

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 5 (1962)
Heft: 3

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Seylaz, Jean-Luc / Guisan, G.

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Michel DENTAN, *Humour et création littéraire dans l'œuvre de Kafka*, 1 vol., 199 p., Librairie E. Droz, Genève, 1961.

Humour ? C'est sur ce titre interrogatif que s'ouvre la thèse de Michel Dentan. Le lecteur pressé ou paresseux qui courrait aux *Conclusions* (*Kafka et l'humour*) dans l'espoir d'y trouver, prête à l'emploi, une réponse positive et simple à cette question, serait assurément déçu : on est bien loin, chez Kafka, de l'humour traditionnel et rien n'est plus incertain, plus insaisissable, plus ambigu que les effets et les intentions humoristiques chez lui. Mais c'est précisément le grand mérite et l'utilité du travail de Dentan que d'avoir éclairé d'une façon définitive les raisons, le rôle et l'importance de cette incertitude même. En fait, cette enquête, qui a parfois quelque chose de désespérant et dont les résultats pourraient sembler décevants, nous conduit au cœur de l'œuvre de Kafka, de son processus créateur. Et après tant d'interprétations tendancieuses qui se voulaient définitives, elle restitue à cette œuvre son ambiguïté essentielle.

* * *

Sérieux et non sérieux. Comme le montre Dentan à propos de la *Métamorphose*, le lecteur de Kafka éprouve constamment cette oscillation. Mais à quelle intention répond ce « jeu » ? Intention humoristique ? Distance prise à l'égard de la réalité et de la matière du récit ? Cette question, qu'on ne saurait trancher en se fondant sur le seul texte, nous renvoie aux rapports de Kafka à son œuvre, à la signification que prend pour lui l'acte d'écrire et à la manière dont il poursuit cette entreprise. « Dégager d'abord les grandes lignes d'une situation spirituelle, préciser les données à l'intérieur desquelles s'insère l'acte d'écrire », tel sera donc l'objet des premiers chapitres.

Juif de Prague écrivant en allemand, Kafka ne se sent, ne peut se sentir ni Juif, ni Tchèque, ni Allemand. Il est isolé, dans sa famille même, en particulier du fait de ses rapports difficiles avec un père dont l'autorité, les certitudes l'écrasent. Il vit sa singularité dans l'angoisse, le remords, le besoin d'une justification absolue. Il voudrait à la fois défendre cette singularité et être accepté tel qu'il est par le monde qui le refuse. C'est là un combat sans issue, du fait d'exigences contradictoires et parce que la tension ne pourrait être résolue que dans le renoncement à soi (c'est-à-dire la trahison de soi) ou dans le mensonge. « C'est dans cette perspective que l'acte d'écrire prend tout son sens. Car lui seul permet

de maintenir la nécessaire tension... Dans l'acte d'écrire, il peut à la fois affirmer sa singularité, exprimer l'exigence et l'attente d'une certitude, et dénoncer ce que toute affirmation contient d'imposture » (p. 40). L'acte d'écrire est donc pour Kafka une nécessité. Celui-ci ne saurait véritablement s'analyser (il faudrait pour cela disposer déjà de données sûres). Il ne peut se libérer, ni même prendre sur lui, sur son monde intérieur, une perspective. Mais l'acte d'écrire lui permet au moins de donner forme à ce monde, de construire à son angoisse un « corrélat objectif », et, grâce à cela, de se supporter. Comme le dit fort bien Dentan : « Kafka n'adopte pas sur lui-même une perspective, qu'elle soit critique ou qu'elle soit objective. Son effort principal tend à capter, par le moyen du mythe, ce qu'il éprouve en lui de radicalement négatif. Toute perspective serait fausse par définition. Pour Kafka, la littérature a comme fonction première de rendre visible, par l'image et le récit, l'absence, le manque de ce qui pourrait conférer un sens décisif à son existence. Ecrire n'est pas donner un sens à ce qui veut être exprimé, c'est faire surgir cela dans son ambiguïté, dans son non-sens, dans sa grimaçante incertitude » (p. 51). Nous voici donc en possession d'une première précision importante : l'élément non sérieux qui apparaît dans les récits de Kafka n'est en tout cas pas un signe de supériorité de l'auteur à l'égard de ses personnages, c'est-à-dire à l'égard de lui-même ; il ne résulte pas d'une mise à distance qui lui permettrait de se juger. Il est, nous l'avons vu, un moyen de supporter ce dont il ne saurait se libérer. Et surtout, il rend possible l'expression de son monde intérieur sans que celui-ci se fige dans une signification déterminée (qui serait trahison).

Ce mécanisme, nous le comprendrons mieux en étudiant le « mode de surgissement de l'œuvre ».

L'inspiration kafkienne est évidemment onirique. Elle tire sa cohérence profonde de l'unité de la vie psychique, celle du personnage central en qui les images prennent forme. Cependant, cette cohérence ne suffit pas à faire un récit. Intervient donc ce que Dentan appelle « la fiction réaliste », qui transpose la matière onirique en roman et insère celle-ci dans un contexte réaliste. Ce qui revient à dire que le rêve se matérialise, niant de ce fait sa nature onirique. Il en résulte pour le lecteur une contradiction sensible. D'une part il vit le cauchemar de l'intérieur (avec le héros). D'autre part, il suit le déroulement d'un récit réaliste. Or, si, dans la première perspective, toutes les images semblent s'organiser selon la logique onirique, dans la seconde perspective l'imbrication de la réalité et du rêve produit des incohérences, une inadéquation du personnage à sa situation, un décalage par rapport au climat onirique (ainsi, dans le *Procès*, Joseph K. réagit selon la logique d'une fiction réaliste sans prendre conscience, comme nous lecteurs, de l'atmosphère onirique dans laquelle il baigne) qui sont sources d'effets comiques ou humoristiques. Ce que Kafka obtient ainsi, c'est « la fragilité de la fiction réaliste » qui perd sa crédibilité et nous renvoie à l'inspiration onirique qui la fonde. On voit donc à quoi tend le « jeu » : à empêcher que l'œuvre ne devienne pure fiction réaliste. En d'autres termes, à empêcher que l'univers intérieur ainsi objectivé ne se fige selon une signification déterminée que Kafka ne veut pas lui donner (elle trahirait son intention qui est « d'accueillir et non d'interpréter la richesse de son monde intérieur ») et qu'il ne peut pas lui donner (« car il lui manque une certitude sur lui-même à partir de laquelle pourrait s'ordonner son monde intérieur »). Cet univers intérieur ne pouvait accéder à l'expression qu'en se constituant en récit. Ce récit ne pouvait être que trahison. A la faveur de l'effet de décalage, la trahison (fatale) de l'objectivation se trahit elle-même.

Nous sommes bien ici au cœur de la recherche de Dentan : humour et création littéraire chez Kafka. « Dénoncer le caractère fictif du récit, toutefois sans lui enlever jamais tout à fait son pouvoir de crédibilité », « fixer en une réalité saisissable, communicable, dans l'objectivité d'un récit, ce qu'il y a en lui de plus fuyant, de plus contradictoire et de plus insaisissable et contester le caractère définitif de cette réalité objectivée qui, en se détachant de lui, le trahit et trahit ce qu'elle devrait exprimer », tel est le rôle des effets humoristiques dans l'œuvre de Kafka. L'on comprend dès lors la fonction très particulière de l'humour chez lui : il n'est pas une mise en perspective, un point de vue sur le monde ; il est la condition indispensable d'une ambiguïté qui doit être maintenue à tout prix, faute de quoi l'expression littéraire qui est pour Kafka une nécessité vitale trahirait, par trop de consistance et de cohérence, ce qu'elle doit mettre à jour.

Cette ambiguïté essentielle, Dentan nous la fait retrouver sur le plan des significations. En un sens, tous les personnages de Kafka apparaissent comme des victimes. Enfermés dans une situation qui ne permet ni dépassement ni évolution, ils expriment, dans la première période de l'œuvre (le *Verdict*, le *Procès*), les thèmes de la condamnation, de l'exclusion ; dans celles de la deuxième période, le thème de l'énigme, de l'absence de toute signification ; dans les grandes œuvres enfin de la dernière période (le *Château*, le *Terrier*), le thème de la quête inutile. Mais on peut tout aussi bien déchiffrer ces mêmes œuvres dans la perspective inverse et y voir la mise à jour des insuffisances de l'homme, de sa responsabilité : manque de vouloir vivre chez le héros de la *Métamorphose*, culpabilité réelle, avouée ou du moins reconnue implicitement par un besoin irrépressible de se justifier alors même qu'il conteste la compétence du tribunal chez Joseph K., le héros du *Procès*, péché d'impatience et prétentions injustifiées chez l'arpenteur du *Château*. Et dans cette perspective, on retrouve l'acharnement de Kafka à dénoncer son inconsistance, sa culpabilité, le caractère suspect de sa singularité, son choix injustifiable de l'échec.

Or, le lecteur est bien en peine de choisir entre ces deux interprétations contradictoires, dont aucune ne rend compte de la totalité de l'œuvre. De même que l'imbrication des données oniriques et du traitement réaliste suspendait l'œuvre entre l'angoisse et le jeu, l'interprétation possible oscille sans cesse entre le sentiment d'un univers de la fatalité et celui d'une responsabilité. Et cela pour les mêmes raisons : du fait de la présence incertaine d'une part de jeu, d'une intention peut-être humoristique.

Au niveau de l'interprétation psychologique, il semble, par exemple, qu'il y ait intention franchement humoristique dans la façon dont Kafka traite et présente un personnage comme Joseph K. Il lui fait porter des jugements qui dénotent une méconnaissance de la situation réelle. Il maintient constamment une contradiction entre le trouble intérieur, sensible, du personnage et son assurance extérieure, entre sa désinvolture et le sérieux, entre sa qualité, ses compétences de juriste et les circonstances. Tout cela engagerait à parler de traitement humoristique (c'est un procédé classique de l'humour que de décrire, en feignant d'en être inconscient, l'inadaptation d'un personnage aux circonstances). Mais on ne peut parler d'humour qu'en forçant le sens de la fiction, c'est-à-dire en prêtant au personnage une véritable consistance psychologique. Car dans la mesure où Joseph K. n'est qu'une image de l'angoisse de l'auteur, toute affirmation concernant un traitement humoristique devient fautive. De même, le parti-pris de minutie objective et de narration microscopique peut rappeler un procédé cher aux humoristes. Mais cette même minutie est chez Kafka beaucoup plus qu'un procédé choisi en vue d'une fin, une nécessité liée à l'obligation de rendre le plus

exactement une réalité dont le sens est perdu et dont les éléments ne peuvent donc être classés selon leur importance relative.

En ce qui concerne le thème de la quête spirituelle, on a pu parler, à propos de Kafka, d'humour religieux (c'est la thèse de Felix Weltsch). Celui-ci servirait à dénoncer, chez un personnage comme K., l'arpenteur du *Château*, le péché d'impatience et la fausse idée qu'il se fait de l'au-delà. Cependant l'existence d'un véritable humour religieux impliquerait une supériorité de l'auteur sur ses personnages ; il supposerait chez Kafka la possession de certaines certitudes relatives à la transcendance. Nous savons bien qu'il n'en est rien. Ce n'est donc qu'en forçant le sens de l'œuvre qu'on peut lui attribuer un contenu religieux ou en faire l'expression d'une vérité possédée relative à Dieu. En fait, « tout ce qu'on peut dire, en fin de compte, des images du *Château* et du *Procès*, c'est que, reflets trompeurs d'une transcendance religieuse ou vérités mortes, elles se referment sur elles-mêmes et sur leur absurdité » (p. 142). Si humour il y a, il est foncièrement ambigu.

En dernière analyse, si l'œuvre de Kafka reste constamment en suspens, c'est que, pour lui, l'art en tant que moyen d'expression et d'approche de la vérité est lui-même ambigu. La situation de l'artiste, la fonction de l'art sont des thèmes qui prédominent dans les œuvres de la dernière période (les *Recherches d'un Chien*, *Joséphine la Cantatrice*, un *Champion du Jeûne*, etc.). Ces œuvres permettent de saisir comment Kafka conteste le pouvoir de l'art et en même temps comment il se sert de l'art même pour poursuivre cette contestation et la dépasser. A première vue, le chant de Joséphine, qui élève l'âme vers les régions supérieures, paraît être un bon symbole d'une fonction privilégiée de l'art. Cependant, à mesure que le récit se développe, le symbole, bien loin de s'approfondir et de s'éclairer, s'amaigrit et s'obscurcit. Ce qui avait l'air symbolique se révèle de plus en plus littéral et décevant. Si le symbole révèle quelque chose, c'est donc son insuffisance à éclairer une situation. On le voit, la vraie signification des moyens d'expression est, chez Kafka, dans leur échec, échec qui n'est que l'autre face de l'impossibilité d'aboutir dans la quête d'une certitude spirituelle. Et si un jeu compromet sans cesse les images comme la fiction romanesque, c'est pour échapper à la mystification d'un art qui ne serait pas constamment conscient de sa nature mensongère. L'échec est donc voulu et poursuivi, non par complaisance, mais parce que c'est le seul moyen d'exprimer négativement « une saisie totale de soi dans le monde et du monde à travers soi », parce que « les mots ne peuvent que dire : ce n'est pas cela ». Eviter que l'œuvre ne s'organise selon une cohérence trompeuse, éviter d'autre part la tentation tout aussi dangereuse du désespoir, du refus de toute littérature, c'est cette double exigence que le « jeu » permet à l'œuvre de Kafka de respecter.

Parvenu au terme de cette enquête, Dentan peut alors se demander ce qu'il en est de l'humour chez Kafka. A-t-on le droit de parler d'humour chez cet auteur, en particulier quand l'intention vise moins un personnage que la totalité du récit en tant que moyen de prendre conscience de soi ? Dentan distingue tout d'abord l'humour de l'ironie. Dans la mesure où l'ironie est toujours l'affirmation d'une valeur par-delà ce qu'elle nie, il n'y a pas d'ironie chez Kafka et il ne pourrait y en avoir puisque celui-ci ne jouit jamais à l'égard du monde d'une supériorité qui seule rendrait possible l'ironie. D'autre part, on ne saurait appeler Kafka un humoriste, puisqu'on ne trouve jamais chez lui une exploitation systématique et comique des possibilités de l'humour. Il y a assurément chez lui une attitude à première vue humoristique, sensible en particulier dans la façon dont, prenant à la lettre les images ou les mythes, il en explore minutieusement la matérialité

et les rend ainsi de plus en plus opaques. Et cette attitude produit les effets habituels de l'humour : briser les apparences, les vider de leur contenu conventionnel, et rendre supportable cette insécurité même par la naïveté du comportement. Cependant affirmer l'existence chez Kafka d'une véritable attitude humoristique suppose encore une fois une interprétation tendancieuse. L'intention humoristique n'est évidente qu'à condition de ne voir qu'affectation de naïveté et de sérieux dans cette lecture littérale et cette exploration minutieuse des mythes. Or, privé de toute certitude, Kafka pouvait-il faire autre chose que de prendre à la lettre les images qui l'obsédaient ? Et la minutie n'était-elle pas l'unique ressource dont il disposait pour tenter de retrouver, par une investigation totale, le sens perdu de ces mythes ? Dès lors, conclut Dentan, « on n'en finit plus de se demander jusqu'à quel point la minutie de Kafka est une affectation humoristique et jusqu'à quel point elle procède seulement d'un besoin nécessaire de saisir la totalité du monde intérieur » (p. 181).

Conclusion décevante à certains égards ; mais l'on voit bien qu'il ne pouvait en être autrement. Dès lors que, comme Dentan l'a fort bien établi, l'humour est chez Kafka inséparable de l'ambiguïté, à la fois effet et condition d'un suspens fatal et voulu de l'œuvre en deçà de toute signification, cet humour ne pouvait être lui-même qu'ambigu. Et c'est le grand mérite de Dentan de s'être toujours refusé à orienter sa lecture dans le sens d'une interprétation franchement humoristique. Bien au contraire, nous le voyons constamment détruire lui-même l'assemblage de preuves dont un autre se serait contenté. C'est que Dentan ne « défend pas une thèse ». Partant d'une première impression générale qui est sans doute celle de tous les lecteurs (il y a de l'humour chez Kafka), il s'est appliqué, en se fondant sur une lecture de l'œuvre à la fois très attentive et scrupuleusement honnête, d'établir la vérité sur ce point. Et ce n'est pas la moindre vertu de son travail que de nous mettre en garde constamment contre le péché d'impatience, contre ce culte des images taillées dont Kafka se gardait si fort et qui induit son lecteur à plaquer sur une œuvre foncièrement ambiguë des schémas et des interprétations simplificateurs ou rassurants. Sans doute la méthode adoptée par Dentan, sa scrupuleuse honnêteté, ont-elles un revers : le lecteur éprouve parfois quelque lassitude devant le constant aller et retour d'une interprétation possible à son contraire. De même la méthode d'approche posait de difficiles problèmes d'organisation de la matière et de composition. Il ne lui a pas toujours été possible d'éviter les redites. L'ouvrage se ressent parfois de la difficulté qu'il y a à concilier l'ordre successif de la démonstration avec l'interdépendance de tous les aspects de l'œuvre. Mais ces imperfections ne sauraient compromettre la qualité et la pénétration de l'analyse. Le chapitre V en particulier (*Le Mode de surgissement de l'œuvre*) mérite toute notre attention. Ces pages dans lesquelles Dentan étudie le problème de l'insertion d'une matière d'origine onirique dans un récit constitué, la coexistence d'une double perspective de lecture, et éclaire par cette analyse les sources profondes et le mécanisme d'effets que le lecteur moins attentif ne ressent qu'obscurément, sont pour moi parmi les mieux venues du livre.

* * *

Michel Dentan a soutenu sa thèse le 20 décembre 1961, devant le Conseil de la Faculté des Lettres et en présence d'un nombreux public.

Après que la parole a été donnée au candidat pour présenter son travail, M. le professeur Jean Starobinski engage le débat, si courtoisement d'ailleurs qu'on ne saurait parler d'une « attaque ». Il félicite le candidat de ce livre, qui

ne prétend pas être un livre brillant mais qui est un livre grave, et du parti adopté : décrire en sympathisant. Il relève l'originalité d'une entreprise critique qui consiste en une lecture directe de Kafka (me permettra-t-on de relever combien cet éloge, mérité, dénonce les aberrations ordinaires de la critique : n'est-il pas évident que toute critique valable devrait commencer par la lecture directe de l'œuvre ?). En ce qui concerne la méthode, M. Starobinski observe que le candidat, amené à faire de la lecture expliquée, aurait eu intérêt à recourir plus souvent à des textes brefs (courts récits, aphorismes, lettres) au lieu de s'en tenir aux grands textes, surestimant peut-être la connaissance que le lecteur a de l'œuvre. D'autant plus que ces aphorismes sont souvent nettement humoristiques et qu'il aurait été possible, et cela avant d'en venir aux grands récits, de dégager un premier humour, celui de Kafka vivant, au jour le jour, et de rendre sensible d'emblée cet humour qui lui permet de se supporter. « Écrire pour se supporter » ? C'est trop peu dire. C'est aussi pour se donner un avenir imaginaire, pour chasser le bouc émissaire. L'écriture devient de ce fait dynamique, projection des forces psychiques dans une aventure au loin chargée des péchés de l'auteur, de sa part négative. Dès lors se dessine une ambiguïté de plus : d'une part une libre invention, une libre variation sur des thèmes ; d'autre part une œuvre où se joue le destin de l'auteur, où un personnage vit le destin de l'auteur, meurt peut-être pour lui. Quant à l'opposition entre fiction réaliste et élément onirique, elle paraît parfois excessive ou arbitraire. Le candidat a trop disjoint avant de réunir (ce sont évidemment les fatalités de l'analyse). D'autre part, si l'intrigue suit un trait très ferme, son développement est souvent proprement onirique. Dans ce cas, remarque M. Starobinski, la part de l'intrigue renforce l'onirisme et il n'y a pas destruction de celui-ci par la fiction réaliste. Enfin, le candidat aurait dû faire une place, dans son analyse, à un certain jeu par lequel se réalise, par lequel est rendue possible la transposition du problème personnel sur le plan littéraire.

M. le professeur Werner Stauffacher, directeur de la thèse, prend ensuite la parole. C'est aussi pour dire le mérite d'un livre dont la portée dépasse largement le titre, et qui nous ramène à l'essentiel : une ambiguïté significative. S'il y a quelque chose de désespérant dans la lecture de cette thèse, qui ne nous permet jamais de nous reposer sur une certitude, c'est en revanche un ouvrage très utile pour la méthodologie de l'analyse littéraire. M. Stauffacher loue aussi la qualité de la traduction. Il n'a pu relever que quelques vétilles, dont l'une au moins est amusante : Eisgebirge traduit par icebergs. Il soulève pour finir un problème fort intéressant : l'humour, l'attitude humoristique supposent-ils nécessairement une affectation ?

Sur tous ces points, Dentan se défendit fermement, pratiquant même ce que les footballeurs appellent « le verrou ». Nous autres spectateurs avons parfois regretté que de ce fait le débat tourne court.

Le Conseil de la Faculté, considérant l'intérêt de l'ouvrage, l'originalité de la méthode, l'honnêteté extrême de la démarche et l'enrichissement que cette thèse apporte à la critique, a proposé de décerner à Michel Dentan le grade de docteur ès lettres avec la mention « très honorable », la plus haute distinction dont notre Université dispose.

Jean-Luc Seylaz.

Théâtre complet de Molière, introduction et notices de Jacques Mercanton, La Guilde du Livre, Lausanne 1962, 2 vol., 1136 et 1166 p.

Cette nouvelle édition du théâtre de Molière, dont l'introduction se présente comme un hommage à la mémoire de René Bray, est digne du maître qui a illustré pendant vingt-cinq ans la chaire de littérature française de notre Université. Par l'élégance et la sobriété de sa présentation, par la précision de l'information et par les observations judicieuses des notices à la fois historiques et critiques, elle comble les vœux de l'amateur de beaux livres, mais non moins les exigences de l'amateur de lecture. Rien ici de ces « préfaces » hâtives, trop fréquentes dans l'édition contemporaine, qui dissimulent sous le brillant ou le ténébreux des formules l'ennui intéressé des travaux de commande. La critique de Jacques Mercanton est une fois de plus exemplaire : elle sait retenir des travaux d'érudition tous les éléments propres à situer une œuvre dans le contexte historique qui la fait mieux comprendre ; elle s'appuie sur une longue méditation des textes, mais aussi sur ces connaissances que seules peuvent donner l'observation et l'interrogation de la vie quotidienne.

C'est cette expérience qui conduit à penser, par exemple, qu'Agnès n'aimera pas Horace « beaucoup plus qu'elle n'a aimé Arnolphe : la nature n'aime pas » ; qu'« Alceste est un homme très jeune... Agé, son humeur serait naturelle, et n'aurait rien qui fasse rire » ; ou, à propos d'Harpagon, que « l'avarice ne peut s'exercer que dans la richesse » et « qu'il faut que cette richesse soit visible à la scène, comme il arrive d'ailleurs dans la vie ». Et seule une très exceptionnelle intimité avec les œuvres d'art permet de discerner le voile délicat qui recouvre les dernières pièces de Molière, *les Fourberies*, *les Femmes savantes*, *la Comtesse d'Escarbagnas* et même *le Malade imaginaire* :

« Il arrive, chez quelques grands artistes, qu'à l'instant où leur talent est le plus accompli, on les voit prendre une sorte de distance avec leurs dons : signe de maturité parfaite, et peut-être de mort. Leurs ouvrages ne paraissent plus jaillir de la substance d'eux-mêmes, mais se proposer à nous comme dans un miroir. Ils gardent toute leur force, leur invention, leur grâce, et parfois même les rehaussent. Mais on perçoit en eux une sorte de gratuité, de jeu, et, avec l'éclat le plus vif, leur visage semble décoloré. »

G. Guisan.