



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)  
Classe LT-11

Tesina di Laurea

# *Ein Hungerkünstler et un Homme-Plume: l'absolu de l'existence artistique chez Kafka et Flaubert*

Relatrice  
Prof.ssa Anna Bettoni

Laureanda  
Sabrina Cusin  
n° matr.2004755 / LTLLM

Anno Accademico 2023 / 2024



*Ai miei nonni.*

*A mia madre, la personificazione della resilienza e dell'amore incrollabile.*

*A mia zia, Donna immensa che mi ha insegnato i valori dell'indipendenza e della cultura.*

*A Davide, per l'ispirazione data dal suo impegno infaticabile e dalla sua forte determinazione, chiave di ogni traguardo.*

*A Ross, per il suo sostegno immancabile e per la serenità che mi ha sempre trasmesso.*

*A mio fratello, fedele compagno di vita ed unica certezza in tanto caos.*

*A Gianmarco, la mia casa, il mio bene.*

*Ai miei amici, per tutte le esperienze vissute insieme, e per sostenermi incondizionatamente, ricordandomi di prendere la vita con leggerezza.*

*A chi, almeno una volta, mi ha ispirata e spronata a migliorare e a non mollare mai.*



## Table des matières

INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE 1	
La relation entre écriture et vie chez Kafka.....	9
1.1 La littérature comme nécessité.....	9
1.2 La solitude, un motif récurrent.....	17
CHAPITRE 2	
L'essence flaubertienne.....	21
2.1 L'homme-plume.....	21
2.2 L'Art selon Flaubert.....	25
CHAPITRE 3	
Le paradoxe épistolaire.....	31
3.1 L'absence dans la présence : un exercice de disparition.....	31
3.2 Portrait de l'artiste.....	37
CHAPITRE 4	
<i>Ein Hungerkünstler</i> et <i>La Tentation de Saint Antoine</i> .....	39
4.1 <i>Ein Hungerkünstler</i> .....	39
4.2 <i>La Tentation de Saint Antoine</i> .....	45
4.3 L'art et l'annihilation du corps.....	53
Conclusions.....	61
Bibliographie e Sitographie.....	63
Résumé en italien.....	67



## Introduction

Gustave Flaubert (1821-1880) et Franz Kafka (1883-1924) représentent de plein droit deux piliers de la littérature mondiale, dieux tutélaires de l'incroyable culture littéraire européenne entre le XIXe et le XXe siècle.

L'immensité et l'avant-gardisme de la riche production littéraire de ces auteurs ont profondément marqué le cours des littératures française et allemande.

Il ne fait aucun doute qu'à première vue, les deux noms semblent simplement éloignés, non seulement d'un point de vue géographique et historico-culturel, mais aussi d'un point de vue stylistico-littéraire.

Pourtant, le point commun entre la Normandie et Prague, le français et l'allemand, *Madame Bovary* et *Die Verwandlung (La Métamorphose)*, c'est l'extraordinaire façon de concevoir et de vivre l'art.

Pour Flaubert et Kafka, écrire est une vocation sacrée, un destin et non un métier.

L'objectif de ce mémoire est donc d'énucléer et d'approfondir la conception littéraire commune de deux auteurs d'une telle envergure, grâce à l'éclairage unique qu'offrent leurs lettres épistolaires et leurs journaux intimes, un espace littéraire qui implique et englobe non seulement leurs affections, mais aussi eux-mêmes.

Les deux auteurs vont si loin dans leur création qu'ils se réduisent à de simples instruments. Ils instituent une sorte de culte de la vie solitaire et monacale comme exercice ascétique préparatoire à la création littéraire.

Dans cette création littéraire, l'auteur est appelé à un dévouement total, un engagement exclusif qui se déroule dans son propre temps, loin de l'horloge chronologique et des exigences utilitaires du monde bourgeois.

En examinant les correspondances les plus intimes et les plus denses avec les personnes aimées, respectivement Louise Colet pour Flaubert et Felice Bauer pour Kafka, il est surprenant de constater qu'en réalité, celles-ci sont progressivement reléguées en marge de l'intention épistolaire communicative première, à partir du moment où la création littéraire devient le seul sens et la seule passion de la vie. Un malentendu épistolaire qui, paradoxalement, exclut le destinataire de la finalité ultime de la création artistique.

Les vies de Kafka et de Flaubert sont marquées par la maladie et une solitude omniprésente. Les deux choisissent consciemment de sacrifier tous les aspects de la vie quotidienne afin de consacrer leur existence à la littérature.

Un reflet évocateur de ces personnalités qui se sacrifient totalement pour l'art peut être identifié dans les personnages de leurs œuvres : le jeûneur de Kafka et Saint Antoine de Flaubert.

Des personnages souffrants et brillants qui se dépouillent de toute convention sociale pour atteindre une vérité plus profonde.

En outre, une analyse comparative des œuvres *Ein Hungerkünstler (Un Jeûneur)* et *La Tentation de Saint Antoine* présentera une dichotomie intéressante dans la conception du corps et du jeûne.

Alors que dans le conte de Flaubert, le jeûne de Saint Antoine conduit à la libération d'images hallucinatoires et tentatrices, dans le monde de Kafka le jeûne conduit à l'anéantissement, à la perte des images et à la disparition du corps même de l'artiste.

En effet, la perspective corporelle dans l'acte de composition est également importante : de l'impersonnalité totale au besoin primaire de composer de Flaubert, à la manie anorexique et au sacrifice total à l'écriture de Kafka.

L'objectif de ce travail de recherche est donc de mettre en lumière les valeurs les plus intimes et les plus inédites de l'art d'écrire qui unissent deux génies littéraires tels que Kafka et Flaubert, à travers les témoignages de certaines affirmations trouvées dans les interminables correspondances et pages de journaux intimes, moyen privilégié d'approche des auteurs.

D'ailleurs, l'analyse des deux œuvres sélectionnées, *Ein Hungerkünstler* et *La Tentation de Saint Antoine*, mettra en évidence les différences de style et de fond entre les écrivains, tout en se concentrant sur les similitudes dans l'identification avec leurs personnages et leurs mondes intérieurs, caractérisés par l'entrelacement de la solitude, de l'exclusion et de l'art.



## Chapitre 1 : La relation entre écriture et vie chez Kafka

### 1.1 La littérature comme nécessité

*Meine Lebensweise ist nur auf das Schreiben hin eingerichtet und wenn sie Veränderungen erfährt so nur deshalb, um möglicher Weise dem Schreiben besser zu entsprechen, denn die Zeit ist kurz, die Kräfte sind klein, das Bureau ist ein Schränken, die Wohnung ist laut und man muss sich mit Kunststücken durchzuwinden suchen, wenn es mit einem schönen geraden Leben nicht geht!* (Kafka, Franz. Tagebücher. 1 Novembre 1912).

À l'époque de l'impérialisme mûr et de la ferveur consumériste qui imprègne la société juive allemande de la Prague du début du XXe siècle, l'institution littéraire est fragile, presque anachronique par rapport aux principes du travail bourgeois productif.

Kafka en est conscient, il sait parfaitement que son travail littéraire improductif ne peut se poursuivre sereinement dans la maison où son père discute sans relâche de travail et d'affaires.

C'est le 5 novembre 1911 quand il exprime dans une page de *Tagebücher*<sup>2</sup> (*Journaux*) son impatience face à la cohabitation bruyante au quatrième étage de Niklas Strasse 36 : un court texte en prose qui, sous le titre *Großer Lärm* (*Grand bruit*), voit le jour en octobre de l'année suivante dans le journal pragois Herder-Blätter, peut-être dans une tentative de vengeance publique contre les conditions acoustiques causées par la frénésie de travail matinale à la maison Kafka, qui étaient alors devenues insupportables<sup>3</sup>.

La voix puissante de son père est omniprésente, audible surtout depuis son petit coin de la maison, une modeste pièce non chauffée située entre la chambre à coucher de ses parents et le salon, d'où provient le bruit de la vaisselle parfois cassée.

Une attitude de simple esthétisme, c'est-à-dire de littérature comme oisiveté séparée du travail, n'est pas acceptable pour l'austère Hermann Kafka, dont l'autorité dominera la fragilité de son fils au point de déterminer une *misère psychologique*<sup>4</sup> progressive qui l'accompagnera tout au long de sa vie.

---

<sup>1</sup> *Mon style de vie est basé uniquement sur l'écriture et s'il subit des changements, c'est juste pour mieux correspondre à l'écriture, car le temps est court, les forces sont minimales, le bureau est un placard, l'appartement est bruyant et vous devez essayer de démêler avec les cascades si vous ne pouvez pas avec une belle vie droite.* Trad. mienne.

<sup>2</sup> *Tagebücher 1909–1923.* Hrsg. von Max Brod. (1951). S. Fischer, Frankfurt/Main.

<sup>3</sup> Reiner, Stach. (2002). *Kafka: Die Jahre der Entscheidungen.* Frankfurt/Main. S. Fischer. P.8.

<sup>4</sup> Reininger, Anton. (2005). *Storia della letteratura tedesca. Fra l'Illuminismo e il Postmoderno.* Torino. Rosenberg & Sellier. P. 410.

La force vitale du père anéantit le fils faible, éloigné de la Loi, qui, incapable de réaliser ses projets existentiels bourgeois, génère de lui-même l'image du parasite qui se nourrit du parent.

C'est précisément l'image du parasite qui relie le contexte historico-culturel à l'œuvre *Die Verwandlung*, écrite à un moment où non seulement Kafka commence à réaliser son propre potentiel d'écrivain, mais où il commence également à s'éloigner du problème biographique de sa relation avec son père, en s'intégrant dans un contexte plus large, de toute une génération de Juifs, de jeunes intellectuels enfants de parents assimilés.

C'est un aspect important à saisir, car c'est ce qui rend la littérature de Franz Kafka moderne au XXe siècle (et même dans les deux premières décennies du XXIe siècle).

Le conflit intérieur de l'écrivain qui s'interroge sur la signification de l'art dans la modernité devient un conflit qui touche l'existence elle-même, sa corporéité, à sa relation avec la culture allemande.

Il s'agit d'un conflit entre l'art et la vie qui se renforce précisément dans l'expérience des écrivains juifs, fils d'assimilés dans une Prague de plus en plus antisémite et sioniste.

L'idée du parasite représente donc un croisement aigu du conflit familial et du conflit culturel-historique, une image répétée dans différents contextes qui nous permet de lire *Die Verwandlung* comme un pont vers le thème central de *Der Prozeß*<sup>5</sup> (*Le Procès*), la mise en accusation d'une communauté entière sans explication de la nature de sa culpabilité.

Pour Kafka, l'écriture a toujours représenté un défi, une expérience souvent contradictoire et malheureuse : c'est une écriture interrompue, peu concluante, fragmentaire, faite de prose jetée et détruite, de projets abandonnés.

De même, ne pas écrire pour lui c'est risquer de devenir fou à cause de l'inconsistance de l'expérience<sup>6</sup>.

Ce n'est que plus tard qu'il fait l'expérience de la légèreté dans l'acte d'écrire, à travers une connexion complète entre le corps et l'âme qui lui permet de donner libre cours à une créativité radicale qui ne connaît pas d'interruption et le conduit à composer un chef-d'œuvre tel que *Das Urteil* (*Le Verdict* ou *La Condamnation*)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Kafka, Franz. Hrsg. von Max Brod. (1925). *Der Prozess*.

<sup>6</sup> Corngold, Stanley. (1988). *Franz Kafka: The Necessity of Form. "You, I Said ...": Kafka Early and Late*. P. 15. Cornell University Press. Ed. électronique

<sup>7</sup> Citati, Pietro. (2007). *Kafka*. Milano: Adelphi.

Il va même jusqu'à rêver de lire à haute voix un grand roman comme *l'Éducation Sentimentale*<sup>8</sup> lors d'une représentation publique, réalisant ainsi le potentiel de l'écriture:

23. September. Diese Geschichte "Das Urteil" habe ich in der Nacht vom 22. bis 23. von zehn Uhr abends bis sechs Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gesagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. [...] Die in der Mitte der Nacht vergehende Müdigkeit. [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele<sup>9</sup>. (Kafka, Franz. Tagebücher. 23 Septembre 1912)

Il est intéressant d'observer comment dans la prose du recueil *Betrachtung*<sup>10</sup> (*Contemplation*) prévaut une corporéité lourde, un corps semblable à une masse animale exprimant un manque de vitalité.

Ici, au contraire, il y a de la légèreté : l'auteur a passé la nuit à écrire, portant le « *poids sur ses épaules* » sans difficulté, comme un cheval au galop.

Dans sa littérature, il n'y a pas de descriptions détaillées, mais des répertoires de gestes humains qui sont codifiés et prennent une valeur symbolique : par exemple, le même geste de libération, d'émancipation et de soulagement d'un fardeau<sup>11</sup> est répété dans la figure de Bucéphale, « *Le nouvel avocat* »<sup>12</sup>, le cheval d'Alexandre le Grand qui se libère enfin du conquérant en consacrant sa vie à l'étude du droit.

La perception de la chevauchée, ou l'idée de mouvement et de contrôle de la vie donnée par le cheval (une approximation des thèmes du futurisme), sera très importante pour le rôle de l'écriture en tant que forme de contrôle de la vie elle-même, une expérience effrayante et terrible de solitude chez Kafka.

---

<sup>8</sup> Flaubert, Gustave. (1869). *L'Éducation Sentimentale, histoire d'un jeune homme*. Parigi: Michel Lévy frères.

<sup>9</sup> *J'ai écrit cette histoire d'une traite dans la nuit du 22 au 23, de dix heures du soir à six heures du matin. Je pouvais à peine retirer de sous la table les jambes devenues raides à force de rester assis. La fatigue et la joie étaient terribles, tandis que je voyais comment l'histoire se développait devant moi, comment j'étais transporté par les eaux. À plusieurs reprises, au cours de cette nuit, je portais sur mes épaules tout le poids de moi-même. Comme tout peut être dit, comme pour tous, un grand feu est préparé pour les idées les plus étranges, dans lesquelles ils périssent et ressuscitent. [...] La fatigue qui disparaît au milieu de la nuit. [...] Ce n'est qu'ainsi que l'on peut écrire, seulement dans un tel contexte, avec une ouverture aussi complète du corps et de l'âme.* Trad. mienne.

<sup>10</sup> Kafka, Franz. (1913). *Betrachtung*. Lipsia: Ernst Rowohlt.

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. (1962). *Franz Kafka, in Angelus Novus*. Torino: Einaudi. P. 305.

<sup>12</sup> Kafka, Franz. (1920). *Der neue Advokat, in Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, Wolff: München e Leipzig.

De sa fenêtre, il contemple le lever du soleil et, dès qu'il a terminé son histoire, il se rend chez l'éditeur pour la lire à haute voix : ce mode de lecture et de représentation de ses propres textes est en fait l'une des plus grandes passions de Kafka, qui permet de comprendre une conception de la littérature comme activité partagée, comme quête d'un public, et non comme activité solitaire. Il y a une joie à partager immédiatement ce texte. Avec Brod, il fréquentait en effet les cercles d'écrivains, et cet aspect de la performance, de la représentation publique, est extrêmement important car la page devient vivante, comme dans une performance musicale où elle est transfigurée en partition.

La relation directe avec la page est également fondamentale, Kafka écrivant toujours à la main car il n'aimait pas les ressources que la technologie pouvait offrir (comme la machine à écrire).

L'élément architectural apparaît à nouveau, car l'auteur se trouve toujours à l'intérieur de la maison, entouré des membres de sa famille. Il est le seul membre de la famille à disposer d'une chambre privée, alors que les trois sœurs Elli, Valli et Ottla ont dû se résigner à partager une seule chambre pendant des années.

Elli se marie en automne du 1910 et quitte l'appartement, mais Kafka doit continuer à partager son habitat avec cinq adultes (y compris la femme de ménage), et son impatience face à un tel environnement le pousse de plus en plus à réfléchir à un moyen de mettre fin à cette condition<sup>13</sup>.

Il s'agit en effet d'un contexte dans lequel ni lui ni son écriture ne peuvent survivre, une idée qui apparaît clairement dès le début des douze brochures contenant des annotations de journaux que Brod rassemblera et identifiera plus tard sous la forme de *Tagebücher*.

C'est en 1910 que Kafka commence son expérience de journal intime :

*Endlich nach fünf Monaten meines Lebens, in denen ich nichts schreiben konnte, womit ich zufrieden gewesen wäre, [...] komme ich auf den Einfall, wieder einmal mich anzusprechen<sup>14,15</sup>*

Le but de son journal est explicité par les prémisses initiales : articuler un moi pour libérer enfin son écriture.

---

<sup>13</sup> Reiner, Stach. (2002). *Kafka: Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt/Main. S. Fischer. P.8-9.

<sup>14</sup> *Enfin, après cinq mois de ma vie, au cours desquels je n'ai pu écrire rien qui me satisferait... J'ai eu l'idée de me tourner à nouveau vers moi-même.* (Trad. de S. Cusin).

<sup>15</sup> *Tagebücher 1909–1923*. P. 3

Il est conscient que son état n'est pas dû à son malheur ou à sa faiblesse, mais le fait qu'en même temps il n'en connaisse pas la cause l'amène à déduire qu'il est peut-être lié à son « incapacité d'écrire »<sup>16</sup>.

Kafka décide ainsi que chaque jour, au moins une ligne doit être consacrée à lui, « *comme on pointe un télescope sur des comètes* »<sup>17</sup>. Il s'agit pour lui de se remettre de son état de crise et de pouvoir continuer à écrire.

Son but est donc la métamorphose, l'identification progressive de son propre état à travers l'écriture.

Un passage fondamental dans la réflexion sur sa propre identité se trouve dans une entrée précoce du journal, écrite entre le 19 juillet et le 6 novembre 1910, à l'âge de vingt-sept ans.

On y trouve peut-être les racines de sa grande préoccupation en 1910, à savoir son destin d'écrivain, le grand espoir après environ douze années d'activité littéraire, qui comprenaient le fragment de roman *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (*Préparatifs pour un mariage à la campagne*, 1907), et diverses épreuves en prose parues pour la première fois dans la revue *Hyperion* en 1908 et incluses plus tard dans le volume *Betrachtung* (1912).

»Du«, sagte ich und gab ihm einen kleinen Stoß mit dem Knie (bei dem plötzlichen Reden flog mir etwas Speichel als schlechtes Vorzeichen aus dem Mund), »schlaf nicht ein!«  
»Ich schlafe nicht ein«, antwortete er und schüttelte während des Augenaufschlagens den Kopf. »Wenn ich einschlief, wie könnte ich dich dann bewachen? Und muß ich das nicht? Hast du dich nicht damals vor der Kirche deshalb an mir festgehalten? Ja, es ist schon lange her, wir wissen es, laß nur die Uhr in der Tasche.« »Es ist nämlich schon sehr spät«, sagte ich. Ich mußte ein wenig lächeln, und um es zu verdecken, schaute ich angestrengt ins Haus hinein. »Gefällt es dir wirklich so? Du möchtest also gerne hinauf, sehr gerne? Also sag's

---

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

*doch, ich beiß dich doch nicht. Schau, wenn du glaubst, daß es dir oben besser gehen wird als hier unten, dann geh einfach hinauf, sofort, ohne an mich zu denken*<sup>18.19</sup>

Le passage consiste principalement en un dialogue entre des interlocuteurs appelés « *Ich* » (« *Je* ») et « *Er* » (« *Il* »), qui seront désignés plus tard sous le nom de « *Dieser Junggeselle* » (« *ce célibataire* »).

L'endroit ressemble à une rue de la ville et l'heure est tardive.

Bien que nous parlons d'individus, il est difficile de concevoir les locuteurs comme des personnalités empiriques et concrètes, car la relation entre l'intention et le geste semble étrange.

Au cours du développement de l'annotation, la figure du célibataire émerge progressivement et semble représenter une possibilité négative cachée de l'ego : un être comme perpétuellement figé dans l'inconscience de ses profondeurs et comparé, une fois de plus, à la célèbre image du parasite (« *nicht besser als ein Ungeziefer* »).

Tout comme Gregor Samsa dans *Die Verwandlung*, le monstrueux parasite est incompréhensible, car il n'est pas destiné à invoquer une créature définie.

Ce qui est ainsi présenté, c'est un célibataire qui constitue une entité figurative monstrueuse née de l'angoisse, générée à son tour par la littérature conçue comme le domaine de la vie ; l'ego, quant à lui, est une projection de la volonté de Kafka de libérer l'écriture et aurait passé cinq mois dans la ville, l'habitat même du célibataire, dans laquelle l'écriture ne peut survivre<sup>20</sup>.

Le célibataire se définit ainsi comme un obstacle opaque à l'écriture en raison de l'arrêt qui s'est produit parallèlement à la découverte des profondeurs de l'existence littéraire et

---

<sup>18</sup> « *Toi* », ai-je dit, en lui donnant un petit coup de pouce avec le genou (un peu de salive a volé hors de ma bouche pour le discours soudain de mauvais augure), « *ne t'endors pas!* ».

« *Je ne m'endors pas* », répondit-il, secouant la tête en ouvrant les yeux.

« *Si je m'endors, comment pourrais-je te surveiller ? Et je n'ai pas à le faire ? Ce n'est pas pour ça que tu ne t'es pas accroché à moi devant l'église pour ça ? Oui, c'était il y a longtemps, nous le savons, il ne laisse que la montre dans sa poche* ». « *Parce qu'il est déjà si tard* », ai-je dit. *J'ai dû sourire un peu, et le couvrir, regarder intensément la maison. « Tu aimes vraiment ça ? Tu aimerais monter ? Alors dis-moi, je ne te mords pas. Écoute, si tu penses que tu es mieux en haut qu'en bas, alors monte. Monte, sans penser à moi* ». (Trad. de S. Cusin).

<sup>19</sup> *Tagebücher 1909–1923*. P. 7.

<sup>20</sup> Corngold, Stanley. (1988). *Franz Kafka: The Necessity of Form*. "You, I Said ...": *Kafka Early and Late*. P. 17-19. Cornell University Press.

à la prise de conscience de sa propre absence dans la vie corporelle, un état que l'auteur s'est trouvé souffrir dans ces années-là :

*Als es in meinem Organismus klargeworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens, der Musik zuallererst, richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. Das war notwendig, weil meine Kräfte in ihrer Gesamtheit so gering waren, daß sie nur gesammelt dem Zweck des Schreibens halbwegs dienen konnten. Ich habe diesen Zweck natürlich nicht selbständig und bewußt gefunden, er fand sich selbst und wird jetzt nur noch durch das Bureau, aber hier von Grund aus, gehindert<sup>21, 22</sup>*

Douze ans plus tard, le lien entre écriture et angoisse n'a pas changé. En effet en 1910 Kafka informe Max Brod, quelques mois après avoir composé « « Du », sagte ich », que ce sentiment d'excitation et d'angoisse produisait en lui le seul équilibre possible pour son activité.

Cependant, cette joie et cette activité impliquaient une rupture si radicale avec la vie, que Kafka parlait souvent d'un imaginaire mortel.

*Von der Literatur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt, und es ist in einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf, zu verkümmern. Nichts anderes kann mich jemals zufriedenstellen. Nun ist aber meine Kraft für jene Darstellung ganz unberechenbar, vielleicht ist sie schon für immer verschwunden, vielleicht kommt sie doch noch einmal über mich, meine Lebensumstände sind ihr allerdings nicht günstig. So schwanke ich also, fliege unaufhörlich zur Spitze des Berges, kann mich aber kaum einen Augenblick oben erhalten. Andere schwanken auch, aber in untern Gegenden, mit stärkeren Kräften; drohen sie zu fallen, so fängt sie der Verwandte auf, der zu diesem Zweck neben ihnen geht. Ich aber schwanke dort oben, es ist leider kein Tod, aber die ewigen Qualen des Sterbens.<sup>23</sup> (Kafka, Franz. Tagebücher. 6 Août 1914).*

---

<sup>21</sup> *Quand il est devenu clair dans mon organisme que l'écriture était la direction la plus productive pour mon être, tout s'est précipité dans cette direction et a laissé vides toutes ces capacités qui étaient dirigées vers les joies du sexe, de manger, de boire, de la réflexion philosophique et surtout de la musique. Je me suis atrophié dans toutes ces directions. Cela était nécessaire parce que l'ensemble de mes forces était si faible que ce n'est que collectivement qu'il pouvait servir, ne serait-ce qu'en partie, au but de mon écriture. Bien sûr, je ne l'ai pas trouvé seul et consciemment, mais il s'est trouvé seul. (Trad. de S. Cusin).*

<sup>22</sup> Ivi. P. 20

<sup>23</sup> *Mon talent à dépeindre ma vie intérieure onirique a éclipsé toutes les autres questions, ma vie a terriblement diminué, et ne cessera pas de se réduire. Rien d'autre ne me satisfera. Mais la force que je peux rassembler pour cette représentation ne peut pas être comptée : peut-être qu'elle a déjà disparu pour toujours, peut-être qu'elle reviendra à moi, même si les circonstances de ma vie ne favorisent pas son retour. Je trébuche, je vole vers le sommet de la montagne, mais je retombe en un instant. D'autres vacillent aussi, mais dans des régions plus basses, avec plus de force; s'ils risquent de tomber, ils sont récupérés par le parent qui marche à côté d'eux précisément dans ce but. Mais je chancelle sur les sommets; ce n'est pas la mort, hélas, mais les tourments éternels de la mort. (Trad. de S. Cusin).*

Des années plus tard, en 1922, dans une lettre à Brod, Kafka rédige un testament définitif sur la littérature, dans lequel il qualifie l'écriture comme « *récompense pour avoir servi le diable* », et affirme de ne connaître qu'une seule forme d'écriture, l'écriture nocturne, lorsque l'anxiété et l'angoisse l'empêchent de dormir<sup>24</sup>.

En mars 1923, dans une lettre à son ami Robert Klopstock, se référant précisément à l'écriture, Kafka utilise la métaphore de la grossesse, telle qu'il l'avait déjà exprimée plus tôt dans le journal en parlant de la genèse de *Das Urteil* (comparée à un « *accouchement couvert de mucus et de saletés* »<sup>25</sup>) : l'accouchement peut en effet contribuer à l'identification de l'acte d'écriture et de l'existence psychophysique chez Kafka, étant avant tout une expérience corporelle<sup>26</sup>.

La question problématique de sa propre existence développe une exigence artistique peut-être inaccessible, liée à l'idée que l'écrivain peut générer une dimension spirituelle à partir de lui-même.

Kafka ne parvient presque jamais à voir cette prétention se réaliser, mais l'écriture comme élan vital le pousse à explorer les profondeurs de son âme et à mettre sur papier des pensées, des émotions et des peurs qui, autrement, seraient restées emprisonnées en lui-même<sup>27</sup>.

Cette longue réflexion sur la relation paradoxale et complexe avec l'hémisphère littéraire souligne ainsi l'urgence et l'irrésistibilité de l'acte d'écrire pour Kafka, qui identifie dans l'écriture le seul allié pour donner forme et sens à sa propre existence<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Ivi. P:17-18.

<sup>25</sup> *Tagebücher*. 11 febbraio 1913. cit. P: 360.

<sup>26</sup> Carloni, Massimo. *La solitudine tra colpa e destino: il caso Kafka*. "Filosofia e Nuovi Sentieri". 20 dicembre 2015. Consulté le 15 mai 2023. [filosofiaenuovisentieri.com/2015/12/20/solitudine-colpa-destino-kafka/](http://filosofiaenuovisentieri.com/2015/12/20/solitudine-colpa-destino-kafka/).

<sup>27</sup> Jagow, Bettina; von; Jahraus, Oliver. (2008). *Kafka-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung/ herausgegeben von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Chap. *Kafka als Briefeschreiber: Briefe an Felice und Briefe an Milena*. P.79.

<sup>28</sup> Ibidem.



## 1.2 La solitude, un motif récurrent

Les journaux intimes de Kafka représentent à plein titre les laboratoires littéraires de sa production et jouent un rôle clé dans l'approche de ses enregistrements expérimentiels décrits comme « *discours vécu* »<sup>29</sup>.

Le discours vécu de Kafka ne représente pas seulement un mode de style indirect libre, tel que nous le connaissons déjà depuis la célèbre *Madame Bovary* (1856) de Flaubert, mais plutôt l'union de l'expérience et du mot : la poésie de l'expérience se réfère en effet aux œuvres qui naissent des expériences de l'écrivain, pour qui le langage lui-même est l'un des éléments les plus importants de sa vie<sup>30</sup>.

Un exemple de cette conception expérimentale de la littérature se trouve dans une annotation relativement ancienne du journal :

*Einmal hatte ich einen Roman vor, in dem zwei Brüder gegeneinander kämpften, von denen einer nach Amerika fuhr, während der andere in einem europäischen Gefängnis blieb [...] Vielleicht hatte ich ein augenblickliches Gefühl für die Wertlosigkeit meiner Schilderung, nur habe ich vor jenem Nachmittag auf solche Gefühle nie viel geachtet, wenn ich unter den Verwandten, an die ich gewöhnt war (meine Ängstlichkeit war so groß, daß sie mich im Gewohnten schon halb glücklich machte), um den runden Tisch im bekannten Zimmer saß und nicht vergessen konnte, daß ich jung und aus dieser gegenwärtigen Ungestörtheit zu Großem berufen war. [...] Ein Onkel, der gern auslachte, nahm mir endlich das Blatt; das ich nur schwach hielt, sah es kurz an, reichte es mir wieder, sogar ohne zu lachen, und sagte nur zu den andern, die ihn mit den Augen verfolgten, »das gewöhnliche Zeug«, zu mir sagte er nichts. Ich blieb zwar sitzen und beugte mich wie früher über mein also unbrauchbares Blatt, aber aus der Gesellschaft war ich tatsächlich mit einem Stoß vertrieben, das Urteil des Onkels wiederholte sich in mir mit schon fast wirklicher Bedeutung, und ich bekam selbst innerhalb des Familiengefühls einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt, den ich mit einem Feuer erwärmen müßte, das ich erst suchen wollte<sup>31</sup>.*

L'analyse du passage qui raconte l'une des premières tentatives d'écriture de Kafka fait apparaître deux processus étroitement liés : la dynamique humaine et la rhétorique.

---

<sup>29</sup> Ivi. pp. 99-100.

<sup>30</sup> Ivi. Cap. *Kafka als Tagebuchschreiber*. P.100.

<sup>31</sup> *Une fois j'avais devant moi un roman dans lequel deux frères se battaient, dont l'un allait en Amérique tandis que l'autre restait dans une prison européenne [...] Peut-être ai-je eu un sentiment momentané de l'inutilité de mon récit, mais je n'avais jamais prêté beaucoup d'attention à de tels sentiments avant cet après-midi, lorsque je me suis assis autour de la table ronde dans la salle familiale parmi les parents auxquels j'étais habitué (mon anxiété était si grande que cela me rendait à moitié heureux dans la familiarité), et je ne pouvais pas oublier que j'étais jeune et appelé à de grandes choses par ce présent non perturbé. [...] Un oncle, qui aimait rire, me prit finalement la feuille; que je ne tenais que faiblement, le regarda brièvement, me la reprit, même sans rire, et ne dit qu'aux autres, qui le suivaient avec les yeux, « la chose habituelle », il ne me dit rien. Je restai assis et penché sur ma feuille aussi inutile qu'avant, mais je fus vraiment expulsé de la société avec une poussée, le jugement de l'oncle se répéta en moi avec une signification déjà presque réelle, et même dans le sentiment familial je entrevoyai l'espace froid de notre monde, que j'aurais dû réchauffer avec un feu que je voulais d'abord chercher. (Trad. de S. Cusin).*

En effet, se produit la description la plus intime d'un moment où une douleur intérieure au jeune écrivain se réveille : l'expérience déconcertante d'une solitude incurable qui saisit Kafka même dans le contexte familial le plus intime, dont il se sent exilé.

Cette description de « violence physique » sert de métaphore au rejet émotionnel subi par son oncle Richard Löwy, qui exprime une évaluation informelle et superficielle de l'œuvre de son neveu, la décrivant comme « *une chose ordinaire* ».

Dans l'esprit de Kafka, cette sentence, à travers une transformation rhétorique, est convertie en une condamnation presque réelle qu'il subit personnellement ; bien qu'en fait, les mots durs de l'oncle Richard ne visent pas sa personne, mais le manque d'originalité de son travail.

Les mots ne se réfèrent même pas à son activité littéraire en général, mais le jeune Kafka les perçoit néanmoins comme un rejet de son identité, puisqu'il ne peut distinguer l'image qu'il a de lui-même de sa production artistique.

Cette indivisibilité entre l'identité et l'écriture explique le sentiment de rejet de soi qu'éprouve l'auteur, car se sentant si inséparable de sa langue, toute opinion est interprétée comme une condamnation de sa propre individualité.

Il s'agit donc d'un enregistrement de journal intime fondamental, puisque le sentiment de répudiation qui, selon l'annotation, commence à ce moment-là, ne se perd pas au cours des années suivantes et ne s'affaiblit pas non plus.

La solitude est une condition qui prévaut tout au long de la vie de Kafka et, de même, le sentiment de marginalisation de la société domine sa production littéraire dès le début, du *Das Urteil* à *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (*Josephine, la chanteuse ou Le peuple des souris*, 1924)<sup>32</sup>.

Une symétrie est ainsi créée entre l'expérience autobiographique de l'exil déclenchée par les mots de l'oncle Richard et la forme rhétorique à travers la figure de Karl Rossmann, l'insupportable fils illégitime enlevé et envoyé en Amérique par sa famille<sup>33</sup>.

Dans *Das Urteil*, écrit contemporain d'*Amerika*, il se plonge encore plus profondément : le protagoniste Georg Bendemann va voir son père pour lui demander son avis sur une lettre dans laquelle il aurait informé un ami en Russie de ses fiançailles avec Frieda Brandenfeld ; dans ce cas, le jugement du père consiste en une série d'affirmations

---

<sup>32</sup> Ivi. P. 101.

<sup>33</sup> Kafka, Franz. Hrsg. von Max Brod. (1927). *Der Heizer*, in *Amerika (Der Verschollene)*.

surprenantes et complexes qui remettent en question non seulement l'objet et la véracité de la lettre, mais aussi l'existence même d'un destinataire.

La lettre est donc cruellement et violemment rejetée par un père qui mobilise toutes les énergies de la famille contre un fils vampirisé, privé d'énergies vitales et isolé à cause de fautes imputées et jugées par le père lui-même.

Le thème de la solitude existentielle revient également dans le roman inachevé *Der Prozeß*, symbolisé notamment par la figure de Josef K..

Le protagoniste explicite en effet la problématique vécue en première personne par l'auteur, à savoir la difficulté d'affirmer son existence face d'une société de plus en plus massifiée où la cohésion (la corporalité) annihile l'hétérogénéité et l'individualité.

La difficulté de Kafka réside précisément dans son identité d'écrivain juif occidental qui se retrouve à vivre dans une solitude totale à une époque d'antisémitisme et de sionisme, deux visions hostiles au judaïsme assimilé, et qui l'obligent à devoir justifier sa littérature.

Par analogie aux exemples précédents, Josef K. est donc aussi un individu dont l'identité est niée et rejetée par une majorité qui le renie.

En conséquence, sa particularité et son existence sont détruites par le refus de le reconnaître de la société.

*25. Oktober. Gestern Ehrenstein. Die Eltern spielten Karten; ich saß allein dabei, gänzlich fremd; der Vater sagte, ich solle mitspielen oder wenigstens zuschauen; ich redete mich irgendwie aus. Was bedeutete diese seit der Kinderzeit vielmals wiederholte Ablehnung? Das gemeinschaftliche, gewissermaßen das öffentliche Leben wurde mir durch die Einladung zugänglich gemacht, die Leistung, die man als Beteiligung von mir verlangte, hätte ich nicht gut, aber leidlich zustande gebracht das Spielen hätte mich wahrscheinlich nicht einmal allzusehr gelangweilt - trotzdem lehnte ich ab. Ich habe, wenn man es danach beurteilt, unrecht, wenn ich mich beklage, daß mich der Lebensstrom niemals ergriffen hat, daß ich von Prag nie loskam, niemals auf Sport oder auf ein Handwerk gestoßen wurde und dergleichen - ich hätte das Angebot wahrscheinlich immer abgelehnt, ebenso wie die Einladung zum Spiel.<sup>34</sup> (Kafka, Franz. Tagebücher, 25 octobre 1921).*

---

<sup>34</sup> *Que signifiait ma rébellion tant de fois répétée depuis l'enfance ? La vie commune, la vie, je dirai ainsi, publique m'était rendue accessible par cette invitation, la performance que l'on me demandait l'aurait donnée non pas bien mais passablement, même le jeu ne m'aurait probablement pas trop ennuyé : néanmoins j'ai refusé. À en juger par cela, j'ai tort de me plaindre que le courant de la vie ne m'ait jamais entraîné, que je ne me sois jamais détaché de Prague, que je ne me sois jamais consacré à un sport ou à un métier : j'aurais probablement toujours refusé l'offre comme l'invitation à jouer. (Trad. de S. Cusin).*

Le passage de journal présente une soirée familiale chez les Kafka, au cours de laquelle les parents jouent aux cartes, tandis que Franz reste seul à l'écart ; lorsque son père l'invite à participer, ou du moins à assister au jeu en tant que spectateur, il refuse en inventant une excuse.

Quelques soirs plus tard, il décide cependant d'accepter l'invitation et participe à la partie, notant les gains de sa mère.

Pourtant, il ne ressent aucune proximité, aucun lien collectif ; les seuls sentiments qui l'envahissent sont la tristesse et l'ennui.

Symboliquement, cette tentative maladroite de forcer sa position initiale et d'aller au delà, représente la possibilité de participer au jeu de la vie, une perspective qui, toutefois, lui fera regretter la richesse solitaire de son univers intérieur.

Son choix d'éviter le jeu de cartes est le signe de son refus de suivre le cours de la vie, de se conformer aux règles du jeu imposées et de se laisser guider par l'instinct grégaire.

Tout au long de son existence, Kafka sera tourmenté par ce désir ambivalent, depuis la recherche de l'intégration et de la reconnaissance dans une communauté, jusqu'à la prise de conscience personnelle de l'inaccessibilité de cette condition qui, même si elle était possible, resterait insupportable<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Carloni, Massimo. *La solitudine tra colpa e destino: il caso Kafka*. "Filosofia e Nuovi Sentieri". 20 dicembre 2015. Consulté le 15 mai 2023. [filosofiaenuovisentieri.com/2015/12/20/solitudine-colpa-destino-kafka/](http://filosofiaenuovisentieri.com/2015/12/20/solitudine-colpa-destino-kafka/).

## Chapitre 2 : L'essence flaubertienne

### 2.1 L'homme-plume

Gustave Flaubert, l'un des pères littéraires de Kafka, avait également souligné l'incompatibilité du rythme productif et utilitaire de la vie bourgeoise avec celui de la création artistique ; selon l'auteur, la vie de l'artiste doit être entièrement consacrée à sa propre création, jusqu'à l'identification totale en tant qu'*homme-plume*<sup>36</sup> :

*Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle.*<sup>37</sup>

L'ermite de Croisset théorise et institue une sorte de culte de la vie solitaire (de style presque monastique), comme exercice ascétique fondamental pour la création littéraire : l'œuvre exige en effet de l'auteur un dévouement exclusif, mystique<sup>38</sup>.

*Je vais écrire un roman dont l'action se passera trois siècles avant Jésus-Christ, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne où ma plume s'est trop trempée et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir.*<sup>39</sup>

Entre 1908 et 1911, Kafka lit en français avec Brod *La Tentation de Saint Antoine*<sup>40</sup> et *L'Éducation sentimentale*, et son ami se souvient de son extraordinaire identification : « *c'était comme si Flaubert lui-même était revenu à la vie...* »<sup>41</sup>.

En novembre 1912, Kafka offrit même un exemplaire de *L'Éducation sentimentale* à Felice Bauer, lui disant : « *Die Éducation sentimentale aber ist ein Buch, das mir durch viele Jahre nahegestanden ist, wie kaum zwei oder drei Menschen; wann und wo ich es aufgeschlagen habe, hat es mich aufgeschreckt und völlig hingenommen [...]* »<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> Carloni, Massimo. "Morto già di mille morti": saggio sulla solitudine di Franz Kafka. *Pangea - Rivista avventuriera di cultura & idee*. 20 agosto 2019. Consulté le 15 mai 2023. [www.pangea.news/franz-kafka-un-saggio-di-massimo-carloni/](http://www.pangea.news/franz-kafka-un-saggio-di-massimo-carloni/).

<sup>37</sup> Flaubert, Gustave. *Correspondance. Lettre à Louise Colet. 1863*.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Flaubert, Gustave. *Correspondance. II. Juillet 1851 - Décembre 1858. Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie*. (18 mars 1857). a cura di Jean Bruneau (1980). Bibliothèque de la Pléiade, n. 284.

<sup>40</sup> Flaubert, Gustave. (1874). *La Tentation de Saint Antoine*. Paris : Gervais Charpentier.

<sup>41</sup> Cit. Fusini, Nadia. "Gli scomparsi". *Poetarum Silva*. 2 maggio 2022. Consulté le 16 mai 2023. [poetarumsilva.com/2022/05/02/gli-scomparsi-nadia-fusini/](http://poetarumsilva.com/2022/05/02/gli-scomparsi-nadia-fusini/).

<sup>42</sup> *L'Éducation sentimentale, en revanche, est un livre que j'ai aimé pendant de nombreuses années, peut-être plus que deux ou trois personnes ; quand et où je l'ai ouvert, il m'a frappé et m'a entièrement saisi ; et je me suis toujours senti comme un enfant spirituel de cet auteur, même s'il est pauvre et maladroit*. Kafka, Franz. (1982). *Briefe an Felice*. Fischer. Frankfurt am Main, pp. 95-96. (Trad. De S. Cusin).

D'ailleurs, dans ces mêmes mois, en lisant les lettres de Flaubert, il écrit dans son journal:

*6. Juni. 1912 Donnerstag. [...] Jetzt lese ich in Flauberts Briefen: « Mein Roman ist der Felsen, an dem ich hänge, und ich weiß nichts von dem, was in der Welt vor geht. » - Ähnlich wie ich es für mich am 9. Mai eingetragen habe<sup>43</sup>.*

L'aliénation et le détachement total de la société bourgeoise conduisent à deux résultats opposés chez les auteurs : d'un côté, Kafka éprouvera une culpabilité qui le fera succomber par manque de vitalité dans une société massifiée et surtout contre la force implacable de la despotique figure paternelle; d'autre côté, Flaubert fait l'expérience positive de l'isolement par rapport à la communauté et aux normes utilitaires de son époque, en montrant presque fièrement son identité d'artiste en dehors des marges de la société.

Bien que Flaubert reconnaisse plus tard une possibilité de vérité, au moins pour les simples et les naïfs (« *Ils sont dans le vrai* »<sup>44</sup>), il place la beauté, l'absolu de l'art et la perfection stylistique au-dessus d'elle et au-dessus de tout.

Kafka, lui, reste sans points de repères et ne peut jamais vraiment être satisfait et apprécier son propre art ; son isolement le détruit et le blesse peu à peu, le rendant faible et sans défense face à une collectivité étrangère.

Il se sent monstrueux, abominable, désormais repoussant et inapprochable à la vie commune : il ne semble conserver aucun trait humain, il transfigure plutôt sa propre misère psychique et morale en l'*Ungeziefer* de son récit, comme dans une sorte de régression.

Parallèlement à Gregor Samsa, Kafka conserve une forte sensibilité intérieure qui le pousse à s'éclipser de la communauté pour ne pas en perturber la vie tranquille, écrasé par la culpabilité d'avoir échappé à la chaîne de production de la société.

---

<sup>43</sup> *Je lis maintenant dans les lettres de Flaubert : « Mon roman est le rocher auquel je suis attaché et je ne sais rien de ce qui se passe dans le monde ». Semblable à ce que j'ai écrit sur le mien le 9 mai. (Trad. de S. Cusin).*

<sup>44</sup> *Flaubert l'a dit en observant les soins d'une mère pour ses filles. Kafka fut très impressionné par cette anecdote et aimait se souvenir de lui. Cit. Carloni, Massimo. "Morto già di mille morti": saggio sulla solitudine di Franz Kafka. Pangea - Rivista avventuriera di cultura & idee. 20 agosto 2019. Consulté le 16 mai 2023. [www.pangea.news/franz-kafka-un-saggio-di-massimo-carloni/](http://www.pangea.news/franz-kafka-un-saggio-di-massimo-carloni/).*

“Paris, samedi soir [27 mars 1875.]

À George Sand.

*Il se passe dans mon individu des choses anormales. Mon affaïssement psychique doit tenir à quelque cause cachée. Je me sens vieux, usé, écœuré de tout. Et les autres m’ennuient comme moi-même.*

*Cependant je travaille, mais sans enthousiasme et comme on fait un pensum, et c’est peut-être le travail qui me rend malade, car j’ai entrepris un livre insensé.*

*Je me perds dans mes souvenirs d’enfance comme un vieillard... je n’attends plus rien de la vie qu’une suite de feuilles de papier à barbouiller de noir. Il me semble que je traverse une solitude sans fin, pour aller je ne sais où. Et c’est moi qui suis tout à la fois le désert, le voyageur et le chameau”.*

*(Gustave, Flaubert. Correspondance. Lettre à George Sand. 27 mars 1875)<sup>45</sup>.*

---

<sup>45</sup> *Correspondance. IV. Janvier 1869 - Décembre 1875*, a cura di Jean Bruneau, 1997 (Bibliothèque de la Pléiade, n. 443), p.1504.





## 2.2 L'Art selon Flaubert

*Là-bas, sur un fleuve plus doux, moins antique, j'ai quelque part une maison blanche dont les volets sont fermés, maintenant que je n'y suis pas. [...] J'ai laissé la longue terrasse Louis XIV, bordée de tilleuls, où, l'été, je me promenai en peignoir blanc. Dans six semaines déjà on verra leurs bourgeons. Chaque branche alors aura des boutons rouges, puis viendront les primevères, qui sont jaunes, vertes, roses, iris. Elles garnissent l'herbe des cours. O primevères, mes petites, ne perdez pas vos graines, que je vous revoie à l'autre printemps ! J'ai laissé le grand mur tapissé de roses avec le pavillon au bord de l'eau. Une touffe de chèvre-feuille pousse en dehors sur le balcon de fer. A une heure du matin, en juillet, par la claire de lune, il y fait bon voir pêcheur.*<sup>46</sup>

La note de voyage citée témoigne la vision bucolique de la maison familiale de Flaubert depuis 1844 à Croisset, un hameau de Canteleu en Seine-Maritime près de Rouen : un château du XVIII<sup>e</sup> siècle composé de pièces majestueuses meublées avec une extrême élégance, et entouré d'un jardin avec une allée de tilleuls<sup>47</sup>.

C'est l'endroit préféré de Flaubert, loin des distractions mondaines de Paris, où il peut travailler dans le silence et la solitude.

Cette même année, alors qu'il se rend en cabriolet avec son frère entre Pont-Évêque et Rouen, il s'évanouit et perd connaissance pendant une dizaine de minutes, période pendant laquelle son frère le croit mort. Cette crise est suivie d'une longue convalescence, la première d'une longue série, au terme de laquelle il devient évident, selon son père médecin, qu'il est impossible à son fils de poursuivre, malgré lui, ses études de droit.

Dès lors, il est établi que le jeune homme souffre d'une mystérieuse « maladie des nerfs » délicieusement du XIX<sup>e</sup> siècle, une maladie qui le tourmente pendant de nombreuses années et qui donne lieu à des hypothèses non seulement de la part de médecins mais aussi d'écrivains.

En 1906, Dumesnil, médecin et éminent spécialiste de Flaubert, annonce le diagnostic de névrose de nature hystéro-neurasthénique<sup>48</sup>.

C'est précisément dans l'exercice de l'écriture que Flaubert a identifié une forme d'expression et de catharsis qui lui a été utile pour affronter les défis de sa santé : écrire

---

<sup>46</sup> Flaubert, Gustave. (1910). *Notes de Voyages. Œuvres complètes de Gustave Flaubert, tome IV-V. Égypte*. Paris. L. Conard. P.74.

<sup>47</sup> Ferrante, Giovanna. *Gustave Flaubert. Giovanna Ferrante*. 8 maggio 2020. Consulté le 15 juillet 2023. <https://www.giovanaferrante.it/2020/05/08/gustave-flaubert/>.

<sup>48</sup> Pasetti, Chiara. *Flaubert faceva il cascamoto - di J.M. Charcot (1892). Il Sole 24 Ore*. 23 gennaio 2011. Consulté le 20 juillet 2023. [https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-01-23/flaubert-faceva-cascamoto-charcot-082238\\_PRN.shtml](https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-01-23/flaubert-faceva-cascamoto-charcot-082238_PRN.shtml).

dans l'idylle de Croisset signifiait donc s'évader de la réalité agitée et mondaine, explorer des mondes imaginaires et donner forme non seulement à ses visions, mais aussi à des réflexions sur la société parisienne de l'époque.

Flaubert avait même fait aménager dans sa demeure un cabinet de travail, où il passait de longues heures, et surtout, où il déclamaient à haute voix les textes qu'il écrivait, trait commun avec Kafka : il l'appelait pour cette raison, ironiquement, *le gueuloir*, car pour Flaubert écrire, c'est aussi chercher l'harmonie sonore<sup>49</sup>.

Bien que la retraite à Croisset offre de nombreuses possibilités d'introspection et donc un espace pour un art confessionnel et profondément subjectif, Flaubert s'éloigne de la conception typiquement romantique de la littérature, reconnaissable chez des littérateurs tels que Lamartine, Vigny, Musset et Sand.

L'art ne peut plus être au service des sentiments de ceux qui le produisent ; le chaos de la passion et subjectivité doivent, selon Flaubert, être disciplinés par la perfection formelle:

*Adieu, c'est-à-dire adieu et pour toujours au personnel, à l'intime, au relatif [...] Rien de ce qui est de ma personne ne me tente [...]. Nos joies, comme nos douleurs, doivent s'absorber dans notre œuvre [...] Lorsqu'on écrit quelque chose de soi la phrase peut être bonne par jets [...] mais l'ensemble manque.<sup>50</sup>*

Flaubert débarrasse le roman des distorsions de l'imaginaire et prend modèle sur la rigueur scientifique garante de la vérité : la phase préliminaire d'observation et de documentation, qui existait pourtant déjà chez Balzac, s'avère fondamentale ; l'écrivain se veut un observateur impassible, un médiateur qui retranscrit fidèlement l'existence de ses personnages.

*Il n'y a ni beaux, ni vilains sujets et [...] on pourrait presque établir comme axiome en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.<sup>51</sup>*

Flaubert va bien au-delà du réalisme et affirme que ce qui compte dans le roman, c'est moins le contenu que la façon dont on le présente.

---

<sup>49</sup> G. Bonini, M-C. Jamet, P. Bachas, E. Vicari. (2009). *Ecritures... Anthologie littéraire en langue française*. Roma. Valmartina. P.140.

<sup>50</sup> *Lettre à Louise Colet du 26 Août 1853. Correspondance*. t. II, pp. 415-416.

<sup>51</sup> *Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852*. Ivi. pp.86-87.

La formule flaubertienne de l'impersonnalité en littérature avait avant tout une valeur polémique contre le « sentimentalisme » romantique et l'engagement politique et social de la littérature réaliste<sup>52</sup>.

Il s'agit d'un concept destiné à désigner la nécessité pour l'œuvre d'art de détenir sa propre légitimité, une nécessité interne qui ne peut inclure arbitres ou d'autres contaminations sentimentales.

*Un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit.  
Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion ?<sup>53</sup>*

En effet, la notion d'écriture comme acte d'identification de soi mettrait trop l'accent sur sa sensibilité aux processus psychologiques et ne considérerait pas l'extranéité du Moi écrivant à sa propre création, traduction d'un monde soumis à des lois complètement différentes.

Par conséquent, la description du Moi sera déjà devenue autre dans la réalité, car le Moi écrivant restera toujours en contraste avec sa propre dynamique dans le contexte du journal ou épistolaire : en tenant compte d'un Moi physiquement présent, historique, mutable à chaque minute, il ne peut donc pas y avoir d'autodescription au sens propre<sup>54, 55</sup>. La seule possibilité importante de transformation du Moi en écriture serait donc réalisable au moment où le Moi écrivant, présent, se mettrait entièrement à la disposition de l'esthétique et consacrerait sa vie à l'art, devenant art. Ce n'est que dans l'écriture devenue littérature que les traces du monde sont effacées, ou du moins soumises à des lois complètement différentes<sup>56</sup>.

Cette conception est communément partagée par Flaubert et Kafka, et c'est précisément ce dernier qui nourrira toute sa vie des préoccupations concernant la transformation du monde en écriture, une transition qui souligne sa nécessité par rapport au désordre et au hasard de la vie quotidienne.

---

<sup>52</sup> D'Angelo, Paolo. *La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce. Flaubert* [En ligne], 14 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015. Consulté le 25 mai 2023. <http://journals.openedition.org/flaubert/2464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/flaubert.2464>.

<sup>53</sup> *Lettre à George Sand du 5 décembre 1866*. Flaubert, *Correspondance*. t. III, P. 575. Ed. électronique.

<sup>54</sup> Kremer, Detlef. (1989). *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Die Identität der Schrift Flaubert und Kafka*. II, *Verwandlungen in Schrift*. P. 552-553.

<sup>55</sup> Cfr. Montaigne, Michel. (1595). *Les Essais*. Livre III. chapitre 2, *Du repentir*.

<sup>56</sup> Ivi. P.553-554.

L'un des aspects les plus connus de la poétique flaubertienne, comme on l'a déjà mentionné, est sans aucun doute le rejet de toute finalité extérieure de l'art et l'adhésion à la doctrine de *l'art pour l'art* qui en découle.<sup>57</sup>

*Comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépraver à son usage. En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. — Elle rentre dans la vie positive ; de poésie elle devient prose ; de libre, esclave. — Tout l'art est là. — L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. [...] Les bijoux curieusement ciselés, les colifichets rares, les parures singulières, sont de pures superfluités. — Qui voudrait cependant les retrancher ? — Le bonheur ne consiste pas à avoir ce qui est indispensable; ne pas souffrir n'est pas jouir; et les objets dont on a le moins besoin sont ceux qui charment le plus.*<sup>58</sup>

Dans la Préface d'*Albertus* (1832), les principes cardinaux de la nouvelle esthétique, qui se dessine à partir des années 1830, sont bien énoncés sous la plume de l'un de ses plus grands représentants, Théophile Gautier.

La Préface du recueil poétique vise à décrire la nouvelle conception esthétique à laquelle Flaubert adhère également, selon laquelle l'art n'aurait d'autre but que la beauté, car son utilité le compromettrait et le dégraderait<sup>59</sup>.

Cette doctrine représente un point de repère fondamental dans la vie de Flaubert, qui, comme Théophile Gautier, confirmera dans la Préface des *Dernières Chansons* de Bouilhet<sup>60</sup> l'idée que l'Art possède intrinsèquement sa propre raison d'être et ne doit pas être instrumentalisé ou exploité à des fins utilitaires<sup>61</sup>.

Bien que Flaubert fait partie des artistes qui reprennent les fondements de la nouvelle esthétique de *l'art pour l'art*, son approche diffère de celle de théoriciens comme Gautier.

---

<sup>57</sup> D'Angelo. Paolo. *La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce. Flaubert* [En ligne], 14 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015. Consulté le 27 mai 2023. <http://journals.openedition.org/flaubert/2464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/flaubert.2464>.

<sup>58</sup> Préface, *Albertus*. (1832). *Poésies complètes*. cit. tome I, p. 81.

<sup>59</sup> Damiano De Pieri, *Aux sources de la poétique de Théophile Gautier: la préface d'Albertus*, *Studi Francesi* [Online], 175 (LIX | I) | 2015, online du 01 avril 2016. Consulté le 27 mai 2023. <http://journals.openedition.org/studifrancesi/280>; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.280>.

<sup>60</sup> Flaubert, Gustave. *Préface*, en Louis Bouilhet, *Dernières Chansons*. Paris : Lévy. (1872) p. 4. Consulté le 28 mai 2023. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k548365.r=.langFR>

<sup>61</sup> D'Angelo. Paolo. *La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce. Flaubert* [En ligne], 14 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015. Consulté le 27 mai 2023. <http://journals.openedition.org/flaubert/2464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/flaubert.2464>.

Pour lui, en effet, cette position représentera un point de départ vers une perspective plus profonde marquée par l'autonomie de l'art lui-même.

Comme on a vu précédemment, l'art ne peut transmettre d'enseignements moraux ni se soumettre à une finalité extérieure, elle reste une œuvre noble de loisir, un exercice de style et une activité esthétique visant le plaisir.

C'est là que la perspective de Flaubert diffère, car il est bien conscient que l'expérience esthétique est bien plus qu'une simple oisiveté : elle est au contraire une composante décisive de l'existence, une condition essentielle de la connaissance du monde.

L'art devient, parallèlement à l'histoire et à la science, une manière alternative d'expérimenter la réalité, précisément en vertu de son détachement des objectifs immédiats de la vie et donc de ses possibilités d'observation supérieures et non contaminées<sup>62</sup>.

L'écriture est donc, selon Flaubert, la façon dont le poète perçoit le contingent extérieur d'une manière absolue, qui, une fois traduite dans l'invention littéraire par une *synthèse moyenne de la réalité*<sup>63</sup>, devient vraie<sup>64</sup>.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Cit. Marco Modenesi dans *Antologia cronologica della letteratura francese – Vol. V. Ottocento. Madame Bovary*. (1998). p. 152.

<sup>64</sup> « *Tout ce qu'on invente est vrai* ». Lettre à Louise Colet du 14 Août 1853. *Correspondance.*, t. II, p. 392. cit. par: Paolo D'Angelo, *La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce, Flaubert* [En ligne], 14 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015. Consulté le 27 mai 2023. <http://journals.openedition.org/flaubert/2464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/flaubert.2464>.

<sup>65</sup> Ibidem.



## Chapitre 3 : Le paradoxe épistolaire

### 3.1 L'absence dans la présence : un exercice de disparition

L'échange épistolaire et la production de notes de journal intime jouent un rôle essentiel dans l'accomplissement de l'écriture littéraire.

Ils constituent souvent, comme on l'a déjà mentionné, de véritables laboratoires d'écriture à partir desquels se profile la matière première de la composition littéraire finale.

Au niveau du contenu, les lettres et les journaux intimes ne semblent pas différer substantiellement l'un de l'autre ; c'est en fait au moment de la lecture que les deux formes acquièrent des significations différentes, et Kafka en est conscient, à tel point qu'en mars 1913 il écrit une lettre à Felice Bauer pour lui proposer de poursuivre la correspondance non plus par des lettres, mais par des pages de journal intime<sup>66</sup>.

Cette demande apparaît sans doute singulière, surtout si l'on considère que la raison pour laquelle Kafka était tombé amoureux d'elle n'était pas due à sa première rencontre chez les parents de Max Brod, mais aux confidences et à l'intimité naissante établies par les premières lettres.

Ceci est justifié par la surprenante annotation de journal de quelques jours après l'avoir rencontrée<sup>67</sup> :

*Als ich am 13. VIII zu Brod kam, saß sie bei Tisch und kam mir doch wie ein Dienstmädchen vor. Ich war auch gar nicht neugierig darauf, wer sie war, sondern fand mich sofort mit ihr ab. Knochiges leeres Gesicht, das seine Leere offen trug. Freier Hals. Überworfene Bluse. Sah ganz häuslich angezogen aus, trotzdem sie es, wie sich später zeigte, gar nicht war.<sup>68</sup>*

---

<sup>66</sup> Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. (1967) Frankfurt am M.: S. Fischer. Cfr. *Vom 13. zum 14. III: Wie wäre es, Liebste, wenn ich Dir statt Briefe - Tagebuchblätter schicken würde? Ich entbehre es, daß ich kein Tagebuch führe, so wenig und so nichtiges auch geschieht und so wichtig ich alles auch hinnehme. Aber ein Tagebuch, das Du nicht kennen würdest, wäre keines für mich*. En français: *Que diriez-vous, ma chère, si je vous envoyais des pages de journal au lieu de lettres ? Je ne tiens pas de journal, même s'il se passe peu de choses et que j'accepte tout, même si c'est insignifiant. Mais un journal que tu ne connaîtrais pas n'en serait pas un pour moi*. (Trad. de S. Cusin).

<sup>67</sup> Jagow, Bettina: von; Jahraus, Oliver. (2008). *Kafka-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung/herausgegeben von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Cap. *Kafka als Briefeschreiber: Briefe an Felice und Briefe an Milena*. pp. 79-80.

<sup>68</sup> *Tagebücher 1909–1923*. 20.VIII. 1912 FrI. Felice Bauer. *Quand je suis arrivée chez Brod le 13 VIII, elle était assise à la table et me semblait être une bonne. Je n'étais même pas curieux de savoir qui elle était, mais j'ai tout de suite résigné avec elle, le visage vide d'un noeud portant son vide ouvert (...) Nez presque cassé, cheveux blonds, un peu irritable, menton fort*. (Trad. de S. Cusin).

La lettre s'avère donc d'abord essentielle pour la genèse du sentiment, qui débouchera même sur les premières fiançailles en 1914, et néanmoins pour la continuité qu'elle donne à la relation malgré la distance géographique entre Prague et Berlin.

Il est intéressant de noter qu'à partir du 20 septembre 1912, environ cinq semaines après leur première rencontre, et jusqu'à la fin du mois de décembre, Kafka écrit environ quatre-vingt-dix lettres à Felice, souvent même plusieurs en une seule journée.

On peut également sentir à quel point il s'efforçait d'établir avec elle une relation émotionnellement authentique.

La demande d'interrompre et de remplacer les lettres par des pages de journal est donc paradoxale à première vue.

En effet, la densité de la correspondance avec Felice empêche Kafka de se consacrer à son journal et d'écrire pour lui-même ; or, il ne sentirait pas légitimés ses propres mots s'il ne s'adressait pas à quelqu'un d'autre, ce que l'on peut déduire non seulement de sa passion pour la lecture publique, mais aussi de sa recherche d'opinions extérieurs sur ses propres productions (le plus célèbre étant celui de l'oncle Richard, et souvent celui de Max Brod).

Un conflit se pose donc dans la médiation : l'immédiateté et l'échange mutuel garantis par la correspondance épistolaire sont remplacés par des pages qui ne sont plus adressées à un destinataire, mais à l'auteur lui-même.

Pourtant, quatre jours seulement après la proposition, Kafka revient sur ses pas :

*Zu dem Tagebuchs Schreiben habe ich doch keinen rechten Mut, Felice. [...] Es würden schließlich doch unleidliche Dinge darin stehn, ganz unmögliche Dinge, und wärest Du denn, Liebste, imstande, die Blätter dann nur als Tagebuch und nicht als Brief zu lesen? Die Zusicherung müßte ich vorher haben.<sup>69</sup>*

Il n'est pas sûr que Felice parvienne à s'abstenir du rôle de destinataire de ses feuilles de journal ; mais c'est précisément ce qu'il lui demande pour que ses pages valent la peine d'être écrites.

---

<sup>69</sup> Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. (1967). Frankfurt a. M.: S. Fischer. Cfr. vom 17. zum 18. III. 13. *Quant au journal, je n'ai vraiment pas le courage de le faire, Felice [...]. À la fin, il n'y aurait que des choses insupportables, des choses absolument impossibles, et alors, mon cher, ne pourriez-vous lire ces pages que comme un journal et non comme une lettre ? Il faudrait d'abord que je sois sûr* (Trad. de S. Cusin).



Ce qu'il semble paradoxalement rechercher, c'est l'impersonnalité de son destinataire : il ne cherche plus un véritable échange avec elle et n'est plus en mesure de remplir le rôle d'épistolier ; son but, devient littéraire.

À travers l'épistolaire, Kafka parvient à l'approcher, à la séduire et à l'enchaîner, peut-être précisément en raison de l'attraction qu'il avait ressentie à son égard lors de leur première rencontre, une fascination qui résidait étrangement dans l'indifférence que Felice avait suscitée en lui :

*Frl. Felice Bauer. Als ich am 13. VIII zu Brod kam, saß sie bei Tisch und kam mir doch wie ein Dienstmädchen vor. Ich war auch gar nicht neugierig darauf, wer sie war, sondern fand mich sofort mit ihr ab. Knochiges leeres Gesicht, das seine Leere offen trug. Freier Hals. Überworfene Bluse. Sah ganz häuslich angezogen aus, trotzdem sie es, wie sich später zeigte, gar nicht war.<sup>70</sup> (Kafka, Franz. Tagebücher, 20.VIII. 1912).*

C'est précisément la normalité silencieuse de Felice qui rend possible l'horizon fictionnel de l'épistolaire : Kafka avait besoin de la « non-correspondance » avec elle pour créer un espace littéraire privé et inaccessible.

S'il avait vraiment essayé de réaliser avec elle certains projets existentiels, il aurait raccourci les distances qu'il avait établi par la correspondance et défini une partie de l'image de soi qu'il essayait de cacher ; c'est pourquoi, après la première rencontre, des mois s'écouleraient avant une deuxième rencontre, probablement pénible.

C'est grâce à ce détachement qu'a lieu l'entrée de Kafka dans la fiction littéraire et que les premières épreuves narratives peuvent prendre vie.

Felice reste ainsi la destinataire et la dédicataire d'écrits avec lesquels elle n'a aucun rapport : Kafka lui dédie le *Verdict*, en le lui communiquant environ un mois après sa publication<sup>71</sup> ; en effet, elle n'avait pas besoin de le comprendre, et il ne lui en a pas donné l'occasion en lui donnant accès à son journal.

Également, dans les lettres de Flaubert à Louise Colet, les véritables protagonistes sont une distance infranchissable et une absence nécessaire à la création littéraire.

---

<sup>70</sup> *Lorsque je suis arrivé chez Brod le 13 VIII, elle était assise à table et me semblait être une servante. Je n'étais pas du tout curieux de savoir qui elle était, mais je me suis tout de suite accommodé d'elle. Visage osseux et vide, qui portait ouvertement son vide. Cou dégagé. Chemisier à revers. Elle avait l'air habillée comme une domestique, alors que, comme je l'ai vu plus tard, elle ne l'était pas du tout.* (Trad. de S. Cusin).

<sup>71</sup> Trad. de S. Cusin : « *Un almanach de poésie édité par Max sera publié au printemps au plus tard par Rowohlt à Leipzig. Il y aura une de mes petites histoires : Le Verdict, qui portera la dédicace : « Pour Mademoiselle Felice ». Est-ce un usage trop impérieux de vos droits ? Puisque cette dédicace est déjà sur le texte depuis un mois et que le manuscrit n'est plus vraiment en ma possession ?* » (24 octobre 1912).

Comme Felice, Louise semble coupable d'être elle-même et de croire que son amant lui adresse des lettres.

La pratique de l'écriture chez Flaubert est si personnelle qu'elle échappe à toute possibilité d'interaction, elle reste unilatérale<sup>72</sup>.

Gustave rencontre Louise pour la première fois pendant l'été 1846 dans l'atelier du sculpteur Pradier : il s'y rend pour faire réaliser un buste funéraire à la mémoire de sa sœur Caroline, décédée la même année avec son père ; Louise pose comme modèle pour le sculpteur, et Flaubert la reconnaît immédiatement comme l'une des poétesses les plus influentes du milieu littéraire parisien de l'époque<sup>73</sup>.

Une relation passionnée et souvent conflictuelle se développe alors entre les deux, véhiculée, comme pour Franz et Félice, par une correspondance dense.

Mais cette histoire d'amour semble être la continuation d'une autre histoire d'amour, plus ancienne et plus profonde, dont Flaubert ne parvient pas à se relever.

C'est en effet sur le fond de la perte de sa sœur Caroline Flaubert-Hamard que s'inscrivent les lettres à Louise : Gustave est inconsolable, et semble vouloir prolonger un deuil, qu'il ne pourra jamais élaborer, précisément à travers sa nouvelle aimée.

Louise incarne donc symboliquement la disparition de sa sœur, et pour produire une telle illusion, il faut de la distance, une absence qui abîme et compromet irrémédiablement la complicité et l'authenticité d'une relation qui vient de naître.

Il est clair que la relation symbiotique avec Caroline s'est principalement jouée sur des moments de partage, de contact et de présence, devenus évidemment unimaginables avec quelqu'un d'autre après sa disparition<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Kaufmann, Vincent. (1994); *L'equivoco epistolare : nelle lettere di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Rilke*. Parma : Pratiche. Cap. *Destinazione distanza : ingresso degli artisti. Variazioni sull'immobilità (Flaubert)*. pp. 27-32.

<sup>73</sup> Cfr. Avec l'aide du philosophe Victor Cousin, Louise commence à écrire dans divers journaux et reçoit un prix de l'Académie française en 1839 pour son ouvrage *Le musée de Versailles*. Ce prix lui ouvre les portes des cercles littéraires parisiens et lui permet de se lier d'amitié avec de nombreux écrivains de premier plan, dont Victor Hugo. Elle ouvre un salon littéraire en rue de Sèvres, fréquenté par des personnalités telles qu'Alfred de Musset, Alfred de Vigny et Gustave Flaubert.

<sup>74</sup> Kaufmann, Vincent. (1994); *L'equivoco epistolare : nelle lettere di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Rilke*. Parma : Pratiche. Cap. *Immagini, ricordi, lutti. Cara Caroline (Flaubert)*. pp. 133-139.

*Nous nous rencontrons toujours dans nos souhaits, dans nos désirs. Quand on s'aime, on est comme les frères Siamois attachés l'un à l'autre, deux corps pour une âme. Mais si l'un meurt avant l'autre, il faut traîner un cadavre à sa remorque.*<sup>75</sup>

Flaubert se fossilise donc au manoir de Croisset avec sa mère, pour la soutenir dans son double deuil déchirant et pour le vivre lui-même, tandis que Louise reste à l'horizon.

Les lettres<sup>76</sup> permettent de comprendre à quel point l'écrivain ne se sent authentiquement proche de sa femme qu'au moment où, à la fin d'un de leurs rares séjours, leurs chemins se séparent et la distance se rétablit entre eux.

L'impossibilité du contact avec l'amant n'est d'ailleurs pas seulement déterminée par le double deuil familial : similairement à ce qu'on a vu chez Kafka, l'esthétique de Flaubert implique également une disqualification de l'art épistolaire<sup>77</sup>.

Flaubert n'écrit en effet pour personne d'autre que lui-même<sup>78</sup> et ses lettres sans destinataire ne sont qu'un pur exercice de style.

*Tu me demandes si les quelques lignes que je t'ai envoyées ont été écrites pour toi ; tu voudrais bien savoir pour qui, jalouse ? Pour personne, comme tout ce que j'ai écrit. Je me suis toujours défendu de rien mettre de moi dans mes œuvres, et pourtant j'en ai mis beaucoup. — J'ai toujours tâché de ne pas rapetisser l'Art à la satisfaction d'une personnalité isolée.*<sup>79</sup>

La pratique épistolaire échappe donc ici aussi à l'intention communicative et sert de laboratoire littéraire pour l'auteur.

Par une correspondance qui devient une fin en soi, Flaubert vise à construire une personnalité, avec sa propre subjectivité et ses propres opinions, dont il se débarrassera au moment de la rédaction de l'œuvre littéraire<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> Lettre à Louise Colet du 4-5 septembre 1846.

<sup>76</sup> « À peine t'ai-je eu quittée, et à mesure que je m'éloignais, ma pensée revolvait vers toi. Elle courait plus vite que la fumée de la locomotive qui fuyait derrière nous ». Lettre à Louise Colet du 4-5 août 1846.

<sup>77</sup> Kaufmann, Vincent. (1994); *L'equivoco epistolare : nelle lettere di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Rilke*. Parma : Pratiche. Cap. Destinazione distanza : ingresso degli artisti. *Variazioni sull'immobilità (Flaubert)*. pp. 27-32.

<sup>78</sup> « J'écris pour moi, pour moi seul, comme je fume et comme je dors. C'est une fonction presque animale, tant elle est personnelle et intime ». Lettre à Louise Colet du 16 août 1847.

<sup>79</sup> Lettre à Louise Colet du 14-15 août 1846. (À propos d'un fragment de l'*Éducation Sentimentale* qu'il fait lire à sa maîtresse).

<sup>80</sup> Kaufmann, Vincent. (1994); *L'equivoco epistolare : nelle lettere di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Rilke*. Parma : Pratiche. Cap. La lettera, il libro. *Lettrici interdette. Memorie di Flaubert*. pp. 185-190.

Au cours de l'échange épistolaire, Louise devient donc nécessaire en tant que dépositaire d'une personnalité dont Flaubert se défait pour satisfaire la règle stylistique de l'impersonnalité dans la composition littéraire.

Il devient enfin un avec sa propre littérature, invisible mais omniprésent.

De l'analyse des prémisses littéraires de deux hommes de lettres d'une épaisseur telle que Flaubert et Kafka, on déduit donc un trait commun et nécessaire qui réside dans l'exclusion de la correspondante-amante de l'horizon de l'écriture, dont la condition d'existence repose précisément sur cette interdiction.

Les deux programmes épistolaires ne sont absolument pas gratifiants pour les correspondantes, elles doivent devenir transparentes, silencieuses, affaiblir leur essence pour permettre l'effacement de la personnalité des auteurs et permettre la circulation des images<sup>81</sup>.

L'épistolaire représente paradoxalement pour les deux un exercice contre une écriture personnelle, liée à quelqu'un, nécessaire à la réalisation d'un horizon narratif ; il semble presque que l'intention communicative veuille être poursuivie non plus par des mots, mais des images et des projections sans lien avec leurs correspondants, qui doivent maintenant essayer de traduire presque télépathiquement.

C'est donc à travers ce mode d'élimination et d'anéantissement de toute possibilité de dialogue que se crée la condition nécessaire pour la production narrative.

---

<sup>81</sup> Ivi. *Cap. Immagini, ricordi, lutti. Cacciatori d'immagini (Proust, Flaubert, Kafka)*. pp. 115-119.

### 3.2 Portrait de l'artiste

Bien que l'art épistolaire ait une importance exemplaire en ce qui concerne la production littéraire de Kafka et Flaubert, et présente des traits extraordinairement similaires malgré les différences biographiques et socio-culturels, les positions que les auteurs occupent à l'intérieur de leurs œuvres sont différentes.

Tandis que dans sa correspondance avec Louise Colet Flaubert consacre de nombreuses lettres à des discours esthétiques, surtout depuis 1851 à la suite de son voyage en Orient, devenant à plein titre le symbole de l'artiste en abnégation pour son art, Kafka ne fait qu'exprimer symboliquement l'œuvre elle-même.

Flaubert renonce à vivre en dehors de l'horizon de Croisset, consacrant et sacrifiant entièrement son existence à la littérature pour devenir pur style.

Il est le Dieu caché mais omniprésent de ses romans, il se trouve dans chaque affirmation grâce à la libération, lettre après lettre, de sa personnalité dans les mains de Louise.

Il n'a donc aucun trait commun ou contact avec les personnages de ses œuvres, car ils ne seraient que le résultat de ce processus de discipline de l'écrivain ; il suffit de penser à la protagoniste d'un de ses romans les plus célèbres, la rêveuse Emma Bovary, dont la caractérisation psychologique diffère profondément de la condition de l'ermite de Croisset.

*Tu arriveras à la plénitude de ton talent en dépouillant ton sexe, qui doit te servir comme science et non comme expansion. Dans George Sand, on sent les fleurs blanches ; cela suinte, et l'idée coule entre les mots comme entre des cuisses sans muscles. C'est avec la tête qu'on écrit. Si le cœur la chauffe, tant mieux ; mais il ne faut pas le dire. Ce doit être un four invisible et nous évitons, par là, d'amuser le public avec nous-mêmes, ce que je trouve hideux, ou trop naïf, et la personnalité d'écrivain qui rétrécit toujours une œuvre.<sup>82</sup>*

Alors que chez Flaubert la correspondance concourt à la réalisation d'une sorte *d'évangile de l'écrivain*<sup>83</sup>, l'existence et l'essence même de l'auteur de *La Métamorphose* est entièrement contenue dans ses textes, en dehors desquels il n'y a pas d'extrait de vie extérieure authentiquement vécue.

---

<sup>82</sup> Lettre à Louise Colet, 16 novembre 1852.

<sup>83</sup> Cit. Chianese, M. *Flaubert e lo scomparso. Due parole sul rapporto tra scrittura epistolare, opera e vita in Flaubert e Kafka. SguardoMobileSaggi* (9 gennaio 2004). Consulté le 18 juin 2023. <https://www.sguardomobile.it/spip.php?article88>.

Comme Flaubert, il parvient à disparaître et à se fondre complètement avec son œuvre ; c'est au contraire l'acte de s'éclipser de tout ce qui ne dérive pas du domaine littéraire qui rend particulière l'expérience existentielle de Kafka.

Comme il a déjà été établi, l'identité de Kafka réside entièrement dans l'écriture : les correspondances entretenues avec Felice Bauer et plus tard avec Milena Jesenská, montrent que la direction de ses réflexions ne virait pas vers des théories esthétiques ou des évaluations stylistiques, mais dans des considérations existentielles qui témoignaient de cette incapacité de vivre typique de ses personnages.

Surtout dans les dernières lettres adressées à Milena Jesenská, l'écrivain semble même être l'un des protagonistes de ses deux derniers romans *Le Château* et *Le Perdu* (ou *Amerika*), non seulement par la signature abrégée en « K. » mais surtout pour l'idée qu'il veut transmettre d'un homme proche de sa disparition<sup>84</sup>.

N'est pas par hasard que l'adjectif « kafkaïen » représente à la fois des traits propres au domaine littéraire et à la vie même de Kafka.

La relation entre lettres et œuvres narratives est donc structurelle, génétique, et Kafka est sans aucun doute le symbole vivant de son œuvre.

*Es ist das durch meine Theorie zu erklären, daß lebende Schriftsteller mit ihren Büchern einen lebendigen Zusammenhang haben. Sie kämpfen durch ihr bloßes Dasein für oder gegen sie. Das wirkliche selbstständige Leben des Buches beginnt erst nach dem Tod des Mannes oder richtiger eine Zeitlang nach dem Tode, denn diese eifrigen Männer kämpfen noch ein Weilchen über ihren Tod hinaus für ihr Buch<sup>85</sup>*

---

<sup>84</sup> Kaufmann, Vincent. (1994); *L'équivoco epistolare : nelle lettere di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Rilke*. Parma : Pratiche. Cap. Destinazione distanza. La porta accanto (Kafka). pp. 13-27

<sup>85</sup> *Briefe an Milena* (I.-II. 1923). *C'est ce que ma Théorie explique que les écrivains vivants ont un lien vivant avec leurs livres. Ils luttent pour ou contre eux par leur simple existence. La vie indépendante d'un livre commence seulement à la mort de l'auteur ou mieux après un certain temps de la mort, parce que ces hommes passionnés continuent à se battre pendant un certain temps même après la mort pour leur livre.* (Trad. de S. Cusin).

## Chapitre 4 : *Ein Hungerkünstler* et *La Tentation de Saint Antoine*

### 4.1 *Ein Hungerkünstler*

*Ein Hungerkünstler* (*Un Jeûneur*) est le titre du récit de Franz Kafka, réalisé de février à mars 1922 à Spindelmühle, tout en travaillant sur le roman inachevé *Le Château* et, parallèlement, sur les récits *Première Douleur* et *Investigation d'un chien*.

Il est publié la même année dans la revue *Die neue Rundschau*, et deux ans plus tard, il assume la fonction de recueil, comprenant trois autres nouvelles : *Erstes Leid* (*Première Douleur*), *Eine kleine Frau* (*Une petite fille*) et *Josephine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse*, sous le titre *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten* (*Un Jeûneur. Quatre histoires*)<sup>86</sup>.

La maison d'édition est *Die Schmiede* de Berlin, connue pour la publication de littérature d'avant-garde dans les années Vingt<sup>87</sup>.

La collection est entièrement consacrée à l'art, à l'exception du récit *Eine kleine Frau* ; ici on trouve purement des réflexions sur la littérature.

Le titre en langue originale a une valeur proleptique, car il présente immédiatement l'idée de l'exercice du jeûne volontaire comme forme d'art.

L'artiste agit en effet de manière consciente et absolument volontaire sur sa propre nourriture, comme si c'était un désir, une nécessité<sup>88</sup>.

L'utilisation de l'article indéterminé « ein » atténue l'affirmation d'absolu, ce qui fait que l'histoire de l'*Hungerkünstler* est considérée comme un exemple parmi beaucoup, sans connotation spécifique d'individualité ou d'unicité.

*In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen. Während es sich früher gut lohnte, große derartige Vorführungen in eigener Regie zu veranstalten, ist dies heute völlig unmöglich. Es waren andere Zeiten*<sup>89, 90</sup>

---

<sup>86</sup> Catarzi, Marcello. (2013). Franz Kafka, *Un Digiunatore (1922)*. *La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere*, n. 8 (giugno). Consulté le 30 juin 2023. P.1. <https://doi.org/10.6092/1827-9198/1682>.

<sup>87</sup> Gutzmer, K. *Verlag Die Schmiede, Berlin*, in: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*. Erste Online-Publikation: 2017. Consulté le 15 juin 2023. [http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862\\_\\_COM\\_220238](http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862__COM_220238).

<sup>88</sup> Auster, P. *L'arte della fame*, in *L'arte della fame. Incontri, letture, scoperte. Saggi di poesia e letteratura*, (Trad. de M. Bocchiola), Torino 2002, p. 12.

<sup>89</sup> Kafka, F. *Ein Hungerkünstler*. *Die neue Rundschau XXXIII (1922)*. p. 983. December 12, 2009 [eBook #30655]. Produced by Jana Srna. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/30655/pg30655-images.html>.

<sup>90</sup> *Ces dernières décennies, l'intérêt pour les jeûneurs a fortement diminué. Alors qu'il méritait auparavant de mettre en place de tels spectacles pour son propre compte, aujourd'hui, il serait absolument impossible. C'était une autre époque.* (Trad. De S. Cusin).

Le début du récit établit sans équivoque que l'art du jeûne, autrefois considéré comme noble et vertueux, ne détient plus son ancienne importance.

Dans le passé, toute la ville participait à ce spectacle, qui est décrit comme un événement festif, suspendu entre la dimension profane et la dimension sacrée.

*Damals beschäftigte sich die ganze Stadt mit dem Hungerkünstler; von Hungertag zu Hungertag stieg die Teilnahme; jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehen; an den spätern Tagen gab es Abonnenten, welche tagelang vor dem kleinen Gitterkäfig saßen; auch in der Nacht fanden Besichtigungen statt, zur Erhöhung der Wirkung bei Fackelschein; an schönen Tagen wurde der Käfig ins Freie getragen, und nun waren es besonders die Kinder, denen der Hungerkünstler gezeigt wurde; während er für die Erwachsenen oft nur ein Spaß war, an dem sie der Mode halber teilnahmen, sahen die Kinder staunend, mit offenem Mund, der Sicherheit halber einander bei der Hand haltend, zu, wie er bleich, im schwarzen Trikot, mit mächtig vortretenden Rippen, sogar einen Sessel verschmähend, auf hingestreutem Stroh saß, einmal höflich nickend, angestrengt lächelnd Fragen beantwortete, auch durch das Gitter den Arm streckte, um seine Magerkeit befühlen zu lassen, dann aber wieder ganz in sich selbst versank, um niemanden sich kümmerte, nicht einmal um den für ihn so wichtigen Schlag der Uhr, die das einzige Möbelstück des Käfigs war, sondern nur vor sich hinsah mit fast geschlossenen Augen und hie und da aus einem winzigen Gläschen Wasser nippte, um sich die Lippen zu feuchten<sup>91, 92</sup>.*

La description détaillée de la performance du jeûneur prend une connotation théâtrale, comme le montre l'analyse du texte dans la langue originale.

Le lexique inséré appartient à un vocabulaire scénique, théâtral, et le protagoniste lui-même agit en tant que réalisateur ; les spectateurs habituels sont nombreux et excités d'assister quotidiennement au spectacle.

---

<sup>91</sup> Kafka, F. *Ein Hungerkünstler*. *Die neue Rundschau XXXIII* (1922). pp. 983-984. December 12, 2009 [eBook #30655]. Produced by Jana Srna. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/30655/pg30655-images.html>.

<sup>92</sup> *Toute la ville s'occupait alors du jeûne; chaque jour de jeûne augmentait l'intérêt du public; tous voulaient voir le jeûne, au moins une fois par jour; Et dans les derniers jours, il y avait même des abonnés assis des journées entières devant sa petite cage; même la nuit, des visites avaient lieu à la lumière des torches, pour augmenter l'effet; quand le temps était beau, la cage était transportée à l'extérieur, et c'étaient alors spécialement les enfants qui étaient montrés le jeûne; tandis que pour les adultes, ce n'était souvent qu'un divertissement auquel on participait parce que c'était à la mode, les enfants le regardaient, bouche ouverte, se tenant par précaution par la main, tandis que lui, pâle, dans son t-shirt noir, avec ses côtes exagérément saillantes, même un fauteuil, s'asseyait sur la paille éparpillée ici et là, parfois en hochant la tête poliment, parfois en répondant aux questions avec un sourire tendu ou en étirant le bras à travers les barreaux pour faire palper sa maigreur; et finissait par s'enfoncer en lui sans s'occuper de personne, Pas même du battement de la montre - si important pour lui - le seul meuble de sa cage, pour regarder fixement il saisit les yeux semi-fermés devant lui, en suçant de temps en temps une gorgée d'eau d'un petit verre, pour s'humidifier les lèvres.* (Trad. de S. Cusin).



Dès le début du récit domine le verbe « *schauen* », typique de l'illusion théâtrale, et présent dans de multiples variantes telles que « *Schaustellungen* », « *Schauhungen* » et « *Schaubuden* »<sup>93</sup>.

Cependant, bien que la situation initiale ouvre le récit à une atmosphère sacrée et presque mystique pendant la performance du jeûne, son image, autrefois héroïque, prend progressivement l'apparence d'un malade ayant besoin de soins, réduit à un « *petit tas d'os* ».

La consommation physique de jeûne ne l'élève plus, mais au contraire, la dégrade.

Il est constamment entouré de gardiens et de veilleurs nocturnes responsables du contrôle de son jeûne ; ce qui l'avilit le plus et le rend nostalgique de son art, ce n'est pas la surveillance qui lui est assignée, mais le non-respect des gardes à son rôle, car une partie considérable d'elles se retire dans un coin reculé pour jouer aux cartes afin de lui permettre de consommer de la nourriture qu'il aurait trouvé dans une réserve secrète.

Cette transformation de perspective vers la crédibilité du jeûneur, de la part non seulement des gardes, mais du public lui-même, se produit dans le contexte des limites temporelles imposées par la société bourgeoise et l'organisation médicale, qui déterminent la durée maximale de sa performance : sa volonté de prolonger le jeûne au-delà de quarante jours, vers un jeûne illimité, est en effet considérée comme un comportement déviant des normes sociales établies<sup>94</sup>.

En outre, il est essentiel de noter que le regard du public réduit progressivement l'entente apparente avec le jeûne. La majorité des spectateurs est en effet composée de sceptiques et d'adultes snobes, éloignés, présents uniquement pour mode.

L'art dans ce contexte se plie au succès et à l'argent et est constamment menacé par la nécessité d'innover et d'étonner.

Uniquement les enfants, avec leur regard pur et fasciné, parviennent à s'immerger complètement dans la performance du jeûne sans aucune réserve ni préjudice.

Leur réaction est la seule réponse authentique aux intentions du spectacle, qui vise à laisser une marque absolue et autonome, tout en exigeant un engagement total et immédiat.

---

<sup>93</sup> Bosco, L. *Ein Hungerkünstler. Alla ricerca impossibile del segno assoluto. Links. Rivista di Letteratura e Cultura tedesca.* (2002). pp. 91- 93. Ed. électronique.

<sup>94</sup> Ibidem.

Le regard joue donc un rôle crucial pour mitiger le décalage entre le passé et le présent dans l'expérience de l'art du jeûne, en soulignant que les périodes de plus grande splendeur n'étaient qu'une façade illusoire.

En se concentrant sur l'aspect visuel, la compréhension de la cause d'une transformation autrement énigmatique émerge ; une relation négative avec le monde du public arrive en effet au moment où la capacité de l'artiste de la faim dépasse le crédible<sup>95</sup>.

L'attitude du public repose sur l'hypothèse que l'artiste de la faim a secrètement à sa disposition des provisions.

En outre, ce que les spectateurs voient comme une négation (ou une tromperie) de la vie, est en fait la seule forme d'affirmation de sa propre existence qui reste à une personne avec une telle prédisposition<sup>96</sup>.

Ensuite, le jeûneur renvoie définitivement l'entrepreneur, compagnon d'une grande carrière, car il n'est plus satisfait des opportunités de représentation aux petites foires de campagne. Il décide donc de se faire engager, sans même lire les clauses contractuelles, par un cirque connu et hétérogène, où coexiste une multitude équilibrée d'artistes, d'animaux et d'outils.

Mais les nouvelles conditions de travail s'avèrent vite pénibles : il est enfermé dans une cage par la base de paille, dans un segment extrêmement petit de la réalité, placé dans un espace adjacent aux étables, dont les émanations, les rugissements et le passage de morceaux de viande crue le dérangent et le démoralisent terriblement.

C'est cependant grâce à la présence des bêtes qu'il peut nourrir, au moins au début, un petit espoir pour sa propre performance, car de la foule des spectateurs en direction des écuries parfois quelqu'un s'arrête pour l'admirer.

Mais très vite, il devient l'obstacle et la perte de temps qui s'interposent entre le public et les étables, les panneaux qui en présentaient le talent deviennent illisibles mais ne sont pas remplacés, et le petit tableau avec le nombre de jours de jeûne passés reste inchangé à un nombre nettement inférieur au temps effectif.

Là où le contact disparaît, l'artiste est perdu.

---

<sup>95</sup> Deinert, Herbert. *Franz Kafka - Ein Hungerkünstler*. April 1963. *Wirkendes Wort Heft 2, Jahrgang 13*. Pädagogischer Verlag Schwann Düsseldorf. Consulté le 16 juin 2023. <https://courses.cit.cornell.edu/hd11/Hungerkuenstler.html>.

<sup>96</sup> Ibidem.

*Er mochte so gut hungern, als er nur konnte, und er tat es, aber nichts konnte ihn mehr retten, man ging an ihm vorüber. Versuche, jemandem die Hungerkunst zu erklären! Wer es nicht fühlt, dem kann man es nicht begreiflich machen<sup>97,98</sup>*

S'ensuit un important déclin du corps du jeûneur, dépouillé de la gloire de son art par un monde qui lui est désormais étranger, bien qu'il ait travaillé de manière honnête et dans l'abnégation la plus totale.

L'art du jeûne a désormais perdu toute légitimité, il est incompréhensible et inexplicable, et sans public (non de consommation) il tombe dans l'oubli.

La mélancolie du jeûne est donc maintenant liée à l'inutilité de la vérité.

Avec le temps, l'artiste devient une présence imperceptible à l'intérieur du cirque et est complètement oublié même par les surveillants, désormais maigre et osseux, submergé par la paille de la cage.

*»Du hungerst noch immer?« fragte der Aufseher, »wann wirst du denn endlich aufhören?« »Verzeiht mir alle«, flüsterte der Hungerkünstler; nur der Aufseher, der das Ohr ans Gitter hielt, verstand ihn. »Gewiß,« sagte der Aufseher und legte den Finger an die Stirn, um damit den Zustand des Hungerkünstlers dem Personal anzudeuten, »wir verzeihen dir.« »Immerfort wollte ich, daß ihr mein Hungern bewundert«, sagte der Hungerkünstler. »Wir bewundern es auch«, sagte der Aufseher entgegenkommend. »Ihr sollt es aber nicht bewundern«, sagte der Hungerkünstler. »Nun, dann bewundern wir es also nicht,« sagte der Aufseher, »warum sollen wir es denn nicht bewundern?« »Weil ich hungern muß, ich kann nicht anders«, sagte der Hungerkünstler. »Da sieh mal einer,« sagte der Aufseher, »warum kannst du denn nicht anders?« »Weil ich,« sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzten Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, »weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgeessen wie du und alle.« Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre<sup>99,100</sup>*

---

<sup>97</sup> Kafka, F. *Ein Hungerkünstler. Die neue Rundschau XXXIII (1922)*. p. 991. December 12, 2009 [eBook #30655]. Produced by Jana Srna. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/30655/pg30655-images.html>. Ed. électronique.

<sup>98</sup> *Il pouvait jeûner autant qu'il le voulait ... et il le faisait; mais plus rien ne pouvait le sauver, plus personne ne se souciait de lui. Que quelqu'un essaie d'expliquer l'art du jeûne ! A ceux qui ne la connaissent pas, on ne peut pas en donner une idée.* (Trad. de S. Cusin).

<sup>99</sup> Kafka, F. *Ein Hungerkünstler. Die neue Rundschau XXXIII (1922)*. p. 996. December 12, 2009 [eBook #30655]. Produced by Jana Srna. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/30655/pg30655-images.html>. Ed. électronique.

<sup>100</sup> *«Jeûnes-tu donc encore?» demanda le gardien, «quand te décideras-tu à arrêter?». « Pardonnez-moi, vous tous », murmura le jeûne, mais seul le gardien qui tenait l'oreille près des barreaux, l'entendit. «Mais bien sûr» dit le gardien, en se touchant le front avec un doigt pour faire allusion au personnel de l'état dans lequel se trouvait le pauvre, «nous te pardonnons.» « J'ai toujours voulu que vous admiriez mon jeûne » poursuivit le jeûne. « Et nous, en effet, nous en sommes admiratifs » dit condescendant le gardien. « Mais vous ne devez pas l'admirer » répliqua le jeûneur. « Et alors nous ne l'admirerons pas » répondit le gardien, « mais alors pourquoi ne le faisons-nous pas ». « Parce que je suis contraint de jeûner », continua le jeûne. « Mais écoute un peu » dit le gardien «pourquoi ne peux-tu pas t'en passer». «Car moi»,*

La vérité révélée au gardien est donc réduite à un murmure : le jeûne confesse sa culpabilité de ne pas pouvoir se détacher de son art du jeûne.

L'art dans cette séquence prend une connotation de folie, de maladie et d'obsession d'un point de vue populaire, thème fondamentale de l'esthétisme européen. Un écart infranchissable se crée donc entre l'artiste et les non-adeptes.

Les derniers mots du jeûneur établissent un dialogue intertextuel avec *La Métamorphose*, car ils font référence à la fierté de l'artiste envers un art authentique<sup>101</sup> et à son dévouement naturel.

C'est précisément la nature de l'artiste de jeûner, ce n'est pas un choix ; il ne l'est pas non plus pour l'écrivain, qui ne pourrait jamais vivre une vie sans littérature.

L'erreur du protagoniste, dans le parcours de recherche personnelle d'une signification pour un talent qu'il découvre, n'a de sens que pour celui qui le possède, c'est précisément chercher l'admiration du public à travers les subterfuges de l'entrepreneur.

L'artiste de la faim expire enfin en demandant d'être pardonné : il n'a jamais été à l'aise dans le monde du public et la tentative de s'y établir a échoué ; il prie donc pour être acquitté d'avoir tenté d'affirmer dans le monde ordinaire et normal son droit d'exister dans son anomalie<sup>102</sup>.

Par la suite, la cage est rapidement occupée par une panthère pleine de vitalité et de puissance.

En elle, la vie se manifeste comme une vitalité inconditionnée, et il semblerait, aux yeux du public, représenter l'antithèse absolue du jeûne. Mais voir dans l'artiste de la faim une simple négation de la vie, c'est encore une fois mal le comprendre.

Le contraste serait en effet purement extérieur : la panthère n'a pas non plus de liberté de décision existentielle, elle vit parce qu'elle est nourrie de l'extérieur ; en outre, comme l'artiste précédent, le public cessera de regarder la beauté et la vigueur de la panthère à l'avenir, en lui donnant une valeur de divertissement à la mode<sup>103</sup>.

---

*dit le jeûneur, soulevant un peu sa petite tête et parlant avec les lèvres pointues comme pour un baiser à l'oreille du gardien, « parce que je ne trouvais pas la nourriture qui me plaisait. Si je l'avais trouvé, je n'aurais pas fait beaucoup d'histoires et je me serais mis à manger à quatre palmiers comme toi et les autres ». Ce furent ses dernières paroles, mais dans ses yeux éteints, on lisait encore la fermeté, bien que plus orgueilleuse conviction de continuer à jeûner. (Trad. de S. Cusin).*

<sup>101</sup> Dans *La Métamorphose*, la littérature.

<sup>102</sup> Deinert, Herbert. *Franz Kafka - Ein Hungerkünstler*. April 1963. *Wirkendes Wort Heft 2, Jahrgang 13*. Pädagogischer Verlag Schwann Düsseldorf. Consulté le 16 juin 2023. <https://courses.cit.cornell.edu/hd11/Hungerkuenstler.html>.

<sup>103</sup> Ibidem.

## 4.2 La Tentation de Sant'Antoine

*La Tentation de saint Antoine* a été un travail presque constant tout au long de sa vie, écrit Flaubert en 1872<sup>104</sup>, puisque l'idée originale de cette œuvre était née à Gênes en 1845.

Il l'a retravaillée à différentes époques, de trois manières successives<sup>105</sup>.

Cette œuvre occupe une place centrale dans sa carrière d'écrivain, explorant les thèmes du désir et de l'illusion, tous deux nourris de réflexions personnelles. Elle a confirmé sa vocation littéraire.

À travers ses différentes versions, elle a marqué son évolution en parallèle avec celle d'un siècle caractérisé par l'importance du rôle de la pensée et le développement de l'esprit scientifique.

Dès l'expansion tourbillonnante d'images de la première œuvre en 1849 à l'onirisme de celle de 1874, la force visuelle du texte flaubertien s'est affirmée d'une manière nouvelle. Dans *La Tentation*, Flaubert a évolué du romantisme de l'œuvre de 1849 au symbolisme érudit de celle de 1874, qui a inspiré des artistes tels qu'Odilon Redon<sup>106</sup>. Ainsi, Flaubert s'est détourné du réalisme pour explorer de nouveaux horizons artistiques et intellectuels<sup>107</sup>.

Lors de son premier voyage en Italie en 1845, Flaubert découvre *La Tentation de Saint Antoine* de Bruegel le Jeune<sup>108</sup> au palais Balbi. Cette découverte est pour lui une révélation : en tant que lecteur de Hugo, il est fasciné par le grotesque qui, selon lui, atteint un niveau supérieur dans ce tableau.

Il demeure toujours attaché à l'idée exprimée dans la *Préface de Cromwell* (1827), selon laquelle une littérature capable de représenter la complexité de l'homme moderne doit abolir la séparation des genres et créer une forme expressive dramatique qui fonde

---

<sup>104</sup> Lettre à L. Lepic du 21 juillet 1872.

<sup>105</sup> À partir de 1845, Flaubert commence à composer la Tentation, mais à plusieurs reprises et avec diverses pauses, comme celle de son voyage en Égypte, Syrie, Grèce, Italie (1849-1850), à cause de la rédaction même de *Madame Bovary* (1856), de la mort de son ami Louis Bouhilet et du déclenchement de la guerre. Il a terminé 3 versions avant la version finale : le premier brouillon en septembre 1849, le lisant à ses amis Louis-Hyacinthe Bouilhet et Maxime Du Camp qui le détruisent, lui faisant mettre de côté l'œuvre. De la deuxième version, il publie des extraits dans la revue *L'Artiste* en 1856. La dernière ligne de l'œuvre est écrite le 26 juin 1872 et n'est publiée qu'à Pâques 1874 à la bibliothèque Charpentier.

<sup>106</sup> Bordeaux, 1840 – Paris, 1916.

<sup>107</sup> Flaubert, Gustave. *La Tentation de Saint Antoine*. (1874). Édition de Gisèle Séginger. Flammarion. «GF» (2021). P.7.

<sup>108</sup> Bruxelles, 1564 – Anversa 1638.

ensemble les extrêmes du sublime et du grotesque, les deux expressions de la dualité humaine.

À différents degrés et de différentes manières, Flaubert s'efforce de mettre en scène les aspects ridicules, la laideur et les excès de la nature humaine à travers les figures monstrueuses de *La Tentation* : des hérésiarques dépravés aux fidèles absurdes et crédules, des personnages bibliques aux inclinations douteuses, jusqu'aux animaux comiques symbolisant les vices des hommes et même aux dieux parfois risibles.

En tant que critique de la bêtise humaine, Flaubert revient obstinément à sa *Tentation*, qui représente son testament, tout comme *Bouvard et Pécuchet*, chacun explorant un domaine différent, l'un de la foi et l'autre du savoir<sup>109</sup>.

C'est dans une lettre à Alfred Le Poittevin, écrite à Milan le 13 mai 1845, que Flaubert exprime pour la première fois la fascination qu'il éprouve pour le tableau (Fig. 1) :

*J'ai vu un tableau de Brueghel représentant la Tentation de Saint-Antoine, qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la Tentation de saint Antoine ; mais cela demanderait un autre gaillard que moi. Je donnerais bien toute la collection du Moniteur si je l'avais, et 100.000 francs avec, pour acheter ce tableau-là, que la plupart des personnages qui l'examinent regardent assurément comme mauvais.<sup>110</sup>*

---

<sup>109</sup> Ivi. P. 8.

<sup>110</sup> Flaubert, Gustave. (1976). *Correspondance. 1830-1846. Œuvres complètes*. 13 mai 1845. Paris : Louis Conard. p. 173.



Figure 1: *Les tentations de saint Antoine abbé* du P. Brueghel le Jeune; Peinture à l'huile sur panneau de 61,8 x 86,8 cm. Galerie du Palais Spinola à Gênes. Propriétaire anonyme. (Source : Farida Simonetti; Gianluca Zanelli, *Le Tentazioni di sant'Antonio Abate*. Art et littérature, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola - Scalpendi Editore, Milan 2018).

Mais d'après ce qui ressort, selon l'historien de l'art allemand Max Jacob Friedländer, dans sa monographie sur la peinture flamande, le tableau admiré par Flaubert à Gênes ne serait autre que la copie d'une peinture de Pieter Brueghel l'Ancien, le père de l'artiste, lui-même inspiré des œuvres de Hyeronimus Bosch<sup>111</sup>.

Pour composer sa *Tentation*, Flaubert s'est consacré à l'étude et à la réinterprétation d'une vaste tradition. Du point de vue visuel, il obtient l'inspiration première en observant le tableau de Brueghel le Jeune à Gênes, dont il possède même une reproduction de Jacques Callot (Fig. 2).

En ce qui concerne l'aspect verbal, il a analysé avec une grande attention les textes sur Antoine présents dans la *Patrologie* de Migne<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> "The second Pieter Brueghel was nothing but an imitator and copyist who lived on his father's heritage" (Friedländer 1956, p. 135). Cit. dans Leone, M. *Tentazioni semiotiche: una danza intertestuale intorno a Flaubert*. 17 aprile 2012. P.2. Consulté le 2 juillet 2023. [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it).

<sup>112</sup> La *Patrologie* latine, abrégée en PL, est un très grand recueil d'écrits des Pères de l'Église et d'autres écrivains ecclésiastiques en langue latine, réalisé entre 1844 et 1855 par l'abbé français Jacques-Paul Migne. Il comprend au total 221 volumes incluant des indices. Malgré l'absence d'un appareil critique, il représente un instrument fondamental pour l'étude des Pères de l'Église, dont les œuvres sont



Figure 2: Callot, Jacques. (1635). *Tentation de saint Antoine, deuxième version*. Gravure sur cuivre. Aquaforte. 310x45. Musée historique lorrain, Nancy. (Source : Leone, M. *Tentations sémiotiques : une danse intertextuelle autour Flaubert*. 17 avril 2012. P.2. Consulté le 2 juillet 2023. [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it)).

Dans son état primitif et légendaire, la *Tentation de Saint Antoine* n'est rien d'autre qu'un saint éprouvé dans sa chair par le diable, utilisant tous les artifices à sa disposition. Dans la conception définitive de Flaubert, la tentation d'Antoine se transforme en être humain ; ou plus précisément, en l'homme lui-même, surtout tenté dans son esprit par toutes les illusions de la pensée et de l'imagination.

Dans les premières écritures de ses historiens, Saint Antoine apparaît comme un deuxième Adam séduit par la Femme, inspirée par Satan. Dans l'interprétation de Flaubert, Saint Antoine devient un Faust plus naïf, non pas un Faust qui joue avec l'illusion et avec sa propre personne, mais plutôt convaincu qu'il pourra s'en libérer s'il s'en donne la peine.

---

habituellement citées par les chercheurs catholiques sur la base de cette édition. Les œuvres couvrent une période d'environ 1000 ans, des écrits de Tertullien jusqu'au Pape Innocent III, pour un total de 217 volumes. Les 73 premiers volumes, de Tertullien à Grégoire de Tours furent publiés entre 1844 et 1849, les volumes de 74 à 217, de Grégoire Ier à Innocent III, furent publiés entre 1849 et 1855. Source : [https://it.cathopedia.org/wiki/Patrologia\\_Latina](https://it.cathopedia.org/wiki/Patrologia_Latina). Consulté le 21 juillet 2023.



Il est donc un Faust qui est confronté, approché et séduit par toutes les formes possibles d'illusion<sup>113</sup>.

Il s'agit d'un poème philosophique grâce auquel il est possible de véhiculer une conception véridique de l'homme : devant Saint Antoine, défilent lentement toutes les séductions des sens et surtout toutes celles de l'esprit, tout ce qu'on amène hors de nous-mêmes, au-delà de la compréhension.

Il s'agit d'une œuvre absolument dense et épaisse. Elle se subdivise en sept rubriques (Edition du 1856)<sup>114</sup>.

Première<sup>115</sup>. *Le refuge de l'ermite est situé au sommet d'une montagne de la Thébàide, surplombant le Nil.*

*Saint Antoine termine sa journée de travail. Il se sent fatigué, il n'a plus la vaillance et la sérénité qu'il avait autrefois. Il revoit sa jeunesse, sa mère, sa fiancée Ammonaria.*

*Au début de sa vie ascétique, il a habité le tombeau d'un pharaon, puis une citadelle en ruine sur les bords de la mer Rouge.*

*À Alexandrie, pleine d'hérésies, une femme qui lui semble être Ammonaria se flagelle devant lui.*

*À Colzim, il eut des disciples. Ils l'ont tous quitté, même Hilarión, le préféré.*

*Il aurait pu être prêtre. Il aurait pu être grammairien ou philosophe, - soldat, - péager, - marchand avec femme et enfants.*

*Pour changer ses pensées, il ouvre la Vie des Saints. Il n'y trouve que des idées de satisfaction physique, de guerre, de grandeur, de richesse, de pouvoir surnaturel.*

*Il se vante de la profondeur de son renoncement. Il le déplore aussi. Il voudrait un peu d'argent pour adoucir son sort. Il est jaloux des hommes qui n'en valent pas la peine et qui s'admirent. Il s'irrite contre ses adversaires.*

*Son jeûne strict et prolongé lui pèse. Il rêve de femmes qui viennent, dans le désert, visiter les anachorètes.*

---

<sup>113</sup> Auteur anonyme. *La Tentation de Saint Antoine de Flaubert : Résumé*. 27 avril 2013. Source de l'article : Faguet, Émile. *Flaubert*. Paris. Librairie Hachette et Cie. 1899. Consulté le 2 juillet 2023. <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/gustave-flaubert/content/1832539-la-tentation-de-saint-antoine-de-flaubert-resume>.

<sup>114</sup> Les séquences en italique sont citations tirées de Madeleine, Jacques. *Les différents "états" de "la Tentation de Saint Antoine"*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 15e Année, No. 4 (1908), pp. 620-641 (22 pages). Consulté le 2 juillet 2023. <https://www.jstor.org/stable/40521499>.

<sup>115</sup> Ivi. pp. 621-622.

*Des voix insinuantes répondent à ses moindres désirs ; les objets qui l'entourent prennent des apparences étranges.*

Deuxième<sup>116</sup>. *Le Diable est appuyé sur le toit de la cabane, tenant sous ses ailes les Sept Péchés Capitaux.*

*Antoine rêve qu'il descend le Nil, allongé sur une barque.*

*Une table est dressée, couverte de toutes les bonnes choses à manger. Puis une coupe pleine de pièces de monnaie apparaît.*

*Antoine a presque succombé à la tentation, il se met en colère, il veut frapper, tuer, massacrer.*

*Visions de meurtre.*

*Les Solitaires de la Thébaïde se ruent sur les Ariens d'Alexandrie.*

*Il est à la cour de l'Empereur, qui en fait son ministre.*

*Dans une immense salle, mange et boit le roi Nabuchodonosor, et, lui-même, il devient Nabuchodonosor.*

*Il se discipline et y trouve une sorte de volupté étrange.*

*Il pense au supplice d'Ammonaria.*

*La reine de Saba, dans un cortège innombrable, s'offre à lui avec tous les plaisirs du monde.*

Troisième<sup>117</sup>. *Un vieil enfant apparaît, qui se dit Hilarión, qui sait tout ce qui est arrivé à Antoine après leur séparation, qui sait qu'Antoine vient d'être assailli par les Sept Péchés Capitaux.*

*C'est la honte et la pitié de vivre dans l'hypocrisie, la tristesse et l'incertitude, la paresse et l'ignorance. Faut-il s'instruire.*

*Les miracles sont réalisés par les imposteurs. Les Écritures s'expliquent autrement ; se contredisent ; les dogmes y est maintes fois démenti ; elles varient sur les faits.*

*Hilarión offre à Antoine de lui dévoiler la face de l'Inconnu.*

Quatrième<sup>118</sup>. *Dans une basilique, au milieu d'une multitude hurlante tour à tour exposent leur doctrine les Hérésiarques [...].*

*Tertullien les démasque et les chasse.*

*Paraissent Priscilla, Maximilla, et leur maître, Montanus.*

---

<sup>116</sup> Ivi. p. 622.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Ivi. p. 623.

*Le défilé recommence : Arcontiques, Tatianiens, Valésiens, Caïnites [...]. Tertullien lui-même, Eusèbe de Cesaree, Marcellina ; - la plupart ne jettent qu'une phrase en passant. Antoine, dans une chambre mystérieuse, assiste à l'office religieux des Ophites, adorateurs du Serpent.*

*Il se trouve au milieu de chrétiens condamnés aux bêtes, et il assiste au spectacle du mensonge de leur héroïsme.*

*Il est mêlé à une assemblée de fidèles, qui se termine en orgie.*

*Il est mis en présence d'un Gymnosophe.*

*Une femme s'appuie sur l'épaule d'un homme. C'est Simonie Magicien menant Ennoïa, qui fut Hélène et Dalila.*

*Cinquième<sup>119</sup>. Toutes les idoles primitives, les unes grotesques, effroyables les autres, passent devant les yeux d'Antoine.*

*Successivement, la Dualité et la Trinité hindoue et les autres mythes sanscrits, le Buddha, l'Oannès chaldéen et les divinités babyloniennes, Ormuz, la grande Diane d'Ephèse, Cybèle, Atys, Adonis, Isis, Jupiter, Junon, Minerve, Neptune, Pluton, Mars, Hercule, Apollon, Cérès, Vulcain, Mercure, mille dieux inférieurs de Grèce et d'Italie, jusqu'à l'immonde Crépitus.*

*Puis retentit la Voix du Dieu des Armées, du Seigneur Dieu D'Israël.*

*La Voix se perd à son tour dans le silence. Et il ne reste plus que Quelqu'un, qui est Hilarión, mais transfiguré, révélé comme étant la Science, ou le Diable.*

*Sixième<sup>120</sup>. Emporté par le Diable, Antoine monte à travers l'espace infini. La terre n'est plus qu'un point. Les étoiles grandissent. Les astres se multiplient. Antoine demande quel est le but de tout cela. Le Diable répond qu'il n'y a pas de but ; et il controve avec son compagnon de route pour démontrer que tout cela, c'est incompatible avec l'idée d'un Créateur, d'un Dieu que l'on puisse connaître et prier.*

*Septième<sup>121</sup>. Antoine est retombé devant son ermitage. Quelque chose en lui agonise. Sa pensée se reporte à sa mère qui doit être morte maintenant, à Ammonaria, qu'il voit se dévêtir, image charnelle qui vient le torturer.*

*Il balance de se tuer en se précipitant du haut de la falaise.*

---

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> Ivi. p. 624.

*Survient une vieille Femme. Il la prend d'abord pour sa mère, et c'est la Mort. Elle l'exhorte à accomplir l'acte.*

*Une autre Femme l'en dissuade, jeune, qu'il croit être Ammonaria, et qui est la Luxure. La Mort et la Luxure commencent par se disputer, finissent par se reconnaître pour sœurs, et Antoine voit en elles un double aspect du Diable.*

*Si la Vie et la Mort ne sont qu'une apparence, sous quelle primordiale figure l'Être se manifeste-t-il?*

*Antoine assiste au dialogue prodigieux du Sphinx et de la Chimère.*

*Dans une forêt courent les singes humains, les Cynocéphales, et surgissent les grandes Bêtes fabuleuses [...]. Le Basilic siffle, le Griffon rugit. Une faune sans nombre s'agite. La Licorne galope. Tous les Oiseaux de l'air déploient leurs ailes, et voici que maintenant s'avancent les Bêtes de la Mer.*

*Puis les végétaux ne se distinguent plus des animaux, et les plantes se confondent avec les pierres. Enfin se révèle le monde des infiniment petits, jusqu'aux cellules qu'une vibration meut.*

*Antoine a découvert le principe de la Vie et ce en quoi tout se résume : la Matière.*

*Mais le jour paraît. La Tentation est finie.*

*Antoine, ayant fait le signe de la croix, se remet en prière.*

### 4.3 L'art et l'annihilation du corps

Au XIXe siècle, on fait place à une problématique qui implique la figure d'artiste, dont le rapport avec la société est incertain, comme d'ailleurs la légitimité même de sa propre création artistique.

Suite à un progrès technologique et industriel rapide, conjugué à l'évolution d'une morale bourgeoise centrée sur la productivité, l'artiste se retrouve face à la nécessité de définir son rôle et, plus encore, son existence même, ainsi que son champ d'action dans un contexte social et historique qui semble enclin à le marginaliser.

La représentation de l'œuvre d'art à travers le corps de l'artiste est fortement influencée par ce contexte culturel, même si, paradoxalement, elle marque le point de convergence avec la nouvelle esthétique des avant-gardes.

Le début du récit *Ein Hungerkünstler* présente des allusions évidentes à la dimension du sacré et du rituel. C'est dans le jeûne de l'artiste que la communauté semble commémorer son unité supérieure, s'identifiant comme un corps social organique qui se reflète dans celui du jeûne<sup>122</sup>.

Sans un public qui y assiste, le jeûne illimité du jeûneur débouche sur l'isolement total, perd toute fonction communicative et démontre que la subjectivité dans la culture existante ne peut plus se vérifier socialement.

C'est là qu'émerge la modernité de Kafka : l'artiste de la faim croit en l'autonomie de l'art, non soumise au principe de l'utile ou à des fins, qui caractérise, au contraire, le corps social<sup>123</sup>.

La théorie moderne de la performativité va plus loin, en transférant l'attention du texte à la mise en scène et aux dynamiques qui régissent l'oscillation entre la textualité et la performativité.

Il est emblématique que tous les artistes kafkaïens n'aient rien à voir avec le concept d'art au sens traditionnel, c'est-à-dire comme production d'artefacts, mais soient plutôt des « artistes du corps », comme le trapéziste de *Première douleur* ou la cavalière de *Auf der Galerie (Dans la galerie)*, qui ont transféré leurs compétences dans la visibilité du geste.

---

<sup>122</sup> Bosco, L. *Ein Hungerkünstler. Alla ricerca impossibile del segno assoluto. Links. Rivista di Letteratura e Cultura tedesca.* (2002). pp. 96- 97. Ed. électronique.

<sup>123</sup> Ivi. p.98.

Il s'agit d'un art qui ne peut être distingué de la vie de l'artiste qui le crée ; mais il ne signifie pas un art chargé de références autobiographiques, mais plutôt un art qui est l'expression directe de l'effort pour s'exprimer.

Kafka est influencé par ce mouvement de libération du corps qui faisait partie intégrante de la culture *Fin de siècle*<sup>124</sup>.

Avec son spectacle, le jeûne vise donc à réaliser une performance absolue et à mettre en scène le rejet des valeurs esthétiques traditionnelles.

Cette nouvelle esthétique se manifeste à travers le corps, et l'annule, tout en étant présentée sous forme de texte écrit : le corps deviendra écriture et l'auteur mourra, ainsi l'écriture kafkaïenne reproduira la performance du jeûne.

La performance du jeûne décrite par Kafka dans le récit n'est pas le fruit de l'imagination pure, mais repose en premier lieu sur le phénomène des jeûneurs de foire, qui avait atteint son apogée de popularité dans les dernières décennies du XIXe siècle, et il était connu jusqu'à la Première Guerre Mondiale.

Deuxièmement, il plonge ses racines dans les pratiques ascétiques chrétiennes<sup>125</sup>.

C'est là que se mêle la figure du jeûneur avec l'ascète Antoine de Flaubert.

En plus de partager avec la mise en scène kafkaïenne une atmosphère absolument théâtralisée, c'est-à-dire un fond pauvre mais puissamment évocateur caractérisé par une hutte de boue et de roseaux, un livre et quelques nattes, les deux célèbres protagonistes partagent l'exercice existentiel du jeûne.

Dans la *Tentation* flaubertienne, le jeûne ouvre les portes de la perception et du délire mystique, donnant naissance à une abondance baroque de visions, de diables, de dieux et de fantômes de vivants et de défunts<sup>126</sup>.

Par une comparaison textuelle, il est possible de dégager les différences substantielles de ces deux typologies de jeûne et de saisir des analogies cardinales dans l'identification des auteurs avec leurs protagonistes :

<i>Le Diable : Comme le firmament qui s'élève à mesure que tu montes, il</i>	<i>Man rührte mit Stangen das Stroh auf und fand den Hungerkünstler darin.</i>
--	--

<sup>124</sup> Il faut rappeler son expérience dans le théâtre yiddish, ainsi qu'un intérêt pour les ballets russes.

<sup>125</sup> Ivi. pp. 100-101.

<sup>126</sup> Dell'Anna, G. *L'Artista dello stomaco vuoto*. 23 juillet 2014. *Il Manifesto*. <https://ilmanifesto.it/lartista-dello-stomaco-vuoto>. Consulté le 4 juillet 2023.

*grandira sous l'ascension de ta pensée ;  
– et tu sentiras augmenter ta joie, d'après  
cette découverte du monde, dans cet  
élargissement de l'infini.*

*Antoine : Ah ! plus haut ! plus haut !  
toujours*

*Les astres se multiplient, scintillent. La  
Voie lactée au zénith se développe comme  
une immense ceinture, ayant des trous  
par intervalles ; dans ces fentes de sa  
clarté, s'allongent des espaces de  
ténèbres. Il y a des pluies d'étoiles, des  
traînées de poussière d'or, des vapeurs  
lumineuses qui flottent et se dissolvent.  
Quelquefois une comète passe tout à coup  
; – puis la tranquillité des lumières  
innombrables recommence.*

*Antoine, les bras ouverts, s'appuie sur les  
deux cornes du Diable, en occupant ainsi  
toute l'envergure. Il se rappelle avec  
dédain l'ignorance des anciens jours, la  
médiocrité de ses rêves. Les voilà donc  
près de lui ces globes lumineux qu'il  
contemplant d'en bas ! Il distingue  
l'entre-croisement de leurs lignes, la  
complexité de leurs directions. Il les voit  
venir de loin, – et suspendus comme des  
pierres dans une fronde, décrire leurs  
orbites, pousser leurs hyperboles. Il  
aperçoit d'un seul regard la Croix du sud  
et la Grande Ourse, le Lynx et le  
Centaure, la nébuleuse de la Dorade, les*

*»Du hungerst noch immer?« fragte der  
Aufseher, »wann wirst du denn endlich  
aufhören?«.*

*»Verzeiht mir alle«, flüsterte der  
Hungerkünstler; nur der Aufseher, der das  
Ohr ans Gitter hielt, verstand ihn.*

*»Gewiß,« sagte der Aufseher und legte den  
Finger an die Stirn, um damit den Zustand  
des Hungerkünstlers dem Personal  
anzudeuten, »wir verzeihen dir«.*

*»Immerfort wollte ich, daß ihr mein  
Hungern bewundert«, sagte der  
Hungerkünstler.*

*»Wir bewundern es auch«, sagte der  
Aufseher entgegenkommend.*

*»Ihr sollt es aber nicht bewundern«, sagte  
der Hungerkünstler.*

*»Nun, dann bewundern wir es also nicht,«  
sagte der Aufseher, »warum sollen wir es  
denn nicht bewundern?«.*

*»Weil ich hungern muß, ich kann nicht  
anders«, sagte der Hungerkünstler.*

*»Da sieh mal einer,« sagte der Aufseher,  
»warum kannst du denn nicht anders?«.*

*»Weil ich,« sagte der Hungerkünstler, hob  
das Köpfchen ein wenig und sprach mit  
wie zum Kuß gespitzten Lippen gerade in  
das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts  
verloren ginge, »weil ich nicht die Speise  
finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich  
sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein*

<p><i>six soleils dans la constellation d'Orion, Jupiter avec ses quatre satellites, et le triple anneau du monstrueux Saturne ! toutes les planètes, tous les astres que les hommes plus tard découvriront ! Il emplît ses yeux de leurs lumières, il surcharge sa pensée du calcul de leurs distances ; puis sa tête retombe.</i></p>	<p><i>Aufsehen gemacht und mich vollgeessen wie du und alle.«</i></p> <p><i>Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre<sup>127</sup>.</i></p>
---	---

De la lecture des séquences textuelles, tirées de la troisième partie de l'édition de 1874 de la *Tentation* et des phases finales de l'*Hungerkünstler*, apparaît absolument évident le rapport antithétique des deux descriptions au moment le plus intense de l'expérience de jeûne.

Là où Flaubert surimprime des thèmes et des images pour décrire l'hallucination de Saint Antoine, Kafka travaille par soustraction, caresse l'annulation.

Avec ce dernier, on est impressionné par la simplicité des moyens utilisés : le manque d'une scénographie élaborée, la trame minimale et la prose essentielle et maigre, semblable au corps minceur du jeûne.

En outre, si le jeûne de l'anachorète est caractérisé par des implications religieuses, il est une fin en soi, dans l'horizon de l'exécution artistique.

Ce qui est en revanche proche, c'est le lien intime et identifiable des auteurs avec leurs œuvres.

---

<sup>127</sup> *La paille fut remuée avec des barres et le jeûne s'y trouva. «Jeûnez-vous donc encore?» demanda le gardien, «quand te décideras-tu à arrêter?». « Pardonnez-moi, vous tous », murmura le jeûne, mais seul le gardien qui tenait l'oreille près des barreaux, l'entendit. «Mais bien sûr» dit le gardien, en se touchant le front avec un doigt pour faire allusion au personnel de l'état dans lequel se trouvait le pauvre, «nous te pardonnons.» « J'ai toujours voulu que vous admiriez mon jeûne » poursuivit le jeûne. « Et nous, en effet, nous en sommes admiratifs » dit condescendant le gardien. « Mais vous ne devez pas l'admirer » répliqua le jeûneur. « Et alors nous ne l'admirerons pas » répondit le gardien, « mais alors pourquoi ne le faisons-nous pas ». «Parce que je suis contraint de jeûner», continua le jeûne. «Mais écoute un peu» dit le gardien «pourquoi ne peux-tu pas t'en passer». «Car moi», dit le jeûneur, soulevant un peu sa petite tête et parlant avec les lèvres pointues comme pour un baiser à l'oreille du gardien, «parce que je ne trouvais pas la nourriture qui me plaisait. Si je l'avais trouvée, je n'aurais pas fait beaucoup d'histoires et je me serais mis à manger à quatre palmiers comme toi et les autres». Ce furent ses dernières paroles, mais dans ses yeux éteints, on lisait encore la fermeté, bien que plus orgueilleuse conviction de continuer à jeûner. (Trad. de S. Cusin).*



*[...] Ce bon Saint- Antoine t'intéresse donc? sais-tu que tu me gâtes avec tes éloges, pauvre chérie. C'est une œuvre manquée. J'ai été moi-même dans Saint-Antoine le saint Antoine et je l'ai oublié. C'est un personnage à faire (difficulté qui n'est pas mince); s'il y avait pour moi une façon quelconque de corriger ce livre, je serais bien content, car j'ai mis là beaucoup, beaucoup de temps et beaucoup d'amour.<sup>128</sup>*

Flaubert arrive en effet à s'identifier avec l'ascète protagoniste de son œuvre magna : il naît une symétrie entre la tentation de l'ermite dans la solitude du désert et la méditation spirituelle, et la tentation de l'artiste dans la solitude de la création à la recherche interminable de la forme.

Dans la composition expressive, Flaubert est obsédé par le *labor limae*, le travail méticuleux des phrases.

Cette attitude n'est pas sans conséquences : de la lenteur incurable de la composition qui laisse l'auteur épuisé, à la lenteur de la définition du contenu, provoquée par une accumulation de bibliographie désormais illimitée, par la compilation de notes et par la lecture continue, il en résulte une existence entièrement vouée à l'immobilité et à l'exclusion sociale<sup>129</sup>.

Dans la lettre déjà citée du 13 mai 1845 dans laquelle l'écrivain mentionne pour la première fois le désir de consacrer son travail à la *Tentation*, il exprime également sa conception d'existence :

*Le seul moyen de n'être pas malheureux c'est de t'enfermer dans l'Art et de compter pour rien tout le reste ; [...] j'ai dit à la vie pratique un irrévocable adieu. Je ne demande d'ici à longtemps que cinq ou six heures de tranquillité dans ma chambre, un grand feu l'hiver, et deux bougies chaque soir pour m'éclairer.*

Il est évident que la condition de l'auteur partage avec celle du pauvre anachorète de multiples facteurs : de la fatigue causée par la lenteur épuisante dans l'écriture, aux souffrances et au découragement comparés à ceux de l'ermite face aux tentations, à une vie solitaire, dépourvue de presque toute joie. La relation d'Antoine avec le désert et ses tentations résonne donc avec celle de Flaubert avec l'écriture et ses déviations.

Dans une lettre du 19 septembre 1852 à Louise Colet, il avoue :

*Moi aussi je voudrais être un ange ; je suis ennuyé de mon corps, et de manger, et de dormir, et d'avoir des désirs. J'ai rêvé la vie des couvents, les ascétismes des*

---

<sup>128</sup> Flaubert, Gustave. (1910). *Correspondance 1821-1880. Lettre à Louise Colet*, 1<sup>er</sup> février 1852. Paris: L. Conard. p.91.

<sup>129</sup> Leone, M. *Tentazioni semiotiche: una danza intertestuale intorno a Flaubert*. 17 avril 2012. P.8. Consulté le 2 juillet 2023. [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it).

*brahmanes, etc... c'est ce dégoût de la guenille qui a fait inventer les religions, les mondes idéaux de l'art....*

Avec Flaubert, on découvre donc combien l'acte d'écrire prend de plus en plus d'aspects corporels, réflexion absolument centrale même dans l'univers kafkaïen, où le corps sera finalement paradoxalement superflu.

L'évolution de l'œuvre absorbe les énergies vitales de son auteur, épuisant le corps qui devient de plus en plus mince ; l'acte créatif devient ainsi l'assassin de son créateur dans la spirale de l'écriture<sup>130</sup>.

Il n'est donc pas surprenant de penser que dans les derniers récits Kafka donne corps à des figures (le jeûne, le trapéziste, la chanteuse Josephine...) d'artistes incompris et exilés à la solitude la plus tragique, qui ne reflétaient pas seulement la condition, bien connue, de l'auteur de Prague, mais aussi celle de l'ermite de Croisset et de son Antoine.

Comme il a été démontré que l'ascète de la Thébàide entretient presque une relation d'alter ego avec son auteur, également Kafka, en raison de la relation complexe avec la nourriture, semble vouloir poursuivre le même état d'annihilation que son jeûneur en éliminant la lourde masse corporelle.

Le végétarisme intermittent induit chez Kafka des sentiments de culpabilité qui apparaissent lors de ces moments occasionnels où il cède au désir de consommer de la viande. Il éprouve l'envie de se trahir lui-même et son engagement envers une alimentation végétarienne, mais consommer de la viande est perçu comme une faute irréparable : la nourriture à base de viande représenterait en effet, selon lui, un repas composé de cadavres introduits dans son organisme<sup>131</sup>.

L'importance de cette réduction pathologique de la nourriture réside cependant dans son lien avec l'écriture :

*Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und Heß alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens, der Musik zuallererst, richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. Das war notwendig, weil meine Kräfte in ihrer Gesamtheit so gering waren, daß sie nur gesammelt dem Zweck des Schreibens halbwegs dienen konnten. Ich habe diesen Zweck natürlich nicht selbständig und*

---

<sup>130</sup> Bosco, L. *Ein Hungerkünstler. Alla ricerca impossibile del segno assoluto. Links. Rivista di Letteratura e Cultura tedesca.* (2002). p.102. Ed. électronique.

<sup>131</sup> Catarzi, Marcello. (2013). Franz Kafka, *Un Digiunatore (1922). La Camera Blu. Rivista Di Studi Di Genere*, n. 8 (giugno). Consulté le 30 juin 2023. P. 11. <https://doi.org/10.6092/1827-9198/1682>. Ed. électronique.

*bewußt gefunden, er fand sich selbst und wird jetzt nur noch durch das Bureau, aber hier von Grund aus, gehindert.*<sup>132</sup>

L'écriture est donc une nécessité totale et épuisante qui exige un soin absolu et l'abandon de toute autre activité et désir qui puisse lui opposer une résistance.

L'utilisation que les auteurs veulent faire de leur corps, bien que les deux partagent une condition profondément souffrante en raison de leurs maladies respectives, est l'écriture.

C'est alors cette relation de vampirisme réciproque entre l'artiste et l'œuvre littéraire qui lie deux personnalités centrales de la littérature européenne comme Flaubert et Kafka, beaucoup plus semblables et proches que ce à quoi on pouvait s'attendre.

---

<sup>132</sup> Kafka, F. *Tagebücher 1910-1923*. 3. I. 1912. p. 212. *Quand dans mon organisme il fut clair que l'écriture est le côté le plus fertile de ma nature, tout s'y concentra en laissant désertées toutes les facultés destinées aux joies du sexe, du manger, du boire, de la réflexion philosophique et surtout de la musique. Je vais maigrir dans toutes ces directions. Et c'était nécessaire, parce que, dans leur ensemble, mes forces étaient si petites que seules des récoltes pouvaient servir à écrire. Il est entendu que je n'ai pas trouvé ce but consciemment et par moi, mais il se trouvait par lui-même et est maintenant entravé seulement par le travail de bureau, mais dans une mesure radicale.* (Trad. de S. Cusin).



## Conclusions

Ce travail de recherche s'est révélé une occasion d'approfondir l'aspect le plus intime qu'un auteur peut occulter : ce que signifie pour lui la création littéraire.

L'intérêt pour ce thème vient absolument de ma passion pour les études littéraires. Comprendre la dévotion et le génie qui poussent un auteur à consacrer sa vie à l'art est éclairant pour en comprendre la grandeur, et aide à entrer en empathie avec sa partie la plus intime et vulnérable, souvent cachée à un public principalement attiré par les œuvres. Le choix de prendre en considération deux auteurs d'importance capitale, tels que Gustave Flaubert et Franz Kafka, a également été dicté par l'impact qu'ils ont eu sur moi au cours de mes études de littérature française et allemande. En outre, privilégier les deux littératures étudiées à l'intérieur du travail de recherche conclusif, signifie pour moi donner la juste reconnaissance à la clôture de ce premier chapitre universitaire qui les comprenait.

La profondeur de la conception littéraire de Flaubert et Kafka a émergé de l'analyse des écrits personnels : dans cette recherche sur l'entrelacement entre l'âme des auteurs et les pages de leurs épistolaires et journaux intimes, la présence d'un aspect commun fondamental a été révélée, la conception de la littérature comme une valeur absolue, une nécessité à laquelle tout sacrifier.

Les deux auteurs, bien que ne se connaissant pas personnellement (Flaubert peut être considéré comme l'un des rares « pères littéraires » de Kafka, mais il n'a jamais connu Franz, né l'année suivant sa mort), et bien qu'il soit issu de contextes différents, ils ont vécu leur vie dans une relation exclusive avec la parole écrite, créant un espace littéraire si sacré qu'ils ont même exclu de leurs confessions épistolaires ceux qui étaient les plus proches d'eux, comme Felice Bauer et Louise Colet.

Leur solitude, parfois causée par la maladie et parfois délibérément choisie pour poursuivre l'art, se reflète fortement dans les personnages de *Ein Hungerkünstler* et de *La Tentation de Saint Antoine*.

Le choix de la prise en analyse de ces deux œuvres en particulier est dû à la possibilité qu'elles offrent d'illustrer les diversités et les similitudes substantielles qui existent entre les deux auteurs.

L'essentiel des différences entre eux est en premier lieu le style, en discours indirect libre, impersonnel et riche de descriptions magistrales (fruit d'un épuisable labor limae de

Flaubert), en opposition à une prose essentielle, grotesque et crue de l'artiste pragois. Deuxièmement, le motif fondamental du jeûne dans les deux œuvres conduit à des résultats complètement opposés : dans le récit français, le jeûne involontaire de l'ascète déclenche une série infinie d'hallucinations et de tentations qui mettent à dure épreuve sa volonté de dévot chrétien ; de l'autre côté, dans l'univers kafkaïen, le jeûne volontaire de l'artiste de la faim conduit à l'annihilation du corps et de la description même d'images. Ce qui reste profondément commun dans ces récits est la reconnaissance de l'alter ego des auteurs dans leurs personnages : deux ermites littéraires, Kafka et Flaubert, qui embrassent la solitude et l'exclusion de la vie quotidienne pour atteindre l'ineffable dimension littéraire.

En conclusion, l'analyse approfondie de ces œuvres a permis de scruter les profondeurs de la psyché de deux des plus grands auteurs de l'histoire littéraire. Grâce au filtre de leurs épistolaires et journaux intimes, on a assisté à une danse intime entre la solitude et la création, entre le désir de connexion humaine et le besoin d'isolement pour compléter leur art.

Cette recherche a offert un regard privilégié sur l'âme des artistes, sur leurs faiblesses et leurs sacrifices, et sur leurs immenses créations, révélant une vérité partagée : dans l'isolement, à la recherche du sens artistique, et dans l'acte créatif, l'artiste trouve son expression la plus profonde et la plus authentique.

## BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE

- AUSTER, P. (2002). L'arte della fame. (Trad. it. Bocchiola, A cura di) *Incontri, letture, scoperte. Saggi di poesia e letteratura*, p. 12.
- BENJAMIN, W. (1962). Franz Kafka. In W. Benjamin, *Angelus Novus* (p. 305). Torino: Einaudi.
- BOSCO, L. (2022). Ein Hungerkuenstler. Alla ricerca impossibile del segno assoluto. *Links. Rivista di Letteratura e Cultura tedesca*.
- CARLONI, M. (2015, dicembre 20). *La solitudine tra colpa e destino: il caso Kafka*. Tratto il giorno mai 15, 2023 da [filosofiaenuovisentieri.com: filosofiaenuovisentieri.com/2015/12/20/solitudine-colpa-destino-kafka/](http://filosofiaenuovisentieri.com/filosofiaenuovisentieri.com/2015/12/20/solitudine-colpa-destino-kafka/)
- CARLONI, M. (2019, agosto 20). *Morto già di mille morti: saggio sulla solitudine di Franz Kafka*. Tratto il giorno mai 15, 2023 da Pangea - Rivista avventuriera di cultura & idee: [www.pangea.news/franz-kafka-un-saggio-di-massimo-carloni/](http://www.pangea.news/franz-kafka-un-saggio-di-massimo-carloni/).
- CATARZI, M. (2013). Franz Kafka, Un Digiunatore (1922). *La Camera Blu. Rivista di Studi di Genere*(8), p. 1. Tratto il giorno june 15, 2023 da <https://doi.org/10.6092/1827-9198/1682>.
- CHIANESE, M. (2004, gennaio 9). *Flaubert e lo scomparso. Due parole sul rapporto tra scrittura epistolare, opera e vita in Flaubert e Kafka*. Tratto il giorno june 18, 2023 da [sguardomobilesaggi.it](https://www.sguardomobilesaggi.it): <https://www.sguardomobile.it/spip.php?article88>.
- CITATI, P. (2007). *Kafka*. Milano: Adelphi.
- CORNGOLD, S. (1988). Franz Kafka: The Necessity of Form. "'You', I Said...": Kafka Early and Late. (Edition électronique). (C. U. Press, Redatto da)
- D'ANGELO, P. (2015, décembre 15). *La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce. Flaubert [En ligne]*. Tratto il giorno mai 25, 2023 da [journals.openedition.org: http://journals.openedition.org/flaubert/2464](http://journals.openedition.org/flaubert/2464) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/flaubert.2464>.
- DEINERT, H. (1963, April). Franz Kafka - Ein Hungerkuenstler. *Wirkendes Wort Heft 2, Jahrgang 13. Paedagogischer Verlag Schwann Duesseldorf*. Tratto il giorno juin 16, 2023 da <https://courses.cit.cornell.edu/hd11/Hungerkuenstler.html>
- DELL'ANNA, G. (2014, juillet 23). L'artista dello stomaco vuoto. *Il Manifesto*. Tratto il giorno juillet 23, 2023 da <https://ilmanifesto.it/l'artista-dello-stomaco-vuoto>
- FERRANTE, G. (2020, maggio 8). *Gustave Flaubert. Giovanna Ferrante*. Tratto il giorno juillet 15, 2023 da [giovannaferrante.it](https://www.giovannaferrante.it): <https://www.giovannaferrante.it/2020/05/08/gustave-flaubert/>.
- FLAUBERT, G. (18 mars 1857). Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie. In G. Flaubert, *Correspondance. II. Juillet 1851 - Décembre 1858* (p. 284). Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- FLAUBERT, G. (1869). *L'Éducation Sentimentale, histoire d'un jeune homme*. Paris: Michel Lévy Frères.
- FLAUBERT, G. (1872). Préface. In L. Bouhilet, *Dernières Chansons* (Edition électronique ed., p. 4). Paris: Lévy. Tratto il giorno mai 28, 2023 da <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k548365.r=.langFR>
- FLAUBERT, G. (1874). *La Tentation de Saint Antoine*. Paris: Gervais Charpentier.

- FLAUBERT, G. (1874). *La Tentation de Saint Antoine*. Gisèle Séginger. Flammarion. (2021).
- FLAUBERT, G. (1910). Tome IV-V. Égypte. In G. Flaubert, *Notes de Voyages. Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. (Edition électronique ed., p. 74). Paris: L. Conard.
- FLAUBERT, G. (1976). *Correspondance. 1830-1846. Oeuvres complètes* (Edition électronique ed.). Paris: Louis Conard.
- FLAUBERT, G. (1997). Lettre à George Sand. In G. Flaubert, & J. Bruneau (A cura di), *Correspondance. IV. Janvier 1869 - Décembre 1875*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- FUSINI, N. (2022, maggio 2). "Gli scomparsi". Tratto il giorno mai 16, 2023 da Poetarum Silva: [poetarum-silva.com/2022/05/02/gli-scomparsi-nadia-fusini/](http://poetarum-silva.com/2022/05/02/gli-scomparsi-nadia-fusini/).
- G. BONINI, M.-C. J. (2009). *Ecritures... Anthologie littéraire en langue française*. . Roma: Valmartina.
- GAUTIER, T. (1832). Préface, Albertus. In T. Gautier, *Poésies complètes*.
- Gutzmer, K. (2017). Lexikon des gesamten Buchwesens. *Verlag Die Schmiede*. Tratto il giorno june 15, 2023 da [http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862\\_\\_COM\\_\\_220238](http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862__COM__220238)
- JAGOW, B. V., & JAHRAUS, O. (2008). Kafka als Briefschreiber: Briefe an Felice und Briefe an Milena. In *Kafka-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung/ herausgegeben von Betina von Jagow und Oliver Jahraus*. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- KAFKA, F. (1922). Ein Hungerkuenstler. *Die neue Rundschau XXXIII*. Tratto da <https://www.gutenberg.org/cache/epub/30655/pg30655-images.html>.
- KAFKA, F. (1913). *Betrachtung*. Lipsia: Ernst Rowohlt.
- KAFKA, F. (1920). Der Neue Advokat. In F. Kafka, *Ein Landarzt*. Muenchen et Leipzig: Wolff.
- KAFKA, F. (1925). *Der Prozess*. Max Brod.
- KAFKA, F. (1927). Der Heizer. In F. Kafka, *Amerika (Der Verschollene)*. Max Brod.
- KAFKA, F. (1951). *Tagebücher 1909–1923*. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- KAFKA, F. (1967). *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- KAFKA, F. (1982). *Briefe an Felice*. Frankfurt am Main: Fischer.
- KAUFMANN, V. (1994). *L'Equivoco Epistolare*. Parma: Nuova Pratiche Editrice.
- KREMER, D. (1989). *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*.
- LEONE, M. (2012, aprile 17). *Tentazioni semiotiche: una danza intertestuale intorno a Flaubert*. Tratto il giorno juillet 2, 2023 da [ec-aiss.it](http://ec-aiss.it): [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it)
- MADELEINE, J. (1908). Les différents "états" de "la Tentation de Saint Antoine". *Revue d'Histoire littéraire de la France*(4), 620-641. Tratto il giorno juillet 2, 2023 da <https://www.jstor.org/stable/40521499>
- MODENESI, M. (1998). Madame Bovary. In R. Campagnoli, & L. Nissim (A cura di), *Antologia Cronologica della Letteratura Francese - Vol. V. Ottocento* (p. 152). Milano: LED Edizioni Universitarie.
- MONTAIGNE, M. d. (1595). Livre III. Chapitre 2. Du repentir. In M. d. Montaigne, *Les Essais*.



PASETTI, C. (2011, gennaio 23). Flaubert faceva il cascamoto - di J. M. Charcot (1892). *Il Sole 24 Ore*. Tratto il giorno juillet 20, 2023 da [https://st.ilssole24ore.com/art/cultura/2011-01-23/flaubert-faceva-cascamoto-charcot-082238\\_PRN.shtml](https://st.ilssole24ore.com/art/cultura/2011-01-23/flaubert-faceva-cascamoto-charcot-082238_PRN.shtml).

PIERI, D. D. (2016, avril 1). *Aux sources de la poétique de Théophile Gautier; la préface d'Albertus*. Tratto il giorno mai 27, 2023 da Studi Francesi: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/280>; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.280>.

REININGER, A. (2005). *Storia della letteratura tedesca. Fra l'Illuminismo e il Postmoderno*. Torino : Rosenberg & Sellier.

STACH, R. (2002). *Kafka: Die Jahre der Entscheidungen*. Frankfurt/Main: S .Fischer.



## Résumé en italien

Il clima di fervente creazione artistico-culturale europeo che abbraccia il XIX e il XX secolo offre senza dubbio notevoli spunti di riflessione. Oltre alla grandezza delle produzioni artistiche di questi secoli, è opportuno mettere in luce anche un altro aspetto estremamente affascinante : la concezione totalizzante dell'arte nella vita di un artista.

Il presente lavoro di ricerca si è dunque proposto di riflettere su questa visione così nobile, e forse per molti incomprensibile, prendendo in esame le vite e le opere di due tra i più grandi esponenti letterari europei, Gustave Flaubert e Franz Kafka.

La scelta di due autori apparentemente così lontani e diversi a livello culturale e stilistico è, secondo questo studio, ben giustificata dalla comune visione della letteratura come estensione della propria vita ; questa affinità estremamente profonda si legge distintamente nelle produzioni diaristiche e letterarie dei rispettivi autori.

Per questa ragione le opere verso le quali lo studio pone una particolare attenzione sono le corrispondenze epistolari che Flaubert intrattiene con l'amata Louise Colet (*Correspondance*), la produzione diaristica (*Tagebücher*) e la corrispondenza con le donne che hanno segnato la vita di Kafka (*Briefe an Felice; Briefe an Milena*), ma soprattutto il poema in prosa *La Tentation de Saint Antoine* ed il racconto breve *Ein Hungerkünstler*.

È inevitabile entrare a contatto con la parte più vera e celata di un autore attraverso gli scritti intimi, ma è possibile farlo anche attraverso opere note al pubblico che, sebbene apparentemente si riferiscano ai protagonisti dell'intreccio narrativo, disegnano in realtà i profili e i tratti angosciosi più profondi degli autori stessi.

È dunque partendo dall'analisi di alcuni primi temi come la solitudine, l'amore, il lutto degli scritti personali e ripercorrendo parallelamente le vicende autobiografiche più rilevanti che si desume quanto l'intertestualità giochi un ruolo fondamentale per comprendere la vera identità degli autori. L'asceta Antonio e l'artista della fame kafkiano infatti altro non sono che specchio dei loro padri letterari, i loro alter-ego.

Dalle sequenze testuali emerge allo stesso tempo la forte identità stilistica di entrambi gli autori, da una parte quella flaubertiana, ricca di immagini e sequenze descrittive, dall'altra quella kafkiana, che lavora invece per annullamento di immagini ed orpelli stilistici. Ma è proprio in questo contrasto tra l'abbondanza allucinatoria del *Saint*

*Antoine* e lo stile piuttosto scarno e diretto dell'*artista della fame* che si enuclea il tratto comune dei due geni letterari.

Ad entrambi, la presenza di una donna nella propria esistenza aveva permesso di creare, contrariamente alle aspettative che chiunque nutrirebbe in una storia d'amore, una distanza tale da permettere una perenne creazione letteraria : le amanti rimarranno quindi semplici dedicatorie di opere che sfuggiranno anche alla loro comprensione, ma giocheranno un ruolo fondamentale nell'aiutare gli autori, loro malgrado, a formare uno spazio di finzione letteraria in cui il solo fine è fare letteratura.

Una vita che ha come unico scopo la creazione letteraria non ha spazio per null'altro che non la comprenda : l'amore, le passioni, il lavoro e persino il cibo, diventano ostacoli alla letteratura.

Paradossalmente dunque, i due autori rinunciano ad una vita inserita nel consorzio umano e alle passioni che essa avrebbe potuto offrire loro in nome di un'esistenza consacrata totalmente alla letteratura.

È così che i due autori diventano a loro volta letteratura : la solitudine di Antonio, perso nelle sue infinite allucinazioni, è la stessa del Flaubert eremita intento a ricercare la perfezione stilistica a Croisset ; la medesima condizione di solitudine, questa volta tipica dell'artista incompreso del digiunatore, si rispecchia ancor più limpidamente in Kafka ed il suo graduale annichilimento.

Lo studio si conclude dunque dimostrando e decretando la grandezza di due autori che hanno avuto la forza di scegliere di sacrificare la propria vita (ma anche la vita altrui) alla letteratura che ancor oggi noi abbiamo la possibilità di apprezzare ed amare, forse capendone in parte l'importanza capitale e lo sforzo.