Origines et caractères du théâtre baroque français

Raymond Lebègue

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/252>

DOI : 10.4000/baroque.252

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1967

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Raymond Lebègue, « Origines et caractères du théâtre baroque français », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 22 mars 2012, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/252> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.252>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2020.

© Tous droits réservés

Origines et caractères du théâtre baroque français

Raymond Lebègue

- 1 Avant d'analyser ce théâtre baroque qui apparaît en France vers 1580 et qui prospérera jusqu'aux environs de 1640, il faut définir ce qu'il tend à remplacer. C'est une tragédie à l'antique, élégiaque, moralisante, et oratoire. La technique, les personnages, les situations, les thèmes, le style sont empruntés aux Anciens, surtout à Sénèque. Le thème en est une grande infortune ; la catastrophe est précédée et suivie de longues lamentations. Le héros est une victime, généralement passive. Des lieux communs de morale individuelle et de morale politique y sont débités sous forme de tirades ou s'entrechoquent dans des dialogues stichomythiques ; ils sont signalés par des guillemets. Le style abonde en figures de rhétorique, allusions mythologiques, comparaisons, sentences, et est emphatique.
- 2 Pendant assez longtemps, seuls les régents, les étudiants, les grands élèves furent les auteurs de ces tragédies. En un mot, les clercs ; à Paris, les habitants de la Montagne Sainte-Geneviève. Cela explique la multiplicité des emprunts à l'Antiquité, le peu d'originalité, le travail du style, la rhétorique, le pédantisme.
- 3 Puis s'ajoutèrent des membres des classes cultivées, bourgeoisie et petite noblesse, surtout des magistrats et des avocats.
- 4 Ce théâtre était destiné – on ne saurait plus le nier – à la représentation. Mais, malgré les spectacles pathétiques qu'invente un Garnier, il est fait pour les oreilles plus que pour les yeux.
- 5 À l'origine, le public, c'est parfois la Cour ; mais, le plus souvent, par exemple pour la *Cléopâtre* de Jodelle, ce sont les régents et les élèves : ils se pressent dans une cour ou une salle de collège.
- 6 La situation évoluera au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle. À côté de ce type de tragédie, dont Montchrestien sera un des derniers auteurs, on voit apparaître une variété bien différente ; et, vers la fin du siècle, un genre hybride, la tragi-comédie, trouvera sa voie.

- 7 La tragédie prend son essor : les statistiques révèlent qu'à partir de 1565-1570 on en écrit et l'on en représente un nombre croissant. Quand nos guerres civiles ont cessé, les éditions s'en multiplient. En même temps, la tragédie à l'antique, élégiaque, moralisante et oratoire s'altère. Pourquoi ?
- 8 Le public s'élargit: dans les collèges provinciaux, le principal invite les habitants de la ville à assister au spectacle scolaire ; en province et dans les pays proches de la France, ils voient une troupe ambulante jouer des tragédies de Garnier et d'autres, à côté de pièces qui appartiennent à des genres différents.
- 9 De culture moins raffinée que les contemporains d'Henri II, ces spectateurs subissaient le contrecoup de nos guerres de religion et des violences de toute sorte qui en étaient les conséquences. Ils n'étaient pas férus de Sénèque le tragique et de l'auteur de l'*Épître aux Pisons* ; ils n'avaient lu, même en traduction, ni Euripide, ni Sophocle.
- 10 Ils goûtaient la rhétorique ampoulée, que faisaient valoir les acteurs de bonne volonté¹ ou de profession. Mais ils voulaient une action plus mouvementée et plus spectaculaire. Ils aimeront les péripéties, les coups de théâtre que les auteurs de tragi-comédies emprunteront aux romans d'aventures et à la *comedia*. espagnole. Ils aimeront les chocs violents entre deux personnages, les passions sans frein, les volontés exacerbées, bref la démesure baroque.
- 11 Et, à la place des héros passifs, gémissants ou objets de lamentations, voici une foule de personnages moins touchants, mais dont les mœurs ardentes et violentes sont mieux adaptées à l'époque.
- 12 Les problèmes politiques ne tiennent pas la première place dans la tragédie baroque. Mais l'orgueil tiré de la puissance politique est poussé au paroxysme par tous les potentats de tragédie qui, à la suite de l'Atrée de Sénèque et du Nabuchodonosor des *Juives*, se proclament « pareils aux Dieux ». Chez Claude Billard, Frédégonde est aussi avide du pouvoir royal que d'un amour illégitime ; et Sysulphe, lui aussi, compte bien conquérir les trois parties du monde.
- 13 À la différence du théâtre élisabéthain (Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson. Massinger), l'avarice n'est pas, chez nous, sujet de drame : on ne la tenait pas pour une passion tragique ; en outre, parmi les vices qui s'emparaient des Français à cette époque de décadence morale, on ne signale pas celui-là.
- 14 Mais, dans nos tragédies baroques, l'amour tient le principal rôle, et il revêt des formes qui n'apparaissent guère dans la tragédie des humanistes. Se rappeler – il suffit de feuilleter et L'Estoile de Brantôme – qu'à la Cour et dans la haute société du temps, il ne connaissait aucun frein et entraînait des débauches, des violences et des crimes.
- 15 Chez les personnages baroques des deux sexes, l'amour est une passion dévorante. Dans le *Scédase* de Hardy, le Lacédémonien souffre comme un « damné », et il sent bouillonner dans ses veines un soufre enflammé ! Le Sinnoris de Jean Hays a les os et la moëlle sucés par la flamme amoureuse. Dans la *Charité* de Poulet, l'haleine de feu de Thrasyllé, en touchant arbres et fleurs, les dessècherait. Le Mérovée de Billard a un Vésuve dans le flanc (comme d'Aubigné amoureux !). Sysulphe, lui, est rongé, dévoré par un ver. Aussi les amoureux sont-ils hors de leur sens.
- 16 Cet amour, qui, dans la bouche de l'Amnon de Billard, prend des proportions cosmiques :

Les arbres font l'amour, l'arbre le fait à la terre,

n'est pas le sentiment éthéré et langoureux qu'affectent d'éprouver les poètes pétrarquistes. Les personnages du théâtre baroque recherchent ces baisers qui, à l'époque, se prodiguent sur la scène. Et il leur faut du plus solide : Comme l'Amnon de Billard, ils proclament leur volonté de jouir, et ils ne tardent pas à passer de la parole à l'action. Chez le même auteur, les soldats grecs à Troie, enragés d'être séparés de leurs femmes, évoquent leurs charmes les plus secrets.

- 17 Cette passion érotique rencontre des obstacles, sinon il n'y aurait pas de tragédie. Ces obstacles, c'est l'absence, le refus de l'être aimé qui en aime un autre, la présence d'un mari, la volonté des parents, le tabou de l'inceste. Mais l'amoureux sent son énergie décuplée. Comme le déclara Amnon, il agira « malgré le ciel, la terre », et tous les êtres vivants.

- 18 Peu d'hésitation. Même s'il faut commettre un crime, un « forfait infâme », on le commettra. Le mari ou le rival préféré, à l'écart on le tuera. À plus forte raison, si le mari est haï de sa femme. La veuve, on l'épousera. La fille, elle, sera violée, même si, comme Thamar, c'est une sœur. Si, au cours d'une tentative de rapt, une jeune mariée périt, celui qui voulait l'enlever exhale une joie sauvage :

Et ce contentement pour le moins me demeure

.....

Qu'un corral n'a plus de quoy se prévaloir.

(Hardy, *Aristoclée*)

- 19 Ces dramaturges ont réalisé l'égalité des sexes ; car les amoureuses ne le cèdent en rien aux amoureux. La passion leur fait perdre et pudeur, et sens moral, et raison. Chez Jean de Schelandre, l'amoureuse princesse Cassandre brise ses colliers d'or, meurtrit sa poitrine à coups de poing, et déchire avec ses ongles son front. La Flore d'Étienne Bellone sent dans tout son corps mille charbons ardents. Cette Cassandre déclare crûment :

Le jouyr seulement me peut estre un remède.

- 20 La Lucrèce de Hardy, qui mérite si peu de porter le nom de la chaste Romaine et que son époux traite avec raison de « louve », attend avec une impudique impatience les caresses de son amant. Dans *L'illusion comique*, la princesse Rosine n'est guère plus réservée. Les femmes adultères ne le cèdent pas en nombre aux hommes infidèles. Elles font assassiner leurs maris gênants. Chez Pageau, la princesse Bysathie compare la flamme de ses os au soufre de l'Etna, et, pour sauver son amant, elle fait tuer son père.

- 21 Il n'est pas étonnant que ces amours paroxystiques aboutissent à des accès de folie, et surtout à la mort violente : l'amant, l'amante se suicident ou sont assassinés. Souvent, ils prévoient cette funèbre issue. La Rosemonde de Billard la désire :

Je ne cours qu'à ma perte, et n'attens que ma mort.

- 22 La Rosine de *L'illusion comique* « consent de périr à force d'aimer » Clindor. Ces amants sont entraînés vers la catastrophe par un élan irrésistible. Jamais autant que dans ces tragédies baroques ne se vérifie le fameux vers de Ronsard :

... l'Amour et la Mort n'est qu'une mesme chose.

- 23 La haine est portée au même paroxysme que l'amour. Après avoir consommé les viols, Amnon et les deux Lacédémoniens n'éprouvent pour leurs victimes que mépris et haine ; Amnon chasse ignominieusement sa sœur Thamar, et les Lacedémoniens tuent les deux filles de Soédase. Irrité par le viol de sa sœur, Absalon déclare qu'il fera « pisser l'âme et le sang » à son frère ; il le fait tuer. Dans le *Pyrrhe* de Heudon, Hermione qui aime passionnément Oreste, ne se contente pas de faire assassiner par celui-ci son

mari Pyrrus ; dans une scène inouïe, elle accourt sur le lieu du crime, elle apostrophe et elle insulte longuement le cadavre de son époux :

Qui me tient maintenant de te crever les yeux ?
De rompre poil à poil ta barbe et tes cheveux ?
De t'arracher le cœur, et ta cervelle espandre,
Pour assouvir mon ire et ma vengeance prendre ?

- 24 Ce qui l'empêche de le faire, ce sont probablement les difficultés de la mise en scène... Mais, dans la coulisse, elle fait décapiter le cadavre, et cette charmante bru ordonne qu'on apporte la tête à la mère du défunt.
- 25 Le désir de vengeance est lui aussi exacerbé, et il fait accomplir des actes atroces. Pour les vengeances et contre-vengeances qui remplissent à la même époque le théâtre élisabéthain et le théâtre français, je renvoie aux études exhaustives de Bowers et de Forsyth. Signalons au moins deux cas remarquables. Dans la première tragédie de Corneille, Médée est plus insensible, plus implacable que la Medea de Sénèque ; car, avant de tuer ses enfants pour se venger de Jason, elle prononce ces mots atroces : « Immolons avec joie ». Après le meurtre, loin d'éprouver un remords, elle s'écrie : « Mes désirs sont contents ». Dans le théâtre de Rotrou, un personnage entièrement inventé pousse le désir de vengeance jusqu'à la rage et au délire. C'est Hermante, héroïne de la tragi-comédie *L'innocente infidélité*, publiée en 1637.
- 26 Séduite, puis abandonnée par un roi d'Epire, elle voudrait, de ses dents, arracher la langue corruptrice de sa nourrice, qui a servi d'entremetteuse. Au moyen d'une bague magique, elle reconquiert l'amour du roi, mais elle exige de lui la mise à mort de la reine. À la fin de la pièce, démasquée, dépouillée de son pouvoir magique, elle lance les plus violentes imprécations qui aient jamais retenti sur une scène française :

.....
Que l'enfer pour le moins s'ouvre aux vœux que je fais ;
Qu'il engloutisse tout, roi, sorcière et palais :
Pour réparer un crime au ciel épouvantable,
Confondez l'innocent avecque le coupable ;
Faites pour mes forfaits souffrir tous les mortels :
Renversez les cités, les trônes, les autels ;
Par la punition faites juger du crime ;
Que mon pays périsse, et que l'Épire abîme.

.....
Dieux, enfers, éléments, faites ma sépulture
Dans le commun débris de toute la nature ;
Que le chaos renaisse et que tout soit confus.
Dieux, tonnez, cieux, tombez ; astres, ne lueisez plus.

- 27 Le public de l'époque goûtait fort ces passions enragées, puisque un grand nombre d'auteurs les ont alors déchaînées.
- 28 Voici maintenant un second caractère par lequel la tragédie baroque se distingue de la tragédie des humanistes et de la tragédie classique : c'est un théâtre fait pour les yeux autant que pour les oreilles. Or, le public aime les sensations fortes ; par suite, les violences ne sont pas seulement l'objet de récits, elles sont représentées sur la scène.
- 29 Auparavant les auteurs tragiques respectaient l'interdiction formulée par Horace : « *multa ... tolles ex oculis* ». Robert Garnier, le plus pathétique des dramaturges de l'époque humaniste, osait seulement nous faire assister à des suicides et apporter sur la scène un mourant, un cadavre, un cercueil, une urne funéraire.

- 30 Ses successeurs se rient d'une telle timidité. Sans abandonner les récits lugubres et les souhaits atroces², ils feront litière du précepte d'Horace et multiplieront les spectacles affreux qui agissent sur les nerfs des spectateurs³.
- 31 Parmi ces scènes d'horreur physique nous n'avons que l'embarras du choix. La tradition des supplices des Mystères se perpétue dans des drames religieux qui portent le titre de tragédie : *La Machabée* de Virey du Gravier, qui fut jouée à Valognes en 1599, le *S. Vincent* de Boissin de Gallardon (1618), où un bourreau goguenard dit au martyr :
- Prends courage, je vois ta graisse qui dégoutte.
Il serait fastidieux d'énumérer les meurtres par coup d'épée, poison... qui s'accomplissent sous les yeux attentifs du public.
- 32 Ce que nous devons signaler, ce sont les raffinements macabres. On ne crève plus les yeux dans la coulisse⁴, mais sur le théâtre : voyez la *Charite* de Pouillet, où cette opération remplit une scène, et le Clitandre, cette tragi-comédie étonnamment baroque de Corneille. L'empoisonnement se traduit, dans *Axiane*, par le noircissement du visage, plus tard dans la *Rodogune* de Corneille par la sueur, l'enflure, les yeux égarés. Comme dans le théâtre élisabéthain, on exhibe des débris humains : le cœur, dans la *Tragédie mahommétiste* et dans *Sophronie* :
- Mais où est-il, ami ? – Tenez, le voilà, Sire,
la main, et surtout la tête, qu'on tient à la main, ou sur un plat, ou à la pointe d'une lance. Plus l'affinée, la Tomyre victorieuse de Borée se fait apporter une outre remplie de sang humain ; sur son ordre, on en retire la tête de Crassus.
- 33 On ne s'étonne pas de trouver mentionnés dans le mémoire de Mahelot une femme sans tête, deux cœurs, quatre têtes feintes, et dix fois du sang.
- 34 Dans la *Tragédie mahommétiste*, la sultane compte remplir ses entrailles du cœur du meurtrier de son fils ; sur la scène, elle se contente de le poignarder, de lui arracher le cœur et de boire « de son sang une goulée ».
- 35 Quelques autres spectacles sortent de l'ordinaire : sur l'ordre du More cruel, son maître se coupe le nez. Entre son mari et un jaloux, Aristoclée est écartelée et expire. Dans les Portugais infortunés de Chrestien des Croix, les personnages meurent de faim. Dans la *Médée* de Corneille, Créon meurt sur la scène, enragé et ruisselant de sang. En 1639, dans la *Panthée* de Durval, les trois eunuques s'embrassent en se suicidant, afin de mourir debout.
- 36 Ni l'accouchement, ni le viol n'ont lieu en public. Mais, dans certaines pièces, les spectateurs assistent aux prémices du viol, et, après que le forfait a été accompli, ils voient et entendent la victime.
- 37 Au sujet du théâtre élisabéthain, Bowers observe que « le goût grossier du public populaire... demandait toujours des scènes plus affreuses de sang et de violence ; par suite, les dramaturges s'appliquèrent à imaginer des situations nouvelles, des tortures inédites, etc⁵. ». Quand on compare la *Duchesse d'Amalfi* à la nouvelle de Bandello qui lui a servi de modèle, on voit que Webster a inventé des horreurs supplémentaires. Chez nous, on fait la même constatation pour *Crisante* de Rotrou et son modèle Plutarque.
- 38 Nos dramaturges renforcent l'effet macabre en inventant un décor lugubre, tombeau, chambre tapissée de draps noirs avec des larmes blanches -, ou en multipliant au dénouement les morts violentes. Pour la dernière scène de la *Mort de Mithridate*, La Calprenède imagina un spectacle saisissant : Pharnace entre victorieux dans le palais de

son père qu'il a combattu ; son père et sa belle-mère sont assis, immobiles, sur des trônes ; à leurs pieds, trois suivantes immobiles: tous les cinq se sont empoisonnés. Nos romantiques ont-ils inventé un finale plus impressionnant ?

- 39 On retrouve des caractères analogues dans l'art baroque. Émile Mâle a consacré deux chapitres de l'Art religieux après le Concile de Trente à la représentation du martyr et de la mort ; mais le goût du macabre se manifeste aussi dans l'art profane : Rubens n'a pas peint seulement le martyr de S. Liévin, mais aussi le suicide de Sénèque, les pieds plongés dans son sang.
- 40 À la même époque, certains poètes ont l'imagination hantée par la mort, par le sang humain, par les souffrances physiques. Je renvoie aux poésies de d'Aubigné, de La Ceppède, etc.
- 41 Enfin on observe de singulières ressemblances entre ces tragédies baroques françaises et le théâtre élisabéthain, bien qu'il n'y ait pas eu d'influences entre eux. Chez les Anglais eux aussi, les passions, en particulier l'amour, sont portées à leur paroxysme, et les mêmes moyens de créer l'horreur visuelle sont employés⁶.

- 42 Marino assignait à la poésie ce but : la *meraviglia*, et invitait le poète à *far stupir*. Les historiens modernes de l'art baroque y retrouvent la même tendance ; Pierre Lavedan écrit : « Le désir d'étonner est au fond de toute œuvre baroque », et André Chastel parle de « technique de la surprise concertée ».
- 43 Dans le théâtre français de cette époque, les auteurs rechercheront les effets de surprise, d'une part, par les événements et le spectacle, de l'autre, par le langage. Les étrangetés abondent dans les ballets qui sont dansés sous le règne de Louis XIII⁷. Quant aux tragi-comédies, qui, entre 1630 et 1640, sont le genre dramatique le plus cultivé, elles abondent en péripéties et coups de théâtre. Dans les *Visionnaires*, Desmarets de Saint-Sorlin en a fait une plaisante parodie. Il a exagéré ; mais on ne saurait dénombrer toutes les rencontres machinées par le hasard, les méprises, les travestis, les personnages que l'on croyait morts et qui reparaissent... Reprenons encore une fois le Clitandre de Corneille ; une jeune fille va être poignardée par une rivale, au dernier moment, elle est sauvée par l'arrivée d'un homme tout en sang; une autre est sur le point d'être violée, après un long suspens, elle crève un des yeux de son ravisseur et se sauve. La magie était un des éléments de l'action dans un grand nombre de pastorales et de ballets et aussi dans des tragi-comédies, des comédies et des tragédies⁸ ; le public s'ébahissait devant les incantations, les apparitions, et les changements à vue.
- 44 Comme les poètes du temps, les dramaturges s'efforcent de tirer du langage, voire des images pétrarquistes les plus banales, des effets de surprise. On emploie un mot à la fois au sens propre et au sens figuré. Un personnage de Rotrou s'est noyé par chagrin d'amour : on évoque cette mort en prenant le verbe rider au sens propre (les cercles concentriques de l'eau) et au sens figuré (les rides, signe de douleur) :
- ...l'onde s'en est émue,
Et son front s'est ridé d'horreur qu'elle a reçue.
- 45 Dans un autre passage, Rotrou renouvelle avec subtilité l'image banale de la blancheur neigeuse de la poitrine féminine :
- ...ces deux monts,
Où le lait et la neige ont trêve avec le feu.

- 46 Au sens propre, le feu combat la neige et la fait fondre; au sens figuré, la neige des seins voisine avec le *feu* de l'amour, qui réside dans le cœur. Le mot *rocher* caractérise l'insensibilité de la femme aimée; chez Rotrou, un amoureux prétend se poser sur « ces deux monts de roche », c'est-à-dire sur les seins de la cruelle; la jeune fille réplique avec une savante ingéniosité :

Vous ne pouvez pourtant ignorer qu'un rocher
Est beaucoup plus sensible à la voix⁹ qu'au toucher !

- 47 Rotrou fait des rapprochements inattendus entre un mot concret et un mot pris au sens figuré. Rien de plus banal que la métaphore du soleil pour désigner la femme aimée; mais voici une *acutezza* nouvelle : « Un doux espoir ... me promet ce *soleil* dans mon *lit* ». Et de Rotrou également :

- 48 Mais que l'aveuglement d'un homme est sans pareil

- 49 Qui réclame la *nuit* pour jouir d'un *soleil*.

- 50 Comme le poète, le dramaturge recourt à la périphrase-énigme, qui, à première vue, énonce une absurdité, et qui, à la réflexion, fournit une définition exacte et neuve, par exemple, le *corail soupirant* (la bouche), le *vermeil animé* (le sang)¹⁰, etc.

- 51 Un dernier caractère commun à l'art baroque et au théâtre baroque, c'est le goût du faste. Certes, les spectacles de l'hôtel de Bourgogne et ceux que les comédiens ambulants donnaient dans les jeux de paume, se jouaient devant des décors simplifiés et peu coûteux. Mais le théâtre de Cour recherchait le faste : de l'*Arimène* représentée à Nantes aux fêtes de Versailles, en passant par les ballets, on dépensait largement pour l'éclairage, les costumes, les décors, la machinerie; les gravures reproduisant les décors montrent des palais magnifiquement ornés; les luxueuses représentations de *Mirame*, d'*Orfeo*, d'*Andromède* coûtèrent des sommes énormes.

- 52 Ainsi donc, ce qui caractérise ce théâtre, que l'on appelle baroque, c'est le déchaînement de passions frénétiques, la fréquence des spectacles violents et horribles; c'est la recherche des effets de surprise; c'est, tout au moins à la Cour, le goût du faste. Les progrès du Classicisme produiront des changements radicaux. On reviendra au *multa tolles* d'Horace, les bienséances proscrireont les spectacles immoraux ou macabres et interdiront le viol, l'inceste, les plaisirs érotiques, et même les baisers. Le hasard qui produisait tant d'effets de surprise, sera presque complètement éliminé. On se lassera (sauf à l'Opéra) des magiciens et magiciennes et de leurs simagrées. On chassera les pointes avec autant d'ardeur qu'on les avait recherchées. Cependant tout ne disparaîtra pas : la tragédie offrira encore quelques personnages aux passions démesurées; et l'opéra recueillera les traditions des spectacles fastueux et surprenants.

NOTES

1. Cf. le témoignage de Balzac sur le boulanger qui « criait à pleine tête » le *Pareil aux dieux je marche des Juives*.
 2. Cf. les souhaits de l'Hécube de Garnier à l'égard de Polymestor, ceux de la femme d'Akméon dans la tragédie de Hardy, etc.
 3. Du reste, Horace lui-même avait reconnu le pouvoir du spectacle :
Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus...
 4. Cf. *La Troade et Les Juives* de R. Garnier.
 5. Cf. son *Elizabethan Reveroge Tragedy*, 1940.
 6. Cf. mon article *Le théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles* (*Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*, Tübingen, 1951).
 7. Cf. les récents ouvrages de Miss McGowan et de Mlle Christout.
 8. Cf. mon article *Le merveilleux magique en France dans le théâtre baroque* (*Revue d'histoire du théâtre*, XV), 1963.
 9. Les spectateurs qui savaient leur mythologie, reconnaissaient ici l'histoire d'Amphion.
 10. J'ai cité d'autres exemples dans la *Revue d'histoire littéraire* de 1959, p. 95.
-

AUTEUR

RAYMOND LEBÈGUE

Membre de l'Institut