

S'arrêter au détail¹

Nicole Savy, musée d'Orsay

Selon le dictionnaire, et selon Victor Hugo

Vieux mot venu du commerce médiéval, le *détail* est dans son premier sens la vente d'un *tout*, d'un *gros*, par petits morceaux détachés. Il se caractérise par sa petitesse, c'est-à-dire qu'il est foncièrement affaire de proportion par rapport à son tout : simultanément il s'en isole, devenant un autre tout qu'on peut identifier et choisir. Le détail est à la fois dépendant et indépendant de la masse dont il provient. Pour celui qui l'achète, comme pour celui qui le vend, c'est cette double relation qui sert de base à la transaction.

Le mot a quitté le registre du commerce pour s'étendre au champ de la connaissance, en conservant cette double tension de fragment de petite proportion d'un ensemble dont il est exclu par une opération de découpe.

La définition légitime l'application aux *Misérables*, cet énorme roman, d'une lecture au microscope. Lecteur de Pascal, Hugo, qui étudie Paris dans son atome et fait fraterniser l'atome avec l'ouragan², pratique la mise en rapport des deux infinis et le vertige dramatique de la commutation de l'un dans l'autre ; il connaît l'effroi de la catastrophe pascalienne, comme le vertige de la différenciation. « Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de *campagne*³ », écrit Pascal, qui fait reculer indéfiniment le sensible mais affirme les pouvoirs, certes réducteurs, de la nomination et du langage.

Sauf que pour Victor Hugo, c'est l'infiniment grand qui est le produit de l'infiniment petit, au moins dans l'art qui est le résultat d'une accumulation infinie de détails. Il l'a lui-même fort bien expliqué ailleurs, à propos de la cathédrale de Chartres : « Magnifique église ! Autant de détails que dans une forêt, autant de tranquillité et de grandeur. Cet art-là est vraiment fils de la nature. Infini comme elle dans le grand et dans le petit. Microscopique et gigantesque. [...] qu'ils viennent apprendre, ces bâtisseurs de grande murailles nues, comment le simple contient le multiple sans en être troublé, comment le petit détail agrandit le grand ensemble.⁴ » Là où Pascal dépeint un monde vide où toute chose recule, Hugo construit une plénitude naturelle et humaine.

Plutôt que d'évoquer la barricade, chose composite et grandiose faite de choses dérisoires, qui n'est rien moins qu'une muraille nue mais tout de même plus fruste qu'une architecture gothique, voyons le tableau qui se trouve rue des Filles-du-Calvaire, chez M. Gillenormand, fin connaisseur en peinture. « Il avait dans sa chambre un merveilleux portrait d'on ne sait qui, peint par Jordaens, fait à grands coups de brosse, avec des millions de détails, à la façon fouillis et comme au hasard.⁵ » La description contient un programme esthétique : elle néglige la ressemblance et bafoue le sujet, ce qui est bien romantique ; conçoit l'œuvre d'art de la manière la plus matérialiste, comme le produit d'un travail ; oppose l'infini de ce

¹ Publication originale dans *L'Œil de Victor Hugo*, actes du colloque musée d'Orsay - université Paris-7, éditions des Cendres, 2004.

² Voir les titres du livre I de la première partie et du livre XI de la quatrième du roman. L'atome, c'est Gavroche, le gamin.

³ *Pensées, Fragments transmis par la première copie*, « Misère », 61, OC Pléiade t.II, éd. Michel Le Guern, 2000. Ce texte a servi de point de départ à un article de Louis Marin sur les paysages pascaliens : « Une ville, une campagne de loin... », *Littérature* n°61, Larousse, 1986.

⁴ Lettre à Adèle Hugo, 18 juin 1836, *Correspondance familiale*, Bouquins Laffont, 1991, t.II, p. 277.

⁵ Mis., t.I, III, II, 2, p. 828.

travail, fait de « millions de détails », et sa liberté de facture, les « grands coups de brosse » très éloignés eux aussi du bien faire académique. Notons que la réunion des deux est inconcevable, et qu'il est impossible de se représenter où se placent les millions de détails par rapport aux grands coups de brosse, sur une surface tout de même très limitée. Quant au détail, il n'a pas besoin de dilatation ni de résorption pour produire un effet merveilleux ; la juxtaposition avec d'autres détails est suffisante. Tous ces détails, ou ces points, ayant deux choses en commun : leur caractère visible et leur support commun, pour paraphraser la définition célèbre de la peinture par Maurice Denis⁶. On traitera le roman selon les indications du romancier, en laissant les grands coups de brosse et le prétendu fouillis, et en choisissant quelques détails de préférence parmi ceux dont le lecteur est fondé à se demander *ce qu'ils font là*.

Notons en préambule qu'un chapitre entier des *Misérables* est écrit selon cette logique de l'accumulation, sinon de millions, du moins de dizaines et de centaines de détails : choses vues, entendues, lues, inventées, ou vues, entassées à plaisir selon un rythme extrêmement rapide et rattachées entre elles par un pur principe de synchronie. C'est « L'Année 1817 », morceau de bravoure et prélude historique général au dernier dimanche heureux de Fantine. On y voit toutes sortes de choses, costumes, poses, monuments, machines, et même des scènes peu convenables : M. de Chateaubriand occupé à se curer les dents ; ou une inscription, certes en anglais, dans un intérieur de water-closets britanniques, ce qui ne laisse pas de surprendre chez un auteur aussi pudique ; aucun lien avec les personnages du roman ni aucun élément narratif. Mais un régime de désordre et de fantaisie qui, joint à l'accumulation, donne au récit un rythme étourdissant, et qui sert d'ouverture on ne peut plus propice à la fête juvénile qui va suivre. Et, brossés du même geste, le paysage politique de la Restauration commençante et la cruauté des règlements de comptes des monarchistes avec la Révolution et l'Empire. « L'histoire néglige presque ces particularités, et ne peut faire autrement ; l'infini l'envahirait. Pourtant ces détails, qu'on appelle à tort petits, - il n'y a ni petits faits dans l'humanité, ni petites feuilles dans la végétation -, sont utiles. C'est de la physionomie des années que se compose la figure des siècles. ⁷ » Pour Victor Hugo, l'histoire se fait, comme l'art, avec des millions de détails, sur le modèle de la nature ; et, à peine posée, la catégorie du « petit » est aussitôt réfutée, selon le principe d'égalité entre toutes les unités sécables, quelle que soit l'échelle de l'opération.

Ce chapitre est un cas extrême et il est unique en son genre dans le roman. Le régime général de la description et des notations visuelles est, plus normalement selon les canons du roman au XIXe siècle, celui de leur incorporation au récit et aux dialogues, selon un système de natte à trois brins : ainsi la scène du bouge Jondrette, observée par Marius à travers une crevasse de mur où les notations de décor et les portraits des locataires alternent avec les paroles qu'ils prononcent, les réflexions de Marius et celles du narrateur. Disons tout de suite le coup de génie de cette crevasse, qui donne à voir une véritable crevasse sociale et morale et offre à Marius, par un trou de mur, la vision de l'enfer social, concentré comme dans une lorgnette de théâtre. Au réalisme de la peinture de la misère et de l'abjection correspondent divers détails qu'on considèrera comme normaux, indications de décor comme une cage d'oiseau, deux grabats ou une chaise dépaillée. Viennent s'y joindre des détails narrativement utiles, comme le réchaud dans la cheminée, promis à un usage maléfique, et le « tableau » du sergent de Waterloo qui permettra au jeune homme d'identifier Thénardier. Détails réalistes, détails utiles au récit : jusque là nous sommes dans la norme, avec une relative abondance de notations visuelles qui s'expliquent par la théâtralité de la scène.

⁶ « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique* n°65-66, 23-30 août 1890.

⁷ *Mis.*, t.I, I, III, 1, p. 182.

Les emblèmes : exemples au féminin

Soudain un effet de focale, un détail plus précis que les autres étonne le regard et déchire la tranquillité du tissu descriptif. Marius est en train de regarder la Thénardier, représentée en sorcière, accroupie dans son coin, misérablement vêtue de jupons rapiécés et reconnaissable pour le lecteur à sa taille exceptionnellement élevée. Mais il lui manque les ongles crochus de la sorcière. « Elle avait d'affreux cheveux d'un blond roux grisonnants qu'elle remuait de temps en temps avec ses énormes mains luisantes à ongles plats.⁸ » Ces mains de forçat, ou de tueur, disent la vérité de cette femelle dénaturée, qui a perdu en grande partie son identité sexuelle, tandis que son mari pour sa part est revêtu d'une chemise de femme. Dégradation du corps, du sexe et de l'âge des misérables qui est le triste apanage de l'humanité et qu'ignore le règne animal ; « cela ne se voit que parmi les hommes », disait Hugo à propos de Cosette enfant. La répugnance qu'inspirent ces mains et ces ongles rend inutile toute notation psychologique ; le détail inclut l'effet qu'il produit ; en ce sens il a tout de même son utilité du point de vue du récit, en l'occurrence les sentiments qu'éprouve Marius et qui vont le pousser au poste de police. On rangera les ongles de la Thénardier dans la catégorie des emblèmes : détails anormaux et signifiants, dont l'incongruité est profondément liée au personnage qui en est pourvu et qu'ils identifient.

Cet usage du détail, appliqué par Hugo aux personnages féminins, est toujours en rapport avec une question sexuelle, le plus souvent la frustration. Plusieurs vieilles filles ou femmes, dans le roman, sont identifiées par une chose vue, problématique pour elles et parfois bien plus encore pour le lecteur. La conduite de mademoiselle Gillenormand l'aînée, la tante de Marius, « prude incombustible », est l'expiation illimitée d'un « souvenir affreux dans sa vie : un jour, un homme avait vu sa jarretière.⁹ » Pour nous la jarretière a une valeur symbolique, mais tellement banalisée par l'évolution des bornes de la pudeur et par les rites populaires du mariage qu'elle se réduit à un cliché : pour mademoiselle Gillenormand, personnage totalement dépourvu d'érotisme mais pas de principes, c'est tout autre chose. On ignore tout des circonstances de ce drame intime, sauf le regard masculin qui l'assigne définitivement au rôle brûlant de dévergondée. La pudeur, honte du regard de l'autre, de son désir supposé, inconsciemment espéré, se constitue en destin, toutes proportions gardées et pour faire contrepoint au père libertin et galant dont mademoiselle Gillenormand est la fille mal assortie. Mais lui donner comme emblème une jarretière serait d'une rare cruauté si le personnage n'était cantonné, comme quelque dame Pluche, au cocasse.

La centenaire du couvent du Petit-Picpus, venue de l'abbaye de Fontevault et de l'ancien régime, enfouit un trésor dans l'armoire de sa cellule ; elle le couve comme un pirate son trésor, elle le contemple amoureux et les sœurs curieuses devront attendre sa mort pour le voir enfin. « C'était un plat de Faenza représentant des amours qui s'envolent poursuivis par des garçons apothicaires armés d'énormes seringues [...] Un des charmants petits amours est déjà tout embroché. Il se débat, agite ses petites ailes et essaye encore de voler, mais le matassin rit d'un rire satanique. Moralité : l'amour vaincu par la colique. » L'auteur ajoute que cette curiosité moliéresque était justement « à vendre chez un marchand de bric-à-brac du boulevard Beaumarchais¹⁰ » : près de son domicile de la Place Royale, ce qui rendrait la chose plausible si le hasard n'était aussi extravagant. En supplément le nom de l'inventeur de Chérubin vient perversément court-circuiter celui de Molière et remplacer les émois thérapeutiques par des émois nettement plus amoureux. Cette ruse qui rattache Hugo aux deux bouts de son récit, le narrateur de la fiction et l'auteur qui raconte ses souvenirs de

⁸ Mis., t.II, III, VIII, 6, p. 1026.

⁹ Mis., t.I, III, II, 8, p. 836-837.

¹⁰ Mis., t.I, II, VI, 9, p. 698.

brocante, superpose le regard de la vieille dame et le regard de l'auteur, celui des couventines et celui du lecteur ; par une transgression malicieuse, elle dévoile à tous l'objet interdit . Et finalement elle le dérobe au lecteur puisque c'est en 1845 que le plat de Faënza était en vente et qu'en 1862, quand paraît le roman, il a certainement disparu, comme la centenaire elle-même et d'ailleurs tout le couvent. Qu'en reste-t-il ? Une image des siècles passés, d'un érotisme passé lui aussi, comme sa défunte propriétaire. Cette image vaut moins comme ornement que comme trou dans le temps du récit, comme déchirure nostalgique dans le feston des temporalités accumulées jusqu'aux années du séjour de Cosette au Petit-Picpus. L'in vraisemblable passion de la centenaire pour cet objet, bien plus exotique que le perroquet de la Félicie de Flaubert, renvoie au désespoir du passé perdu et au culte féminin du secret comme forme très particulière de dévotion.

Le détail le plus étonnant est celui de la chambre de Baptistine, la très chaste sœur de Mgr Myriel, créature pâle et dévote qui ignore tout de la vie. Dans une lettre à son amie d'enfance, la vicomtesse de Boischevron, elle raconte comment la servante, madame Magloire, a enlevé les couches successives de papier peint sur les murs de sa chambre pour trouver, finalement, des fresques à la romaine. « C'est Télémaque reçu chevalier par Minerve, c'est lui encore dans les jardins, le nom m'échappe. Enfin où les dames romaines se rendaient une seule nuit.¹¹ » Qu'elle ait lu Fénelon ou qu'elle en ait entendu parler, soit, encore qu'elle en donne une version curieusement médiévale et féodale. Qu'elle se rappelle vaguement le jardin où Calypso aima Ulysse, puis son fils, peut-être. Mais qu'elle confonde ce jardin grec, si l'on peut dire, avec celui des bacchanales romaines, rites étranges et probablement licencieux, comment est-ce possible ? Si Baptistine en a entendu parler, dans une vie antérieure, c'est forcément sans comprendre : elle ne sait, proprement, pas ce qu'elle dit. En revanche Hugo, grand ironiste et lecteur d'Ovide, le sait très bien. Et il donne à son personnage cette caractéristique enfantine de la force d'un souvenir – scène ou image – qu'on n'a jamais compris et qu'on est donc justement capable de retrouver et de reformuler. Tout en faisant scandaleusement dormir la pauvre Baptistine dans un décor qui appelle de tout autres scènes.

Aucun de ces détails n'est indispensable à l'économie narrative ; tous trois installent, autour d'un personnage de vieille femme, un système analogue de comique légèrement grivois, vernis gracieux sur le violent refoulement qui est lié à l'objet et au regard ; la vérité de ces personnages féminins vient donc se dire dans une chose vue, par elles ou par d'autres, et qui est le signe exact de leur retrait sexuel et de leur souffrance, quelle qu'en soit la cause, dénaturation, vieillesse ou chasteté forcée.

La présence de ces détails est, comme souvent, soutenue par un écho ailleurs dans le récit. Faisant le portrait du gamin de Paris, qui n'est pas tout à fait de l'espèce des amours dodus qui décorent le plat de Faënza mais qui en partage la malice, l'auteur note : « Il y avait de cet enfant-là dans Poquelin, fils des halles ; il y en avait dans Beaumarchais.¹² » Quant à la vision accidentelle de la jarretière, elle est reprise deux fois : Marius refuse avec horreur de regarder celle d'une modiste qui enjambe un ruisseau, alors qu'il sort du théâtre avec Courfeyrac¹³, et s'indigne de presque apercevoir celle de Cosette, l'inconnue dont il est amoureux au jardin du Luxembourg¹⁴. Petit vol dérisoire, dont le refus est ridiculisé et qui passe par le regard. Pour le dessinateur d'un « Regardeur dans le bain des femmes », le désir est avant tout visuel.

Les emblèmes sont donc des raccourcis en forme visuelle, qui travaillent sur l'inconscient et désignent ou dessinent un personnage et surtout ses creux de manière

¹¹ Mis., t.I, I, I, 9, p. 62.

¹² Mis., t.I, III, I, 9, p. 808.

¹³ Mis., t.I, III, VI, 6, p. 974.

¹⁴ Mis., t.I, III, VI, 8, p. 979.

saisissante. Ils exemptent l'auteur de tout discours psychologique. Leur émergence est parfois juste perceptible ; la jubilation du déchiffrement, évidemment inversement proportionnelle.

Détails insignifiants : obsessions et impressions

Il existe dans les *Misérables* une autre catégorie, très particulière, de détails visuels, de petites choses vues qui sont des curiosités parce que leur sens échappe totalement à l'économie fonctionnelle des significations. Le lecteur pressé peut passer ; mais peut aussi s'arrêter, saisi par l'injonction d'un changement d'échelle inattendu ou par la minuscule perplexité romanesque que provoque l'inutilité apparente du détail, et tenter de saisir l'économie d'un système délibérément anti-symbolique, qui ne renvoie pas au réalisme pour autant. Petits par leur surface ou par leur caractère anodin, ces détails appartiennent en gros à deux catégories, celle des objets bizarres en eux-mêmes et celle des fragments visuels dont la présence dans le texte opère une rupture. Détails, proprement, insignifiants.

Du forçat Brevet, compagnon de baignoire parmi beaucoup d'autres, Jean Valjean a gardé un souvenir unique, presque clownesque, qui lui revient au hasard de l'insomnie pendant la nuit passée chez l'évêque de Digne : la bretelle en tricot à damiers qui retenait son pantalon¹⁵. C'est un accessoire venu de l'extérieur du baignoire ; à la fois sans aucune valeur, sinon il n'aurait pas pu être conservé par Brevet, et facilement repérable en ce qu'il échappe à la règle absolue de l'uniformité. Aucune catégorie, sinon une vague étrangeté, ou originalité, ne permet de rendre compte du choix de l'auteur. Effet de réel, la bretelle de Brevet est totalement aléatoire ; sauf que quand on l'a vue et revue, dans le monde uniforme et incolore du baignoire, on ne l'oublie pas. Elle présente un caractère grotesque qui exhibe son utilité pratique pour celui qui la porte et, ornée d'un motif géométrique, elle est un support visuel idéal pour l'obsession. Lors du procès Champmathieu, monsieur Madeleine se fait reconnaître du témoin Brevet par le rappel de cet accessoire, à la grande stupeur de celui-ci. Il évoque également les tatouages de Chenildieu et de Cocheville, fournissant des preuves irréfutables du fait que monsieur Madeleine est bien Jean Valjean. Mais ces autres preuves sont purement fonctionnelles, vraisemblables, du point de vue de la narration, donc sans intérêt ; pas faites pour arrêter le lecteur ; seulement pour convaincre les jurés. La bretelle de Brevet met autre chose en évidence : c'est le fonctionnement de l'inconscient et de la mémoire qui identifient un individu, par ailleurs insignifiant, à un détail visuel dont l'obsession, absurde, signale un personnage dont le souvenir lui-même, au moment de l'insomnie, est tout aussi absurde. Sauf qu'il opère comme révélateur d'une hantise, celle d'un monde effroyable que Jean Valjean va tenter de fuir pendant tout le roman. Le détail visuel a donc une double valeur ; son insignifiance même mesure le vide de l'esprit dans l'univers claustrophobe et signifie la profondeur du mal ; son caractère géométrique atteste la connaissance, par le romancier, de l'impact de certaines formes sur l'œil et sur la mémoire. Victor Hugo montre la puissance de l'image sur l'esprit quand il est dans les ténèbres, en utilisant un outil, l'effet visuel du quadrillage, dont des peintres plus près de nous ont systématisé l'usage. De plus le récit bégaie légèrement : au moment du procès, ce n'est plus d'une bretelle, mais de deux, qu'il est question. Légère anomalie qui a elle aussi, concernant la fiabilité de la mémoire, sa saveur.

Se rencontrent enfin des éléments visuels qui ne sont pas des objets mais de purs fragments de réel, dépourvus de signification. Convenons de les appeler des détails d'impression.

Le vestibule, l'escalier puis le corridor du premier étage de l'entrée du couvent du Petit-Picpus sont décorés de la même manière, qualifiée d'effrayante et d'acharnée par

¹⁵ Mis., t.I, I, II, 10, p. 150 et I, VII, 11, p. 395.

l'auteur, un « badigeonnage jaune serin avec soubassement chocolat » au terme duquel le visiteur débouche dans une petite chambre « tendue de papier nankin à fleurettes vertes, à quinze sous le rouleau. ¹⁶ » Laideur des couleurs, mal harmonisées entre elles, bon marché des matériaux, résultats qui semblent procéder des hasards de l'époque plus que d'un choix quelconque, tout dénote l'indifférence des religieuses aux considérations esthétiques, non sans vraisemblance : d'ailleurs ces détails proviennent très précisément de la description, par Léonie Biard, du couvent de la rue Neuve-Sainte-Genève, l'un des textes écrits à la demande de Hugo en vue de la rédaction de son roman¹⁷. S'il a choisi de retenir ce décor, qui avait aussi frappé Léonie, c'est pour sa vérité exceptionnelle de laideur et d'insignifiance, typique des lieux collectifs et collèges en tous genres. Autant la description qui suit de l'affreuse grille du parloir dit l'horreur du cloître, autant celle-ci ne dit rien, sinon, comme la bretelle de Brevet, la force du visuel sur l'esprit et la mémoire, surtout en situation d'angoisse ou de désarroi, quand la pensée ne dispose que du regard comme instrument actif.

Symétriquement le regard peut s'attacher à un détail pour sa beauté, par une opération d'élection et de découpage purement formelle, très moderne : le narrateur, « rôdeur de barrières à Paris », évoque son goût pour les paysages suburbains, ces endroits où pour les autres spectateurs il n'y a rien à voir que d'ingrat, et dit aimer « le charme mystérieux des grands murs sombres coupant carrément d'immenses terrains vagues inondés de soleil et pleins de papillons...¹⁸ » Plan sombre, plan lumineux, et jaillissement pointilliste. Esthétique du contraste : de l'ombre et de la lumière, qui est bien celle des dessins de Victor Hugo ; mais aussi contraste des formes, le géométrique qui vient trancher le vague, ou plutôt l'informe ; le minéral et le vivant. Le détail dit deux choses, le goût des faubourgs émouvants où vient mourir la ville, et la culture de l'image découpée avec un soin de peintre, ici presque abstraite et faite pour le plaisir visuel. Détail lyrique donc, qui dit, plus directement encore que les précédents, l'intrusion du narrateur. D'ailleurs lui aussi rencontre un écho, sur la barricade du faubourg du Temple en juin 1848, décor minéral et géométrique de plâtre et de moellons rayé de balles sifflantes. « Il y avait quelques cadavres çà et là, et des flaques de sang sur les pavés. Je me souviens d'un papillon blanc qui allait et venait dans la rue. ¹⁹ » C'est peut-être la seule occurrence du *je* dans le roman, souvenir infinitésimal qui vient authentifier un pan d'histoire et l'effacer, cruellement, d'une aile de papillon. La cruauté du rapprochement de la mort des révolutionnaires et de la vie, sous son espèce la plus dérisoire, reproduit – et produit l'émotion.

Images insolites, « flashes » visuels dont nous n'avons ici qu'un échantillon mais qui ne sont finalement pas si nombreux à l'échelle de l'ensemble, et qui se trouvent répartis de manière inégale, sans doute raréfiés à la fin du roman. Dans le flux du récit ils sont plantés là, de manière insolite, comme des petits cailloux résiduels, travaillés par l'érosion et le temps. Dans tous les cas la brève alerte d'une image qui est, au sens propre, légèrement inconvenante. Qu'ont donc ces détails en commun ? Ce sont bien évidemment des signaux : soit de l'auteur qui intervient en personne sous le masque du narrateur, en reprenant une chose réellement vue, une image qui a été conservée par sa mémoire ; soit comme ellipse d'un discours sur le travail de l'esprit, sur la mémoire et sur ce qu'on n'appelle pas encore l'inconscient. Autrement dit une intervention dissimulée, bien plus importante que le commentaire qu'elle évite, et propre à susciter l'interrogation et la méditation. Ce qui tendrait à prouver que Victor Hugo est, comme le diable, dans les détails.

¹⁶ Mis., t.I, II, VI, 1, p. 664.

¹⁷ Voir l'étude de ces sources in Nicole Savy, *Le Couvent, la Femme, le Roman*, thèse de IIIe cycle, sous la direction de Jacques Seebacher, université de Paris-7, 1984.

¹⁸ Mis., t.I, III, I, 5, p. 799.

¹⁹ Mis. t.II, V, I, 1, p.1583.

