

Ioana BOTH

Le corps de la théorie, le corps dans la théorie – Figurations du sujet interprétant dans les écrits de Jean Starobinski –

The Body in Theory, the Body of Theory

Abstract : Along the lines of an earlier research project focusing on the interpreting subject *figurae* in contemporary literary criticism, I aim at reflecting, based upon a set of close readings, on the use of the body and body-related metaphors in critical interpretation conceptualizations, particularly in Jean Starobinski's works. Marking an „actual presence”, be it a superficial image or a metaphor ultimately instrumenting a concept otherwise difficult to circumscribe, the use of the body (as a *figura* of the object to be interpreted, as well as a *figura* of the interpreting subject) in Starobinski's theoretical writings on the critical act, resorts to earlier rhetoric stratagems, yet mentions, at the same time, a different (as well as difficult) relationship between the critical subject and its own figural occurrence in its own text.

Keywords: Jean Starobinski, interpreting subject, the Geneva school of criticism, critical conscience, „critique de la conscience”, „figuralité”, interpretation.

« je vais esquisser ici une profession de foi, mais je pense aussi, chemin faisant, rendre justice à l'extrême subtilité de la *relation critique* telle que Jean Starobinski la conçoit : non un parti pris de distance, mais un équilibre entre la distance et l'intimité, entre objectivation et subjectivité, et restituer ainsi à l'engagement et l'empathie (je cherche en vain à traduire l'anglais *involvement*) le rôle qui est le leur dans un rapport dialectique avec l'éloignement... » (Jeanneret, 411)

En poursuivant une recherche qui porte sur les figures du sujet interprétant dans les écrits de théorie littéraire postmodernes, nous nous proposons de réfléchir – à l'aide de trois microlectures de textes de Jean Starobinski – aux usages du corps et des métaphores corporelles dans les conceptualisations de l'interpré-

Ioana BOTH

Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca
Email: ioanaboth@gmail.com

EKPHRASIS, 1/2015

CREATIVE BOYCOTT
pp. 188-198

tant dans la théorie littéraire. Signe de « réelle présence », source ou substitut du langage proféré, image superficielle ou métaphore instrumentalisant *in extremis* la venue au texte d'un concept particulièrement difficile à saisir, les allusions au corps dans la théorie littéraire doivent beaucoup aux stratagèmes de l'ancienne rhétorique, mais elles parlent aussi d'un rapport différent (et difficile), celui que l'herméneute entretient avec la corporalité comme aire de référence de ses actions. Ceci fait partie d'un projet (depuis longtemps) en chantier, où nous nous proposons de filer plus loin l'interrogation maîtresse des *Allégories de la lecture* de Paul de Man, qu'il emprunte, lui aussi, « *in figura* », aux vers de Yeats : « *How can I tell the dancer from the dance ?* », et de configurer un univers imaginaire par le biais des topoï rhétoriques des textes théoriques et critiques (à v. Both 2008, 2010, 2011). Il s'agirait, donc, d'un univers imaginaire des figures « peuplant » l'acte interprétatif – et du sujet interprétant, en premier lieu, comme « persona » (*persona non grata*, parfois) de la théorisation. L'imaginaire de la théorie vient compenser, en pareilles circonstances, ce que le discours de la théorie met sous silence (le sujet interprétant, de par la tradition herméneutique, doit s'effacer devant son interprétation), il subvient donc à l'indicible de la conceptualisation, au cœur même de l'acte interprétatif. Il nous est clair cependant que cet imaginaire, à fonctions compensatives et (dé)mo(n)stratives, est mis en place à l'aide de stratégies discursives relevant de la rhétorique : c'est ainsi que la *présence de l'interprète* est à saisir à partir de la *figuration du sujet interprétant* dans son texte, ce qui renvoie l'étude de l'imaginaire à la réalité stylistique du terrain. De même, il nous est clair que l'interprète, et ce justement à cause des conventions discursives qui exigent son effacement dans l'acte de l'interprétation, se donne à voir surtout dans des lieux particuliers de son texte, posés subrepticement comme autant de « scènes pour la venue du sujet interprétant », à l'aide de dispositifs rhétoriques complexes. Nous visons effectivement, dans nos exercices analytiques ci-dessous, le niveau rhétorique – disons, *terre-à-terre* – du dispositif œuvrant pour la venue au texte du sujet interprétant.

Pour cette étude, nous avons choisi de (re)lire Jean Starobinski, car ses écrits se penchent de façon insistante sur les problèmes de l'interprétation comme dialogue des consciences...¹ Dans la caractérisation de J. Hillis Miller, de longue date déjà, « for the Geneva critics, then, criticism is primordially consciousness of the consciousness of another, the transposition of the mental universe of an author into the interior space of the critic's mind » (Miller, 15). Et ce, justement, dans un registre de l'imaginaire du texte starobinskienn que ses écrits viennent fonder – il s'agit de sa *conscience critique* (pour ce qu'elle est mise en *relation critique*), à côté de quelques concepts qu'il a marqué, aussi, tels *la mouvance*, *la transparence* etc.

Dans les théorisations du critique genevois, le sujet interprétant se pose comme tel et – comme le note Fernando Vidal à propos de *La Relation critique* – « L'affirmation du je n'a rien de narcissique : la pratique même de la critique starobinskienne montre à quel point la présence à soi et la présence au monde s'impliquent l'une l'autre et demandent à s'inscrire dans une histoire, dans une communauté et dans des relations à

autrui. » (Vidal, 226) Ce faisant, il est caractéristique pour Jean Starobinski de pratiquer un commentaire « accompagnant » le lecteur, conduisant ce dernier à la découverte d'une conscience, et « [...] d'être, précisément, guidés et accompagnés, c'est-à-dire mis simultanément en présence et à l'écart. De cette manière, par le jeu subtil de l'immédiateté et de la distance, Jean Starobinski nous invite à nous joindre à lui dans l'exercice de la relation critique, à le suivre lorsqu'il passe de la constatation des limites à l'acquiescement du désir d'atteindre à la *muette vérité des choses*. C'est aussi en cet instant presque imperceptible, à proximité d'un vécu à la fois certain et ineffable, que l'interprète laisse entrevoir son rapport à l'existence et choisit, discrètement, de se livrer... » (Vidal, 226). ...De se livrer : conscience figurée métonymiquement par un corps, « corporalisation » rhétorique d'un sujet interprétant. Par les mouvements et le vécu d'un corps. La conscience interprétante se trouve, donc, figurée à l'aide des mouvements d'un corps parlant : « À l'écouter, je poserai les questions que savait déjà poser l'ancienne rhétorique : *qui parle ?* » (Starobinski 2001, 47) « Qui parle ? », donc, car il doit forcément y avoir quelqu'un, celui qui me conduit dans l'aventure de la découverte du sens. Les signes concrets de cet avatar d'Hermès, que je m'efforce, lecteur, de saisir le long du chemin où il me guide, sont – dans le cas de Starobinski – souvent des signes corporels, accompagnant les mouvances de la conscience-objet de l'interprétation. Dans son étude sur Jean-Jacques Rousseau (*L'Œil vivant*), la conscience du critique rejoint celle de l'écrivain dans un mouvement de la respiration. Le passage en soi est une véritable *caméo* des figurations textuelles du sujet interprétant (non sans observer la pointe ironique adressée au monde genevois dans lequel Starobinski aussi, de manière biaisée, avoue se sentir étranger), et c'est pourquoi nous allons le citer intégralement. Il s'agit d'une restitution de la venue à l'âge adulte du jeune Rousseau, donc ce que l'on pourrait considérer comme une naissance de la conscience de l'auteur (et d'un thème essentiel de son œuvre : *l'angoisse de la faute*).

« À la vérité, nous ne manquons pas d'indices qui nous permettent de comprendre comment, en ce lieu précis et à cette date, un enfant émotif a pu sentir grandir en lui l'angoisse de la faute. Si Rousseau imagine un regard réprobateur là où personne ne se soucie de sa médiocre existence, c'est que l'idée d'un Œil omniscient et juste est inséparable du ciel de Genève. Kierkegaard a beau dire que Rousseau est „totalement ignorant du christianisme“. Respirer l'air de Genève, c'est respirer la conviction de la chute originelle, c'est sentir peser sur soi le risque de la colère » (Starobinski 1999, 138)

Le différé du vécu de cette expérience n'empêche aucunement l'interprète à se substituer à l'auteur et à témoigner de cette naissance de la conscience ... « à Genève ». D'une part, la présentification des circonstances (autrement historiques et « objectivement » déterminées) suffit à une mise en place d'un énonciateur qui se les approprie et, dans ce geste même, vient à son tour au monde. Cette fois, par un passage de la première personne du pluriel (au début du paragraphe) à une énonciation générali-

sante à l'infinif (à la fin du fragment). Ironiquement, la translation se réalise par l'invocation polémique de l'autorité kierkegaardienne, à laquelle l'interprète oppose, en contre-argument, *sa propre expérience ...des pratiques de la foi à Genève*. Le vécu du sujet est figuré en métonymie, mais celle-ci est, à son tour, ambiguë. Il s'agit de ce (généralisant, dirait-on) « respirer l'air », mouvement instinctif d'un corps, si on le lit littéralement, formation d'une conscience (coupable...), si on lui donne une lecture figurée, suivant, cette fois-ci, le cliché du français idiomatique. *Nous posons donc que la dernière phrase du fragment représente le noyau de la démonstration starobinskienne, en ce qui concerne la naissance de l'angoisse de la faute chez Rousseau*. Ce qu'on voit s'y accomplir, en même temps, c'est la conjonction (via un vécu corporel semblable) des deux consciences : écrivain et interprète ont en commun le « respirer l'air de Genève », et l'on ne saura jamais s'il nous faut lire cette expression en son sens littéral ou figuré. La démonstration de Starobinski se construit sur un indécidable, accompagnant la coïncidence du sujet et de l'objet interprétant. Toujours est-il que la corporalité du sujet est posée par sa *respiration*. Celle-ci, fonction biologique primaire (si on se tient au sens littéral) ou don divin (si on lui donne la première lecture figurée que notre pratique culturelle nous suggère, celle biblique), est parfaitement irréductible, tout comme le choix entre littéral et figuré, entre auteur et interprète, entre le siècle de Jean-Jacques et le nôtre, en même temps posés eux aussi, sont irréductibles. C'est bien vrai que l'interprète s'y livre, comme le disait Fernando Vidal auparavant, « discrètement », mais son geste est tout autant un mouvement de « se livrer » (à nous, lecteurs), que de « se substituer » (à l'auteur interprété), et sa seule « indiscretion » vise la mise en scène d'un mouvement (respiratoire...) du corps.

A notre avis, les mouvements corporels (comme autant de véritables motifs de la présence du sujet interprétant) rejoignent la liste établie par J. Hillis Miller, lorsqu'il inventoriait les façons qu'a Starobinski d'exposer la relation autrement indicible entre les deux consciences (de l'auteur et de son interprète) : « [Starobinski] has made admirably concrete analyses of the interplay between consciousness as it is expressed in literature by means of motifs like the mask, the look, the secret witness, or the vilage voice... » (Miller, 29) *Respiration*, gestes, pulse, regard, pas etc. peuvent tout aussi bien rejoindre la liste des motifs figurant une présence interprétante en acte, chez Starobinski. J. Hillis Miller avait, lui aussi, à cet égard, l'intuition d'une corporalité subséquente à la conscience du sujet, mais il y poursuivait plutôt une visée phénoménologique que, comme nous le faisons, une pratique du style, tout en rejoignant la solution starobinskienne dans un pluriel implicite de la première personne, quand il écrivait : « we perceive, we express ourselves by our body, by our gestures, by our words... Our consciousness is from the beginning engaged in a body and in an experienced situation » (Miller, 28).

Cette solution figurale fait partie des stratégies de Starobinski, identifiées autrement par ses commentateurs, avec beaucoup de subtilité, pour ce qui est d'un rythme des mouvements interprétants, construit toujours en décalé par rapport aux mouve-

ments (de la conscience) du texte-objet. Ainsi, selon, Christine Savinel, ce qui caractériserait la critique starobinskienne serait un véritable « ...rythme de l'intermittence et de la reprise [lequel] induit une temporalité critique multiple, où domine un principe d'imminence. Chaque apport ou découverte d'une qualité ou d'un sens laisse entrevoir, sur l'autre bord de la perte et de la reprise à venir, l'imminence du dévoilement suivant. [...] Dans la double postulation de l'horizon herméneutique, entre la mélancolie de ce qui échappe et l'énergie de ce qui se présente, Jean Starobinski nous entraîne du côté de l'imminence et de la jubilation de voir et de donner à voir plus. » (Savinel, 20-21)

En essayant de surprendre la figure du critique dans cette « danse » qu'est son interprétation, les figures rhétoriques, avec leur fonction concrétisante, objectivement expressive, nous aident à cerner tout un imaginaire interprétatif à l'œuvre, dans la mouvance des deux consciences qui se rencontrent sur des lignes de fuite : les expériences affectives, ainsi que les approches émotives (comme celles du fragment sur « l'air de Genève ») sont à analyser à partir d'autant de suites de figurations qui viennent récupérer et (ex)poser le non-dit de la lecture critique : le critique comme sujet de son acte, le critique parlant de soi, le critique s'offrant, à l'œuvre, à nos yeux. La position de Starobinski sur la « transparence » de l'acte interprétatif se voit contrebalancée dans ses écrits à l'aide d'une apparition en « contre-figure » rhétorique, au moment où l'interprète se donne à voir par l'intermédiaire des figurations de son texte – et ce faisant, il se présente comme étant un corps. Certes. Dans ces circonstances particulières, le corps (humain) devient une métonymie, justement, d'une conscience, de *la* conscience dont il est question. Ce qui nous encourage à réfléchir sur la façon dont l'imaginaire, corporalisé par une rhétorique irréductiblement ambiguë, participe de manière constitutive à la théorie littéraire...

Enfin, pour mieux circonscrire l'aire de cette réflexion, nous proposons en ce qui suit la lecture d'un texte starobinskien, un texte particulier – et ce pour de multiples raisons. Comme il (nous) convient, ce n'est pas un fragment tiré d'un de ses grands livres, sinon un texte marginal, en soi – un essai/confession ayant seulement les dimensions d'une page imprimée, un écrit aux apparences incidentes et (donc) vulnérables. En faisant cela, nous reprenons Starobinski sur ses termes : maintes fois, il a plaidé pour l'interrogation des textes marginaux de ses auteurs, un argument essentiel étant que « incomplete writings may allow better access to the intimate tone ot quality of a mind than a perfect masterpiece » (Miller, 15). Écrivant pour un numéro de la revue « Cahiers pour un temps », publiée par le centre Georges Pompidou à Paris, et qui allait lui consacrer un numéro spécial (celui-ci paraîtra en 1986), invité à s'y exprimer sur sa méthode critique, Starobinski donne un texte apparemment sans avoir compris ce qu'on attendait de lui. Intitulé *Si cette figure porte un nom*, ce court essai semble parler d'un fusain de Claude Garache, intitulé *Argolette* (reproduit par ailleurs sur la page de gauche, à côté du texte, et représentant un nu de femme, en mouvement, vu de face, mais sans visage et encore ayant les bras et les pieds coupés de trois quarts).

Invité donc à parler de sa méthode, Starobinski joue la scène de l'interprétation non pas sur un texte, mais sur un dessin, le dessin d'un corps, et même pas sur le dessin en soi, sinon sur la figure qui s'y pose, celle qui « porte un nom ». Ce nom de « la femme dans le dessin » (commenté lui aussi, dans le deuxième paragraphe), opaque et inexplicable autrement que par lui-même, joue à son tour sur des effets d'opacité du sens accessible via l'interprétation. Au lieu du texte littéraire, un tableau ayant comme sujet un corps de femme en fuite. Opaque, car sans aucune autre explication permettant de le circonstancier, ce dessin-corps devient effectivement la figure de l'objet interprétant en soi. Irréductible et destiné à l'interprétation, ce dessin est offert à nos yeux pour être interprété. Le tableau figure donc le texte, et contient, télescopée dans la petite histoire qui nous est racontée par Starobinski, une figuration rhétorique bien jouée (dans ses décalés, comme dans ses indécidables) de l'acte interprétatif comme rencontre de deux consciences. ... Qui sont, en l'occurrence, symbolisés par deux corps : celui de la femme qui (le) fuit, et celui de l'interprète qui la suit ou bien qui vient à l'encontre de celle-ci (on ne saura pas choisir le mouvement juste, il n'y a aucune indication explicite quant à cela). En jouant avec un effet d'écho ou de specularité (et en se moquant, peut-être, du même coup, des attentes de ses lecteurs et des réalisateurs de la revue), Starobinski choisit de s'exprimer sur son métier (*interpréter la littérature*) en parlant de sa façon de *voir un tableau* – et encore, un tableau représentant un corps sans visage, un corps autre (féminin et opaque du point de vue de la dénomination), un corps en mouvement. La substitution (du texte par le tableau, de l'écrit par l'image, de la conscience par le corps etc.) fait allégorie – et l'on assiste non pas à une confession/profession de foi directe ou explicite, mais à la mise en place de toute une scène allégorique pour figurer l'objet et son interprète, au miroir.

La femme du dessin « vient vers l'interprète » tout comme un sens qui se donnerait à lire, d'où l'effet poétique de cette scène « de l'interprétation critique ». Venant aux yeux de l'interprète, elle détermine la venue de celui-ci (en un deuxième temps) dans un espace de rencontre, qui sera aussi l'espace de l'interprétation. Le texte de Starobinski a la densité et l'étroitesse de la construction formelle propre aux mises en scène hautement signifiantes. Ainsi, le premier paragraphe commence, *ex abrupto*, par l'affirmation de l'objet en mouvement – une fuite (*Elle fuit*) ; il continue en amplifiant toute une construction hypothétique de la suite de cette fugue (*qui voudrait..., elle lui échapperait... etc.*), pour se clore avec un questionnement portant sur le moi (sujet interprétant), qui apparaît en décalage visible par rapport à *elle* :

« Elle fuit. Qui voudrait la retenir, qui ne se contenterait du seul regard sur son passage, elle lui échapperait davantage encore. Elle échapperait aussi bien par le repos, par le repli calme, où sont arrêtées d'autres figures de Garache. Mêlée à l'air et à la lumière, portée par une énergie répandue dans toute sa forme corporelle, que me laisse-t-elle à dire, sinon qu'elle s'est déjà accomplie la tâche de signifier, de manifester la force jeune où culmine le monde ? » (Starobinski 1986, 275)

Déjà, dans ce premier paragraphe, nous pouvons observer un véritable leitmotiv (il le restera d'ailleurs à travers tout le texte, en consolidant avec chaque paragraphe son importance) du *délai*, en ce que la rencontre entre le sujet et son objet est toujours différée, tout comme l'est (nous allons l'apprendre explicitement dès le deuxième paragraphe) l'interprétation par rapport au texte premier. Vient s'y amorcer une contradiction, que les paragraphes suivants vont filer encore plus, entre le premier geste de la femme du dessin (*elle fuit*) et – dans les paragraphes suivants – la venue de l'interprète à l'acte (de l'interprétation). Il y sera question de rencontres toujours décalées (« quand une peinture, une musique viennent à lui »), dans le deuxième paragraphe, aussitôt. Enfin, dès le début, ces deux figures sont construites en antithèse ; celle de la « figure dans l'œuvre », celle du corps dessiné, est mouvante, *elle fuit, vient, accourt, préfigure*, tandis que celle du « moi » est passive, *elle désire (comprendre), espère, attend, persiste, elle projette des désirs* etc.

Le deuxième paragraphe, déjà, focalise sur l'interprète, devenu sujet de son texte. Il commence par « Je n'ai pas de pomme d'or pour vaincre cette Atlante », affirmation d'un sujet (guerrier ? ...pourquoi devrait-il vaincre dans ce qui ne s'annonçait aucunement comme une lutte ?) et, en même temps, négation d'un pouvoir. Ce sujet puise dans la réserve de ses références culturelles (allusions au mythe d'Atalante etc.), en laissant ainsi croître le décalage entre ses mouvements et la fuite de la « femme du dessin », pris dans le piège de « l'entrave [qui se trouve] dans l'incorrigible mémoire, qui me fait chercher un sens mythique, un écho d'anciens poèmes... ». Pour, enfin, revenir sur l'image de la femme dans une suite de phrases paradoxales (« Fuit-elle ? Elle est au plus près. Tandis qu'elle passe, je suis son captif. Elle ne disparaîtra plus »), auxquelles on ne peut donner un sens que si l'on accepte le caractère allégorique de tout ce commentaire.

Le troisième paragraphe fait désormais l'éloge du métier d'interprète, pour « le bonheur » de « s'abandonner enfin à l'apparence et rendre les armes », car « il sollicite ; il n'a jamais assez obtenu, assez inventé. Toujours en reste ; toujours en retard. Mais qu'attendait-il ? Rien d'autre, à la vérité, que ce dont il peut faire l'expérience, quand une peinture, une musique viennent à lui, font irruption dans son intérieur besogneux, faisant place nette pour le seul amour, sans délai. » Le rythme « en décalé » des actions du sujet interprétant résonne à merveille avec les « intermittences critiques » de l'auteur, dont parle Christine Savinel (Savinell, 20), pour définir une pratique interprétante destinée à offrir une réflexion « qui suive elle-même la cadence alternée de ses éclairages successifs » (Savinell, 20).

En enchaînant sur ce dernier thème, du décalage, le quatrième (et dernier) paragraphe pose le sujet interprétant en « devancé » par l'objet d'art, par tous les objets d'art possibles (musique et peinture sont toujours invoquées, la littérature y apparaît seulement maintenant, avec l'inclusion, dans la file, du *poète*), qui posent une évidence de sens, celle aussi qui constitue « le lieu – toujours différé – de notre rencontre ». Fin du thème du décalage, dernière entrée en scène, pour la dernière phrase du texte, de

la figure de la « femme du dessin » :

« La figure tracée par le peintre est accourue en ma direction, elle me fuit en son matin charnel : elle préfigure, pur élan d'un corps, ce que je n'ai cessé d'espérer, ce que je persiste à attendre de moi-même, ce que je voudrais apprendre à recevoir. »

Construit selon la même logique binaire (fuite – poursuite), ce fragment met simultanément en scène la mouvance (ambiguë) de l'objet et la passivité du sujet (qui « espère » et « persiste à attendre », qui voudrait « apprendre à recevoir ») : une danse où les mouvements des partenaires ne sont jamais synchrones, et c'est dans ce délai que l'interprétation, nous suggère-t-on, deviendrait saisissable. L'interprète accompagne (de ses rêves, de ses désirs) un objet mouvant configuré par ses connotations de corporalité, de sensualité fraîche et fascinante. La pesanteur (tout autant sensuelle) y rencontre le pur élan, dans le même corps qui, si l'on est à l'allégorie, n'en est pas un – il n'est que la métonymie de la conscience de l'autre, de l'objet suivi/désiré/appréhendé/accompagné par le sujet interprétant. Censé ne pas se dire, le sujet se dit quand même, il est là, mais qui est bien ce « il », ce « moi » ? Dans l'espace d'un événement, il se pose, à l'aide de la rhétorique du texte. Biaisé, indirect, il fait effectivement figure. Et ce pas de deux, imaginé par Starobinski, dans un élan tout aussi ludique que théorique, et dans un moment anniversaire, est une construction rhétorique destinée à renforcer la position du sujet, de rendre visible celui-ci dans l'accompagnement de son objet de choix.

Le jeu des décalages et des masques-allégories de ce texte accentue la difficulté que nous avons à cerner non pas l'identité du sujet qui se trouverait au-delà de son texte, mais celle qui se pose dans son texte, qui s'y construit et refuse de se laisser réduire, celle qui se masque derrière tout autant d'effets de transparence ou d'identification, celle qui suit les mouvements de l'objet qu'elle interroge, celle qui se dessine dans la trace du sens qu'elle (pour)suit... Cette réflexion sur la rhétorique du texte critique nous amène à des questions touchant à la poétique de la voix dans le texte interprétant, car le sujet est celui qui profère ces voix, et ce en s'échappant aux contraintes de toute bienséance recommandée ou canonique, il est justement « une forme qui se dérobe » (Rabate, 10-11). Qu'il est ensuite question d'allégories destinées à protéger l'espace de manifestation du sujet interprétant ou de prosopopées donnant un visage figural à la voix autrement absente de la scène, rien de plus logique, car toute stylistique du sujet interprétant est censée être une stylistique des figures de celui-ci.

Ce qui facilite le découpage de pareilles microlectures, c'est aussi l'insistant retour sur la problématique du sujet interprétant (« du rôle de la critique ») qui accompagne dans les textes de Starobinski l'interprétation de la littérature : une spécularité persistante, dirait-on, au point de devenir le contre-point de toute analyse (non pas que toute analyse soit spéculaire, mais que Jean Starobinski entend mettre sous accent cette spécularité, attirant ainsi notre attention sur ce qui est – en principe – effacé lors de l'interprétation). Ce retour sur le « sujet parlant » dessine des sphères symboliques toutes

particulières, comme dans cet autre fragment de *La Relation critique* :

« L'œuvre, antérieurement à la lecture que j'en fais, n'était qu'une chose endormie. Pourquoi ne pas revenir, temporairement, à cet état de chose, c'est-à-dire aux multiples signes objectifs dont elle est composée. Je sais que j'y trouverai les garants matériels de ce qui fut, à l'instant de la lecture, ma sensation, mon émotion, mon malaise. Pour mieux savoir par quoi s'est éveillé mon sentiment, je tenterai de repérer les structures objectives qui l'ont déterminé. Il faudra pour cela non pas renier mon „impression“, mais la mettre entre parenthèses, en traiter résolument en objet ce système de signes dont j'ai éprouvé la puissance. Ces signes m'ont séduit, ils sont porteurs du mouvement qui s'est réalisé en moi. Loin de récuser leur séduction, ou le choc subi, loin d'oublier la première rencontre, je cherche à leur faire droit, à les mettre en lumière dans ma propre pensée, et je ne puis le faire avec quelque chance de réussite qu'à la condition de lier étroitement le premier attrait (ce que j'ai pris pour le sens) à son substrat verbal, à sa source formelle » (Starobinski 2001, 39)

Remarquons la mise en place (véritable mise en scène, dans ce fragment discutant justement de la venue au texte du sujet) des détails servant à construire le sujet interprétant : 1. la corporalité de l'œuvre-objet (*chose endormie, état de chose*), 2. la position forte du sujet interprétant, mais qui se définit par l'émotivité et par la sensualité (*je sais que..., ma sensation, mon émotion*), 3. une aire, métonymique, pour désigner l'expérience esthétique (*lecture-sensation-malaise-émotion, sentiment, séduction*), mise de façon insistante sous le signe de la séduction (*m'ont séduit, leur séduction*), 4. la connaissance obtenue par la répétition contrôlée d'une « séduction » première (*je tenterai de repérer les structures objectives, ...traiter résolument en objet ce système de signes dont j'ai éprouvé la puissance*), 5. le leitmotiv de la séduction pour définir la nature de la relation entre l'interprétant et l'œuvre (et qui évoque, à nos yeux, la sensualité ravissante de « cette figure [qui] porte un nom », analysée auparavant), ensemble dans la réalisation de l'expérience esthétique², enfin – 6. l'ancrage de l'interprétation dans le langage (*son substrat verbal, sa source formelle*), auquel l'expérience esthétique est liée.

Tous ces mouvements de l'interprète vers son objet – en quête d'une répétition raisonnée de ce qui a eu lieu toujours en différé (l'expérience esthétique, ce que la « figure qui porte un nom » savait déjà...) – montrent une inadéquation interne des partenaires de la « danse » dont il était question au tout début de ces pages. Le leitmotiv du délai (décalage, retard, fuite...) en ressort gagnant, au niveau de l'imaginaire, et le « danseur » se donne à voir dans ce retard, en contre-point à la musique de l'œuvre : en essayant de suivre, par ses mouvements, l'objet analysé, par des changements successifs de la direction de lecture, du point de vue, de la référence (culturelle), le moi ne cesse de se situer dans un point aveugle, pour en repartir. Car, comme un ver dans le fruit de l'interprétation, le sujet (« moi, celui qui parle ») est, en même temps, souverain de son acte interprétatif (un pronom nominatif-sujet, à perpétuité) et dépendant de l'autre (*subiectus*, au sens étymologique, « vassal »).

Cette différence irréductible tient, selon l'École de Genève, à une ontologie du sujet, que Starobinski commente et illustre à la fois, sur laquelle il réfléchit et qu'il met en scène au niveau de l'imaginaire de ses écrits, en s'appuyant souvent sur des figures rhétoriques impliquant la corporalité. Cela en dit long sur la sensualité de l'expérience esthétique, ainsi que sur le fonctionnement de cette dernière comme métonymie de *la conscience*, un des concepts les plus importants de la théorie starobinskienne. De l'avis de J. Hillis Miller, dans une des synthèses les plus souvent citées (du moins, dans la théorie anglo-américaine) sur la critique genevoise, toutes ces caractéristiques du rapport au sujet des textes interprétants, ainsi que leur construction rhétorique complexe, en feraient un autre genre que celui de la théorie littéraire, un genre « best to define not in terms of its relation to other kinds of literary criticism, but as a special form of that literature of meditation, reverie or spiritual quest which is historically associated with Switzerland and most often with Geneva. One thinks of Rousseau, of Sénacour, of Constant, of Amiel, of Ramuz. The Geneva critics continue in a new way this native tradition. » (Miller, 14). Mais, en faisant cela, la critique genevoise (à la fin du dernier millénaire) n'était, peut-être, qu'à l'avant-garde du *criticism*³ de notre temps, qui aspire, de toute son âme (et de toutes ses constructions, directions, idéologies, rhétoriques – bref : qu'est-ce que l'âme du *criticism*, sinon cela ?), qui aspire donc à être reconnu comme littérature de premier degré, à part entière.

Notes:

- 1 La bibliographie récente consacrée à cet auteur, notamment Juan Rigoli (éd.), *A distance de loge*, actes du colloque organisé en 2010 à Berne et à Genève (Starobinski 2013, 365-534), tout en s'intéressant à la figure de l'interprète dans ses textes, passe trop vite, à notre avis, sur la « machine rhétorique » qui lui est associée. De même, comme nous l'avons montré ailleurs (Both 2006), Carmelo Colangelo, dans la plus ample monographie consacrée au critique genevois, laisse la rhétorique des écrits de ce dernier dans un plan tout à fait secondaire (Colangelo 2004).
- 2 « If the aims of literary criticism is to reach a coincidence of the critic's mind and the mind of the author, the nature of this experience will be determined by the nature of consciousness itself » (Miller, 16)
- 3 Nous préférons utiliser le mot consacré par la pratique anglo-américaine, pour ses connotations réunissant, à la fois, la critique, la théorie et l'idéologie littéraire, mais aussi pour faire ainsi allusion à une suprématie, ces dernières décennies, du discours théorique anglo-américain, au niveau du débat international.

Bibliographie:

1. BOTH, Ioana. *Cuvînt înaintea edițiilor românească*, in Carmelo Colangelo, *Jean Starobinski sau ucenicia privirii*, traduction roumaine et notes de Ioana Both. Cluj-Napoca: Ed. Limes, coll. „Mare Helveticum”, 2006.
2. ---. *Le sujet interprétant*, in „Romania Orientale” (Roma, Univ. „La Sapienza”, Dip. di studi romanzi). Roma: Bagatto Libri, 2008.

3. ---, *L'ascension des terrasses en printemps ou de la narration dans la théorie*, in „Transylvanian Review”. Vol. XIX, no. 2/Summer 2010, 3-10.
4. ---, *Présences du sujet interprétant: qui dit „je”?*, in „Euresis”. No 1-4/2011, 162-172.
5. COLANGELO, Carmelo. *Jean Starobinski ou l'apprentissage du regard*. Genève: Ed. Zoé, 2004.
6. JEANNERET, Michel. *Le Risque interprétatif*, in Jean STAROBINSKI, *Les Approches du sens. Essais sur la critique*, édition établie et annotée par Michael Comté et Stéphanie Cudré-Mauroux, suivi de *A distance de loge*. Genève: La Dogana, 2013, 411-421.
7. MILLER, J. Hillis. *The Geneva School : the criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard and Jean Starobinski*, in Id., *Theory Now and Then*. Durham: Duke University Press, 1991, 13-29.
8. RABATE, Dominique. *Poétiques de la voix*. Paris: José Corti, 1986.
9. SAVINEL, Christine: *Jean Starobinski et le rythme : vers une éthique du dédommagement*, in Murielle Gagnebin et Christine Savinel (eds.), *Starobinski en mouvement*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 2001, 19-26.
10. STAROBINSKI, Jean. *Si cette figure porte un nom*, in « Cahiers pour un temps ». Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, 275.
11. ---. *L'Œil vivant*. Paris: Gallimard, 1999.
12. ---. *La Relation critique*. Paris: Gallimard, 2001.
13. ---. *Les Approches du sens. Essais sur la critique*, édition établie et annotée par Michael Comté et Stéphanie Cudré-Mauroux, suivi de *A distance de loge*. Genève: La Dogana, 2013.
14. VIDAL, Fernando. *La fine peau de l'apparence : style et présence au monde chez Jean Starobinski*, in Murielle Gagnebin et Christine Savinel (eds.), *Starobinski en mouvement*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 2001, 216-227.