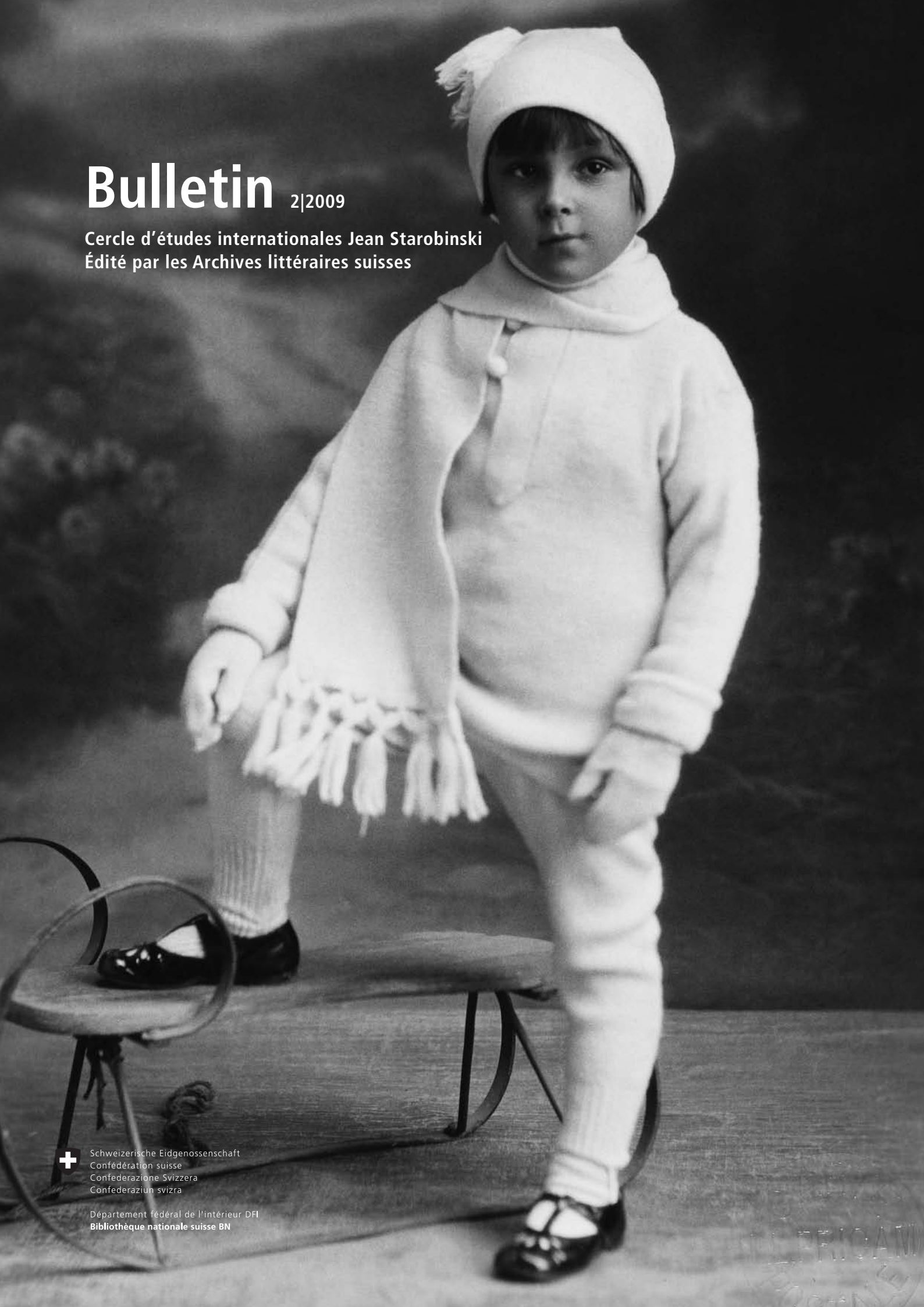


Bulletin 2|2009

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



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Bibliothèque nationale suisse BN

FRIGATI
2009

Éditorial

En avril 1926, la pédagogue Tatiana Globus rédigeait une *Monographie de [Jean] Starobinsky*, « Âge réel-5 ans 5 mois / Âge mental-7 ans », – « charmant petit bonhomme aux cheveux bruns, au[x] sombres yeux doux et intelligents, au petit nez camu[s] avec une figure pensive. » « Tout son être, poursuivait-elle, a un charme extraordinaire. Sa démarche est légère, quoique très décidée, ses mouvements sont lents mais pleins de gr[â]ce et d'adresse. »

Jean Starobinski fréquentait en 1926 la Maison des Petits, dirigée à Genève par les demoiselles Audemars et Lafendel, qui, dans la mouvance de Montessori, Claparède et Bovet proposaient « une école où les enfants veulent ce qu'ils font ». On y pratiquera plus tard l'épistémologie génétique piagétienne, observant l'acquisition de la connaissance chez les enfants.

Modèle du genre, le portrait-type établi par Tatiana Globus, l'une des éducatrices du petit Jean, montre son élève au quotidien, présente les tests auxquels il est soumis et réunit ses observations en huit chapitres : l'« Éducation des sens », l'« Activité manuelle », les « Chant-jeux », la « Croissance intellectuelle », les « Acquisitions dans le domaine scolaire », les notions « du nombre » et « du temps », pour conclure avec le « Développement moral ».

Outre le charme de la pédagogue et sa tendresse pour son adorable élève, ce qui frappe dans ce tapuscrit, conservé aux ALS, c'est sa précision, sa pertinence, et une troublante sensation de télescopage temporel. En effet, lu à l'aune de tout ce que l'on sait de l'œuvre et de la personnalité de Jean Starobinski, s'en dégage une clairvoyance prémonitoire, autant que séduisante. Comme si tout ce qu'est devenu Jean Starobinski, était latent, prêt à éclore dans le petit garçon de cinq ans. Gardons nous bien sûr de « charger » ou forcer cette expertise pédagogique et

contentons-nous de relever quelques passages délectables. Tout d'abord sur la musique car « [Jean] est très musicien, écrivait Tatiana Globus, et possède un grand sentiment du rythme. Il aime beaucoup la musique, et attend avec impatience le moment de descendre à la salle de jeux o[ù] une des stagi[ai]res joue quelque joli air de Jacques Dalcroze (sic).

[Jean] ne peut pas entendre froidement la musique. C'est vraiment intéressant d'observer le jeu de sa généralement impassible petite figure. Aux premiers sons [Jean] s'approche du piano, regarde attentivement les mains de la joueuse, ses lèvres s'entrouvrent légèrement comme s'il voulait avaler les jolis sons. Puis peu à peu il remue les pieds et à un moment venu il ne peut plus rester tranquille et commence à danser. Au commencement ce n'est qu'une marche rythmique et gracieuse. Mais au fur et à mesure que la musique devient plus vive tout son petit être s'anime. Il met son béret de côté comme les matelots glisse légèrement sur le tapis en faisant avec les bras des mouvements pleins de grâce et de fantaisie. Tout à coup le caractère de la danse change : se son[t] des sauts des rév[ére]nces profondes etc.

Mlle Lafendel faisait de temps en temps des concours de danse entre les enfants.] C'était toujours [Jean] qui dansait le mieux et qui inventait des mouvements très divers et toujours jolis. En le voyant danser on oublie presque que [Jean] n'a que cinq ans et qu'il n'a jamais appris. »

Plus loin, la pédagogue genevoise s'émerveille de la qualité de raisonnement de Jean face à un phénomène naturel, quand les autres élèves s'en tiennent à des interprétations fantaisistes et erronées. « Les enfants re[marquèrent] sur le plafond une tache de soleil qui changeait de place et avait l'air de sautiller. [...] [Jean] regarda attentivement et dit : "Mais c'est le rayon de soleil. [Il] danse parce que le soleil change de place chaque heure." » Là encore, le lecteur du rapport est

Bulletin du Cercle d'études Jean Starobinski

2 | 2009

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

Composition : Marlyse Baumgartner,
Châtillens

Image de couverture : Photo-carte postale de Jean Starobinski, 4 ou 5 ans, à l'époque de la Maison des Petits. Timbre-sec : « carte-postale L. L. Pricam », photographie depuis 1867 au Rond-Point de Plainpalais à Genève.

charmé par l'attitude bienveillante de Tatiana Globus plus constructive que celle, par exemple – puisqu'il sera question de cette aventure dans notre bulletin –, de la mère de Casanova, écrasante et désabusée, se gaussant de son petit garçon qui a soudain l'intuition d'une explication non-géocentrique du monde ; depuis le *burchiello* qui le transporte de Venise à Padoue, le petit Casanova, neuf ans, comprend en effet que ni les arbres, ni le soleil ne « marchent » mais que c'est la terre qui bouge.

Aussi bien dans cet épisode que dans le dîner de Turin (voir la belle étude comparative d'Étienne Barillier publiée ici), le raisonnement, l'intelligence critique, l'audace interprétative et la connaissance ont quelque rapport avec le soleil : le soleil copernicien du jeune Casanova, celui des Solar dans la devise expliquée par Rousseau ; le premier au centre du système, le second au centre de la devise. C'est le soleil des Lumières, si l'on ose dire, celui qui fait progresser le raisonnement, qui éclaire ces deux scènes. Et celle aussi de la Maison des Petits à Genève...

Cesare Segre fut, aux côtés d'Étienne Barillier, l'invité des journées du *Cercle* de l'an dernier. Nous reproduisons également son texte dans ce *Bulletin*. Cesare Segre s'était intéressé au rapport de Jean Starobinski à la théorie de la littérature et avait conclu sa conférence en excluant l'idée d'un travail critique un jour achevé. Il préférerait penser que tout geste critique est infini, puisque les problèmes surgissant au fur et à mesure du questionnement lui paraissent plus stimulants que les réponses elles-mêmes. C'est un peu comme s'il plaiderait pour une immortalité du critique devant l'ampleur de la tâche, pour que soit renouvelé sans cesse le plaisir de ce travail infini, aux côtés de son ami Jean. Et, au fond, c'est un peu aussi ce que désirait Jean Starobinski, lorsque, bien des années plus tôt et un brin d'expérience en moins, il demandait à son éducatrice, Tatiana Globus si « [...]

c'est difficile d'être écrivain et écrire des gros livres. » « Puis après un moment de réflexion », le petit Jean avait conclu « Que c'est triste que les écrivains écrivent des gros livres et meurent. »

Pour le reste, nos lecteurs retrouveront dans leur *Bulletin* les mêmes rubriques que l'an dernier auxquelles s'ajoutent deux nouveautés. Des publications d'inédits trouvés dans les archives : nous commençons cette année en reproduisant quelques extraits d'un entretien de Jean Starobinski avec Claude Reichler, enregistré sur cassette-audio en 1985. Une partie de cet entretien avait été publiée dans la revue suisse *Repères* la même année, le reste est inédit.

Nous lançons en outre une chronologie starobinskienne, composée au fil du temps et de nos recherches à partir de toutes sortes d'informations glanées dans nos archives (correspondances, carnets, agendas, cartons d'invitation aux conférences, passeports, billets de transport, coupures de presse, etc.) Loïc Chotard, dans ses recherches sur l'épistolaire, insiste sur l'importance d'établir des « chronologies gigognes », et en distingue trois types : la chronologie extensive (qui s'occupe des événements universels), la chronologie contextuelle (qui compile les événements en relation avec l'auteur), la chronologie particulière (qui concerne l'écrivain en propre). Nous commençons, un peu au hasard, avec l'année 1945 ; nous lançant dans cette entreprise que nous espérons utile aux chercheurs, nous pensons à un modèle, Georges Lubin, qui, pour chaque jour de la vie de Georges Sand, avait établi une fiche...

Un grand merci à Carmelo Colangelo, auteur de *Jean Starobinski, l'apprentissage du regard* aux Éditions Zoé, qui a bien voulu transmettre sa liste des cours donnés par Jean Starobinski comme professeur extraordinaire, puis comme profes-

seur ordinaire à l'Université de Genève de 1958 à 1985. Gageons que cette précieuse chronologie sera utile à bien des chercheurs !

Deux nouvelles enfin. Nous avons le plaisir d'annoncer la parution cet automne d'un entretien inédit entre Jean Starobinski et Gérard Macé, et d'une étude de Gérard Macé. Ce dialogue avait été enregistré pour cinq émissions diffusées sur France Culture en 1999. À la fin de cette série, les deux auteurs avaient eu le « sentiment d'une esquisse », comme « un goût d'inachevé » – c'est la loi du genre – et avaient considéré « l'hypothèse d'un livre » comme « séduisante ». Voilà le livre, après une complète réécriture du dialogue, aux éditions La Dogana : *La Parole est moitié à celui qui parle...*

Nous avons le plaisir d'annoncer également la tenue d'un colloque international les 19 et 20 novembre 2010 à l'occasion des 90 ans de Jean Starobinski. La manifestation s'intitulera *À distance de loge*, et se déroulera à Berne (Archives littéraires suisses) et à Genève (Université) ; elle sera précédée d'un colloque, auquel les Archives littéraires suisses sont également associées, à La Maison française d'Oxford sous la direction de Bérengère Boucher. Nous nous réjouissons d'ores et déjà de lancer les invitations ces tout prochains jours.

Laissons encore le mot de la fin à l'irrésistible Tatiana Globus : « Enfant attrayant, le petit [Jean] promet de devenir un homme doué et intelligent plein de force indépendante et d'activité. » !

Stéphanie Cudré-Mauroux

Jean Starobinski et la théorie de la littérature

CESARE SEGRE, UNIVERSITÉ DE PAVIE

Quoique les deux mots remontent au grec et au latin, *critique* dans le sens de 'celui qui juge les productions littéraires' n'est attesté en français qu'à partir de Boileau, en 1669, tandis que *philologue* ('savant interprète de l'antiquité') était déjà employé plus d'un siècle auparavant, à partir de Rabelais (1534); mieux encore, philologie

En général, on pourrait représenter le critique comme un ascète, sujet à des tentations qui l'invitent à se détourner de ses devoirs.

se rencontre en français au XIV^e siècle, tandis que le terme abstrait *critique*, 'art de juger les ouvrages de l'esprit, les œuvres littéraires et artistiques' n'est pas attesté avant 1663, chez Molière. À part le fait que l'activité critique ne peut se développer qu'en présence d'une société littéraire consolidée, il est difficile de concevoir une activité qui ne serait pas liée, comme la philologie, au *mare magnum* de l'érudition, à l'enseignement de la langue et du style, à la restauration des textes, et qui d'ailleurs, depuis l'institution d'un marché des livres, devrait essayer de ne pas se laisser conditionner par les forces qui dominent ce marché.

En général, on pourrait représenter le critique comme un ascète, sujet à des tentations qui l'invitent à se détourner de ses devoirs. Car le critique est sans doute un écrivain; il y a même de grands écrivains qui font de la critique. La tentation du critique est donc de s'abandonner à ses inventions et à son imaginaire, et d'oublier sa fonction principale, qui est d'expli-

quer et d'illustrer un texte. D'ailleurs, pour s'acquitter de ses fonctions, le critique fait nécessairement appel à ses capacités d'expression et de style, bref, à son outillage littéraire. Le problème est donc un problème de focalisation: le critique contrôle un trésor de moyens expressifs, mais il s'efforce de les orienter vers l'interprétation du texte qu'il est en train d'étudier. Il est clair, dans ce cas, que la limite entre péché et vertu est floue, et que seule la conscience du critique y veille. Dans un article de 1998, j'avais esquissé un classement caricatural des critiques sur la base des tentations auxquelles ils peuvent succomber. Il y a le critique-coucou, qui, se mettant en concurrence avec l'auteur qu'il étudie, prétend donner à l'œuvre une exposition plus efficace et plus raffinée. Le critique-paon fait de l'œuvre un prétexte pour une invention où il puisse faire montre des couleurs de son imagination. N'oublions pas le critique-caméléon, qui pense parler convenablement d'une œuvre en imitant son style et ses mouvances, au-delà du pourcentage de mimétisme qui est inévitable, et même utile, à l'égard de l'objet de sa recherche. Enfin, il y a le critique-papillon, obligé par contrat de présenter et de juger une œuvre dans son journal, sans avoir le temps et l'espace nécessaires pour une réflexion sérieuse. Il est facile de mettre des noms à la place de ces étiquettes. Mais je voulais seulement plaider la cause d'une critique axée sur le texte, à l'opposé d'une critique qui vise à la manifestation et à la célébration du critique lui-même.

C'est là une des nombreuses raisons pour lesquelles Jean Starobinski doit être considéré au niveau le plus haut de la critique d'au-

jourd'hui. L'exceptionnelle aptitude à la critique de Starobinski brille sans doute dans son merveilleux essai de sémantique historique *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple* (Seuil 1999) et dans ses fascinantes histoires d'un thème, par exemple *L'invention de la liberté* (Skira 1964), le *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Skira 1970), *1789: Les Emblèmes de la raison* (Flammarion 1973), mais lorsqu'il parle en sa qualité de critique, il parle précisément de Montesquieu, de Rousseau, de Montaigne, de Diderot. De toute évidence, Starobinski est présent dans ses travaux, mais il n'en est pas le sujet.

Quoi qu'il en soit, nous ne sommes pas ici pour parler de la critique de Starobinski. On raconte que lorsque quelqu'un demanda à Tolstoï quel était le sens de *Guerre et paix*, il répondit que le sens, c'est le roman même. De la même manière, la critique de Starobinski est l'ensemble de ses travaux critiques; en parler, c'est risquer de la réduire ou de la morceler. Aussi ai-je plutôt choisi de repérer, autant que possible, les rapports de Starobinski avec la théorie littéraire contemporaine qui s'est imposée pendant quelques années dans le débat culturel. En effet, nous avons connu, dans les années '60-'80 du siècle dernier, une saison de grande ferveur pour la théorie de la littérature, et Starobinski a assisté, avec

Il est clair, dans ce cas, que la limite entre péché et vertu est floue, et que seule la conscience du critique y veille.

discretion et beaucoup de réserves, à cette aventure, qui a donné des fruits considérables, en dépit de la crise de rejet qui suivit. Mais on ne trouvera jamais, dans ses travaux, les excès des représentants les plus en vue de l'école française: ni les néologismes rébarbatifs, ni les classements forcés, ni le rationalisme gratuit, ni les schémas pseudo-géométriques, ni les raisonnements déductifs, ni le mépris

pour l'histoire. Il a maintenu ses distances par rapport à la soi-disant « nouvelle critique ». C'est pour cette raison que les critiques italiens structuralistes et sémiologiques se sont sentis plus proches de Starobinski et des critiques russes que des critiques français les plus lancés dans les revues et dans les débats.

J'essaierai donc de repérer certains points significatifs de la théorie de la littérature qui affleurent des prises de position de Starobinski ; prises de position qui en général s'adaptent plutôt à un discours historique, et parfois philosophique, qu'à une ébauche

C'est là une des nombreuses raisons pour lesquelles Jean Starobinski doit être considéré au niveau le plus haut de la critique d'aujourd'hui.

de réglementation. Je commence par les allusions à la nature linguistique du texte littéraire : « l'écriture », dit Starobinski, « n'est pas le truchement douteux de l'expérience intérieure, elle est l'expérience même » (RC, p. 18) ; ou encore : « qu'elles soient structurelles, sociologiques, psychologiques, existentielles, toutes nos méthodes visent à la compréhension d'un ensemble – plus ou moins structuré – de faits spécifiques de langue » (CL, p. 146). Starobinski emploie volontiers l'expression « œuvre de langage » (CL, p. 114) pour les textes littéraires, et attribue à l'historien de la littérature l'intention de saisir, dans leur rapport, l'acte de la création verbale et la décision qui conserve ces mots en les inscrivant dans le patrimoine littéraire (CL, p. 117).

La priorité de la langue dans la constitution du texte littéraire est un élément décisif pour définir une conception précise de l'activité critique. C'est une conception qui peut caractériser la linguistique historique italienne du milieu du siècle passé, la stylistique de Spitzer (et l'on ne s'étonne pas que Jean Starobinski soit le principal interprète en langue

française du linguiste autrichien), le structuralisme de Jakobson et Lévi-Strauss. Starobinski parle aussi de la nécessité d'un « point de départ textuel » (RC, p. 12) : il énonce donc un autre principe fondamental de la stylistique et du structuralisme : la priorité de la langue dans la constitution de l'œuvre littéraire implique aussi la priorité du texte dans l'opération critique. À ce propos, on ne peut oublier l'expérience de Starobinski linguiste, qui a donné une forme systématique aux cahiers de Ferdinand de Saussure sur les anagrammes, dans le volume *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de F. de Saussure*, Gallimard, 1964.

Or, Saussure, on le sait bien, est le fondateur du structuralisme. Et le concept de structure apparaît plusieurs fois dans les contributions théoriques de Starobinski. Il y a une page qu'il faudrait lire entièrement. Je me limite à en citer quelques lignes : « l'approche 'structurale' aide-t-elle à surmonter une stérile antinomie : elle nous fait apercevoir le sens dans son incarnation et le matériau 'objectif' dans sa portée 'spirituelle' ; elle nous interdit de quitter l'œuvre réalisée pour chercher derrière elle l'expérience psychologique (l'*Erlebnis*

C'est une conception qui peut caractériser la linguistique historique italienne du milieu du siècle passé, la stylistique de Spitzer (et l'on ne s'étonne pas que Jean Starobinski soit le principal interprète en langue française du linguiste autrichien).

préalable) » (RC, p. 18). Et encore : « Nous en avons assez pour nous rendre compte que l'analyse des structures, dans l'ordre du savoir, correspond au rôle plus simple de la lecture. De quoi s'agit-il, en fait ? De commencer par retrouver l'objet dans la plénitude de ses attributs objectifs. De le reconstituer non seulement dans l'intégrité des mots pris un à un,

mais dans le jeu complexe de ses parties. Dans certains aspects, la restitution structurelle est le prolongement de la restitution littérale. Elle exige la même attention, mais étendue à des rapports plus composites, à une syntaxe dont les règles sont appliquées au-delà des limites restreintes de la phrase » (CL, p. 169).

Le structuralisme de Starobinski consiste par conséquent en ces trois mots : langue, texte, structure.

Si l'on se pose la question du rapport de Starobinski avec le structuralisme de la « nouvelle critique », la réponse doit donc être plutôt nuancée. Dans *Cons.*, p. 74, il donne une définition restrictive mais, au fond, positive de la « nouvelle critique » : « Dans sa définition la plus générale, le structuralisme n'est qu'un parti pris de formalisation, attentif au jeu complexe des composantes au sein d'un tout. D'où sa validité universelle, qui le rend applicable à des disciplines fort diverses ; d'où aussi la nécessité de préciser la démarche de l'analyse structurale en définissant, pour chaque domaine – et peut-être pour chaque objet particulier – un vocabulaire descriptif spécifique, un code de transcription pertinent, dont les résultats puissent se prêter ultérieurement à une interprétation fructueuse ». Le structuralisme de Starobinski consiste par conséquent en ces trois mots : langue, texte, structure.

Mais pourquoi Starobinski ne peut-il pas être assimilé aux tenants les plus connus du structuralisme littéraire ? Nous en verrons par la suite quelques raisons. Mais pour le moment, je préfère m'arrêter sur la nature de la structure pour Starobinski. Il dit que les structures « ne doivent pas être tenues pour des choses inertes, pour des objets stables – contrairement à ce qu'affirment ceux qui voudraient conférer à l'œuvre littéraire une objectivité toute matérielle. Elles surgissent à partir d'une relation instaurée entre l'observateur et

l'objet, elles s'éveillent en réponse à une question préalable, et c'est en fonction seulement de cette question posée aux œuvres que s'établira l'ordre de préséance de leurs éléments déchiffrés. » (Cons., p. 76). L'incidente (« contrairement à ce qu'affirment, etc. ») est une dénonciation du manque de bases philosophiques du structuralisme vulgaire. La relation observateur-objet, provoquée par une question posée par le critique, résiste à tout classement et à tout schéma prétendument objectifs. La conséquence que Starobinski en tire nous éclaire encore mieux : « L'on s'aperçoit assez vite qu'un même texte, selon la question posée, livre plusieurs structures également recevables, ou encore que cette œuvre se définit comme une partie appartenant à des systèmes plus vastes qui la dépassent et l'englobent » (Cons., p. 76).

Pour poursuivre notre recherche sur la théorie littéraire de Starobinski, il nous sera utile de réfléchir sur cet axiome : « la critique nous offre le cas, certes singulier, d'une réflexion qui, tout en réclamant l'appoint de techniques auxiliaires, ne s'accomplit que dans une dimension extérieure à

Il y a des méthodes, et c'est la critique qui en choisit une, selon le plan sur lequel il veut mener la recherche.

toute technicité » (Cons., p. 78). Et en effet, il est difficile de trouver dans les écrits de Starobinski des allusions aux techniques de l'analyse littéraire. On peut dire qu'il est méfiant à l'égard des techniques parce qu'elles coupent le texte de son rapport interprétatif avec le lecteur, dans notre cas le spécialiste, comme c'est le cas, on l'a vu, des structures dans leur acception la plus courante. Mais il y a une autre raison qui pousse à renoncer aux pratiques et aux règles. Starobinski est historien à part entière. Pour parler de critique, il préfère parcourir l'historique de la critique.

À ce propos, je crois que la meilleure manière de se faire une idée du programme qui sous-tend le travail critique de Starobinski est de comparer le premier chapitre du volume RC avec la partie sur *La Critique littéraire*, dans le volume *La filologia e la critica letteraria*, écrit avec la collaboration de Vittore Branca pour le domaine

Ce qui importe, c'est le « trajet critique », qui n'est pas prévu par des règles, mais qui est trouvé, inventé par la critique.

philologique (Rizzoli, 1977). Dans l'article de RC, Starobinski insiste sur le fait qu'il n'y a pas une méthode unique pour l'analyse du texte littéraire ; il y a des méthodes, et c'est le critique qui en choisit une, selon le plan sur lequel il veut mener la recherche ; étant donné qu'une analyse touche à plus d'un plan, il n'existe pas de méthode préférable. Donc « aucune méthode rigoureuse ne régit le passage d'un plan à l'autre, c'est-à-dire de la compétence d'une technique à la compétence d'une autre technique » (RC, p. 14). C'est là un exemple concret pour montrer qu'il n'y a pas de procédés figés et définitifs, et que toute conclusion continue à être ouverte à une autre conclusion, à plusieurs autres conclusions. Ce qui importe, c'est le « trajet critique », qui n'est pas prévu par des règles, mais qui est trouvé, inventé par la critique. Le trajet critique ne coïncide pas avec le trajet de l'œuvre, au contraire : il y a rencontre des deux trajets. Alors, nous dit Starobinski, « une grande lumière prend naissance à l'intersection des trajectoires ». « L'œuvre, dit-il encore, se révèle à nous comme un système original de rapports réciproques [...] laissant apercevoir, à partir d'un certain degré de complexité, une infinité combinatoire engendrée par le jeu des corrélations, pressentie comme un vertige par le lecteur et rendue manifeste par les variations successives [...] du point de vue critique » (RC, p. 18).

D'une part, donc, Starobinski récuse le déploiement de pratiques et de procédés exhibés sans tenir compte de l'opération critique, de l'autre il exalte la nécessité de tenir compte du chemin parcouru par la critique à travers les siècles. Le critique doit être conscient que son approche du texte marche sur les pas de la critique qui l'a précédé ; il suffit de rappeler l'importance de l'herméneutique romantique pour mieux cerner le trajet de l'interprétation. Mais il faut se méfier surtout de l'illusion de tout comprendre et de tout expliquer. Dans ce cas, on risque d'abandonner le domaine de la science pour entrer dans le domaine du mythe. Plus que les réponses à nos questions, ce qui compte pour nous, ce sont les résidus inexplicables, les problèmes surgis de la recherche même ; les solutions définitives sont moins fascinantes et moins productives que les efforts de la recherche d'une solution ; ce qui est vrai aussi pour les sciences, comme nous le rappelle Starobinski avec sa compétence de psychologue. On ne finit jamais (CT, p. 174) de donner une réponse au défi de l'œuvre littéraire. Tout notre effort de critiques se confond avec la tentative de réduire la distance historique et la distance épistémologique entre l'œuvre et le lecteur. Il est beau de s'approcher de ce but, mais il est aussi beau de continuer à le désirer. Notre travail est un travail infini, et il est particulièrement agréable de le faire en compagnie de Jean Starobinski.

Notes :

Liste des abréviations

CL = *La critica letteraria*, in V. Branca et J. Starobinski, *La filologia e la critica letteraria*, Milan, Rizzoli, 1977, pp. 111-195.

Cons. = *Considération(s) sur l'état présent de la critique littéraire*, in V. Branca (éd.), *La critica forma caratteristica della civiltà moderna*, Florence, Sansoni, 1970, pp. 63-78.

RC = *La Relation critique*. Essai, Paris, Gallimard, 1970.

Du dîner de Turin au souper de Venise

ÉTIENNE BARILIER,
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Casanova prétend avoir rencontré Jean-Jacques Rousseau, mais cette affirmation constitue presque à coup sûr l'un des rares mensonges avérés de son *Histoire de ma vie*, qui en comporte étonnamment peu¹. Ce qui est certain, cependant, c'est qu'il a rencontré *les œuvres* de Rousseau, et singulièrement les *Confessions*. Sa propre *Histoire de ma Vie*, qui a fait sa gloire, même si elle emprunte à divers modèles italiens, latins et français², peut à plus d'un égard être lue comme une réponse aux *Confessions* de Rousseau, parues, on le sait, après la mort de leur auteur

Casanova prétend avoir rencontré Jean-Jacques Rousseau, mais cette affirmation constitue presque à coup sûr l'un des rares mensonges avérés de son Histoire de ma vie, qui en comporte étonnamment peu.

(entre 1782 et 1789), mais assez tôt pour que Casanova en ait eu connaissance, lui qui a précisément commencé la rédaction de ses mémoires en 1789. Et de manière à la fois explicite et implicite, il est certain que *l'Histoire de ma vie* ne cesse de se situer face à Rousseau. C'est le cas dès son prélude. Puisque Rousseau a commencé ses *Confessions* par une déclaration d'intention, fameuse entre toutes, Casanova, lui aussi, y va de sa déclaration générale, qui fait un écho mi-sérieux mi-parodique à l'exorde de son prédécesseur³.

Et puisque Rousseau a donné une place prépondérante au récit de sa naissance et de son enfance, Casanova ne peut être en reste. Au célèbre épisode rousseauiste du ruban de Marion, il oppose le récit du vol d'une lentille optique, qu'il commit habilement avant de glisser l'objet du délit dans la poche de son frère, lequel sera puni à sa place, ce dont Giacomo semble fort satisfait. L'ironie anti-rousseauiste du propos est forcément consciente⁴.

Cependant, il est un épisode de l'enfance de Casanova dont les critiques casanovistes et rousseauistes, à ma connaissance du moins, n'ont guère parlé, ou qu'ils n'ont mentionné qu'en passant⁵, peut-être parce que Casanova ne songeait pas vraiment, en l'occurrence, à l'écrire « contre » Rousseau. Pourtant, ce passage fait un écho très remarquable à un moment célébrissime des *Confessions*, et à la célébrité duquel Jean Starobinski a largement et magnifiquement contribué. Je veux parler du « Dîner de Turin ». Comme il y a chez Rousseau un « Dîner de Turin », il y a chez Casanova un « Souper de Venise » dont je me propose de vous entretenir quelques instants.

*

Il faut d'abord préciser que la vie de l'aventurier, racontée par lui-même, commence par un vide. S'il nous parle de sa petite enfance, c'est d'abord pour dire qu'il n'a rien à en dire, sinon qu'elle a été pour lui comme un trou noir. Il affirme n'avoir aucun souvenir antérieur à sa huitième année. L'interprétation la plus vraisemblable de ce trou noir est liée à l'absence de la mère. Celle-ci, Zanetta Farussi, dite la Buranella,

une actrice fort belle et fort connue, dont Goldoni parle dans ses *Mémoires*, et pour laquelle il écrivit *La pupilla*, a quitté l'enfant pour des tournées à l'étranger, alors qu'il n'avait qu'un an, le confiant à sa grand-mère. D'une certaine manière, et quand même elle l'a retrouvé plus tard, Zanetta n'a pas *reconnu* cet enfant, et le petit Giacomo semble avoir été « hébété », comme il le dit, parce qu'il n'a que trop intériorisé cette absence de reconnaissance. Le regard de sa mère lui a cruellement manqué⁶.

Le deuxième événement fondateur, pour l'enfant Casanova, c'est l'avènement de son intelligence critique, sa naissance aux Lumières, pourrait-on dire.

Mais quoi qu'il en soit, le premier souvenir qu'il nous rapporte, et qui remonte à ses huit ans, est une histoire assez effrayante de saignement de nez guéri par une opération de magie noire qui contraignit l'enfant à se faire enfermer dans un cercueil. Je ne puis m'y attarder, sinon pour souligner qu'il exprime peu ou prou cette douleur et cette détresse du petit Giacomo que sa mère n'a pas reconnu ; et qu'il marque, de cette façon violente, sanglante, charnelle, l'éveil de l'enfant à la conscience.

Le deuxième événement fondateur, pour l'enfant Casanova, c'est l'avènement de son intelligence critique, sa naissance aux Lumières, pourrait-on dire. J'y reviendrai plus tard.

*

Mais voici le troisième événement, le « Souper de Venise ». Cet événement-là, Casanova ne le donne pas pour fondateur. Il le raconte comme une simple anecdote amusante. Pourtant, on peut y lire bien davantage : aussi bien le récit de sa naissance à la littérature que celui de sa naissance à l'amour. Et cette lecture va nous être merveilleusement facilitée par celle

du dîner de Turin, que nous avons tous faite sous la conduite de Jean Starobinski.

La scène qui nous intéresse a lieu durant « le carême de l'année 1736 ».

***Que se passe-t-il lors
de cette visite de Casanova
chez sa mère ?***

L'enfant est donc âgé de onze ans, et sa mère, qui va de nouveau partir en tournée de théâtre, daigne le voir « pour trois ou quatre jours » avant son départ. À cette fin, elle le fait revenir de Padoue, où il est en pension. C'est un certain docteur Gozzi qui le conduit à Venise pour cette rencontre avec sa mère. Ce Gozzi n'a rien à voir avec le rival de Goldoni. C'est un jeune prêtre qui est chargé de l'éducation de Giacomo, et qui, soit dit en passant, ne cesse de lui enseigner la cosmologie de Ptolémée et d'Aristote – nous verrons plus tard que ce fait n'est pas indifférent. En outre ce jeune prêtre, quoique n'étant pas bigot, dit Casanova, est aussi chaste que sévère.

Que se passe-t-il lors de cette visite de Casanova chez sa mère ? Assez peu de chose, jusqu'au souper, au cours duquel un Anglais, présent parmi les convives, propose au petit Giacomo, devant toute la tablée, d'expliquer un distique latin. Or ce

***On peut dire qu'il entre
en littérature par la porte
du plaisir.***

distique, l'enfant de onze ans ne va pas se contenter de le traduire, il va lui donner une réponse latine et versifiée à son tour, une réponse pleine d'esprit. Tout le monde applaudit à ce « premier exploit littéraire ».

Voici le texte de Casanova :

[...] À souper, le docteur [Gozzi] assis près de ma mère fut fort gauche. Il n'aurait jamais prononcé un seul mot si un Anglais, homme de lettres, ne lui eût

adressé la parole en latin. Il lui répondit modestement qu'il n'entendait pas la langue anglaise, et voilà un grand éclat de rire. M. Baffo⁷ nous tira d'embarras nous informant que les Anglais lisaient le latin suivant les lois qu'il faut observer pour lire de l'anglais. J'ai osé dire qu'ils avaient tort autant que nous l'aurions lisant l'anglais comme si nous lisions du latin. L'Anglais ayant trouvé ma raison sublime écrivit ce vieux distique⁸, et me le donna à lire :

*Discite grammatici cur masculina nomina
cunus
Et cur femineum mentula nomen habet.*

(Grammairiens, pourquoi donc disons-nous : « le connin »

Tandis que nous mettons « mentule » au féminin⁹ ?)

Après l'avoir lu tout haut, j'ai dit que pour le coup c'était du latin. Nous le savons, me dit ma mère, mais il faut l'expliquer. Je lui ai dit qu'au lieu de l'expliquer, c'était une question à laquelle je voulais répondre ; et après y avoir un peu pensé j'ai écrit ce pentamètre :

*Disce quod a domino nomina servus
habet.*

(Le maître aime à donner son sexe à la servante¹⁰).

Ce fut mon premier exploit littéraire, et je peux dire que ce fut dans ce moment-là qu'on sema dans mon âme l'amour de la gloire qui dépend de la littérature, car les applaudissements me mirent au faite du bonheur.

L'Anglais étonné, après avoir dit que jamais garçon à l'âge de onze ans en avait fait autant, me fit présent de sa montre après m'avoir embrassé à reprises. Ma mère curieuse demanda à M. Grimani ce que ces vers signifiaient ; mais n'y comprenant pas plus qu'elle ce fut M. Baffo qui lui dit tout à l'oreille : surprise alors de ma science elle ne put s'empêcher d'aller prendre une montre d'or, et de la présenter à mon maître [le chaste abbé Gozzi] qui ne sachant comment faire à lui marquer sa grande reconnaissance, fit devenir la scène

très comique. Ma mère pour le dispenser de tout compliment lui présenta sa figure : il s'agissait de deux baisers, dont rien n'est plus simple en bonne compagnie, ni moins significatif, mais le pauvre homme se trouva décontenancé à un point qu'il aurait voulu plutôt mourir que les lui donner. Il se retira baissant la tête, et on le laissa en repos jusqu'au moment que nous allâmes nous coucher. [...] Huit jours après, ma mère partit pour Pétersbourg¹¹.

Telle est l'histoire. Un enfant particulièrement doué (s'il faut en croire l'adulte mémorialiste) réussit à expliquer du latin, puis à en composer. Cela lui procure une grande satisfaction de vanité. On peut dire qu'il entre en littérature par la porte du plaisir, et cela doublement. D'abord parce que de la littérature il retient surtout l'amour de la gloire. Ensuite, parce que c'est une littérature bien particulière qui se trouve ici exaltée, la poésie grivoise néo-latine.

***Elle ouvre donc son fils
au monde, ou plutôt
elle jette son fils dans
le monde.***

Pourtant, sous son apparence légère, ce passage est révélateur à plus d'un titre. D'une part de l'enjeu vital que représente l'écriture pour Casanova, et de sa relation non au plaisir mais bien à l'amour, et d'abord l'amour de sa mère. Révélateur aussi, et surtout, de la vision casanovienne du monde, ou de la nature et de la qualité du regard que le jeune Casanova est capable de porter sur ce monde.

*

Sur la question de l'amour, et de l'enjeu vital qu'il représente ici, je ne puis m'attarder. Ce que je veux noter, c'est simplement que la mère, malgré l'admiration que le petit Giacomo soulève en sa présence, *ne dit rien et ne donne rien* à son fils. Elle se tourne vers son précepteur pour le

remercier. On peut dire que dans cette scène, Zanetta se refuse à l'amour de son fils, en même temps qu'elle l'aide à détourner sur un autre objet cet amour, et la création littéraire qui doit aider à son triomphe. Elle ouvre donc son fils au monde, ou plutôt elle jette son fils dans le monde. C'est peut-être sa manière de l'aimer, mais en même temps elle lui refuse la plénitude première de l'enfant qui se sait adoré de sa mère, inaugurant ainsi une soif et une quête

À ce titre, on a le droit de dire que cette scène du « souper de Venise » est inaugurale, et marque un véritable avènement, douloureux et heureux, heureux et douloureux, à l'écriture.

interminables, celle de l'amour des femmes et celle de la littérature. À ce titre, on a le droit de dire que cette scène du « souper de Venise » est inaugurale, et marque un véritable avènement, douloureux et heureux, heureux et douloureux, à l'écriture.

Et cela, même si cette scène n'a nullement la rigueur et le caractère plein, clos et parfait que Rousseau donne à son « dîner de Turin », mais qu'elle semble jetée au hasard de la plume, qu'elle ne commence nulle part et ne finit nulle part, au point que son auteur paraît presque l'écrire sans y penser.

*

C'est maintenant, précisément, qu'il nous faut comparer plus précisément ce « Souper de Venise » avec le « Dîner de Turin ». Les ressemblances autant que les différences seront, je crois, instructives.

Le Dîner de Turin ? On se souvient qu'au cours de cette scène essentielle des *Confessions* de Rousseau, Jean-Jacques, âgé de 16 ans, a été engagé comme laquais chez le vieux comte de Gouvion. Là, il tombe amoureux de sa petite-fille, M^{lle} de Breil, une adolescente de son

âge à peu près, mais dont le sépare tout ce qui peut séparer une jeune noble d'un laquais. Un soir, au dîner, les convives commentent la devise de la famille des hôtes, écrite en vieux français sur ses armoiries : « *Tel fier qui ne tue pas* ». Quelqu'un estime que le mot « fier » est entaché d'une faute d'orthographe, et ne devrait pas comporter de « t » final. Le laquais Rousseau sourit d'un air entendu, le vieux comte le voit et lui demande de s'exprimer. Le garçon explique alors que « fier » ne vient pas de l'adjectif « ferus » mais du verbe « ferit », il frappe. Et que la devise signifie donc : « Tel frappe qui ne tue pas ». Tout le monde est stupéfait de sa science, et l'on applaudit. Mais surtout, M^{lle} de Breil, qui jusque-là n'avait guère tenu compte de l'existence de Jean-Jacques, se tourne vers lui et lui jette un vrai regard, qui fait son bonheur¹².

L'étude que Jean Starobinski, dans *La Relation critique*, a consacrée à cette scène, part d'une analyse de la plus extrême précision pour déboucher sur la synthèse la plus vaste, puisqu'il n'est pas exagéré de dire que dans ce texte fameux, Rousseau tout entier nous est peint : sa vision du monde et de l'histoire autant que sa vision de soi-même et de sa relation aux autres. En effet, Jean Starobinski montre non seulement que la structure de cette scène ordonne d'autres scènes des *Confessions*, mais que son schéma ternaire (provocation-réponse-conséquence) se retrouvera aussi bien dans son

Et dans les deux cas, l'exploit littéraire est fondamentalement lié à une demande d'amour.

récit de l'illumination de Vincennes que dans sa pensée de l'histoire tout entière¹³. Cette lecture « emblématique », qui prend son point de départ dans l'analyse d'une scène particulière pour aboutir à une interprétation de l'être-au-monde de Rousseau, nous fait ainsi découvrir le tout

réfracté dans la partie, et percevoir dans l'œuvre de Rousseau une lumineuse cohérence qui, sans le regard du critique, nous serait peut-être demeurée invisible.

*

J'en reviens au texte de Casanova, que je voudrais maintenant confronter au texte de Rousseau, tel que Jean Starobinski nous aide à le lire. Incontestablement, les ressemblances, d'un épisode à l'autre, sont nombreuses. Dans les deux cas, il s'agit d'un enfant ou d'un adolescent qui, en compagnie d'adultes, concentre sur lui l'attention grâce à un exploit littéraire. Dans les deux cas, c'est la connaissance de la langue latine qui

Cependant la douleur est peut-être la même, si ce n'est pire chez Giacomo : car sa mère, présente en chair, est absente en amour.

permet de résoudre une sorte d'énigme. Et dans les deux cas, l'exploit littéraire est fondamentalement lié à une demande d'amour.

Et malgré les apparences, la relation à la mère n'est pas si différente d'un cas à l'autre. Certes, Rousseau n'est pas en présence de sa mère, morte à sa naissance. Et l'exploit littéraire, chez lui, est directement associé à la conquête amoureuse. Plus directement que chez Casanova, ce qui peut paraître inattendu. Cependant la douleur est peut-être la même, si ce n'est pire chez Giacomo : car sa mère, présente en chair, est absente en amour. Dans ces conditions, le fait que son « exploit » littéraire soit en quelque manière supérieur à celui de Rousseau, puisqu'il ne se contente pas de comprendre un distique latin, mais lui donne une suite pleine d'esprit ; le fait que contrairement à Rousseau, il puisse prendre la parole de son propre chef ; ces deux apparentes « supériorités » ne doivent pas nous cacher que sa détresse, au fond,

n'est pas moins profonde que celle de Jean-Jacques, et que sa blessure, qui semble un instant se guérir dans la joie du triomphe, ne cessera, comme celle de Rousseau, de se rouvrir tout au long de sa vie.

Bien sûr, de tels rapprochements ne doivent pas nous rendre aveugles aux différences qui séparent les deux textes. Sur le plan de l'écriture, elles

Son regard est moins intense et moins concentré que celui de Rousseau, mais son champ de vision, en revanche, est beaucoup plus large.

sont criantes, mais je me contente de noter ici les différences de situation. Dans le « Dîner de Turin », l'infériorité d'âge se double d'une infériorité sociale qui joue, on le sait bien, un rôle essentiel dans la scène : par la littérature et l'érudition, le laquais, l'espace d'un instant, brise la barrière qui le sépare des nobles et affirme la véritable hiérarchie des valeurs. Dans le « Souper de Venise », les classes sont joyeusement mélangées : chez Casanova, du moins à ce moment-là, la revendication de se poser en égal de la noblesse n'existe pas.

Mais la différence la plus profonde se situe ailleurs. Elle est dans la nature du regard, dans l'angle de vue et surtout la largeur du *champ de vision* des deux écrivains. Tout le drame du Dîner de Turin, chez Rousseau, comme nous le fait voir Jean Starobinski, est le drame de la confrontation, aussi exclusive que fondatrice, entre le *moi* et le *monde*. Tout part de Rousseau et tout y revient. Idéalement, ou schématiquement, Rousseau est le centre autour duquel gravitent tous les autres personnages, qui n'existent qu'en fonction de lui, pour lui ou contre lui. Bref, les autres personnages existent dans la mesure où ils intéressent Rousseau. Jean Starobinski nous fait voir comment tout le texte du Dîner de Turin est une constante *interprétation* des paroles et des gestes d'autrui, mais dans la

pleine et la seule mesure où ils trahissent les sentiments dont il est l'objet, lui Rousseau. Cet *égocentrisme* fondamental donne au texte des *Confessions* une puissante unité, une extrême *concentration*.

Chez Casanova, que voyons-nous ? Une non moins étonnante *dispersion* de l'attention, qui ôte certainement de la pureté et de la puissance à son texte, ce texte qui n'a ni commencement ni fin, et qui tient plus du brouhaha de sensations que de l'expression pure d'une douleur essentielle ; et qui tient plus, pourrait-on dire, d'un papillonnage autour du monde que d'une vision du monde. Mais cette dispersion, cette absence de centre, est compensée par un gain dont l'importance n'est pas négligeable. Casanova, pourtant tout aussi narcissique, sans doute, que Rousseau, a ce don précieux de l'attention aux autres *pour eux-mêmes* et *dans leurs relations réciproques*, et pas seulement dans leurs rapports à sa petite personne. Son regard est moins intense et moins concentré que celui de Rousseau, mais son champ de vision, en revanche, est beaucoup plus large.

Regardons une dernière fois cette scène du Souper de Venise. Les détails y abondent, qui peignent chacun des membres de la compagnie, son caractère, voire ses petits maux, *indépendamment* du drame individuel du narrateur. Ainsi, il est fort improbable que Rousseau, entreprenant de raconter la même scène, ait pris la peine de nous préciser que l'abbé Gozzi, à qui un Anglais parle *latin*, lui répond « modestement » qu'il n'entend pas *l'anglais*. Car ce petit incident comique, qui nous montre à la fois les limites de l'érudition de l'abbé et surtout la façon déplorable dont l'Anglais parle latin, ne concerne pas le narrateur, *et ne change rien au déroulement du drame personnel* de Casanova. C'est encore vrai pour la description de l'abbé Gozzi, tout émoustillé, voire bouleversé par la beauté de Zanetta. Sans doute, ce fait est important pour le petit et le grand Casanova, puisqu'il lui permet de dire

combien sa mère est belle et séduisante. Mais néanmoins, racontant cela, Casanova s'intéresse passionnément à l'abbé lui-même, et à ses réactions à la fois touchantes et comiques. Il nous fait rire ou sourire à force de montrer sa gêne et son embarras. Il le suit du regard jusqu'à ce qu'il quitte la scène : « Il se retira baissant la tête »¹⁴. De même nous fait-il témoins du comportement de Giorgio Baffo, qui d'abord fait preuve d'élégance en fournissant une explication de la méprise de l'abbé sur le latin de l'homme de lettres anglais ; ensuite il fait preuve d'humour, lui qui va chuchoter à l'oreille de Zanetta le sens du vers écrit par Casanova – ce qui nous apprend indirectement que l'enfant n'ose pas le traduire lui-même.

[Pour lire la suite de l'étude d'Étienne Barilier, connectez-vous à : www.nb.admin.ch/starobinski]

Notes :

- 1 Cf. M.-F. Luna, *Casanova mémorialiste*, Honoré Champion, 1998, p. 305.
- 2 De la *Vita nova* de Dante au *De vita propria* de Cardan, d'Horace à Montaigne...
- 3 Cf. la parodie signalée par M.-F. Luna, *op. cit.*, p. 193.
- 4 Cf. M.-F. Luna, *op. cit.*, p. 211 et note 17.
- 5 Cf. M.-F. Luna, *op. cit.* p. 122, note 36.
- 6 Le regard et la parole, d'ailleurs. D'où cette phrase terrible de *l'Histoire de ma vie* : « On croyait mon existence passagère. Mon père et ma mère ne me parlaient jamais ». Cette phrase dit tout. Sinon la réalité objective de ce qui se passa, du moins la façon dont l'enfant l'a interprété (cf. G. Casanova, *Histoire de ma vie*, coll. Bouquins, Robert Laffont, tome I, p. 18).
- 7 Giorgio Baffo (1694-1768), poète librettin dans tous les sens du terme.
- 8 Du poète néo-latin Jean Second (Jean Everaerts, 1511-1536), auteur des *Basia*.
- 9 Traduction personnelle, et « libre ».
- 10 Cf. la note précédente.
- 11 Cf. *Histoire de ma vie*, I, pp. 29-31.
- 12 Cf. J.-J. Rousseau, *Confessions*, III, Le Livre de Poche, pp. 154 ss.
- 13 Cf. Jean Starobinski, *La Relation critique*, Gallimard, 1970, pp. 143-44.
- 14 Cf. *Histoire de ma vie*, I, p. 31.

Marginalia d'un entretien

CLAUDE REICHLER,
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Le 26 janvier 1985, j'ai enregistré avec Jean Starobinski une conversation de 1 h 30 environ, dans son bureau de la rue de Candolle. Plusieurs moments de cet entretien ont été transcrits et retravaillés pour la revue *Repères* (« Jean Starobinski », in *Repères 12*, Lausanne, 1985, pp. 96-115). D'autres sont restés inédits et sont conservés aux ALS ; en voici quelques extraits.

J'avais proposé à Jean Starobinski que le thème de notre entretien serait l'entretien lui-même et ses variations conceptuelles : la conversation, la critique, l'interprétation, l'enseignement, l'histoire elle-même et finalement la littérature – bref toutes les formes de la *relation* qui sont au cœur de sa pensée. Il avait accepté cette proposition et nous avons eu une longue discussion, qu'il a remplie de moments brillants et de bonheurs d'expression. Pour la publication, j'avais ensuite organisé cette conversation en trois chapitres qui en respectaient le fil conducteur : « La critique et l'histoire », ou le passage de la critique de la conscience qu'il avait pratiquée, à l'historicité de la relation interprétative ; « Soi-même et l'autre », ou la parole critique comme parole sur soi, comme exploration indirecte de soi, avec les questions de l'éthique de la critique qui sont liées à celle-ci ; « Enseigner », ou comment faire naître un interlocuteur libre dans le souci des textes, désormais partagé. Ces chapitres portaient aussi à mes yeux des interrogations sur l'état des études littéraires, alors que les grands mouvements d'idée qui les avaient animées quittaient lentement la scène.

Les DVD d'aujourd'hui comportent des *bonus* qui viennent compléter le film et présentent des séquences écartées de la version commerciale. Le livre imprimé et le manuscrit connaissent eux aussi une forme d'ajout, propre à leur disposition matérielle, qui répondait à ce désir de garder les annotations, les dessins griffonnés, toute la pensée latente qu'entraîne la lecture : on appelait cela les *marginalia*. Voici les marginalia d'un entretien.

On ne donnera à lire que les réflexions de Jean Starobinski ; on les a légèrement modifiées lorsqu'une difficulté de compréhension l'exigeait, en leur gardant le ton parfois hésitant, parfois interrogeant sa propre énonciation, qu'avait l'entretien enregistré.

C. R.

Sur un livre de transition : le *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970)

Dans le cas du *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, il s'agissait bien de la réponse que les consciences de certains artistes ont donné aux conditions historico-sociales d'une époque en adoptant une attitude stéréotypée, en partie héritée, qui est le contraire même de l'expression directe de soi et qui est la manifestation d'un refus de jouer le jeu, d'une incompatibilité. Ce qui fait que l'expression adoptée est celle qui est par tradition réservée au personnage marginal, – personnage marginal que la collectivité a en quelque sorte institué ou prévu : le clown, le saltimbanque, le roi de dérision.

C'est encore un rôle social d'une certaine façon mais c'est en même temps un rôle antisocial. C'est un rôle qui se situe aux confins. Il devient le mode d'expression de l'individu qui s'éprouve incapable de s'épanouir ou de se manifester pleinement en tant qu'individu. C'est un signe de l'échec, en même temps que d'une certaine façon aussi, le rôle du saltimbanque prévoit la virtuosité, l'agilité.

J'essaie ici de voir quelques aspects typologiques du problème ; mais j'avouerai que, lorsque j'ai entrepris ce petit travail, j'ai tenté une sorte de coup de sonde dans la possibilité de créer des livres d'un certain type : il y a un petit côté technique dans tout cela. Skira m'avait

Personnage marginal que la collectivité a en quelque sorte institué ou prévu : le clown, le saltimbanque, le roi de dérision.

demandé d'écrire le livre-pilote d'une collection qui s'intitulait *Les Sentiers de la création*. Il fallait montrer à d'autres écrivains qu'il y avait peut-être quelque chose à faire de plus personnel, où ils s'engageraient eux-mêmes d'avantage. Bonnefoy s'est engagé personnellement bien d'avantage dans *L'Arrière-Pays*, et d'autres auteurs de la collection aussi. Moi-même j'en suis resté à de l'histoire des idées, l'histoire des thèmes, l'histoire des formes.

Au-delà de la critique de la conscience

Revenons à des questions de théorie de la critique. C'est au niveau d'expressions culturelles – par exemple de l'interprétation d'une expérience mentale – qu'il faut garder toujours à l'horizon ce genre de questions. Ce n'est pas au niveau des faits de conscience que se porte uniquement mon intérêt mais au niveau des discours interprétatifs et de leur transformation, et aussi des moyens que ces

discours interprétatifs ont fourni aux individus pour se mettre en scène eux-mêmes. J'attribue une grande importance à l'acte d'interprétation parce qu'il me semble que le créateur lui-même, celui que l'on appelle le créateur, est le premier interprète. Il

Il faut éviter l'illusion psychologique, cette espèce de persuasion où l'on pourrait être d'en savoir plus long qu'un sujet disparu et de toute façon incapable de protester, par une espèce de projection de soi que l'on ferait en lui.

se sert des moyens fournis par la langue pour interpréter ce que l'on pourrait appeler un projet, une situation. Tout de suite intervient précisément un élément d'interprétation librement mis en œuvre. L'œuvre qui est produite d'une interprétation est livrée à un récepteur qui à son tour interprétera, comprendra – mais comprendre c'est aussi d'une certaine façon interpréter. Le dialogue dont nous parlions est un dialogue qui passe par des réseaux d'interprétation, par des niveaux d'interprétation, et surtout par des discours dont on peut dire qu'ils n'appartiennent à personne, puisqu'ils sont les discours d'un moment de la culture.

Là je ferais un bout de chemin avec Foucault lorsqu'il parle de l'*épistémè* d'une époque. Au XVII^e siècle, il y a un savoir constitué qui déchiffre les comportements ou les caractères humains en terme d'équivalents humoraux – les quatre humeurs cardinales : bile noire, bile jaune, flegme, sang. On les rencontre chez Molière, qui est traversé par le discours médical de son temps même quand il critique les médecins.

Donc le travail critique, la relation critique ne s'établit pas seulement avec des individus, avec le message qu'ils nous envoient et que nous essayons de mieux percevoir, que nous ne pourrions jamais mieux dire qu'eux. Il faut éviter l'illusion psycho-

logique, cette espèce de persuasion où l'on pourrait être d'en savoir plus long qu'un sujet disparu et de toute façon incapable de protester, par une espèce de projection de soi que l'on ferait en lui. Dieu merci, il y a d'autres sujets pour la curiosité, l'intérêt ou la réinterprétation. C'est là que, soit l'histoire des idées, soit même un certain thématisme pas trop rigide peut représenter autre chose qu'un problème de rapport de conscience à conscience.

« Critique et vérité »

La notion de vérité me paraît devoir être sauvée ou sauvegardée, partout bien entendu où elle n'est pas supplantée par le présupposé d'une fiction. Il est évident que dans l'ordre littéraire, la fiction étant posée, il ne s'agit pas de réduire les fictions à des vérités. Ce serait une absurdité. Je crois que c'est contre cela que Barthes protestait. Il n'y a pas *une vérité des Fleurs du Mal* : l'œuvre est absolument polyvalente, une interprétation peut succéder à une autre sans être pour autant fautive, dans la mesure

Il n'est alors qu'un prétexte et je ricoche à sa surface comme une boule de billard, et ce qui devient important, c'est mon parcours.

où l'on a laissé le texte s'affirmer dans sa positivité de texte. Mais il faut avoir le texte devant les yeux, il faut savoir qu'il peut être altéré dans une mauvaise édition, il faut savoir qu'il a eu des états antérieurs, et que tel mot a remplacé tel autre pour une raison qu'on peut conjecturer. Il est toujours bon que l'objet soit maintenu sous nos yeux dans sa force d'objet. Qu'est-ce que je fais si l'objet n'est pas sous mes yeux dans sa force d'objet ? Il n'est alors qu'un prétexte et je ricoche à sa surface comme une boule de billard, et ce qui devient important, c'est mon parcours. Dans

la mesure où j'ai une sorte de charité ou d'amour pour une œuvre de la culture, je fais en sorte qu'elle existe le plus fortement possible. Lui donner toutes ses chances, c'est le moment philologique. C'est le moment du respect de ce qu'est un texte tel que l'auteur l'a publié ou tel qu'il l'a abandonné sur son brouillon.

Il y a donc quelque chose qui ne peut pas être court-circuité, qui est de l'ordre de la vérité de fait, antérieurement à l'interprétation. La vérité de fait me conduit jusqu'à un certain point, l'interprétation ensuite recueille des échos, laisse interagir les mots, se montre attentive à tel écho lointain que d'autres n'auraient pas perçu, etc.

Je crois qu'il ne faut pas évacuer la notion de vérité, qu'on a quelquefois jetée par-dessus bord un peu facilement pour la raison toute simple qu'on a pu démontrer qu'elle n'était pas valide dans une certaine région qui est celle de l'interprétation, qui est celle des connotations ou des échos lointains d'un texte, mais elle est bel et bien valide quand il s'agit de dater un texte, par exemple, qui ne peut pas avoir été écrit à deux dates différentes. Il faut que ce soit bien une date et pas une autre. Il y a des données qui ne peuvent pas être évacuées et qui sont de l'ordre de la vérité.

Cours donnés par Jean Starobinski à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève 1958-1985¹

PAR CARMELO COLANGELO,
UNIVERSITÉ DE SALERNE

Semestre d'hiver 1958-59

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Histoire de la mélancolie

Conférence: Le ruines dans la littérature et l'art (de la Renaissance au Romantisme).

Semestre d'été 1959

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Histoire de la mélancolie

Conférence: Thèmes préromantiques et romantiques: ruines, spleen, satanisme.

Semestre d'hiver 1959-60

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Le mouvement des idées en France, depuis 1945: l'image de la condition humaine – *Conférence*:

L'autobiographie et l'autportrait au XX^e siècle

Semestre d'été 1960

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Le mouvement des idées en France, depuis 1945 – *Conférence*: Nature et fonction du jeu.

Semestre d'hiver 1960-61

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: La pensée du XVIII^e siècle et le problème des origines de l'homme – *Conférence*: Le mythe de l'âge d'or dans la littérature et l'art.

Semestre d'été 1961

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: La pensée du XVIII^e siècle: matérialisme et vitalisme – *Conférence*: Interprétation du *Discours sur l'Origine de l'inégalité* de Jean-Jacques Rousseau.

Semestre d'hiver 1961-62

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: La nature humaine selon la science de l'antiquité classique et du

Moyen Âge – *Cours*: La folie et son expression littéraire – *Conférence*: Le clown et le bouffon.

Semestre d'été 1962

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: L'homme et l'univers selon la science de la Renaissance – *Cours*: La folie et son expression littéraire – *Conférence*: Textes et discussion sur le sujet du cours.

Semestre d'hiver 1962-63

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: Rabelais – *Conférence*: Prosateurs du XVI^e siècle – *Conférence*: Le conte philosophique.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: L'idée de sincérité – *Conférence*: Le thème du masque.

Semestre d'été 1963

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: Montesquieu – *Conférence*: Le poème en prose, de Maurice de Guérin à Mallarmé.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: L'idée de sincérité (de Gide à Sartre) – *Conférence*: Le *Journal* d'André Gide.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours: Pensée magique et pensée scientifique.

Semestre d'hiver 1963-64

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: Diderot – *Conférence*: Poèmes en prose du vingtième siècle.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Le préromantisme – *Conférence*: Le roman noir.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours: D'Hippocrate à la Renaissance.

Semestre d'été 1964

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: Benjamin Constant – *Conférence*: La poésie de l'amour au XVI^e siècle.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: L'idée de sincérité (de Gide à Sartre)

Conférence: Le *Journal* d'André Gide.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours: L'inconscient: Freud et ses précurseurs

Semestre d'hiver 1964-65

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: Montaigne

Conférence: La théorie des arts et de la littérature au XVII^e siècle.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Psychanalyse et littérature

Conférence: Lecture de textes en marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours: De Paracelse à Morgagni

Semestre d'été 1965

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: La Fontaine – *Conférence*: André Chénier

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Le problème actuel de la critique littéraire et des sciences humaines. – *Conférence*: Lecture de J.-P. Sartre: *Questions de méthode*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours: De Mesmer à Freud.

Semestre d'hiver 1965-66

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: Rousseau – *Conférence*: Poètes contemporains.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Le mythe de l'âge d'or.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours: Claude Bernard et la médecine expérimentale.

Semestre d'été 1966

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours: Benjamin Constant

Conférence: Prosateurs du XVI^e siècle.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours: Le mythe de l'âge d'or

Conférence : Lecture de textes en marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Pensée magique et médecine primitive.

Semestre d'hiver 1966-67

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : Rabelais – *Conférence* : Épis-
toliens du XVIII^e siècle.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours : L'ironie – *Conférence* : Lecture
de textes en marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Hippocrate et la naissance de
la pensée scientifique.

Semestre d'été 1967

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : Les lettres et la Révolution
française – *Conférence* : Valéry pro-
sateur.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours : L'ironie – *Conférence* : Lecture
de textes en marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : L'homme et le cosmos dans la
médecine de la Renaissance.

Semestre d'hiver 1967-68

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : Le dix-huitième siècle. De
Bayle à Montesquieu – *Conférence* :
Lecture de textes en marge du cours.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours : Les origines humaines dans
la pensée du XVIII^e siècle – *Confé-
rence* : Lecture de textes en marge du
cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : La médecine dans l'œuvre de
Descartes.

Semestre d'été 1968

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : Le dix-huitième siècle. De
l'*Encyclopédie* à la Révolution –
Conférence : Moralistes du XVIII^e siè-
cle.

HISTOIRE DES IDÉES

Cours : La question du mal dans la
pensée du XVIII^e siècle – *Conférence* :
Lecture de textes en marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Aspects de la psychiatrie au
XVIII^e siècle.

Semestre d'hiver 1968-69

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : Littérature et société : XVI^e et
XVII^e siècles – *Conférence* : Chateau-
briand, *Mémoires d'Outre-tombe*.

HISTOIRE DES IDÉES

Conférence : Méthodologie de la criti-
que (I)

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : De Mesmer à Freud. I. Le
magnétisme animal et le somnambu-
lisme artificiel.

Semestre d'été 1969

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : Littérature et société : le
XVIII^e siècle – *Conférence* (en collabo-
ration avec P. Michot) : Maurice de
Guérin.

HISTOIRE DES IDÉES

Conférence : Méthodologie de la criti-
que (II).

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : De Mesmer à Freud. II. L'hyp-
nose et l'hystérie.

Semestre d'hiver 1969-70

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : L'idée d'égalité au XVIII^e siècle
Séminaire : Montesquieu, *L'Esprit des
Lois*.

HISTOIRE DES IDÉES

Séminaire : Méthodologie de la critique.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

*Le cours n'a pas lieu pendant le
semestre d'hiver.*

Semestre d'été 1970

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : La méthode expérimentale :
Claude Bernard et son influence
Séminaire : Explication littéraire en
marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : L'idéal expérimental : Claude
Bernard et son influence

Séminaire : Claude Bernard et la
notion de milieu intérieur.

TROISIÈME CYCLE

Séminaire : Le problème de la
méthode en critique littéraire.

Semestre d'hiver 1970-71

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : Diderot – *Séminaire* : Diderot,
Le Neveu de Rameau.

HISTOIRE DES IDÉES

Séminaire : *L'Encyclopédie*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : La médecine vitaliste.

Semestre d'été 1971

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Cours : La nature et la vie dans la
pensée du XVIII^e siècle – *Séminaire* :
Rousseau, *Les Rêveries*.

HISTOIRE DES IDÉES

Séminaire : Diderot, *Le Rêve de
d'Alembert*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : La nature et la vie dans la pen-
sée du XVIII^e siècle – *Séminaire* : Lectu-
res et recherches sur le sujet du cours.

Semestre d'hiver 1971-72

Semestre d'été 1972

En congé.

Semestre d'hiver 1972-73

FRANÇAIS MODERNE

Cours : La formation de la pensée criti-
que – *Séminaire* : L'idée critique au
XVII^e siècle. La Bruyère et Pierre Bayle.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Humeurs et tempéraments : la
médecine humorale de l'antiquité.

Semestre d'été 1973

FRANÇAIS MODERNE

Séminaire : Les buts de l'activité criti-
que au XIX^e siècle.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Humeurs et tempéraments : la
médecine humorale de la Renais-
sance à Claude Bernard
Séminaire : Lecture et recherches en
marge du cours.

Semestre d'hiver 1973-74

FRANÇAIS MODERNE

Cours : La rencontre de la littérature
et de la psychanalyse – *Séminaire* :
Lecture de textes en marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Aspects de la psychanalyse
au XIX^e siècle – *Séminaire* : Moreau
de Tours, *Du haschisch*.

Semestre d'été 1974

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Psychanalyse et critique litté-
raire

Séminaire : Pierre J. Jouve, *Les Noces et Sueur de sang*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : L'hystérie de Charcot à Freud
Séminaire : Lectures en marge du cours.

Semestre d'hiver 1974-75

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Nature et fonction de la littérature au siècle des Lumières

Séminaire : L'esthétique de Diderot (*Le Neveu de Rameau* et *Écrits sur le Théâtre*).

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours et lecture de textes : La naissance de la physiologie moderne (I).

Semestre d'été 1975

FRANÇAIS MODERNE

Séminaire : Rousseau et le langage.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours et lecture de textes : La naissance de la physiologie moderne (II).

Semestre d'hiver 1975-76

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Rousseau et le langage

Séminaire : Lectures de textes en marge du cours : *Émile*, *Essai sur l'origine des langues*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours et lecture de textes : La folie : interprétations religieuses et interprétations médicales (de l'antiquité à la Renaissance).

Semestre d'été 1976

FRANÇAIS MODERNE

Séminaire : Le cycle de Louis Lambert. Thèmes balzacien : volonté, action, réaction.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours et lecture de textes : La folie : interprétations religieuses et interprétations médicales (de la Renaissance à nos jours).

Semestre d'hiver 1976-77

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Bouffons romantiques

Séminaire : Baudelaire : *La Fanfarlo*, *De l'essence du Rire*, *Poèmes en prose*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours et lecture de textes : Les grandes étapes de l'histoire médicale (I).

Semestre d'été 1977

FRANÇAIS MODERNE

Séminaire : Musset, *Fantasio*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Les grandes étapes de l'histoire médicale (II).

Semestre d'hiver 1977-78

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Voltaire et Rousseau : histoire d'un conflit – *Séminaire* : *Émile*, livre 4.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours et lecture de textes : Psychiatrie et psychologie du XIX^e siècle. Le corps et l'inconscient.

Semestre d'été 1978

FRANÇAIS MODERNE

Séminaire : Le mythe de l'âge d'or.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Les grandes étapes de l'histoire médicale.

Semestre d'hiver 1979-80

FRANÇAIS MODERNE

Cours : La conscience du corps et son expression littéraire.

Séminaire : Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : L'homme et son milieu dans l'histoire des théories médicales.

Semestre d'été 1980

FRANÇAIS MODERNE

Séminaire : Métamorphoses

Séminaire : Paul Valéry, le cycle de *Teste*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : L'homme et son milieu dans la médecine antique.

Semestre d'hiver 1980-81

FRANÇAIS MODERNE :

Cours : Romantisme et réflexivité :

Madame Bovary – *Séminaire* : Éloquence et liberté.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Le développement de la psychiatrie au XIX^e siècle, de Pinel à Freud.

Semestre d'été 1981

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Romantisme et réflexivité :

Adolphe – *Séminaire* : Baudelaire, les poèmes du spleen.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Chapitres choisis d'histoire de la médecine.

Semestre d'hiver 1981-82

FRANÇAIS MODERNE :

Cours : Diderot – *Séminaire* : Diderot : *Jacques le Fataliste*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Le développement de la psychiatrie au XIX^e siècle, de Pinel à Freud.

Semestre d'été 1982

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Problèmes baudelairiens

Séminaire : Baudelaire, lecture de poèmes.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Chapitres choisis d'histoire de la médecine.

Semestre d'hiver 1982-83

FRANÇAIS MODERNE :

Cours : Typologie littéraire de la journée – *Séminaire* : Descriptions de journées : Rousseau, Balzac, Flaubert.

Séminaire : Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Médecine et anti-médecine dans l'histoire des idées.

Semestre d'été 1983

FRANÇAIS MODERNE

Cours : La psychanalyse dans la littérature (1920-1950) : Gide, Breton,

Jouve, Leiris – *Séminaire* : Michel Leiris, *Biffures*.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : La passion et l'imagination dans l'histoire des théories médicales.

Semestre d'hiver 1983-84

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Problèmes esthétiques du

XVIII^e siècle (I) – *Séminaire* : Rousseau et Diderot : parole, musique et société.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : La médecine à l'époque des Lumières.

Semestre d'été 1984

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Problèmes esthétiques du XVIII^e siècle (II) – *Séminaire* : Nature et industrie : la fabrique au bord de la rivière.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Un modèle psychosomatique : la nostalgie.

Semestre d'hiver 1984-85

FRANÇAIS MODERNE :

Cours : Le message du corps (XIX^e et XX^e siècles) (I) – *Séminaire* : Le message du corps : lectures en marge du cours.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : L'interprétation du rêve dans l'histoire médicale.

Semestre d'été 1985

FRANÇAIS MODERNE

Cours : Le message du corps (XIX^e et XX^e siècles) (II) – *Séminaire* : Délires et illusions corporelles.

HISTOIRE DE LA MÉDECINE

Cours : Délires et illusions corporelles.

Notes :

- 1 *Source* : Université de Genève 1958 – 1985, *Programme des cours de l'année académique...*, Genève, Université de Genève, Imprimerie Reggiani & Jaccoud [puis Reggiani, puis Reggiani & Cie, puis Imprimerie du Journal de Genève], 1958 – 1985.

signe de l'imprévu ; les rares traits constituant son caractère initial sont démentis au cours de l'histoire ; Stendhal laisse vivre son héros comme s'il était doué d'une existence indépendante de ses propres intentions autoritaires. Or, c'est là le résultat d'une écriture improvisée, car Stendhal n'a pas planifié son roman, ses notes en attestent ; et c'est aussi, réciproquement, la garantie d'une qualité de ton qui lui est propre, ton du « récit conté » à la manière d'une conversation divertissante (p. 3). Enfin, ce constat se retrouve sur le plan du rapport entre l'auteur et l'œuvre. Starobinski s'interroge : n'est-ce pas précisément à travers un personnage et un style ainsi *libérés*, « qu'un romancier donne le plus profond et le plus authentique de lui-même, exprime le mieux son propre temps intérieur : il recourt alors inconsciemment à ses plus incontrôlables réserves². »

L'essentiel du développement s'en tient néanmoins à l'étude des progrès intérieurs du héros stendhalien. Pour ce faire, Starobinski observe de plus près les monologues intérieurs de Lucien, qu'il cite à grands traits. C'est en effet dans le rapport des pensées intimes qu'a lieu ce que Stendhal nomme la *lecture du cœur*, interprétation des sentiments présents dont l'identification appartient au premier titre à la prise de conscience de soi, puisque celle-ci, chez Stendhal, intervient et s'arrête au moment où l'individu trouve son bonheur, c'est-à-dire l'objet de son amour. Starobinski découvre cependant que cette lecture, chez Lucien, n'a rien de volontaire. L'exploration de soi n'est pas le fruit d'une volonté de se connaître. Les découvertes qu'elle implique, aussi décisives soient-elles dans l'évolution des sentiments amoureux, présentent des événements quasi-fortuits, conformément au caractère affranchi du personnage.

Starobinski fonde son constat sur une distinction qu'il emprunte au philosophe Henri Bergson. Il y a chez Lucien Leuwen deux niveaux de conscience : un « moi profond » et un « moi superficiel » ou « social » (p. 26).

Pour un retour aux sources : le mémoire de licence de Jean Starobinski

MICHAËL COMTE,
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Pour qui cherche à ressaisir la pensée d'un auteur, les textes de jeunesse constituent des moments essentiels. La perspective généalogique y suppose, encore incertains mais en puissance, les déploiements des ouvrages à venir. À partir de ce stade initial, la rétrospection, certes déjà orientée, peut aller plus profond, jusqu'aux modèles ou aux influences, – soubassements possibles d'une réflexion ou d'un style naissant. Des racines intellectuelles anciennes jusqu'à l'œuvre actuelle, en passant par ces textes datés, un parcours peut ainsi être retracé, où se mesure en creux la part des développements et des héritages intermédiaires.

Le mémoire de littérature française de Jean Starobinski s'offre au chercheur comme un tel point de départ. Défendu à l'Université de Genève le 25 mai 1942, le travail présenté au maître Marcel Raymond porte sur « La Connaissance de soi

chez *Lucien Leuwen*¹ ». Le jeune Starobinski y propose avant tout une lecture du roman de Stendhal, appuyée par quelques références à *De l'amour*. Il s'agit d'analyser, au fil du roman, « l'apprentissage de la vie » du héros : à travers les événements qu'il traverse et les rapports qu'il entretient avec le monde, l'expérience de la passion (avec M^{me} de Chasteller), la vie entre hommes (à l'armée, dans le monde politique) ou dans la société (les salons) se doublent chez Lucien Leuwen d'une *prise de conscience progressive de soi*. Jean Starobinski tente de dégager la logique de ce progrès, tout comme il examine les modalités du jugement que porte le héros sur lui-même.

Le travail du jeune étudiant se joue d'abord sur trois niveaux mis en parallèle. Un premier plan, intradiégétique, décrit l'évolution du personnage principal ; celle-ci reflète, au niveau stylistique ou poétique, la « méthode de composition du roman » (p. 9). À partir d'une méconnaissance première de soi, l'enchaînement des actes de Lucien est placé sous le

Dans les monologues, c'est toujours le moi social du personnage qui parle. Car ces apartés intérieurs sont en réalité des conversations que Lucien se tient à lui-même, une comédie où s'opposent plusieurs « partis contraires » (l'amour, la raison, etc.). Or, dans ce dialogue, l'individu ne s'explore pas en profondeur ; il ne fait que discuter *superficiellement* avec lui-même :

« la conscience de soi, chez Lucien Leuwen, est au niveau du "moi superficiel". Ce n'est qu'au moment où ils émergent vers la zone du moi social que les sentiments les plus profonds deviennent conscients. Pour qu'ils existent véritablement aux yeux de Lucien, il faut qu'ils apparaissent (grâce à quelle sorte d'appel imprévu ?) dans le fil du monologue. C'est ainsi qu'il se produit souvent au milieu des raisonnements une brusque rencontre avec une idée qui stupéfie Lucien et le retient longuement. Cette idée nouvelle bouleverse toutes les autres idées de Lucien : c'est là un signe, un remous révélateur.

Ce qui est caractéristique, c'est que le sentiment profond apparaisse dans le moi sous la forme d'une *idée*. Il est obligé de se travestir en idée, de prendre un masque ; rappelons-nous encore une fois cette expression : "Mais, dit l'amour, se masquant en paradoxe"... En somme le sentiment a besoin de se transformer pour avoir droit de cité dans le moi social, pour passer à l'état de sentiment conscient. » (pp. 27-28)

Les sentiments et les motivations véritables de Lucien Leuwen restent dans l'obscurité d'une conscience première. À de rares moments, ils surgissent de la rêverie laissée dans l'ombre par Stendhal pour remonter, sous une forme seconde, au jour de la raison, irruption imprévue chez un personnage qui se découvre ainsi comme malgré lui.

Cette dynamique psychologique est décrite par Starobinski dans sa *temporalité* propre, par exemple pour

ce qui concerne l'amour de Lucien pour M^{me} de Chasteller : le héros ne réalise la présence en lui de ce sentiment qu'avec retard et rétrospectivement, après sa naissance immédiate dans le « moi profond ». On comprend dès lors que le présent et l'improvisation prennent chez Stendhal une valeur dominante : « la perspective du passé est créée après coup et sa progression vers l'acte présent devinée après l'éclatement de l'acte » (p. 13). La lecture du jeune Starobinski met ainsi au jour, chez l'écrivain, un chemin souterrain de la vie qui ne s'éclaire que lorsqu'il est achevé.

Dans cette lecture, un dernier aspect central mérite d'être rapporté pour ce qui concerne la question de la connaissance de soi chez *Lucien Leuwen*. Si celle-ci a partie liée avec l'amour, c'est qu'elle ne s'arrête pas à soi, ne vaut pas pour elle seule. Chez Stendhal, l'individu se connaît non pas lorsqu'il se voit clairement, mais lorsqu'il sait ce que représentent *pour* lui les êtres et les choses qui l'entourent : « le moi n'est pas à l'accusatif, il est au datif » (p. 23). Aussi, avec la question : que suis-je ?, Lucien cherche certes à découvrir sa valeur – car être et valoir sont synonymes chez Stendhal –, mais cette valeur ne prend sens, selon Starobinski, que *par rapport* aux autres. L'individu se découvre et se juge ainsi en se mesurant à autrui.

« La Connaissance de soi chez *Lucien Leuwen* » porte les marques, déclarées ou non, de plusieurs sources d'inspiration. Le mémoire signale ainsi certains repères peu connus de la formation universitaire de Jean Starobinski, et témoigne d'un moment dans le paysage intellectuel et critique auquel elle appartient.

D'une manière générale, on discerne d'abord l'inspiration d'une critique dégagée des impératifs de l'approche positiviste, une critique plus intéressée à la vie intérieure des auteurs et des œuvres qu'à l'histoire de leurs sources et influences. Charles Du Bos est cité dans ses *Approximations* sur Stendhal : le critique

décrit déjà, chez l'auteur de *La Chartreuse de Parme* « un abandon, une improvisation, une invention perpétuelle » caractéristiques du « style psychologique » que cherche à décrire Jean Starobinski ; comme ce dernier, il évoque aussi, dans les grandes scènes stendhaliennes, l'importance d'un « temps psychologique » propre aux personnages³. Albert Thibaudet, autre plume de *La N.R.F.*, dont Jean Starobinski a été un lecteur assidu dès le milieu des années 1930, est mentionné également, dans la bibliographie du mémoire, pour son *Stendhal* (1931). Mais Starobinski retient moins ce parcours somme toute encore très biographique, que la notion de « romanesque psychologique », développée par Thibaudet dans l'une de ses *Réflexions sur la littérature* : Lucien Leuwen, héros imprévisible d'une œuvre improvisée, illustre parfaitement ce qui apparaît « lorsque les sentiments et les actions des personnages font éclater et démentent tous les cadres préconçus dans lesquels le lecteur pouvait les prévoir, et dans lesquels ils [peuvent...] se prévoir eux-mêmes⁴. »

On sait ce que les approches critiques de Charles Du Bos et d'Albert Thibaudet doivent à Bergson, dont ils furent les élèves⁵. Dépasser le caractère relatif d'un objet à connaître, pour en saisir l'unicité absolue, c'est pénétrer en lui intuitivement, par un mouvement de sympathie spirituelle⁶ : la critique, qui est acte de connaissance, procédera donc d'une *identification* avec l'élan créateur et vital qui traverse l'œuvre. Ainsi se justifie la *critique créatrice* de Thibaudet⁷ et le mouvement d'"aliénation" conscientiel décrit par Georges Poulet chez Du Bos⁸. Pour autant, l'inspiration bergsonienne qui traverse le mémoire du jeune Starobinski ne se traduit pas sur le plan méthodologique. « La Connaissance de soi chez *Lucien Leuwen* » n'est pas un exercice de critique empathique. Comme on l'a vu, c'est surtout l'*analyse* du fonctionnement psychique du héros et l'examen formel des "monologues" qu'autorise la reprise de la

distinction des niveaux de conscience faite par Bergson. Les considérations poétiques de Starobinski annoncent davantage, par exemple, l'étude du « réalisme subjectif » que fera plus tard Georges Blin à propos du roman stendhalien⁹, voire les développements d'un Gérard Genette concernant la focalisation interne.

Pour aller au-delà de cette référence fonctionnelle à Bergson, on peut se demander dans quelles circonstances le jeune Starobinski est amené à s'intéresser à sa pensée. Lorsque le philosophe disparaît, au début de l'année 1941, ses idées sont encore d'actualité ; du moins est-ce le cas, en cette période de guerre, dans le contexte universitaire genevois et suisse romand. Jean Starobinski, dont le père avait les œuvres de Bergson dans sa bibliothèque, se souvient notamment des leçons d'Isaac Ben-rubi, privat-docent à l'Université et familier du philosophe¹⁰. Au même titre que Du Bos et Thibaudet, la pensée de Bergson avait eu également une importance capitale pour Marcel Raymond, surtout dans la première partie de sa vie¹¹ : à l'occasion de son enseignement, le professeur évoque donc fréquemment les idées de Bergson auprès de ses élèves. En 1941, au moment de la rédaction du mémoire de Jean Starobinski, Raymond participe à un recueil d'essais en mémoire du philosophe, auquel collaborent plusieurs écrivains et intellectuels romands à l'initiative d'Albert Béguin et de Pierre Thévenaz¹². Ces notes sur *Bergson et la Poésie récente*¹³, rédigées en marge d'un cours donné au même moment sur les *Poètes symbolistes*, marquent une prise de distance avec la pensée bergsonienne – il n'est pas impossible qu'elles aient malgré tout orienté le jeune Starobinski, qui suivait également ce cours, vers la lecture du philosophe.

C'est dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) que Bergson, à partir de sa réflexion sur la durée, distingue « deux aspects de la vie consciente¹⁴ ». Dans les profondeurs du moi se déploie une durée

pure, essentiellement qualitative : les états psychiques hétérogènes, sentiments et passions, y naissent et s'y développent en s'interpénétrant de manière continue. D'un autre côté, « notre moi touche [également] au monde extérieur par sa surface¹⁵ » ; il se développe alors dans l'espace homogène, où le temps est déterminé quantitativement. Comme notre vie sociale et pratique, nos idées ou nos sensations successives, *le langage* appartient à ce niveau de la conscience. Or, parce qu'il fige le devenir perpétuel de l'intériorité, son caractère symbolique est conçu par rapport à celle-ci comme une abstraction, à l'instar d'un symbole mathématique : « le mot écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle¹⁶ ». Aux yeux de Marcel Raymond, une telle conception du langage ruine les prétentions de la poésie, comme de toute création littéraire, à quelque incarnation de la pensée que ce soit¹⁷. Une critique attentive aux formes en particulier langagières de l'œuvre, pour laquelle l'écriture est le miroir de l'expérience intérieure, ce par quoi elle naît, une telle herméneutique ne saura donc s'appuyer sur les fondements théoriques bergsoniens.

Sans doute peut-on voir là un motif de la disparition quasiment complète de toute référence à Bergson, bien vite remplacé par d'autres sources d'inspiration, dans les textes ultérieurs de Jean Starobinski. Pour autant, en 1942, la philosophie de *L'Essai* permet au jeune homme de commencer à penser un problème central de son œuvre à venir. Souvenons-nous de la manière dont le mémoire de Jean Starobinski décrit l'apparition du sentiment profond dans la conscience de Lucien Leuwen, sous la forme d'*idées* : le sentiment est « obligé de se travestir, de prendre un masque », écrivait Starobinski avant d'ajouter, toujours à propos du héros de Stendhal :

« Certaines idées provoquent une sorte de choc lorsqu'elles appa-

raissent ; mais d'autres n'en provoquent point. Avons-nous cependant le droit de supposer qu'on peut leur trouver une « *correspondance* » dans le monde des sentiments profonds ? Ou bien sont-elles des produits de la seule activité du moi superficiel : des *masques* derrière lesquels il n'y a rien ?

Voilà ce que nous ne pouvons décider à coup sûr. Mais nous serons assez tentés d'avancer que tout se présente dans *Lucien Leuwen* comme si l'activité du moi superficiel et celle du moi profond étaient autonomes et indépendantes. Ce sont deux mondes différents qui coexistent, et entre lesquels il n'y a pas de *communication* permanente. » (p. 28, nous soulignons)

Quelle « correspondance » y a-t-il entre les sentiments profonds et les idées véhiculées par le langage ? Entre l'existence intérieure et cachée de l'individu, seule véritablement réelle pour Bergson, et sa vie sociale apparente ? Celle-ci est-elle nécessairement « l'ombre du moi¹⁸ », une surface où nos idées flottent « comme des feuilles mortes sur l'eau¹⁹ », un *masque* sans visage ? Quelques années avant la publication de *l'Interrogatoire du masque* (1946), on croit discerner ici, pour la première fois exprimée, une préoccupation qui ne cessera d'interpeller Jean Starobinski, désormais attentif aux réponses qu'y donneront les auteurs.

L'intérêt que le critique continuera de porter à Stendhal montre que ce questionnement n'intervient pas par hasard à propos de *Lucien Leuwen*. Le mémoire du jeune homme s'achevait par une interrogation sur la portée autobiographique du roman : à travers le personnage libéré de Lucien, Stendhal cherche peut-être à « s'éclairer, à se découvrir soi-même » (p. 58). Aussi, à la relecture du travail, Marcel Raymond propose à son élève de le compléter, dans la perspective d'un livre à éditer, en reprenant précisément la question de la « connaissance de soi chez Stendhal²⁰ ». L'année sui-

vante, Starobinski envisage alors un premier projet de thèse, encouragé par Raymond, à propos du jeu de l'apparence et du masque, chez Stendhal en particulier, et chez d'autres auteurs. Ce vaste dessein se concrétisera bien plus tard au gré de plusieurs publications, en particulier avec *Montaigne en mouvement* (ouvrage édité en 1982, mais en préparation durant le séjour à Baltimore, entre 1953 et 1956 déjà), et la thèse consacrée à Rousseau (1957) ; mais Stendhal, dès le départ, est l'auteur privilégié par le jeune homme : après le mémoire, en 1943, Starobinski prépare et introduit ainsi pour la *L.U.F.* une anthologie de ses textes²¹, où les extraits de *Lucien Leuwen* figurent en bonne place ; puis, à l'hiver 1946-1947, durant son assistantat à l'Université de Genève, il consacre un cours à l'écrivain, où il évoque déjà la question du naturel et « l'hypocrisie involontaire²² ». Mais c'est surtout dans « Stendhal pseudonyme », quelques années plus tard, que Starobinski développera de façon magistrale la dialectique de l'être et du paraître selon laquelle se déploie l'existence masquée de l'écrivain²³.

Limité à un seul roman de Stendhal et au devenir de son personnage principal, le mémoire de 1941 n'abordait pas encore globalement cette thématique. En interrogeant aujourd'hui Jean Starobinski sur les motifs qui l'ont conduit à l'époque à choisir *Lucien Leuwen*, on s'aperçoit cependant que les problèmes relatifs à la "pseudonymie" de Stendhal l'intéressaient déjà ; c'est en effet le texte consacré à l'écrivain par Paul Valéry, préface à l'édition du roman utilisée par le jeune homme²⁴, qui l'a orienté vers cette œuvre : dans l'envie à la fois de plaire et d'être soi-même, de vivre à travers le regard de l'autre ou selon soi seul, Valéry voyait en Stendhal une contradiction fondamentale entre « deux instincts de l'intelligence » : l'un qui « nous pousse à paraître, et l'autre [qui] nous anime à être, à nous confirmer dans l'être²⁵ ». Starobinski, dans « Stendhal pseudonyme », prolongera la réflexion de

Valéry, mais en s'attachant à montrer au contraire la cohérence existentielle de cette attitude²⁶.

La *connaissance de soi*, la question de l'identité et de sa relation au monde extérieur, à autrui, tous ces problèmes étaient déjà au centre de l'étude sur *Lucien Leuwen* ; dans

Notes :

- 1 Archives littéraires suisses (ALS), Fonds Jean Starobinski, A. 5. Nous disposons du tapuscrit définitif, daté d'octobre 1941. On trouve également dans le Fonds Starobinski une version de travail antérieure qui présente de nombreuses variantes (A. 103). Sauf mention particulière, nous nous référons dans ce qui suit à la pagination du tapuscrit, numérotée de 1 à 60.
- 2 ALS, Fonds Jean Starobinski, A. 103, p. 14.
- 3 « En lisant *Le Rouge et le Noir* » (mars 1914), in Charles Du Bos, *Approximation (deuxième série)*, Paris, Corrêa, 1932 (1927), pp. 4, 3 et 5 respectivement pour les trois citations.
- 4 Albert Thibaudet, « La psychologie romanesque », *La N.R.F.*, n° 131, août 1924, p. 195.
- 5 Notons qu'Albert Thibaudet consacra un ouvrage magistral au philosophe : *Le Bergsonisme*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1923.
- 6 Cf. *Introduction à la métaphysique* (1903), in Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant : essais et conférences*, Paris, P.U.F., 1934.
- 7 Cf. Antoine Compagnon, « Préface » à Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Quarto Gallimard, 2007, pp. 19-20.
- 8 « [...] être critique pour Du Bos, c'est renoncer à soi pour adopter le moi d'autrui – pour adopter toute une série de "moi" autres. » Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, Corti, 1986, p. 93.
- 9 Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1953, part. II, et part. III, chap. 1.
- 10 Ses ouvrages didactiques lui font une large place, en particulier *Les Sources et les courants de la philosophie contemporaine en France* (Paris, Alcan, 1933), et ses *Souvenirs sur Henri Bergson* (Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1942).
- 11 Cf. Marcel Raymond, *Le Sel et la Cendre*, Lausanne, L'Aire. Coopérative Rencontre, 1970, pp. 40-42 ; voir aussi Marcel Raymond, Georges Poulet, *Correspondance 1950-1977*, Paris, Corti, 1981, p. 240.
- 12 *Henri Bergson, Essais et témoignages inédits*, Neuchâtel, La Baconnière, 1941.
- 13 *Ibid.*, pp. 289-301. Le parallèle entre Bergson et les « poètes récents » (Tancrède de Visan, Jean Florence, Georges Duhamel...) apparaissait déjà dans *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933, not. pp. 142-143, 223-225.
- 14 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F. (*Quadrige*), 2007, p. 95.
- 15 *Ibid.*, p. 93.
- 16 *Ibid.*, p. 98.
- 17 *Le Sel et la Cendre*, op. cit., pp. 42-43.
- 18 *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 95.
- 19 *Ibid.*, p. 101.
- 20 ALS, Fonds Jean Starobinski, A. 169, B-2-Ray, lettre de Marcel Raymond, Genève, le 31 décembre 1941.
- 21 *Stendhal*, texte choisis et intro. par Jean Starobinski, Fribourg, Librairie de l'Université (*Le Cri de la France*), 1943.
- 22 ALS, Fonds Jean Starobinski, A. 7, notes manuscrites du cours sur Stendhal, 23 octobre 1946-26 février 1947.
- 23 Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme », *Les Temps Modernes*, n° 72, octobre 1951, pp. 577-617. Une note finale indique que le texte est le fragment d'un volume à paraître aux *Éditions de Minuit*. Il s'agit sans doute là du grand ouvrage sur le masque attendu par Georges Lambrichs, alors collaborateur chez Minuit, et dont le texte à propos de Stendhal devait probablement constituer un chapitre.
- 24 *Lucien Leuwen*, éd. d'Henry Debraye, préface de Paul Valéry, 3 vol., Paris, Champion, 1927.
- 25 Paul Valéry, « Préface – Au sujet de Stendhal – À propos de Leuwen », in *Lucien Leuwen*, op. cit., p. XVI.
- 26 Cf. « Stendhal pseudonyme », in Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 255 et suivantes.

NOUVELLES DU FONDS

Mandat 2008

PAR BÉRENGÈRE BAUCHER,
PARIS III, SORBONNE

En juin 2008, l'Association de soutien des ALS m'a attribué une bourse de littérature destinée à financer, pour une période de trois mois, un travail sur le fonds Jean Starobinski. De juin à septembre, j'ai ainsi pu continuer le classement et la conservation des archives entrepris lors d'un premier stage (été 2007), effectué sous la responsabilité de Stéphanie Cudré-Mauroux, en charge de l'inventaire du fonds depuis son dépôt aux ALS en 2004.

En préambule à la description de mes activités concrètes, un aperçu du fonds tel qu'il est aujourd'hui répertorié.

Aperçu du fonds**Collation :**

Le fonds compte plus de 300 boîtes à ce jour. Leur contenu est principalement composé de documents papiers (manuscrits, cahiers, projets, notes, cours, épreuves corrigées, lettres, tapuscrits, imprimés, tirés à part, prix, photographies, affiches, journaux etc.); on trouve également des supports audio et vidéo (conférences, communications, allocutions, discours de remise de prix, émissions de radio etc.); quelques boîtes enfin abritent des objets divers (monnaies, tableaux, gravures etc.): pour certains l'indication d'une date ou d'une provenance peut constituer un indice ou un complément d'information sur la vie de l'auteur; pour les autres, *curiosa* sans rattachement apparent à un espace-temps biographique précis, ils s'apparentent à une collection éparse, constituée par l'arbitraire d'une vie.

Table des matières :

La table des matières du fonds Jean Starobinski répartit l'intégralité des archives en quatre grands ensembles distincts :

- A. Les manuscrits
- B. La correspondance
- C. Les documents personnels
- D. Les collections

A. Le premier ensemble réunit les manuscrits des œuvres : ouvrages critiques, thèses, monographies ; il répertorie également les manuscrits des articles, les cours, les conférences, les notes et les cahiers. Il regroupe enfin les traductions des ouvrages de Jean Starobinski par lui-même ou par d'autres traducteurs.

B. Le deuxième ensemble totalise la somme des lettres reçues et, dans la mesure où leur auteur les a conservées, des lettres envoyées par Jean Starobinski, depuis les années 1930 jusqu'à aujourd'hui.

C. Le troisième ensemble collationne les documents personnels de l'auteur : état civil, documents familiaux, agendas, travaux scolaires (compositions françaises, versions latines etc.), cours de médecine, diplômes, concours et prix (en musique, médecine et littérature), honneurs et allocutions, photographies, supports audio et vidéo.

D. Le quatrième ensemble enfin, rassemble des documents relatifs à l'administration universitaire et à l'enseignement supérieur (direction et mémoires d'étudiants, sujets d'examen, contacts avec les chercheurs, invitations, lettres de recommandation etc.), des dossiers thématiques (autour des Rencontres internationales de Genève, du 700^e anniversaire

de la Confédération, du Musée Jean-Jacques Rousseau, de la Fondation Balzan etc.). Il regroupe aussi des coupures de presse (articles de et sur Jean Starobinski), des journaux, des magazines ainsi que les œuvres et travaux de tiers (manuscrits, tapuscrits, articles, tirés à part).

Cette répartition en quatre domaines délimités n'interdit pas les déplacements et les relocalisations, opérés à mesure que les cartons sont déposés aux archives et que le classement, par souci d'homogénéité et de cohérence, affine la mise en ordre de la totalité.

Mission 2008

Mon travail a consisté spécifiquement l'année dernière à classer et conserver les lettres écrites et reçues par Jean Starobinski pour les années 1980.

Voici esquissé, en quelques lignes, un aperçu de la correspondance générale.

Description des dossiers

Le fonds Jean Starobinski compte plusieurs milliers de lettres. Une petite partie de celles-ci était conservée dans un dossier, par année et par ordre alphabétique. Pour leur majeure partie néanmoins, il a fallu effectuer un premier travail de pré-classement chronologique, dit « en vrac ».

Exemple (première étape de l'inventaire) :

| Numéro de boîte | Cote | Auteur de la lettre | Lieu | Date | Collation |
|-----------------|----------|------------------------|------|------|------------|
| 259 | B-1-1980 | Lot de lettres en vrac | | | 1 fichier |
| 259 | B-1-1981 | Lot de lettres en vrac | | | 4 fichiers |
| 259 | B-1-1982 | Lot de lettres en vrac | | | 3 fichiers |

NB. Pour la fin des années 90 et les années 2000, il n'est pas rare de trouver des courriels imprimés par Jean Starobinski. Ils sont traités comme des lettres et intégrés dans le classement de la correspondance générale.

Critères et modalités de classement :

1. L'autorité et la destination

En premier lieu, sont classées les lettres de l'auteur (B-1, comme dans le tableau ci-dessus).

En second lieu, sont inventoriées les lettres adressées à l'auteur (B-2). La difficulté majeure réside dans le déchiffrement des signatures, parfois estompées, trompeuses (similaires à d'autres), tronquées (réduites à une initiale ou à un signe), voire illisibles.

Enfin, sont répertoriées les lettres de tiers (B-3).

Exemple de la structure actuelle de la table des matières :

B. LA CORRESPONDANCE

B-1 LES LETTRES DE JEAN STAROBINSKI
1980

B-2 LES LETTRES À JEAN STAROBINSKI
1980

1980 : PRINCIPAUX CORRESPONDANTS

1980 : ORDRE CHRONOLOGIQUE ET

ALPHABÉTIQUE

B-2-1980

B-2-1981

B-2-1982

B-2-1983

ETC.

B-3 LES LETTRES DE TIERS 1930-2000

B-4 LETTRES À JACQUELINE STAROBINSKI

B-4-1981

B-4-1982

ETC.

La difficulté majeure réside dans le déchiffrement des signatures, parfois estompées, trompeuses (similaires à d'autres), tronquées (réduites à une initiale ou à un signe), voire illisibles.

2. La chronologie

À l'intérieur de la section B, le classement des lettres se fait par décennie puis par année. La difficulté réside dans la détermination exacte de la date (lettres sans date, lettres avec indication du jour et du mois mais sans année, date indéchiffrable etc.).

Exemple (deuxième étape de l'inventaire) :

B-2-1980

| Numéro de boîte | Cote | Auteur de la lettre | Remarques |
|-----------------|----------|--|-----------|
| 63 | B-2-1980 | Accademia nazionale dei Lincei (Branca, Vittore) | |
| 63 | B-2-1980 | Akert, Conrad | |
| 63 | B-2-1980 | Ambassade suisse (Simonin, Pierre-Yves) | |
| 63 | B-2-1980 | Amis de l'orchestre de la Suisse Romande | |

3. Les grands correspondants

Pour permettre au lecteur une facilité de consultation des lettres, certains correspondants, au titre de leur notoriété (penseurs, écrivains, chercheurs, professeurs, artistes etc.), de leur proximité (liens de famille ou d'amitié) avec Jean Starobinski ou de la récurrence de leur échange épistolaire avec lui, bénéficient du statut particulier de « grand correspondant ».

Variété et localisation :

Stéphanie Cudré-Mauroux s'efforce de maintenir les dossiers dans l'état de leur arrivée aux ALS afin de conserver l'ordre interne de chacun d'entre eux. C'est pourquoi il arrive souvent que des lettres qui appartiennent à un ensemble thématique homogène restent physiquement jointes au dossier initial et ne sont pas déplacées en -B- (correspondance). Dans l'inventaire de la correspondance, elles font alors l'objet d'un renvoi qui permet au lecteur de les retrouver dans le classement général du fonds.

Parution

Jean Starobinski

La parole est moitié à celui qui parle...

Entretien avec Gérard Macé

Suivi d'une étude de Gérard Macé

La Dogana

À l'initiative de France Culture, Jean Starobinski et Gérard Macé se rencontrèrent en 1999 à Genève, dans le salon de la rue de Candolle, pour enregistrer une série d'entretiens qui furent diffusés, chaque matin pendant une semaine, dans l'émission *À voix nue*. Ces moments de bonheur donnèrent envie aux deux écrivains d'une suite. « La loi du genre est de laisser un goût d'inachevé, écrit Gérard Macé le 11 novembre 1999 à Jean Starobinski, et j'ai comme vous, même après deux heures et demie, le sentiment d'une esquisse. / Poursuivre la conversation, et lui donner l'allure d'un véritable entretien, est une tentation que je ne refuse pas. L'hypothèse d'un livre est même séduisante ». Une décennie plus tard, après des péripéties, quelques velléités sans suite, des obstacles divers, nombreux, vaincus, ce souhait se réalise. Grâce à la collaboration de France Culture, grâce à la créativité, à la persévérance des auteurs qui ont retravaillé leurs questions et leurs réponses, La Dogana propose à ses lecteurs cet entretien de 1999, jusque là conservé sur cassette audio aux Archives littéraires suisses. Jean Starobinski, pour qui l'écriture est une tâche sévère, s'y livre avec d'autant plus de bonheur que son formidable interlocuteur est lui-même écrivain.

S. C.-M.

ISBN 978-2-940055-60-9

Premio letterario Merck Serono

Jean Starobinski a reçu le prix Merck Serono le 9 juillet 2009 à la Villa Miani à Rome. Ce prix couronne des carrières intellectuelles qui ont créé des liens entre science et culture. Pour lire les remerciements de Jean Starobinski : www.nb.admin.ch/starobinski.

« À distance de loge »

Dans les pages qu'il lui consacre en 1945, Jean Starobinski souligne en Valéry l'exigence d'un « esprit » qui « demande à pouvoir assister aux mouvements de son propre théâtre, comme à un spectacle donné par un autre » ; une ambition triomphante, mais discrètement inquiète, de s'élever à une « très haute critique (et critique de la critique) », marquée par « l'enjouement, la mondanité parée et masquée, et le style à sous-entendus, qui trahissent assez le plaisir de tout voir à distance de loge, c'est-à-dire d'une certaine hauteur¹ ».

***On sait de quelle manière,
nullement conciliatrice,
Jean Starobinski invite à
assumer ce lien, sans le
dénouer, dans l'écart entre
« deux possibilités opposées,
dont aucune n'est
pleinement réalisable »***

Se trouve ainsi très tôt cernée, au croisement métaphorique de la conscience et du spectacle, la position de « surplomb » et de « vigilance » dont Jean Starobinski mesure si souvent l'empire dans les œuvres qu'il commente. La Bruyère, « l'un des écrivains les plus réflexifs qui soient », « se fait un théâtre de sa propre pensée² » ; Montesquieu « ne renonce pas à l'ambition d'une vision panoramique et synoptique », il cherche « un lieu supérieur d'où il pourrait dominer l'enchaînement des phénomènes », une « vision surplombante, qui est en même temps l'appréhension du lien des choses entre elles³ » ; Stendhal « se donne [...] l'illusion de vivre son destin extérieurement à soi-même, voyant tout sans être vu, comme du haut d'une loge obscure sous laquelle se déroule le spectacle enfin réalisé du bonheur et de la puissance⁴ ».

Mais c'est une attention critique que porte Jean Starobinski sur ce

« théâtre » où le regard aurait le privilège d'une compréhension sans limites et de soi et des autres. Car ce surplomb est le signe d'un « désir » qui n'est pas sans « démesure⁵ » : l'occupant de la « loge obscure » – lieu par excellence du semblant et du fantasme – est lui-même observé « à distance de loge » ; la très valéryenne « critique de la critique » est à son tour l'objet d'un surplomb critique. Un lien de « ressemblance » se noue ainsi entre l'« exigence » qui anime le « regard critique » et « celle que nous rencontrons chez les créateurs⁶ ».

On sait de quelle manière, nullement conciliatrice, Jean Starobinski invite à assumer ce lien, sans le dénouer, dans l'écart entre « deux possibilités opposées, dont aucune n'est pleinement réalisable » : une « complicité totale avec la subjectivité créatrice » ; une « distance » qui instaure une « perspective panoramique⁷ ». Viser l'« intimité », c'est faire nécessairement l'expérience d'une séparation : « malgré notre désir de nous abîmer dans la profondeur vivante de l'œuvre, nous sommes contraints de nous distancer d'elle pour pouvoir en parler » ; prendre résolument le parti du « regard surplombant », c'est risquer de « perdre l'œuvre et ses significations⁸ ». Entre ces deux postures, un « mouvement » s'instaure, « qui va inlassablement de l'une à l'autre⁹ », un « trajet critique¹⁰ » au cours duquel le « regard désireux d'embrasser compréhensivement la totalité du réel¹¹ » est amené à accueillir l'idée d'« une totalité finalement non totalisable¹² ».

« À distance de loge » : la formule et ses variantes désignent tour à tour ou simultanément la lucidité ou le désir aveugle, un leurre ou une conquête, une nécessité ou un péril ; à la fois l'élan de la conscience qui cherche à se comprendre elle-même en comprenant le monde et celui de

la lecture qui a charge d'en saisir l'empreinte dans l'œuvre.

Placé lui-même sous le signe ambivalent de l'intimité et du surplomb, le colloque que le *Cercle d'études Jean Starobinski* organise en l'honneur du critique, fait sienne une ambition double. Suivre, d'une part, dans la réflexion de Jean Starobinski sur l'interprétation et dans son activité d'interprète, les chemins croisés de la distance critique et d'une critique de la distance. Faire amplement résonner, d'autre part, dans les champs de la philosophie, de l'histoire, des arts et des sciences, ce contrepoint d'identification et de distanciation qui, au cœur de la critique starobinskienne, réfléchit et éclaire aussi les tensions qui déterminent toute connaissance.

Le colloque réunira, en présence de Jean Starobinski, une douzaine d'intervenants et se tiendra les 19 et 20 novembre 2010 aux Archives littéraires suisses à Berne et à l'Université de Genève.

Juan Rigoli / S. C.-M.

Notes :

- 1 « Je suis rapide ou rien », in *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits recueillis par Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1945, pp. 146 et 147.
- 2 *L'Œil vivant* [1961], édition augmentée, Paris, Gallimard, « Tel », 1999, p. 97.
- 3 *Montesquieu par lui-même* [1953], Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1994, p. 32.
- 4 *L'Œil vivant, op. cit.*, p. 212.
- 5 *Ibid.*, p. 304.
- 6 *Ibid.*, p. 24.
- 7 *Ibid.*, pp. 25-26.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*, p. 27.
- 10 *La Relation critique*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1970, p. 13.
- 11 *Ibid.*, p. 26.
- 12 *Ibid.*, p. 78.

In statu nascendi!

1945

PAR STÉPHANIE CUDRÉ-MAUROUX

Sans date [Début 1945].

J. S. relit et corrige trois jeux d'épreuves du *Kafka*, à paraître à la L.U.F. L'ensemble du dossier est conservé dans le fonds Starobinski à Berne.

Janvier 1945.

Publication de « Sur les ruines de Sodome » (sur Pierre Emmanuel), in *Suisse contemporaine*.
« Le contre (sur C. F. Ramuz) », in *Lettres*.

1945.

Notes dans un carnet :

« Rien ne me séduit autant que ces démultiplications secrètes qui agrandissent soudain le récit le plus simple. Tout à coup, par un détail, l'escalier devient immense, et c'est pourtant un escalier fort commun. Mais il s'agit de la circonstance, et du geste, il s'agit de l'escalier vu par l'intérieur. » [...]

Essais de titres : « Titre pour un recueil d'essais : EXTRAIT / Pour un recueil de nouvelles À L'HEURE DITE » [...]

« Cette contradiction : un organisme d'ascète et une âme de jouisseur. Il aurait préféré : un organisme de jouisseur et une âme d'ascète. »
« À lire cet hiver Tasse Dante Aristote Pétrarque. / Milton, Fielding, Shakespeare, Shelley. / Balzac, Corresp. de Flaubert, Bergson. / Philine, Jocelyne, Volupté / Platon. Juvénal, Homère. Euripide. / Goethe, Kleist, Empédocle / Tolstoï, Gogol, Pouchkine. Maison des morts / Cervantes, Cid. / Diderot / Sade / Corneille / Chateaubriand »

« Così fan tutte : l'amour en sort assassiné. »

D'après son livret d'étudiant, J. S. suit 10 heures de cours en Faculté de Médecine au semestre d'été 1945.

15.04.1945.

Publication de « Le divertissement précieux », in *Labyrinthe*,

8.06.1945

J. S. assiste au cours de Marcel Raymond qui, en ce jour de réjouissances, décide que l'on ne peut faire un cours habituel. Marcel Raymond lit donc à ses étudiants des poèmes de Baudelaire, après quoi, il les invite à rejoindre la foule des gens qui fêtent et dansent en farandoles dans les rues. Ce souvenir est rapporté par Roland Donzé.

J. S. se joint au cortège en compagnie de François de Ziegler, futur ambassadeur de Suisse, ami de Bernard Anthonioz et d'Albert Béguin. On y voit Alberto Giacometti arborant un signe nazi, – probablement mû par une obligation de renverser les circonstances, saisi par le devoir de s'opposer à la masse.

9.06.1945

J. S. reçoit, en « ce jour de Victoire » un exemplaire du *Livre noir du Vercors* de la part de Richard Heyd, éditeur chez Ides et Calendes.

Parution de traductions de Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, avec une préface, L.U.F., 1945.

14.7.1945.

Certificat de la Faculté de médecine de l'Université de Genève pour le diplôme de « Bachelier ès sciences médicales ».

29.7.1945.

L.a.s. de Jean Paulhan.

« le 29. Merci, cher Monsieur, de m'avoir donné la Colonie pénitentiaire. Soit dans vos traductions ou dans votre préface, j'aime la modestie de votre ton et que, traitant de choses graves ou terribles, vous nous laissiez pourtant toute liberté.* Les commentateurs de K. y vont hélas, à l'ordinaire, d'un autre ton. Ah, j'ai été très touché par la "figure renversée" (du monde de la Grâce) et par le temple construit en ruines. Merci encore et très cordialement Jean Paulhan

* en général, le terrible sert à l'auteur de chantage : la chose est si épouvantable qu'il vous faut croire etc.... Que faites-vous ? Préparez-vous un nouveau livre ? »

8.08.1945.

L.a.s. A. J. Bataillard.

A. J. Bataillard annonce qu'il va faire une recension du *Kafka* à Radio Lausanne le 9.08.1945.

7.11.1945.

L.a.s. A. J. Bataillard.

A. J. Bataillard soumet à J. S. un poème d'Edmond Humeau pour le Comité de lecture de *Lettres*.

Août 1945

En vacances, J. S. loge à l'Hôtel du Parc à Crans-sur-Sierre.

Septembre 1945.

Mise au point du manuscrit « Je suis rapide ou rien ».

Collaboration à un recueil d'hommages à Paul Valéry : « Je suis rapide ou rien », in *Paul Valéry, essais et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1945.

D'après son livret d'étudiant, J. S. suit 35 heures de cours en Faculté de Médecine au semestre d'hiver 1945-46.

Suit les exercices d'auscultation pour débutants à l'Hôpital cantonal de Genève.

Ma première école genevoise, la Maison des Petits, a été celle qu'avait créée le psychologue Édouard Claparède, fondateur de l'Institut Jean-Jacques Rousseau. De cette façon, ma première éducation a clairement été placée sous le signe de Jean-Jacques. Je n'ai cependant pas été un petit Émile, puisque j'ai été élevé dans les conditions de l'école publique, que Rousseau ne souhaitait pas pour son élève imaginaire.

Entretiens avec Gérard Macé,
La Dogana, Genève, 2009.