

# Bulletin

*pour Jean et Jacqueline*

*Tous le signe de  
l'art de Souverain  
Juste*

ALBERTO  
GIACOMETTI

*avec toute mon affection*

*Alberto*

*Plus avant que l'étoile  
Dans le reflet  
Créaient deux mains qui n'ont,  
pour retenir,  
Que leur confiance.  
Cherchent deux mains, bises,  
Pour mieux que l'or  
Et que naisse la vie  
De rien qu'un rêve.*

....

*pour Jean et Jacqueline  
et Michel et René  
et Georges*

DANS LE LEURRE

DU SEUIL

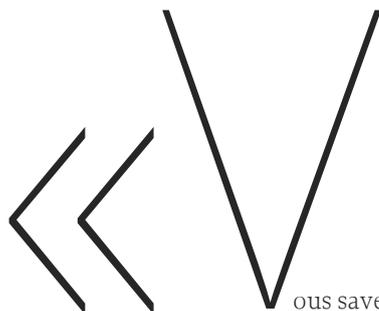
*au garage de  
l'année*

*avec toute  
affection*

*Yves, et Lucie,  
et Mathilde.*

31 décembre 1983.





ous savez cela, cher Jean, comme je sais que vous le savez<sup>1</sup>.» Avec cette phrase au premier abord sibylline, Yves Bonnefoy clôt en 1985 «Quelque chose comme une lettre», – sorte de missive-article qu'il adresse publiquement à son ami Jean Starobinski. Il y fait entendre la profonde compréhension sur laquelle se fonde leur relation. Cette belle formule amicale, comme une sorte d'écho au «Par ce que c'estoit luy...», parle de confiance, de quiétude et de bien-être entre amis. Bonnefoy et Starobinski ont en effet eu le privilège de connaître le précieux confort de l'amitié, et l'agrément de se savoir, chacun, réellement compris. Et «[...] percevoir cette confiance dans la pensée d'un ami, c'est pour celui qui cherche à écrire un encouragement et une aide<sup>2</sup>», conclut Yves Bonnefoy.

Ce confort s'éprouve et s'étoffe entre eux lors de réunions privées et familiales où se parfent les liens amicaux («facilité de l'instant», «parole qui ne se prend pas au sérieux, parole amusante, errante, ou silence<sup>3</sup>», précisera le poète), mais aussi au cours d'événements publics, quand leurs activités professionnelles les réunissent. En effet, lorsque ce ne sont pas eux qui s'invitent mutuellement à collaborer, ce sont les milieux académiques et littéraires qui se plaisent à les faire dialoguer. Il était de fait si captivant de les voir et de les écouter converser que l'idée de soirées publiques les réunissant s'est répétée et a fait florès. Il nous reste des témoignages de conversations publiques à Nice, à Paris, à Soleure<sup>4</sup> et à Vevey; des traces de leurs causeries persistent dans des audios passionnants que l'on peut écouter sur le web<sup>5</sup>, ou dans des livres qui nous les restituent (à la Dogana par exemple, pour l'entretien sur Goya dont il est question dans ce *Bulletin*).

Jean Starobinski n'a guère écrit sur ce sentiment rare qui associe le confort de l'amitié à une admiration sans réserve. Un jour que je lui demandais comment l'amitié s'arrange lorsque l'admiration fait défaut, Jean m'avait dit connaître ces moments de déception dans le rapport amical. «Eh oui, disait-il, toutes nos amitiés ne présentent pas le confort de celle qui me lie à Yves qui réunit l'affection et l'admiration». «Ou comme avec Philippe Jaccottet», avait-il ajouté, même s'il était certainement moins intime avec le poète de Grignan.

Jean Starobinski a donc trouvé en Yves Bonnefoy, au début des années soixante, alors qu'il entrait dans la quarantaine, l'ami poète et critique avec lequel il allait échanger pendant plusieurs décennies

et jusqu'à la fin de sa vie. En plus d'«attachements réciproques<sup>6</sup>», les premières rencontres se sont faites sur «un fond commun d'amitiés et d'expériences antérieures (Pierre Jean Jouve, Marc Eigeldinger, Jean Wahl, Gaston Bachelard, Boris de Schloezer<sup>7</sup>)». Tour à tour poète, prosateur, critique d'art, éditeur, directeur de collection, professeur aussi, Bonnefoy fut cet «interlocuteur idéal», régulier et privilégié au cœur des Lettres. Et dans chacun de ces registres, les deux amis se sont interpellés, invités, épaulés et admirés.

«Quelque chose comme une lettre», c'est donc une déclaration publique d'amitié livrée par le poète en 1985, – à la fois en volume (dans les *Cahiers pour un temps*) et lue à la radio (sur France Culture<sup>8</sup>). Les deux hommes ont respectivement soixante-cinq (Starobinski est l'aîné) et soixante-deux ans; ils se fréquentent depuis plus d'une vingtaine d'années, et ont maintenu un vouvoiement affectueux. On peut considérer cette publication, et cette date, comme le moment de l'affirmation publique de l'amitié par l'un d'eux: vous êtes mon ami, celui à qui, «engagé dans l'acte d'écrire, en proie à ses difficultés, traversé aussi de ses brusques joies, je pense et même je parle, constamment<sup>9</sup>», déclare Yves Bonnefoy.

Le ton et le lexique de ce texte merveilleux sont empreints de douceur. Quelque chose de désarmant et de sensible en émane. Bien qu'il y flotte toujours une certaine retenue – la pudeur est la marque de ce duo –, cette déclaration sort du registre de la lettre privée pensée pour son unique lecteur puisqu'elle n'attendra pas un éditeur posthume pour se donner à lire à un plus large cercle. Il s'en dégage en même temps une certaine audace, lorsque Bonnefoy décrit tant de qualités de «[son] cher ami». «Quelle chance a été la mienne!», lance-t-il en ouverture de texte, avant d'évoquer tour à tour, sa «sagesse» et son «enjouement», son «énergie paisible», la «qualité affectueuse», la «lucidité» et la «sympathie» de son regard critique<sup>10</sup>. Nous ne possédons pas de trace d'une réponse de Starobinski à ce témoignage amical, si ce n'est un mot délicat et charmant de Jacqueline Starobinski daté du 18 février 1985 qui, sur la pointe des pieds, en messagère entre les deux hommes, ose écrire à Bonnefoy combien son mari a été ému, alors que celui-ci aurait sans doute eu de la peine à le dire ou même à l'écrire<sup>11</sup>. Faut-il rappeler qu'«un amy véritable» «vous épargne la pudeur de [...] luy découvrir vous-mesme» vos sentiments. Comment en effet répondre à un tel portrait lorsque l'on est bien plus tourné vers les autres que vers soi-même? «Par sa rayonnante fusion d'assurance et de modestie, de savoir (immense) et d'oubli de soi, par sa parole qui va, libre, pleine, d'autant plus souveraine parfois qu'elle n'imité aucun maniérisme de la littérature récente, [votre œuvre] suscitera toujours la sorte d'attachement dont elle-même procède, et ce respect instinctif qui interdit l'interprétation désinvolte, l'occultation, le pillage», poursuit Bonnefoy, devenant à son tour le critique de l'œuvre de Starobinski. Car pour Bonnefoy, le Genevois a représenté l'idéal de la critique, celle qui n'agresse pas le texte, qui ne l'aborde pas avec des outils querelleurs et inquisiteurs. Il «peut arriver

Éditorial  
Stéphanie Cudré-Mauroux 2

Les Conférences du Cercle  
Patrick Labarthe:  
Bonnefoy & Starobinski:  
une conversation à mi-voix 4

Jeanne Dorn:  
Bonnefoy et Starobinski  
devant Goya 10

Lancelot Stücklin:  
Jean Starobinski  
et Yves Bonnefoy:  
l'exigence de la présence 16

Chronologie starobinskienne  
Marie Jeanprêtre:  
1980 22

Bulletin du Cercle d'études  
Jean Starobinski  
17 | 2024

Édité par les Archives littéraires  
suisses

ISSN 1662-7326

Le Bulletin en ligne:  
www.nb.admin.ch/starobinski

Rédaction:  
Stéphanie Cudré-Mauroux  
Lectorat: Denis Bussard,  
Fabien Dubosson, Edwige  
Durand, Marie Jeanprêtre,  
Vincent Yersin

Photographies:  
Bibliothèque nationale suisse,  
Marco Stalder

ALS  
Hallwylstr. 15, CH-3003 Berne  
T: +41 (0)31 323 23 55  
F: +41 (0)31 322 84 63  
Courriel: stephanie.cudre-  
mauroux@nb.admin.ch

Composition:  
Marlyse Baumgartner, Bex

Image de couverture:  
Deux dédicaces d'Yves  
Bonnefoy à Jean et Jacqueline  
Starobinski, sur le *Alberto  
Giacometti* et sur *Dans le leurre  
du seuil*  
© Bibliothèque nationale  
suisse



Les photographies réunissant Jean Starobinski et Yves Bonnefoy les montrent souvent côte à côte, assis, regardant dans la même direction, ne paraissant pas forcément en conversation, mais plutôt presque méditant, à l'écoute des bruits de ce monde, goûtant avec retenue le plaisir d'être ensemble. Les photographies d'Isolde Ohlbaum et de Michel Starobinski reproduites dans notre *Bulletin* expriment quelque chose de cette amitié.

\*

François Vitrani, directeur de la *Maison de l'Amérique latine* à Paris, connaissait bien Jean Starobinski et Yves Bonnefoy. Le 13 octobre 1999, il réunissait lui aussi les deux hommes dans sa belle demeure du Boulevard Saint-Germain, inaugurant ainsi la série conçue avec Maurice Olender: *Coïncidences*. En octobre 1999, les deux critiques publiaient justement chacun un ouvrage à « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle »: *Action et Réaction* pour Starobinski et *Lieux et destins de l'image* pour Bonnefoy.

Vingt-quatre ans plus tard, François Vitrani a eu l'amabilité d'accueillir la réunion annuelle 2023 du *Cercle d'études Jean Starobinski*, alors que l'on commémorait le centième anniversaire de la naissance d'Yves Bonnefoy.

Avec Gérard Macé, Patrick Labarthe, Jeanne Dorn, Lancelot Stücklin, Numa Vittoz, et d'autres amis dans la salle, nous avons pu évoquer les nombreux moments et particularités de cette relation. Nous sommes heureux de réunir ici, pour les lecteurs du *Bulletin*, quelques-unes de ces études.

#### Notes

- 1 Yves Bonnefoy, « Quelque chose comme une lettre », in *Jean Starobinski*, Collection Cahiers pour un temps, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 282.
- 2 *Idem*.
- 3 *Idem*.
- 4 Manifestation de l'Association de soutien des Archives littéraires suisses, Soleure, 27.05.2006, animée par Iso Camartin et Stéphanie Cudré-Mauroux. Avec Yves Bonnefoy, Gérard Macé et Jean Starobinski.
- 5 *Fonctions de l'image*, amphithéâtre de l'Université de Nice, 9 septembre 1975. Introduction par Roger Pillaudin. [https://www.youtube.com/watch?v=V\\_WhaROd15c](https://www.youtube.com/watch?v=V_WhaROd15c)
- 6 Jean Starobinski, « Note sur les liens avec Genève », in Yves Bonnefoy, numéro thématique des *Cahiers de l'Herne*, n° 93, 2010, p. 271.
- 7 *Idem*.
- 8 « Le bon plaisir de Jean Starobinski », sur France Culture, le 28 septembre 1985, avec la participation de François de Ziegler, Yves Bonnefoy, Pierre Nora et Jean-Bertrand Pontalis. Reproduction numérique, Bry-sur-Marne, INA, 1999, 3 CD de 1 heure, 50 et 34 minutes.
- 9 Yves Bonnefoy, « Quelque chose comme une lettre », *op. cit.*, p. 282.
- 10 *Ibid.*, p. 277, p. 278 et p. 281.
- 11 L'édition de la correspondance entre les deux hommes a été préparée par Patrick Labarthe et paraîtra dans le deuxième volume des lettres de et à Bonnefoy qu'il publie avec Odile Bombarde aux Belles-Lettres. Nous le remercions, ainsi que Mathilde Bonnefoy, de nous en avoir permis la lecture.
- 12 Yves Bonnefoy, « Quelque chose comme une lettre », *op. cit.*, p. 282.
- 13 Yves Bonnefoy, « Responsabilité et liberté », in *Starobinski en mouvement*, sous la dir. de Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Collection L'Or d'Atalante, Seyssel, Champ Vallon, 2001, p. 29.
- 14 Yves Bonnefoy, « Quelque chose comme une lettre », *op. cit.*, p. 280.
- 15 Jean Starobinski, « Yves Bonnefoy et le souci du monde », in *Bulletin du Centre protestant d'études*, Genève, n° 7, 1978, p. 16.
- 16 En mai 2000, Starobinski lance à nouveau sa discussion publique avec Bonnefoy sous l'angle de l'admiration et de la critique, plus que de l'amitié: « Il est rare qu'un critique ait la chance d'avoir pour interlocuteur, en public, un poète qu'il admire, sur l'œuvre duquel il a eu l'occasion d'écrire, tout en gardant le désir d'y puiser à nouveau et de continuer un très précieux dialogue ». Yves Bonnefoy et Jean Starobinski, « Réponse à une question suivie d'un dialogue », in *Starobinski en mouvement*, *op. cit.*, p. 362.
- 17 Jean Starobinski, « Yves Bonnefoy et le souci du monde », *op. cit.*, p. 5, p. 12.
- 18 Jean Starobinski, « Note sur les liens avec Genève », *op. cit.*, p. 271.

Jean Starobinski et Yves Bonnefoy en 2006 à Soleure. © Isolde Ohlbaum

au critique de ne pas venir au poème pour une interrogation violente, préoccupée d'atteindre à quelque secret par les moyens les plus redoutables<sup>12</sup> ». Bonnefoy a même évoqué comme un « sentiment » « d'allégresse<sup>13</sup> » s'emparant du lecteur des livres du Genevois.

Jean Starobinski pour sa part se cantonne en public dans son rôle de critique, son rôle « d'interlocuteur<sup>14</sup> », pour reprendre encore les mots du poète. C'est en effet en critique que Starobinski aborde l'œuvre de Bonnefoy dans les deux premiers articles de 1978 et de 1979 (voir illustration p. 17). Même dans sa *laudatio* de Bonnefoy lors du Prix Montaigne, il se refuse « aux généralités de l'éloge », pour préférer une interprétation des textes. Pas « une étude en règle<sup>15</sup> », précise-t-il néanmoins, celle-ci suivra en 1979 pour la revue *Critique*. L'amitié ne se déclare pas dans ces premiers textes, ni dans ceux qui suivront pour les préfaces ou les articles de dictionnaire qu'il consacrera à Bonnefoy. Ce n'est pas le lieu, mais l'admiration, elle, s'exprime sans réserve<sup>16</sup>: Bonnefoy est présenté comme un traducteur et un critique

« admirable », ses œuvres « prennent rang parmi les quelques grandes œuvres contemporaines » et *L'Arrière-pays* est « l'un des plus beaux livres de prose française qui aient été écrits<sup>17</sup> ».

Il faut attendre encore trente ans pour qu'en 2010 Jean Starobinski s'autorise à donner un texte plus personnel qui restitue la diversité des liens d'Yves Bonnefoy avec Genève, et donc, par extension, avec lui-même. Dans ce texte d'un genre plus léger, c'est un peu comme s'il livrait, « dans la perspective de l'ami et du témoin<sup>18</sup> », une réponse différée et un remerciement à la déclaration d'amitié de Bonnefoy.



Carton d'invitation de la réunion du *Cercle* à la Maison de l'Amérique latine en novembre 2023. Jean Starobinski et Yves Bonnefoy à Juan-les-Pins en avril 1976 © Michel Starobinski

## Bonnefoy & Starobinski: une conversation à mi-voix

Patrick Labarthe  
Université de Zurich

« Ta conscience n'est pas en toi, / L'amont de ton regard / N'est pas en toi », rappelle, dans la section « La Terre », le poète de *Dans le leurre du seuil*<sup>1</sup>. En d'autres mots, la conscience se pose, pour Bonnefoy, comme ouverture au monde sensible, lequel s'impose au sujet plus que ce dernier ne le crée. C'est, je crois, dans cette intensité d'un accueil au monde que se noue d'emblée le lien si affectueux d'Yves Bonnefoy et de Jean Starobinski.



L'échange épistolaire, qui commence en juin 1961, après une rencontre chez Gaëtan et Geneviève Picon<sup>2</sup>, donne la mesure d'une parole qui ne rejoint le centre des œuvres « qu'à partir d'un lieu extérieur, de notre étonnement, de notre solitude ouverte, de notre trajectoire propre. » Tels sont les mots de remerciement, le 3 juin 1961, à la réception du *Rimbaud par lui-même*. Quarante ans plus tard, dans un texte inclus dans *Le Poème d'invitation* (2001), Bonnefoy souligne en son ami l'exigence d'un regard capable de s'exposer à une question venue à sa rencontre; citant le critique de *L'Œil vivant* parlant d'« une conscience étrangère qui me cherche, qui me fixe, et qui me somme de répondre », il ajoute aussitôt, à propos des grandes études sur Baudelaire, le poète le plus aimé de tous deux: « ce sont des portraits, mais qui nous regardent, qui prennent la parole<sup>3</sup> ».

### I

#### De l'événement poétique

Ce rapport fondamental, où poète et critique partagent généreusement ce bien qu'est la pratique des œuvres, peut-être est-ce l'image d'une *conversation à mi-voix* qui en fixe la tonalité singulière, non seulement parce que l'exister quotidien est la substance même des lettres qu'ils ont échangées, mais parce que, plus profondément, c'est dans cette « aptitude au vécu », et à la lucidité qu'il induit, que réside le prix de la poésie la plus haute comme de la critique la plus déliée. « Quelque chose comme une lettre » (1985) commence par la célébration d'une chance: « Jean, quelle chance a été la mienne [...] d'avoir eu tant d'occasions de converser avec vous! », de « parler des événements du moment », des « petites choses du quotidien la plupart du temps<sup>4</sup> », mais c'est là, bien sûr, la face visible d'engagements plus profonds. Situations et soucis du moment que l'achat de Valsaintes: « Il y a quelques semaines, j'ai découvert à côté de Simiane une vieille abbaye, je l'ai trouvée belle, je l'achète » (2 septembre 1963), mais aussitôt, avec perplexité et humour: « il va me falloir travailler pour des portes, des planchers et de la tuyauterie. » Et de solliciter conseil: « Pensez-vous donc [...] que je pourrais être embauché par Skira pour, par exemple, un de ses volumes sur les peintres? Je ferais volontiers un Poussin ou un Caravage [...] ». Et Starobinski de répondre le 8 septembre: « Je vois la possibilité d'admirables livres », prêt à s'entremettre auprès de l'éditeur suisse<sup>5</sup>. Écrire un *Poussin* pour restaurer Valsaintes: réfection de la demeure et architecture du livre vont du même pas. Ce projet d'un Caravage ou d'un Poussin traverse bien des lettres: « Poussin peut-être en première ligne », écrit-il le 11 octobre; « c'est une très excitante perspective, pour moi, que ce petit livre sur Poussin », le 12 janvier 1964. Soumis aux aléas de l'évaluation commerciale dès 1965, le projet suivra une voie souterraine, mais obstinée (« je continuerai le *Poussin* de toute façon », 4 mai 1965), jusqu'à resurgir – après l'accident de Tours, où il fut « assez imprudent pour [s]e mesurer à une voiture<sup>6</sup> », et surtout le séjour réparateur à Bursins chez Claude et Gerda Bouvier –, dans la prose somptueuse de *L'Arrière-pays*.

La latence du *Poussin* s'explique, au vrai, par une autre circonstance: le projet d'une collection – *Les Balances du temps*<sup>7</sup> – chez un éditeur milanais (*Il Parnaso*), collection pour laquelle Bonnefoy imagine d'emblée un « *Rome 1650* ou à peu près » (4 mai 1965), et un *1789* de la plume de Starobinski, lequel lui répond le 10 mai 1965: « c'est bien une année de la fin du

Paris, 6 juin 1961

Cher Jean Starobinski,

Je serais très heureux  
de vous voir, à votre  
passage. Mon adresse est  
63 rue Lepic, 18<sup>e</sup>. Mon  
téléphone : Mon 88-12.  
J'espère que vous en userez.

Bien amicalement  
votre  
Yves Bonnefoy



Monsieur Jean Starobinski  
12 rue de Candolle  
Genève  
Suisse.

Paris, 23 février [1962]

Cher Jean Starobinski

Je me réjouis de  
penser que vous allez  
venir à Paris, et  
j'espère que vous aurez  
une soirée pour venir  
dîner chez moi. Mon  
téléphone est Mon 88-12.

De toute façon, je me  
promets depuis longtemps  
de me rendre à vos  
conférences au Collège  
philosophique. Restez-vous  
quelques jours ou un peu



Monsieur Jean Starobinski  
12 rue de Candolle  
Genève  
Suisse.

Ces lettres d'Yves Bonnefoy à Jean Starobinski, du 6 juin 1961 et du 23 février 1962, témoignent des débuts de la relation entre les deux hommes. Elles seront publiées dans l'édition du second volume de correspondance à paraître aux Belles-Lettres, volume édité par O. Bombarde et P. Labarthe.

XVIII<sup>e</sup> siècle que je choisirais. Mozart serait mon guide». S'ensuit une série de suggestions alternées pour le sous-titre: *L'Année de la révolte* (Starobinski, 30 septembre 65), *L'Ombre sous les Lumières* (Bonnefoy, 24 février 1968), *La Célébration de l'Origine* (22 mars 1968), *La Fête originelle* (12 septembre 1968). Bonnefoy, quant à lui, déclare magnifiquement le 3 février 1966: «Moi, j'entre à Rome et me promets de n'en plus sortir que 1630 ne revive». Arrêtons-nous pour mesurer ce qui se joue dans ce qui n'est pas que simple anecdote. C'est, à l'évidence, la question de l'instant pivot, du moment où, entre causalité et hasard, tout bascule. Dans «À propos de Jean Starobinski» (2001), l'intensité du rapport à soi chez l'ami-critique est décrite comme une perception des êtres et des choses en tant que «présence totale [...] en cet instant-ci et ce lieu-ci<sup>8</sup>». 1630, 1789, deux moments où l'événement «hésite sur

les balances du temps», entre une fin et une naissance, un crépuscule et une résurrection lumineuse. Hantise de la résurrection, dessein de clarification de la chose humaine et du monde, il s'agit bien, pour ces deux consciences fraternelles, de franchir une frontière intérieure pour y guetter la montée du jour.

Si bien que le dialogue prend sens autour d'un maître-mot: *l'événement*. C'est précisément sous ce signe qu'est écrit 1789, *les emblèmes de la Raison*. Une chaîne d'images ouvre le livre: le cataclysme du gel et du déficit (cette «fête gelée»); *L'Incendie à San Marcuola* de Guardi avec ses rougeurs de catastrophe; les nocturnes de *Così*, des *Noces* et de *Don Giovanni*. Sur ce fond ténébreux rayonne la lumière d'une origine. Qu'est la fête révolutionnaire? – Certes «l'événement d'une journée fugitive», mais scellée d'un «acte fondateur»: le serment. Que fait donc Canova dans *L'Amour et*

Yale University New Haven, Connecticut 06520 U.S.A.

new Haven, le 16 novembre  
1979

DEPARTMENT OF FRENCH  
316 William L. Harkness Hall  
Telephone: (203) 436-0873

Cher Jean,

Je suppose que nos lettres se sont croisées,  
et que vous avez reçu la mienne avec les  
photos de Cartier-Bresson il y a longtemps  
maintenant. Pour nous aussi et envoi est d'il

Paris, 24 août 1979

Mon cher Jean,

Nous sommes encore à  
Paris : parce que j'ai été  
assez imprudent pour me  
mesurer à une voiture,  
qui m'a jeté au sol avec  
une clavicule cassée, un  
ligament rompu au genou  
et quelques déchirures et  
bleus. On m'a recousu,  
mis dans le plâtre (pour  
le genou) et je commence  
à peine à marcher. Si  
bien que nous ne partions  
que dans quelques jours.  
Pour l'île de Ré d'abord,  
chez Geneviève, une semaine,



et Jean Starobinski  
rue de Candolle  
05 - Genève  
(Suisse)



Lettres et carte d'Yves Bonnefoy à Jean et à Jacqueline Starobinski du 24 août 1970, du 16 novembre 1979, et du 20 mai 1990. Bonnefoy envoie à son ami ce Vermeer parce que c'est l'«un des plus beaux tableaux du monde».

Psyché, sinon figurer l'instant, moins celui d'une étreinte que «celui du premier contact divin qui ramène à la vie un être persécuté<sup>9</sup>». Tant la réflexion ne s'avive jamais autant qu'au carrefour du jour et de la nuit, «d'une présence offerte et d'un éloignement<sup>10</sup>».

Or cette pensée de l'événement, Bonnefoy la développe en des pages parues dans les *Mélanges de l'École française de Rome*<sup>11</sup>, en 1992, définissant «l'événement poétique» comme l'apparition soudaine, «impensable au sein d'aucun monde-image», de la finitude de l'existence en son mélange d'égarement et d'effroi, tel celui du cygne baudelairien «évadé de sa cage», perdu autant que ravagé de nostalgie. En d'autres mots, l'événement serait ce moment de bouleversement authentique qui infléchit l'écriture, et transforme en profondeur le champ de ses figures. C'est cet «absolu fugitif» qui, faisant sonner la note du temps, voue à

son écoute, celle d'un moment qui, au sein de l'écriture, désigne une expérience hors de son champ.

À l'événement, gros des fatalités de la matière, il n'est d'autre réponse, pour tous deux, qu'un consentement qui est le mode même de la liberté. Ce deuxième point, la correspondance en témoigne selon plusieurs registres: Bonnefoy apprend-il la gravité de l'état de Boris de Schloezer, qu'il forme aussitôt le dessein d'un *hommage* «dont le prétexte, écrit-il le 4 septembre 1969, pourrait être un anniversaire, celui du *J. S. Bach* ou le sien, et qui regrouperait ses amis, Rousset, Poulet, Gaëtan, nous et quelques autres[.] Cela pourrait lui être d'un certain secours [...]». Sur le mode comique, Alain Rémila est-il inculpé à Bâle pour avoir «chanté le nom de Dieu dans les rues en robe safran», et partant, s'être heurté à un policier rétif aux dévotions à Krishna, incontinent songe-t-il à l'aide éventuelle de son ami genevois:

«[...] je pense que peut-être quelqu'une de vos relations genevoises (peut-être votre ami Claude Bouvier?) pourrait, d'un *coup de téléphone* au Premier Procureur de Bâle, faire beaucoup plus que moi. Je suppose que vous n'avez guère de relation dans la police, mais, qui sait? quelque ami qui en aurait.» (12 août 1973). Ces menues interventions sont la face existentielle d'une poétique soucieuse de recréer une aurore, fût-ce du plus ténébreux de la nuit. S'instaure une liberté inventive, qui va droit à l'événement pour en élargir le paysage<sup>12</sup>, et dont l'autre nom serait l'exigence morale, la responsabilité. Que la relation vécue se fasse compréhension sensible et efficace créatrice, tout cela renvoie à cette expérience de la *présence* dont Bonnefoy a fait le foyer de sa poétique.

## II

### De la musique sous les mots

S'il est vrai qu'au cœur de la poésie est «cette présence de l'être de l'autre, personne ou chose», que l'historien tente, pour sa part, de restituer à leur plénitude de vie et de sens, s'ensuit une double conséquence. La première est la défiance critique à l'endroit de l'autonomie du *texte*. De là, par exemple, le mot du 12 janvier 1972 à l'auteur des *Mots sous les mots*,

livre que vous avez bien tort, écrit Bonnefoy, de ne pas considérer comme vôtre, car c'est votre belle réserve, votre exquise perceptivité, votre sagesse hardie, si je puis dire, qui en fait à mes yeux le prix, le danger étant, chez tant d'autres, de faire une fois de plus de la fausse science avec ce qui n'est que le bruit profond du langage, entendu soudain par Saussure mais peuplé aussi bien par lui d'intentions dont sans doute il avait grand besoin pour son inconscient trop surveillé par sa morale. J'admire que vous n'ayez pas cédé à la facile tentation de psychanalyser cette obsession d'un secret connu de tous et de personne.

Dans l'un des portraits de Starobinski, Bonnefoy fait allusion à «certaines pages anciennes – vers 1970 – sur les dialogues de Diderot», concluant: «le travail de Jean est poésie».

Dans sa réponse du 1<sup>er</sup> février, Starobinski glose en ces termes l'obsession du linguiste:

[...] l'oubli ou l'indifférence à l'égard du signifié (du *sens* poétique), la fétichisation du phonème, de la face «signifiante» du mot, fait penser à une attitude d'évitement: au lieu de recevoir le message poétique achevé, cette lecture veut le voir se former, dans un matériau «objectif». Tout se passe donc comme si Saussure avait voulu se protéger contre la portée subjective du poème. Et, par un singulier renversement dialectique, c'est la quête «objective» des mots précurseurs, des mots-avant-coureurs, qui revêt (à l'insu de Saussure) un aspect presque tragiquement subjectif.

Cette «portée subjective du poème» ne saurait se mesurer à l'étiage d'aucune méthode, tant la connaissance qu'il induit est grevée de la chair et du sang de l'être fini. «[L]a méthode, écrit Starobinski le 23 janvier 1972, n'est

capable de découvrir du sens que si elle-même, préalablement, est ordonnée à un sens.» À ce péril, poète et critique opposent l'écart d'une conscience *aimante* qui ne se saisit que dans son élan *relationnel*, en une tension sans fin entre le plus personnel et l'impersonnel, le plus particulier et l'universel. Le 21 décembre 90, Starobinski lui écrit sa joie à la réception des *Entretiens sur la poésie*: «comme il est significatif que ce soi[en]t des textes adressés, des paroles nées en dialogue!». Face à la prédation critique dont Actéon leur semble l'emblème, tous deux dressent la figure de Psyché, l'amante pardonnée «parce qu'elle n'a pas cessé d'aimer», lit-on dans *La Relation critique*; «... c'est comme si, / De ton errance aux pieds ensanglantés / Tu avais recousu l'irréparable», ajoute la voix du sonnet «Amour et Psyché encore<sup>13</sup>».

L'autre conséquence, c'est le primat de ce qui se joue sous les mots. Dans l'un des portraits de Starobinski, Bonnefoy fait allusion à «certaines pages anciennes – vers 1970 – sur les dialogues de Diderot», concluant: «le travail de Jean est poésie<sup>14</sup>». Sans doute songe-t-il avant tout aux pages sur *Le Neveu de Rameau*, sur ce récit dialogué entre deux protagonistes – Moi et Lui – lesquels permutent à l'occasion leurs positions respectives. Ce principe de variabilité, que Diderot place sous le signe de Vertumne, dieu romain des plantes et des saisons, se traduit, on le sait, par une caractéristique frappante du Neveu: l'art de la pantomime<sup>15</sup>. Nous avons là une représentation dramatisée de la manière dont l'esprit critique peut s'identifier aux pensées qu'il rencontre, une sorte de métaphore de la «polyphonie» de l'esprit. Le dialogue entre Moi et Lui, entre la rigueur argumentative de l'un et le dynamisme imaginaire de l'autre, peut ainsi passer pour l'emblème d'une subjectivité en profondeur liée à l'expérience musicale. *De la musique sous les mots*: telle est bien la recherche commune au critique et au poète. Évoquant, dans l'entretien avec Gérard Macé, le XVIII<sup>e</sup> siècle comme âge de la conversation, Starobinski d'ajouter: «On en a la confirmation si l'on s'avise que c'est à ce moment que s'invente et se développe la forme musicale du quatuor à cordes<sup>16</sup>». C'est que la conversation, à condition que la porte une exigence de sociabilité et de vérité, est, en son essence, musicale, créatrice d'une harmonie qui se diffuse tant dans l'espace intime que dans celui d'une «communauté» de lecteurs, ainsi dans les séminaires de la Fondation Hugot du Collège de France sur la conscience de soi de la poésie, de 1993 à 2004, auxquels participa régulièrement Jean Starobinski. «Je pense en société, confie Starobinski. Je crois même qu'une vraie recherche ne commence que lorsque l'on se sent en compagnie<sup>17</sup>».

Bonnefoy ne cesse de revenir sur la voix qui, entre son et mot, souffle et sens, inscrit la parole dans un corps, en sa présence la plus immédiate. Cette dimension intracorporelle, dont depuis Baudelaire s'est agrandi, note Starobinski, le territoire de l'art, critique et poète en écoutent les résonances notamment dans l'œuvre de Jouve, dans son art d'unir l'irrégularité métrique et la continuité respirante. Dans la note qu'il écrit sur «le problème des premiers livres», ceux d'avant 1925, Bonnefoy rappelle le prix qu'il attache au *Combat de Tancredi et Clorinde* – «un des sommets de la poésie de ce siècle, la musique y erre comme la foudre» –, célébrant ce qu'il nomme «ce bruit d'univers dans les mots<sup>18</sup>». L'on ne s'étonne guère, au demeurant, qu'à la



Collection des Études Augustiniennes  
Série Antiquité -131

ΣΟΦΙΗΣ ΜΑΙΗΤΟΡΕΣ

« Chercheurs de sagesse »

Hommage à Jean Pépin

*pour Jean Starobinski  
avec mon affection  
Yves*



Institut d'Études Augustiniennes  
PARIS  
1992

Ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres

*pour Jean et Jacqueline, ces  
pages à réécrire (sans pour  
le paragraphe sur notre ami  
Pole2 révisé). Avec grande  
appétition*

LE SOMMEIL DE PERSONNE

Yves Bonnefoy

I

A Rarogne, dans le village, ce chemin qui grimpe parmi les arbres jusqu'à l'église; et, contournée celle-ci, là où les yeux à la lumière, cette étroite terrasse le long de la paroi de la nef, avec au...  
...mi n'est qu'une dalle large, sans ornements: ...

revue de l'université de bruxelles  
éditions de l'université de bruxelles

Lectures de Rimbaud

numéro composé par André Guyaux

extrait

*pour Jean et Jacqueline  
ces reflets dans  
quel miroir?  
avec l'appétition  
d'Yves.*

suite de l'auteur d'*En miroir*, ils aient tous deux médité la leçon de *Così fan tutte*: si le critique écoute dans l'opéra de Mozart plutôt la dialectique du masque et du démasquage, le poète s'interroge, lui, sur la « joie puissante, mystérieuse » du finale de l'œuvre, une affirmation qu'il ne lit pas seulement comme un dévoilement festif des aléas de l'éros, mais comme une « transmutation du néant en être, source de joie<sup>19</sup> ». C'est que « l'acte nu d'exister », qui est le drame de chacun, Mozart a su le magnifier comme le lieu véritable de la réflexion, et d'une forme de délivrance.

### III Un triangle critique

Je voudrais, pour finir, proposer l'hypothèse d'un triangle, le dialogue Bonnefoy-Starobinski prenant tout son sens peut-être dans la relation à l'ami commun que fut Georges Poulet. Pour Poulet, dont Bonnefoy occupe la chaire à Nice de 1973 à 1976, l'œuvre se comprend comme la mise en forme d'une

conception abstraite assimilée à une vision du monde: la « quête du *cogito* initial d'un pensée<sup>20</sup> »; l'œuvre procède de ce qui se décide originellement au seul niveau de la conscience. Du coup, le travail de la forme n'infléchit en rien l'expression d'un moi qui se pense d'emblée comme transparent à lui-même. Dans « Partie prenante et partis pris », Starobinski remarque à juste titre combien « les textes critiques de Poulet [...] évoquent si souvent des commencements<sup>21</sup> ». Reprenant l'image du Faune mallarméen, Bonnefoy glose en ces termes: « "les formes sont faites pour être sucées", de simples peaux de raisins qui ne valent que par le suc qui y gonfle, unité de plus en plus lumineuse<sup>22</sup> ».

Toutefois, si Starobinski partage avec Poulet, rencontré en 1950 à Royaumont et fréquenté à l'Université John Hopkins de Baltimore, une volonté d'identification avec la subjectivité d'un écrivain, on le voit modifier la perspective selon une double modalité. D'une part, le stylisticien en lui, à l'image de Leo Spitzer<sup>23</sup>, pose l'interprétation comme s'élaborant – en un savoir

Quelques-uns des nombreux tirés à part envoyés par Yves Bonnefoy à Jean et à Jacqueline Starobinski, souvent avec d'amicales dédicaces (1992, 1982, 2013).

dont le nerf est de se contester toujours – au contact même des œuvres, l'explication littéraire consistant en un va-et-vient entre le détail révélateur et une forme interne, un principe organisateur, une manière de centre vital. La forme esthétique aurait donc un vouloir propre indépendant de l'intention de son auteur. D'autre part, ce vouloir est déterminé en partie par une instance masquée de la conscience, laquelle est le théâtre d'affects qui la travaillent en profondeur, voire l'entraînent ou la dévient à son insu.

Face à la conception idéaliste de Poulet, Bonnefoy proteste que l'œuvre, loin d'être la réalisation d'une notion conceptuelle, vit précisément d'une réflexion sur l'aliénation qu'induit le concept. Et cette réflexion est inséparable de ce qu'il nomme « l'événement sonore »,

c'est-à-dire ce qui se produit « dans la perception du son par le corps », par exemple en ces vers de Phèdre qui sont comme l'apothéose et l'expiration du grand vers classique. Frappante est tout de même une ambivalence : sans doute oppose-t-il au déni de la condition terrestre qu'il perçoit chez Poulet la primauté d'un « savoir de la finitude » par la voie des sons, et l'obstination à en recommencer l'expérience, mais il n'en discerne pas moins dans

le poète qu'il est les vestiges d'une « originelle colère » à l'endroit du concept, en d'autres termes, d'un ressentiment qui ne va pas sans fascination. Ainsi la réponse de Bonnefoy, aussi légitime et convaincante soit-elle, se nourrit-elle, peut-on penser, du fait que *volens nolens* le poète lui-même défère à ce qu'il condamne. Même si les poèmes, pris individuellement, procèdent d'un besoin existentiel, au plus près des « rythmes qui l'enracinent dans le rapport immédiat de la personne à son lieu et à autrui » (lettre du 26 octobre 2001), il n'en reste pas moins que leur mise en place dans les recueils – Numa Vittoz l'a montré – relève bien, peu ou prou, d'une visée abstraite. Ce paradoxe créateur, Starobinski l'a probablement perçu, même s'il célèbre chez le poète le « tracé d'une écriture désireuse d'un avenir plutôt que de sa forme<sup>24</sup> ».

Dans un courriel du 23 janvier 2006, Starobinski s'émerveille d'un paradoxe des sonnets : « Vous grandissez l'espace au moment du resserrement des tercets. Et en même temps s'opère une rencontre particulièrement saisissante. » On sait combien la nuit de Troie a été une hantise pour ces deux esprits, entre cris, rêves et errance, entre le feu de la destruction et l'élan vers une fondation : Énée ; vers le rivage ancien : Ulysse. Ce qui retient Starobinski, c'est à la fois le « faire » ouvrier qui, par la reconnaissance du lit conjugal, se fait « garantie de l'être », et Ulysse en tant que « figure première et toujours vivante » de l'entreprise de poésie. Dans « Ulysse passe devant Ithaque », l'un des *Presque dix-neuf sonnets*, la forme se resserre, de fait, à l'articulation des tercets : « Passe, décrois », enjoint le poète à son répondant mythique. « Va ! Garde désormais le cap sur l'autre / Rive basse, là-bas ! Où, dans l'écume, / Joue encore l'enfant que tu fus ici. » Cette « rive basse », venue de Dante (*Inferno*, chant XXVI,

v. 128), n'est pas tant cette terre d'où vient un tourbillon qui engloutit le navire, que la réserve de mémoire où repose sans relâche le poète de *L'Écharpe rouge*.

#### Notes

- 1 Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 389.
- 2 Jean Starobinski, « Note sur les liens avec Genève », in *Cahier Bonnefoy*, Odile Bombarde et Jean-Paul Avice (dirs.), Paris, Éditions de l'Herne, 2010, « Cahiers de l'Herne » (n° 92), p. 272.
- 3 Yves Bonnefoy, « À propos de Jean Starobinski », in Jean Starobinski, *Le Poème d'invitation*, précédé d'un entretien avec Frédéric Wandelère, Genève, La Dogana, p. 102, p. 105.
- 4 Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 321.
- 5 À l'accueil chaleureux de Skira (Starobinski, 20 septembre 1963) qui se dit « heureux de publier un Poussin de vous » (6 janvier 1964) succède le doute de Starobinski : « Je connais trop le style de la maison pour avoir envie d'aliéner mon "repos" et ma liberté » (1<sup>er</sup> mai 1965), et l'aimable réserve de Bonnefoy : « Vous avez eu la grande obligeance de me mettre en rapport avec Skira, comme je l'avais souhaité pour ce Poussin, déjà médité. Mais [...] je n'ignorais pas qu'il pouvait être fort capricieux » (4 mai 1965). Et l'ami genevois de constater le 27 avril 1966 : « Humilié par Weber [son diffuseur], Skira a fait retomber son dépit sur vous (et un peu sur moi). Je l'ai trouvé dans un état "passionnel", et fort peu accessible aux moindres objections de bon sens. » Dans l'échange épistolaire, Skira ne reparait qu'en août 1970, à propos de *L'Arrière-pays*.
- 6 Lettre du 24 août 1970.
- 7 Le principe était de partir d'un événement historique ou d'une œuvre datée, portant un sens décisif au carrefour de la causalité et du hasard. « Ainsi, des possibilités fleurissent tandis que d'autres s'étiolent », notait Bonnefoy dans sa présentation de la collection. « C'est comme si les unes et les autres avaient été pesées sur les balances du temps. » L'incurie de Giovanni Pittaluga aidant, la maison milanaise disparut, mais demeura la série « pour le marché en langue française », que Henri Flammarion acheta en septembre 1966, grâce à l'entremise de Francis Bouvet.
- 8 *Le Poème d'invitation*, op. cit., p. 100 : « Le mystère de l'existence, poursuit-il, étant bien la seule réalité dont la littérature se sent, en profondeur, responsable ».
- 9 Jean Starobinski, *1789, les emblèmes de la Raison*, Paris, Champs-Flammarion, [1973], 1979, respectivement p. 65, 109.
- 10 Ainsi la grandeur de Watteau est-elle « dans cette coexistence d'un recueillement et d'un éloignement » (*L'Invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Skira, 1964, p. 65) ; de même le don hésite-t-il entre un art de recevoir (le don le plus précieux étant « l'aptitude à donner ») et une largesse chimérique, voire une *sparsio* immaîtrisée (*Largesse*, Paris, Gallimard, p. 99, p. 134.)
- 11 Yves Bonnefoy, « L'événement poétique » in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 104, n° 1, 1992, pp. 93-100.
- 12 Confronté aux inondations qui sévissent en Italie aux premiers jours de novembre 1966, Bonnefoy écrit le 12 novembre : « [...] le pays nous a brusquement été plus concret, plus proche, à cause de ce déluge et de ces longs cheminements dans des trains errants, parmi des voies coupées, où la simple notion du nord à rejoindre retrouve un sens plénier, primitif, sacré ».
- 13 Respectivement « Psychanalyse et connaissance littéraire » in *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 235 ; Yves Bonnefoy, « À propos de Jean Starobinski », op. cit., p. 115 sq. ; *L'Heure présente* in *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 956.
- 14 « À propos de Jean Starobinski », op. cit., p. 113.
- 15 Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 117-243.
- 16 *La parole est moitié à celui qui parle... Entretiens avec Gérard Macé*, Genève, La Dogana, 2009, p. 60.
- 17 *Ibid.*, p. 45. Dans une note marginale de *Dessin, couleur et lumière* (Mercure de France, 1995), Starobinski pose le « cantando de la critique » comme l'autre face du « parlando de la poésie » (Archives littéraires suisses, bibliothèque Starobinski).
- 18 Yves Bonnefoy, « Le problème des premiers livres » in Pierre Jean Jouve, *Œuvres*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, t. I, p. XC. « Le combat de Tancrede et Clorinde (Souvenir du Tasse) » ouvre *La Vierge de Paris* (1965), *ibid.*, pp. 449-455.
- 19 Jean Starobinski, « *Così fan tutte* ou l'opéra philosophique », in *La Beauté du monde*, édition établie sous la direction de Martin Rueff, Paris, Gallimard, « Quarto », 2016, pp. 1187-1194 ; Yves Bonnefoy, « Mozart en son point du monde », in *Dessin, couleur, lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 186-190, notamment p. 189.
- 20 Jean Starobinski, *Les Approches du sens. Essais sur la critique*, édition établie et annotée par Michaël Comte & Stéphanie Cudré-Mauroux, Genève, La Dogana, 2013, p. 48, p. 99. Sur ce « *Cogito initial* », voir Georges Poulet, « Conscience de soi et conscience d'autrui », in *La Conscience critique*, Paris, José Corti, [1971] 1986, pp. 306-314. Il s'agit d'un *cogito* fondateur, contenant en germe toute l'histoire spirituelle dont l'œuvre, et elle seule, témoigne.
- 21 *Georges Poulet parmi nous*, édité par Stéphanie Cudré-Mauroux et Olivier Pot, Genève-Berne, Slatkine-Archives littéraires suisses, 2004, p. 79.
- 22 « Georges Poulet et la poésie » in *Georges Poulet parmi nous*, op. cit., p. 104 ; repris dans Yves Bonnefoy, *La Communauté des critiques*, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 67.
- 23 Jean Starobinski, « Leo Spitzer » [1966], *Les Approches du sens*, op. cit., pp. 52-58.
- 24 Note manuscrite dans l'exemplaire de *Début et fin de la neige* faisant partie de la bibliothèque de Jean Starobinski (Archives littéraires suisses). Ma gratitude va aux ayants droit de Jean Starobinski et d'Yves Bonnefoy pour m'avoir permis de citer l'échange épistolaire des deux amis, ainsi qu'à Stéphanie Cudré-Mauroux pour la bienveillance dont elle n'a cessé d'entourer ce travail.

On sait combien la nuit de Troie a été une hantise pour ces deux esprits, entre cris, rêves et errance, entre le feu de la destruction et l'élan vers une fondation : Énée ; vers le rivage ancien : Ulysse.

## Bonnefoy et Starobinski devant Goya

Jeanne Dorn  
Université Paris X Nanterre

On confrontera dans la présente étude les approches respectives des deux écrivains, contemporains et amis, devant la peinture de Goya: celle de Starobinski dans le dernier chapitre de *1789, les emblèmes de la Raison* qui s'intitule «Goya», et celle de Bonnefoy dans sa monographie *Goya, les peintures noires*, parue en 2006.

Le livre de Starobinski avait paru chez Flammarion (Francis Bouvet dirigeait alors le département des livres d'art et d'érudition) en 1973 et était le second d'une collection dirigée par Bonnefoy et intitulée «Sur les balances du temps». Cette dernière avait été inaugurée en 1970 par la parution de *Rome, 1630* de Bonnefoy, puis avait vu paraître *1789, les emblèmes de la Raison*, avant de devoir cesser ses activités pour des raisons éditoriales, de sorte que le livre prévu de Gaëtan Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne* parut finalement chez Albert Skira en 1974.

C'est «l'expérience» profonde de Goya que Bonnefoy veut tenter de revivre, en scrutant «les événements de sa vie les plus intérieurs», afin d'en dégager les enseignements déposés dans la «pensée figurale» du peintre.

Lisons d'emblée le début de l'introduction du livre de Starobinski:

Dans ce rapprochement entre les œuvres d'art et l'événement, la part prépondérante revient à l'événement. Si vive est la lumière déployée par la Révolution qu'il n'est point de phénomène contemporain qu'elle n'éclaire. Qu'ils y prêtent attention ou qu'ils l'ignorent, qu'ils l'approuvent ou qu'ils la condamnent, les artistes de 1789 sont les contemporains de la Révolution. Rien ne peut faire qu'ils ne soient situés par rapport à elle: c'est elle, d'une certaine manière, qui les juge.

Dans ce contexte, ajoute Starobinski, «les œuvres d'art ne peuvent éviter de prendre valeur de réponse<sup>1</sup>.» C'est donc *par rapport* à cet événement de l'histoire politique et sociale que Starobinski aborde les œuvres d'art tout au long de son ouvrage, selon une méthode que reprend André Chastel onze ans plus tard dans un autre livre portant sur une date précise: *Le Sac de Rome*, 1527, paru en 1984 chez Gallimard. La démarche de l'historien d'art consiste en effet à étudier les conséquences sur la création artistique d'un événement de l'histoire ayant eu force de rupture. Au contraire, dans *Rome, 1630*, ce sont

les événements artistiques, en particulier *L'Inspiration du poète* de Poussin et *le Baldaquin de Saint Pierre* de Bernin, qui justifient la coupe synchronique et la date, et non un événement politique qui aurait entraîné des répercussions sur ceux-ci. Lisons à présent les premières lignes de l'avant-propos de *Goya, les peintures noires*:

Considérons ce grand peintre dans son moment de l'histoire et son milieu. Et constatons que rien dans ce réseau de faits de la société et de données de culture n'est susceptible le moins du monde d'expliquer ce qu'aura été sa pensée, son projet de peintre, ses actes, son art lui-même et d'abord. De causes qu'on puisse prendre au sérieux il n'en est que pour des aspects secondaires ou superficiels de son œuvre ou de sa présence d'homme; et là, en revanche, où il est lui-même, et nous requiert comme tel avec une force qui semble inépuisable, aucune motivation n'est en vue pour affaiblir de ce qu'il pensa ou de ce qu'il fit leur caractère d'énigme<sup>2</sup>.

On ne peut que prendre la mesure par cette lecture du début de chacun des livres, de l'inversion de la démarche et de la différence de sensibilité entre un historien des idées d'une part, un penseur existentiel d'autre part. En effet, Bonnefoy fait de Goya «un isolé», qui se détourna de l'art de ses contemporains les plus proches (Raphaël Mengs, Francisco Bayeu), et qui n'eut pour maîtres que Vélasquez, Rembrandt et la Nature. C'est «l'expérience» profonde de Goya que Bonnefoy veut tenter de revivre, en scrutant «les événements de sa vie les plus intérieurs<sup>3</sup>», afin d'en dégager les enseignements déposés dans la «pensée figurale<sup>4</sup>» du peintre.

Il s'agit donc de se ressaisir de l'intériorité d'un artiste, d'aborder une présence d'être plus qu'un objet d'étude: «Il ne faut pas décrire un grand peintre [...] mais lui parler<sup>5</sup>», affirme encore Bonnefoy, qui pose en principe de sa démarche critique la parole échangée, et non la description autonome et réifiante, dépassant ainsi la méthode phénoménologique ou la subjectivité du chercheur au profit de l'instauration d'un dialogue – analogue à l'invention psychanalytique – avec le peintre dont il cherche à élucider l'œuvre.

Tandis que Starobinski situe pour sa part le peintre dans l'histoire de l'art, «dans l'intervalle qui sépare le rococo de la peinture moderne», rappelant ses influences de jeunesse (Giaquinto, Luca Giordano, Tiepolo), ses refus (Mengs, Bayeu), et en faisant de son œuvre «l'anticipation géniale et solitaire de Manet, de l'expressionnisme, des audaces de notre siècle<sup>6</sup>.»

Le tableau choisi pour orner la couverture de la réédition du livre de Starobinski chez Gallimard (qui contient aussi l'essai *L'Invention de la liberté*) est la *Prairie de Saint-Isidore* (1788) dont il donne ce commentaire:

Goya, tout en restant Goya, rejoint à la fois Fragonard, Hubert Robert et Guardi: il peint la dispersion d'une foule assemblée [...] Mais ce n'est pas la joie ni la ferveur unanime qui règnent dans ce rassemblement humain; les hommes, les femmes s'exposent aux

rencontres de hasard; et ce hasard dont nous apercevons ici la face favorable, tout nous laisse deviner qu'il a aussi sa face ténébreuse<sup>7</sup>.

Starobinski opte donc pour une œuvre relativement précoce dans la carrière de Goya, encore fortement imprégnée de souvenirs visuels, ce qui permet de le rattacher à son époque, c'est-à-dire à du connu, et de ne pas affronter sa singularité extraordinaire. De sorte qu'on peut parler ici d'une certaine prudence de Starobinski.

Pour débusquer davantage les différences d'approche des deux écrivains, on peut comparer leur commentaire d'une même œuvre, *Le Pantin*, un autre carton de tapisserie, un peu plus tardif, du tout début des années 1790:



Goya, *Le Pantin*, 1791-1792, carton pour tapisserie, huile sur toile, 267 × 160 cm, musée du Prado, Madrid.

Starobinski parle de « transposition lyrique d'un supplice »: « tandis que les jeunes filles rieuses [...] forment de leurs bras une merveilleuse guirlande, le pantin oblique, projeté dans la hauteur, offre l'aspect du désespoir. [...] Nous retrouvons ici, dans son sens le plus profond, l'ombre que l'art néo-classique cherche à maîtriser ou à bannir (fuir, par la vertu de la forme pure, la fatalité obscure de la matière, telle est sa plus constante ambition)<sup>8</sup>. »

Bonnefoy quant à lui observe non seulement le pantin, mais aussi les jeunes filles qui à ses yeux ne semblent pas moins de bois, pas moins irréelles, et qu'auraient dû caractériser souplesse et agilité, mais dont Goya rigidifie les bras, cambre les torsos, prive les pieds d'un rapport compréhensible à la terre, faisant d'elles de la matière brute qui jette un soupçon généralisé sur la scène: est-ce « le simulacre d'une torture ? » demande Bonnefoy. Et, comme s'il répondait à Starobinski, il poursuit: « mais même les supplices restent des aspects de l'ordre du monde [...] et ce que Goya réussit à rendre visible, cela réside plus bas dans ce qui existe que toute emprise que la parole pourrait prétendre y porter<sup>9</sup>. » Ce n'est pas seulement l'ombre refoulée des « emblèmes de la raison » de l'art néo-classique que Goya montre ici, pas seulement un refus de l'Antiquité comme l'écrit encore Starobinski, mais le gouffre au-dessus duquel se tient la civilisation. Dans *Le Pantin*, les figures disloquées signifient le torpillage des illusions collectives que les tapisseries royales étaient destinées à produire et diffuser. Ce qui remonte dans les œuvres de Goya selon Bonnefoy est « le fond toujours censuré de la réalité non humaine<sup>10</sup> », la vie comme entredévolement et formidable puissance de destruction, « ce néant que le grand art d'Occident n'avait jamais fait, à son plus lucide, que pressentir, par-dessous le théâtre de ses figures<sup>11</sup>. »

Pour résumer, Starobinski fait de l'œuvre de Goya le retour du refoulé des Lumières, du fond pulsionnel censuré par le rationalisme. Il fait de Goya un homme de son siècle, « un ami des penseurs éclairés<sup>12</sup> » luttant obstinément contre les ténèbres qui le hantent et qu'il aurait lui-même suscitées. Tandis que Bonnefoy y discerne une expérience du néant qu'il situe pour sa part non pas dans une histoire de l'art mais dans une histoire du nihilisme. Il y a une pensée englobante et radicalement métaphysique de l'histoire chez Bonnefoy, qui fait des Lumières l'époque traumatique de la destitution du sens, et qui situe Goya entre Hamlet et Mallarmé.

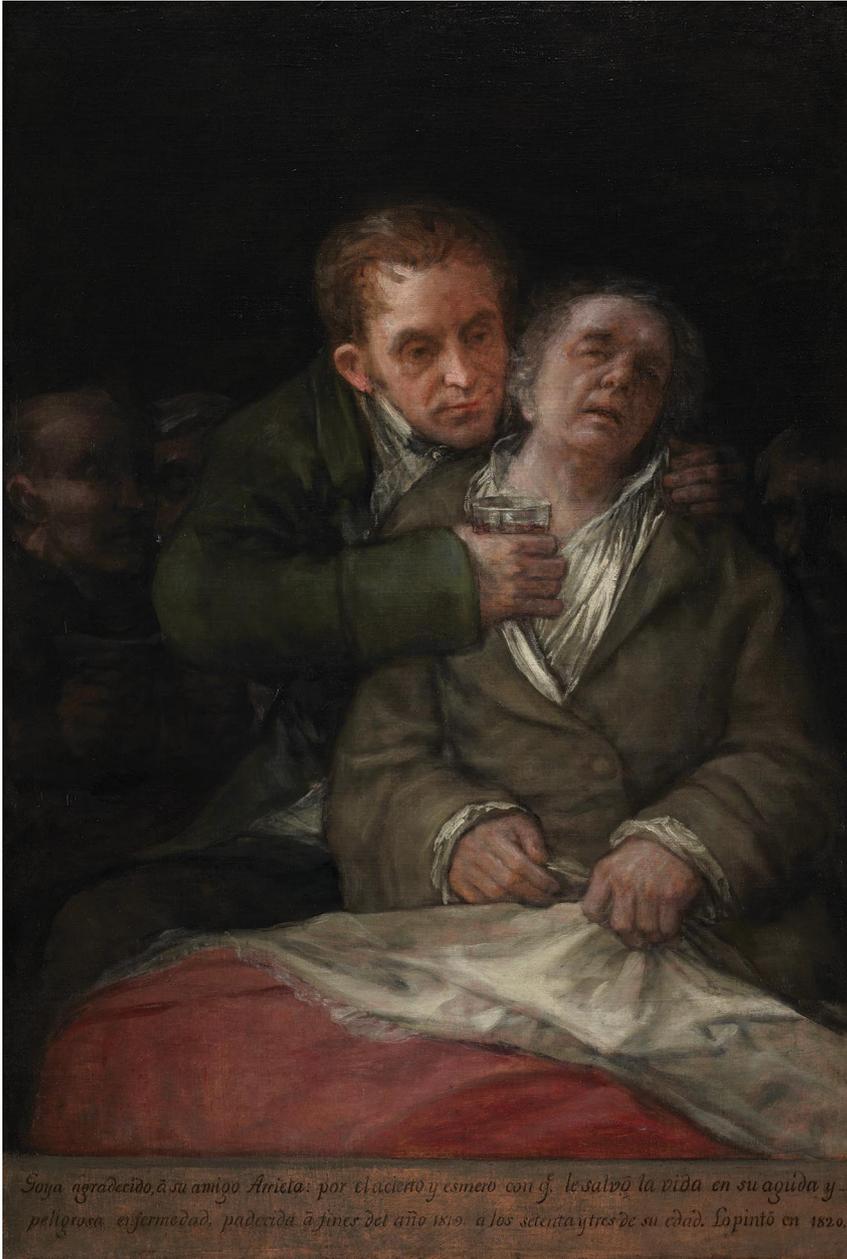
Ajoutons que les deux auteurs parlent en tant qu'héritiers des Lumières, qui est un moment de clairvoyance critique pour Bonnefoy, de dissipation des grands rêves – des dogmes et des idéologies du passé – qui rendra possible la poésie, tandis que ces « Lumières » sont en réalité un aveuglement partiel pour Starobinski, dont la violence révolutionnaire, « le déchaînement de la nuit<sup>13</sup> », seront les retombées.

On peut encore noter qu'aucun des deux auteurs ne s'empare véritablement de la part d'exploration du rêve nocturne chez Goya. Au contraire même, ils récuse celle-ci selon des voies différentes. Pour Starobinski:

L'inconscient semble prendre le dessus. Le spectateur, à première vue, peut croire qu'un songe amer et grotesque s'empare de l'âme du peintre, à la faveur d'un désarroi profond. Ce serait pourtant un anachronisme que d'appliquer à Goya une interprétation héritée de la tradition romantique et de son succédané surréaliste. Les œuvres les plus étranges de Goya n'obéissent pas à la seule dictée du songe. Il faut les comprendre à partir d'un double postulat issu de l'esprit des « lumières »: le combat contre les ténèbres, c'est-à-dire contre la superstition, la tyrannie, l'imposture – et le retour à l'origine<sup>14</sup>.

Cette origine, il la définit avec Diderot comme une « énergie vitale », ou encore une « force spontanée », cette terminologie restant dans son texte largement indéterminée. Le souci est véritablement celui d'un historien ici, c'est la crainte de l'anachronisme qui l'empêche de formuler sans réserve l'hypothèse selon laquelle, en somme, Goya anticiperait la psychanalyse.

Tandis que Bonnefoy la réfute par un regard direct sur ce fond de la vie en deçà des mots, qui lui permet de discerner dans l'œuvre non pas une subjectivité aux prises avec elle-même, mais une intersubjectivité, la vérité de la peinture de Goya résidant pour le poète dans la relation à autrui.



Goya, *Autoportrait avec le docteur Arrieta*, 1820, huile sur toile, 117 x 79 cm, Minneapolis Institute of Arts, États-Unis.

C'est pourquoi Bonnefoy va s'attacher à un autre tableau, dont il fera le chef d'œuvre du peintre et le lieu de la vérité de toute sa recherche. Ce tableau fondamental, il le désigne comme « une des grandes icônes de la conscience de soi de l'Occident<sup>15</sup> » et le place en couverture de son livre: il s'agit de l'*Autoportrait avec le docteur Arrieta* où l'on voit Goya malade, soigné par son médecin. La thèse principale à laquelle aboutit Bonnefoy dans son livre s'accorde à la

pensée du peintre qu'il a cru pouvoir dégager, pensée selon laquelle « la compassion institue la seule réalité qui ait sens<sup>16</sup> ». Ou, formulée autrement: « la compassion absolue est le seul réel dans un univers où tout est illusoire sauf la douleur<sup>17</sup>. »

L'œuvre de Goya procède donc d'un doute radical sur le monde et ses illusions, aggravé par la maladie et la surdité qui en résulta, pour se déployer en tâche de dénonciation du mensonge de l'art, puis parvenir enfin, après la dissipation des mirages qui l'obèrent, au vrai élan du cœur, au-delà de l'égoïsme. On assisterait à partir de cette œuvre, et à la faveur de ce travail du négatif, à une sorte de réduction du réel à l'élan vers l'autre. La compassion a lieu sans théologie, « sans justification ni sanction<sup>18</sup> », sans raison ni rétribution. Goya anticipe non pas la psychanalyse pour Bonnefoy mais la poésie, avec pour valeur ontologiquement fondatrice la compassion.

Notons que dans leur rapport à Goya, Bonnefoy et Starobinski ont aussi tous deux à l'esprit Baudelaire et son expérience de la décrépitude. Dans l'entretien entre les deux écrivains paru à La Dogana en 2004, ils comparent volontiers le poème « Les petites vieilles » au tableau « Les Vieilles » du musée de Lille. Dans sa monographie, Bonnefoy éclaire aussi le *Portrait de Leocadia* grâce au sonnet « À une passante », les deux constituant selon lui une autoréflexion sur la pratique artistique lorsque celle-ci s'exerce aux dépens de l'échange avec autrui.

Mais tous deux gardent le silence sur la question de la violence, et n'évoquent jamais, par exemple, le poème *Duellum*, inspiré par la planche LXII des *Caprices*, « Qui l'aurait cru! », que Baudelaire avait décrite en ces termes:

Une bataille acharnée entre deux sorcières suspendues au milieu des airs. L'une est à cheval sur l'autre; elle la rosse, elle la dompte. Ces deux monstres roulent à travers l'air ténébreux. Toute la hideur, toutes les saletés morales, tous les vices que l'esprit humain peut concevoir sont écrits sur ces deux faces, qui, suivant une habitude fréquente et un procédé inexplicable de l'artiste, tiennent le milieu entre l'homme et la bête<sup>19</sup>.

Il faut insister sur l'absence de la problématique de la violence, de la haine éternelle entre semblables, et de la différence sexuelle conflictuelle, chez les deux auteurs, qui est vraiment l'impensé commun de leur Goya respectif. On peut à cet égard noter que Malraux (dont Bonnefoy détestait la critique), dans son essai sur Goya de 1950 avait quant à lui scruté et décliné dans des énumérations formidables tous les sévices représentés par Goya: les infirmes, les fous, les pendus, les hommes sciés, la prostitution, les flagellants, les tribunaux d'Inquisition, les brigands, les viols, les tortures, le pal, les meurtres, les exécutions, l'abandon des enfants, le sacrifice humain, les cannibales<sup>20</sup>, etc.

De même, en 2011, Todorov consacra les chapitres centraux de son livre *Goya à l'ombre des Lumières* à une puissante analyse girardienne des *Désastres de la guerre*, à la violence humaine comme violence des ennemis complémentaires, des frères rivaux et interchangeables<sup>21</sup>.

Pourquoi donc ne parlent-ils pas de la violence ? On peut supposer que Bonnefoy et Starobinski demeurent des humanistes, avec pour projet la fondation d'une communauté par la poésie chez le premier; une aspiration à clarifier la conscience contemporaine par l'étude patiente des auteurs et de la culture du passé chez le second.

En lieu et place de l'étude des *Désastres de la guerre* que Goya gravait, rappelons-le, uniquement pour lui-même, Starobinski commente le *Trois mai* en ces termes :

Je persisterai ici à interroger l'œuvre tardive de Goya, parce qu'elle expose à nos yeux le destin lointain de ce qui a été en jeu en 1789. [...] Face à la volonté mécanisée du peloton d'exécution, nous assistons à la tragédie de la vaine gesticulation, de l'impuissance absolue. Mais cette volonté vaine, incapable de détourner la mort, Goya nous fait ressentir qu'elle ne saurait être atteinte ni détruite par la mort. [...] Nulle part, en effet, n'apparaît plus clairement cet aspect du sublime que Kant définit en 1790 dans la *Critique du jugement*: l'homme découvre

en soi une dimension spirituelle par laquelle il dépasse les forces cosmiques, ou les violences historiques dont il est écrasé<sup>22</sup>.

Starobinski identifie dans ce tableau le sublime moral kantien, et situe donc à nouveau Goya dans une histoire des idées. Il s'ensuit l'extrême importance accordée à la « liberté morale », qui est le dernier mot du livre. Tandis que chez Bonnefoy, c'est sur la reprise de la confiance et sur l'espoir « qui ne repose que sur le besoin d'espérer<sup>23</sup> », c'est-à-dire sur l'intuition propre de la poésie, que la réflexion s'achève.

Pour conclure, revenons au *Portrait de Leocadia*, car il pose, en la personne de la compagne du peintre représentée ici (que Bonnefoy avait comparée à la passante que Baudelaire, « crispé comme un extravagant », s'était montré incapable de rejoindre), une question à l'art de Goya et plus généralement à toute œuvre d'art.

À l'issue d'une démonstration visant à délester ce portrait de sa seule interprétation allégorique au profit du sens existentiel qu'il devait avoir pour le peintre,



Goya, *Portrait de Leocadia Zorrilla*, 1819-1823, huile sur mur transférée sur toile, 147,5 × 129,4 cm, musée du Prado, Madrid.

Bonnefoy en propose une comparaison renouvelée avec la gravure *Le Poète* de Ribera, que Goya connaissait.

Dans la gravure en question le poète, la tête et l'œil bas, prostré dans l'attitude de la mélancolie, s'appuie sur un reste d'architecture :

Ce qui est signifié ainsi, c'est donc le travail artistique, mais lorsque dans celui-ci s'est glissée cette fissure qui a ruiné ce qu'on en avait espéré, la construction d'un temple, d'un théâtre, nous ne savons, mais en tout cas d'un lieu pour la rencontre, l'échange. Le créateur, quand il est poète, médite l'insuffisance de l'art, redoute que même son ambition et son exigence ne puissent rien contre celle-ci<sup>24</sup>.

Il s'ensuit que « le rocher dans la *Leocadia*, avec cette tombe qu'il porte, c'est l'aveu de l'échec de l'être humain à sortir de soi, de l'artiste à être autre chose qu'artiste, c'est la constatation que l'Autre dans la pensée – et tout aussi bien dans une œuvre –, ce n'est jamais qu'une composante dans un ensemble, un personnage sur la scène d'une fiction : une image et non une vraie présence<sup>25</sup>. » Ainsi explique-t-il conjointement le deuil qu'arbore *Leocadia* dans le tableau de Goya, et la mélancolie du poète dans la gravure de Ribera. D'où suit que le portrait de sa compagne peint

par Goya exprimerait « la crainte, à tout le moins, de devoir renoncer à cette ambition d'esprit<sup>26</sup> ».

Ce portrait se situait au niveau de la porte d'entrée dans le cycle des *Peintures noires*, là où Goya passait et repassait toujours pour aller travailler, devant donc ce regard mélancolique, incarnant en quelque sorte la mauvaise conscience de sa pratique, et même sa protestation interne. C'est à la faveur de ce soupçon insistant que Goya a pu penser, selon Bonnefoy, que les *Peintures noires* n'étaient qu'une « ultime illusion<sup>27</sup> » car « peindre ces œuvres effrayantes, d'un nihilisme si véhément, n'est-ce pas se laisser prendre à une fascination qui prive de certaines évidences ? Et n'est-ce pas le fait de l'orgueil, dans un esprit qui ne consent pas à ne pas être maître de soi jusqu'au tréfonds de sa chair ou de son vouloir<sup>28</sup> ? »

Le XVIII<sup>e</sup> siècle fut en effet le siècle de la lucidité, on l'a dit, mais aussi « le temps de l'orgueil », et de la prétention à être Dieu sans lui : « Que fut Piranèse [...] et que furent Sade, dans son ignominie, ou Hegel, en son ambition titanesque, sinon diverses façons d'imaginer que l'ambition de l'esprit peut forcer toutes les limites<sup>29</sup> ? »

Semblable aveuglement dans la démesure chez Goya – un aveuglement inhérent à l'extra-lucidité, un gonflement « de l'orgueil en raison de cette lucidité même<sup>30</sup> » –, va finir par laisser place, à la toute fin de

Ce portrait [de *Leocadia*] se situait au niveau de la porte d'entrée dans le cycle des *Peintures noires*, là où Goya passait et repassait toujours pour aller travailler, devant donc ce regard mélancolique, incarnant en quelque sorte la mauvaise conscience de sa pratique, et même sa protestation interne.



Jusepe de Ribera, *Le Poète*, 1620-1650, eau-forte, 15,8 × 12 cm, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.



son œuvre, à un départ rimbaldien à Bordeaux, et à une transformation personnelle structurée comme l'expérience chrétienne de la conversion. On peut dire qu'une deuxième négation s'emploie non pas cette fois à dénoncer les leurre de la civilisation, mais à accuser la vision nihiliste de l'histoire à laquelle il avait abouti par la première, et qu'il avait faite sienne. Cette négation de la négation, autrement dit ce surmontement du nihilisme rendu visible dans *La Laitière* fut aiguillé par le contact avec sa fille incarnant l'esprit d'enfance absolument dépris d'orgueil. De sorte que ce dernier tableau constitue le testament du peintre légué à la conscience meurtrie de l'Occident.

#### Notes

- 1 Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, suivi de *1789, les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 196-197.
- 2 Yves Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co. Éditions, 2006, pp. 9-10.
- 3 *Ibid.*, p. 10.
- 4 *Ibid.*, p. 12.
- 5 *Ibid.*, p. 15. Ce qu'il redira au cours d'un entretien de 2007 avec Daniel Bergez sur la création artistique: « Écrivant sur Goya, je ne parlerai pas de Goya, je parlerai avec lui, espérons que j'entendrai, que je comprendrai, sa réponse », *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Le Livre de Poche, 2010, pp. 63-64.

- 6 *1789, les emblèmes de la Raison*, op. cit., p. 332.
- 7 *Ibid.*, pp. 339-340.
- 8 *Ibid.*, pp. 340.
- 9 *Goya, les peintures noires*, op. cit., p. 29.
- 10 *Ibid.*, p. 34.
- 11 *Ibid.*, p. 89.
- 12 *1789, les emblèmes de la Raison*, op. cit., p. 341.
- 13 *Ibid.*, pp. 17-18.
- 14 *Ibid.*, p. 340.
- 15 *Goya, Baudelaire et la poésie*, entretien avec Jean Starobinski suivi d'études de John E. Jackson et Pascal Griener, Genève, La Dogana, 2004, p. 21.
- 16 *Goya, les peintures noires*, op. cit., p. 14.
- 17 *Ibid.*, p. 75.
- 18 Yves Bonnefoy, *Goya, Baudelaire et la poésie*, entretien avec Jean Starobinski, op. cit., p. 21.
- 19 Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers », *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, pp. 568-569.
- 20 Voir Malraux, *Saturne. Essai sur Goya* [1950], *Œuvres complètes*, vol. 4, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, pp. 17-177.
- 21 Voir Todorov, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011. Il cite d'ailleurs Bonnefoy et sa notion de « pensée figurale » dès le premier chapitre intitulé « Goya penseur », p. 12.
- 22 *1789, les emblèmes de la Raison*, op. cit., pp. 343-344.
- 23 *Goya, Baudelaire et la poésie*, op. cit., p. 18.
- 24 *Goya, les peintures noires*, op. cit., p. 133.
- 25 *Ibid.*, p. 132.
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*, p. 133.
- 28 *Goya, Baudelaire et la poésie*, op. cit., p. 37.
- 29 *Goya, les peintures noires*, op. cit., pp. 140-141.
- 30 *Ibid.*, p. 141.

Goya, *La Laitière de Bordeaux*, 1827, huile sur toile, 74 x 68 cm, musée du Prado, Madrid.

## Jean Starobinski et Yves Bonnefoy: l'exigence de la présence

Lancelot Stücklin  
Université de Genève

Une admiration réciproque lie Jean Starobinski et Yves Bonnefoy. Leur amitié s'étend sur plus de quarante ans, au rythme des collaborations intellectuelles, académiques et éditoriales. Quantité d'acteurs sont partie prenante. Parmi les membres du cercle élargi de Genève, Jean-Pierre Richard est le premier à consacrer une étude au poète<sup>1</sup>. Georges Poulet et Jean Starobinski



lui emboîtent le pas en 1976, à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *L'Arc*. Poulet approche l'œuvre de Bonnefoy sous l'angle d'« Un idéalisme renversé », tandis que Starobinski se concentre sur les textes en prose du poète<sup>2</sup>. Ce numéro de *L'Arc* dédié à Yves Bonnefoy rassemble aussi des contributions de Jean Roudaut, Philippe Jaccottet et John E. Jackson.

Nul doute que la parution à venir du deuxième volume de la correspondance d'Yves Bonnefoy<sup>3</sup> permettra de jeter une lumière nouvelle sur ce paysage complexe, entre publications qui ont fait date et conversations amicales, souvent liées au hasard des rencontres. La correspondance aidera également à jauger, dans la relation entre le poète et le critique genevois, les contrepoints exercés par d'autres acteurs, comme Pierre Jean Jouve, Gaëtan Picon ou encore

Jorge Luis Borges, à qui Bonnefoy rend une dernière visite avec Starobinski en 1986<sup>4</sup>.

La relation entre Starobinski et Bonnefoy se déploie pour l'essentiel sur l'axe Genève-Paris. Quelques autres lieux déplacent ponctuellement la perspective : Milan, à la recherche d'un éditeur pour *Rome 1630* de Bonnefoy et *1789* de Starobinski ; Nice, pour une discussion sur les fonctions de l'image en 1975. Mais c'est bien à Genève et à Paris que les deux intellectuels se retrouvent. Sollicité par Jean Rousset et Jean Starobinski, Bonnefoy donne à l'Université de Genève une conférence sur « La guerre contre l'objet » le 20 décembre 1963<sup>5</sup>. Il est par la suite professeur invité en 1970 puis en 1972<sup>6</sup>. Les trois participations de Bonnefoy aux *Rencontres Internationales de Genève* (1967, 1989, 1993), que Starobinski préside depuis 1967, attestent de la continuité des liens entre le poète et le critique. Lors de la deuxième participation de Bonnefoy aux *Rencontres*, c'est ainsi que Starobinski présente son ami au public :

Nous comprenons en quel sens Yves Bonnefoy a qualité pour nous parler de la liberté par les mots. Car nul n'a su mieux percevoir, dans nos facilités de langage, dans nos systèmes conceptuels, ce qui nous retient captifs, à l'écart de la vie. Nul n'a su mieux dénoncer les fourvoiements dans lesquels nous nous perdons ; tant de rêves, tant d'images séductrices, tant de territoires imaginaires sont en fait des pièges, des prisons, où l'orgueil se retranche, et se voue à la stérilité<sup>7</sup>.

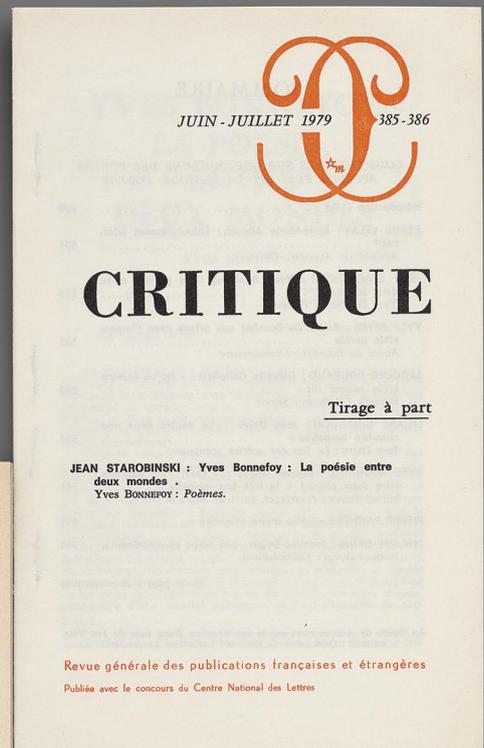
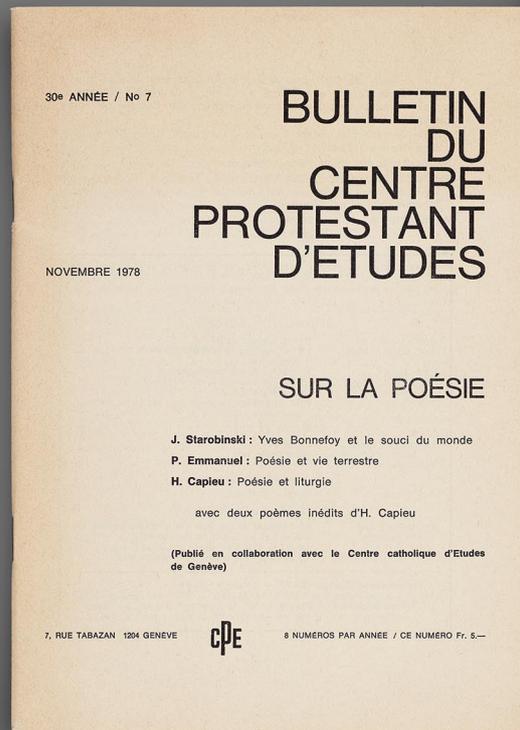
Quatre ans plus tard, en 1993, Bonnefoy prononce la conférence d'ouverture des *Rencontres*, dont le thème général est « Nos identités ». Dans son discours d'introduction, Starobinski désigne *L'Arrière-Pays* comme « l'un des plus beaux livres de la prose française en notre siècle », avant de reprendre en clin d'œil le titre de l'article de Poulet : « Dans son 'idéalisme renversé', ce n'est pas le ciel des idées que Bonnefoy voudra rejoindre pour se rapatrier, mais bien la terre elle-même<sup>8</sup>. »

Du côté de Paris et du Collège de France, on sait ce que les huit leçons de Starobinski sur l'histoire et la poétique de la mélancolie<sup>9</sup> doivent aux incitations de Bonnefoy, titulaire depuis 1981 de la chair des Études comparées de la fonction poétique. Starobinski sera également un habitué des colloques organisés par Bonnefoy à la Fondation Hugot entre 1987 et 2006<sup>10</sup>.

L'entente entre Jean Starobinski et Yves Bonnefoy se prépare et s'anticipe dans la lecture des œuvres. Le premier contact écrit a lieu en 1961, lorsque Bonnefoy envoie à Starobinski son essai sur Rimbaud<sup>11</sup>, tout juste paru. La réponse de Starobinski, dans une lettre datée du 3 juin 1961, est des plus élogieuses :

Vous donnez, simultanément, le sentiment du respect le plus grand et de la coïncidence la plus intime ; il y a là, selon moi, un type exemplaire de critique, c'est-à-dire une parole qui conduit au centre de l'œuvre, mais à partir d'un lieu extérieur, de

Yves Bonnefoy et Jean  
Starobinski à Champel, le  
17.09.2008. © Michel  
Starobinski



notre étonnement, de notre solitude ouverte, de notre trajectoire propre<sup>12</sup>.

Tout porte à croire que Starobinski voit immédiatement en Bonnefoy un allié intellectuel, voire un *alter ego*. Dans cette première lettre, le critique de Genève a souci d'ajouter : « Je suis de ceux que la qualité de votre œuvre poétique a conquis d'emblée. Votre signe d'amitié atteignait donc un destinataire préparé<sup>13</sup>. » L'admiration que Starobinski éprouve à l'égard de la poésie de Bonnefoy ne faiblira pas, comme l'atteste encore une lettre du 10 mars 1975 : « Dans le leurre du seuil est un poème bouleversant. C'est un très grand texte; je ne puis le dire que maladroitement: c'est un des moments capitaux de la poésie de ce temps<sup>14</sup>. » De même, le 9 octobre 2001 :

Ce que vous nous offrez dans Les Planches courbes, cher Yves, est sublime. Je ne sais quel autre mot

trouver pour dire ce qui touche au plus profond de notre sentiment. La voix qui porte ces poèmes vient habiter notre vie. Cette poésie qui est d'aujourd'hui est pour les âges (tant que persistera un pouvoir d'écouter).

Dans les lettres que s'échangent Starobinski et Bonnefoy, le ton de l'amitié est rapidement de mise. Leur correspondance témoigne d'une progressive plongée vers l'intime, marquée toutefois par une certaine pudeur. Ces liens d'amitié sont bientôt reconnus de l'extérieur: chacun est sollicité pour commémorer l'œuvre de l'autre, devenant à tour de rôle le porte-parole du collègue et ami. Ainsi, entre textes publiés et paroles adressées, une série d'échos se met en place.

Dans sa préface de 1982 aux *Poèmes* d'Yves Bonnefoy, Starobinski situe les enjeux de cette poésie selon une

Les deux premières études de Jean Starobinski consacrées à Yves Bonnefoy, en 1978 et en 1979. La première est l'éloge prononcé lors du Prix Montaigne remis à Bonnefoy le 19 janvier 1978 à Paris. La seconde en est une version « remaniée et développée » pour la revue *Critique*.

double exigence éthique et ontologique, à l'abri de tout soupçon de narcissisme :

Cette œuvre est l'une des moins narcissiques qui soient. Elle est tout entière tournée vers l'objet extérieur qui lui importe, et dont la singularité, le caractère unique, impliquent toujours la possibilité du partage<sup>15</sup>.

Un vingtaine d'années plus tard, lors d'un discours au *Musée Jenisch Vevey*, Bonnefoy lui retourne le compliment :

Jean Starobinski est non seulement un investigateur de l'œuvre des autres mais un écrivain à part entière, et le maître d'une écriture où respire d'un souffle égal une subjectivité très active, bien que discrète et sans ombre de narcissisme<sup>16</sup>.

Le narcissisme désigne chez Starobinski et Bonnefoy la tendance du langage à s'absenter de son objet, avec pour risque l'oubli de la référence à autrui et au monde. L'une des lignes directrices de la poétique de la présence d'Yves Bonnefoy tient en effet à la préservation du pôle de la référence au sein de l'écriture. Nul hasard, donc, que Starobinski et Bonnefoy aient en partage l'expression « la beauté du monde », à la fois titre d'un important recueil d'articles du critique et citation empruntée au poète<sup>17</sup>.

Sous la plume de Starobinski, le terme de narcissisme prend par ailleurs une connotation médicale. Il est à mettre en rapport avec l'intérêt du critique gene-

vois pour la conscience du corps et son expression littéraire<sup>18</sup>. L'équation suivante peut être posée : à la régression narcissique vers les perceptions corporelles internes, où le sujet n'est plus qu'à l'écoute de ses propres sensations, peuvent correspondre les théories qui prônent la dimension autoréférentielle du langage. Portée à son point le plus extrême, l'attention à soi (au corps, au langage) conduit à la perte de la relation avec l'ex-

térieur. Starobinski et Bonnefoy ont en commun l'exigence du maintien de la relation. Cette exigence comporte de fortes implications éthiques et ontologiques.

Mais c'est essentiellement sous la forme d'allusions que se développe la conversation entre les deux intellectuels. Les emprunts à l'œuvre et à la pensée de l'autre sont dans ce cas incorporés dans leurs propres textes sans référence explicite. Dans un article de 1977 intitulé « Langage poétique et langage scientifique », Starobinski propose une histoire succincte de la notion de sensibilité. Sont convoqués : Baudelaire, Proust, Michaux. Les dernières lignes de cet article ont tout l'air de désigner Bonnefoy comme l'héritier de cette tradition. On lit en effet :

Par la libre invention d'images et de structures complexes, que les lecteurs percevront à la fois comme une célébration de la contingence et

comme un système de corrélations nécessaires, la poésie est capable d'offrir, dans un microcosme verbal, le modèle où se trouve préfigurée, analogiquement, virtuellement, la communication universelle des consciences, la présence à la terre et au sens, le couronnement du savoir dans la contemplation heureuse. De cela, il suffit que la poésie ne soit que la promesse, pour que sa présence soit déjà comme l'eau qui change la face du désert<sup>19</sup>.

On reconnaît dans ces phrases conclusives quelques-unes des notions phares de Bonnefoy, comme la « présence à la terre et au sens », ou encore l'association entre poésie et promesse, liée à une forme d'espoir. « Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir<sup>20</sup> », écrit en effet Bonnefoy en 1959. Un discret hommage se laisse donc entrevoir de la part de Starobinski, qui place Bonnefoy dans la lignée de Baudelaire, Proust et Michaux. C'est probablement par pudeur que Starobinski ne fait pas figurer en toutes lettres le nom du poète. Mais cette absence donne aussi à penser que la voix du critique et celle du poète œuvrent de concert. Dès l'instant où leurs voix ne font qu'une, la référence à l'autre n'est plus nécessaire.

Au-delà de cette conversation faite de clins d'œil amicaux, qui peuvent encourager les lecteurs et lectrices d'aujourd'hui à mener l'enquête, les convergences de pensée sont profondes. Quantité de points de contact existent entre la philosophie poétique de Bonnefoy et l'herméneutique de Starobinski, exprimée notamment dans *La Relation critique*. En premier lieu, on trouve la méfiance vis-à-vis de ce que le poète appelle « la pensée conceptuelle », à savoir le pouvoir de réification venu d'outils décorrelés de l'expérience vécue. Parmi toutes les mises en garde du poète contre la force réifiante des concepts, citons celle-ci, qui en condense efficacement les enjeux :

Les concepts ne sont que des points de vue sur l'objet, jamais des saisies globales, ils nous contraignent à ce qui n'est donc qu'un simple prélèvement sur une réalité des choses qui est comme telle surabondance infinie. Après quoi, pour compenser cette perte, ils cherchent la généralisation dans les énoncés qu'ils formulent, mais rien n'est dans nos existences qui ne soit du particulier, ils ne nous parlent donc pas<sup>21</sup>.

Un soupçon plane sur chaque mot que le poète utilise. Soupçon de prélèvement arbitraire, de généralisation abstraite, de figement de l'expérience du réel : tels sont, résumés à grands traits, quelques-uns des principes de la poétique d'Yves Bonnefoy. Le paradoxe a souvent été souligné : s'il s'agit pour le poète de briser l'enchaînement conceptuel, il ne peut le faire qu'en ayant recours à ce même langage qui a préalablement été déclaré mensonger ou trompeur. Certains mots, pourtant, reçoivent la confiance du poète. Retenus pour leur simplicité, ces mots seraient plus que les autres chargés d'un effet de présence. « Il y a poésie quand le mot <arbre> ou le mot <pierre> prennent des allures d'épiphanies<sup>22</sup> », écrit Bonnefoy. Ces mots se refuseraient au jeu de la prédication, accusé d'assigner au vécu un ordre trop rigide et trop intellectualisé.



À propos de L'Arrière-pays, Yves Bonnefoy parle de « notre besoin d'images ». Qu'est-ce à dire et de quels types d'images s'agit-il ?

Bonnefoy se réfère à Baudelaire,  
à Rimbaud

La radicalité de la condensation  
l'image refuse la condensation <sup>de l'incarnation</sup> de son sens -  
et piège, exaltation

"le mensonge de toute écarte"

"l'image est hermine" (Cat. <sup>BN</sup> p. 106)

Voir Entretien <sup>avec</sup>

Amphiprotie  
double statut  
p 114-115  
199 La p. <sup>à propos</sup>  
(Les L.F.) l'image -  
à pour la poésie  
exaltation / purification

accéder à soi  
=

(des malipre et  
l'habitabilité)

discours herméneutique. Starobinski partage avec Bonnefoy la conscience du potentiel solipsisme de la parole humaine. Une convergence de fond apparaît. La mise en garde que formule Starobinski au sujet de l'impérialisme de la méthode dans les études littéraires est symétrique à la méfiance du poète à l'encontre de la pensée conceptuelle. « Il faut se rappeler que toute méthode précise stabilise le plan auquel elle s'applique adéquatement<sup>26</sup> », écrit par exemple Starobinski. Un même danger est à l'œuvre, celui de la rigidification par outillages préfabriqués. Aux grilles de lecture préparées à l'avance, Starobinski et Bonnefoy opposent une attention mobile, ouverte aux tracés imprévus, susceptibles de faire cohabiter le sensible et le sens.

Mais on dira que la stabilisation a du bon. Elle permet l'analyse. Seulement, les problèmes surviennent dès l'instant où la stabilisation ruine l'émergence de possibilités nouvelles. On isole un aspect de l'œuvre. On prend la partie pour le tout, et on se voue à une abstraction. Le processus est le même que pour

ces concepts dont parle Bonnefoy. Le dynamisme de l'œuvre se verrait alors classé, ordonné et étiqueté par une méthode toute préparée à en faire l'analyse. Starobinski écrit en effet :

L'irrégularité turbulente, la contradiction en les œuvres et dans les œuvres seraient recouverts par la prolifération invasive et monotone de la « théorie ». Le tumulte disparaîtrait sous les concepts qui en rendraient calmement compte. Trop amoureux de sa propre unité, le discours critique ne quitterait plus son gris moiré<sup>27</sup>.

Ces mots de Starobinski pourraient être de Bonnefoy. L'enjeu consiste ainsi à laisser le tumulte se manifester sans imposer un cadre trop rigide, qui en limiterait par avance le pouvoir disruptif. Starobinski fait du regard dirigé vers soi, du questionnement sur sa propre méthode, l'une des clés du geste critique efficace. Il rejoint en cela le poète, pour qui le soupçon à l'encontre

Notes manuscrites de Jean Starobinski pour « Les chimères de "L'Arrière-pays": un entretien avec Jean Starobinski » par R. Kopp dans *Le Magazine littéraire* n°421, juin 2003.

des concepts est l'une des voies vers une meilleure connaissance de soi.

Quelques différences méritent enfin d'être relevées. Entre les deux intellectuels, la notion de *présence* reçoit des significations diverses. Elle se colore chez Bonnefoy d'une dimension religieuse. Un signe de cet attrait religieux transparait dans la fascination ambivalente du poète pour la pensée gnostique<sup>28</sup>. Richard avait lui-même pointé la tonalité religieuse de la poésie de Bonnefoy. Dans une lettre à Poulet, Richard fait en effet état de la gêne qu'il éprouve : « Le trouble que je ressens ici tient probablement à mon «impuissance» à penser toute relation mystique, ou religieuse, à l'être, – cela sans doute que Bonnefoy nomme une «dévotion» –<sup>29</sup> ». Dans son étude sur Bonnefoy<sup>30</sup>, Richard ne laisse pourtant rien paraître de son trouble. Il semble que la tonalité religieuse de la poésie de Bonnefoy est l'une des tensions constitutives de son œuvre, de même que le goût pour l'abstraction et la généralisation<sup>31</sup>, pourtant vigoureusement dénoncées comme instruments de la pensée conceptuelle.

La poétique de la présence d'Yves Bonnefoy n'équivaut donc pas à proprement parler à une phénoménologie du monde d'ici. Tendue vers le haut par ce que le poète nomme « l'imaginaire métaphysique<sup>32</sup> », la poésie de Bonnefoy ne rejoint l'ici qu'après un passage vers l'ailleurs. De cette oscillation découle une large part de l'impulsion poétique. Elle se répercute en une série de dualismes, notamment entre le corps et l'esprit. Mais on pense aussitôt à cet autre énoncé : « Tout poète est partagé de cette façon, dualiste de fait, moniste d'espérance<sup>33</sup>. » Le poète se montre particulièrement habile à prévenir les objections possibles, misant tantôt sur l'axiome poético-philosophique, tantôt sur le mouvement de la pensée (que Bonnefoy appelle aussi « transcendance de la poésie sur le poème<sup>34</sup> »). Pourtant, la possibilité existe de considérer que le monisme de Bonnefoy intervient trop tard par rapport à un dualisme qui s'est d'ores et déjà frayé un chemin dans tous les aspects de l'être-au-monde. Tributaire de ce même dualisme, il peut sembler que le monisme du poète peine à résoudre les oppositions de départ. Mais c'est probablement qu'elles n'ont pas vocation à être résolues. Ces oppositions sont le lieu de la puissance poétique d'Yves Bonnefoy.

Or, l'herméneutique de Starobinski ne semble pas marquée par un dualisme aussi franc. Chez l'auteur de *La Relation critique*, l'imaginaire n'est pas voué à faire sortir le sujet du monde – quand bien même ce serait, comme chez Bonnefoy, pour mieux le retrouver par la suite. L'étude de l'imaginaire va plutôt dans le sens d'un approfondissement de l'expérience vécue. L'herméneutique de Starobinski, qui rejoint par bien des aspects la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, se passe dès lors plus volontiers que chez Bonnefoy de l'hypothèse du divin. Suivant cette phénoménologie athée, le monde acquiert son épaisseur sensible au travers des événements historiques et culturels – tandis

que la présence de Bonnefoy va plutôt dans le sens d'un être-au-monde anhistorique.

Ces quelques points de résistances nous encouragent ainsi à voir, au fil d'une amitié intellectuelle d'une rare constance et d'une fidélité plus rare encore, l'horizon toujours possible et nécessaire d'une relation critique.

#### Notes

1 L'étude de Richard paraît en 1964 dans ses *Onze études sur la poésie moderne*. Sur les rapports entre l'école de Genève et Yves Bonnefoy, voir également Marta Sábado Novau, *L'école de Genève*, Paris, Hermann, 2021, pp. 199-203. Une lettre de Richard à Poulet du 14 mai 1962 indique que Bonnefoy assiste à la soutenance de thèse de Richard à la Sorbonne. Voir *Correspondance 1949-1984*, éditée par Stéphanie Cudré-Mauroux et Marta Sábado Novau, Genève, Slatkine, pp. 198-203.

2 Georges Poulet, « Un idéalisme renversé », *L'Arc*, 1976, n° 66, pp. 58-66, Jean Starobinski, « La prose du voyage », *L'Arc*, op. cit., pp. 3-8.

3 Yves Bonnefoy, *Correspondance*, Odile Bombarde et Patrick Labarthe (éds.), Paris, Les Belles Lettres, Vol. I, 2018.

4 Yves Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, p. 350.

5 Lettre de J. Starobinski à Y. Bonnefoy, 20 septembre 1963, Fonds Yves Bonnefoy, collection privée.

6 « Chronologie », Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, édition établie par Odile Bombarde, Patrick Labarthe, Daniel Lançon, Patrick Née et Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2023, pp. LIX-LX.

7 « Poésie et liberté », introduction par Jean Starobinski, *Les Usages de la liberté. XXXII<sup>es</sup> Rencontres internationales de Genève*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1989, p. 165.

8 « La conscience de soi et le fait de la poésie », introduction par Jean Starobinski, *Nos identités. XXXIV<sup>es</sup> Rencontres internationales de Genève*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1993, p. 14.

9 Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989. L'introduction par Yves Bonnefoy rappelle que le contexte est celui de conférences données au Collège de France par Jean Starobinski durant l'hiver 1987-1988.

10 Plusieurs actes de ces rencontres ont été publiés, notamment : *La Conscience de soi de la poésie. Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France (1993-2004)*, Yves Bonnefoy (dir.), Paris, Seuil, 2008.

11 Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil, 1961.

12 Lettre de J. Starobinski à Y. Bonnefoy, 3 juin 1961, Fonds Yves Bonnefoy, collection privée.

13 *Ibid.*

14 Lettre de J. Starobinski à Y. Bonnefoy, 10 mars 1975, Fonds Yves Bonnefoy, collection privée.

15 Jean Starobinski, « La poésie, entre deux mondes » [1982], *La Beauté de monde*, Martin Rueff (dir.), Paris, Quarto Gallimard, 2016, p. 810.

16 Yves Bonnefoy, « À propos de Jean Starobinski », *Le Poème d'invitation*, Genève, La Dogana, 2001-2003, p. 92.

17 « Et la beauté du monde s'y penchait / Dans le bruissement du ciel nocturne, / Elle mirait son corps dans l'eau fermée / Des dormeurs, qui se ramifie entre des pierres », Yves Bonnefoy, « Le haut du monde » (VI), *Ce qui fut sans lumière*, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 520.

18 Voir les écrits de Jean Starobinski rassemblés dans *Le Corps et ses raisons*, édité et préfacé par Martin Rueff, Paris, Seuil, 2020. Starobinski donne en 1980 à l'Université de Genève un cours sur « La conscience du corps et son expression littéraire » et un autre en 1985 sur « Le message du corps (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) ».

19 Jean Starobinski, « Langage poétique et langage scientifique » [1977], *La Beauté de monde*, op. cit., pp. 894-895.

20 Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard, 1992, p. 107.

21 Yves Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretien sur la poésie 1990-2010*, op. cit., pp. 56-57.

22 *Ibid.*, p. 421.

23 Alain Madeleine-Perdrillat, « Yves Bonnefoy : « Et poésie, si ce mot est dicible » », Yves Bonnefoy, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. XLII.

24 Yves Bonnefoy, « Georges Poulet et la poésie », *Georges Poulet parmi nous*, édité par Stéphanie Cudré-Mauroux et Olivier Pot, Genève, Slatkine, 2004, p. 117.

25 Voir la lettre de G. Poulet à M. Raymond, 8 avril 1976, *Correspondance 1950-1977*, Paris, José Corti, 1981, p. 274.

26 Jean Starobinski, *La Relation critique* [1967-2001], Paris, Gallimard, p. 33.

27 *Ibid.*, p. 49.

28 Dans son introduction au volume de la Pléiade, Alain Madeleine-Perdrillat évoque également pour sa part la « préoccupation proprement religieuse » de l'œuvre de Bonnefoy, « Yves Bonnefoy : « Et poésie, si ce mot est dicible », op. cit., p. XLIX.

29 Lettre de J.-P. Richard à G. Poulet, 8 mars 1961, *Correspondance 1949-1984*, op. cit., p. 169.

30 Jean-Pierre Richard, « Yves Bonnefoy », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, pp. 254-285.

31 Philippe Jaccottet relève pour sa part que Bonnefoy retombe parfois « dans le piège du général » (*L'Entretien des muses. Chroniques de poésie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 337).

32 Yves Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, pp. 13-24.

33 Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 253.

34 Yves Bonnefoy, « Aut lux nata est aut capta hic libera regnat », *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 30.

L'herméneutique de Starobinski, qui rejoint par bien des aspects la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, se passe dès lors plus volontiers que chez Bonnefoy de l'hypothèse du divin.

1980

Marie Jeanprêtre  
Archives littéraires suisses

**01.01.1980:** Publication de l'article « Les descriptions des journées dans *La Nouvelle Héloïse* », dans *Reappraisals of Rousseau: studies in honour of R. A. Leigh*.

**02.01.1980:** La professeure Alison Fairlie (1917-1993) de l'Université de Cambridge complimente Starobinski pour son article « Rousseau, Baudelaire, Huysmans: les pains d'épice, le gâteau et l'immonde tartine » qui paraîtra en 1982: « vous m'avez fait relire et approfondir non seulement l'œuvre de Baudelaire, mais des passages de Rousseau et de Huysmans », écrit-elle.

**03.01.1980:** L'Ambassadeur de France Gilles Curien (1922-2017) félicite Starobinski d'avoir été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur.

**11.01.1980:** Le professeur d'hébreu et médiéviste Jon Whitman (1949-) qui est présent à Charlottesville pour le cycle de conférences « Readings in neurohumanities » à l'instar de J. S. lui envoie le mot suivant: « as you illuminated us with splendid lectures by night, so by day you offered us the personal warmth of your spirit ». Le même jour, Pierre Yves Simonin (1937-) de l'Ambassade suisse des États-Unis écrit à J. S. à propos de son titre de Chevalier de la Légion d'honneur: « Quelle joie d'apprendre le rougeoiement de votre boutonnière (vous l'annoncez si modestement). Nous savons ce que les lettres françaises vous doivent et après tout, c'est bien la République qui s'honore ».

**12.01.1980:** La philosophe Jeanne Hersch (1910-2000) remercie J. S. de lui avoir envoyé son texte « Albert Béguin, Marcel Raymond: la nescience des rêves » et relève « le sentiment – si rare! que tout y est juste, dans les divers sens de ce mot, et surtout dans le sens muscial ».

**15.01.1980:** Le psychanalyste J. B. Pontalis (1924-2013) dédicace à J. S. son ouvrage *Loin*: « Pour vous, mon cher Jean, / ces premiers pas encore timides / en pays de littérature. / J. B. ». Dans une lettre du 7 mai de la même année, Starobinski écrira d'ailleurs à Dominique Aury (1907-1998) qu'il a beaucoup apprécié le livre de Pontalis.

**01.02.1980:** La dramaturge Jeannine Worms (1923-2006) rend visite à J. S.

**14.02.1980:** Joseph Joliet (1938-) dédicace son livre *L'Enfant au chien-assis* en félicitant J. S. pour sa préface aux *Métamorphoses du cercle* de Georges Poulet (1902-

1991) dans la collection *Champs* de Flammarion: « Pour Jean Starobinski, en / vous remerciant de l'excellente / relation qui fut la nôtre pendant / votre publication en "champs". / Avec mon admiration ». Jacques Derrida (1930-2004), dont le texte « Ocelle comme pas un » précède celui de Joliet, y ajoute ses « amitiés ».

**Printemps 1980:** Publications de «... Alterius spectare laborem: Maldoror sur le rivage », dans *Nouveau Commerce*, n° 45-46 et de « Le passé de la passion: textes médicaux et commentaires », dans *La Passion*, numéro thématique de la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 21.

**24.02.1980:** Mort de l'écrivain Gilbert Trollet (1917-1980). J. S. avait notamment écrit une recension de son livre *L'Inespéré* pour *Le Journal de Genève* (19-20.11.1949).

**04.03.1980:** Starobinski devient membre de l'Académie des Sciences de Turin.

**12.03.1980:** L'article « Variations sur la chlorose » paraît dans *Médecine et Hygiène*, 38<sup>e</sup> année, n° 1369. J. S. retravaillera ce texte avant de l'envoyer au psychiatre anglais Michael Shepherd (1923-1995) afin qu'il paraisse dans la revue *Psychological medicine* l'année suivante.

**19.03.1980:** Le théoricien de la littérature Stanley Fish (1938-) écrit à J. S. pour lui demander de lire des articles de Samuel Weber (1940-), car il est chargé d'évaluer si ce dernier serait apte à devenir professeur ordinaire dans le « Humanities Center » de The Johns Hopkins University.

**19.03.1980-22.03.1980:** Starobinski est à Milan pour un Congrès Stendhalien, durant lequel il donne une conférence intitulée « La Rivière et les Fabriques: re marques sur le premier chapitre du Rouge et Noir ».

**29.03.1980:** Publication de « Roland Barthes, musicien » dans le *Samedi littéraire* du *Journal de Genève*.

**13.04.1980-18.04.1980:** J. S. séjourne à Rome. Du 14 au 15 avril, il assiste à un séminaire organisé par le philosophe Tullio Gregory (1929-2019) avec l'Institut Italien pour les études philosophiques.

**25.04.1980:** Le psychiatre genevois Bertrand Cramer félicite J. S. pour ses interventions au Colloque de Deauville, notamment pour ses propos sur la cénesthésie.

**Mai 1980:** Dans *Le Débat*, n° 1 paraît « Un livre étranger? ». Il s'agit de la recension de J. S. des livres *Vergangene Zukunft* par Reinhart Koselleck (1923-2006) et de *Freiheit, Herrschaft, Geschichte* de Horst Günther (1945-), édités chez Suhrkamp Verlag. La même année, Starobinski demande à Koselleck si un chapitre de son livre sur les « Monuments aux Morts » peut être traduit en français pour la revue *Textualité et Histoire*.

**29.05.1980:** La traductrice Gundula Göbel lui demande de relire sa traduction allemande de *1789, les emblèmes de la raison* à paraître chez FisicalBook.

**31.05.1980:** Le 30 avril, Jean Starobinski avait accueilli en Suisse le musicologue Bin Ebishawa (1931-) du Kunitachi College of Music, qui était familier de son travail sur Rousseau. Le 31 mai, le musicologue japonais le remercie et se dit « infiniment fasciné de savoir [que J. S. est] excellent pianiste et connaisseur en musique ». Le même jour, le philosophe et historien François Azouvi (1945-) invite J. S. à une journée organisée par le groupe « Maine de Biran et son temps » consacrée aux Idéologues qui aura lieu le 16 mai de l'année suivante.

**18.06.1980:** Le professeur Julien de Ajuriaguerra (1911-1993) du Collège de France écrit à Starobinski que la « décision d'Yves Bonnefoy de se présenter au Collège de France [lui] fait grandement plaisir ».

**20.06.1980:** John Coffee O'Neal (1950-) offre un exemplaire de sa thèse sur Rousseau à J. S., qu'il remercie pour « avoir défriché un grand chemin ». Durant l'été 79, O'Neal avait déjà demandé un entretien à Starobinski afin qu'ils puissent discuter de la thèse qu'il préparait, mais J. S. n'avait pas eu le temps de le recevoir et s'en était désolé dans une lettre datée du 13 janvier 1980. En 1985, lorsque paraît *Seeing and Observing* de O'Neal, ce dernier remercie Starobinski d'avoir correspondu avec lui.

**28.06.1980:** Le philosophe Hellmut Pappe (1907-1998) remercie Jean Starobinski et sa femme Jaqueline d'avoir pris soin de lui lors de problèmes de santé, probablement circulatoires, qu'il nomme avec dérision son « attaque de peste bubonique ».

**03.07.1980:** Paul Tabet (1942-), le conseiller culturel de l'Ambassade de France à Rome, invite J. S. à un séminaire intitulé *Conversations sur l'Amour* qui se déroulera de novembre 1980 au mois de mai de l'année suivante.

**08.07.1980-11.07.1980:** J. S. séjourne à Constance pour le Symposium « Dialogizität in Prozessen literarischer Kommunikation », durant lequel il donne une conférence intitulée « Frage und Antwort als hermeneutisches Instrument in Prozess der Interpretation ».

**Fin juillet 1980:** Jean Starobinski fait un infarctus.

**18.08.1980:** Starobinski envoie le texte de sa conférence « Body Consciousness and the Modern Writer » donnée au *New York Institute for the Humanities* pour une publication.

**02.09.1980:** François Azouvi accepte de donner une leçon dans le cadre du cours sur « La psychiatrie au XIX<sup>e</sup> siècle » que proposera J. S. l'année suivante.

**05.09.1980:** Le cinéaste Michelangelo Antonioni (1912-2007) dit regretter de ne pas croiser J. S. à Venise, alors qu'il a emporté la traduction italienne de *Trois Fureurs* avec lui.

**11.09.1980:** Rosine, ayant accueilli et assisté J. S. à la Lignière suite à son infarctus, le félicite pour ses progrès et pour l'amélioration de sa santé. Elle dit joindre à sa lettre des extraits de la Bible ainsi qu'une revue expliquant qui sont les Adventistes, qui croient en une nouvelle venue du Christ.

**10.10.1980:** La professeure de littérature Gabrièle Schwab (1946-) apprend l'infarctus de Jean Starobinski et s'effraie à l'idée que son voyage à Constance y ait contribué.

**19.10.1980:** L'écrivain Richard Vernier demande à J. S. une lettre de recommandation pour un poste à l'Université de Californie, Santa Cruz. Il sera nommé en 1991 chef du Département des langues romanes et germaniques de la Wayne State University.

**20.10.1980:** Six ans après sa parution aux Éditions Univers, l'historien et critique littéraire Alexandru George (1930-2012) renvoie à Starobinski sa traduction en roumain de *La Relation critique*, la première qu'il lui avait envoyée n'étant jamais parvenue à destination. Ayant traduit *La Relation critique* « avec un réel plaisir », Alexandru George espère pouvoir encore travailler sur un texte de J. S. si celui-ci souhaite à nouveau être publié en roumain.

**23.10.1980:** Parution des articles de J. S. intitulés « L'échelle des températures: lecture du corps dans Madame Bovary » et « Sur l'histoire de l'herméneutique », dans *Le Temps de la réflexion*, n° 1.

**27.10.1980:** L'écrivaine Clotilde Marghieri (1897-1981) demande à Starobinski s'il est sorti de son Montaigne. Elle veut croire que Jaqueline, avec sa « douce fermeté » saura le forcer à adopter un mode de vie plus sain.

**16.11.1980:** Jean Michel Olivier (1952-) invite Starobinski au vernissage du peintre René Feurer (1940-2004).

**17.11.1980:** Jean Starobinski fête ses 60 ans.

**20.11.1980:** Le psychiatre Christian Müller (1921-) de l'hôpital de Cery demande à Jean son portrait photographique car l'hôpital prépare une iconographie des médecins qui y ont autrefois travaillé et qui se sont distingués par leurs recherches. J. S. avait exercé à la Clinique Psychiatrique Universitaire de 1957 à 1958.

**Hiver 1980:** Parution de « Benjamin Constant et l'éloquence », dans *Cadmos*, n° 12.

---

« *L'Arrière-pays* paraît à Genève, en 1972, chez Albert Skira, dans la collection « Les sentiers de la Création ». Je considère ce livre comme l'un des chefs-d'œuvre de la prose française, et comme l'œuvre centrale ou nodale d'Yves Bonnefoy. Tous ses motifs s'y trouvent réunis.

[...]

Pour les *Sentiers*, Bonnefoy fut pressenti dès le début du projet. Par tout ce qu'il met en lumière d'un cheminement décisif et d'un progrès de la pensée, *L'Arrière-pays*, en 1972,

est sans doute le livre de la collection qui correspond le mieux à son programme. De fait, cet admirable récit – l'un des moments culminants de la prose française de tout le siècle – répond à une nécessité intérieure indépendante de tout programme. »