

Le Nouveau Paris, une histoire spectrale ?

La mort révolutionnée chez Louis-Sébastien Mercier

Florence Lotterie
Université Paris-Diderot, CERILAC

Commencé dans la foulée de Thermidor, par un journaliste politique et conventionnel qui a connu le traumatisme de la prison et de l'attente d'une exécution, et publié en 1799, le *Nouveau Paris* apparaît comme l'exemple-type susceptible d'illustrer la question naguère posée par Baczko : « Comment sortir de la Terreur ? » De même que le traité politique, non publié, de Germaine de Staël, *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et fonder la République en France* (1798), l'ouvrage relève d'une tentative de négociation de l'ancien et du nouveau qui ne peut d'abord envisager la fondation que depuis le décompte des morts : l'écrivain est en effet « celui qui reste », selon la position que Staël définira dans *De la littérature* (1800) comme caractéristique de l'esprit mélancolique du Nord, porté par « la brièveté de la vie, le respect pour les morts, l'illustration de leur mémoire, le culte de *ceux qui restent* envers ceux qui ne sont plus¹ ».

Cette solitude de survivants porte, chez Staël comme chez Mercier, un nom politique seul synonyme de cette vertu républicaine et libérale que l'infâme Montagne et la « louve jacobine » ont voulu détruire : ce que Staël appelle dans *Des circonstances actuelles* les « restes précieux de l'infortunée Gironde, les proscrits du 31 mai, les défenseurs de l'humanité depuis le 9 Thermidor² ». En guise d'épigraphe à ce traité non publié, elle avait ainsi choisi une citation de Tacite : « Nous sommes un petit nombre, *reste* de nos amis et pour ainsi dire de nous-mêmes ; tant d'années ont été enlevées du milieu de la vie, tant d'années pendant lesquelles, à travers la douleur et le silence, les jeunes sont arrivés à la vieillesse et les vieillards au dernier terme de la vie³. »

Ainsi donc, l'histoire de la Révolution commence à s'écrire non à partir de l'assurance du témoin des événements (« Tout est optique », dira Mercier en un chapitre fameux) mais comme une sorte de dialogue à distance entre ces deux façons d'être mort que figure le couple des disparus et des survivants, lesquels mesurent à quel point la disparition implique l'indicible : « de tout ce que j'ai vu là, rien ne peut se redire comme il s'est passé⁴ ». C'est donc seulement le *retour* de ce passé dans les conduites des vivants, les gestes, les lieux,

¹ Germaine de Staël, *Œuvres complètes*, I, 2, dir. Stéphanie Genand, Paris, Champion, 2013, p. 216. Nous soulignons.

² Germaine de Staël, *Œuvres complètes*, III, 1, dir. Lucia Omacini, Paris, Champion, 2009, p. 342. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 287.

⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Le Nouveau Paris*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 880. Désormais : *NP*.

les voix, qui peut être l'objet de l'écriture mémorielle, retour qui, par une série d'effets de superposition et de palimpseste, en livre une dimension spectrale. On peut ainsi tenter de restituer ce que Geneviève Boucher a très justement nommé un « imaginaire de la revenance⁵ » dans *Le Nouveau Paris* en trois temps :

- Celui du *palimpseste des tombes*, qui refait Paris à travers les cultures du deuil et de la célébration des morts (royales et révolutionnaires) mais aussi des façons de mourir, Mercier inscrivant son tombeau pour les Girondins dans l'évocation des conduites devant la mort révolutionnaire.

- Celui du *grotesque spectral* : *Le Nouveau Paris* convoque l'esthétique noire, gothique et sanglante, pour offrir le spectacle visionnaire, parfois halluciné, d'un Paris livré à une sorte de permanent « bal des têtes ».

- Celui de la conjuration nécessaire des fantômes, où se joue la concurrence de deux mémoires : celle des « Justes » et celle des « monstres »⁶.

Le palimpseste des tombes

En parcourant Paris, Mercier repère les espaces vides, fragilisés, transformés ou recyclés de la mémoire officielle : l'architecture y révèle le travail de l'Histoire à travers celui de la mort et de la ruine, qui accompagne les étapes de la Révolution elle-même. Ce travail se donne à voir dans certains chapitres constituant des séries. « La main de bronze » (ch. 28) évoque l'éparpillement de la statue équestre de Louis XV, dont la main appartient désormais à Henri Latude, évadé mythique de la Bastille, et le pied au Musée Lenoir⁷. Le chapitre célèbre sur « La ville de Paris en relief », exposée au Palais-Égalité (chap. 120), livre un sens allégorique de ce démembrement : « Les places qui offraient les statues des rois n'ont plus que leurs piédestaux dégradés, mutilés, comme un éternel témoignage de la puissance des peuples et de la faiblesse des rois⁸ ». Mais ce sens lui-même peut en cacher un autre, offert

⁵ Geneviève Boucher, « La ville palimpseste de Louis-Sébastien Mercier. Spectralité, histoire et imaginaire temporel », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 9, 2014/1, p. 399-423 (www.revue-analyses.org). Cette étude passionnante et détaillée, à laquelle le présent article ne peut que renvoyer, se penche sur diverses occurrences d'un rapport au mort qui fait retour, en distinguant bien le *Tableau* du *Nouveau Paris*, pour y saisir une double appréhension du temps historique. On se concentrera ici sur la « spectralité » du passé tout proche, qui relie le présent d'écriture à la résurgence problématique des figures de la Révolution, en particulier de la Terreur.

⁶ Le rapport à la mort change aussi, entre le *Tableau de Paris*, qui lui fait une place de choix, et le *Nouveau Paris*, en ce que le premier concentre son attention sur le physique de la mort et des corps : voir Sylvie Camet, « La mort, spectacle parisien à la fin du XVIII^e siècle », dans Gérard Jacquin (dir.), *Le Récit de la mort. Écriture et histoire*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 109-123. Si revenants il y a, c'est plutôt, comme l'a noté Geneviève Boucher, à travers l'appréhension « géologique » du *sol* parisien, dont l'histoire des couches profondes est aussi celle des morts mêlés à la vie (art. cité, p. 402-403).

⁷ *NP*, p. 136.

⁸ *NP*, p. 491.

dès le chapitre suivant par la vision du cadavre de Le Peletier exposé « sur la base ruinée de la statue équestre de Louis XIV au milieu de la place Vendôme⁹ ».

La destitution du corps monarchique ne va pas seule : l'organisation même du texte, avec ses effets de continuité et de discontinuité, aménage un écho entre cette destitution et la débâcle de la mort révolutionnaire et de ses pompes, toujours symbolisée par le Panthéon en réparation du chapitre 30 (« Dôme du Panthéon »). Mercier se montre lui-même visitant le bâtiment, comme entré dans un énorme corps mal bâti permettant d'imaginer le Dôme « écroulé et renversé » et rendu à l'état des ruines antiques, mais aussi de se voir soudain soi-même « enterré » dans son brusque éboulement¹⁰. C'est l'histoire de la Terreur elle-même qui précipite dans cette mise en scène : histoire de témoin écrasé, hanté par les voix disparues comme le promeneur l'est désormais par celles des ouvriers traversant le grand vide du Dôme : « Je me suis jeté dans les escaliers de l'édifice à travers les échelles, la poussière des plâtres, les marteaux, les longues scies et *les échafauds mouvants* et suspendus à des cordes blanchies. La voix de l'ouvrier faisait écho ; le moindre son se répercutait, le moindre mouvement que j'entendais autour de moi, et qui se multipliait à l'infini, semblait m'annoncer la chute prochaine du Dôme¹¹... »

Les deux vanités, celle des rois et celle de la Révolution, saisies dans la métaphorisation de la chute des empires, peuvent se fondre en un étrange corps, incarnant précisément la production la plus monstrueuse de l'Histoire révolutionnaire. L'imagination du recyclage qui gouvernait déjà Mercier dans le *Tableau de Paris* s'illustre ainsi dans le chapitre « Statue de Henri IV » (chap. 45) où Mercier s'en prend à un projet de David, en 1793, d'ériger au Pont-Neuf une immense « Figure du peuple debout » composée des débris des statues royales. Révolution de pacotille, mais dont le grotesque potentiel se fige en manifestation des « extravagances » propres à l'imaginaire terroriste : pour Mercier, à politique brutale, arts « extravagants ». David incarne ainsi l'inspiration morbide d'un *art pour la mort* : « Il voulait boire la ciguë avec Robespierre parce qu'il avait fait un mauvais tableau de la mort de Socrate. Ses extravagances n'en furent pas moins homicides ; et j'avoue que le nom de David marié à la peinture me fait voir dans celle-ci ce règne de terreur qu'on dirait qu'elle s'est plus à consacrer dans tous ces tableaux où l'on ne voit que martyres, décollations, chevalets, fournaies ardentes, en face de ces anciens décemvirs que David n'a que trop imités dans ces jours de crimes¹². »

Comme l'écrit lapidairement Antoine Schnapper : « À l'époque où peint David, la mort est partout¹³. » David est surtout pour Mercier celui qui accompagne ce culte de la mort, grand ordonnateur de la panthéonisation de Marat, et son peintre. Mercier n'aurait guère été sensible à la lecture baudelairienne de *La Mort de Marat*, qui y saisit une paix étrange

⁹ NP, p. 138.

¹⁰ NP, p. 140-41.

¹¹ *Ibid.*, nous soulignons.

¹² *Ibid.*, p. 228.

¹³ Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, Paris, Gallimard, 2013, p. 237.

nimbée d'idéal. Son attention se porte plutôt sur la construction concertée d'une esthétique de sang, cadavéreuse et profondément impressionnante, susceptible de hanter longtemps esprits et corps du peuple. Revenons ainsi à la cérémonie funèbre pour Le Peletier : du corps en gloire du roi à celui du conventionnel assassiné, changement d'imagerie et de climat, au profit d'un tableau pathétique chargé de références religieuses autant que profanes, chrétiennes, baroques, shakespeariennes : « Le corps de Le Peletier, nu, livide, et sanglant, montrant la large blessure qui lui avait été faite, fut porté sur une espèce de lit de parade [...]. C'était un spectacle à produire des impressions profondes ; elles le furent aussi. [...] Toutes les femmes eurent des rêves effroyables à la suite de cette cérémonie [...]»¹⁴. »

La mort en spectacles : vers le grotesque spectral

Mercier insiste sur la dimension politique des cérémoniels révolutionnaires dont la fonction est de terroriser. Les rêves des femmes sont ici à l'image du psychisme hanté des survivants de la période, traversé par *l'autre* cérémonie macabre de la Révolution, celle des « fournées » (qui donne son titre à un chapitre) et de l'échafaud. Ce traumatisme n'est nulle part mieux orchestré que dans le long chapitre « Le jour désastreux » (chap. 87), qui correspond à la journée du 31 mai 1793, rupture absolue pour Mercier avec ce qu'il appelle « l'esprit de la Convention¹⁵ ». Mercier y introduit l'un de discours aux Cinq-Cents, qui se présente comme hommage et tombeau pour les Girondins, dans un vibrant appel à faire oublier « ces jours d'opprobre où l'on traînait sous vos yeux une foule de victimes à l'échafaud », quand « soixante brigands couvraient la France de sang et de deuil¹⁶ ». Mais ces visions de mort continuent d'investir le paysage urbain nouveau, marqué dans le même temps par une autre dimension sur laquelle peut reprendre appui la veine comique et satirique du Mercier de l'ancien *Tableau de Paris* : le luxe effréné, le goût des fêtes et des amusements, le désir de s'étourdir qui renvoie à un autre registre du corps, celui de « la bouche » qui « va toujours » et des divertissements tels que la danse.

Parmi les grands organismes architecturaux à valeur symbolique élevée qui peuplent le Paris de Mercier, le Palais-Égalité, « ci-devant Palais-Royal » (chap. 91) constitue ainsi une pièce maîtresse du déploiement d'un imaginaire spectral, traversé par des images de bacchanales nocturnes où Mercier fait valoir son goût de la peinture flamande et où domine le poids de « l'Ombre¹⁷ », orchestratrice de luxure et de désordre politique tout à la fois, du régicide duc d'Orléans. Par la convocation de cette figure double, dont le nom n'est jamais écrit, c'est à la fois tout le corps gangrené de l'aristocratie dégénérante d'Ancien Régime et les excès infernaux de la Révolution qui se déploient ici, au gré des avancées de

¹⁴ NP., p. 138-139.

¹⁵ *Ibid.*, p. 352.

¹⁶ *Ibid.*, p. 363.

¹⁷ *Ibid.*, p. 377.

l'observateur dans les galeries : d'autres ombres s'invitent alors, comme celle du Sade de la *Justine*, qui commence alors une longue carrière légendaire. La vision de Mercier se fait alors attentive à ce qui est chez lui un goût ancien pour la physiognomonie : « Une observation que j'ai faite, c'est qu'en me promenant sous ces arcades populeuses, j'ai été frappé de la ressemblance de plusieurs physionomies qui m'étaient connues et que j'avais vues dans mes voyages. Je croyais voir reparaître des personnes décédées¹⁸. » Ainsi recompose-t-il dans la bigarrure apparente de la foule des parentés disjointes dans l'espace et le temps, faisant surgir la familiarité de voix, de « port de la tête », de « nez », de façons de marcher. « Si, dis-je, on s'avisait de réunir ou de grouper des individus ayant ces signes caractéristiques de ressemblance, et s'il s'ouvrait entre eux une conversation soutenue, n'en verrait-on pas jaillir d'heureuses reconnaissances, et n'aideraient-elles pas du moins à retrouver les anneaux séparés des familles¹⁹ ? »

L'intérêt pour la reconstitution de « types » physiques et moraux s'enrichit ici d'une perspective endeuillée : ce sont là aussi des revenants, et dans le contexte des séparations occasionnées à la fois par la mort révolutionnaire, la prison, les exécutions, les exils et les proscriptions, l'image des « familles » dispersées se charge de connotations nouvelles, en lien avec l'écriture de l'histoire immédiate. L'allusion au physionotrace, dont la mode bat alors son plein, confirme encore cette impression, tant il est vrai, comme le rappelle Guillaume Mazeau, que l'appareil, qui existe dès 1784, est particulièrement susceptible, en tant que support technique d'une ressemblance mimétique, d'usages mémoriels, en particulier au service du deuil historique : les portraits tendent ainsi « à s'imposer, avec les listes de condamnés, comme des supports de mémoire des victimes de la Révolution²⁰ ».

Les présences spectrales du passé proche se trouvent ainsi liées à la dynamique des spectacles de foule, à un climat de macabre légèreté dont rien ne donne mieux l'idée que ces « Bals à la victime », carnavalesques chargés d'humour noir auxquelles Mercier consacre un chapitre indigné : « Pour être admis au festin, et à la danse, il fallait exhiber un certificat comme quoi l'on avait perdu un père, une mère, un mari, une femme, un frère ou une sœur sous le fer de la guillotine. [...] Est-ce la danse des morts de Holbein qui avait inspiré une pareille idée ? Pourquoi, au milieu du bruit des violons, ne fit-on pas danser un spectre sans tête²¹ ? » L'extravagance davidienne trouve ici son pendant dans la dégénérescence aristocratique : au macabre glacé de l'apparat terroriste, répond le monstrueux alliage des plaisirs de la mondanité et du deuil. L'enjeu, en termes de valeurs, est certainement une forme de concurrence entre deux façons de gérer ses fantômes. L'une est respectable : c'est celle des « amis de la liberté » et de la cause républicaine trahie. L'autre

¹⁸ *Ibid.*, p. 392.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Guillaume Mazeau, « Portraits de peu. Le physionotrace au début du XIX^e siècle », *rb 19. Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 45, 2012/2, p. 47.

²¹ *NP*, p. 339-340. Mercier consacre aussi un chapitre à la coiffure « à la Titus » : dans les bals, les cheveux courts étaient censés évoquer les cheveux coupés des condamnés (*NP*, p. 930-931).

pas : le *Nouveau Paris* exclut ainsi du travail du deuil le camp royaliste, contrairement à Germaine de Staël qui prône, en guise de catharsis politique nécessaire à la recomposition de la Cité, le partage des douleurs entre vainqueurs et vaincus²².

La distinction est d'autant plus frappante, que Mercier accorde son intérêt à la vogue gothique et macabre sur les scènes parisiennes du Directoire dans un chapitre intitulé « C'est le diable, etc. » (chap. 182). Fidèle à ses conceptions esthétiques affirmées dès avant la Révolution, il n'entend pas juger négativement ce qui est alors perçu comme marque d'un « mauvais goût » populaire, mais bien plutôt cerner la fonction cathartique de la représentation pour le « peuple » : « Ces revenants, ces spectres, qu'on évoque sur les théâtres, et qu'on se plaît à contempler, sont le reflet des journées révolutionnaires : le peuple se plaît, dans la *fantasmagorie*, à voir l'ombre de Robespierre ; elle s'avance ; un cri d'horreur s'élève, tout à coup sa tête est détachée de son corps, un terrible coup de tonnerre écrase le monstre ; et des acclamations de joie accompagnent la détonante fulmination²³. » Les tréteaux ont ainsi une fonction civique : ils portent la scène capitale de la vengeance conjuratrice du retour, encore tellement craint, des tyrans robespierristes. Que ces spectacles puissent être des amusements pour le peuple est une bonne chose : cette détente, qui est aussi « exorcisme²⁴ » politique, est une façon de faire avec la mémoire de la Terreur dont la dignité et l'utilité s'opposent à la frivolité des valse endiablées des « bals de victimes ». Ce sont pourtant deux faces de la même pièce : l'une se rit de la tête coupée, l'autre en remotive le salutaire effroi²⁵.

Construire son cimetière

Le Nouveau Paris est caractéristique de l'ambiguïté constitutive de la revanche thermidorienne, entre exercice d'une Justice attentive et « passion » de la vengeance²⁶. Mercier, dans cette veine où l'on reconnaît le motif, appelé à un long avenir, de la Terreur moissonnant les grands hommes de la Nation, en particulier ses élites savantes, écrit avec *Le Nouveau Paris* un tombeau des Girondins à partir de la voix de celui qui est resté, situation d'emblée inscrite dans l'arpentage de l'espace concret de la ville livrée à l'absence fantomatique de son propre passé : « Je ne marche plus dans Paris que sur ce qui me rappelle ce qui n'est plus²⁷. » Le deuil passe alors par le retour des morts. Contrairement à ce qui se

²² Voir l'introduction aux *Circonstances actuelles* par Bronislaw Baczko, « Opinions des vainqueurs, sentiments des vaincus », dans Germaine de Staël, *Œuvres complètes*, III, 1, éd. citée, p. 185-275.

²³ *Ibid.*, p. 657. La pièce dont il est question est *C'est le diable, ou La Bohémienne*, « drame en cinq actes à grand spectacle » donné aux Variétés en 1798.

²⁴ Geneviève Boucher, art. cité, p. 414.

²⁵ Geneviève Boucher a raison d'associer ce chapitre au motif satirique de « la queue de Robespierre » qui se diffuse dans nombre de pamphlets thermidoriens.

²⁶ Bronislaw Baczko, « Une passion thermidorienne : la revanche », dans *Politiques de la Révolution française*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 165-338.

²⁷ *NP*, p. 31.

passé chez Staël, là encore, ceux-là crient vengeance : « Comment les républicains sont-ils sortis triomphants de ces monceaux de cadavres, et dont les bouches muettes disent encore : Tout ce qui a voulu la république, tout ce qui l'a soufferte, a été jugulé, après avoir été calomnié²⁸ ? » Il s'agit donc aussi de rétablir les droits de ces voix, chargés d'une éloquence modèle, fondée sur la vérité, à laquelle s'oppose la rhétorique faussée des montagnards, et singulièrement de Robespierre. Les morts font alors retour par leur inscription à la tribune : Mercier insère dans divers chapitres, outre des extraits de ses propres discours, des références à ceux de Brissot ou Louvet, en particulier²⁹.

Cette confrontation des paroles participe de l'impossible tâche de résurrection de l'espace politique des grands affrontements du Bien et du Mal. La Convention est ce lieu proprement spectral, où Mercier, en un chapitre halluciné de la toute fin du *Nouveau Paris*, intitulé « Cache » (chap. 270), fait surgir ses propres revenants, joue sa propre fantasmagorie, en une tentative de reprendre le contrôle de cet espace déserté de ses monstres par la mémoire sonore et visuelle, reconstituant le drapé d'un tableau dynamique où les morts ne dansent pas, mais surgissent et défilent, dans la scansion de l'anaphore des adverbes de lieu : « Je suis rentré dans cette salle d'où l'on avait banni les représentants du peuple les plus fidèles à leurs serments : mais quel lamentable coup d'œil ! Ici, à cette place où siégeait mon généreux collègue, je voyais son corps sans tête. [...] Je me disais : Ici, ont été exposées en parade les effigies de tous les pourvoyeurs d'échafauds ; là, j'ai entendu les vociférations des furies de guillotine ; ici, j'ai été témoin des attentats de Prairial ; là, des tableaux hideux épouvantaient l'œil sensible ; et tout, jusqu'à la palette du peintre, avait pris la teinte cadavéreuse³⁰. »

C'est que les revenants ne sont pas seulement ceux qui sont morts, mais bien aussi, on l'a dit plus haut, ceux qui pourraient revenir, ces conventionnels insuffisamment punis à l'image, non seulement de Robespierre lui-même, mais du « farouche Amar, [qui] a demandé la mort de tant d'hommes vertueux : et il n'a pas été puni sur l'heure ! et il ne l'est pas encore ! » L'énonciation du *Nouveau Paris* est ainsi prise entre évocation des voix passées et trépassées, et urgence d'un présent qui ne sait pas faire mourir assez vite ce qui doit disparaître³¹. La demande est indissociablement psychique, judiciaire et politique. Elle procède autant d'une peur circonstancielle des *réactions* (d'où un insistant appel conjuratoire

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ Nous ne nous attardons pas sur un point naguère analysé dans un autre article (« *Le Nouveau Paris* de Louis-Sébastien Mercier : de la cacophonie révolutionnaire à l'unisson républicain », dans *Les Voix du peuple, XIX^e-XX^e siècles*, actes du colloque de Strasbourg, mai 2006, p. p. E. Reverzy et C. Grenouillet, Strasbourg, PUS, 2006, p. 19-28).

³⁰ *NP*, p. 934.

³¹ Comme l'a montré Antoine de Baecque, le cas de Robespierre est assez singulier dans cette économie du fantôme : mise en récits multiples, son agonie apparaît plutôt comme une façon de faire *mourir longtemps* le « monstre », de le construire en cadavre vivant. Cette mort lente, couchée sur une table, la mâchoire fracassée, impassible, fait en effet échec au motif de la guillotine comme pourvoyeuse d'une exemplaire (et tragique) mort instantanée (*La Gloire et l'effroi. Sept morts sous la Terreur*, Paris, Grasset, 1997). Porter à la scène sa tête coupée, comme on l'a vu, revitalise ce moment de châtement comme *possibilité* cathartique : tout se passe alors comme si on retrouvait le pouvoir de la mort rapide, face à l'inquiétante résistance de celui qui sait mourir lentement.

à l'adhésion au si sage et solide nouveau « gouvernement » du Directoire) que d'un effroi de ces morts sans paix qui réclament pour leur repos d'autres morts, et dont parle peut-être aussi le chapitre « Sépultures », à la faveur d'une discussion sur un projet de loi visant, en l'an VIII, à autoriser les tombes privées et l'incinération, que Mercier combat avec virulence en un discours aux Cinq-Cents ici reproduit³². Les morts, soutient Mercier, ont besoin de retourner à la terre : c'est là qu'ils offrent leurs éléments à la régénération de la Nature, et il ne faut pas violenter ce procès de décomposition. Paradoxalement, le texte suggère un éloge de la lenteur, qui semble contredire l'appel à un oubli expéditif de la Terreur par punition des « coupables ». Mais c'est plutôt que les deux processus vont ensemble : « Prenons garde que les morts ne troublent le repos des vivants³³ », écrit Mercier. Ces morts, toutefois, ce sont les proches, les « amis », les « parents ». Le travail du deuil est long et mélancolique, il a besoin de la paix des tombeaux ; mais il n'en est pas de même des « monstres » : ceux-là, comme au théâtre, peuvent bien subir l'éclair de la foudre – ou celui de la guillotine.

³² Pour un commentaire plus suivi de ce chapitre, voir Geneviève Boucher, art. cité.

³³ *Ibid.*, p. 809.