

**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne  
**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres  
**Band:** 8 (1975)  
**Heft:** 1

**Buchbesprechung:** Comptes rendus bibliographiques

**Autor:** Junod, Philippe

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.01.2026

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

## COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Michel THÉVOZ, *Louis Soutter ou l'écriture du désir*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1974, 256 p.

Présenté comme thèse de doctorat à la Faculté des Lettres de Lausanne, cet ouvrage, qui sera suivi d'un second volume consacré au catalogue raisonné de l'artiste et patronné par l'Institut suisse pour l'étude de l'art de Zurich, est beaucoup plus qu'une monographie. Considérant l'œuvre de Soutter comme « particulièrement centrifuge, réfractaire plus que toute autre aux catégories et aux procédures de l'esthétique » (p. 8), M. Thévoz engage ici, à propos d'un cas à la fois marginal et révélateur, un débat sur les ressorts de la création artistique et sur le statut de la réflexion critique dont l'intérêt dépasse de loin celui, pourtant déjà considérable, de l'étude d'un artiste qu'une importante exposition itinérante, réalisée par le même auteur, ne devrait pas manquer de confirmer.

La première partie, intitulée « Le suicide antérieur », débute par une biographie où M. Thévoz, adoptant le principe, cher aux psychanalystes, de non-omission, rapporte *tous* les témoignages, oraux pour la plupart, qu'il est parvenu à recueillir sur Soutter. Au fil d'anecdotes souvent fort savoureuses, parfois contradictoires, se dessine un personnage fascinant, déconcertant, dont la vie, entreprise sous les auspices les plus brillants, ne tarde pas à s'assombrir au rythme d'une série de déboires successifs. De Bruxelles, où le violoniste Ysaye l'attire et le met en contact avec un milieu stimulant s'il en fut, celui du Groupe des XX et de la Libre Esthétique, de Paris, où il revient à la peinture et découvre d'autres prémisses de l'Art Nouveau, jusqu'à Colorado Springs, où un « beau » mariage et la direction du département des Beaux Arts du Collège consacrent un succès enviable, tout semble promettre à Soutter une carrière prestigieuse. Puis c'est le brusque retour solitaire en Suisse, et cet hypothétique typhus dans lequel M. Thévoz voit le signe ou l'alibi bien plus que la cause d'un état psychique qui se dégrade. Dès lors, certain vagabondage où l'artiste paraît gaspiller ses nombreux talents, tant musicaux que picturaux, ainsi que des extravagances dont la famille s'accommode de plus en plus mal, vont entraîner la mise sous tutelle, suivie en 1923 d'un événement que M. Thévoz considère comme déterminant pour la genèse de l'œuvre : l'internement à l'asile de Ballaigues, où Soutter finira ses jours près de vingt ans plus tard. Quelques vraies rencontres viendront pourtant éclairer cette solitude, d'ailleurs interrompue par de nombreuses fugues : Auberjonois, Marcel Poncet, Giono qui l'encouragent et reconnaissent sa valeur, ainsi que des amateurs (Romain Desfossés, Ramuz, H. L. Mermod, ou sa cousine M<sup>me</sup> Walter-du Marthey) dont les quelques témoignages contribuent ici à donner du relief à un portrait qui reste malgré tout insaisissable. Enfin, c'est surtout Le Corbusier, dont l'admiration pour son cousin est aussi méritoire qu'inattendue, étant donné la divergence de leurs esthétiques, qui fait l'objet de quelques pages révélatrices où M. Thévoz analyse les curieuses « illustrations » par Soutter d'ouvrages publiés par l'architecte, montrant que l'image, prenant le texte au pied de la lettre, finit par en retourner ou en faire éclater le sens.

Un second chapitre, prudemment intitulé « Conjectures », tente d'abord de situer la biographie dans une perspective socio-culturelle : cet « homme métapho-

rique » serait l'incarnation exemplaire d'un traumatisme historique causé par le brusque passage d'une forme ancienne et austère du capitalisme (le « bourgeois vieux style » de W. Sombart) à l'éthique de « l'homme économique moderne », cette mutation pouvant aider à rendre compte de l'attitude ambiguë de l'artiste devant l'asile (assimilé au « soviétisme » et à la débauche) et de la manière si particulière dont il semble avoir vécu son internement. Les circonstances familiales auraient ici aggravé le saut d'une structure de type patriarcal à une « société sans pères », laissant l'artiste aux prises avec une image maternelle maléfique. Abordant ici le problème central, celui de l'opposition classique entre liberté et nécessité, l'auteur tient d'emblée à prendre ses distances vis-à-vis des méthodes psychobiographiques et sociopsychanalytiques, auxquelles il emprunte beaucoup tout en leur reprochant, lorsqu'il s'agit de production artistique, de « déplacer l'attention du travail plastique proprement dit sur des déterminations sociales ou mentales censées en rendre raison ». Et de proposer ce nouveau « modèle » théorique : « tout se passe rétrospectivement comme si les contingences historiques, biographiques, psychologiques même... avaient été appelées par une exigence interne de l'œuvre » (p. 82). Le refus de toute notion de causalité permet ainsi de rétablir l'équilibre entre les deux versants, symptomatique et expressif, de l'œuvre et de l'envisager « comme un frayage vers une expérience qui n'a encore jamais eu lieu et qui nous intéresse tous » (p. 86).

Dans son troisième chapitre, après avoir rapidement décrit l'état actuel du corpus des dessins de Soutter, — dont l'extension s'est considérablement accrue grâce à ses remarquables recherches, — M. Thévoz revient, à propos de l'histoire de « l'invention de l'artiste », et tout en rendant hommage au travail de ses prédécesseurs, à la question fondamentale de la méthode critique. Rejetant à la fois le point de vue clinique (qui pose un diagnostic, transforme l'œuvre en objet du savoir psychiatrique et se fonde sur le critère, qualifié ici d'« impertinent » à tous les sens du terme, de normalité), et le point de vue « esthétique » (qui sacrifie au mythe de l'artiste « maudit », que son génie suffit à disculper de tout verdict d'aliénation et à soustraire à toute détermination psychologique ou sociale), M. Thévoz renvoie dos à dos le Dr Bader et M. R. Berger, refusant le dilemme qui consiste à diagnostiquer l'artiste ou à l'innocenter, « puisqu'il s'agit justement de rendre compte de cette production en termes de *déviance créatrice* par rapport au modèle normalisé » (p. 102). Et c'est ici qu'intervient « le point de vue de l'art brut », qui privilégie la rupture consécutive à l'internement et l'entreprise de « déculturation » qu'il favorise. Après avoir invoqué Dubuffet, l'auteur conclut ainsi : « Ce n'est pas la maladie qui, en l'occurrence, a été créatrice. L'œuvre originale de Soutter n'a pas été consécutive aux troubles physiques et psychiques qui sont apparus en 1904 déjà, mais à la détention de 1923, qui l'a soustrait dans une certaine mesure au conditionnement de son entourage, qui l'a relevé de toute responsabilité à l'égard des instances critiques, et qui a laissé désormais le champ libre à une création intime et sans interlocuteur » (p. 108).

La seconde partie est consacrée à l'étude du graphisme de Soutter. Analyse formelle qui ne saurait être moins formaliste, où les bonheurs d'expression ne sont jamais gratuits, et dont l'élégante et souple précision parvient souvent à saisir la spécificité d'un style qu'il serait vain de vouloir enfermer dans des catégories préfabriquées. « L'écriture du désir » est ici d'abord envisagée sous l'angle de sa gestualité « primordiale », comme impulsion « chirographique » élémentaire, rythme corporel qui suscite l'apparition sur la feuille d'une texture dont les rapports ambigus, l'alternance souvent réversible de la forme et du fond seront ensuite interprétés

selon une lecture homologique ou structurale du réel, l'artiste semblant éviter systématiquement l'emploi du trait qui cerne et définit l'objet. Prisonnière de la trame et ouverte à l'imagination, la figure virtuelle ne cesse alors d'engendrer, par une continuelle « distraction de la ligne » qui passe incessamment d'une fonction à une autre, un jeu de métamorphoses « dont l'inachèvement est inscrit dans l'essence même », et où M. Thévoz voit un équivalent plastique du « travail du rêve » décrit par Freud. Jamais préconçue ni univoque, foncièrement plurielle par le jeu d'une expression toujours « oblique » qui enchaîne les associations et consacre l'ouverture symbolique, la figuration semble ici se nourrir d'un hasard exploité par un processus de distanciation (opéré par exemple par un retournement de 180 degrés de la feuille) qui prend le relais d'une sorte d'« inattention inspirée », de « disponibilité imaginative » obtenue entre autres par la pratique du jeûne ou l'usage de la main gauche, et dont le ressort est toujours une « déconnexion du monde extérieur ». D'où l'ambivalence de ce monde fantasmatique, dont M. Thévoz décrit avec beaucoup de finesse l'espace et le temps incommensurables, oscillant entre l'angoisse et la volupté, et qui sont ici vécus dans leur genèse aléatoire. S'inspirant tour à tour du Freud du *Mot d'esprit* et du G. Deleuze de *L'Anti-Œdipe*, l'auteur formule ainsi le principe de son analyse : « Le même signifiant graphique fait donc l'objet d'un double investissement libidinal : le premier est corporel... ; le second est métaphorique » (p. 169). Et d'expliquer la sexualité diffuse qui imprègne ces dessins par une nouvelle relation entre le sujet et l'objet, le désir « qui transgresse les délimitations personnelles et les assignations objectives » (p. 142) tendant à l'assimilation de la feuille de papier, sensibilisée en « zone érogène », avec « le corps vécu, habité, le corps comme espace du plaisir et de la souffrance » (p. 133) et dont l'expérience érotique promet l'extension tout en menaçant d'en dissoudre l'intégrité. Hypothèse audacieuse, mais convaincante, et qui a le grand mérite de proposer une lecture non réductrice d'une œuvre pour laquelle M. Thévoz sait admirablement communiquer son enthousiasme, même lorsqu'il va jusqu'à parler, à propos de la signification anale des peintures au doigt, d'« excrétion corporelle » et d'« onanisme » (pp. 169-170).

C'est par l'adoption du point de vue iconographique que s'ouvre la troisième partie. Le problème avait d'ailleurs déjà été amorcé par les deux premières, et l'on ne peut que louer M. Thévoz d'avoir réussi à intégrer si habilement les deux versants, formel et sémantique, de son étude. L'interrogation des contenus débute ici par un inventaire des registres thématiques où l'on rencontre d'emblée ces mêmes ambivalence et obliquité qui semblaient caractériser l'écriture figurative : la nature renvoie à la mère et à la mort, tandis que son anti-pôle, l'architecture, connote tantôt l'accueil, tantôt l'exclusion, et que l'une et l'autre sont investies de ce pan-sexualisme où la femme apparaît à la fois comme tentatrice et comme mère castratrice. C'est que nous retrouvons ici le principe qui fait de la feuille « une surface corporelle où s'annule la distance de la représentation » (p. 189). Aussi est-ce la qualité charnelle des pulsions instinctuelles primaires, antérieures à l'hégémonie visuelle des fantasmes, qu'il s'agit ici de mettre en évidence sous les schèmes « anté-figuratifs », comme les nomme M. Thévoz dans une démarche qui semble s'inspirer à la fois de Merleau-Ponty et de Ch. Mauron. Etudiant en effet les « figures matricielles » dont les différents thèmes représentés ne seraient que des variantes, l'auteur peut alors reprendre, à un autre niveau, son analyse formelle de l'espace — dont le pli et le miroir semblent être deux manifestations privilégiées — et du temps — lui aussi vécu plus que perçu, et où la même circularité (déjà commune au miroir et à l'horloge) anime à la fois les cycles historiques,

bibliques ou mythiques, et celui du rythme asilaire quotidien. Et c'est encore la figure du cercle qui sous-tend la chaîne métaphorique des obsessions de l'artiste, présentée ici comme une « régression infinie du référent objectif reporté de représentation en représentation » (p. 231), selon un modèle emprunté à J. Derrida. Car pour M. Thévoz, « il n'y a pas de clé des songes », et l'on ne peut que le féliciter d'avoir évité ici encore, en insistant sur la polysémie et la convertibilité des images, le piège d'une certaine psychanalyse qui s'obstine à « postuler l'existence d'un texte premier au-delà de l'œuvre, et dont celle-ci ne serait qu'une version chiffrée » (p. 201). Refusant donc de réduire l'interprétation symbolique à un code de lecture et préférant « mettre en évidence les règles de constitution de cet univers imaginaire », M. Thévoz est amené à étudier les curieuses inscriptions qui foisonnent dans les dessins de Soutter et à constater que le texte ne fonctionne jamais ici comme le titre traditionnel qui désigne l'image : loin d'aider à sa compréhension, il vise bien plutôt à la contrarier. Tantôt, c'est en lui imposant une sorte de désaveu ou de censure, et l'on peut alors « opposer le dessin à sa légende comme le processus primaire, de nature essentiellement libidinal, au processus secondaire qui est sous la juridiction du Moi ou du Surmoi. La légende moralisante constitue bien une *dénégation* au sens où l'entend Freud » (p. 198). Tantôt c'est la pratique délibérée d'ambiguïtés linguistiques qui prennent le relais de la polysémie visuelle, retardent l'identification et font rebondir la signification, le va-et-vient continu entre le mot et la figure, qui caractérise cette « insémination verbale », s'inscrivant dans l'unité d'un même espace.

Ainsi, ce livre qui s'ouvrait par le refus de soumettre la personnalité de Soutter à un diagnostic, s'achève sur un autre refus, tout aussi fécond, celui de bloquer, d'enfermer le sens dans une interprétation univoque. En enjoignant à notre propre lecture de « devenir elle-même une manière d'écriture » (p. 234), c'est la notion même d'œuvre que M. Thévoz remet ici à nouveau en question.

Animé d'une veine polémique fort stimulante, cet ouvrage, dont la densité et la richesse se prêtent mal au résumé, ne peut manquer de provoquer des réactions, et c'est d'ailleurs l'un de ses grands mérites. Lors de la soutenance de thèse, le Dr Bader faisait remarquer qu'il y a quelque contradiction à vouloir utiliser certains concepts psychanalytiques tout en récusant absolument la pertinence du regard clinique, et le professeur Starobinski, qui devait par ailleurs prendre la défense de la pratique médicale et contester la justesse de l'assimilation de l'asile à la société de consommation ou société sans père (p. 77), ne manqua pas de relever que la notion de « stéréotypie », refusée par M. Thévoz, recouvre pour les psychiatres exactement ce qu'il exprime lui-même avec d'autres termes. La critique récente de la définition de la normalité serait d'ailleurs un autre exemple de ce quasi-consensus possible entre les deux approches. Mais il n'en reste pas moins que l'on doit louer M. Thévoz d'avoir stigmatisé les abus, encore trop fréquents aujourd'hui, d'un point de vue qui cherche à emprisonner l'œuvre d'art dans une chaîne causale ancrée dans le seul passé du sujet. Cependant, l'on peut se demander s'il ne lui est pas arrivé parfois, emporté par son procès du mythe de la création souveraine et démiurgique, de tomber lui-même dans ce travers, notamment lorsqu'il assimile, trop catégoriquement à notre sens, la production artistique au « refoulé », faisant de l'artiste, « joué par ses processus psychiques plus qu'il n'en joue », un individu comme les autres dont le seul mérite serait de savoir « traduire ses symptômes dans un langage communicable » (p. 233). Ces résidus d'un déterminisme dont M. Thévoz s'était par ailleurs fort judicieusement distancé, en insistant par exemple sur l'invention et la créativité absolues d'un subconscient orienté vers le futur, nous paraissent d'autant plus dangereux qu'ils ouvrent la



porte à un autre mythe, celui du « refoulé universel » que le refoulé personnel de l'artiste devrait « refléter », et dont l'anhistoricité nous paraît rigoureusement inacceptable. Non pas que nous prétendions détenir quelque réponse à l'éternelle question, épineuse s'il en est, de la part de la liberté dans la création artistique — que M. Thévoz abordait avec autant d'intelligence que de prudence dans l'exposé oral de ses thèses ouvrant la soutenance. Il s'agit simplement de montrer qu'à trop vouloir minimiser le rôle de la volonté créatrice, dont l'hypertrophie est certes loin d'être idéologiquement innocente, on risque de tomber de Charybde en Scylla et de réveiller d'autres chimères, d'autres absolus ou d'autres démiurges. Et cette apparente et momentanée contradiction, qui ne suffit d'ailleurs pas à faire oublier les pages si convaincantes sur la non-préméditation qui anime la démarche proprement aventureuse de Soutter, nous fait regretter que l'auteur, qui emploie les termes « art » ou « création » avec une réticence mêlée de désapprobation, n'ait pas précisé plus explicitement le fondement des jugements de valeur sous-jacents à son analyse en définissant, et autrement que négativement, ce qui distingue, selon lui, une production (ou une consommation) spécifiquement esthétique.

Car il est une autre ambiguïté que l'on aimerait voir s'éclaircir : Soutter apparaît à la fois comme l'artiste idéal et comme l'anti-artiste par excellence. Et c'est ici que l'élimination de la relativité historique nous paraît la plus gênante, car elle entraîne des généralisations contestables. Que M. Thévoz ait choisi de parler de l'art de Soutter « en termes de rupture plutôt que de filiation », c'est son droit, mais déclarer dans l'absolu que l'artiste créateur est celui qui rejette ou transforme les canons, que sa grandeur se mesure à sa désinvolture à l'égard de la contrainte sociale ou culturelle (p. 108), revient à ériger une évidence qui n'est que momentanée en vérité universelle. Et l'on ne peut ici que s'interroger sur la pertinence, aujourd'hui, de la catégorie d'« art brut », née il y a plus de vingt-cinq ans dans un contexte polémique auquel la déculturation systématique des avant-gardes contemporaines semble avoir enlevé toute actualité. Que l'étanchéité entre les deux pôles soit illusoire, M. Thévoz est d'ailleurs le premier à en convenir puisqu'il admet, en citant Dubuffet, que « c'est question de plus ou de moins » (p. 109). Dès lors, si l'on voit mal ce que l'analyse a à gagner en qualifiant de « brute » la production d'un artiste professionnel et aussi cultivé que Soutter, où abondent les réminiscences tant plastiques que littéraires, on voit trop bien, au contraire, ce qu'elle peut y perdre : la dimension historique. Non pas qu'il eût fallu se livrer ici à la stérile chasse aux influences — et M. Thévoz a fort bien montré combien les citations chez Soutter, loin de révéler des affinités profondes, relèvent au contraire d'un procédé systématique qui tend à utiliser les sources pour faire régresser à l'infini le référent objectif du « texte graphique » (p. 231). Mais il est une grande question qui méritait au moins d'être posée, ainsi que le remarquait le professeur Castelnovo : comment rendre compte de l'appartenance de cette œuvre à son temps ? Car ces dessins sont aussi visiblement datés que l'est la conception que Dubuffet se fait de l'art brut. Or, si M. Thévoz s'est donné la peine de situer la trajectoire de l'homme Soutter dans une perspective historique psychosociologique, son examen de sa production graphique nous paraît sacrifier dangereusement au mirage de l'intemporel, comme s'il manquait ici un maillon de la chaîne qui relie le monde vécu au monde formel, et le point de vue de l'art brut, encore une fois, ne peut qu'occulter ce lien. Certes, on admet bien, comme à regret, que des comparaisons s'imposent, avec Matisse, Picasso, Soutine, Rouault ou quelques autres, mais c'est pour exclure d'emblée des « rapports de filiation » (p. 106), et le problème nous semble ici mal posé. Car ce qu'il s'agit de montrer, ce n'est pas à qui Soutter a bien pu emprunter telle ou telle forme, mais comment un milieu donné a rendu

possible l'éclosion de cette œuvre plutôt que d'une autre, et l'on ne peut que s'étonner par exemple de ne jamais trouver mentionné ici le surréalisme, sans l'action duquel l'« invention » même de Soutter est impensable. De même, comment ne pas voir que l'identification de l'artiste à la figure du Christ (p. 198) s'inscrit dans une tradition « romantique » à laquelle Soutter ne pouvait échapper, même s'il n'avait pas connaissance, ce qui est fort improbable, des tableaux de « maudits » comme Gauguin ou Ensor qui l'illustrent ? Que l'isolement de Soutter à Ballaigues ait été fécond pour son œuvre semble difficile à nier. Mais que sa création ait été affranchie de toute « instance sociale » et se soit épanouie « sans interlocuteur » (p. 108) est bien plus discutable, et le dialogue avec Le Corbusier suffirait à l'infirmier, même si l'on peut déduire des « conduites d'échec » de Soutter que l'œuvre, sinon l'homme, avait besoin de solitude, comme le déclarait M. Thévoz dans sa réponse à E. Castelnovo. D'ailleurs, cette exclusion volontaire des circuits culturels n'est-elle pas déjà en soi un signe des temps ? Qu'il l'ait voulu ou non, l'artiste ne pouvait s'empêcher de tisser avec un public, même limité, des liens de communication virtuels mais réciproques.

Le seul artiste contemporain avec lequel M. Thévoz admette une parenté réelle chez Soutter est Paul Klee. Ici encore, on ne peut manquer de s'étonner devant une comparaison qui paraît d'autant plus boiteuse qu'elle semble contredire la thèse de l'art brut. Il est vrai que M. Thévoz prend le soin de préciser qu'il existe entre les deux hommes une distinction fondamentale, Klee envisageant la création plastique « dans une perspective à la fois ludique et spéculative » (p. 158). Mais cette réserve a peu de poids devant les nombreuses citations de son œuvre théorique utilisées pour commenter l'œuvre de Soutter. Et s'il existe effectivement un certain nombre d'analogies frappantes entre les deux artistes, on ne saurait oublier que cette régression vers le primitif ou l'enfantin est aussi délibérée, raisonnée et contrôlée chez Klee qu'elle semble, de l'avis même de M. Thévoz, subie par Soutter. On voit mal, dès lors, comment concilier ces références à l'un des peintres les plus intelligents du siècle, et dont l'expérimentation lucide et rigoureuse de la « préhistoire du visible » s'inscrit dans un projet précisément démiurgique où l'artiste, rappelons-le, revendique expressément la liberté souveraine du Créateur, avec la passion quasi médiumnique que M. Thévoz prête à Soutter, et c'est ici — mais ici seulement — que cet « œcuménisme théorique », dont l'auteur paraît s'excuser (p. 8) et dont nous voudrions plutôt le louer, nous semble regrettable. Mais cette inconséquence montre peut-être que M. Thévoz est moins hostile qu'il ne le laisse croire à toute forme de culture.

Quoi qu'il en soit, si son affirmation réitérée (pp. 80, 102, ou 169 par exemple) que l'œuvre véritable de Soutter commence avec l'internement à Ballaigues, relève d'un choix dont on peut discuter la valeur historique, l'option préalable qui la fonde, plus éthique ou politique qu'esthétique, et qui lui fait préférer le « ça » au « Moi », ne semble pas négociable : on peut y souscrire ou la refuser, mais on serait malvenu de reprocher à M. Thévoz un engagement personnel, respectable comme tel, et dont la fécondité se manifeste entre autres par un élargissement et un approfondissement incontestables du champ esthétique. Que l'on adhère ou non à la perspective polémique de l'auteur, on ne saura nier l'importance d'un ouvrage aussi solide que passionnant, somptueusement et intelligemment illustré, et qui mérite de faire date, tant dans l'histoire des méthodes critiques que dans celle de la fortune posthume de Soutter. C'est ce double intérêt qu'a tenu à récompenser le Conseil de Faculté en décernant à M. Thévoz le titre de Docteur, avec mention « très honorable ».

Philippe Junod.