valables, il insiste sur le fait que sans les récits par lesquels Bertin relate les

(1) Zweig, on s'en souvient, avait dû terminer plus rapidement que prévu son ouvrage pour le remettre à l'éditeur. Cf. supra, f. 145.

(2) G. V. Davis, op. cit., p. 149.

(3) "Zu meinem Roman "Die Feuerpause", Fk, pp. 144-147.

événements qui l'ont amené à devenir ce qu'il est, certains épisodes de Das Eis bricht, tels que celui du Conseil de soldats, risquaient de n'être pas suffisamment compréhensibles pour les lecteurs d'aujourd'hui. Il est vrai que le roman menaçait de prendre des proportions inquiétantes (1). Dans une conversation avec E. Hilscher, Zweig avait laissé entendre que Das Eis bricht pourrait embrasser une période allant des grandes offensives de l'été 1918 à la fin de la révolution allemande en janvier 1919, et lui-même n'excluait pas de pousser éventuellement une pointe jusqu'au putsch Kapp (2).

Ces brèves indications ont été, depuis, pleinement confirmées par le récent ouvrage de G. V. Davis (3) qui, en sa qualité de citoyen anglais, a pu consulter longuement les archives d'A. Zweig et nous a fourni une reconstitution aussi précise que possible de ce qu'aurait pu être, au moins dans ses grandes lignes, le plan de Das Eis bricht (4).

- La débâcle. D'après G.V. Davis, le roman aurait effectivement traité des événements de l'année 1918, de la paix de Brest-Litowsk jusqu'à la fin de la révolution allemande et la proclamation de la République de Weimar. Il devait donc se dérouler à peu près durant la même période que Einsetzung eines Königs (5). Ce détail a son importance: en effet, si Zweig, une

(1) "Un livre de presque 900 pages" dit Zweig répondant aux questions de H. Kamnitzer, TD, p. 60.

(2) Kapp-Putsch: le 13 mars 1920. E. Hilscher, AZLW, p. 104.

(3) G. V. Davis, op. cit., p. 149.

(4) Ibid., pp. 144-147.

(5) Pour EeK de février à octobre 1918; pour Ebr de mars 1918 à janvier 1919.

fois de plus, n'est pas allé franchement de l'avant, c'est qu'il en a été empêché, d'abord parce qu'il ne voulait pas laisser perdre les chapitres inutilisés dans Einsetzung eines Königs, ensuite, parce que, pour des raisons climatiques impératives, il était obligé de faire débiter son roman au printemps de l'année 1918! En effet, l'imminence de la débâcle du Niemen, déjà évoquée dans Einsetzung eines Königs par l'arrivée du Major Buchenegger avide de contempler un spectacle aussi grandiose (1), devait avoir, dans Das Eis bricht, valeur de symbole: là où le Major voit un spectacle wagnérien qu'il est prêt, au besoin, à précipiter au moyen de quelques charges de dynamite, les habitants de Kowno ne voient, au contraire, qu'une mince couche de glace minée par l'eau du fleuve et dont l'effondrement, laissant présager celui de l'armée allemande, serait en quelque sorte pour eux le prélude de la libération. Aussi, la question principale, celle qui devait donner le ton à l'ouvrage, est-elle la suivante: "Et que se passera-t-il si la glace se rompt?" (2), question à laquelle tous les personnages du roman, de Clauss à Verdy, en passant par Winfried et Bertin, se trouveront tour à tour confrontés. A l'ampleur de cette interrogation, on pressent que la problématique de la transition, dont nous avons souligné l'importance croissante dans le Cycle, devait, dans ce dernier roman au titre significatif, atteindre son point culminant.

(1) EeK, p. 181, 4. Buch, 5. Kap. "Major Buchenegger".

(2) Question initialement posée par Verdy au général Clauss. Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 114.

Dans Die Zeit ist reif, dont le titre marquait la lente maturation du fruit jusqu'à ce qu'il se détache naturellement du végétal qui l'a produit, Zweig avait cherché à élucider les raisons du passage d'un monde en paix à un monde en guerre. Dans Das Eis bricht, la comparaison végétale a fait place à une comparaison empruntée au domaine de la physique: le passage de l'état solide à l'état liquide concrétisé ici par le dégel du Niemen qui se produit imperceptiblement jusqu'à ce que, tout-à-coup, la glace se mette à craquer de manière irréversible et spectaculaire. Ce passage hautement symbolique d'un état à un autre sera ressenti par le lieutenant Winfried avec une acuité particulière. Fidèle porte-parole de Zweig, il nous fera part de la sensation désagréable que l'on éprouve quand on n'est pas sûr d'avoir sous ses pieds un "terrain solide" (1). Les conversations qu'il a eues, lors de son voyage en Allemagne, avec le professeur Osann et le député Hemmerle, entre autres, lui font pressentir que "la route artificielle d'alors, le Niemen gelé" (2) ne supportera plus longtemps encore le poids des imprudents assez fous pour continuer à s'y aventurer. Cet aspect de la question a d'ailleurs été confirmé par Zweig lui-même dans la Nationalzeitung du 17 août 1958. Selon lui, le roman devait montrer comment une société "pour qui la guerre et l'économie de guerre sont devenues aussi naturelles que la glace sur un fleuve gelé doit obligatoirement aller par le fond quand survient le dégel" (3). Vue sous cet angle, la question

(1) Chap. "Der Gast und der Läufer", cité par G. V. Davis, op. cit., p. 115. Cette obsession du sol ferme se retrouve constamment chez Zweig.

(2) "Ein starker Esser" (1936), repris dans Der Regenbogen, 1955, p. 360.

(3) Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 104.

posée par Verdy au général Clauss, au moment même où les dernières offensives - particulièrement meurtrières- du général Schieffenzahn (Ludendorff) sur le front ouest échouent les unes après les autres, prend ici une résonance particulière: "Et maintenant, mon Général, qu'arrivera-t-il (...) si la glace se rompt - c'est-à-dire le front?" (1) L'intention initiale de Zweig était d'essayer de répondre à cette question en décrivant au lecteur la débâcle (2), au propre comme au figuré, et le passage de l'eau emprisonnée sous la glace à l'air libre, symbole de la liberté retrouvée après le bouleversement de la révolution.

Comme Die Feuerpause, Das Eis bricht est plus un roman de questions que de réponses. Si certaines réponses sont fournies quant à l'évolution ou à la non-évolution de certains personnages (3), celle concernant l'évolution de Bertin ne devait être donnée que dans In eine bessere Zeit, roman au terme duquel Bertin aurait enfin atteint sa pleine maturité politique (4). Dans Das Eis bricht, aux incertitudes de Winfried et de Bertin sur l'issue de la guerre et l'après-guerre vont faire écho celles du sous-officier Friedrich-Karl Wienhardt, photographe dans l'armée ainsi, d'ailleurs, que dans le civil, sous le nom de Verdy (5).

(1) Chapitre "Der Wolf denkt", cité par G. V. Davis, op. cit., pp. 114 et 116.

(2) "Eisgang".

(3) Le général Clauss, Verdy, le sous-officier Kurt Hirte, Gräzia von Ribnitz (la mère de Verdy).

(4) "Zu meinem Roman" "Die Feuerpause", Früchtekorb, p. 144-145.

(5) D'après le nom de son grand-père maternel Bernhardt von Verdidier. "Sowjetisches Tagebuch", SuF Sonderheft A. Zweig, p. 250.

- Verdy. Verdy, autour duquel Zweig avait l'intention de centrer l'action de son roman, est un être pétri de contradictions dues à ses origines sociales et aussi à son tempérament artiste. Fils de Gräzia von Ribnitz, de famille noble (1) et - mais on n'en est pas sûr - du lieutenant-colonel Otto Wienhardt, il appartient à la haute société allemande, mais son goût l'a porté à exercer le métier, peu compatible avec ses origines, de photographe d'art. Pendant la guerre, bien qu'il ne soit que sous-officier, il a été rattaché par protection à l'Etat-Major comme officier de presse et porte, pour cette raison, un uniforme pratiquement identique à celui des officiers. C'est pourquoi Bertin, dans Erziehung vor Verdun, l'a pris pour un sous-lieutenant (2). Bertin ne découvrira cette erreur que plus tard, dans Das Eis bricht (3), lorsque Verdy étant venu lui montrer des photos prises à Verdun, il se reconnaîtra sur l'une d'elles en compagnie du pauvre petit Christoph Kroysing (4).

Bien que Verdy ne soit pas, à proprement parler, un intellectuel, son portrait était destiné à compléter, avec ceux de Winfried et de Bertin, le triptyque illustrant l'évolution de trois intellectuels bourgeois. Dans l'esprit de Zweig, le rôle principal de Verdy était de sensibiliser le lecteur au problème de la conscience de classe, mais il semble finalement que l'analyse de son comportement doive autant, sinon plus, à Freud qu'à Marx (5). La cause principale de ses contradictions

(1) Voir dans STb, SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 250 la notice du 3.4.1952 sur Gräzia von Ribnitz.

(2) EvV, p. 33.

(3) Chapitre "Ein verstorbener Schanz", Ebr, 1. Fassung, p. 45. Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 123.

(4) Cf. supra, f. 163.

(5) C'est pourquoi A. Zweig envisageait de le remplacer par le sous-officier Kurt Hirte. Cf. infra, f. 268.

est qu'il ne se sent nulle part à sa place. Fils, selon la rumeur publique, du régisseur du théâtre de Karlsruhe Oberlein (1), il est en conflit avec son père selon l'état-civil, le lieutenant-colonel Otto Wienhardt, représentant typique de l'esprit prussien, qui ne l'aime pas et voudrait le déshériter au profit de son second fils Hans-Jürgen, "blond et prussien" comme lui (2). Sous-officier occupant une position privilégiée dans l'entourage du général Clauss, Verdy est considéré avec suspicion par ses collègues et par les hommes de troupe, et mal vu par les officiers qui se chargent, à l'occasion, de lui faire sentir qu'il n'est pas un des leurs (3). Enfin, comme bien des héros de Zweig, il est partagé entre sa fidélité à sa femme, la charmante Hedy, et sa passion pour une actrice du théâtre yiddish de Wilna, Penina Betula, surnommée par les soldats Nina von Tula (4).

C'est au travers de ces contradictions et incertitudes de Verdy que Zweig se proposait de caractériser l'attitude de l'intellectuel bourgeois vis-à-vis des changements à venir. Il s'agit, en un mot, de savoir de quel côté va pencher Verdy: à gauche ou à droite? Problématique chère à Zweig! (5) A cet égard, l'épisode du fidéicommiss prend ici valeur de test. Verdy va-t-il entamer une procédure pour rentrer ultérieurement en

(1) Voir STb, op. cit., p. 250. Ce nom d'Oberlein rappelle celui d'Oberlin dans le Lenz de Büchner. Voir aussi dans Pont und Anna l'allusion à Oberlin et à Büchner. PuA, Der Elfenbeinfächer, 1953, pp. 210-211.

(2) Alors que Verdy est "brun avec des cheveux noirs", STb, op. cit., p. 250. D'où l'épisode du fidéicommiss par lequel Wienhardt espère déshériter son fils aîné en faisant passer dans les mains de son fils cadet la totalité de ses domaines.

(3) Cf. infra, f. 266.

(4) Nina était en réalité Sonja Alomis, actrice de la troupe de Wilna. Voir Juden auf der deutschen Bühne, 1928, p. 274.

(5) A comparer avec le "Cycle Steinitz" dont le titre devait être "Rechts oder links".

possession de son héritage, ou va-t-il renoncer aux privilèges de sa caste et, ainsi, se rapprocher du peuple? Envoyé sur le front de l'Ouest pour se réconcilier avec son père, Verdy, au cours d'une discussion orageuse, évoquera la possibilité de morceler les grands domaines fonciers pour en distribuer, après la guerre, des parcelles aux anciens combattants, ce qui provoquera la colère de son père qui le chassera. En se faisant l'avocat de cette solution à la romaine quelque peu utopique, Verdy a du moins le mérite de penser à l'avenir de ces "vétérans" que seront en quelque sorte les combattants après quatre ans et parfois plus passés sous les armes, tandis que son père, prêt à tout pour sauvegarder l'intégralité de ses terres, s'accroche à cette procédure désuète, "reste d'une époque économique dépassée" (1), qu'est le fidéicommiss. Verdy, cependant, ne va pas si loin que sa mère qui, une fois restée seule, après la mort de ses deux fils et de son mari, fera de son domaine une sorte de "propriété populaire" (2).

Cette ambiguïté de Verdy est fortement symbolisée par l'uniforme fantaisie qu'il porte et dont le port lui occasionnera quelques déboires que Zweig veut révélateurs. Ainsi, lors d'une traversée de Berlin en tramway, Verdy s'aperçoit qu'au fur et à mesure que le véhicule change de quartier, les réactions des voyageurs sont différentes. Alors qu'à Pankow, quartier résidentiel, on admire le beau jeune homme sanglé dans son brillant uniforme, à partir de la station "Stadtmitte" le

(1) H. Mann, Der Hass, 2. Aufl., Amsterdam, Querido, 1933, p. 21-22. Cité par G.V. Davis, op. cit., p. 131-132.

(2) "Volkseigentum".

comportement, d'admiratif qu'il était, devient indifférent, puis franchement hostile, le peuple las de la guerre n'ayant que faire d'officiers en bel uniforme, même s'ils sont décorés de la croix de fer! De plus, arrivé à destination, Verdy se verra tancé par un officier de fraîche date qui lui reprochera de porter indûment une tenue d'officier. La remarque sera retirée aussitôt que Verdy fera observer qu'il fait partie de l'entourage du général Clauss, mais il n'en reste pas moins qu'elle laissera Verdy affecté par cet incident. Il se trouve, paradoxalement, que l'officier reprend pour ainsi dire à son compte une réflexion de Bertin, lequel avait fait à Verdy un reproche analogue en lui déclarant: "Qui fait partie de la troupe doit ressembler à la troupe" (1). Remarque peu justifiée si on considère qu'un sous-officier n'est plus un homme de troupe, mais cela fournit à Zweig l'occasion de placer quelques considérations sur la situation inconfortable des sous-officiers qui font partie du peuple, mais renient leur propre classe en devenant les instruments des classes dirigeantes, afin de grappiller quelques maigres avantages qui leur sont d'ailleurs parcimonieusement mesurés par les officiers jaloux des privilèges de leur caste.

Ce problème des sous-officiers donne lieu à une intéressante confrontation entre Bertin, Gräzia et Verdy (2). Tandis

(1) Notice de 1952. Voir G. V. Davis, op. cit., p. 134.

(2) Probablement à Wilna où Gräzia, venue à la demande de la Croix Rouge, rend visite au général Clauss et fait la connaissance de Bertin. Fragment daté du 3/12/1957, cité par G. V. Davis, op. cit., p. 141-142.

que Bertin et Gräzia sont persuadés que la nature humaine peut être améliorée, à condition que l'on modifie les conditions fondamentales de la vie sociale, Verdy persiste à penser que l'Homme ne recherche en fin de compte que son propre intérêt. Pour lui, la société sans classes que prônent Bertin et Gräzia von Ribnitz n'est qu'une utopie non réalisable, car une société où tout n'est pas décidé d'en haut est impensable.

Il est certain que, professant de telles théories, Verdy ne pourra guère progresser sur le chemin du socialisme. Incapable d'apporter une réponse aux questions posées par la guerre et le passage dans le monde de l'après-guerre, incapable aussi de distinguer à quelle classe il appartient ou devrait appartenir, il mourra sept jours après l'armistice, victime de l'épidémie de grippe espagnole, et heureux que la mort vienne mettre un terme à ses hésitations entre la droite et la gauche.

Cette mort de Verdy n'aurait pas été sans poser quelque problème aux lecteurs éventuels. En effet, l'ambiguïté du personnage reste entière: on bien Verdy, comme le capitalisme, meurt victime de ses propres contradictions, et nous avons droit ici à une explication marxiste, ou bien, comme l'indique Zweig lui-même dans un carnet de notes (1), ce velléitaire, incapable de faire un choix et au Moi constamment écartelé, se laissera inconsciemment glisser vers la mort, sans que son organisme réagisse devant la maladie (2), ce type d'explication

(1) Note du 16/10/1954 dans le "Chinesisches Notizbuch". G. V. Davis, op. cit., p. 279 note 152.

(2) Ibid., p. 279 note 152.

par l'instinct de mort ressortissant nettement au domaine freudien (1). De toute façon, cette solution n'avait pas dû paraître satisfaisante à Zweig, puisqu'il avait envisagé, en 1965, une nouvelle mouture de Das Eis bricht dans laquelle non plus Verdy, mais le sous-officier Kurt Hirte aurait été le personnage central (2).

Hirte. Il semble que Hirte aurait dû, au départ, assumer à son tour un rôle de mentor politique dans la ligne des Kliem, Pahl, Lebehde, Greulich et Mau. Auteur - ou co-auteur avec ses collègues de la section de presse - d'un ouvrage intitulé Das Land Ober-Ost, Hirte doit être plus tard professeur de sociologie à Francfort-sur-le-Main. En tant que sociologue il est donc bien placé pour porter un oeil critique sur les événements. Convaincu de la gravité de la situation, il se rend compte que la défaite de l'Allemagne est inévitable et que son pays va sortir du conflit exsangue et complètement ruiné (3). Il importe donc de prendre exemple sur les Russes et de signer au plus tôt un armistice sans annexions ni indemnités (4). Pour accélérer ce

(1) On voit combien Zweig aura été jusqu'au bout fidèle aux théories freudiennes. Dans une note du 13/3/1962 il souligne le rôle de l'inconscient dans la mort de Verdy. Bien que le décès de son père et de son frère mette fin à ses problèmes matériels, Verdy, par un retournement caractéristique de l'inconscient (cf. Totem und Tabu: culpabilisation des fils après la mort du père), se laissera mourir. Cf. G. V. Davis, op. cit., p. 279 note 52.

(2) Cf. l'épisode "Eine Züchtigung", d'abord attribué à Bertin, puis reporté sur Hirte, NDL 2/1963, pp. 49-56.

(3) Cf. l'épisode "Kriegskosten", NDL 17/1969, pp. 34-38.

(4) "Mannschaftsgespräche", NDL 17/1969, p. 38.

processus de paix, toutes les armes sont bonnes, y compris le projet d'assassiner Schieffenzahn - sur lequel, notons-le en passant, il a transféré la haine qu'il voue à son père (1) -, mais la meilleure lui semble encore être la grève qui est l'arme par excellence des petits contre les classes dirigeantes, plus d'ailleurs par son impact moral que par ses résultats réels. Comme on peut le constater par ces quelques traits, cet engagement résolu de Hirte pour la cause de la paix et l'édification d'une république socialiste aurait peut-être, malgré quelques contradictions et invraisemblances (2), conféré à l'action une dynamique que l'éternelle indécision de Verdy n'aurait pas été en mesure de lui apporter.

c) In eine bessere Zeit (ébauche).

- La variante palestinienne. La seconde innovation importante de ce changement de plan aurait été d'avancer le départ de Bertin pour la Palestine (3). Comme en témoigne une lettre du Dr. Wolfgang Ehrlich à Zweig (4), ce dernier aurait eu l'intention d'envoyer, juste après la fin de la guerre, Bertin en Palestine, et cela entraîne l'indignation de son correspondant pour qui un tel départ risquait de fausser la perspective du Cycle, tant sur le plan politique que sur le plan littéraire.

(1) Plan du 5/2/1965. Voir G. V. Davis, op. cit., p. 148.

(2) Par exemple, Hirte, déguisé en infirmier aurait été faire une piqure mortelle à Schieffenzahn malade après l'échec de l'offensive du 8 août. Cf. G. V. Davis, op. cit., p. 143.

(3) Voir G. V. Davis, pp. 146 et 217: plan du 5/2/1965, 5. Buch, 5. Kap. intitulé "Bertin schwenkt ab: Palestina".

(4) Lettre du 2/1/1965. Voir G. V. Davis, p. 143.

Pour le Dr. Ehrlich, le départ précipité de Bertin pour la Palestine, aussitôt sa démobilisation (1), en escamotant une partie de l'histoire de l'Allemagne et, par voie de conséquence, des expériences de Bertin après la guerre, aurait nui fortement à la problématique de la transition telle que Zweig s'était efforcé de la mettre au coeur de tous ses romans (2). En sacrifiant à la solution sioniste, Bertin aurait clairement montré que le destin de l'Allemagne ne l'intéressait plus, ce qui, malgré le crève-coeur du Conseil de soldats, était difficilement crédible. Un tel reniement de sa germanité au profit de sa judéité aurait été en totale contradiction avec le personnage. De plus, rappelons-le, il s'agissait de l'histoire de l'Allemagne et non de celle des débuts d'Israël. La "désertion" de Bertin, au moment où il se passait en Allemagne des événements importants, n'aurait pu que fausser la perspective du Cycle et ne lui aurait apporté, de toute façon, aucune conclusion satisfaisante.

En fait, l'idée d'envoyer Bertin en Palestine n'était pas nouvelle. Déjà, en 1960, lors d'une visite que nous lui avons faite à Berlin-Niederschönhausen, A. Zweig nous avait confié: "Le Cycle se continuera avec Das Eis bricht et se terminera peut-être avec un autre roman qui débutera à l'époque de la bataille du Chemin des Dames. Dans ce dernier livre, Bertin, démobilisé, commencera une nouvelle vie en Palestine" (3). Ainsi que le fait remarquer justement G. V. Davis, lorsque

(1) Il semble, d'après G. V. Davis que Bertin ne devait plus être là lors des "grèves et des combats du prolétariat berlinois en 1919". G. V. Davis, op. cit., p. 280 n. 164.

(2) Ici la transition aurait été de passer du monde de la guerre à un "monde meilleur" (in eine bessere Zeit).

(3) Notre conversation du 3/ 8/ 1960.

Zweig, au début des années cinquante, avait réservé à Bertin un rôle de sioniste, il avait encore le projet de mettre un point final à son Cycle avec un dernier roman intitulé In eine bessere Zeit, roman dans lequel l'évolution de Bertin aurait enfin trouvé son achèvement (1). Dans cette perspective longue, il est probable que, conformément au plan du 10/12/1952, Bertin aurait été d'abord "sioniste pour les autres" (2), c'est-à-dire que, comme Zweig lui-même, il se serait retiré du Conseil de soldats, aurait été démobilisé et se serait consacré, en Allemagne, à la lutte contre l'antisémitisme en écrivant des articles dans des revues sionistes. Peut-être ne serait-il alors, toujours comme Zweig lui-même, allé en Palestine qu'en exil et n'en serait-il revenu que pour rentrer en Allemagne de l'Est?

En tout cas, voyant en 1965 qu'il n'aurait plus ni le temps ni la force de terminer son Cycle, A. Zweig décida (plan du 5/2/1965) de condenser les deux romans en un seul, Das Eis bricht, qui, de ce fait aurait couvert une période un peu plus longue que celle initialement prévue (3). Il est probable aussi que dans un "Chant d'adieu" (4) analogue à celui de Verklungene Tage (5), Zweig aurait succinctement évoqué le futur destin de ses personnages. Cependant, comme l'a écrit le Dr. Ehrlich à G. V. Davis (6), plusieurs possibilités s'offraient à Zweig pour finir le roman et il hésitait entre elles. Il est donc

(1) Cf. supra, f. 148. IbZ devait couvrir un laps de temps allant de 1919 à 1949.

(2) Plan du 10/2/1952. Voir G. V. Davis, op. cit., p. 143.

(3) Cf. supra, f. 259. Ebr aurait pu aller jusqu'au putsch Kapp.

(4) "Abgesang". Voir G. V. Davis, op. cit., p. 275 note 122.

(5) Cf. supra, f. 246.

(6) Lettre du 14/4/1977. Voir G. V. Davis, op. cit., p. 279 note 160.

difficile de savoir si Bertin serait allé en Palestine en qualité de sioniste militant ou d'exilé, toutefois, il semble, ainsi qu'en témoignent plusieurs notices écrites par Zweig, que le Cycle aurait tendu de plus en plus à l'autobiographie et suivi, à peu de choses près, la courbe de la vie même de Zweig. Ainsi, il est probable que Zweig aurait porté au compte de Bertin ses activités pendant la République de Weimar, son départ pour l'exil, ses désillusions en Palestine et son retour en Allemagne de l'Est.

- Le destin des personnages. Après avoir été saisi, au cours de son séjour en URSS d'un accès de "fièvre de production" (1), et avoir écrit plusieurs notices sur les personnages de Das Eis bricht (2), A. Zweig rentra "chez lui où le roman l'attirait" (3) et établit un plan de travail (plan du 29/5 au 30/6/1952). Au cours des mois d'été, il ne semble pas y avoir travaillé. Puis, d'octobre à décembre il rédige encore quelques notices avant de modifier son plan le 10/12/52, plan dans lequel entre autres, "le chemin [de Bertin] va vers la conscience nationale juive" (4).

Dans une de ces notices, datée du 8/12/1952, A. Zweig écrit: "Puisque Bertin oblique vers la solution sioniste et que Winfried sera tué au cours du putsch Kapp, il ne reste, comme personnage opposé, que Gräzia von Ribnitz" (5), laquelle, selon le premier plan de 1952 (6) serait devenue, dans l'Abgesang de

(1) "Produktionsfieber", "STb 1952", Donnerstag 20. März, SuF Sonderheft A. Z., p. 237.

(2) Sur Clauss, Wienhardt, Verdy, Gräzia von Ribnitz. Voir "STb 1952", ibid., p. 230, 241-243, 247, 249.

(3) 4/4/52, ibid., p. 251.

(4) Plan du 10/12/52. G. V. Davis, p. 146.

(5) Notice du 8/12/52. Voir G. V. Davis, p. 275 n. 122.

(6) Plan du 29/5 au 30/6/52

Das Eis bricht, membre du Parti communiste allemand et aurait remis ses biens au peuple (1). De plus, Gräzia von Ribnitz aurait été favorable aux Spartakistes, ce qui n'aurait pas été du goût de Bertin, toujours partisan de la non-violence (2).

Evoquant encore l'"Abgesang" de Das Eis bricht, A. Zweig écrivait, d'autre part, dans une lettre du 20/3/1956 aux élèves de la classe 12 B de la Leipziger Nicolai Schule, à propos de Winfried: "Comme "Abgesang" du roman Das Eis bricht, Winfried devrait être abattu à coups de mitrailleuse par des putschistes de Kapp, alors qu'il tente de fuir à la nage. Il aurait "socialisé" son bien dans le sens des Soviëts à leurs débuts; ses meurtriers seraient sous le commandement du capitaine Siewindt de Einsetzung eines Königs" (3). Pourtant A. Zweig réfléchissait encore pour savoir "s'il ne serait pas mieux de garder Winfried en réserve, afin que, plus avancé en âge, il s'oppose aux barbares hitlériens" (4). Ceci, évidemment, dans la perspective plus longue d'un éventuel In eine bessere Zeit.

Parmi les conclusions possibles de In eine bessere Zeit et, par conséquent, du Cycle, celle du retour de Bertin et de Lénore en République Démocratique Allemande aurait permis tout naturellement à Zweig de boucler la boucle et de montrer l'évolution d'un couple d'intellectuels bourgeois de 1919 à 1949, laps de temps qu'il s'était fixé pour In eine bessere Zeit (5).

(1) Voir G. V. Davis, p. 134. Cf. supra, f. 265.

(2) G. V. Davis, p. 134 et p. 275 n. 121. Ceci toujours dans l'"Abgesang". L'attitude de Bertin est exactement celle de Zweig à l'égard des Spartakistes, cf. supra, ff. 107-108.

(3) G. V. Davis, p. 275 n. 122.

(4) Ibid., p. 276 n. 122.

(5) G. V. Davis, p. 280, n. 164.

Tentative chimérique et qui, vu l'âge et l'état de santé de Zweig, n'avait que peu de chances d'aboutir (1).

En fait, il semble que Zweig ne soit jamais parvenu à se décider franchement entre un "Cycle court", englobant seulement, comme l'indiquait son titre (2) la durée de la première guerre mondiale, et un "Cycle long" donnant alors la priorité à l'évolution de l'intellectuel Bertin, ce qui impliquait une durée beaucoup plus grande. En fait, ce qui importait à Zweig, surtout après sa rentrée en Allemagne de l'Est, c'était, comme nous le verrons plus loin, d'établir des relations entre les événements de la première guerre mondiale et ceux de la suivante. Pour lui, il y avait un parallélisme certain entre le passage de l'Empire à la République de Weimar à travers la première guerre mondiale et une révolution avortée, et le passage du nazisme à la République Démocratique Allemande à travers la deuxième guerre mondiale et une "révolution" réussie. Ces trente ans qu'il avait fallu au peuple allemand pour réaliser ce que la Russie avait fait en 1917, à savoir le passage du capitalisme au socialisme, étaient également le temps qu'il avait fallu aux intellectuels du genre de Bertin pour passer de l'idéalisme au réalisme.

(1) Dans une notice datée du 5/12/49 A. Zweig écrit: "Lénore et Bertin de 1919 à 1949. Elle est pour l'Ouest, pour l'Amérique de F. D. Roosevelt. Leur premier fils y est aviateur. Bertin est de plus en plus pour l'Est. Leur second fils dans l'Armée Rouge. Lui, Liga V, etc." G. V. Davis, p. 280, n. 165. Le 16/12/57 A. Zweig note encore dans son "Tagebuch": "Bertin et Lénore encore en Palestine, mais se préparant pour le retour", G. V. Davis, p. 146.

(2) Der grosse Krieg der weissen Männer.

C'est dans cette perspective qu'A. Zweig allait se remettre au travail pour faire sa rentrée littéraire devant un nouveau public de langue allemande. Il ne se doutait pas alors qu'en dépassant largement les limites - en deçà et au delà - de la guerre 14-18 proprement dite, afin d'en expliquer les causes et les effets, il s'exposait presque inmanquablement à ne pas pouvoir mener à bonne fin une entreprise aussi considérable.

A. Zweig a qualifié un jour son Cycle de "document littéraire sur le passage de l'impérialisme à l'ère socialiste" (1), aussi ne peut-on que regretter que cette grande oeuvre soit restée inachevée, car seul le dernier roman, qu'il se soit appelé Das Eis bricht ou In eine bessere Zeit, en nous indiquant comment se serait effectué ce passage, aurait enfin donné au Cycle, en même temps que sa conclusion définitive, ses dimensions réelles et son véritable sens.

(1) A. Zweig à J. Rudolph dans J. Rudolph, "Erziehung zum Handeln", Aufbau, Heft 11 (1950), p. 1054. Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 105.

VII. Arnold Zweig et le roman: théories et réalités.

1) La théorie du roman.

a) Origine et évolution du roman.

- Problèmes de forme. A. Zweig a déclaré un jour lui-même que le monde de sa jeunesse lui paraissait seulement "saisissable par la nouvelle" (1), et il expliquait par là le fait que sa première oeuvre importante n'ait pas été un roman au sens strict du terme, mais plutôt un "cycle de nouvelles" (2). En fait, l'histoire de Walter et de Claudia progresse tout au long des épisodes et trouve son dénouement à la fin du récit; par conséquent, et quoi qu'en ait pu dire Zweig, minimisant son oeuvre de jeunesse pour exalter ses compositions ultérieures, les Novellen um Claudia, de par leur essence même, tendent vers le roman. Pourtant, par la suite, Zweig se refusa plus ou moins à qualifier de roman cette oeuvre qui lui avait apporté la notoriété, préférant employer des périphrases telles que "couronne de nouvelles", "cryptoroman" ou "roman en nouvelles" (3), allant même jusqu'à comparer ses Novellen avec le Sinngedicht de Gottfried Keller, comparaison d'ailleurs assez peu convaincante, la structure des deux oeuvres n'étant pas la même (4).

En 1948 encore, Zweig s'efforçait toujours de justifier la structure de ses Novellen um Claudia sous le prétexte qu'il doutait alors de la possibilité d'existence d'un roman "alle-

(1) "Novellistisch erfassbar". Rolf Schneider, "Das novellistische Werk Arnold Zweigs", Aufbau 3/1956, p. 275.

(2) R. Schneider, ibid., p. 275.

(3) E. Kaufmann, AZW, p. 25.

(4) E. Kaufmann, ibid., pp. 24-25.

mand" (1). Cet argument peut sembler un peu spécieux, mais Zweig aimait à répéter qu'il n'y avait pas de roman allemand, vu que ce genre appartenait, comme son nom l'indique, surtout à la littérature romane. Il avait cru, disait-il, que le roman était une forme littéraire réservée aux autres peuples, français, italien, russe, scandinave et anglais. Même les romans de Theodore Fontane et des frères Mann qu'il admirait beaucoup, étaient considérés par lui comme l'illustration de sa théorie selon laquelle il n'y avait pas de roman purement allemand, puisque ces écrivains étaient en partie d'origine "romane". Il était toujours de cet avis en 1960! (2) Peut-être, dans sa naïveté s'était-il presque convaincu lui-même, comme le souligne avec un peu d'amusement H. Kamnitzer, "que le roman allemand avait commencé avec lui" (3), et qu'il était en quelque sorte le premier romancier allemand classique au sens où les romanciers français et russes l'avaient été.

Dans plusieurs études fort intéressantes, réparties dans ses volumes d'essais, A. Zweig a tenté d'esquisser dans ses grandes lignes l'histoire du roman, du moins telle qu'il la conçoit. Après avoir évoqué à plusieurs reprises le problème du roman sur le plan du fond, Zweig reviendra sur ce sujet à propos des différentes formes que devait prendre le roman au

(1) C'est le Jud Süß de Lion Feuchtwanger qui lui aurait révélé ce que pouvait être un roman allemand et donné l'idée - comme c'était le cas pour l'oeuvre de Feuchtwanger - de transformer son drame sur le sergent Grischa en roman. Voir H. Kamnitzer, TD, p. 50 et G. V. Davis, op. cit., p. 241 notes 7 et 8.

(2) Cf. notre conversation du 3/8/1960.

(3) H. Kamnitzer, TD, p. 136.

cours de sa longue évolution. Evidemment, ces deux sortes de réflexions ne sont nullement séparées l'une de l'autre: elles forment les deux pôles autour desquels évolue la quête de Zweig sur l'origine et l'avenir de ce qu'il appelle le "grand roman".

- Der Roman lebt. Dans un essai composé en 1955, Der Roman lebt, où il réfute l'opinion de Harold Nicholson qui, dans l'Observer, considère le roman comme une forme de littérature âgée de 200 ans et destinée tôt ou tard à périr, A. Zweig s'écrie: "Non, Harold Nicholson, le roman n'est pas mort!" (1) Et d'abord, n'est-ce pas une erreur que de faire remonter la naissance du genre à 1740, année de la parution de Paméla (2)? Cervantès n'avait-il pas déjà écrit auparavant, avec son Don Quichotte, un véritable roman? Sans parler du Gargantua de Rabelais, du Simplizissimus de Grimmelshausen et même de l'Illiade et de l'Odyssée, véritables romans en hexamètres? Non seulement, explique Zweig, tous ces auteurs excellent dans l'art du récit, mais encore, "ils découvrent en effet des horizons nouveaux susceptibles d'enrichir la vie ultérieure du lecteur, ils excitent son imagination, provoquent sa compassion, approfondissent sa compréhension d'un domaine de la vie et de la psychologie contemporaine dont il n'avait eu jusqu'alors qu'une connaissance superficielle" (3).

(1) "Der Roman lebt", Essays I, p. 395 et Früchtekorb, p. 129.

(2) Paméla ou la vertu récompensée de Samuel Richardson (1689-1761) publié anonymement en 1741.

(3) "Der Roman lebt", Essays I, p. 392 et Fk, p. 126.

Un peu plus loin, après avoir rendu justice à Charles Dickens qui découvrit pour nous la petite bourgeoisie britannique, A. Zweig, rendant hommage à H. G. Wells et à R. Kipling, les deux auteurs favoris de sa jeunesse, constate que, malheureusement, Wells, en se réfugiant dans le futur, et Kipling, en se faisant le chantre du colonialisme britannique, ont trahi la mission du roman. "Ils firent en quelque sorte un emploi de la main gauche de ce genre qui, tel la pelle de l'archéologue, est destiné plutôt à fouiller dans les profondeurs des processus sociaux et à ramener à la surface de la conscience les événements qui y avaient été enfouis" (1). "Et c'est ainsi", poursuit Zweig avec une certaine fierté non dénuée d'humour, "qu'il advint que nous, qui fûmes pris à l'improviste par la première guerre mondiale, nous fîmes la conquête de nouveaux territoires pour le roman contemporain et que nous fûmes amenés à choisir la réalité de la guerre moderne d'agression comme thème de nos récits épiques - ou plutôt que nous fûmes choisis par eux, car ni Barbusse (2), ni Mottram (3), ni moi, n'avions jamais rêvé de marcher un jour sur les traces du poète de l'Illiade ou de celles de cet Emile Zola qui avait démasqué la guerre bonapartiste et ses préludes d'une manière qui, aujourd'hui encore, a sa valeur, ce qui est sans doute la raison pour laquelle il ne fut pas jugé digne d'être élu à l'Académie Française" (4).

Non, décidément, le roman n'est pas mort, et sa mission ne fait que commencer. Certes, Zweig est d'accord avec Nicholson

(1) "Der Roman lebt", Essays I, p. 394 et Fk, p. 128.

(2) Henri Barbusse (1873-1935) écrivit Le Feu (1916).

(3) Ralph Hale Mottram (1883-1971) écrivit le meilleur roman de guerre anglais The Spanish Farm trilogy (1924-1926).

(4) "Der Roman lebt", Essays I, p. 394 et Fk, p. 128.

quand il s'agit de réprocher le roman purement psychologique, genre qui, d'ailleurs, a fortement pâli quand on le compare à l'exploration de l'inconscient telle qu'elle fut pratiquée par Freud et ses disciples (1). Prenant un exemple qui lui est cher, celui de Werther, Zweig écrit: "Lorsque Goethe, dans son Werther, découvrit l'individu comme héros de roman et le lança de manière explosive dans le monde, il élevait la statue du jeune bourgeois, du fils de ce tiers-état qui ne devait dévoiler que grâce à la Révolution française son égalité de droits et sa supériorité quand on le compara avec les représentants des deux classes qui avaient dominé jusqu'alors: la noblesse et le clergé. Mais depuis, dans les cinquante dernières années, des maîtres comme Proust et Virginia Woolf, James Joyce ou Franz Kafka ont mis en coupe réglée le royaume du Moi. Non que nous soyons avec Blaise Pascal de l'avis que le Moi soit toujours haïssable, mais il ne peut devenir la matière d'un roman que s'il découvre de façon nouvelle ses obligations, ses disciplines et ses contradictions à l'intérieur de la vie sociale" (2).

Pour A. Zweig donc, les états d'âme du jeune Werther avaient pu fournir la trame d'un roman solide dans la mesure où ils étaient révélateurs d'un certain malaise social, celui de l'insertion de la bourgeoisie dans la société du XVIII^{ème} siècle finissant. Revenant à Werther dans un autre essai, Zweig écrit: "Le Werther de Goethe découvrit l'âme du jeune homme bourgeois avec ses luttes, ses élans et ses désespoirs en tant que véritable problème épique et la dépeignit de telle sorte que, à

(1) Thème cher à Zweig. Voir sa lettre du 16/9/1930, SF/AZ Corr., p. 51.

(2) "Der Roman lebt", Essays I, pp. 395-396 et Fk, pp. 129-130.

partir de 1775, et dans les langues européennes les plus importantes, les descendants de Werther firent sensation" (1).

Certes, fait-il remarquer, Goethe avait eu des précurseurs non négligeables dans l'art de peindre l'âme humaine, à savoir Rousseau avec sa Nouvelle Héloïse, l'Abbé Prévot avec Manon Lescaut et Diderot avec sa Religieuse, "mais le principe psychique en tant qu'élément déterminant d'une oeuvre épique assez longue ne fut découvert et appliqué avec succès que par lui-même; ainsi, il prépara sur cette base le roman d'évolution moderne par sa profonde et patiente description de la vie intérieure" (2).

Mais, si Karl-Philipp Moritz avec son Anton Reiser (3) et même, dans une certaine mesure, Jean Paul suivirent cette voie, il n'en fut pas de même des romantiques et de leurs successeurs qui, sous l'influence du Wilhelm Meister et, surtout, de Dichtung und Wahrheit, se tournèrent par la suite vers le roman autobiographique, genre qui, pour Zweig, n'est pas le véritable roman, mais "une forme épique annexe, si l'on pose le roman lui-même comme un genre majeur (...)" (4). Ainsi, selon cette théorie, le grand Goethe lui-même, en s'écartant du roman strict tel que Zweig croit le reconnaître dans Werther, aurait fait fausse route. En écrivant Dichtung und Wahrheit, oeuvre à l'esprit plus allemand qu'européen, il aurait ouvert la voie au roman autobiographique, genre typiquement allemand auquel même Gottfried Keller, le prosateur tant admiré de Zweig, eut le

(1) "Erlebnis, Phantasie und Sprachgewalt", Essays I, p. 384 et Fk, p. 138.

(2) "Erlebnis, Phantasie und Sprachgewalt", Essays I, p. 384 et Fk, p. 138.

(3) Karl Philipp Moritz, Anton Reiser (4 Bde, 1785-1790).

(4) "Erlebnis, Phantasie und Sprachgewalt", Essays I, p. 385 et Fk, p. 138.

tort de sacrifier avec cette autobiographie déguisée qu'est, pour l'auteur du Grischa, Der Grüne Heinrich.

b) Roman et autobiographie.

A l'intérieur du genre épique A. Zweig distingue donc deux sortes de romans: le premier, le véritable roman, qui serait plutôt, comme nous l'avons vu, l'apanage des Français et des Russes, tandis que le second, le roman autobiographique, serait plutôt un genre typiquement allemand. Pour Zweig, cette différence entre le roman véritable et le roman autobiographique est liée essentiellement au traitement du temps dans les deux genres. Dans l'autobiographie, le rôle de la chronologie est prépondérant: l'écrivain qui raconte sa vie est prisonnier de l'enchaînement chronologique des faits qui ont composé son existence. Il peut tout au plus opérer une sélection des événements qui lui semblent les plus importants et choisir de les raconter suivant une certaine gradation. Le véritable écrivain épique, par contre, travaille en toute liberté. Il traite la matière de ses romans comme il l'entend. Il est libre d'inclure dans son récit des éléments personnels - et il ne s'en prive pas - mais il le fait sans être prisonnier de la chronologie. Pour lui, le temps ne joue dans la relation des événements entre eux qu'un rôle secondaire. "Les événements isolés sont reliés par le jeu des causes et des effets, jeu dans lequel, parfois, les effets arrivent longtemps après les causes, mais parfois aussi, avant que les causes ne soient

connues. Cela ajoute Zweig rend indépendant du temps" (1).

Ainsi, pour Zweig, l'action du véritable roman épique résulterait-elle essentiellement de l'interaction des causes et des effets. C'est, selon lui, ce qui caractérise l'oeuvre épique proprement dite, telle que la conçurent, entre autres, les Balzac et les Zola, et dont l'auteur du Sergent Grischa s'efforcera à son tour, non sans succès, d'appliquer les principes dans son Cycle de romans de guerre (2).

De telles déclarations nous éclairent sur ce qui fait la structure particulière des romans de Zweig, à savoir leur côté quasi cinématographique et leur découpage en séquences qui illustre parfaitement les écrits théoriques de l'auteur. Mais la séquence n'est rien en elle-même; elle ne prend sa vraie place qu'en fonction du découpage du film au profit de l'idée maîtresse que le cinéaste se propose d'illustrer. Cette idée maîtresse qui sous-tend film, drame ou roman, et à laquelle est soumis, impérativement, l'enchaînement des séquences, des actes ou des chapitres, A. Zweig l'appellera la "fable". Pour lui, l'emploi d'une fable solide est, comme nous venons de le voir, ce qui distingue essentiellement le roman épique des autres genres de romans plus ou moins faux.

- La "fable". Dans Die Kunst der Erzählung, essai écrit en 1938, Zweig développe longuement ses idées sur la "fable", c'est-à-dire l'argument sur lequel est bâti le roman. Rompant ici encore une lance contre le roman autobiographique, il

(1) "Theorie des grossen Romans", Essays I, p. 375.

(2) Non sans succès, mais non sans mal, si on se souvient que Zweig avait dû abandonner la version primitive d'Erziehung vor Verdun écrite à la 1ère personne.

insiste sur la nécessité de centrer énergiquement le roman ou le drame autour de la fable. "Cette fable", écrit-il, "est aussi nécessaire à l'oeuvre épique que l'arête dorsale ou les arêtes centrales au poisson, ou que l'ensemble des nervures à la feuille. La forme et la fonction du poisson, son corps et son déplacement sont conditionnés par l'arête centrale, sans elle, pas de poisson!" (1) C'est, dit-il, ce que les auteurs allemands, à part de rares exceptions, n'ont pas compris. "Dans l'estime naïve et exagérée qu'ils ont d'eux-mêmes, il n'est pas rare qu'ils soient de l'avis que le simple fait que leur héros soit né, ait vécu, ait aimé et soit mort, soit éminemment suffisant pour servir d'argument à une oeuvre d'art" (2). Nous avons là une condamnation sans appel de l'Entwicklungsroman allemand. Si, dans un roman, l'auteur se doit d'amener son héros d'un point de départ à un point d'arrivée et ce, à la satisfaction du lecteur, le temps n'est pas le vecteur idéal pour une telle entreprise, même, ajoute ironiquement Zweig, si l'on s'empresse d'appeler les ancêtres à la rescousse pour conter l'évolution d'une famille! Au contraire, comme le souligne Zweig, "le secret du roman européen, c'est sa fable" (3), et cette fable ne saurait en aucun cas être constituée par l'écoulement chronologique d'un devenir, que ce soit celui d'un individu ou d'une famille (4). En revanche, "ce que la fable doit fournir, c'est un enchaînement d'épisodes si essentiels

(1) "Die Kunst der Erzählung - Zur Fabel" (1938), Essays I, p. 383.

(2) Ibid., p. 383.

(3) "Die Theorie des grossen Romans", Essays I, p. 375.

(4) Ibid., p. 375.

et présentés d'une manière si essentielle et si instructive que, grâce à cet enchaînement, on puisse atteindre la transparence de la vie, de sorte que le lecteur ému et ravi soit obligé de s'écrier: "Oui, c'est comme cela, c'est vraiment comme si cela avait été écrit pour moi!" (1)

En 1937, toujours dans Die Theorie des grossen Romans, A. Zweig écrit à A. Wolffenstein: "A quoi me sert la voiture la mieux décorée, si ses roues ne tournent pas? Si elle n'a pas d'essieux et si elle n'est qu'un leurre!"(2) Avec des mots plus simples, on pourrait dire: "A quoi peut bien servir la plus belle voiture du monde, si elle n'a ni roues ni moteur?" Pour Zweig, le moteur de l'action c'est la fable. Sans un argument valable il n'y a d'action possible ni dans le drame, ni dans le roman. Seule, assure-t-il, une fable bien conçue et - pour reprendre la comparaison avec le végétal - bien ramifiée, peut assurer au roman le mouvement et le vécu du drame.

On ne trouvera pas étonnant que Zweig se réfère au drame pour étayer sa théorie de la fable, si on se souvient que l'histoire du sergent Grischa fut d'abord conçue comme un drame et que le roman qui en découle fut directement inspiré par la pièce de théâtre. Zweig le rappelle d'ailleurs au début de sa lettre à A. Wolffenstein où, s'appuyant sur la tragédie Henri IV, de Shakespeare, il fait remarquer que "la fable du roman est soumise aux mêmes lois que la fable d'un grand

(1) "Die Kunst der Erzählung - Zur Fabel", Essays I, p. 383.

(2) "Die Theorie des grossen Romans", Essays I, p. 377.

drame" (1). Puis, après avoir constaté que, dans les drames de Shakespeare, le déroulement de l'action ne résultait pas - comme le pensait Ernst Kamnitzer - du simple enchaînement des scènes entre elles, mais, qu'à l'inverse, "la succession des scènes était déterminée par l'auteur qui avait toujours en tête le plan de l'action dans son ensemble (...) afin de préparer l'introduction d'un moment privilégié du drame, Zweig ajoute: "Ces choses appliquées au roman donnent cette forme artistique véritable qui est présente chez Stendhal, chez Conrad et chez Tolstoï. Mettez chapitre au lieu de scène, livre à la place d'acte, et vous aurez la forme de mes romans telle que j'essaye de l'élaborer d'une manière de plus en plus intensive" (2).

Il est bien certain que ces déclarations s'appliquent avec bonheur à la composition du Sergent Grischa ainsi que, dans une moindre mesure, à Erziehung vor Verdun et à Einsetzung eines Königs. En passant du genre dramatique au genre épique, Zweig avait enfin trouvé la voie qui menait au grand roman. On peut d'ailleurs noter que, dans l'oeuvre de Zweig, cette transformation d'une pièce dramatique en roman épique est restée unique en son genre. Dans ce domaine, Zweig s'était, nous dit-il, risqué sur les traces de son ami Lion Feuchtwanger qui, avec son Juif Süß (1925), lui avait montré que le passage, avec succès, du drame au roman était possible (3). Mais en fait, c'est surtout en partant de sa réflexion personnelle sur le

(1) "Theorie des grossen Romans", Essays I, p. 375.

(2) Ibid., p. 376.

(3) Cf. supra, f. 277 note 1.

travail théâtral, élaborée un peu auparavant dans ses Essais sur Lessing, Büchner et Kleist (1), que Zweig avait pu constater premièrement, qu'il n'avait décidément pas l'étoffe d'un dramaturge et, deuxièmement, que, par son ampleur, seul le roman pourrait donner à son analyse de la guerre, de ses causes et de ses effets, plus de richesse et plus d'impact.

c) Le rôle de la "fable" dans le drame et le roman de Grischa.

La question de la différence entre le drame et le roman n'est pas nouvelle, puisqu'elle a, entre autres, déjà été traitée par Goethe et Schiller dans Über epische und dramatische Dichtung (1797). Pour eux, la différence entre les deux genres paraît surtout résider dans le fait que le drame est "complètement présent", alors que l'épopée est "complètement passée" (2).

Tandis que le drame, dans sa relative brièveté, ramasse, dépouille, stylise et "représente" des moments privilégiés de l'action, en en soulignant au besoin les effets par des gestes et par des mimiques, le roman, au contraire, nous relate les faits au passé. Le théâtre se joue au présent, le romancier conte au prétérit. Dans le drame, les personnages sont saisis sur le vif, tandis que, dans le roman, on raconte ce qu'ils ont fait. Dans ce dernier cas, il est dévolu au rhapsode de conter les événements passés en embrassant calmement du regard les faits qui se sont déroulés. Pour Goethe, dans Wilhelm Meister,

(1) Cf. supra, f. 116.

(2) Voir Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, "Epos (Theorie)", Bd. 1 (1958), p. 387.

drame est synonyme de rapidité et roman de lenteur. "Le roman doit avancer lentement et les sentiments du personnage principal doivent, de quelque manière que ce soit, ralentir l'acheminement du tout vers la conclusion. Le drame doit aller vite, le caractère du héros pousser au dénouement et être seulement retenu par des obstacles (1). Telle est aussi l'opinion d'A. Zweig qui est tout-à-fait en accord avec cette manière de penser quand il parle non des rhapsodes mais des conteurs arabes et qu'il déclare que dans le drame on a le sentiment d'un "élément qui progresse, qui se fraye un chemin et qui est pourtant parfaitement maîtrisé, tandis qu'en revanche, le genre épique cache sa tension". Et il ajoute: "Nous ne contons pas sur le mode agité, mais le plus possible en sourdine" (2). De là vient la différence entre le drame du Sergent Grischa et le roman qui en a été tiré, c'est-à-dire entre la version dramatique et la version épique de la même oeuvre. De là vient aussi la différence de réception du public et des critiques qui surprit Zweig lui-même (3).

Comment se fait-il que de la même fable aient pu être tirés une pièce de théâtre somme toute assez faible et un roman aussi dense et aussi réussi? C'est là pour qui s'attache à étudier l'oeuvre "romanesque" de Zweig un point intéressant à examiner.

Pour l'essentiel, le drame et le roman de Grischa procèdent de la même fable, c'est-à-dire de ce que Zweig aurait entendu à Kowno, en automne 1917, au sujet d'un soldat russe évadé d'un camp de prisonniers allemand, repris et injustement fusillé

(1) W. Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, Livre V, chap. VII.

(2) "Über die Formen", SuF XIII/3 (1961), p. 488 sq.

(3) Cf. supra, f. 114.

comme transfuge. Cette fable, cette "entéléchie" (1) qui est enfermée en lui, Zweig/Bertin sait qu'un jour elle se développera pour devenir un témoignage capital, dans un drame qu'il entrevoit et qui s'appellera "Alarm überhört" ou "Der Bjuschet". Ces faits qui forment les éléments de la fable du Grischa, fable que Zweig affirme "ne pas avoir inventée", les voici dans toute leur sécheresse:

A: La fuite d'un prisonnier de guerre russe d'un camp allemand en mars 1917.

B: Sa transformation en déserteur de l'armée russe avec l'aide d'une femme qui vivait avec un groupe de partisans.

C: Sa capture.

D: Sa condamnation à mort en application d'un décret contre les déserteurs russes.

E: Son identification par ses anciens gardiens.

F: La guerre des actes entre les différentes instances militaires.

G: L'intervention de personnages haut-placés.

H: Le maintien de la peine et l'exécution.

Telle est la fable dans son état brut (2), fable sur laquelle reposent la pièce et le roman. Certes, il était difficile pour Zweig de nous restituer après 45 ans les moments exacts de la fable initiale. Peut-être les renseignements recueillis à Kowno étaient-ils plus succincts et l'imagination de l'auteur aura-t-elle fait le reste? Toujours est-il que les

(1) SSG, 7. Buch, 4. Kap., p. 442.

(2) Ces éléments fournis par E. Kaufmann d'après une conversation avec A. Zweig (conversation du 26/11/62), AZW, p. 332 note 19, ont été classés de A à H par J. Happ, op. cit., p. 162.

éléments de la fable primitive correspondent grosso modo aux moments principaux du roman et de la pièce, ce qui corrobore l'assertion de Zweig: "Mettez chapitre au lieu de scène, livre à la place d'acte, et vous aurez la forme de mes romans telle que j'essaye de l'élaborer d'une manière de plus en plus intensive" (1).

Si on songe que le drame et le roman ont le même argument, et que leurs éléments se recouvrent pratiquement, on ne peut qu'être étonné de la levée de boucliers que la pièce suscita (2). Le public, les critiques et l'auteur lui-même se trouvaient placés devant une énigme, se demandant d'où provenait cette différence entre le drame et le roman! Cela tenait justement à la différence entre les deux genres évoquée plus haut (3). Au théâtre, l'action doit être fortement ramassée, dans le roman, elle doit être savamment distillée. Il se trouve que, dans le drame, A. Zweig ne pouvait pas exploiter de façon satisfaisante tous les aspects des deux problèmes qui vont de pair dans le roman: la question de la guerre et de la paix et la question de la force et du droit. Le thème d'une injustice en temps de guerre ne pouvait être traité totalement que dans le roman. Pour le théâtre, il fallait choisir, ce fut le conflit de la force et du droit qui l'emporta. Mais là non plus, Zweig ne pouvait répondre qu'imparfaitement à la question de savoir pourquoi tant de personnes si bien intentionnées n'avaient pas réussi à sauver Grischa, et cela parce que dans la pièce les

(1) Cf. supra, f. 286.

(2) Cf. supra, f. 114.

(3) En particulier par Goethe dans Wilhelm Meister, cf. supra, f. 287 sq.

deux parties en présence, le groupe Lychow et le groupe Schief-fenzahn sont manifestement de force inégale. Pire même, en plus de leur impuissance, les tenants du groupe Lychow présentent, à l'insu de leur auteur, des traits légèrement ridicules. A. Zweig a dû se souvenir de cette impression de malaise lorsque, vingt ans après, il a campé les conjurés du groupe Koldewey, parfois grotesques dans leur complot rocambolesque contre Hitler (1).

Cette impression de combat inégal est d'ailleurs ressentie dès la première scène du drame où, dès l'apparition de Schief-fenzahn, le destin de Grischa semble scellé d'avance. On ne voit pas qui sera de taille à lutter contre ce tout-puissant général qui a derrière lui tout l'appareil militaire prussien (2). Sur le plan théâtral, cela peut paraître une faute puisque, de ce fait, la tension dramatique qui doit faire avancer l'action en est d'ores et déjà fortement affaiblie. On est obligé de penser avec Jürgen Happ à la première scène de Dantons Tod (3) où, dès l'apparition de Robespierre, on sent que Danton est condamné. Si on se souvient que la conception du drame sur Grischa en 1921 est congénitale à celle des trois Essais sur Lessing, Büchner et Kleist, on comprend mieux cette influence de Büchner qui se manifeste notamment à la fin de la pièce, dans la scène du testament où, comme Wozzek, Grischa fait le partage de ses humbles richesses (4). On a signalé en son temps l'influence de Kleist dans l'épisode de Grischa creusant lui-même, comme le prince de Hombourg, sa future tombe (5). Certes, le contexte est différent,

(1) Das Beil von Wandsbek, cf. supra, f. 208 sq.

(2) Et surtout pas Lychow dont Schieffenzahn et Brettschneider parlent avec condescendance!

(3) Georg Büchner, Dantons Tod (1835). Mais là le titre est explicite: Danton mourra.

(4) Das Spiel vom Sergeanten Grischa, acte 5, scène 6. Scène gardée dans le roman où elle est particulièrement émouvante.

(5) Cf. supra, f. 132.

et le pauvre Grischa n'est pas le prince de Hombourg qui, lui, sera gracié, mais Zweig, nous l'avons vu, aimait rivaliser avec les grands maîtres qu'il admirait et adresser parfois, comme on le fait dans certains films, des clins d'oeil à son public.

Dans le roman, l'atmosphère buchnérienne de fatalité disparaîtra au profit d'un récit riche de tension où, jusqu'à la fin, on se prend toujours à espérer que Grischa sera sauvé. Zweig écrit alors dans l'optique des grands romanciers qui ont enthousiasmé sa jeunesse: les Balzac, les Stendhal et les Tolstoï. Cependant, il est juste de dire que, dans ce roman dont l'action se passe en Russie, l'influence tolstoïenne a été prédominante (1), l'influence de Balzac ne se faisant sentir que plus tard, dans la structure même du Cycle, et celle de Stendhal plus spécialement dans Erziehung vor Verdun (2). Cependant, dans la première partie du roman au cours de laquelle Grischa vit librement dans la forêt enneigée, comme un trappeur, on sent comme une réminiscence des récits de Karl May et aussi de Jack London que Zweig aimait beaucoup.

Dans Der Streit um den Sergeanten Grischa, ce n'est pas Schieffenzahn qui ouvre le roman, mais, au contraire, Grischa dans ses préparatifs d'évasion, puis, une fois sa fuite réussie, "dans sa relative liberté" (3). Dans ce genre d'épisodes, le roman a le loisir d'en dire plus que le court drame. Les différentes aventures rencontrées par Grischa nous éclairent sur le caractère franc et décidé du héros. On peut dire que, dans les

(1) Cf. supra, f. 134 sq.

(2) Dans une lettre à Freud Zweig qualifie son futur héros (à savoir Bertin) de "nature stendhalienne", SF/AZ Corresp., lettre du 1/5/1932, p. 73.

(3) J. Happ, op. cit., p. 171.

premiers livres du roman, nous avons affaire à un Grischa particulièrement actif et heureux de vivre. De son côté, le personnage de Schieffenzahn n'apparaît que plus tard, mais il est plus fouillé, et le célèbre "portrait d'un autocrate" (1) est là pour éclairer la personnalité de celui qui va devenir le principal antagoniste du Sergent Grischa.

Ce qui fait en effet la différence entre le drame et le roman (cinq à six fois plus volumineux), c'est que sur le fond de la fable à peu près inchangée, A. Zweig a su greffer une multitude d'épisodes et d'anecdotes. Comme dans un film tiré d'une pièce de théâtre, certains épisodes, dont le récit ne faisait l'objet que de quelques lignes dans le drame, ont été largement développés dans le roman: l'évasion elle-même, ses péripéties, les aventures de Grischa dans la forêt, etc. D'autres chapitres, entièrement nouveaux, ont été rajoutés, en particulier le "Chant final", riche de signification (2). En habillant ainsi de "chair épique" le squelette de la fable, A. Zweig a réussi à élargir l'oeuvre par des chapitres, des détails, des descriptions et des réflexions qui concourent à étoffer le roman sans que jamais, toutefois, l'intérêt du lecteur pour le sort de Grischa n'en soit affecté ni perdu de vue. Cette alliance entre la fable et les épisodes permet, conformément aux théories de Zweig sur le roman, d'expliciter certaines causes dont on ne voyait dans le drame que les effets; elle permet aussi à l'auteur de mieux éclairer les motifs profonds qui sont

(1) "Bildnis eines Selbstherrschers", SSG, 4. Buch, 3. Kap., p. 188 sq.

(2) Cf. supra, f. 133 sq.

à l'origine du comportement de certains personnages. Des détails minces en apparence, servent non seulement à faire avancer l'action, mais aussi à recréer une atmosphère utile à la compréhension des faits qui se déroulent devant nos yeux. A une époque dangereuse où les destins des gens sont liés d'une manière inextricable, tous les personnages, volontairement ou involontairement, ont une influence sur le destin de Grischa.

C'est ainsi que les causes les plus minimes peuvent avoir des effets hors de proportion avec leur importance initiale et que des individus peuvent, sans le vouloir, commettre des actes mettant en péril la vie de personnes qu'ils ne connaissent même pas (1). Mais, bien que le hasard joue dans le roman un

(1) Premier exemple: La jeune et jolie Emilie Paus, secrétaire du conseiller Wilhelmi, pose par coquetterie un lapin à son chef qui la courtise. Au lieu de venir en personne dans son bureau, elle lui fait porter par un collègue le premier dossier qui lui tombe sous la main et qui se trouve être celui de Grischa. Wilhelmi, ulcéré, rencontre au mess des officiers le général Schieffenzahn et, pour se faire valoir auprès de lui, il lui raconte sur un ton plaisant l'amusante histoire du prisonnier russe, mais Schieffenzahn, au lieu d'en rire, flaire là-dessous une "affaire politique" et il demande à Wilhelmi de lui communiquer le dossier. Ainsi l'affaire Grischa qui était en sommeil est-elle soudainement relancée et Emilie Paus va-t-elle indirectement hâter la mort du Sergent Grischa (SSG, 3. Buch, 3. Kap.).
 Deuxième exemple: Le jour de la "Fête de la Réforme", Schieffenzahn veut annuler par téléphone l'ordre d'exécution de Grischa, mais, surmené, il s'endort et son officier d'ordonnance, le Feldwebel Matz n'ose pas le réveiller au moment voulu. Entre-temps une tempête de neige a coupé les lignes téléphoniques. Ici aussi, sans le vouloir, le Feldwebel Matz qui a cru délicat de respecter le sommeil de son chef a contribué à la mort de Grischa (SSG, 5. Buch, 2. Kap.).

rôle non négligeable, il fallait aussi, pour démasquer et dénoncer le système, démontrer que Grischa n'était pas seulement victime des circonstances (contretemps, négligences, intempéries, etc.), mais qu'il devait nécessairement et conformément à la loi finir devant le peloton d'exécution (1). En fait, ce qui aurait été dans la norme, c'est que Grischa soit aussitôt fusillé comme déserteur "sans autre forme de procès". Ce qui l'est moins - et ce qui est même exceptionnel - c'est que des hommes de bonne volonté se soient dressés, au sein de l'armée allemande, pour prendre la défense d'un pauvre prisonnier russe injustement condamné. En montrant les réactions diverses des individus vis-à-vis de l'affaire Grischa, A. Zweig nous dévoile, en partant d'un cas particulier, le fonctionnement de tout le système dans son ensemble.

C'est parce que ces éclaircissements manquaient dans la pièce de théâtre qu'il a semblé à quelques critiques que Zweig avait idéalisé l'état d'esprit de l'armée allemande et que le comportement de Lychow et de ses amis était invraisemblable. En bref, il manquait au spectateur la perception de ce "monde environnant" qui joue un rôle si important dans le roman et permet au lecteur de mieux situer les événements dans leur contexte. Si dans le drame la partie risque d'être prise pour le tout, ce n'est pas le cas dans le roman où, à côté de la partie, le tout reste visible et où le rapport entre les deux reste clair. En d'autres termes, le roman - supérieur en cela au drame - a,

(1) Ce qui n'est plus le cas dans Traum ist teuer où Képhalidès est finalement sauvé, mais grâce à un Deus ex machina et après une succession de hasards plus ou moins invraisemblables.

entre autres, le pouvoir de nous montrer la partie immergée de l'iceberg. Dans le cas qui nous intéresse, le passage du dramatique à l'épique a été réussi parce que dans le roman, plus ample que le drame, A. Zweig disposait de plus d'espace pour mettre en valeur certains éléments de la situation conflictuelle qui ne pouvaient pas apparaître dans la version théâtrale. En effet, au-delà du conflit principal qui est juridique, et que le drame ne peut exposer que de façon linéaire, se développent d'autres conflits (historiques et politiques, sociaux et individuels) qui, comme dans une grande fresque, complètent et explicitent le sujet central de la composition. Dans ce sens, seul le roman, dans sa totalité, pouvait être le reflet de l'opposition du peuple contre ses dirigeants, ce qui fait que le conflit entre Schieffenzahn et Lychow ne donnait pas l'impression d'être privilégié, comme dans le drame, mais était au contraire remis dans son véritable contexte et ramené à ses dimensions réelles.

En 1926, arrivé enfin au terme de son entreprise, A. Zweig pouvait écrire que le roman était "l'expression définitive" de l'oeuvre. Bien sûr, entre 1921 et 1927, A. Zweig avait mûri intellectuellement et politiquement, et sa vision du monde y avait gagné en profondeur et en acuité, mais il est certain aussi que le traitement épique convenait mieux au sujet que la forme dramatique. Sur la base d'une fable qui, pour l'essentiel est identique à celle du drame et qui a simplement été prolongée par des moments retardateurs, il ressort que l'expression du roman est indubitablement plus riche,

plus profonde et plus différenciée, et ce, grâce à l'interaction harmonieuse de la fable et d'éléments spécifiquement épiques qui lui confèrent des dimensions nouvelles.

2) L'art du récit chez Arnold Zweig.

a) Tension dramatique et patience épique.

Dans son essai intitulé Pour un nouveau roman, Alain Robbe-Grillet écrit: "Un roman pour la plupart des amateurs - et des critiques - c'est avant tout une histoire. Un "vrai romancier" c'est celui qui sait "raconter une histoire" (1). Cette définition, d'ailleurs tempérée par la suite de l'essai, peut surprendre de la part d'un des fondateurs du "nouveau roman". C'est pourtant, dit Robbe-Grillet, celle "de la plupart des amateurs et des critiques", autrement dit, celle des "utilisateurs" ou des "consommateurs" de romans. Point de vue d'ailleurs partagé par nombre de créateurs d'aujourd'hui et d'hier, puisque Stendhal écrivait déjà en 1835: "Le roman doit raconter, c'est là le genre de plaisir qu'on lui demande. La dissertation, la recherche ingénieuse (...) sont des dégénération" (2). Plus près de nous, dans son Paradoxe sur le roman, Kléber Haedens écrit: "Lorsque le romancier laisse imprimer le mot "roman" sur la couverture de son livre, il prend l'engagement de distraire. S'il ne le tient pas, s'il invite seulement à penser ou à rêver, il est philosophe, poète, mais il n'est pas romancier" (3).

Ce n'est pas A. Zweig qui aurait réfuté de telles assertions. Il était même d'autant plus enclin à souscrire à ce genre de point de vue - et il ne s'en est pas privé dans ses propres

(1) A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 29.

(2) Stendhal, Romans, éd. Pléiade, t. 1, p. 1581.

(3) Kl. Haedens, Paradoxe sur le roman, Paris, Grasset, 1964.

essais - qu'il correspondait à son penchant naturel qui était de conter de façon "naïve" (1). Déjà, vers 1922, dans son essai Das Volk vor der neuen Literatur (2), Zweig, après avoir violemment critiqué les courants nouveaux de la littérature (3) et dénoncé une fois de plus le divorce entre l'art et le peuple, mettait précisément l'accent sur le fait que la principale qualité d'un roman devait être d'intéresser le public. En un temps où le grand roman devait lutter contre le flot toujours montant des romans policiers et des romans distrayants, sans parler des films qui habituent le spectateur à être tenu en haleine du début jusqu'à la fin, Zweig avait très bien compris le besoin des lecteurs d'avoir des récits "bien ficelés" et ne répugnait pas dans ses propres oeuvres à tenir compte des lois du genre. Il considérait en effet les ressorts de l'aventure et du "suspense" comme des moyens légitimes dont devait se servir le conteur moderne pour rendre, toujours dans un souci d'éducation, son art accessible au peuple.

(1) Cf. notre conversation du 3/8/1960.

(2) Das Volk vor der neuen Literatur - Dem Gedächtnis Landauers. (um 1922). Archivsignatur 247, Typoscript, S. 6 d'après Eva Kaufmann, AZW, p. 325, note 123.- Johanna Rudolph ajoute comme sous-titre: "Zur Bildung der Massen", J. Rudolph, HAZ, p. 42.

(3) Dans ce texte, resté malheureusement inédit, A. Zweig s'en prend d'abord aux tenants de l'"expressionnisme" et de la "nouvelle objectivité", et se demande quels sont les écrivains de la nouvelle littérature qui peuvent être compris du peuple. La réponse est: pas un seul! Zweig explique cette incompréhension comme étant "une conséquence de l'inhumanité de leur style" et de la barbarie de leur syntaxe qui ne correspondent pas aux bons sentiments qu'ils veulent exposer. Dans ces conditions, s'interroge-t-il, "comment compter sur le peuple comme lecteur?" Cité par J. Rudolph, HAZ, pp. 44-45.

L'histoire du Sergent Grischa est, à ce point de vue, exemplaire; le lecteur est tenu en haleine du premier au dernier chapitre, et cela par la réponse toujours différée à la question de savoir si Grischa arrivera à rentrer sain et sauf chez lui. A partir du moment où Grischa coupe les fils barbelés avec la pince que lui a procurée Alioscha, on sent que tout peut arriver: le lecteur suit pas à pas le héros dans toutes ses aventures, tremble pour lui dans la forêt, se réjouit lorsqu'il a trouvé refuge chez les partisans conduits par Babka, est consterné lorsqu'il est repris puis condamné à mort sous l'identité d'un autre, reprend espoir quand sa véritable identité est officiellement reconnue et qu'il se trouve sous la protection du général Lychow.

Dans la seconde partie du roman, l'atmosphère change. Nous assistons au combat proprement dit autour du Sergent Grischa, combat entre la justice et l'injustice, l'humanité et la raison d'état et, comme dans le drame, entre Lychow et Schieffenzahn; mais le roman sera étoffé par la lutte intérieure qui se livre dans l'esprit de Grischa entre la mort et la vie, Babka et Tāwje, la révolte et la résignation, la guerre et la réconciliation, etc. Cependant, malgré cette intériorisation progressive du héros, le combat qui se déroule autour de sa personne ne manque pas pour autant d'intérêt. Tantôt ce sont les "bons" qui paraissent l'emporter, tantôt ce sont les "méchants" qui triomphent; des événements imprévus s'en mêlent qui, mineurs ou

majeurs, contribuent à sceller définitivement le sort du malheureux Grischa (1). Dans cette alternative d'espoirs et de déceptions réside le secret de l'effet produit par le récit. Mais, ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que ce récit est toujours centré énergiquement autour de l'anecdote initiale, c'est-à-dire de la "fable" et de ses principaux moments. A cet égard, on peut affirmer que le Grischa est certainement le roman de Zweig dont la structure coïncide le plus avec ses théories sur la fable.

Le point de départ de l'histoire est la résolution de Grischa de s'enfuir du camp où il est prisonnier. C'est la pierre qui met en branle toute l'avalanche. Par l'ajout de nouveaux facteurs (2) naît une situation conflictuelle qui demande à être résolue. Il s'agit de savoir si Grischa vivra ou mourra. Au moment où une réponse est apportée à cette question, le roman atteint son véritable dénouement. Il est donc raconté un événement précis, fermement contenu entre un début et une fin, et autour duquel gravitent toutes les péripéties du roman. A peu de choses près, il n'y a dans le récit aucune partie de l'action qui ne soit liée au combat mené autour de Grischa (3).

(1) Cf. supra, f. 295: contretemps, négligences diverses, intempéries, etc.

(2) Transformation de l'évadé en déserteur, arrêté de Schiefenzahn contre les déserteurs, arrestation de Grischa sous le nom de Bjuschet, identification de Grischa, espoir de révision du dossier, etc.

(3) C'était déjà le cas des Novellen um Claudia où, bien que la "fable" soit plus lâche, tout se tient et où les détails les plus infimes ont leur importance.

Tous les épisodes sont, grâce à la fable, assemblés et ordonnés en un tout organique dans lequel prévaut le principe d'une stricte causalité. Par le fait que toutes les parties de l'action sont soumises à la fable - laquelle renvoie toujours à la question fondamentale: vie ou mort pour Grischa - le roman acquiert et conserve, du début jusqu'à la fin, un très haut degré d'intensité (1).

Quarante ans après la parution de Grischa, A. Zweig écrivait encore à propos de la fable: "Elle naît du fait que, chapitre après chapitre, un événement du récit procède de l'autre comme les points nodaux d'un système nerveux dont aucun ne doit manquer si l'on veut qu'un bras puisse bouger ou un pas réussir. Cette continuité logique ne concerne pas seulement les événements propres à la société que le roman dégage, mais, avant tout, les processus psychologiques qui éclairent un caractère, l'approfondissent, le rendent plastique et font en sorte qu'il se fonde en un avec le lecteur" (2). C'est cette application d'une stricte neutralité et d'une continuité logique au roman qui permet à H. P. Anderle d'écrire: "Zweig tient au libre développement de la fable en partant du jeu des causes et des effets, c'est-à-dire de la mécanique dramatique" (3). C'est ce qui a fait dire aussi à E. Hilscher, avec raison d'ailleurs, que Zweig tendait vers le roman dramatique alors que Brecht tendait vers le théâtre épique. Mais Zweig pouvait-il appliquer sans

(1) Cette question que E. Hilscher appelle "die Fabel-Frage" se pose encore dans Erziehung vor Verdun et Einsetzung eines Königs. Dans les romans plus tardifs de Zweig il n'y aura plus de Fabel-frage.

(2) "Erlebnis, Phantasie und Sprachgewalt", Fk, p. 138.

(3) H. P. Anderle, Mitteldeutsche Erzähler. Eine Studie mit Proben und Porträts (1965), p. 53. Cité par J. Happ, op. cit., p. 48.

inconvenients une technique valable pour le drame, où des "actes" relativement simples s'enchaînent pour mener l'action à son terme, au roman, où des "événements" plus complexes et apparemment plus autonomes se relayent les uns les autres de façon plus lâche? (1) La réponse nous est donnée en partie par Zweig lui-même, car le fait que "les effets puissent se faire sentir parfois longtemps après les causes, mais parfois aussi avant que les causes ne soient connues" (2) laisse à l'auteur de roman une grande latitude dans le choix des diverses possibilités qui s'offrent à lui et, en particulier, dans le choix des éléments retardateurs dont, selon Goethe, le caractère du héros principal fait notamment partie. En effet, pour Goethe, une des différences entre le drame et le roman réside précisément dans la façon dont le caractère du héros principal est traité.

Le caractère du héros de roman est trop complexe pour obéir totalement à un enchaînement quasi mécanique de causes et d'effets, et c'est pourquoi, au contraire du héros dramatique qui est actif, le héros de roman est en général plutôt passif. C'est ce qu'explique excellemment Goethe dans son Wilhelm Meister. Après avoir montré que le drame doit aller vite, pour ne pas lasser la patience du spectateur, alors que le propre du roman est d'avancer lentement (3), il ajoute: "Le héros de roman doit être passif, ou du moins ne pas être actif à un haut degré (...). Grandison, Clarisse, Pamela, le Vicaire de Wakefield, Tom Jones lui-même sont des personnages sinon passifs,

(1) La distinction entre "actes" (Handlungen) et "événements" (Begebenheiten) est d'Otto Ludwig. Cf. J. Happ, p. 48 et 174.

(2) Cf. supra f.282 sq.

(3) Cf. supra f.287 sq.

du moins retardateurs, et toutes les circonstances se modèlent en quelque sorte sur leurs dispositions d'esprit. Dans le drame le héros ne modèle rien d'après lui, tout lui résiste et il écarte et déblaie les obstacles qui sont sur sa route, ou bien il est vaincu par eux" (1).

On peut comprendre, à la lecture de ce passage, la raison pour laquelle Grischa, excellent héros de roman ne pouvait pas être le héros central d'un drame. Il aurait été jugé par Goethe trop passif. En effet, comme l'écrit E. Kaufmann, il disparaît de l'action dès le deuxième acte "en tant que figure agissant de manière active"(2). C'était là peut-être une erreur de la part de Zweig, mais on ne peut lui faire le reproche d'avoir été à ce moment-là trop fortement influencé par le théâtre de Büchner (3), car, après tout, La Mort de Danton, où le comportement du héros ne répond pas aux critères de Goethe, est une pièce qui tient debout.

Paradoxalement, c'est en sa qualité de héros de roman que Grischa nous paraît le plus actif. L'initiative de s'évader vient de lui seul et, dans la forêt, il est plein de vitalité et d'entrain ainsi que dans ses relations avec Babka et les autres partisans. C'est à partir de sa condamnation à mort sous l'identité de Bjuschew que Grischa deviendra passif - pour le théâtre du moins -, car dans le roman, c'est le moment à partir duquel son activité mentale commencera à se développer et à s'affiner (4). Comme l'écrivent Wellek et Warren, "le drame (par ex. Ibsen) peut dévoiler au fur et à mesure

(1) W. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Livre V, chap. 7.

(2) E. Kaufmann, AZW, p. 137.

(3) Qu'on se souvienne du choc de Bertin à la représentation de Woyzek dans Die Zeit ist reif, p. 258. En même temps que son drame sur Grischa Zweig rédigeait son essai sur Büchner (1921). Cf. supra ff. 116 et 132.

(4) Evolution remarquablement évoquée à l'aide de tous les moyens d'investigation du conscient et de l'inconscient que Zweig avait à sa disposition et dont les différentes étapes ont été très bien étudiées par Jürgen Happ.

comment un caractère est devenu ce qu'il est; le roman peut montrer la transformation en elle-même" (1). Si on prend l'exemple de Grischa dans le drame et dans le roman, cette distinction nous paraît intéressante. Par exemple, dans le drame, lorsque Grischa partage, à la manière de Woyzek, ses humbles richesses, on s'aperçoit que sa personnalité a subi un changement profond. Dans le roman, on a pu suivre pas à pas cette évolution, cette décantation de la pensée de Grischa, et la scène, étoffée en outre par des éléments extérieurs, n'en prend que plus de relief (2).

Cela est explicable surtout si on considère qu'un auteur comme Zweig tient le plus grand compte des pensées et des sentiments de ses héros ainsi que de leurs états inconscients et subconscients (associations d'idées, rêves, etc.) qui révèlent d'une manière apparemment illogique le caractère de l'être humain. Ainsi, à un enchaînement de causes et d'effets trop simpliste, A. Zweig oppose-t-il la complexité de l'âme humaine avec ses motivations inconscientes et ses réactions inattendues. C'est pourquoi, loin de faire de ses héros des êtres "déterminés", A. Zweig leur confère, au contraire, "un haut degré de liberté intérieure"(3).

Dans son étude Arnold Zweig, der Mensch, der Jude, der Epiker, qui date de 1959, Paul Huys a essayé de dégager certains éléments structuraux des romans de Zweig. A ce propos, il a tenté d'établir entre le roman français et le roman allemand une distinction qui

(1) Wellek et Warren, Theorie der Literatur (1968). Cité par J. Happ, p. 64 et 174.

(2) Pourtant, si on prend le cas de Woyzek, "la transformation elle-même" est perceptible dans le déroulement de la pièce. Cf. J. Happ, p. 232, note 272.

(3) J. Happ, op. cit., p. 49.

paraît bien aller dans le sens des théories de Zweig. Tandis que les romanciers français comme Balzac, Zola, Duhamel, Martin du Gard nous livrent, dans leurs grandes fresques, une "coupe transversale" de la société qu'ils privilégient ainsi au détriment de l'individu, les écrivains allemands, au contraire, opèrent plutôt une "coupe longitudinale", c'est-à-dire qu'ils placent l'individu au centre de leurs romans de formation ou d'évolution, et qu'on ne peut se forger une idée de la société environnante que petit à petit et toujours en fonction de l'évolution et de la maturation du héros. D'après Paul Huys, A. Zweig aurait cherché à concilier ces deux tendances littéraires en ce sens qu'"il part toujours d'un destin individuel, mais que le destin individuel reste aussi le noyau central autour duquel tout le reste se groupe" (1). A partir de ce noyau central se propagent toujours de nouveaux cercles qui vont en s'élargissant. Si on considère que ce noyau interne est la fable qui coïncide exactement avec le destin du héros, on peut très bien parler, comme E. Hilscher, d'une "irradiation de la fable" (2) puisque tout ce qui concerne Grischa, Bertin ou Winfried, pour ne citer que ces exemples, se répercute en retour sur le monde environnant. Mais, à la base de cette structure concentrique, valable surtout pour la description de la société, nous retrouvons toujours une structure linéaire créée par le développement progressif du personnage central et qui constitue, en quelque sorte, le "fil rouge" du roman. Ainsi, d'après Huys - et cela serait assez bien dans le tempérament de l'auteur de Grischa - A. Zweig aurait-il essayé de résoudre à sa manière le problème du roman en réalisant

(1) Paul Huys, A. Zweig, der Mensch, der Jude, der Epiker (1959), p. 402. Cité par J. Happ, p. 20.

(2) E. Hilscher, AZLW, p. 113.

dans ses propres oeuvres une synthèse des traditions littéraires française et allemande. Cependant, "une certaine dose de devenir dramatique" (1) étant indispensable pour faire avancer l'action, il faut aussi voir dans cette structure linéaire le principe de causalité destiné à maintenir par coups et contre-coups - une technique chère à Zweig (2) - l'intérêt du roman.

Ménager ses effets et faire durer le suspens est un art dans lequel Zweig excelle. Il faut voir, dans les premiers romans du Cycle, mais aussi dans les Novellen um Claudia et dans Pont und Anna, avec quelle maîtrise il exploite le riche matériau sorti de son imagination, comment, là où il le faut, il ne porte à notre connaissance que ce qui est nécessaire pour aiguillonner notre curiosité, comment il porte certains développements à leur paroxysme, puis les met temporairement en veilleuse - en faisant surgir au premier plan d'autres péripéties - avant de les reprendre pour en exploiter au maximum la charge émotionnelle. C'est dans cette alternance de tension et de relâchement que réside le charme essentiel des romans de Zweig. A cet égard, il remplit bien, comme l'écrit Thomas Mann "le premier et peut-être le seul devoir d'un écrivain, celui d'intéresser" (3). Que ce soit dans Grischa, dans Erziehung vor Verdun ou dans Einsetzung eines Königs, il y a rarement un ralentissement de l'action. En dehors des temps forts de Grischa que nous venons d'évoquer, il nous faudrait encore citer les épisodes de la "guerre privée" menée par Eberhardt Kroysing contre le capitaine Niggl dans les entrailles du fort de Douaumont (4), les efforts des amis de Winfried pour le faire sortir du camp de

(1) J. Happ, op. cit., p. 20.

(2) "Coups et contre-coups régissent le monde", tel est le titre d'un chapitre de De Vriendt kehrt heim.

(3) Th. Mann, Briefe 1937-1947, p. 39. Voir E. Hilscher, AZLW, p. 115.

(4) Erziehung vor Verdun.

Maljaty où il a été interné "par erreur" (1) et l'enquête de l'inspecteur Irmin pour retrouver l'assassin de De Vriendt (2). Dans ces romans, dès qu'un motif menace de s'affaiblir, il est promptement relayé par un autre avant de resurgir plus loin à un moment où on ne l'attendait plus. Pour E. Hilscher, cette manière d'écrire fait penser à une "série de petites explosions qui font dresser l'oreille" (3) et, pour P. Rilla, à une série de coups et contre-coups qui, mus par une anecdote bien conduite et bien racontée, font progresser l'action jusqu'à son dénouement (4). Cette façon de conter s'apparente assez à la technique cinématographique que Zweig appréciait fort, puisqu'il avait même ébauché le scénario d'un film intitulé La Symphonie fantastique (5). Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si presque tous les grands romans de Zweig ont fait l'objet de films. Incontestablement, le découpage initial de ces oeuvres s'y prêtait (6).

Si une telle technique narrative est parfaitement conforme au caractère du roman fondé sur une tension dramatique tempérée par des éléments retardateurs, il faut cependant se garder de confondre la patience du narrateur qui ourdit minutieusement les fils de son intrigue avec la patience épique proprement dite, telle que nous la dépeint par exemple G. Lukacs pour caractériser une des dominantes de l'oeuvre de Zweig (7). C'est que brasser les

(1) Einsetzung eines Königs. (2) De Vriendt kehrt heim.

(3) E. Hilscher, AZLW, p. 11.

(4) P. Rilla, "Heimatliteratur oder Nationalliteratur", op. cit., 132.

(5) Episodes de la vie d'Hector Berlioz vus à travers le délire d'un jeune compositeur français blessé mortellement à Bir Hakeim.

(6) Ont fait l'objet d'un film SSG, JF 14, EvV, BvW. Voir G. V. Davis op. cit., p. 1 et H. Kamnitzer, TD, p. 137.

(7) G. Lukacs, "Arnold Zweigs Romanzyklus...", Schicksalswende (1956) p. 166.

motifs d'un roman et brasser les thèmes d'un Cycle de romans sont choses très différentes, et on peut se demander si ce n'est pas là, au fond, la raison d'une certaine distorsion entre la partie et le tout qui peut choquer parfois dans l'oeuvre de Zweig. Chaque roman, en tant que tel, n'est qu'un épisode "nouvellistique" dont la fin ne nous est pas connue, tandis que la fin du Cycle, comme celle d'une épopée est supposée connue du lecteur, ce qui a pour conséquence d'abolir, au moins en ce qui concerne les événements extérieurs, toute tension. On sait, en effet, que l'Allemagne perdra la guerre, et on se doute bien que Bertin finira par suivre le chemin qui mène au socialisme, le tout étant de savoir "comment" il le suivra. Dès lors, l'auteur épique, comme le rhapsode dont parlait Goethe (1), l'aède aveugle ou le conteur arabe (2), prend son temps et ses aises pour raconter par le menu et avec force digressions les événements qui se sont succédés (3). Dans cet ordre d'idées, la peinture du poète épique telle qu'elle nous est faite par Walter Johannes Schröder dans le Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (4) nous semble cadrer parfaitement avec la manière épique de Zweig, surtout vers la fin: "Autant le poète épique s'identifie avec le monde qu'il décrit, autant son attitude narrative vis-à-vis de son objet est toujours celle d'une observation calme et distante. Il pense à ce qui s'est passé jadis et raconte longuement et complaisamment. Omniscient, il déploie devant nous un monde riche et vaste, s'attardant en plein milieu du processus dramatique, sans se presser, et plein d'attention aussi pour ce qui est secondaire (...).

(1) Cf. supra, f. 287.

(2) A. Zweig, "Der Roman lebt", FK, p. 127.

(3) Cela est sensible surtout dans les derniers romans de Zweig.

(4) "Epos (Theorie)", Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Erster Band (1958), p. 385.

Insouciant de l'urgence de la situation qu'il nous dépeint, il prend son temps. Car il n'importe pas de créer une tension. Ce qui va arriver est certain. Des anticipations épiques souvent répétées lèvent toute incertitude à ce sujet. L'intérêt se porte seulement sur le "comment" du cours de l'action. "Si le dramaturge se sert des choses et des hommes pour mettre en évidence de grandes crises, pour le poète épique, au contraire, les crises sont une incitation à raconter le plus possible de ce qui a été. Il n'avance pas pour parvenir au but, mais se fixe un but pour avancer et observer tout avec attention" (Staiger, Poetik, p. 109 sq.). La tension qui tient en haleine l'intérêt de l'auditeur est reportée sur ce qui nous est révélé de l'être des personnages qui, dans tout ce qu'ils font, montrent ce qu'ils sont. Avec chaque événement raconté l'être de l'Homme et du monde devient un peu plus compréhensible".

Cette définition du poète épique nous semble d'autant mieux convenir à A. Zweig que lui-même était, au même titre qu'Homère ou les conteurs arabes qu'il se plaît à évoquer (1) un aède aveugle qui dictait plus qu'il n'écrivait (2). D'autre part, les caractéristiques du style épique telles qu'elles sont définies ici par W. J. Schröder, s'appliquent de façon remarquable à ce qu'il est convenu d'appeler l'oeuvre épique de Zweig. Mais encore faudrait-il savoir ce que l'on peut mettre exactement sous le terme Epos: s'il s'agit d'un genre littéraire bien délimité ou d'une manière de raconter. Dans le second cas, si on étend la notion d'Epos jusqu'à nos grands romans modernes qui sont en quelque sorte la continuation bourgeoise

(1) Cf. supra, f. 309 note 2.

(2) A cause de sa mauvaise vue il dictait ses romans à ses secrétaires ou, plus rarement, devant un magnétophone.

de l'épopée aristocratique (1), il est toujours permis de penser avec A. W. Schlegel que "l'essence de l'Epos est la description calme de ce qui se déroule" (2). Pour acquérir ce "regard calme et serein" (3) ou cette "observation calme et distante" (4) qui font le poète épique, il faut que celui-ci puisse prendre du recul par rapport à l'objet de sa narration. Ce qui paraît facile lorsque les événements se sont passés "jadis" l'est beaucoup moins quand les faits relatés par le conteur sont relativement récents. Telle est précisément la raison pour laquelle A. Zweig s'est efforcé, dès le début de son Cycle, de prendre vis-à-vis des événements quasi-contemporains qu'il nous décrit le plus de distance possible.

b) Distance et médiation.

Lorsque nous parlons du début du Cycle, il s'agit pour nous non de Die Zeit ist reif qui est, comme nous l'a dit A. Zweig, le "porche d'entrée" du Cycle (5), porche construit, comme il est d'usage, en dernier lieu, mais du premier roman de guerre d'A. Zweig, publié en 1927, Der Streit um den Sergeanten Grischa.

Parmi les critiques littéraires dont les articles furent favorables au roman nouvellement paru, l'un d'eux, qui appartenait sensiblement à la même génération qu'A. Zweig et avait fait comme lui la guerre sous l'uniforme d'Armierungssoldat et de Schipper, écrivit, dans la revue Die Weltbühne (6), un article élogieux signé Peter Panter. Ce pseudonyme cachait Kurt Tucholsky.

(1) D'où l'importance des époques de transition, ce qui rejoint tout-à-fait les théories de Zweig sur l'importance de la transition. Cf. "Epos (Theorie)", § 2, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1, p. 382.

(2) Ibid., p. 387.

(3) Ibid., p. 387.

(4) Ibid., p. 385.

(5) Cf. notre conversation du 3 août 1960.

(6) Wb, Heft 2, 1927.

Tucholsky, bien qu'enthousiasmé par le roman, fait cependant une restriction qui pourrait peut-être passer pour négligeable si elle ne concernait justement un des principes de composition du Cycle, celui de la recherche d'une certaine distance vis-à-vis du sujet traité. Sur le mode humoristique qui est le sien, Tucholsky critique résolument la première phrase du Grischa. C'est le début du second paragraphe qui, selon lui, aurait constitué un excellent départ: "Sur la neige épaisse, un homme se tient au pied d'un arbre carbonisé qui se dresse, tout droit, à bonne hauteur, au milieu de la forêt incendiée, noir sur l'étendue blanche foulée par de multiples pas" (1); mais le roman commence tout autrement, par une phrase dont le ton insolite nous fait immédiatement pressentir que nous sommes en présence d'un livre de guerre qui n'est pas comme les autres. Voici ce qu'écrit A. Zweig: "La terre, Tellus, une petite planète, tourbillonne avec application à travers les espaces noirs comme du charbon, irrespirables et glacés, sillonnés par des centaines d'ondes, de vibrations et par les mouvements de quelque chose d'inconnu, l'éther, et ceux-ci, lorsqu'ils rencontrent quelque chose de consistant ou qu'une résistance les fait s'enflammer, se transforment en lumière, en électricité, en influences inconnues ou en effets maléfiques ou bénéfiques" (2).

Cette première phrase, dont les termes ont été minutieusement pesés par Zweig - ses corrections l'attestent (3) -; nous révèle que rien, dans la composition du roman, ne sera laissé au hasard. En tant

(1) SSG, Livre I, chap. 1, p. 9.

(2) Ibid., p. 9.

(3) J. Happ, p. 178

que romancier, Zweig sait fort bien quelle impression les premières lignes d'un roman produisent sur l'esprit du lecteur et, s'il élargit d'emblée son récit aux dimensions de l'univers cosmique, c'est pour mieux nous faire pénétrer dans la tonalité grave et tragique qui sera celle de l'oeuvre tout entière. C'est donc bien intentionnellement qu'A. Zweig, dès le commencement de son roman, nous introduit dans le silence glacé de l'espace intersidéral, et si Tucholsky ne semble pas en avoir compris la véritable raison, c'est qu'il ne pouvait pas alors soupçonner l'ampleur d'une oeuvre dont A. Zweig commençait seulement à discerner les développements qu'il pourrait en tirer. Quoiqu'il en soit, cette vision cosmique de la planète Terre nous indique d'ores et déjà la volonté de Zweig de prendre de la distance, du recul, vis-à-vis de son récit. Nous pressentons, à la lecture de ce passage, que ce roman ne sera pas un simple récit de guerre plus ou moins poignant, mais que l'auteur, par son souci de nous présenter les événements à l'échelon planétaire, va nous faire participer à quelque chose d'immense dans le temps et dans l'espace.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Zweig manifeste cette volonté de distanciation qui étonne et irrite à la fois Kurt Tucholsky. Déjà, dans Die Sendung Semaels, nous avons pu remarquer une première tentative de ce genre à propos des deux plans sur lesquels se déroule l'action, et qui sont le ciel et la terre, la vision céleste permettant, en quelque sorte, de prendre du recul par rapport aux événements qui se passent sur la terre (1). Un autre

(1) Cf. supra, f. 88 sq.

essai de distanciation avait aussi été tenté par Zweig dans Der Spiegel des grossen Kaisers à propos de la vision d'une scène de la guerre 14-18 dans le miroir magique des yogis indiens (1), vision du futur par laquelle les spectateurs de 1218 voient non seulement ce qui se passera sur la terre 700 ans plus tard, mais le voient comme s'il s'agissait d'une autre planète. Dans cette perspective, Tellus n'est plus la terre nourricière, la terre des hommes, mais un astre mort bosselé de cratères comme la lune sur lequel s'affrontent des êtres cuirassés pourvus d'armes redoutables, qui s'avèrent, parce qu'ils sont mortels, être quand même des hommes, et, plus précisément, les descendants de ceux qui regardent épouvantés ce spectacle.

Avec ces deux essais de distanciation, Zweig inaugurerait ce qui allait devenir dans ses romans ultérieurs sa technique planétaire. En effet, la vision cosmique contenue dans la première phrase du Sergent Grischa n'est pas demeurée isolée, elle sera au contraire reprise par Zweig quelque dix ans après dans Erziehung vor Verdun. Cette fois-ci, ce n'est plus seulement la rotation de la terre dans l'espace, mais aussi la rotation de la terre sur elle-même qui, en faisant alterner les saisons, exerce une influence sur l'existence des hommes (2). Ainsi, en tête du chapitre intitulé "Octobre", on peut lire: "La terre est un disque rouillé, recouvert d'un ciel d'étain duquel, depuis un mois, tombe la pluie" (3) et, plus loin,

(1) Cf. supra, f. 120.

(2) Cette idée non plus n'est pas nouvelle. Déjà, dans les Novellen um Claudia, les saisons jouaient aussi leur rôle: l'action débute en automne, se poursuit en hiver et se termine au printemps.

(3) EvV, livre V, chap. 1, "Oktober", p. 205. Il en était d'ailleurs de même dans Grischa où le printemps qui s'annonce vient donner aux hommes des idées d'évasion, de "migration", symbolisées par le passage des oies sauvages qui "retournent chez elles".

en hiver, "la terre est un disque pétrifié sous un ciel de glace" (1), mais le premier livre d'Erziehung vor Verdun commence surtout par une vision planétaire hautement chargée de signification, mais dont la tonalité est nettement différente de celle qui marque le début de Der Streit um den Sergeanten Grischa: "La terre est un disque tacheté de jaune et de vert, imprégné de sang, sur lequel s'emboîte un ciel inexorablement bleu, hermétique comme une trappe à souris, afin que l'humanité n'échappe pas aux tourments que lui vaut sa nature animale" (2). Dès la première phrase d'Erziehung vor Verdun, nous reprenons contact avec la terre, mais il ne s'agit plus ici de Tellus, c'est-à-dire d'une planète gravitant dans le cosmos parmi tant d'autres, mais de Terra, la terre, une planète habitée par les hommes.

Avec l'apparition de l'homme sur la terre s'ouvre aussi le règne de l'histoire. C'est dans cette perspective historique qu'A. Zweig, après avoir pris du recul dans l'espace, s'efforcera de prendre du recul dans le temps. L'écrivain ne peut pas se détacher de la terre, il est lui aussi tributaire de la planète Tellus, c'est pourquoi, tout en restant le témoin des faits auxquels il a participé et qu'il nous fera revivre par l'intermédiaire de Bertin, il a choisi une technique narrative qui consiste à prendre le plus de distance possible par rapport à l'époque qu'il veut nous décrire afin de faire véritablement oeuvre d'historien. Il cherche à créer l'illusion d'un chroniqueur jetant un coup d'oeil en arrière sur ce qui fut, au début du XXème siècle, l'époque de la première guerre mondiale. D'où l'emploi d'une certaine technique de "dépay-

(1) EvV, livre VII, chap. 1, p. 305.

(2) Ibid., livre I, chap. 1, p. 9.

sement", d'ailleurs courante chez Zweig, consistant à regarder les choses les plus familières comme si elles nous étaient étrangères (1). C'est ainsi que certaines phrases du second paragraphe, celui qui, d'après Tucholsky, aurait fait un bon départ pour le roman, sont aussi "étranges" que la première. Cet homme qui se tient debout dans la neige "a un manteau gris-fer avec des carrés rouges dépourvus de sens au col et sur chaque épaule une bande de drap bleu portant un numéro. (...) il tient sous son bras un lourd et long instrument en bois et en fer qu'on appelle un fusil, avec lequel il peut adroitement produire des détonations pour tuer d'autres hommes à grande distance ou aussi les manquer" (2). On a l'impression d'être ici devant un historien ou mieux un ethnologue qui essaie de reconstituer l'habillement et l'équipement de guerriers d'une époque très lointaine. De là aussi l'emploi de damals dans des phrases destinées à accentuer le décalage par rapport à celui qui raconte. "En ce temps-là, les hommes en Allemagne se sentaient soulevés et unis par l'événement collectif d'une grande époque" (3), "l'essentiel de la vie entre les hommes se jouait alors dans le va-et-vient des lettres" (4), ou encore, "le chant qui, alors, il y avait des siècles, avait retenti lorsque Grischa coupait les barbelés de la première clôture" (5). Que ce soit dans la mémoire de Grischa ou dans la mémoire des hommes, les événements récents paraissent si lointains qu'il semble qu'on ait besoin d'un historien pour les analyser et les raconter. L'exemple de ce procédé visant à créer une certaine distance historique par rapport aux

(1) Cette "naïveté" est à notre avis une attitude "phénoménologique". Jeter un regard "naïf" sur les choses afin de les voir sous un jour nouveau et reconstituer leur "essence" au travers des "variations imaginaires". Ce qui n'a pas varié constitue l'"essence" de l'objet.

(2) SSG, Livre I, chap. 1, p. 10.

(3) (4) JF 14. Citations par H. Mayer, "Der Grischa-Zyklus", SuF, Sonderheft A.Z., p. 206.

(5) SSG, Livre VI, chap. 1, p. 352.

événements racontés n'est pas propre seulement à Zweig, il a été utilisé, presque au même moment, par son confrère et ami Lion Feuchtwanger.

Dans les oeuvres de L. Feuchtwanger nous avons affaire à une perspective analogue. Si ses romans historiques, avec leurs allusions à notre temps et leurs paraphrases du présent, s'efforcent de rapprocher de nous les époques passées, à l'inverse, ses romans "contemporains" tendent à reporter, sur le plan de la perspective, le présent dans un passé lointain. Dans le premier cas, le sujet historique se trouve enrichi par l'aspect didactique du récit, dans le second cas, l'oeuvre qui traite du monde contemporain acquiert un éclat épique (1).

Comme l'a expliqué Feuchtwanger lui-même, son propos, dans le roman historique, était de "représenter les idées et le contenu des sentiments du présent en les reportant dans le passé, de manière à avoir davantage de distance" (2), alors que, dans son roman Erfolg (3), au contraire, son idée était de prendre de l'avance par rapport à son époque, afin de nous relater les événements du début des années vingt comme s'ils étaient vus de l'an 2000. Cette façon de procéder équivalant, comme l'a écrit E. Hilscher, à un souci d'"historicisation" du roman (4).

En prenant de la distance dans l'espace et dans le temps, A. Zweig poursuit un but identique, mais il poussera le procédé plus loin encore: à la distance historique il ajoutera ce que nous appellerons une distance ethnologique et même mythologique. Lorsque dans la postface de son roman Junge Frau von 1914, réédité en mai 1949,

(1) Voir Roman Karst, "Begegnung mit dem "Erfolg", Lion Feuchtwanger zum 70. Geburtstag, Berlin, Aufbau, 1954, p. 73.

(2) Voir A. Kantorowitz, "Anwalt der Wahrheit", ibid., p. 42.

(3) Erfolg, Drei Jahre Geschichte einer Provinz (Wartesaal-Trilogie I), Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1930.

(4) E. Hilscher, AZLW, p. 11.

A. Zweig, après avoir rappelé les titres des quatre romans déjà composés (1), nous annonce la mise en chantier de quatre autres romans (2), l'ensemble devant prendre le titre de La grande guerre des hommes blancs, nous ne pouvons réprimer un léger étonnement.

"La grande guerre des hommes blancs? Sent-on la distance?", s'interroge Hans Mayer, "ce n'est ni le contemporain faisant un compte-rendu de ce qu'il a vécu, ni l'écrivain allemand traitant de la situation du côté allemand pendant la première guerre impérialiste; c'est un descendant de notre époque, un historien des générations futures qui semble se pencher sur les événements pour les examiner à l'échelon planétaire. "Les hommes blancs": cela pourrait appartenir au vocabulaire d'un historien futur de race noire ou jaune. Cela a presque l'air du jugement d'un habitant de Mars sur ces êtres vivants qui peuplent la planète voisine, la planète Terre"(3).

Il faut en effet voir dans ce concept "hommes blancs" non une expression employée par un historien - la distance est trop grande -, mais plutôt la vision d'un archéologue exhumant une civilisation disparue et s'efforçant d'en identifier les vestiges. On peut y voir aussi la recherche d'un ethnologue étudiant les hommes blancs comme s'il s'agissait des tribus primitives d'Océanie ou d'Amérique. L'expression "Hommes blancs" fait penser par contraste aux "Peaux-Rouges" d'Amérique du Nord, et la façon de décrire un fusil dans le second paragraphe du Grischa ne peut que nous rappeler l'expression "bâton à feu" par laquelle, dans les romans de notre enfance, les Indiens désignaient l'arme terrifiante des "Visages-Pâles" (4). F.J. Raddatz

(1) J.F. v.14, EvV, SSG, EeK.

(2) Fp, Zir, Ebr, IbZ.

(3) H. Mayer, "Der Grischa-Zyklus", S.u.F., Sonderheft A.Z, p. 206.

(4) Cf. supra f. 316. Même recherche de la distance aussi dans la description de l'uniforme du soldat allemand avec ses "carrés rouges dépourvus de sens", c'est-à-dire dont l'ethnologue ne saisit plus la raison d'être.

pour sa part, évoque Winnetou (1), et, de fait, le nom de Schieffenzahn sous lequel est plus ou moins camouflé Ludendorff ne ressemble-t-il pas à un surnom de chef indien? Dans son roman inachevé, Das Eis bricht, A. Zweig parlera encore, à propos du sous-officier Hirte qui a eu deux parents tués sur le front de l'Ouest, de la hache de guerre: "Ainsi, la hache de guerre avait frappé dans son entourage immédiat!" (2) En d'autres endroits, Zweig évoque plaisamment le calumet de la paix, tandis que les surnoms de "Pélican" et de "Grenouille", hérités des corporations d'étudiants, donnent une tonalité bien particulière au "conseil de guerre" tenu après le suicide du conseiller Mertens par les juristes Furth, Porisch et Bertin (3). Enfin, Grischa, seul dans la forêt, se fabriquant un arc et des flèches avec un vieux parapluie (4), n'a-t-il pas l'air d'un trappeur? Et n'est-ce pas E. Kroysing qui se sent l'âme d'un de ces "chasseurs des premiers âges qui buvaient leur thé du soir dans le crâne de leur ennemi"? (5)

Pour Hans Mayer, une des raisons de cette attitude narrative est à mettre au compte des relations étroites de Zweig avec Freud et la psychanalyse. "Lorsqu'il est fait mention de la guerre des hommes blancs comme d'une manifestation de primitivisme, cela ressortit au cycle de représentations de Totem et Tabou" (6). Cela est vrai sur le plan psychologique, par exemple dans la conversation dans le train entre le Docteur Preuss et l'architecte Pont (7),

(1) Le célèbre personnage de Karl May. F.J. Raddatz, Traditionen und Tendenzen, p. 293.

(2) Eb, extraits dans NDL 17, Heft 1. (1969), p. 32.

(3) EvV, Livre 7, chap. 1, p. 313-314.

(4) SSG, Livre 1, chap. 4, p. 36-37.

(5) EvV, Livre 3, chap. 4, p. 131.

(6) H. Mayer, SuF, Sonderheft A.Z., p. 209

(7) PuA, Chap. 9, p. 218-219. Cf. supra, f. 199.

mais en ce qui concerne l'attitude narrative de Zweig proprement dite, ce qui appartient au domaine du Totem et du Tabou doit, à notre avis, être pris dans un sens plus ethnologique que psychanalytique. Si A. Zweig choisit de commencer ses romans un peu à la manière des grandes cosmogonies dont sont issus, justement, les totems et les tabous qui régissent le comportement profond des peuples primitifs, c'est qu'il veut - et cela est conforme à son tempérament - reprendre les choses ab initio, afin, les ayant saisies dans leur originalité première, d'être mieux à même d'en expliquer les tenants et les aboutissants. Telle est la démarche des grandes cosmogonies orientales et proche-orientales entre autres, et en particulier de la Bible dont la célèbre introduction de la Genèse ne laissait certainement pas Zweig indifférent.

Ainsi, dans la première ébauche de Traum ist teuer, Zweig avait-il envisagé de suivre toute l'évolution de l'humanité depuis la naissance de la cellule initiale dans l'élément liquide jusqu'à la maîtrise par l'homme des "forces cosmiques" et la fission de l'atome. Dans ce retour aux origines, l'eau est la source de toute vie. "Tout est issu de l'eau, du liquide amniotique, de l'époque des pluies, de l'eau de mer; la vie a pris ses formes et ses mouvements dans la mer"(1). Plus tard, dans le cours du roman, viendra se greffer sur ce thème un élément psychanalytique intéressant sous la forme d'un rêve de Képhalidès (2) facile à analyser, dans lequel l'eau de la mer, origine de la vie, est assimilé au liquide amniotique de la mère dans lequel baigne le fœtus. De même que la mère donne naissance à un être humain, la "mère" Méditerranée a donné

(1) Erster Plan für den Roman aus dem Heft "Entwürfe, Gedichte, Notizen", datiert 2. Sept. 1945. Cité par G.V. Davis, p. 218.

(2) Rêve qui, lui, figure effectivement dans le roman. Tit, p. 244 sq.

naissance à l'homme occidental, ce fils de l'Europe, homme de mesure, de culture et de science qui, le long de ses rivages, a édifié ses maisons et ses villes (1).

En partant de l'assertion de Thalès selon laquelle tout est venu de l'eau, A. Zweig avait imaginé de broser une vaste fresque de la civilisation occidentale depuis ses sources religieuses et morales (décalogue, mythologie grecque), en passant par son évolution politique et économique, jusqu'à la lutte des classes considérée comme une "nouvelle migration des peuples" de bas en haut, les couches inférieures devenant finalement maîtresses d'elles-mêmes et des forces cosmiques grâce à l'avènement du socialisme. Trotzki, l'intellectuel fondateur de l'Armée Rouge serait devenu bizarrement l'incarnation de la synthèse grecque de l'esprit et des armes (2).

De cette cosmologie d'un nouveau genre qui aurait occupé le premier livre du roman, il ne reste pratiquement plus rien (3) dans la version de Traum ist teuer parue en 1962, ce qui tendrait à confirmer le jugement de H. Mayer selon lequel Zweig aurait peu à peu abandonné sa technique de narration planétaire (4). Cependant, comme le fait remarquer G.V. Davis, il reste encore dans ce qui aurait dû être le premier chapitre de Das Eis bricht des vestiges de distan-

(1) Tit, p. 63 et p. 245: passages à rapprocher de la méditation de Pont sur l'architecture méditerranéenne, PuA, chap. 16, pp. 271-272 avec un essai de distanciation historique et une allusion aux "hommes blancs" capables du meilleur comme du pire.

(2) Voir G. V. Davis, op. cit., p. 160 et p. 218.

(3) Et pour cause! En ce qui concerne Trotzki voir G. V. Davis, op. cit., p. 78 sq et 164 sq. L'éloge de Trotzki ne pouvait pas plaire! Voir à ce sujet H. Kamnitzer, TD, pp. 134-135.

(4) H. Mayer, "Der Grischa-Zyklus", op. cit., p. 208.

ciation épique (1), ce qui prouve que Zweig n'a jamais complètement abandonné l'idée de prendre de la distance dans l'espace et dans le temps.

Il est certain que cette façon de présenter les choses sub specie aeternitatis (2) n'offrait pas que des avantages, et la critique de Tucholsky touchait un point vulnérable de la technique narrative d'A. Zweig, à savoir le décalage qui ne pouvait manquer de se produire entre le fait, d'une part, d'observer la terre de haut et, d'autre part, la nécessité de décrire de l'intérieur ce qui s'y passe (3). De plus, cette recherche d'un style narratif empreint d'impassibilité et même de dureté, qui pouvait à la rigueur convenir à l'historien qui porte ses regards sur le passé, risquait, venant d'un auteur contemporain écrivant sur des événements contemporains, de nuire au réalisme et à la vie du récit. En fait, il n'en est rien. Si A. Zweig a choisi d'utiliser cette technique narrative, il l'a fait précisément pour conférer à la réalité une intensité accrue et une émotion plus profonde. Après les excès de subjectivité de l'expressionnisme, il se peut, comme le note Hans Mayer, "qu'il ait été dévolu à Zweig d'atteindre sous l'apparente sécheresse du récit, à une nouvelle forme d'émotion due justement à cet effort de distanciation" (4).

(1) Voir G. V. Davis, op. cit., p. 119: description de la nature, ravages de la guerre et introduction de deux soldats inconnus dans le paysage.

(2) H. Mayer, "Der Grischa-Zyklus", op. cit., p. 205

(3) Distorsion déjà reprochée à Zweig dans Die Sendung Semaels entre le style noble des scènes dans le ciel et le réalisme des scènes sur la terre.

(4) H. Mayer, "Der Grischa-Zyklus", op. cit., p. 208.

c) Personnage médiateur et "Quester Hero".

Alfred Kantorowicz a écrit à l'occasion du soixantième anniversaire de Lion Feuchtwanger les lignes suivantes: "Le sage humaniste (...) prend ses distances. Son art a, de ce fait, quelque chose de l'impassibilité flaubertienne, mais ce serait une erreur que de le confondre avec de la froideur de coeur. Dans les meilleures oeuvres de Feuchtwanger brûle, derrière le calme extérieur, la mesure et la légère ironie vis-à-vis de la bêtise humaine, un feu sacré perçu par le lecteur et, sans pathos, il y vibre le cri éternel de l'humanité vers la justice" (1). Il suffirait, on le voit, de remplacer le nom de Feuchtwanger par celui de Zweig pour que ce jugement s'applique parfaitement à l'auteur du Cycle de Grischa. Par ailleurs, Hañs Mayer évoquant lui aussi, à propos de Zweig, le concept d'impassibilité cher à Flaubert, écrit pratiquement de la même manière: "Ce n'est nullement pour éviter de prendre position que Zweig a choisi les formes de la distances", au contraire, ajoute-t-il, "les quatre grands romans du Cycle de Grischa sont des romans empreints d'une ardente passion humaniste" (2).

- Le personnage-médiateur. Il serait intéressant de continuer à développer le parallèle esquissé un peu plus haut (3) entre ces deux romanciers, contemporains et amis, qu'ont été A. Zweig et Lion Feuchtwanger. Nous venons de voir que les mêmes problèmes de distanciation et de médiation s'étaient posés à eux à peu près à la même ^{époque} et sensiblement dans les mêmes termes. Nul doute que ces questions aient souvent fait l'objet de leurs conversations lorsqu'ils étaient voisins à Berlin et se voyaient presque tous les jours (4). Et, de

(1) A. Kantorowicz, "Anwalt der Wahrheit", op. cit., pp. 36-37.

(2) H. Mayer, "Der Grischa-Zyklus", op. cit., p. 208.

(3) Cf. supra, f. 317.

(4) Voir H. Leupold, Lion Feuchtwanger, Leipzig, 1967, p. 38.

fait, il est à noter que les deux romanciers tenteront de résoudre le problème de la même manière, c'est-à-dire par l'intervention dans le roman d'un personnage-médiateur qui, en étant en quelque sorte leur porte-parole, apportera au récit un élément plus chaleureux et plus direct. Pour compenser ce que son apparent détachement pouvait engendrer à la longue de froideur, Zweig aura recours au personnage de Bertin, cet autre lui-même, qui, par sa naïveté et ses souffrances devant Verdun, donnera au roman le frémissement de la vie. De même, pour compenser la distance prise par lui vis-à-vis des années vingt, Feuchtwanger imaginera de mettre en scène dans son roman Erfolg un écrivain d'origine suisse, Jacques Tüverlin, auquel il prêtera ses propres réflexions et ses propres réactions face aux événements contemporains.

Werner Bertin et Jacques Tüverlin ont, d'ailleurs, beaucoup de points communs hérités pour la plupart de leurs pères spirituels respectifs: tous deux sont des intellectuels bourgeois, attachés aux valeurs de l'esprit, peu au fait de la réalité et idéalistes par tempérament. Voilà comment Roman Karst, dans sa pénétrante analyse d'Erfolg, décrit le personnage de J. Tüverlin: "C'est le portrait d'un humaniste libéral, d'un adversaire de la violence et de l'injustice, d'un homme pourvu d'une sensibilité morale aiguë, qui se fraie péniblement son chemin vers la réalité de la vie" (1). Comme Bertin, Tüverlin croit en la puissance de la raison capable, selon lui, de s'imposer par elle-même, sans qu'il soit besoin d'intervenir concrètement. Et de s'en expliquer ainsi devant le politicien fasciste Klenk: "Un grand homme que vous ne pouvez pas souffrir, moi non plus, il s'appelle Karl Marx, pensait." Les

(1) R. Karst, "Begegnung mit dem "Erfolg", dans L.F. zum 70. Geburtstag, p. 71.

philosophes ont expliqué le monde; il s'agit de le transformer". Pour ma part, je pense que le seul moyen de le changer est de l'expliquer. Si on l'explique de façon plausible, on le change calmement par l'action continue de la raison. Seuls essayent de le changer par la force ceux qui ne peuvent pas l'expliquer de façon plausible" (1). On se souvient que les paroles de Zweig sur le tombeau des Spartakistes étaient pratiquement identiques (2). C'était là, on l'a vu, l'opinion de nombre d'intellectuels sincères qui, en Allemagne et ailleurs, étaient convaincus que l'on pourrait éliminer le fascisme d'une manière non violente. Les événements qui suivirent détruisirent leurs illusions et leur foi en la puissance magique de la connaissance qui n'était pas suivie d'action. De la même manière, dans Erziehung vor Verdun (1935, où nous percevons en filigrane la montée du nazisme qui éclaire rétrospectivement les actions et les motivations des responsables de la première guerre mondiale, Bertin, instruit à la dure école de la réalité, finira par s'apercevoir, comme l'écrit H. Kamnitzer, que "ni Erich Schmidt, ni Edmund Husserl, ni Max Scheler, ni Max Weber n'avaient réussi l'examen dans la pratique" (3). La "cristallisation" se produira à la fin d'une discussion générale à l'hôpital militaire de Dannevoux, discussion qui a porté sur la légitimité de la guerre et l'emploi de la violence. "Mais", s'écrie Bertin, "si on arrache à l'homme, à des générations tout entières, le droit à la vie, si on leur retire de dessous leur derrière la vie, comme une chaise qu'un plus fort veut avoir pour lui, alors, on devrait s'y

(1) R. Karst, "Begegnung mit dem "Erfolg", op. cit., p. 71.

(2) A. Zweig, "Grabrede auf Spartakus", Wb, 15. Jg., 23/1/1919, p. 75-78. Cf. supra, f. 107 sq.

(3) H. Kamnitzer, "Das Urerlebnis", T1B, p. 72.

opposer par tous les moyens, s'apprêter à se défendre, dénoncer bien haut le scandale et se liguer avec ceux qui sont pareillement menacés" (1).

Cette explosion verbale de Bertin marque une étape décisive de son éducation. C'est à partir du moment où il prend conscience que cette guerre n'est plus "sa" guerre que Bertin se rangera du côté de ceux dont la vie est inutilement et injustement menacée. Lui aussi choisit son camp. Ce n'est pas celui d'Eberhardt Kroysing, sympathique au demeurant, qui voudrait faire de cet intellectuel un officier, mais celui des Pahl et des Lebehde, c'est-à-dire des hommes de troupe. De même, Winfried, à la fin d'Einsetzung eines Königs, changera symboliquement de camp en descendant de cheval, privilège distinctif de la caste des officiers, pour monter dans une camionnette conduite par des hommes de troupe.

Dans les romans de Zweig, les personnages qui apprennent - plus ou moins bien - sont nombreux: ils vont de Claudia à Karthaus, en passant par Carl Steinitz, Bertin, Winfried, Verdy, Lenore, Käte, etc. Mais, de tous ces "apprentissage", celui de Bertin constitue le temps fort, et le roman Erziehung vor Verdun le sommet, de ce processus pédagogique. A ce point de vue, Bertin est le représentant par excellence de ce que nous avons appelé le personnage-médiateur. Double de l'auteur et son porte-parole, son évolution est le fil rouge qui traverse tout le Cycle de Grischa. Car Bertin ne sert pas seulement de médiateur entre le créateur et son oeuvre, ou entre le romancier et son lecteur; en tant que "jeune poète juif "déguisé" en Armierer" (2), il est aussi "le médium le plus favorable qu'on puisse imaginer" (3) entre le milieu bourgeois auquel il appartient

(1) EvV, 9. Buch, 2. Kap., p. 446.
(2) H. Kohtz, "Begegnungen eines jungen Menschen mit A. Zweig", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 276.
(3) E. Kaufmann, AZW, p. 296.

dans le civil et celui des hommes de troupe dont il fait partie en tant que simple soldat d'un corps de terrassiers méprisé par les autres armes. De plus, à cette dimension sociale, que nous pouvons qualifier de "verticale", s'en ajoute une autre, politique, "horizontale", puisque Bertin sert aussi de médiateur entre ce qu'il est convenu d'appeler la droite et la gauche. Entre le séducteur E. Kroysing, qui lui fait miroiter les avantages d'une carrière d'officier, et ses mentors, les socialistes Pahl et Lebehde, qui veulent l'attirer dans leur camp, Bertin devra faire un choix, et ce choix sera déterminé par les péripéties de son évolution.

Ici, Bertin, personnage-médiateur, est aussi un personnage-témoin au sens où l'entend Jacques Mercanton à propos de certaines créations de Thomas Mann: Hans Castorp dans la Montagne magique et Serenus Zeitblom dans le Docteur Faustus. "Ce sont des personnages vivants. Ils ne remplacent pas le poète qui intervient à son gré dans le récit, mais ils le représentent. Comme lui, vigilants, réservés, d'une curiosité nerveuse et critique" (1). En laissant de côté Serenus Zeitblom qui nous semble plutôt, selon l'expression de Michel Deguy, un "délégué à la narration" (2) qu'un personnage-témoin, nous pouvons envisager rapidement le cas de Hans Castorp avec lequel, toutes proportions gardées, celui de Werner Bertin présente certaines analogies. Ont-elles été voulues sciemment par Zweig? On est tenté de répondre par l'affirmative quand on sait

(1) J. Mercanton, "Thomas Mann", Thomas Mann zum Gedenken, Potsdam, 1956, p. 76.

(2) Michel Deguy, Le monde de Thomas Mann, p. 73. C'est-à-dire un avatar du "Génie de la narration" au même titre, par exemple, que le moine-chroniqueur de L'Elu. Chez Zweig, dans Die Feuerpause, Bertin est à la fois personnage-témoin et délégué à la narration. Dans Traum ist teuer, Karthaus est narrateur délégué à sa propre histoire.

que Zweig aimait à reprendre des thèmes déjà exploités par d'autres romanciers et à les renouveler à sa manière (1).

La comparaison s'avère délicate quand il s'agit de deux "éducations" aussi différentes. D'abord, l'éducation de Bertin commence quand celle de Castorp s'interrompt (2). Ensuite, nous ne savons pas si Hans Castorp reviendra sain et sauf de la guerre. À en juger par l'épilogue du Zauberberg, cela est peu probable. Aussi, ne peut-on savoir s'il aurait, dans la vie active, fait son profit des leçons de son précepteur Settembrini. Dans un certain sens, il en est de même pour Bertin. L'épilogue d'Erziehung vor Verdun nous le montre rentrant fatigué de la guerre et manquant de conviction pour aller démythifier devant leurs vieux parents la mort "au champ d'honneur" des deux fils Kroysing (3). De plus, le Cycle demeure inachevé, et nous ne saurons jamais jusqu'où Bertin serait allé dans sa quête. Ce que Thomas Mann a fait en plaçant le "candide" Hans Castorp au milieu, c'est-à-dire entre la droite représentée par Naphta et la gauche représentée par Settembrini, précepteurs aux noms évocateurs, Arnold Zweig a tenté de le refaire en plaçant son "naïf" Bertin entre l'ingénieur E. Kroysing, grand fauve qui considère la guerre comme un sport excitant, et le typographe W. Pahl, homme calme et lucide qui sait que la guerre n'est que l'explosion brutale de la violence larvée et souterraine qui régit en temps de paix les rapports entre les diverses classes sociales (4).

(1) Thèmes de Thomas Mann dans Familie Klopfer et dans Die Novellen um Claudia, thèmes de Tolstoï dans Der Streit um den Sergeanten Grischa.

(2) H. Kohtz, "Begegnungen eines jungen Menschen mit Arnold Zweig", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 276.

(3) EvV, "Abgesang", p. 498.

(4) Voir ce qu'en dit Zweig à Freud, lettre du 23/3/1934, SF/AZ Corresp., p. 105, à propos d'EvV: "...je ne prends la guerre que comme un exemple plus aigu de la société humaine, mais d'une manière tout-à-fait concrète".

Ce qui est original, en l'occurrence, chez Zweig, c'est le choix de ces mentors. On ne voit pas dans les romans de Thomas Mann des prolétaires conscients de leur classe tels que Pahl et Lebehde, élevés de plus, par la grâce de l'auteur, à la dignité de mentors d'un universitaire! C'est là une trouvaille d'Arnold Zweig qui, à la réflexion, ne nous surprend pas. Dans les Novellen um Claudia, n'étaient-ce pas déjà les domestiques qui indiquaient à la patriecienne Claudia le chemin à suivre? Ce chemin de la Vie qui triomphe de l'Esprit? (1) N'étaient-ce pas les braves employés de la gare de Freiburg qui donnaient à Walter une leçon d'honnêteté? (2) Ou les gens simples qui écoutent la Passion selon Saint Matthieu et lui donnent une leçon de dignité et de retenue? (3) Ainsi, dès le début de l'oeuvre de Zweig, les humbles sont-ils promus - discrètement - au rôle d'éducateurs. Opposés aux intellectuels compliqués et plus ou moins névrosés, ils incarnent le bon sens et la santé morale.

"Le roman de formation", écrit Gerd Hoffmann, "suppose un héros réceptif. Il doit être prêt à s'abandonner aux influences culturelles et à les transformer. Hans Castorp porte ces qualités à un degré extraordinaire. On peut qualifier sa capacité réceptive d'illimitée" (4). On peut en dire autant de Bertin et des héros principaux d'A. Zweig. Tous sont extraordinairement réceptifs et sensibles, et leur esprit est constamment occupé par un perpétuel monologue intérieur qui leur sert à faire le point sur leurs expériences anciennes et nouvelles. Les figures de Carl Steinitz (5), de Laurenz Pont (6), de Richard Karthaus (7) et surtout de Bertin sont caractéristiques à cet égard.

(1) NuCl, "Die Sonatine". (2) Ibid., "Das Postpaket". (3) Ibid., "Die Passion".
 (4) G. Hoffmann, "Bildungseinflüsse auf Hans Castorp im "Zauberberg", Thomas Mann zum Gedenken, p. 136.
 (5) Dans Versunkene Tage et Über den Nebeln.
 (6) Dans Pont und Anna.
 (7) Dans Traum ist teuer.

- Le "Quester Hero". Il se peut, comme l'écrit Thomas Mann - et comme le pensait aussi A. Zweig - que le roman d'éducation allemand soit la continuation sous une forme plus ou moins "sublimée et spiritualisée du roman d'aventure" du Graal et de la Table Ronde (1). A ce compte-là, nos héros modernes seraient eux aussi les continuateurs des Gauvain, des Galahad et des Perceval qui, dans leur quête, étaient amenés à vivre un certain nombre d'aventures à résonances mystiques, alchimiques et philosophiques. Aussi est-ce mi-amusé, mi-satisfait que Thomas Mann mentionne, dans une conférence sur le Zauberberg faite devant les étudiants de Princeton, les recherches d'un critique américain qui compare la "quête" de son héros Hans Castorp à celle de Perceval le Simple de la légende du Graal (2). Et Thomas Mann reprenant à son compte cette comparaison qui l'éclaire sur son héros - et aussi sur lui-même - est bien obligé de constater que Hans Castorp est lui aussi de la même trempe: "Le "Graal-Quester", Perceval surtout, on le nomme volontiers, au début de ses errances, "fool", "great fool", "guileless fool". Cela correspond à la candeur, à la simplicité, à la modestie constamment attribuées à mon héros - comme si un obscur sentiment de la tradition m'avait forcé à m'en tenir résolument à cette qualité" (3).

Le titre du roman lui-même, La Montagne Magique, évoque clairement le "Hörselberg" où Vénus ensorcelait ses victimes. En fait, ce titre devait tout d'abord s'appliquer à une nouvelle burlesque, antidote de la Mort à Venise, "une sorte d'histoire pédagogique dans laquelle un jeune homme était placé entre deux édu-

(1) Einführung in den "Zauberberg", Princeton, Mai 1939. Repris dans Th. Mann, Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie, 2. Bd., Fischer Bücherei, 1968, p. 337.
 (2) Ibid., p. 337. Il s'agit de H.S. Nemerov, The Quester Hero.
 (3) Ibid., p. 337.

cateurs bizarres et drôlatiques, un italien rhéteur humaniste, partisan du progrès et un mystique quelque peu suspect, adversaire de la raison. Il avait à choisir, le brave garçon, entre la vertu et la perversion, le devoir (...) et la séduction de la mort" (1). Cette aventure burlesque s'étoffait et devint le gros roman que nous connaissons. Et Thomas Mann insiste sur le fait que si le livre s'est ainsi enrichi, c'est, bien qu'il relate des aventures antérieures à 1914, parce que la guerre s'était chargée de lui fournir une ample matière à réflexion. Si le coup de tonnerre de 1914 n'éclate qu'à la fin du roman, en réalité, il était au début, et c'est lui qui "a déclenché tous les rêves" (2).

"En juillet 1914", écrit Geneviève Bianquis, "l'appel de la vie", qui est aussi, et à plus forte raison, l'appel de la mort, fait sortir le héros de sa caverne enchantée. Brave, simple et résolu, il rentre dans le rang sans beaucoup réfléchir, puisque c'est la loi" (3). C'est au moment où Hans Castorp disparaît de notre vue au milieu d'une attaque dans les Flandres que Werner Bertin, autre "Perceval en bottes de Schipper" (4) apparaît à l'horizon.

Nous venons de rappeler que Zweig aimait à se mesurer avec Thomas Mann sur des situations déjà exploitées par lui. Peut-être y-a-t-il eu ici de la part de Zweig un léger amusement à remplacer la "Montagne magique" de Davos par la "Montagne creuse" de Douaumont (5) et à placer son héros Werner Bertin dans une situation autrement plus périlleuse que celle de Hans Castorp dans son

(1) Th. Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, p. 431, cité par G. Fourrier, op. cit., p. 310.

(2) Th. Mann, Neue Studien, p. 163, cité par G. Fourrier, p. 311.

(3) G. Bianquis, "Thomas Mann, romancier de la bourgeoisie allemande", préface de Tristan, la Mort à Venise, Fayard, 1947, p. 33.

(4) H. Kamnitzer, TD, p. 65.

(5) Dans EvV le 3ème livre est intitulé "Im hohlen Berg".

sanatorium de luxe! Dans les deux cas, cependant, il faut noter qu'il s'agit d'un milieu artificiel, isolé du reste du monde, dans lequel se fera l'éducation, pour ne pas dire l'initiation des héros. En effet, à l'inverse du héros du roman d'éducation classique qui quitte l'univers de son enfance pour aller s'instruire dans le vaste monde, Castorp et Bertin quittent le monde pour faire leur apprentissage dans un univers clos régi par un facteur extérieur qui en constitue la raison d'être et qui est la maladie pour l'un, la guerre pour l'autre. On a fait remarquer que dans Erziehung vor Verdun la guerre jouait le même rôle que la maladie dans le Zauberberg: ni l'une ni l'autre ne sont directement visibles (1); on n'en constate que les effets corporels ou psychiques, tragiques ou comiques, et surtout pédagogiques. Pour Thomas Mann, "la mort et la maladie et toutes les aventures macabres qu'il fait subir à son héros sont précisément les moyens pédagogiques pour ce héros tout simple d'atteindre une puissante intensification et de s'élever au-dessus de ses dispositions primitives" (2). Il en va de même pour Bertin. Ainsi, dans les deux cas, la maladie et la guerre ne sont-elles pas étudiées pour elles-mêmes, mais comme des moyens pédagogiques qui, par l'intensité de l'expérience vécue, ont pour résultat de faire progresser plus rapidement que dans la vie courante la "quête" du héros. Ce processus d'intensification que Thomas Mann estime fondamental est analysé par lui en termes d'alchimie: "Vous vous en souvenez: le jeune Castorp est un héros candide, un fils de famille hambourgeois, un ingénieur sans génie; mais dans le milieu hermétique et fiévreux de la montagne magique, cette matière sans

(1) M. Reich-Ranicki, "Der preussische Jude Arnold Zweig", Deutsche Literatur in West und Ost, 1970, p. 201.

(2) Th. Mann, "Einführung in den "Zauberberg", op. cit., p. 235.

complication subit une "intensification" qui le rend apte à des aventures morales, spirituelles et sensuelles, dont il n'aurait même pas rêvé dans le monde toujours désigné avec ironie comme le "pays plat" (1).

Qu'il s'agisse d'alchimie ou de chimie, qu'il y ait transmutation ou cristallisation (2), le processus est le même pour Bertin plongé dans ce qu'il est convenu d'appeler le "creuset" de la guerre. Bertin, lui aussi, est un "héros naïf", c'est, écrit Zweig à Freud, le type de "l'homme cultivé qui ne veut pas reconnaître la réalité et voudrait conserver le monde de son enfance: en pleine guerre! Tombé dans une caverne de meurtriers qu'il tient et voudrait tenir pour une caverne de chevaliers, coûte que coûte!" (3) L'"intensification" est ici atteinte par le séjour de Bertin dans le fort de Douaumont, montagne creuse riche de symboles. Véritable monde de la mort et de la nuit, c'est l'"antre périlleux" par excellence, dont les rescapés font figure d'initiés, tel le petit Süßmann qui, à la suite de la grande explosion, était déjà mort une fois! Et cette "mort" n'est pas, comme dans la Montagne magique, un jeu de l'esprit, mais la réalité si incroyable soit-elle (4).

C'est à partir de ce seuil que les deux romans divergent et que l'"ironie" au sens où l'entendait Thomas Mann (5) ne peut pas jouer dans Erziehung vor Verdun. Ni le placet experiri, ni l'absence de choix de ce spectateur pur qu'est Hans Castorp n'ont leur place

(1) Th. Mann, "Einführung in den "Zauberberg", op. cit., p. 334.

(2) Chez Zweig il s'agirait plutôt de cristallisation, Bertin étant qualifié par lui de "stendhalische Natur", lettre à Freud du 1/5/32, SF/AZ Corresp., p. 73.

(3) Lettre du 23/3/34, op. cit., pp. 104-105.

(4) Süßmann tenu pour mort s'était réveillé à l'air libre sous la pluie. EvV, Livre 4, chap. 2, p. 166 sq.

(5) G. Fourrier, Thomas Mann, pp. 364-366.

dans l'univers de Bertin (1). Certes, Werner Bertin est friand d'expériences nouvelles - plus encore que Hans Castorp si peu curieux au départ - puisque lui-même est écrivain. Comme Hans Castorp, "néophyte typique, curieux au suprême degré, qui, volontairement trop volontairement, embrasse la maladie et la mort" (2), Bertin, à plusieurs reprises, essaie de se laisser griser par la guerre! Il se porte plusieurs fois volontaire pour des missions dangereuses, afin d'examiner la guerre de plus près et de risquer une initiation périlleuse. Mais la différence est qu'ici, le héros ne peut plus se contenter de voir et d'écouter tout en restant cantonné, en bon personnage-médiateur, dans le juste milieu. C'est lui qui sera en fin de compte "interpellé" par les faits et mis dans l'obligation de se situer par rapport à eux. Il n'est pas interdit de se demander comment Hans Castorp aurait réagi entre un Wilhelm Pahl et un Eberhardt Kroysing, et il est permis de penser que lui non plus n'aurait pas pu, dans ces conditions, rester indifférent. Bertin est obligé de faire un choix, parce que l'univers de la guerre, plus dangereux à tous égards que celui de la Montagne magique, le forcera à le faire, mais le chemin restera long jusqu'à une option finale que malheureusement - comme dans la Montagne magique - nous ne connaissons jamais.

(1) C'est peut-être ce qui explique ce mot d'A. Zweig à propos de Thomas Mann: "Je ne l'ai plus suivi à partir de la Montagne magique" (notre conversation du 3/8/1960).

(2) Th. Mann, "Einführung in den "Zauberberg", op. cit., p.337.

- Le choix du héros. "Dans le premier des romans en prose - puisque le mot roman a son commencement dans la langue romane ou françoise - il nous est dit du héros qu'il chevaucha trois jours ou quatre "sans aventure trouver qui face à amentevair en conte". Le conte ne trouve à rappeler, à amentevair que les grands reliefs de la chevauchée (...). De tout le reste il n'est pas de récit concevable. (...) Dans l'intervalle, dans ce qui a lieu pendant les trois jours ou quatre et entre telle et telle aventure, peut-être y avait-il pour le héros par surcroît quelque chance de rencontrer d'autres réalités (qui sait? une demoiselle stendhalienne, une dame flaubertienne, un laboureur tolstoïen?), de heurter en chemin des faces et des profils, des solidités ou des mobilités à la fois plus ordinaires et moins remarquables, et ainsi plus insaisissables provisoirement ou peut-être moins apprivoisées?" (1)

La question que Jean-Pierre Faye pose ici en termes plaisants, A. Zweig se l'est posée lui aussi dans un plaidoyer pro domo à propos de son héroïne Stine dans Das Beil von Wandsbek (2). Il tient à souligner fortement que la véritable héroïne du roman est non la doctoresse Käte Neumeier, comme on pourrait le penser au premier abord, mais bien Stine Teetjen, née Geisow, la femme du boucher Albert Teetjen. Et cela, dit-il, pour des raisons sociologiques: les temps ont changé et, par conséquent, les centres d'intérêt se sont déplacés. Dans les époques de transition, il peut se faire que les critiques et les lecteurs d'un certain âge se fondent sur des critères dépassés et cherchent le héros là ou

(1) Jean-Pierre Faye, Analogues, Paris, Seuil, 1964, p. 11.

(2) Ce prénom de Stine est évidemment un hommage à Theodor Fontane.

il n'est plus. "Ainsi, entre Voltaire et Balzac, la bourgeoise a changé de situation. Elle devient l'héroïne là où plus tôt seule une marquise aurait pu figurer, et les marquises allèrent rejoindre la troupe des intrigantes et représentèrent le principe du mal là où plus tôt elles avaient représenté celui du bien dans le roman comme sur la scène" (1). Pour Zweig, le rôle de la femme a évolué au cours des dernières décennies et il ne doit plus sembler étonnant qu'une femme, et a fortiori une femme du peuple, soit l'héroïne d'un roman, même si son nom ne figure pas dans le titre, à la différence de Madame Bovary ou d'Anna Karénine.

Comme la marquise s'est effacée devant la bourgeoise, il n'est pas étonnant que, dans l'époque de transition qui mène au socialisme, la bourgeoise doive céder le pas à la femme du peuple. En fait, dans Das Beil von Wandsbek, il y a un certain parallélisme entre Käte Neumeier et Stine Teetjen qui oscillent toutes les deux entre la droite et la gauche pour des raisons sentimentales. L'une est certes partagée, nous l'avons vu (2) entre deux mentors abstraits qui sont Freud et Marx, mais aussi entre deux hommes qu'elle a aimés, le consul Karl-August Lintze et le communiste Friedel Timme; l'autre est partagée entre deux influences, celle de son mari, le S. A. Albert Teetjen, dont, en bonne épouse, elle suit les idées, et celle de Tom Barfey, le jeune infirme, fils d'une pauvre laveuse, qui met toute son espérance dans le communisme. En ce sens, on peut aussi considérer Stine comme une Quester Heroïne qui cherche sa voie entre la spiritualité qu'elle a héritée de son éducation chrétienne et la sensualité qui lui a été révélée par l'homme qu'elle aime,

(1) A. Zweig, "Die artige Kunst, Romane zu lesen", Essays I, p. 389.
 (2) Cf. supra, f. 210 sq.

entre l'admiration qu'elle a pour son mari et la pitié qu'elle ressent pour le pauvre infirme, entre la dignité protestante incarnée par la femme du pasteur Langhammer et le calme rayonnement de la veuve du communiste Friedrich Timme qui a été exécuté à la hache par Albert Teetjen sous le masque du bourreau de Wandsbek.

Victime innocente d'événements dont elle a, dans sa candeur, déclenché sans le savoir la marche inexorable, Stine finira par se suicider au moment où elle se sentira personnellement touchée dans son honneur de ménagère (1). Mais son suicide n'est, en définitive, qu'un épiphénomène, il n'est pas l'aboutissement d'un comportement morbide. Bien au contraire, Stine la candide - candide comme le Quester Hero - ne cesse jamais de chercher au fond d'elle-même le sens de la vie, même si cette quête se solde finalement par un échec sur le plan humain. Car sur le plan spirituel elle continue à vivre dans le coeur de ses amis et, principalement, dans celui de l'invalidé Tom Barfey qui, devenu gérant d'une entreprise de pompes funèbres installée dans l'ancienne boucherie des Teetjen, a fait en sorte que, dans son slogan publicitaire gauchement solennel, les initiales des mots forment le prénom de Stine (2). Ainsi, grâce à cet humble jeu de mots, Stine est-elle toujours vivante dans ce local où elle a passé une grande partie de son existence.

Autre personnage que le Chevalier errant n'aurait sans doute pas remarqué: le sergent Grischa; et pourtant, la quête spirituelle de ce pauvre soldat russe analphabète est, comme l'a remarquablement

(1) Lorsque la femme du responsable nazi du quartier venant inspecter la chambre à coucher que les Teetjen ont mis en gage, se permet de fouiller dans son armoire. Cet incident, mineur en soi, est pour Stine la goutte d'eau qui fait déborder le vase.

(2) Stille Trauer in nordischer Ehre, BvW, p. 516.

montré J. Happ, d'une grande intensité et d'une grande profondeur (1) Paradoxalement, Grischa est peut-être, dans les romans de Zweig, le Quester Hero le plus authentique, celui qui conduit le plus loin sa recherche du sens de la vie (2). Chez lui aussi la "candeur" initiale contient en germe toutes les aventures qu'il va vivre. Grischa est un être franc et naturel; il s'évade aussi naturellement qu'un animal sauvage s'échappe de la cage dans laquelle on le retient prisonnier. Cet état d'"innocence" est même souligné par Zweig dans l'épisode du lynx où Grischa croyant se reconnaître dans l'animal éclate d'un rire homérique (3). Comme les autres héros, il cherche sa route entre la sensualité incarnée par Babka et la spiritualité symbolisée par le juif hassidique Tävje (4), entre la révolte et la résignation, entre la haine et la réconciliation. Tirailé entre Babka et Tävje, ses mentors en quelque sorte, Grischa choisit, au terme d'un long et douloureux processus d'intériorisation, la voie médiane, celle de la sérénité symbolisée par le léger sourire qui subsiste sur ses lèvres après son exécution. Ni résigné, ni révolté, Grischa comprend finalement que tout a un sens, même la mort imméritée qui est au bout de son chemin, mais sans la perspective de laquelle il n'aurait jamais eu l'occasion de mener son ascèse. Il sait que la mort n'abolit pas tout et qu'il continuera à vivre - comme Stine - dans le coeur de ses amis qui ont mené le combat pour le sauver. Il sait aussi qu'il survivra dans ses enfants, la fille inconnue qu'il a laissée à Wologda et la petite Lisaweta qui naît, symbole de la continuation de la vie, presque au moment même où il

(1) Cf. supra, ff. 131-132.

(2) "Sinnfindung", voir J. Happ, op. cit., p. 119.

(3) SSG, 1. Buch, 4. Kap., p. 43.

(4) Cf. supra, f. 131.

tombe sous les balles du peloton d'exécution. Ce que Grischa ne peut pas encore savoir, c'est l'impact que sa mort injuste va avoir sur un grand nombre de personnes qu'il ne connaît pas. Dans un chapitre intitulé "les interprètes" (1), A. Zweig nous montre avec beaucoup d'habileté comment, malgré des optiques différentes, l'exécution inique de Grischa est unanimement "interprétée", aussi bien par les communistes Sascha et Dwore, par les amis du général Lychow que par la communauté juive de Kowno, comme un signe avant-coureur de la défaite allemande.

Dans le "Chant final", la solidarité des hommes du peuple se manifeste à l'égard du caporal Sacht dont l'attitude égoïste - justifiable au demeurant - a été la cause indirecte de la mort de Grischa. Pour permettre au permissionnaire attardé de monter dans le train, le conducteur et le mécanicien arrêtent la locomotive malgré les consignes. Cela provoque la mauvaise humeur des officiers qui, dans leur compartiment, parlent de sanctions. Mais l'un d'eux, plus lucide, un officier occasionnel (2), prend conscience que ce sont les gens du peuple qui "ont le doigt sur le clapet de la guerre" et que, s'ils le veulent, ils sont en mesure de l'arrêter (3). Le lien direct avec l'histoire du sergent Grischa peut sembler lâche; le maillon de la chaîne est évidemment le caporal Sacht, mais il est intéressant de noter qu'au terme d'un roman consacré à un homme seul, A. Zweig a voulu fortement marquer que le véritable héros de son Cycle à venir serait, en définitive, le peuple allemand.

(1) "Die Deuter", SSG, p. 407.

(2) Un médecin-major qui, de ce fait, a le droit de voyager dans un compartiment réservé aux officiers.

(3) "Abgesang", SSG, p. 470.

Ce dernier épisode de Grischa (1927) se passait en gare de Merwinsk. Vingt-sept ans plus tard, dans Die Feuerpause (1954), A. Zweig tiendra tout aussi symboliquement à raccrocher, comme des wagons à une locomotive, les derniers romans de son Cycle à cet épisode qui pouvait sembler à première vue accessoire. Dans cette même gare de Merwinsk A. Zweig fera passer, quelques semaines après la mort de Grischa, le train des plénipotentiaires de la délégation russe qui se rend à Brest-Litowsk. Illustration concrète de ce que craignaient les officiers allemands dans le dernier épisode du Grischa, ce sont les émissaires du peuple - russe cette fois-ci - qui mettent un terme aux hostilités en négociant avec les Allemands l'armistice de Brest-Litowsk. Cet "armistice" donne son titre au roman de Zweig. En raccordant symboliquement entre eux ces deux épisodes, Zweig était désireux de montrer qu'au moment de reprendre son travail dans la jeune république socialiste qui l'accueillait après les dures années d'exil, il tenait plus que jamais à placer résolument son Cycle sous le signe de la "transition" (1). Le lieu même de la gare de Merwinsk est lourd de signification, politique, mais aussi psychologique pour ne pas dire psychanalytique (2): lieu de passage, de transit par excellence, c'est là que les soldats allemands venus en spectateurs assistent au "passage" du monde de la guerre au monde de la paix et commencent à penser que la "transition" du monde capitaliste au monde socialiste est peut-être possible.

(1) On se rappelle que Der Streit um den Sergeanten Grischa devait être la pièce médiane d'une "trilogie de la transition". Cf. supra, f. 139 sq.

(2) On connaît l'importance du train dans l'oeuvre de Freud ainsi que dans celle de Zweig. Le jeu de mots typiquement freudien de "Zahn im Zug", PuA, chap. 9, en est la preuve, sans compter nombre d'épisodes de nouvelles et de romans qui se passent dans le train.

"Ce n'est pas Bertin", nous disait Johanna Rudolph, "mais le peuple allemand qui est le véritable héros du Cycle" (1), et, peut-être, en dernière analyse, le peuple allemand est-il effectivement le véritable Quester Hero du Cycle. Comme W. Bertin, J. Tüverlin et H. Castorp, c'est un élève moyen qui apprend difficilement, mais qui, par la force des choses, sera obligé de se frayer péniblement un chemin entre les tendances contradictoires engendrées par une époque de bouleversements, de changements et de transition.

Nous voici ramenés, au terme de ces quelques réflexions, à la problématique de la transition, primordiale pour la compréhension de l'art épique de Zweig. Dans son article "Epos", que nous avons déjà évoqué (2), W. J. Schröder constate que le personnage stéréotypé de l'épopée classique qui agit en conformité avec son époque et son milieu, sans se poser de questions, est remplacé, dans les périodes d'instabilité et de changements politiques, par un héros "qui cherche" - par exemple Parzifal - typique de ces époques de transition (3). Il semble en effet que ce soit pendant les époques de transition, c'est-à-dire au moment où l'ancien donne encore l'impression de tenir (4) alors que le nouveau commence à se manifester, que ce genre d'épopée atteint sa forme la plus haute. C'est le cas pour l'Illiade qui nous montre le monde troyen finissant et le monde grec commençant, c'est aussi le cas pour le Parzifal de Wolfram von Eschenbach et pour la Divine Comédie de Dante où, comme dans le roman d'éducation, le héros mal dans sa peau dans un monde vieilli cherche une issue, même de type initiatique, vers un monde nouveau, ce qui ne s'accomplit pas sans heurts et sans souffrances.

(1) Notre conversation du 6/8/1957.

(2) "Epos", § 2, op. cit., p. 381.

(3) C'est ici que l'épopée peut être considérée comme un roman avant la lettre.

(4) Ce que symbolise bien dans Das Eis bricht l'image du Niemen dont la glace tient encore alors que la débâcle est imminente.

Cette notion d'un Quester Hero inséparable d'une époque de transition est caractéristique de l'oeuvre de Zweig; elle s'inscrit parfaitement dans la tradition épique la plus féconde, celle des héros - individus ou peuples - qui cherchent leur voie à la lisière de deux mondes: de l'ancien en passe de s'écrouler et du nouveau en voie d'édification.

VIII. L'oeuvre inachevée.

1) L'écrivain au service du socialisme

a) Le retour en "Zone orientale"

- "Pélerin d'un monde dans un autre" (1). Arnold Zweig aimait, nous l'avons vu (2), à faire remonter son véritable engagement politique à 1940, année où les brochures envoyées de Moscou l'aidèrent à mieux comprendre le marxisme-léninisme. En réalité, ce fut surtout à partir de l'invasion de l'URSS par les troupes allemandes, au printemps de 1941, que Zweig se sentit "de plus en plus pour l'Est" (3). Considérant désormais l'Armée Rouge comme la seule force capable, à plus ou moins longue échéance, de venir à bout de l'Allemagne nazie, il fonda la "Liga V" (4) pour venir en aide à l'Union Soviétique en guerre et se mit en devoir de collecter personnellement des fonds. Son action fut couronnée de succès puisque, peu à peu, sept ambulances, un bloc opératoire et une pharmacie de campagne purent être acheminés en Union Soviétique via l'Iran (5).

Avec d'autres intellectuels allemands en exil, il collabora à la LEPAC (6) qui s'efforçait, dans des Clubs de livres et par des conférences, de faire connaître l'oeuvre des écrivains émigrés. Ce fut pour lui l'occasion de rencontrer fréquemment la délicate poétesse Else Lasker-Schüler, son vieil ami Martin Buber, Max Brod, Louis Fürnberg et Ludwig Strauss.

(1) Formule de H. Kamnitzer, G. V. Davis, op. cit., p. 20.

(2) Cf. supra, f. 225 sq.

(3) Cf. supra, f. 274 note 1.

(4) V = Victory. Cf. supra, f. 274 note 1.

(5) Voir E. Hilscher, AZLW, p. 133.

(6) Levant Publishing Company. Voir E. Hilscher, ibid., p. 133.

En outre, il fonda avec Wolfgang Yourgrau une revue calquée sur le modèle de la Weltbühne de Siegfried Jacobsohn, Orient, pour laquelle il se dépensa sans compter jusqu'à ce qu'un attentat vienne détruire les presses sur lesquelles elle était imprimée (1). Rien d'étonnant à ce que, après cette désillusion supplémentaire venue après beaucoup d'autres, Zweig ait désiré ardemment rentrer en Allemagne après la fin des hostilités. "Etant donné, confiera-t-il à Döblin en 1952, que je n'avais jamais cessé d'écrire en allemand, et aussi de le parler, il devint objectivement de plus en plus clair que mon seul champ d'action se trouvait dans une Allemagne délivrée et purifiée du nazisme..." (2).

Il lui fallut attendre jusqu'en juillet 1948 pour pouvoir - grâce à l'intervention de Louis Fürnberg (3) - prendre un avion tchécoslovaque jusqu'à Prague où il séjourna encore trois mois avant de rentrer dans la zone de l'Allemagne occupée par l'Union Soviétique (4). Après des tractations qu'il serait trop long d'évoquer ici, il choisit finalement de résider dans le secteur soviétique de Berlin où des conditions agréables de vie et de travail devaient lui être assurées (5).

En fait, Zweig répondait à une invitation officielle de la Ligue de la Culture à l'occasion des festivités qui devaient marquer le 3^{ème} anniversaire de sa fondation (6). A son arrivée

(1) Pour plus de détails voir Orient, Haifa, 1942-1943. Bibliographie einer Zeitschrift, bearbeitet von V. Riedel, mit einem Vorwort von R. Hirsch. Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, 1973.

(2) Lettre du 29/8/1952, "A. Döblin/A. Zweig Briefwechsel", NDL 7 (1978), p. 137. Dans sa lettre du 6/10/52 Döblin tenta de dissuader Zweig de rester en Allemagne, ibid., p. 139.

(3) L. Fürnberg était rentré de Palestine, via Prague, en 1946.

(4) Il y arriva le 18 novembre 1948.

(5) Pour plus de détails voir G. V. Davis, op. cit., p. 48-52.

(6) Le "Kulturbund" avait été fondé le 4/7/1945 par les autorités soviétiques.

on lui demanda combien de temps il comptait demeurer à Berlin. Il répondit qu'il ne le savait pas, que cela dépendrait de son état de santé et qu'il "cherchait des conditions de travail favorables pour ses yeux" (1). Pressé par des amis de rester à Berlin, l'écrivain, qui comptait initialement regagner la Palestine pour y passer l'hiver, voulut d'abord s'en tenir à son projet initial d'une courte visite à Berlin-Est, avant d'aller revoir quelques villes allemandes - ou ce qu'il en restait - et d'essayer, s'il le pouvait, de récupérer son "atelier d'artiste" à Eichkamp (2). Certes, il demeurerait volontiers à Berlin dont sa femme était originaire et où il avait habité, "il aimait Berlin et son atmosphère parcourue par le souffle des vents d'Est et d'Ouest" (3), et, si on lui rendait son atelier ou un similaire, il s'y installerait pour y achever son oeuvre (4).

Comme le souligne G. V. Davis (5), il faut comprendre la situation de Zweig: si, pour des raisons de santé, il était préférable qu'il réside dans un climat plus doux, il se coupait par là de l'Allemagne et du public allemand. C'était là, en quelque sorte, prolonger ses années d'exil. Il céda donc aux pressions, à vrai dire amicales et flatteuses, qui s'exercèrent sur lui - ainsi d'ailleurs que sur la plupart des grands écrivains

(1) "A. Zweig über seinen Deutschland-Besuch", ND du 20/10/1948. Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 49.

(2) Sa dernière résidence berlinoise avant l'exil. Zweig gardait la nostalgie d'Eichkamp. Il me le disait encore le 3/8/1960.

(3) "Schlichter Dienst am Frieden", BZ du 22/10/1948. Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 51.

(4) "Worte an die Freunde", Aufbau, Heft 11 (1948), p. 931. Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 51.

(5) G. V. Davis, op. cit., p. 51.

de la République de Weimar (1) - et demeura à Berlin-Niederschönhausen jusqu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire exactement les vingt ans (1948-1968) qu'il s'était fixés à son arrivée pour terminer ses travaux (2).

- La profession de foi marxiste. Au cours de l'allocution qu'il devait prononcer devant le Kulturbund, Arnold Zweig, afin de bien convaincre ses auditeurs de l'heureuse issue de son évolution intellectuelle, déclara notamment: "Auparavant, je croyais que l'esprit formait le corps. Je me suis aperçu que ce n'est pas vrai. C'est l'être social qui détermine la conscience" (3). Avec cette allusion transparente à la célèbre phrase de Karl Marx dans son Avant-propos de la Critique de l'économie politique (4), A. Zweig ne faisait rien d'autre que de reconnaître à son tour la primauté de l'existence sociale sur la conscience, cette dernière n'étant, en fin de compte, qu'une simple superstructure subordonnée au développement des forces productives matérielles.

En proclamant avec éclat son adhésion aux thèses marxistes, Zweig semblait d'abord, et en toute logique, se démarquer sensiblement des théories de Freud sur l'inconscient; ensuite, en se dépeignant comme le type de l'intellectuel bourgeois qui avait réussi à triompher de ses erreurs passées, et ce, à un moment

(1) C'est ainsi que B. Brecht, A. Seghers, L. Renn, J.R. Becher rentrèrent en Allemagne de l'Est; L. Feuchtwanger pressenti préféra rester en Californie. H. Mann mourut à la veille de rentrer en RDA.

(2) "Je ne crois pas que j'en viendrai à bout avant vingt ans...", "Worte an die Freunde", Aufbau, Heft 11 (1948). Cité par G. V. Davis, p. 52.

(3) Berliner Zeitung du 22/10/1948. Cité par G. V. Davis, p. 20.

(4) Karl Marx, Zur Kritik der politischen Ökonomie. Vorwort: "Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur être, mais, à l'inverse, leur être social qui détermine leur conscience".

où, dans la future RDA, on se voyait confronté à un délicat problème d'adaptation à une société socialiste, Zweig prenait en quelque sorte officiellement position en faveur de la lutte contre la "conscience fausse" qui était alors d'actualité.

Avant de continuer, il faudrait rappeler en deux mots ce qu'était cette lutte contre la "conscience fausse". Avec la fondation d'un nouvel état socialiste, des conditions économiques nouvelles avaient été créées de toutes pièces, en quelque sorte du jour au lendemain, ce qui n'allait pas toujours sans heurts avec les habitudes anciennes. On avait eu beau changer radicalement les conditions de production, les "formes déterminées de la conscience sociale correspondantes" ne suivaient pas le mouvement. Hostilité des dépossédés à la mise en place de nouvelles structures économiques, inertie d'une large part de la population envers des réformes auxquelles elle n'aspirait nullement, fuite de nombreux réfugiés à l'Ouest, toutes ces difficultés nécessitèrent la mise en place d'un dispositif de rééducation destiné à combattre les mauvaises habitudes, dénoncer les erreurs du passé et contribuer à l'édification d'une république socialiste sans tache.

En se déclarant prêt à prendre une part active à la lutte contre la "conscience fausse", A. Zweig pensait, premièrement, apporter son aide à la fondation sur le sol allemand de la république socialiste de ses rêves et, deuxièmement, éliminer toutes les séquelles politiques et culturelles du nazisme qui avaient foncièrement vicié la vie intellectuelle de l'Allemagne pendant près de douze ans.

- La lutte contre la "conscience fausse". Il se trouve que le contenu des oeuvres de Zweig s'accordait assez bien avec cette lutte contre la "conscience fausse". Non seulement Zweig, intellectuel bourgeois converti au marxisme était un exemple intéressant d'évolution dans le bon sens, mais encore, en prenant pour thème les erreurs du passé - les siennes et celles du peuple allemand - il était, par ses écrits, à même d'expliquer aux jeunes générations les raisons pour lesquelles, après la révolution manquée de 1919, la gauche allemande désunie n'avait jamais été en mesure de s'opposer efficacement au nazisme montant.

Zweig, nous l'avons vu (1), s'est efforcé de mettre en relief, dans le cadre de la problématique de la transition, le parallélisme entre les deux situations, celle de 1919 et celle de 1945. Pour empêcher le retour aux erreurs passées, son opinion était qu'il fallait, premièrement, donner à la jeune république qui se construisait des assises solides en la dotant de ce qui avait fait défaut à la République de Weimar, à savoir la foi en l'avenir du socialisme, et, deuxièmement, éliminer des consciences toute trace de nazisme en opérant ce que Zweig appelait, d'une expression plus aristotélicienne que marxiste, la "purification des passions" (2).

Pour essayer de faire pénétrer dans les différentes couches de son nouveau public les idées qui étaient à l'ordre du jour, Zweig allait, selon son habitude, faire alterner articles et récits. Pour lui, en effet, comme il le souligne dans la postface de son second volume d'Essais (3), activité journalistique

(1) Cf. supra f. 274.

(2) Berliner Zeitung du 7/4/1962. Cité par G.V. Davis, p. 21.

(3) Essays, zweiter Band, Aufsätze zu Krieg und Frieden. Berlin und Weimar, 1967, p. 487.

et création littéraire ne pouvaient aller l'une sans l'autre. Déjà, après la première guerre mondiale, quand il était en plein désarroi moral, son activité à la Weltbühne lui avait permis non seulement d'assurer sa subsistance, mais aussi de clarifier sa vision du monde et de mettre de l'ordre dans ses idées, gymnastique intellectuelle qui lui avait permis par la suite d'accéder au succès avec son Sergent Grischa (1).

Revenu en 1948 dans son pays après quinze années d'exil et une deuxième guerre mondiale aux conséquences plus catastrophiques encore pour l'Allemagne que la première, il pense plus que jamais que l'écrivain a le devoir de donner son opinion sur l'actualité afin d'éclairer le public sur les dangers qui le menacent. Son second volume d'Essais consacré aux problèmes de la guerre et de la paix est la parfaite illustration de son propos (2). En dehors des considérations politiques que l'on peut juger diversement, on sent chez Zweig le désir d'autant plus pressant d'éviter un troisième conflit à l'échelle planétaire qu'une guerre nucléaire risquerait de mettre fin, purement et simplement à l'histoire de l'humanité.

Cette part de son activité, si elle est pour Zweig l'occasion de roder, selon son habitude, les idées qui alimenteront ses futurs romans, est aussi pour lui un moyen de faire le point sur les événements historiques, politiques et artistiques qui le préoccupent et sur lesquels il éprouve le besoin de revenir. Dans le domaine de l'art, notamment, il fait preuve d'une activité inlassable, approuvant, expliquant, justifiant - critiquant aussi à l'occasion - les directives du parti en matière d'arts plastiques et de littérature, donnant des conseils aux jeunes

(1) Cf. supra f. 109.

(2) Essays, zweiter Band, Aufsätze zu Krieg und Frieden (1967).

générations ou évoquant à leur intention la figure d'auteurs oubliés ou disparus afin de relier la littérature socialiste à la meilleure tradition littéraire allemande.

Outre la multitude d'articles qu'il écrivit pour des journaux et des revues d'Allemagne orientale (1), Zweig publia quatre volumes d'essais anciens et récents (2) et prononça de nombreuses allocutions à l'occasion de réunions et de congrès, tant en RDA qu'à l'étranger (3). Dans le cadre de ses activités administratives il fut notamment le premier président en exercice de l'Académie des Arts, de 1950 à 1953, élu par ses pairs au fauteuil qu'aurait dû initialement occuper Heinrich Mann décédé en Californie à la veille de son retour en Allemagne. Comme on le voit, Zweig s'employa activement par ses écrits et par son action à faire progresser le socialisme en République Démocratique Allemande, ainsi qu'il se l'était promis à son retour.

Une chose cependant était de faire le point dans des articles, des essais ou des conférences sur la manière d'écrire en pays socialiste, une autre de passer à la pratique et d'introduire dans ses propres romans les éléments marxistes récemment acquis. Sur ce terrain aussi, Zweig essaya de jouer loyalement le jeu, respectant les directives du parti en matière de politique culturelle et s'efforçant le plus possible d'en tenir compte dans la composition de ses romans. Cette révision incessante de ses idées

(1) Sur les articles de Zweig, de 1948 à 1968, voir G.V. Davis, p. 303-317.

(2) Früchtekorb, jüngste Ernte. Rudolstadt, 1956.
Essays, Bd. I. Berlin & Weimar, 1959; Bd. II, 1967.
Über Schriftsteller. Berlin & Weimar, 1967.

(3) Deutscher Schriftstellerverband, Deutsche Akademie der Künste, PEN-Club Kongresse, etc., voir G.V. Davis, pp. 335-338.

pour les mettre en conformité avec ses options politiques n'a guère contribué à lui simplifier la tâche. Elle prit même avec le temps des proportions importantes, l'empêchant finalement de terminer son Cycle. C'est pourquoi d'aucuns, surtout à l'Ouest, ont pu écrire que son séjour en République Démocratique ne lui avait pas réussi, et en RDA même, derrière les louanges flatteuses qui accueillaient chacun de ses ouvrages, les critiques sur le fond et aussi sur la forme ne manquèrent pas (1).

Il est vrai que les romans de Zweig écrits en RDA sont loin d'avoir la densité et le dynamisme du Sergent Grischa ou de l'Education devant Verdun, mais il faut dire aussi à la décharge de Zweig que sa santé était déficiente et que le mauvais état de sa vue - il était devenu pratiquement aveugle - le gênait considérablement dans ses travaux. Néanmoins, il semble, premièrement, que Zweig n'ait pas réussi à intégrer pleinement dans ses nouvelles oeuvres ses convictions socialistes, deuxièmement, qu'il ait été trop âgé pour envisager de modifier tant soit peu la méthode de travail qui avait été la sienne jusque là, et, troisièmement, qu'en estimant nécessaire de subordonner l'art à la politique (2), il se soit engagé dans une direction qui allait l'obliger à remettre en question non seulement ses théories sur la littérature, mais aussi la conception de son oeuvre elle-même, en l'empêchant, par l'ampleur des problèmes suscités, de la mener heureusement à son terme.

(1) Pour la réception critique des romans de Zweig parus en RDA voir G.V. Davis, p. 107 sq. pour Ep et p. 187 sq. pour Tit.

(2) Voir sa communication au IVème Congrès des Ecrivains allemands (1956). Citations dans G.V. Davis, pp. 21 et 58.

b) Du roman épique à la chronique historique.

- Le recours au procédé autobiographique. Le choix politique de Zweig devait avoir des répercussions importantes sur la suite de son oeuvre. En effet, dans le cadre de la lutte contre la "conscience fausse", Zweig allait être amené à modifier non seulement ses propres romans afin d'y faire passer de façon tangible les opinions marxistes qu'il avait professées devant le Kulturbund, mais aussi le comportement de ses personnages afin de leur faire acquérir de façon progressive cette "conscience nouvelle" si nécessaire à l'instauration d'un état véritablement socialiste. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre le règlement de comptes de Bertin avec ses expériences passées dans Die Feuerpause et la tentative de Karthaus pour se débarrasser de ses illusions libérales dans Traum ist teuer.

Qu'une telle entreprise ait entraîné dans la manière de Zweig de profonds changements, surtout en ce qui concerne le fond, cela pourrait aisément se comprendre, mais qu'elle ait eu aussi des répercussions dans le domaine de la forme, voilà qui peut sembler, au premier abord, plus surprenant. La cause principale en est qu'en se présentant lui-même comme le modèle de l'intellectuel bourgeois qui avait réussi à triompher de sa propre "conscience fausse", A. Zweig avait fini par devenir prisonnier de sa propre légende. En plaquant, pour la bonne cause, son expérience personnelle sur ses alter ego Bertin, Steinitz et Karthaus, il se condamnait malgré lui à faire de l'autobiographie déguisée et, par là-même, à abandonner ses belles théories sur la distinction entre roman épique et roman autobiographique (1).

(1) Cf. supra, f. 281 sq.

Dans la notice biographique qu'il rédigea dans Früchtekorb, A. Zweig, ravi de retrouver un public de langue allemande, écrit: "Un nouveau et vaste public attendait mes livres et les eut; il saisit avec joie tout ce que j'avais écrit et conçu pendant l'émigration" (1). C'est pour ce nouveau public qu'il entreprit de remanier les manuscrits rapportés d'exil, afin de contribuer au processus de rééducation qui était alors en cours et, partant, au développement de la "conscience nouvelle". L'exemple le plus frappant d'une telle façon de procéder nous est fourni par Die Feuerpause. Il y a en effet dans ce roman une corrélation étroite entre la conscience nouvelle de Bertin réglant ses comptes avec les événements vécus devant Verdun et la "conscience nouvelle" telle qu'on s'efforçait de l'inculquer aux habitants de la zone orientale au lendemain de la guerre. Sur le plan pédagogique, l'entreprise pouvait être intéressante, mais la répétition, aussi bien pour des motifs idéologiques que pour des raisons techniques (contrepoint), d'épisodes déjà racontés dans Erziehung vor Verdun, rebuta le public, et Zweig dut convenir, malgré de nombreuses tentatives pour se justifier, qu'il avait été mal compris (2).

Si A. Zweig voulait bien mettre sa plume au service de la "conscience nouvelle", il entendait, en revanche, être "correctement" compris. L'exemple de Die Feuerpause montre combien cette ambition lui réservait de difficultés et combien il fallut de modifications, de postfaces et de prises de position pour "protéger les futurs lecteurs contre des conclusions erronées" (3).

(1) "Lebensabriss", Früchtekorb (1955), p. 161.

(2) "Zu meinem Roman" Die Feuerpause", ibid., p. 144.

(3) Ibid., p. 144.

En ce qui concerne Die Feuerpause, il faut reconnaître que l'oeuvre est ambiguë. Il s'agit, comme nous l'avons vu (1), de la première mouture, autobiographique, d'Erziehung vor Verdun, rédigée en 1930, abandonnée pour des raisons techniques au profit de la version épique d'Erziehung vor Verdun, et reprise en 1951 par Zweig qui imagina de la faire publier avec de légères modifications. Après le renvoi du manuscrit par l'éditeur (2), en raison même de son ambiguïté et de son insuffisance à traduire les préoccupations du moment, Zweig se mit en devoir de retravailler son sujet avec le concours d'amis et du comité de lecture d'Aufbau Verlag. Il espérait que la révision serait brève, mais il n'en fut rien, comme en témoigne une note de son Journal datée du 20/2/1952 (3). Enfin, après plusieurs versions successives du manuscrit (4) et de nombreuses séances de travail (5), le roman sortit en 1954 sous son titre définitif Die Feuerpause.

Nous avons déjà brièvement mentionné les raisons données par Zweig pour justifier a posteriori son projet en déclarant qu'il avait voulu "mettre sous les yeux de la génération qui avait grandi dans l'intervalle la différence qu'il y avait entre une conception autobiographique et une conception épique du même sujet" (6). On sait ce qu'il faut penser de ce plaidoyer pro domo que Zweig reprendra plusieurs fois en des termes à peu près

(1) Cf. supra, f. 251.

(2) Aufbau Verlag.

(3) Citée par G. V. Davis, op. cit., p. 71.

(4) Pour la genèse des différentes versions voir dans G. V. Davis le tableau p. 67.

(5) Il reste de ces discussions (DAK-Diskussion) un compte-rendu sténographique: "Stenographische Niederschrift der Vorlesung aus Frage und Antwort 1917" am 18/5/1953; voir G. V. Davis, op. cit., pp. 33-34, 90, 107 et 109.

(6) Cf. supra, f. 251.

identiques (1). Pour G. V. Davis, Zweig aurait eu dans l'esprit d'illustrer la problématique de la "transition" sur le plan de la littérature en montrant aux jeunes générations d'écrivains le passage du roman autobiographique au roman épique, c'est-à-dire, en clair, du roman bourgeois au roman réaliste. Cela est possible, cependant on se demande pourquoi, après avoir constaté, en 1930, que la version à la première personne n'était pas appropriée au sujet et qu'il fallait la remanier dans le sens épique (2), Zweig tint absolument à reprendre vingt ans plus tard un récit qui ne lui avait pas donné satisfaction. Il semble, en effet, qu'avec Erziehung vor Verdun Zweig ait réalisé en son temps, et avec succès, le passage du roman autobiographique au roman épique, et, dans ce cas, pourquoi recommencer la même opération?

On ne peut s'empêcher de penser, comme G. V. Davis (3), que Zweig avait agi avec trop de précipitation, parce qu'il voulait absolument publier quelque chose dès son retour en Allemagne. La version primitive d'Erziehung vor Verdun était là, et Zweig pensait qu'il pourrait, à peu de frais, la mettre au goût du jour, ce qui se révéla être une erreur. De plus, la démarche de Zweig pouvait paraître pour le moins illogique dans la mesure où il était resté fidèle à sa "théorie du roman". S'il opposait toujours le véritable roman (épique) au faux roman (autobiographique) (4), la version originale de Die Feuerpause faisant manifestement partie de la seconde catégorie pouvait, à juste titre, être considérée comme "fausse" et, par conséquent, sa publication ne s'imposait pas. Le renvoi du manuscrit par Aufbau Verlag et les critiques du comité de lecture en apportaient en quelque sorte la preuve.

(1) Voir G. V. Davis, op. cit., p. 35.

(2) Ibid., p. 34.

(3) Ibid., p. 35.

(4) Cf. supra, f. 281 sq.

La suite est d'une ironie cruelle. Au reçu du manuscrit, Zweig, pris en flagrant délit de "conscience fausse", fit amende honorable, reconnut le mal-fondé de sa démarche et se déclara prêt à risquer une nouvelle fois le pas vers l'épique qui lui avait déjà réussi avec Erziehung vor Verdun, mais il n'était pas pour autant disposé à réécrire le livre, ce qui, pourtant, eut été préférable. De là naquit cet hybride d'autobiographie et de récit épique qui était loin d'allier, comme le prétendait Zweig, "la fraîcheur de l'impression à l'évidence des arrière-plans" (1) et qui ne satisfait nullement les "nouveaux lecteurs".

Après l'intermède de Die Zeit ist reif, chronique un peu touffue, mais magistralement composée, des dernières années de paix en Allemagne avant la Grande Guerre, Traum ist teuer accentue encore le retour à l'autobiographie. Cependant, à l'inverse de Die Feuerpause, l'emploi de la première personne semble ici plus légitime dans la mesure où, au cours de ce roman psychologique, qualifié par Zweig de "Werther d'aujourd'hui" (2), un homme, le Docteur Richard Karthaus, se penche sur son passé, non pour cultiver la nostalgie, mais afin d'acquérir, à la suite d'une réflexion approfondie, une plus grande maturité. Dans la mesure où le retour sur lui-même du personnage principal signifiait non une fuite hors du réel, mais, au contraire une réflexion permettant d'atteindre à une meilleure intégration dans la société, l'attitude du héros était conforme à l'esthétique marxiste. Cependant, le fait que Traum ist teuer ait été un Ich-Roman fut généralement condamné en RDA, et ce, d'autant plus sévèrement que l'influence des théories de Freud semblait dépasser de beaucoup le seuil admissible.

(1) Die Feuerpause, Nachwort (1953), p. 429.

(2) Tagebuch, note du 7/1/1945. Voir G. V. Davis, op. cit., p. 153.

Pour écrire Traum ist teuer, Zweig avait largement puisé dans ses propres souvenirs d'exil en Palestine, mais, ce faisant, il se rapprochait plus que jamais du "faux" roman autobiographique qu'il avait condamné. Néanmoins, malgré ses défauts, Traum ist teuer avait le mérite de relater d'une manière exemplaire le cheminement d'un intellectuel allemand vers le marxisme. C'est certainement la raison pour laquelle il fut édité.

Dans sa réponse à Harold Nicholson, Der Roman lebt, Zweig écrit que le moi peut être l'objet d'un roman à condition "qu'il découvre d'une manière nouvelle ses devoirs, ses liens et ses contradictions au sein de la vie en société" (1). Cela rejoint, évidemment, une des données fondamentales de l'esthétique marxiste, et c'est exactement ce que fait Karthaus. Dans son effort pour repenser ses liens avec la société, Karthaus est censé représenter pour le lecteur de la RDA un cas exemplaire: il triomphe de sa propre "conscience fausse" et lutte pour acquérir une conscience socialiste nouvelle. Le moins qu'on puisse dire, en tout cas, c'est que la "fable" ne contribue guère à la réalisation du propos idéologique. Zweig qui se référait au véritable roman méconnaît ici son propre point de vue. Il s'embrouille lui-même dans des problèmes de forme qu'il aurait dû prévoir. Traum ist teuer n'est ni un roman autobiographique, tributaire du temps chronologique, ni un véritable roman "soumis au jeu des causes et des effets" (2). Comme Die Feuerpause, il représente une forme bâtarde qui est ratée parce que son auteur n'a pas su clairement trancher entre les deux genres; la preuve de cette insuffisance en est le recours au "deus ex machina" de la fin.

(1) "Der Roman lebt", Essays I, p. 396. Cf. supra, f. 278.

(2) Cf. supra, f. 282.

- La diminution des procédés épiques.

Le Directeur. C'est cela le génie: savoir prendre de la distance...

Beckmann (à part). Ça, pour la distance, il faut admettre qu'elle est assez considérable! (1)

Cette évocation de la distance exprimée ici par Borchert sur le mode caricatural illustre néanmoins l'importance que la notion de distanciation avait prise dans la littérature romanesque d'avant-guerre. Pour Zweig en particulier - et il n'en démordit jamais - elle était la condition sine qua non du vrai roman, et on sait qu'il poussa le procédé jusqu'à ses limites ultimes, plus loin encore que son ami Lion Feuchtwanger dans son roman Erfolg(2). On sait aussi que son essai de distance "planétaire" fut tout d'abord critiqué par K. Tucholsky (3) avant d'être, au fil des romans, diversement apprécié par les historiens de la littérature (4).

Hans Mayer, pour son compte, après avoir analysé les avantages, mais aussi les inconvénients de la distorsion entre perspective planétaire et réalité concrète, se plaît à souligner que, par la suite, le point de vue planétaire employé dans les premiers romans de guerre a tendu peu à peu à disparaître des oeuvres ultérieures. Durant la rédaction de son Cycle, écrit-il, Zweig dut s'apercevoir des dangers d'un tel procédé, "car, au cours d'Erziehung vor Verdun (1935) et d'Einsetzung eines Königs (1937), la fiction d'un compte-rendu rétrospectif a pratiquement

(1) Wolfgang Borchert, Dehors, devant la porte, scène IV.

(2) Cf. supra, f.317.

(3) Cf. supra, f.312.

(4) J. Rudolph, E. Kaufmann, H. Mayer, H. Nitsche et, plus récemment, J. Happ et G. V. Davis.

disparu. De plus en plus nettement prévaut le principe vraiment réaliste qui s'efforce d'atteindre la distance historique nécessaire et la juste appréciation historique des événements, en ce sens que l'on fait penser et agir les personnages à partir de la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur couche sociale (1). Ainsi, pour Hans Mayer, quand A. Zweig parle du "physicien Einstein", il reste dans les normes du réalisme, parce que "le dépaysement doit garder de justes proportions et ne pas être trop grand" (2).

Même réaction chez Helmut Nitsche qui se félicite, lui aussi, de ce que la distanciation planétaire, en tant que procédé épique, ait cédé peu à peu le pas à la recherche historique et économique. "Dans la mesure, écrit-il, où Zweig s'est familiarisé avec la pensée sociale du marxisme, la fiction historico-planétaire s'est trouvée repoussée de plus en plus à l'arrière-plan" (3), et il poursuit avec le reproche classique fait à Zweig depuis Tucholsky: "Il y a entre les deux sortes de styles un abîme impossible à combler dans la mesure où Zweig se propose de participer immédiatement aux événements en la personne de Bertin tout en s'efforçant en même temps de narrer ce qui se passe pour ainsi dire d'un point de vue planétaire" (4).

H. Mayer et H. Nitsche ne se doutent pas qu'en fait il y aura résurgence du procédé sous d'autres formes, par exemple sous la forme "cosmologique" de l'introduction de Traum ist teuer évoquée plus haut (5) ou, pour citer un autre exemple, dans ce qui aurait

(1) (2) H. Mayer, op. cit., pp. 208-209. (3) H. Nitsche. Die Bedeutung des Grischa-Zyklus, p. 360. Cité par J. Happ, op. cit., p. 18. (4) Cité par J. Happ, op. cit., p. 18. La distorsion était déjà la même dans Die Sendung Semaels entre les scènes qui se passent au ciel et les scènes qui se passent sur terre. (5) Cf. supra, f. 320.

dû être le premier chapitre de Das Eis bricht et dans lequel la description de la nature et des ravages de la guerre, ainsi que l'introduction dans le paysage de deux soldats anonymes, ne sont pas sans rappeler le début du Grischa (1). Cependant, si Zweig semble apparemment renoncer à la technique de la distanciation, du moins dans sa forme la plus extrême, il reste, en tant que romancier, plus que jamais convaincu de la nécessité de prendre de la distance vis-à-vis de son sujet. C'est la raison pour laquelle, en 1953, lors des discussions à propos de Die Feuerpause, il rejette la description de la transition dans le monde socialiste d'aujourd'hui en alléguant que "seules les générations de demain et d'après-demain" pourront disposer du recul historique nécessaire. Et à Walter Viktor qui lui demandait pourquoi, après les années terribles qu'il venait de vivre, il demeurait aussi fortement attaché à des événements qui, en 1953, remontaient déjà à trente-six ans, Zweig répondit en soulignant l'importance de cette époque-là pour la compréhension du présent. Pour lui, il était indispensable d'avoir une vision nette de la transition entre l'ère impérialiste et l'ère socialiste qui s'était produite à l'issue de la première guerre mondiale (2). Il rejoignait ainsi l'opinion de Hans Koch pour qui "le sujet principal de notre époque (...) est le passage du capitalisme au socialisme qui fut apporté par la grande révolution socialiste d'octobre" (3). Dans cet état d'esprit, Zweig voulait d'abord exploiter au maximum les possi-

(1) Voir G. V. Davis, p. 119.

(2) Stenographische Niederschrift der Vorlesung aus "Frage und Antwort 1917" am 18. 5. 1953, p. 9. Cité par G. V. Davis, p. 34.

(3) Hans Koch, Marxismus und Ästhetik (1962), p. 596. Cité par G. V. Davis, p. 21-22.

bilités que lui donnait la distance assez conséquente qui le séparait alors de la Grande Guerre, et faire "quelque chose de tout-à-fait complet" (1). Quant au parallélisme entre les deux guerres, Zweig persistait à ne vouloir traiter que de la première phase, celle de la transition issue de la première guerre mondiale; il ne se sentait pas disposé à parler de la seconde. Cela, prétendait-il, n'était pas de son ressort (2). Ce raisonnement n'était d'ailleurs pas nouveau, puisque déjà, en 1937, quand on lui reprochait de ne pas écrire de romans portant sur l'actualité, "il faisait remarquer avec ironie qu'il était un homme lent, qu'il n'en avait pas encore fini avec la première guerre mondiale, parce qu'il voyait en elle "les racines du mal", en quoi il n'évoquait pas nécessairement monsieur Ludendorff, mais la structure d'une société qui avait produit un monsieur Ludendorff et avait eu recours à ses services" (3). Une telle similitude dans la réaction à seize ans d'intervalle suffirait à justifier la sévérité de Hans Joachim Bernhard qui reproche à Zweig de s'être, dans Die Feuerpause, à peine élevé au-dessus du point de vue idéologique d'Erziehung vor Verdun, ce qui, étant donné le mal que Zweig s'était donné pour faire passer dans le roman, à travers de nombreuses modifications du texte, ses nouveaux points de vue idéologiques, pouvait effectivement laisser penser que ses efforts n'avaient pas atteint le but recherché.

(1) Stenographische Niederschrift der Vorlesung aus "Frage und Antwort 1917" am 18/5/1953, p. 11. Cité par G. V. Davis, p. 34.

(2) Ibid., p. 14. Cité par G. V. Davis, p. 34.

(3) "Emigrantenliteratur", Das Wort 2 (1937), H. 4-5, p. 24. Cité par Dieter Schiller, "Die Grundlagen einer antifaschistischen Konzeption der Literatur", Weimarer Beiträge XVIII/7 (1972), pp. 21-22.

c) Une intégration plus intensive de l'Histoire.

- Difficultés de l'entreprise. La critique de Hans Joachim Bernhard semblait fondée en ce sens que Die Feuerpause fut bien loin d'avoir l'impact que Erziehung vor Verdun avait eu sur le public de son temps. Mais cela prouve aussi que Erziehung vor Verdun était un roman très réussi, et qu'il était difficile pour Zweig de dépasser le niveau de perfection déjà atteint (1). Tout ayant été dit - et bien dit -, il était inutile de faire un "remake" du même sujet.

Cette erreur d'appréciation tient au fait que, après son retour en Allemagne de l'Est, Zweig, déjà scrupuleux de nature et ayant cru discerner dans ses romans des manques sur le plan du matérialisme historique, imagina, pour combler ces lacunes supposées, de revenir sur des événements qu'il n'avait fait, précédemment, qu'effleurer, pour les replacer dans un contexte historique, économique ou social adéquat et leur donner, de la sorte, un éclairage nouveau. Ainsi, pour prendre un exemple, dans Der Streit um den Sergeanten Grischa, la condamnation de Grischa pouvait-elle signifier que les classes dirigeantes avaient encore les rênes du pouvoir bien en mains. Seule, dans l'Abgesang, la possibilité pour le peuple de mettre fin au conflit était-elle figurée par l'arrêt symbolique de la locomotive: "Ces gens-là, pense un médecin militaire, ont le doigt sur le clapet de la guerre ils ne le savent pas encore, mais quand ils le sauront!" (2). Pour Eva Kaufmann (3), cette réflexion voudrait dire que le peuple allemand, encore inconscient de sa force était resté jusque là

(1) Telle est l'opinion de G. Cwojdrak, P. Toper, H. Nitsche pour ne citer qu'eux. Pour la "réception" de Die Feuerpause voir G. V. Davis, op. cit., p. 98 sq.

(2) SSG, "Abgesang", p. 470.

(3) Voir E. Kaufmann, AZW, p. 271 sq.

plus ou moins passif, ce qui est pour elle "un jugement contraire à la vérité historique". C'est aussi, à son avis, la raison pour laquelle le soulèvement de la flotte à Wilhelmshaven n'est, dans le Grischa, que rapidement évoqué. Par contre, deux décennies plus tard, lorsque les travailleurs en uniforme réapparaissent dans Die Feuerpause, non seulement ils savent, mais encore ils agissent, et leur action décidée remplit l'intellectuel Bertin de confusion. "Les gens simples avaient pris la chose au sérieux, les marins, les chauffeurs, les radios (...). Mais lui, monsieur l'intellectuel, n'avait pas daigné jusque là jeter un regard sur cette affaire de Wilhelmshaven. Il avait honte, les battements de son coeur lui remontaient jusque dans la gorge..." (1). Ainsi, par le biais de cette correction, l'événement qui n'avait eu dans le Grischa qu'une modeste place, retrouve-t-il dans Die Feuerpause une dimension nouvelle (2). Dans ce changement de perspective optimiste, Zweig, conforté par l'heureuse issue de la seconde phase de la transition qui vit la fondation de la R.D.A. et l'édification du socialisme dans une partie de l'Allemagne, nous décrit non plus des masses impuissantes et passives, mais, au contraire, des travailleurs conscients et actifs, s'organisant lentement pour marcher, malgré les difficultés, sur les traces du peuple russe.

Johanna Rudolph, par contre, dont le jugement diffère sensiblement de celui d'E. Kaufmann, ne reproche pas à Zweig de n'avoir pas accordé assez de place dans ses premiers romans à la lutte des travailleurs en uniforme pour faire progresser la révolution. Au

(1) Fd, p. 382.

(2) Par cette prise de conscience Zweig se trouve en accord avec Lénine qui souligna l'importance de cet événement. Voir E. Kaufmann, AZW, p. 272 et p. 355 note 39. Comme le souligne E. Kaufmann, l'optique avait déjà changé avec Erziehung vor Verdun.

contraire, dans le sens du Zweig témoin de cette époque là, elle confirme, à la lumière de documents qui venaient alors d'être rendus publics, la quasi inexistence d'un mouvement de fraternisation cohérent. "Des comptes-rendus comme ceux qu'Albert Norden a publiés dans son livre "Zwischen Berlin und Moskau" s'accordent pour souligner le fait qu'on se réjouissait surtout de la révolution russe parce qu'on pensait que la paix viendrait d'elle-même d'une façon ou d'une autre. La révolution russe ne fut ressentie que dans bien peu de cas comme une invitation personnelle à agir contre ses propres généraux, son propre gouvernement, pour sa propre libération" (1). Et J. Rudolph de souligner précisément cet état d'esprit, celui-là même que Zweig se proposait de mettre en relief avec le cas du soldat Naumann qui s'approche naïvement des délégués soviétiques pour leur exprimer "la sympathie et les remerciements" de l'escouade, parce qu'ils apportent "l'armistice et la paix" (2).

A travers ces jugements contradictoires, Zweig apprenait, pour ainsi dire à ses dépens, combien il était difficile à un romancier de donner une signification historique acceptable partout à tel ou tel épisode. En outre, l'effort fourni par l'écrivain vieillissant pour intégrer plus activement l'histoire à ses romans exigeait de lui non seulement une tension d'esprit extrêmement fatigante, mais aussi un besoin accru de documentation, ce qui, pour quelqu'un qui avait les yeux malades, présentait de réelles difficultés.

(1) J. Rudolph, *op. cit.*, p. 118-119.

(2) *Ibid.*, p. 119. J. Rudolph ne néglige pas pour autant le rôle positif joué par les nouveaux mentors de Bertin, l'instituteur W. Greulich et l'horloger R. Mau, marxistes actifs et organisés.

J. Rudolph, avec sa justesse de vue habituelle, a raison de remettre les choses à leur vraie place en démontrant, preuves à l'appui, qu'il ne faut pas conférer après coup aux événements plus de signification qu'il n'en ont eue au moment où ils se sont déroulés. Et il nous semble que Zweig lui-même, pressé qu'il était d'en découdre avec la "conscience fausse", a eu bien tort de minimiser sa "vision du monde" d'avant la deuxième guerre mondiale ainsi que celle des héros de ses précédents romans. Il est évident que le recul que Zweig pouvait avoir en 1927, lors de la rédaction du Grischa, n'était pas le même que celui qu'il avait pu acquérir vingt-cinq ans après. D'autant plus qu'entre-temps le nazisme avait servi de révélateur, mettant en lumière par ses outrances ce "préfasisme" latent, discernable dans bien des aspects (antisémitisme et pangermanisme entre autres) de l'Allemagne wilhelminienne.

A. Zweig avait d'autant moins de scrupules à avoir dans ce domaine, que tout ce qu'il avait l'ambition de démontrer dans Die Feuerpause avait été déjà évoqué et même parfois fortement marqué dans les premiers romans du Cycle. Rappelons-nous Der Streit um den Sergeanten Grischa où le général Schieffenzahn discute cyniquement avec le gros industriel Albin Schilles, Junge Frau von 1914 où le banquier Hugo Wahl ne cache pas ses ambitions, Erziehung vor Verdun où Pahl et Lebede démontent devant le naïf Bertin les mécanismes économiques qui mènent à la guerre, et surtout Einsetzung eines Königs où les intrigues de l'Etat-Major pour placer sur le trône de Lithuanie un prince dévoué à la Prusse sont percées à jour par Winfried et les désagréments qui s'ensuivent pour l'intéressé. A cet égard, Einsetzung eines Königs est sans aucun doute un roman-charnière et l'une des oeuvres de

Zweig qui contient le plus grand nombre d'éléments historiques. Comme l'écrit E. Hilscher (1), les intrigues autour du trône de Lithuanie correspondent exactement à la description faite dans ses "Mémoires de guerre" par le député du Centre et ministre des finances Matthias Erzberger. Ce dernier est d'ailleurs représenté dans le roman sous les traits du député Hemmerle qui soutient la candidature du duc souabe von Teck (dans la réalité le duc Wilhelm von Urach). D'autre part les allusions à la dictature de Ludendorff (Schieffenzahn) sont transparentes, le pouvoir réel n'appartenant plus au Reichstag et au gouvernement, mais à la Direction suprême des armées (l'OHL).

Bien que le romancier ait eu la coquetterie de prétendre qu'il qu'il n'avait jamais utilisé de sources matérielles (2), il est certain qu'il a consulté des ouvrages (mémoires, études, romans) sur ce point d'histoire, notamment les mémoires de Ludendorff, de Hoffmann et d'Erzberger. De fait, si l'on compare les descriptions des généraux Erich Ludendorff et Max Hoffmann sous la plume de l'historienne B.W. Tuchman avec celles faites par Zweig, on ne peut que constater une parfaite concordance dans leur physionomie et leur manière d'être. Ludendorff (Schieffenzahn) était cet "autocrate" décrit dans Der Streit um den Sergeanten Grischa et Hoffmann (Clauss) était, d'après B.W. Tuchman "un gros mangeur". Le général Lychow aurait des traits empruntés aux généraux Eichhorn et Litzmann. Albin Schilles est plus ou moins Hugo Stinnes, l'homme de l'inflation, et le député Hemmerle ressemble beaucoup, comme nous venons de le voir, au député Matthias Erzberger.

Malgré ces allusions à des personnages historiques, il faut surtout se garder de toute conclusion simpliste. Les romans d'A. Zweig ne doivent pas être considérés comme des romans à clef! Si

(1) E. Hilscher, AZLW, p. 99 sq.

(2) Lettre d'A. Zweig à E. Hilscher du 6/5/1966. Ibid., p. 102.

le romancier s'inspire de certains personnages historiques, c'est pour mieux cerner à travers eux les principaux types d'hommes contemporains: le militaire, l'industriel, le banquier, avec leurs visées militaristes et impérialistes. De la même manière, les Pahl, les Lebehde, les Kliem représenteront les hommes du peuple, tandis que le comportement et les conflits des intellectuels bourgeois seront l'apanage des Bertin, Winfried, Mertens, Poznanski pour ne citer que des personnages du Cycle.

Cependant, s'il arrive à Zweig d'utiliser une documentation, il ne le fait jamais servilement. Il n'y a dans ses romans ni montages, ni allusions directes à ses sources. A. Zweig se sert de la documentation comme support de l'action, afin d'éviter les erreurs chronologiques toujours possibles et de restituer le plus fidèlement possible l'atmosphère de l'époque. Un témoignage en est la documentation qu'il avait rassemblée pour Traum ist teuer et que G.V. Davis a eu la possibilité de consulter sur place. Elle se compose d'une grande masse de documents très variés, tels que rapports, brochures, coupures de journaux sur des sujets divers: champs de bataille du Sud-Est et du Proche-Orient, communauté juive de Rhodes, histoire politique de la Grèce (appels à la résistance, projets pour l'organisation de la future république populaire, écrits du parti communiste grec et même du gouvernement royal en exil au Caire), etc. (1). Ces documents, estime G.V. Davis, furent à peine utilisés dans le corps du roman, ce qui lui fait dire qu'A. Zweig a probablement raison quand il affirme à E. Hilscher qu'il n'avait "naturellement jamais utilisé de sources matérielles" (2).

(1) Voir le détail des brochures dans G.V. Davis, op. cit., pp 330-331.

(2) Lettre à E. Hilscher, cf. supra, f. 366 note 2.

Parmi les papiers que Zweig avait rassemblés en vue d'écrire Traum ist teuer figurait aussi en bonne place Die diplomatische Vorgeschichte des zweiten Weltkrieges de son voisin et ami Heinz Kamnitzer, ce qui explique sans doute certaines prises de position de Zweig dans le roman. H. Kamnitzer était historien de profession, et il eut le plaisir de voir des éléments de ses cours d'histoire sur la première guerre mondiale et la révolution de novembre repris par Zweig dans Die Feuerpause, mais "naturellement passés par le filtre de son esprit et magnifiés par son génie créatif" (1). C'est certainement en grande partie dans les cours de H. Kamnitzer que Zweig puisa les connaissances qui font de la troisième version de Die Feuerpause (1953) "une leçon de géopolitique et d'histoire" (2) dans laquelle sont évoqués de façon circonstanciée, les rapports sur le plan mondial du socialisme et du capitalisme. Dans cette perspective historique, le récit autobiographique de Bertin recule au second plan et les lecteurs de Zweig ainsi que les auditeurs de Bertin sont transformés en "visiteurs des galeries de l'histoire universelle" (3).

Dans Der Tod des Dichters, H. Kamnitzer évoquant ses liens d'amitié avec A. Zweig pense que ce fut d'abord leur "amour commun de l'histoire" qui les rapprocha (4). H. Kamnitzer reconnaît d'ailleurs le rôle important joué par l'histoire dans les premiers roman du Cycle, aussi avoue-t-il avoir été très étonné d'entendre

(1) H. Kamnitzer, TD, p. 133.

(2) G. V. Davis, p. 95.

(3) Fd, p. 347. Cité par G. V. Davis, p. 95.

(4) "Il la connaissait parfaitement dans ses grandes lignes, possédait un sens historique certain, et la rendait lui-même vivante dans tout ce qu'il écrivait". H. Kamnitzer, TD, p. 133.

Zweig proclamer à tout propos que son marxisme datait seulement de 1940. " A. Zweig, écrit-il, n'était jamais fatigué de dire que lorsqu'il avait reçu en 1940 des brochures marxistes venant de Moscou, il avait alors reconnu que ce n'était pas l'esprit qui se créait son corps, mais que c'était l'être (1) qui déterminait la conscience" (2). Cela pouvait en effet sembler surprenant puisque ses principaux romans avaient été écrits avant ce moment-là et qu'ils se référaient au socialisme et à la révolution russe. Il y avait pourtant du vrai dans cette affirmation de Zweig, dans la mesure où il en voulait certainement plus aux grands propriétaires terriens qui avaient été responsables de la ruine de son père qu'aux industriels et aux banquiers pourtant représentatifs du système capitaliste, qu'il égratigne au passage, mais que finalement il connaissait peu. Peut-être fallut-il effectivement l'arrivée des brochures de Moscou et surtout les leçons de son mentor Rudolf Hirsch pour lui faire prendre conscience que le danger de guerre venait plus de l'industrie d'armement et des banques que des propriétaires terriens et paradoxalement des militaires eux-mêmes.

A Berlin-Niederschönhausen H. Kamnitzer ne fut pas fâché de reprendre, pour ainsi dire, la place de mentor laissée vacante par R. Hirsch et de jouer auprès de Zweig "le rôle d'une agence de renseignements pour l'Histoire contemporaine et particulièrement là où il s'agissait du marxisme d'hier et d'aujourd'hui" (3). H. Kamnitzer rendait presque tous les jours visite à Zweig pour bavarder avec lui. Il lui lut entre autres Po und Rhein d'Engels dont Zweig apprécia la justesse de l'analyse et des prédictions. Parfois, comme du temps de Hirsch, ces leçons de marxisme n'al-

(1) Plus précisément l'être social.

(2) H.Kamnitzer, TD, p. 122.

(3) H.Kamnitzer, ibid., p. 134.

laient pas sans quelques grincements. Par exemple, le jour où Kamnitzer s'en prit à Trotzki que Zweig admirait beaucoup (1).

Une autre fois, H. Kamnitzer à qui Zweig avait donné à lire le manuscrit de Traum ist teuer critiqua violemment la dernière production de son ami. Et cela, non seulement parce qu'il jugeait l'intrigue embrouillée, les caractères tirés par les cheveux et l'action engluée, mais surtout parce qu'y reflourissait la relation triangulaire idyllique, mari, femme, maîtresse, assortie de quelques épisodes un peu trop croustillants au goût de Kamnitzer. Si ces passages n'étaient pas supprimés, Kamnitzer menaçait d'écrire là-dessus ce qu'il pensait (2). De fait, le Dr Karthaus se moralisa peu à peu et les passages incriminés disparurent, comme disparurent aussi les passages concernant Trotzki, d'autant plus criticables aux yeux de Kamnitzer que Karthaus se félicitait de l'avoir vu à plusieurs reprises et même de lui avoir parlé! (3)

On est tenté de se demander avec G. V. Davis si H. Kamnitzer ne jouait pas le rôle d'un censeur officieux et s'il n'avait pas, comme le comité de lecture d'Aufbau-Verlag, son mot à dire sur les oeuvres de Zweig (4). Peut-être simplement qu'en marxiste convaincu il était attentif à préserver son illustre élève des déviations

(1) Cf. supra, f. 321. Brest-Litowsk excepté, Zweig croyait que Lénine et Trotzki avaient toujours oeuvré d'un commun accord. Kamnitzer s'étant mis un jour en devoir de lui démontrer comment Lénine en était arrivé peu à peu à prendre le contrepied de Trotzki "A. Zweig secoua la tête, devint triste et ne dit rien, probablement parce que, quand on prend congé d'une idole, on préfère garder le silence". H. Kamnitzer, TD, pp. 134-135.

(2) Ibid., pp. 87-91.

(3) G. V. Davis, op. cit., pp. 164-165.

(4) Ibid., p. 172.

possibles? Et Zweig, on le sait, avait souvent tendance à dévier. Quoiqu'il en soit, l'influence de H. Kamnitzer est visible dans Traum ist teuer, en particulier par sa conception communiste de l'Histoire, telle qu'elle est exposée dans Die diplomatische Vorgeschichte des zweiten Weltkrieges (1).

- Le problème de la vérité historique. L'abondance des variantes relevées par G.V. Davis dans les versions successives des derniers romans de Zweig témoigne du souci de l'auteur - et probablement aussi de ses conseillers - de cerner au plus près dans le choix des épisodes, les termes du vocabulaire et le comportement des personnages, tout ce qui touchait à la doctrine marxiste-léniniste.

Si le choix de l'épisode significatif et du mot juste était déjà délicat, le changement dans le comportement des personnages l'était encore plus, chaque personnage étant tenu de réagir aux problèmes politiques qui se posaient à lui en fonction de sa classe. De cette dernière contrainte, en particulier, découlait une double difficulté: d'abord, si les personnages réagissaient uniquement en fonction de leur classe, ils avaient d'avance les mains liées et leurs réactions risquaient d'être obligatoirement stéréotypées, ensuite, s'il fallait, dans chaque situation donnée, se préoccuper de la réaction typique de chaque personnage en fonction de sa classe, la tâche devenait pour le romancier pratiquement impossible. C'est une des raisons pour lesquelles les carnets de Zweig sont remplis de listes de problèmes-clefs ou tests à aborder dans les conversations ou à illustrer par des faits (2). Qu'on se souvienne par exemple du fidéicommiss (3).

(1) Cf. supra, f. 368.

(2) Voir G.V. Davis, p. 139 et 161 entre autres.

(3) Cf. supra, f. 264 sq.

En outre, dans sa volonté de faire réagir les personnages non seulement en fonction de telle ou telle situation, mais aussi en relation les uns avec les autres, A. Zweig sera tenté de multiplier les rencontres entre protagonistes du Cycle plus souvent qu'il ne le semblerait nécessaire pour la progression de l'action (1). De là naîtra une hypertrophie du rôle du hasard dans les derniers romans de Zweig, en particulier dans Traum ist teuer où les liens qui unissent les personnages entre eux sont souvent peu crédibles.

Il est certain que la guerre pour une société bien organisée et hiérarchisée comme la nôtre est comparable à un coup de pied dans une fourmilière et que les chances de rencontres inopinées y sont plus fortes qu'en temps de paix; mais faire du hasard un procédé systématique nuit à la rigueur de l'intrigue, la preuve nous en est fournie par la fin peu satisfaisante de Traum ist teuer où la libération de Képhalidès est plus l'effet de l'intervention inattendue de Leo Schurmann que le résultat des "nouveaux rapports de forces dans le monde" (2).

Enfin, dans sa tentative pour intégrer plus étroitement l'histoire politique, économique et sociale dans ses romans, A. Zweig ira même jusqu'à vouloir que ses personnages interviennent directement dans le cours des événements. Procédé dangereux et qui posait, comme nous allons le voir, le problème de la vérité historique. Ainsi, s'il pouvait paraître légitime de faire se rencontrer des personnages fictifs avec des personnages réels, par exemple Carl Steinitz et Heinrich Mann près de Munich (3), Frau Laubschrey, l'ancienne logeuse de Bertin, et Rosa Luxemburg

(1) Par exemple dans Die Zeit ist reif.

(2) "Skizze zur deutschen Nationalliteratur", Weimarer Beiträge, Heft 5/1964, p. 802. Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 154.

(3) Versunkene Tage.

dans une prison de Berlin (1), Greulich et Lénine (2) et même Karthaus et Trotzki (3), il l'était beaucoup moins de vouloir faire assassiner Lénine par Babka!

Le 15 décembre 1952, A. Zweig eut une idée: il imagina d'inclure dans Das Eis bricht la tentative d'assassinat de Lénine du 12 août 1918. Dans l'imagination de Zweig, l'instigateur de l'attentat devait être le général Clauss secondé par Verdy et l'exécutrice une actrice du théâtre yiddisch de Wilna (recrutée par Verdy) ou, comme dans la réalité, Dora Kaplan elle-même (4), quand, le 19 décembre, A. Zweig eut une nouvelle idée: remplacer Dora Kaplan par Babka devenue l'alliée des socialistes de droite effrayés par l'ampleur de la réforme agraire entreprise par les bolchevistes. Babka représentante des paysans aisés, cela est en parfaite contradiction avec ce que nous savons d'elle dans Der Streit um den Sergeanten Grischa et dans Einsetzung eines Königs! Zweig ne donne pas d'explications sur cette volte-face! Les motifs et les circonstances de l'attentat demeuraient encore dans le flou ainsi que sa répercussion sur les différents personnages: le rôle de Bertin devait être simplement d'avoir fait connaître Babka à Verdy, celui de Verdy de convaincre Babka qui, instruite du projet et munie d'argent par von Ellendt, devait être "catapultée" vers Wologda (5). Cela ne rimait pas à grand'chose. Certes, en tant que romancier, Zweig n'était pas forcé de s'en tenir à l'Histoire proprement dite, mais en la circonstance, il l'interprétait délibérément et ce, comme le fait remarquer G.V.

(1) Junge Frau von 1914.

(2) Die Feuerpause.

(3) Traum ist teuer.

(4) Voir G.V. Davis, p. 278 note 141.

(5) Ibid., p. 138

Davis, non seulement en fonction de ses propres personnages (par exemple ici il s'agit plus de l'implication de Verdy dans l'affaire que de Lénine), mais aussi dans le sens du changement de mentalité alors en cours dans la RDA. Cela explique aussi pourquoi le personnage de Trotzki a été mis progressivement sur la touche; ce dernier ne lui était d'aucune utilité dans la lutte contre la "fausse conscience" (1).

Quant à l'apparition de Lénine - encore que Lénine ravalé ici au rang de faire-valoir ne soit pas traité d'une façon très respectueuse -, on peut en penser, à l'instar de G. Lukacs dans Le Roman historique, que "c'est un préjugé moderne de supposer que l'authenticité historique d'un fait garantisse son efficacité poétique. Le préjugé est renforcé quand il s'agit des propos et des faits de la vie d'hommes [tels que Marx, Engels, Lénine] qui sont à juste titre aimés et vénérés par les masses populaires" (2). Ce n'est pas, toujours suivant Lukacs, parce qu'on représente Marx dans son cabinet de travail ou qu'on lui met dans la bouche ses propres paroles que l'oeuvre (roman ou pièce de théâtre) en sera historiquement plus convaincante. L'idée saugrenue de faire attenter à la vie de Lénine par Babka ne peut que renforcer ce jugement de Lukacs. Ce n'est pas un tel procédé qui donnera plus de crédibilité au récit.

(1) G.V. Davis, p. 139.

(2) G. Lukacs, Le Roman historique, Paris, Payot, 1936-37, p. 352-353.

2) Les raisons d'un échec

a) Politique et littérature.

Si nous voulions résumer brièvement ce que nous venons de dire au sujet des options prises par Zweig dans le domaine du roman après son retour en Allemagne de l'Est, nous serions tenté, sans aucun esprit polémique, de conclure purement et simplement à l'échec de ses ambitions. Quoiqu'en dise H. Kamnitzer contre ceux "qui dévalorisent Zweig sur le plan littéraire dès qu'il se donne pour marxiste" (1) - et nous ne sommes pas de ceux-là -, nous sommes obligé de constater qu'il a fait exactement le contraire de ce qu'il préconisait dans ses théories sur le roman. Au lieu de s'en tenir au roman épique, déjà réussi avec Der Streit um den Sergeanten Grischa et Erziehung vor Verdun (2), il recourt au procédé, qu'il avait condamné, du roman autobiographique; dans sa tentative de faire entrer plus largement l'histoire dans ses romans il aboutit à privilégier le rôle du hasard, enfin, au lieu de centrer fortement son récit autour de cette "fable" dont il s'était fait l'ardent défenseur, il est obligé, au terme d'un aimable bavardage, de recourir à des concours de circonstances assez peu plausibles, dont l'exemple-type est le "deus ex machina" de Traum ist teuer. Bref, au terme de cette analyse, nous trouvons un auteur fondamentalement en contradiction avec lui-même. Que s'est-il donc passé? Nous allons tenter d'y voir plus clair dans les raisons de cet échec.

- La fonction sociale de la littérature. Dans un écrit qui, aujourd'hui encore, fixe l'attitude du Parti à l'égard de la littérature, L'organisation et la littérature du Parti (1905),

(1) H. Kamnitzer, TD, p. 128.

(2) Einsetzung eines Königs était déjà moins bon, et Freud avec son jugement très sûr l'avait fait remarquer à Zweig, SF/AZ Corr., lettre du 20/12/1937.

2) Les raisons d'un échec

a) Politique et littérature.

Si nous voulions résumer brièvement ce que nous venons de dire au sujet des options prises par Zweig dans le domaine du roman après son retour en Allemagne de l'Est, nous serions tenté, sans aucun esprit polémique, de conclure purement et simplement à l'échec de ses ambitions. Quoiqu'en dise H. Kamnitzer contre ceux "qui dévalorisent Zweig sur le plan littéraire dès qu'il se donne pour marxiste" (1) - et nous ne sommes pas de ceux-là -, nous sommes obligé de constater qu'il a fait exactement le contraire de ce qu'il préconisait dans ses théories sur le roman. Au lieu de s'en tenir au roman épique, déjà réussi avec Der Streit um den Sergeanten Grischa et Erziehung vor Verdun (2), il recourt au procédé, qu'il avait condamné, du roman autobiographique; dans sa tentative de faire entrer plus largement l'histoire dans ses romans il aboutit à privilégier le rôle du hasard, enfin, au lieu de centrer fortement son récit autour de cette "fable" dont il s'était fait l'ardent défenseur, il est obligé, au terme d'un aimable bavardage, de recourir à des concours de circonstances assez peu plausibles, dont l'exemple-type est le "deus ex machina" de Traum ist teuer. Bref, au terme de cette analyse, nous trouvons un auteur fondamentalement en contradiction avec lui-même. Que s'est-il donc passé? Nous allons tenter d'y voir plus clair dans les raisons de cet échec.

- La fonction sociale de la littérature. Dans un écrit qui, aujourd'hui encore, fixe l'attitude du Parti à l'égard de la littérature, L'organisation et la littérature du Parti (1905),

(1) H. Kamnitzer, TD, p. 128.

(2) Einsetzung eines Königs était déjà moins bon, et Freud avec son jugement très sûr l'avait fait remarquer à Zweig, SF/AZ Corr., lettre du 20/12/1937.

Lénine condamne toute activité littéraire qui ne participe pas aux efforts du Parti. La littérature doit, selon lui, remplir une fonction sociale; elle oriente l'action par une prise de conscience qu'elle suscite, entretient et intensifie, en même temps qu'elle profite à son tour des enseignements de l'action(1). Pour sa part, Georg Lukacs écrit dans ses Contributions à l'histoire de l'esthétique (1954): "Toute oeuvre littéraire (...) doit à l'aide de la formation littéraire de la langue, de la réunion des images et des mots, du rythme, etc., produire en nous des associations d'idées, des sentiments et des états d'esprit, et évoquer des événements et des pensées qui nous mobilisent pour ou contre quelque chose" (2).

Une telle conception de la fonction sociale de la littérature correspondait effectivement - et depuis longtemps - aux propres convictions d'A. Zweig puisque, dès son retour de la guerre, il en était arrivé à la conclusion que le poète ne doit pas fuir les conflits sociaux, mais qu'il doit, au contraire, en faire la matière première de ses oeuvres. Pour lui, la conscience sociale devait constituer le point de départ de toute l'activité de l'écrivain (3). Après les théories sur l'art pour l'art professées dans sa jeunesse par l'auteur de Das Werk und der Betrachter (4), une telle volonté d'ouverture sur les problèmes sociaux consomme indiscutablement la rupture de Zweig avec l'esthétisme. Désormais

(1) H. Arvon, Georges Lukacs ou le Front populaire en littérature, Paris, Seghers, 1968, p. 33.

(2) Ibid., p. 33.

(3) "Theater, Drama, Politik", Der Spiegel (...) 2. Jg., H. 16-17, 10 Jan. 1921, p. 8. Voir E. Kaufmann, AZW, p. 55.

(4) "Das Werk und der Betrachter", Die Gäste, Heft 2, pp. 56-71. Avec déjà, cependant, quelques réticences à l'égard de l'art pour l'art. Cf. supra, f. 15.

la littérature ne doit plus être un jeu gratuit, mais elle doit avoir comme mission d'apporter à l'homme quelque chose de positif. La littérature, dit Zweig, doit aider à vivre; si elle ne le fait pas, elle a "quelque chose de criminel"(1). L'année suivante, Zweig considérant les questions de forme artistique non comme des problèmes de style, mais comme un devoir social et moral, en appelle au sentiment de la responsabilité de l'écrivain et se demande comment faire pour franchir l'abîme qui sépare le peuple de l'art (2). Certes, pense-t-il, la nouveauté est nécessaire, mais elle ne réside pas uniquement dans la forme en elle-même (3), elle réside surtout dans la recherche de nouveaux contenus et, en premier lieu, dans la recherche d'un nouveau lecteur. Et Zweig d'exprimer ici un double souhait: celui de se sentir lié à ses lecteurs par le lien de la création et celui de compter parmi eux non seulement les descendants d'artisans dont il est lui-même un représentant, mais aussi des fils d'ouvriers. Il n'est donc pas étonnant de le voir, à la fin de la deuxième guerre mondiale, réagir de la même manière en rentrant en Allemagne de l'Est. Pour Zweig, en tant qu'écrivain de retour d'exil, et afin que ces années d'exil n'aient pas été inutiles, il importait de mettre en garde ses nouveaux lecteurs - tous ces travailleurs qui allaient enfin avoir part à la culture - contre un renouveau du nazisme et les risques d'une troisième guerre mondiale. Dans ce but, A. Zweig était partisan de renouer avec la tradition "humaniste" de la littérature allemande et ce, non

(1) "Theater, Drama, Politik", Spiegel, 2. Jg., H. 16-17, 10/1/21, p. 8.

(2) Das Volk vor der neuen Literatur - Dem Gedächtnis Landauers (vers 1922). Archivsignatur 247, Typoscript p. 6, d'après E. Kaufmann, p. 325, n. 123. J. Rudolph ajoute comme sous-titre: "Zur Bildung der Massen", J. Rudolph, HAZ, p. 42.

(3) A. Zweig vise ici les expressionnistes et les tenants de la "nouvelle objectivité".

seulement pour elle-même, mais surtout pour empêcher tout risque de guerre à l'avenir. Si on avait supprimé, pense-t-il, la littérature revancharde des manuels scolaires après 1919 et si on l'avait remplacée par des extraits de romans, de pièces ou de poèmes stigmatisant la guerre en tant que phénomène social, il est probable qu'il n'y aurait pas eu de seconde guerre mondiale (1). De ce parallèle entre la République de Weimar et la République Démocratique Allemande, il ressort par conséquent qu'il convient d'oeuvrer résolument dans le sens du socialisme, puisque le socialisme c'est la paix.

C'est donc pour ce "nouveau et vaste public" (2) et dans le cadre du combat contre la conscience fautive héritée du national-socialisme que Zweig s'est efforcé non seulement d'inclure ses propres idées politiques dans ses oeuvres, mais aussi de "tailler" ces dernières jusque dans les plus petits détails à la mesure de ses nouveaux lecteurs de langue allemande. Cela explique entre autres pourquoi il a traduit ou supprimé des noms étrangers ou des expressions juives et aussi, à plus longue échéance, pourquoi la rédaction de versions toujours nouvelles a tellement ralenti l'élaboration de ses derniers romans.

Pour reprendre l'exemple de Die Feuerpause, les versions successives du roman furent modifiées sur le plan politique en partie par Zweig lui-même, en partie par le comité de lecture d'Aufbau-Verlag (3). L'intéressante étude de G.V. Davis nous montre d'une manière très complète l'état des rédactions plus ou moins achevées qui s'échelonnent, la version primitive de 1930

(1) "Die wichtigste gesellschaftliche Funktion des Schriftstellers" Aufbau, 1950/3, p. 214.

(2) Cf. supra, f. 353.

(3) Cf. supra, f. 354.

mise à part, de 1951 à 1954 (1) et des variantes et améliorations auxquelles Zweig a procédé pour des raisons stylistiques, politiques et même morales (2). Inutile de dire qu'une telle entreprise d'explications, de rectifications et de justifications conduisait inévitablement à des lourdeurs, sans parler des redites d'autant plus inutiles que le lecteur avait déjà compris dès Erziehung vor Verdun de quoi il s'agissait. En outre, la répétition de certains épisodes particulièrement bien venus dans Erziehung vor Verdun et racontés dans Die Feuerpause de façon différente était d'autant plus irritante pour le lecteur qui gardait en mémoire les passages qui l'avaient frappé et renâclait devant une présentation inexacte ou tendancieuse de ce qu'il avait aimé (3).

Zweig fut d'ailleurs bien conscient de l'échec de sa tentative, puisqu'il suggéra un jour, au cours d'une discussion à l'Académie, "de faire imprimer le livre dans une édition relativement limitée afin de montrer aux jeunes écrivains quelles restrictions étaient imposées à l'écrivain dans la relation d'un grand thème historique contemporain qu'il avait lui-même vécu"(4). Une telle réflexion de la part d'un des écrivains les plus honorés de la République Démocratique en dit plus que de longs discours.

(1) Voir G.V. Davis, p. 205-211.

(2) Ibid., p. 77 sq. Précisions dans les dates, rectification d'expressions plus ou moins heureuses, mises au point politiques (suppression du nom de Trotzki), coloration marxiste de nombreuses expressions, indication précise de la classe sociale des personnages, parallèles avec l'actualité (armistice de Corée), etc.

(3) Voir à ce propos la lettre de Wolfgang Ehrlich à A. Zweig datée du 12/9/58. Il s'irrite de voir que le lecteur connaît mieux l'histoire que Bertin lui-même: "Il a toujours envie de tirer Bertin par la manche: "Mais non, tu laisses de côté quelque chose d'important. Tu as oublié beaucoup de choses...". Cité par G.V. Davis, p. 90.

(4) DAK-Diskussion, Sten. Niederschrift, p. 3. Cité par G.V. Davis, p. 90.

- Un socialisme trop pesant. Comme l'a fait remarquer Eberhardt Hilscher, l'attitude de Zweig envers la politique culturelle de la RDA ne fut "nullement exempte de critiques" (1). Il est plus d'une fois arrivé à Zweig de regimber ou de manifester publiquement sa mauvaise humeur, d'abord parce qu'il était sujet à des emportements (2), ensuite, parce que, quand une chose le révoltait, il était violent dans ses propos (3). Les journalistes occidentaux le savaient bien qui, toujours à l'affût des "petites phrases", ont plus ou moins monté en épingle certaines critiques exprimées ouvertement par Zweig. Ce qui a provoqué, selon les cas, la fureur ou le chagrin de Zweig qui se croyait à tort coupable d'avoir dénigré la RDA et d'avoir ainsi fourni des armes à ses adversaires (4).

En février 1954 eut lieu à Dresde la IVème Session de la Ligue de la Culture (5). Zweig y prit part et utilisa la possibilité qui lui était offerte pour y exprimer une critique en profondeur du système qu'il connaissait alors depuis six ans. Dans son allocution, il traita d'un sujet qui lui tenait particulièrement à coeur à savoir celui des relations entre l'individu et la société. Après avoir dénoncé l'excès d'influence de la société sur l'individu et la pesanteur de l'appareil social auquel l'individu est assujetti, il brossa un tableau résolument critique de la

-
- (1) E. Hilscher, A.Z. Leben und Werk, p. 159 et p. 182 note 268.
 (2) Voir les anecdotes contées par H. Kamnitzer, TD, p. 132: colères subites à Starnberg; TD, p. 7: impatience quand sa femme parle trop longtemps; TD, p. 27: impatience à Moscou au cours d'un repas jugé trop long.
 (3) Ibid., p. 120-121: dans son indignation il était prêt à faire couler le sang des tyrans et, une autre fois, à faire intervenir l'Armée Rouge quand le Dr Globke était devenu secrétaire d'Etat.
 (4) En particulier après l'Affaire Springer. Voir H. Kamnitzer, T1B, p. 32-34 et TD, p. 119-120. Voir aussi G.V. Davis, la liste des articles p. 339-340.
 (5) IV. Bundestag des Kulturbundes, Februar 1954.

situation de la jeunesse en RDA, jeunesse trop embrigadée à son goût (1). Contre l'accent exagéré mis sur la vie sociale au détriment de la vie privée, il souligna l'importance d'un épanouissement personnel. Il insista surtout sur le fait que l'homme a besoin de loisirs qui ne soient pas organisés: l'envie de rester seul si on le souhaite, de s'asseoir sur un banc pour lire un livre dont la lecture ne résulte pas d'une obligation, mais qu'on a soi-même choisi. Cependant, pour Zweig, liberté ne doit pas signifier anarchie et loisir ne doit pas être synonyme d'oisiveté et d'incapacité de vivre, mais, d'un autre côté, une organisation trop poussée va au rebours de l'humanisme. Et il poursuit avec cette comparaison particulièrement pertinente, mais surprenante dans son contexte: "Même les Jésuites qui nous ont laissé une si grande capacité intellectuelle n'étaient pas, dans leur organisation, aussi acharnés que nous dans la construction de la RDA" (2). Il n'est pas étonnant qu'après de telles assertions, le discours et l'accueil favorable qu'il reçut furent passés sous silence (3).

Ce discours, on le pense bien, fut largement commenté à l'Ouest avec étonnement, ironie ou scepticisme, mais, qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agissait nullement d'un rejet de la société socialiste en RDA, mais d'une critique que Zweig voulait constructive. De telles sessions n'étaient-elles pas organisées

(1) Voir G. V. Davis, p. 246 n. 48 où sont évoquées les plaintes d'un jeune pionnier de 11 ans qui "voulait au moins une fois par jour faire ce qu'il voulait" (Plenzdorf-Diskussion organisée en 1972-1973 par Sinn und Form à propos du livre d'Ulrich Plenzdorf Die neuen Leiden des jungen W.), SuF, Heft 4 (1973), p. 848-849 et Die wunderbaren Jahre de Reiner Kunze où en 1976, sous le titre "Flugblätter", l'essentiel du Discours de Dresde est repris dans le "tract n° 2".

(2) Etonnante comparaison reprise récemment à propos du livre de Jean Egen "Un mur entre deux mondes", Paris, Denoël, 1978 par Jean Clémentin dans le Canard Enchaîné.

(3) Voir G.V. Davis, p. 53. La publication du discours dans le "Sächsisches Tageblatt" du 14/2/54 provoqua la fuite à l'Ouest du rédacteur Herbert Winkler. Voir aussi p. 338-339 la liste des articles publiés à propos du Discours de Dresde.

précisément pour discuter? Par conséquent, il n'y avait pas de raisons pour que Zweig ne s'exprimât pas franchement et clairement. Ce n'est pas pour rien qu'il avait fait allusion à l'humanisme, et, sur ce point-là, il n'avait pas changé: pour lui, le vieil humaniste, le changement de conscience devait venir de la réflexion de l'individu lui-même et non être inculqué artificiellement de l'extérieur.

- "...l'index levé de la censure". Après sa prise de position sur les problèmes de société dans son "Discours de Dresde", Arnold Zweig profita du IVème Congrès de l'Union des écrivains allemands pour s'exprimer sur l'état actuel de la littérature (1). Dans son discours principal (2), Zweig revint sur le problème de la morosité de la jeunesse qu'il avait déjà abordé à Dresde en février 1954. Tout en saluant au passage l'apparition d'un journal satirique, Eulenspiegel, il n'en revint pas moins sur les conséquences fâcheuses qu'un socialisme pris trop au sérieux faisait peser aussi bien sur la vie quotidienne des individus que dans le domaine de la littérature. A ce propos, Zweig concéda que cette morosité était due en partie à "l'index levé de la censure". Mais, il est étonnant qu'après avoir défini l'influence de la censure sur la littérature comme "mortelle", Zweig se soit mis en devoir de la justifier. Pour lui, ce climat désagréable de la littérature en RDA était dû au "sentiment de culpabilité refoulé" qui pesait encore

(1) IV. Kongress des Deutschen Schriftstellerverbandes, Berlin, 9-14 janvier 1956..

(2) Son premier discours avait été une réponse à deux articles d'Arnold Künzli parus dans la Basler Nationalzeitung: "Verführtes Dichten" du 19/6/55 et "Der politische Perfektionismus in der östlichen Literatur" du 11/9/55. A Künzli qui le décrivait comme recevant ses ordres de Moscou, il répondit: "Nous sommes des écrivains libres!..." Voir G. V. Davis, op. cit., p. 56.

sur l'Allemagne d'après-guerre (1). En reprenant à son compte l'idée "non marxiste" de "culpabilité collective" fondée sur la responsabilité morale de ceux qui, au moment de la montée du nazisme, avaient laissé faire (2) et en gardaient mauvaise conscience, Zweig mettait une fois de plus l'accent sur la nécessité d'un changement de conscience pour réagir contre cet état d'esprit moutonnier. "Et pour cela, ajoutait-il, comme vous le savez, chers amis, l'index levé de la censure est malheureusement nécessaire. Nous savons que pour l'instant il fait du tort à l'art. Mais l'art, en ce moment, n'est pas le plus important. Ce qui est le plus important, c'est que, par l'éducation, soit gravé une fois pour toutes dans les cerveaux de nos masses ce qu'il est nécessaire de faire pour ne pas retomber sous la coupe d'un nouvel Adolf-soleil et conducteur d'aveugles" (3).

Discours ambigu, évidemment, dans lequel Zweig semblait justifier, pour les besoins de la cause, ce qu'il avait critiqué auparavant, et qu'il est difficile d'interpréter... On peut y voir un échantillon de cet "art de la restriction mentale" que Jürgen Rühle, dans Literatur und Revolution, prête à Zweig (4), mais il se peut aussi que Zweig ait eu une telle peur d'un renouveau du nazisme qu'il ait été prêt à faire passer - temporairement au moins - l'éducation politique des masses avant la liberté d'expression. C'est d'ailleurs l'argument majeur invoqué par lui en dernier ressort pour justifier la nécessité de la censure.

(1) Concept freudien sur lequel il reviendra encore en 1965 dans "Die Lust des Leidens", Die Weltbühne, Nr 18 du 5/5/65, pp. 54-56 en évoquant nommément le "psychologue Freud". Voir G. V. Davis, op. cit., p. 18.

(2) Ce thème de la responsabilité passive, en particulier de celle des intellectuels, est exploité par Zweig tout au long du Cycle.

(3) Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 58. Dans Das Beil von Wandsbek Zweig parlait à propos de Hitler du "preneur de rats de Braunau et de sa flûte Goebbels", BvW, p. 529.

(4) J. Rühle, "Die Kunst des inneren Vorbehalts", Literatur und Revolution, Köln, 1960, pp. 207-216.

Pour nous, si nous essayons de situer ces deux discours dans leurs contextes respectifs, nous observerons ceci: après la lutte contre le "formalisme" des années 1951-52, doublée de l'exaltation d'un "réalisme socialiste" très conformiste, le nouveau cours, accompagné dès 1953 d'un "dégel" littéraire et artistique, permit à un certain nombre d'auteurs d'adopter des formes d'expression plus moderne et même de se livrer à une véritable critique sociale du régime. Zweig crut pouvoir profiter de ce courant de relative tolérance pour mettre les points sur les i, mais il dut constater, au vu des remous qui suivirent la publication de son discours, qu'il avait été un peu trop loin dans la critique; cependant, il ne se rétracta pas.

En sens inverse, le discours prononcé à l'occasion du IV^{ème} Congrès des écrivains allemands précédait de peu la reprise en mains de 1957 au cours de laquelle de nombreux écrivains furent sévèrement rappelés à l'ordre pour leur "révisionnisme", tandis qu'il leur était demandé de coopérer avec plus de zèle à la construction du socialisme. Certains furent même condamnés à des peines de prison. Dans cette perspective, il ne nous semble pas qu'en évoquant "l'index levé de la censure" Zweig ait voulu nécessairement le justifier. En apparence, peut-être; mais en réalité il nous semble, au contraire, que Zweig qui était probablement au courant de ce qui allait se passer, ait voulu prévenir discrètement les écrivains des risques graves qu'ils allaient courir s'ils passaient outre à l'index dressé en signe d'avertissement.

Ces deux discours complémentaires - ainsi que la réflexion de Zweig à la DAK - démontrent éloquemment combien un auteur pouvait se sentir gêné aux entournures quand il s'agissait de publier quelque chose qui soit en accord avec la ligne politique et culturelle du parti. Les difficultés de Zweig dans la rédaction de ses derniers romans découlent en grande partie de cet état de choses.

- b) "Opérations esthétiques" (1)..

- Le problème de l'écrivain officiel. Toutes ces péripéties dans les activités officielles de Zweig et, par voie de conséquence, leurs répercussions sur ses travaux littéraires posent le problème de l'écrivain dans une société totalitaire.

D'abord, un écrivain "officiel" qui, par définition, doit représenter la tendance politique du pouvoir en place, peut-il encore, comme le prétend A. Zweig dans sa réponse à Arnold Künzli, être véritablement un "écrivain libre" (2)? A-t-il encore le libre jeu de son inspiration ou, par la force des choses, est-il obligé de n'écrire que ce qui va dans le sens souhaité par les autorités? Certes, il est légitime pour un écrivain politiquement engagé de faire connaître son point de vue dans des essais, des études et des articles afin de se faire entendre et de contribuer ainsi à la réalisation de ce qu'il croit être bon pour son pays - et nous avons vu qu'A. Zweig ne s'en était pas privé (3). Mais, dans le domaine de l'oeuvre artistique proprement dite, s'il ne faut pas,

(1) L'expression "Schönheitsoperation" est de F.J. Raddatz, op. cit., p. 295.

(2) A. Künzli, "Verführtes Dichten", Basler Nationalzeitung, 19/6/55 et "Der politische Perfektionismus in der östlichen Literatur", ibid., 11/9/55. Pour la réponse de Zweig cf. supra, f. 382 note 2.

(3) Cf. supra, ff. 348-350.

conformément à la théorie de la fonction sociale de la littérature, séparer littérature et politique, il ne faut pas non plus considérer nécessairement toute pièce de théâtre, tout film ou tout roman comme devant être obligatoirement une oeuvre didactique, car cela risque de lasser le goût du public. Par exemple, en écrivant Die Feuerpause, A. Zweig s'est trompé vis-à-vis de son public et il l'a lui-même reconnu puisqu'il en était arrivé à souhaiter une édition à tirage limité réservée exclusivement aux gens de lettres (1).

Il faut laisser le romancier libre d'aller où il veut, là où l'entraîne son imagination, sans lui flécher constamment son itinéraire dans la bonne direction comme dans un jeu de piste. D'autre part, si l'écrivain doit être libre d'écrire ce qu'il veut, le lecteur doit l'être de lire ce qu'il a envie et non seulement des ouvrages doctrinaux. C'est ce que Zweig a bien fait ressortir dans son discours de Dresde quand il critique cet acharnement de tous les instants dans la construction du socialisme et conseille de laisser aux citoyens un peu de temps libre pour leur permettre de s'épanouir personnellement à l'écart de toute contrainte.

Ce ton n'était pas nouveau. Déjà, en 1930, dans son Essai sur Oscar Wilde, Zweig parlait des artistes " qui ont besoin de solitude tout autour du domaine isolé dans lequel, en se taisant ou en parlant, ils engendrent leur univers et peuvent avoir commerce avec leurs personnages"(2). De même, en 1964, dans un article consacré à la mémoire de Willi Bredel, il insiste sur le fait que "le travail créateur de l'artiste isolé, chez lui, dans

(1) Cf. supra f.379.

(2) Versuch über Oscar Wilde (1930) dans O. Wilde, Werke, Hrsg. A. Zweig, Berlin, 1930, Bd. 1, p. 38-39. Cité par G.V. Davis, p.246 note 47.

son atelier, au cours de ses promenades, dans ses sentiments et ses conversations avec ses proches amis constitue le noyau à partir duquel jaillissent des oeuvres d'une force vitale significative" (1).

Cette solitude si nécessaire au poète n'était pas spécialement l'apanage des écrivains de la RDA qui, outre leurs travaux personnels, avaient à remplir des tâches administratives assez prenantes: fonctions honorifiques, discours à prononcer, articles à rédiger à l'occasion des anniversaires ou des décès de leurs collègues, travaux qui leur prenaient finalement un temps considérable, à telle enseigne que Zweig, au v^{ème} Congrès des écrivains allemands (1961), s'était plaint de ce que ses collègues J.R. Becher et F. Wolf se soient usés dans ces tâches officielles, et que ce n'était que contraint et forcé qu'il avait dû interrompre son travail à un nouveau roman pour venir faire une apparition (2). Bref, si l'écrivain sorti de sa tour d'ivoire ne courait plus le risque d'être coupé de la réalité, en revanche, les contraintes de la vie publique faisaient peser sur son oeuvre un danger plus mortel encore.

- Censure et autocensure. Si l'on n'est pas libre de mener son oeuvre à sa guise, si l'on est obligé de se soumettre à des impératifs culturels et politiques, si, en outre, ce que l'on a écrit risque d'être censuré ou corrigé, que reste-t-il à faire? Faut-il parler ou faut-il se taire? Faut-il écrire tout ce qu'on

(1) "Gewachsen am Boden des Lebens", ND, 3/10/64. Cité par G.V. Davis, p. 246 note 47.

(2) Cité par G.V. Davis, p. 247-248 note 62.

pense au risque de se faire censurer, ou s'autocensurer avant même d'envoyer son manuscrit à l'éditeur?

On a reproché à Zweig de ne pas avoir parlé, on lui a aussi reproché de ne pas s'être tu! Mais il est bien difficile pour un écrivain de se taire ou de ne rien écrire! A l'Est comme à l'Ouest, un écrivain qui n'écrit plus n'a plus de raison d'être et il ne lui reste plus qu'à changer de métier ou à mourir de faim. De plus, après avoir mangé le pain noir de l'exil, Zweig était heureux d'être enfin reconnu, de pouvoir parler et de se sentir écouté. Il n'était donc pour lui pas question de se taire. Au contraire, ses nombreux écrits dans la presse de la RDA, les modifications apportées à ses propres oeuvres, les conseils prodigués aux jeunes écrivains nous fournissent la preuve qu'il était d'avis que l'écrivain ne devait en aucun cas se taire, même si ses propos devaient être altérés ou, à la limite, plus ou moins étouffés. Par exemple, il a recommandé à Alfred Kantorowicz de faire les coupures souhaitées par les instances culturelles dans sa pièce de théâtre Die Verbündeten, afin que la pièce puisse, "en tout état de cause", être représentée (1). En ce qui le concerne, il a toléré la collaboration du comité de lecture d'Aufbau Verlag pour que Die Feuerpause puisse en fin de compte être publiée. Il a accepté sans rien dire que l'on supprime la projection du film tiré de son roman Das Beil von Wandsbek (2). Il s'est résigné à parler de moins en moins des Juifs et de moins

(1) Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 5.

(2) Ibid., p. 5 et p. 244 note 35.

en moins de Freud, bien que ces deux sujets lui aient toujours tenu à coeur. Enfin, il est allé jusqu'à justifier en public, malgré toutes sortes de précautions oratoires, "l'index levé de la censure", ce qui pour un "écrivain libre" était pour le moins paradoxal (1)! Ce n'est donc pas tant son silence sur certaines choses que sa façon de s'arranger avec le ciel qui lui a été reprochée.

A ce propos, il faut souligner, d'une part, que cette propension au compromis était inhérente au caractère de Zweig. Comme le fait remarquer M. Reich-Ranicki, "les héros de ses romans ne sont jamais cyniques, mais le plus souvent enclins au compromis. Cela vaut aussi pour Zweig rentrant dans son pays" (2). Quant à H. Kamnitzer, analysant avec justesse cette composante du caractère de Zweig, il écrit: "Ce désir passionné de concorde parcourt sa vie et son oeuvre. Il est le leitmotiv de sa musique de chambre faite avec des mots. Il ne perd pas de vue les contradictions et les conflits, mais il s'efforce toujours de les concilier. Parfois sa recherche de l'harmonie le conduit à estimer les tensions pour plus minimes qu'elles ne le sont et à offrir sa médiation là où il ne peut y avoir que victoire ou défaite" (3). Il semble, d'autre part, qu'une telle attitude soit assez fréquente chez les auteurs des pays de l'Est. Dans l'ouvrage bien documenté d'Hedrick Smith, The Russians, on peut lire ces propos d'un auteur dramatique: "N'allez surtout pas juger de ce que pense un auteur à la lecture des ouvrages qui paraissent sous son nom (...). Nous avons tous appris à nous soumettre à la censure et, ce qui est pire, à nous autocensurer (...). Il fallait couper ou renoncer à la publication (...)".. Les auteurs d'ailleurs, ajoute H. Smith, craignent généralement moins les censeurs que

(1) Cf. supra, ff. 382-383.

(2) M. Reich-Ranicki, op. cit., p. 210.

(3) H. Kamnitzer, TD, p. 24.

leurs propres éditeurs, lesquels tiennent à se garantir contre d'éventuelles répercussions politiques et inclinent pour cela à pratiquer une vigoureuse précensure" (1). Enfin, pour revenir à l'auteur dramatique du début: "Ce qui le tenaillait surtout, c'était l'autocensure qu'il s'appliquait pour donner à ses écrits un contenu officiellement acceptable, bien que je l'aie entendu se plaindre des coupes claires qui y avaient été pratiquées" (2). Cette dernière phrase illustre bien, nous semble-t-il, les difficultés que dut éprouver Zweig dans la rédaction de ses derniers romans afin de leur donner "un contenu officiellement acceptable".

Les oeuvres de Zweig ont été, surtout dans les dernières années, l'objet de changements importants et de révisions parfois surprenantes. Non seulement les grands romans, mais aussi des récits plus courts, des articles et des essais ont été modifiés par lui en fonction de sa nouvelle conscience sociale. Là non plus, il n'y a rien de bien nouveau dans ce "besoin de Zweig de remanier sans cesse ses anciens sujets pour les accorder chaque fois avec sa nouvelle lucidité", et madame Marthe Robert y voit, avec sa justesse coutumière, "la caractéristique la plus remarquable de sa façon de créer" (3). Ce qui est nouveau, c'est la systématisation et l'ampleur de l'entreprise après la rentrée de Zweig en Allemagne de l'Est.

Ces perpétuelles retouches ont été critiquées par les historiens de la littérature, non seulement, comme on pouvait s'y attendre, à l'Ouest où elles passaient pour des "devoirs obligatoires" (4), mais aussi à l'Est, parce que ces redites, même "améliorées", n'apportaient absolument rien de nouveau à la littérature socialiste. Pour une fois, les deux camps étaient, si

(1) H. Smith, Les Russes, p. 565 sq.

(2) Ibid., p. 678.

(3) M. Robert, Corresp. SF/AZ, préface, p. 18.

(4) "Pflichtübungen", voir G. V. Davis, op. cit., p. 18.

l'on peut dire, d'accord pour penser qu'un tel procédé ne pouvait rien apporter à la gloire de son auteur et, en définitive, à la littérature elle-même.

En outre, pour celui qui étudie l'oeuvre de Zweig, ce procédé offre bien des désagréments. Comment, par exemple, savoir, en l'absence d'une édition originale (brûlée dans les autodafé ou disparue dans les bombardements), si telle phrase traduit l'état d'esprit de Zweig en 1910 ou si elle a été rajoutée après-coup? Comme le souligne G. V. Davis, "toute représentation de l'ensemble se heurte à certaines difficultés. On peut à peine reconnaître la vérité quand les articles sont continuellement modifiés, quand les discours sont étouffés, quand les opinions restent inexprimées, quand les livres sont renvoyés plusieurs fois à la révision. On peut conclure à un "art de la restriction mentale", mais on peut difficilement deviner ce qui a été passé sous silence" (1).

- Les remaniements. Nous ne ferons qu'évoquer rapidement ces changements dont nous avons eu déjà l'occasion de parler à propos des oeuvres elles-mêmes. Nous insisterons plutôt ici sur certains aspects du mécanisme de ces transformations qui concernent soit des récits déjà publiés, soit des oeuvres en gestation.

1. Cas des oeuvres déjà publiées. Cette méthode - à notre avis dangereuse - consiste à remanier des récits anciens, déjà publiés, pour les remettre au goût du jour. Il y a ainsi deux versions ou plus de la même oeuvre (2), la dernière en date portant en principe l'estampille officielle et définitive.

Les Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer, par exemple, ont

(1) Voir G. V. Davis, op. cit., pp. 5-6.

(2) Souvent avec le même titre, mais parfois avec un titre légèrement modifié ou même différent.

été écrites en 1911 et révisées deux fois: la première, dans le recueil de nouvelles Mädchen und Frauen (1931), la seconde, dans Stufen (1949) où nous trouvons une version très différente des deux premières. Nous avons vu en quoi consistaient les changements (1). Miriam Klopfer munit le journal de son frère d'une introduction et d'un épilogue. De plus, chemin faisant, elle annote les réflexions de son frère en y ajoutant les siennes propres. Si ces ajouts changent le sens de l'oeuvre, nous n'irons pas jusqu'à affirmer, comme le fait G. V. Davis, que "la signification de l'oeuvre a été transformée en son contraire" (2). Sur le plan politique, non; sur le plan psychologique, certainement. Ici encore, c'est une constante du tempérament de Zweig de vouloir transformer ce qui est négatif en une démarche positive (3). Que le caractère de Miriam ait été transformé, que son égoïsme se soit mué en altruisme, cela est encore un de ces exemples de l'éducation par la guerre qui abondent dans l'oeuvre de Zweig (4). En fait, s'il y a quelques interpolations d'esprit marxiste dans le domaine économique, c'est finalement bel et bien aux théories freudiennes, auxquelles Miriam rend un vibrant hommage, que le frère et la soeur doivent d'avoir eu leur vie transformée.

Nous avons déjà suffisamment traité des Aufzeichnungen pour ne pas avoir à y revenir, mais il est intéressant de relever, avec G. V. Davis, certaines constantes qui se retrouveront pratiquement dans presque tous les remaniements des oeuvres de Zweig, et qui sont:

1. L'intérêt pour le destin futur des personnages.
2. La référence aux événements de la deuxième guerre mondiale.

(1) Cf. supra, f. 22 sq.

(2) G. V. Davis, op. cit., p. 61.

(3) Cf. supra, f. 33.

(4) La guerre comme révélateur du véritable caractère des gens. Cette réflexion figure dans l'épilogue de 1949. Cf. supra, f. 22.

3. L'utilisation superficielle d'idées marxistes.
4. La prise en considération des données économiques.
5. L'évocation de l'insouciance de la jeunesse d'alors.
6. Le rôle important reconnu malgré tout à Freud (1)

La plupart de ces éléments se retrouvent d'ailleurs dans Verklungene Tage (2). De la première version Esmonds gute Zeit (1909) restée inachevée, A. Zweig tira en 1937/38 Versunkene Tage et, en 1950, Verklungene Tage. Ici aussi, dans un épilogue qui procède de l'anticipation épique (3), A. Zweig, utilisant les dons de voyance du romancier, voit se dessiner l'avenir de ses personnages dans l'Allemagne de demain où bon gré mal gré ils seront forcés de choisir leur camp. Il évoque avec une certaine nostalgie l'insouciance de la jeunesse estudiantine d'avant-guerre qui ne voyait pas les nuages s'annoncer à l'horizon et était loin de se douter "de la chute des empires, du tourbillon qui allait bouleverser toutes les existences et de l'irruption des masses" (4).

Mêmes résonances dans Westlandsaga (1952) où nous retrouvons, avec le thème de la jeunesse insouciante, la nostalgie d'une époque où il faisait bon vivre. Comme la nouvelle de guerre Der Mann des Friedens, écrite en 1915 et complètement refondue par la suite sous le titre Helbret Friedebringer (1931), la nouvelle Die Bestie (1915), dans laquelle Zweig s'efforçait d'excuser les exactions des troupes allemandes en Belgique (5),

(1) Voir G. V. Davis, op. cit., p. 62.

(2) Cf. supra, f. 246.

(3) et non d'un "point de vue planétaire" comme le pense G. V. Davis, p. 63. Les romans de Zweig écrits en RDA contiennent un certain nombre d'anticipations épiques faisant allusion aux bouleversements sociaux qui allaient survenir.

(4) VT, "Abgesang", p. 167.

(5) Cf. supra, f. 95.

a fait l'objet de remaniements qui en inversent totalement la signification initiale. Dans Westlandsaga (1), le paysan belge sanguinaire qui avait tendu un guet-apens aux soldats allemands est devenu un homme simple, incapable de tuer, tandis que ce sont les hussards qui, au cours d'une beuverie, s'étripent mutuellement. Dans la version de 1952, le fermier Labrousse qui, dans sa simplicité rustique, a nettoyé sa maison du sang qui la souillait et mis au pâturage les chevaux des hussards, sera - les apparences étant contre lui - injustement fusillé. De monstre qu'il était en 1915 il devient ainsi, sur le tard, un humble frère du sergent Grischa.

Dans l'ensemble, la nouvelle est lisible et les épisodes sont adroitement agencés entre eux, mais cette rectification du tir, trente-cinq ans après, ne pouvait convaincre personne, et surtout pas Heinz Kamnitzer qui, à propos de ces récits de guerre, formule ce jugement sans appel: "Ils furent plus tard réécrits, mais, comme souvent en pareil cas, la littérature n'y a rien gagné" (2).

Ces modifications entreprises dans le cadre de la lutte pour une "conscience nouvelle", ne se limitent pas seulement aux récits que nous venons d'évoquer, mais aussi à quelques-uns de ses essais littéraires publiés antérieurement. Est-ce pour que ces essais puissent "en tout état de cause" être publiés, ou Zweig les a-t-il transformés de son propre chef pour se mettre lui-même au goût du jour? Toujours est-il qu'il a pourvu des essais anciens et bien charpentés d'appendices (3) qui en corrigent ou

(1) Cf. supra, f. 97.

(2) H. Kamnitzer, TD, p. 67.

(3) Epiloge ou Ausklänge. Voir Essays, Bd. I (1959), passim.

en restreignent la portée et même parfois en contredisent totalement l'esprit initial. Le plus célèbre dans le genre, celui qui a prêté le plus à sourire, est l'Ausklang (1952) dont est pourvu l'Essai sur Carl Sternheim (1922), et dans lequel Zweig se déclare subitement bouleversé à la pensée que Carl Sternheim aurait pu, dans les cafés qu'il fréquentait à Munich, rencontrer non seulement Heinrich et Thomas Mann, mais aussi Wladimir Iliitch Lénine et sa compagne Nadejda K. Krupskaja qui forgeaient alors les clefs de l'avenir (1).

Dans un autre essai écrit en exil sur Stefan George (2) Zweig a intercalé nombre de passages reconnaissables au vocabulaire employé, caractéristique du "jargon" de la RDA. On y relève par exemple que Stefan George a agi, sans le savoir, comme un "héraut des visées expansionnistes des industriels rhénans et des militaires prussiens" (3), ainsi que d'autres affirmations tonitruantes dont on peut se demander si elles étaient véritablement appréciées des critiques littéraires de la RDA.

A l'Ouest, en tout cas, on ne manqua pas de s'étonner de tels remaniements que Fritz J. Raddatz qualifie de "désespérés" et de "douteux" (4). La raison profonde de ces modifications est,

(1) Essays I, p. 274. Il s'agit, comme le note G. V. Davis, de la même démarche que dans les romans écrits en RDA où Greulich rencontre Lénine et où Karthaus voit Trotzki. Mais comment ne pas se souvenir à ce propos de la rencontre à Munich de Heinrich Mann et de Carl Steinitz? Une telle réflexion aurait tellement bien convenu à l'épilogue de Verklungene Tage! Ou peut-être s'agit-il d'un épisode qui n'a pu trouver sa place dans le récit: la rencontre de Lénine et de Carl Steinitz, quelle trouvaille! En tout cas, le rapprochement des deux noms Carl Steinitz et Carl Sternheim nous y fait irrésistiblement penser.

(2) "Standbild und Einsturz des Stefan George" (1937/1957), Essays I, pp. 228-241.

(3) Ibid., p. 239 sq.

(4) F. J. Raddatz, op. cit., pp. 294-295.

nous l'avons vu, que Zweig voulait proposer en exemple à ses nouveaux lecteurs sa propre évolution, c'est-à-dire ce qu'il croyait être la spirale harmonieuse de sa montée vers le marxisme. C'est aussi l'opinion du critique soviétique I. Fradkin, quand il écrit à propos de ces passages "en forme d'épilogues": "Ils fixent les différents moments de l'évolution créatrice de l'écrivain; en même temps ils montrent, d'une façon particulièrement claire, son chemin qui va d'un vague amour du peuple et d'un vague patriotisme vers une participation active et consciente à l'édification du socialisme en République Démocratique Allemande" (1).

2. Cas des oeuvres non publiées. De la même manière qu'il avait, comme l'écrit plaisamment M. Reich-Ranicki, "muni de feux rouges ses anciens essais" (2), Zweig allait aussi passer son temps à "gauchir" ses oeuvres en gestation et à les retravailler en profondeur jusqu'à ce qu'elles soient conformes à son optique du moment qui concorde d'ailleurs le plus souvent avec la politique culturelle alors en vigueur. De cette façon, Zweig s'efforçait de faire cadrer ses romans avec l'actualité politique, économique et sociale de la RDA de manière à pouvoir l'illustrer soit en filigrane (3), soit en contrepoint (4).

Dans le même esprit pédagogique Zweig n'a pas hésité à orner son Cycle d'un prologue explicatif, Die Zeit ist reif, dont il

(1) I. Fradkin, "Otvetvlenija epicheskovo drava", Literatura Novoj Germanii, p. 427. Voir G. V. Davis, op. cit., p. 202.

(2) M. Reich-Ranicki, op. cit., p. 212.

(3) Par exemple, guerre de Corée, néo-nazisme, réarmement.

(4) Contrepoint entre sa vision du monde en 1930 et celle des années 50 dans Die Feuerpause.

n'avait nul besoin, puisque Junge Frau von 1914 suffisait largement comme introduction. Ici, il ne s'agit plus d'un roman à proprement parler, mais d'une chronique où le conteur Zweig s'attarde une fois de plus avec tendresse et nostalgie sur le monde de sa jeunesse, tandis que le marxiste Zweig s'applique en même temps, avec un zèle de néophyte, à mettre ce monde en accusation et à le condamner. Cependant, malgré les efforts de Zweig pour convaincre le lecteur qu'un tel monde, capitaliste et impérialiste, ne pouvait mener qu'à une catastrophe, prédomine l'impression que la déflagration de la guerre 14 a éclaté soudain comme un coup de tonnerre dans un beau ciel d'été.

Même ambiguïté dans Traum ist teuer (1) où Zweig s'efforce de brûler ce qu'il a adoré, alors que de nombreux passages du roman démontrent le contraire. La vision du monde marxiste péniblement acquise par Karthaus, sa conversion au communisme par Kartusch et les espoirs qu'il met en l'Union Soviétique contrebalancent difficilement son attachement aux théories freudiennes, son admiration pour la démocratie à l'anglaise et sa sympathie à peine voilée pour les efforts des pionniers juifs en Palestine.

C'est finalement sous le coup de cette impression d'ambiguïté que nous restons après la lecture des dernières oeuvres de Zweig. Ambiguïté de la forme, comme nous l'avons vu (2), et aussi ambiguïté du fond. S'il n'était pas paradoxal de vouloir juger la période marxiste de Zweig à la lumière des thèses freudiennes, on pourrait dire que, sous la nouvelle "conscience" de

(1) Cf. supra f. 215 sq.

(2) Cf. supra f. 375. Arnold Zweig en arrive finalement au contraire de ce qu'il prône: le roman épique cède la place au roman autobiographique; l'histoire cède la place au hasard; au lieu d'une intrigue bien nouée qui amène au "dénouement", on voit les ficelles ("deus ex machina" de Traum ist teuer).

l'auteur, mise ostensiblement en évidence à la surface du récit, s'agite toujours tout un monde inconscient, plus ou moins refoulé, qui est et reste malgré tout le monde intérieur de Zweig, celui duquel le principal de son oeuvre s'est nourri.

Sans aller, comme M. Reich-Ranicki, jusqu'à opposer rigoureusement le bourgeois au juif, le marxiste à l'adepte de Freud et le communiste au sioniste (1), il est permis de penser que Zweig a eu du mal à s'y retrouver dans les méandres de la pensée marxiste-léniniste, d'autant plus qu'à cette époque le stalinisme régnait en maître! Zweig était juif et il l'est toujours resté malgré son athéisme; il n'y a qu'à voir avec quel plaisir et quelle tendresse il dépeint ses coreligionnaires tout au long de ses romans (2). Sioniste, il l'a été par réaction contre l'antisémitisme dont il avait ressenti les effets dans son enfance et pendant la guerre, sans se douter alors à quelles atrocités allait se livrer l'Allemagne hitlérienne. Freudien, il l'est devenu par reconnaissance envers la psychanalyse qui, après la guerre de 1914, lui avait rendu son équilibre et le goût d'écrire. Zweig ne pouvait donc pas supprimer d'un simple trait de plume cet univers personnel refoulé tant bien que mal, mais toujours prêt à resurgir à la moindre occasion.

Il n'en demeure pas moins que les premiers termes de l'équation posée par M. Reich-Ranicki gardent aussi leur valeur: Zweig a été bourgeois, non par la naissance comme Thomas Mann, car sa famille était plus humble qu'il n'a voulu le faire croire (3),

(1) M. Reich-Ranicki, op. cit., p. 190.

(2) Depuis le hassid Tawje du Grischa, en passant par la famille Wahl, jusqu'au conseiller Posnanski et aux sous-officiers Fürth et Süßmann entre autres, c'est un véritable "bilan de la judéité allemande" que nous offrent ses romans.

(3) Voir H. Kamnitzer, TD, p. 62 sq.

mais par l'étendue de sa culture qui a fait de lui le type même de l'intellectuel bourgeois. Marxiste, il l'a été assez tard, d'après ses dires, surtout après l'étude des brochures envoyées de Moscou (1) qui le familiarisèrent avec des écrits de Marx et d'Engels qu'il n'avait jamais eu l'occasion de lire. Communiste, l'a-t-il jamais été? Sentimentalement peut-être, au moment de la révolution russe, mais son humiliation au conseil de soldats de Wilna le rejeta alors vers le sionisme (2). Par suite, s'il se rapprocha de la gauche par réaction contre la montée du nazisme, et, s'il fit partie vers 1926 de la Société des Amis de la Russie nouvelle (3), il n'en critiqua pas moins, dans la Weltbühne, les exécutions de Moscou (4). Ce n'est qu'à partir de l'agression allemande contre l'Union Soviétique que Zweig manifesta ouvertement et concrètement (5) sa sympathie à cette dernière. Bref, quels qu'aient été finalement les motifs réels du retour de Zweig dans la Zone d'occupation soviétique, on est bien forcé de convenir avec G. V. Davis que le système socialiste de la future RDA était, malgré ses défauts, plus proche des opinions d'un émigré rentrant en Allemagne que l'alternative "capitaliste" ouest-allemande (6). Le drame pour Zweig était que ce nouvel univers n'avait absolument plus rien à voir avec l'ancien. L'homme profondément épris d'harmonie qu'était Zweig avait pu penser qu'il pourrait concilier ces différentes formes de pensée pour en faire ressortir les aspects positifs, mais il n'en fut rien, surtout sous Staline! La psychana-

(1) Cf. supra, f. 225.

(2) Cf. supra, ff. 105-106.

(3) Voir E. Hilscher, AZLW, p. 163.

(4) "Die Moskauer Hinrichtungen", Wb, 11/11/1930, p. 707 sq.

(5) Liga V, ambulances envoyées à l'Armée Rouge. Cf. supra, f. 343.

(6) G. V. Davis, op. cit., p. 5.

lyse, la judéité, l'érotisme, même à petite dose, n'avaient pas cours dans les pays de l'Est. Le livre Freundschaft mit Freud qui était en voie d'achèvement ne parut point (1), les essais consacrés au problème juif furent réédités, mais en République Fédérale, de même que la Correspondance avec Sigmund Freud (2). Quant aux poésies érotiques que Zweig rêvait de publier, elles restèrent sagement sous le boisseau (3).

Bien qu'il ait fait de son mieux pour éliminer de son oeuvre les séquelles bourgeoises et pour dévier le moins possible de la ligne politico-culturelle fixée par le parti, Zweig n'y réussit pas toujours. On le vit bien à l'occasion de l'affaire de Die Feuerpause, lors des discussions avec le comité de lecture d'Aufbau-Verlag et des réunions de travail à l'Académie (4). De même pour ce qui concerne Traum ist teuer où, après ses conversations avec H. Kamnitzer, Zweig se résigna à gommer les passages érotiques qui ne plaisaient pas à ce dernier. Dépouillés ainsi de leur contenu d'antan au profit d'une vision vaguement marxisante des choses, les romans de Zweig perdirent peu à peu tout ce qui faisait leur intérêt, leur originalité et leur charme.

(1) Le 19/1/48 à Haïfa, dans une lettre à H. Kesten, Zweig parle de l'angoisse des premiers chapitres. Le 16/11/48, à l'occasion du retour de Zweig, le Neues Deutschland mentionne que Zweig avait travaillé en Tchécoslovaquie à l'achèvement d'une biographie de Freud. Le 25/3/52, dans son Sowjetisches Tagebuch, Zweig estime qu'il doit reculer son Bonaparte et le Freud-Buch au profit de Das Eis bricht.

(2) Bilanz der deutschen Judenheit: ein Versuch, Köln, 1961; Baruch Spinoza - Porträt eines freien Geistes, Darmstadt, 1968; Sigmund Freud/Arnold Zweig Briefwechsel, Frankfurt, 1968

(3) Il s'agit probablement entre autres des poèmes posthumes de M. Floritz Capschon (Capzen?) que Freud avait trouvés peu sérieux! Voir SF/AZ Corresp., lettre du 17/6.1936, p. 170.

(4) "DAK-Diskussion, Stenographische Niederschrift der Vorlesung aus Frage und Antwort 1917" am 18. 5. 53, cf. supra, ff. 354, 360 et 361.

c) Le tonneau des Danaïdes.

- Un marxisme élémentaire. A l'issue d'un tel traitement, la question qui se posait était la suivante: par quoi remplacer ce qui avait été "évacué"? Dans le nouveau contenu de ses romans, les théories marxistes que Zweig évoquait dans sa profession de foi devant le Kulturbund en restent finalement à un stade très élémentaire. En citant l'Introduction de l'Economie Politique, Zweig ne faisait pas preuve d'une grande connaissance du marxisme. Cette profession de foi prouvait plutôt qu'il s'était arrêté aux écrits du jeune Marx - que l'on redécouvre aujourd'hui -, écrits tout imprégnés de la théorie de l'aliénation et dont les accents très proches parfois du personnalisme, avaient dû, précisément pour cette raison toucher Zweig. Mais, tout compte fait, les connaissances marxistes que Zweig s'appliquait à monter en épingle n'ont pas apporté grand chose à ses derniers romans, rien en tout cas qui n'ait déjà été dit par Pahl et Lebehde dans Erziehung vor Verdun.

Il reste que si la démarche de Zweig dans les romans de la fin se veut marxiste, elle reste en règle générale superficielle. Ce n'est peut-être pas sans une certaine arrière-pensée que Zweig a répété sur tous les tons qu'il était venu tard au marxisme, parce qu'à l'Université on ne le lui avait pas enseigné (1). Peut-être voulait-il par là se chercher des excuses afin de prévenir d'éventuelles critiques! Certes, ses oeuvres ultérieures "se réfèrent" aux théories socialistes et à la RDA, elles s'efforcent de poser de manière exemplaire le changement de conscience chez les personnages les plus importants de ses romans, elles considèrent toujours l'individu en rapport étroit avec son entou-

(1) Voir entre autres H. Kamnitzer, "Gesinnung und Bewährung", T1B, p. 37.

rage social; enfin, elles appliquent, dans leurs grandes lignes, les directives culturelles fixées au cours des congrès des écrivains et par le Parti Socialiste Unitaire. Mais, et c'est là ce qui pose des problèmes aux critiques littéraires d'Allemagne de l'Est, elles montrent un auteur qui se donne beaucoup de peine pour éliminer les séquelles de ses origines bourgeoises et qui n'y arrive pas toujours. Son marxisme, qu'on le veuille ou non, est et restera superficiel; on ne le voit pas, au fil des oeuvres, gagner en profondeur, et Marcel Reich-Ranicki a raison quand il écrit que "ce ne sont pas les fondations de ses romans qui sont marxistes, mais bien plutôt maints ornements" (1) et, effectivement, les ajouts marxisants de Zweig font l'effet d'un placage tardif, comme on en voit parfois, sur la façade d'une église plus ancienne. Ou encore, pour utiliser une comparaison culinaire, le marxisme ne joue qu'un rôle d'épice dans ses derniers récits. En fait, le marxisme de Zweig ne s'exprime que par des suppressions, des changements dans le vocabulaire, des ajouts problématiques qui ne font que retarder le dénouement du roman sans en enrichir l'action, c'est pourquoi on a pu parler à ce propos de "déclin épique" (2).

Nous avons tenté plus haut (3) d'analyser pourquoi Zweig avait eu plus de facilité à utiliser dans ses oeuvres les théories freudiennes que la doctrine marxiste. C'est que les premières étaient plus immédiatement utilisables pour la psychologie des personnages de romans que la seconde. En sacrifiant la psychologie de l'individu au profit du concept de classe sociale qui

(1) M. Reich-Ranicki, op. cit., p. 200.

(2) F. J. Raddatz, op. cit., p. 296.

(3) Cf. supra, f. 221 sq.

doit déterminer le comportement des personnages, c'est-à-dire en faisant agir les personnages non plus en vertu de leur psychologie propre, mais en fonction de leur classe, Zweig en faisait non plus des hommes libres de leurs réactions, mais des sortes de zombies qui marchent mécaniquement dans le sens de l'Histoire. Il n'y a qu'à comparer la fraîcheur de Winfried dans le Grischa et dans Einsetzung eines Königs avec l'officier compassé et prisonnier de sa caste qui nous est dépeint dans Die Feuerpause.

Dans ce domaine aussi, celui de l'évolution des personnages, A. Zweig se plaît à en rajouter plus qu'il n'en faut. Nous avons déjà dit quelques mots, dans l'étude proprement dite du Cycle, de l'évolution de Bertin et de Lénore: Bertin est trop naïf, Lénore trop libre (1). Dans Die Zeit ist reif le Bertin de Junge Frau von 1914 et de Erziehung vor Verdun nous est présenté quasiment comme un demeuré! Quand on lui parle de la lutte des classes, il répond que bien sûr, à l'école, il y avait des concours acharnés de ballon et de natation entre les différentes classes, mais que, depuis le baccalauréat, il y avait longtemps que c'était dépassé! (2) Encore une ou deux trouvailles comme celle-là et nous finirions par douter du quotient intellectuel de Bertin, si nous ne le connaissions déjà. Par contre, une fois entré à la rédaction du journal Der Eisenhammer, il évolue politiquement plus rapidement que ne le supposerait le lecteur averti ou non averti (3). Quant à Lénore, la jeune fille de bonne famille, assez libre pourtant, puisque, dans Junge Frau von 1914, elle a une liaison avec Bertin,

(1) Cf. supra, ff. 149-150.

(2) Zir, p. 166.

(3) Cela est gênant aussi bien pour le lecteur qui a lu le Cycle dans l'ordre de parution des tomes que pour le lecteur qui lit le Cycle dans la numérotation actuelle des tomes.

elle nous paraît beaucoup trop affranchie dans Die Zeit ist reif où, pour se venger de Bertin, elle a une brève aventure avec le jeune et très séduisant industriel alsacien Ernst Derenburg (1).

En fait, de crédibles qu'ils étaient au départ, les personnages de Zweig le deviennent de moins en moins. Mise à part l'évolution de Claudia et de Walter qui, dans Das Beil von Wandsbek, peut à la rigueur se défendre, celle des autres personnages (Bertin, Lénore, Winfried) est d'autant moins justifiée qu'il s'agit le plus souvent d'une évolution que nous pourrions qualifier de "rétroactive", en ce sens que c'est leur conduite antérieure qui est modifiée gratuitement et non leur évolution ultérieure. Quant au personnage de Karthaus, il est, lui aussi, assez peu crédible, tandis que celui de Verdy, si nous en jugeons d'après les remaniements constants de Das Eis bricht, n'aurait eu, finalement, que peu de consistance, et c'est certainement la raison pour laquelle le roman n'a pas été achevé (2).

Il en est du récit comme des personnages: A. Zweig en fait trop, à telle enseigne que, comme le dit le proverbe, qui veut trop prouver ne prouve rien. Les épisodes de Erziehung vor Verdun repris dans Die Feuerpause ont perdu de leur persuasion: le trait est trop appuyé. Il est certain que, dans la scène du robinet, si Bertin crie tout haut "Buvez camarades!", sa conduite donne prise à l'hostilité des gradés qui peuvent voir là, effectivement, une

(1) Zir, 3. Buch, 9. Kap.

(2) On voit bien, grâce aux recherches effectuées par G. V. Davis dans les archives d'A. Zweig, comment Zweig erre dans la conception de ses personnages: dans Tit la figure de l'Irlandais Patrick qui devait être un porte-parole du communisme s'estompe peu à peu, tandis que dans Ebr le sous-officier Hirte prend lentement de l'importance grâce aux différents épisodes que Zweig tend à regrouper autour de lui.

manifestation de fraternisation (1), alors que, dans Erziehung vor Verdun, le geste de Bertin, plus discret, est purement humanitaire: il donne simplement à boire à des hommes qui ont soif et cette démarche ne peut lui être reprochée que par des gradés sans coeur et de mauvaise foi.

Enfin, malgré toute l'intensité mise par Zweig dans cette recherche du temps perdu afin de le passer coûte que coûte au crible de l'analyse marxiste, il arrive que les vieilles habitudes reprennent le dessus, que la "censure", dans l'acception freudienne du terme, se relâche et que les thèmes d'antan - ceux qui, au fond, nourrissent véritablement l'oeuvre de Zweig - réapparaissent. Zweig ne peut, entre autres, s'empêcher de faire l'éloge de Freud et des allusions fréquentes à ses théories. Dans la seconde version de la Famille Klopfer, on peut déduire, d'après les déclarations de Miriam, que l'oeuvre de Freud, et elle seule, a transformé sa vie (2). Dans Unter den Nebeln, les enfants de Carl Steinitz, fortement calqués sur ceux de Zweig au même âge, sont sujets à des terreurs nocturnes et à des phantasmes justiciables de la psychanalyse pour enfants (3). Sans parler de Traum ist teuer qui est de bout en bout un hommage rendu à la psychologie des profondeurs et à Freud en particulier, puisque Karthaus est l'"élève d'un élève de Freud" (4).

A ce point de vue, on ne peut pas dire que Zweig n'a pas été fidèle à Freud. Tout au plus, a-t-il marqué, dans le

(1) Voir Fp, 1. Buch, 4. Kap., "Ein Wasserhahn wird abgedreht".

(2) FK1, "Ausklang", p. 83.

(3) UdN, pp. 30-31 et SF/AZ Corresp., lettre du 11/12/31, p. 65.

(4) Tit, p. 12.

domaine de la psychologie sociale, ce qui, dans l'oeuvre de Marx et d'Engels, pouvait compléter et enrichir les aperçus de Freud et s'est-il étonné de ce que le maître vénéré n'en ait pas eu connaissance (1). Force nous est de constater, en tout cas, que, pris entre ses anciennes tendances "bourgeoises" et ses résolutions nouvelles, A. Zweig nous fait l'effet d'être gêné aux entournures. Il n'a pas les coudées franches et cela se voit. C'est sans doute pour cela que ses derniers romans n'ont, en fin de compte, contenté personne, ni les critiques de l'Ouest, ni ceux de l'Est, sans parler de l'auteur lui-même puisqu'il s'est senti le besoin de se justifier a posteriori et de mettre en garde ses "nouveaux lecteurs" contre l'interprétation erronée d'une oeuvre dont le caractère peu satisfaisant ne lui échappait pas. L'indécision de Zweig se reflète même, comme nous l'avons déjà souligné (2), dans l'orientation définitive à donner au Cycle. Fallait-il opter pour un Cycle long ou pour un Cycle court? Quel devait être en définitive le véritable héros du Cycle: le peuple allemand ou Werner Bertin? Dans cette dernière hypothèse se posait la fameuse question de savoir si Bertin devait ou non aller en Palestine.

Devant ces difficultés qui s'amoncelaient, il est permis de se demander si Zweig a renoncé à terminer son Cycle en raison de la problématique nouvelle qu'il se sentait tenu d'intégrer dans ses récits et dont l'ampleur était telle qu'elle ne lui permettait d'avancer que très lentement, ou s'il ne l'a pas terminé parce qu'il ne pouvait pas le continuer à son idée, l'évolution de

(1) STb, 18/3/52, à propos de Die Ursprung der Familie d'Engels, SuF, Sonderheft A.21, p. 236.

(2) Cf. supra, f. 269 sq.

tel ou tel personnage étant incompatible avec les directives culturelles et politiques du Parti en matière de littérature.

Dans ces conditions, Zweig s'est-il résigné à reporter sur Richard Karthaus (1) les expériences qu'il aurait dû prêter à Bertin rentré en Palestine parce que, ne pouvant finir son Cycle comme il le souhaitait, il tenait à utiliser quand même certains épisodes autobiographiques, ou parce qu'il n'osait pas poursuivre le récit de la vie de Bertin dans un sens qui ne plairait pas aux autorités? Bertin était devenu un personnage bien trop important dans la littérature socialiste (l'alter ego de son auteur, le prototype de l'intellectuel bourgeois en marche vers le socialisme) pour le voir rentrer en Palestine comme un quelconque sioniste, même si c'était là justement une "erreur" supplémentaire que Bertin aurait pu commettre et rectifier par la suite, comme l'avait fait A. Zweig dans la réalité, alors que le personnage de Karthaus, de moindre importance, pouvait se permettre d'être hérétique sans inconvénients majeurs et de tenter certaines démarches que Bertin, en tant que tel, n'aurait pu se permettre. A notre avis, Zweig, pour des raisons qui nous échappent - ou que nous ne devinons que trop bien - a utilisé dans Traum ist teuer des matériaux qu'il tenait en réserve pour la suite de son Cycle, de là peut-être cette impression de déjà vu et de répétition qui choque dans ce roman. Si nous pouvons nous permettre une comparaison, il en est de ces matériaux comme de ces pierres de remploi que l'on trouve dans certains édifices, alors que leur destination première était tout autre. Il est probable que, intégrés dans le Cycle, ces éléments qui nous semblent disparates auraient pris une tout autre allure et une tout autre dimension.

(1) Dans Traum ist teuer.

- L'écrivain vieillissant. A ces difficultés multiples posées par l'harmonisation de son oeuvre avec la situation politique de son pays et les directives du parti en matière d'art et de littérature s'ajoutèrent aussi des questions de méthode. Pour ce qui est des problèmes de composition, nous avons vu comment Zweig, hésitant entre le genre autobiographique et la forme épique, n'avait pas su ou pu les maîtriser (1).

Il convient d'abord de mettre l'accent sur la lenteur de la rédaction des derniers romans, lenteur due, en premier lieu, aux changements continuels que Zweig opérait dans ses oeuvres pour les mettre constamment en harmonie avec ses nouvelles convictions. Une telle manière de travailler était déjà en elle-même pleine de contradictions et d'embûches, à plus forte raison quand il s'agissait de rester dans l'orthodoxie marxiste-léniniste. Pour sa part, Zweig s'ingéniait - artifice ou marotte? - à camoufler ou à excuser cette lenteur sous le prétexte de prendre avec l'époque qu'il décrivait le plus de recul possible (2). Nous avons vu, à ce propos, que si un peu de distance était utile, trop de recul ne pouvait que nuire à la spontanéité et surtout à l'unité de l'oeuvre. D'ailleurs, quand Zweig parle d'allier dans Die Feuerpause "la fraîcheur de l'impression avec l'évidence des arrière-plans" (3), c'est qu'il s'aperçoit déjà que son roman est raté. De même, dans l'épilogue en vers qui clôt Traum ist teuer, la recette qu'il prône: "Invention et Histoire" (4) était peut-être bonne, mais, dans la pratique, elle est loin d'avoir réussi. En effet, comme le souligne G.V. Davis, la gestation des derniers romans de Zweig a été trop longue: 24 ans pour Die Feuerpause

(1) Cf. supra, f. 352 sq.

(2) Cf. supra, f. 360.

(3) Cf. supra, f. 356.

(4) Tit (1963), p. 386.

(1930-1954) et 20 ans pour Traum ist teuer (1942/43 - 1962). Quant à Das Eis bricht, ébauché en 1939/41, repris en 1952 (1) et en 1965 (2), le roman est resté inachevé. Dans de telles conditions, il n'est pas étonnant que beaucoup de ce qui constituait l'unité primitive du récit ait été, à la longue, perdu, et H.P. Anderle a raison d'écrire que "la problématique du Zweig tardif, comme le jugent avec justesse ses critiques occidentaux, (...) réside dans la distance croissante prise par l'auteur vis-à-vis de son sujet" (3). Et il est vrai qu'un tel excès de distance et une telle lenteur dans la composition ont nui profondément aux derniers romans de Zweig: le roman épique tourne à la chronique, la fable devient inconsistante, et comme il n'y a plus de progression de l'action, le dialogue devient bavardage, la culture subtilité, la description maniérisme. En outre la symbolique qui, dans les précédents romans, était déjà un peu naïve, devient par moments carrément simpliste. Die Zeit ist reif n'est qu'une chronique, agréable à lire, certes, des années qui ont précédé la première guerre mondiale, tandis que dans Traum ist teuer, qui devait être en quelque sorte le testament de Zweig, la tension épique est défaillante, le bavardage aimable et les clichés irritants à la longue. Il y a là un déclin certain de l'invention et aussi, comme on l'a dit, de la langue (4).

Il semble en effet qu'à partir d'un certain âge A. Zweig n'ait plus été en mesure de se renouveler. Au lieu de s'atteler à une oeuvre originale (5), il se contentait de puiser toujours dans son "tas de ruines", comme il appelait plaisamment son

(1) Voir STb du 23/3/52 au 12/4/52 et G.V. Davis p. 138 et 213.

(2) Voir G.V. Davis, p. 216: plan du 5/2/65.

(3) Voir G.V. Davis, p. 200

(4) Voir M. Reich-Ranicki, op. cit., p. 213

(5) D'écrire par exemple ses mémoires, comme le lui avait suggéré H. Kamnitzer, TD, p. 15.

monceau de manuscrits (1), pour y retrouver des épisodes, des fragments de chapitres dont il ne savait plus à la longue s'il les avait utilisés ou non. Comme l'a fait remarquer Stefan Heym (2), Zweig ne voulait absolument rien laisser perdre de ce qu'il avait écrit. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles il revenait toujours en arrière, remontant le cours du temps sous le prétexte d'expliquer toujours plus à fond aux jeunes générations les causes de la guerre. Mais peut-être y avait-il aussi, dans cette attitude, une certaine nostalgie de sa jeunesse. Peut-être sentait-il confusément que la chaleur humaine qui émanait de ses souvenirs était seule capable de contrebalancer ce qu'avaient d'aride et de froid les éléments politiques et économiques qu'il estimait de son devoir d'introduire dans ses romans, encore qu'il n'en ait point abusé. Ces artifices ne suffirent cependant point pour atténuer la déception de ses lecteurs qui espéraient toujours lire la suite du Cycle. Hélas, au lieu des nouvelles aventures attendues, le lecteur, même "nouveau", n'eut à se mettre sous la dent que des épisodes déjà connus et affadis par une deuxième rédaction moins réussie que la première ou des situations identiques appliquées à des personnages différents. Ainsi, l'intrigue de Verdy avec la belle actrice du théâtre yiddish de Wilna, Nina von Tula (3), rappelle irrésistiblement la passion sans espoir de l'architecte Pont pour la danseuse Anna Maréchal (4). De même, la ruine du père Klopfer, intermédiaire juif, fournisseur de l'armée, par les Junkers (5) reparaît dans Das Eis bricht,

(1) Trümmerhaufen. Voir G. V. Davis, op. cit., pp. 138 et 213.

(2) Stefan Heym, Arnold Zweig. Ein Almanach (1962), p. 72.

(3) Das Eis bricht.

(4) Pont und Anna.

(5) Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer.

appliquée cette fois-ci au père de Bertin (1). Enfin, un des deux thèmes principaux de Traum ist teuer, celui qui tourne autour de la culpabilité du Sergent Kephaldès, n'est pas sans rappeler le combat mené autour du Sergent Grischa, à la seule différence que Képhalidès est sauvé, mais au prix de quelles invraisemblances! Tout cela est suffisant pour expliquer en partie la réflexion caustique du critique Günter Zehm prétendant que Zweig "écrivait toujours le même livre" (2). Et, de fait, on est en droit de se demander si ces prétendues variations sur le même thème ne sont pas tout bonnement des redites.

Pour Johanna Rudolph, "le règlement de comptes de Zweig avec lui-même s'exprime dans un certain retour régulier du même thème avec des variations critiques hautement instructives qui sont à tirer des remaniements ultérieurs" (3). Certes, il y a chez Zweig une reprise constante des grands thèmes qu'il a tenu à illustrer particulièrement dans son oeuvre, mais, lorsque les mêmes péri-péties jalonnent l'évolution de personnages tous coulés plus ou moins dans le même moule, cela finit par devenir lassant. Zweig devenu totalement incapable de se renouveler pioche dans son "Trümmerhaufen" et dans ses propres souvenirs exploités au maximum. Il est vrai qu'il était tenté de faire parcourir à ses héros l'harmonieuse montée en spirale de sa propre évolution vers le marxisme, ce qui l'amenait irrésistiblement vers le roman à caractère autobiographique (4).

A la décharge de Zweig, on peut arguer qu'il était devenu

(1) Das Eis bricht. Voir G. V. Davis, op. cit., pp. 122-123.

(2) Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 226 note 9.

(3) J. Rudolph, HAZ, p. 27.

(4) Cf. supra, f. 352.

trop âgé pour envisager de modifier les habitudes qui avaient été les siennes jusque là, qu'il était, comme il l'a dit à plusieurs reprises, trop "ramponiert" (1) et handicapé par sa quasi cécité pour retrouver le dynamisme créateur de sa maturité. Déjà, par suite des privations endurées pendant la guerre 14-18, la vue de Zweig avait beaucoup baissé et il dut bientôt renoncer à écrire lui-même ses manuscrits (2). Obligé de changer de méthode, il se résolut à dicter ses romans, de là vient le rôle important joué par ses secrétaires dans sa vie, car il avait constamment besoin d'aide. Comme le fait remarquer E. Hilscher (3), il ne pouvait pas relire rapidement ses chapitres précédents avant de se remettre au travail, il fallait qu'on les lui relise à haute voix, ce qui lui faisait perdre du temps. Il en était de même pour la documentation, il ne pouvait pas faire rapidement le tri de ce qui pouvait lui être utile de ce qui ne le lui était pas. Il devait tout retenir, ce qui était de lui comme ce qui était des autres, et il devait avoir tout cela présent en mémoire au moment où il abordait le stade de la composition. On se rend certainement mal compte de l'immense effort intellectuel que cela représentait.

Il dictait la plupart du temps allongé, les yeux clos, presque sans arrêt (4) et apparemment sans effort. Cela explique le côté parlé, vivant et musical de sa prose qui peut être aisément lue à haute voix. Mais, avant de dicter, Zweig roulait longuement son sujet dans sa tête et ne commençait son oeuvre que lorsque le plan d'ensemble était prêt. Ce plan, disait-il,

(1) Voir M. Reich-Ranicki, op. cit., p. 210 et G. V. Davis, op. cit. p. 49.

(2) D'après sa femme Dita il écrivit encore de sa main le Sergent Grischa. Voir H. Kamnitzer, TD, p. 72.

(3) (4) Voir E. Hilscher, AZLW, pp. 52-53.

était une "question d'intuition. Cela pouvait durer trois jours, trois mois ou trois ans jusqu'à ce que ce plan-guide puisse être fixé chapitre par chapitre" (1). Après le dégrossissage et le premier jet, il procédait encore à de nombreuses améliorations. C'est à la suite de ce processus long et astreignant que sont nés la plupart de ses ouvrages.

Un autre de ses familiers, H. Kamnitzer, insiste, lui aussi, sur les énormes difficultés d'une telle entreprise. "Si Arnold Zweig, écrit-il, n'avait pas eu une mémoire aussi phénoménale, en même temps que le don de toujours se raconter et de raconter aux autres son épopée comme un barde à demi-aveugle des temps fabuleux, il ne serait probablement pas allé au-delà de son premier roman. Aussi ne doit-on pas s'étonner si, à l'âge où la mémoire et la tension diminuent, il puisait dans ses brouillons antérieurs et y reprenait souvent des paragraphes entiers, sans y changer beaucoup de choses. Beaucoup pensaient qu'il aurait dû laisser tomber, mais il ne vivait que pour écrire" (2).

Dans ces conditions, on comprend mieux pourquoi il n'a pas voulu s'attaquer directement aux problèmes de l'Allemagne socialiste dans laquelle il vivait et pourquoi il a préféré se cantonner dans ce qui avait été "sa" guerre, celle de 14-18 (3). Peut-on s'en étonner, puisque c'était là, en définitive, la grande expérience de sa vie. Comme l'a écrit H. Kamnitzer, ses épreuves, puis l'exil l'avaient usé, lui-même avait déjà utilisé abondamment son grand thème et il n'avait plus l'enthousiasme du début. Comme il ne pouvait plus y avoir pour lui un nouveau champ de bataille d'une

(1) Nationalzeitung, 17/8/58. Cité par E. Hilscher, AZLW, p. 53.

(2) (3) H. Kamnitzer, TD, p. 14.

pareille dimension, et dont il aurait pu être le témoin, il en revenait toujours à son ancien thème, à l'événement primordial, à la "Grande guerre des hommes blancs". C'est la raison pour laquelle Die Feuerpause, Die Zeit ist reif et Traum ist teuer sont moins prenants que les romans précédents (1).

Comme l'a encore écrit assez durement H. Kamnitzer, "aussi macabre que cela puisse paraître, A. Zweig n'aurait pas été le grand écrivain qu'il est devenu sans la guerre de 1914 dont il ressentit les effets dans sa chair et dans son esprit" (2). De fait, il y a dans ce jugement un peu outrancier une grande part de vérité, car, en dehors de la guerre, Zweig n'avait qu'une faible connaissance du monde dans lequel il vivait. Ce n'est pas pour rien s'il a insisté dans son oeuvre sur le type de l'intellectuel bourgeois enfermé dans sa tour d'ivoire et se désintéressant du quotidien. Sa vie d'écrivain indépendant l'isolait du réel, et le monde de ses contemporains, celui des ouvriers et des paysans, était aussi peu le sien que celui des riches et des puissants. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce n'est que dans la guerre que ce chantre de la paix a été entraîné dans le tourbillon de la vie. La preuve en est - s'il nous faut en donner une - dans la différence qui existe entre ses deux alter ego, Werner Bertin et Carl Steinitz. Si le personnage de Bertin a presque été mené à son terme, il n'en est pas de même de celui de Carl Steinitz, cet autre double de l'auteur, qui est resté très fragmentaire.

(1) H. Kamnitzer, TD, p. 14.

(2) Ibid., p. 18.

Si A. Zweig avait, bon gré mal gré, l'intention d'en finir avec Bertin dans Das Eis bricht, il projetait aussi, dans ses heures d'optimisme, d'écrire en parallèle un "roman symphonique" qui devait s'intituler Rechts oder links et relater les périodes de paix de sa vie, soit un espace de temps allant du tournant du siècle jusque vers 1948, année où Carl Steinitz retrouve Nadja devenue officier dans l'armée soviétique et est amené à se poser la question fondamentale qui fait le titre du livre. A. Zweig pensait avoir suffisamment de matériau pour un tel récit en rajoutant aux nouvelles déjà publiées, Verklungene Tage et Über den Nebeln, les esquisses et les brouillons dont nous avons déjà parlé (1). Si cela n'a pas été réalisé, la mort n'en est pas la seule responsable. La raison en est plutôt que, décidément, à part peut-être Pont und Anna - où la guerre jouait d'ailleurs rétrospectivement un grand rôle - le monde de la paix, celui des civils, inspirait manifestement moins Zweig que le monde de la guerre, celui des hommes en uniforme, qu'il a si admirablement dépeint.

Une dernière explication, plus subtile celle-là, mais vraisemblable, peut également entrer en ligne de compte. Peut-être Zweig a-t-il été moins inspiré parce qu'il n'avait plus besoin de créer des personnages nouveaux. En effet, dans cette république socialiste qui se fondait, il a joué son rôle au naturel. Représentant la Ligue de la Culture auprès de la Chambre du Peuple, président de l'Académie allemande des Arts, président du PEN-Zentrum à la suite de Bertolt Brecht, membre de diverses asso-

(1) Cf. supra, ff. 244-245.

ciations, porte-parole de la culture socialiste allemande à de nombreux congrès, il était en quelque sorte devenu prisonnier de son propre personnage d'intellectuel bourgeois converti au marxisme. Bien qu'il s'en soit toujours défendu, A. Zweig avait fini par s'identifier plus ou moins à son double, Werner Bertin, dont il n'avait plus besoin d'écrire les aventures puisqu'il les vivait dans la réalité.

Même s'il a regimbé sous les contraintes et s'est plaint de ce que ses multiples activités administratives ne lui laissent que peu de temps pour écrire (1), Zweig a été heureux de jouer ce personnage-là. Écouté, admiré, comblé d'honneurs, il était le mentor des générations nouvelles, le "Magister Germaniae", appellation que Carl Steinitz avait appliquée de manière ironique à Heinrich Mann (2), ce même Heinrich Mann qui aurait dû être le premier président de l'Académie allemande des Arts, et dont le décès permit à A. Zweig de l'être à sa place. Ici encore, la réalité dépassait la fiction.

Bien qu'il ait sporadiquement envisagé de poursuivre, jusqu'à leur retour en RDA, la peinture de Carl Steinitz d'une part, de Bertin et de Lénore d'autre part, sous des traits d'ailleurs quasi autobiographiques (3), Zweig a finalement préféré laisser aux jeunes générations le soin de continuer le chemin. Il avait toujours cru que l'oeuvre épique exigeait de la distance, mais il avait fini par en prendre un peu trop. En se cantonnant dans l'illustration toujours recommencée des causes de la première guerre mondiale et, en suivant le fil des

(1) Cf. supra, f. 387.

(2) Dans Verklungene Tage. Cf. supra, f. 239.

(3) Cf. supra, ff. 273-274.

événements, de celles de la révolution russe, il s'est bien gardé d'aborder de front l'actualité immédiate. Il s'est contenté seulement de l'illustrer en filigrane en se référant à la fin de la première guerre mondiale, afin de démontrer que la transition du capitalisme au socialisme, réussie par les Soviets en 1917 et ratée par les Spartakistes en 1919, devait cette fois, à l'issue de la deuxième guerre mondiale, être réalisée par l'Allemagne, tout du moins par une partie de l'Allemagne, la République Démocratique Allemande.

Ce refus, plus ou moins déguisé, de franchir le pas qui séparait le réalisme critique du réalisme socialiste a fait dire à certains critiques, dont H. Nitsche, que, dans ce domaine aussi, il en était resté au stade de la transition (1). D'autres ont avancé que les limites du réalisme critique n'avaient pas permis à A. Zweig de camper des personnages de prolétaires avec une clarté suffisante (2). D'autres encore, tel E. L. Zacharias, se sont au contraire félicités des progrès réalisés par l'auteur de Die Feuerpause dans la peinture de la classe prolétarienne et des heureux effets qui en étaient résultés pour l'évolution de Bertin (3).

Dans ce débat, Johanna Rudolph a pris une position médiane en soulignant que si les travailleurs ne sont pas au centre de l'action, puisque la problématique des romans de Zweig tourne principalement autour du comportement des intellectuels bourgeois, ils ont quand même un rôle de premier plan en établissant de nouveaux critères et en contribuant ainsi, à la place de l'uni-

(1) Voir G. V. Davis, op. cit., p. 264 note 222.

(2) Ibid. p. 102.

(3) Ibid., p. 102.

versité défaillante, à l'éducation des intellectuels. Il s'agit là, dit-elle, d'un type nouveau dans la littérature, celui des travailleurs conscients de leur classe, les Kliem, les Pahl, les Lebehde dont les pensées et le comportement servent de pierre de touche destinée à distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux (1).

- Le paradoxe du romancier bourgeois. Avec la création de ces deux types de personnages qui lui sont propres: celui du travailleur, mentor de l'intellectuel et, réciproquement, de l'intellectuel éduqué par le travailleur, on peut dire qu'A. Zweig illustre parfaitement le paradoxe du romancier bourgeois devenu par l'incorruptible logique du réalisme détracteur de son propre parti (2). Il est effectivement le modèle de l'écrivain bourgeois, tel que le décrit G. Lukacs, qui, sans rompre - au début du moins - avec sa classe, s'engage aux côtés du prolétariat pour défendre la liberté et le progrès. C'est à vrai dire, toujours suivant Lukacs, la condition d'écrivain elle-même qui favorise un tel choix politique. Le grand écrivain qui se penche sur la réalité sociale et en met à nu les mécanismes se rend nécessairement compte du double aspect du capitalisme: il découvre à la fois la nécessité de dépasser les horreurs de ce régime inhumain et la possibilité, offerte par l'évolution de ce régime, de parvenir à un stade social supérieur (3). Le grand romancier dont il s'agit ici est Balzac que Lukacs admirait beaucoup et dont l'oeuvre constitue, en quelque sorte, la pierre de touche du réalisme critique.

(1) J. Rudolph, HAZ, pp. 77 et 133.

(2) Voir le compte-rendu de J. Brun sur l'ouvrage de S. S. Prawer, Karl Marx and World Literature, Oxford, at the Clarendon Press, 1976, dans Etudes Germaniques, juillet-septembre 1977, 32ème année, n° 3, pp. 357-359.

(3) Voir H. Arvon, Lukacs, Paris, Seghers, 1968, p. 71.

Ainsi, pour Lukacs, et c'est là que réside le paradoxe, les opinions politiques d'un auteur ne sont pas forcément celles qui se dégagent de son oeuvre (1). Engels avait déjà constaté cette discordance dans sa fameuse lettre à Miss Harkness, écrite en 1888: "Le fait que Balzac ait été ainsi contraint à agir contre ses propres sympathies de classe et contre ses propres préjugés politiques, qu'il ait reconnu le caractère irréversible du déclin de ses chers aristocrates et qu'il les ait représentés comme des hommes qui ne méritent pas un sort meilleur, qu'il ait vu les hommes réels de l'avenir là où il était seul possible alors de les trouver, voilà ce que je considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et un des traits les plus grandioses du vieux Balzac" (2).

Est-ce Engels qui a révélé à Lukacs l'ambiguïté de Balzac? Ou Lukacs a-t-il tout simplement été heureux de trouver chez Engels une justification de ses théories? Pour Engels, le bourgeois Balzac rejoint contre son gré les rangs de ceux qui luttent pour l'avenir. Selon Lukacs, le romancier Balzac, homme de droite, prend la même position que le socialiste Fourier. Il en est de même de Shakespeare, de Goethe ou de Walter Scott qui, tout en étant conservateurs, ont su discerner les grandes options de l'avenir (3).

Il est certain que seuls les grands écrivains doués d'une conscience intransigeante et prêts à tout sacrifier à leur art - et Arnold Zweig est un de ceux-là - sont capables d'un tel effort littéraire et d'une telle objectivité idéologique.

(1) Voir H. Arvon, Lukacs, p. 96.

(2) G. Lukacs, Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker (1948), cité par H. Arvon, Lukacs, p. 96 et pp. 129-130.

(3) G. Lukacs, Der historische Roman (1936-1937), voir Henri Arvon, Lukacs, pp. 47 et 96.

"Lorsque, chez de grands réalistes, écrit G. Lukacs dans Balzac et le réalisme français, le développement artistique intérieur des situations et des personnages imaginés par eux entre en contradiction avec leurs chers préjugés, voire avec leurs convictions intimes, ils n'hésiteront pas un instant à s'écarter des préjugés et des convictions et ils décriront ce qu'ils voient réellement. Cette cruauté à l'égard de leur propre image du monde immédiate et subjective est la morale d'écrivain la plus profonde des grands réalistes, à l'opposé de ces petits écrivains qui réussissent presque toujours à mettre leur vision du monde en accord avec la réalité" (1).

Cette cruauté vis-à-vis de sa propre vision du monde qui est le propre du grand romancier, G. Lukacs ne manque pas de la souligner à l'occasion du soixante-cinquième anniversaire de Zweig, à peu près dans les mêmes termes que ci-dessus. "Vous êtes allé, lui dit-il, si loin et si radicalement dans cette critique, et cette critique de vous-même, que vous n'avez, en agissant de la sorte, fait aucune concession à la vraisemblance pour maintenir à tout prix l'unité littéraire des personnages et la continuité avec ce qui avait été composé auparavant. Un exemple devrait suffire, celui du général von Lychow dans le Grischa et dans Einsetzung eines Königs" (2). Et Georg Lukacs d'ajouter que cette critique a atteint son point culminant dans ce chapitre de La hache de Wandsbek où Walter et Claudia, le couple si sensible des Novellen, sur le point de partir pour les Etats-Unis où leur personne et leurs biens seront en sécurité,

(1) G. Lukacs, Balzac und der französische Realismus (1952), cité par H. Arvon, Lukacs, pp. 97-98.

(2) G. Lukacs, "Gruss an Arnold Zweig", SuF. Sonderheft A. Zweig, p. 15.

manifestent avec un certain snobisme leur admiration pour les réalisations du régime hitlérien (1).

Ainsi, par cette constante remise en question de lui-même et de ses personnages, Zweig a-t-il atteint, au-delà du réalisme critique, le seuil du réalisme socialiste, mais nous avons vu comment il s'était bien gardé de le dépasser et comment, dans ce domaine aussi, il avait préféré en rester au stade de la transition.

Le cas de Zweig ne devait pas être unique en son genre, si on en croit cette intervention de Walter Ulbricht au Congrès de Bitterfeld, le 24 avril 1959: "Il y a une série d'écrivains d'un certain âge qui ont de grandes expériences et qui écrivent aussi des oeuvres d'importance, mais qui, présentement, ont peu de liens avec la vie socialiste. Vraisemblablement, on doit leur donner du temps pour participer à cette évolution à leur manière et selon leurs propres conditions d'évolution" (2). Zweig participait certes à la vie de son pays, mais peut-être n'était-ce en définitive qu'une participation assez extérieure et trop souvent une activité de "Festonkel" (3). En ce qui concerne la maturation de son oeuvre elle-même, il ne tenait pas à s'aventurer sur un terrain inconnu. Il était trop âgé pour cela et tenait à ses habitudes. D'ailleurs, que pouvait représenter au juste pour lui le "réalisme socialiste"? Ce terme ne se retrouve guère sous sa plume. Si on en juge par toutes les discussions et tous les écrits qui traitent du problème, on peut en déduire que

(1) G. Lukacs, "Gruss an Arnold Zweig", SuF, Sonderheft A. Zweig, p. 15. Cf. supra, f. 234 sq.

(2) W. Ulbricht, "Fragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kultur. Rede...in Bitterfeld am 24. April 1959". Cité par G. V. Davis, op. cit., p. 11.

(3) Voir G. V. Davis, op. cit., p. 247 note 62.

la notion de "réalisme socialiste" était assez difficile à définir et, plus encore, à appliquer.

Pour G. Lukacs, le réalisme socialiste constitue l'étape supérieure du réalisme critique. La différence entre les deux tient principalement au fait que "la vision socialiste du monde (...) procure à l'écrivain, bien plus complètement et bien plus profondément qu'aucune autre vision, un regard assez lucide pour refléter et pour représenter l'existence et la conscience sociales, les hommes et les relations humaines, les problèmes qui se posent à la vie humaine et les solutions qu'ils comportent" (1). Toujours selon Lukacs, l'essentiel du réalisme socialiste réside ainsi dans la "conscience juste". L'avenir s'ouvre devant celle-ci alors que le réalisme critique ne peut dépasser le présent (2). "En d'autres termes, lorsqu'il considère le présent d'une façon critique, l'écrivain réaliste peut dire en même temps le vrai sur ces résidus d'un passé dont la destruction a permis que se constituât, sur ses décombres, le présent historique de l'humanité. Le cas de l'avenir est différent.(...) Si les meilleurs représentants du réalisme critique réussissent à maîtriser en tant qu'artistes la matière de la vie même qu'ils dépeignent, ils restent incapables, cependant, de décrire de l'intérieur l'homme futur" (3).

Tel est effectivement le cas de Zweig. Laissant aux jeunes générations le soin d'oeuvrer pour l'avenir, Zweig se contente de les mettre en garde: il montre ce qui a été et qui ne doit

(1) G. Lukacs. Cité par H. Arvon, op. cit., p. 88.

(2) Ibid., p. 89.

(3) G. Lukacs, La signification présente du réalisme critique, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, 1960, pp. 173-175. Cité par H. Arvon, op. cit., p. 131.

plus être et, pour ce faire, il s'efforce de démonter le mécanisme qui, par deux fois en vingt ans, a conduit à la guerre, afin que les conditions propices à une nouvelle déflation ne puissent plus jamais être réunies. C'est la raison pour laquelle, comme les anciens conteurs, il tend à remonter toujours plus haut jusqu'à l'événement primordial à partir duquel tout a commencé.

oui / Pour G. V. Davis, A. Zweig ne s'est pas donné la peine de se frayer un chemin vers un "véritable" réalisme socialiste; il est, au contraire, resté fermement attaché au réalisme critique. Et Davis d'en prendre pour preuve l'attitude de ses personnages qui, en fin de compte, se complaisent dans une "passivité créatrice" comme Bertin (1) ou se considèrent, à l'exemple de Kart-haus, comme un "mélange de contemplation et d'action" (2).

A Verdy qui lui reproche sa "passivité éhontée", Bertin, désabusé, rétorque qu'il ne croit plus en la bonne cause de l'Allemagne et que, par conséquent, il importe avant tout de se faire le plus petit possible pour survivre, et à la question ironique de Verdy qui lui demande si survivre est une fin en soi, Bertin répond qu'il veut survivre pour pouvoir décrire ce qu'il a vu et vécu. Bertin, après la guerre, veut être avant tout un témoin. Ici aussi, la passivité apparente de Bertin aboutit à la création (3). De même, mais sur un autre registre, lorsque Greulich tance Bertin qui est resté indifférent au soulèvement des marins de Wilhelmshaven (4) et lui demande pourquoi il reste

(1) Cité par G. V. Davis, op. cit., pp. 134 et 199.

(2) Tit, p. 10. Cité par G. V. Davis, pp. 162, 199 et 201.

(3) Ebr, 1ère version, p. 76. Cité par G. V. Davis, p. 125.

(4) Cf. supra, f. 363.

passif, au lieu d'organiser la résistance comme son ami Mau, Bertin explique ainsi la lenteur de sa réaction: "Je ne sais pas, répondit Bertin, peut-être que parce que chez moi tout passe par l'imagination, par le mot qui façonne" (1).

Comme tous les personnages de Zweig qui répudient l'emploi de la violence, Bertin, en tant qu'artiste créateur, préfère "l'imagination comme soupape de sûreté à l'action désespérée" (2), et la preuve en est que, au lieu de militer activement comme l'invite à le faire Greulich, il commence à rédiger un drame intitulé "Der Bjuschet" (3). Cet épisode de Die Feuerpause est quasi autobiographique: il nous montre la carrière de Zweig s'orientant non vers le roman, comme on pourrait s'y attendre, mais vers le théâtre. Pour Zweig, en effet, le théâtre a un rôle social à jouer, non seulement parce qu'il peut être une tribune, mais aussi parce qu'il peut, mieux que le texte écrit, rivaliser avec le réel. De plus, c'est une expérience collective (4).

Dans une étude écrite en 1919 et intitulée Das Theater im Volksstaate apparaissent clairement les raisons politiques et pédagogiques d'une telle attitude. Considérant à la suite de Schiller "la scène comme une institution morale" (5), il estime que, lorsque la justice manque à son devoir (...), la scène se doit de lui arracher des mains le glaive et la balance et de s'ériger en un terrifiant tribunal" (6). N'était-ce pas précisément ce que Zweig avait tenté cinq ans plus tôt, en 1914, avec

(1) Fp (1956), p. 390.

(2) J. Rudolph, HAZ, p. 124.

(3) Fp (1956), p. 394.

(4) Que l'on se souvienne de l'expérience de Walter dans "Die Passion", NuCl, p. 201. Cf. supra, f. 59.

(5) Fp (1956), p. 138.

(6) "Das Theater im Volksstaate", Der Geist der neuen Volksgemeinschaft. Eine Denkschrift für das deutsche Volk. Hrsg. von der Zentrale für Heimatdienst. Berlin, o.J. [1919], p. 137.

Ritualmord in Ungarn? Une oeuvre forte qui avait été récompensée en 1915 avec le Prix Kleist. Cette théorie est tellement ancrée dans l'esprit de Zweig qu'il n'hésite pas à la reprendre, quelque quarante ans plus tard, précisément dans ce même épisode de Die Feuerpause. "Pour lui, écrit-il à propos de Bertin travaillant à son drame "Der Bjuschet", la scène était toujours restée cette institution morale telle que les classiques de Weimar l'avaient conçue; jamais, lui semblait-il, ne l'attendait une tâche plus grande et plus importante que maintenant où elle devait montrer aux hommes d'Allemagne l'arbitraire profond et l'action violente qui s'étaient infiltrés jusque dans les entrailles de leur Etat et dans celles de la société bourgeoise qui, par la Révolution française, avait été libérée en vue de tout autres espérances et de tout autres accomplissements" (1). Il y a dans cette méditation du jeune Bertin de 1917 écrite par la plume du vieux Zweig de 1954 quelque chose de singulièrement émouvant. Au-delà de son rôle de contrepoint, cet épisode expose des idées auxquelles, tout au long de sa vie, Zweig n'avait manifestement jamais cessé de croire.

Utiliser le théâtre comme une tribune, à la manière de Lessing, ou comme un "terrifiant tribunal", à la manière de Schiller, c'est justement ce que Zweig se proposait de faire, à la même époque, en portant à la scène le cas du Sergent Grischa. On connaît l'accueil réservé à cette pièce dont personne ne voulut lire le manuscrit (2). "A cette occasion, comme l'écrit Johanna Rudolph, il vit que, dans la République inflationniste de Weimar, et malgré l'existence de la "Volksbühne", il ne

(1) Fp (1956), p. 138.

(2) Cf. supra, ff. 113-114.

pouvait pas être question au théâtre d'une "scène populaire", car le public qui assistait le plus souvent aux représentations était et voulait être tout autre chose que le représentant du peuple. Il se tourna donc vers le livre qui recélait de plus grandes possibilités de diffusion. Sa tribune devint le roman et même le roman-feuilleton" (1).

Cette hésitation dans le choix de la forme n'est pas seulement le reflet d'une époque où, dans la vie culturelle, le théâtre tenait encore une place privilégiée, elle est aussi le reflet des hésitations de Zweig lui-même. Pour lui, ce n'était pas une question de mode ou de réussite, mais plutôt une question fondamentale. Il lui sembla peut-être, à son retour de la guerre, que, s'il avait à faire entendre sa voix pour dénoncer l'absurdité des combats et les injustices dont il avait été le témoin, le théâtre serait un meilleur porte-parole que le livre. Déjà, avec Ritualmord in Ungarn (1914), Zweig s'était attaqué pour la première fois à un cas juridique: le procès de Tisza Eszlar (1883) dont le souvenir avait été ravivé par l'affaire Beilis (1913). On conçoit alors combien, a fortiori, le cas du Sergent Grischa lui ait tenu à coeur et combien il ait été déçu de ne pas pouvoir disposer d'une scène pour l'exposer au public.

Que l'on s'imagine, avec Johanna Rudolph (2), ce soldat démobilisé, tel que le dépeint Zweig lui-même sous les traits de Bertin, revenant de la guerre dans son uniforme élimé et ressassant dans sa tête la lourde liste des artistes, des musiciens et des poètes assassinés! Mais, parce qu'il a été éduqué par les Pahl et les

(1) J. Rudolph, HAZ, p. 49.

(2) Ibid., p. 43.

Lebende, il ne se répand pas, comme les expressionnistes, en cris inarticulés, ni ne se réfugie dans une froide "objectivité". La nouveauté est nécessaire, pense-t-il, mais elle ne réside pas uniquement dans la forme elle-même, elle réside surtout dans la recherche de nouveaux contenus et, aussi, dans la recherche de nouveaux lecteurs. Car, pour travailler, A. Zweig a besoin de se sentir lié à ses lecteurs par le lien de la création, et il souhaite avoir parmi eux non seulement les descendants d'artisans dont il est lui-même un représentant, mais aussi les fils d'ouvriers. C'est la raison pour laquelle, de 1919 à 1922, il a essayé inlassablement dans une série d'études et d'essais, consacrés principalement au théâtre, de situer le rôle de l'art dans les nouvelles conditions sociales créées par la fin de la guerre. Ainsi, en 1921, dans Theater, Drama, Politik (1), il en arrive à cette conclusion que le poète ne doit pas fuir les conflits sociaux, mais qu'il doit au contraire en faire la matière première de ses oeuvres. Pour lui, la conscience sociale doit constituer le point de départ de toute l'activité de l'écrivain. Après les théories de l'art pour l'art professées dans sa jeunesse par l'auteur de Das Werk und der Betrachter (2), cette déclaration d'ouverture sur les problèmes sociaux consomme indiscutablement la rupture de Zweig avec l'esthétisme. La littérature ne doit donc plus être un jeu gratuit, mais apporter à l'homme quelque chose de positif. La littérature, dit Zweig, doit aider à vivre; si elle ne le fait pas, elle a quelque chose de criminel (3).

(1) "Theater, Drama, Politik", Der Spiegel (...) 2. Jg., H. 16-17, 10. Jan. 1921.

(2) "Das Werk und der Betrachter", Die Gäste, Heft 2, pp. 56-71.

(3) "Theater, Drama, Politik", cité par E. Kaufmann, AZW, p. 55 et p. 317 note 3.

Pour Zweig, "le temps a de nouveau remis l'aventure au centre du quotidien et à nouveau permis le grand roman, la grande nouvelle dont l'axe est l'aventure: l'aventure de l'homme dans son intégralité et non plus seulement dans son âme ou son entendement" (1). Et il donne l'exemple suivant: "Un homme sort de chez lui pour vaquer à ses occupations, soudain il est entouré de Gardes Blancs, arrêté, entendu, battu, incarcéré. C'est un être totalement changé qui est libéré: devenu actif, atteint par l'injustice jusqu'au tréfonds de l'âme, poussé par le désir d'y trouver remède, il rentre chez lui, devenu parti, passion - bref, un être poétique" (2). Ces lignes écrites en 1921, c'est-à-dire au moment où Zweig est en train d'écrire Das Spiel vom Sergeanten Grischa reflètent bien la nouvelle conception de la littérature acquise désormais par Zweig et dans laquelle la politique et le social ne doivent plus, comme autrefois, être laissés de côté comme peu dignes de figurer dans un récit. D'après cette définition, l'individu devient un être poétique justement parce qu'il est compris comme un être social et politique qui doit se colleter avec la réalité et prendre bon gré mal gré en considération l'existence des autres. Toute l'éthique et toute l'esthétique de Zweig sont déjà contenues dans ce programme.

(1) "Theater, Drama, Politik". Cité par E. Kaufmann, p.317 note 4.

(2) Ibid., p. 317 note 3.

Conclusion.

Nous voici arrivé au moment de conclure et, s'il nous est difficile de dresser un bilan complet d'une oeuvre aussi vaste et cependant inachevée, nous pouvons au moins essayer de porter un jugement global sur le romancier qui a produit cette oeuvre, c'est-à-dire, en définitive, sur l'homme lui-même puisque, la plupart du temps, les deux se confondent, l'autobiographie tenant une large part dans les romans de Zweig.

Qu'il me soit permis, à la fin de ce travail, de citer une anecdote personnelle. Je me souviens qu'il y a vingt ans, j'avais proposé à Pierre de Boisdeffre, alors directeur de la collection Classiques du XX^{ème} siècle où figurait entre autres Thomas Mann, d'y faire entrer Arnold Zweig. Il refusa, alléguant, pour des raisons commerciales, le fait que Zweig n'était pas assez connu en France. C'était peut-être l'occasion de le faire connaître. Bref, il me semblait, et il me semble toujours, que Zweig, plus que d'autres peut-être, méritait ce beau titre de "classique du XX^{ème} siècle" pour son art de la réserve et de la mesure, son besoin d'ordre et d'harmonie et sa maîtrise d'un roman certes moderne, mais resté bien ancré dans la meilleure tradition classique.

- Un art de la réserve et de la mesure. Arnold Zweig a dit une fois à Johanna Rudolph qu'il avait écrit des "dramas dans la ligne de Lessing et de la prose dans la ligne de Gottfried Keller" (1). Nous pouvons souscrire à ce jugement, mais, en compagnie de l'écrivain suisse, il y avait aussi Adalbert Stifter,

(1) A. Zweig à J. Rudolph, Aufbau, Heft 11 (1950), p. 1053.

Thomas Mann et Theodor Fontane dont le Stechlin et Effi Briest comptaient parmi les lectures préférées de Zweig (1). Comme Fontane, Zweig est un "causeur" aimable et modéré dans ses propos. Il conte sur le mode feutré, discipline son écriture et évite les éclats inutiles. On sait que Zweig abhorrait l'expressionnisme dont la rudesse le choquait. On a loué sa "patience épique": il savait que le romancier doit se hâter lentement, que l'indirect est souvent plus fort que le direct, que l'action est la plupart du temps le résultat de coups et de contre-coups ou d'une série de petits ébranlements qui amènent imperceptiblement des modifications dans la situation initiale.

On reconnaît cette réserve propre à A. Zweig tout au long de ses romans. On ne trouve pas chez lui trace d'outrance. Il était pourtant aisé, dans des récits de guerre, de tomber dans le naturalisme et d'insister sur les horreurs et les souffrances: corps déchiquetés, dysenterie, folie, etc. Il ne l'a pas fait. Dans ses romans les souffrances sont réelles, mais on les sent surtout par le retentissement qu'elles ont sur le moral et le comportement des hommes. Il n'y a pas non plus chez Zweig d'outrances verbales, pas de mots grossiers, juste ce qu'il faut d'argot militaire pour colorer le langage. De même, sur le plan moral, les hommes ne sont ni franchement bons ni franchement mauvais. Zweig ne peint pas en noir et blanc; chez lui pas de manichéisme sommaire, les gens sont plutôt ce que les a faits la guerre, lâches, égoïstes ou intéressés. Car dans ce grand pillage, chacun agit pour soi, dans cet abattoir gigantesque, chacun songe à sauver sa peau sans s'occuper du voisin. Ce n'est que vers la fin de sa vie que Zweig cédera à la tentation de

(1) Qu'on se souvienne du personnage de Lychow dans SSG et du prénom de Stine donné à la femme de Teetjen dans BvW.

noircir ses personnages afin d'en faire - les officiers par exemple - les représentants typiques de leur caste ou de leur classe, mais cela ne lui réussira pas, et ce changement d'optique est certainement une des raisons pour lesquelles ses derniers romans sont nettement moins bons que les précédents.

Zweig n'est pas non plus un peintre de batailles. Nous avons vu qu'il ne peint pas le "guerrier", mais plutôt l'homme jeté dans la guerre et, plus précisément, le civil sous l'uniforme. Pour lui, le parfait humaniste, l'Homme est la mesure de toutes choses, tandis que la démesure est incarnée par la Guerre: guerre omniprésente qui déroule ses tentacules géants sur tous les points du globe, broie des hommes sur terre, sur mer et jusque dans les airs, fait souffrir inutilement des millions d'êtres vivants dans leur chair et dans leur âme et remet finalement en question toutes les valeurs morales et culturelles. Et c'est pourquoi, dans cet univers de violence, la comparaison avec l'enlèvement de la nymphe Europe est, dans Junge Frau von 1914, particulièrement bien venu. Car pour Zweig, l'Europe est un symbole. Cette petite presque île de l'Asie, au climat tempéré, aux reliefs adoucis, est la patrie par excellence de la mesure. En Europe, tout est à l'échelle de l'homme, et, plus particulièrement, le monde méditerranéen doublement cher au coeur de Zweig, l'Allemand d'origine juive. Fréquentes sont les réflexions sur la culture européenne et méditerranéenne dans son oeuvre: depuis la méditation de l'architecte Pont sur l'art occidental, dans Pont und Anna, jusqu'à la cosmologie qui devait introduire Traum ist teuer, en passant par Der Spiegel des grossen Kaisers où la figure de l'empereur Frédéric II symbolise la synthèse entre les pays du Nord et du Sud et par Die Brüder où le jeune Eli Saamen, sioniste de coeur, se sent retenu en Europe par la culture occidentale.

Dans la lutte entre Apollon et Dionysos Zweig a aussi choisi son camp. "Apollon bewältigt Dionysos" (1), tel est le titre d'un article consacré à Freud, lequel, selon Zweig, a réussi tout ce que Nietzsche n'avait pu mener à bien, entre autres explorer le chaos de l'inconscient pour faire, grâce à l'analyse, surgir au niveau du conscient une vision clarifiée et ordonnée du monde, car "mettre en ordre" et "classifier" ont été, depuis sa jeunesse, les deux soucis prédominants de Zweig.

- Un besoin d'ordre et d'harmonie. On se souvient, en effet, que mettre de l'ordre dans ses connaissances avait été un des premiers soucis du jeune Zweig. Rappelons qu'il fit des études très complètes, étudiant notamment la philosophie, la psychologie, la philologie, l'histoire de l'art et l'économie, cherchant des points communs entre toutes ces disciplines et espérant trouver dans le domaine de la pensée un "terrain solide où pouvoir poser ses pieds".

Sur le plan personnel, après avoir, en ce qui concerne le judaïsme, essayé de clarifier sa position vis-à-vis de ses coreligionnaires, il réglera ses comptes avec sa famille maternelle dans Die Flucht der Spandows et, avec sa famille paternelle, dans Die Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer.

Au fond, Zweig est un homme de bilan. Il aime dresser l'actif et le passif d'une situation afin d'en tirer des conclusions utiles pour l'avenir. Ce n'est pas pour rien qu'un de ses ouvrages est intitulé Bilanz der deutschen Judenheit, livre écrit en un moment particulièrement pénible pour les juifs allemands, mais où Zweig trouve encore, malgré tout, des raisons d'espérer, de

(1) "Apollon bewältigt Dionysos", Das Neue Tage-Buch (1936), N° 18

penser que l'on reconnaîtra peut-être ce qu'a eu de positif cet apport de la pensée juive à l'Allemagne depuis des siècles. On sait ce qu'il en fut, mais on sait aussi que Zweig était incurablement optimiste. C'est parce qu'il croit en la perfectibilité de l'homme qu'il est à la recherche constante d'une harmonie à établir non seulement entre les hommes, mais aussi au sein de l'individu lui-même. Cette recherche d'une harmonie tant sur le plan individuel que sur le plan collectif nous fournit une des clefs de l'oeuvre de Zweig.

Du Peter Klopfer des Aufzeichnungen, l'auteur qui a réussi, mais qui est mal dans sa peau et finit par se suicider, au Walter Rohme des Novellen um Claudia, d'abord timide et mal à l'aise, mais qui s'affirmera par la suite, en passant par Carl Steinitz (Verklungene Tage) qui tient le milieu entre les deux, nous pouvons mesurer le chemin parcouru. De Claudia, l'esthète bourgeoise, avec sa répulsion devant ce qui lui paraît basement matériel et ses inhibitions devant l'amour physique, à la Lénore de Junge Frau von 1914, jeune étudiante, déjà libérée, qui en l'absence de Bertin au front, est obligée de faire face seule à un avortement, la distance est encore plus grande. Ce qui importe à Zweig, c'est de trouver un équilibre harmonieux entre la chair et l'esprit séparés catégoriquement par la religion judéo-chrétienne. Pour lui, au contraire, l'homme, corps et esprit, forme un tout et l'expérience de la psychanalyse est là pour l'en convaincre s'il en était encore besoin.

Parti d'abord, à la suite de Thomas Mann, de la psychophysiologie de la décadence nietzschéenne, dans ses Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer inspirées des Buddenbrook, il ne s'y

attarde pas; c'est une étape de sa recherche, un des thèmes qu'il exploite avant de passer à autre chose. Mais quelle sera cette autre chose? Nous avons vu qu'après le réel succès des Novellen um Claudia Zweig avait eu un grand passage à vide, du moins sur le plan du roman. C'est alors que la guerre viendra à point nommé pour le jeter, bien malgré lui, dans un univers nouveau qu'il n'en finira plus d'explorer.

Dans ce monde de l'armée où l'homme en uniforme n'est jamais seul, se pose le problème épineux des relations humaines. Faut-il, pour survivre, pratiquer un égoïsme forcené, ou faut-il, au contraire, essayer de s'entraider? C'est là une question que Zweig, en tant que simple soldat et que Juif, sera amené, de façon aiguë, à se poser.

Cette étude des relations entre les hommes représente l'un des aspects les plus intéressants du Cycle de romans de guerre. Relations des hommes de troupe entre eux, tension des rapports avec leurs supérieurs, jalousie et mesquinerie des gradés, arbitraire, injustice, méchanceté, antisémitisme, nous retrouvons tout cela potentialisé par la guerre dans Der Streit um den Sergeanten Grischa, Erziehung vor Verdun et Einsetzung eines Königs entre autres. Ces romans, qui nous fournissent une véritable coupe transversale de l'armée allemande, nous montrent ainsi les rouages du mécanisme de la guerre qui sacrifie des hommes non seulement sur l'autel de la patrie, mais aussi aux intérêts privés, plus ou moins égoïstes, des généraux, des industriels et des banquiers qui n'ont pas honte d'acquérir des honneurs et des biens au détriment des hommes qui meurent.

Relations entre les individus, relations entre les classes, relations entre les peuples, toutes sont malheureusement placées sous le signe de l'injustice et de la violence. Mis à part l'action peu efficace de quelques hommes de bonne volonté venus d'horizons différents qui essaient d'être le sel de la terre, mais dont l'impuissance est évidente (1), on se demande bien quelles sont les raisons d'espérer. Et pourtant, Zweig reste malgré tout optimiste, l'épilogue du Sergent Grischa le prouve: si le peuple prend conscience de sa force, la guerre sera vaincue. C'est hélas le contraire qui se produira, et ce même peuple, égaré par de mauvais bergers, sombrera dans le nazisme dont la violence, d'abord larvée, engendrera la seconde guerre mondiale et la "solution finale".

Une autre désillusion attendra Zweig en Palestine où il ne trouvera pas ce "nouveau Canaan" dont il avait rêvé et où, quelques années plus tard, l'accueil fait à l'exilé ne sera pas ce qu'il espérait. Désillusion certainement aussi en République Démocratique Allemande où la construction d'une société nouvelle sera loin de tenir toutes ses promesses. Néanmoins, malgré toutes ces déceptions, Zweig continuera à travailler dans un esprit de synthèse et de conciliation; certains diront même de compromis, et c'est vrai qu'il y en eut, car si Zweig n'aimait pas s'opposer aux autres, souvent d'ailleurs par souci de ne pas les froisser, il préférerait cependant louvoyer plutôt que de rester inactif au port. C'est pourquoi, avec une constance certaine mais aussi avec une certaine naïveté, Arnold Zweig passera toute sa vie à essayer de concilier les contraires. Dans Caliban, il tentera de réconcilier judéité

(1) Les amis de Grischa dans Der Streit um den Sergeanten Grischa et ceux de Koldewey dans Das Beil von Wandsbek.

et germanité, dans De Vriendt kehrt heim, les Juifs et les Arabes, dans Traum ist teuer, le marxisme et le freudisme. Une telle attitude n'était d'ailleurs pas exempte de dangers et nous ne pouvons que saluer le courage de Zweig en certaines circonstances (1).

Cette recherche d'une continuité harmonieuse, Zweig a ambitionné de la réaliser aussi bien dans sa vie personnelle que dans son oeuvre, et le thème de la racine pivotante qui illustre l'évolution de Bertin en est un des symboles les plus marquants (2). Zweig n'exclut pas, il n'excommunie pas, il cherche plutôt à comprendre et à trouver les points susceptibles de rapprocher ou de relier entre eux les différents systèmes philosophiques. Nietzsche, Husserl, Scheler, Freud, Marx, chacun apporte sa contribution à l'édification de sa personnalité et tous se complètent mutuellement afin de participer à ce "processus organique de maturation" dont parlait Zweig à Kamnitzer (3) et dont le socialisme marxiste devait être le couronnement.

-
- (1) Par ses prises de position courageuses vis-à-vis du nazisme, puis en Palestine quand l'imprimerie de sa revue Orient fut détruite par un attentat, en 1966 encore quand il refusa de signer une motion condamnant Israël à propos de la "guerre des Six jours".
- (2) Racine pivotante qui se ramifie pour traverser une semelle de chaussure et qui, une fois l'obstacle passé, retrouve sa structure initiale. Voir Fp, p. 23-24. Cette image tirée de L'intelligence des fleurs de Maeterlinck illustre à la fois l'adaptation, la continuité et l'élan vital de l'être vivant. Bertin, après l'épreuve de la guerre, redeviendra ce qu'il était initialement, un écrivain, mais son être profond en demeurera marqué à jamais.
- (3) H. Kamnitzer, TD, p. 67.

De l'univers romanesque dont il était le démiurge Zweig avait aussi rêvé de faire une totalité harmonieuse. Son rêve était de rivaliser aussi bien avec la Comédie humaine de Balzac qu'avec Guerre et Paix de Tolstoï, et de doter ainsi l'Allemagne d'une oeuvre comparable à celle des grands écrivains français et russes. Ce projet n'a pu, pour des raisons que nous avons déjà examinées, être réalisé. Il nous reste cependant un Cycle romanesque remarquable, puissant et d'une ampleur jusque-là inconnue en Allemagne, l'oeuvre d'un romancier qui a sa place marquée parmi les grands noms du roman contemporain.

- Un maître du roman traditionnel. Il est vrai, pour parler avec E. Hilscher, que les dimensions atteintes par le Cycle de La grande guerre des hommes blancs "imposent le respect" et que "l'oeuvre monumentale de Zweig est sans exemple dans la littérature allemande" (1). Les tétralogies de Gutzkow et de Thomas Mann, les trilogies de Jahn, Feuchtwanger, Broch, Bredel et Marschwitz mises à part, il n'y a pas de cycle romanesque comparable, par son ampleur, à celui de Zweig en Allemagne. Cela est déjà un point positif à mettre au crédit de l'auteur du Grischa. Il faut, nous l'avons dit, se tourner vers les Balzac, les Zola et, plus près de nous, les Jules Romains, les Roger Martin du Gard, les Georges Duhamel, pour ne parler que des Français, pour trouver des créations romanesques de plus grande envergure.

Bien que Zweig ait particulièrement admiré Emile Zola et ses Rougon-Macquart, on peut affirmer qu'il a surtout été influencé par la Comédie Humaine de Balzac et par Guerre et Paix de Tolstoï, oeuvres avec lesquelles il se sentait certainement plus d'affinités. Et de fait, suivant l'angle sous lequel on contemple son Cycle, on

(1) E. Hilscher, AZLW, p. 106.

peut constater que La grande guerre des hommes blancs participe à la fois de l'une et de l'autre.

Comme l'a écrit H. Kamnitzer, Arnold Zweig "a dépeint à notre époque la guerre et la paix d'une manière aussi valable que celle de Léon Tolstoï traitant le même thème au XIX^{ème} siècle" (1). La question de la guerre et de la paix, tel est, certes, le thème principal du Cycle, et il n'est pas impossible que Zweig ait eu l'intention de composer un Guerre et Paix à sa manière, en mêlant à la geste de Werner Bertin, le militaire, celle de Carl Steinitz, le civil, en une sorte de "roman symphonique" élargi, alternant la guerre et la paix.

Comme Tolstoï, en tout cas, Zweig nous montre dans Die Zeit ist reif la société allemande en temps de paix, juste avant le déclenchement des hostilités, en essayant d'élucider, de la façon la plus précise possible, les causes de la guerre. Comme Tolstoï, toujours, il semble que plus il avance, plus il prenne de libertés vis-à-vis de son sujet en se répandant en considérations culturelles, historiques et sociales de plus en plus longues par rapport à l'action. C'est que, après son retour en Allemagne de l'Est, il a des thèses à soutenir et il veut les exposer en détail. Arnold Zweig serait ainsi devenu, au même titre que Tolstoï, un véritable narrateur épique, contant sans se presser, ralentissant l'action - ce qui est une règle du genre épique -, haussant de la sorte son oeuvre au niveau de l'épopée (1). Enfin, il n'est pas jusqu'à la technique de Zweig consistant à réunir une infinités de petits faits et d'anecdotes significatives dont la juxtaposition finit par former une immense mosaïque, qui n'ait été empruntée à Tolstoï.

(1) Voir à propos de Tolstoï l'introduction à La guerre et la paix de Pierre Pascal, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. 56, p. XX, Paris, Gallimard, 1952.

Cependant, la structure de l'oeuvre de Zweig et, plus particulièrement celle de son Cycle, est plus balzacienne que tolstoïenne. Le désir de Zweig d'écrire un second Guerre et Paix se double de celui de créer une autre Comédie Humaine, c'est-à-dire un ensemble assez lâche de romans dans lesquels des personnages, déjà connus par ailleurs, ont la vedette dans un récit dans lequel ils "peuvent déployer la totalité de leurs possibilités et de leurs qualités" (1) avant de disparaître ou de réparaître épisodiquement dans d'autres romans.

Ce "retour balzacien" des personnages est très visible dans le Cycle où chaque roman met en relief un personnage déjà plus ou moins connu, dans une situation particulière: par exemple Bertin dans Erziehung vor Verdun, Lenore dans Junge Frau von 1914, Winfried dans Einsetzung eines Königs et Verdy dans Das Eis bricht (2).

Il n'est pas exclu de penser qu'Arnold Zweig aurait aimé que ses personnages, ceux du Cycle et ceux de ses autres romans, se rencontrent davantage. Bertin aurait pu faire la connaissance de Carl Steinitz, soit en Palestine, pendant l'exil, soit en RDA après 1945 et Lénore aurait pu prendre le thé avec d'autres dames que Gräzia von Ribnitz. C'est ce à quoi devait songer Zweig quand il projetait de prolonger son Cycle jusqu'en 1947, et si, vers la fin de sa vie, il compliquait de plus en plus ses romans, c'était pour créer des situations dans lesquelles ses personnages auraient

(1) G. Lukacs, Balzac und der französische Realismus (1952), cité par H. Arvon, Lukacs, p. 165.

(2) Le Feldwebel Pont, personnage principal de Pont und Anna, reviendra épisodiquement dans le Cycle. Grischa ne pourra plus réparaître, puisqu'il est mort, mais il survivra par son souvenir. Eli Saamen (Die Brüder) et Heinrich Klopfer (Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer) réparaîtront brièvement dans De Vriendt kehrt heim.

eu le plus de chances de se rencontrer (1).

Il serait cependant profondément injuste de mettre Zweig à la remorque de Tostoï et de Balzac et de réduire son oeuvre à une synthèse entre la Comédie humaine et Guerre et Paix. A ce compte là, il faudrait aussi tenir compte de l'influence de Thomas Mann dont Zweig, nous l'avons vu, s'amusait à exploiter les thèmes, de celle de Stendhal à qui nous devons, en projet du moins, la "nature stendhalienne" de Werner Bertin (2) et celle des auteurs anglais et américains que Zweig admirait surtout pour leur façon naturelle de conter (3). Mais, comme nous l'avons vu, Zweig, comme d'ailleurs tous les grands écrivains, a su tirer de ses lectures un miel qui lui est propre. Au même titre que Balzac, Tostoï, Zola et d'autres, il a su créer un monde, c'est-à-dire un cadre, une intrigue, une vision et un ton qui n'appartiennent qu'à lui, et animer des personnages de son cru qui, de par leurs attitudes, leur psychologie et leurs réactions, peuvent être, à juste titre, qualifiés de typiquement zweigiens.

(1) C'est le cas de Die Zeit ist reif où divers personnages du Cycle sont curieusement mis en contact les uns avec les autres, ce qui semble peu justifié à en juger par la suite des événements. C'est aussi le cas de Traum ist teuer où le hasard joue un rôle important et assez peu vraisemblable, bien que la guerre, brassant effectivement des masses d'hommes importantes, donne parfois lieu à des rencontres imprévues.

(2) "Un jeune engagé volontaire, une nature stendhalienne vue tout-à-fait objectivement", lettre du 1er mai 1932, SF/AZ Corresp., p. 73.

(3) R. L. Stevenson, R. Kipling, J. London entre autres. Dans les derniers jours de Zweig, une personne de son entourage évoquant une courte histoire en cherchait le titre et l'auteur. A. Zweig sortit de sa torpeur et dit, doucement mais distinctement: "La Perle de Stevenson", H. Kamnitzer, TD, p. 139.

D'autre part, "le roman victorien s'achevait généralement par un chapitre qui résumait la carrière, les mariages, les deuils que connaissaient par la suite les personnages principaux" (Wellek et Warren, La théorie littéraire", 1971, p. 313). La connaissance de cette pratique aurait-elle inspiré l'emploi de l'Abgesang ou de l'Ausklang par lequel, à la fin de ses romans, A. Zweig traçait brièvement le destin de ses personnages, anticipant ainsi, de façon épique, sur les événements à venir?

Quant à l'univers de Zweig, c'est, en majeure partie, celui de la guerre avec ses causes, ses effets et ses séquelles. Les personnages qui s'y meuvent sont pour la plupart des intellectuels bourgeois qui, mis dans une situation donnée, réagissent chacun à leur manière. Ils sont aidés dans leur "éducation" par la nature même de la guerre que, du reste, ils ne perçoivent pas toujours clairement, et par des hommes du peuple qui, par leur comportement et leurs réflexions, obligent ces universitaires à avoir les pieds sur la terre. Pour user d'un mauvais jeu de mots, on pourrait dire que la guerre a été le détonateur qui a fait exploser, à retardement, le véritable talent d'Arnold Zweig, celui de romancier et de conteur.

On pourrait appliquer à Zweig le vers fameux d'André Chénier: "Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques". Ce romancier qui traitait d'événements contemporains le faisait avec le ton du conteur de la fin du XIX^{ème} siècle. Cet admirateur de la Révolution française et de la Révolution russe était resté, en matière de littérature, résolument conservateur et fidèle à la tradition du grand roman. Il n'apprécie pas les efforts des novateurs pour remettre en question les structures et les techniques habituelles du roman (1). Certes, il ne nie pas que James Joyce, Franz Kafka et Virginia Woolf entre autres, aient eu du talent, mais pour lui, comme nous l'avons vu, le roman doit partir de la "fable" et se dérouler harmonieusement avec un début, un développement et une fin. Pour Zweig, il était bon de remettre le roman sur ses

(1) "Ce que les expérimentateurs actuels se proposent avec le roman, je l'ai déjà rejeté dans l'essai à Harold Nicholson qui n'est pas superflu dans mes Essays", lettre du 2 avril 1966 à E. Hilscher, NDL 11/1967, p. 40-41.

rails en allant à la découverte de nouveaux territoires, en particulier du côté des travailleurs, des Pahl, des Lebehde, des Kliem, des Greulich et des Naumann. En partant de ce point de vue, il ne pouvait pas y avoir, selon lui, de crise du roman. "Le roman, dit-il, vit et vivra s'il marche avec le peuple" (1). En présentant les choses de façon aussi accessible que possible au plus grand nombre, Zweig se fixait, sur le plan de la littérature, une tâche pédagogique qui lui interdisait toute innovation déroutante pour le lecteur et lui imposait clarté, rigueur et simplicité, le tout dans la ligne d'une tradition du roman bien comprise. C'est là, croyons-nous, une des clefs du succès de ses premières oeuvres. Déjà, l'entreprise de Thomas Mann dans la Montagne magique lui paraissait suspecte: "J'ai commencé, me dit-il, à ne plus le suivre aussi bien dans la Montagne magique" (2). Peut-être lui semblait-il que cette désinvolture de Thomas Mann vis-à-vis du Bildungsroman classique allemand était plus ou moins sacrilège, que le Bildungsroman était une chose sérieuse, parce que son rôle était pédagogique, donc éminemment respectable pour un homme qui ambitionnait d'être le mentor des générations futures.

Malheureusement, le résultat final n'a pas été à la hauteur de cette vaste ambition. Le projet ne s'est pas réalisé, la symphonie est restée inachevée. On sent, surtout vers la fin, que Zweig a trop présumé de ses forces et que, en essayant d'embrasser une matière trop vaste, il s'est épuisé. En outre, par son acharnement presque émouvant à vouloir mettre à tout prix ses derniers romans en accord avec une réalité politique et sociale toujours

(1) "Der Roman lebt", Essays I, p. 397.

(2) Notre conversation du 3/8/1960.

changeante, A. Zweig nous fait penser à ce peintre évoqué par André Breton, qui, peignant un coucher de soleil sur la mer, luttait de vitesse avec la lumière déclinante: combat inégal dont il sortait vaincu, laissant un tableau inachevé, empreint d'une infinie tristesse (1). Chez Zweig aussi, l'ampleur de la construction inachevée, à en juger par l'importance des parties déjà mises en place, laisse une impression de tristesse et, pourquoi ne pas le dire, de déception. Et le lecteur, "nouveau" ou pas, arrêté dans son élan, se demande pourquoi une oeuvre si bien commencée a fini par tourner en rond sans plus avancer.

Nous ne reviendrons pas sur les raisons de cet échec que nous venons d'analyser longuement dans notre dernier chapitre. Bornons-nous à rappeler que, par sa volonté d'explicitier le comportement de ses personnages en se référant aux facteurs historiques, économiques et sociaux qui font d'eux les représentants typiques de leur classe, Zweig est tombé, à son corps défendant, dans le piège de "l'hérésie didactique" dénoncé jadis par Edgar Poe. Nous disons à son corps défendant, car, son "Discours de Dresde" l'atteste, Zweig mettait volontiers l'accent sur le fait qu'il fallait, au moins de temps en temps, laisser les gens se détendre et lire ce qui leur faisait plaisir.

En fait, dans ses dernières années, Zweig a fait bon marché d'un principe essentiel en littérature, c'est que la meilleure façon de convaincre, ou de faire réfléchir le lecteur, est de toucher sa sensibilité, sans pour cela tomber, bien sûr, dans la sensiblerie. Dans une conférence émouvante - parce qu'il y envi-

(1) André Breton, Nadja (1928). Dans l'édition de poche folio n° 73, Paris, Gallimard, 1964, p. 175 note 1.

sageait à plusieurs reprises l'idée de sa mort qui devait survenir accidentellement quelques mois plus tard - Roland Barthes nous fournit, justement à propos de cet aspect "pathétique" du roman, des éléments intéressants (1).

Partant de la lecture de Guerre et Paix de Tolstoï et de la Recherche du temps perdu de Proust, Roland Barthes en arrive à la constatation que l'affect touche plus que l'idée. La mort du vieux prince Bolkonski (Guerre et Paix), la mort de la grand-mère de Proust (A la recherche du temps perdu), ces épisodes sont reçus par le lecteur (en l'occurrence Roland Barthes) comme des "moments de vérité". Tout d'un coup, la littérature coïncide absolument avec un arrachement émotif, un "cri"; le lecteur vit, par souvenir ou prévision, la séparation loin de l'être aimé, la souffrance, l'amour, la mort.

Dans cette perspective d'une théorie ou d'une histoire "pathétique" de la littérature, Roland Barthes assigne au roman trois missions. La première serait une manière de témoignage, dans la mesure où dire ceux qu'on aime, c'est témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) "pour rien": pour que la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie, la détresse de Madeleine Gide ne tombent pas dans le néant de l'Histoire. C'est là aussi le but de Zweig: témoigner pour que la mort de Grischa n'ait pas été inutile, pour que les souffrances inhumaines des soldats devant Verdun ne tombent pas dans le néant de l'Histoire et pour que tout ce gâchis serve de leçon aux générations futures.

(1) Roland Barthes. "Longtemps je me suis couché de bonne heure", Inédits du Collège de France 3, Paris, 1982.

La seconde mission du roman selon Barthes serait de permettre la représentation d'un ordre affectif authentique, de ne pas "cacher sa tendresse" sous des jeux d'écriture. Pourquoi condamner l'expression du pathos, soit au profit du rationnel politique, soit à celui du pulsionnel, du sexuel? "Le roman (...) est précisément cette forme qui, en déléguant à des personnages le discours de l'affect, permet de dire ouvertement cet affect: le pathétique y est énonçable...". Ici aussi, nous retrouvons Arnold Zweig dans la charge émotive qu'il a mise dans ses premiers romans: non seulement dans les scènes tragiques comme l'exécution de Grischa, la mutilation de Pahl, le suicide du conseiller Mertens, mais aussi dans les scènes dramatiques comme l'entrevue de Lychow et de Schieffenzahn ou le duel verbal entre le tout-puissant général Clauss et le lieutenant Winfried.

Troisièmement, "puisque son écriture est médiate (il ne présente les idées, les sentiments que par des intermédiaires), le roman ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur); son instance est la vérité des affects, non celle des idées: il n'est donc jamais arrogant, terroriste: selon la typologie nietzschéenne, il se place du côté de l'Art, non de la prêtrise". On ne saurait mieux dire! En se plaçant du côté du prosélytisme, sinon de la propagande, Arnold Zweig a perdu tout ce qui faisait son impact émotionnel: la mort de Grischa, les larmes de Bertin devant un bol de soupe, la mutilation de Pahl, l'avortement de Lénore, etc., autant de "moments de vérité" dont nous n'aurons plus d'exemples par la suite. Zweig a cru qu'il pouvait remplacer la psychologie nietzschéenne et freudienne par le concept marxiste de classe,

l'individu luttant et souffrant par le représentant typique de sa classe, mais, comme nous l'avons déjà souligné, cela ne lui a pas réussi. C'est en définitive l'affect qui fait passer l'idée et c'est la parfaite adéquation de ces deux éléments qui, en touchant la sensibilité du lecteur, fait qu'il "soit obligé de s'écrier, ému et ravi: "Oui, c'est comme cela, c'est vraiment comme si cela avait été écrit pour moi!" (1)

De la sorte, le roman enrichit l'homme, élargit ses horizons, l'aide à vivre et, parfois même, à évoluer. Cette "éducation" par la littérature, ce passage de la lecture à la praxis est bien dans la ligne de Zweig, mais, encore une fois, cela doit passer par l'affect, la sensibilité et non par l'endoctrinement même modéré. Ceci posé, il ne faut pas non plus surestimer l'influence de la littérature et prendre le roman trop au sérieux "en le considérant comme un document, un dossier, une confession, une histoire véridique, l'histoire d'une vie et de son époque - ce que d'ailleurs, dans un souci d'illustration qui lui est propre, il prétend parfois être" (2). "La première et la seule qualité que l'on puisse exiger d'un narrateur", écrivait Thomas Mann, c'est "l'art d'intéresser" (3). Sans cet art-là le reste n'est rien, car si le lecteur referme le livre ne bâillant, le message contenu dans le roman ne passera pas.

A ce point de vue, on peut affirmer que Zweig est passé maître dans l'art d'intéresser le lecteur; même dans ses derniers romans qui sont plus statiques que les premiers, il y a encore maints passages qui tiennent le lecteur sous le charme. "Nous prenons le

(1) A. Zweig, "Die Kunst der Erzählung", Essays I, p. 383.

(2) R. Wellek & A. Warren, La théorie littéraire, Paris, Seuil, 1971, p. 298.

(3) Thomas Mann, Briefe 1937-1947, Berlin, 1965, p. 39.

Grischa en mains, écrit Heinz Kamnitzer, et, après quelques lignes, les contours de la pièce s'évanouissent, les sens glissent dans une autre contrée, celle du poète" (1). Nous sommes immédiatement transportés dans l'univers d'Arnold Zweig. Nous sommes en Serbie, à Verdun, en Lithuanie, en Allemagne, en Palestine, et nous nous passionnons pour des personnages qui vivent, luttent, se haïssent, s'aiment, souffrent, meurent et qui s'appellent Grischa, Babka, Walter, Claudia, Pont, Anna, Carl Steinitz, Werner Bertin et Lénore Wahl, pour ne citer que ceux-là. Et H. Kamnitzer de s'interroger: "Sommes-nous hypnotisés? Arnold Zweig est-il le Mesmer de la littérature moderne?" (2) A cette question posée sur le mode ironique et à laquelle Kamnitzer répond par la négative dans la suite de sa conférence, nous pouvons nous aussi répondre, au terme de cette étude, qu'il ne s'agit nullement d'hypnotisme ou de magnétisme, mais que, tout simplement, Arnold Zweig a été un bon romancier, ou mieux même, ce qu'il a toujours voulu être: un bon artisan du roman.

(1) H. Kamnitzer, "Das Urerlebnis", T1B, p. 71.

(2) H. Kamnitzer, Ibid., p. 71.

ANNEXES

Entretien avec Arnold Zweig. Quelques notes prises
le 3 août 1960

(l'entretien s'est poursuivi d'abord en français que Zweig parlait fort bien, puis en allemand)

1) Le Cycle va-t-il s'agrandir?

Die Zeit ist reif est le portail d'entrée, la préparation pour Junge Frau von 1914. Le Cycle continuera avec le roman Das Eis bricht qui sera suivi d'un autre roman qui sera le dernier et commencera à partir de la bataille du Chemin des Dames. Dans ce livre Bertin révisera toutes les valeurs et commencera une nouvelle vie en Palestine. Ce livre doit paraître en 1962.

2) Vous avez écrit beaucoup de nouvelles, surtout dans votre jeunesse. Pourquoi cette prédilection pour ce genre littéraire?

Les nouvelles sont pour moi ce que les Études sont pour Chopin et Schumann, des exercices, des gammes sur le clavier.
- Avez-vous été influencé par la culture romane?

J'ai une théorie sur la nouvelle; ce genre est pratiquement inexistant en Allemagne, dans notre langue, c'est un genre latin. Sans subir l'influence de la culture romane, j'aime beaucoup Fontane dont la clarté de la langue provient de ce qu'il avait des parents français. Les frères Mann avaient une grand'mère brésilienne.

En Allemagne nous n'avons aucune théorie du roman. Le roman est une oeuvre de longue patience, viel Geduld. Le roman du Sergent Grischa a pour base un drame, lequel n'avait pas eu de

succès. L'époque était alors à l'Expressionnisme, mais je suis un réaliste. J'ai écrit un roman lorsque j'ai compris que je ne pouvais plus me taire. Ce fut un Durchbruch après un trop long refoulement, Verdrängung. Barbusse en France a écrit aussi sous l'influence de ce sentiment.

Certaines de mes nouvelles sont très longues: Pont und Anna.

3) Quels auteurs français préférez-vous?

J'ai beaucoup lu Stendhal, Flaubert et surtout Anatole France, L'île des pingouins. J'ai étudié Bergson, L'évolution créatrice et les Données immédiates de la conscience, avant la première guerre mondiale, à Göttingen.

- La clarté de votre style est-elle due à l'influence de la langue française?

La clarté de mon style est due surtout à un besoin de musique: eine musikalische Leidenschaft für die Klarheit der Sprache. Heinrich Mann a un style très français dans la Jeunesse du Roi Henri IV. Il a subi l'influence de D'Annunzio et des Français. Thomas Mann également à ses débuts. J'ai commencé à ne plus le suivre aussi bien dans le Zauberberg. J'ai appris dans les Contes de Grimm l'art de raconter, wie man erzählt. J'ai une prédilection pour Karl-Philip Moritz, Anton Reiser, l'ami de Goethe, pour Kleist, pour le jeune Thomas Mann avec les Buddenbrooks. J'ai lu également les conteurs anglais: Dickens, Kipling. J'aime aussi les nouvelles d'Alphonse Daudet et celles de Maupassant.

4) La musique tient une grande place dans votre oeuvre. Quels compositeurs préférez-vous?

J.S. Bach, Schubert, Brahms, Schumann. J'aime particulièrement

le Concerto pour piano de Schumann que j'ai placé als Motto von Jungfrau von 1914. J'ai joué du violon, mais ma maladie d'yeux m'a interdit très tôt de déchiffrer une partition.

- Avez-vous beaucoup de disques?

Oui. Récemment j'ai fait la chasse à un Quatuor de Brahms que j'ai finalement trouvé, mais que, malheureusement, je n'ai pas encore pu écouter, tellement j'ai de travail!

- Votre "Filmentwurf, Symphonie fantastique" a-t-il été l'objet d'un film?

Non. Nous n'avons pas d'industrie cinématographique, ici les gens n'ont pas le sens de tels films.

5) Où avez-vous habité en France?

A Paris et, pendant l'émigration, en Provence à Bandol et à Sanary où était mon ami Feuchtwanger.

6) Dans Erziehung vor Verdun Bertin semble n'avoir aucune expérience politique, alors que, dans Die Zeit ist reif qui se passait avant, il semble avoir acquis une certaine expérience politique. N'y-a-t-il pas là une contradiction?

Non, Bertin reste ce qu'il était: ein utopischer Sozialist. Madame Zweig qui s'est jointe à nous à l'heure du thé, soupire: "Er war nett wie er war!".

La conversation se poursuit à bâtons rompus. Nous parlons de la France, qu'il aime, de la Révolution française qu'il admire, de Napoléon:

Napoléon était un homme de génie. En Palestine, j'ai essayé de m'imaginer sa vie à Jaffa. J'ai écrit un drame Bonaparte in

Jaffa. J'aurais voulu en écrire un autre sur Bonaparte en Egypte, mais ce projet ne se réalisera plus. Un temps, puis Zweig soupire: Si la Révolution française avait réussi, peut-être ne vivrions-nous pas les choses que nous vivons actuellement.

| | <u>ARNOLD</u> | <u>ZWEIG</u> | | |
|-----------|---|--------------|------------|--|
| | Sa vie, son oeuvre | | Son époque | |
| 1887 | 10 novembre: naissance d'Arnold Zweig à Glogau (Basse-Silésie) | | 1895 | Theodor Fontane, <u>Effi Briest</u> |
| 1896 | Installation des Zweig à Kattowitz (Haute-Silésie) Etudes d'Arnold à l'"Oberrealschule" de Kattowitz (1896-1906) | | 1898 | Theodor Fontane, <u>Der Stechlin</u> |
| | | | 1899 | Sigmund Freud, <u>Die Traumdeutung</u> |
| | | | 1901 | Thomas Mann, <u>Buddenbrooks</u> Sigmund Freud, <u>Psychopathologie des Alltagslebens</u> |
| 1902 | Premiers contacts avec le sionisme | | 1903 | Thomas Mann, <u>Tristan, Tonio Krüger</u> |
| | | | 1905 | Sigmund Freud, <u>Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten</u> <u>Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie</u> |
| 1906/1907 | Premiers essais sur les <u>Buddenbrooks</u> , la poésie lyrique, etc. sur un cahier d'élève: <u>Collegheft (Schulheft) 1906/1907</u> (inédit) | | | |
| 1907 | <u>Die Stationen des Johannes Grimm oder Die Vergitterten</u> (ms. perdu) 1907-1914 Etudes à Breslau, Munich, Göttingen, Rostock | | | |
| 1909 | <u>Die Gäste</u> , revue bimestrielle lithographiée | | 1909 | Thomas Mann, <u>Königliche Hoheit</u> |
| 1911 | <u>Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer/Das Kind</u> | | 1911 | Heinrich Mann, <u>Der Untertan</u> Sigmund Freud, <u>Psychoanalytische Bemerkungen über einen...Fall von Paranoia</u> [= le Président Schreber] |
| 1912 | <u>Die Novellen um Claudia</u> | | 1912 | Thomas Mann, <u>Der Tod in Venedig</u> |
| 1913 | <u>Abigail und Nabal</u> . Tragédie in 3 Akten | | 1913 | Sigmund Freud, <u>Totem und Tabu</u> |
| 1914 | <u>Ritualmord in Ungarn</u> : Prix Kleist en 1915 <u>Die Bestie</u> . Erzählungen | | | |
| 1915 | Mobilisé comme simple soldat, d'abord terrassier en Belgique, Serbie, Hongrie | | 1915 | Max Scheler, <u>Der Genius des Krieges</u> |
| 1916 | devant Verdun Juillet: mariage avec sa cousine Beatrice Zweig (Dita) <u>Geschichtenbuch</u> | | 1916 | Fritz von Unruh, <u>Opfergang</u> Henri Barbusse, <u>Le Feu</u> |

| | | | |
|------|--|------|--|
| 1917 | <p>Juin: secrétaire à la Section de Presse de l'"Ober-Ost" en Lithuanie et en Russie jusqu'en novembre 1918</p> <p><u>Judenzählung vor Verdun</u></p> | 1917 | <p>6/8 novembre: Révolution dite "d'Octobre 1917"</p> <p>15 décembre: armistice sur le front de l'Est</p> |
| 1918 | <p>Novembre: délégué au Conseil de soldats de Wilno avec Bernhard Kellermann</p> <p>Décembre: démobilisé, rentre à Berlin</p> <p>Début d'une longue correspondance avec Martin Buber</p> <p><u>Benardone</u></p> | 1918 | <p>3 mars: Traité de Brest-Litowsk</p> <p>9 novembre: Révolution à Berlin</p> <p>11 novembre: armistice de Rethondes</p> |
| 1919 | <p>Février: départ pour Starnberg (Bavière)</p> <p>Séjour à Starnberg jusqu'en novembre 1923</p> | 1919 | Ernst Jünger, <u>In Stahlgewittern</u> |
| 1920 | <p>Se lie d'amitié avec Lion Feuchtwanger</p> <p>Naissance de Michaël (Michi)</p> <p><u>Drei Erzählungen</u></p> <p><u>Das Ostjüdische Antlitz</u></p> | 1920 | <p>13/17 mars: Putsch Kapp</p> <p>Sigmund Freud, <u>Jenseits des Lustprinzips</u></p> |
| 1921 | <p>Ecrit <u>Das Spiel vom Sergeanten Grischa</u>, drame refusé par différentes scènes</p> | 1921 | <p>Sigmund Freud, <u>Massenpsychologie und Ich-Analyse</u></p> <p>Thomas Mann, <u>Wälsungenblut</u> (écrit en 1905/1906)</p> |
| 1923 | <p>Novembre: retour à Berlin</p> <p><u>Gerufene Schatten</u></p> <p><u>Zweites Geschichtenbuch</u></p> | 1923 | <p>8/9 novembre: Putsch de Hitler à Munich</p> <p>Sigmund Freud, <u>Das Ich und das Es</u></p> |
| 1924 | <p>Rédacteur à la <u>Jüdische Rundschau</u></p> <p>Naissance d'Adam</p> | 1924 | Thomas Mann, <u>Der Zauberberg</u> |
| 1925 | <p>Ecrivain indépendant</p> <p><u>Frühe Führten</u></p> <p><u>Das Neue Kanaan</u></p> <p><u>Lessing, Kleist, Büchner. Drei Versuche</u></p> <p><u>Regenbogen. Erzählungen</u> [dont Pont und Anna]</p> <p><u>Die Umkehr des Abtrünnigen. Schauspiel</u></p> | | |
| 1926 | <p>Entre au "PEN Club"</p> <p>Membre de la Société des amis de la Russie nouvelle</p> <p><u>Der Spiegel des grossen Kaisers. Novelle</u></p> | 1926 | Lion Feuchtwanger, <u>Jud Süß</u> |
| 1927 | <p><u>Alle gegen Einen</u> paraît dans la <u>Frankfurter Zeitung</u> du 12 juin au 16 sept.</p> <p><u>Der Streit um den Sergeanten Grischa</u></p> <p><u>Caliban oder Politik und Leidenschaft</u></p> <p><u>Juden auf der deutschen Bühne</u></p> <p>18 mars: première lettre à S. Freud. Cette correspondance durera jusqu'en 1939 (mort de Freud)</p> | | |

| | | | |
|------|--|------|---|
| 1928 | <u>Pont und Anna</u> [légèrement modifié] Vice-président puis président du <u>Schutzverband deutscher Schriftsteller</u> | 1928 | Ludwig Renn, <u>Krieg</u> Erich-Maria Remarque, <u>Im Westen Nichts Neues</u> |
| 1930 | <u>Laubheu und keine Bleibe</u> . Schicksalskomödie | 1929 | Thomas Mann prix Nobel de littérature Alfred Döblin, <u>Berlin-Alexanderplatz</u> |
| 1931 | Représentation de <u>Das Spiel vom Sergeanten Grischa</u> <u>Junge Frau von 1914</u> <u>Knaben und Männer</u> . 18 Erzählungen <u>Mädchen und Frauen</u> . 14 Erzählungen | 1930 | Août: Freud obtient le Prix Goethe Sigmund Freud, <u>Das Unbehagen in der Kultur</u> Lion Feuchtwanger, <u>Erfolg</u> Thomas Mann, <u>Mario und der Zauberer</u> |
| 1932 | Voyage en Palestine <u>De Vriendt kehrt heim</u> | 1931 | Sigmund Freud, <u>Theoretische Schriften</u> |
| 1933 | 14 mars: A. Zweig quitte Berlin et via Prague, Vienne et la Suisse gagne la France. Réside à Sanary (Var) où il retrouve d'autres écrivains en exil 15 décembre: départ pour la Palestine à bord du "Mariette-Pacha" 21 décembre: arrivée à Jaffa, puis visite de Tel-Aviv <u>Spiegelzug der Zeit</u> . Erzählungen <u>Die Aufgabe des Judentums</u> en collaboration avec L. Feuchtwanger | 1932 | Sigmund Freud et Albert Einstein, <u>Pourquoi la guerre?</u> |
| 1934 | 1er janvier: installation à Haïfa où il résidera 14 ans <u>Bilanz der deutschen Judenheit 1933</u> | 1933 | 30 janvier: prise du pouvoir par Hitler mai: autodafé des livres de Freud, Zweig, etc. à Berlin |
| 1935 | <u>Erziehung vor Verdun</u> | 1935 | 21 décembre: suicide de Kurt Tucholsky |
| 1936 | 29 février: A. Zweig est déchu de sa nationalité allemande | | |
| 1937 | août: voyage en Europe <u>Einsetzung eines Königs</u> | | |
| 1938 | août: voyage en Europe 15 novembre: grave accident d'automobile sur la route Tel-Aviv - Haïfa <u>Versunkene Tage</u> | 1938 | 12 mars: "rattachement" de l'Autriche juin: Freud quitte Vienne pour Londres 9/10 novembre: "Kristallnacht" |
| 1939 | Participation au Congrès du PEN Club à New York Réception du Congrès à la Maison Blanche par le président F.D. Roosevelt | 1939 | 3 septembre: début de la deuxième guerre mondiale 23 décembre: mort de Freud à Londres Sigmund Freud, <u>Der Mann Moses und die monotheistische Religion</u> |
| 1942 | A. Zweig fonde la <u>Liga-V</u> (Victory) pour aider l'URSS en guerre 1942/1943: dirige avec Wolfgang Yourgrau la revue <u>Orient</u> | 1942 | Suicide de Stefan Zweig |

| | | | |
|------|---|------|--|
| 1943 | <u>Hakardom shel Wandsbek</u> = <u>Das Beil von Wandsbek</u> | 1943 | Juillet: fondation à Moscou du Comité national "Freies Deutschland" W. Pieck et W. Ulbricht |
| 1947 | <u>Ein starker Esser</u> . Erzählung | 1945 | 8 mai: capitulation allemande à Reims |
| 1948 | 14 juillet: envol de Zweig vers la Tchécoslovaquie Séjour au château de Dobšitz près de Prague 18 novembre: arrivée à Berlin-Est <u>Das Beil von Wandsbek</u> | 1947 | 29 novembre: naissance de l'Etat d'Israël |
| 1949 | Juillet: Zweig s'installe définitivement à Berlin-Niederschönhausen Délégué au Congrès Mondial de la Paix à Paris <u>Allerlei rauh</u> . Geschichten... <u>Bonaparte in Jaffa</u> . Historisches Schauspiel | 1949 | 7 octobre: naissance de la République Démocratique Allemande |
| 1950 | Député à la Chambre populaire (parlement de la RDA) Président du Comité allemand des combattants pour la Paix Premier président de l'Académie allemande des Arts (à la place de H. Mann) Prix national de 1 ^{ère} classe pour les arts et la littérature <u>Über den Nebeln</u> <u>Verklungene Tage</u> | 1950 | 12 mars: mort de Heinrich Mann |
| 1952 | 25 février-23 avril: voyage en URSS et soins pour la vue en Crimée, relation dans <u>Sowjetisches Tagebuch 1952</u> novembre: Doctor Honoris causa de l'Université de Leipzig <u>Der Elfenbeinfächer</u> . Ausgew. Nov. I <u>Westlandsaga</u> . Erzählung | | |
| 1954 | 14 février: "Discours de Dresde" (allocution au <u>IV. Bundestag des Kulturbundes</u>) Ordre du Mérite national <u>Die Feuerpause</u> | 1953 | 17 juin: insurrection à Berlin-Est |
| 1955 | <u>Der Regenbogen</u> . Ausgew. Novellen II | 1955 | 12 août: mort de Thomas Mann |
| 1956 | <u>Soldatenspiele</u> <u>Früchtekorb - Jüngste Ernte</u> . Aufsätze | | |
| 1957 | Elu président du "PEN-Zentrum Ost-West" en remplacement de B. Brecht <u>Die Zeit ist reif</u> | | |
| 1958 | Zweig reçoit à Moscou le Prix Lénine de la Paix | 1958 | 21 décembre: mort de Lion Feuchtwanger |

| | | | |
|------|---|------|--|
| 1959 | <u>Essays</u> . Band I | | |
| 1960 | 28 juillet: Zweig tient une conférence de presse internationale | | |
| 1961 | 8 avril: conférence devant le PEN Club à l'université de Hambourg <u>Novellen</u> [2 vol.] | 1961 | 13 août: construction du Mur de Berlin |
| 1962 | Ordre du Mérite national en or Titre officiel de professeur à l'Université Karl Marx de Leipzig <u>Traum ist teuer</u> | | |
| 1964 | <u>Jahresringe</u> . Gedichte | | |
| 1967 | 9 juin: Zweig ne signe pas la "Déclaration des citoyens juifs de la RDA" condamnant l'agression israélienne dans le <u>Neues Deutschland</u> 9 septembre: Affaire Springer 10 novembre: célébration du 80 ^{ème} anniversaire de l'écrivain <u>Über Schriftsteller</u> <u>Essays</u> . Band II | 1967 | 5 juin: guerre des Six Jours |
| 1968 | 9 juillet: interview d'A. Zweig dans le journal communiste israélien <u>Kol-Ha'am</u> 10 novembre: célébration dans l'intimité du 81 ^{ème} anniversaire de Zweig 26 novembre: mort d'Arnold Zweig. décembre: obsèques nationales <u>Sigmund Freud/Arnold Zweig: Briefwechsel</u> (1927-1959) | | |
| 1971 | mort de Béatrice Zweig | | |
| 1973 | <u>Furchen der Zeit</u> . Ausgew. Geschichten | | |

Sources bibliographiques

A. Bibliographies d'Arnold Zweig.

B. Oeuvres d'Arnold Zweig.

1. Edition d'ensemble
2. Romans
3. Recueils de nouvelles
4. Théâtre
5. Poésie
6. Essais
7. Articles et études (cités dans ce travail)
8. Correspondance
9. Textes autobiographiques, souvenirs
10. Editions de textes
11. Traductions françaises
12. Films

C. Ouvrages et études sur Arnold Zweig.

D. Mélanges, Festschrifte et numéros spéciaux de revues en l'honneur d'Arnold Zweig.

E. Autres ouvrages consultés.

A. Bibliographies d'Arnold Zweig.

- Der Bibliothekar. Monatsschrift für das Bibliothekswesen 5, 1951, pp. 412-413.
- Hubertus Römer und Werner Heidrich. Arnold-Zweig-Bibliographie. Zusammengestellt von... Ergänzt von Ilse Lange. Sinn und Form, Sonderheft Arnold Zweig, 1952, pp. 280-301.
- Hubertus Römer und Werner Heidrich. Arnold Zweig zum 70. Geburtstag. Eine Festschrift. 10. November 1957. Hrsg. und redaktionell bearbeitet von der Sektion Dichtkunst und Sprachpflege. Berlin, Deutsche Akademie der Künste, 1957, pp. 81-103.
- V. E. Steženskij. Publicistika Arnol'da Cveiga. Literatura German-skoj Demokrat. Republ., 1958, pp. 275-302.
- Zinaida Viktorovna Žitomirskaja. Arnol'd Cveig. Bio-bibliografi-ceskij ukazatel'. Moskva, Izd. Vsesoj Kniznij Palaty, 1961. 114 p. (Vsesojuznaja gosudarstvennaja biblioteka inostrannoj literatury. Pisateli zarubeznych stran).
- Arnold Zweig zum 75. Geburtstag am 10. November 1962. Bearbeitet von der Berliner Stadtbibliothek. Berlin, 1962. 30 p. (Bibliogra-phische Kalenderblätter, 13. Sonderblatt).
- Eberhard Hilscher. Notizen zu Arnold Zweigs Bibliographie und Frühwerk. Neue Deutsche Literatur 10, 1962, H. 11, pp. 10-15.
- Bibliographische Kalenderblätter der Berliner Stadtbibliothek 9, 1967, F. 11, pp. 29-33.
- Hans Werner Baum. Arnold Zweig. Leben und Werk. Erarb. von H. W. Baum. Berlin, Zentralinst. für Bibliothekswesen, 1967, pp. 17-22.
- Eva Kaufmann. Arnold Zweigs Weg zum Roman. Berlin, Rütten & Loening, 1967 (Intéressant pour: "Zeitschriftenaufsätze Arnold Zweigs aus den Jahren 1909-1930", pp. 366-373).
- Gero von Wilpert und Adolg Gühring. Erstausgaben deutscher Dichtung, eine Bibliographie zur deutschen Literatur 1600-1960. Stuttgart, Kröner-Verlag, 1967, VII + 1468 p. (premières éditions d'A. Zweig, pp. 1455-1457).

- Eberhard Hilscher. Arnold Zweig. Leben und Werk. Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1968, pp. 165-166 (Schriftsteller der Gegenwart, Deutsche Reihe, 22).
- Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Redaktion H. Wiesner in Zusammenarbeit mit H. Kähler, C. Stoll und I. Zivsa. (1. Aufl. von Hermann Kunisch. 1965). München, Nymphenburger Verlagshandlung, 3 vol., 1969-1970.
 - I. A-K. 1969.
 - II. L-Z. 1970 (Bibliographie d'A. Zweig, pp. 330-331).
 - III. Bibliographie der Personalbibliographien. 1970 (Bibliographie des bibliographies d'A. Zweig, pp. 148-149).
- Jürgen Happ. Arnold Zweig, "Der Streit um den Sergeanten Grischa". Probleme des Aufbaus mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Grischagestalt. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1974, pp. 237-243 (Stockholmer Germanistische Forschungen, 15).
- Bibliographisches Handbuch der deutschen Literaturwissenschaft 1945-1969, hrsg. von Clemens Köttelwesch. Mitarbeit H. Hüttermann und C. Maihofer. 3 vol. Frankfurt/M., V. Klostermann, 1973-1978.
 - Band 1: Von den Anfängen bis zur Romantik. 1973.
 - Band 2: 1830 bis zur Gegenwart. 1976 (Bibliographie d'Arnold Zweig, col. 1992-1995).
 - Band 3: Register. 1978.
- Geoffrey V. Davis. Arnold Zweig in der DDR (...) Bonn, Bouvier-Verlag, 1977. 366 p. (Bibliographie pp. 299-357. Intéressant pour: "Artikel von Arnold Zweig nach 1948", pp. 303-317 et "Biographisches zu den Jahren in der DDR", pp. 332-340).
- Jörg Armer. Anmerkungen zu einer Arnold Zweig-Bibliographie, Zeitschrift für Germanistik 2, 1981, pp. 182-186.
- Manuel Wiznitzer. Arnold Zweig et le pays d'Israël. Patrie ou exil? Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle soutenue en 1976 (publiée plus tard), pp. 318-329.
- Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur München-Pullach und Berlin, Verlag Dokumentation, 1969-1977
 - Teil II/2, 1972 (Bibliographie d'A. Zweig, pp. 662-670).
 - Teil IV/2, 1984 (Supplément 1965-1974, pp. 720-721).

B. Oeuvres d'Arnold Zweig.

1. Edition d'ensemble.

- Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1958-1967.

- I. Die Zeit ist reif (1961)
- II. Junge Frau von 1914 (1958)
- III. Erziehung vor Verdun (1965)
- IV. Der Streit um den Sergeanten Grischa (1958)
- V. Die Feuerpause (1964)
- VI. Einsetzung eines Königs (1962)
- VII. Novellen um Claudia. Verklungene Tage (1962)
- VIII. De Vriendt kehrt heim (1962)
- IX. Das Beil von Wandsbek (1965)
- X. Traum ist teuer (1962)
- XI. Novellen. Bd. 1 (1961)
- XII. Novellen. Bd. 2 (1961)
- XIII Dramen (1963)
- XIV. Jahresringe (1964)
- XV. Essays. Bd. 1 (1959)
- XVI. Essays. Bd. 2 (1967)

2. Romans.

- Die Novellen um Claudia. Ein Roman. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1912. 220 p.
- Die Novellen um Claudia. Ein Roman von Arnold Zweig. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918.
- Die Novellen um Claudia. Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930.
- Die Novellen um Claudia. Roman. Berlin, Gebrüder Weiss Verlag, 1949.
- Novellen um Claudia. Roman. Berlin, Aufbau-Verlag, 1956..
- Novellen um Claudia. Verklungene Tage. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1962 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, VII).
- Novellen um Claudia. Frankfurt, Fischer Bücherei, 1972.

- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1927. 556 p.
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Roman. Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1928 (Trilogie des Uebergangs, 2).
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin, Büchergilde Gutenberg, 1929 (Trilogie des Uebergangs, 2).
- Der Streit um den Sergeanten Grischa gekürzt . New York, Harper & Brothers, 1939 (Harper's German Series).
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Roman. Verbilligter Sonderdruck f. dt. Kriegsgefangene (Unveränd. und ungekürzte Ausgabe). New York, Bermann-Fröcher , 1945 (Bücherreihe "Neue Welt" 19).
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin, Gebrüder Weiss Verlag, 1949.
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin, Aufbau Verlag, 1949
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin, Bibliothek Fortschrittlicher Deutscher Schriftsteller, Aufbau-Verlag, 1950..
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin, Deutsche Volksbibliothek, Aufbau-Verlag, 1956.
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Leipzig, Reclam, 1957 (Reclams-Universität-Bibliothek, Nr. 1840/44).
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Berlin, Aufbau-Verlag, 1958 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, IV).
- Der Streit um den Sergeanten Grischa. Frankfurt, Fischer Bücherei, 1972
- Junge Frau von 1914. Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1931. 465 f 465 p.
- Junge Frau von 1914. Berlin, Büchergilde Gutenberg, 1932.
- Junge Frau von 1914. Berlin, Aufbau-Verlag, 1949.
- Junge Frau von 1914. Berlin, Gebrüder Weiss Verlag, 1949.
- Junge Frau von 1914. Berlin, Verlag der Nation, 1952 (Arnold Zweig. Grischa Zyklus I. Roman für Alle). Lizenzausg. Aufbau-Verlag.
- Junge Frau von 1914. Berlin, Aufbau-Verlag, 1958 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, II).
- Junge Frau von 1914. Frankfurt/Berlin, Ullstein Bücher, 1963 (Ullstein-Buch Nr. 418).
- Junge Frau von 1914. Frankfurt, Fischer Bücherei, 1973 (Fischer Taschenbuch Verlag, Nr. 780).

12 Ed
 dort 6 Est

8 Ed

- De Vriendt kehrt heim. Berlin, Gustav Kiepenheuer, 1932. 346 p.
- De Vriendt kehrt heim. Roman. Rudolstadt, Greifenverlag, 1956.
- De Vriendt kehrt heim. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, VIII).

- Erziehung vor Verdun. Amsterdam, Querido, 1935. 627 p.
- Erziehung vor Verdun. Kiew, Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1940.
- Erziehung vor Verdun. Berlin, Aufbau-Verlag, 1949.
- Erziehung vor Verdun. Berlin, Bibliothek Fortschrittlicher Deutscher Schriftsteller, Aufbau-Verlag, 1951.
- Erziehung vor Verdun. München, Kindler Taschenbücher, 1964, Nr.52/53.
- Erziehung vor Verdun. Berlin, Aufbau-Verlag, 1965 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, III)
- Erziehung vor Verdun. Frankfurt, Fischer Bücherei, 1974 (Fischer Taschenbuch Verlag, Nr.

- Einsetzung eines Königs. Amsterdam, Querido, 1937. 574 p.
- Einsetzung eines Königs. Berlin, Berliner-Zeitung (in Fortsetz.) 1949/1950.
- Einsetzung eines Königs. Berlin, Aufbau-Verlag, 1950.
- Einsetzung eines Königs. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, VI).

- Versunkene Tage. Roman aus dem Jahre 1908. Amsterdam, Querido, 1938. 322 p.
- Verklungene Tage. München, Verlag Kurt Desch, 1950.
- Verklungene Tage. Erzählung. Berlin, Deutsche Volksbibliothek, Aufbau Verlag, 1955.
- Novellen um Claudia. Verklungene Tage. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, VII)

- Hakardom shel Wandsbek Das Beil von Wandsbek . Haifa, "Sifriat Poalim" - Worker's Book-Guild (Hashomer Hatzair), 1943. 453 p.
- The Axe of Wandsbek Das Beil von Wandsbek . New York, The Viking Press, 1947

7 Ed.
 don't

- Das Beil von Wandsbek. Stockholm, Neuer Verlag, 1948.
 - Das Beil von Wandsbek. Berlin, Berliner Illustrierte, 1949.
 - Das Beil von Wandsbek. Weimar, G. Kiepenheuer Verlag, 1951.
 - Das Beil von Wandsbek. Berlin, Aufbau-Verlag, 1953.
 - Das Beil von Wandsbek. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1965
(Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, IX).
 - Das Beil von Wandsbek. Roman. Königstein, Verl. Autoren-Ed. 1979.
 - Das Beil von Wandsbek. Frankfurt, Fischer Bücherei, 1982 (Fischer Taschenbuch Verlag, Nr.).
- 9 Ed
dont 5 est
- Die Feuerpause. Berlin, Aufbau-Verlag, 1954. 428 p.
 - Die Feuerpause. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1964 (Ausgew. Werke in Einzelausgaben, V).
- Die Zeit ist reif. Berlin, Aufbau-Verlag, 1957. 599 p.
 - Die Zeit ist reif. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1961 (Ausgew. Werke in Einzelausgaben, I)
- Traum ist teuer. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1962 (Ausgew. Werke in Einzelausgaben, X) 388 p.
- Das Eis bricht (fragments publiés):
 - "Profil eines Feldherrn". Die neue Weltbühne, Prag, 1938, H. 2, pp. 40-44.
 - Ein starker Esser (aus einem unveröffentlichten Roman), Wien, Willy Verkauf, 1947. 45 p.
 - Was der Mensch braucht, Berlin, Für Dich, 19/12/1948.
 - "Was der Mensch braucht". Der Elfenbeinfächer (Ausgewählte Novellen, erster Band), Berlin, Aufbau-Verlag, 1953, pp. 119-124.
 - "Was der Mensch braucht". Novellen, Bd. 2, Berlin, Aufbau-Verlag, 1961, pp. 299-303.
 - "Was der Mensch braucht". Was der Mensch braucht, Leipzig, 1967, pp. 197-201.
 - "Was der Mensch braucht". Furchen der Zeit, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1972 (bb 251), pp. 24-28 [Dans ce recueil la nouvelle est datée 1937].
 - "Das tötliche (sic!) Klavier". Erzählung. Orient, 7/8/1942, N° 19, pp. 3-6.

"Als das Eis noch zu halten schien". Sinn und Form, Sonderheft Arnold Zweig, Berlin, Rütten & Loening, 1952, pp. 21-36.

1. In die Freiheit - 1918..., pp. 21-25. 2. Das Thanatorium zur grünen Erde, pp. 25-30. 3. Das Dienstsiegel, pp. 31-36.

"Eine Züchtigung". Neue Deutsche Literatur, H. 2, Berlin, 1963, pp. 49-56.

"Bloss Pferde" (aus einem unveröffentlichten Roman). Das Wort, Moskau, 1938, Heft 3

"Bloss Pferde". Deutsche Woche, München, 1951 (in Fortsetzungen).

"Bloss Pferde". Der Regenbogen (Ausgewählte Novellen, Bd. 2, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, pp. 321-340 [nouvelle datée: 1936]).

"Bloss Pferde". Was der Mensch braucht, Leipzig, 1967, pp. 202-220.

"Ludendorff-Profil". Essays, Bd. 2, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1967, pp. 21-27.

"Das Eis bricht". Neue Deutsche Literatur, Heft 1, Berlin, 1969, pp. 29-52.

Im Osten geht die Sonne auf. I. (1965/1966): 1. Ein Feldpostbrief, pp. 29-33. 2. Kriegskosten, pp. 33-38. 3. Mannschaftsgespräche, pp. 38-42. II. (1939/1941): 1. Die Wilnaer Theatergruppe, pp. 42-47. 2. Das Thanatorium zur grünen Erde, pp. 47-52.

"Das Eis bricht". Manuskripte. Almanach neuer Prosa und Lyrik, Halle/Saale, 1969, pp. 7-32.

1. Das Dienstsiegel. 2. Presse-Abteilung Ober-Ost. 3. Der Gast und der Läufer [publié à l'occasion du 20^{ème} anniversaire de la R.D.A.].

"Abdankung". Neue Deutsche Literatur, Heft 10, Berlin, 1958, pp. 41-48.

3. Recueils de nouvelles.

- Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer/ Das Kind. Zwei Erzählungen. München, Albert Langen, 1911. 132 p.
- Die Bestie. Erzählungen. München, Albert Langen, 1914. 125 p.
- Geschichtenbuch. München, Albert Langen, 1916. 236 p.
- Benarône. Eine Geschichte. München, Roland, 1918. 58 p.
- Drei Erzählungen. Berlin, Welt-Verlag, 1920. 97 p.
- Gerufene Schatten. Berlin, Tillgner, 1923. 64 p.
- Zweites Geschichtenbuch. München, Albert Langen, 1923. 197 p.
- Frühe Fahrten. Berlin, Spaeth, 1925. 203 p.
- Regenbogen. Erzählungen. Berlin, Spaeth, 1925. 442 p.
- Der Spiegel des grossen Kaisers. Novelle. Berlin, Kiepenheuer, 1926. 129 p.
- Pont und Anna. Potsdam, Kiepenheuer, 1928. 211 p.
- Knaben und Männer. Achtzehn Erzählungen. Berlin, Kiepenheuer, 1931. 395 p.
- Mädchen und Frauen. Vierzehn Erzählungen. Berlin, Kiepenheuer, 1931. 406 p.
- Spielzeug der Zeit. Erzählungen. Amsterdam, Querido, 1933. 259 p.
- Versunkene Tage. Roman aus dem Jahre 1908. Amsterdam, Querido, 1938. 322 p. [voir à romans].
- Ein starker Esser. Erzählung. Wien, Willy Verkauf, 1947. 45 p.
- Allerleirauh. Geschichten aus dem gestrigen Zeitalter. Berlin, Aufbau-Verlag, 1949. 263 p.
- Stufen. Fünf Erzählungen aus der Übergangswelt. Berlin, Kantorowicz, 1949. 239 p.
- Über den Nebeln. Eine Tatra-Novelle. Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1950. 133 p.

- Der Elfenbeinfächer. Ausgewählte Novellen, 1. Band. Berlin, Aufbau-Verlag, 1952. 253 p.
- Westlandsaga. Erzählung. Berlin Rütten & Loening, 1952. 135 p.
- Der Regenbogen. Ausgewählte Novellen, 2. Band. Berlin, Aufbau-Verlag, 1955. 359 p.
- Novellen. Band 1, Band 2. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1961 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben XII, XII).
- Furchen der Zeit. Ausgewählte Geschichten. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1972 (bb 251). 200 p.
- Buchmendel. Novellen. Leipzig, Insel-Verlag, 1976. 181 p.

4. Théâtre.

- Abigail und Nabal. Tragödie in drei Akten. Leipzig, Rowohlt, 1913. 124 p.
- Ritualmord in Ungarn. Jüdische Tragödie in fünf Aufzügen. Berlin, Hyperion Verlag, 1914. 125 p.
- Die Sendung Semaels. Jüdische Tragödie in fünf Aufzügen. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918. 143 p. [Version remaniée de Ritualmord].
- Die Umkehr des Abtrünnigen. Schauspiel. Darmstadt, Publikation der Soncino-Gesellschaft, 1925. 96 p.
- Die Aufrichtung der Menorah. Entwurf einer Pantomime. Berlin, Aldus Druck, 1930. 16 p.
- Laubheu und keine Bleibe. Schicksalskomödie. Berlin, Kiepenheuer, 1930.
- "Das Spiel vom Herrn und vom Jockel". Szenenfolge. Moskau, Das Wort, 1938, Heft 5.
- Bonaparte in Jaffa. Historisches Schauspiel. Berlin, Aufbau-Bücherei-Vertrieb, 1949.
- Soldatenspiele. Drei dramatische Historien. Berlin, Aufbau-Verlag, 1956. 249 p. (Austreibung 1744 oder Das Weihnachtswunder (1946), Bonaparte in Jaffa (1934-38), Das Spiel vom Sergeanten Grischa (1917))

- Dramen. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1963. 644 p. (Ausgew. Werke in Einzelausgaben, XIII).
(Abigail und Nabal (1909-1920), Die Sendung Semaels (1913-1918), Die Umkehr (1914), Die Lucilla (1917-1918), Das Spiel vom Sergeanten Grischa (1917-1921), Laubheu und keine Bleibe (1922), Bonaparte in Jaffa (1934-1938), Austreibung 1744 oder Das Weihnachtswunder (1946))

5. Poésie.

- "Gedichte". München, Almanach der literarischen Abteilung der Freien Studentenschaft, 1908.
- "Der Englische Garten. Ein Erlebnis. Sieben Sonette". Kattowitz, Die Gäste, 1909, Heft 2, pp. 41-47.
- "Wanderung. Gedichte". Ibid., Heft 4, pp. 9-12.
- "Sinnbilder und Zeichen. Gedichte". Ibid., Heft 4, pp. 59-63.
- Der Englische Garten. Sonette. München, Hyperion Verlag, 1910.
- "Der Englische Garten" - München 1908. Sinn und Form. Sonderheft Arnold Zweig, Berlin, 1952, pp. 37-40.
- Entrückung und Aufruhr. Zwölf Gedichte zu Lithographien von Magnus Zeller. Frankfurt/M., 1920 Ed. de 105 exemplaires .
- "Romanze vom Kinderwagen". Berlin, Das Tagebuch, 10/12/1927.
- "Romanze vom Kinderwagen". Berlin, Ost und West, 1949, Heft 6.
- "Die Schöpfungsromanze". Berlin, Die Weltbühne, 1928.
- "Der Regenbogen". Der Regenbogen. Ausgewählte Novellen, zweiter Band. Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, pp. 5-6.
- "Dänny Diewer". Berlin, Die Weltbühne, 1929, Heft 9.
- "Zwei Gedichte". Haifa, Orient, 1943, Nr. 1, pp. 7-8.
- "Danklied. Epilog zum 64. Geburtstag". Berlin, Tägliche Rundschau, 17/11/1951.
- "Zwischen uns Dichtern. Zum 140. Todestag Heinrich von Kleists", Berlin, Friedenspost, 2/12/1951.
- Fünf Romanzen. Hrsg. von der Pirckheimer Gesellschaft im Deutschen Kulturbund. Berlin, Aufbau-Verlag, 1958.
- "Gedichte". Sinn und Form. Sonderheft Arnold Zweig, Berlin, 1952, pp. 167-169

- Jahresringe. Gedichte und Spiele. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1964 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, XIV) 434 p.

6. Essais.

- Das ostjüdische Antlitz. Berlin, Welt-Verlag, 1920. 110 p., 50 lithographies de Hermann Struck.
- Das neue Kanaan. Eine Untersuchung über Land und Geist. Berlin, Horodisch & Marx, 1925. 41 p., 15 lithographies de Hermann Struck.
- Lessing, Kleist, Büchner. Drei Versuche. Berlin, Spaeth, 1925. 195 p.
- Caliban oder Politik und Leidenschaft. Versuch über die menschlichen Gruppenleidenschaften, dargetan am Antisemitismus. Berlin, Kiepenheuer, 1927. 370 p.
- Juden auf der deutschen Bühne. Berlin, Der Heine-Bund, 1927. 301 p.
- Herkunft und Zukunft. Zwei Essays zum Schicksal eines Volkes. Wien, Phaidon-Verlag, 1928. 231 p. Ill. de Max Liebermann, Marc Chagall u.a. Réédition de Das ostjüdische Antlitz + Das neue Kanaan .
- Die Aufgabe des Judentums. Paris, Europäischer Merkur, 1933. 62 p. en collaboration avec Lion Feuchtwanger .
- Bilanz der deutschen Judenheit 1933. Ein Versuch. Amsterdam, Querido, 1934. 318 p.
- Bilanz der deutschen Judenheit. Ein Versuch. Köln, J. Melzer Verlag, 1961.
- The Living Thoughts of Spinoza. Presented by Arnold Zweig. New York, Longmans, Green & Co., 1939. 162 p. (The Living Thought Library, N°).
- Früchtekorb - Jüngste Ernte. Aufsätze. Rudolstadt, Greifenverlag, 1956. 192 p.
- Essays. Band I: Literatur und Theater. Berlin, Aufbau-Verlag, 1959. 399 p.
- Essays. Band II: Aufsätze zu Krieg und Frieden. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1967. 508 p.

- Über Schriftsteller. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1967. 244 p.
- Baruch Spinoza. Portrait eines freien Geistes. Darmstadt, 1968.

7. Articles et études cités dans ce travail.

- "Das Werk und der Betrachter". Kattowitz, Die Gäste, 1909, Heft 2, pp. 56-71.
- "Die Demokratie und die Seele des Juden", München, Buch des Judentums, Kurt Wolff Verlag, 1913.
- "Kriegsziele", München, Süddeutsche Monatshefte, Dezember 1915.
- "Der Genius des Krieges", Berlin, Die Schaubühne, Nr. 16, 22/4/1915, pp. 368-371.
- "Thomas Mann zum 40. Geburtstag", Die Schaubühne, Nr. 22, 23, 24, 25, Juni 1915.
- "Judenzählung vor Verdun", Die Schaubühne, Nr. 5, 1/2/1917, pp. 115-117.
- "Die Stadt Kowno", Kowno, Korrespondenz B, 24/4/1918.
- "Grabrede auf Spartakus", Berlin, Die Weltbühne, Nr. 4, 23/1/1919, pp. 75-78.
- "Brief an Riesser", Die Weltbühne, Nr. 37, 4/9/1919, pp. 286-288.
- "Das Theater im Volksstaate", Berlin, Der Geist der neuen Volksstaate, G. Fischer Verlag, 1919.
- "Theater, Menge, Mensch", Berlin, Das grosse Schauspielhaus, Verlag der Bücher des deutschen Theaters, 1920.
- "Theater, Drama, Politik", Berlin, Der Spiegel, 1921, Heft 16/17.
- "Versuch über Sternheim", Juden in der deutschen Literatur, Berlin, Welt-Verlag, 1922, pp. 293-320.
- "Kriegsromane", Die Weltbühne, Nr. 16, 16/4/1929, pp. 597-599.
- "Die Moskauer Hinrichtungen", Die Weltbühne, Nr. 46, 11/11/1930, pp. 707-709.
- "Macht oder Freiheit?", Die Weltbühne, Nr. 48, 25/11/1930, pp. 784-787.

- "Versuch über Oscar Wilde", Oscar Wildes Werke. Einleitung und Herausgabe, Berlin, Th. Knaur Nachf., 1930.
- "Apollon bewältigt Dionysos", Paris, Das Neue Tagebuch, 1936, Heft 18, pp. 425-428.
- "Der spaltende Wahn", Das Neue Tagebuch, 1936, Heft 30, pp. 711-712.
- "Emigranten-Literatur", Moskau, Das Wort, 1937, Heft 1, Heft 2.
- "Standbild und Einsturz des grossen George", Paris, Das Neue Tagebuch, 1938, Heft 27, pp. 641-644.
- "Der Typus Hitler", "Tribüne", Zeitung des Kriegsgefangenenlagers 307, Fanara (Ägypten), 1946/1947
- "Worte an die Freunde", Berlin, Aufbau, Nr. 11, 1948, pp. 928-934.
- "Stalins Grösse", Berlin, Tägliche Rundschau, 21/12/1949.
- "Die wichtigste gesellschaftliche Funktion des Schriftstellers", Berlin, Aufbau, Heft 3, 1950, pp. 213-215.
- "Die artige Kunst, Romane zu lesen", Sonntag, 27/12/1953, p. 4.
- "Wir brauchen wieder Musse zur persönlichen Entwicklung" Die Dresdener Rede , Sächsisches Tagesblatt, Dresden, 14/2/1954.
- "Die Natur des Menschen und Sigmund Freud", Früchtekorb, 1956, pp. 70-79.
- "Der Roman lebt", Früchtekorb, 1956, pp. 126-132.
- "Erlebnis, Phantasie und Sprachgewalt", Früchtekorb, 1956, pp.137-140.
- "Lebensabriss", Früchtekorb, 1956, pp. 153-162.
- "Wie ich zur Literatur kam", Früchtekorb, 1956, p. 163.
- "Begegnung mit einem Manne", Früchtekorb, 1956, pp. 167-170.
- "Standbild und Absturz des Stefan George", Essays I, 1959, pp. 228-241.
- "Die artige Kunst, Romane zu lesen", Essays I, 1959, pp. 388-392.
- "Erlebnis, Phantasie und Sprachgewalt", Essays I, 1959, pp. 384-388.

- "Theorie des grossen Romans - Aus einem Brief an Alfred Wolfenstein", Essays I, 1959, pp. 375-378.
- "Die Kunst der Erzählung - Zur Fabel", Essays I, 1959, pp. 379-384.
- "Der Roman lebt", Essays I, 1959, pp. 392-398.
- "Thomas Mann. Zum vierzigsten Geburtstag"(1915), Essays I, 1959, pp. 279-304.
- "Versuch über Büchner" (1921), Essays I, pp. 152-203.
- "Versuch über Kleist" (1922), Essays I, pp. 84-143.
- "Über die Formen", Sinn und Form XIII/3, 1961, PP. 488-492.
- "Der Ubel grösstes aber ist die Schuld", Berliner Zeitung, 7/4/62.
- "Wege und Umwege - Autobiographische Zeichnungen", Neue Deutsche Literatur, Heft 5, 1962, pp. 43-51.
- "Der Grund wozu wir leben", Sächsisches Tageblatt, Dresden, 1/9/63.
- "Nochmals Iphigenie", Die Weltbühne, 25/12/1963, pp. 1652-1654.
- "Gewachsen aus dem Boden des Lebens", Neues Deutschland, 3/10/1964.
- "Die Lust des Leidens", Die Weltbühne, Nr. 18, 5/5/1965, pp. 545-546.
- "Wieviel Brot und Hoffnung einer braucht", Junge Welt (Wochenbeilage), 10/11/1967.
- "Kriegsromane" (1929), Über Schriftsteller, 1967, pp. 17-21.
- "Erinnerung an Ernst Kamnitzer" (1932), Über Schriftsteller, 1967, pp. 91-102.

8. Correspondance.

- Sigmund Freud/Arnold Zweig: Briefwechsel. Herausgegeben von Ernst L. Freud. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1968. 203 p.
- Sigmund Freud/Arnold Zweig: Correspondance 1927-1939. Traduit de l'allemand par Luc Weibel. Préface de Marthe Robert. Paris, Gallimard, 1973. 240 p.
- "Alfred Döblin/Arnold Zweig: Briefwechsel", Neue Deutsche Literatur, Heft 7, 1978, pp. 134-143.

- Der Briefwechsel zwischen Louis Fürnberg und Arnold Zweig. Dokumente einer Freundschaft. Herausgegeben von Rosemarie Poschmann und Gerhard Wolf. Vorw. G. Wolf. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1978, 396 p.
- Buber, Martin: Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten. Heidelberg, 1972-1973. 3 Bde.
A. Zweig figure parmi les correspondants .
Voir aussi M. Wiznitzer, op. cit., pp. 243, 244, 247 Echange de lettres entre A. Zweig et M. Buber.
- Hermann Kesten. Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, Nr.1388.
Lettres d'A. Zweig, pp. 40 et 270.
- Arnold Zweig. "Briefwechsel mit der Akademie in Mainz", Berlin, SuF, 1950, Heft 6, pp.
- Arnold Zweig. "Briefe an Hilscher", NDL 11 (1967), pp. 33-42.
Voir aussi: E. Hilscher, AZLW, notes 24, 32, 48, 87, 175, 178, 198 qui renvoient à des extraits de lettres d'A. Zweig à E. Hilscher

9. Textes autobiographiques, souvenirs.

- Arnold Zweig. "Wege und Umwege", NDL, Heft 5, 1962, pp. 43-51.
- Arnold Zweig. "Lebensabriss"
"Wie ich zur Literatur kam"
"Was ich tue, wenn ich nichts tue"
"Begegnung mit einem Manne", Früchtekorb, 1956,
pp. 153-170.
- Arnold Zweig. "Eine Enttäuschung"
"Eine Erschütterung", Hammer und Feder. Deutsche Schriftsteller aus ihrem Leben und Schaffen, Berlin, Verl. Tribüne, 1955, pp. 589-595.
"Eine Enttäuschung", NDL, Heft 11, 1954, pp. 59-62.
- Arnold Zweig. "Sowjetisches Tagebuch 1952", SuF, Sonderheft A. Zweig, Berlin, 1952, pp. 220-266.
- Arnold Zweig. "Worte an die Freunde", Aufbau, H. 11, 1948, pp. 928-934.

- Arnold Zweig. "Fleiss mangelhaft", Die Literarische Welt, 4. Jg., Nr. 16, 20. April 1928, p. 3 sq.
- Arnold Zweig. "Meine Unfälle", Paris, Die Neue Weltbühne, 1939, Heft 9.

10. Editions de textes.

- Arnold Zweig, éd. Georg Büchners sämtliche Werke. Einleitung und Herausgabe. München, Rösl-Klassiker, 1918.
- Arnold Zweig, éd. Georg Büchners sämtliche poetische Werke nebst einer Auswahl seiner Briefe. München und Leipzig, 1923.
- Arnold Zweig, éd. Heinrich von Kleists sämtliche Werke. Einleitung und Herausgabe. München, Rösl-Klassiker, 1923.
- Arnold Zweig, éd. Gotthold Ephraim Lessings gesammelte Werke. Einleitung und Herausgabe. Berlin, Hans Heinrich Tillgner Verlag, 1923 (Tillgners Klassiker).
- Arnold Zweig, éd. Oscar Wildes Werke. Einleitung und Herausgabe. Berlin, Th. Knauer Nachf., 1930.
- Arnold Zweig, éd. The Living Thoughts of Spinoza, Presented by Arnold Zweig. New York, Longmans, Green & Co., 1939, 162 p. (The Living Thoughts Library, N^o).
- Arnold Zweig, éd. Fahrt zum Acheron. Erzählung. Berlin, VVN-Verlag, 1951, 121 p. [Récit de Hilde Huppert]
- Arnold Zweig, éd. Fahrt zum Acheron. Ein Bericht. Hrsg. von Arnold Zweig. Berlin, Union Verlag, 1961.
- Arnold Zweig und Wolfgang Yourgrau, éd. Orient. Unabhängige Wochenschrift (Haifa, du 31/3/1942 au 7/4/1943).

11. Traductions françaises.

- Arnold Zweig. Le cas du Sergent Grischa. Roman. Traduit de l'allemand par Maurice Rémon. Paris, Albin Michel, 1930. 379 p.
- Arnold Zweig. L'éducation héroïque devant Verdun. Traduit (...) par Blaise Briod. Paris, Plon, 1938. 2 vol. (Collection "Feux croisés, âmes et terres étrangères", publiée sous la direction de Gabriel Marcel).

← Arnold Zweig. La hache de Wandsbek (Das Beil von Wandsbek). Roman traduit et adapté de l'allemand par Blanche Gidon. Paris, Calmann-Lévy, 1950. 2 vol. (Collection "Traduit de", série allemande dirigée par Manès Sperber).

- Arnold Zweig. "Les promesses de la paix", Paris, Action, 12/12/1951.

- Arnold Zweig. "Une lettre d'Allemagne", Paris, Lettres françaises, 25, 31/7/1957, p. 1.

- Arnold Zweig. "Que peut-on faire quand on ne fait rien?", Berlin, RDA Revue 2, 1957, pp. 47-48.

- Arnold Zweig, éd. Les pages immortelles de Spinoza par Arnold Zweig Paris, Corrèa, 1940. 205 p. (Collection "Les pages immortelles").

12. Films.

Ont été tournés par la DEFA les films suivants;

- Der Streit um den Sergeanten Grischa
- Junge Frau von 1914
- Erziehung vor Verdun
- Das Beil von Wandsbek

Das Beil von Wandsbek fut interdit après la première projection. Erwin Geschonnek jouait le rôle de Teetjen, le régisseur en était Falk Harnach passé depuis à l'Ouest.- Le film, amputé de 25 minutes, a été diffusé le 19/4/1974 par une chaîne de télévision de RFA. (Voir: Geoffrey V. Davis, op. cit., pp. 1, 51, 244 n. 34).

Heinz Kamnitzer fait allusion dans Der Tod des Dichters à une projection de Der Streit um den Sergeanten Grischa, film à l'élaboration duquel il avait participé. Au cours de cette projection, Zweig, déjà malade, avait eu un malaise. (Voir: Heinz Kamnitzer, TD, p. 137).

- "Symphonie Fantastique. Filmentwurf", Furchen der Zeit, 1972, pp. 174-197 (daté 1943).

C. Ouvrages (et) études sur Arnold Zweig (1).

- Anderle, Hans Peter. Mitteldeutsche Erzähler. Eine Studie mit Proben und Porträts. Köln, Verlag Wissenschaft und Politik, 1965.
- Cwojdrak, Hans Günther. "Der russische Lehrtrank - Russland und die Oktoberrevolution in Arnold Zweigs Roman-Zyklus über den ersten Weltkrieg", Neue Deutsche Literatur, Sonderheft, 1952, pp. 163-172.
- Davis, Geoffrey V. Arnold Zweig in der DDR - Entstehung und Bearbeitung der Romane "Die Feuerpause", "Das Eis bricht" und "Traum ist teuer". Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1977. 366 p. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 236).
- Feuchtwanger, Lion. "Zum fünfundsechzigsten Geburtstag Arnold Zweigs", Sinn und Form, Sonderheft Arnold Zweig, 1952, pp. 6-8.
- Fradkin, I. M. "Otvetvlenija epicheskovo drava", Literatura Novoi Germanii. Moscou, Sow. Pisatel', 1961, p. 427 sq.
- Goldstein, Moritz. "Arnold Zweig", Juden in der deutschen Literatur, hrsg. von Gustav Krojanker. Berlin, Welt-Verlag, 1922, pp. 241-250.
- Happ, Jürgen. Arnold Zweig, "Der Streit um den Sergeanten Grischa". Probleme des Aufbaus mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Grischagestalt. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1974. 244 p. (Stockholmer Germanistische Forschungen, 15).
- Heym, Stefan. "Seinen Freunden ein Freund", Ein Almanach, Briefe, Glückwünsche, Aufsätze. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962, pp. 70-74.
- Hilscher, Eberhard. Arnold Zweig - Brückenbauer vom Gestern ins Morgen. Halle (Saale), VEB Verlag Sprache und Literatur, 1962. 128 p. (Wege zur Literatur, Monographien 16).
- Hilscher, Eberhard. Arnold Zweig. Leben und Werk. Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1971. 184 p. (Schriftsteller der Gegenwart, Deutsche Reihe, 22)

(1) Ne figurent ici que les études utilisées ou évoquées dans ce travail. Pour les autres nous renvoyons aux bibliographies citées plus haut.

- Hilscher, Eberhard. "Arnold Zweig: Briefe an Hilscher", Neue Deutsche Literatur, H. 11 (1967), pp. 33-42.
- Huys, Paul. Arnold Zweig. Der Mensch, der Jude, der Epiker. Eine Monographie. Dissertation, Gent, 1959.
- Kamnitzer, Heinz. "Arnold Zweig, Lebensstationen - Vorkrieg", NDL 20, 1972, Heft 11, pp. 98-115.
- Kamnitzer, Heinz. "Im Fegefeuer", NDL 21, 1973, Heft 3, pp. 99-115.
- Kamnitzer, Heinz. "Arnold Zweig. Weg und Ziel nach 1933", NDL 22, 1974, Heft 4, pp. 29-43.
- Kamnitzer, Heinz. Das Testament des letzten Bürgers. Essays und Polemiken. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1973. 264 p.
 Contient: "Wandlungen", TlB, pp. 9-34. Paru antérieurement sous le titre: "Die Wandlungen des Arnold Zweig: Zionismus, Psychoanalyse, Sozialismus" dans Kürbiskern 1/1972, München, pp. 106-122.
 "Gesinnung und Bewährung", TlB, pp. 35-70. Paru antérieurement sous le titre: "Geist und Tat" dans Aufbau 10/1957, Berlin, pp.
 "Das Urerlebnis", TlB, pp. 71-87. Paru antérieurement sous le titre: Erkenntnis und Bekenntnis. Arnold Zweig 70 Jahre. Festrede, geh. am 10. November 1957. Hrsg. von Kulturbund. Berlin, Aufbau-Verlag, 1958. 29 p., 1 Portr.
- Kamnitzer, Heinz. Der Tod des Dichters. Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1974. 144 p.
- Kaufmann, Eva. Arnold Zweigs Weg zum Roman. Vorgeschichte und Analyse des Grischaromans. Berlin, Rütten & Loening, 1967. 377 p. (Germanistische Studien...).
- Kohtz, Harald. "Begegnungen eines jungen Menschen mit Arnold Zweig", Sinn und Form, Sonderheft A. Zweig, pp. 267-279.
- Künzli, Arnold. "Verführtes Dichten", Basler Nationalzeitung du 19/6/1955.
- Künzli, Arnold. "Der politische Perfektionismus in der östlichen Literatur", Basler Nationalzeitung du 11/9/1955.
- Lange, Ilse. "Einige Anmerkungen zum literarischen Nachlass von Arnold Zweig", Mitteilungen der Deutschen Akademie der Künste, Heft 2 (1971), pp. 16-17.

- Lukacs, Georg. "Arnold Zweigs Romanzyklus über den imperialistischen Krieg 1914-1918", Moskau, Internationale Literatur, 1939, Nr. 3. Repris dans Schicksalswende, Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, pp. 162-169.
- Lukacs, Georg. "Gruss an Arnold Zweig", Sinn und Form, Sonderheft Arnold Zweig, 1952, pp. 11-18.
- Mann, Heinrich - Zweig, Arnold. Heinrich Mann, Arnold Zweig. Hilfsmaterial für den Literaturunterricht an den Ober- und Fachschulen. Berlin, Volk und Wissen volkseigener Verlag, 1954. 124 p. (Schriftsteller der Gegenwart 5/6). La partie consacrée à A. Zweig va de la p. 69 à la p. 124.
- Mayer, Hans. "Der Grischa-Zyklus", Sinn und Form, Sonderheft A. Zweig, 1952, pp. 203-219.
- Nitsche, Helmut. Die Bedeutung des Grischa-Zyklus von Arnold Zweig. Dissertation, Leipzig, 1959. Repris en partie dans Voigtländer, A. Welt und Wirkung eines Romans. Zu Arnold Zweigs "Der Streit um den Sergeanten Grischa". Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1967.
- Nitsche, Helmut. "Grösse und Grenzen Arnold Zweigs. Eine kritische Würdigung zu seinem 80. Geburtstag", Arbeiten zur deutschen Philologie, Heft 3, Debrecen, 1868, pp. 143-152.
- Panter, Peter Kurt Tucholsky. "Sergeant Grischa", Berlin, Die Weltbühne, 1927, H.2. Repris dans GW II, 1960, pp. 975-982.
- Raddatz, Fritz J. "Zwischen Freud und Marx: Arnold Zweig", Traditionen und Tendenzen - Materialien zur Literatur der DDR. Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag, 1972, pp. 279-300, 549-560, 628, 674-676.
- Reich-Ranicki, Marcel. "Der preussische Jude Arnold Zweig", Deutsche Literatur in West und Ost, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1970, pp. 189-214.
- Rilla, Paul. "Heimatliteratur oder Nationalliteratur", Sinn und Form, Sonderheft Arnold Zweig, 1952, pp. 123-145.
- Rudolph, Johanna. "Erziehung zum Handeln. Über die Werke Arnold Zweigs", Berlin, Aufbau, 1950, Heft 11, pp. 1053-1054.
- Rudolph, Johanna. Der Humanist Arnold Zweig. Ein Versuch. Berlin, Henschelverlag, 1955. 136 p. (Schriftenreihe der Deutschen Akademie der Künste, 9).

- Rühle, Jürgen. "Die Kunst des inneren Vorbehalts", Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus. Köln und Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1960, pp. 207-216.
- Schiller, Dieter. "Die Grundlagen einer antifaschistischen Konzeption der Literatur", Weimarer Beiträge, XVIII/7, 1972, pp. 10-28. Les pages 17 à 25 sont plus particulièrement consacrées à A. Zweig.
- Schneider, Rolf. "Das novellistische Werk von Arnold Zweig", Aufbau 3/1956, pp. 273-277.
- "Skizze zur deutschen Nationalliteratur", Weimarer Beiträge 5/1964, pp.
- Sonntag du 10/11/1957. Zum 70. Geburtstag von Arnold Zweig am 10. November, pp. 5-6, avec photos.
 - p. 5: "Auserkoren dem Roman" von Max Schroeder et "Arnold Zweig über seinen Romanzyklus Der grosse Krieg der weissen Männer".
 - p. 6: Arnold Zweig, "Folgvoller Besuch" (extrait de Die Zeit ist reif.- Arnold Zweig, "Emigration" (poésie).- Bibliographie der Romane des Dichters.- Quelques lignes d'Anna Seghers sur Arnold Zweig.
- Stenographische Niederschrift der Vorlesung aus "Frage und Antwort 1917" am 18/5/1953 (= DAK-Diskussion über Die Feuerpause).
- Tiger, Theobald Kurt Tucholsky . "Prolet vor Gericht", Die Weltbühne, 21. Jg., Nr. 22, Juni 1925, p. 800.
- Toper, Pawel. Arnold Zweig. Moscou, Sow. Pisatel', 1960. Extraits dans Voigtländer, A., Welt und Wirkung eines Romans. Zu Arnold Zweigs "Der Streit um den Sergeanten Grischa". Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1967.
- Vormweg, Heinrich. "Gerechtigkeit über sich fühlend". Arnold Zweigs Roman Das Beil von Wandsbek", Die deutsche Exilliteratur 1933-1945, hrsg. von Manfred Durzak, Stuttgart, Reclam, 1973, pp. 326-334.
- Wiznitzer, Manuel. "Sur les rapports entre Sigmund Freud et Arnold Zweig", Etudes Germaniques 28/2, avril-juin 1973, pp. 205-208.
- Wiznitzer, Manuel. Arnold Zweig et le pays d'Israël. Patrie ou exil? Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle, Paris, 1976. 338 p.
- Zehm, Günter. "Treuer Sohn des Bürgertums", Die Welt, Nr. 278, 28/11/1968, p. 11.

D. Mélanges, Festschrifte et numéros spéciaux de revues en l'honneur d'Arnold Zweig.

- Tribüne - Wochenblatt des Lagers 307, 24. Folge, 5. Oktober 1946. Sonderheft Arnold Zweig. Fanara (Egypte) (1).
- Arnold Zweig zum 65. Geburtstag. 10. November 1952. Berlin, Aufbau-Verlag, 1952. 58 p.
- Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Sonderheft Arnold Zweig. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste. Berlin, Rütten & Loening, 1952. 304 p.
- Arnold Zweig zum 70. Geburtstag. Eine Festschrift 10. November 1957. Hrsg. u. erw. beab. von d. Sektion Dichtkunst und Sprachpflege. Mit Abb. und Noten. Berlin, Deutsche Akademie der Künste, 1957. 103 p.
- Arnold Zweig - Ein Almanach. Zum 75. Geburtstag. Briefe, Glückwünsche, Aufsätze. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962. 200 p.
- Arnold Zweig. Berlin, Deutscher Kulturbund, 1962. 120 p.
[Hommages divers de personnalités à A. Zweig et choix de textes d'A. Zweig rassemblés par Johanna Rudolph. Ce recueil édité à l'occasion du 75^{ème} anniversaire d'A. Zweig est un guide des principaux thèmes de l'oeuvre de Zweig (avec des dominantes et des variantes laissées au libre choix des organisateurs) exploitables dans les festivités diverses destinées à saluer l'événement en République Démocratique Allemande].
- Arnold Zweig Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Mit unveröff. Manuskripten und Briefen aus dem Nachlass. Hrsg. von G. Wenzel. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1978. 677 p.

(1) Voir Manuel Wiznitzer, op. cit., p. 225 sq.

E. Autres ouvrages consultés.

- Pierre Angel. Le personnage juif dans le roman allemand (1855-1915), la racine littéraire de l'antisémitisme Outre-Rhin. Paris, Didier, 1973. 224 p. (Germanica 12).
- Henri Arvon. Georg Lukacs ou le Front populaire en littérature. Paris, Seghers, 1968. 190 p. (Philosophes de tous les temps 41).
- Henri Arvon. La philosophie allemande. Paris, Seghers, 1970. 224 p. ("Philosophies de tous les temps", Collection dirigée par André Robinet).
- Roland Barthes. "Longtemps je me suis couché de bonne heure". Inédits du Collège de France 3, Paris, 1982. 24 p.
- Geneviève Bianquis. "La femme allemande à l'époque moderne (du XVII^e au XX^e siècle)". Histoire Mondiale de la Femme, tome IV, Sociétés modernes et contemporaines. Paris, Nouvelle Librairie de France, 1966, pp. 253-290.
- Geneviève Bianquis. "Thomas Mann, romancier de la bourgeoisie allemande". Préface de Tristan, La mort à Venise. Paris, Fayard, 1947, pp. 7-39.
- J. Brun. Compte-rendu de S.S. Prawer, Karl Marx and the World Literature. Oxford, Clarendon Press, 1976 dans Etudes Germaniques, juill.-sept. 1977, 32^{ème} année, n° 3, pp. 357-359.
- Martin Buber. "Die vergessene Geschichte", Die Legende des Baal-Schem. Frankfurt/M., Literarische Anstalt Rütten und Loening, 1920, pp. 109-126 (1^{ère} édition, 1916).
- Georges Castellan. L'Allemagne de Weimar 1918-1933. Paris, Armand Colin, 1969. 445 p. (Collection U, série "Histoire contemporaine" dirigée par René Rémond).
- Georges Castellan. La République démocratique allemande (RDA). Paris, P.U.F., 1964. 128 p. (Que sais-je, N° 964).
- Michel Deguy. Le monde de Thomas Mann. Paris, Plon, 1962.
- Pierre Ducassé. Les grandes philosophies. Paris, P.U.F., 1950. 136 p. (Que sais-je, N° 47).

- Jean Egen. Un mur entre deux mondes. Paris, Denoël, 1978.
- Exil-Literatur 1933-1945. Eine Ausstellung aus Beständen der Deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main (Sammlung Exil-Literatur), 3. erweiterte und verbesserte Aufl., 1967. 352 p. (Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek, Nr. 1, hrsg. von Kurt Köster).
- Jean-Pierre Faye. Analogues. Paris, Seuil, 1964. 272 p.
- Lion Feuchtwanger zum 70. Geburtstag. Worte seiner Freunde. Berlin, Aufbau-Verlag, 1954. 163 p.
- Georges Fourrier. Thomas Mann, le message d'un artiste bourgeois (1896-1924). Paris, Les Belles-Lettres, 1960. 428 p. (Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Vol. 30).
- Sigmund Freud. "Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographischen beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)" dans Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen (1911), Vol. III, 1^{ère} et 2^{ème} partie. Traduit dans:
Sigmund Freud. Cinq psychanalyses. Traduit par Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein. Paris, P.U.F., 1954 (7ème édition 1975). 426 p. (Bibliothèque de psychanalyse): "Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoia (Dementia paranoides)" = Le président Schreber, pp. 263-324).
- Sigmund Freud. L'interprétation des rêves [Die Traumdeutung, 1899] traduit par I. Meyerson. Nouvelle édition augm. et révisée par D. Berger. Paris, P.U.F., 1967 (puis 1971). 574 p.
- Sigmund Freud. Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient [Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905] traduit par Marie Bonaparte et le Dr. Nathan. Paris, Gallimard, 1969. 378 p. (Collection "Idées").
- Gustav Krojanker, éd. Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller. Berlin, Welt-Verlag, 1922. 360 p.
- Louis Leibrich. Thomas Mann, une recherche spirituelle. Paris, Aubier Montaigne, 1974. 446 p.
- Hans Leupold. Lion Feuchtwanger. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1967. 92 p., 81 ill.

- Georg Lukacs. Le roman historique [Der historische Roman, 1936-37]. Paris, Payot, 1965. Repris dans Petite Bibliothèque Payot, 311(1977) VIII + 408 p.
- Georg Lukacs. Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie. Berlin, Aufbau-Verlag, 1956. 256 p. (1ère éd. 1948).
- Georg Lukacs. Thomas Mann. Trad. par Paul Laveau. Paris, Maspéro, 1979. 238 p. (Coll. "Les textes à l'appui").
- Jean-François Lyotard. La phénoménologie. Paris, P.U.F., 1969. 128 p. (Que sais-je, N° 625).
- Thomas Mann. "Einführung in den "Zauberberg". Princeton, Mai 1939. Thomas Mann. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. 2 Bde. Frankfurt/M., Fischer Bücherei, 1968, pp. 326-338. Trad. française dans Thomas Mann. Les Maîtres. Paris, Grasset, 1979, pp. 319-332.
- Thomas Mann zum Gedenken. Potsdam, 1956 (Thomas Mann Arbeitskreis des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Bezirk Potsdam).
- Karl Marx. Oeuvres. Paris, Gallimard, 1963-1982. 3 tomes (Bibliothèque de la Pléiade).
- Maurice Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard, 1945.
- Emmanuel Mounier. Le personalisme. Paris, P.U.F., 1950. 136 p. (Que sais-je, N° 395).
- Reuben Osborn. Marxisme et psychanalyse [Marxism and Psycho-Analysis, 1965]. Traduit par Annette Stronck. Paris, Payot, 1974. 192 p. (Petite Bibliothèque Payot, 99).
- Enzo Paci. "Pour une analyse phénoménologique du sommeil et du rêve". Le rêve et les sociétés humaines, éd. par R. Caillois et G. E. Grunbaum. Paris, Gallimard, 1967, pp. 159-165 (Bibliothèque des sciences humaines).
- Pierre Pascal. "Introduction à la Guerre et la Paix de L. Tolstoï". Léon Tolstoï. La Guerre et la Paix. Paris, Gallimard, 1958, pp. VII-XXV (Bibliothèque de la Pléiade, vol. 66).
- Ulrich Plenzdorf. Les nouvelles souffrances du jeune W. [Die neuen Leiden des jungen W, 1973] trad. par Marie-Louise Ponty-Audiberti. Paris, Seuil, 1975. 128 p.

- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer. 2. Auflage bearbeitet von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, W. de Gruyter, 1958--- (Article "Epos (Theorie)": 1. Bd. (A-K), 1958, pp. 381-388).
- Volker, Riedel, éd. Orient, Haifa 1942-1943. Bibliographie einer Zeitschrift. Bearbeitet von Volker Riedel. Mit einem Vorwort von R. Hirsch. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1973. 100 p.
- Alain Robbe-Grillet. Pour un nouveau roman. Paris, les Editions de Minuit, 1963. 152 p. (Coll. "Critique").
- Marthe Robert. La révolution psychanalytique. La vie et l'oeuvre de Freud. 2 tomes. Paris, Payot, 1964 (Petite Bibliothèque Payot, 58 et 59).
- Marthe Robert. Préface de Sigmund Freud/Arnold Zweig. Correspondance 1927-1939. Paris, Gallimard, 1973, pp. 7-27 (Coll. Connaissance de l'Inconscient dirigée par J.-B. Pontalis).
- Max Scheler. Le formalisme en éthique et l'éthique matérielle des valeurs. Essai nouveau pour fonder un personnalisme éthique [Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, 1913 & 1916]. Paris, Gallimard, 1936.
- Paul Daniel Schreber. Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken. Voir: Sigmund Freud. Cinq psychanalyses.
- Hedrick Smith. Les Russes. La vie de tous les jours en Union Soviétique The Russians, 1975 . Paris, Belfond, 1976. Repris dans le Livre de Poche, 5012. 726 p.
- Manes Sperber. Le pont inachevé [Die vergebliche Warnung]. Paris, Calmann Lévy, 1977 (Ces temps-là, 2^{ème} volume).
- Léon Tolstoï. La Guerre et la Paix. Traduction par Henri Mongault. Introduction par Pierre Pascal. Paris, Gallimard, 1958 (Bibliothèque de la Pléiade, vol. 66). XXV + 1660 p.
- René Wellek et Austin Warren. La théorie littéraire [Theory of Literature, 1942]. Paris, Seuil, 1971. 399 p. (Poétique).

INDEX

- Anderle, Hans Peter 302
 Angel, Pierre 91, 103
 Arnim, Elisabeth von, dite Bettina 46

 Baal-Schem Tov (Israel ben Eliezer) 87, 92, 203
 Bach, Johann-Sebastian 58, 59, 74, 116, 235
 Balazs, Béla 114
 Balzac, Honoré de 58, 59, 74, 116, 235
 Barbusse, Henri 139, 279
 Barthes, Roland 444, 445
 Bastien-Lepage, Jules 119 n. 1
 Becher, Johannes R. 346 n. 1, 387
 Beilis, Menahem Mendel 87 n. 1, 426
 Bertkau, Friedrich 104
 Bergson, Henri 199
 Berlioz, Hector 61 n. 2
 Boisdreffre, Pierre de 429
 Bernhard, Hans Joachim 361
 Bernstein, Eduard 228
 Beumelburg, Werner 127 n. 1
 Bianquis, Geneviève 61, 331
 Binding, Rudolf G. 127 n. 1
 Borchert, Wolfgang 358
 Bourget, Paul 200
 Brecht, Bertolt 126, 302, 346 n. 1
 Bredel, Willi 386, 437
 Brentano, Bettina, voir Arnim, Elisabeth von
 Breton, André 443
 Broch, Hermann 437
 Brod, Max 343
 Broussilof, Alexeiev 160
 Brun, J. 418
 Buber, Martin 71, 87, 88, 106, 225, 228, 229, 343
 Büchner, Georg 107, 116, 132, 133, 134, 287, 291, 304

- Calé, Walter 239
 Camus, Albert 240
 Cassirer, Ernst 70
 Cavell, Edith 172
 Cervantes Saavedra, Miguel de 278
 Chénier, André de 441
 Clausewitz, Karl von 178
 Conrad, Joseph (Jozef Teodor Konrad Korzenowski) 286
 Cooper, James Fenimore 200
- Dante (Dante Alighieri) 341
 Danton, Georges 291
 Dauthendey, Max 52
 Davis, Geoffrey V. 213, 222, 258, 259, 270, 271, 321, 345, 355,
 358 n. 4, 367, 370, 371, 374, 378, 391, 392, 393 n. 3, 395 n. 1,
 399, 404, 408, 423.
 Davout, Louis, Nicolas 135, 136
 Deguy, Michel 327
 De Haan, Jacob Israël 141, 203 n. 1, 204
 Dehmel, Richard 93, 104
 Delboeuf, Joseph-Rémi-Léopold 187
 Descartes, René 67, 68
 Desgenettes, Louis-Nicolas Dufriche, baron 218 n. 1
 Dickens, Charles 279
 Diderot, Denis 281
 Dilthey, Wilhelm 69
 Döblin, Alfred 84 n. 3, 344
 Duhamel, Georges 235 n. 4, 306, 437
- Ebert, Friedrich 126
 Egen, Jean 381 n. 2
 Ehrlich, Wolfgang 269, 270, 271, 379 n. 3
 Eichhorn, Hermann von 366
 Einstein, Albert 218 n. 1, 221
 Eisenstein, Sergei Mikhaïlovitch 159
 Eisner, Kurt (Salomon Cosnowsky) 108, 230
 Elias, Julius 35 n. 4
 Engels, Friedrich 213, 214, 221, 226, 369, 374, 399, 406, 419
 Erzberger, Mathias 366
 Eschenbach, Wolfram von 341
 Eulenberg, Herbert 104

- Faye, Jean-Pierre 335
 Fechenbach, Felix 125
 Feuchtwanger, Lion 12, 93, 126, 128, 277 n. 1, 286, 317, 323, 324,
 346 n. 1, 358, 437
 Fischer, Samuel 108
 Flaubert, Gustave 323
 Fontane, Theodor 134, 277, 430
 Fourier, Charles 419
 Fradkin, I. M. 396
 France, Anatole (Jacques Anatole Thibault) 199
 Franco, Francisco 234
 Frank, Bruno 128
 Frank, Leonhard 139
 Freiligrath, Ferdinand 227
 Frenzt, Hans 104
 Freud, Ernst L. 186, 187
 Freud, Sigmund 33, 69, 70, 79, 80, 84, 115, 122, 124, 144, 145,
 185-189, 192, 193, 196, 198, 199, 201, 204, 206, 208, 211-215,
 218, 220-224, 237, 243, 263, 280, 319, 333, 356, 375 n. 2, 383
 n. 1, 400, 405, 406, 432, 436
 Friedrich II von Hohenstaufen 119-121
 Fürnberg, Louis 343, 344
- Gance, Abel 159
 George, Stefan 395
 Gide, Madeleine 444
 Globke, Dr. 380 n. 3
 Goebbels, Joseph 383 n. 3
 Goethe, Johann Wolfgang 46, 88, 240, 280, 281, 287, 303, 304, 309,
 419
 Gogol, Nicolas 134
 Goldstein, Moritz 83
 Gorki, Maxime 134, 137
 Grimmshausen, Hans Jacob Christoffel von 278
 Gutzkow, Karl 437
- Haeckel, Ernst 93
 Haedens, Kleber 298
 Halbe, Max 93

- Happ, Jürgen 75, 130, 131 n. 1, 134, 291, 304, 338, 358 n. 4
 Harden, Maximilian 95
 Hardenberg, Friedrich von: voir Novalis
 Harkness, Miss 419
 Hauptmann, Carl 93
 Hauptmann, Gerhart 15, 93
 Hebbel, Christian Friedrich 27
 Hegel, Georg, Wilhelm Friedrich 68
 Heidegger, Martin 59
 Heine, Heinrich 170, 221, 227
 Herwegh, Georg 227
 Hesse, Hermann, 52, 94
 Heym, Stefan 410
 Hilscher, Eberhard 72, 155, 226, 228, 239, 245 n. 2, 259, 302, 306,
 308, 317, 366, 367, 380, 412, 437, 441 n. 1
 Hindenburg, Paul von Beneckendorff und von 126, 243
 Hirsch, Rudolf 226, 227, 369
 Hitler, Adolf 110, 209, 210, 221, 234, 243, 383 n. 3
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 149
 Hoffmann, Gerd 329
 Hoffmann, Max 366
 Hölderlin, Friedrich 170
 Homère 278, 279, 310, 341
 Hübsch, W. Ben 145
 Hugo, Victor 139
 Husserl, Edmund 16, 66, 69, 70, 72, 190, 192, 199, 325, 436
 Huys, Paul 305, 306

 Ibsen, Henrik 27, 304
 Ihering, Herbert 114

 Jacobsohn, Siegfried 93, 126, 344
 Jahn, Hans Henny 437
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 281
 Joyce, James 280, 441
 Jünger, Ernst 127 n. 1, 155

- Kafka, Franz 280, 441
Kahr, Gustav von 110
Kamnitzer, Ernst 108 n. 1, 11, 286
Kamnitzer, Heinz 72, 159, 194, 215, 226, 227, 231, 277, 325,
368-371, 375, 380 n. 2, 389, 394, 400, 409, 413, 414, 436, 438
447
Kant, Immanuel 67, 68, 72
Kantorowicz, Alfred 323, 388
Kaplan, Dora 373
Kapp, Wolfgang 272, 273
Karst, Roman 324
Kaufmann, Eva 19, 28, 36, 38, 47, 72, 89, 94, 113, 121, 131 n. 1,
138, 140, 193, 304, 358 n. 4, 362, 363
Keller, Gottfried 15, 46, 276, 281, 429
Kiepenheuer, Gustav 127, 151
Kipling, Rudyard 279, 440 n. 3
Kleist, Heinrich von 87, 107, 116, 132, 134, 195, 287, 291
Klinger, Max 93
Koch, Hans 360
Kollwitz, Käthe 35 n. 3, 105
Krupskaja, Nadejda K. 395
Kunze, Reiner 381 n. 1
Künzli, Arnold 382 n. 2, 385
- Landauer, Gustav 106, 108, 225, 228, 229, 230
Lange, Ilse 245 n. 2
Langen, Albert 16
La Rochefoucauld, François de 67
Lasker-Schüler, Else 343
Lassalle, Ferdinand 228, 230
Latzko, Andreas 139
Lavater, Hans 236
Lénine (Vladimir Iliitch Oulianof) 221, 226, 373, 374, 376, 395
Lessing, Gotthold Ephraïm 107, 116, 287, 291, 425, 429
Leviné, Eugen 108
Liebknecht, Karl 107, 108
Lilienkron, Detlev von 170

- Lipps, Theodor 70
 Litzmann, 366
 London, Jack 292, 440 n. 3
 Ludendorff, Erich 110, 201, 319, 361, 366
 Ludwig, Otto 303
 Lukacs, Georg 152, 157, 159, 181, 237, 308, 374, 376, 418-420, 422
 Luxemburg, Rosa 107, 108, 230, 372
- Maeterlinck, Maurice 436 n. 2
 Mann, Heinrich 238, 239, 277, 346 n. 1, 350, 372, 395, 416
 Mann, Thomas 11, 16, 17, 23, 26, 27, 29, 32-34, 41, 45, 48, 52, 54,
 55, 64, 74, 77, 80, 82, 93, 94, 96, 111, 140, 190, 241, 277,
 328-333, 395, 398, 430, 433, 437, 440, 442, 446
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 77
 Marschwitz, Hans 437
 Martin du Gard, Roger 437
 Marx, Karl 67, 211, 214, 215, 218, 220-223, 226, 229, 230, 263,
 324, 346, 374, 399, 401, 406, 418 n. 2, 436
 May, Karl 200, 292, 319
 Mayer, Hans 318, 319, 321-323, 358, 359
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 178
 Mercanton, Jacques 327
 Merleau-Ponty, Maurice 191
 Mesmer, Frédéric-Antoine 447
 Meyer, Conrad Ferdinand 170
 Mirbeau, Octave 138
 Montaigne, Michel Eyquem de 67
 Moritz, Karl Philipp 281
 Mottram, Ralph Hale 279
 Mounier, Emmanuel 49, 222
 Mozart, Wolfgang Amadeus 170
- Nemerov, H. S. 330 n. 2
 Nicholson, Harold 278, 279, 357
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 11, 13, 17, 31, 67, 158, 176, 211,
 218 n. 1, 221, 239, 240, 432, 436
 Nitsche, Helmut 358 n. 4, 359, 417
 Norden, Albert 364
 Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg) 170, 240

- Oppenheimer, Franz 92, 225, 229
 Ossietzki, Carl von 126, 243
- Panter, Peter: voir Tucholsky, Kurt
 Pascal, Blaise 280
 Pascal, Pierre 438
 Planck, Max 93
 Plenzdorf, Ulrich 381 n. 1
 Poe, Edgar 443
 Polgar, Alfred 93
 Pouchkine, Alexandre Sergievitch 134
 Pozner, Vladimir 127
 Praver, S. S. 418
 Proudhon, Pierre-Joseph 106, 228
 Proust, Marcel 280, 444
- Querido, Emanuel 144
- Rabelais, François 278
 Raddatz, Fritz J. 318, 395
 Reich-Ranicki, Marcel 223, 389, 396, 398, 402
 Reinhardt, Max 93
 Remarque, Erich Maria (Erich Paul Remark) 142, 155
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Ryn) 85, 244
 Renn, Ludwig (Arnold Friedrich Vieth von Golssenau) 142, 155,
 346 n. 1
 Richardson, Samuel 278
 Riesser, 113, 128, 151
 Rilke, Rainer Maria 52
 Rilla, Paul 73, 80, 308
 Robbe-Grillet, Alain 298
 Robert, Marthe 32, 186, 187, 204, 205, 390
 Robespierre, Maximilien de 291
 Rodin, Auguste, 118, 119
 Romain, Jules (Louis Farigoule) 437
 Rommel, Erwin 217
 Röntgen, Wilhelm 93
 Rousseau, Jean-Jacques 281

- Rudolph, Johanna 161, 178, 210, 234, 236, 299 n. 2, 341, 358 n. 4,
363-365, 417, 425, 426, 429
- Rühle, Jürgen 383
- Ruyer, Raymond 223
-
- Scheler, Max 66, 69-74, 80, 90, 93, 94, 180, 190, 192, 325, 436
- Schickele, René 229 n. 1
- Schiller, Friedrich 171, 238, 287, 424, 425
- Schlegel, August Wilhelm 311
- Schmidt, Erich 325
- Schnitzler, Arthur 128
- Schönberg, Arnold 84, 85
- Schopenhauer, Arthur 67, 68
- Schreber, Daniel-Paul 209
- Schröder, Walter Johannes 309, 310, 341
- Schumann, Robert 172
- Scott, Walter 419
- Seghers, Anna (Netty Radvanyi) 346 n. 1
- Shakespeare, William 27, 238, 285, 419
- Shaw, George Bernard 199
- Simmel, Georg 70
- Smith, Hedrick, 389
- Sombart, Werner 228
- Sperber, Manes 85
- Springer, Axel 380 n. 3
- Staiger, 310
- Staline (Joseph Djougatchvili) 399
- Stendhal (Marie-Henri Beyle) 139, 286, 292, 298, 440
- Sternheim, Carl 395
- Stevenson, Robert Louis 440 n. 3
- Stifter, Adalbert 15, 46, 429
- Stinnes, Hugo 366
- Struck, Hermann 104, 106
- Stumpf, Carl 70
- Sudermann, Hermann 93
-
- Tchékhov, Anton Pavlovitch 134
- Thalès 321
- Thoma, Hans 93

- Tiger, Theobald: voir Tucholsky, Kurt
 Tolstoï, Lew Nikolaïewitsch 134, 138, 147, 286, 292, 437, 438, 440,
 444
 Toper, Pawel 175 n. 1
 Trakl, Georg 170
 Troeltsch, Ernst 70
 Trotzki, Lew Davidovitch (Leiba Bronstein) 230, 321, 370, 372, 374,
 379 n. 2, 395 n. 1
 Tuchman, Barbara W. 366
 Tucholsky, Kurt 126-128, 311-313, 316, 322, 358

 Ulbricht, Walter 159 n. 3, 421
 Ullstein, 151
 Unruh, Fritz von 453
 Urach, Wilhelm von 366
 Vormweg, Heinrich 223

 Wagner, Wilhelm Richard 11, 13, 140, 238
 Warren, Austin 304
 Weber, Max 325
 Wehner, Joseph Magnus 128
 Wellek, René 304
 Wells, Herbert George 279
 Wilde, Oscar (Oscar Fingall O'Flahertie Wills) 386
 Wildenbruch, Ernst von 238
 Wilhelm II von Hohenzollern 119
 Winkler, Herbert 381
 Wiznitzer, Manuel 186
 Wolf, Friedrich 387
 Wolffenstein, Alfred 285
 Woolf, Virginia 280

 Yourgrau, Wolfgang 146, 344

 Zacharias, E. L. 417
 Zehm, Günter 411
 Zeller, Magnus 104, 105
 Zola, Emile 15, 17, 138, 279, 283, 306, 437, 440
 Zweig, Adam, fils cadet d'Arnold 109 n. 1, 186

Zweig, Adolf, père d'Arnold 19
Zweig, Béatrice, surnommée Dita, épouse d'Arnold 89, 109 n. 1, 188
Zweig, Bianca, née van Spadow (?), mère d'Arnold 19
Zweig, Michael, surnommé Michi, fils aîné d'Arnold 109 n. 1, 188
Zweig, Ruth, soeur d'Arnold 16
Zweig, Stefan 128

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| Avant-propos | 3 |
| Abréviations | 4 |
| Plan du travail | 6 |
| Introduction | 7 |
| I. L'écrivain débutant (1905-1911)..... | 11 |
| 1) Premiers essais | 11 |
| - <u>Esmonds gute Zeit</u> | 13 |
| - <u>Die Gäste</u> | 14 |
| 2) <u>Die Aufzeichnungen über eine Familie Klopfer (1911)</u> | 17 |
| - Les Klopfer et les Buddenbrook..... | 17 |
| - Le problème de l'antisémitisme | 20 |
| - La décadence | 24 |
| II. Un succès sans lendemain: <u>Die Novellen um Claudia</u> (1912) | 34 |
| 1) Les <u>Novellen um Claudia</u> : un roman de la communication | 34 |
| a) Le procès de l'esthétisme bourgeois | 34 |
| - Une déception | 34 |
| - Les personnages | 36 |
| - Le thème de la vie et de l'art | 42 |
| b) Le problème de la communication | 49 |
| - Repli sur soi et communication | 49 |
| Les remèdes | 57 |
| 2) Les <u>Novellen um Claudia</u> : reflet et illustration d'un monde en crise | 66 |
| a) Les idées en cours | 66 |
| b) Une éthique personaliste | 71 |
| III. Du "Cycle de nouvelles" au Cycle de romans (1910-1927).. | 82 |
| 1) Enthousiasme et désillusions | 82 |
| a) Judaïté et germanité | 82 |
| - <u>Die Brüder</u> | 85 |
| - <u>Ritualmord in Ungarn</u> | 86 |
| b) Au service du pays | 89 |
| - Nouvelles de guerre | 95 |
| - Sous les drapeaux | 100 |

| | |
|--|-----|
| 2) Une réadaptation difficile | 103 |
| a) Retour à la judaïté | 103 |
| b) Du drame au roman | 111 |
| - Essais dramatiques | 111 |
| - Retour à la nouvelle | 115 |
| c) Deux nouvelles de transition | 119 |
| - <u>Der Spiegel des grossen Kaisers</u> (1926) | 119 |
| - <u>Pont und Anna</u> (1925/28) | 122 |
| IV. Le Cycle de romans de guerre (1927-1954) | 126 |
| 1) Du roman au Cycle de romans | 126 |
| a) <u>Der Streit um den Sergeanten Grischa</u> (1927) | 126 |
| - Un roman pacifiste | 126 |
| - Un personnage unique dans l'oeuvre de Zweig: le sergent Grischa | 129 |
| - L'influence de Tolstoï | 134 |
| b) Naissance et genèse du Cycle | 138 |
| - L'acte de naissance du Cycle | 138 |
| - Les romans du Cycle | 140 |
| c) Problèmes de composition et défauts du Cycle | 148 |
| 2) La "Symphonie pédagogique" | 155 |
| a) La guerre démythifiée | 155 |
| - L'homme dans la guerre | 155 |
| - Une épopée à rebours | 159 |
| b) De la tour d'ivoire à la réalité | 161 |
| - Le désarroi de l'intellectuel bourgeois | 161 |
| - Le déclin des valeurs morales | 168 |
| c) L'éducation par la guerre | 175 |
| - Bertin | 176 |
| - Les mentors | 179 |
| - Winfried | 181 |
| V. Entre Freud et Marx | 185 |
| 1) Sous le signe de Freud | 185 |
| a) L'influence de Freud | 185 |
| - La Correspondance entre Freud et Zweig (1927-1939) | 185 |
| - Première approche des théories freudiennes | 189 |

| | |
|---|-----|
| c) <u>De Vriendt kehrt heim</u> (1932) | 202 |
| 2) Critique de Freud et approche du marxisme | 206 |
| a) L'adieu au sionisme | 206 |
| b) <u>Das Beil von Wandsbek</u> (1943) | 207 |
| c) Un ultime essai de synthèse: <u>Traum ist teuer</u> (1962) | 215 |
| VI. L'évolution d'un "intellectuel bourgeois" | 225 |
| 1) Une perpétuelle remise en question | 225 |
| a) Du "socialiste utopique" au "socialiste marxiste" .. | 225 |
| b) Le couple Rohme dans <u>Das Beil von Wandsbek</u> | 235 |
| c) L'évolution de Carl Steinitz | 238 |
| - <u>Versunkene Tage</u> (1938/1950) | 238 |
| - <u>Über den Nebeln</u> (1950) | 242 |
| 2) Une problématique de la transition | 246 |
| a) La question de la guerre et de la paix | 246 |
| - <u>Die Feuerpause</u> (1954) | 250 |
| - <u>Die Zeit ist reif</u> (1957) | 256 |
| b) <u>Das Eis bricht</u> (1939-) | 258 |
| - La débâcle | 259 |
| - Verdy | 263 |
| - Hirte | 268 |
| c) <u>In eine bessere Zeit</u> (ébauche) | 269 |
| - La variante palestinienne | 269 |
| - Le destin des personnages | 272 |
| VII. Arnold Zweig et le roman: théories et réalités | 276 |
| 1) La théorie du roman | 276 |
| a) Origine et évolution du roman | 276 |
| - Problèmes de forme | 276 |
| - <u>Der Roman lebt</u> (1955) | 278 |
| b) Roman et autobiographie | 282 |
| - La "fable" | 283 |
| c) Le rôle de la "fable" dans le drame et le roman de <u>Grischa</u> | 287 |

| | |
|---|-----|
| 2) L'art du récit chez Arnold Zweig | 298 |
| a) Tension dramatique et patience épique | 298 |
| b) Distance et médiation | 311 |
| c) Personnage médiateur et "Quester Hero" | 323 |
| - Le personnage médiateur | 323 |
| - Le "Quester Hero" | 330 |
| - Le choix du héros | 335 |
| VIII. L'oeuvre inachevée (1948-1968) | 343 |
| 1) L'écrivain au service du socialisme | 343 |
| a) Le retour en "zone orientale" | 343 |
| - "Pélerin d'un monde dans un autre" | 343 |
| - La profession de foi marxiste | 346 |
| - La lutte contre la "conscience fausse" | 348 |
| b) Du roman épique à la chronique historique | 352 |
| - Le recours au procédé autobiographique | 352 |
| - La diminution des procédés épiques | 358 |
| c) Une intégration plus intense de l'Histoire | 362 |
| - Difficultés de l'entreprise | 362 |
| - Le problème de la vérité historique | 371 |
| 2) Les raisons d'un échec | 375 |
| a) Politique et littérature | 375 |
| - La fonction sociale de la littérature | 375 |
| - Un socialisme trop pesant | 380 |
| - L'"index levé de la censure" | 382 |
| b) "Opérations esthétiques" | 385 |
| - Le problème de l'écrivain officiel | 385 |
| - Censure et autocensure | 387 |
| - Les remaniements | 391 |
| c) Le tonneau des Danaïdes | 401 |
| - Un marxisme élémentaire | 401 |
| - L'écrivain vieillissant | 408 |
| - Le paradoxe du romancier bourgeois | 418 |

| | |
|---|-----|
| Conclusion | 429 |
| - Un art de la réserve et de la mesure | 429 |
| - Un besoin d'ordre et d'harmonie | 432 |
| - Un maître du roman traditionnel | 437 |
| | |
| Annexes | 448 |
| - Entretien avec Arnold Zweig (3 août 1960) | 449 |
| - Arnold Zweig: sa vie, son oeuvre, son époque (tableau chronologique) | 453 |
| | |
| Sources bibliographiques | 458 |
| | |
| Index | 485 |
| | |
| Table des matières | 495 |