

Bulletin 1|2008

Cercle d'études internationales Jean Starobinski
Édité par les Archives littéraires suisses

280 / dans ce masque surmontant et monstrueux, qui est
sa propre image, que le regard de l'autre lui renvoie
défigurée. Devenir invisible, c'est transformer une

transparence
sans con
malheureu
paradoxe
transparence

God

Jan
copiant
qui l'ou
d'ont
tâche à
des plants
l'œuvre

999 / ^{s'opposant l'empire espagnol qui reportait le système de l'ère}
empiète. Alors ~~que Starobinski~~ ^{Starobinski} la compensation n'est
plus, ^{dans que le cœur ne sait plus comment continuer} la compensation commerciale avec les
êtres diminués, il reste encore l'existence une,
la pauvreté essentielle d'une transparence ~~ou~~
~~ou~~ presque plus ~~de~~ ^{ou} rien ne
se montre. Il reste une présence à soi, ~~flu-~~
~~ment dépendant de contenu, qui des volentiers~~
une présence au monde. Il reste ^{donc} une présence
à soi, mais à un moi si dépendant de contenu,
que rien n'apparaît à la conscience, ~~ou~~ ^{ou} la
transparence ~~ou~~ ^{absolue} qui lui permet d'être présente
à elle-même. * (Kant et au verso de 300)

Cette pauvreté, pour Jacques l'a cherché; ~~qu'est~~
il s'est défait, avec délice, de sa montre, de
son épée, de son linge fin, il a repus les fleurs,
les choses de sécurité, les instabilités de
finances. Il a pu toutes les situations où il aurait
pu devenir le prisonnier des choses, où il eût été
protégé par la présence des choses. Que celles-ci

Éditorial Archives, invention et liberté

Il y a quelques années j'avais intitulé « Portrait de l'artiste en polypier » une brève présentation de Jean Starobinski, pastichant à mon tour le titre de Joyce et lui associant un terme, « polypier », que Jean Starobinski avait lui-même utilisé pour décrire les progrès de ses travaux à Jean Roudaut. Un polypier ? C'est le squelette calcaire d'animaux sous-marins extraordinaires, les gorgones et les coraux, qui se développent par colonies successives de polypes.

À la rue de Candolle, devant les archives de Jean Starobinski, cette métaphore marine apparaissait dans toute sa pertinence. Ces papiers se groupaient par ensembles qui s'étaient développés selon une cohérence très particulière en récifs thématiques à la manière des barrières coralliennes, – non pas linéairement (ce serait banal) mais, tantôt ici, tantôt là, tantôt avec effervescence, tantôt avec retenue, selon les années et les projets. À partir de ces germinations irrégulières, un ensemble s'était façonné dont je n'ai pas besoin de rappeler la richesse, la beauté, la cohérence. L'à-propos de cette image polypienne sautait aux yeux, je l'ai depuis lors associée, sous l'eau et sur l'eau, à Jean Starobinski.

Le *Fonds Jean Starobinski*, abrité désormais aux ALS, regorge de cahiers de notes, de manuscrits, de tapuscrits, de documents personnels, d'agendas, de photographies, de tirés-à-part, de documentations sur les colloques auxquels Jean Starobinski a participé, sur les honneurs qui lui furent accordés ou sur les *Rencontres internationales de Genève* auxquelles il a tant œuvré. Cette mine d'informations attire déjà les chercheurs. Le nom de Jean Starobinski est non seulement associé à l'œuvre immense pour laquelle nous avons une si grande estime, c'est aussi un réseau de relations entre la théorie critique, son application et ses représentants. Je ne saurais évoquer ces archives sans mentionner la

fidélité des interlocuteurs et des amis, dont témoignent les milliers de lettres conservées ; sans pouvoir bien évidemment la clore, j'ébauche, pour le plaisir, la prodigieuse liste de ses correspondants, la fine fleur de l'intelligence : Roland Barthes, Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, Nicolas Bouvier, Bernard Böschstein, Roger Caillois, Paul Celan, René Char, Jacques Derrida, Pierre Emmanuel, Louis-René des Forêts, Pierre Jean Jouve, Gérard Macé, Eugenio Montale, Erwin Panofsky, Gaëtan Picon, Georges Poulet, Marcel Raymond, Jacques Réda, Denis de Rougemont, Jean Rousset, Claude Simon, Karlheinz Stierle, parmi tant d'autres... Les écrivains, les critiques littéraires, les linguistes, les peintres, les musiciens, tous, Suisses, Français, Allemands, Italiens, Roumains, Polonais, Israéliens, Américains, Anglais, Japonais, tous, à un moment ou à un autre lui écrivent pour approfondir, étendre un champ de réflexion, saluer ses découvertes, mêler leur pensée à la sienne. Je pense notamment à une lettre de Michel Leiris qui réagit à la publication dans le *Mercur de France* de février 1964 des *Mots sous les mots*, consacrés aux *Anagrammes* de Ferdinand de Saussure. Leiris était très impressionné par ce travail, qu'il a rapproché de l'étude par Tristan Tzara des anagrammes de François Villon.

Ce qui frappe le lecteur et l'archiviste de Jean Starobinski, c'est assurément son indépendance créatrice. Aucun groupe d'influence ne se l'est attaché exclusivement ; il n'a adhéré à aucun mouvement littéraire et l'on sait aussi qu'il n'utilise pas sans réserves l'appellation *École* de Genève, "inventée" par Poulet, qui induit bien trop le lieu de pouvoir théorique, – préférant pour sa part retenir l'idée d'une fraternité d'esprit entre amis au long cours plutôt que celle d'une *école*. Se tenir à l'écart mais « rester à l'écoute de tout ce qui se fait ailleurs », « préserver l'esprit d'indépendance », obser-

Bulletin 1 | 2008

Édité par les Archives littéraires suisses

ISSN 1662-7326

Le Bulletin en ligne :

www.nb.admin.ch/starobinski

Rédaction :

Stéphanie Cudré-Mauroux

Juan Rigoli

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

nb.admin.ch

Composition : Marlyse Baumgartner,

Châtillens

Image de couverture : page manuscrite de

l'un des brouillons de *La Transparence et*

l'obstacle, Atelier de photographie de la BN

ver « à distance de loge », ce sont ces « tâches apparemment négatives » qui permirent à Jean Starobinski de se garantir de tout dogmatisme, de mettre en garde « contre la tentation d'ériger en orthodoxie un petit ensemble de recettes et de trucs. »

C'est cet esprit d'indépendance et d'invention que nous allons tenter de cerner, d'évoquer dans notre *Bulletin* du Cercle, ouvrant nos colonnes à des écrivains et à de jeunes chercheurs qui aborderont des thématiques qui leur sont chères ; notons par exemple la bibliographie commentée de Michaël Comte qui pose les fondements de sa thèse sur Starobinski.

Nous donnerons une fois par année des informations sur la vie des archives Jean Starobinski dans des rubriques « Bibliographies », « Nouvelles du fonds », « Conférences du Cercle », « Jeunes chercheurs. Thèses ».

On trouvera en outre à l'adresse www.nb.admin.ch/starobinski des informations en ligne qui s'enrichiront au fil des années et qui offriront aux chercheurs bibliographies, textes, études, documents photographiques, etc.

« Liberté », « invention », ces mots chers à Jean Starobinski, s'afficheront désormais en devise sur notre pavillon, pour nous rappeler que le travail sur les archives, c'est à la fois de l'invention (au sens de *redécouverte* que choisit de retenir Jean Starobinski en ouverture à *L'Invention de la liberté*) et de la création, au sens où chaque esprit critique s'émancipe à partir de l'étude et de la connaissance d'une pensée tutélaire, — la nôtre étant celle de Jean Starobinski.

Stéphanie Cudré-Mauroux

Éditorial L'Interprète et son Cercle

Quelle doit être l'ambition d'un *Cercle international d'études Jean Starobinski*? Assurément la plus haute, si la réflexion qu'il entend promouvoir veut se montrer digne de l'œuvre qu'il place en son centre.

Cette réflexion n'a du reste pas attendu la fondation d'un *Cercle* pour rayonner à travers le monde, avec une intensité et une variété dont peu d'œuvres critiques ont connu les honneurs. L'extraordinaire foisonnement qui distingue celle de Jean Starobinski, la netteté et l'ampleur qui la portent de l'étude pénétrante d'une rime à la compréhension des faits de culture les plus vastes, lui ont valu, dès le début, d'innombrables réponses et commentaires en provenance d'horizons divers et en de multiples langues. Le mouvement n'a eu de cesse de s'accroître, et ces dernières années ont vu paraître des ouvrages d'importance, collectifs ou individuels, consacrés à Jean Starobinski, à son œuvre, à sa pensée.

Ceux qui font métier de critique entrevoient l'une des raisons de cette présence croissante et renouvelée : l'œuvre de Jean Starobinski a su traverser courants de pensée et méthodes, dialoguant avec tous mais n'abdiquant devant aucun, se tenant à l'écart des mots d'ordre et des allégeances théoriques, au nom d'une liberté critique aussi heureuse et inventive que rigoureusement tempérée par une attention extrême à sa propre démarche. En un temps où partisans et adeptes défendaient àprement leurs écoles, Jean Starobinski n'accueillait qu'avec une extrême réserve l'idée d'être lui-même l'insigne représentant d'une école.

Aujourd'hui que les sirènes de la théorie ne font plus guère entendre leur voix (on peut autant s'en réjouir que le regretter), l'exemple de l'inspiration et de la rigueur se trouvent encore chez Jean Starobinski, et *La Relation critique* (1970, 2001) demeure sans doute l'ouvrage dont

on puisse le plus sûrement recommander la lecture, à l'étudiant qui fait ses premiers pas dans l'étude de la littérature, comme au critique soucieux d'interroger le « trajet » qu'il accomplit dans son « rapport à l'œuvre », à la rencontre de ce qui dans l'œuvre aussi « se manifeste comme un trajet, c'est-à-dire comme un système de relations variables établies, par l'entremise du langage, entre une conscience singulière et le monde ». Ainsi s'énonce la tâche du critique, nullement simplificatrice, dans ce livre qui célèbre autant les méthodes que leur dépassement et qui tire sa force persuasive de ne pas être un manifeste, mais le très lucide récit d'un « je » interrogeant pas à pas les moments et les lieux qu'il parcourt dans sa compréhension des œuvres et du monde.

Son extraordinaire capacité de franchir les modes et les temps, ne fait pas moins de cette œuvre un objet d'histoire et de critique. C'est d'ailleurs la leçon de Jean Starobinski : « Il faut rendre à son historicité non seulement la question méthodologique, non seulement l'objet de notre intérêt, mais notre intérêt même. » Et il ajoutait, toujours dans la première *Relation critique* : « Il ne me déplaît pas que le climat actuel y ramène notre attention, par l'obligation où il nous met de justifier nos choix, d'en réexaminer le bien-fondé, et de renouveler, en connaissance de cause, la confiance que nous portons non seulement à nos méthodes de travail, non seulement à nos objets d'étude, mais encore au sens même de l'étude. »

Notre propre « climat » ne nous incite pas moins à réévaluer ce « sens », même si l'urgence de le faire ne nous vient pas de l'intensité de débats théoriques (« les conflits et les perplexités du moment », les « éclats polémiques » sur lesquels s'ouvrait *La Relation critique*), mais de la sourde et insidieuse menace que font peser aujourd'hui sur l'« étude » jusqu'aux institutions censées en préserver et en renouveler les chances.

L'œuvre de Jean Starobinski peut nous aider : le questionnement des textes qui est le sien ne perd jamais de vue ce « sens », dans lequel se nouent les relations qui unissent notre présent au passé vivant que nous interrogeons, et qui nous interroge ; ce « sens » dont la poursuite éclairée nous fait avancer, à travers notre connaissance des autres, dans la conscience de ce qui nous définit comme sujets : « Pour ma part », notait récemment Jean Starobinski dans un texte de circonstance, « il m'a semblé que ma tâche de lecteur était de reconnaître, en toute occasion, un style, une parole adressée, une intention marquant sa trace grâce aux ressources et aux contraintes d'un langage. En même temps, il m'a paru nécessaire de rappeler que ce qu'il y a de plus profond en nous, cette intériorité où se forment nos intentions, ne se constitue, elle, qu'à travers notre relation avec le monde extérieur et avec les êtres que la vie nous fait rencontrer. [...] Nous possédons de naissance la faculté de parler, mais les multiples formes de la parole nous sont venues des autres. Nous ne nous appartenons qu'à travers les mots qui nous ont été donnés. »

Les pièces nombreuses, riches et variées, que rassemble le Fonds Jean Starobinski témoignent, et de l'accomplissement de cette « tâche » qui pousse le « lecteur » à rechercher sans cesse dans les œuvres la « trace » d'une « parole adressée », et de cette « relation » avec les « êtres » et avec le « monde », dans laquelle Jean Starobinski nous invite à reconnaître la condition de notre propre *appartenance*. Du plus infime de ces documents (annotations courantes sur des pages d'agenda) aux plus précieux d'entre eux (correspondance ; avant-textes et exemplaires corrigés où se dépose le trésor des variantes), tout invite à la réflexion historique et critique.

C'est évidemment le rôle des *Archives littéraires suisses* et du *Cercle international d'études Jean Starobinski* de susciter ou tout simplement

d'accompagner l'intérêt que cet inestimable fonds n'a pas manqué déjà de s'attirer ; c'est sans doute aussi l'une des missions particulières du *Cercle d'études* de diffuser un esprit de recherche qui ne cède pas au « mirage des sources » (Blanchot), à la tentation généticienne de considérer la remontée de l'œuvre à ses archives comme la voie royale pour un accès au sens. Les textes de Jean Starobinski méritent les mêmes « *égards* » (le mot est le sien) qu'ils manifestent aux œuvres dont ils renouvellent la lecture sans jamais sacrifier aux explications univoques et aux déterminismes faciles.

Notre *Cercle d'études* aura pour charge aussi de veiller à ne pas enfermer ses travaux dans le registre de la célébration, fût-elle érudite. La tâche est ardue, tant est grand et impérieux, pour les lecteurs de Jean Starobinski, le bonheur de l'admiration. Faire *cercle* autour de son œuvre, ce sera donc inévitablement partager et multiplier ce bonheur, dont Jean Starobinski analyse d'ailleurs lui-même l'attente et les effets, avec une lucide ironie, lorsqu'il identifie au cœur de « l'acte d'interprétation » la quête d'une « approbation aimante » : « *interprète*, significativement, se dit du comédien ou du soliste, aussi bien que du grave herméneute. »

Le « soliste » Jean Starobinski, jamais « grave », ne cesse de rencontrer ce « succès herméneutique » qui propulse l'interprète « vers un lieu central », faisant de lui le « centre d'un intérêt général ». Mais il n'a de cesse aussi de déplacer ce centre et de brouiller la circonférence ; son œuvre est trop vaste et trop mobile pour que ses admirateurs l'encerclent.

Les activités que nous souhaitons développer autour d'elle et des archives qui désormais l'escortent – conférences et colloques, accueil et initiatives de recherches – auront à cœur de ne jamais préférer l'hommage à l'étude et de poursuivre celle-ci en tous sens, en explorant l'œuvre de Jean Starobinski dans la multipli-

cité des domaines qu'elle aborde et relie – littérature, arts, philosophie, langage, histoire de la médecine et des sciences – et en essaimant à partir d'elle, dans le prolongement de ses suggestions critiques.

Ce sont, comme on sait, « deux cercles, et non pas un seul », que Jean Starobinski suggère de parcourir dans la recherche d'une relation adéquate avec les œuvres ; précaution qui « nous préserve de la tautologie ». Car « l'interprétation veut tout ensemble l'abolition de la différence (par le discours inclusif et totalisateur), et le maintien de l'écart (par la compréhension de l'autre en tant qu'autre). » Notre *Cercle* a plus d'une raison de mettre en œuvre ce principe.

Juan Rigoli

Scènes emblématiques de Jean Starobinski (résumé¹)

JEAN-CLAUDE MATHIEU, PARIS VIII

On ne peut aborder l'œuvre de Jean Starobinski que porté par un élan de reconnaissance envers cet accompagnateur. Ses lectures allègres et savantes traversent comme sans effort les disciplines et les siècles, ses « parcours » critiques tracent des chemins sur lesquels il donne le sentiment de prendre la main du lecteur, guidé et, pour un instant, rendu un peu plus vif. Des textes accueillants donnent à voir : « La critique baudelairienne a conservé la vertu médiatrice qui est l'apanage de toute grande critique : elle donne à voir. »

« La clef est-vif-argent » : je mettrai volontiers la formule de Char en emblème, faisant écho à celle de Michel Jeanneret évoquant un esprit « mercuriel ». Une juvénile vivacité de la pensée, la mobilité extrême de l'intelligence, incarnent l'être en mouvement, au plus près de la manière de Montaigne et de Diderot : pour lui aussi « tout mouvement nous découvre ». Ce « style » critique n'ignore certes pas l'objectivité que revendiquent les méthodes, mais se risque au delà : « Là où je parle, il n'y a plus de méthode » ; un ton, une tenue (de la note critique) : « Je crois que la qualité poétique n'est pas incompatible avec la réflexion critique, voire même avec l'érudition. C'est risqué. » Une parole juste qui rend justice au texte, et ne constitue pas son objet en épaississant la consistance de l'œuvre ou en surinterprétant tel passage qui, pris dans le devenir, est mouvement de structuration plutôt que structure achevée, mouvement suspendu, dont Starobinski manifeste aussi le goût devant la peinture. Ou inversement en le lissant, supprimant les ten-

sions et contradictions internes. Il s'accorde à l'éloge de la « légèreté » et de la « visibilité » que fait Calvino dans ses leçons américaines. Immédiatement sensibles sont les différences avec d'autres grands critiques contemporains, la présence charnelle de J.-P. Richard qui rend l'être au monde dans le sensoriel, le sensuel et la rêverie qui les prolonge au delà de l'instant perceptif ; la subtilité orientale de Barthes, le détour comme acte critique, les ruses pour déjouer les prises de l'idéologie sur le discours, contourner les censures de l'eros, passer de la représentation à la figuration, opposer le plaisir ludique à la loi interprétative ; le déroulement du temps ou de l'espace de Poulet, sorte de majestueuse procession plotinienne des moments de la durée intérieure, à partir de l'Un, à savoir l'éveil d'un cogito.

Une paix, une équanimité, une « assurance tranquille » (Bonhefoy) d'homme des Lumières à l'égard de la raison, est apportée à l'analyse des désordres de l'âme, de l'humeur noire, des fureurs. Contraste frappant entre ces excès d'un tempérament, d'un comportement et leur explication mesurée, qu'a précédée sans nul doute l'enfoncement consenti dans ces labyrinthes. Baudelaire fait vœu de critique « partielle, passionnée, politique » et Starobinski y adhère à travers lui : « La critique baudelairienne est la justification raisonnée d'une préférence passionnée ». Entrer dans un texte de Starobinski, c'est être admis à la vue d'un univers où chaque chose se détache sur un fond d'histoire, d'espace, regagne sa place juste, plaisir des fêtes de l'intelligence, et sensation d'une mise en équilibre des corps, à commencer par

celui du lecteur, tout un art de la juste disposition. Joie, plénitude, données par ce discours grâce à son aptitude à situer dans un système mesuré de relations, qu'il dispose et qui font sens ; « relation critique » d'une critique des relations. C'est dans l'art du rapprochement que le critique rejoint la démarche du poète, rassembleur de gerbes métaphoriques. Les choses, les êtres regagnent leur place dans un ordre, une harmonie que le regard fait paraître : dans l'histoire des idées, Starobinski est sensible aux livres qui déploient des ensembles, une géométrie sensible (*La Grande Chaîne des êtres* de Lovejoy, *Les Métamorphoses du cercle* de Poulet). Ce qu'il reconnaît devoir à des écrivains mythologues (Caillois, Jung et Kerényi), à Bachelard ou à *L'Amour et l'Occident*, c'est « l'idée de voir large, d'explorer des motifs ou des problèmes en développement ».

Ce plaisir d'une mise en place est d'abord un plaisir de l'œil ; « la relation critique » est le regard critique d'un *œil vivant*. Plaisirs de la vue panoramique pour qui a le goût (et la

Une juvénile vivacité de la pensée, la mobilité extrême de l'intelligence, incarnent l'être en mouvement, au plus près de la manière de Montaigne et de Diderot.

capacité) d'embrasser les choses à partir de lieux élevés, chers aux héros de Stendhal (notés déjà dans son anthologie pour *Le cri de la France*), jusqu'à la « *Table d'orientation* » : « Chacun connaît, aux belvédères où la vue s'élargit sur un panorama de lacs, de massifs montagneux et de cols, ces tables d'orientation offertes aux promeneurs. Si le désir l'en prend, il pourra repérer et nommer les principaux accidents du paysage ». Le choix d'un motif dépend d'une intuition « comme je devine d'en bas un sentier qui mènera à un col, d'où la vue sera plus large ». Le va-et-vient entre surplomb et intimité caractérisera

donc le regard critique. Voir de plus haut, c'est voir plus largement : le lecteur prisonnier de sa myopie est élargi, une euphorie intime lui est communiquée. Une critique heureuse qui respire bien « prend le large », comme le beau navire baudelairien. Dans un poème est sensible l'espace

Entrer dans un texte de Starobinski, c'est être admis à la vue d'un univers où chaque chose se détache sur un fond d'histoire, d'espace, regagne sa place juste, plaisir des fêtes de l'intelligence, et sensation d'une mise en équilibre des corps, à commencer par celui du lecteur, tout un art de la juste disposition.

accru, large, pour un critique qui saisit le texte comme événement de lecture, à l'instant où le poème (celui de Char, ici) s'ouvre pour nous en ouvrant un monde : « Aucun poème qui ne nous donne le sentiment de l'ouverture. Un espace accru apparaît devant nous, s'illumine en nous. L'ampleur nous en est rendu sensible par l'emportement de l'émotion ». La prose ne donne pas seulement à voir, elle ouvre des vues, des « fenêtres » (Baudelaire, Mallarmé, Kafka), offre une « surprise du regard » (XVIII^e). L'attention à la « largesse », largitio, abondance, générosité, est comme le prolongement moral de cet élargissement visuel, à partir d'un geste, don de friandises et batailles d'enfants (Rousseau, Baudelaire, Huysmans) ; et au delà, « l'élargissement du champ » est la largesse du critique.

*

Parmi de nombreux fils possibles, auteurs de prédilection, orientations non exclusives mais entrecroisées dans des parcours (histoire des idées, histoire de la médecine, anthropologie historique, destins de la mélancolie, sémantique historique d'une notion, stylistique, usage non

scolastique de la psychanalyse, anagrammes, enquêtes historico-culturelles mêlant textes et arts, etc.) qui ont déjà suscité un regard autoréflexif, porté impeccablement par Starobinski sur sa propre démarche, et des articles de très grande qualité (Stierle, Poulet, Jauss, Azouvi, Olander, Pontalis, etc.), pour ne rien dire du poème de Montale, on a choisi de s'en tenir à une petite cellule. Une unité récurrente se rencontre dans ces parcours, que l'on peut nommer la scène à valeur emblématique (parfois allégorique ou symbolique). Il y a des études d'emblèmes (formes tripartites d'images, devises, et poèmes ou gloses prosaïques), mais il y a surtout une manière de lire le texte ou le tableau en le haussant à sa valeur emblématique. Un tour emblématique de la critique, que rend évident l'avant-propos de *L'Œil vivant*, « Le voile de Poppée » qui crée un emblème par juxtaposition d'une devise (la phrase de Montaigne : « Pourquoi inventa Popaea de masquer les beautés de son visage, que pour les renchérir à ses amans ? ») et d'une image, le tableau de l'École de Fontainebleau où elle « laisse voir son corps sous la gaze, et sourit ». Cette écriture a su régler sa vue, sa bonne distance avec l'objet : empathique, mais non fusionnelle, prenant de la hauteur mais non hautaine, classiquement claire et élégante sans être académique, « à distance de loge » selon une expression de Starobinski que Poulet rappelait. La théorie, qui se donne pour un discours objectif, il la réintègre dans l'empire du regard en rappelant son sens premier, theoria, acte de vision, de contemplation (chez Platon) : « la contemplation compréhensive d'un ensemble préablement exploré ».

Il y a continuité, sans mimétisme, entre la littérature qui donne à voir et la critique qui met en vue et fait un don au regard du lecteur : « La littérature depuis toujours 'donne à voir', mais aussi : « J'écris pour donner à voir, pour accroître la visibilité. Mon idée de la relation critique ne concerne pas seulement les objets

que le critique prend sous son regard, elle inclut la relation avec le lecteur, portée par un espoir ». *L'Invention de la liberté* s'achève sur « le plaisir de voir », les *vedute* de Guardi, cite Addison (« La vue est le plus parfait et le plus agréable de nos sens »), reproduit comme ultime image le tableau où une foule de Vénitiens a les yeux levés pour suivre l'ascension du ballon. La critique va de la lisibilité du texte à sa visibilité, qui n'est même vraiment lu qu'en devenant image, visage qui regarde son lecteur (« chaque mot sur la page est image, si l'on entend par image une pseudo-présence ») ; elle va de la vision du monde de l'auteur à la visibilité du monde, représenté et échappant au représentable. Ici les choses s'ouvrent au regard : « Tout le laboratoire de la nature s'ouvrirait aux regards », phrase de Turettini, citée au début de « Dieu observable ». De voir à savoir se fait un passage où le réel apparaît, transparait. Et la valeur de transparence est également, sinon essentiellement, morale, « naturelle » avec Rousseau. S'y refuser est défier les autres. L'art des masques a été (avec Kafka et la poésie contemporaine) un des premiers objets des analyses de Starobinski. *L'Invention de la liberté* commence en démasquant un XVIII^e trop enrubanné,

Une critique heureuse qui respire bien « prend le large », comme le beau navire baudelairien.

créé par le XIX^e siècle. Cette étude des masques a été menée par diverses voies. Tantôt l'orientation va vers la psychanalyse, à propos de Stendhal dont les pseudonymes répétitifs sont « meurtre en effigie du père », rapport du masque du fils à l'effigie du père. Tantôt une analyse de psycho-histoire des masques, portés, arrachés, est menée à travers des articles sur « la flatterie », sur La Rochefoucauld. Tantôt le masque est relié à l'humeur noire : Montaigne mélancolique voit le monde comme

défilé de masques, et la pseudonymie est une manifestation d'hypocondrie chez des écrivains anxieux de leurs corps, Kierkegaard ou Voltaire.

Le regard ne désigne évidemment pas le simple enregistrement optique d'un monde limpide, mais engage une relation complexe au sensible, à autrui, où il se démultiplie et se charge de désirs. Il traverse, et cherche au delà de ce que la visibilité lui offre : « Regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement [...] reprendre sous garde. Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné ». Rousseau lorgne, le héros cornélien éblouit, Stendhal se masque. Et à son tour le critique prend sous sa garde le texte presque disparu, a des égards pour lui, le met en perspective. Mettre en perspective, c'est, dit-il en évoquant Panofsky, organiser l'espace à partir d'un point de vue privilégié, qui fait saillir des différences : « La valeur du présent humain tient à une profondeur de mémoire sur laquelle il 's'enlève', comme dit opportunément le langage de la peinture »

Dans le texte ou le tableau ces différences sont perçues dès l'instant où le monde représenté n'est pas un simple miroitement coloré, mais fait figure, prend figure, signifie. À ce point de sa démarche Starobinski se tourne vers Cassirer ou Humboldt, pour mettre une expressivité, un vouloir-dire à l'intérieur du spectacle donné par une communauté humaine qui met en forme ses expériences. La grande question mallarméenne prolongée par Claudel – qu'est-ce que cela veut dire ? – Starobinski la reprend à son compte à travers une interrogation de la physiologie du monde : « Que veut dire ce nouveau visage dont il s'affuble, quelle signification donne-t-il à ses conduites masquées ? » S'approchant des dessins de Michaux, il y trouve l'exemple de ce « monde physiologique » qui était

pour Cassirer caractéristique de l'aperception mythique, pour laquelle la réalité est « une face chargée d'expression » : « Le sens expressif adhère à la perception même dans laquelle il se trouve saisi et 'éprouvé' immédiatement ». Quand il analyse la démarche de Spitzer, la reliant à Vossler et Humboldt, il rappelle que ces orientations linguistiques détectaient le vouloir-dire derrière le dire, et à la source de l'*ergon* une *energeia* « à la fois propre au sujet parlant et à sa communauté historique. L'œuvre est donc abordée comme l'*expression d'une activité psychique* ». Analysant cette signification spontanée, cette expressivité immanente à la perception sensible, l'herméneute doit veiller, par une autocritique intérieure à la critique, à ce que les bonheurs d'évidence ne soient pas étouffés par le

**Rousseau lorgne, le héros
cornélien éblouit, Stendhal
se masque.**

filet des significations. Le texte sur Garache s'intitule significativement « Si cette figure porte un nom » et refuse les suggestions de noms que la mémoire fabuleuse dépose d'abord sur cette chair nuageuse : « Fallait-il parler d'Atalante ? Pourquoi revenir à la fable quand cet artiste s'en est affranchi ? Sans demander secours aux légendes, il accepté l'être naissant. L'entrave est dans l'incorrigible mémoire, qui me fait chercher un sens mythique, un écho d'anciens poèmes, là où triomphe la grâce de l'instant [...] Quel bonheur, pour celui qui fait métier d'interprète, que de s'abandonner enfin à l'apparence et de rendre les armes. »

*

Or cette visibilité se donne à l'intérieur d'une durée, par scènes. La scène est le moment d'un excès du visible, d'un surcroît de visibilité signifiante, d'une crise (forces, corps, images signifiantes « où notre vie est impliquée »). Elle est une *scène capitale* (Jouve). L'intensité de la scène met les choses à

nu. Dans le moment bref du dîner de Turin (« ce coup d'œil qui fut court ne laissa pas de me transporter ») et intensément revécu par Jean-Jacques (« ce moment fut court mais délicieux à tous égards »), M^{lle} de Breil « règne sur une très courte durée du récit. L'art de Rousseau consiste à conférer à travers l'intensité de sa propre émotion, une présence forte à cette brève scène ».

Le vif de l'instant scénique n'est perceptible qu'à partir du présent du lecteur, ou du narrateur. La perspective du tableau narré est donnée comme angle d'une vue vivante, qui saisit le moment d'une *invention*, non une succession mécaniste de causes et d'effets, d'*actions et réactions*, et considère l'histoire à partir de l'événement ; réponse à un « défi » (Starobinski n'a pas oublié Toynbee), ouvrant vers des possibles : « C'est l'histoire derrière moi, en moi, l'histoire sous le nom de culture ou sous son aspect d'urgence actuelle, qui me donne une raison de m'intéresser à Rousseau, à sa révolte, à son écriture. C'est mon choix présent ». La valeur unique du présent pour Baudelaire, opposant « à un présent désastreux un présent héroïque », la remarque de Diderot (« le peintre n'a qu'un moment ») invitent le critique à déployer son champ en arrière et en avant, mais à partir de ce présent vital.

L'homme se met en spectacle à travers « des gestes humains fondamentaux », ceux qui se tournent vers autrui et se nouent autour de paroles – « Viens », « Accours » sont les amorces du poème d'invitation. Ils vont se déployer en des scènes : banquet, partage d'amitié, libertinage, appel de la mort. Du jeu des regards, premier venu, Starobinski est remonté de plus en plus nettement vers les gestes, noyau de la scène. Une prise en considération des rites quotidiens (« l'ordre du jour »), une histoire des postures, celle du mélancolique penché, soutenant son front, des gestes d'invitation, de largesse, celui de la jeune femme fuyant chez Garache, etc. accentuent l'importance des attitudes du corps, des positions dans

l'espace, des distributions de rôles (Maldoror sur le rivage). Les tableaux analysés sont souvent des tableaux où comptent pour beaucoup les postures et gestes : le serment des Horaces, la dormeuse de Füssli, la jeune femme de Garache, Atalante fuyant, les scènes mythologiques, titaniques, bibliques de Füssli et de Blake, révélant la « vérité emphatique du geste » (Baudelaire).

La mise en relation d'un tableau, qui fige le mouvement en posture, qui invite à restaurer l'instant d'avant et l'instant d'après, avec un texte, incline vers une lecture iconologique de l'écrit. Le premier texte de Starobinski, *La Source*, était une « rêverie allégorique » l'image d'un paradis impossible pour un couple séparé par la société. La difficulté était pour lui de développer un récit à partir de l'allégorie initiale. Le déroulement du discours critique sera comme une réponse à cette difficulté : tirer une histoire d'une allégorie, déployer le récit de la Révolution autour des « emblèmes de la Raison ». Dans l'analyse des trois scènes de *Largesse* se croisent une dimension anthropologique (l'existence ne s'apparaît à elle-même que dans la mesure où elle est ritualisée, théâtralisée), une dimension iconologique (un grand réservoir imaginaire de motifs nourrit peintres et écrivains, qui permet de glisser d'un art à l'autre), une dimension symptomale, médicale, psychanalytique qui voit dans le texte un « fin indice ». Une rencontre se produit entre l'intention emblématique de la lecture et les réalisations emblématiques qu'une société, un pouvoir, un courant artistique, une œuvre singulière avaient créées. Le pouvoir des monarques bâtisseurs se manifeste emblématiquement dans des devises, des armes ; le baroque ou le rococo font « de l'espace une émotion » ; l'année 89 est « la mise en scène d'un mémorial de la fête publique » ; le bond du clown de Banville hors du réel est « l'un des meilleurs emblèmes possibles de la griserie propre à l'ironie romantique », etc.

La théâtralité se montre autant dans des rôles individuels, suscitant le désir (« La Fanfarlo », l'idéal féminin de Flaubert), que dans les grands mouvements de l'Histoire, mise en scène au moment de la Révolution, « série d'événements spectaculaires enchaînés comme les scènes d'une tragédie, éclairés par des rayons d'une rare intensité : plus que pour tout autre moment de l'histoire, nous avons l'impression qu'un texte s'offre à nous ». Et Starobinski observe aussi le glissement de ces images vers leur impureté, la chute de l'expression dans l'expressionnisme, appelé par l'agitation des plaisirs au XVIII^e, combattant « la léthargie de l'ennui » selon Voltaire (« Surenchère d'émotions », « expressivité accrue dans les tableaux d'histoire ») ou le grotesque du XIX^e (clowns, effigie de l'Ennui au début des *Fleurs du Mal*).

Ce qui fait l'importance de la scène, c'est que l'ancien et le nouveau s'y affrontent, que le latent et le manifeste s'y condensent. Le spectacle que Kafka voit de sa fenêtre, est-ce la rue réelle « ou est-ce la puissance hallucinatoire que fait naître la

Ce qui fait l'importance de la scène, c'est que l'ancien et le nouveau s'y affrontent, que le latent et le manifeste s'y condensent.

puissance du langage ? » *L'Enéide* se situe au « nœud des temps », partant de Troie, allant vers Rome, et Énée descendant vers les morts, ombres des Enfers, marque l'acmé de ce nœud temporel. L'ambition de la Révolution a été « tout ensemble de restituer et d'instituer », de créer en ravivant des modèles antiques. Starobinski est donc très attentif, que ce soit dans l'écart entre Rousseau narrateur du dîner de Turin et Jean-Jacques acteur, à propos du néo-classicisme de la fin du XVIII^e, ou de l'image l'artiste en bouffon au XIX^e, à la tonalité affective, ironie ou nostalgie, qui colore le récit : elle est l'indice du « rapport différentiel » du narrateur

et de ses créations avec le passé et le futur. Mélancolie ou nostalgie d'un temps crépusculaire ou ironie de qui se détache de ce passé, et souvent oscillation de l'une à l'autre. Le style même met en jeu un tel rapport, « indice de la relation du scripteur à son propre passé, en même temps qu'il révèle le projet orienté vers le futur, une manière spécifique de se révéler à autrui ».

Parmi toutes les scènes emblématiques analysées, nulle n'a plus retenu l'attention des lecteurs de Starobinski que celle du dîner de Turin, « scénario-type », « modèle quasi mythique » de l'herméneutique. Le texte de Starobinski, extraordinairement précis et virtuose, est trop riche (et trop connu) pour être résumé. On en rappelle quelques conclusions : une phrase est à restituer, une devise déjà emblématique, écrite en une langue perdue, et l'interprète restaure le sens en prenant appui sur le signifiant, la lettre *t* de *fiert*. La signification même d'une devise qui met en jeu le désir est comprise dans l'après-coup, par Rousseau et Starobinski : ce qui frappe sans tuer, est-ce l'amour, ou le Soleil des Solar ? La séance d'interprétation n'est pas une épure herméneutique intemporelle mais est historiquement située, dans une petite société où coexistent l'ancien et le nouveau, les adjuvants et les opposants. Enfin, si l'interprète est gratifié par son triomphe, il rétablit ainsi un équilibre, lui qui était le domestique et l'étranger, extérieur à la société genevoise. L'interprète peut être situé dans la lignée des marginaux démythificateurs, de Socrate au Persan ou à Freud. La lecture du texte fait retour vers une lecture de soi, premier questionneur, dernier éclairé, cependant que la présignification du texte a été validée en signification éclaircie, accrue et développée, selon un inéditable « cercle herméneutique ».

*

Starobinski sait que le risque que court la lecture emblématique est de surcharger un signifié en filigrane

dans le visible, de souligner les contours des formes, de convertir la chair du sensible en signes. Il a soin de préserver le non-symbolisable de la scène, un au-delà ou un en deçà de l'échange des mots, de la sémiotique gestuelle, qui pourra être tour à tour le fond de ténèbres sur lequel s'enlève toute visibilité, le jeu des regards, le débordement des paroles par la voix et la musique, enchanteresses.

**« Musico della parola »,
avait écrit Montale du
critique genevois : « il s'agit
bien de ce que je désire
accomplir : être un musicien
des mots ».**

La visibilité implique une relation des formes à un fond, mémoire ou horizon culturel, mais aussi obscurité qui revient trouer les zones claires, anéantit la vision (scène primitive de ce discours critique, ce qui est entendu et non vu, de l'autre côté de la cloison ?) Cette ombre, ce sont aussi des marges qui bordent d'ombre le champ lumineux, compris entre deux nuits. Le siècle des lumières s'engloutit dans le « gel » et les hallucinations de Goya, la fête convoquée par le poème d'invitation finit dans l'évocation de la mort et des larmes : « toute image vraie de la fête, d'autant plus qu'elle aura été intense, débouche sur un moment où tout est sombre après la grande lueur ». Qu'il analyse Mallarmé, Jouve ou Kafka, Starobinski fait paraître cette puissance du négatif. La création des « Phares », avec un fonds tumultueux, un « ciel chagrin » semblable aux appels des « chasseurs perdus dans des grands bois » se détache sur fond de nuit, passe du visible à l'audible : « Le sens de l'art se révèle à nous dans son mouvement entre le fond ténébreux sur lequel il s'enlève (la nuit derrière le phare, les grands bois derrière l'appel des chasseurs) et l'horizon transcendant auquel il aspire – et dont la lumière absolue exige la mort de l'art et celle de l'artiste ». Dans la nuit de la destruction

de Troie, origine de la mémoire d'Enée et « point nul » d'où sortira la fondation de Rome, la douleur est proprement indicible (« infandum dolorem »). Les sensations de la scène glissent d'un œil aveuglé à une oreille transpercée de fracas, de cris, de voix divines, en excès sur les mots humains.

Le je-ne-sais-quoi est ce qui préserve une critique de tour classique de la tyrannie du sens et demeure essentiel dans l'analyse des relations, du « lien psychologique qui fait éprouver à l'artiste moderne je ne sais quel sentiment de connivence nostalgique avec le microcosme de la parade ». L'immédiateté des regards, l'évidence du désir en eux, surpasse la théâtralité des gestes ou les contraintes langagières de l'échange verbal. Une attention constante est portée, depuis *L'Œil vivant*, aux échanges des regards, aux pulsions optiques, non seulement entre des êtres, mais aussi entre les choses d'un monde « omnivoyeur » (Merleau-Ponty) qui nous regarde et nous qui le regardons. Dans la scène de Turin l'instant de l'interprétation est enveloppé dans un jeu de regards et de silences, le premier et le second coup d'œil de M^{lle} de Breil. Au désir de voir sans être vu, d'épier sans réprobation, à la dérobée (les gourmandises ou les femmes), répondra chez Rousseau, le double choix d'une écriture qui l'expose et d'une vie retirée qui le cache. Starobinski oppose « les mimiques éloquentes, les sujets bouleversants » des peintres d'Histoire, admirés au XVIII^e, aux objets silencieux, non éloquents, posés dans la lumière par des peintres de genre, *La Jeune fille lisant* ou *La Lettre d'amour* : « ce qui occupe l'instant, c'est un regard, rien qu'un regard » ; chez Chardin « les choses voient, un regard venu d'elles répond à notre regard ».

« Musico della parola », avait écrit Montale du critique genevois : « il s'agit bien de ce que je désire accomplir : être un musicien des mots ». La musique révèle l'instant où les mots se perdent, où la voix et les

cris relaient, à l'intérieur d'une scène, les paroles articulées ; dans *Iphigénie* les cris, le « registre acoustique non verbal », les voix dans la nuit, les bruits pendant la chute de Troie. La musique indique ce que les mots « renoncent à dire » (Dante) et la voix chantante est la plus révélatrice, celle de Suzon pour Jean-Jacques, qui lui a donné « la passion pour la musique qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après. Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce ». L'expressivité que l'emblème veut montrer, la musique la donne à entendre : « De quelque manière que nous percevions l'expression dans les sons, celle-ci n'est jamais si décidée que nous n'ayons le sentiment d'un reliquat inexprimé, d'un ineffable dont la divination est destinée à rester inachevée ». Même cet excès de la musique sur les mots a sa scène emblématique ! « L'emblème du dépassement du libretto par la musique est offert par les paroles de Figaro 'il resto non dico'. Ce reste si trouble, si voluptueux, si douloureux : souvent le discours verbal n'a pas le pouvoir de l'exprimer. Car l'irréductible reste appartient à la musique qui le porte, à sa fuyante plénitude ».

Notes :

- 1 Stéphanie Cudré-Mauroux m'avait fait l'amitié, et l'honneur, de me demander un exposé sur Jean Starobinski pour la première séance du centre Starobinski à la Bibliothèque nationale suisse. Dans cette circonstance sans solennité, mais où se manifestait l'admiration affectueuse des participants envers cette œuvre, mon propos, paraphrastique et limité, tenait plus de l'entretien un peu décousu que de l'hommage formel. Cet abrégé à l'intention du Bulletin préserve ce ton, et s'allège de certains développements, ainsi que des notes donnant la référence des citations. Mais, plus grave, ce squelette – quel que soit son charme emblématique ! – perd l'essentiel, la chair des analyses détaillées où l'acuité intellectuelle et l'étendue de la culture de Starobinski font merveille.

Rousseau et l'exemple

BÉRENGÈRE BAUCHER,
PARIS-III – SORBONNE NOUVELLE

J'ai consacré ma maîtrise (Master I), en 2004, à l'étude de la temporalité dans le *Discours sur l'Inégalité* de Jean-Jacques Rousseau ; le DEA (Master II) que j'ai rédigé l'année suivante sous la direction du Professeur Jacques Berchtold, à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, avait quant à lui pour objet un travail sur la rhétorique de l'exemplarité et l'utilisation de l'exemple historique dans le *Discours sur les sciences et les arts*. C'est dans la continuité de ces deux travaux que je poursuis en thèse, depuis deux ans, une étude de l'*exemplum* et de l'argumentation par l'exemple dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau.

J'observe ainsi le phénomène de l'*exemplum* dans une période qui exclut l'âge d'or des *exempla* médiévaux, pour laquelle le sujet a été abondamment étudié et qui, se situant hors du champ de l'exemplarité pratiquée par Le Citoyen de Genève, n'a pas de pertinence effective pour ce dernier.

Mon travail a pour ambition principale d'apprécier les enjeux auxquels doit s'attacher une étude de l'exemplarité. Il s'agit d'une part, d'évaluer l'importance de ces enjeux au regard du XVIII^e siècle tout entier, c'est-à-dire de l'œuvre et de la pratique des contemporains les plus représentatifs de Jean-Jacques Rousseau, des principaux traités de théorie ou manuels prescriptifs (en matière de philosophie, d'historiographie, de poétique, etc.) et des révolutions rhétoriques et épistémologiques spécifiques qui se jouent au siècle de l'*Encyclopédie*. Il s'agit d'autre part, de redonner au terme *exemplum*, l'acception large qu'il avait dans les rhétoriques anciennes

et que l'adjectif « médiéval » qui lui est majoritairement associé, tend à réduire à une définition univoque, à savoir : « un récit ou une historiette, une fable ou une parabole que l'on rencontre dans les recueils et la prédication des XIII^e-XV^e siècles et qui vise l'ensemble du peuple chrétien¹ ».

Qu'est-ce que l'*exemplum*? Il est possible de tirer quelques conclusions de la recherche entreprise depuis deux ans, et qui constitue encore aujourd'hui l'ébauche d'enquêtes futures. Il semble en premier lieu que l'*exemplum* ait traditionnellement un certain nombre d'avversaires. Nous le constatons chez divers poéticiens ou philosophes, ne serait-ce que chez Aristote qui jette sur lui un certain discrédit en lui attribuant une catégorie moindre que celle qu'il confère à l'enthymème et en le jugeant plus efficace sur un public populaire ; ou chez Montaigne qui nous dit littéralement que « tout exemple cloche » :

« Toutes choses se tiennent par quelque similitude : Tout exemple cloche. Et la relation qui se tire de l'expérience est toujours défective & imparfaite : On joint toutefois les comparaisons par quelque bout². »

Selon Aristote encore, l'exemple participe d'un procédé inductif qui consiste à « s'appuyer sur plusieurs cas semblables pour montrer qu'il en est de même dans le cas présent³ ». Le philosophe illustre ainsi le fonctionnement de l'exemple en exposant le cas de Denys dont la demande d'une garde personnelle désignait en lui une aspiration à la tyrannie. Cette induction, fondée sur les exemples précédents de Pisisstrate et de Théagène, établit une analogie qui permet de prédire l'is-

sue de la situation examinée. Pour Aristote :

« L'exemple ne présente les relations ni de la partie au tout, ni du tout à la partie, ni du tout au tout, mais seulement de la partie à la partie, du semblable au semblable, lorsque les deux termes rentrent dans le même genre mais que l'un est plus connu que l'autre⁴. »

La démonstration par l'exemple se fonde donc sur la référence à un terme antérieur et « plus connu » posé comme étalon d'une loi et du lien de causalité universelle qu'elle affirme. De nos jours, Karlheinz Stierle précise quant à lui, que « l'exemple se constitue à partir de trois facteurs : situation, décision, issue de la situation et permet de montrer les conséquences inévitables de telle ou telle décision prise dans une situation donnée⁵ ». Citant Aristote, qui écrit que « les arguments par les faits historiques sont plus utiles pour la délibération [...] car le plus souvent l'avenir ressemble au passé », le critique allemand conclut que « l'exemple nomme un ensemble formé par la situation, qui par son retour constant, possède une signification générale⁶ ». Le sens naît ainsi de la répétition dans une Histoire dont la progression est cyclique.

En accord avec la conception aristotélicienne de l'exemple, Cotgrave, dans le dictionnaire qu'il publie en 1611, précise que l'exemple est « une chose censée en prouver une autre qui lui ressemble » et traduit « exemple » par « échantillon⁷ ». Cet « échantillon » entretient avec l'ensemble dont il a été extrait une relation synecdochique : l'exemple, en tant que manifestation singulière d'un ensemble, postule ainsi l'existence de lois qui assurent une similitude entre les éléments du paradigme qui les sous-tend.

Défini comme preuve trouvée dans le passé en vue d'une quelconque délibération, l'exemple peut

également servir une prescription d'ordre éthique. L'édition de 1684 du *Dictionnaire de l'Académie française* le désigne comme « ce qui peut servir de modèle, ce qui peut être imité⁸ ». Les emplois du terme cités en illustration sont révélateurs : « on dit "faire un exemple" de quelqu'un, pour dire "le punir" ou pour apprendre aux autres les peines auxquelles ils s'exposeraient s'ils commettaient les mêmes fautes⁹ ». Participant de la morale, l'exemple, pour Jaucourt, est une « action vicieuse ou vertueuse qu'on se propose d'éviter ou d'imiter¹⁰ ». L'efficacité rhétorique de l'exemple, son pouvoir de remporter l'adhésion, résident dans la rapidité et la force avec laquelle il s'impose. *Le Dictionnaire de l'Académie française* souligne ainsi que « les exemples conduisent plus efficacement à la vertu que les préceptes¹¹ » ; ce que précise également Jaucourt dans l'*Encyclopédie* :

« L'exemple est d'une grande efficace, parce qu'il frappe plus promptement et plus vivement que toutes les raisons et les préceptes car la règle ne s'exprime qu'en termes vagues, au lieu que l'exemple fait naître des idées déterminées, et met la chose sous les yeux, que les hommes croient beaucoup plus que leurs oreilles¹². »

L'*exemplum* répond donc à deux ambitions différentes. D'une part, il sert à appuyer une assertion et à illustrer dans sa face pratique et concrète, une règle d'ordre général et abstrait ; visant à conforter *a posteriori* et grâce au renfort de l'expérience, une opinion, une loi, une thèse, un concept, l'exemple fonctionne comme une preuve empirique, c'est-à-dire comme une preuve qui viendrait en contrepoint du versant de la pure rationalité, témoigner par les faits, de la vérité d'une assertion, d'une prédication.

D'autre part, il est désigné comme constituant un modèle, servant de référence à suivre et renvoie

à une personne, à une attitude dignes d'être imitées. Par extension, il est reconnu comme permettant de tirer des faits un enseignement moral et peut être un instrument de connaissance de l'Histoire dont les éternels retours confèrent à cette dernière une certaine immutabilité.

***Défini comme preuve
trouvée dans le passé en vue
d'une quelconque
délibération, l'exemple peut
également servir une
prescription d'ordre éthique.***

L'enjeu de notre travail consiste à déterminer jusqu'à quel point l'usage de l'*exemplum* chez Jean-Jacques Rousseau reste fidèle à la mission essentiellement illustrative que la rhétorique classique lui assigne traditionnellement et s'il est en conformité avec le *consensus* lexicographique dont nous venons de faire état.

Les commentateurs qui se sont intéressés à l'exemple se sont employés à analyser les pratiques de l'exemplarité selon des définitions bien établies, qu'elles soient les définitions classiques d'Aristote ou Quintilien, les définitions médiévales de Le Goff, les définitions pragmatiques inspirées des travaux de Suleiman, celles d'inspiration linguistique des travaux de Brémond ou Lyons. L'abondance de ces tentatives définitionnelles de l'exemple montre, croyons-nous, la richesse des problèmes et des enjeux associés à un champ qui reste en grande partie à défricher en ce qui concerne le XVIII^e siècle.

Elle cible également la difficulté avec laquelle l'exemple se laisse saisir, appréhender et circonscrire dans un domaine particulier. Contrairement à d'autres figures de rhétorique, l'exemple en effet, n'« est » pas de façon stable. Ou plutôt, s'il l'on veut admettre qu'il a une essence qui lui est propre, l'exemple est précisément *inessentiel*, ce qui n'a pas d'essence : un énoncé

contingent, accidentel et mobile, déterminé extrinsèquement par son contexte et son cotexte. Certes, d'un point de vue formel, il est facilement identifiable et reconnaissable ; contrairement à la métaphore, à l'antithèse, à la métonymie ou encore à d'autres figures de rhétorique qui dépendent de la perspicacité du lecteur et de son aptitude à en reconnaître les traits distinctifs, l'exemple est souvent libellé et annoncé comme tel – on ne lit jamais « voici une métaphore », ou « par métonymie », alors qu'on trouve employée sans réserve l'expression : « par exemple ». Mais ainsi que le note John D. Lyons, « once the text has advertised an example, the complexity, not to say trickiness, of the relationships established is often completely unperceived by the reader. Perhaps this is because example is so central to systems of belief that we occasionally think of it as the direct manifestation of reality and reframing them into something that suits the direction of the text¹³ ». Objection est faite ici au postulat de l'*evidentia* de l'exemple, et permet la formulation d'un premier constat paradoxal : la transparence formelle de l'exemple obscurcit sa complexité profonde ; c'est-à-dire que le procédé de surexposition auquel répond la mécanique du discours lorsqu'il fait intervenir un exemple, en le « donnant à voir » comme tel [par exemple], éblouit le regard du lecteur au point d'aveugler son esprit critique, et du même coup, assombrit la pluralité sémantique possible d'un exemple ; en somme, l'excédent de visibilité dont bénéficie celui-ci sature l'espace de la compréhension en polarisant l'attention du lecteur uniquement sur le relief de sa forme. Une série de couples thématiques apparaît là, trop particulièrement chère à la lecture de Jean-Jacques Rousseau par Jean Starobinski pour ne pas lui être rapportée : l'apparent et le caché ; l'imédiateté et le détour ; l'éclat et le voile ; l'intransitif et la médiation ; la transparence et l'obstacle... Ce qui

importe alors, c'est précisément la double capacité de l'exemple à participer par certains aspects, aux premiers termes du couple, et par d'autres, aux seconds. Sa saisie immédiate et facile lui confère une réelle simplicité ; sa visibilité, directe, une franche et nette lisibilité. Au contraire, susceptible d'interprétations et de lectures complexes, ambiguës et équivoques, l'exemple instaure à un autre niveau de lecture, un obstacle à la compréhension d'un texte dont il avait pourtant la charge de clarifier et de faciliter la réception. Le remède à l'abstraction devient précisément un obstacle supplémentaire à son intellection et à sa résolution. Le renfort du particulier, sous couvert d'une concrétisation du général, met en place un nouveau régime de référentialité, à la fois au texte et à la réalité, susceptible d'infirmier les valeurs et les raisonnements préalablement mis en œuvre par le texte. Faut-il penser une duplicité intrinsèque de l'exemple ? Cette duplicité ne dépend-elle pas intégralement des manipulations dont il fait l'objet et qui n'ont pas directement partie liée avec lui ?

D'autres questions naissent, si l'on rapporte directement les potentialités contradictoires de l'exemple à

L'enjeu de notre travail consiste à déterminer jusqu'à quel point l'usage de l'exemplum chez Jean-Jacques Rousseau reste fidèle à la mission essentiellement illustrative que la rhétorique classique lui assigne traditionnellement et s'il est en conformité avec le consensus lexicographique dont nous venons de faire état.

la pratique de Jean-Jacques Rousseau. Les usages concrets que celui-ci fait de l'exemple ont-ils encore ou non les mêmes finalités et déploient-ils encore ou non les mêmes dispositifs que les usages conventionnels de

l'exemple, hérités de l'Antiquité ? Alors que les exemples sont les témoins de certaines déterminations ayant offert à Rousseau un cadre d'origine dont il est tributaire et dont il se montre solidaire, n'est-il pas inédit qu'ils se présentent désormais comme compatibles avec l'affirmation d'une parole singulière, originale, émancipée autant que possible des servitudes collectives des procédés de l'éloquence ?

Un point fait d'emblée difficulté ; il concerne la légitimité de l'« illustration par l'exemple » à être convoquée dans une argumentation démonstrative. Alors que théoriquement la dissertation philosophique doit être argumentative selon une démonstration atemporelle, qui fait appel à des arguments moraux, Rousseau, par l'usage constant qu'il fait de l'exemple, déborde très largement la ligne argumentative démonstrative rationnelle et choisit de recourir à des arguments historiques et temporels. Or quelle portée démonstrative peut-on reconnaître à des arguments contingents ? Comment Rousseau opère-t-il une conciliation entre, d'un côté, son aspiration à construire un raisonnement argumenté, et de l'autre, ce que l'on peut identifier comme sa « manie » à y faufler continuellement des *exempla* ?

Cette première difficulté s'accompagne d'un second faisceau d'interrogations non moins paradoxales. Alors que l'auteur du *Premier Discours* est sans cesse dans une affirmation d'autarcie, d'autosuffisance et proclame ostensiblement l'originalité de sa position, alors qu'il revendique la nécessité d'une disqualification sans concession du savoir livresque et qu'il apparaît à maints égards comme l'apôtre de l'ignorance, son œuvre entière n'en est pas moins tissée d'intertextualité et engagée dans un dialogue permanent avec d'autres époques, d'autres pensées et d'autres cultures. Dès lors, comment concilier ce qui d'un côté apparente notre auteur à la figure d'un bibliophile invétéré et ce qui de l'autre laisse facilement penser qu'il est tout

autant un bibliophile puisant son lait nourricier à la source de l'histoire et de l'érudition ?

À la faveur d'enquêtes sporadiques et contrastives, privilégiant un examen de l'utilisation de l'*exemplum*

Un point fait d'emblée difficulté ; il concerne la légitimité de l'« illustration par l'exemple » à être convoquée dans une argumentation démonstrative.

sous la plume d'un Diderot, d'un Voltaire ou d'un Montesquieu, nous voudrions montrer que le thème de l'exemplarité est apte à constituer l'une des entrées les plus stimulantes à partir desquelles mesurer et qualifier la spécificité de la voix propre et de la démarche particulière de Rousseau. En effet, les constructions de l'exemplarité mises en place à travers son œuvre, tout en permettant une certaine perpétuation de la tradition rhétorique de l'*exemplum*, établissent les bases d'une nouvelle appréhension de son usage.

Dans le même temps, nous voudrions également étudier la démarche critique de Jean Starobinski à l'aune des problématiques qui viennent d'être soulevées, et plus spécifiquement, à travers l'usage qu'elle fait de l'exemple dans son exégèse de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau. Cet aspect reste encore à développer et fera l'objet d'une mise au point dans le prochain bulletin.

Notes :

- 1 J.-Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen-Âge*, Paris et Toulouse, 1927 (Réimp. Stalkine, 1973), p. 1.
- 2 *Les Essais de Michel seigneur de Montaigne : nouvelle édition exactement purgée des défauts des précédentes, selon le vray original, et enrichie & augmentée aux marges du nom des auteurs qui y sont citez, & de la*

version de leurs passages, avec des observations très importantes & nécessaires pour le soulagement du lecteur, ensemble la vie de l'auteur, & deux tables, l'une des chapitres, & l'autre des principales matières, de beaucoup plus ample & plus utile que celles des dernières éditions / [Henri Estienne]; [Marie de Jars de Gournay], livre III, Chap. 13, pp. 796-797.

- 3 Aristote, *Rhétorique*, Éd. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991, I, 2 1356 b.
- 4 Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, I, 2 1357 b.
- 5 Karlheinz Stierle, « L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire », *Poétique*, 10, 1972, p. 183. Sur K. Stierle, voir Francis Cornilliat, « Exemplarities: a response to T. Hampton and K. Stierle », *The Journal of the History of Ideas*, 59, oct. 1998, pp. 613-624, article qui conclut le dossier sur « The Crisis of exemplarity » dans le même volume.
- 6 *Ibid.*
- 7 Randle Cotgrave, *A Dictionnaire of the French and English Tongues*, London, 1611. Traduction que corrobore l'étymologie qu'avance Émile Littré: « [...] du latin *exemplum* d'origine incertaine. On a proposé *eximere*, tirer hors de, de sorte que l'*exemplum* serait proprement un échantillon », *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1885, p. 1560.
- 8 Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1684, I, p. 581.
- 9 *Ibid.*
- 10 Denis Diderot, *Encyclopédie*, *op. cit.*, VI, p. 235.
- 11 Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, I, p. 581.
- 12 Denis Diderot, *Encyclopédie*, *op. cit.*, VI, p. 235. Furetière partage cette analyse. Il définit l'exemple comme une « comparaison qui aide à concevoir, à imaginer. Quand on veut instruire par des paroles, le chemin est long, il est bien plus court par des exemples », *Dictionnaire universel*, 1690, Paris, S.N.L. Le Robert, 1978.
- 13 John D. Lyons, *L'exemplum. The rhetoric of example in early modern France and Italy*, Princeton University Press, Princeton, 1989, p. IX de l'introduction.

DISSERTATIONSPROJEKT:

Johann Jakob Bodmers aufklärerische Erziehungs- und Reformprogramm – ein Zürcher Vorläufer der Critique?

KATJA FRIES, UNIVERSITÄT BERN

Seit 1759 kritisierte Johann Jakob Bodmer (1698-1783) deutsche Schriftsteller nicht in Literaturzeitschriften und ordentlichen Rezensionen, sondern in literarischen Publikationen. Zu der Zeit lag Bodmers Hauptwerk, *Die Noachide*, bereits vor, dem Klopstocks *Messias* den Rang ablief. Parallel schrieb der Zürcher Lesedramen, die von der Kritik verspottet wurden. Bis 1742f. gewohnt, Vorreiter der Ästhetik zu sein, kam er mit dem Urteil jüngerer Dichterkollegen, seine Texte seien unzeitgemäss, nicht zu Rande. Diese Situation erscheint aus Leipzig und Berlin betrachtet komisch und grotesk, aus Zürcher Sicht jedoch tragisch und unverständlich.

Bodmers Position im Netzwerk der europäischen Streitkultur und Literaturkritik, die sich in der Auseinandersetzung zwischen Leipzig, Berlin und Zürich entwickelte, soll anhand einer immanenten Textanalyse von Bodmers Literaturtransformationen¹ neu situiert werden. Darin wird untersucht, welche aufklärerischen Funktionen sich hierbei v. a. zu den Leipzigern (Gottsched, Schönaich, Stoppe), den Berlinern (Lessing, Nicolai) sowie Klopstock, Wieland und Gerstenberg auf ästhetischer, moralischer und politischer Ebene der Streitkultur und der Geschichte der Literaturkritik des 18. Jahrhunderts abzeichnen.

Diese Studie fokussiert Bodmers politisches Erziehungs- und Reformprogramm, das sich auf Rousseaus Gesellschaftsvertrag stützt und sich ex negativo in diesen Texten abzeichnet: Denn der Zürcher Professor veranschaulichte in Fabeln, Lesedramen und sogar einem Sing-

spiel staatstheoretische Modelle, um gegen eine moralische Verherrlichung des Soldatentodes wie auch gegen jegliche Todesszenen und Darstellungen des Sterbens generell auf der Bühne anzuschreiben. Damit inszenierte er einen moderaten Patriotismus und erzog die lesenden Bürger, Staatsführer wie auch seine eigenen Studenten des *Collegium Carolinum* zur politischen Urteilsfähigkeit. Weiter regte er zumindest in seiner Heimatstadt zu Diskussionen über die herrschenden politischen Verhältnisse seiner Zeit an.

Neben der ästhetisch motivierten Nivellierung des tragischen Moments im Drama und der politi-

Starobinskis literaturpsychologische Methode erlaubt es, Bodmers spezifische Formen parodistischer, satirischer sowie ernsthafter Literaturkritik zu entlarven.

schen Fokussierung auf ein republikanisches Staatsverständnis im Sinne Rousseaus formulieren Bodmers Literaturtransformationen rezeptions- und wirkungsästhetische Überlegungen der Hermeneutik, die mit den theoretischen Ansätzen der *Konstanzer Schule* (Hans Robert Jauß, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle) analysiert werden. An Gadammers Verstehenslehre anknüpfend, wird die Frage nach Sinn und Bedeutung literarischer Texte nicht nur an historische Gegebenheiten angebunden, sondern auch die « dialogische Produktivität » von Text und Lesenden betont. Bodmers Literaturtransformationen stellen

gemäss der Jauß'schen Identifikation des Lesers mit dem Autor – respektive des Rezipierenden mit dem Produzierenden – ein Resultat der Dynamik zwischen dem Text und dem zuerst rezipierenden Literaturkritiker und später produzierenden Autor und Herausgeber Bodmer dar.

Wie der aufgeklärte Zürcher Pädagoge und Bewunderer Rousseaus in seinen Literaturtransformationen zur Verbreitung der politischen und zivilisationskritischen Maximen des Citoyen de Genève beitrug, die mit Rücksicht auf die Zürcher, Genfer und Berner Zensur nur indirekt veröffentlicht werden konnte, erfolgt anhand einer diskursanalytischen Aufarbeitung und Neubewertung der zu Unrecht vernachlässigten literaturkritischen Zeugnisse Johann Jakob Bodmers – eines Vorläufers der Critique.

Der Verstehensakt, die Interaktion zwischen Text (bzw. Figur und Handlung) und Rezipient, Schaubühne und »Parterre«, die Bodmer in einem frühen Stadium der Literaturkritik in seine Transformationen teilweise explizit auf unterschiedliche Art und Weise thematisiert, soll hier auch mittels eines literaturpsychologischen Modells der *Critique* gedeutet werden, das Jean Starobinski in *L'Œil vivant II: La Relation critique* (1970/2004), einem Abriss zur literarischen Wertungsgeschichte, vorschlägt. Dieses dreistufige interdisziplinär ausgerichtete Modell der Literaturkritik verbindet Methoden aus Stilistik, Ideengeschichte und Psychoanalyse: Den kreativen Prozess, der ein künstlerisches bzw. literarisches Werk entstehen lässt, deutet Starobinski als Ausdruck einer psychischen Bewe-

gung, der Überwindung von Hindernissen und Enttäuschungen, was im Übrigen auch seine bahnbrechende These in *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (1957) darstellt und 1971 durch *Sept essais sur Rousseau* ergänzt wurde. Darin dechiffriert er erstmals jenes Werk, in dem der literarische Individualismus ausbricht und die neue Gattung der modernen Autobiographie begründet wird – Rousseaus *Confessions* – als literarische Form der Kompensierung erlittener Verletzungen.

Starobinskis literaturpsychologische Methode erlaubt es, Bodmers spezifische Formen parodistischer, satirischer sowie ernsthafter Literaturkritik neu zu beleuchten. Dass der Zürcher seine ästhetische Kritik nicht nur wie seine Kontrahenten in offenen Briefen veröffentlichte, wie es Lessing beispielsweise in seinen *Literaturbriefen* (1759) und in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767) unternahm, sondern mal spielerisch, mal satirisch, mal seriös, in neue Texte transponierte ist originell. Dies hing sicherlich auch damit zusammen, dass er seine jüngeren Kollegen nicht frontal angriff, sondern Dramenparodien und Personal-satiren wählte, die zumeist reserviert, aber teilweise auch progressiv seine ästhetischen, moralischen und politischen Werte vertraten.

Jean Starobinski, den man auch gerne mit der *École de Genève* assoziiert, trug mittels seiner literarischen, kunsthistorischen und politischen Analysen zum 18. Jahrhundert – man denke an *L'Invention de la liberté* (1964) oder *1789, Les Emblèmes de la raison* (1979) – zu einem modernen Verständnis der französischen, ja europäischen Epoche der Aufklärung bei.

Wie der aufgeklärte Zürcher Pädagoge und Bewunderer Rousseaus in seinen Literaturtransformationen zur Verbreitung der politischen und zivilisationskritischen Maximen des *Citoyen de Genève* beitrug, die mit Rücksicht auf die Zürcher, Genfer und Berner Zensur nur indirekt veröf-

fentlicht werden konnte, erfolgt anhand einer diskursanalytischen Aufarbeitung und Neubewertung der zu Unrecht vernachlässigten literaturkritischen Zeugnisse Johann Jakob Bodmers – eines Vorläufers der *Critique*.

Anmerkung:

- 1 Die intertextuellen und literaturkritischen Zusammenhänge von Bodmers Literaturtransformationen und den jeweiligen Primärtexten sollen vor ihrem historischen Hintergrund mithilfe des dialogischen Modells Genettes untersucht werden, der neben den fünf Modellen der Transtextualität (Intertextualität, Hypertextualität, Metatextualität, Paratextualität und Architextualität) drei Formen intertextueller Textstrategien der literarischen Schreibpraxis bzw. von Text-Text-Bezügen differenziert: die spielerische (Parodie), die satirische (Travestie) und die ernsthafte (Transposition) Transformation. Vgl. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil ²1982. S. 40ff.

L'œuvre de Jean Starobinski : un état de la recherche

MICHAËL COMTE,
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Présentation chronologique structurée et commentée de l'ensemble des recherches consacrées à l'œuvre de Jean Starobinski, le texte qui suit constitue pour son auteur le jalon préparatoire d'un travail de thèse dédié au critique et à ses rapports avec l'« École de Genève ».

Aujourd'hui traduite en une quinzaine de langues, jusqu'en Russie et au Japon, l'importance de l'œuvre de Jean Starobinski a été reconnue dès 1963 par un article de Georges Poulet (*Critique*), avant d'être commentée dès la seconde moitié des années soixante sur un plan international, aux États-Unis tout d'abord (Miller, 1966; Lesage 1967; Lawall, 1968; Jones 1968). On recense ensuite plus d'une vingtaine d'articles entièrement consacrés à son œuvre, en Italie (Mirandola, 1972; Wojciechowska, 1982; Pogliano, 1990; Colangelo, 1992), en France (Jallat, 1971; Reichler, 1987; Galland, 1994; Lombardo, 2003), et en Allemagne (Fricke, 1975; Baczkowski, 1985; Günther, 1986, 1996; Barkhausen 1990), en Amérique du Nord (Carrard, 1980, 1984, 1989; Parini 1990) et en Roumanie (Pop, 1983; Martin, 1999). Quelques chapitres ou sections d'ouvrages abordent l'œuvre dans le cadre de problématiques plus larges : celle des rapports entre phénoménologie et littérature (Magliola, 1977) par exemple, ou entre médecine et littérature (Baltorca, 1999); Starobinski a sa place également dans des ouvrages d'histoire de la critique littéraire (Jones, 1968; Tadié, 1987; etc.), d'histoire littéraire, particulièrement en Suisse romande (Jackson, 1998), ou encore d'histoire de la psychiatrie (Vidal, 1994). Plusieurs auteurs ont préfacé ou introduit les traductions de ses tex-

tes (en allemand : Jauss, 1987, 1988; portugais : Coli, 1988; anglais : Morrisey, 1988; roumain : Martin, 2002; russe : Zenkine, 2002). En outre, deux recueils collectifs centrés sur Jean Starobinski et son œuvre ont paru en France, en 1985 (*Cahiers pour un temps*, 301 p.), et, en 2001, à partir d'un colloque tenu à l'Université Paris III (*L'Or d'Atalante*, éd. Champ Vallon, 500 p.). On ajoutera à ces volumes des numéros de revue portant en partie (*Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Roumanie, 1997, p. 5-94) ou spécifiquement sur Starobinski, sa personne et ses textes (*Magazine littéraire*, 1990, p. 14-61), ou plus largement sur l'« École de Genève » (*Cahiers de Varsovie*, 1995; *Œuvres et critique*, 2002). Plus récemment, en 2004, la revue *Critique* a consacré à Jean Starobinski un numéro spécial, portrait du critique à partir de ses sources d'inspiration (155 p.). Enfin, la même année, une première monographie en français (Colangelo, 183 p.), reprise d'une thèse soutenue à l'Université de Genève et publiée une première fois en Italie (2001, 233 p.), présente les grandes lignes de son parcours intellectuel.

Les premières recherches américaines des années 60 rendent compte de façon très synthétique de la critique starobinskienne, en l'assimilant à une critique de la conscience (*criticism of consciousness* – Lawall, Miller) ou à une approche d'inspiration phénoménologique (*phenomenological criticism* – Magliola) et existentialiste (Johns, Lesage). C'est d'ailleurs dans l'ascendance de la phénoménologie que ces diverses études rassemblent les travaux critiques de Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski (Miller), voire de J. Hillis Miller lui-même (Lawall), sous l'étiquette *The Geneva School*, à laquelle Magliola rattache encore, au titre d'*accomplices*, Emil Staiger, le dernier Bachelard, le premier Barthes, enfin le critique américain Paul Brodtkorb. Ces investigations liminaires donnent

aujourd'hui encore quelques repères pertinents à propos de l'œuvre de Starobinski : elles proposent une brève description de sa critique, en particulier en ce qui concerne son attachement à saisir chez les auteurs, selon plusieurs perspectives, une conscience subjective créant son monde (Lawall, 166), indiquent son apparentement avec les philosophies de Husserl et Merleau-Ponty (Miller,

Les premières recherches américaines des années 60 rendent compte de façon très synthétique de la critique starobinskienne, en l'assimilant à une critique de la conscience (criticism of consciousness – Lawall, Miller) ou à une approche d'inspiration phénoménologique (phenomenological criticism – Magliola) et existentialiste (Johns, Lesage).

300; Magliola, 24), voire – mais de façon alors très vague – avec l'existentialisme sartrien (Jones, 134-135) ou la psychanalyse existentielle (Lesage, 22). Néanmoins, ces recherches arrêtent par la force des choses leur examen aux œuvres critiques des années 60 (plus précisément à 1967), c'est-à-dire avant tout, pour les essais littéraires, au *Montesquieu par lui-même*, à *La transparence et l'obstacle* et à *L'Œil vivant*, parfois à *L'Invention de la liberté*. Si l'on met de côté les lacunes et la simplification qu'impliquent inévitablement leur brièveté et une classification philosophique relativement discriminante de l'œuvre starobinskienne, qui plus est peu éclairante parce que superficielle (aucune filiation n'est éprouvée dans les textes mêmes des philosophes évoqués), elles paraissent donc à l'heure actuelle périmées par rapport aux maints ouvrages de Starobinski qui leur sont postérieurs, et semblent au mieux témoigner de l'époque datée d'un style critique appelé à évoluer.

Du reste, à partir des années 1970, les commentateurs attestent bien de l'irréductibilité de ce style à l'une ou l'autre filiation unilatérale, qu'elle soit philosophique ou qu'elle relève des tendances critiques alors en débat. Plus encore, par l'analyse particulière de certains des essais critiques de Starobinski (Jallat, 1971, Carrard 1980), ou plus globalement par un commentaire de l'ensemble de l'œuvre – lequel intègre désormais son herméneutique, i.e. les réflexions théoriques de *La Relation critique* (1970) et des articles sur la critique les plus récents (Mirandola, 1972), voire une réflexion qui en indique l'unité thématique profonde (les questions du masque et de la mélancolie : Fricke 1975) – ces exégètes désignent désormais une originalité de la manière starobinskienne : le dépassement qu'elle opère par-delà le clivage, supposé infranchissable, entre une approche considérant « *le discours du sens comme personnel* » (Jallat, 479), une critique, donc, de la conscience subjective (phénoménologique, herméneutique ou thématique), et une approche qui conçoit ce même discours comme impersonnel, critique structurale basée sur les sciences de la signification (linguistique, anthropologie). Ainsi Jeannine Jallat montre que Starobinski entreprend déjà, dans *Stendhal pseudonyme* (1951), une « description "géométrique" de la signification masquée » (487-488), tandis que pour Philippe Carrard les études consacrées depuis 1965 aux textes à caractères narratifs, en particulier dans les analyses emblématiques de Voltaire, Diderot et Rousseau, attestent d'une évolution similaire de l'approche starobinskienne : plus attentive « au fonctionnement même du texte » (39), à travers l'analyse des formes (questionnements énonciatifs et pragmatiques, schématismes de la syntaxe du récit, examens lexicaux du style...) envisagées dans leurs implications sémantiques, celles de visions du monde, de type de rapports sociaux, ou comme les marques d'une intention créatrice subjec-

tive, la critique de Starobinski trouve une place intermédiaire entre structuralisme et critique de la conscience, approches dont elle se nourrit, parmi d'autres, selon une attitude « œcuménique » (55).

Si elles restent encore très fragmentaires (en raison de leur faiblesse quantitative surtout), ces études sont cependant approfondies et complétées par les commentaires des années quatre-vingts, qui vont également dans leur sens. Parmi ces travaux, plusieurs s'attachent à décrire le style critique de Jean Starobinski ; ils commentent les étapes (empathie première ; étude objective et méthodique ; interprétation ou réflexion libre) et les multiples dimensions du *trajet* sous les traits duquel il se présente explicitement dans *La Relation critique* ; ils l'étudient également tel qu'il se déploie au fil des essais et analyses, dans l'approche active des textes littéraires, voire dans celle qui tient davantage à l'histoire des mots ou des mentalités.

Alors que Bronislaw Bazko (1985) met en exergue la double circularité projective et objective qui caractérise le discours critique décrit et pratiqué par Starobinski, Michel Jeanneret (1985) souligne l'affranchissement doctrinal d'une approche jamais réduite à l'application d'une théorie ou des méthodes héritées des sciences humaines, alors même qu'elle les mobilise dans leur diversité ; en particulier, l'attention portée, dans le texte, au style, à sa singularité envisagée comme révélatrice de la pensée ou de la sensibilité d'un auteur, confirme pour Jeanneret comme pour Manfred Franck (1985) la parenté avouée de Starobinski avec la manière du linguiste Léo Spitzer ; Starobinski dépasse cependant celle-ci lorsqu'il fait du style la manifestation d'une généralité plus large, d'une culture, d'un moment historique ou de valeurs éthiques en interaction avec d'autres dimensions, qu'elles soient intratextuelles ou entretenues avec d'autres textes, d'autres images.

Aux antipodes de cette attention critique aux textes, les commentateurs indiquent également la proximité de la manière starobinskienne avec l'approche de Georges Poulet : Starobinski pratique une critique participative, marquée par une certaine empathie intersubjective ; l'y invitent les œuvres autobiographiques, les discours de l'introspection (Rousseau, Montaigne, Stendhal...) vers lesquels il s'oriente bien souvent, mais aussi sa formation en psychiatrie ou encore une certaine proximité avec l'existentialisme sartrien (Stierle, 1985). Si l'enjeu majeur de sa recherche est donc aussi la saisie d'une « trajectoire spirituelle aux prises avec des enjeux ontologiques ou des tensions vitales [...] » (Jeanneret, 1985, 148), néanmoins, à l'inverse de Poulet et comme ce dernier l'a tout particulièrement remarqué (*Jean Starobinski et le thème de la distance*, 1985), le critique genevois évite soigneusement l'identification complète à la conscience créatrice dégagee à

Du reste, à partir des années 1970, les commentateurs attestent bien de l'irréductibilité de ce style à l'une ou l'autre filiation unilatérale, qu'elle soit philosophique ou qu'elle relève des tendances critiques alors en débat.

travers sa lecture ; il préfère se positionner à *distance*, maintenir avec cette subjectivité une différence qui le sauve de toute imitation servile et paraphrastique. Dans ce va-et-vient entre un regard surplombant sur l'œuvre et l'intimité avec elle (cf. *Le voile de Poppée*, in *L'Œil vivant*, 1961, 26), entre « la critique d'identification et la critique de la distance objectivante » (Molino, 1985, 54), Jean Molino s'attache par ailleurs à décrire les schèmes selon lesquels s'organise le travail critique de Starobinski (61-68). Il le conçoit comme une analyse à la 2^e personne dont il trouve le modèle originaire dans la relation cli-

nique, expérimentée par Starobinski, entre médecin et malade ; comme nombre d'autres commentateurs après lui, Molino souligne ainsi la *dimension éthique* de la relation à autrui dont témoigne l'approche starobinskienne des textes.

Parmi d'autres traits caractéristiques d'une « communauté d'esprits », celle de la critique genevoise, cette dimension constitue selon Claude Reichler « un idéal intellectuel dont [l'œuvre de Starobinski] représente un accomplissement » (Reichler, 1987, 609). Pourtant, dans les recherches des années 1980, la place occupée par cette œuvre « dans la configuration culturelle où elle trouve ses ressources les plus profondes » (*ibidem*) ne fait pas l'objet d'une recherche approfondie, et encore moins d'une étude d'ensemble ; ses liens avec, parmi d'autres, les approches de Marcel Raymond, d'Albert Béguin, de Georges Poulet et de Jean Rousset, ou les éléments des pensées spéculatives de son temps (philosophies, esthétiques et épistémologies françaises, allemandes, anglo-saxonnes ou italiennes), ne sont guère qu'esquissés. Les quelques études spécialisées qui paraissent alors contribuent surtout à *situer* l'œuvre vis-à-vis de ces réflexions.

En commentant *La Relation critique* et *Le Progrès de l'interprète (L'interprète et son cercle)*, Manfred Franck (1985) rattache ainsi avec perspicacité la démarche de Starobinski aux théories de Schleiermacher et de Spitzer, indiquant ce que le trajet critique doit à l'herméneutique allemande (sans aborder cependant la question de ses liens avec les approches de Gadamer et Heidegger), tandis que François Azouvi (1985) situe la sémantique historique à l'œuvre dans le domaine de l'histoire des sciences médicales par rapport à la méthode de Spitzer (*Essays in Historical Semantics* – 1948), à l'épistémologie de Bachelard et de Koyré, tout en montrant sa proximité avec l'approche plus spécifiquement littéraire de son auteur. Enfin, si Hans Robert Jauss signale

de son côté le rattachement de la psycho-histoire dialectique de l'*Aufklärung* (entre progrès de la raison et retour de l'ombre), développée par Starobinski dans *L'Invention de la liberté* et *Les emblèmes de la raison*, avec les thèses de l'École de Francfort (Adorno, Horkheimer, Habermas, Benjamin – rapprochement que discutera plus tard Barkhausen, 1990), il excelle surtout à exposer l'originalité inaperçue avec laquelle les changements d'horizon dans les mentalités et les expériences esthétiques du monde au XVIII^e siècle sont dégagés par le critique à partir de l'analyse synchronique de leurs propres représentations artistiques emblématiques.

**[...] les commentateurs
indiquent également la
proximité de la manière
starobinskienne avec
l'approche de Georges
Poulet : Starobinski pratique
une critique participative,
marquée par une certaine
empathie intersubjective.**

À côté des prix reçus (Prix européen de l'essai, Prix Balzan), des premiers entretiens personnels ou de prestigieux hommages amicaux (Butor, Rougemont, Bonnefoy), le volume des *Cahiers pour un temps* de 1985 consacre déjà l'œuvre de Starobinski « comme un des monuments de la critique littéraire du xx^e siècle » (Reichler, 1987, 606) ; les années quatre-vingt-dix voient alors la valse des hommages entamer son second temps. L'homme lui-même autant que sa critique nourrissent ainsi en partie les brefs portraits du *Magazine littéraire* qui lui est consacré en 1990 : portraits de Starobinski en *maître de maison*, par Michel Butor ; portrait du *professeur* par Bernard Comment ; enfin portrait du *critique en genevois* (Beaujour), autrement dit en *forain* (Dällenbach), dans cette position *du dehors*, celle du critique suisse, romand et genevois dont le *décalage fécond* par rapport au centralisme culturel français (pour reprendre la formule utili-

sée par Starobinski lui-même à propos de Rousseau), décalage présent dans la démarche critique et les écrits (ainsi dans *Le Portrait de l'artiste en saltimbanque*), permet corrélativement le *dialogue* avec les autres cultures, la mobilisation des savoirs et des disciplines dans leurs diversités (Jarrety, 31-32). Les autres articles du *Magazine littéraire* esquissent un rapide panorama de l'œuvre starobinskienne dans ses diverses dimensions, analyses ou thématiques. Dans leur ensemble et par rapport au *Cahier pour un temps*, ils peinent encore, en raison de leur brièveté et de leur grande généralité, à renouveler la connaissance de l'œuvre starobinskienne ; mis à part les pages de Julia Kristeva sur la mélancolie baudelairienne, en référence aux *Trois lectures* parues en 1989, ils ne prennent pas non plus en compte sa production récente. Les quelques autres recherches de ces années s'intéressent peu, elles aussi, aux textes alors consacrés plus particulièrement à la peinture (*Garache*, 1988, *Diderot dans l'espace des peintres*, 1991, *Largesse*, 1993), aux formes de l'artifice analysées chez Montesquieu, Voltaire, Rousseau... dans le *Remède dans le mal* (1989), ou encore aux études recueillies et publiées dans *Table d'orientation* (1989).

L'intérêt constant de Starobinski pour *le thème de la mélancolie*, tel qu'il apparaît notamment chez Baudelaire, est cependant à nouveau à l'honneur dans les études de Fernando Vidal (1992) et, surtout, d'Olivier Pot dans le *Bilan de l'École de Genève* que publient les *Cahiers de Varsovie* (1995). « Thème pivot des écrits historiques de Starobinski », son investigation apparaît pour Vidal (75) – parmi les multiples contributions starobinskiennes à l'histoire de la psychologie ou des concepts psychologiques qu'il parcourt – comme un exemple de la dimension transverse, sans frontière interdisciplinaire (ici entre pensée médicale et littérature), caractéristique de l'approche de Starobinski – celle-ci peut donc être placée sous la catégorie de l'his-

toire des idées ou des sciences humaines. Pot est attentif lui aussi à l'intérêt de Starobinski pour l'exploration des « zones de passages » (30) entre les concepts et les savoirs que dessinent mélancolie, nostalgie ou fureur. Il montre en quoi les postulats méthodologiques du critique correspondent par avance à la nature de son objet : à l'ambivalence de la mélancolie, ce mal qui trouve en lui-même sa propre sublimation artistique ou scientifique, répondent, du côté du critique, un rapport d'empathie avec l'œuvre étudiée et l'affirmation subjective de son propre discours ; à travers cette combinaison bipolaire, le critique se sauve de tout conditionnement historique ou méthodologique définitif et se maintient dans une circularité herméneutique au travers de laquelle il s'agit autant de comprendre l'autre (l'œuvre) à partir soi que de se comprendre soi-même par le biais de l'autre. Enfin, sur la base de la recherche starobinskienne des emblèmes ou allégories littéraires et iconographiques de la mélancolie (ainsi du cygne chez Baudelaire), Pot, lui-même herméneute des figures du mal saturnien à la Renaissance, remonte magistralement aux présupposés philosophiques d'une telle démarche : à travers l'histoire de l'art généralisée en anthropologie – *l'iconologie* – de Panofsky et Warburg, il trouve ces présupposés en particulier dans la notion de *forme symbolique* ; héritage de Kant et de Hegel, cette notion développée par Cassirer semble précisément pouvoir s'appliquer à la mélancolie comme forme littéraire.

Par rapport aux commentaires consacrés dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix (Chudak, 1995, Martin, 1999) à l'herméneutique starobinskienne en général, ou à certains de ses aspects, peu nombreuses sont les études qui durant cette même période focalisent leur attention sur un essai critique (à l'instar d'Antoine Compagnon, au sujet de *Montaigne en mouvement*, en 1985), une lecture (celle de Stendhal

qu'analyse Remi Forycky en 1995) ou un thème particulier qui traverserait l'œuvre (comme Günther, à propos de la poétique du regard, en 1987). Dès l'an 2000, début d'une accélération et d'une spécialisation dans la production savante consacrée à Jean Starobinski, cette tendance s'inverse cependant : d'abord avec les actes du colloque consacré à son œuvre cette année-là (Jacqueline Risset, à propos de la publication des anagrammes de Saussure ; Françoise Coblence, à travers les lectures de la poésie de Baudelaire ; Carole Wrona, au sujet de l'interprétation de la peinture de Goya), mais aussi avec la publication en 2004 du numéro de la revue *Critique* consacré explicitement aux « grandes figures que Jean Starobinski nous a restituées » (600), celles de Baudelaire (à travers le thème de la mélancolie – Antoine Compagnon), Diderot (Jean-Claude Bonnet) et Rousseau (Danièle Cohn), de Montaigne (Jean-Yves Pouilloux), Chénier (Jackie Pigeaud) ou encore Jouve (Martine Broda). En 2002, le numéro de *Œuvres et critique* consacré à l'« École de Genève » comprend également de telles études. Elles sont menées cette fois dans l'optique d'une comparaison avec les lectures critiques propres à d'autres interprètes, comme Marcel Raymond, à propos des *Essais* de Montaigne (André Tournon), Georges Poulet (Jean-Claude Mathieu), sur les poètes modernes, ou le quatuor Raymond, Béguin, Poulet et Jackson dans leurs investigations baudelairiennes (Patrick Labarthe).

Les contributions du colloque *Starobinski en mouvement* (2001) reviennent largement sur la question de la démarche critique starobinskienne, que ce soit à travers ses essais ou de façon générale. John E. Jackson l'examine ainsi dans son application au poème de Baudelaire « Les proportions de l'immortalité », où l'historien des idées, le médecin et le stylisticien collaborent, tandis que Bernard Brugière montre, à l'exemple de l'analyse des opéras de Mozart dans *1789 : les Emblèmes de la Raison*,

que la conception du rapport de l'œuvre littéraire à l'histoire, chez Starobinski, vaut aussi pour l'étude de la musique : toujours l'œuvre porte l'histoire en elle, mais aussi s'en détache, comme un acte originel. Ailleurs, dans le champ des recherches sur l'histoire des sciences humaines et médicales, Fernando Vidal évoque le comparatisme interdisciplinaire précurseur par lequel Starobinski « interroge le problème fondamental de la présence [de l'homme] au monde et à soi [...] » (221), envisageant les états mentaux (mélancolie, cénesthésie...) dans leur unité avec le corps et leur expression symbolique.

Pour Cohn, l'œuvre et la critique de Starobinski se nourrissent ainsi autant de la pensée des Lumières qu'elle ne les éclaire.

Du côté des études plus générales, en adéquation avec les commentaires du *Cahier pour un temps*, Daniel-Henri Pageaux décrit brillamment le *trajet critique* comme une suite inachevée de *métamorphoses* du critique ; dans ses diverses postures (intéressée sans s'identifier, contemplative et compréhensive, méthodique ou réflexive...), ce dernier est un Vertumne dont le déplacement toujours libre et jamais satisfait préserve de toute explication synthétisante et définitive. Une liberté qu'Yves Bonnefoy reconnaît chez Starobinski, doublée d'une responsabilité, celle « [...] de rester auprès de l'auteur dans son rapport à soi autant qu'en sa présence devant les autres en son moment de l'histoire » (32). Enfin, Michel Collot situe avec clarté Starobinski dans le paysage critique des années 70, par rapport à la linguistique structurale et à la psychanalyse, au sein d'une démarche qui, tout en partageant l'intuition, au fondement de la critique thématique richardienne, d'une « continuité entre l'expérience sensible et l'écriture » (57), élargit la lecture des thèmes au social, à l'histoire, au culturel.

À côté de ces deux derniers ensembles de travaux, on peut distinguer encore, toujours dans les années 2000, mis à part quelques études isolées par leurs motifs, plusieurs groupes plus modestes de recherches : ainsi des études qui constituent elles-mêmes, en forme d'hommage, des travaux à l'exemple de la démarche starobinskienne (en 2001, Stierle, autour d'un poème de Baudelaire et d'une peinture de Delacroix, Oster, à propos des *Affinités électives*, et Olender sur l'histoire sémantique du couple métaphorique *monnaie-langue*), des textes consacrés à un motif particulier de l'œuvre (à nouveau la mélancolie, Hersant, 2004, ou le regard, comme objet étudié et dans la démarche critique, Milner, 2001), ou encore des travaux qui portent sur la place de la musique en son sein (Pistone, 2001, Schneider, 2004).

L'exigence éthique prime aussi dans le langage poétique (ainsi chez Bonnefoy), qui respecte la singularité immédiate et qualitative du sensible, son altérité radicale, au contraire des langages scientifiques, trop souvent réduits à la généralité brute des concepts.

On peut enfin rassembler les investigations orientées plus particulièrement vers les rapports de l'œuvre ou de la critique starobinskienne aux langages ou aux pensées philosophiques et scientifiques. Dans ce dernier cadre, Françoise Coblence (2004) évoque le rapport de Starobinski au freudisme, ses réserves et l'usage qu'il en fait (dans l'analyse du *Cauchemar* de Füssli), et surtout, à partir de *Psychoanalyse et littérature*, sa réflexion sur la psychanalyse, le rapport de celle-ci à la littérature et la démonstration de sa dimension mythique (*Hamlet et Œdipe*). À propos d'une conférence sur le physicien Eddington, Balibar (2004) expose quant à lui le raisonnement de Staro-

binski sur la différence entre les langages poétique et scientifique, ainsi que la réduction du vivant dont ce dernier court le risque. Dans un horizon plus philosophique, Robert Ellrodt (2001), à l'occasion d'une réflexion sur la réalité de l'imaginaire esthétique, suggère quelques affinités et différences entre la conception de la conscience imaginaire de Sartre et les considérations de Starobinski dans *L'Empire de l'imaginaire*. De son côté, Danièle Cohn (2001) expose brillamment, à travers la relecture des pages de *La Relation critique*, la proximité de la démarche starobinskienne avec certains concepts de la pensée de Kant (l'affinité, le jugement réfléchissant) ; avec Rousseau, c'est selon elle « l'interpénétration de l'existence et de l'idée, de l'homme et de l'œuvre [qui a joué] un rôle fondamental dans la conception que s'est faite Jean Starobinski de la tâche de l'herméneutique » (2004, 650). Pour Cohn, l'œuvre et la critique de Starobinski se nourrissent ainsi autant de la pensée des Lumières qu'elle ne les éclaire. Enfin, l'ultime orientation philosophique vers laquelle pointe le commentaire de la critique starobinskienne est celle de la phénoménologie de Merleau-Ponty, avec les développements de Carmelo Colangelo (2000). Ce dernier montre en quoi la dimension relationnelle de sa critique relève de son adhésion à la position phénoménologique spécifique du philosophe, et plus précisément à sa conception fondamentale de l'homme comme *corps et perception* en relation avec le monde et autrui. De la même façon, la réalité spécifique de l'œuvre comme « disparition élocutoire » (132), puissance irréalisant la vie commune, l'expérience auto-créatrice qu'elle constitue pour son auteur et la démarche stylistique qu'elle implique, trois éléments soutendus par l'herméneutique de Starobinski, constituent selon Colangelo autant d'héritages de l'esthétique phénoménologique merleau-pontienne.

Reste à parcourir brièvement la première monographie consacrée à l'œuvre de Jean Starobinski. Signe probable d'une maturation actuelle

de la recherche, l'essai de Carmelo Colangelo est la contribution la plus récente (2004), la plus développée et la plus complète à ce jour sur le sujet. L'ouvrage est organisé autour de l'unité *éthique* décelée dans l'œuvre de Jean Starobinski (not. chap. 10), la réflexion développée à partir et à propos de *Interrogatoire du masque* (1946), c'est-à-dire des différentes formes – notamment mythiques – de dénonciation de la réalité apparente, s'annonçant très tôt comme « le pivot central de ses [futurs] analyses critiques » (23, chap. 2), celles de Rousseau (*La Transparence et l'obstacle*) ou des Lumières en général, de Montaigne, de Stendhal ou La Rochefoucauld dans *L'Œil vivant*, de la mélancolie, etc. L'exigence éthique prime aussi dans le langage poétique (ainsi chez Bonnefoy), qui respecte la singularité immédiate et qualitative du sensible, son altérité radicale, au contraire des langages scientifiques, trop souvent réduits à la généralité brute des concepts (chap. 3). Cette modalité relationnelle respectueuse de la différence, le critique doit la retrouver face à l'œuvre : à travers l'attention au style, lieu d'une expérience vivante du monde sensible recréé par les beautés formelles de la langue (chap. 6) ; puis à travers la *double circularité*, subjective et objective, propre au trajet critique présenté dans *La Relation critique* (chap. 7-8), et apparentée à la notion de cercle herméneutique propre à la *Geistesgeschichte* allemande (chap. 9). En conclusion, Colangelo montre très bien que l'éthique de la démarche interprétative de Starobinski se développe dans sa dimension compréhensive comme une expérience et une critique des limites de la connaissance rationnelle (chap. 11) qui laisse apparaître, puisée également dans l'art et la pensée des Lumières, une conception *élargie* de la raison (chap. 12) accordant toute sa place au sensible, à l'apparence, à la différence.

[Bibliographie choisie | Auswahlbibliografie | Bibliografia selecziunada | Bibliografia scelta]

PAR MICHAËL COMTE,
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Sont répertoriés dans ce qui suit, par type de publication puis ordre chronologique décroissant, les travaux auxquels réfère l'état de la recherche qui précède. Pour une bibliographie plus exhaustive, on se reportera aux recensements établis respectivement par Olivier POT (à propos de Jean Starobinski comme de l'« École de Genève » et de chacun des critiques qui peuvent y être rattachés) dans *Œuvres et critiques* (XXVII, 2, 2002, p. 320-324), et Carmelo COLANGELO, dans *Jean Starobinski. L'apprentissage du regard* (2004, p. 178-180). Ce dernier ouvrage comprend également la bibliographie à ce jour la plus complète des écrits de Jean Starobinski (p. 149-178); sans compter les prépublications en revue (articles rassemblés dans les volumes) et les nouvelles éditions, elle comprend 422 entrées!

Monographies

Carmelo COLANGELO, *Jean Starobinski. L'apprentissage du regard*, Genève, Éditions Zoé (Écrivains), 2004, 183 p.; *Il richiamo delle apparenze. Saggio su Jean Starobinski*, Macerata, Quodlibet, 2001, 233 p.

Collectifs

Starobinski en mouvement, sous la dir. de M. Gagnebin et Ch. Savinel, Seyssel, Paris, Éditions Champ Vallon (L'Or d'Atalante), 2001 (Actes du Colloque du Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations, Université Sorbonne Nouvelle, mai 2000), 500 p.; en particulier: Murielle GAGNEBIN, *Jean Starobinski:*

patience et alacrité, p. 7-18; Christine SAVINEL, *Jean Starobinski et le rythme: vers une éthique du dédommagement*, p. 19-26; Yves BONNEFOY, *Responsabilité et liberté*, p. 29-38; Max MILNER, *Le statut du regard dans l'œuvre de Jean Starobinski*, p. 41-50; Michel COLLOT, *Jean Starobinski et la critique thématique*, p. 51-58; Daniel-Henri PAGEAUX, *Portrait du critique en Vertumne*, p. 59-85; Danièle COHN, « *Je parlais déjà la langue...* » ou les motifs de la critique, p. 86-100; Françoise COBLENCÉ, *Choses vues, choses entendues. Quelques rencontres entre Baudelaire et Freud. À partir de la lecture de Jean Starobinski*, p. 101-111; John E. JACKSON, *Starobinski et Baudelaire: une affaire de distance*, p. 112-121; Stéphane MICHAUD, *L'évidence de l'impossible*, p. 122-129; Carole WRONA, *L'entre-deux ou la liberté dans l'ombre*, p. 130-136; Jean-Claude BONNET, *Un portrait cinématographique de Jean Starobinski*, p. 142-147; Michel BUTOR, *Bal(l)ades avec Jean Starobinski*, p. 153-156; Bernard BRUGIÈRE, *À propos de Mozart: Starobinski et la musique*, p. 157-173; Danièle PISTONE, *Jean Starobinski ou la musique cachée*, p. 174-180; Robert ELLRODT, *Réflexions sur la critique et la poétique*, p. 181-192; Juan RIGOLI, *La vivante image de l'esprit*, p. 195-215; Fernando VIDAL, *La « fine peau de l'apparence »: style et présence au monde chez Starobinski*, p. 216-227; Gérard DANOU, *Sur une photographie d'un jeune homme en médecin, ou de l'expérience clinique à l'expérience critique*, p. 228-234; Carlo OSSOLA, *Jean Starobinski: l'invention de la raison*, p. 293-308; Jacqueline RISSET, *Du bon usage de l'énigme: Starobinski et Saussure*, p. 309-317; Carmelo COLANGELO, *La guerre et les images. Autour des premiers tex-*

tes de Jean Starobinski, p. 346-356; *Réponse à une question suivie d'un dialogue entre Yves Bonnefoy et Jean Starobinski*, p. 359-367.

Jean Starobinski, Paris, Centre Georges Pompidou (*Cahiers pour un temps*), 1985, 301 p., en particulier: Georges POULET, *Jean Starobinski et le thème de la distance*, p. 27-35; Jean MOLINO, *La relation critique ou Jean Starobinski dans la critique*, p. 37-71; Karlheinz STIERLE, *Dévoilement de la lecture*, p. 73-83; François AZOUVI, *Histoire des sciences et histoires de mots*, p. 85-101; Jean ROUDAUT, *La fascination de Sabina Poppaea*, p. 103-112; Hans Robert JAUSS, *Jean Starobinski et l'archéologie de la modernité*, p. 113-127; Antoine COMPAGNON, *Montaigne postmoderne*, p. 129-140; Michel JEANNERET, *Jean Starobinski à l'écoute des mots*, p. 141-156; Manfred FRANK, *L'univers singulier du style: quelques remarques relatives à l'herméneutique de Jean Starobinski* (« *Le sens de la critique* »), p. 157-176.

Reuves

Critique, Revue générale des publications françaises et étrangères, t. LX, n° 687-688, *Jean Starobinski*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004: Michel SCHNEIDER, *Au miroir de la musique*, p. 601-610; Yves HERSANT, *Le prince « au cœur vêtu de noir »*, p. 611-619; Jean-Yves POUILLIUX, *Autant qu'il y aura d'encre et de papier au monde*, p. 620-630; Françoise BALIBAR, *Les vagues d'Eddington et le cheval de Newton*, p. 631-641; Jean-Claude BONNET, *À l'écoute de Diderot*, p. 642-649; Danièle COHN, *Une expérience originaire, Rousseau*, p. 650-661; Jackie PIGEAUD, *Sur des penseurs nouveaux...*, p. 662-673;

Antoine **COMPAGNON**, *L'ami de la science et de la volupté*, p. 674-686; Jean-Loup **BOURGET**, *La scène du rêve*, p. 687-696; Françoise **COBLENCÉ**, *Dramaturgies et mythologies freudiennes*, p. 697-706; Martine **BRODA**, *Présence de Jouve*, p. 707-715; Bernard **BÖSCHENSTEIN**, *Trois rencontres avec Jean Starobinski*, p. 716-724.

Œuvres et critiques, Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française, XXVII, 2, *La critique littéraire suisse. Autour de l'École de Genève*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, en particulier: André **TOURNON**, *Attitudes et mouvements. Lectures des Essais par Marcel Raymond et Jean Starobinski*, p. 179-187; Jean-Claude **MATTHIEU**, *Deux lectures croisées des poètes modernes*, p. 188-208; Ion **POP**, *Starobinski dans quelques lectures roumaines*, p. 209-222; Maurice **OLENDER**, *Une érudition du sensible. À Jean Starobinski*, p. 223-228; Patrick **LABARTHE**, *La question du sujet: "l'École de Genève" et l'œuvre de Baudelaire*, p. 229-248.

Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia, n° 1, 1997, *Hommage à Jean Starobinski*, p. 5-94; art. de Ion **POP**, Rodica **LASCU-POP**, Ioana **BOTH**, Rodica **BACONSKY**, Calin-Ioan **MOSUT**, Stefan Ioan **BODEA**, Ciprian **CUCUIAT**, Radu **MARASESCU**, Simona **FURDUI**, Izabella **BADIU**.

Bilan de l'École de Genève, Actes du colloque polono-suisse de Varsovie, mai 1992, Varsovie, Centre de civilisation française, Éditions de l'Université (*Les Cahiers de Varsovie*), 1995, en particulier: Olivier **POT**: *La mélancolie comme forme symbolique*, p. 29-48; Remi **FORYCKY**: *Stendhal autobiographe selon Jean Starobinski*, p. 109-116; Henryk **CHUDAK**: *Jean Starobinski théoricien de l'interprétation compréhensive*, p. 117-124.

Magazine littéraire, n° 280, septembre 1990, p. 14-61; art. de Michel

BUTOR, Bernard **COMMENT**, Michel **JEANNERET**, Michel **JARRETY**, Michel **BEAUJOUR**, Richard **BLIN**, Julia **KRISTEVA**, Robert **DARNTON**, Lucien **DÄLLENBACH**, Pascal **BONAFOUX**, Grégoire **ROUILLER**, Roland **RUFFIEUX**, Patrice **BOLLON**, Michel **DELON**, Patrick et Roman **WALD LASOWSKI**.

Articles

Mircea **MARTIN**, *L'encre (auto-)ironique de la mélancolie: Jean Starobinski*, in *Visions de la Suisse. À la recherche d'une identité: projets et rejets*, textes réunis par P. Schnyder, Strasbourg, Presses universitaires, 2005, p. 41-50; Patrizia **LOMBARDO**, « De fête en fête: le bonheur de la critique », in *Critique*, t. LIX, n° 672, mai 2003, p. 360-370; Carmelo **COLANGELO**, « Le corps, l'œuvre, la relation (autour de Starobinski, Merleau-Ponty et l'esthétique phénoménologique) », in *Études phénoménologiques*, n° 31-32, 2000, p. 125-143; Mircea **MARTIN**, « Jean Starobinski octogénaire », in *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, Bucarest, 1999-2000, p. 273-276; Horst **GÜNTHER**, « Der philosoph beim Lesen. Jean Starobinski Lektüren », *Akzente*, 43. Jahrgang, 1996, p. 285-289; Fernando **VIDAL**, « Jean Starobinski and the History of the Human Sciences », in *History of the Human Sciences*, 5, 1992, p. 73-85, repris dans *Discovering the History of Psychiatry*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 135-154; Carmelo **COLANGELO**, « Jean Starobinski: metodo della critica e critica del metodo », in *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche*, vol. 102, 1992, p. 7-32; Claudio **BOGLIANO**, « Ritratti di critici contemporanei », in *Belfagor*, XLV, n° 2, mars 1990, p. 157-180; Jay **PARINI**, « Reading Starobinski's Reading », *The Hudson Review*, 43, 1990, p. 498-502; Cord **BARKHAUSEN**, « Wohlwollen auf der Lauer. Zum Werk von Jean Starobinski », in *Mercur*, n° 492, 44. Jahrgang, 1990, p. 160-167; Philippe **CARRARD**, « L'École de Genève et la

rhétorique de la circonspection », in *Stanford French Review*, vol. 13, n° 2-3, 1989, p. 267-282; Claude **REICHLER**, « Jean Starobinski et la critique genevoise », in *Critique*, t. XLII, n° 481-482, juin-juillet 1987, p. 606-611; Horst **GÜNTHER**, « Sehen den Auges lesen. Ein Versuch über Jean Starobinski », in *Neue Rundschau*, n° 213, 1986, p. 142-154, repris in Jean Starobinski, *Das Retende in der Gefahr*, 1990, p. 383-397; Jean-Claude **MATTHIEU**, « Jean Starobinski ou les fêtes de l'intelligence », in *La Quinzaine littéraire*, n° 467, 16-31 juillet 1986, p. 13-14; Bronislaw **BACZKO**, « Le Cercle et la spirale », in *Gesnerus*, vol. 42, Fasc. 3-4, 1985, p. 213-208; Philippe **CARRARD**, « Hybrid Hermeneutics: the Metacriticism of Jean Starobinski », in *Stanford Literature Review*, Stanford University, Fall 1984, p. 241-263; Ion **POP**, « Textul si interprul în viziunea lui Jean Starobinski », in *Revista de istorie si teorie literara*, n° 4, Bucarest, 1983, p. 44-48; Barbara Wojcichowka, « La riflessione critica di Jean Starobinski », in *Quaderni. Università di Lecce*, n° 4, 1982, p. 153-174; Philippe **CARRARD**, *Starobinski, Rousset et la question du récit*, in *Swiss-French Studies – Études romandes – Vol. 1, n° 2*, Acadia University, Lancelot Press, 1980, p. 24-67; Michel **BUTOR**, « Starobinski, pianiste et médecin », in *Les nouvelles littéraires*, n° 2660, 9-16 novembre 1978, p. 25; Marcel **RAYMOND**, « Pourquoi la critique littéraire est une nécessité » (rapport présenté par Marcel Raymond à l'Académie royale de Belgique à l'occasion de la remise du Grand Prix de littérature française hors de France à Jean Starobinski), in *Journal de Genève, Samedi littéraire*, 9 décembre 1972; Giorgio **MIRANDOLA**, « Il metodo critico di Jean Starobinski », *Lettere italiane*, 2, 1972, p. 232-251; Jeannine **JALLAT**, « Le masque ou l'art du déplacement. D'après un article de Jean Starobinski », *Poétique*, n° VIII, 1971, p. 479-488; J. Hillis **MILLER**, « The Geneva School: the criticism of M. Raymond, Albert Béguin, Georges

Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard and Jean Starobinski», *Critical Quarterly*, n° 8, 1966, p. 305-321, repris in *Modern French Criticism: from Valéry to structuralism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1972, p. 277-310 (p. 299-301 à propos de Jean Starobinski); Georges **POULET**, « La pensée critique de Jean Starobinski », *Critique*, n° 192, t. XIX, mai 1963, p. 387-410, repris dans *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, p. 233-259.

Chapitres

Carmelo **COLANGELO**, *Il critico e le maschere. Jean Starobinski e l'etica del saggio*, in Jean Starobinski, *La ragioni del testo. A cura di Carmelo Colangelo*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 143-162; Julià M. **BAL-LORCA**, *Jean Starobinski, una poesia de lo exacto*, in Jean Starobinski, *Razones del cuerpo*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999, p. 193-204; John E. **JACKSON**, « Jean Starobinski » in *L'École de Genève*, in *Histoire de la littérature en Suisse romande. De la seconde guerre aux années 1970*, t. III, sous la dir. de R. Francillon, Lausanne, Payot (*Territoires*), 1998, p. 531-535; Jean-Yves **TADIÉ**, *La critique littéraire au xx^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987, p. 100-105; Robert R. **MAGLIOLA**, *The Geneva School and its Accomplies*, in *Phenomenology and Literature. An Introduction*, West Lafayette, Purdue University Press, 1977, chap. 2, p. 19-56; Dietmar **FRIECKE**, *Jean Starobinski*, in *Französische Literaturkritik der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Hrsg. von Wolf-Dieter Lange, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1975, p. 166-179; Robert E. **JONES**, *Panorama de la Nouvelle Critique en France, de Gaston Bachelard à Jean-Paul Weber*, Paris, Sedes, 1968, p. 134-152; Sarah N. **LAWALL**, *Critics of Consciousness: the Existential Structures of Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968, p. 165-185; Laurent **LESAGE**, *The French new criticism. An intro-*

duction and a Sampler, University Park & London, The Pennsylvania State University Press, 1967, p. 141-148.

Introductions, préfaces et postfaces

Sergej N. **ZENKINE**, « Sur Jean Starobinski », préface à Jean Starobinski, *Poeziae i znanie*, 2 vol., Moscou, Jazjki slavjanskoj kul'tury, 2002; Mircea **MARTIN**, « Cerneala ironica a melancoliei », préface pour Jean Starobinski, *Mélancolie, nostalgie, ironie*, Pitesti, Paralela (*Topos-Studii socio-umane*), 2002; Robert J. **MORRISEY**, « Jean Starobinski and the otherness », in Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1988, p. XIII-XXXVIII; Jorge **COLI**, « Prefacio » pour Jean Starobinski, *1789: os emblemas da razão*, São Paulo, Companhia das letras, 1988, p. 7-15; Hans Robert **JAUSS**, « Nachwort » à Jean Starobinski, *1789: die Embleme der Vernunft*, München, W. Fink, 1988; Hans Robert **JAUSS**, « Einleitung » pour Jean Starobinski, *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz (*Konstanzer Bibliothek*, Bd. 9), 1987, p. 9-12.

Entretiens et propos

Thierry **GRILLET** (propos recueillis par), « Jean Starobinski – L'œil vivant », in *Le Nouvel Observateur*, n° 2231, 9-15 août 2007, p. 62-65; « Six questions sur l'héritage de l'École de Genève » (propos de Laurent Adert, Jacques Berchtold, Michel Jeanneret, et al.), in *Quarto – Revue des Archives littéraires suisses*, 2001, p. 111-143; Frédéric **WANDELÈRE**, « Des Sources », in *Le Poème d'invitation*, Genève, La Dogana, 2001, p. 9-50; Jacques **BONNET**, « Entrevista con Starobinski », *Cuadernos hispanoamericanos*, 574, Abril 1998, p. 89-99; Claus **HÄSSIG**, « Entretien

avec le Professeur Jean Starobinski. Président des Rencontres internationales de Genève », in Claus Hässig, *1945-1995. Cinquante ans de Rencontres internationales de Genève*, Genève, Ed. R.I.G., 1995, p. 51-70; Bertil **GALLAND** (propos recueillis par), « L'Amérique, Rousseau et l'École de Genève », in *Revue des deux mondes*, avril 1994, p. 128-133; Jean-Christophe **AESCHLIMANN**, Jean-François **DUVAL**, « Conversation avec Jean Starobinski et Lucien Dällenbach. Genève en chemin. », in *Écriture*, n° 38, automne 1991, p. 250-261; Vincent **BARRAS**, « Entretien avec Jean Starobinski », *Médecine et Hygiène*, 48, n° 1862 et 1863, 14 novembre 1990, p. 3294-3297 et 3400-3402; Jean **ROUDAUT**, « Jean Starobinski: "les miroirs sont périlleux" », in *Magazine littéraire*, n° 280, sept. 1990, p. 17-21; Alain **GROSRI-CHARD** et Judith **MILLER**, « Entretien avec Jean Starobinski. L'essai et son éthique », in *L'Âne. Le magazine freudien*, n° 24, janv.-mars 1986, p. I-IV; Claude **REICHLER**, « Entretien », in *Repères*, n° 12, 1985, p. 96-115; Franco **GIACONE** (propos recueillis par), « L'"École de Genève": mythe ou réalité? », in *Micromégas* (Rome), I, 1975, p. 89-92.

Mandat 2007

BÉRENGÈRE BAUCHER

Stéphanie Cudré-Mauroux m'a confié en 2007 une mission de premier ordre, que j'ai le privilège et le plaisir de poursuivre encore cet été : le classement, l'inventaire et la conservation d'une partie du fonds Jean Starobinski. L'expérience fut pour moi un bonheur de chaque instant. Un bonheur et un honneur aussi bien pour l'étudiante en littérature française que je suis, accoutumée à la fréquentation des grands textes critiques de Jean Starobinski depuis les premiers balbutiements de mon parcours universitaire, que pour la lectrice passionnée des auteurs du XVIII^e siècle, et en particulier de Jean-Jacques Rousseau, auquel je n'aurais sans doute pas décidé de consacrer ma thèse, sans ma rencontre, décisive, avec *La Transparence et l'obstacle*. Au mois de juillet dernier, date de mon premier stage aux Archives littéraires suisses, cinq années s'étaient écoulées depuis cette rencontre, cinq années au terme desquelles me fut donnée la chance magnifique de tenir entre mes mains, comme un trophée fragile, le manuscrit de cette si belle étude. Comme on ouvre un coffre recelant les trésors oubliés de ses aînés, presque par effraction, je suis donc entrée en terre Starobinski par la sublime porte, transparente et sans obstacle, qui donnait sur les coulisses de l'amitié partagée entre Le Citoyen de Genève et son lecteur idéal. Combien de feuillets, de notes, de cahiers, de manuscrits, de tapuscrits, de lettres pour édifier un tel monument !

Une fois ce premier seuil franchi, je fus alors saisie par l'immensité du paysage, qui paraissait former à lui seul un continent tout entier. Encore vierge, jamais visité, jamais reconnu, ce dernier m'offrait chaque jour de

faire de nouvelles découvertes : Jean Starobinski a correspondu avec les plus grands du siècle dernier et du début du XXI^e siècle ; Raymond Aron, Étienne Balibar, Roland Barthes, Émile Benveniste, Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, Nicolas Bouvier, Michel Butor, Roger Caillois, René Char, Albert Cohen, Umberto Eco, Michel Foucault, Hans-Georg Gadamer, René Girard, Julien Gracq, Philippe Jaccottet, Hans Robert Jauss, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss, Henri Michaux, Paul Ricœur, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre, Georges Steiner, pour ne citer qu'eux. Riche de plusieurs milliers de lettres d'écrivains, de critiques, de philosophes, de professeurs, etc., la correspondance représente, aussi bien d'un point de vue quantitatif que qualitatif, un véritable trésor pour comprendre, en amont de la conception finale des œuvres de Jean Starobinski, quelle a été leur genèse, ce qui en a inspiré le projet, les différentes étapes que leur élaboration a requises.

Mon voyage en terre Starobinski me conduisit ensuite progressivement à faire quelques excursions dans les contrées plus reculées de l'intime et du privé, qui me donnaient désormais à distinguer entre le parcours de l'homme et le parcours de l'écrivain. Si le fonds Jean Starobinski se compose en effet pour l'essentiel des manuscrits des œuvres et de la correspondance, il réunit également une collection de documents personnels, tels des souvenirs d'écoliers, des certificats, des prix de piano, des traces administratives (état civil, procédures diverses), des relevés comptables, des archives familiales, des représentations picturales, des notes de cours universitaires, des prix littéraires et doctorats *honoris causa*, des photographies, des enregistrements audio et vidéo, des articles de presse, des textes sans visée esthétique (carnet,

notes), des agendas, des feuillets épars, sans lien apparent...

Levant un à un les voiles sur l'obs-cure et dense masse que m'opposaient ces derniers, je découvrais alors que les vraies délices de ma mission résidaient dans l'apprentissage d'un nouveau regard sur la création, capable de percevoir la porosité des supports, la perméabilité des matériaux, le grain de l'existence, l'importance des instants réputés mineurs, mais qui participent, en contrepoint des instants majeurs, à mettre en lumière la singularité d'une esthétique, le vrai visage d'une pensée en acte.

*Comme on ouvre un coffre
recelant les trésors oubliés
de ses aînés, presque par
effraction, je suis donc
entrée en terre Starobinski
par la sublime porte,
transparente et sans obstacle.*

Malgré l'ampleur des sentiers déjà parcourus par Stéphanie Cudré-Mauroux, et dans une bien moindre mesure par moi-même, le voyage n'est pas terminé. Et pour cause, le fonds Jean Starobinski, composé de tous les documents produits dans sa vie d'écrivain, de critique littéraire, de professeurs, de chercheur et d'historien des idées, de l'art et de la médecine, est d'une infinie richesse et variété.

C'est au nom de cette richesse et de cette variété que je tiens à remercier personnellement Jean Starobinski de m'avoir fait connaître et pénétrer, en éclaireur, une région sur laquelle il a toujours su régner en maître : la région de l'esprit, plus encore, la région de la beauté d'une conscience qui naît à elle-même par l'exploration d'une altérité révélée justement dans son infinie richesse.

*Comme tant d'amoureux qu'anime la présence
d'un concurrent, Spitzer semblait souhaiter que sa conquête
du sens des textes litigieux coïncidât avec la déconfiture
du rival. Au demeurant, rectifier un malentendu,
réfuter un contre-sens, contredire un collègue, c'était pour
lui repartir d'un point périphérique et se replacer
dans la position externe d'où pouvait être lancée l'offensive
victorieuse en direction du centre.*

Jean Starobinski,
« Leo Spitzer et la lecture stylistique »,
Paris, Gallimard, 1970, p.14.