Annali - sezione romanza (2019) LXI, 2 © Università degli studi di Napoli "L'Orientale" – ISSN 0547-2121

ALESSANDRA MARANGONI
Università degli Studi di Padova
alessandra.marangoni@unipd.it

JEAN STAROBINSKI ÉDITEUR DE PIERRE JEAN JOUVE. L'HOMME DES LUMIÈRES ET LE POÈTE CHRÉTIEN

Résumé: C'est un Starobinski confronté aux grands dualismes de la pensée occidentale que celui aux prises avec l'œuvre hautaine et controversée de Pierre Jean Jouve, dont le critique genevois se trouve être l'exécuteur testamentaire. Le dualisme consubstantiel à l'édifice freudien, fondé sur des binômes tels que Conscient et Inconscient, Eros et Thanatos. Le dualisme chrétien du Péché et du Salut. Le dualisme formel d'une œuvre rigoureusement partagée entre Poésie et Narration. Le dualisme, surtout, d'une œuvre marquée par un tournant : avant la conversion de 1925, après la conversion de 1925. Comment le célèbre critique genevois fait-il face à ces différentes dichotomies constitutives de l'œuvre du grand poète chrétien Pierre Jean Jouve, le seul poète dont il ait accepté d'être l'éditeur au cours de soixante-dix ans d'inlassable activité critique ? En réintégrant la production d'avant la *vita nuova*, malgré l'interdiction formelle de l'auteur.

Abstract: Editing Pierre Jean Jouve works proves to be a challenge even for a critique of the stature of Jean Starobinki, but it also stands for a responsibility task, Starobinski being Jouve testamentary executor. A substantial dualism is in fact to be faced, deeply tied to these difficult texts: Freudian dichotomies such as Eros and Thanatos, conscious and unconscious forces; the Christian struggle between Body and Soul, between Sin and Salvation; the formal and visible antagonism opposing Poem to Novel. Finally, the irreversible fracture signified by the year 1925: before conversion and after conversion to Christianism. Moreover, one should not forget this famous Christian poet is the only poet the great critic from Geneva ever edited.

Fils d'un juif polonais, comment le jeune Starobinski (1920-2019) se pose-t-il face au christianisme farouche de Pierre Jean Jouve (1887-

1976) ? Homme des Lumières, comme on l'a défini[1] par la suite, comment fait-il face à un sens du péché aussi aigu ?

Un duel ne s'installe-t-il pas, à l'instar de ceux qui sont inclus dans la magnifique et hautaine poésie de Jouve ou à l'instar de ces luttes qui ont divisé les Philosophes si chers à Starobinski à commencer par celle, célèbre, qui opposa, toute leur vie durant, Voltaire à Rousseau ?

1. Sous l'égide de Genève, à l'enseigne de la musique

C'est à Genève que Jouve et Starobinski se rencontrent, par l'entremise de Marcel Raymond, dont l'importance est grande dans la vie intellectuelle de Starobinski: c'est bien à travers sa voix que l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau arrive d'abord à ses oreilles, c'est encore Marcel Raymond qui lui présente Pierre Jean Jouve installé à Genève dès l'automne 1941, pour fuir Paris, l'occupation allemande et le régime de Vichy: "Si la rencontre de Pierre Jean Jouve a tellement compté, c'est parce que son *Porche à la nuit des saints*, préfacé par Marcel Raymond, a été la première occasion où un texte critique m'a été demandé"[2], avoue le critique genevois soulignant combien les rencontres capitales sont souvent le fruit du hasard. Édité à Neuchâtel, ce *Porche à la nuit des saints*[3] indique par ailleurs combien la suisse romande devient, pendant ces années de guerre fratricide, un refuge et une sorte d'abri maternel pour maints intellectuels (comme elle l'avait été autrefois pour Jean-Jacques).

[1] C'était aussi la manière dont il aimait définir son grand-père paternel: voir J. Starobinski, *La Beauté du monde*, sous la dir. de M. Rueff, Gallimard, "Quarto", Paris 2016, p. 25.

[2] J. Starobinski, *Entretiens avec Gérard Macé*, in *La Beauté du monde*, cit. p. 62. L'article dont il est question – le premier de Starobinski sur Jouve – paraît dans "Suisse contemporaine", n. 3, 1942. Stéphanie Cudré-Mauroux a rendu compte de soixante-dix ans de lectures critiques dans *1942-2010, Jean Starobinski, lecteur de Pierre Jean Jouve*, in J. Starobinski, *Les Approches du sens. Essais sur la critique*, éd. Michaël Comte et Stéphanie Cudré-Mauroux, La Dogana, Genève 2013, pp. 465-484.

[3] P. J. Jouve, *Porche à la nuit des saints*, préface de M. Raymond, Ides et Calendes, Neuchâtel 1941.

D'autre part, la rencontre entre le musicologue Jouve et l'étudiant Starobinski se fait par la voie de la musique, vraie passion commune à ces deux futurs amis[4], en dépit des trente-trois ans qui les séparent. Jouve "venait d'achever la grande étude intitulée le *Don Juan de Mozart*[5], on lui a demandé des lectures publiques. Il fallait qu'un étudiant tourne la manivelle du gramophone pour faire écouter les exemples musicaux. Jouve proposait les enregistrements pris au festival de Glyndenbourne, où l'opéra avait été dirigé par Fritz Busch. Et l'étudiant c'était moi"[6], rappelle Starobinski avec son habituelle précision. Par la suite, il n'aura de cesse de dire qu'"un musicien avait, en Jouve, précédé le poète"[7].

2. De la création à l'invention, et de la nécessité de l'interprétation

Un premier vaste essai en forme de *Préface* à *Les Noces* suivi de *Sueur de Sang* fait le point sur la poésie de Pierre Jean Jouve et sur les enjeux qui la traversent : préface intitulée *La Traversée du désir*[8] (1966). Titre freudien s'il en est, dira-t-on. Il convient de préciser que, chez Jouve et chez Starobinski, le rapport à la psychanalyse et à Freud est on ne peut plus direct: le premier ayant traduit de l'allemand avec sa femme, la psychiatre Blanche Reverchon[9], les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, le second pour s'en être toujours tenu, en tant que médecin (et fils

[4] "Pierre Jean Jouve (avec qui mon père a beaucoup parlé de musique) […]", écrit Georges Starobinski in *La Beauté du monde*, cit., p. 1143.

[5] Cfr. P. J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Egloff, Fribourg 1942.

[6] J. Starobinski, *La Beauté du monde*, cit., p. 62.

[7] En l'espèce, *Présentation* de P. J. Jouve, *Œuvre I*, texte établi et présenté par J. Starobinski, avec une note d'Yves Bonnefoy et pour les textes inédits la collaboration de C. Jouve et de R. Micha, Mercure de France, Paris 1987, p. XIX.

[8] J. Starobinski, *Préface* à P. J. Jouve, *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, Gallimard, "Poésie", Paris 1966: il s'agit du treizième volume de la collection "Poésie" de Gallimard, bientôt destinée à devenir un repère pour tous les amants et les passionnés de poésie.

[9] Les témoignages sont nombreux sur l'influence de B. Reverchon sur l'œuvre de son mari. L'un des derniers en date est dû au poète Henry Bauchau: *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, textes rassemblés par Anouck Cape, Actes Sud, Arles 2012.

de médecin), à une approche le plus possible scientifique de la discipline psychanalytique. Rendant compte du lien belliqueux qui s'établit entre vie et mort (le combat d'Eros et de Thanatos) dans le texte jouvien, Starobinski tiendra à souligner que "le roman *Vagadu* (1931), les *Histoires sanglantes*, *La Scène capitale* furent, parallèlement aux poèmes de *Sueur de sang* (1935), les premières œuvres françaises écrites à partir de la psychanalyse – de la pensée freudienne à la fois pleinement comprise et librement retravaillée"[10].

Manière de prendre ses distances d'avec les surréalistes, et de l'usage qu'ils firent, Breton en tête, de Freud. Voilà en effet un autre point commun entre le poète et le critique: Jouve ayant toujours voulu couper court avec ses contemporains les surréalistes, Starobinski ne manquant pas de pointer du doigt le "syncrétisme surréaliste", son penchant pour le merveilleux et en tout cas sa dette plus forte vis-à-vis de Jung que de Freud[11]. Sur ce refus (Jouve) et sur cette précise critique (Starobinski) du surréalisme, les deux hommes sont à l'unisson, chacun dans son domaine d'élection.

Par ailleurs, cette distinction entre deux types d'imagination (Freud et Jung) est si efficace que l'écrivain Italo Calvino l'assume dans ses *Leçons américaines*[12]: la valeur de Visibilité y étant révélatrice de ce que Starobinski, dans son envie constante de donner à voir et de rendre visible, appelle *L'Œil vivant* (selon une formule tirée de *La Nouvelle Héloïse*).

Reste à considérer, parallèlement et en perspective, l'autre vaste essai devant présenter au public, vingt ans plus tard, la production de ce grand poète entretemps disparu: *Le feu de la chair et la blancheur du ciel* (1987).

---

[10] J. Starobinski, *Préface* à P. J. Jouve, *La Scène capitale*, Gallimard, "L'Imaginaire", Paris 1982, pp. 3-4.

[11] Lire notamment *Freud, Breton, Myers,* in *L'Œil vivant II*, *La Relation critique* (1970), Gallimard, Paris 1970[1], "Tel", 2001, pp. 381-388.

[12] Qu'il nous soit permis de renvoyer au dernier ouvrage d'Italo Calvino (des conférences que la mort l'empêcha de prononcer) en langue originale: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, pp. 98-99.

Détail à première vue négligeable, dans l'essai de 1966 le mot "création" est utilisé à plusieurs reprises[13]. Et pour cause: d'un côté "Création et mystère forment le trésor de la Poésie" selon Jouve lui-même ("Création, mystère, beauté, et enracinement dans la terre", poursuit-il dans *En Miroir*)[14]. De l'autre, c'est là l'un de ces mots indéniablement liés à l'air du temps: l'essai *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, qui fait date dans les deux champs conjoints de l'exégèse poétique et iconographique, n'est-il pas publié, en 1970, dans la collection "les sentiers de la création" que dirige Albert Skira?

Or, la présentation de 1987 fait désormais une large place à l'"invention poétique": pour un poète croyant, la Création n'est-elle pas l'apanage de Dieu? N'est-ce pas là une manière de se tenir lucidement debout face à une production volontairement et visiblement tournée vers la puissance divine?

Parue dans le "Cahier de l'Herne" consacré à *Pierre Jean Jouve*, une étude de 1972 devient l'occasion de dire la "nécessité de l'interprétation": il s'agit de *La Dramaturgie, l'interprétation, la poésie*. En relevant, chez Jouve, l'importance des "ouvrages d'interprétation", Starobinski ne manque pas d'indiquer qu'il s'agit d'une "interprétation comme progrès", soit d'un acte d'interprétation qui constitue une "approche progressive".

À propos d'interprétation, Starobinski n'oublie pas que, pour objective qu'elle se veuille, toute approche critique dépend d'un sujet – soit d'un interprète – lequel existe et laisse une trace de sa présence dans la relation critique qui s'instaure. Toujours à propos d'interprétation, constatons combien ce terme qu'on dirait désormais démodé – à sa place on se hâte d'invoquer l'herméneutique (mot à l'origine réservé aux textes religieux ou restreint au langage philosophique) – a l'avantage de souligner la responsabilité inhérente au geste critique,

[13] Par exemple aux pages 8-9.

[14] P. J. Jouve, *En Miroir, Journal sans date* (1954), Mercure de France, Paris 1970, pp. 10-11.

que fondent des choix délibérés, et que déterminent à la fois science philologique et interrogation individuelle.

À l'aube du nouveau millénaire, Yves Bonnefoy[15] rendra hommage à l'émergence de ces deux composantes qui font le prix constant des pages de Starobinski: responsabilité et liberté par rapport à tout "rêve herméneutique".

3. Art de la variation et variantes: le travail du philologue

Intrinsèquement musical, l'art de variation domine la production de Jouve. Starobinski en est si conscient qu'il nous amène, magistralement et musicalement dirait-on, à sa découverte. Un nouveau pas doit pourtant être franchi. Car, à partir du moment où l'interprète devient éditeur il se doit, sinon de se changer en philologue, du moins de se doubler d'un philologue vigilant. Chose en soi non prévisible, l'école de Genève – comme on a pris l'habitude de l'appeler – étant davantage liée, dans l'idée commune, à la critique thématique qu'à la philologie[16] (avec quelques remarquables exceptions, telle l'édition critique des *Rêveries du promeneur solitaire* par Marcel Raymond[17]).

La relation de Jouve avec sa production n'a jamais été facile. Tantôt, comme chez quelques grands maniaques de la forme, tel Valéry, des poèmes existent chez lui sous deux différentes formes, entre lesquelles le poète n'a pas su se décider: aussi a-t-on dans *Les Noces* des poèmes bifrons qui vivent sous une forme double. Tantôt, et le plus souvent, la rage de la destruction le prend, qui le conduit à éliminer des poèmes, telle l'admirable *Pietà* qui formait en 1935 le centre de *Sueur de Sang*, et dont l'éclat en faisait "un des monuments de sa musique"[18], disent

[15] *À propos de Jean Starobinski*, in J. Starobinski, *Le Poème d'invitation*, précédé d'un entretien avec F. Wandelère, La Dogana, Genève 2001.

[16] L'introduction de M. Delon au très récent numéro d'"Europe" consacré à Starobinski, fait état de cette opinion fort répandue: "l'École de Genève se définit alors par son refus d'une critique philologique" (*Dans les forêts ou les jardins de la terre*, in "Europe", n. 1080, avril 2019, p. 4).

[17] Cfr. J.-J. Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, éd. critique par M. Raymond, Droz, Genève 1948.

[18] Y. Bonnefoy, *Le problème des premiers livres*, in P. J. Jouve, *Œuvre I*, cit., p. XC.

presque en même temps Yves Bonnefoy et Jean Starobinski (on sait l'importance de Jouve poète et traducteur pour Bonnefoy poète et traducteur).

Manière, fort courageuse, de dire que l'auteur ne sait pas toujours bien ce qu'il fait, puisque l'œuvre n'est pas uniquement le fruit de la volonté de son auteur. Manière aussi de courir des risques: voilà une condition préalable à tout choix éditorial.

Dans le cas de Jouve, déroger au principe, presque sacré, de la dernière édition revue par l'auteur constitue un choix capital: Jouve ayant littéralement renié, comme on le sait, tout un pan de son œuvre de jeunesse. Starobinski connaît ces tribunaux où accusé et accusateur ont le même visage, encore que dédoublé (*Rousseau juge de Jean-Jacques*[19]; "Je contiens […] un juge implacable – sorte de bourreau"[20]).

Par conséquent devenir l'éditeur de Jouve signifie non seulement accepter de parcourir un trajet, et accepter de changer chemin faisant – ce n'est pas un hasard si le beau titre *Montaigne en mouvement* a été appliqué, de façon heureuse, à Starobinski lui-même[21]. Devenir l'éditeur de Jouve, cela signifie aussi accepter le revirement, le déni, le refus, bref la destruction.

En d'autres mots, le devoir de la philologie et l'éloquence des documents imprimés obligent l'éditeur à faire face à la destruction. Et ce, de la part d'un intellectuel qui connaît le prix et la valeur éminente de la "construction", celle-ci étant, comme il le dit à propos de Kafka, "la forme positive du faire, l'acte par excellence"[22].

4. "La Destruction": Baudelaire, Mallarmé, Jouve

Si la destruction devient le pivot de l'œuvre, catalysant le regard qu'on pose sur elle et l'oreille qu'on lui prête, qu'il soit permis d'en

[19] On aura reconnu le titre captivant des *Dialogues* de Jean-Jaques Rousseau.

[20] P. J. Jouve, *En Miroir. Journal sans date*, cit., p. 47.

[21] J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris 1982. Sur ce titre un autre est moulé: *Starobinski en mouvement*, sous la dir. de M. Gagnebin et C. Savinel, Champ Vallon, Seyssel, 2001.

[22] Voir Starobinski, *La Beauté du monde*, cit., p. 80.

parler à travers les mots des poètes qui ont le plus marqué, en ce sens, l'esprit et de Jouve et de Starobinski.

Impossible de ne pas partir de Mallarmé, pour qui l'œuvre se fait par élimination, et de cette phrase qui étonne entre toutes, belle, lapidaire et en position de clausule, dans la lettre du 27 mai 1867, à Eugène Lefébure: "La Destruction fut ma Béatrice"[23]. De manière implicite Starobinski, dans cette "Traversée du désir" qui est aussi une traversée du désert, fait allusion, en 1966, à la "lettre fameuse de Mallarmé"[24]: sans doute celle, à peine antérieure, envoyée à Henri Cazalis le 14 mai 1867. La teneur en est la même. Cette fameuse lettre est d'ailleurs longuement citée par Jouve dans *Six lectures* (1950)[25].

Comment, dès lors, ne pas voir que pour ce mallarméen – et d'abord pour Mallarmé lui-même! – la force de la destruction vient de Baudelaire?

Comme le savait le jeune Mallarmé, ce grand baudelairien qu'est Jouve sait bien que *La Destruction* et *La Béatrice* habitent toutes deux *Les Fleurs du mal* (CIX et CXV) à quelques pièces de distance l'une de l'autre. Le poète du *Paradis perdu* énonce sa *Destruction*[26] inséparable de la faute, du péché, de la chute. S'il ne s'agit pas d'une vraie citation d'après Baudelaire, comme le sera, un peu plus tard, *Dans les années profondes*[27], il y a sans doute Baudelaire dans cette capacité de scruter le mal, comme il y a sans doute Pascal dans la force du renoncement à soi. Car, c'est un acte d'humilité et une façon d'effacer soi-même que ce recours obstiné à la voix d'autrui, précisera Starobinski en invoquant

[23] S. Mallarmé, *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1998, p. 717.

[24] *Préface* à *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, cit., p. 8.

[25] P. J. Jouve, *Apologie du poète* suivi de *Six lectures*, Fata Morgana, Montpellier 1987, p. 83.

[26] P. J. Jouve, *Le Paradis perdu*, Les Cahiers verts, 1929, in *Œuvre, I*, cit., pp. 63-67. Sur la résonance baudelairienne de ce titre, lire B. Bonhomme, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, éditions Aden, 2008, p. 362.

[27] Récit inclus dans *La Scène capitale.* Sur la présence de Baudelaire dans ce texte narratif, lire J. Thélot, *De Jouve à Baudelaire*, in "La Revue des lettres modernes", *Pierre Jean Jouve* 5, Minard, Paris 1996.

l'exemple de la prière, sans besoin d'en appeler à la notion d'intertextualité[28].

Et l'on dirait qu'il y a aussi Mallarmé avec sa Béatrice[29] pour guider le néophyte à l'entrée de cette *Vita Nuova* que Jouve entreprend dès 1924-1925[30]: c'est effectivement avec un vocabulaire ostensiblement lié à Dante que Jouve inaugure une nouvelle vie à partir de ce moment aussi décisif que définitif.

En somme: Baudelaire, Mallarmé, Jouve ont eu, tous les trois, leur *Destruction*.

Starobinski a vu que, chez Jouve, la dialectique de la construction et de la destruction est consubstantielle aux grands dualismes qui traversent son œuvre: l'amour et la mort, le paradis et l'enfer, le salut et le péché.

Choix capital. Il décide – en accord avec Yves Bonnefoy – d'offrir au lecteur l'œuvre tout entière: celle d'après 1925, voulue par l'auteur, et celle d'avant la mue, reniée par l'auteur.

Aussi le trajet comporte-t-il la force du rejet.

5. L'homme des Lumières et le poète chrétien

Si un choix de vérité caractérise Starobinski éditeur, le long face à face (pour ne pas dire corps à corps) Jouve-Starobinski devient significatif de manière beaucoup plus générale, paraissant répondre, dans les faits et de façon emblématique, à une question cruciale.

Comment l'intellectuel laïque doit-il rendre compte d'une perspective religieuse[31] aussi radicale, dans un monde sécularisé?

---

[28] "Jouve pouvait éprouver ces emprunts comme des effacements de soi, des actes d'humilité. D'autres voix devant se faire entendre à la place de la sienne. C'est ce que l'on fait quand on récite une prière", J. Starobinski, *Le Poème d'invitation*, cit., p. 41.

[29] Le conditionnel est de mise: la correspondance de Mallarmé étant encore largement inédite à l'époque de la crise et conversion de Jouve.

[30] Sur cette nouvelle naissance, reste fondamental l'essai de D. Leuwers, *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, Klincksieck, Paris 1984.

[31] Selon les mots de l'auteur. Cfr. P. J. Jouve, *En Miroir*, cit., p. 29: "trouver dans l'acte poétique une perspective religieuse – seule réponse au néant du temps". Et auparavant, dans la postface de *Noces* (Au Sans Pareil, Paris 1928): "Cet ouvrage porte l'épigraphe

Encore que Jouve ne soit pas assis sur le dogme, encore qu'il soit "sans attaches avec l'Église"[32], l'aspiration vers Dieu habite d'un bout à l'autre sa parole, en dépit des défaillances de celle-ci, et le sang du Christ (la sueur de sang, selon Luc 22, 44) lui octroie sa réalité, afin que le verbe poétique puisse oser dire l'Incarnation.

Comment raconter tout cela à une époque (notamment à partir des années soixante du XXe siècle) où l'acte poétique va de plus en plus de pair avec la notion de gratuité? Réponse: en soulignant le fait qu'il ne s'agit nullement d'un texte gratuit mais bien d'un "cheminement orienté"[33]. Savoir reconnaître une telle orientation chrétienne[34] apporte de la clarté[35] à l'édifice critique, le Christ devenant le visage précis, chez Jouve, de ce que, chez d'autres poètes du XXe siècle, n'est qu'élan vague vers le sacré ou attitude génériquement mystique.

Comment décrire le caractère obstinément final d'une poésie qui se désolidarise de la modernité, dans la mesure où le poème moderne n'est souvent que l'histoire de son propre avènement? En disant qu'il existe, chez Jouve, une origine et une fin dernière, l'une qui tient du paradis perdu, l'autre qui nous projette vers une grandiose "Résurrection des morts" (laquelle est aussi, suivant l'Apocalypse, une résurrection des corps).

En faisant ressortir, enfin, combien cette chair marquée par la Faute, cette pesanteur source de tout péché, vient aussi de Kierkegaard,

Vita Nuova parce qu'il témoigne d'une conversion à l'idée religieuse la plus inconnue, la plus haute et la plus humble et tremblante, celle que nous pouvons à peine concevoir en ce temps-ci".

[32] J. Starobinski, *La Traversée du désir*, préface à *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, cit., p. 14.

[33] *Ibidem*.

[34] "Ma conversion était celle qui me tournait vers des valeurs spirituelles de poésie, valeurs dont je reconnaissais l'essence chrétienne", P. J. Jouve, *En Miroir*, cit., p. 36.

[35] Qualité que Starobinski ne laisse pas de mettre en avant. Non seulement dans le discours critique, mais aussi chez les grands poètes du XXe siècle. Jaccottet par exemple. "La clarté, chez Philippe Jaccottet, n'est jamais une facilité", *Parler avec la voix du jour*, préface à Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Gallimard, "Poésie", Paris 1971, p. 14.

un philosophe à qui – est-ce un hasard? – Starobinski a consacré une étude au titre révélateur: "Les Masques du Pécheur"[36].

Est-ce alors parce que Starobinski appartient à une génération pour laquelle il n'est pas encore blâmable, étant critique, de s'adonner à plusieurs auteurs, à plusieurs genres, à plusieurs siècles, à plusieurs disciplines[37] que ce tissu critique s'avère si fertile en renvois et découvertes? Érudition et documentation – soit une quantité matérielle de données et renseignements (la bibliothèque de Starobinski était proverbiale dans ses dimensions), devenant ainsi, sous nos yeux ébahis, les premiers garants de la qualité de l'action critique. Donner à voir, rendre visible: l'éclair ne se produit pas sans la patience du travail.

[36] J. Starobinski, *Les Masques du pécheur et les pseudonymes du chrétien*, in "Revue de théologie et de philosophie", n. 4, 1963. Quant à Jouve, c'est Jean Wahl qui l'initie à Kierkegaard: voir B. Bonhomme, *op. cit*., pp. 396-397.

[37] "Quand je cherche un mot pour caractériser l'œuvre de Jean Starobinski, c'est ampleur qui me vient à l'esprit": c'est par ces mots que commence la présentation de M. Delon dans "Europe", n. 1080 (*art. cit.*, p. 3).