

## IN MEMORIAM JEAN ROUSSET (1910-2002)

Michel Jeanneret

Presses Universitaires de France | « Dix-septième siècle »

2003/4 n° 221 | pages 579 à 584

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130533566

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-4-page-579.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

*In memoriam*  
Jean Rousset (1910-2002)

Jean Rousset est mort le 14 septembre 2002, à l'âge de 92 ans. Il détestait les biographies, du moins celles qui, aux œuvres des auteurs, substituent l'étude de leur vie, et, sur la sienne, demeurait très discret. Quelques jalons tout de même. Il naît à Genève le 20 février 1910, y obtient deux licences, en droit (1932) puis, après avoir suivi les cours d'Albert Thibaudet et Marcel Raymond, en lettres (1938). De 1938 à 1943, il est lecteur de français en Allemagne et côtoie, parmi les étudiants, des groupes de résistance antinazie. Après un séjour à Paris, il soutient à Genève, en 1953, sa thèse de doctorat, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (1953). Dès ce moment et jusqu'en 1976, il enseigne à la Faculté des lettres de l'Université de Genève, où il est le collègue de Marcel Raymond et de Jean Starobinski. Son empreinte sur les programmes et sur les méthodes, son influence sur les jeunes chercheurs, l'attention qu'il portait, dans son enseignement, à la pensée et la création contemporaines, tout cela a laissé des traces profondes et, aujourd'hui, parmi ses successeurs, reste vivant. On ne savait guère, autour de lui, qu'il était membre de l'Académie royale de Belgique, de l'Accademia dei Lincei (Rome), et qu'il avait reçu des doctorats *honoris causa* des Universités de Paris IV - Sorbonne, Lausanne, Venise, Trente et Cluj-Napoca<sup>1</sup>.

Il y a un demi-siècle, ses premiers travaux sur le baroque furent accueillis diversement. Jacques Vanuxem salue, dans *XVII<sup>e</sup> siècle*, l'apparition d'« un grand livre »<sup>2</sup>, tandis que d'autres se méfient ou affichent une indifférence polie<sup>3</sup>. Aujourd'hui, les dix-septiémistes reconnaissent l'impact d'une œuvre qui a transformé notre image du Grand Siècle. « Un frisson nouveau parcourut notre champ esthétique »<sup>4</sup>.

---

1. Un livre entier a été consacré récemment à l'œuvre de Rousset : Roger Francillon, *Jean Rousset ou la passion de la lecture*, Genève, Éditions Zoé, 2001.

2. À propos de *La Littérature de l'âge baroque (...)*, dans *XVII<sup>e</sup> siècle*, 20 (1953), p. 374-376.

3. Pas de compte rendu dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*.

4. *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1968, p. 239.

Peut-être son originalité tient-elle au fait qu'il s'intéressait à tout et ne s'est jamais laissé enfermer dans une spécialité. À l'image de son enseignement qui, couvrant cinq siècles de littérature française, se renouvelait constamment, son œuvre traverse les barrières chronologiques, franchit volontiers les frontières linguistiques (en regardant surtout vers l'Italie) et embrasse tous les genres – roman, théâtre, poésie –, sans parler des multiples incursions du côté des arts visuels. La passion de la beauté, la curiosité des formes et le goût des images faisaient de lui, au sens étymologique, un amateur, un esprit à l'affût, ouvert et généreux.

Dans cette étonnante diversité, pourtant, une constante : Jean Rousset a toujours été un moderne. Dans ses cours, il accueillait souvent des auteurs contemporains et, dans ses ouvrages, il fait volontiers dialoguer la littérature vivante avec celle du passé. Il fut d'ailleurs l'un des protagonistes de la querelle de la nouvelle critique et, participant aux débats méthodologiques des années 1960 et 1970, s'engagea résolument du côté des novateurs. Il ne négligeait pas l'histoire littéraire, proposa même, dans ses travaux sur le baroque, de revoir en profondeur l'histoire culturelle du XVII<sup>e</sup> siècle, mais la connaissance du passé comme tel ne fut jamais, pour lui, une priorité. De quelque période et quelque horizon qu'elle vienne, une œuvre d'art s'impose d'abord, à ses yeux, comme une présence, une puissance qui vous interpelle et agit *hic et nunc*. Rousset invoque l'appui de Jacques Thuillier : « L'histoire, en général, s'occupe du passé. L'histoire littéraire et l'histoire de l'art s'occupent d'objets présents qui ont un passé »<sup>5</sup>. Il ne s'est jamais lassé de répéter que sa sensibilité d'homme du XX<sup>e</sup> siècle ne pouvait pas ne pas imprégner sa perception des œuvres d'autrefois. Distorsion inévitable ? Mal nécessaire ? Il voyait plutôt, dans cette rencontre des cultures, une méthode heuristique. Forgé *a posteriori*, le concept de baroque risque peut-être l'anachronisme, mais Rousset y voit un gain : « C'est parce qu'elle est une création de notre temps, liée aux aspirations de notre art et de notre poésie que la notion de Baroque était apte à jeter une passerelle du XX<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, à ramener vers nous cet archipel qui s'éloignait »<sup>6</sup>. Un regard contemporain qui interroge le passé ne redécouvre pas seulement des terres oubliées, mais, par la confrontation de l'ancien et du moderne, place les classiques dans une perspective qui en renouvelle l'approche. Des constantes jalonnent l'histoire de la littérature – l'incursion de la première personne dans le récit, la communication entre personnages dans le roman, le pour et le contre de l'illusion théâtrale... – et elles reçoivent des solutions différentes, que des rapprochements à travers le temps et l'espace – d'Aubignac en face de Brecht, en passant par Diderot ; Scarron confronté à Robbe-Grillet, Mme de La Fayette à Stendhal... – permettent de dégager. Rousset l'avait appris des linguistes : s'il est utile de bousculer parfois la chronologie, c'est qu'un phénomène prend sens au sein d'un système et acquiert sa pertinence par contraste avec l'ensemble des données auxquelles il peut être comparé.

Ce principe situe Jean Rousset dans la mouvance du structuralisme – autre lien avec la modernité. Plusieurs de ses livres manifestent son goût des classements, sa prédilection pour les typologies. Soit un enjeu comme l'inscription du lecteur dans le

5. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1995, 6, p. 151 ; cité dans *Dernier regard sur le baroque*, Paris, Corti, 1998, p. 13.

6. *L'Intérieur et l'extérieur*, *op. cit.*, p. 241.

texte (*Le Lecteur intime*, 1986) ou la construction d'une scène de première rencontre (*Leurs yeux se rencontrèrent*, 1981). Pour mettre de l'ordre dans une matière qu'il aime multiple et diverse, Rousset commence par définir la structure du problème, il élabore un modèle théorique qui, dans l'abstrait, identifie les composantes de l'ensemble. Ainsi est posée une grille préalable, qui permettra de situer et apprécier telle solution particulière. *Le Mythe de Don Juan* (1978) distingue d'abord trois invariants – le héros, le groupe féminin, le mort – pour étudier ensuite les variations de chaque paradigme ainsi que les mouvements de la combinatoire. La méthode est rigoureuse, géométrique et taxinomique, mais elle échappe à la mécanique sans âme du structuralisme dogmatique, car la construction du système, loin d'être une fin en soi, ne sert finalement qu'à révéler les propriétés de chaque œuvre particulière.

Ce souci du singulier anime aussi *Forme et signification* (1962), pourtant désigné, dans un article fameux de Jacques Derrida<sup>7</sup>, comme expression typique d'un structuralisme qui, s'attachant à la forme du texte littéraire, en sacrifierait la force. Certes, l'introduction est un manifeste (qui n'a pas pris une ride) pour la lecture du sens à travers les structures, et toute la suite, la démonstration que l'art n'imité pas le réel, qu'il fonctionne selon des lois qui lui sont propres et que, dans le langage qui est le sien, celui des formes, il produit des significations par le jeu des rapports internes. Dans l'affirmation de cette thèse, pourtant, pas le moindre terrorisme, et dans son application, aucune raideur. La forme telle que l'entend Rousset n'est pas un objet inerte, un schéma inanimé, mais un « principe actif et imprévu »<sup>8</sup>, une architecture unique qui sollicitent l'imagination et mobilisent la sagacité de l'interprète. Si Jean Rousset fut, à ses heures, un structuraliste, il le fut à sa manière, celle d'un lecteur sensuel, poussé par son amour des formes belles ou ingénieuses, celle d'un homme de désir, qui cherchait à comprendre mieux, et à partager, le bonheur que lui inspirait telle œuvre solidement composée. Il avait pour Swann une sympathie particulière.

C'est cet engagement personnel, dans l'acte critique, qui le rattache à l'École de Genève. Quelles que soient sa fidélité à Marcel Raymond, son amitié pour Georges Poulet, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard, Jean Rousset ne croyait guère à ce label – il voyait trop bien les différences et attachait trop de prix au rapport individuel, presque ontologique, d'un lecteur singulier à une œuvre singulière, pour se rallier, sans autres, à un problématique credo collectif. Quoi qu'on en ait dit, il n'y a pas de méthode commune à l'École de Genève. Le seul principe qui justifie ce regroupement tient à un *ethos* : la perception subjective, la relation d'empathie d'un homme et d'une œuvre. Le coup de foudre que Rousset a analysé dans son étude sur les premières rencontres a aussi valeur réflexive. Entraînement instinctif ou résistance à surmonter, acte d'amour ou défi intellectuel, il y a toujours, à l'origine, une attirance profonde. On n'élit pas indifféremment n'importe quel partenaire. Et lorsque, à l'autre bout du parcours, le critique opère la synthèse des observations qu'il a recueillies, lorsqu'il tente une interprétation, il y a, là encore, un sujet qui s'investit et prend la responsabilité de sa lecture. Il a beau s'entourer de précautions et appuyer

7. « Force et signification », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 9-49.

8. *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. xi.

ses conjectures sur des faits solidement établis, il prend le risque d'assigner aux formes une signification. Si l'intuition ne vient leur donner un sens, les meilleures techniques demeurent stériles – l'intuition : mode de saisie immédiate et indépendante du raisonnement, connaissance du cœur qui ne perçoit que ce qui touche à l'intimité de la vie personnelle. Les critiques de l'École de Genève ne craignent pas de dire *je*, et cet engagement-là, Rousset ne l'a jamais renié.

Plus qu'aucun, les travaux sur le baroque relèvent de cette participation sensuelle et affective. Jean Rousset se lance dans la carrière avec *La Littérature de l'âge baroque (...)*, bientôt suivi de *l'Anthologie de la poésie baroque française* (1961). Un peu plus tard, il boucle *L'Intérieur et l'extérieur* (1968), consacré tout entier au XVII<sup>e</sup> siècle, par un « Adieu au Baroque ? ». Il déplore que la notion, victime de son succès, ait été dévoyée, banalisée, mais défend en même temps son rôle heuristique dans la redécouverte du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Cet adieu, d'ailleurs, n'en sera pas un, puisque le tout dernier livre de Rousset, *Dernier regard sur le baroque* (1998), ranime de vieux souvenirs et témoigne que la passion ne s'est jamais éteinte.

Cette longue liaison commence par un éblouissement – la magie d'une première rencontre dont le protagoniste, cette fois, n'est pas un personnage de roman. Le choc initial se produit en Allemagne, dans les années 1930, « devant la féerie décorative et mouvante du *Zwinger* de Dresde et le merveilleux ensemble de façades et de coupoles qui dominaient la grande boucle de l'Elbe »<sup>9</sup>. Après la guerre, ce sera, à Rome, la confirmation et l'approfondissement de l'intuition première, au contact du Bernin, de Pierre de Cortone et, particulièrement, de Borromini : « J'entrai dans Saint-Yves, je vis, je fus saisi »<sup>10</sup>. Pour le jeune homme provisoirement émancipé de l'austère cité calvinienne, tant de liberté, de joie et d'exubérance provoquera une sorte de conversion – une émotion esthétique qui en appellera à l'analyse pour s'approfondir et se communiquer.

Deux questions déterminent l'enquête. Ce baroque qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, a fécondé une bonne partie de l'Europe, cette catégorie exploitée par les historiens allemands et italiens, sont-ils vraiment étrangers à la France, si fidèle au canon classique qu'elle aurait totalement ignoré la grande effusion post-tridentine ? On allait découvrir une culture bien plus diverse, un imaginaire bien plus libre que la *doxa* des histoires littéraires ne l'avait reconnu jusque-là<sup>11</sup>. Et, seconde interrogation, les critères qui définissent le baroque visuel ne peuvent-ils s'appliquer à la littérature de la période ? Ce problème de la transposition des arts de l'espace à ceux de la parole a beaucoup préoccupé Rousset. Il est trop attentif à la spécificité des formes pour risquer de vagues équivalences. Mais les différences de langage devraient pouvoir être transcendées : « Ce que je rêvais d'entreprendre, c'était une histoire de l'imagination, un chapitre d'une histoire de l'imagination à laquelle concourraient tous les artistes d'une époque, de la pierre à la scène et de la palette au verbe »<sup>12</sup>. Il va donc tenter le

9. *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1953, p. 7.

10. *Dernier regard (...)*, *op. cit.*, p. 20.

11. Rousset a souvent nommé ses précurseurs : Eugenio d'Ors, Marcel Raymond, Pierre Kohler, Gonzague de Reynold, Raymond Lebègue, André Chastel.

12. *L'Intérieur et l'extérieur*, *op. cit.*, p. 240.

parallèle en s'aidant, notamment, des catégories de Heinrich Wölfflin<sup>13</sup>, qui, de l'icônique, permettent de passer à l'écriture. Une autre médiation sera offerte par le théâtre et les arts du spectacle, qui se situent à l'intersection du visuel et du verbal. De ces rapprochements et transferts se dégagent finalement quelques constantes – les critères de l'œuvre baroque, qui se laissent ranger en deux groupes. D'un côté, la prédominance du décor et l'exaltation du paraître : le monde est un théâtre, voué au masque, au déguisement et à l'illusion. De l'autre, le triomphe de la mobilité et de l'instabilité, que ce soit dans le mouvement des formes – structures ouvertes et évanescences – ou dans les images d'un univers dominé par la fugacité, joyeuse ou funèbre, de toute chose. Le sous-titre de *La littérature de l'âge baroque (...)* assigne à chacun de ces groupes son emblème : Circé pour la métamorphose et, pour l'ostentation, le paon. Le programme de *Forme et signification* est déjà en place : le baroque de Rousset se construit dans la rencontre d'une esthétique et d'une vision du monde, à ce point privilégié où l'analyse des structures débouche sur la reconstitution d'une ontologie.

Si le XVII<sup>e</sup> siècle est habité par le baroque, il ne s'y réduit pas. Jean Rousset est constamment revenu au Grand Siècle, mais selon des perspectives chaque fois renouvelées, à tel point qu'il y a peu de chapitres, dans l'histoire littéraire de l'époque, auxquels il n'ait touché. Il est peut-être utile de rappeler aux dix-septiémistes quelles furent, en dehors du baroque ou dans ses marges, les pistes suivies.

Rousset a parcouru avec passion le champ de la poésie et il l'a singulièrement élargi, en ressuscitant des auteurs que le canon avait oubliés ou en traduisant lui-même, pour les révéler au public français, des Allemands – Andreas Gryphius, Angelus Silesius<sup>14</sup> – et des Italiens – Marino et quelques marinistes<sup>15</sup>. Même les esprits réticents à la notion de baroque allaient succomber au charme des vers merveilleux, pour la plupart méconnus, rassemblés dans l'*Anthologie* de 1961. D'un côté, l'allégresse de poètes sensuels – Saint-Amant, Du Bois Hus, Martial de Brives... –, qui célèbrent voluptueusement les formes et les couleurs d'un monde chatoyant, fragile et pourtant si beau. De l'autre, la parole tourmentée de poètes spirituels – d'Aubigné, Chassignet, La Ceppède, Hopil... –, qui dénoncent les misères de la vie et la vanité des phénomènes pour se tourner vers l'au-delà. Les uns baignent dans l'immanence, les autres aspirent au divin, mais tous, religieux ou profanes, prodiguent descriptions et analogies. Dans la querelle de la métaphore<sup>16</sup>, qui oppose les défenseurs de l'imagination – Marie de Gournay, Tesauo, Marino, les jésuites... – aux critiques rationalistes de l'image, de Malherbe à Nicole, on voit bien où vont les préférences de Rousset.

13. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Munich, 1888 et *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915, traduit par Claire et Marcel Raymond, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1953.

14. Andreas Gryphius, *Choix de textes et traduction*, Paris, GLM, 1947 ; Angelus Silesius, *Le Voyageur célestin et La sainte joie de l'âme*, Paris, GLM, 1949.

15. Dans *L'Intérieur et l'extérieur*, *op. cit.*, p. 73-109.

16. Voir *ibid.*, p. 57-71.

S'il affectionna le baroque, s'il s'attacha au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est que c'étaient des cultures imbues de spectacles, captivées par les prestiges de l'apparence et les ruses du masque. Sous toutes ses formes, Rousset aima passionnément le théâtre. Il lui arrive d'analyser un texte dramatique pour soi : ainsi le chapitre de *Forme et signification* où il montre que, dans *Polyeucte*, la passion et l'exaltation s'expriment à travers le modèle géométrique de la spirale, ou, ailleurs, la réflexion, qui s'articule autour du *Saint Genest* de Rotrou, sur le rapport du comédien avec son personnage : identification ou distance, émotion ou froideur<sup>17</sup> ? Mais le goût de Rousset le porte surtout vers l'étude du théâtre en acte, vers la représentation et l'interaction de différents langages. Il ne suffit pas de lire, il faut regarder ou imaginer : rendre compte des signes visuels – décors, gestes, costumes –, reconstituer les rapports de la scène et de la salle, revivre la magie de l'illusion... Rousset aimait travailler sur les mises en scène – retrouver les conditions matérielles du spectacle au XVII<sup>e</sup> siècle ou évaluer les interprétations du xx<sup>e</sup> ; *L'Illusion comique*, *Tartuffe*, *Don Juan* furent, à cet égard, les favoris. Cet attrait pour l'événement dramatique le portait naturellement vers le théâtre le plus spectaculaire : la comédie, le ballet et leur alliance dans la comédie-ballet, la pastorale dramatique et les fêtes de cour, tous les genres mixtes à travers lesquels se prépare le spectacle total de l'opéra.

Dès les années 1970, le roman occupa, dans l'œuvre de Rousset, une place croissante. Contemporaine de la vogue du nouveau roman, solidaire des travaux de Gérard Genette, la perspective est essentiellement narratologique et énonciative. *Narcisse romancier* (1972) propose différents essais sur la première personne dans le récit – le monologue, les interventions d'auteur, le roman par lettres. Viendra plus tard le tour de la deuxième personne dans *Le Lecteur intime*, avec des études sur l'inscription du destinataire, comme dans le *Roman comique*, et la mise en scène de la lecture, comme dans *Les Amours de Psyché*. Ces deux récits sont pour Rousset des carrefours où se croisent plusieurs questions privilégiées, si bien qu'il les rouvre à plusieurs reprises, comme il revient souvent à *La Princesse de Clèves*, dont il étudie, par exemple, les « échanges obliques » entre personnages (*Passages*, 1990). Mais le lecteur ami des longs parcours solitaires ne s'arrête pas là. De *l'Astrée* aux *Illustres françaises*, des romans de Gomberville à ceux de Madeleine de Scudéry, il y a peu d'ouvrages significatifs, dans la littérature narrative du XVII<sup>e</sup> siècle, qui ne figurent, ici ou là, à son répertoire critique.

La Librairie José Corti qui, à l'exception du *Don Juan*, a publié tous les livres de Rousset, continue à les rééditer et les vend régulièrement. Pour rapprocher de nous ce XVII<sup>e</sup> siècle qui s'éloigne, que souhaiter de mieux ? Au hasard de la promenade, on déambule dans un monde qui est un théâtre, on passe d'une église de Borromini à une comédie de Corneille, du laboratoire du Cavalier Marin à la magie des fêtes de Versailles. Et voici que, sous le charme, les morts se réveillent.

Michel JEANNERET,  
Université de Genève

17. Voir *ibid.*, p. 151-164.