JEAN POUILLON

temps et roman

tel gallimard

INTRODUCTION

I

1) Ce travail est un travail de critique. Mais il y a plusieurs sortes de critiques. En cette matière, on blâme souvent les idées préconçues ; ces dernières, pourtant, ne sont à rejeter que si elles sont des préjugés. Un préjugé, c'est une idée plus ou moins précise qu'on n'avoue pas et qui guide un travail qui apparemment se prétend libre. Ici, nous ne chercherons pas à faire une critique empirique qui se croit sans principes et en a qu'elle ignore ; nous aurons au contraire des idées délibérément préconçues, mais nous les exposerons d'abord.

On blâme aussi souvent une trop grande subtilité, ce qu'on appelle « couper les cheveux en quatre ». Mais puisqu'en lisant on ressent ou on cherche à ressentir le plus grand nombre d'impressions, pourquoi n'aurait-on pas le droit, en réfléchissant, d'avoir au moins autant d'idées qu'on a eu d'impressions ? Quel doit être en ce cas le rapport de l'idée à l'impression ? Il ne s'agit pas de substituer à l'impression une reconstruction intellectuelle, mais de transposer l'impression sur le plan des idées tout en en conservant la complexité ; si par exemple l'impression enferme une contradiction logique, il ne faut

pas essayer à tout prix d'effacer cette contradiction, mais au contraire l'amener en pleine lumière pour voir ce qu'elle signifie. En somme il faut dégager le sens d'une impression. Qu'on ne dise pas cette intention artificielle, au nom d'une prétendue inconscience des impressions ; l'impression la plus vague et la plus fugitive possède en elle-même le sens qui la constitue comme telle pour nous ; une impression qui ne serait pas significative ne serait même pas ressentie. Il y a donc possibilité d'une critique interne : le sens serait par elle explicité à partir de l'impression et non plaqué, tout fait, sur elle.

Que voulons-nous critiquer ainsi ? La critique littéraire est d'ordinaire la critique *des* romans ; elle s'attache à apprécier l'intrigue, et mieux, à dégager le sujet. Mais il y a aussi la critique *du* roman. C'est cette dernière que nous allons tenter ; sans doute aurons-nous à parler de romans particuliers, mais ce sera toujours pour en dégager ce qui intéresse le roman en général.

Dans cette critique deux écueils sont à éviter :

— le premier, c'est le jugement esthétique immédiat, celui qui, sous sa forme la plus simpliste consiste à dire : c'est bien, c'est mauvais. Il n'est pas dangereux en lui-même pourvu qu'on cherche ensuite à le justifier plus précisément. Le danger vient de ce qu'on le confond souvent avec l'impression et qu'on croit par conséquent pouvoir s'y borner parce qu'il serait irréductible et naturel ;

— le second, c'est le jugement porté sur une œuvre au nom d'une théorie plaquée sur elle de l'extérieur.

C'est sur ce dernier écueil que nous semblerons le plus souvent buter. Il faut donc expliquer la méthode qu'on va suivre.

2) On verra souvent des thèmes philosophiques sous-tendre nos considérations, et il n'est évidemment pas question de prétendre que ces thèmes n'ont pour objet ou pour cause que ce à propos de quoi nous en parlerons. Mais le rôle de ces thèmes sera celui d'un guide purement négatif. Comment établirons-nous alors les distinctions positives parmi les romans ? Nous nous servirons de la notion de type que nous entendons de la façon suivante :

— il y a bien des romans typiques, mais le type n'existe pas pratiquement, il est toujours idéal, dans l'esprit du critique. Cependant, il doit correspondre au réel. Cette correspondance doit être assurée par la façon dont on le dégage. Comment donc peut-on ranger des écrivains différents dans une même famille ? Faut-il pour cela qu'ils s'entendent explicitement sur certains points qu'ils auraient tous effectivement considérés ? On pourrait en ce cas chercher longtemps. Faut-il alors les unifier malgré eux ? Oui et non. Malgré eux, en ce sens qu'ils n'ont certes pas pensé à s'entendre, mais non pas malgré leurs œuvres. Le type ne doit donc pas être une idée générale unifiant de l'extérieur les auteurs considérés. L'interprétation doit être interne ; cela ne signifie pas qu'elle sera la seule possible, elle pourra être relative en tant qu'elle dépendra d'un point de vue, mais extériorité et relativité sont deux choses différentes ;

— le type, si général soit-il, doit être saisi intuitivement. L'intuition portera sur l'intention de l'auteur, car c'est elle qui explique l'impression produite sur le lecteur, beaucoup plus que ce qui est effectivement réalisé. L'intuition de l'intention, voilà donc ce que cherche le critique. Mais pour qu'elle donne lieu à un type, il faut

qu'elle puisse dépasser l'intention qui reste particulière à un auteur. Ce dépassement ne se fera pas par comparaison, car on retomberait sur l'idée générale extérieure. Nous essaierons de réaliser en nous l'intention, et comme nous ne serons pas gênés par une réalisation à effectuer, nous pourrons la pousser à bout et dépasser ainsi l'œuvre. De cette manière, nous pourrons reconnaître un type en ne considérant parfois qu'un seul romancier.

Seulement, dans ce dépassement, on finit forcément par voir dans une œuvre quelque chose qui n'y est pas pour son auteur. On retombe ainsi sous le reproche d'extériorité aux œuvres, à moins que l'on ne déclare que l'auteur a réellement mis dans le roman ce qu'on y trouve, et qu'il en est resté inconscient ; mais nous répugnons à invoquer l'inconscient du romancier ; nous entendrons donc cette inconscience de la façon suivante : il ne s'agit pas d'une inconscience qui serait avant l'œuvre ; on ne prétend pas découvrir ce qu'il y a sous une œuvre ; l'auteur est toujours conscient du « dessous ». Il s'agit au contraire de cette inconscience purement négative, qui consiste à ignorer le développement ultérieur d'une intention qui, à son origine, est l'intention consciente du romancier. Il faut distinguer la source de l'intention qui est dans l'écrivain lui-même, et sa fin qui peut être cherchée au-delà de lui. C'est cette fin qui fournit le type.

Par conséquent, ce dépassement ne contredit pas l'effort de compréhension interne, car c'est un dépassement à partir de l'œuvre même. On ne sort de l'œuvre que pour autant qu'on s'est primitivement mis dedans. Une compréhension extérieure est celle qui, dépassant l'œuvre dès le début, est tout de suite en dehors d'elle.

3) Dégageant des types, nous pourrons distinguer les romans les uns des autres. Ainsi nous porterons sur eux des jugements de réalité. En général, nous ne chercherons pas à en porter d'autres, car notre intention est critique et non appréciative. Cependant nous pensons évidemment du bien ou du mal de tel ou tel roman et ne pouvons en faire totalement abstraction ; d'autre part, si nous nous refusons à hiérarchiser les romans, nous reconnaîtrons des « mauvais » romans. On n'évitera donc pas les jugements de valeur. Ces derniers seront-ils délibérément gratuits ou bien y a-t-il un passage possible entre le réel et le normatif ?

Sans les imposer, on peut les justifier. En premier lieu, à partir de ce qui nous semblera le postulat de l'entreprise romanesque, nous pourrons reconnaître les déviations ou les contradictions ; ceci peut se faire en général comme en particulier. En second lieu, si les jugements portés sur les romans distingués sont de valeur, les distinctions elles-mêmes sont de réalité ; il y a donc un lien. Enfin, ce lien apparaît plus profond, si l'on songe que les distinctions, pour être faites, ont besoin des jugements. Autrement dit, le jugement de valeur est antérieur aux distinctions réelles puisqu'on ne songerait pas à faire les secondes sans y être poussé par le premier. En tant qu'antérieur, il est gratuit, mais nous serons garantis de l'arbitraire si nous ne portons que des jugements capables de nous conduire à des analyses. Un jugement arbitraire est un jugement qui ne sert à rien.

4) Tout ce qui précède concerne la méthode. Mais cette dernière n'est intéressante que si l'on sait à quel problème particulier l'appliquer.

Le roman est une œuvre d'*expression*, et non un décalque. Par suite l'union de deux éléments dans la réalité, union si naturelle qu'on n'y fait pas attention et qu'elle ne pose aucun problème, peut être cependant une question difficile pour le romancier. Autrement dit, que deux choses soient réellement unies n'empêche pas le problème de la possibilité de leur union de se poser sur le plan romanesque. Par exemple, il n'y a aucune difficulté à admettre que la compréhension de l'homme est celle d'un être temporel, et pourtant nous aurons à nous demander comment le respect de la psychologie peut s'unir dans le roman à celui de la temporalité. Aussi y a-t-il des problèmes romanesques. Ce sont eux que nous allons esquisser maintenant en cherchant une définition du roman par ses caractères intrinsèques.

II

Pour bien des raisons, il est difficile de définir ce qu'on appelle un « roman ».

1) Nous considérerons comme roman les ouvrages répondant à certaines fins, se proposant certains objets, supposant une certaine vision du monde humain et une certaine manière de prendre les questions qui s'y posent et pas seulement ceux qui observent une certaine forme littéraire. Non pas qu'on ne puisse reconnaître une certaine stabilité de cette dernière dans le genre romanesque, mais justement cette stabilité n'est pas obtenue

arbitrairement ; la forme ici doit résulter d'une exigence du contenu ; c'est un moule qui se moule et non qui moule.

Le roman est le genre où les contraintes formelles se font le moins sentir, beaucoup moins, par exemple, qu'au théâtre, ou en poésie, ou même que dans des genres voisins comme la nouvelle ou le conte, précisément parce que le roman ne relève pas d'une esthétique formelle, parce que, même au point de vue de la forme pure, le romancier recherche non le style mais l'expression, au sens strict du mot. Ses difficultés ne sont pas, comme en poésie (telle que du moins la comprend Valéry), des difficultés que l'auteur s'impose et qui par suite tiennent au genre comme tel, elles viennent de son objet même, de la réalité humaine qu'il veut décrire d'un certain biais. Après tout, rechercher un style, en n'importe quel genre littéraire, c'est toujours se soumettre à certaines règles ; eh bien ! ici ces règles seront tirées du contenu lui-même. Si en poésie, il est difficile de tout dire, c'est parce qu'il existe préalablement à cette volonté de tout dire des règles prosodiques qui tendent à déterminer ce qu'on doit dire par la façon dont on le dit ; dans le roman c'est l'inverse : s'il est difficile de dire, c'est précisément parce qu'on veut tout dire et qu'on ne sait pas toujours comment adapter la manière dont on dit à ce qu'on veut dire. Ainsi les questions formelles ne sont-elles pas absentes d'une réflexion sur le roman, mais elles sont secondes. C'est pourquoi, cette sujétion nous semblant caractéristique, nous voudrions dès cette introduction et en guise de première démarche vers une définition du roman, indiquer plus précisément ce qu'il en est du style dans le roman.

Pour juger du style d'un roman, on doit se souvenir d'abord qu'il faut se placer au point de vue de la lecture et non de l'audition. Autrement dit, c'est la justesse de l'expression et non sa valeur musicale, qu'il faut juger. Si malgré tout, on veut que l'oreille intervienne, qu'on songe à l'oreille intérieure, celle qui en nous saisit notre langage intime. Je ne veux pas dire par là que le roman doive être nécessairement écrit dans le style du langage intérieur, mais qu'il doit pouvoir s'y intégrer, en suivre le rythme. Lire un roman, c'est entendre quelqu'un nous parler du dedans, et non lire un discours, un exposé. C'est qu'un exposé ne se soumet pas au rythme de notre temps propre, au rythme d'un sentiment ou d'une idée qui s'y développe ; au contraire, il prend le sentiment ou l'idée tout constitués et ordonne leur expression d'après des raisons étrangères. Le roman par contre veut dire tout ce qu'il y a à dire au moment donné, il ne réserve pas quelque chose pour un effet esthétique ou autre (effet qui serait une fin par lui-même), et s'il y a quelque chose qu'il ne dit pas, c'est que ce n'est réellement pas encore mûr. La suite nous montrera que c'est là un premier aspect d'un trait fondamental du véritable roman : le romancier n'a pas de privilèges, il n'ordonne pas son roman à l'insu du lecteur pour lui ménager d'artificielles surprises. Nous le montrerons à propos de l'ordonnance générale du récit, comme à propos des compréhensions respectives que possèdent des personnages l'auteur et le lecteur, mais c'est vrai aussi pour l'ordonnance même de la phrase. Nous en revenons à la même idée : le roman est le genre où l'art pur n'est plus qu'un artifice.

Quelle est la différence entre l'oreille extérieure, celle qu'on prête à un discours prononcé par autrui, et l'oreille

intérieure ? L'oreille extérieure saisit la pensée après et à partir des mots prononcés ; l'oreille intérieure saisit immédiatement et directement le contenu, elle saisit à la fois, et non l'un après l'autre, l'expression et l'exprimé. D'où un renversement de ce qui se passe par exemple en poésie. En poésie, on comprend et on juge le contenu en fonction de l'expression, qui, elle, demande à être jugée en elle-même. Au contraire, ici, c'est l'expression qui est comprise à partir de la saisie immédiate de l'idée. C'est ainsi en tout cas que le romancier écrit, mais comme il cherche à mettre le lecteur dans sa propre situation, ce dernier lit comme le premier écrit. Le romancier s'efforce de donner au plus vite la présence du sens pour qu'il se développe dans l'esprit du lecteur en même temps qu'il lit, parallèlement et non postérieurement. C'est bien là essayer de donner au lecteur l'attitude du langage intérieur, qui est celui où l'expression apparaît réellement et tout de suite conséquence de l'exprimé.

Le style, dans le roman, marque donc deux choses : la possession de l'idée (au sens large de ce mot) et la lucidité. Mais il faut donner un sens plus subtil aux fameux vers de Boileau (« ce qui se conçoit bien... »). De façon générale, le style de la prose a pour fonction d'être révélateur. Seulement, comme on vient de le dire, c'est sur ce qu'il révèle qu'il faut le juger et non sur lui-même, tout seul, comme si justement on pouvait le considérer indépendamment de ce qu'il révèle. C'est qu'en effet, pour reprendre encore une fois la même idée, ce n'est que pour l'oreille externe qu'il peut exister seul d'abord ; pour l'oreille intérieure il n'existe que comme signe, et un signe qui suppose, pour être saisi comme tel, une saisie préalable ou simultanée, en tout cas non postérieure,

du signifié. C'est le signifié qui se développe dans les signes, et non ceux-ci qui se transcenderaient progressivement en significations.

Évidemment tout ceci ne veut pas prouver cette absurdité : il y aurait *un* style du roman, auquel tout romancier devrait se plier. Ce serait d'ailleurs redonner aux considérations sur la forme cette indépendance que précisément nous avons voulu contester. Les romanciers que nous étudierons ont écrit dans des styles bien différents, mais justement ils n'avaient leur style à eux, comme on dit, que parce qu'ils avaient, pour le rendre nécessaire, leur vision des choses à eux. On ressent fort bien cette subordination en lisant, mais il est difficile de l'exprimer. C'est qu'il ne s'agit pas du tout de prétendre que le style doit ici être descriptif ; la description est la forme la plus simpliste de la révélation, et le romancier vise souvent autre chose. On peut penser ici au style de Kafka, et je crois que le fait de le lire dans une traduction, loin d'être un inconvénient pour le saisir, comme ce serait le cas pour un poème où le style est tout entier dans l'organisation autonome de la matière verbale, constitue au contraire un avantage ; c'est que justement on ne peut traduire que ce rapport de la forme au fond dans ce qu'il a de plus subtil en le purifiant de tout ce qui en lui tient encore à l'oreillle extérieure. Cette remarque a d'ailleurs une valeur générale et vaut pour d'autres que Kafka ; elle explique que le roman soit, de tous, le genre le moins trahi par le traducteur et, pour ce qui est des romans qu'on lit dans la langue même où ils ont été écrits, on comprend par là la recherche, fréquente chez les meilleurs, de la simplicité ; elle marque la conscience active (c'est-à-dire : qui n'est pas nécessairement explicitée) de

cette caractéristique du roman. C'est là sans doute le sens de la volonté stendhalienne d'imiter le code civil.

Revenons à Kafka : sa précision, ou plutôt cet effort vers la précision pour exprimer ce qui semble s'y dérober toujours, est comme la transposition de l'effort du héros pour trouver sa place dans le monde, ou plutôt pour comprendre celle qu'on lui assigne et qu'il n'arrive pas à bien se définir ; et la réussite de Kafka en ce domaine de l'expression — ce style minutieusement tendu, dont la simplicité, le caractère bureaucratique même, indiquent la volonté du héros, vaine, et douloureuse, parce qu'elle n'est pas dupe d'elle-même, de ne « surtout pas prendre la chose au tragique » *(Le Procès)*, et qui par contraste fait apparaître ce tragique comme déconcertant, impression que veut précisément produire Kafka — est ce qui nous révèle le mieux la nature de l'échec de son héros.

Considérons Proust. R. Fernandez *(Marcel Proust)* compare sa manière d'écrire à celle d'un philosophe, de Kant ; rien n'est plus juste si on entend par là qu'elle est parfaitement adaptée à une intention qui concerne avant tout ce qu'on a à dire, et non simplement la façon dont il faut le dire, comme ce serait le cas pour un pur styliste. Les multiples incidentes de ses phrases, et le soin qu'il apporte à ce qu'elles ne rompent pourtant pas leur unité, idéologique (même si elles peuvent retarder la narration), marquent la volonté de tout dire, de tout faire comprendre tout de suite, de ne retarder, pour des motifs esthétiques indépendants, aucune révélation. Elles ne rompent pas l'unité idéologique, c'est-à-dire qu'elles viennent se greffer naturellement sur la vérité psychologique que la phrase dans son ensemble veut exprimer, naturel que l'on ressent avec évidence si l'on participe, en

le lisant, au mouvement de pensée qui le pousse à écrire, participation à laquelle son style veut nous contraindre, loin de vouloir au contraire dominer le lecteur passif que nous pourrions être. Et s'il est difficile de lire à haute voix du Proust, c'est exactement de la même difficulté que nous éprouvons à penser tout haut devant quelqu'un ; et la lecture facile, que Proust entend nous procurer est, pour la même raison, de la même facilité avec laquelle nous nous comprenons nous-mêmes.

On pourrait nous opposer les soucis stylistiques d'un Flaubert. Mais, à y regarder de plus près, leur autonomie n'est qu'apparente (et j'imagine que dans une traduction on s'en apercevrait vite). On trouve chez Flaubert, d'une part, un style rutilant, descriptif, celui de *Salammbô*, d'autre part, le style impersonnel, qui pour cela se veut strictement régi quant à la forme, celui de *Madame Bovary*. Mais il est facile de répondre que, dans le premier cas, on a affaire à une exigence du sujet traité, tel du moins qu'il apparaît à Flaubert, et que, dans le deuxième, on se trouve justement en présence de ce qui exprime le mieux — de ce qui en tout cas devait, selon lui, exprimer clairement — son idéal romanesque, qui ne commande la forme que parce qu'il commande d'abord le fond. Flaubert se voulait clinicien en face de ses personnages, et c'est cette volonté, qui inspire tout le roman, qui se marque *aussi* dans la forme.

On ne peut donc, et à aucun moment dans ce qui précède on ne l'a voulu, prétendre indiquer un style qui soit en lui-même antiromanesque. Ce qui peut être antiromanesque, c'est l'utilisation du style, son rapport avec ce que par lui on exprime. Par suite n'importe quelle forme peut être antiromanesque si elle ne trouve pas sa raison

suffisante dans le fond. Et c'est ce décalage, ce jeu entre ce qu'on a à dire et la manière dont on le dit, qui renferme, pour ceux qui savent lire, une source de comique. Voyez, par exemple, les plaisanteries que Stendhal dirige contre « M. de Castelfulgens », les mises en garde ironiques qu'à ce sujet il s'adresse à lui-même.

2) Qu'est-ce donc que le romancier veut exprimer ? Il est commode, dans cette recherche, de procéder par oppositions : distinction du roman et du conte, distinction du roman et de la nouvelle, que nous allons mener toutes deux simultanément, car c'est au fond une même caractéristique essentielle du roman qui sépare ce dernier de ces deux genres voisins.

Le conte est un simple récit où l'action tient la première place ; certes la psychologie n'en est pas forcément absente, et les contes prétendent souvent à une signification qu'il appartient au lecteur de découvrir. Il est des contes philosophiques, comme on dit. Mais précisément il faut que le lecteur « tire » cette signification ; elle n'est pas contenue, explicitée dans le conte, qui invite seulement le lecteur à « lire entre les lignes ». Sans doute le roman aussi peut suggérer, mais en ce cas la suggestion est dirigée vers un sens qui soutient le roman, en constitue la trame, alors que dans le conte elle est dirigée au-delà du conte lui-même qui n'est en réalité qu'un prétexte. Par suite, qu'il soit ou non sans prétentions et puisque de toute façon les prétentions seraient au-delà du récit, celui-ci est pour ainsi dire sans épaisseur psychologique. C'est au contraire à une telle épaisseur que prétend tout roman.

De ce point de vue, le roman se rapproche de la nou-

velle. Cette dernière en effet décrit une situation psychologique d'un personnage dans certaines circonstances, ou qui résulte des rapports de plusieurs individus entre eux. Si, pour cela, une certaine action est nécessaire, celle-ci reste subordonnée à l'intention psychologique ; elle est ramassée, non parce qu'il faut faire bref — la brièveté n'est qu'une conséquence —, mais pour que son récit ne prenne pas d'importance propre, pour que l'on arrive le plus vite possible à ce qui est l'essentiel, la situation. Tous les mouvements ont lieu comme sur une scène réduite[1], de façon que toujours on saisisse l'ensemble et les rapports qui le constituent sans qu'on ait à s'attarder sur la manière dont ils s'établissent. Ce peu d'importance de l'action dans la nouvelle se montre nettement dans l'arbitraire des dénouements, arbitraire tantôt cavalier, tantôt embarrassé et comme honteux. Il est rare qu'une nouvelle se termine au sens plein de ce verbe, à moins que justement, au lieu de se dénouer comme un conte par une action décisive, elle ne conclue en présentant comme durable la situation dont la particularité nous avait d'abord fait croire qu'elle serait passagère. C'est cette situation qui est révélatrice, et elle est décrite pour cette révélation qui est au cœur de l'œuvre. Seulement cette révélation psychologique est-elle exactement celle que cherche le romancier ? On peut exprimer autrement le peu d'importance de l'action dans la nouvelle : elle pratique dans la vie psychologique d'un ou de plusieurs personnages une coupe en quelque sorte transversale ; elle immobilise cette vie pour la fixer en un état qu'elle privi-

1. La nouvelle peut avoir le monde pour théâtre, mais justement le monde est alors un théâtre, un microcosme.

légie pour la signification qu'il possède. Au contraire le roman, qui veut suivre la vie d'un individu, ou en tout cas retracer une certaine évolution, pratique une coupe longitudinale.

Revient-on alors à un rapprochement du roman et du conte ? Non, car si ce développement est l'essentiel du roman, il n'est pas forcément rectiligne et unilinéaire comme la narration d'un conte ; on retrouve la distinction de tout à l'heure : le récit trouve sa signification à son terme, le développement romanesque, qui se veut par lui-même une valeur psychologique, la donne à chaque instant comme son indispensable soutien.

Il faut donc au roman deux caractères : d'une part, une épaisseur psychologique, d'autre part, la description d'une durée qui ne soit pas un simple déroulement, c'est-à-dire une simple suite de faits sans aucun des traits que nous reconnaîtrons plus tard au temps. Ils sont intimement liés. Par suite, quand nous voudrons les analyser, et qu'il faudra traiter séparément des questions qu'ils posent, d'inévitables interférences se produiront.

3) Reconnaître les deux caractères précédents du roman, cela revient à définir ce dernier par les deux séries de problèmes qu'il a à résoudre. D'une part, donner une épaisseur psychologique au récit suppose une vision réelle des personnages (vision réelle et non simple mention), et cette vision peut être obtenue de bien des manières entre lesquelles il faut choisir ; d'autre part, décrire une durée et non un simple déroulement, exige que l'on prenne conscience des caractères de la temporalité, caractères dont nous verrons à la fois et la contradiction et la nécessité de maintenir pourtant leur liaison, et

JEAN POUILLON

temps et roman

nouvelle édition augmentée

Cette réflexion sur les rapports intimes de la matière du récit et la temporalité s'inscrit dans la descendance intellectuelle de l'existentialisme : la temporalité et l'imaginaire décrivent le domaine où la conscience s'ouvre à l'intersubjectivité. L'auteur cherche, dans la littérature moderne et contemporaine – Stendhal, Thomas Mann, Faulkner, Dos Passos, etc. –, à montrer comment le matériau littéraire a traité l'émergence du temps dans l'horizon de la conscience culturelle.

Jacques-Émile Blanche : "Portrait de Marcel Proust" (détail).
Musée d'Orsay, Paris. Photo Giraudon © SPADEM, 1993.

9 782070 728428

93-III A 72842 ISBN 2-07-072842-0 60 FF tc