



Article scientifique

Article

2017

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Hommage à Jean Starobinski, à l'occasion de la parution de "La beauté du monde", Gallimard, Quarto, 2016. Genève, 28 juin 2016

Ossola, Carlo; Bonnet, Jean-Claude; Jeanneret, Michel; Jenny, Laurent; Zanetta, Julien; Rueff, Martin

How to cite

OSSOLA, Carlo et al. Hommage à Jean Starobinski, à l'occasion de la parution de 'La beauté du monde', Gallimard, Quarto, 2016. Genève, 28 juin 2016. In: Lettere Italiane, 2017, vol. 69, n° 1, p. 3–33.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:101346>

HOMMAGE À JEAN STAROBINSKI

ESTRATTO

da

LETTERE ITALIANE

2017/1 ~ a. 69



Leo S. Olschki Editore
Firenze

Anno LXIX • numero 1 • 2017

LETTERE ITALIANE

già diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto

direttori

Carlo Ossola e Carlo Delcorno



Leo S. Olschki Editore
Firenze

LETTERE ITALIANE

Anno LXIX • numero 1 • 2017

Direzione:

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Cesare De Michelis, Maria Luisa Doglio,
Giorgio Ficara, Fabio Finotti, Marc Fumaroli, Claudio Griggio, Giulio Lepschy,
Carlo Ossola, Gilberto Pizzamiglio, Jean Starobinski

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

Redazione:

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Igor Candido,
Cristiana Garzena, Giacomo Jori, Annick Paternoster

Articoli

Giorgio Bàrberi Squarotti (*Torino, 1929-2017*)

<i>Hommage à Jean Starobinski</i>	Pag.	3
M.P. ELLERO, <i>Per un lessico dell'industria. Osservazioni sulla seconda e sulla terza giornata del Decameron</i>	»	34
A.M. MANGINI, <i>Il purgatorio di Ferondo, e quello di Forese. L'intertestualità dantesca in Decameron III.8 e la questione dei suffragi</i>	»	59
P. CHERCHI – R. MOROSINI, <i>Adone mediterraneo</i>	»	83

Note e Rassegne

A. MUNARI, <i>Gli incanti di Atlante nel dramma in musica di primo Seicento</i>	»	110
S. DI BENEDETTO, « <i>Stava l'infelice, immoto</i> ». <i>Sulla morte di don Rodrigo</i>	»	137
M. FAVERO, <i>Per una poesia di movimento: le «Novelle a gran velocità» di Dino Campana</i>	»	148

Recensioni

N. TONELLI, <i>Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio</i> (E. Fenzi), p. 169 - G. MARCELLINO – G. AMMANNATI, <i>Il latino e il 'volgare' nell'antica Roma. Biondo Flavio, Leonardo Bruni e la disputa umanistica sulla lingua degli antichi Romani</i> (C. Griggio), p. 173 - U. BENZI, <i>Francesco Panigarola (1548-1594). L'éloquence sacrée au service de la Contre-Réforme</i> (F. Giunta), p. 176 - A. COLOMBO, <i>Dalle «vaghe fantasie» al «patrio zelo». Letteratura e politica negli ultimi anni di Vincenzo Monti</i> (F. Rossetti), p. 180 - G. VERGA, <i>Novelle rusticane</i> , ed. crit. a cura di Giorgio Forni (R. Bonfatti), p. 183		
---	--	--

I Libri

<i>Ragioni per rileggere</i> (si segnala <i>L'Italia mistica</i> di É. Gebhart [C. Ossola])	Pag.	187
« <i>Lettere Italiane</i> » tra le novità suggerisce... (si parla di B. Guarino, Poliziano)	»	192
<i>Libri ricevuti</i>	»	196

Anno LXIX • 2017

LETTERE ITALIANE

già diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto

direttori

Carlo Ossola e Carlo Delcorno



Leo S. Olschki Editore
Firenze

ADVISORY BOARD

Laura Barile (Università di Siena)
Corrado Bologna (Università di Roma Tre)
Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore, Pisa)
Daniela Branca (Università di Bologna)
Michael Caesar (University of Birmingham)
Jacques Dalarun (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris)
Pier Massimo Forni (Johns Hopkins University)
Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Michel Jeanneret (Université de Genève)
Anna Laura Lepschy (University of London)
Lino Pertile (Harvard University)
Stefano Prandi (Università di Berna)

LETTERE ITALIANE

————— Anno LXIX • numero 1 • 2017 —————

Hommage à Jean Starobinski

à l'occasion de la parution de *La Beauté du monde*,
Gallimard, Quarto, 2016

Genève, 28 juin 2016

CARLO OSSOLA

Il 28 giugno 2016, nella cornice dei Bastions della Vieille Ville, è stato presentato a Ginevra l'imponente volume¹ che raccoglie i rariora dell'immensa e illuminata opera critica del nostro condirettore e Maestro Jean Staborinski. «Lettere Italiane» è onorata di pubblicare gli interventi che sono stati pronunciati in quell'occasione e grata agli organizzatori, e in particolare a Michel Jeanneret, di aver concesso alla rivista questo privilegio. È del resto coerente che questo omaggio appaia sulla nostra rivista; Jean Starobinski ama la tradizione, le lettere e la musica della nostra civiltà italiana: in questo monumentale teatro delle sue letture, dalle prime prove negli anni Quaranta del Novecento ad oggi, testi rari, spesso introvabili, sono stati raccolti con paziente cura da Martin Rueff e dalla sua équipe; spiccano, soprattutto, l'Ariosto e Calvino, e non meno, per le arti, Guardi, Tiepolo, Piazzetta; e per la musica, Monteverdi, Da Ponte – Mozart, Zingarelli – Foppa (Giulietta e Romeo, 1996). Una prodigiosa convocazione della dignità umana dei classici e della Libertà, compendiata in quella professione di fede e di solitudine che Cosimo di Rondò eleva nel Barone rampante e che Starobinski riprende e isola nella sua Prefazione alle Opere di Calvino: «Sempre però sapendo che per essere con gli altri veramente, la sola via era d'essere separato dagli altri, d'imporre a sé e agli altri quella sua incomodità

¹ J. STAROBINSKI, *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, a cura di M. Rueff, Paris, Gallimard, 2016, pp. 1344.

e solitudine in tutte le ore e in tutti i momenti della sua vita, così com'è vocazione del poeta, dell'esploratore, del rivoluzionario».

Una linea stoica che è stata del più alto Novecento: «una solitudine liberata dall'angoscia della solitudine» (Hammarskjöld), «voce che s'allontana da chi parla, che s'ostina a liberarsi, straniera. E che non finisce di strapparsi al dolore che la nutre» (Starobinski, sulla poesia di Paul Celan). Questo isolarsi s'incide per anelito d'assoluto, come in Baudelaire, un Baudelaire che è un libro nel libro (quasi 200 pagine dell'insieme), una matrice costante, mai raccolta in volume, del pensare di Starobinski: «Una vera fame d'assoluto, non percepita, inconscia, si dissimula in un'altra fame che s'inganna d'oggetto, e della quale tutti gli appagamenti, effimeri e deludenti, scavano il vuoto» (Le rime del vuoto, 1975).

Il critico eletto di Rousseau, di Diderot, dei Lumi e della Malinconia, si scopre qui un fedele interprete di Baudelaire, proteso a un ascolto intenso di ogni vibrazione del testo “claustrale” delle *Fleurs du Mal*, sino alla precisione incalzante, filologica, stilistica, di pensiero e di fonti applicata a Moesta et errabunda, da un distico d'André Chénier risalendo sino alla Consolazione a Polibio di Seneca. E con Seneca, direi Luciano, o piuttosto lo pseudo-Luciano, alias Maffeo Vegio, del Palinurus, ove il sintagma compare nei fondali stigi: «Nunc agit sese circum haec stagna moestus atque errabundus», di lì discendendo poi sino all'Ungaretti, baudelairiano e infero, del Palinuro e degli Ultimi Cori. È la costrizione alla “contemplazione orbata”, quale Starobinski rivela in un passo del Salon de 1859: «Quale forza prodigiosa l'Egitto, la Grecia, Michelangelo [...] han rinserrato in questi simulacri immobili! Quale sguardo in questi occhi senza pupille»; e Ungaretti poi: «In piazza Santa Croce lastricata / d'orbite spolpe» (Roma / D'agosto, 1925).

Tutta la poesia europea è convocata, con un accento di spiccata sintonia con Pierre Jean Jouve, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, al quale fu legato da profonda amicizia (si veda il luminoso saggio, a lui dedicato, *Beauté et vérité*). In questo memoriale appassionato delle “arti sorelle” sfilano altresì, in una ricca sezione, gli artisti a Starobinski più cari: da Goya a Füssli, da Van Gogh a Balthus, da Michaux a Ostovani, in quella ricerca costante dell'«espace du dedans» che è anche il tono della quête del critico ginevrino; c'è nel suo stile un riserbo e un pudore pari alla costante attenzione a «un registro inatteso della percezione». Il suo mondo è un volto di umanità che interroga: «Credo volentieri a Cassirer, quando definisce l'attività prima della coscienza come una “appercezione mitica” nella quale il mondo immediatamente percepito è una fisionomia, un volto carico d'espressione» (Il mondo fisiognomico). Questo volto, carico di rughe e di luce, egli ci restituisce nella sua prosa, ove il sorriso della saggezza e la reverenza all'inconoscibile s'associano in un affabile ritegno, che non è dominio e

non è resa: «l'ironia non è ciò che desacralizza, è un modo paradossale di accedere al sacro» (Henri Michaux).

Incorniciano il volume una biografia (*L'oeuvre d'une vie*) a cura di Martin Rueff, che è il primo ed esaustivo profilo [150 pagine] della lunga laboriosa vita del Maestro e alcuni saggi, di Michel Jeanneret, Julien Zanetta, Laurent Jenny, Georges Starobinski e ancora Martin Rueff in conclusione, che incorniciano con fedele attenzione l'attraversamento critico di un secolo.

A voler suggellare in un'immagine questo tesoro di sapienza forse si potrebbe scegliere un testo, quasi autobiografico, del 1968: D'un auditeur, dedicato ai cinquant'anni dell'Orchestre de la Suisse Romande, 1918-1968: «Sì, l'Orchestra è stata per me un compagno d'infanzia. [...] Si sa, ogni formazione passa attraverso le voci dalle quali un bimbo è circondato. Ora l'Orchestra è stata per me una delle voci più persuasive che mi abbia circondato. Debbo annoverarla tra i miei maestri [...]. All'uscita, nella rue de Carouge già buia in quei crepuscoli invernali, raccoglievo in me quel calore dei timbri, mi sentivo vibrare di ritmi, mi elevavo in una vita più grande».

Grazie, caro Jean Starobinski, di continuare a orchestrare per noi il mondo.

Nel rivolgere meditate parole di ringraziamento a coloro che avevano presentato il libro, quel 28 giugno, Jean Starobinski, ha ricordato che la «démarche critique est une meilleure écoute» e che, in fondo, essa altro non chiede che «loyauté et fidélité aux textes» e, non meno, «contestation des apparences menteuses». In un sobrio gesto della mano e della voce suggellò il suo discorso e la sua opera con un richiamo a Ernst Cassirer, al suo appello e alla coscienza di quella «perception mythique» che cattura il tempo e ne costruisce la durata. In essa, continuando la lezione di Cassirer, ci fa abitare l'opera di Jean Starobinski.

Carlo Ossola

INTERVENTI

JEAN-CLAUDE BONNET

Oui, nous devons nous réjouir de la parution de ce beau livre et l'accueillir comme il se doit. Ce *Quarto* nous permet de découvrir des textes jusque-là dispersés qui témoignent d'une inlassable curiosité. Jean Starobinski quitte ici ses sujets de prédilection pour inventorier d'autres domaines et analyser des œuvres qui appartiennent pour la plupart aux XIX^e et XX^e siècles. Un des apports précieux de cet ouvrage est qu'il nous donne des articles souvent bien plus courts que ceux auxquels nous a habitués Jean Starobinski. Le format préféré de ce dernier, celui qui s'est révélé le plus approprié à la fondation de son œuvre, est en général l'essai d'une soixantaine de pages destiné à devenir par la suite une des pierres angulaires d'un grand livre. Nous pouvons mesurer dans le présent recueil combien Jean Starobinski peut également exceller dans la forme brève.

En témoigne, par exemple, le court hommage à Roland Barthes (lors de la disparition de ce dernier) publié dans la *Gazette de Lausanne* en 1980: «Son élégance, sa gentillesse (où la simplicité s'alliait à l'exigence du style), son acuité étaient celles des êtres qui prennent pour modèle de leur existence la perfection d'une mélodie. Son œuvre littéraire, pour qui la considère dans son ensemble, est celle d'un musicien des idées». On ne saurait mieux dire et il en va de même pour bien des écrits rassemblés dans ce dernier livre. Les mots qui qualifient si parfaitement Roland Barthes conviennent, à l'évidence, à Jean Starobinski lui-même et résonnent, en vérité, comme un fugitif autoportrait.

Avant d'évoquer cette face nouvelle de l'œuvre qui nous est aujourd'hui dévoilée et restituée, j'aimerais dire quelques mots de ce *Quarto* que je viens tout juste de découvrir. C'est un vrai tour de magie que d'avoir ainsi donné une nouvelle vie à des écrits qui n'étaient plus accessibles. Par la façon dont les textes de Jean Starobinski sont si élégamment accompagnés de commentaires amis, ce livre entretient la flamme et l'esprit d'une longue tradition. Celle de l'École de Genève, bien sûr, en vertu de laquelle de talentueuses personnalités ont su depuis longtemps dialoguer au sein de l'université et partager leur savoir. C'est toujours la même sympathie intellectuelle qui est à l'œuvre. Si bien que les contributeurs présents à cette table qui ont introduit les différentes

parties de l'ouvrage ont su trouver des accords répondant pleinement à la musicalité des textes et à cette justesse de ton qui a toujours été la marque de Jean Starobinski. Martin Rueff, maître d'œuvre de cette édition, a magistralement orchestré l'ensemble. Il convient donc de saluer son rôle dans cette belle réalisation.

En ouverture de l'ouvrage, il procure une synthèse biobibliographique fondée sur toutes sortes de documents, ce qui lui confère une profondeur et une précision historique inédites, avec de surcroît une iconographie d'une richesse inégalée. Voici de nouveaux aperçus sur la question de l'origine et sur la place du père, comme sur les divers apprentissages: la soutenance de thèse d'Albert Béguin qui fut comme une illumination en 1937, puis les cours magistraux de Marcel Raymond, avant la rencontre à Baltimore de deux autres maîtres, Georges Poulet et Léo Spitzer. Avec la création de la chaire d'histoire des idées à Genève en 1958 et l'installation avec Jacqueline rue de Candolle, tout pouvait commencer.

Dans une éclairante postface, Martin Rueff retrace méthodiquement cette grande aventure intellectuelle. Il définit, comme cela n'avait jamais été fait jusque-là, l'herméneutique littéraire de Jean Starobinski dans toutes ses composantes (histoire des idées, philologie), une ligne critique qui sera fidèlement tenue avec beaucoup de fermeté et de sérénité, à l'écart des faux clivages et des inutiles polémiques. C'est pourquoi ce livre s'imposera comme une référence de tout premier plan pour la connaissance de l'œuvre de Jean Starobinski.

Dans l'ouvrage que nous fêtons aujourd'hui, celui-ci s'aventure sur des terres étrangères: l'espace des peintres, et celui des musiciens, le langage poétique. Il le fait hardiment parce qu'il ne s'alarme jamais du défaut de la langue. Ce qu'il écrivait en 1955, lors d'un hommage à Paul Claudel, pourrait finalement tout aussi bien s'appliquer à lui et peut-être même s'entendre comme une profession de foi liminaire: «Au reste, on peut faire confiance aux mots. [...] Il n'y a pas lieu d'être en souci pour le langage». Quant au défi que représentent les arts visuels, la leçon de Diderot a été déterminante. Jean Starobinski admire comment le fondateur de la critique d'art s'est vaillamment confronté à l'altérité en cette occasion, comment il a su, écrit-il, «répliquer aux peintres» quoiqu'il ait été vis-à-vis d'eux «en situation de rivalité désarmée». Diderot a su, de fait, inventer des mots sur la peinture et toutes sortes de stratégies discursives pour la dire.

Jean Starobinski note dans son avant-dernier livre, *Diderot, un diable de ramage*, que «rendre compte d'un salon, pour Diderot, c'est avoir à se ramifier, c'est devenir un être pluriel, parlant plusieurs langues». Cela

laisse entrevoir à travers un mot («ramifier») toute une relation entre le ramage du neveu de Rameau et la posture du critique d'art. L'ouvrage qui nous est présenté aujourd'hui est fondé sur un pareil polyglottisme.

On comprend par là pourquoi un des plus récents et des plus beaux hommages à Jean Starobinski est venu d'un lecteur étranger et même lointain. Dans son ouvrage intitulé *Une langue venue d'ailleurs*, Akira Mizubayashi dit son admiration pour l'arborescence de l'herméneutique starobinskienne qui essaime sans pour autant jamais se disperser, ni se perdre. Le grand critique japonais aime que Jean Starobinski en vienne à se faire souvent tout autant traducteur qu'interprète.

De là aussi une vraie connivence chez Jean Starobinski avec Philippe Jaccottet, le poète-traducteur dont l'œuvre, écrit-il, est une «médiation inventive». Comme le remarque Martin Rueff, le continent de la poésie a été peu parcouru par les tenants de la Nouvelle Critique à l'exception notable de Jean-Pierre Richard. Jean Starobinski se risque parfois, quant à lui, à rendre compte du langage poétique, de ces mots absolument irréfutables mais dont il est difficile de donner les raisons. C'est pourquoi sans doute, par une logique secrète, les grands poètes sont un si précieux recours face aux abîmes. Dans ce dernier livre, on voit Jean Starobinski rôder autour du mystère des œuvres: qu'il s'agisse d'un poème de René Char, d'un tableau de Balthus ou d'un livret d'opéra. À propos de celui des *Noces de Figaro*, il relève que plusieurs des protagonistes évoquent un reste («il resto»), toute une part irréductible qu'il faudrait tenter d'exprimer. C'est à quoi Jean Starobinski s'est attaché lui-même avec brio dans bien des textes rassemblés dans cet ouvrage.

Jean-Claude Bonnet

MICHEL JEANNERET

Cher Jean,

L'un des premiers souvenirs que j'ai de vous, c'était au début des années soixante-dix, à l'Université de Genève, j'étais tout jeune professeur, vous dirigiez le département. Nous faisons à la rentrée une séance d'accueil pour les nouveaux étudiants, vous leur avez donné des conseils et parmi eux celui-ci, qui m'a frappé: «Il faut savoir perdre son temps». Cela m'a frappé d'abord parce que c'est quelque chose que je ne sais pas faire et ensuite parce que c'était, à maints égards, paradoxal. Donner pareil conseil à des étudiants, je ne suis pas sûr que ce soit une bonne idée. Faire cette recommandation dans la ville de Calvin qui enseigne

qu'il faut faire fructifier toutes les minutes que Dieu nous donne, c'est quelque peu sacrilège. Et enfin, une invitation à perdre son temps de la part de celui dont la liste de publications compte 817 titres, cela peut paraître surprenant. Et pourtant, rien de plus authentique, venant de vous, que cette idée, à condition de la formuler un peu différemment: vous ne perdez pas votre temps, mais vous savez rêver et flâner. «J'aime à muser toute la journée, sans ordre et sans suite», disait Rousseau. Vous flâniez autrefois au marché aux Puces de Plainpalais, vous flânez aujourd'hui à deux pas de chez vous, au parc Bertrand et surtout, vous flânez dans votre bibliothèque.

Votre bibliothèque, sur les deux étages de votre ancien appartement, rue de Candolle, dans l'ample espace de votre actuelle demeure, à Champel, est un dédale. On y entre avec vous pour chercher un livre, vérifier une étymologie ou une citation, mais en chemin, on tombe sur autre chose, on s'engage sur une piste imprévue et on trouve ce qu'on ne cherchait pas. Votre manière de flâner ou de perdre votre temps, c'est de vous abandonner à votre insatiable curiosité, de vous exposer à la surprise et à la découverte. Celui qui ne trouve que ce qu'il cherchait n'est pas un vrai chercheur, ni un vrai savant, ni un bon philosophe, puisqu'à l'origine de la connaissance et de la philosophie, il y a, comme disait Aristote, la surprise, l'étonnement, le questionnement, une attention flottante et à l'affût.

Or votre bibliothèque se prête admirablement à ces explorations à sauts et à gambades. Elle est immense et surtout elle est d'une diversité qui est à l'image de votre curiosité. De la littérature bien sûr, mais de toutes les grandes langues européennes et de tous les temps. Et la philosophie et l'histoire des idées et celle de la médecine et l'histoire de l'art, aucune des sciences humaines n'est oubliée. Car vous êtes un grand savant, mais vous n'êtes pas un spécialiste. Avant que l'interdisciplinarité s'impose comme un ressort essentiel de la recherche, vous avez transcendé spontanément, sans tintamarre, les habituelles cloisons. Rien de ce qui regarde l'homme ne vous est étranger. Vous êtes un des rares, parmi nous, un des derniers peut-être, à préserver ce souci d'universalité. Mais cette ouverture ne témoigne pas seulement d'un immense appétit de savoir, elle est aussi fonctionnelle. Car la littérature que vous voulez comprendre et faire comprendre touche à tous les registres de l'expérience – esthétique, moral, psychologique, épistémologique –, elle exige de multiples éclairages – par l'histoire, par la langue et par le style, par la comparaison entre les œuvres –, des approches qui elles-mêmes mobilisent des compétences diverses. Traiter la littérature comme une

activité isolée ou la réduire à l'une de ses composantes, c'est la mutiler. Elle se situe au croisement de toutes les activités humaines et il n'y a rien de trop dans votre bibliothèque, dans votre pensée œcuménique, pour rendre justice à son irréductible polyvalence.

Vous n'êtes donc pas un spécialiste, ni l'homme d'une seule méthode. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui a été polarisée par des querelles d'école, vous êtes resté loin des chapelles et des gourous, vous avez été libre, car ce n'était pas la voix des plus tonitruants que vous écoutiez, c'était celle des auteurs, celle de tel texte particulier, parce que c'est lui, le texte, qui impose le choix des instruments appropriés et le déroulement de l'enquête. Votre critique, qui est immanente, inductive, s'élabore en marchant: tout le contraire des commentateurs qui, inféodés à un système, savent d'avance ce qu'ils cherchent et ne peuvent que vérifier leur postulat de départ – la lecture sociologique, par exemple, qui ne peut trouver dans tel roman que les traces d'un conflit de classe ou d'une crise économique.

Pas de méthode a priori, donc, un cheminement chaque fois différent, et pourtant des principes, une éthique du métier qui traversent toute votre œuvre. Une exigence, d'abord, qui est celle de l'écoute, du respect de la différence. Et pour cela, deux approches qui, dans vos travaux, sont constantes. D'une part la philologie, pour saisir au plus juste le sens des mots, l'effet d'une figure, la singularité d'une forme. D'autre part l'histoire sous tous ses aspects, afin de situer un texte dans son environnement d'origine. Rien n'est épargné pour rendre aux œuvres, surtout si elles sont anciennes, leurs propriétés, pour en repérer et en surmonter les résistances et les pièges. Assurer les bases d'une lecture honnête et respectueuse, c'est un préalable nécessaire et un devoir de probité, de véracité, sur lequel vous ne transigez pas.

Mais cet effacement devant l'altérité se double d'une autre exigence qui peut paraître contraire, alors qu'elle est complémentaire. Après le mouvement centrifuge, un mouvement centripète. Car le passé qui vous intéresse, l'autre qui vous interpelle ne valent pas en soi, ils vous ramènent à vous et à votre présent. Nous portons dans nos gènes tout un patrimoine intellectuel et culturel – des couches anciennes et oubliées qui, comme un palimpseste, se sont déposées en nous et c'est ce lointain qui, enfoui, façonne pourtant notre vision du monde que vous réveillez. Votre archéologie n'est pas régressive: elle cherche dans le passé les germes de notre présent, elle montre de quelles altérités notre identité est faite. Ce qui revient à dire que jamais vous ne travaillez dans l'indifférence, la distance d'un savant impassible. Si telle œuvre vous

interpelle, c'est qu'elle vous concerne ici et maintenant, dans votre vie intime ou dans le monde qui est le vôtre, c'est qu'elle vous aide à débusquer, par exemple, nos dérives et nos illusions. Les ruses du masque, la dénonciation des impostures, le combat pour la liberté que vous avez étudiés si souvent sont bien plus pour vous que des objets historiques ou des thèmes littéraires. Ce sont des valeurs que, par écrivains interposés, vous avez défendues tout au long de votre parcours. Jamais vous n'avez oublié, depuis la dernière guerre mondiale, que le totalitarisme et le fanatisme menacent et que les conquêtes de la civilisation sont fragiles. L'analyse du littéraire, pour vous, est indissociable de l'éthique et indissociable de l'actualité. Voilà pourquoi Martin Rueff, dans les textes magnifiques qu'il place au début et à la fin du volume dont nous célébrons ce soir la parution, a eu bien raison de tresser l'œuvre dans la vie et la vie dans l'œuvre. La critique littéraire semble aujourd'hui menacée de déclin. Vous lui avez donné une envergure exemplaire, et à nous, une impulsion qui engage.

Michel Jeanneret

LAURENT JENNY

Le privilège du regard

On pourrait s'étonner chez Starobinski, si fin mélomane et musicien, du privilège accordé au regard comme modèle pour la pensée. Son premier grand recueil de critique *littéraire* s'intitule *L'œil vivant* et le titre du livre fondateur sur Rousseau, *La transparence et l'obstacle*, n'est évidemment pas exempt de références optiques. Mais l'admirable texte introductif à *L'œil vivant*, «Le voile de Poppée», l'explique assez: le regard – étymologiquement – est bien plus que la vision. La déclinaison de ses sens premiers esquisse une éthique de la connaissance: «la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement et de retournement». Le regard, c'est donc la figure d'une énergie et d'une résistance, d'une insatisfaction et d'une persistance, d'une perte et d'une reconquête. Malgré les obstacles, cette énergie a quelque chose d'inépuisable: «S'il n'est pas trahi par un surcroît ou un manque de lumière, le regard n'est jamais saturé». Il est insatiable comme le désir de connaissance. («J'ai beau faire, tout m'intéresse» confie parfois Starobinski). «Voir ouvre tout l'espace au désir, mais voir ne suffit pas au désir» lit-on encore dans «Le voile de Poppée». Parce que, comme l'a dit

Goethe et Michel Deguy après lui, chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs avec un autre: les mains veulent voir, les yeux veulent toucher (écrit Proust) et même écouter (ajoute Claudel). Et le désir de voir dépasse encore cet appétit sensoriel, parce qu'en effet «le regard veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de *fixer* plus durablement ce qui le fuit». L'étymologie nous avait prévenus: le regard veut la sauvegardé. Or tout ce trajet dessine celui d'une relation, celle que Starobinski appelle la relation «critique», parce qu'elle ne peut s'en tenir aux apparences. Il lui faut aller au-delà, délivrer une signification du visible ou du lisible avant de s'y ressourcer.

Ce privilège du regard, je le retrouve dans les deux grands livres de synthèse du XVIII^e siècle, *L'Invention de la liberté* et *Les Emblèmes de la raison*. Bien sûr la rencontre avec l'éditeur d'art Skira et l'exigence d'une riche illustration y invitaient. Mais Starobinski n'a pas eu à se faire violence. Les collections de Skira semblaient faites pour lui! *L'Invention de la liberté* se conclut significativement sur un paragraphe intitulé «Le plaisir de voir». C'est le commentaire d'un tableau de Francesco Guardi, montrant tout un peuple rassemblé à Venise, qui contemple l'ascension d'un ballon sur le canal de la Giudecca. Starobinski écrit: «Tel était le siècle, épris de *lumières*, de netteté, de clarté, d'une raison dont les opérations paraissent étroitement apparentées à celles du regard. Or la vue est le plus expansif de tous nos sens: elle nous transporte au loin, dans un mouvement de conquête. Et c'est le succès même de la raison qui fait que bientôt l'univers sensible ne lui suffit pas. Sa clarté, elle la cherche au-delà des apparences; ses buts, elle les situe bien en avant de l'instant sensible». En quelques mots, Starobinski nous livre la clé de l'affinité profonde du XVIII^e siècle avec le visible et de son dépassement. Mais si le regard raconte le dépassement rationnel du visible, l'inverse n'est pas moins vrai. Et c'est ce que prouve l'autre grande synthèse sur le XVIII^e siècle, parue près de dix ans plus tard: la raison elle-même demande à être déchiffrée, et comment le serait-elle mieux qu'à travers ses emblèmes visibles? C'est là qu'on y aperçoit le mieux sa face ténébreuse, de Füssli à Goya.

Cependant, le Quarto *La beauté du monde* révèle au grand public un autre visage de Starobinski critique d'art. Pour l'essentiel, il ne s'agit plus de ces vastes surplombs sur un siècle. Hormis quelques études non recueillies en volume sur le rococo, sur Füssli, sur Goya, ce sont des textes brefs, textes de circonstance, commandés par l'urgence de rendre compte d'expositions contemporaines. Mais il faut prendre ici le mot «circonstance» dans son acception la moins convenue, la plus vive et la plus provocante. Chaque fois, il s'est agi, dans l'actualité d'une rencontre

de répondre à la sommation d'un événement, à la convocation impérieuse du regard par la force d'une œuvre, découverte ou retrouvée. Roger Montandon, Michaux, Garache, Balthus, Kurt Seligmann figurent à côté de bien d'autres parmi les plus illustres de ces contemporains. Les textes sont rapides et d'une merveilleuse acuité.

On y retrouve «en accéléré», si l'on peut dire, la dynamique décrite par *L'Oeil vivant*, appliquée cette fois à des œuvres qui pour être purement picturales n'en sont pas moins parlantes. C'est en effet toute une dialectique du visible et du dicible qui se met à chaque fois en place. Car une œuvre picturale qui s'impose à tous les caractères d'une affirmation silencieuse, qui constitue aussi un défi à la parole. Pourtant, ce silence nous achemine secrètement vers la signification. A plusieurs reprises, Starobinski se réfère à la notion d'«aperception mythique», qu'il emprunte à Cassirer, rappelant que c'est là «l'activité première de la conscience [...] pour qui le monde immédiatement perçu est une physionomie, une face chargée d'expression». Et il ajoute: «le sens expressif adhère à la perception même, dans lequel il se trouve saisi et 'éprouvé' immédiatement». C'est ce sens qu'il s'agit de délivrer par un retour sur soi, au plus juste de sa perception. On a ici dans l'ordre du visible l'équivalent de ce que Spitzer désignait, dans l'ordre du style, comme «étymon spirituel». Starobinski a l'art de parvenir aux formules foudroyantes qui nous donnent la clé d'une œuvre picturale et apaisent notre soif de comprendre ce que nous voyons. S'agissant de Michaux, c'est par exemple «le monde physiognomique», pour désigner ces faces nées du pinceau, et qui toutes semblent nous regarder plus que nous ne les regardons. Pour Balthus, c'est une «dramaturgie arrêtée» où nous assistons au «sacre de la distance». Pour Garache, c'est un monde d'«officiantes» (et dans ce cas le mot est venu au critique avant même sa compréhension, c'est la survenue de ce mot qu'il se donne pour tâche d'élucider). Pour Kurt Seligmann, c'est «l'œil et la serre» qui noue la rapacité de l'œil à la cruauté de la serre. Ces formules nous arrêtent à leur tour, elles nous fascinent par leur justesse qui chaque fois ouvre une porte au regard, nous relance dans la contemplation. Mais elles ne se referment jamais sur l'œuvre. Starobinski nous a prévenus tout le premier que l'œil était insaturable. Après ces coups de sonde, il nous invite à retourner, comme lui-même, au bonheur du silence. Je le cite: «Quel bonheur pour celui qui fait métier d'interprète de s'abandonner enfin à l'apparence et de rendre les armes!». Ce bonheur, nous le partageons avec lui, grâce à lui et après l'avoir lu.

Laurent Jenny

JULIEN ZANETTA

Starobinski, Baudelaire: Figures de l'équilibre

On trouve, au cœur de *La Beauté du monde*, un ensemble d'articles que Jean Starobinski a consacré à Charles Baudelaire. Les lecteurs du critique genevois étaient loin d'ignorer l'intérêt que ce dernier portait au poète des *Fleurs du mal*. Mais en découvrant, enfin réuni, ce livre dans le livre, il leur sera loisible de constater la cohérence d'un univers bâti sur plus de quarante années d'une fréquentation assidue, et l'extrême compatibilité du critique au poète, et vice versa. Baudelaire présente à Starobinski un terrain d'analyse idéal, qui semble composé pour convenir à ses intérêts; Starobinski, en échange, offre à Baudelaire une voix que peu avant lui avaient su faire entendre. En Baudelaire se nouent les complications d'un siècle qui vit naître la grande ville et dut essuyer les révolutions successives – politiques comme littéraires. Pour qui veut être à l'écoute aussi bien des ruptures que des continuités, Baudelaire est un relai nécessaire autant qu'un belvédère privilégié. Il est, de plus, un traducteur: traducteur de l'anglais d'Edgar Poe ou de Thomas de Quincey, bien sûr, mais traducteur, surtout, d'une manière de sentir qui nous rattache à un XVIII^e siècle de plus en plus lointain, si faussement simple à comprendre, si foncièrement, si résolument complexe. Aussi, le commentaire qu'en donne Starobinski se révèle être des plus précieux. Cependant, plutôt que de montrer la spécificité de sa lecture, je préférerais me servir d'une notion qui a tout à la fois l'avantage de constituer un thème cher à Baudelaire et d'intéresser la méthode même de Starobinski; j'aimerais parler d'*équilibre*. L'équilibre tel qu'il est présent dans ce volume, est un fil, parmi d'autres, qui permet une plongée rapide, courtement panoramique, dans l'univers partagé de Baudelaire et de Starobinski. Intercesseur entre les mondes, l'équilibriste possède l'insigne privilège de ne pas être astreint au lieu, et de relier tout en préservant. Je tâcherai donc de montrer pourquoi la notion même d'équilibre, notion si fragile, si soumise à l'altération, devient pour la lecture du poète des *Fleurs* par Starobinski, un principe cardinal.

L'équilibre est un état transitoire fait d'une infinie série de *compensations*. Relativement au style de l'écriture ou à la thématique, Starobinski en a parlé ailleurs: il pouvait s'agir soit d'un équilibre un temps déréglé qui cherchait à regagner son assiette, comme chez Montaigne; soit d'un état initialement instable arrivant fortuitement à un point de complétude, avant de se ruiner à nouveau – on songe à Lautréamont. Il

est aussi arrivé à Starobinski de l'entendre dans la parole vive d'un autre poète, Paul Celan: «Loi des balancements fluides, des symétries, des oppositions contraignante comme la géométrie du cristal, du souffle, des larmes».² Dans le cas de Baudelaire, les équilibres que Starobinski relève sont de plusieurs natures. Il y a, en premier lieu, celui qu'illustrent les figures classiques du funambule ou du pantomime alertes rappelant Hoffmann, ou faisant jaillir le rire grotesque sur la scène du théâtre des Variétés. Leurs prouesses d'agilité permettent «que l'exploit du clown acrobate puisse être l'équivalent allégorique de l'acte poétique selon une conception de la poésie qui fait de la maîtrise technique et de l'adresse une vertu essentielle».³ On songe aussi, du côté des images, à la reine du cirque de Goya, un pied levé sur son cheval suspendu, que Starobinski a pu rapprocher de Baudelaire. Ce sont là les êtres légers, danseuses ou fées cabriolantes, qui évoluent et s'adaptent aux mouvements saccadés traversant la poésie baudelairienne, elles qui savent égaliser et vaincre le roulement, le balancement ou le soulèvement. La passante en est la sœur discrète: apparition subreptice et flottante, mais aussi statue à la jambe parfaite. Dans les «Tableaux parisiens», elle s'oppose à la claudication hallucinée des «Sept vieillards». Mais, chez Starobinski, une remarque thématique, une analogie ou un rapprochement de figures ne sauraient valoir sans leur contrepartie formelle. Ainsi se développe une théorie de la démarche à l'usage de ceux qui lisent où la pensée qui conduit le vers épouse l'allure du personnage: la claudication du pas se répercute sur la claudication de l'alexandrin, traînant la patte et enjambant la coupure métrique en boitant. Nous serons alors mieux à même de comprendre le mouvement menant l'ensemble du poème jusqu'à ce que l'âme du *je* lyrique, changée en «vielle gabarre», se mette à «danser» «sur une mer monstrueuse et sans bords»,⁴ dans un perpétuel déséquilibre, aussi vertigineux qu'effroyable.

On peut aussi penser, dans les diverses analyses que Starobinski consacre à Baudelaire, à l'équilibre *moral* du procrastinateur qui tâche vainement d'arrêter une «forme du jour» le contraignant à écrire; ou l'équilibre si précis qui tient ensemble les *compositions* de Baudelaire,

² J. STAROBINSKI, «Paul Celan», *La Beauté du monde*, Paris, Gallimard, 2016, p. 860.

³ J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 24.

⁴ CH. BAUDELAIRE, «Les sept vieillards», *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, t. I, p. 88.

peintre-poète ordonnant harmonieusement ou dramatiquement les figures du fond et celles de l'avant-plan; ou encore l'équilibre de l'échange qui structure la réflexion sur le don – la largesse des uns impliquant fatalement le mécontentement des autres, lésés, comme dans «La fausse monnaie», ou morts de faim, comme dans «Le Gâteau». Starobinski, commentant ce poème, remarque bien un double mouvement où la désstabilisation générée par le thème se voit compensée par la forme:

Baudelaire, [...] ayant placé au second temps l'intrusion irrévocable du mal, n'a aucune compensation à nous offrir dans l'ordre éthique, c'est-à-dire dans le registre [...] des *comportements* susceptibles d'être narrés. Mais une secrète compensation, d'un tout autre ordre, nous est néanmoins offerte, dans la *poétisation* qui s'étend à l'acte narratif tout entier – et qui donne lieu au *poème* en tant qu'œuvre d'art.⁵

Il appartient, en effet, à la forme de prendre en charge partie de l'équilibre: la construction du poème participe pleinement à la résolution de l'agression. Du point de vue de la forme, l'anéantissement ironique d'un morceau de pain réduit en miette par deux enfants affamés nous dédommage *en tant que* lecteur, grâce à la «prose poétique» qui contrebalance le thème.

Mais l'équilibre définit également la présence du poète déléguant les rôles et «se» distribuant, parmi chaque acteur du poème: prince et bouffon, amoureux et savant, spectateur et saltimbanque. Ces figures de l'équilibre ou du déséquilibre des relations supposent une répartition des polarités dans le poème qui oblige l'interprétation à une mobilité égale, une évaluation nuancée prenant en compte l'une et l'autre partie de la représentation. Conciliation des opposés, harmonie des contraires, le critique face à Baudelaire ne doit rien exclure: ce n'est jamais la face ouverte *ou* la face fermée, la sincère grimace *ou* l'hypocrite sourire, mais bien l'un *et* l'autre. L'«Héautontimorouménos» porte la main sur lui-même, souffre et sourit. Être ensemble plaie et couteau traduit certainement le déploiement d'un faisceau de forces agressives et acceptantes, compatissantes et traumatisantes; mais aussi l'intelligence d'un acte impossible: une imbrication dans laquelle chacune des parties est vécue et comprise. On n'évite pas l'acte et la blessure ainsi, tout au contraire, on en exaspère le sens. Comme Starobinski le résume nettement dans *La relation critique*: «Les tensions

⁵ J. STAROBINSKI, «Rousseau, Baudelaire, Huysmans: les pains d'épices, le gâteau, et l'immonde tartine», *La Beauté du monde*, cit., pp. 410-411.

internes dont vit l'objet littéraire sont faites d'un ensemble d'actions et de réactions, de forces déstructurantes compensées par des reconstructions». ⁶ Puissant travail de balancement là encore. Car il est bien question d'une stabilité *active*: l'équilibre, qui est certes un *état*, est aussi un *processus*, un travail de construction permanent, mû par une dynamique, un mouvement de tous les instants. Presque oxymorique, quand on pense à la passante, dont la jambe de marbre n'empêche pas l'agilité et la vitesse.

La «Beauté du monde», celle que l'on célèbre dans ce volume, est, elle aussi, une passante intermittente qui ne fixe pas de rendez-vous. À peine l'a-t-on vu furtivement s'approcher qu'elle s'éloigne à grands pas – et il est trop tard. «Un éclair... puis la nuit!». ⁷ Il arrive toutefois qu'un de ses spectateurs parvienne à la faire sienne temporairement, à l'apprivoiser un instant et trouve le moyen de lui donner forme et consistance. Chez Baudelaire, cet état merveilleux, l'état véritablement *paradisique* est celui où le suspens est enfin permis, où une *pondération* générale accorde ensemble les facultés sans que l'une prédomine sur l'autre – ni l'excès de l'ivresse, ni l'étouffement du temps, ni la morne moyenne du quotidien:

[...] cet état charmant et singulier, où toutes les forces s'équilibrent, où l'imagination, quoique merveilleusement puissante, n'entraîne pas à sa suite le sens moral dans de périlleuses aventures, où une sensibilité exquise n'est plus torturée par des nerfs malades, [...], cet état merveilleux, dis-je, n'a pas de symptômes avant-coureurs. ⁸

Il n'est pas question de drogue mais d'*inspiration*, c'est-à-dire d'un équilibre entre le volontaire et l'involontaire, entre l'activité dans la force et la passivité dans la montée des images. Si la beauté du monde se signale avant tout par sa résistance au mal qui l'environne, alors l'œuvre qui en est à la fois la dépositaire et la réponse se montrera tout aussi endurente. Elle est révélée à qui ne l'attend pas, à celui qui saura faire sienne sa condition de suspens.

Nous pouvons désormais penser que la figure, le personnage qui orne la couverture de *La relation critique* ⁹ est précisément à mi-chemin

⁶ J. STAROBINSKI, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 45.

⁷ C. BAUDELAIRE, «À une passante», *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 93.

⁸ C. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 402.

⁹ Nous faisons référence à l'édition de *La relation critique* parue en 2001 chez Gallimard, dans la collection «Tel». Cette illustration a été conservée lors des rééditions ultérieures. Cf. *La Beauté du monde*, cit., p. 144.

entre l'arrêt et la chute. Immobilisé par Titien, dans la *Bacchanale des Andriens*, en une précaire stabilité, cet homme est d'une main attiré par sa compagne dans la ronde des danseurs, tandis qu'il tient, de l'autre, une carafe de vin au-dessus de sa tête. Il considère, à travers le cristal, la robe du vin, son «chant plein de lumière»¹⁰ dirait Baudelaire – et nous sommes invités à comprendre que le texte doit aussi se lire ainsi. Soulevé, apprécié, les sens en éveil, en équilibre. Un rapport qui est, en somme, toujours à conquérir: estimer, rétablir, prendre appui, corriger l'intimité et la distance, l'adhésion immédiate et le surplomb trop lointain. L'acte critique se développe alors comme un complément du texte lu, sans avoir besoin d'être tempérance ou neutralisation. D'une couverture à l'autre, les images se répondent: *La Beauté du monde* révèle la portion de ciel que le danseur de *La relation critique* observait. Autre manière de dire que nous sommes maintenant à sa place, et qu'il nous faut continuer de scruter les textes, à notre tour, avec la même attention, la même patience, la même intensité.

Julien Zanetta

MARTIN RUEFF

L'appel des témoins, l'écoute des rhapsodes
Retour sur *La Beauté du monde*

Vous êtes donc des interprètes d'interprètes?

Platon, *Ion*, 535a

1. Dans le dialogue de Platon qui traite de l'origine des mots, le *Cratyle*, Hermogène et Socrate se tournent vers l'étymologie difficile à saisir du mot *kalon* – le beau (416b). Selon un jeu de mots puissant, l'origine du mot beau (*kalon*) serait l'appel de la pensée car appeler se dit *kalein*. La pensée appelle et ce qu'elle appelle, ce sont des beautés, de belles pensées (*ta kala*). La beauté appelle. Nous qui sommes accoutumés à penser la beauté du monde comme une rencontre ou un choc visuel, tournons-nous un instant vers la nature de son appel car il nous fait entendre la nécessité des œuvres. Hermias, un commentateur du *Phèdre*, un autre dialogue de Platon écrit: «c'est pourquoi beau, *kalon*,

¹⁰ C. BAUDELAIRE, «Le Vin», *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 104.

se dit du fait d'appeler vers soi-même les amants». Nous n'avons pas de difficulté à penser la beauté de l'amant comme un appel, irrésistible, prolongé et difficile parfois à formuler. Dans le *Banquet*, ce dialogue qui scelle parmi les plus importantes paroles de l'Occident sur l'amour, Platon explique que la vision amoureuse d'un corps «engendre de beaux discours». Les pères de l'Eglise sauront donner une origine à la beauté du monde – c'est le Verbe divin qui appelle les choses à être.

2. Parmi les nombreux projets éditoriaux de Jean Starobinski *La beauté du monde* figurait en bonne place, aux côtés d'autres ébauches comme *Le corps et ses raisons* (en préparation), un livre sur les fleurs, un autre sur les dénonciateurs de masques, un Baudelaire peut-être et certains rêves plus secrets. *La beauté du monde*? Il s'agissait pour Jean Starobinski de rassembler dans sa vaste bibliographie¹¹ ceux de ses essais qui s'étaient fait l'écho de l'effort multiple des artistes pour faire de leurs œuvres une réponse à l'appel de la beauté du monde. L'œuvre est la forme d'une réponse à cet appel. Une chambre d'échos se construit alors, un nouveau réseau de relations, un appel à témoins. Tout comme l'artiste répond à la provocation du monde, le critique interprète cette vocation comme une convocation intime – cette leçon, c'est celle de Baudelaire. Défendre la beauté du monde, c'est à la fois se montrer sensible aux beautés qui émaillent le monde et défendre les œuvres qui relancent ces beautés, les prolongent et les questionnent en beauté.¹² Le critique poursuit l'œuvre de *mimésis* par laquelle l'artiste achève («L'art achève ce que la nature n'a pu mener à bien» écrit Aristote dans *Phys.*, II, 8, 199 a 15-17 - *épiteleisthai*) la beauté du monde.

Nous avons voulu nous inscrire, à notre tour, comme témoin de cet appel. Témoin de l'appel? Oui, comme si la beauté lançait un appel à témoins. Rhapsode, peut-être, si l'on veut se souvenir de l'*Ion*, ce dia-

¹¹ A se fier à la bibliographie établie par Jonathan Wenger en janvier 2013 et mise à jour en mars 2014, le catalogue de Jean Starobinski compte 816 titres. Cette bibliographie est accessible sur le site du Cercle d'études international Jean Starobinski.

¹² Je pense ici à la septième promenade de Rousseau: «Brillantes fleurs, émail des prés, ombrages frais, ruisseaux, bosquets, verdure venez purifier mon imagination salie par tous ces hideux objets. Mon âme morte à tous les grands mouvements ne peut plus s'affecter que par des objets sensibles; je n'ai plus que des sensations, et ce n'est plus que par elles que la peine ou le plaisir peuvent m'atteindre ici-bas. Attiré par les riants objets qui m'entourent, je les considère, je les contemple, je les compare, j'apprends enfin à les classer et me voilà tout d'un coup aussi botaniste qu'a besoin de l'être celui qui ne veut étudier la nature que pour trouver sans cesse de nouvelles raisons de l'aimer». *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, «La Bibliothèque de la Pléiade», 1959, tome I, p. 1068.

logue de jeunesse de Platon. C'est que, quels que soient les problèmes qu'il pose (datation, composition, interprétation), ce dialogue nous a légué une image merveilleuse qui peut évoquer notre propre effort. Socrate veut refuser au rhapsode Ion (selon toute probabilité à l'époque de Platon le mot désignait ceux qui allaient par les routes pour réciter des poèmes dont ils n'étaient pas les auteurs)¹³ toute compétence: le rhapsode n'a ni technique, ni savoir. Mais il est probable qu'au-delà des rhapsodes ce sont les poètes eux-mêmes que vise Platon. Ce n'est pas ici la théorie de la mimésis qui est prise de mire, mais le rapport entre énonciation poétique et savoir. Le poète ne sait pas de quoi il parle, et de surcroît, il ne sait pas comment il le dit (Kant dira que l'artiste ne peut expliquer les règles de son art sous le concept). Or si le poète ne comprend rien à ce qu'il dit, le rhapsode y comprend *moins que rien*.¹⁴ Mais comment alors peut-il si bien dire? Si bien réciter? C'est pour répondre à cette question que Platon forge une hypothèse forte qui est aussi une très forte image:

Je le vois, Ion, et je vais t'exposer ma pensée [533d] là-dessus. Ce talent que tu as de bien parler sur Homère n'est pas en toi un effet de l'art (*teknè*), comme je disais tout à l'heure: c'est je ne sais quelle force divine (*théia dunamis*) qui te transporte, semblable à celle de la pierre qu'Euripide a appelée Magnétique, et qu'on appelle ordinairement Héracléenne. Cette pierre non seulement attire les anneaux de fer, mais leur communique la vertu de produire le même effet, et d'attirer d'autres [533e] anneaux; en sorte qu'on voit quelquefois une longue chaîne de morceaux de fer et d'anneaux suspendus les uns aux autres, qui tous empruntent leur vertu de cette pierre. De même la muse fait elle-même des inspirés (*enthèous poiei*); celui-ci communique à d'autres l'inspiration, et il se forme une chaîne inspirée.

L'image est à charge: c'est la Muse qui souffle au poète ce qu'elle souffle au rhapsode. Aucun des deux ne maîtrise son discours. Une

¹³ Le terme semble pouvoir renvoyer à trois étymologies – ou bien il s'agit de la baguette (*rhabdos*) que les récitants tenaient à la main, ou bien le mot vient de *rhaptein* (coudre, assembler) parce que les rhapsodes rapiéçaient les chants des poètes en un manteau d'arlequin, ou bien enfin le terme dérive de *rhaptein* entendu comme composer. Les textes relatifs à ce débat philologique ont été rassemblés par S.F. Dresig, dans sa dissertation de 1734 (Leipzig): *Commentatio critica de rhapsodis, von alten Meister Sängern, quorum vera origo, antiquitas ac ratio ex auctoribus et scholiastis graecis traditur*.

¹⁴ Tout comme le poète (ou le peintre), imitateur, est éloigné de trois degrés de la nature et de la réalité (*République*, 597 e), les «rhapsodes», «interprètes d'interprètes» (*Ion*, 535 a), sont, de trois degrés, éloignés du divin.

chaîne de souffle se forme qui abouche poètes et interprètes aux lèvres de la Muse comme les anneaux de fer tiennent l'un à l'autre par la force de l'aimant. Peut-on reprendre cette image en en inversant le sens? Si on reconnaît au poète une forme de savoir (celle au moins de se laisser aller au non-savoir qui l'habite dans la langue), elle se communique au rhapsode lui-même. Au reste, Platon suggère dans un passage ultérieur que la forme de l'inspiration qui se communique entre les anneaux de la chaîne n'est autre que celle de l'interprète: «Vous autres rhapsodes, à votre tour, vous interprétez les œuvres des poètes? – Cela est encore vrai. Vous êtes donc des interprètes d'interprètes. – Absolument.» (535 a).¹⁵ En remettant à plus tard une étude complète du terme «interprète» dans l'*Ion*,¹⁶ on peut donc établir le parallèle suivant.

On aurait donc dans l'*Ion*:

Muse >> Poète (Homère) >> Rhapsode (Ion) >> auditeurs

Et, dans notre cas:

Beauté du monde >> Artiste >> Critique >> Interprète (Philologue) >> lecteurs

Si on comprend la philologie comme une histoire d'amour et de chaînons aimants, si on la conçoit aussi comme une chaîne d'amitiés (Michel Jeanneret, Laurent Jenny, Julien Zanetta sont les chaînons de cette aimantation), on comprend que prendre soin de *La beauté du monde*, c'était prendre soin de l'œuvre de Jean Starobinski, et à travers lui, de celle des poètes, et à travers cette dernière, de la beauté du monde.

3. a) Le lecteur trouvera donc réunis une part importante des articles écrits par Jean Starobinski entre 1942 et 2015. Ces textes, ils ne furent pas composés, comme on pourrait le penser à tort, en marge des grands livres car l'écriture du plus grand herméneute littéraire de langue française du XX^e siècle ne se laisse pas capturer aisément par l'opposition du centre et de la marge. Le format d'écriture de Jean Starobinski est «l'étude», entendons par là un essai de taille moyenne qui porte sur des questions abordées ou suscitées par des œuvres littéraires (surtout), mais musicales ou picturales aussi. L'étude naît au contact d'un poème, d'une question, d'un mot, d'un concept, d'un tableau, d'un opéra. Comme le

¹⁵ Cf. le beau commentaire de Michel Charles qui voit dans l'*Ion* la construction du relais de la poétique par la rhétorique in *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, pp. 63-74.

¹⁶ Cf. J. PÉPIN, «L'herméneutique ancienne», *Poétique*, n° 23, pp. 291-300.

poème, au reste, l'étude fait la part belle à la circonstance – à ce qui, littéralement, «se tient autour de nous». L'étude peut naître parce qu'une question nous travaille, mais cette question, elle ne se pose pas directement – elle va naître au frottement de la rencontre avec une œuvre, une note, un sonnet, une image, la beauté du monde. En confrontant ces essais, l'évidence d'une inflexion s'est fait jour. Tandis que les essais des années 40 privilégiaient un appui tiré de l'expérience personnelle saisie dans une phénoménologie, à partir des années 1950, et cette tendance ne se démentira pas, le point de départ est plus volontiers une citation, un tableau, un motif pris à l'extérieur de soi. Au départ le geste critique plonge dans le vécu explicité, progressivement, c'est tout le vécu qui passe dans le geste critique. Les premiers essais rappellent les *Situations* de Sartre. Après quoi Jean Starobinski adoptera un tour qui est davantage celui d'un Walter Benjamin.

On comparera avec profit l'incipit d'*Interrogatoire du masque*:

Il persiste en chacun de nous une région d'enfance où les masques sont puissants. Ils apparaissent entre la nuit et le jour, mais la nuit tombe vite, et tout un champ de foire s'allume pour les recevoir.

Et l'incipit de *Portrait de l'artiste en saltimbanque*: «les études ne manquent pas sur les origines du clown».

Dans un cas comme dans l'autre il s'agit bien d'aborder la question de la figuration de soi à travers les médiations du masque et du portrait, mais là l'investigation est renvoyée à une expérience première, celle de l'enfance, alors qu'ici c'est à l'état de l'art qu'il est fait référence. L'herméneutique est si bien le destin de la phénoménologie (c'est le sens du § 7 de *Etre et Temps* que Jean Starobinski a bien lu), que l'on ne saurait rendre compte de l'expérience vécue qu'en la commentant à travers l'histoire de ses figurations littéraires ou picturales.

b) Ces études avaient d'abord trouvé leur lieu naturel de publication dans des revues ou des entreprises éditoriales plus ou moins savantes, collectives souvent – colloques, catalogues, livres d'hommages. Et puis il arrive que ces études forment un volume, composé comme *a posteriori*, fruit à son tour de l'oscillation entre un projet antérieur et des rencontres. Et tout comme le poète rassemble les poèmes nés de la circonstance et de la constance de son inspiration, de même l'essayiste reprend ses essais et les ordonne selon une idée organique qu'il doit à ses obsessions et à des sollicitations. Plusieurs livres de Jean Starobinski sont nés ainsi. Il aime à le souligner. Or cette pratique d'écriture garantit l'intensité d'ou-

vrages composés avec fermeté et souplesse – un plan se dessine, mais à la différence du traité didactique ou académique, il laisse leur place aux sautes et aux différences de rythme, au caprice aussi et à sa ligne courbe. A cette occasion les articles sont «repris, modifiés et entièrement révisés» selon une formule qui est comme un refrain. Le remanieur fait œuvre de marqueterie ou de mosaïque. Il prépare ses pièces à s'ajuster à l'ensemble. Mais il arrive aussi que ses essais restent à l'état d'article. Et il ne nous a pas paru inutile de rassembler en une anthologie certains de ces articles.

c) Le choix auquel nous avons procédé a obéi à un principe d'exclusion qui a surpris: nous avons mis de côté les articles du spécialiste des Lumières (l'oxymore a valeur de programme) comme ceux du critique-médecin. Nous avons donc choisi les articles que Jean Starobinski a consacrés aux écrivains, aux peintres et aux musiciens et qui se trouvent rassemblés ici selon une tripartition aisée empruntée à Claude Lévi-Strauss: lire, regarder, écouter. Trois verbes, trois actions, trois modalités de l'attention esthétique, trois injonctions. Trois attitudes aussi. Faire attention aux textes aux images et à la musique. Se rendre attentif pour rendre attentif – telle est sans doute la fonction première du critique qui œuvre à la manière d'un index (*regarde là, fais attention*) ou à la manière d'un cadre qui découpe le réel à remarquer dans le flux des circonstances.

A l'intérieur de ces sections, l'ordre choisi obéit à la chronologie des œuvres et dans le cadre des œuvres d'un même artiste à la chronologie des interventions de Jean Starobinski. De petites notes philologiques précèdent chaque texte. Elles permettent de situer le texte, les conditions de sa publication originale ou de sa republication.

d) Un souci nous guidait. Parmi les images que la renommée d'un tel intellectuel a pu engendrer, il fallait rectifier l'opinion de ceux qui croyaient que le grand historien de la littérature et des formes était resté aveugle et sourd à la modernité. Or Jean Starobinski fut trop épris de la beauté du monde pour ne pas s'éprendre de ceux de ses contemporains qui poursuivaient la longue chaîne de l'*Ion*. Il a aimé la littérature de son siècle, a lu les poètes et les romanciers de son temps, aimé les peintres et les musiciens de son époque. On ne note pas à son propos cet écart qui fit d'un Lévi-Strauss par exemple un avant-gardiste en théorie et un défenseur de la tradition en esthétique. Mieux, à lire les études qui composent *La beauté du monde*, on comprend que Starobinski a lu les classiques comme des interlocuteurs présents et ceux des modernes qu'il élisait comme des classiques. Certes, nul présentisme chez lui et l'avant-gardisme n'aura pas été son fort, mais après Ronsard, Chénier,

Mallarmé et Jouve (pour la connaissance duquel il a tant fait), il se pencha sur de jeunes poètes dont il accompagna la carrière – Bonnefoy, Jaccottet, Deguy, sans omettre de jeunes artistes suisses (poètes ou peintres dont il accompagna la création). Il eût été regrettable qu'une faculté de juger si aigüe ne se fût pas exercée sur les œuvres qui entouraient le critique. Tel ne fut pas le cas.

L'anthologie est précédée d'un essai de reconstitution de la biographie intellectuelle de Jean Starobinski («L'œuvre d'une vie»). On a essayé de suivre les grandes étapes de cette longue vie et de voir comment les œuvres étaient entées dans l'existence. Une postface, («Pour tout l'amour du monde»), essaie enfin de situer l'œuvre critique de Jean Starobinski au sein des grands mouvements intellectuels du 20^e siècle.

On dira ici, rapidement quelques-unes des leçons qui nous paraissent ressortir de ces deux moments d'exégèse.

4. «L'œuvre d'une vie» (pp. 17-221) permet de jeter la lumière sur quelques épisodes décisifs de l'existence de Jean Starobinski. Certains étaient mal connus, d'autres avaient donné lieu à des versions un peu faussées. On a pu ainsi reconstituer l'extraordinaire aventure de la famille Starobinski – le destin du père, l'enfance à Plainpalais, le collège Calvin, la rencontre avec Marcel Raymond, les rendez-vous chez Jouve, rue du cloître, la double carrière, la rencontre avec Jacqueline Sirman, les années à Hopkins, si décisives, la vie du grand professeur de Genève et du conférencier à la voix et au rire doux.

Jean Starobinski qui vécut une partie de sa vie assigné à résidence par l'iniquité des mesures policières (celles-là même qui privèrent son père de la naturalisation suisse) finit par concevoir Genève comme son jardin – il en sortit beaucoup par la pensée et les lectures; il fit preuve d'une sédentarité frappante. Mais de ce jardin, il fit le carrefour de l'Europe – à l'enseignement d'un Cassirer dans les années 30, il incarne ces grands intellectuels européens qui ont marié le présent de la littérature avec l'héritage de la philologie, celui de la philosophie (des philosophies faudrait-il dire) et de l'histoire des idées. Les éditeurs de la correspondance de Jean Starobinski auront du travail – ils devront prendre en charge plusieurs pans de la vie intellectuelle européenne: qui peut se flatter d'avoir entretenu une correspondance avec Jaspers, Adorno, Merleau-Ponty, Camus, mais aussi Bonnefoy, Char, Jaccottet, Deguy, Celan, et Contini, Montale, pour ne rien dire des Genevois?

5. «Pour tout l'amour du monde» (pp. 1299-1331) construit un petit carré pour situer l'œuvre de Jean Starobinski entre herméneutique, histoire des idées, esthétique et stylistique. Ici encore, on ne fera pas de

Jean Starobinski un anti-moderne. Il a suivi, accompagné et nourri les renouveaux d'une critique immanente, attentive aux ressources de la linguistique (il fut un lecteur assidu de Saussure) et de la psychanalyse. Il est vrai que Jean Starobinski ne suivit guère les modes – il avait forgé les outils de sa participation à l'œuvre avec les grands maîtres de l'École de Genève, il forgera les outils de la distance avec Spitzer et de cette double formation résulta *La Relation critique*. A l'heure où Paris bruissait de querelles critiques, Jean Starobinski ne resta pas sur son quant à soi – il poursuivait son chemin de fidélités à la beauté du monde, aux œuvres et aux principes de sa critique. Il fut un spitzérien: du grand maître européen, il retint la certitude que le critique peut porter la preuve pour peu qu'il la trouve dans le texte. Être spitzérien, c'est être résolument moderne.

Mais il est vrai que Jean Starobinski n'écrivit jamais de déclarations tonitruantes (de celles qui assurent le tapage et promettent la palinodie), qu'il ne céda jamais, qu'il ne se compromit jamais. Ici encore il fit de la position de Montesquieu une éthique de la recherche: la modération est une force d'action. Son herméneutique est à fleur de texte, et il en énonce les règles à fleur d'explication. *La relation critique*, son «manifeste» repose sur la lecture réflexive du dîner de Turin, un épisode célèbre du livre III des *Confessions*. Il s'agit de l'essai intitulé «Le progrès de l'interprète» et qui s'articule à la manière d'une dialectique: a) le style de l'autobiographie, b) le dîner de Turin, c) l'interprète et son cercle». ¹⁷ Cette lecture du dîner de Turin apparut à beaucoup comme une leçon. ¹⁸

«Pourquoi», demande Starobinski à la suite de sa lecture, «pourquoi, si notre propos est de développer une théorie de l'interprétation – ce texte latéral, cette référence oblique? Que nous dit-il sur l'interprétation? Sa leçon peut-elle être reportée, comme un modèle quasi mythique, sur les disciplines modernes de l'interprétation, et jusque sur la psychanalyse elle-même?». ¹⁹ A suivre ces parcours du sens et des formes que Starobinski appelle justement des trajets, on s'aperçoit bien ce qui le sépare d'une critique de la conscience. Le «cercle herméneutique» n'est certes pas le songe d'un Narcisse qui se contemplerait dans l'âme de

¹⁷ J. STAROBINSKI, *La relation critique*, pp. 82-169.

¹⁸ «Décisive pour une bonne part de la jeune génération d'alors», écrit DANIELLE COHN, *L'artiste, le vrai et le juste, sur l'esthétique des Lumières*, Paris, Rue d'Ulm, Quai Branly, 2014, p. 131.

¹⁹ J. STAROBINSKI, *La relation critique*, pp. 82-169.

l'autre en traversant l'onde transparente de l'œuvre.²⁰ L'interprète ne perçoit sa voix que dans la voix mate de l'œuvre. Et tel la nymphe Echo dont la voix ne servait qu'à redire (Ovide, *Métamorphoses*, III, 336-510), l'interprète est celui qui parle en second, qui interroge la forme dans l'après du sens, et qui, loin de toute fusion, se révèle dans la médiation de l'interprétation.

Echo, la «*vocalis*» n'est plus seulement la nymphe «*resonabilis*», mais encore l'interprète à la fois «*résonnante*» et «*raisonnable*». Ses réverbérations rationnelles font vibrer la forêt du texte – tout le monde l'entend, elle est le son qui vit en elle – *omnibus auditur: sonus est, qui uiuit in illa*.

6. Enfin, on fait le pari que le critique qui s'exprime dans *La beauté du monde* propose encore une herméneutique des Lumières. «*Critique*», Jean Starobinski, est toujours resté un homme des Lumières convaincu que l'épreuve déchirante de la beauté du monde, mais aussi les défaites répétées de l'histoire ne doivent pas nous conduire à abandonner les prérogatives d'un projet d'autonomie par la compréhension rationnelle de nos relations aux autres et au monde. Herméneute des Lumières? Ce n'est pas seulement qu'il a pris les Lumières pour objet (on lui doit une intelligence augmentée des œuvres de Montesquieu, de Rousseau et de Diderot ainsi qu'une des rares tentatives en langue française de reconstitution des Lumières dans le diptyque que forment *L'Invention de la liberté*, et *Les emblèmes de la Raison*), mais qu'il les a continuées dans un siècle qui les nia et qui s'évertue obstinément à les nier encore.

Or le siècle des Lumières fut le siècle de la critique et l'on peut ici faire confiance à Diderot. Au moment de recomposer l'histoire sémantique du mot «*critique*» dans *La Relation critique*, il donne une place de choix aux Lumières:

Faisons un dernier pas dans ce parcours. Ce sera le pas au-delà duquel les textes interprétés cessent d'être porteurs d'autorité et deviennent objets de savoir ou de préférence, sans égard pour les consécration antérieures. Ils n'imposent plus la seule loi; ils n'indiquent plus la voie du Salut: et ils ne sont plus les modèles absolus, les flambeaux de la Beauté. Ce qui compte davantage, c'est le sens – selon la raison et le goût, le jugement et le sentiment personnels – que l'interprète va tenter d'y déceler. C'est là un tournant capital où la critique ne travaillant plus à restituer une autorité préétablie, se fait elle-même pouvoir instituant. La perspicacité exégétique aura ainsi été le moment préparatoire – le premier exercice – d'une souveraineté de la conscience autonome. Telle que nous l'imaginons en son acte dernier – datons-le de l'époque des

²⁰ Ivi, pp. 155-172.

Lumières – la critique porte au nom d’une autorité propre – science ou sentiment –, et nous la voyons revendiquer une part de création véritablement instauratrice. Elle juge et choisit, comme en renouvelant son acte premier, mais dans une œuvre qui est sienne et où elle ne se confine pas au rôle de l’arbitre. (*La Relation critique*, p. 28)

Être critique au sens que dégagèrent les philosophes des Lumières, correspond à quatre décisions: savoir départager la sensibilité et l’entendement et faire servir les prestiges de l’une pour renforcer les prérogatives de l’autre et réciproquement; conséquemment, faire preuve d’empathie et jouer de la distance; ne jamais céder sur les exigences du sens et de ses manifestations – en un mot défendre l’œuvre du sens et le sens de l’œuvre face aux furies et aux enchantements. Enfin, être critique, c’est avoir le sens de l’actualité ou celui du présent. Jean Starobinski est ce critique qui sait combiner avec génie, sensibilité et raison, sait se faire «œil vivant», témoigne d’une fidélité aux œuvres des hommes sans jamais fléchir et sait détecter dans le présent ce qui fait œuvre.

Mais il y a plus. Si l’herméneutique critique de Jean Starobinski est fille des Lumières, c’est aussi qu’elle est un rationalisme – une défense de l’autonomie du sujet rationnel, c’est-à-dire de son autonomie par la raison. Mais quelle raison? Quelle est la rationalité à l’œuvre dans l’herméneutique critique de Jean Starobinski?

Au XVIII^e siècle, se rapporter aux faits humains et tenter de les comprendre, c’est d’abord les interpréter depuis un double mouvement: critique (c’est le scepticisme actif des Lumières) et empathique (c’est leur réflexion sur l’affectivité, les régimes de la passion ou du sentiment). Cette participation distanciée, cette alliance de distance et d’appartenance, fournit le modèle de toute compréhension, au sens où Schleiermacher, bien avant Gadamer, définissait l’herméneutique comme un «art de comprendre». À ce concept de raison instrumentale qu’Adorno et Horkheimer prêtaient aux Lumières et dont Husserl affirme qu’il se caractérise par «l’étroitesse de cœur», il faut opposer une raison élargie jusqu’à inclure son autre, la sensibilité, l’expérience, l’antéprédicatif, une raison au grand cœur qui réhabilite le monde sensible comme nécessaire à son existence même. *La raison de l’herméneutique critique de Jean Starobinski est une raison critique, moderne, ouverte. C’est une raison critique:*²¹

²¹ La thèse de Koselleck a été traduite en français sous le titre: *Le Règne de la critique*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

la critique compréhensive des Lumières implique un effort considérable d'interprétation et on ne saurait la dissocier de l'effort de l'herméneutique. Si l'herméneutique comporte une part critique, la critique doit déboucher sur une herméneutique. *C'est une raison moderne* – entendons par là que nous reprenons à notre compte la position de Hans Blumentberg sur la «légitimité des temps modernes». ²² *C'est une raison ouverte*. Entendons par là qu'il s'agit d'un rationalisme qui délimite mais n'exclut pas.

On peut trouver une belle description de cette rationalité dans le texte de jeunesse du philosophe Walter Benjamin: «Sur le programme de la philosophie qui vient» (novembre 1917).²³ Dans ce texte difficile, Benjamin fait vœu de kantisme: «La tâche centrale de la philosophie qui vient est d'élever à la connaissance, en les rapportant au système de Kant, les intuitions les plus profondes qu'elle puise dans son époque et dans le pressentiment d'un grand avenir». C'est que Kant, précise Benjamin, est un des rares philosophes «à ne pas se soucier immédiatement de l'étendue et de la profondeur de la connaissance, mais surtout, et en premier lieu, de sa justification».

Et pourtant, poursuit-il, «une philosophie véritablement consciente de son temps et de l'éternité, cherchant à se rattacher à Kant, se heurtera principalement à l'obstacle suivant: la réalité dont ce philosophe voulait fonder la connaissance, et avec laquelle il voulait fonder la connaissance sur la certitude et la vérité, est une réalité de rang inférieur, peut-être du dernier rang». Comment comprendre que Kant soit un guide dont il faudrait suivre l'enseignement et qu'il apparaisse cependant nécessaire et même urgent de lui désobéir? C'est que Kant s'est fourvoyé en se limitant à l'expérience telle que la définissait la philosophie de la connaissance de son temps. La philosophie qui vient devra élargir le concept kantien d'expérience à de nouvelles expériences:

La philosophie que nous attendons devra justement s'attacher à découvrir et à mettre clairement en lumière dans le système kantien une certaine typologie capable de rendre justice à un mode d'expérience supérieur. [...] Il s'agit donc, sur la base de la typologie kantienne, de poser les prolégomènes

²² *La Légitimité des temps modernes*, trad. fr. [à partir de la 2^e éd.] Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et D. Trierweiler, avec la collaboration de M. Dautrey, Paris, 1999.

²³ W. BENJAMIN, *Œuvres*, I, Paris, 2000, pp. 178-197. Cf. aussi R. TIEDEMANN, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, 1987, pp. 26-30 et, pour la situation de ce texte, B. TACKELS, *Walter Benjamin, Une vie dans les textes, essai biographique*, Arles, Actes Sud, 2009, pp. 104-107.

d'une métaphysique future et en même temps d'ouvrir une perspective sur cette métaphysique future, cette expérience supérieure.

Pour libérer le kantisme de la métaphysique qui l'entrave, il faut libérer l'expérience: «Dans la théorie de la connaissance, toute métaphysique est un germe morbide qui trouve son expression dans l'isolement de la connaissance par rapport au domaine de l'expérience envisagée dans sa liberté, sa profondeur pleines et entières». Il s'agirait donc d'«éliminer la nature subjective de la conscience connaissante», précise Benjamin. Il ajoute: «...on ne peut douter du rôle primordial que joue dans le concept kantien de connaissance l'idée, fût-elle sublimée, d'un moi individuel, à la fois corporel et intellectuel, qui, au moyen des sens, reçoit des sensations à partir desquelles il constitue (on pourrait dire il construit) ses représentations».

Pour libérer l'expérience du sujet, il faut bien selon Benjamin, libérer le sujet de l'expérience:

Établir le vrai critère de la différence de valeur entre les diverses espèces de conscience, telle sera l'une des plus hautes tâches de la philosophie qui vient. Aux espèces de la conscience empirique correspondent autant d'espèces d'expériences, lesquelles, du point de vue de leur relation à la vérité de la conscience empirique, n'ont pas plus de valeur que l'imagination ou l'hallucination.

Pour Benjamin, en tout cas en 1917, «La tâche centrale de la philosophie qui vient est d'élever à la connaissance, en les rapportant au système de Kant, les intuitions les plus profondes qu'elle puise dans son époque et dans le pressentiment d'un grand avenir».

La notion d'expérience incluait pour Benjamin, nous rapporte Scholem, notamment les rapports spirituels et psychologiques qui se créent entre l'homme et l'univers dans les domaines où la connaissance n'a pas encore pénétré. Scholem lui fit un jour remarquer à l'occasion d'une de leurs conversations autour de cette philosophie à venir: «... logiquement, il faut donc inclure les disciplines mantiques dans cette notion d'expérience». Benjamin lui aurait répondu: «Une philosophie qui n'inclut pas, et ne peut pas expliquer, la possibilité de lire l'avenir dans le marc de café n'est pas une philosophie authentique».²⁴ On peut dès lors comprendre l'intérêt de Benjamin pour les expériences liées à la consommation de haschisch par exemple, sa lecture des *Paradis artificiels* de Baudelaire, ou

²⁴ Walter Benjamin, *histoire d'une amitié*, Calmann-Lévy, 1981, p. 75.

pour l'hallucination comme mode de l'expérience humaine qui ne serait pas à rapprocher de l'illusion. Voici le rationalisme kantien que Benjamin semble avoir appelé de ses vœux: un rationalisme capable de rendre raison de l'hallucination et de la divination, et, de manière plus générale, de l'ensemble des états dans lesquels le sujet est comme hors de lui.

Or il ne suffit pas de soutenir que ce rationalisme fut celui des Lumières: il faut souligner que c'est celui de Jean Starobinski lui-même.

Que le scepticisme actif des hommes des Lumières les ait tournés vers l'altérité, c'est un fait qui devrait sembler entendu: ainsi pour les cultures anciennes ou exotiques (Montesquieu, Hume, Diderot), pour l'enfance (*l'Émile* de Rousseau), pour la féminité (Diderot), pour les mondes parallèles (aveugles et sourds-muets selon Berkeley puis Diderot), pour les formes de vie et de croyance (Hume), et peut-être plus encore pour le genre romanesque qui ne cesse de croître sur tout le siècle, de Defoe et Prévost à Sterne et Potocki.

Mais ce rationalisme qui pousse la raison à cerner les formes extrêmes de l'irrationalité, est aussi celui de Jean Starobinski. Il le partage avec Freud.²⁵ L'herméneutique critique permet l'extension des prérogatives de la raison. Lire les écrivains, les poètes, regarder les peintres, céder à l'enchantement de la musique revient, non pas à rendre raison de ce qui échappe à la raison, mais à délimiter rationnellement les puissances de l'irrationnel. C'est s'affranchir par la raison.

Au moment d'achever sa reconstitution de l'histoire critique dans *La Relation critique*, Jean Starobinski réserve aux Lumières une place de choix:

Faisons un dernier pas dans ce parcours. Ce sera le pas au-delà duquel les textes interprétés cessent d'être porteurs d'autorité et deviennent objets de savoir ou de préférence, sans égard pour les consécration antérieures. Ils n'imposent plus la seule loi, ils n'indiquent plus la voie du Salut; et ils ne sont plus les modèles absolus, les flambeaux de la Beauté. Ce qui compte davantage, c'est le sens – selon la raison et le goût, le jugement et le sentiment personnels, que l'interprète va tenter d'y déceler. C'est là un tournant capital, où la critique, ne travaillant plus à restituer une autorité préétablie, se fait elle-même pouvoir instituant. La perspicacité exégétique et interprétative aura ainsi été le moment préparatoire – le premier exercice – d'une souveraineté de la conscience autonome. Telle que nous l'imaginons en son acte dernier – datons-le de l'époque des Lumières – la critique parle au nom d'une autorité propre – science, ou sen-

²⁵ *La Relation critique*, cit., p. 385.

timent – et nous la voyons revendiquer une part de création véritablement instauratrice. Elle juge et choisit, comme en renouvelant son acte premier, mais dans une œuvre qui est sienne et où elle ne se confine pas au rôle de l'arbitre. (*La Relation critique*, pp. 27-28)

Nous sommes là devant un texte décisif. La raison de l'herméneutique est le premier acte de la souveraineté et de l'affranchissement de la tradition. Par ce geste le sujet affranchi garantit l'institution du sens. Et c'est ainsi que l'invention de l'herméneutique critique par les Lumières correspond – il faut citer à nouveau cette formule – à la «souveraineté de la conscience autonome».

7. Nous avons fait le pari que la quête de «cette souveraineté de la conscience autonome» pouvait jeter une lumière particulière sur la relation de Jean Starobinski avec ses origines juives. Nous pensions à la phrase de son *Montesquieu*: «la solidité de ses attaches (qui ne sont pas toutes des idées abstraites) vient contrebalancer le libre mouvement de l'intelligence affranchie». La balance entre attaches et affranchissement offre peut-être une clef à la dialectique de la transparence et de l'obstacle.

Annexe: «Selon la loi du cœur», Jean Starobinski et Paul Celan

Le mouvement d'attachement et d'affranchissement est à l'œuvre dans son existence même comme l'atteste sa rencontre avec Paul Celan qui reste, en partie, à reconstruire.

On donne ici quelques repères car nous n'avons pu, faute de place, indiquer les repères de cette relation dans les pages du Quarto.

Il s'agissait de commenter un bel article que Bernard Böchenstein avait consacré à Starobinski dans la revue *Critique* (août-septembre 2004, n° 687-688, pp. 715-724).²⁶

Böchenstein voulait souligner la qualité de l'écoute (critique et médicale, selon lui) de Starobinski: «Loin de moi l'idée d'un Starobinski témoin seulement des grands textes canonisés. Il se risque au contraire vers la contemporanéité et sait choisir les grands poètes du moment présent. Un de ceux-là fut Paul Celan, que j'invitais à faire une lecture devant

²⁶ Philologue et germaniste, Bernard Böchenstein fut longtemps le collègue de Jean Starobinski. Professeur honoraire à l'Université de Genève, il a publié récemment *«Frucht des Gewitters»*. *Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution* (Insel Verlag, 1989), et donné, avec Heino Schmull, l'édition critique de Paul Celan, *Der Meridian* (Suhrkamp, 1999).

mes collègues et étudiants genevois, le 23 février 1968». Il commentait la lecture du critique et en tirait des conséquences sur l'herméneutique de son ancien collègue. On pouvait tenter de reconstruire la relation entre Celan et Starobinski à partir de la correspondance de Celan (cf. surtout Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*, Paris, Le Seuil, «Bibliothèque du 20^e siècle», 2001).

La première mention de Jean Starobinski dans la *Correspondance* de Celan remonte à une lettre envoyée par Paul à Gisèle le 24 octobre 1962 et postée de Genève – «Ce matin, téléphone de Starobinski – je le verrai peut-être» (lettre 157, I, p. 158).

La seconde est de la main de Gisèle qui apprend à Paul Celan que Jean Starobinski écrira peut-être «deux pages de présentation» pour *Le Méridien*, projet qui ne vit jamais le jour (n^o 189, p. 184).

Les 21 et 22 avril 1964, Paul Celan rencontre à Genève Jean Starobinski et le psychiatre genevois Julian Ajuriaguerra pour des raisons relatives à son état de santé.

Le 3 mai 1965 Paul Celan écrit sa plus longue lettre à Jean Starobinski:

Cher Ami,

j'ai été si touché lorsque vous nous disiez – je le prends pour nous trois, dans un moment si difficile pour vous, que vous nous comptiez dans cette communauté juive qui n'est pas celle du rite, mais celle du cœur. Nous en sommes, croyez-moi, nous en sommes tous les trois: Eric, Gisèle, moi-même. Mais voici les choses redevenues très, très dures pour moi: le médecin qui me traite, sur la recommandation de Michaux, le Docteur Mâle n'a pas ma confiance. Je sens bien, et sais bien, que j'ai eu tort de faire ce pas sur le conseil d'un écrivain au fond étranger à tout ce que je suis, tout ce que je pense, tout ce que je sens [...] Gisèle, très fatiguée, insiste pour que j'entre en clinique – le Docteur Mâle m'en propose une à Sèvres («Bellevue»), mais je n'ai pas confiance. Pourriez-vous, très vite, nous aider, en me recommandant un médecin juif (le Professeur Leibovici [*sic*] peut-être?). Faites-le par télégramme si possible. Vous pouvez sauver nos trois vies, qui vous en resteront éternellement reconnaissantes. Je peux difficilement quitter Paris, Gisèle étant inquiète. Mais dans notre petit appartement, en présence d'Eric surtout, tout est si difficile. Comment faire? Il doit y avoir une issue, une fois de plus, faite de solidarité humaine. Car qu'est-ce que la Poésie sinon une forme de ce même Humain. Agissez, je vous en prie, aidez-nous. (Peut-être par Ajuria?) Je suis bien troublé [*sic*] – on a tant fait pour me troubler! Mais je ne manque pas tout-à-fait [*sic*] de lucidité. Aidez mon fils, aidez ma femme, aidez-moi. Nos affectueuses pensées à vous tous! Vivez sous un ciel serein, parmi des humains droits et sincères, parmi des vrais amis! Puisse votre aide pour nous tous arriver à temps!

Merci de tout cœur, Paul Celan

Cette lettre ne sera jamais envoyée. Le 29. 3. 1965, Jean Starobinski écrit à Paul Celan: «Mon père était un juif selon *la loi du cœur* (et non selon le rite): vous appartenez à cette même communauté, et je m'y sens aujourd'hui plus fortement rattaché». Lors d'un bref voyage en Suisse, à Bâle et Neuchâtel (21-23 11 1965), Paul Celan téléphone à Jean Starobinski. Dans une carte datée du 2.1. 1966, Jean Starobinski se dit «très touché par (le) coup de téléphone de Neuchâtel». Il y évoque aussi la perspective d'une rencontre, soit à Genève, soit à Paris entre le 10 et 14 janvier 1966 (tome II, pp. 275-276).

Le 10 janvier 1966, Gisèle écrit à Paul: «si Jean Starobinski téléphone comme il l'annonce dans sa lettre, dois-je lui dire quelque chose pour les lectures?» (lettre n° 327, tome I, p. 345). Le 13 janvier, Jean Starobinski ne rencontre que Gisèle. Elle rend compte de cette entrevue dans une lettre datée du 15 janvier 1966: «j'ai vu Starobinski quelques instants hier, il était désolé d'apprendre que tu étais en clinique et t'envoie ses vœux affectueux de prompt rétablissement. Je pense qu'il t'écrit. Il m'a reparlé d'Ajuriaguerra, qui lui avait parlé de toi avec beaucoup d'amitié, et pense que ce serait bon qu'il vienne te voir à la clinique et que c'est sans doute réalisable, car il vient souvent à Paris. Il m'a conseillé de lui écrire pour lui demander un rendez-vous avec toi à Suresnes, je crois que c'est une bonne idée. Starobinski a très confiance en lui et pense qu'il pourrait t'aider».

Un petit poème écrit par Celan à Montpellier porte la trace de la confession de Jean Starobinski:

à hauteur
de cœur, la loi,
fils, va vaincre (in lettre n° 296, tome I, p. 317).

Paul Celan se donnera la mort dans la nuit du 19 au 20 avril 1970. Il n'avait pas 50 ans.

Martin Rueff

Tutti i diritti sono riservati
Direttore responsabile: CARLO OSSOLA

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 1228 del 8 luglio 1965

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI APRILE 2017

Manoscritti, corrispondenza e pubblicazioni da recensire vanno inviati a:

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova
Piazzetta Gianfranco Folena 1 – 35137 Padova
Tel. (+39) 049.8274895 Attilio Motta

Università di Torino, Via Giulia di Barolo 3, int. A - 10124 Torino
Tel. (+39) 011.6703861 lettere.italiane@unito.it
Cristiana Garzena - Giacomo Jori

Dipartimento di Filologia classica e Italianistica, Università di Bologna
Via Zamboni 32 - 40126 Bologna
Tel. (+39) 051.2098550 giovanni.baffetti@unibo.it

Gli articoli sottoposti alla redazione dovranno essere inviati per email, accompagnati da un riassunto-*summary* in italiano (circa 10 righe ciascuno; verranno tradotti in inglese dalla Redazione). I saggi presi in considerazione per la pubblicazione saranno valutati in 'doppio cieco' (*peer review*). Sulla base delle indicazioni del coordinamento redazionale e dei *referees*, l'autore può essere invitato a rivedere il proprio testo. Sarà cura dei redattori informare l'autore sull'intero procedimento fino all'eventuale pubblicazione.

Ogni saggio proposto dovrà essere uniformato secondo le norme redazionali consultabili su <http://www.olschki.it/la-casa-editrice/norme-editoriali>. Nel caso di non ottemperanza, la redazione si riserva il diritto di rimandare il manoscritto all'autore, perché il testo venga adeguato ai criteri della rivista.

Per ciascun articolo saranno accettate solo immagini in formato tiff o jpg, con una risoluzione di almeno 300 dpi sul formato massimo consentito (17×24 cm). Nel caso in cui si voglia riprodurre solo una parte dell'immagine, se ne dovrà indicare la sezione su una fotocopia o un file pdf. Le immagini vanno fornite, quando necessario, con l'accompagnamento delle relative autorizzazioni rilasciate dai detentori dei relativi copyright.

I manoscritti inviati, compresi quelli non pubblicati, non saranno restituiti.

* * *

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
e-mail: periodici@olschki.it • Conto corrente postale 12.707.501
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2017: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
dovranno essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia € 143,00 • Foreign € 180,00
(solo on-line - on-line only € 132,00)

PRIVATI - INDIVIDUALS

Italia € 110,00 • Foreign € 148,00
(solo on-line - on-line only € 99,00)

