

La troisième partie traite avec vigueur de Toussenel et de ses errances dans *Les Juifs, rois l'époque* (1845) combattu très tôt par l'ancien saint-simonien Pierre Leroux dans la *Revue Sociale* en janvier 1846, avec le même titre, signalant que « l'esprit juif » est une conséquence des « persécutions [que les Juifs ont subies] depuis le commencement de leur histoire [...] ». Élisabeth Plas souligne que *Les Juifs, rois de l'époque* et l'apparemment aimable *Esprit des bêtes* « reposent sur une doctrine commune ». À l'excellente démonstration de Mme Plas sur la justification des prémisses du système de Fourier il convient de rappeler l'opposition farouche et immédiate (août 1832) de la *Revue Encyclopédique* dirigée par P. Leroux et Jean Reynaud : « Les doctrines cosmogoniques de M. Fourier [ont un] fondement [...] entièrement étranger à l'esprit scientifique et [...] la correspondance entre la gravitation universelle et l'attraction passionnelle est une formule d'analogues [...] ».

Les digressions que *Le Sens des bêtes* suscite témoignent de la richesse de l'étude d'Élisabeth Plas, où l'humour léger de l'autrice provoque un sourire dans les moments les plus ardues de la démonstration. Clair, accessible, élégant (on a droit à l'imparfait du subjonctif!), le texte renferme quelques coquilles typographiques ou quelques distractions de l'autrice; ainsi « publique » à corriger en « public » (p.328) ou encore deux versions d'une même partie de phrase (p.181), ce qui confirme l'effort de clarté qu'a voulu fournir Mme Plas.

Michel Carle

Bishop University

Delville, Michel. *Le roman de la faim : du Hungerkünstler au schizoflâneur*. Macerata : Quolibet, collection Elements, 2021. 122 p.

Poser les jalons d'une connaissance « située entre savoir et saveur » est le projet que s'assigne Michel Delville, une tentative néanmoins accessible seulement à qui accepterait de revoir ses considérations concernant la relation du corps au monde, « la rencontre de l'aliment et du discours ». D'après l'auteur, une telle attitude dépasse la majorité des positions critiques (soient-elles philosophiques, sociologiques, historiques), lesquelles établissent une hiérarchisation des sens (Kant et ses « sens supérieurs » [la vue et l'ouïe], Hegel et les « sens intellectuels »). Composé de 14 fragments, cet essai tient en haleine par la vivacité du ton, ravit par la concision du propos et la fraîcheur des analyses qui relient, avec intelligence, textes et pensées d'écrivains et penseurs phares ou inconnus des 19^e et 20^e siècles.

Le premier fragment, intitulé « Écrire la faim », fait la part belle aux critiques qui, se consacrant aux représentations de la nourriture en littérature, voient le repas comme le lieu de rencontre entre « le dedans et le dehors, le soi et le monde, l'intime et l'extime » et démontrent l'échec de ce « geste prandial unificateur » – et, corrélativement, la faillite du festin social dont sont exclus les miséreux et les marginaux. Pour Delville, aborder la faim touche au plus profond de notre vie psychologique et de notre « (mal-)être social », et l'auteur de noter les antinomies les plus fréquemment rencontrées dans le corpus – corps clos et corps ouvert, intégration et marginalité, « folie bourgeoise » et schizophrénie de l'artiste famélique, pour ne citer qu'elles.

« Du jeûne professionnel à la *physical culture* », se concentre sur « Un artiste de la faim » (1922), nouvelle de Kafka où l'artiste famélique (*Hungerkünstler*), véritable bête de foire, offre son corps décharné en pâture à un public toujours plus avide. Preuve de l'étiollement des valeurs symbolique et religieuse de l'abstinence, cette fable présenterait la commercialisation des effets du jeûne professionnel, un jeûne d'ailleurs préconisé par nombre de penseurs du 19^e siècle. En lien avec ce qui précède, « Shelley et le végétalisme romantique » donne la parole à l'« activisme diététique » du poète Percy Bysshe Shelley

qui, en 1813, publie « A Vindication of Natural Diet ». Shelley méprise en effet tous les « appétits contre nature », qu'il estime être les principaux responsables du caractère dépravé de l'espèce humaine. Delville établit ensuite le lien entre ce pamphlet et la vie de l'auteur, dirigée par son abstinence alimentaire.

« Melville/Kafka » fait écho à l'extrait concernant Kafka et se présente comme l'étude comparée du *Hungerkünstler* et de Bartleby, protagoniste éponyme de la nouvelle d'Herman Melville publiée en 1853. Cet employé de bureau à l'allure de rongeur grotesque rappelle, tout en s'y opposant, l'ascète professionnel de Kafka. Si l'analyse risque de perdre la lectrice qui n'aurait pas de connaissance antérieure des textes, la conclusion élicite les raisons de l'ascèse forcée : les deux protagonistes sont atteints des troubles mentaux sévères. L'extrait suivant plonge dans la périphérie de « Bartleby » : sont tour à tour décryptés les trois collègues copistes du protagoniste qui illustrent, chacun à sa façon, le lien entre diète et discours. Le sixième fragment compare la créature à son créateur, auteur en mal de reconnaissance qui abandonne l'écriture après la publication désastreuse de *The Confidence Man* (1857). Après s'être arrêté sur la pensée de Deleuze, l'auteur offre enfin la clé du mystère de Bartleby, véritable figure christique vouée à expier les péchés, les manœuvres sordides et les injustices sociales à travers l'ascèse et le silence. En s'épanchant sur le refus du bureaucrate de performer une tâche indésirable (à travers la phrase « I prefer not to »), Delville l'érige en avatar de la dissidence sociale, soulignant les liens qui se tissent entre la nouvelle et des pamphlets phares du 19^e siècle – *Civil Disobedience* (1849) de Henri David Thoreau et *Self-Reliance* (1840) de Ralph Waldo Emerson.

L'extrait intitulé « Le roman de l'employé de bureau » (nouveau genre littéraire, si l'on en croit Delville) se tourne ensuite vers *La Métamorphose* (1915) de Kafka, ouvrage également obsédé par une vermine bureaucrate, « métaphore de la précarité du travailleur qui, tel un insecte dissimulé sous le plancher et dans les fentes des murs du bureau, finira selon toute vraisemblance par être écrasé ou exterminé ». Comme cela a auparavant été proposé pour Shelley et Melville, Kafka est comparé à Samsa, et Delville d'offrir le bilan de la présence de l'employé de bureau miséreux au cours des 19^e et 20^e siècles – l'on évoque *Les Employés* (1838) d'Honoré de Balzac et *Les Confessions de minuit* de Georges Duhamel (1920) pour conclure que cette iconographie illustre avant tout « le pouvoir croissant de la bureaucratie capitaliste sur les droits moraux et naturels d'individus soumis aux codes et disciplines de la productivité et aux divisions hiérarchiques du travail. »

« De la désobéissance civile aux dégoûts du promeneur solitaire » présente une courte analyse de la nouvelle « A vau-l'eau » (1882) de Joris-Karl Huysmans : Jean Folantin, employé modeste dont la perte d'appétit coïncide avec une vision désespérée de la vie humaine, fait rimer inappétence et malaise existentiel. A force de nihilisme, Folantin prend progressivement les atours d'un « flâneur raté », finalement résolu à se laisser aller à « vau-l'eau ». L'extrait suivant traite d'un autre texte de Huysmans, « La faim » (1870-1880), pour nous accompagner à travers la littérature de la faim qui instaure le lien entre malnutrition et névrose collective.

« *Künstlerroman* et récit de la faim » est l'occasion d'une césure dans l'essai puisque, succède au bureaucrate, la figure de l'écrivain affamé. Si Delville oppose le roman de la faim au *Künstlerroman*, ce serait pour rectifier les propos d'un collègue qui aurait interprété *La Faim* (1980) de Knut Hamson comme s'il s'agissait d'un *Künstlerroman*. Cela ressortirait du contre-sens, l'écrivain de la faim n'étant pas prolifique (puisque son ventre vide contrarie tout effort de création), à l'instar de l'écrivain miséreux qui arpente les rues d'Oslo du roman, plus « paria visionnaire raté et ignoré de tous » que héros en voie de prendre son envol. Peaufinant l'analyse du roman d'Hamson, « Figures du schizoflâneur » dresse un parallèle avec le roman de la ville : le vagabond de la faim y devient la « caricature grotesque du flâneur baudelairien », étouffé par la conformité et la cruauté du monde, et intrinsèquement abject pour être, en prime, tenté par l'autophagie.

« La tentation de l'autophagie » s'arrête alors sur des conceptions artistiques, philosophiques et biologiques de l'autophagie pour se refermer sur l'analogie, inquiétante, à un roman « se cannibalisant par le biais d'autocitations compulsives. »

Présentant finalement *Mes Enfers* (1906) de Jakob Elias Poritzky (un illustre inconnu), le fragment 14 s'intéresse à la « métaphysique de la privation », la faim y coïncidant avec un sentiment extrême de désespoir existentiel. En rejetant la notion d'éternité, censée rendre plus acceptables les principales souffrances humaines, le personnage de l'écrivain affamé donne d'analyser la circularité de la faim (symptôme et cause) comme le « signe d'une confusion et d'un déchirement entre le corps et la psyché, l'individu et le monde, le soi et le hors-soi ».

Ce répertoire de pensées très intéressantes fait preuve d'une érudition certaine, agréable à lire et stimulante. L'essai se conclut sur une référence à l'artiste-illusionniste David Blaine et son œuvre *Above the Below* (2003), spectacle de la faim hypermédiatisé qui ne manquera pas de heurter l'auteur en tant que produit de consommation de masse vide s'apparentant pour d'aucuns à un grave cas d'imposture.

Marie Pascal

King's University College

Saliou, Kevin. *La réception de Lautréamont*. Paris : Classiques Garnier, 2021. 923 pages.

Voici enfin une étude nous permettant de mieux saisir la complexité du réseau des rapports de l'œuvre de Lautréamont aux grands mouvements à la fois de son temps et de celui qui suivra la mort précoce d'un grand poète dont la haute pertinence, même aujourd'hui, reste plongée dans les brumes de ses propres paradoxes comme dans celles des idéologies et théories littéraires et sociopolitiques qui, souvent, dominent la lecture des grands textes. Et tout commence en Belgique auteur de la revue *La Jeune Belgique* et de ses lecteurs. Et ceci grâce à l'enthousiasme d'Iwan Gilkin. « En sept ans *Les Chants de Maldoror* sont devenus un repère », affirme Saliou, mais toujours en Belgique, une explosion de fascination et de débat qui entraînera notes et essais critiques, proses et poèmes où l'influence de Lautréamont s'avère manifeste. Saliou documente de façon exemplaire cet impact, tantôt discret, tantôt plutôt flagrant, celui d'un lyrisme inhabituel ou même génial, mais ceci sans oublier les réserves de certains qui n'y voient que folie, excès, désordre. On nous offre des chapitres sur les rapports entre l'œuvre de Lautréamont et l'activité d'Albert Giraud, Jules Destrée, Arnold Goffin et autres écrivains et artistes belges, dont Odilon Redon avec ses « monstres » et autres formes cauchemardesques sans pourtant suggérer aucune dépendance attribuable dans un sens ou l'autre. (On n'oubliera pas d'ailleurs que Lautréamont est mort à Paris en 1870 à l'âge de 24 ans et que presque toute influence attribuable semble s'exercer sur les poètes et artistes travaillant au moment de la découverte par Gilkin de l'œuvre de Lautréamont en 1885). Suivent des analyses fort détaillées des réactions, points de convergence et affinités dans l'activité de trois poètes déjà plus connus, même en France : Van Lerberghe, Le Roy et Maeterlinck.

Lautréamont post-romantique, décadent, pré-symboliste, c'est dans une telle optique que son œuvre finit par être lue en France. D'abord par Joséphin Péladan, Joris-Karl Huysmans et Léon Bloy, à qui Saliou consacre des analyses importantes avant d'ouvrir la deuxième partie de son tome sur le débat autour de la dimension dite symboliste de l'œuvre de Lautréamont. Ici, les réactions de Léon Bloy sont explorées de façon finement microscopique et le héros ou antihéros des *Chants* devient pour Bloy le « Maldoror de la damnation », le choc esthétique qu'il éprouve et qui se manifeste dans ses propres écrits s'avérant incapable de voir en Maldoror un personnage digne des valeurs qu'il estimait comme fondamentales car, ne connaissant pas *Les Poésies*, comme insiste André Guyaux,