



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2006

La Suisse/Période moderne

Jean Starobinski et les arts : une relation critique

Entretien avec Jean Starobinski par Pascal Griener et Stéphanie Cudré-Mauroux

Jean Starobinski, Pascal Griener et Stéphanie Cudré-Mauroux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/344>

DOI : 10.4000/perspective.344

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 158-166

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean Starobinski, Pascal Griener et Stéphanie Cudré-Mauroux, « Jean Starobinski et les arts : une relation critique », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/344> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.344>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Jean Starobinski et les arts : une relation critique

Entretien avec Jean Starobinski par Pascal Griener et Stéphanie Cudré-Mauroux

Jean Starobinski, Pascal Griener et Stéphanie Cudré-Mauroux

- 1 Jean Starobinski, historien d'art ? Pour ceux qui le connaissent, la question trouve une réponse aisée. Ses premières écoles incluaient le piano dans les classes supérieures du Conservatoire de musique. Diplômé de l'Université de Genève en lettres classiques puis en médecine, il s'est voué à l'histoire des idées dans le domaine de la médecine et surtout de la littérature. L'art occupe une place capitale dans son œuvre.

Le visiteur qu'il accueille dans son appartement genevois remarque immédiatement la présence d'œuvres d'art soigneusement encadrées : gravures de Goya ou de Manet, aquarelles exécutées par des amis tels que Gérard de Palézieux, Garache ou Sima, et même des dessins anciens. Sur un mur, une gravure originale de Mantegna, une pièce des *Trionfi*, témoigne de l'œil du savant - elle fut trouvée au hasard d'une brocante à Genève ; en effet, historien complet de la culture, Jean Starobinski est également un amoureux et grand connaisseur de l'objet concret. Il aime chiner en compagnie de son épouse Jacqueline, ophtalmologue réputée. Dans leur demeure, les œuvres semblent posséder une dimension allégorique bien définie. Une lithographie de Delacroix orne l'accès du cabinet de travail : elle illustre la scène de Faust, *Faust et Méphistophélès dans les montagnes du Hartz*, et comporte cette réplique de Méphisto à Faust : « Nous sommes encore loin du terme de notre course... ».

- 2 L'entretien transcrit ici a eu lieu à Genève, le 23 février 2006, chez Jacqueline et Jean Starobinski, avec l'aide bienveillante de Stéphanie Cudré-Mauroux, conservatrice aux Archives Littéraires de la Bibliothèque Nationale Suisse auxquelles, dans un geste de grande générosité, Jean Starobinski a décidé de confier l'ensemble de ses archives littéraires¹.

Pascal Griener. La première fois que vous m'avez reçu avec votre épouse – il y a maintenant vingt-cinq ans –, j'avais déjà été très frappé par la présence centrale de l'art dans le décor où vous vivez. Même chez certains de nos collègues, cette présence n'est

pas toujours si évidente. L'intérieur de Jakob Burckhardt était très ascétique, orné de rares photographies. Puis-je vous demander comment, dans votre jeunesse, vous vous êtes initié à l'art visuel de manière si approfondie ?

Jean Starobinski. Ce fut d'abord par le biais de la littérature. Ma famille recevait la *N.R.F.* et les *Nouvelles littéraires* (dont je me souviens que les livraisons m'avaient apporté un roman de Ramuz). Aux récréations du collège, à dix-sept ans, je me glissais en face, à la bibliothèque du Musée d'Art et d'Histoire. Préparé par d'excellents maîtres du collège, François Bouchardy et Walter Müller, je goûtais une petite escapade. Je demandais à la bibliothécaire, Madame Weiglé, les fascicules de la revue *Minotaure* éditée à Paris par Skira. Je lisais entre deux sonneries de la cloche du collège, actionnée par Tisane (le seul nom que nous connaissions de l'aimable concierge), « La nuit du tournesol » d'André Breton, ou ses pages sur l'atelier de Picasso ; et j'étais fasciné, bien sûr, par les photographies de Man Ray et de Brassai qui punctuaient les livraisons. J'y découvrais aussi Bellange. L'art s'offrait sous l'aspect de la plus mystérieuse nouveauté.

L'événement, durant l'été de 1939 si chargé d'angoisses, fut l'exposition des chefs-d'œuvre du Prado, mis à l'abri à Genève lors de la guerre civile espagnole. Muni de la carte permanente, je ne me suis pas privé d'y pénétrer à toute heure, entre juin et septembre. Je me souviens qu'au début, entre midi et trois heures, les salles restaient parfois désertes. Quelle émotion de se trouver seul face aux grandes œuvres de Titien, la Bacchanale des Andriens, la Vénus au musicien ! Je me souviens de leur accrochage, au fond du parcours. Je revois à gauche un sublime paysage de Patinir, Charon franchissant le Styx, puis, un seuil une fois franchi, on entrait dans le territoire de Goya, où se trouvait aussi le Cardinal de Raphaël. Ai-je su reconnaître l'extraordinaire profondeur de sens des Fileuses de Velázquez ? Je préférerais au terrestre Ésope de ce peintre les visages du Greco, illuminés par le surnaturel. Mon choix serait tout différent aujourd'hui.

À l'Université de Genève, au début de mes études, le maître qui comptait le plus pour moi a été Marcel Raymond. Il avait récemment publié *De Baudelaire au surréalisme*, après avoir étudié les successeurs de Ronsard. Dans son enseignement, l'art était partout présent : la part de l'image dans l'expérience surréaliste, la notion du « baroque » dans les arts des alentours de 1600 n'étaient pas séparées de la lecture des textes. Marcel Raymond avait été lecteur à Halle durant les années 1920 et avait été très attiré par les idées des esthéticiens allemands sur le baroque. Avec son épouse, Claire, il est devenu le traducteur des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Heinrich Wölfflin. Jean Rousset, qui succéda à Marcel Raymond, travailla dans le même esprit.

La période de la guerre, où notre inquiétude était grande, fut à Genève un moment de grande animation intellectuelle. Le poète Pierre Jean Jouve, arrivé en 1941, venait d'achever son livre sur le Don Juan de Mozart. Il allait consacrer un autre ouvrage au *Wozzeck* d'Alban Berg, et il ne voulait pas séparer la grande figure de Baudelaire de celles de Delacroix, de Courbet, de Méryon. Son livre *Défense et Illustration*, paru en 1943, a été écrit au moment où je faisais partie du groupe de ses amis. Je fis par Jouve la connaissance de Balthus, dont il avait salué la première exposition parisienne dix ans auparavant. Mon premier « papier », en 1942, fut une note sur un recueil de poèmes de Jouve. Une exposition consacrée à Balthus en 1944 par la galerie Moos de Genève fut l'occasion d'écrire mon premier article sur un peintre. J'ai pris plaisir par

la suite à écrire des notes, et parfois davantage, sur divers artistes, à la demande de mes amis galeristes ou éditeurs de Genève (Benador, Krugier, Engelberts, Blanco, Cramer).

Je ne devais pas tarder à entrer en contact avec Albert Skira, replié à Genève, comme avec Alberto Giacometti, venu rejoindre la famille de sa sœur. Je dois beaucoup à Albert Skira, dont j'ai fréquenté les bureaux de la place du Molard pendant plusieurs années, lorsqu'il publiait le journal *Labyrinthe*, qui par son titre même se voulait la suite du Minotaure. Dans ma contribution au numéro consacré au dix-septième siècle français, j'avais choisi d'évoquer un style de vie : la préciosité. Dès le moment où j'avais remis à Marcel Raymond un mémoire d'étudiant sur la connaissance de soi chez Stendhal, je m'étais intéressé à un grand lieu commun et à ses diverses expressions : l'opposition de l'être et du paraître, du masque et du visage. Cela allait m'amener à Montaigne, à La Rochefoucauld, à Montesquieu, à Rousseau.

En 1958, l'achèvement de mon livre sur Rousseau, puis les essais concernant la rhétorique de l'être et du paraître (*L'Œil vivant*) ont marqué le début des années exclusivement consacrées à l'enseignement. Durant toute ma carrière, la discipline que j'ai enseignée a été l'histoire des idées. L'histoire de la littérature française ne l'a complétée qu'en 1965. L'histoire des idées, je l'ai conçue comme un très large comparatisme, incluant les témoignages venus de l'art. C'est alors que de nouveaux rapports se sont établis avec Albert Skira. Il éprouvait le désir de lancer une nouvelle collection, où les auteurs ne se limiteraient pas aux domaines traditionnels de l'histoire de l'art européen. Baptisée *Art Idées Histoire*, elle devait inclure la littérature, les idées philosophiques, les attitudes inspirées par les philosophies de l'époque, c'est-à-dire les styles de vie adoptés par les catégories sociales au service desquelles travaillaient les artistes. Ce fut une réelle aventure. J'ai vu Skira au travail, prenant conseil, décidant, agissant. Sa rapidité m'a frappé. Je me rappelle qu'il me lança cette question : à qui demanderons-nous le volume sur le Moyen Âge ? Prudent, je demandai conseil à Gaëtan Picon, qui suggéra le nom de Georges Duby – qui alors enseignait à Aix. Sitôt l'information reçue, Skira décrocha le téléphone, et lui proposa de venir à Genève à la fin de la semaine. Le contrat de *L'Europe des cathédrales, 1140-1280* fut immédiatement établi. De même avec André Chastel, qui se vit commander sur le champ ce qui devint, en deux admirables volumes, son *Mythe de la Renaissance, 1420-1520*. Giulio Carlo Argan assumait la charge de son *Europe des capitales 1600-1700*. Comme mon champ de recherche concernait le siècle de Rousseau – ma thèse venait de paraître –, le volume consacré au dix-huitième siècle m'incombait. Je l'ai organisé selon quelques caractéristiques un peu schématisées. D'abord, le goût du sensible, de l'instant heureux, du plaisir, puis le désir d'inscrire l'ordre capricieux dans un ordre général, les diverses figures données au regret et à l'espoir de progrès, qui devient à la fin du siècle un style de la volonté. En intitulant ce livre *L'invention de la Liberté*, je n'avais pas en vue le seul domaine social et politique. Ce n'est pas un précis des rapports de l'art, des idées et de la société, mais une analyse stylistique, une lecture en contexte de quelques grandes productions du siècle des Lumières, entre Locke et Kant, en passant par le « rococo ».

P. G. Est-ce à cette occasion que vous avez publié *1789. Les emblèmes de la Raison* ?

J. S. D'une certaine façon, oui, mais neuf ans séparent les deux publications. *Les emblèmes de la Raison* doivent beaucoup aux liens d'amitié noués à cette époque. J'avais souvent rencontré Yves Bonnefoy chez Gaëtan Picon, alors directeur des Arts

et *Lettres* auprès d'André Malraux au Ministère de la Culture. Gaëtan Picon avait aussi assumé la direction de la revue du *Mercure de France* en 1963-1964. Yves Bonnefoy et moi-même y avons collaboré, ma contribution concernant « Les anagrammes » de Ferdinand de Saussure. Picon, à ce même moment, était devenu chez Skira le directeur de la nouvelle collection « Les sentiers de la création ». Bonnefoy y publia *L'Arrière-Pays*, et moi le *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, version documentée d'un chapitre de mon livre en perpétuelle préparation sur la mélancolie. Nous avions, Picon, Bonnefoy et moi, presque pris l'habitude du travail et des projets communs. Une nouvelle entreprise était proposée par Yves Bonnefoy : consacrer une étude approfondie à une année importante de l'histoire de l'art européen. La collection devait s'intituler « Sur les balances du temps ». Trois livres en résultèrent, qui tous trois portent une date dans leur titre. D'abord, chez Flammarion, le *Rome 1630* d'Yves Bonnefoy, et mon *1789. Les emblèmes de la Raison*. Pour des raisons éditoriales, le troisième essai de cette triade, celui de Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne*, parut séparément chez Skira en 1974. Il faut penser à l'amitié qui rend solidaires ces trois ouvrages. C'est un « triptyque », qui permet de constater qu'il y a bien des manières de lire une date de l'histoire de l'art.

Stéphanie Cudré-Mauroux. Avez-vous entretenu des contacts avec les personnes proches de la revue *Esprit*, tels Albert Béguin, son directeur, ou l'historien de l'art Pierre Courthion ?

J. S. Je n'ai pas été un lecteur régulier d'*Esprit*, tout en éprouvant beaucoup de sympathie, dans mes jeunes années, pour Emmanuel Mounier et le personnalisme, comme pour les premiers écrits de Rougemont. Après 1945, des « groupes Esprit » se sont formés parmi les étudiants de notre université. Je n'y ai pas participé. Entre les études de médecine et des fonctions d'assistant à la Faculté des Lettres, mon temps était saturé !

J'avais assisté à la soutenance de thèse d'Albert Béguin sur l'âme romantique et le rêve, puis je l'avais assez souvent revu lorsqu'il dirigeait les *Cahiers du Rhône*, où paraissaient tant d'ouvrages importants de poésie et de réflexion sur la France et l'Europe durant les années de guerre. Je ne l'ai revu qu'une ou deux fois à Paris, dans son bureau de la direction d'*Esprit* aux éditions du Seuil. En revanche je fus très tôt, dans le domaine de l'histoire et de la pensée médicale, un collaborateur de *Critique*, la revue fondée par Georges Bataille et Éric Weil.

Quant au critique d'art Pierre Courthion, il a été un très proche ami, au milieu des années quarante, lorsqu'il est revenu à Genève avec sa femme Pierrette. Pierre, un être ouvert et chaleureux, fut le directeur d'une collection consacrée aux grands écrivains français (« Le cri de la France »), publiée à la LUF à Fribourg. Il y accueillit en 1943 mon premier livre, un Stendhal, bref essai sur l'écrivain, suivi d'un choix de textes. Ce sont Pierre et Pierrette Courthion qui ont fondé à Genève, en 1942, la revue *Lettres*. J'ai été un membre du comité de rédaction et un collaborateur assez régulier de cette courageuse publication, qui prit fin en 1947. Jouve a joué un rôle central pour les premiers numéros, puis une brouille est survenue. Dans les sommaires des numéros suivants figurent deux de mes essais sur Kafka. Je pense que les contacts de Pierre Courthion avec *Esprit* allaient de pair avec l'amitié qui le liait à Severini et à Bazaine. Je l'ai revu à Paris, beaucoup plus tard, toujours attentif à la peinture récente, en particulier à celle d'Olivier Debré, dont il avait de belles toiles dans son appartement de la rue des Marronniers. Ce fut notre dernier sujet de conversation.

P. G. Dans *1789...*, vous proposez une confrontation magnifique entre ce que vous appelez le style de l'événement révolutionnaire et le style pictural du temps...

J. S. L'événement révolutionnaire fut d'emblée spectaculaire et rhétorique, parce que la réunion des États généraux comportait elle-même une mise en scène spectaculaire qui donnait le ton de la circonstance. Le cérémonial monarchique comportait une forte charge allégorique et pouvait induire une lecture allégorique des événements météorologiques eux-mêmes : l'orage de l'été 1788, le gel de l'hiver suivant se prêtaient à une lecture emblématique. Tout au long du siècle, l'enseignement des collèges et un grand nombre d'œuvres théâtrales avaient exalté les modèles de la vertu antique, et surtout ceux de la liberté républicaine. Voltaire lui-même ne faisait pas exception. Un répertoire de situations, de gestes, d'identités prototypiques était constitué. C'était là tout un langage déployé dans le registre de l'idéalité, qui pouvait coexister avec l'approche de l'individu dans le portrait, ou la polémique par le moyen de la caricature. Le néoclassique a été un phénomène européen. D'où les développements que j'ai consacrés à Füssli et à Canova. Le néo-classique qui aimait tant le trait sur la surface blanche s'est exposé au retour de l'ombre. D'où le chapitre final sur Goya.

P. G. Il est un autre pan de votre œuvre qui concerne de très près les historiens d'art, c'est votre contribution majeure à l'histoire de la mélancolie. Puis-je vous demander si vous avez entretenu des relations avec le cercle de l'institut Warburg ?

J. S. Je n'ai pas eu de contact avec l'Institut Warburg dans ses locaux londoniens,

sinon assez tard. Invité par Ernst Gombrich, j'y ai présenté quelques aspects de ma recherche sur les moments du jour. Mais j'ai eu très tôt sous les yeux les publications de l'époque hambourgeoise, et notamment l'étude de Saxl et Panofsky, *Saturne et la Mélancolie*. Et les travaux de Warburg lui-même sur l'astrologie. Un autre « Hambourgeois », Ernst Cassirer, a beaucoup compté pour moi pour ses travaux sur la Renaissance et sur le dix-huitième siècle. Éric Weil, que j'ai déjà mentionné à propos de *Critique*, avait suivi son enseignement, et fut pour moi une sorte de médiateur.

P. G. La figure de la *Mélancolie* vous a tout naturellement mené à l'examen de l'image de l'artiste, melancholicus par excellence...

J. S. J'y ai effectivement consacré beaucoup d'attention. J'ai donné sur ce sujet un cours de huit leçons au Collège de France dans l'hiver 1987-1988. Le point de départ était évidemment la médecine antique et sa systématisation à la Renaissance par Ficin et tant d'autres. Quelques-uns des résultats de mon enquête ont déjà trouvé leur place dans certains de mes livres, d'abord dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), puis dans *Trois fureurs* (1974), où chacun des trois essais est consacré à une image de l'égaré (Ajax, la Dormeuse de Füssli, le possédé de Gerasa). *La Mélancolie au miroir* (1989) concerne la poésie de Baudelaire et les images du spleen. Dans *Action et réaction* (1999), il est vrai sans me référer à l'art, j'ai suivi l'histoire des divers emplois du mot « réaction » : j'ai constaté que la notion du « réactionnel » n'a fait son entrée en psychiatrie qu'à partir du milieu du dix-neuvième siècle. Dans bien des cas la « dépression réactionnelle » fut un autre nom pour une maladie qui auparavant avait été dénommée « nostalgie ».

Il m'arrive de partir sur une piste collatérale, et souvent dans le domaine de l'art. Le fou mélancolique, dans un récit de Baudelaire, courtise une statue de Vénus dont le regard se perd au lointain. Et voici que s'éveille la tentation d'une recherche sur le regard des statues, qui me fait parcourir une série de tableaux, de Titien à Watteau et

Fragonard, en passant par Rubens, sans oublier Nerval, Thomas Mann, et tout un kitsch lié à l'évocation de Versailles.

P. G. Dans la récente exposition de Zurich consacrée à Füssli, on admire un tableau qui a été gravé pour le frontispice des *Lectures on Painting* (1801) : une allégorie du silence, le visage baissé, couvert d'une longue chevelure. Cette figure du silence, au seuil d'un discours théorique sur l'art, est très impressionnante. Mais Füssli documente également la force imageante qui donne une forme prégnante à ses contemporains anglais ; or l'exercice de cette force dans l'histoire de la culture vous a retenu au long de plusieurs essais, en particulier dans *L'œil vivant*.

J. S. C'est ainsi que l'image du silence fait paradoxalement parler le silence, – pour le regard. C'est autre chose que les *Harpocrate posant un doigt sur leur bouche*, dans les livres d'emblèmes. Je m'arrête, parce que je me surprends ici en flagrant délit de comparatisme. J'aime à percevoir une donnée, dans le domaine de l'art, en la questionnant à la fois sur ce qu'elle est et sur ce qui la fait différer, c'est-à-dire ce qui la rend différente d'une autre qui la précède ou la suit. Lorsque j'ai enseigné à Johns Hopkins (Baltimore) entre 1953 et 1956, j'ai beaucoup appris en fréquentant et en écoutant les historiens des idées : Arthur O. Lovejoy, George Boas, Ludwig Edelstein, Alexandre Koyré. Les plus proches étaient Georges Poulet et Leo Spitzer, ce grand maître de la stylistique dont les travaux m'ont révélé ce qu'on pouvait attendre d'une histoire sémantique, prenant pour objet la transformation du sens des mots dans leur contexte socioculturel. Les questions posées dans ce groupe du History of ideas club de Baltimore étaient très proches de celles qui orientent les travaux d'Erwin Panofsky et de Meyer Schapiro, dont l'étude sur les pommes de Cézanne reste pour moi un grand modèle. Une similitude m'est apparue parfois, plus tard, lors des réunions du groupe allemand Poetik und Hermeneutik, où les représentants de l'École de Constance (H.-R. Jauss, K. Stierle) exploraient la vie des œuvres telle qu'elle se présente au regard d'une esthétique de la réception. L'intérêt se portait alors massivement sur la théorie et la méthodologie de l'interprétation. Dans cette œuvre, la filiation, un certain thématisme devient le révélateur des milieux successifs où il apparaît.

P. G. Ces références que vous citez n'étonnent pas l'historien du Warburg Institute. Gombrich nourrissait une très grande admiration pour Boas comme pour Lovejoy, et les a très bien connus tous deux.

J.S. En effet, Gombrich, lors de la mort de George Boas, en 1980, lui a rendu un bel hommage dans le *Journal of the History of Ideas*. La façon dont George Boas suivait les étapes de quelques grands thèmes de la pensée et de la poésie occidentales (le bonheur primitif de l'humanité, le bonheur de la bête, le culte de l'enfance) pouvait faire penser à l'iconologie dont Panofsky a établi les principes. Leur exemple reste vivant pour moi.

P. G. Vos travaux sur Diderot rencontrent ceux de l'histoire de l'art récente, qui a consacré beaucoup d'études à l'histoire de la critique d'art au XVIII^e siècle. Cependant, au terme de ces travaux, la critique de Diderot semble – parfois, de manière excessive – dénoncée comme une grandiose exception, peu représentative de la littérature critique au siècle des Lumières.

J. S. Mon propos, dans le livre sur Diderot que j'espère publier bientôt, n'est pourtant pas de parler de la critique d'art comme telle, mais de caractériser Diderot dans les divers aspects de son rapport au monde. Sans oublier les autres critiques – tel La Font de Saint-Yenne – ni les ouvrages consacrés aux principes des arts – tels ceux du père

André ou de l'abbé Dubos – j'ai cherché à percevoir les gestes particuliers de ce curieux acteur que fut Diderot sur la scène culturelle de son époque. D'abord c'est un acteur qui se cache, car la Correspondance littéraire de son ami Grimm n'était destinée qu'à un cercle très étroit de lecteurs. Ayant pris ces précautions, Diderot mettait en scène, animait par sa parole les œuvres qu'il jugeait dignes d'être décrites. J'ai tâché de mettre en évidence sa manière de procéder quand il l'applique au tableau de réception de Fragonard, *Corésus et Callirhoé*.

P. G. Diderot dans l'espace des peintres, publié à l'occasion de la grande exposition au palais de la Monnaie (1984), vous donne l'occasion d'étudier le goût de l'expérience perceptive, liée à une grande expérimentation littéraire chez Diderot, plus que chez ses contemporains.

J. S. Plus Diderot perçoit, et plus il est enclin à converser. Il a besoin d'un interlocuteur, il décrit, il raconte, il fait lui-même les questions et les réponses. Et on le voit en perpétuel apprentissage, presque jusqu'à la fin. Il n'aime guère le repos dans la peinture. Il exige une histoire, une action. Un bon tableau, pour lui, induit tout un travail d'imagination. S'il admire Chardin, c'est parce que ses fruits sont prêts à être mangés. S'il regarde un paysage où figurent des ruines, il s'y met lui-même en scène, solitaire ou en douce compagnie. S'il regarde une cascade, c'est pour imaginer le rivage où se jettera le cours d'eau devenu fleuve, puis le port de mer où il est prêt à s'embarquer pour faire en imagination le tour du monde. Il y a toute une mobilisation de la mémoire historique et des appétits personnels dans cette manière dramatique de percevoir. Notre rapport à l'art a beaucoup changé depuis lors. De quelle façon ? Pour aboutir à quelles attitudes ? La question doit se poser. Il est salutaire de confronter les différents moments historiques de la perception et de l'évaluation de ce que nous persistons à nommer « l'art ».

NB Les archives littéraires de Jean Starobinski viennent d'être déposées aux Archives littéraires, Bibliothèque Nationale Suisse, à Berne. Leur catalogage sera terminé dans un délai d'environ deux ans. Leur consultation sera accordée sur autorisation préalable de Jean Starobinski.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie : Jean Starobinski et l'art

La bibliographie sommaire qui suit propose la liste des publications principales de Jean Starobinski, qui touchent de près ou de loin à l'art.

Livres d'art

Louis Soutter, *Gravures, avec un texte de Jean Starobinski*, Genève, 1962.

Joseph Sima, *Sima : œuvres récentes*, (cat. expo., Paris, Le Point cardinal, 1971-1972), introduction de Jean Starobinski, Paris, 1971.

Joseph Sima, *Sima : œuvres de 1921 à 1970*, (cat. expo., Genève, Galerie Engelberts, 1977), hommages de Jean Starobinski et Jean Leymarie, Genève, 1977.

Claude Garache, *Garache : peintures récentes*, préface de Jean Starobinski, poème de Philippe Jaccottet, Paris, 1984.

Claude Garache, *Garache*, texte de Jean Starobinski, Paris, 1988.

Jean Starobinski, *Largesse* (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1994). Republié en 2006.

Jean Starobinski, *La caresse et le fouet*, André Chénier, Genève, 1999.

Jean Starobinski, *Si cette figure porte un nom*, Genève, 2003.

Monographies / essais critiques

Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, 1974.

Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de Jean Starobinski, *Le sacrifice en rêve*, Paris, 1991 (le premier est un texte paru dans *Diderot et l'art de Boucher à David : les Salons : 1759-1781*, Paris, 1984, p. 21-40).

Jean Starobinski, avec Michel Saudan, *D'artifices en édifices, ou le parcours sensible à travers les artifices des édifices renaissants, maniéristes, baroques et rococo*, Genève, 1985.

Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, 1989.

Charles de Montesquieu, *Essai sur le goût*, suivi d'un texte de Jean Starobinski, Paris, 1993.

Jean Starobinski, « Le regard des statues (sur la généalogie des fêtes galantes) », dans Murielle Gagnebin, Christine Savinel éd., *L'image récalcitrante*, Paris, 2001, p. 43-73.

Pierre Courthion, *D'une palette à l'autre : mémoires d'un critique d'art*. Pierre Courthion, préface de Jean Starobinski, Genève, 2004.

Histoire de l'art et de la culture

Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, 1960 (thèse de Médecine, Lausanne, 1960).

Jean Starobinski, « L'encre de la mélancolie », dans *NRF*, 1^{er} mars 1963, p. 410-423. Republié dans *Mélancolie : génie et folie en Occident : en hommage à Raymond Klibansky (1905-2005)*, (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Berlin, Neue Nationalgalerie, 2005-2006), Paris, 2005, p. 24-33.

Jean Starobinski, *L'invention de la liberté : 1700- 1789*, Genève, 1964. Republié en 2006.

Jean Starobinski, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », dans *Actes du IV^e Congrès de l'AILC*, 1966, p. 952-963.

Jean Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, 1970.

Jean Starobinski, 1789. *Les emblèmes de la Raison*, Paris, 1973. Republié en 2006.

Jean Starobinski, « Le mythe au XVIII^e siècle », dans *Critique*, 366, 1977, p. 975-997. Republié sous le titre « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Jean Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, 1989, p. 233-262.

Jean Starobinski, « L'immortalité mélancolique », dans *Le Temps de la Réflexion* 3, 1982, p. 231-251.

Jean Starobinski, « Le mot 'civilisation' », dans *Le temps de la réflexion*, 4, 1983, p. 13-51. Republié dans Jean Starobinski, *Le remède dans le mal...*, Paris, 1989, p. 11-60.

Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile*, Marielène Weber éd., trad. de l'allemand par Alain Brousse et Marielène Weber, préface de Jean Starobinski, Paris, 1984.

Saturne en Europe : Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers..., Roland Recht, Françoise Ducros éd., avec des contributions de Remo Guidieri, Adalgisa Lugli, Jean Starobinski Strasbourg, 1988.

Jean Starobinski, « Mélancolie moderne : portrait du Docteur Gachet », dans *Médecine et Hygiène* n° 1882, 10 avril 1991. Republié dans *Mélancolie : génie et folie en Occident...*, p. 412-433.

Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. de l'anglais par Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préface de Jean Starobinski, Paris, 2000.

Charles Méla, *Légendes des siècles : parcours d'une collection mythique : Fondation Martin Bodmer*, préface de Jean Starobinski, Paris, 2004.

Yves Bonnefoy, *Goya, Baudelaire et la poésie. Entretien avec Jean Starobinski*, suivi d'études de John E. Jackson et de Pascal Griener, Genève, 2004.

Sur Jean starobinski

« Jean Starobinski », *Cahiers pour un temps*, Paris, 1985.

Murielle Gagnebin, Christine Savinel éd., *Starobinski en mouvement, suivi de La perfection, le chemin, l'origine*, par Jean Starobinski, Seyssel, 2001 (ouvrage issu d'un colloque consacré, en mai 2000, à Jean Starobinski et organisé par le Centre de recherche sur les images et leurs relations [C.R.I.R.] de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle).

Françoise Balibar et al., « Jean Starobinski », dans *Critique*, 687-688, août-septembre 2004, p. 600-753, avec un texte inédit de Jean Starobinski, « Mémoire de Troie ».

Colangelo Carmelo, *Jean Starobinski : l'apprentissage du regard*, Carouge-Genève, 2004.

NOTES

1. Ce fonds remarquable, en cours de classement, comporte de nombreux manuscrits d'ouvrages, mais aussi une vaste correspondance savante. Pour l'historien de l'histoire de l'art, cet ensemble documentaire revêtira une importance tout à fait exceptionnelle.

INDEX

Index géographique : Genève

Keywords : visual art, collection, literature, writing, criticism, poetry, history of ideas, history of melancholia

Mots-clés : art visuel, collection, littérature, écriture, poésie, critique, discipline, histoire des idées, histoire de la mélancolie

Index chronologique : 1900