Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1999)

Heft: 2

Artikel: Résurgences et surgissement : deux modalités de la parole dans les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné

Autor: Junod, Samuel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870363

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: 11.07.2025

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

RÉSURGENCES ET SURGISSEMENT : DEUX MODALITÉS DE LA PAROLE DANS *LES TRAGIQUES* D'AGRIPPA D'AUBIGNÉ

On parle souvent de somme lorsqu'on se réfère aux *Tragiques*, car c'est un texte qui absorbe avec virtuosité et fierté un nombre impressionnant de références à des savoirs et à des textes plus ou moins identifiables. Pourtant, la pratique de l'Énonciateur est d'effacer autant que possible l'identification des auteurs ou des sources, signe de leur appropriation apparemment réussie par une voix qui les prend en charge. Je m'intéresse ici moins au rapport strictement intertextuel qu'à la façon dont le texte représente le rapport de l'instance énonciatrice aux voix qu'il prend en charge, et la façon dont il tente de représenter sa propre voix parmi celles qui le sollicitent.

Surgissement du prophète

Dans les *Tragiques*, l'Énonciateur se présente dès l'exorde du premier livre à la fois comme celui qui marche dans les pas de ses prédécesseurs et comme celui qui fraye un chemin nouveau. Il est Hannibal dans sa marche sur Rome, se taillant une voie à travers les Alpes et le Rubicon. Il est Moïse dans le Sinaï ayant « de jour le pilier, de nuict les feux pour guides » (v. 22). Or, sur les traces du Carthaginois, il se voit aller, dit-il,

> Par un chemin tout neuf, car je ne trouve pas
> Qu'autre homme l'ait jamais escorché de ses pas (v. 19-20)[1].

Le vieux *topos* d'exorde est subtilement ambigu : le chemin est neuf non dans l'absolu, mais dans la *perception* de l'Énonciateur

1. Les *Tragiques* sont citées dans l'édition de Jean-Raymond Fanlo, Paris : Champion, 1995.

qui ne distingue pas de devancier à son entreprise. Sur les traces de Moïse, il constate déboussolé que « ces chemins enlacez / Sont par l'antiquité des siecles effacez » (v.23-24) et qu'il foule une herbe grasse, qui, en poussant « haute et drüe », a effacé les dessins au sol, et qui, en se fanant après lui, effacera également la trace de son passage.

L'Énonciateur, qui vient d'accepter sa tâche prophétique à la suite d'une dispute argumentative avec son mandataire, se trouve d'emblée grevé d'un double handicap. D'une part, les chemins ont été effacés par l'accumulation des siècles, les bornes ont disparu aux carrefours, les guides d'antan ne sont plus lisibles dans le monde d'aujourd'hui. D'autre part, sans guide, il se sent livré à sa faiblesse. Il s'élance dans la carrière qui lui est offerte sous une double modalité : *l'optatif*,

> Mes desirs sont des-ja volez outre la rive
> Du Rubicon troublé, que mon reste les suive (v. 17-18)

et l'effort

> Je tends comme je puis le cordeau de mes yeux (v. 28).

L'invocation à une instance inspiratrice est le symptôme et la conséquence de l'angoisse de l'écrivain-pélerin. Il faut relever que dans cet exorde, l'appel au guidage d'une puissance supérieure s'adresse d'abord aux astres, dont la propriété est de dessiner un cheminement céleste qui explique et annonce le cours des choses terrestres, puis à l'œil du « tout puissant, tout voyant » (ainsi appelle-t-il Dieu), dont la propriété remarquable est de pouvoir précisément courir et voir simultanément (v. 39 : « De qui l'œil tout courant, et tout voyant aussy »).

Quelques vers plus loin, toujours dans *Misères*, l'image d'une brisure dans la continuité entre les inspirateurs et l'Énonciateur est reprise en d'autres termes. Certes, il s'agit à présent de réfuter l'inspiration poétique profane en affirmant que

> Ces ruisselets d'argent, que les grecs nous feignoient,
> Où leurs poëtes vains beuvoient et se baignoient,
> Ne courent plus icy (v. 59-61).

Il n'en demeure pas moins que, pour la troisième fois, il est fait appel au motif de l'effacement, de la perte d'un repère passé qui était censé aménager le canevas d'une entreprise de parole actuelle. La source semble être tarie. La belle continuité laisse place à la rupture, à l'irruption du nouveau dans le monde, dont l'entreprise poétique doit rendre compte. À la place des ruisseaux limpides, voilà que surgissent des fleuves ensanglantés charriant des os :

[...] mais les ondes si claires
Qui eurent les saphyrs et les perles contraires,
Sont rouges de noz morts : le doux bruit de leurs flots
Leur murmure plaisant hurte contre des os (v. 61-64)[2].

Les *Tragiques* sont une parole qui se présente comme surgissant sous la poussée de l'histoire, une parole qui naît sous nos yeux, comme l'exprime le fameux vers « Nous avortons ces chants au millieu des armees » (v. 70).

En dépit d'une intense pratique intertextuelle, l'Énonciateur présente son activité comme étant d'abord une réaction à une circonstance inédite, qui appelle une nouvelle manière d'écrire. La parole surgissante des *Tragiques* n'est pas réellement nouvelle par sa topique ni même par les procédés d'expression qu'elle emploie, mais par le fait qu'elle se donne à saisir *dans le vif de la communication*, en réaction immédiate à ce qu'elle représente et signifie. Le dire des *Tragiques*, même quand il apparaît évident au critique qu'il procède de l'*imitatio*, s'affiche comme bousculé, contraint, empêché par la situation dans laquelle il s'insère, ou, inversement, il en tire une motivation qui en accroît la force. Ce qui surgit « à l'aveugle », sans tirer bénéfice de la parole des prédécesseurs, sans suivre commodément les traces de devanciers, c'est la voix de l'Énonciateur-prophète forcé, à l'instar d'un Moïse, d'un Jonas ou d'un Jérémie, à se mesurer à son siècle, c'est-à-dire à en prendre la mesure par son activité énonciatrice et à se bâtir une stature qui lui résiste et l'affronte. Un passage de *Princes* proclame l'exigence poétique d'un nouveau *decorum*: « Ce siecle autre en ses mœurs demande un autre style » (v. 77). Dans le même temps, il narre la nécessité presque physique qui secoue l'Énonciateur pour le contraindre à se mettre en lice :

La main peut s'endormir non l'ame reposer,
Et voir en mesme temps nostre mere hardie
Sur ses costez jouër si dure tragedie,
Proche à sa catastrophe, où tant d'actes passez
Me font frapper des mains, et dire, c'est assez :
Mais où se trouvera qui à langue desclose,
Qui à fer esmoulu, à front descouvert ose
Venir aux mains [...] (v.80-87).

---

2. L'image est reprise de JODELLE (« nos fleuves, qui tant d'os / Heurtent dedans leurs fons », *Didon se sacrifiant, Oeuvres complètes*, II, p. 169), cité par J.-R. Fanlo, *Les Tragiques*.

Surtout, cet extrait souligne l'étrange *mimesis* qui préside au sursaut de l'Énonciateur-guerrier. C'est de l'observation du spectacle du monde comme tragédie, et comme tragédie en train de se conclure, « proche à sa catastrophe », que surgit le besoin impérieux de produire les discours des *Tragiques*. La *mimesis* est une lecture du monde comme spectacle qui se transforme en *imitatio* interprétative. La réaction physique nette, brutale, de frapper des mains, le « c'est assez » qui claque, mime l'instantané du surgissement. L'Énonciateur réagit à un comble, à un trop-plein et inscrit d'emblée sa performance contre le spectacle tel qu'il se donne à voir. Son activité poético-guerrière n'est pas une *représentation* de l'image du monde, mais sa *correction*; elle est en outre soumise à l'urgence, car le moment de l'Énonciation est clairement celui du dernier acte. D'autant plus proche de la catastrophe que « tant d'actes [sont] passez » (v. 83), et non pas seulement trois ou quatre. Notons ce fait remarquable : à la fin de *Vengeances*, au seuil du dernier acte des *Tragiques* qui met en scène le Jugement dernier, l'Énonciateur reproduit exactement la même scène, sauf que, cette fois-ci, il n'est plus spectateur mais acteur, et que le lecteur a pris la place qu'il occupait au début de *Princes*. Ayant vécu l'expérience du comble, il s'inquiète de l'attention que lui prête encore son lecteur, désireux de ne pas subir ce que lui-même a infligé au spectacle précédent, à savoir l'interruption brutale avant l'acte final :

> J'ay crainte, mon lecteur, que tes esprits lassez
> De mes tragicques sens ayent dict, c'est assez (v. 1103-1104).

Dans le surgissement d'une parole tragique, suscitée par le spectacle insoutenable de la nation déchirée, s'est réalisée une recomposition du spectacle de la réalité, qui substitue à l'image pathétique et absurde des souffrances qui s'accumulent dans le non-sens, celle d'un tableau qui, ayant bénéficié du regard du témoin et de la perspective céleste, peut rendre compte du sens de l'histoire. Il faut souligner la vertu d'implication qui est conférée au spectacle. D'Aubigné lit le monde alternativement comme une vaste comédie ou comme une tragédie. Qu'il soit porteur de vérité ou non, le spectacle implique le spectateur, dans ses émotions, dans sa chair et même dans son rapport à la création, à l'histoire de la création et à son Créateur. L'Énonciateur s'est levé au spectacle de la nation meurtrie et s'est lancé dans l'entreprise signifiante du spectacle tragique. Mais il en avertit très tôt ses lecteurs : en lisant son œuvre, ils sont pris au piège du spectacle

qu'ils contemplent, car ce dernier est conçu comme une scène d'implication et de convocation. C'est le sens de ces deux vers de *Misères*:

> Voyez la tragedie, abbaissez voz courages
> Vous n'estes spectateurs, vous estes personages (v. 169-170).

Une archéologie du vrai

Ainsi donc, ce qui surgit, dans les *Tragiques*, c'est une voix neuve, un *èthos* adapté à la tâche énonciatrice et qui se constitue dans l'activité de parole elle-même. L'*èthos* prophétique de l'Énonciateur des *Tragiques* correspond parfaitement à la valeur de cette vive parole qu'il est appelé à prononcer. En effet, traditionnellement, le prophète intervient dans une société donnée au moment où la parole s'est figée en mots creux, où les institutions ont étouffé le sens originel de leur mission. L'activité prophétique vise à réincarner un message dans l'histoire. Souvent, il ne fait que réénoncer dans ses propres mots un message qui ne change pas ; sa fonction première est d'*actualiser* le sens qui s'est perdu.

Une des activités privilégiées de l'Énonciateur albinéen est d'être un ressusciteur. On pourrait dire aussi un gratteur, un archéologue ou même un paléontologue, comme dans cette incise de *Misères*: « comme l'on juge aux os / La grandeur des geants aux sepulcres enclos » (v. 1035-1036). On l'a vu dans les citations initiales, la couche superficielle a tendance à être recouverte d'une surface homogène qui efface une trace, un message antérieur. Si la voix énonciatrice s'est constituée sur l'angoisse d'une solitude, qui la contraignait à chercher au ciel le dessin des chemins effacés, elle opère en quelque sorte un retour sur ces conditions initiales en cherchant constamment à dévoiler ce qui a été caché, à le faire ressurgir. Mais le principe de dévoilement du vrai ne s'accomplit pas sous la modalité de la quête plaisante comme dans le cas des silènes d'Alcibiade ou de l'os à moelle. On a affaire à un scandale, à une conspiration généralisée, à une mystification à l'échelle du cosmos. L'Énonciateur analyse le monde comme un espace dont les constantes, les repères, les piliers ont été recouverts par des analogues qui n'en sont que l'apparence, le déguisement, le fard. Les institutions figent le « respect d'erreur[3] »: l'institution de la Justice sacrifie les martyrs à l'injustice

3. *Misères*, v. 7.

(c'est le sujet de la *Chambre dorée*), l'institution politique consacre roi celui qui est dans les faits un tyran (voir le livre de Princes), l'institution du langage fait fi des significations (on nomme « Catherine » celle qui est l'« impure[4]»).

Constat est fait que le monde tel qu'il se donne à voir est faux. Aussi beau soit-il, du point de vue du vrai c'est un monde qui inverse les valeurs. Il renvoie au spectateur l'image d'une strate superficielle d'autant plus lisse et dure que sa fonction est de recouvrir étanchement tout vestige de vérité et de lui en interdire l'accès à tout prix ; c'est pourquoi son apparence est esthétiquement flatteuse, d'une beauté faite pour tenir à distance en contentant les sens, et non l'esprit. L'Énonciateur des *Tragiques* place l'art poétique du côté du lisse, du doux, du limé, du fardé, bref de tout ce qui gomme les aspérités et masque l'hétérogène, le non-consensuel. Les Sédécias, nom générique donné aux flatteurs, courtisans et faux-prophètes, font éventail d'une telle capacité à brouiller le sens pour ensevelir le vrai, qui plus est au nom de Dieu. Dans *Fers*, Satan, décrit comme « esprit menteur », s'insinue dans l'esprit des rois par l'intermédiaire de ces « langues desbauchees »:

> Ces faux Sedecias puissants d'or et faveur
> Vaincront par doux propos soubs le nom du Sauveur :
> Flatteurs ils poliront de leurs friandes limes
> Le discours æquivocque, et les mots homonymes (v.167-170).

La lime, métaphore horacienne de l'art du poète (*limae labor et mora*[5]) est friande, c'est-à-dire d'un goût exquis, à moins qu'elle ne soit également friande de tout égaliser par la vertu abrasive de l'équivoque et de l'homonyme. Comment mieux désigner, en négatif, ce qu'est le choix de l'Énonciateur des *Tragiques*? La vérité a besoin de l'exact contraire de ces Sédécias. Il lui faudra un Michée, symboliquement seul contre tous, au langage déplaisant et rude, aux mots nets et univoques. Un langage dont l'effet n'est pas d'égaliser et de polir, mais de gratter, tailler, fendre le consensus.

On l'aura compris, la tâche de l'Énonciateur n'est pas une tâche poétique. Il ne s'agit pas de fabriquer du beau ni de polir le monde, il s'agit au contraire de le rendre à son authentique laideur en grattant le vernis pour en révéler la couleur originelle. Qu'on

---

4. Cet oxymoron se trouve dans *Misères*, v. 802.
5. *Ars poetica*, v. 291. C'est un topos callimachéen.

ne s'y trompe pas, les *Tragiques* ne chantent pas l'horreur apparente à des contemporains mortifiés. Les *Tragiques* révèlent la tragédie recouverte sous la comédie sociale, sous les manigances politiques, sous les édits qui pacifient. L'œuvre lutte contre l'abolissement, le silence et l'oubli :

> [...] pour parler on regarde trois fois
> Les arbres sans oreill', et les pierres sans voix :
> Si bien que de noz maux la complainte abolie
> Eust d'un siecle estouffé caché la tyrannie,
> Qui eust peu la memoire avec la voix lier,
> À taire nous forçant, nous forcer d'oublier (*Princes*, v. 857-862).

Le conditionnel passé est révélateur. C'est la voix, c'est parler qui a rendu le siècle à sa respiration, en empêchant la tyrannie d'être ce qu'elle désirait le plus : cachée. L'énonciation de la complainte a fait voler en éclats la chappe de plomb qui cache la tyrannie, qui est la tyrannie dans ce qu'elle a de plus tyrannique (l'Énonciateur le dit littéralement): la volonté de lier la voix, et ce faisant de tuer la mémoire. Quelques vers auparavant, il est même écrit que ce siècle veut brider la pensée :

> [...] le siecle où il n'est pas permis
> D'ouvrir son estomach à ses privez amis,
> Et où le bon ne peut, sans mort, sans repentance,
> Ni penser ce qu'il void, ni dire ce qu'il pense (v. 845-848).

Dans le dispositif que bâtit l'énonciation albinéenne, la vérité vient d'en-dessous, d'ailleurs. Au risque d'être sacrilège, je dirais qu'il y a un formidable refoulé, dont la narration des *Tragiques* est la puissante mise en scène. Les martyrs ne meurent pas sur la scène des *Tragiques*, ils y *ressuscitent*, car l'Énonciateur les arrache à leur silence, les déterre, les remembre, les reconstitue, pour qu'ils viennent y mourir encore une fois aux yeux de tous, car leur fonction ultime est de témoigner. L'image emblématique est la vision d'Ézéchiel, celle des ossements desséchés auxquels le souffle de l'Esprit rend chair, vie et mouvement. D'Aubigné y fait allusion lorsqu'il raconte le miracle du Caire, un lieu où, paraît-il, on pouvait voir des corps en train de ressusciter. La scène, sous sa plume, est fantasmatique :

> L'œil se plaist en ce lieu, et puis des mains l'usage
> Redonne aux yeux troublez un ferme tesmoigage :
> On void les os couverts de nerfs, les nerfs de peau,
> La teste de cheveux : on void à ce tombeau

> Percer en mille endroicts les arenes bouillantes
> De jambes, et de bras, et de testes grouillantes (*Jugement*, v. 607-612).

Ce qui sort du tombeau et des tranchées, c'est ce qui est digne d'être vu, entendu, cru[6]. Fictivement, les *Tragiques* naissent dans les tranchées (« les plus gentilles de ses pieces sortaient de sa main, ou à cheval, ou dans les tranchees »), les manuscrits, « paperasses crottees et deschirees » sont dérobées par un Prométhée « de derriere les coffres et dessoubs les armoires », sortes de sépulcres littéraires[7]. Le livre est né dans le tombeau (*Préface*, v. 2). Melpomène, la muse de la poésie tragique sous l'inspiration de laquelle est placé le poème, est une martyre hagarde qui sort

> [...] des tombeaux rafraischis dont il faut qu'elle sorte
> Eschevelee, affreuse, et bramant en la sorte
> Que faict la biche apres le faon qu'elle a perdu (*Misères*, v. 81-83).

Satan est prince de ce monde ; ses suppôts sont ceux qui sont là, qui occupent le terrain. Les purs sont condamnés à surgir, ou à ressurgir, comme Melpomène dans le passage cité, comme Océan dont la tête émerge des flots aux bruits de la guerre (*Fers*, v. 1483), comme Dieu qui passe sa tête entre les nues pour voir ce qui se passe sur la terre, ou encore comme les martyrs Gastine et Croquet :

> Vous Gastine et Croquet, sortez de voz tombeaux,
> Icy je planteray voz chefs luisants et beaux (*Feux*, v. 719-720).

Les exemples sont multiples : l'Énonciateur décèle sous les idoles romaines le visage de l'Église martyre ; il entend dans le mugissement du taureau d'airain de Phalaris les cris des victimes que l'on brûle dans ses entrailles ; dans le Parlement de Paris (la « Chambre dorée »), il voit, en palimpseste dans la fresque du pla-

---

6. Le tombeau est lieu de vérité : « Ô enfans de ce siecle, ô abusez mocqueurs, / Impitoyables esprits, incorrigibles cœurs, / Vos esprits trouveront *en la fosse profonde / Vray ce qu'ils ont pensé une fable en ce monde* » (*Jugement*, v. 981-986). Un passage de *Jugement* sur la résurrection dernière n'est pas moins stupéfiant (v. 665-684) : « La terre ouvre son sein, du ventre des tombeaux / Naissent des enterrez les visages nouveaux : / Du pré, du bois, du champ, presque de toutes places, / Sortent les corps nouveaux, et les nouvelles faces : / Icy les fondements des chasteaux rehaussez / Par les ressuscitans promptement sont percez [...] ».

7. Citations de l'avis *Aux lecteurs*.

fond, le triomphe de Thémis, la Justice. Le regard-scanner de Dieu décèle sous les structures et les façades du parlement de Paris, le sanctuaire des persécuteurs : sous la couche d'or on trouve les os de têtes de morts, sous le sable du mortier les cendres des victimes, sous l'eau qui a servi à faire le mortier, du sang, sous la chaux vive qui donne ce beau teint de jeune fille aux façades, « le meslange cher de noz tristes moëlles[8] ». Chez d'Aubigné, la couche apparente —, le spectacle du monde — est le négatif satanique de la réalité qui seule compte aux yeux de Dieu. D'Aubigné fait sentir à son lecteur la pression, la contrainte qui émanent du dessous, des captifs, des couches inférieures. Les opprimés aspirent à monter sur scène pour crier vengeance, ou simplement pour exiger que justice soit faite.

Conclusion

En somme, l'Énonciateur se dresse face au monde pour faire un acte de renouvellement du message divin. L'expérience jonassienne du début de *Vengeances* en est la meilleure illustration : l'histoire du prophète rétif, qui souligne dans l'Ancien Testament la miséricorde de Dieu, remonte sur la scène des *Tragiques* pour accomplir le surgissement d'un prophète radicalement nouveau, dont le message constitue l'exact contraire du récit de Jonas. À l'annonce du pardon divin se substitue l'annonce de la fin de la patience de Dieu et le début irrémédiable des châtiments. Du tombeau de la mort à soi, symbolisée par Jonas prisonnier durant trois jours dans le ventre du monstre marin, naît un prophète endurci et implacable dans l'annonce des vengeances et des jugements.

Dans l'ensemble du poème, le surgissement du prophète fait éclater le scandale des os enterrés, des voix étouffées, des traces effacées, qu'il lui faut alors rendre à la vue de tous, en les donnant en spectacle. Dans les *Tragiques*, faire une œuvre (*ouvrer*) et ouvrir, c'est pratiquement du pareil au même. L'Énonciateur ouvre les tombeaux, les abîmes, pour en révéler la vérité cachée, et c'est là son œuvre. Il parle pour faire parler les autres, au point de se mettre au péril d'être submergé par le discours des autres. Le risque est grand que son activité énonciatrice provoque sa dislocation en tant que personne péniblement constituée par sa mission prophétique. Le livre de *Princes* retrace ce moment où

8. *La Chambre dorée*, v. 186.

s'épuise l'inspiration, où la source, momentanément, se bouche, provoquant le désarroi du poète :

> Au fil de ces fureurs ma fureur se consume
> Je laisse ce subjet, ma main quitte la plume
> Mon cœur s'estonne en soy, mon sourcil renfrongné
> L'esprit de son subjet se retire eslongné
> Icy je vais laver ces papiers de mes larmes

Le retrait de l'inspiration — la fureur divine parcourt un chemin précis, du sujet couché sur le papier, à la plume et la main qui déjà ne la tient plus, au cœur, puis au sourcil figé dans un froncement douloureux, pour finir en s'éloignant de l'esprit. En se retirant, l'inspiration abandonne l'écrivain à une crise de larmes qui, symboliquement, efface le texte inscrit sur le papier. Sans l'esprit prophétique, qui dresse l'homme au combat de l'écriture, l'homme ne peut qu'exprimer une émotion profonde, mais en aucun cas bâtir une œuvre. Mais par cette *résurgence* des larmes, c'est-à-dire de l'humain sous l'instrument prophétique, la parole d'hier et d'aujourd'hui que l'Énonciateur transmet trouve son inscription dans l'histoire actuelle, son *surgissement* dans le *hic et nunc*. Ces larmes nous informent sur la contrainte émotionnelle que ressent celui qui parle aujourd'hui, lié par sa mission qui le rattache à Dieu et à un point de vue trans-historique, mais lié également par la sympathie qui le rattache au sort de ses contemporains.

Samuel JUNOD
University of Colorado