

Stefan Zweig

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme

Traduction d'Olivier Le Lay

Édition de Jean-Pierre Lefebvre



folio
classique

Stefan Zweig

Vingt-quatre heures
de la vie
d'une femme

Traduction d'Olivier Le Lay

*Édition présentée et annotée
par Jean-Pierre Lefebvre*

COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE

Gallimard

Titre original :
VIERUNDZWANZIG STUNDEN
AUS DEM LEBEN EINER FRAU

Édition dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade.

© Éditions Gallimard, 2013,
*pour la préface, la révision de la traduction
et la présente édition.*

Photo © Plainpicture / Jasmin Sander (détail).

PRÉFACE

Vingt-quatre heures de la vie d'une femme promet au lecteur d'aujourd'hui par la magie de ce seul titre une lecture aussi haletante que celle de romans policiers, ou de films célèbres intitulés selon le même schéma. Zweig n'a pas inventé ce couplage efficace d'un nombre et d'une référence imaginaire, mais il lui rend l'hommage d'une longue nouvelle qui n'a cessé d'être célèbre. La séduction exercée par ces courts montages de chiffres et de lettres est toujours associée à la perspective du suspense et d'un moment de plaisir vaguement pervers, qu'on songe au film de Henry Hathaway *23 Paces to Baker Street*, aux *39 Marches* d'Hitchcock d'après le roman de John Buchan, à *3 heures 10 pour Yuma* de Delmer Daves, à *High Noon* de Fred Zinnemann (*Le train sifflera trois fois*) ou au roman de Jeffery Deaver *Vingt-six heures pour mourir*. Quelque chose de la chronométrie angoissante du monde moderne se joue souvent dans ces titres alarmants. L'histoire racontée est en dialogue secret avec la montre du spectateur, mais celui-ci ne la regarde pas. Il est

pris, comme est prise, dans un processus qui la dépasse, l'héroïne de la nouvelle de Zweig.

L'attente du lecteur ne sera pas déçue. Bien souvent il lira la nouvelle d'une traite, le ticket de caisse entre les mains, ou sur un quai de gare, dans un train, un avion où le marque-page inutile glissera sous les fauteuils. Deux heures de la vie d'un lecteur dans l'une des salles d'attente de la vie. Et parmi les raisons de son plaisir il y aura certes la familiarité avec le bourdonnement des basses continues de ce monde (des trains, de l'argent, du sexe), mais aussi bien le dépaysement d'une plongée dans le décor et l'écriture à l'ancienne, sinon conventionnelle et parfois maniérée, d'une fable de la Belle Époque, nourrie de références discrètes à Balzac et à Dostoïevski, étayée par une psychologie de la passion plus proche de Racine ou Descartes que de Freud, mais toujours efficace.

Une fable qui prend son temps

Un homme (dont on n'apprend ni l'âge ni le nom, et qui se confond donc plus ou moins avec le quadragénaire Stefan Zweig) rapporte une histoire qui lui a été racontée par une femme, et commence celle-ci en précisant à la première personne du singulier le lieu et l'époque où il l'a entendu rapporter : sur la Riviera (qu'on suppose italienne, mais qui pourrait être suisse), « dix ans avant la guerre ». Comme la nouvelle a été publiée en 1925, la référence ne peut viser que la Première Guerre mondiale, et il faut donc dater le récit proprement dit de 1904, autant dire de la Belle époque, mais telle que

celle-ci est perçue après l'effondrement de la monarchie austro-hongroise en 1918, un demi-siècle après sa création. Ce repère temporel permet de dater bien des éléments de l'histoire, voire certains aspects de la psychologie des personnages.

En consacrant de longues pages aux circonstances dans lesquelles l'histoire de cette femme est racontée au narrateur, Stefan Zweig, fin lettré et bon connaisseur des lois du genre, convoque in petto un grand texte de la littérature allemande considéré comme le lieu de naissance de la nouvelle en Allemagne et rendu célèbre par le Conte qui l'achève : les Causeries d'émigrés allemands, publiées par Goethe en plusieurs livraisons dans la revue Die Horen en 1794. Dans ce livre, une petite communauté aristocratique allemande chassée de ses propriétés par l'avancée des troupes françaises élit domicile dans une zone protégée de ce péril (auquel on associe le nom de révolution) et tue le temps en se racontant des histoires, plus ou moins dirigée par une baronne autoritaire et conseillée par un vieil abbé qui se pique de théorie littéraire. Les histoires sont des nouvelles empruntées à l'Heptaméron de Marguerite de Navarre, aux Cent nouvelles nouvelles et à d'autres sources encore, ou des histoires non écrites simplement rapportées ou inventées par l'un ou l'autre des protagonistes. Mais l'histoire-cadre, dans laquelle s'enchaînent ces prestations, occupe une place grandissante, qui explique entre autres que personne n'aille puiser, pour amuser cette galerie aristocratique, dans le sulfureux Décaméron de Boccace, dont l'histoire-cadre (des Florentins chassés de la ville non par une révolution

mais par l'épidémie de peste), les épisodes et la facture générale font le berceau du genre.

Dans les intervalles, entre deux histoires choisies et racontées par des locuteurs différents, les discussions vont bon train, à la fois sur les circonstances dans lesquelles cette petite société se trouve, sur la substance morale des récits (ce qui ne va pas sans contradictions et fâcheries selon que ces nouvelles font écho aux soucis et désirs des uns et des autres) et enfin sur le fait même de raconter, ce « plaisir de fabuler » que Goethe disait tenir de sa mère. L'histoire-cadre prend de l'ampleur et s'étale dans le temps, sans jamais rivaliser avec les nouvelles proprement dites. Un sort y est fait subtilement à la notion de « nouveauté » et à l'importance de ce concept pour l'époque moderne, marquée entre autres par l'épisode inouï, le coup de tonnerre de la Révolution française.

Le premier alinéa de la nouvelle de Zweig peut se lire comme une aimable parodie de ce texte fondateur : on est loin — du moins le postule-t-on — des lieux et des temps de guerre ou de menace, la clientèle internationale de la pension, où le narrateur semble avoir ses quartiers, est dépourvue de connivence culturelle préalable, et les convives rassemblés ne semblent guère en mesure de tirer quelque vraie nouvelle de leur besace, à l'exception d'une élégante lady d'un certain âge, qui va raconter en confidence à un unique auditeur (notre narrateur) une histoire qu'elle a vécue dans le passé, mais après un long préambule qui excède presque les dimensions habituelles du genre, et accumule les

détails d'une anecdote dont tout le récit de la vieille dame constitue le contrepoint contrasté.

Ce long préambule (un sixième du total), conformément à la tradition, rapporte un fait singulier et cependant bien banal, susceptible de mettre en mouvement chez l'un ou l'autre le désir de raconter, en l'espèce, un « coup de tonnerre » d'ampleur assez mesquine à y bien regarder, et même presque ordinaire : Henriette, une femme mariée pensionnaire de l'hôtel, frappée par la foudre amoureuse qu'un bellâtre, évidemment français, a langoureusement allumée dans son cœur (on note aussi qu'il sait conter des anecdotes) ne revient pas de sa promenade, et il se révèle peu à peu que cette émule d'Emma Bovary a décidé de troquer son corpulent et ennuyeux époux contre un séducteur aux yeux de biche, dont le narrateur suggère en passant qu'il plaquera sans doute bientôt l'imprudente fugueuse. La référence discrète à l'héroïne de Flaubert invite également à mettre en cause la lecture des romans et nouvelles dans la décision apparemment libre de la femme de trente ans (un clin d'œil à Balzac, mais aussi, pour-quoi pas, de l'auteur à lui-même).

C'est l'émoi parmi les convives, chacun donnant son opinion selon sa culture propre, deux d'entre eux se refusant à condamner la fugitive : le narrateur initial (dont on apprend que l'anglais n'est pas la langue maternelle) et une vieille dame anglaise dont l'anonymat est prudemment exhibé par l'abréviation Mrs. C. Leur connivence constitue alors l'horizon de possibilité du long récit que la vieille dame confie d'une traite au narrateur, avant de le quitter sur un mode assez subit, sans qu'aucun

commentaire, aucune question vienne prolonger l'histoire : celle des « vingt-quatre heures de la vie d'une femme ». Le narrateur initial est resté passivement assis dans son fauteuil. Mrs. C. s'est parfois levée de son siège un instant, pour faire quelques pas et se rasseoir.

Le long préambule n'est pas seulement le prétexte d'un nouveau tableau de mœurs croquant d'une plume facile une communauté d'estivants rassemblés sous le toit d'une même pension, dans un quasi-vaudeville où les portes claquent à l'envi. Il constitue en soi une mini-nouvelle, dès lors que l'hypothèse refoulée d'un lien amoureux entre le narrateur et la narratrice donne à toute l'histoire que celle-ci va raconter le statut de substance réelle démontrant avec force l'affect qu'elle développe à l'égard de son confident : il y a trop de dénégations de sa part sur ce point (sur le mode : je suis une vieille femme de 67 ans, à l'abri de ce genre d'hypothèse...) pour que le lecteur se laisse prendre à ces apparences. Toute l'histoire qu'elle va revivre avec une émotion intense en la racontant démontre son aptitude à dépasser la question de l'âge.

*Les autres acteurs quant à eux s'accordent à imaginer de concert une étiologie sordide et mesquine à la fuite des délinquants : c'est qu'ils étaient amants avant de venir. Ils sont incapables de coup de foudre et leur hypothèse est d'autant plus médiocre qu'elle ne résiste pas longtemps à la réflexion. Zweig est un fin connaisseur des stratégies adultérines, et le suggère à mi-mot. On peut croire du coup, quand bien même elle est abusée, à la sincérité amoureuse d'Henriette, qui, telle la femme du film *Les Amants de**

Louis Malle, incarnée par Jeanne Moreau, quitte subitement son mari, ses deux enfants et sa belle demeure provinciale pour suivre un étudiant sans le sou. Et cette possibilité nourrit la discussion sur le « coup de foudre » qui construit la transition avec le récit de la vieille dame anglaise.

Toutefois, si la dernière partie du prologue est consacrée au dialogue des deux narrateurs qui prolonge ces discussions, elle n'est pas purement « thématique ». Mrs. C., après avoir manifesté une certaine réserve dans le débat, s'empare de ce thème pour sonder son interlocuteur, mue elle-même par un désir puissant de raconter son histoire à quelqu'un qui puisse l'entendre et qui contraigne aussi sa narratrice à la reconstruire aussi intégralement que possible. La forme dialoguée donne de la vie à cette stratégie que la typologie zweigienne qualifie de féminine : Mrs. C. joue devant les autres convives la comédie de la réprobation discrète à l'égard de la conduite d'Henriette, mais dans le secret de sa conversation privée avec le narrateur, elle se réjouit de la sympathie qu'elle devine chez le narrateur pour la conduite immorale de l'épouse infidèle. L'occasion est trop belle, et elle l'attend depuis plus de vingt ans...

Après ces préliminaires, très finement, elle s'affranchit des bornes que le face à face direct installe entre les êtres, et recourt au procédé du billet écrit pour convoquer le narrateur « dans sa chambre après le dîner ». Démarche « allumeuse » aussitôt contre-investie par le rappel de son âge (« à 67 ans, je n'ai pas à craindre qu'on se méprenne »). C'est donc dans le clair-obscur de cette hypothèse refoulée

que ses confidences (qui la concernent) seront faites.

Ainsi peut enfin commencer l'histoire qui donne son titre à la nouvelle, celle des « vingt-quatre heures de la vie d'une femme », dont la formulation allemande (« ... aus dem Leben einer Frau ») suggère qu'elles sont exceptionnelles et peuvent être « extraites » du reste de son existence, qu'elles ont ce statut exceptionnel dans la mémoire de l'héroïne et appellent le récit.

Le jeu des nombres et les dix doigts du joueur

La mention de l'âge de la narratrice-protagoniste n'a pas seulement des fonctions psycho-stratégiques. Le narrateur l'a indirectement annoncé : nous étions en 1904. Mrs. C. a dit avoir 67 ans, et le lecteur calcule qu'elle est née en 1837. Plus tard il apprend qu'elle s'est mariée à 19 ans, a eu deux enfants, qu'elle est veuve depuis l'âge de 40 ans, soit depuis 1877, et les faits rapportés se sont donc déroulés deux ans après la mort de son mari, soit en 1879, l'année de la naissance du frère aîné de Stefan, Alfred Zweig, et donc de la première procréation parentale. Tous les commentateurs ont noté le jeu numérologique de l'auteur avec les chiffres deux et quatre, en écho aux indications chiffrées des joueurs de casino. Ici, la dame anglaise avait 42 ans au moment des faits et son partenaire l'inverse de ce chiffre, 24 ans. L'histoire n'a duré que 24 heures dans sa vie de femme. L'horizon numérique (qui comprend aussi l'âge actuel de Mrs. C., plus ou moins égal à $42+24$) est

complété par des heures de train ou de repas, des quantités monétaires et d'autres détails chiffrés. On peut lui adjoindre un certain nombre de recours au nombre dix, dont le modèle primaire est sans doute à chercher dans la longue description des doigts du joueur. Précisons enfin qu'en 1925, année de la première publication de la nouvelle, Zweig a quarante-quatre ans et son épouse Friderike quarante-trois : soit pratiquement le même âge que la veuve anglaise en 1879, l'année des fameuses vingt-quatre heures, vingt-quatre ans avant la rencontre de Mrs C. et du narrateur.

*Il faut en outre signaler, dans ce contexte numé-
rologique, la relation possible de la nouvelle de Zweig
avec un roman féministe avant l'heure, paru un
siècle auparavant, relation épistolaire d'une passion
obsédante jusqu'à l'aliénation, intitulé Vingt-quatre
heures d'une femme sensible et signé Constance de
Salm (1767-1845). Grand lecteur de catalogues et
collectionneur de livres averti, Zweig avait pu au
moins repérer ce titre. Constance de Salm, comtesse
des Lumières, traductrice du grec, « Muse de la
Raison », trois fois mariée, éduquée selon les pré-
ceptes de Rousseau, tenait un salon littéraire réputé
où se croisaient Dumas fils, Stendhal et Paul-Louis
Courier. Auteure de poèmes dès son plus jeune âge,
elle n'écrivit, à 57 ans, qu'une seule fiction : un
roman épistolaire de 46 lettres, parfois très brèves,
qui exprime et analyse la jalousie d'une âme ardente
et sensible. En vingt-quatre heures, et quarante-quatre
billets, elle passe par tous les états de la souffrance
affective et les décrit de manière obsessionnelle,
un peu dans le style compulsif de la Lettre d'une
inconnue de Zweig, mais c'est dans son cas pour*

venir en aide à une jeune amie en proie à ce tourment, à des fins cathartiques en quelque sorte. L'auteur des lettres, veuve comme Mrs. C., a vu son amant s'intéresser à une autre femme, une Madame de B..., et apprend qu'il vient de quitter la ville dans la nuit en sa compagnie. Pour reprendre ses esprits, la narratrice écrit ces missives successives, deux par heure en moyenne ; elle menace de se donner la mort, de partir avec un autre, et retombe sans cesse dans les affres vives de sa passion, jusqu'à ce qu'un « happy end » vite expédié lui promette le bonheur durable avec son amant.

On retient surtout de cette possible référence, malgré des différences considérables entre les deux œuvres, le resserrement formel de l'histoire dans les limites d'un jour particulier et la rapidité qu'il imprime au cours des choses, aux battements de cœur de l'histoire. Ce tempo est propre aux nouvelles depuis les premiers jours du genre. Mais le monde moderne en a potentialisé l'effet. Comme dans d'autres nouvelles de Zweig, les chemins de fer ont rétréci l'espace. Quand la nouvelle paraît à Vienne en 1926, dans le numéro de Noël de la Neue Freie Presse, l'Europe entière est déjà maillée de rails d'acier et de câbles téléphoniques, et c'est sur le bruit de fond de l'impatience universelle grandissante que s'égrène, en deux heures de lecture, le temps réglé par les battements de cœur d'une femme et le chronomètre des croupiers, entre « faites vos jeux » et « rien ne va plus », entre deux chamades du désir. Zweig est bien l'homme des courts séjours, des aventures de quelques heures, des voyages impromptus, des textes écrits à la hâte pour paraître le lendemain,

un œil à demi levé sur l'horloge. Il est plus berlinois, de ce point de vue, que proprement viennois...

La mémoire du cœur ébloui

Observant les mains des joueurs au casino, Mrs. C., formée à cet examen par son défunt mari dans divers casinos d'Europe, était tombée en admiration extasiée devant les très belles mains d'un beau jeune homme de vingt-quatre ans, aliéné au jeu, dont on saura plus tard qu'il est polonais et de noble ascendance. Fascinée par ces mains qu'elle décrit sur un mode fortement érotique, et métaphorise d'emblée comme une sorte d'attribut sexuel masculin, elle découvre ensuite son visage, qui la fascine tout autant, jusqu'au « moment terrible » où le jeune joueur, ayant tout perdu, quitte la salle de jeu d'une façon qui fait redouter le pire.

« Je fus alors arrachée », confie la narratrice, « il fallut que je le suive », soulignant à plusieurs reprises la nature involontaire, « pulsionnelle » de son comportement, toujours soumis au jugement de l'instance morale censée déterminer ses propres faits et gestes, selon une topique classique de séparation de l'âme et du corps. Tout ce qu'elle raconte ensuite pourrait, malgré ces répétitives précautions de bienséance, être interprété par le narrateur (qui a fait la preuve de sa perspicacité) comme le récit de la satisfaction d'un désir à grand renfort d'alibis éthiques. Elle suit donc le jeune homme sous le prétexte de le prémunir contre les conséquences funestes de son désespoir. Et quand la pluie qui tombe à verse sans équivoque vient au secours de son désir en impo-

sant la quête d'un abri et la recherche d'un hôtel, le jeune ange des tapis de jeu interprète la séquence des événements selon le schéma sordide d'une invitation, non moins équivoque que celle des éléments, à l'aventure sexuelle, tutoie la quadragénaire avec une espèce de brutalité et lui dit « viens » avec une force de conviction qui réduit à néant toute la chaîne de dénégations dont elle avait tenté de faire un rempart empêchant, ou retardant, ce qui finit par arriver.

N'oublions pas qu'elle raconte et revit une histoire, répète et peut-être transforme la dialectique complexe qui maintient le lecteur en haleine. Le narrateur-auditeur comprend en l'écoutant qu'elle va, telle Anna Karénine ou Emma Bovary, « transgresser » une règle. Et lui-même, en la laissant dire, n'est peut-être pas tout à fait innocent : il a déjà fait la preuve de sa sympathie pour les transgressions motivées par le coup de foudre.

L'attente du lecteur, habilement entretenue par l'auteur, est partiellement comblée quand la clé de la chambre cliquette enfin dans la serrure pour faire signe au désir, mais il (ou elle) pourrait trouver frustrante la discrétion elliptique du récit de la nuit avec le jeune inconnu, quand tout ce qui précède a fait l'objet d'un récit détaillé de manière quasi exhaustive. Maupassant — autre modèle de Zweig — est moins allusif quand il accouple furtivement les belles-mères et leur jeune gendre dans l'intimité des calèches.

La narratrice s'interrompt alors, émue et songeuse. Se lève et fait quelques pas, le temps peut-être d'une remémoration fugace, puis reprend son histoire, reconquise un instant par les dénégations, fait

le serment sur ce qu'elle a de plus sacré qu'elle n'a pas voulu cela, et comme pour en administrer la preuve décrit par le menu les sentiments de honte qui l'ont assaillie et le trouble « épouvantable », l'angoisse où l'a plongée le réveil aux côtés de ce jeune homme à moitié nu, jusqu'au moment où elle dit avoir voulu s'éclipser sur la pointe des pieds.

Plus loin dans le récit, le lecteur pourra observer combien l'usage que fait de la religion cette anglicane privée du sacrement de la confession épouse de près les requêtes du désir, qu'il s'agisse d'emprunter des vocables à la mystique des mots pour décrire le plaisir (« le visage rayonnant d'allégresse et de pureté » du jeune homme encore endormi), ou de déployer les batteries de la forteresse Censure. Mais à aucun moment elle ne prononce le mot « péché ».

*La nouvelle pourrait s'interrompre là : sa mission illustrative (la force du coup de foudre) serait accomplie. Mais il manquerait quelque chose d'essentiel sur quoi Freud, sans doute avec un peu d'ironie, ne va pas manquer de mettre le doigt. Sur le point de réussir une fuite discrète dont bien des films du *xx^e* siècle ont exhibé la chorégraphie en clair-obscur, elle commet l'erreur des erreurs : vouloir contempler dans la lumière du matin le visage de l'homme qu'elle croit avoir sauvé d'une mort certaine, à qui elle a donc fait don de la vie. Elle découvre alors avec des sentiments « maternels » un nourrisson angélique arborant dans le sommeil une félicité qui la délivre de tous les noirs sentiments qu'elle vient d'éprouver et lui procure une sorte de bonheur mystique qui métamorphose son faux-pas en miracle.*

Plus question dès lors de mettre un terme rapide

à l'histoire. Elle comportera un épilogue, ou si l'on veut sa catastrophe.

L'épilogue à cœur ouvert et les masques de la libido

Toute la journée qui suit (les vingt-quatre heures déterminées par le titre, qui s'écoulent impitoyablement, comme surveillées par un chronomètre, sont déjà bien entamées) est occupée pour elle à jouir sobrement du bonheur fugace dont elle a eu l'intuition, c'est-à-dire à organiser la fin de l'histoire, la moralisation complète de l'épilogue, sa rédemption. Mrs C. veut obtenir de son jeune amant d'une nuit qu'il renonce à la passion du jeu, avant de rentrer dans sa Pologne natale, de la même façon que, semble-t-il, elle renonce elle-même à installer dans la répétition ou dans la durée les quelques heures de plaisir qu'elle a connues. Elle met tout le dispositif au point, prend le temps de faire décrire par le jeune Polonais l'étiologie de sa passion du jeu, lui fait prêter serment de réparer ses crimes (un vol de bijoux) et procède à de sages adieux. Las, l'amour est plus fort qu'elle, aussi fort à tout le moins que la passion du jeu. Elle avoue au narrateur avoir été « déçue » que le jeune homme promette de s'amender, de partir et ne plus la voir : elle se livre ainsi à une analyse psychologique du double fond de ses propres sentiments et décisions. Et fournit au lecteur-auditeur de son récit une démonstration romanesque de sa franchise en racontant sans détour la fin de l'histoire. Croyant l'heure de la séparation définitivement arrivée, entendant presque siffler le train

comme dans les chansons sentimentales, elle décide follement de rejoindre le jeune homme à la gare et de partir avec lui, s'y précipite haletante... et découvre alors que le jeune homme sans prénom, trahissant sa promesse, n'est pas parti mais l'a quittée pour retomber dans l'enfer du jeu, en utilisant l'argent du retour qu'elle lui a donné. Le casino de Monte-Carlo a triomphé des églises, et quand elle veut arracher physiquement le jeune homme à la table de jeu, sous les yeux effarés d'une cousine qui ne comprend rien, celui-ci la chasse avec hargne en l'accusant de lui porter la poisse. Elle sort et s'effondre, dans la rue, sur le banc où tout avait commencé, et où tout cela va finir, mais l'Anglaise pragmatique se reprend sans tarder (« partir, partir, loin, loin, loin d'ici »). Partir signifie en fait rentrer chez elle, c'est-à-dire chez son fils, précision que Freud marqua peut-être d'un trait de crayon en achevant sa lecture.

Toute la puissance de la nouvelle tient en effet à la fonction curative du récit fait comme sur un divan, devant une personne choisie qui écoute sans intervenir. L'anamnèse, malgré la distance dans le temps, a sa propre puissance, et installe virtuellement le premier narrateur dans une position de thérapeute, mais devant une femme qui n'est apparemment malade de rien, et même respire la santé mentale. À mesure que l'héroïne se souvient, elle s'explique le passé, se découvre elle-même, exhibe des affects encore présents, se libère. Toutefois, l'histoire qu'elle raconte évoque un transfert dialectique plus périlleux : un être en panne de « passion » (une veuve de quarante-deux ans dont la vie sentimentale est — pour l'époque — considérée comme révolue, ce qui

est loin de correspondre à l'opinion de l'auteur, qui, tout comme son épouse Friderike, a le même âge) se prend de passion subite pour un être en proie à la passion du jeu. Deux types d'affect addictif sont exposés ici dans un face à face spéculaire, avec leurs ressemblances, mais aussi leurs discours propres, et surtout leur différence radicale (potentialisée par la différence d'âge). La pathologie du joueur est semble-t-il définitive, elle a quelque chose de fruste et radical : il succombe au sens propre (Mrs. C. précise en effet que le jeune homme s'est donné la mort peu après ces événements). Elle ne se verbalise pratiquement pas dans la bouche de l'intéressé. La passion amoureuse de la femme est complexe, évolutive, ouverte, vitale et volubile : elle a voulu convaincre le jeune homme, mais instruit aussi celui qui écoute, l'invite à relire l'histoire, à y découvrir après coup toute une série de détails significatifs, à écouter enfin les autres histoires à venir dans la mémoire de celle-ci, à jouir d'un récit qu'elle s'emploie davantage à écrire qu'à rapporter oralement. Si le joueur retombe indéfiniment dans sa passion du jeu, elle limite à une seule journée de sa vie le temps où elle a cédé à des pulsions. Elle échappe donc, sous la plume de Zweig, à toute hypothèse pathologique.

Restent alors deux questions : pourquoi faut-il à tout prix qu'elle raconte son histoire à un inconnu ? Et pourquoi Zweig invente-t-il une histoire pareille ? Les deux questions peuvent être confondues, a fortiori si l'on considère les efforts poétiques qu'elle déploie dans la formulation de son récit, qui peuvent faire partie de son « cas », si cas il y a.