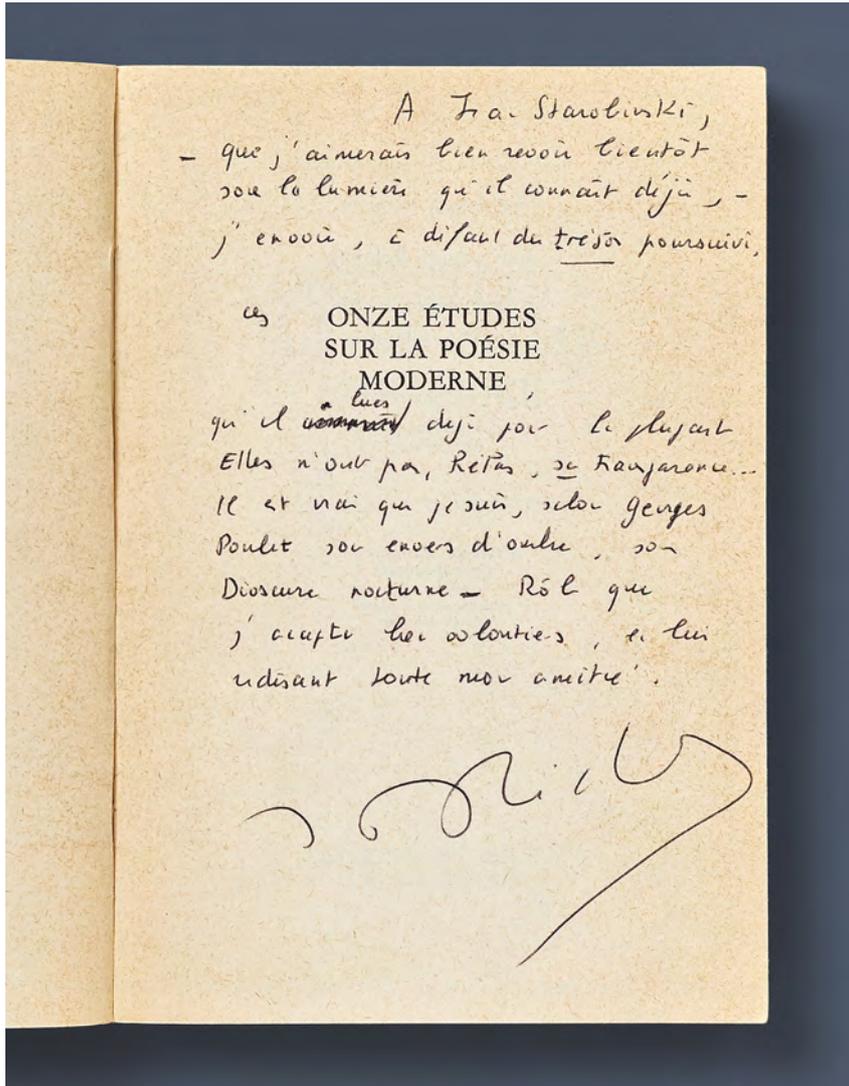


virtuelles dès le 26 novembre 2020. Et nous donnons rendez-vous à nos lecteurs en 2021 pour un descriptif complet du projet dont on présentera les résultats et la « version 2 » définitive.



#### Notes

<sup>1</sup> L.a.s. de Georges Poulet (G. P.) à Jean Starobinski (J. S.), 13.05.1963. Nous soulignons.

Pour découvrir les détails de cette « Affaire Char », on pourra lire : Stéphanie Cudré-Mauroux et Marta Sábado Novau, « L'école de Genève : lexique de la relation et exemple d'un échange épistolaire », dans F. Dubosson, L. Gisi (dir.), *Lettres dans la toile - Réseaux épistolaires et archives littéraires*, Chronos/Walstein, 2021.

<sup>2</sup> L.a.s. de J. S. à G. P., 22.03.1963.

<sup>3</sup> J. S., « Considérations sur l'état présent de la critique littéraire », in *Diogène*, n° 74 (avril-juin 1971), pp. 62-95. Repris dans *Les Approches du sens*.

<sup>4</sup> L.a.s. de G. P. à J. S., 31.07.1971.

<sup>5</sup> Sous le titre de « La pensée critique de Jean Starobinski (I) ». Poulet adapte simplement la note 1, bibliographique, et prolonge jusqu'à 1971 la liste des livres pris en compte, c'est-à-dire jusqu'à *La Relation critique* de 1970. Les ajouts, entre 1963 et 1971, de *L'invention de la liberté*, du *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, et de *La Relation critique*, n'impliquent donc pas de révision de l'étude.

<sup>6</sup> L.a.s. de G. P. à J. S., 22.05.1970.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> G. P., « Jean Starobinski », *La Conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971, p. 243.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>12</sup> L.a.s. de G. P. à J. S., 31.05.1971.

<sup>13</sup> Voir Stéphanie Cudré-Mauroux, « Dioscures diurne et nocturne », in *Europe*, avril 2019, pp. 136-147.

<sup>14</sup> « La relation critique de Jean Starobinski », propos recueillis par Jacques Buenzod, in *Journal de Genève*, n° 290 (12-13 décembre 1970), p. 17.

<sup>15</sup> L.a.s. de J. S. à G. P., 2.08.1971.

<sup>16</sup> L.a.s. de G. P. à J. S., 31.05.1971

<sup>17</sup> À peine peut-on lire, entre les lignes, une allusion aux limites de la méthode poulettienne au moment du rejet par Char de l'article que Poulet lui consacre. « L'école de Genève : lexique de la relation et exemple d'un échange épistolaire », art. cit. à paraître.

Dédicace de Jean-Pierre Richard à Jean Starobinski, septembre 1964.

## Aventures de l'autorité. Du « répondant allégorique »

Julien Zanetta  
Université Saint-Louis,  
Bruxelles

Parmi les différents concepts marquants forgés par Jean Starobinski, il en est un, discret, qui passerait presque inaperçu s'il n'était souvent cité sans autre forme d'explication. Nous connaissons les expressions remarquables qui lui ont brûlé la priorité et ont intégré notre lexique critique : le « décalage fécond », la « distance de loge », le surplomb et la fascination, qui tressent le faisceau de « relations » et relancent à chaque fois le long parcours de l'herméneute en son cercle. Mais qu'en est-il du « répondant allégorique » ? Excédant la stricte sphère du milieu qui la vit naître – les études baudelairiennes –, cette expression se rencontre fréquemment avec des guillemets de politesse mais sans mention d'auteur : lorsque l'on en fait usage, il est fréquent d'estimer la référence inutile – et c'est à cela peut-être que l'on mesure la validité et la réussite d'un concept. De fait, le « répondant allégorique » est une notion commode, d'une labilité idéale et d'usages multiples, paraissant précise de prime abord, en tous les cas suffisamment. Une large partie de mon analyse va reposer sur ce « suffisamment » – assez élastique pour convenir au plus grand nombre, laissant à celui qui voudrait en user une ample marge de manœuvre. J'aimerais revenir sur cette notion, en engageant un jeu proprement starobinskien : celui du critique qui exige de son lecteur – ou, plutôt, qui l'encourage à – une lecture critique de ses propres ouvrages. On verra se joindre, à cette faveur, Georges Poulet, dans la rencontre d'un poète, Baudelaire, qui était lui-même, par ailleurs et fondamentalement, critique.

### Délégations et miroirs déformants

C'est à l'occasion d'un article de Starobinski sur Baudelaire que la notion fait son apparition dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, en 1967, et ce dès le titre : « Sur quelques répondants allégoriques du poète<sup>1</sup> ». Ce sont, en fait, les fondations du *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (qui paraîtra trois ans plus tard, en 1970) où la question centrale se rattache à la figuration de l'artiste. Plus précisément, à la faculté projective de l'écrivain qui délègue à une figuration de lui-même ses pouvoirs dans l'univers de la fiction. Dans cet article, Starobinski observe un paradoxe au travail : conjuguer deux postulations opposées (haut et bas) en une instance, soit, dans le poème en prose « Une Mort héroïque », le poète divisé entre Fancioulle, le bouffon, aussi génial acteur que mauvais conspirateur, et le Prince, qui le condamnera à périr sur les tréteaux ; Starobinski observe ensuite cette relation immanente du poète à ses personnages

dans d'autres instances figurantes, le vieux Saltimbanque notamment, « image du vieil homme de lettres<sup>2</sup> » décati, la « vieille femme » du poème « Les Fenêtres », la Fanfarlo d'une agilité mercurielle, mais aussi l'Albatros, les bons Chiens, le Chat, le Cygne : petit peuple emblématique aux allures de bestiaire, donnant du poète le fantasmagorique appareil de sa splendeur et de sa misère, de ses triomphes et de ses agonies. Les paires s'appellent et se répondent, tout comme les polarités : à l'envol succède la chute, la mort se substituant à la grâce, mais l'une et l'autre se voient réunies en une même instance-accolade. Et la victime et le bourreau, allégories d'un même verdict, dépendent d'un poète « metteur en scène » hyperbolique, devenu « omnireprésenté<sup>3</sup> ».

On a bien remarqué que le concept de Starobinski était en mesure de décrire davantage, que son potentiel heuristique pouvait s'adapter ailleurs. La critique n'a pas tardé à lui trouver de nouvelles applications : on a donc vu dans le « rossignol chantant » de Verlaine un répondant allégorique du poète ; dans le Teste pensant, songeant, souffrant du soir au matin, de Paul Valéry un fidèle répondant là aussi ; puis Des Esseintes, répondant de Huysmans, Monsieur de Phocas de Jean Lorrain, Coriolis des Goncourt, voire même la duchesse de Sierra-Leone (dans « La Vengeance d'une femme ») de Barbey d'Aurevilly, Moïse de Vigny, le Crapaud de Corbières ou le Bateau ivre de Rimbaud. Autant de couples, de tandems, de parapluies et de machines à coudre rencontrés sur des tables de dissections fortuites, d'assemblages parfois abusifs ou chimériques – littéralement – entre les créateurs et leurs créatures.

Le dénominateur commun semble, dès lors, presque trop commode. Et l'on peut légitimement se demander : se servirait-on de ce concept pour dissoudre ou dé-problématiser les relations ambiguës que peuvent entretenir un auteur et son personnage ? Se sert-on du répondant comme d'un ciment autobiographique, propre à solidifier les liens de l'œuvre à la vie ? C'est, en fait, une thématization de la relation unissant les instances de la création – quelle que soit la torsion qu'on lui impose. On comprend aussi que parler de

« répondant allégorique », pour l'auteur de *L'Œil vivant*, est une autre manière de contourner ou d'énoncer autrement certaines catégories de la narratologie alors en pleine floraison. Plutôt que de gloser la position d'un narrateur intradiégétique dans un poème comme « Les Petites Vieilles », par exemple, Starobinski parlera d'« incarnation<sup>4</sup> », l'essence de l'observateur baudelairien se retrouvant extravasée dans l'objet qu'il suit comme un autre Vautrin. Les répondants se conforment au type, c'est-à-dire aux personnages en tant qu'ils sont reconnaissables. Ils ne sont pourtant pas assimilables à ce que Philippe Hamon nomme le « personnel » de l'écrivain : ils sont des « auxiliaires<sup>5</sup> » comme le rappelle Starobinski dans *Le Portrait*, des relais ou des porte-paroles. Ce n'est pas un auteur *dans* la fiction, mais bien un émissaire, une délégation, une ambassade que l'auteur constitue et doué d'un pouvoir de représentation, dans l'acceptation la plus diplomatique du terme. Le poète désigne une entité fictive, métaphorique, qui sera en charge de le représenter, presque au sens légal : cette entité devra *répondre* du poète, absorber ses foucades et lui correspondre en miroir, en un lieu où – paradoxalement – *il n'est pas*.

Dans sa signification la plus élémentaire, le terme « répondant » désigne un écho, une reprise : Robert Burton, sur la gravure de frontispice de *L'Anatomie de la Mélancolie*, se baptise « Democritus Junior », Démocrite le Jeune, ce qui le fait devenir le répondant de son illustre aïeul, Démocrite d'Abdère, écrivant son livre sous le signe de Saturne<sup>6</sup>. De manière plus générale, le « répondant » implique un dialogue, une esthétique de la relation – comme dans *L'Œil vivant* : « Regarde, afin que tu sois regardé<sup>7</sup> ». Et, dans le prolongement, si l'on entend le participe présent plus que la forme nominale, on retrouve également le grand travail de l'action et de la réaction : répondre étant la phase seconde d'une action première. C'est ainsi que l'on peut découvrir un Rousseau qui « agit par réactivité, en ripostant à une incitation, en répondant à une circonstance extérieure<sup>8</sup> ». Et c'est aussi en ce sens que l'on doit comprendre l'une des premières apparitions de cette idée, en 1961, dans « Le voile de Poppée », préface de *L'Œil*



Georges Poulet et Jean Starobinski au Mont Pèlerin, 21.6.1986.  
© Famille Starobinski

vivant, toujours à propos de Rousseau et de la complicité réflexive que celui-ci éprouve avec les créatures de son imagination: « Rien ne vient compromettre la transparence du bonheur retrouvé; comme dans le paradis enfantin, un dialogue confiant relie le moi à ses répondants bienveillants<sup>9</sup> ».

Dans la manière de forger certains concepts-clés, Starobinski laisse souvent flotter une légère polyphonie qui encourage au déploiement de la notion. Détaillons donc les significations enveloppées dans ce verbe. Si l'on consulte le *Trésor de la langue française*, on voit que « Répondant » qualifie en premier lieu une « Personne sommée de fournir une réponse », insistant sur l'aspect de la contrainte ou de la coercition, selon le lexique juridique: ce répondant répond de ses actes. En second lieu, le répondant vaut comme « celui qui soutient une thèse et doit répondre aux objections »; soit un rôle actif – ce qui pourrait aussi impliquer, dans le schéma ou la fiction starobinskienne de l'échange critique, un « interrogeant allégorique » qui constituerait ou conditionnerait son « répondant » subséquent – qui pourrait lui-même, selon l'expression, « avoir du répondant », c'est-à-dire les moyens de la réplique ou les armes pour rétorquer. Enfin, au troisième sens, le répondant renvoie à cette « personne qui se porte garante de quelqu'un ou de quelque chose ». C'est le sens le plus évident: il s'agit d'une garantie, d'une caution, impliquant dans la transaction, par conséquent, une foi ou une confiance mise en cet autre représentant – celui qui re-présente, un double, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre. Mais quelle est la portée de la garantie? Que *garantit-elle* au juste? La fidélité de la répétition? Peut-être. Ou plutôt: l'acte même par lequel l'auteur pourvoit une figuration fictionnelle de responsabilité.

Il faudrait encore distinguer, dans l'expression même de « répondant allégorique », deux systèmes qui s'entrelacent: d'un côté, celui de l'allégorie et de son code de signification propre; de l'autre, celui de la réverbération ou de l'écho impliqué par le répondant. L'un et l'autre coexistent, paraissent ne pas se toucher si l'on ne fait que les appliquer aux personnages des poèmes – le bouffon et le saltimbanque, allégories de l'échec, le Prince, fantôme hyperbolique de puissance. C'est sans compter sur l'entrée du troisième terme de l'échange qui les fait se rejoindre: le poète lui-même, ou le *je* lyrique, qui prend part à la diégèse et qui, dans « Une Mort héroïque » comme dans « Le Vieux Saltimbanque », se fait le témoin-dépositaire des événements, un témoin-dépositaire qui s'applique à lui-même la leçon qu'il déchiffre dans ces cas, ces exemples tenant en eux leur charge morale – ce que Starobinski nomme (d'une belle allitération de vélares) « la condensation convulsive des contraires<sup>10</sup> ». À la limite, on pourrait considérer ce témoin comme un intercesseur, un organe de médiation à mi-chemin entre auteur et lecteur et il importe en ceci qu'il figure aussi, par-delà sa relation immédiate à l'auteur, une allégorie du spectateur-lecteur déchiffrant.

Prolongeant l'autoréflexivité de cet élan de pensée, le génie de Jean Starobinski vient à parler dans le langage de l'auteur qu'il analyse tout en le reformulant: ce n'est pas la paraphrase – qui n'est qu'un écho stérile – mais la pensée continuée, dite avec le ton ou la frappe qui pourrait être issu du texte commenté. Une manière,

en somme, où il nous est possible de lire une trace de la fascination, celle qui, dans la relation critique, suscite le premier temps de l'interprétation: la pleine adhésion, l'intimité, avant d'être contrebalancée par la distance ou le surplomb de l'analyse. Parler *avec* le texte, c'est aussi ne pas faire violence à l'auteur et le contraindre d'adopter un masque tout trouvé: dans la logique du *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, ce sont les passages d'un rôle à l'autre et les métamorphoses qui les sanctionnent qui importent plus que les rôles en eux-mêmes. Passages souhaités, passages devinés, passages tus. Car, il faut le remarquer, le concept dont nous nous occupons reste attaché au seul Baudelaire. Hors de question de parler de répondant allégorique chez Montaigne ou chez Rousseau, et l'on comprend pourquoi: l'un comme l'autre comblent la distance pour investir pleinement la première personne en leur nom propre. Le « répondant allégorique » est un concept taillé pour l'époque romantique: il met en valeur une dramaturgie ambiguë, où se nouent les instances de l'auteur, de ses personnages et des divers reflets que l'on peut y reconnaître. Le « répondant allégorique », en somme, fait office de lien ténu qui les unit, ou de prisme qui les sépare.

On notera, par ailleurs, que l'intérêt pour Baudelaire et l'élaboration du répondant allégorique peuvent être tous deux rattachés au projet *princeps* de Starobinski, son maître-livre, écrit mais éparpillé, sur les masques. Car, en définitive, qu'est-ce qu'une figuration allégorique si ce n'est un abord plus ou moins trompeur, plus ou moins sincère? L'allégorie, étymologiquement, est bien cet *autre* discours, celui qui dit différemment ce à quoi l'on est trop accoutumé afin qu'on le reçoive à nouveaux frais. De la même manière, le répondant s'apparente aussi au projet sur les *catabases*, vaste comparaison des scènes de descente aux enfers, dans la mesure où le clown, comme le *Portrait de l'artiste en saltimbanque* le dévoile, est un passeur de frontières, l'être hybride pouvant indifféremment surgir des profondeurs et tutoyer les hauteurs célestes de ses acrobaties.

### Analogie contre allégorie

Bien que le cœur du problème demeure l'idée d'identification, « répondre de » est pourtant différent de ce que « s'identifier à » signifie au sens de Georges Poulet, car il est bien moins question d'un « soi », d'une identité à préserver ou à perdre qui est centrale à la pensée de Poulet – mais qui l'est moins à celle de Starobinski. Nous devons ici faire retour sur les lignes que Poulet consacre à Baudelaire. Dès les premiers mots des *Métamorphoses du cercle* (1961), Poulet fait le vœu d'un acte critique qui soit la « doublure » de l'acte créateur: déterminer le « point de départ » d'une conscience, cheminer avec elle et épouser les mouvements de son œuvre, s'attacher à ses contours jusqu'à s'y confondre. Si cette identification doit être, selon lui, considérée comme la clé de voûte de toute interprétation, elle implique également une attention précise à l'expérience du temps que cette œuvre articule. En effet, que la conscience se tende vers un futur, se concentre sur son présent ou se déporte vers son passé, son interprète doit s'efforcer de lui emboîter le pas.

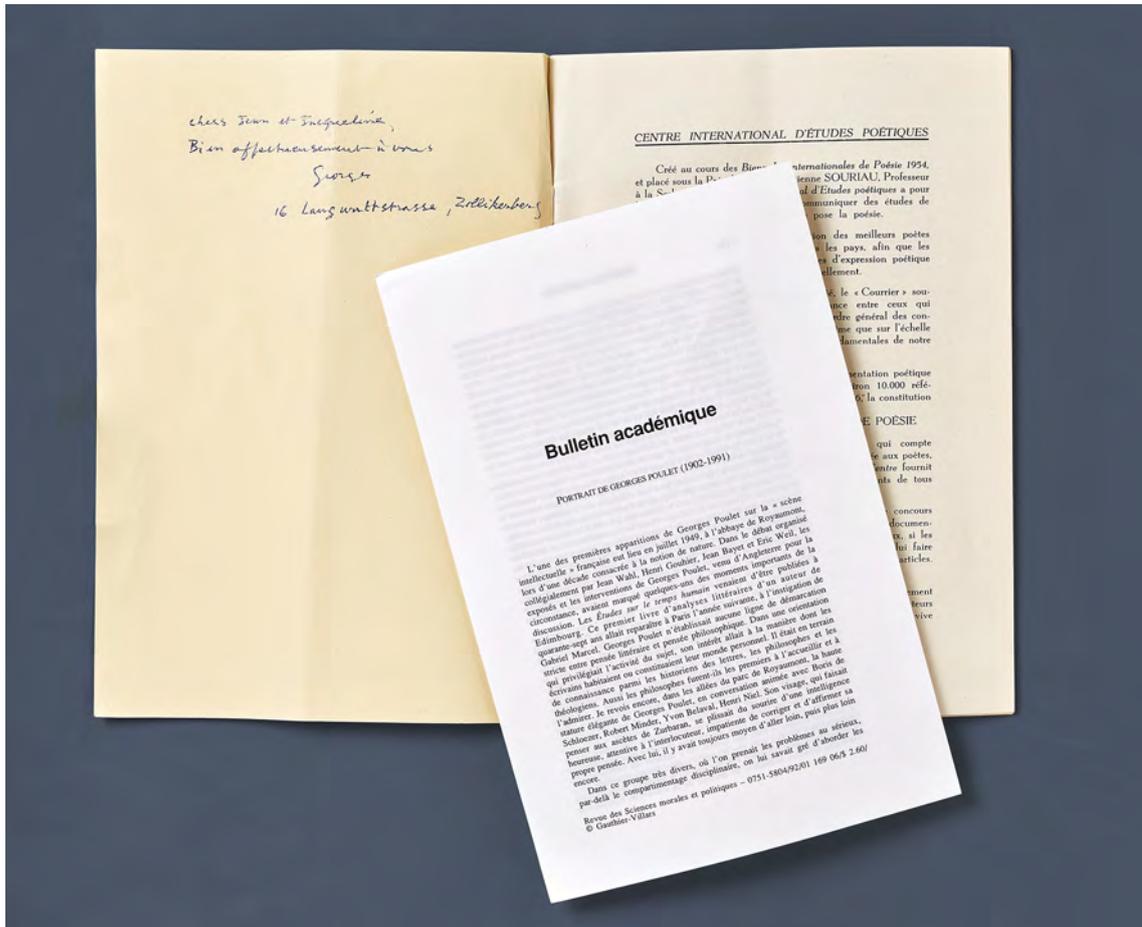
Mais c'est dans *La Conscience critique* (1971) que Georges Poulet définit plus précisément encore son approche, sa « méthode de lecture ». Avant de se pencher

sur ce qu'il nomme la « nouvelle critique » contemporaine, il trace une généalogie de ceux qui l'ont précédé dans sa tâche, ceux qui ont su percevoir que l'« acte de lire » impliquait cette « coïncidence de deux consciences : celle d'un auteur et celle d'un lecteur<sup>11</sup> ». Remontant rapidement l'histoire de la critique littéraire, il attribue l'origine de cette union à deux « grands précurseurs » : Germaine de Staël et Baudelaire. Si Poulet les considère avant tout comme auteurs, il insiste sur l'interpénétration de leur activité d'écrivain et de leur travail de critique. Baudelaire est d'emblée qualifié comme celui dont la position critique, « tant en ce qui concerne la littérature que les arts, assume invariablement l'identité intérieure des objets qu'elle analyse<sup>12</sup> ». Identification que Poulet parvient à comprendre et ressaisir en localisant son fameux « point de départ », moment, comme on l'a récemment rappelé<sup>13</sup>, où l'esprit de l'écrivain « émerge du vide pour se posséder dans

application non seulement considère mais excède un passé qui, pour ne pas avoir été vécu, n'en est pas moins recréé par la conjecture.

S'identifiant avec l'identificateur qui met au cœur de sa méthode flâneuse l'identification elle-même, Poulet s'aperçoit que rien ne compte plus pour Baudelaire, dans les effets qu'il attend de l'œuvre, que « l'éveil des souvenirs ». Cet éveil doit faire coïncider, dans l'espace de la page ou de l'œuvre peinte, une expérience figurée qui déclenche la réminiscence d'une expérience vécue : le « liseur » comme l'« amateur d'art parfait » est « celui chez qui la perception de l'œuvre se fait littéralement comme un acte de mémoire », où il reconnaît une part de soi dans ce qu'il lit ou contemple. L'acte critique intervient dès l'instant où, prolongeant en écho une *correspondance* perçue, il donne voix à cette reconnaissance par un réseau d'images lui faisant reflet. Ainsi, poète et critique reproduisent, dans l'hypothèse

d'une mémoire commune, autant de répercussions d'un son identique qui se sera transmis par l'œuvre. Poulet n'est plus aux côtés de Baudelaire, c'est *en lui*, à sa place, qu'il accomplit à nouveau le circuit de son œuvre ; la distance, comme nous allons le voir, ne se rétablit qu'avec peine. Ce que Poulet demande au critique, en somme, c'est une espèce de *suspension of disbelief* : faites comme si vous vous arrogiez véritablement ces souvenirs et tâchez, autant qu'il vous sera possible de le faire, d'oublier que ces souvenirs ne sont pas les vôtres – selon une étonnante fusion où la conscience délogée se désentraverait de la subjectivité. Le passé dont Poulet fait cas ne peut que relever du *conjectural*, et même, d'un *conjectural* au second



une immédiate aperception de soi<sup>14</sup> » – selon le lexique que Poulet emprunte à ses maîtres, et il serait facile de remonter à Bergson, puis Ravaisson, puis Maine de Biran, auteur, en 1807, du traité *De l'aperception immédiate* (et notons que cela convient tout aussi bien à l'amour que Poulet voue à Stendhal, lui-même lecteur passionné du philosophe). L'« identification poétique » passe un nouveau palier lorsqu'elle s'applique à suivre chez Baudelaire, par exemple, « Les Petites Vieilles » : l'objet de rêverie n'est plus immergé dans un état de pure présence mais délibérément tourné vers un passé inassignable. Ainsi, écrit Poulet, « l'imagination du poète ne se contente pas de faire revivre la vie intérieure d'autrui ; elle la recrée [...] anachroniquement mais parallèlement dans son cœur à lui<sup>15</sup> ». Dès lors, cette du-

degré. La métaréflexion, cependant, n'est pas sans risques : Poulet définit une méthode d'identification critique, tout en faisant acte lui-même d'identification avec Baudelaire. Ainsi peut-on comprendre la conclusion de son article : les « porte-voix » qu'il emprunte aux derniers quatrains des « Phares » (« [C'est] un écho redit par mille labyrinthes [...] / Un ordre renvoyé par mille porte-voix<sup>16</sup> ») le qualifient d'office. Celui qui a localisé l'origine de la parole lyrique peut en répercuter le sens plus loin encore – à l'exemple des « sentinelles » des mêmes « Phares », dont la présence a été sciemment obliérée, ou de l'« appel de chasseurs » dont la rumeur se perd « dans les grands bois ».

Sauf que les « porte-voix » ou les « sentinelles », qui pourraient bien être des répondants allégoriques chez

« Baudelaire et la circonférence changeante » (1958) dédié à Starobinski par Georges Poulet. Au premier plan, le « Portrait de Georges Poulet » de Jean Starobinski, 1992.

Starobinski – ce qu'ils ne sont pas dans la mesure où leur évocation est bien plus restreinte que Fancioulle ou le Prince, l'investissement dont ils sont l'objet n'excèdent pas une brève mention –, ne sont chez Poulet que des intermédiaires. Du seul point de vue qui nous intéresse, celui du «répondant», mentionnons que Poulet a évidemment lu l'étude de Starobinski, mais, lorsqu'il lui arrivera d'évoquer le même phénomène, il emploiera un autre terme, fort proche mais si différent: il parlera, pour sa part, de «correspondant analogique<sup>17</sup>», ne désirant pas frayer dans les eaux troubles de l'allégorie. Poulet rend manifeste ici une acception du répondant comme correspondant dont Starobinski avait déjà fait usage; d'autres exemples, en effet, viennent immédiatement à l'esprit: lorsque «Rousseau [croit] trouver en Sophie d'Houdetot le répondant réel de son imaginaire Julie<sup>18</sup>» ou, chez Baudelaire, toujours, lorsque «la rime [...] se trouve surabondamment occupée

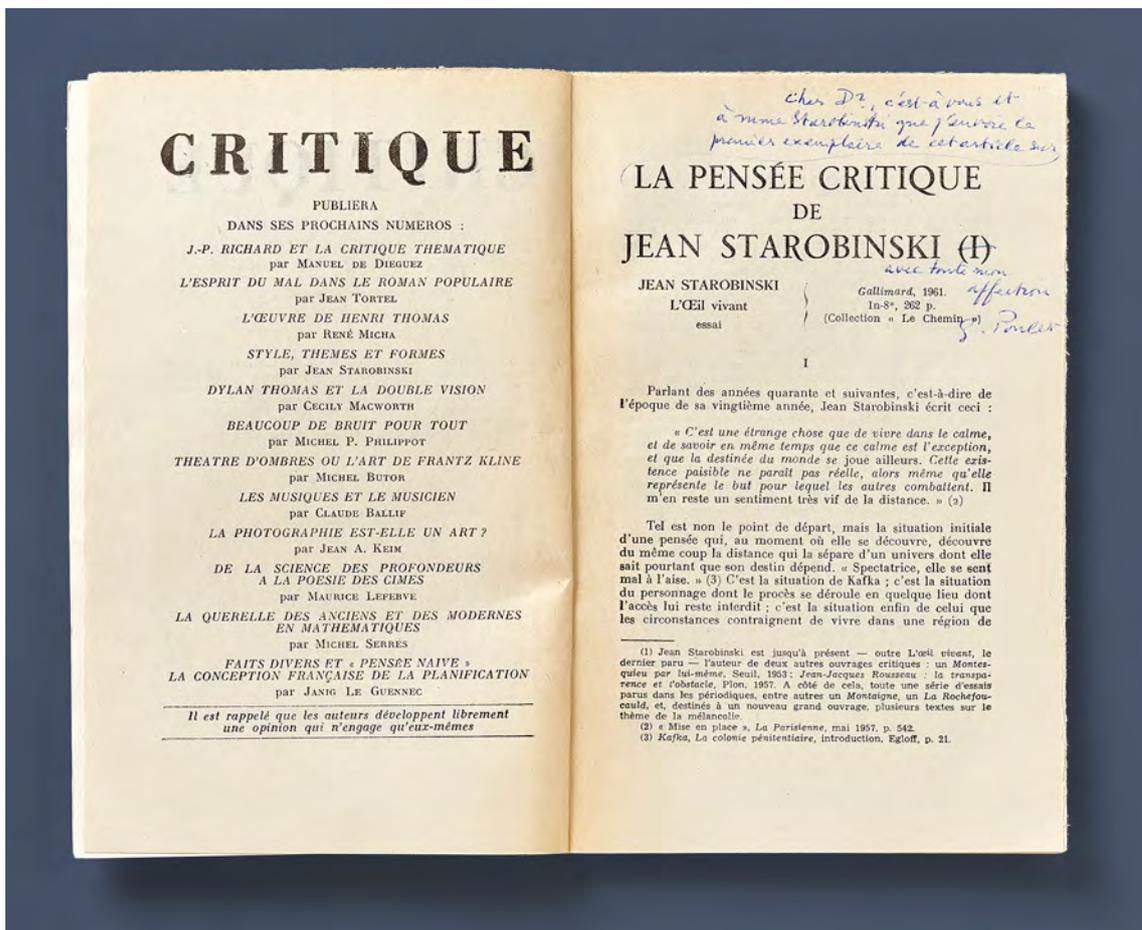
sur «Correspondances», quatrième pièce des *Fleurs du mal*, dont Albert Béguin, bien sûr, mais aussi Marcel Raymond, parleront et dont l'importance s'exacerbera après sa traduction des *Principes d'histoire de l'art* de Heinrich Wölfflin en 1952. En effet, le principe analogique des correspondances, pour Raymond, va plus loin encore: la correspondance rapproche non pas deux termes, si distants soient-ils, comparés par la magie d'une association synesthésique, mais deux éléments mis en pleine équivalence, confondus et indistincts «comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer<sup>21</sup>». Coïncidence parfaite, qui ne pouvait que convenir à un Poulet désireux d'abolir toute distance. «Correspondances» laisse entrevoir un rapport fondamental à la croyance romantique, remotivée chez Poulet, d'un échange et d'une traduction possible des signes, l'idylle d'un «état de santé poétique» au temps approfondi et à l'espace amplifié, allant impliquer jusqu'au critique:

«Le mot *analogue* [...] nous enseigne que ce ne sont pas seulement la nature et le poème qui sont analogiquement associés l'un à l'autre, ce sont encore le poème et la critique du poème<sup>22</sup>».

Pour Starobinski, en revanche, «Correspondances» ne peut qu'être compris dans le rapport entretenu avec un autre poème, «Les Aveugles», soit un rapport entre déréluction et plénitude portées par la même voix: «Le poète a donc prêté sa voix tour à tour à l'intuition d'une surréalité où circulerait un sur-regard, et à la hantise d'une cécité universelle, où l'aveuglement des hommes aggraverait la vacuité d'un espace infini abandonné par la divinité<sup>23</sup>.» C'est ainsi que l'emblème du «porte-voix», instrument d'une prosopopée certaine, sert à Poulet pour

le caractère de la répercussion, de la diffusion ricochée de la parole poétique et à Starobinski pour la ventriloquie, l'adaptabilité caméléonesque d'un timbre sachant se rendre grinçant et spirituel tout en même temps – selon la logique d'un répondant *bifrons*. Quant à la terminologie adoptée, la mise au point la plus claire intervient à l'occasion d'une note de bas de page (ajoutée après coup, dans la seconde version de l'article) précisant l'option prise quant à la qualification des «Chats» de Baudelaire:

[...] je préfère à la notion trop psychologique d'identification celle de délégation, qui peut aller jusqu'à l'auto-allégorisation. Je préfère parler de délégation plutôt que d'«inscription». On a souvent utilisé ce



# CRITIQUE

PUBLIERA  
DANS SES PROCHAINS NUMÉROS :

J.-P. RICHARD ET LA CRITIQUE THÉMATIQUE  
par MANUEL DE DIEGUEZ

L'ESPRIT DU MAL DANS LE ROMAN POPULAIRE  
par JEAN TORTEL

L'ŒUVRE DE HENRI THOMAS  
par RENÉ MICHA

STYLE, THÈMES ET FORMES  
par JEAN STAROBINSKI

DYLAN THOMAS ET LA DOUBLE VISION  
par CECILY MACWORTH

BEAUCOUP DE BRUIT POUR TOUT  
par MICHEL P. PHILIPPO

THÉÂTRE D'OMBRES OU L'ART DE FRANZ KLINE  
par MICHEL BUTOR

LES MUSIQUES ET LE MUSICIEN  
par CLAUDE BALLIF

LA PHOTOGRAPHIE EST-ELLE UN ART ?  
par JEAN A. KEIM

DE LA SCIENCE DES PROFONDEURS  
À LA POÉSIE DES CÎMES  
par MAURICE LEBEVE

LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES  
EN MATHÉMATIQUES  
par MICHEL SERRIS

FAITS DIVERS ET PENSÉE NAÏVE :  
LA CONCEPTION FRANÇAISE DE LA PLANIFICATION  
par JANG LE GUENNEC

Il est rappelé que les auteurs développent librement  
une opinion qui n'engage qu'eux-mêmes

## LA PENSÉE CRITIQUE DE JEAN STAROBINSKI (†)

JEAN STAROBINSKI  
L'ŒIL vivant  
essai

Gallimard, 1961.  
In-8°, 262 p.  
(Collection « Le Chemin »)

Parlant des années quarante et suivantes, c'est-à-dire de l'époque de sa vingtième année, Jean Starobinski écrit ceci :

« C'est une étrange chose que de vivre dans le calme, et de savoir en même temps que ce calme est l'exception, et que la destinée du monde se joue ailleurs. Cette existence paisible ne paraît pas réelle, alors même qu'elle représente le but pour lequel les autres combattent. Il m'en reste un sentiment très vif de la distance. » (2)

Tel est non le point de départ, mais la situation initiale d'une pensée qui, au moment où elle se découvre, découvre du même coup la distance qui la sépare d'un univers dont elle sait pourtant que son destin dépend. « Spectatrice, elle se sent mal à l'aise. » (3) C'est la situation de Kafka : c'est la situation du personnage dont le procès se déroule en quelque lieu dont l'accès lui reste interdit ; c'est la situation enfin de celui que les circonstances contraignent de vivre dans une région de

(1) Jean Starobinski est jusqu'à présent — outre L'œil vivant, le dernier paru — l'auteur de deux autres ouvrages critiques : un Montaigne par lui-même, Seuil, 1953 ; Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle, Pion, 1957. À côté de cela, toute une série d'essais parus dans des périodiques, entre autres un Montaigne, un La Rochefoucauld, et destinés à un nouveau grand ouvrage, plusieurs textes sur le thème de la mélancolie.

(2) « Mise en place », La Parisienne, mai 1957, p. 542.

(3) Kafka, La colonne présidentielle, introduction, Egloff, p. 21.

par les répondants phoniques d'un mot qui nie la présence et la ressource<sup>19</sup>», ou même quand «la statue au regard de ténèbre» semble «le répondant visible du mutisme intérieur<sup>20</sup>» du poète. Le répondant relève, dans ces cas-ci, de simple correspondant, rapport symétrique dont les valeurs d'attestation et de responsabilité s'estompent nettement. Car Poulet se méfie de ce qu'il nomme ces «images-relais», autant de «feintes» destinées, selon lui, à troubler voire entraver le regard du critique, ne lui laissant pas mener à bien l'union complète des consciences, qui ferait croire à la possibilité d'une pleine compréhension.

Pour revenir à l'expression de Poulet, qu'en est-il de l'«analogie»? L'analogie, elle, renvoie à l'une des cellules premières de l'école de Genève, soit la réflexion

Dédicace de Georges Poulet  
aux Starobinski de son  
premier article paru dans  
*Critique* en 1963.

dernier terme en bien des occurrences. Je ne le ré-cuse pas. Mais je me plais à imaginer des intentions. L'inscription n'est-elle pas ce qui résulte d'une délégation ? Je suis enclin à préférer le mot qui nomme l'acte à celui qui constate son effet. En tout état de cause, l'un ne va pas sans l'autre<sup>24</sup>.

Poulet n'est pas nommé, mais on lit le propos entre les lignes : face au risque d'une dérive consistant à *trop* prêter à l'auteur, contentons-nous de qualifier ses interventions sans les restreindre, afin d'éviter de céder aux appâts de la téléologie propre aux interprétations hâtives. Cela vaut comme parti pris de méthode.

### Retour de l'autorité

Nous devons alors nous rendre sensibles à la réflexion que Starobinski déploie autour de la notion d'autorité. En effet, le répondant est garant de l'autorité au moment même où celle-ci paraît être la plus diaphane, la moins perceptible possible. Parlant des « Chats », poème notoirement « impersonnel », Starobinski essaie d'approcher au plus près d'une présence qui « procède par délégation, à travers des répondants. Le poète s'est dissimulé, mais en se distribuant dans les < amoureux fervents », les < savants austères » et dans les animaux sur lesquels ceux-ci portent leur amour<sup>25</sup>. » Le répondant, alors, vaut comme une indexation, un instrument de mesure, un thermomètre ou un baromètre permettant d'attester une échelle de présence, un gradient d'implication. Le verbe « Répondre de », rappelle le *TLF*, c'est bien « se sentir responsable des actes, de la vie de quelqu'un / se porter garant d'une chose ». Ces instances responsabilisées répondent de moi. En ceci, « répondre de » pourrait être opportunément complété par un autre verbe à construction similaire, que Starobinski affectionne tout autant (et qu'il glose dans l'introduction à *Table d'orientation*), « s'autoriser de » : le répondant s'autorise du poète, jouit de son autorité par procuration, il se réclame de lui dans ses divers états, ses multiples positions d'âme, ses nombreuses aspirations. Truquement au second degré, cette autorité est, écrit Starobinski, fruit de la « maîtrise » de l'écrivain. Maîtrise qui elle-même n'est rendue à sa valeur que par la « reconnaissance » que lui aura consentie le lecteur, destinataire du texte. Nous voici promus, nous lecteurs, attentifs et hypocrites, au rang de cette « autorité ultérieure, qu'on pourrait aussi nommer critique<sup>26</sup> ». Et Starobinski de conclure sa glose sur une nuance, nous invitant à ne pas nous empresser de liquider un peu trop facilement, nous autres modernes, « l'autorité de la présence auctoriale<sup>27</sup> » : « Les anciens poètes invoquaient la dictée des Muses. La réflexion des modernes assure que les Muses sont les enfants d'une croyance partagée, les symboles de l'antécédence du symbole<sup>28</sup> ». Assurément de quoi pourvoir à de nouvelles délégations.

Voici donc deux manières d'envisager le créateur d'allégories : Poulet, *via* l'identification, c'est-à-dire, *via* le truquement d'une conscience qu'il fait sienne, conjecturant la manière grâce à laquelle Baudelaire a façonné ses allégories ; Starobinski, *via* la création d'un concept relatif au texte même. Pour le dire autrement, Poulet s'enquiert du *processus* critique qui mène le poète à se faire autre – et à demeurer dissocié entre ces diverses

postulations ; Starobinski, pour sa part, commence par s'intéresser au *résultat* de ce processus, accordant une unité principielle au poète et à ses répondants, afin d'observer dans un second temps la dynamique propre à cette métamorphose grave ou dérisoire qui meut le poème. Ainsi, il lui sera loisible de partager ce destin marginal afin d'en mieux suivre les aventures. « Suivre les aventures de... » : position de spectateur typique de Starobinski – Poulet, lui, aurait dit *vivre*. Mais le spectateur n'est pas qu'une instance passive. Il est celui qui choisit, qui découpe, qui organise ce qu'il voit. « Suivre les aventures de » implique la fiction d'un spectateur qui voit les choses se développer sous ses yeux, et qui est rendu à même de comprendre les mécanismes propres au mélancolique, par exemple, ou au poète pris par l'exaltation de son ivresse et, de telle sorte, s'extraire d'une vue reléguant Baudelaire à son asthénie.

De manière plus générale encore, voici les trajectoires de nos deux critiques qui finissent, en bout de course, par s'inverser dans leur interprétation : Starobinski préférera, à la raison mélancolique, la gaieté regagnée ; tandis que Poulet optera pour la prière angoissée qui s'impose sur le jaillissement énergétique. Patrick Labarthe l'a bien remarqué : il y a une pente qui mène la lecture de Baudelaire par Poulet de l'expansion euphorique des *Études sur le temps humain* à l'exploration et la pitié de *La Poésie éclatée*<sup>29</sup>. Une déclinaison où l'attention à la « charité poétique », vertu cardinale du dernier Baudelaire, devient de plus en plus déterminante. Starobinski, au contraire, commence par ausculter les voies de l'échec, les allégories des « fins de carrière » dont la mort seule est l'issue, pour finir enfin, dans son parcours baudelairien, aux célébrations de la rime et à la rédemption fantasmée du poète, vainqueur des contraintes.

### Notes

- 1 J. S., « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1967, n° 2, pp. 402-412 ; repris dans *La Beauté du monde*, Paris, Gallimard, Quarto, 2016, pp. 368-378. Nous renverrons à cette édition.
- 2 Charles Baudelaire, « Le Vieux Saltimbanque », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, sous la dir. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 297.
- 3 J. S., « Bandello et Baudelaire », dans *La Beauté du monde*, op. cit., p. 403.
- 4 J. S., « Sur quelques répondants allégoriques », op. cit., p. 371.
- 5 J. S., *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, 2004, p. 93.
- 6 J. S., « L'utopie de Robert Burton », *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 185.
- 7 J. S., *L'Œil vivant* [1961], Paris, Gallimard, 1999, p. 28.
- 8 J. S., *La Relation critique* [1971], Paris, Gallimard, 2001, p. 173.
- 9 J. S., *L'Œil vivant*, op. cit., p. 22.
- 10 J. S., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 81.
- 11 Georges Poulet, *La Conscience critique* [1971], Paris, José Corti, 1998, p. 9.
- 12 *Ibid.*, p. 10.
- 13 Voir Marta Sábado Novau, « Le « Point de départ » en critique thématique. Imaginaire et geste critique », *Europe*, n° 1080, 2019, pp. 9-20.
- 14 G. Poulet, *La Conscience critique*, op. cit., p. 306.
- 15 *Ibid.*, p. 32.
- 16 C. Baudelaire, « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 13.
- 17 G. Poulet, *La Conscience critique*, op. cit., p. 47.
- 18 J. S., *La Relation critique*, op. cit., p. 167.
- 19 J. S., « Les rimes du vide », dans *La Beauté du monde*, op. cit., p. 390.
- 20 J. S., « Le regard des statues », dans *La Beauté du monde*, op. cit., p. 491.
- 21 C. Baudelaire, « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 13.
- 22 G. Poulet, *La Conscience critique*, op. cit., pp. 44-45.
- 23 J. S., « Le regard des statues », dans *La Beauté du monde*, op. cit., p. 499.
- 24 J. S., « Les Chats de Baudelaire. Esthétique et érotique », dans *La Beauté du monde*, op. cit., p. 520.
- 25 *Ibid.*
- 26 J. S., *Table d'orientation*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, p. 10.
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 Patrick Labarthe, « La question du sujet : l'École de Genève et la lecture de Baudelaire », *Œuvres et Critiques*, XXVII (2), 2002, p. 237.