

Affaires de famille

Amy Wigelsworth



Claudie Bernard, [Le Jeu des familles dans le roman du XIX^e siècle](#), Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, 324 p., EAN 9782862726458.



Pour citer cet article

Amy Wigelsworth, « Affaires de famille », Acta fabula, vol. 16, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9071.php>, article mis en ligne le 05 Janvier 2015, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9071

Affaires de famille

Amy Wigelsworth

Fruit de plusieurs années de recherches sur la représentation et la redéfinition de l'institution familiale au XIX^e siècle, ce bel ouvrage de Claudie Bernard fait suite à *Penser la famille au XIX^e siècle* (PUSE, 2007) et *Adelphiques, sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle* (édité en collaboration avec Chantal Massol et Jean-Marie Roulin, Kimé, 2010). Ces ouvrages reconnaissent tous la promotion de la vie intime au rang de question sociale¹ consécutivement à la Révolution. *Le Jeu des familles* se distingue, pourtant, des ouvrages précédents par l'usage d'une fascinante métaphore : la structure et le comportement des familles dans le roman du XIX^e siècle, comme le prétend l'auteur, seraient comparables au jeu des sept familles, souvenir d'enfance quasi universel, et produit, lui aussi, du siècle en question.

Certes, ce jeu enfantin fournit, de prime abord, une grille de lecture plutôt intéressante, mais, à y regarder de plus près, le *jeu sociétal* se révèle, en fin de compte, bien plus complexe que le *jeu de société*. Tandis que les familles du jeu cherchent à se retrouver et à se refermer, celles évoquées dans la littérature préfèrent l'éclatement à la cohésion, et se reconstituent, grâce à la liberté de leurs conduites, en maintes permutations (p. 10-11).

Pour servir ses analyses, Cl. Bernard reprend plusieurs termes utiles de son *Penser la famille au XIX^e siècle*, en nous expliquant que la famille forme une *maisonnée*, dans sa dimension spatiale, et une *lignée*, dans sa dimension temporelle (p. 12). Ces dimensions reposent sur l'articulation de deux axes : l'axe horizontal de l'*alliance* et l'axe vertical de la *filiation* (p. 13-15). Mais si le jeu des sept familles vise la recomposition du *même*, les familles en littérature, dans les rapports entre les sexes et entre les générations, se caractérisent, elles, par un curieux mélange de *mêmeté* et d'*altérité*. L'*adultère*, par exemple, « installe sur l'axe de l'alliance un *autre* clandestin, et, sur l'axe de la filiation, un intrus qui s'approprie indûment l'apparence et les privilèges du *même* » (p. 16). La *mêmeté*, si fondamentale au jeu des sept familles, peut, dans la littérature, sombrer dans le scandale, si l'*inceste* entremêle l'axe de l'alliance et celui de la filiation (p. 16). Cl. Bernard reconnaît donc les limites, ainsi que les atouts, de la métaphore choisie.

En effet, le *jeu sociétal* s'avère plus complexe que le *jeu de société* en tous points. La notion de « jeu » mène à celle d'« enjeu », et Cl. Bernard constate que, si le jeu des sept familles n'a pas de véritable *enjeu* — si ce n'est que le plaisir de jouer — il n'en va pas de même pour le *jeu sociétal*, dont les enjeux sont multiples et divers. Citons à titre d'exemple les enjeux concrets (enjeu *sexuel*, enjeu *économique*) et les enjeux intangibles (enjeu d'*autorité*, enjeu *sentimental*).

Voilà, sans doute, le coup de maître de Cl. Bernard, qui ne se fait aucune illusion sur la complexité de la comparaison proposée : tout en nous séduisant par une métaphore incontestablement intrigante et ludique, elle exprime à plusieurs reprises sa conscience des limites de celle-ci. Cette approche réfléchie et équilibrée est particulièrement réussie, et prépare le terrain pour le « jeu de dix familles » qui s'ensuit.

Nostalgies patriarcales

Il s'agit de dix romans publiés entre les années 1830 et 1900. La première partie de l'ouvrage se penche sur l'importance du chef de famille patriarcal suite au trauma révolutionnaire. Le premier chapitre analyse les *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac (1842), roman dans lequel les drames vécus au sein de la famille se font l'écho des bouleversements subis au niveau national. Comme le soupire le duc de Chaulieu, « En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille² ». Cl. Bernard prétend qu'en préconisant de recoller ces têtes coupées, le roman de Balzac attire notre attention sur d'autres fissures au sein de la famille et de la nation (p. 40).

Dans *L'Étape* (1902), Paul Bourget adopte une position semblable à celle de l'auteur de *La Comédie humaine* — c'est-à-dire catholique, royaliste et antirépublicaine —, mais qui se trouve légèrement modifiée par le contexte de la III^e République. Et, à la différence de Balzac, Bourget n'a pas peur de se laisser aller au roman à thèse, pour exposer un message idéologique (p. 54). D'après lui, la *décadence* provient de la *décomposition* du système, soit, de l'émancipation de l'individu (p. 59). La famille, en revanche, constitue un relais incontournable entre les citoyens et la nation (p. 60). Aux épreuves familiales du protagoniste, Jean Monneron, qui se trouve tiraillé entre deux familles contrastées, entre Tradition et Évolution, et entre deux « pères », à savoir Joseph Monneron et Victor Ferrand, s'ajoute une épreuve d'un autre type. Cette dernière a pour cadre la famille associative de l'Union Tolstoï, dont la crise atteste « “le pullulement inorganique d'une société qui se désagrège”, d'un corps collectif en décadence³ » (p. 74), et qui renvoie ainsi à l'idéologie de Bourget

évoquée ci-dessus. Cl. Bernard réexaminera plus loin la notion de la famille symbolique de l'association, en analysant *Le Compagnon du Tour de France* de Sand.

Une autre idée sera reprise plus tard dans l'ouvrage : la ressemblance entre l'évolution du héros, coupé de ses origines ardéchoises, et celle de Bourget lui-même, résumée dans sa Lettre autobiographique de 1894 (p. 81). Cl. Bernard identifiera de semblables résonances autobiographiques dans l'œuvre des Goncourt. Chez Bourget, observe-t-elle, la portée extra-diégétique du trope familial ne se limite pas à cette transposition fictionnelle de sa propre vie. L'écrivain prend au sérieux sa « mission quasi paternelle » (p. 65) et tient à protéger son narrataire, qu'il traite en « fils spirituel », des tribulations subies par ses personnages (p. 81).

Malentendus paternalistes

La suite de l'essai porte sur « la formule désormais prépondérante, le familialisme bourgeois, qui privilégie les options individuelles au détriment des allégeances collectives, et pose par la suite la question de la cohésion de la nation » (p. 29).

Ursule Mirouët de Balzac, publié la même année que les *Mémoires de deux jeunes mariées*, se détourne du trauma de décapitation du « père » pour sonder les *envers* multiples et inattendus de l'histoire des familles contemporaines autour des années 1830 (p. 85). Cl. Bernard se penche sur les trois types de familles — bourgeoise, aristocratique et « élective » — que rassemble le texte, avant d'examiner la redistribution de celles-ci à travers « une vulgaire « comédie » de l'héritage, [...] une poétique « romance » de l'alliance, [et] un épisode « merveilleux », assez incongru dans le « vrai » du réalisme » (p. 86).

Les Minoret-Levrault, les Massin et les Crémère sont légataires d'un même ascendant : le docteur Minoret (p. 90), dont le cercle, formé de quatre vieillards et d'une petite fille, Ursule Mirouët, « se signale non par la mêmété, mais par la diversité des patronymes [et] est fondée non sur le jeu de l'alliance et de la filiation, mais sur des rapports de proximité morale » (p. 93). Cette famille paradoxale — phallogocentrique certes, mais moderne, néanmoins — dessine une utopie paternaliste (p. 94), qui se prolonge *via* l'intervention fantastique du père mort, assisté de Dieu le Père. Le vieillard visite Ursule en rêve, et lui révèle tous les détails du vol de son héritage, pour forcer la restitution de celui-ci, et sanctifier la redistribution familiale (p. 102-104).

« Le surnaturel serait-il l'*envers* philosophique et esthétique du réalisme balzacien [...] ? » se demande Cl. Bernard (p. 103). Quelle que soit la réponse à sa question, on ne peut nier que le Dieu « fort peu bonaldien⁴ » d'*Ursule Mirouët* — qui voit d'un bon

œil le foyer hétérodoxe, la bâtarde, l'amour fou, la mésalliance —, et l'injection insolite du fantastique, suggèrent « de curieux *envers* du paternalisme » (p. 106).

Renée Mauperin des frères Goncourt (1864) traite du *jeu des mariages* au sein de la grande bourgeoisie du xix^e siècle (p. 110). L'auteur explique d'abord comment l'histoire met en relief les ressources et les dangers de l'individualisme, avant de considérer comment une première péripétie, sous forme d'une comédie de salon, dévoile les attractions et les périls du sentimentalisme, et une seconde péripétie, sous forme d'un duel tragique, aboutit à l'autodestruction du foyer bourgeois.

La fraternité auctoriale, approfondie dans le détail par Cl. Bernard, rend encore plus complexe la question familiale dans ce roman, car, même s'ils s'érigent en observateurs « réaliste[s], objectif[s], *hors jeu* » (p. 129), les Goncourt, en tant que frères, y demeurent fortement impliqués. Les images de gémellité — ou redoublement du *même* — et de complémentarité — ou fusionnement du *même* et de son *autre* — cultivées par Edmond et Jules dans la vie comme dans leur œuvre, servent à expliquer « l'attention accordée [...] aux fluctuations des sexes, et aux élans incestueux dans la fratrie et entre les générations » dans *Renée Mauperin*. L'« égoïsme à deux de l'amour » des frères serait le comble de l'individualisme et du sentimentalisme, fléaux si violemment attaqués dans le roman (p. 130-131). Ce « couple stérile » parvient pourtant à tirer son épingle du jeu : c'est précisément en entretenant cette relation adelphique si particulière, et en s'abstenant d'épouses et d'enfants, qu'ils ont pu réserver leur fécondité à leurs œuvres (p. 132).

Le dernier roman analysé dans cette section est *Le Docteur Pascal* de Zola (1893), vingtième et dernier volume des *Rougon-Macquart*. L'arbre généalogique prend une signification toute particulière dans ce roman naturaliste : « toute l'histoire naturelle et sociale des familles sous le Second Empire est inscrite [dans la famille Rougon-Macquart]... En ce sens, son arbre généalogique, Arbre de Vie, est aussi un Arbre de la Connaissance — non de la Connaissance du Bien et du Mal, mais de la Connaissance scientifique, qui traite le bien et le mal avec la même objectivité » (p. 145). Le personnage éponyme, qui tient maniaquement à jour la documentation des cinq générations de Rougon-Macquart, identifie deux principes équivalents à ceux de *mêmeté* et d'*altérité* à l'œuvre dans le jeu des familles : l'*imitation*, ou « reproduction des êtres sous l'empire du semblable », et l'*invention*, ou « reproduction des êtres sous l'empire du divers⁵ » (p. 146-147). Mais sa position « à la fois dans et hors de l'expérience » rappelle celle des Goncourt, et rend son objectivité plutôt problématique (p. 147-148). Pascal fait également office, évidemment, de « substitut métatextuel » de Zola : « Avec Pascal, [...] : il s'agit de [...] congédier ses pères spirituels, professeurs et romanciers admirés et pillés, ainsi que l'enfance de son art, pour s'affirmer pleinement « père » de ses écrits » (p. 159).

L'auteur souligne avant tout l'importance du « vœu de *régénération* » (p. 137), qui s'affirme à plusieurs reprises, et parfois contre toute attente dans ce roman ; l'inceste entre Pascal et sa nièce Clotilde provoque un dénouement bizarrement optimiste, qui met en scène l'enfant du couple, dont « la saine gloutonnerie [...] transsubstantie le lait en sang neuf, source d'une éventuelle régénération familiale » (p. 156).

Rédemptions fraternelles

Cl. Bernard médite sur la formule de l'*association* « qui, comme la famille, [...] remplit un rôle de "corps intermédiaire" entre l'individu et la collectivité » (p. 168). Elle étudie, en premier lieu, *Le Compagnon du Tour de France* (1840), roman dans lequel George Sand met en scène une société ésotérique, les compagnonnages, et une société clandestine et ésotérique, la Charbonnerie (p. 171).

On voit comment la relation associative entrave l'engagement familial. La notion de *fraternité* évince celle de *paternité* (p. 175), et le protagoniste, le menuisier Pierre Huguenin, renommé Villepreux l'Ami-du-trait par sa famille d'élection, se transforme en « enfant prodigue⁶ » que même son père ne reconnaît pas. Comme l'explique Cl. Bernard, « [s]'*affilier* à une communauté, c'est en devenir en quelque sorte *fil*s [et], du coup, prendre ses distances avec ceux dont on était proprement fils » (p. 176).

L'enjeu principal du roman est l'alliance, mais Pierre « renonce à épouser Yseult sans le consentement parental, et même, ajoute-t-il, avec le consentement parental : comment pourrait-il abandonner les esclaves pour les maîtres ? » (p. 191). Le refus de l'utopie est frappant : « ni l'assimilation de l'association, et à travers elle de la Cité, à une famille, ni la tentative de former une alliance, et au-delà une famille, sur le modèle de l'association n'esquissent de réponse à la question sociale : préférant le suspens au compromis, ce roman engagé refuse le glissement dans l'utopie » (p. 193). Par conséquent, l'idéalisme engagé de Sand provoque plus de questions qu'il n'en résout (p. 194).

Paru peu après le roman de Sand, *Le Juif errant* d'Eugène Sue (1844-1845) se penche, comme *Le Compagnon*, sur la question sociale — transposée cette fois-ci dans les milieux urbains de la Monarchie de Juillet — ainsi que sur les enjeux de l'association familiale et collective (p. 195). *Le Juif* nous présente deux *associations* de personnages opposés de façon manichéenne — bien dans l'ordre des choses feuilletonesques — à propos d'un héritage fabuleux. Il s'agit des sept membres épars de la famille Rennepont d'un côté — « Dans le jeu des familles Rennepont, les sept cartes se répartissent en trois paires, plus un joker — le prêtre, qui va seul,

mais peut seconder tous les autres » (p. 201) —, et de la Compagnie de Jésus de l'autre (p. 197). Les dernières volontés d'un certain Marius de Rennepont stipulaient que sa fortune serait restituée, en 1832, aux ultimes survivants Rennepont. Pour assurer la mise en commun des biens et des œuvres des Rennepont, *via* la reconstruction d'une espèce de maisonnée associative, il a imposé deux paramètres : l'économique et le sentimental (p. 198-99). À la famille Rennepont s'opposent les jésuites, une « fausse famille », dont toutes les relations sont gauchies. Cette « association paradoxale » qui méprise ses propres règles, est caractérisée par un « *égoïsme collectif* » qui lui confère « les défauts et les vices de l'individu⁷ » (p. 211-212).

Le trope sous-jacent de l'organisation de ces deux associations est celui de l'organisme, « organisme dénaturé » dans le cas de la Compagnie de Jésus (p. 213). Comme l'observe Cl. Bernard : « à la différence d'une association quelconque, dont la dissolution rend les constituants à leur autonomie, l'organisme ne connaît qu'une fin définitive, qui est aussi celle de tous ses constituants : la mort » (p. 200). Alors que chez Zola le mal se transmet par le sang, chez Sue on a affaire à « un agent extérieur pathogène : le virus clérical », qui menace l'organisme Rennepont (p. 200). Rien de plus apte non plus à intercepter l'héritage Rennepont que le choléra utilisé par cet agent pathogène (p. 220).

Sue rejette ainsi la responsabilité du mal social sur les jésuites, à la différence de Sand, qui se retenait d'identifier de façon explicite les coupables (p. 223). Tout en reconnaissant cet atout, Cl. Bernard reconnaît également que ce roman s'est vu accuser d'avoir empoisonné des esprits, et corrompu des familles. Tout compte fait, l'approche de la famille et de la question sociale du roman populaire demeure, donc, décidément ambiguë (p. 224).

Déviations & décadences

Grâce à l'analyse des *Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt (1879), Cl. Bernard réexamine le thème de la relation adelphique, déjà effleuré, de façon intrigante, lors de son analyse de *Renée Mauperin*. Quelque peu délaissé sous l'Ancien Régime, en faveur de l'idéologie (verticale) patriarcale et la relation (horizontale) d'alliance (p. 229), le thème de l'adelphie se trouve, cette fois-ci, au sein de la diégèse, et s'avère particulièrement intéressant, étant donné qu'Edmond de Goncourt, à cette époque, écrivait seul, depuis la mort de son frère cadet en 1870.

Cl. Bernard démontre comment la relation des deux clowns, Gianni et Nello, cumule les rôles familiaux (p. 231), et comment le « mariage » des frères dans leurs performances⁸ fait preuve de l'androgynie caractéristique des Goncourt

eux-mêmes (p. 232). Quand un tour extraordinaire organisé par le frère aîné, Gianni, se voit saboté par une écuyère jalouse, il en résulte un accident catastrophique (p. 236-237). Face aux blessures de Nello, Gianni décide de renoncer à leur métier. Selon Cl. Bernard, « [c]e sacrifice de l'art est la suprême manifestation de l'art d'être grand frère » (p. 238), mais Edmond, son homologue extra-diégétique, prend une décision tout à fait contraire : même s'il est tenté de laisser tomber son art, s'accusant d'avoir trop poussé le cadet défunt, son « art d'être grand frère » à lui « demande qu'il continue fidèlement les amitiés, les collections, l'œuvre entamées ensemble », d'où ce premier roman édifié seul (p. 240-241).

Le choix de son avatar fictif ne peut qu'attirer notre attention sur le choix d'Edmond. De la même manière, le prix Goncourt, encore une production célibataire — instauré par Edmond au bénéfice des « descendants » spirituels des frères —, assure la dévolution du patrimoine de ces derniers, et donne ainsi raison au refus d'Edmond d'abandonner son art. Ainsi, de ce couple dit « stérile », le nom de famille, la mémoire et la littérature se perpétuent (p. 242).

Cl. Bernard s'intéresse aussi à *Une histoire sans nom* de Barbey d'Aurevilly (1882), qui narre la vie de la fille d'une pieuse veuve, Lasthénie de Ferjol, violée lors d'une crise de somnambulisme par un prédicateur itinérant, Riculf, hébergé par les dames de Ferjol pendant le Carême. Peu après le départ du moine, M^{me} de Ferjol se rend compte que sa fille est enceinte. Harcelée par sa mère, qui tient à lui faire avouer le nom du père, Lasthénie se suicide. Vingt-cinq ans plus tard, grâce au double récit d'un bourgeois en goguette, puis d'un abbé, qui lui rapporte la confession de Riculf repent et mourant, M^{me} de Ferjol apprend ce qui s'est passé (p. 244).

Cl. Bernard se penche sur la complexité des rapports familiaux, et constate le « brouillage des noms et attributs [...] des pères, des mères et des filles, sujets et objets du désir, brouillage qui entraîne celui des innocences et des culpabilités » (p. 259). Sa discussion des égarements des maternités et des paternités est particulièrement fascinante. Elle constate le manque de tendresse maternelle dans le roman, et la faillite de la maternité, dont Lasthénie, « une obscène Vierge-Mère » (p. 261), qui met au monde un bébé mort, est la personnification. Son suicide, à coups d'épingles, est significatif : « au nombre de dix-huit, soit deux fois neuf, deux fois le chiffre de la gestation, elles marquent un double avortement, celui du bâtard, et celui de la fille-mère » (p. 252). L'Église, « [m]ère de toute prudence⁹ » s'avère tout aussi oppressante que les autres mères du roman (p. 261). Quant aux paternités, on nous dit que le Père Riculf ressemble à Monsieur de Ferjol (p. 257) ; sa relation avec Lasthénie revient donc à « une copulation monstrueuse » (p. 258). Le lecteur peine à faire une différence entre « [les] zélateurs de Dieu-le-Père et [les] suppôts de son com-père Satan » (p. 262). Même le Père Augustin, seul bon prêtre dans le roman,

ne peut échapper au rôle négatif : « il comble le désir (du mot de l'énigme), mais provoque la désolation » (p. 265).

C'est l'*entre-dit*, ou ce qui se lit entre les lignes, qui est l'essentiel de ce roman, soutient Cl. Bernard. Le titre du roman indique déjà cet « espace élu­sif et non balisé entre le dit et le non-dit » (p. 244) ; le nom du géniteur illégitime, laissé en blanc dans le texte mais compris par le lecteur le confirme (p. 247). Cet *entre-dit* est particulièrement à même de suggérer, non pas les « envers » des histoires dénoncés par Balzac, mais plutôt les abîmes de l'enfer familial (p. 245-246).

Cl. Bernard analyse, en dernier lieu, *Le Crépuscule des dieux* d'Élé­mir Bourges (1884), qui raconte l'histoire de la famille de Charles d'Este, duc de Blankenbourg, sous le Second Empire. La *décomposition* de la maisonnée du duc, et la déchéance de la lignée, tiennent à un important déséquilibre entre les exigences du *même* et de l'*autre*. Les liaisons du duc avec de multiples maîtresses, qui lui ont donné cinq bâtards, exposent la famille au fléau du *parasitage*, et se prêtent à une imagerie chère aux décadents. La *mésalliance* qui arrive à Franz, l'aîné des bâtards, est encore une instance de trop grande ouverture familiale à l'*autre*, et aboutit à un *parasitage* particulièrement efficace (p. 275-277).

La famille du duc souffre également d'une décomposition interne, provoquée, cette fois-ci, par une dérive du *même* : la proximité des membres de la famille les encourage à *s'autodétruire* mutuellement (p. 278). L'*inceste*, soit adelphique — entre Christiane et Hans Ulric —, soit entre mère et fils — la Belcredi et Otto —, se trouve au cœur de cette autodestruction (p. 279). Comme le remarque Cl. Bernard, c'est un inceste bien différent de celui qui hantait les maisonnées bourgeoises des Minoret, des Mauperin ou des Rougon, dans le sens où ce dernier rapprochait père, ou substitut paternel, et fille (p. 279). De plus, la Belcredi et Otto vont jusqu'à fomenter le meurtre du père : scène culminante qui tient, selon Cl. Bernard, à la différence entre Réalisme et Décadence ; à la différence de Zola par exemple, Bourges cultive une terreur sans *catharsis* (p. 282).

Seul recours face à la *décomposition* et la *déchéance* inexorables ? La musique de Wagner, dont Bourges ponctue à trois points stratégiques son roman (p. 291-92). L'artiste « acharné à *composer* et à *progresser* » fait office de Père spirituel, et de contre­poids face au délitement des maisonnées et des lignées si typique de cette fin de siècle (p. 294).

Claudie Bernard écrit que « [c]e « jeu » auquel tout le monde est tenu de participer, mais dont les objectifs, les consignes et les enjeux sont constamment débattus, et où la tricherie semble « de règle », paraît toujours en instance de dysfonctionnement ; il ne cesse pourtant de se poursuivre, et même de se réinventer » (p. 296). Les affinités entre la famille moderne, et le roman moderne, tous les deux en état de crise, sont indubitables : en proie aux mêmes instabilités, le roman, comme la famille, a une impressionnante capacité à s'adapter et à renaître (p. 299)¹⁰.

Si l'on se laisse envoûter volontiers par ce bel ouvrage, sans se soucier de sa pertinence actuelle, c'est sans doute parce que le trope familial s'impose à plusieurs niveaux, au-delà de la diégèse. On a affaire bien entendu à des familles fictionnelles ; mais on approfondit aussi simultanément le contexte familial des auteurs, et ceci au sens large : « si l'amateur de littérature est le « frère » évoqué par Baudelaire, les critiques ne représenteraient-ils pas, comme le suggèrent leurs appellatifs balzaciens, sandiens, zoliens et autres, dérivés des illustres patronymes, la « postérité » des écrivains — leur grande famille, famille d'élection et de dilection, qui s'est donné pour grandiose et frivole mission de perpétuer leur nom, et de faire fructifier leur héritage » (p. 300). La principale réussite de Cl. Bernard est de nous présenter une *famille de textes*, une sorte de toile intertextuelle, évocatrice de la généalogie tentaculaire des Rougon-Macquart, au sein de laquelle les romans analysés ne cessent de se recroiser, se corroborer, et se contredire.

PLAN

- [Nostalgies patriarcales](#)
- [Malentendus paternalistes](#)
- [Rédemptions fraternelles](#)
- [Déviations & décadences](#)

AUTEUR

Amy Wigelsworth

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : a.l.wigelsworth@durham.ac.uk