



Le centre et ses activités    Ressources    L'équipe    Dramatica

## David Chataignier, Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français.

Politique tyrannique et tragique au sérail

### Introduction :

Si l'on observe l'intégralité de la production théâtrale française du XVII<sup>e</sup> siècle, on note l'existence d'une vingtaine de tragédies et tragicomédies dont la trame est inspirée par des événements historiques survenus dans l'Empire ottoman.

Depuis la chute de Constantinople en 1453, cet empire qui ne cesse de s'étendre fascine et terrifie l'Europe occidentale. S'il fascine par son immensité, par sa richesse et par son organisation sociale, il terrifie également à la fois par la puissance de ses armées qui ne cessent de menacer le monde chrétien et par les traits de barbarie et de cruauté attribués à ses habitants, dont les plus criants sont ceux incarnés par le sultan.

Le représentant de ce régime monarchique exceptionnel est, en effet, un souverain maître absolu, incontestable et incontesté qui règne sur un peuple d'esclaves. Tel système politique ne connaît bien évidemment pas d'équivalent en Europe. Les voyageurs occidentaux qui partent au Levant rapportent dans leurs relations des récits toujours plus nombreux témoignant des excès de ce pouvoir omnipotent : qui celle d'un homme de guerre turc porté à la plus haute fonction de l'État par son souverain puis brutalement disgracié et exécuté suite à un revirement de fortune ; qui celle d'un fils du sultan soupçonné de trahison et expédié à la mort par son père sans aucune pitié ; qui une histoire de machination politique mise en place par des comploteurs pour perdre un héros en vue à la cour du sérail. **1**

Or c'est précisément de ces histoires que les tragédies orientales sont inspirées. Plus de la moitié d'entre elles donnent à voir des événements survenus sous le règne de Soliman le Magnifique (1520-1566). On parle pour ces pièces de « Cycle de Soliman » **2**. *Le Grand et dernier Soliman ou la mort de Mustapha* de Jean Mairet (1639) conte l'assassinat par l'empereur de son fils Mustapha qu'il soupçonnait d'entente avec l'ennemi. *Ibrahim ou l'illustre bassa* de Georges de Scudéry (1643) et *Perside ou la suite d'Ibrahim bassa* (1644) **3** de Nicolas-Marc Desfontaines se font l'écho quant à elles de la disgrâce d'Ibrahim, Grand Vizir du même Soliman. L'intrigue de ces pièces peut, d'une manière générale, être schématisée comme suit : un héros (Mustapha, Ibrahim ou Éraсте) en vue à la cour du sérail est jaloué par des comploteurs qui veulent sa perte afin de faire triompher leurs intérêts. Ces comploteurs mettent en place une machination afin de convaincre le sultan de faire exécuter ce même héros. Pour ce faire, ils s'appuient sur les ressorts de ce que nous pourrions nommer la politique tyrannique du sérail.

S'il est vrai que cette intervention s'intitule « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc », il ne s'agit pas ici de faire le catalogue des occurrences de cette politique qui pourraient se trouver dans ces œuvres, mais plutôt, de montrer comment, en s'appuyant sur les ressorts de cette tyrannie à la turque, la politique (et plus précisément celle insufflée par les mauvais conseillers) prend une dimension particulièrement funeste et tragique.

Dans un premier temps, nous nous focaliserons sur le personnage du sultan en étudiant l'implication à la fois politique et passionnelle de cet être au cœur des tragédies orientales. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la place du héros et à son devenir dans un tel système politique. **4**

### I- Le sultan Soliman et la politique des passions :

Le sultan Soliman est en effet le personnage central de ces pièces. Il a, de fait, une implication politique majeure. En tant que personnage central, toute politique part et revient à lui dans une sorte de grand mouvement circulaire. Cette implication politique a une dimension largement passionnelle puisqu'elle vient puiser sa source dans les éléments constitutifs de sa personnalité.

Il semble possible de dire que, d'une pièce à l'autre, le sultan Soliman revêt des traits de caractère semblables. D'une manière générale, il est représenté comme un souverain faible, « vacillant » **5** diront certains critiques, hésitant entre l'abandon à ses passions et la tempérance de la raison. On note donc une certaine dualité dans le caractère donné à l'empereur. D'un point de vue dramaturgique, cette dualité correspond aux régimes de l'ethos dégagés par G. Forestier dans son dernier essai **6**.

L'ethos, le caractère d'un homme, est, selon l'idéologie classique issue d'Aristote **7**, défini à la fois

par des traits fixes qui relèvent de son sexe, de sa condition sociale, de son âge, [...] mais il est aussi constitué par ce qui relève du pathos, c'est-à-dire par ces mouvements temporaires que sont les passions, certaines passions étant plus propres à l'homme qu'à la femme, au jeune homme qu'au vieillard, au roi qu'à l'esclave, au bon qu'au méchant... **8**

Or, comme le précise G. Forestier, pour définir le caractère d'un personnage de théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle on se sert des mêmes éléments, auxquels on ajoute un critère, celui de la convenance (il faut faire agir le personnage en accord avec les sentiments et le caractère qu'on lui a prêtés). **9**

Pour le personnage de Soliman cela s'entend ainsi : Soliman est roi ; il en possède donc l'ethos. Selon la typologie classique, un roi doit être doté de hautes vertus, d'une justesse d'esprit, bref, de noblesse et de générosité. Chez Soliman, c'est ce fond généreux qui s'exprime lorsqu'il penche pour la raison et la tempérance. Toutefois, Soliman n'est pas un roi traditionnel. C'est un tyran, et qui plus est, un tyran turc. Selon le critère de la convenance, il est donc normal qu'il se trouve emporté par deux des passions (ou pathos) que l'on attribue à l'époque aux tyrans et aux Turcs : la fameuse *libido dominandi* d'une part, la passion du pouvoir, et la passion amoureuse d'autre part. **10**

Ce sont ces deux passions qu'attisent les comploteurs. Leur but : faire en sorte que l'ethos du souverain soit tout entier caractérisé par son pathos. Ou plutôt : faire en sorte que son ethos de souverain soit son pathos, que sa politique soit passionnelle.

La politique des passions est la plus évidente dans les pièces qui voient le sultan épris de la bien-aimée de son héros : dans *Perside* ou la suite d'Ibrahim bassa, Soliman est épris de *Perside*, amante d'Éraste, lui-même général en chef des armées turques. Dans *Ibrahim* ou l'illustre bassa, il est amoureux d'Isabelle, aimée d'Ibrahim son fidèle grand vizir.

Ces pièces représentent un monarque beaucoup plus double qu'à l'accoutumée, clairement tiraillé entre sa passion amoureuse illégitime et la tempérance de la raison. On peut, semble-t-il, appliquer à ce Soliman une théorie politique monarchique qui permet d'illustrer la politique passionnelle qu'il incarne **11**. Il s'agit de la théorie du double corps du roi **12**. Comme le précise J.-M. Apostolidès, cette doctrine :

[...] établit une distinction entre le monarque en tant qu'individu privé et le monarque comme persona ficta, incarnation de l'État. Dans un même corps elle permet de différencier le roi du Roi. Le premier, homme particulier, possède un corps de chair soumis aux mêmes contingences que celui de ses sujets ; le second possède un corps symbolique qui ne meurt pas. **13**

Dans les pièces précédemment citées, Soliman est en quelque sorte « divisé » entre ces deux corps. Lorsque sa passion amoureuse s'exprime, c'est son corps physique qui prend le dessus sur son corps symbolique. Cela se manifeste par des sursauts sensibles comme les larmes qui coulent sur son visage ou le feu qu'il dit ressentir au fond de lui-même. De l'autre côté, son ethos de monarque lui fait connaître des éclairs de lucidité dans lesquels il se rend compte de l'amoralité de sa conduite. Étant divisé entre ces deux corps, Soliman ne peut régner. Il hésite, tergiverse, prend une décision puis revient sur son engagement. Bref, dans la confusion la plus totale, il perd sa majesté **14**.

La perte de la majesté est précisément ce que reprochent les mauvais conseillers à Soliman lorsqu'il leur demande assistance. Selon eux la passion qu'il ressent lui donne l'allure d'un suppliant et non d'un roi (*Ibrahim*, Rustan, II, 4) :

Dans cet abaissement la majesté s'efface.  
Elle perd un éclat qui touche les esprits,  
Et l'objet de pitié l'est souvent de mépris.

Le sultan n'est plus maître de lui. Ce n'est plus lui qui gouverne. Il est gouverné par sa passion, autrement dit par la dame qu'il convoite (*Perside*, Achmat, IV, 7) :

Tu te devrais Seigneur rendre plus absolu  
C'est excès de bonté qui nuit à ta Hautesse  
Produit des insolens alors qu'elle s'abaisse,  
Voy comme auprès de toi *Perside* est sans respect...

Selon les discours des mauvais conseillers, pour reprendre l'exercice de son règne, le sultan doit réunifier ses deux corps (physiques et symboliques), il doit faire en sorte que son corps physique devienne son corps symbolique. En prenant en compte sa passion, sa politique de monarque doit devenir passionnelle (*Ibrahim*, Rustan, II, 4) :

Un prince est plus aimé, plus il paraît ardent,  
Et tu ne dois jamais prier qu'en commandant.  
Parle, parle, Seigneur, mais grand monarque.  
Songe que ta puissance est ta plus belle marque :  
Fais trembler Isabelle afin de l'émouvoir :  
Cache lui ta faiblesse et montre ton pouvoir.

On voit clairement comment, dans ce dernier discours, Rustan entremêle passion amoureuse et pouvoir royal : selon lui, le pouvoir monarchique doit servir à assouvir la passion. Dans cette optique, la passion devient le centre même de l'action politique du souverain. Elle n'est plus un sujet de plainte ou de division, mais le principe moteur d'une nouvelle politique visant à son assouvissement : la politique de la terreur (*Ibrahim*, Rustan, II, 4) :

La vertu des puissants est la force suprême.  
La terreur est l'éclat qui sort du Diadème ;  
Il faut que l'épouvante accompagne leur voix,  
Prier est aux sujets, et commander aux rois. **15**

Pour comprendre la raison d'être d'une telle politique, de la domination du corps physique du souverain sur son corps symbolique, il semble nécessaire de se tourner vers le lieu même de son expression : le palais turc ou sérail. Le sérail n'est pas un palais du pouvoir traditionnel. Certes, c'est un palais gouvernemental. Mais ce n'est pas le palais de Prusias ou d'Orède. Le sérail est par nature le palais des passions et plus particulièrement de la passion amoureuse. **16** C'est en effet le lieu secret et fermé où résident toutes les favorites du maître (*Ibrahim*, Soliman, I, 2) :

Cent climats différents me donnent des esclaves  
Capables de régner sur le cœur des plus braves ;  
La Grèce n'a rien vu de beau ni de charmant  
Qui ne soit au sérail sans mon commandement ;

Le sérail est à la fois un lieu public (palais du gouvernement) et un lieu privé (lieu des passions du maître). Les passions étant au cœur même du pouvoir politique, il est logique que ce pouvoir soit d'ordre passionnel.

En conséquence, cette politique prônée par les mauvais conseillers est fallacieuse et ne l'est pas.

1° Elle est fallacieuse parce qu'elle vise à faire triompher leurs intérêts : en attisant la passion du souverain, ils veulent faire éliminer le héros qu'ils jalouent. Grâce à une sophistique élaborée, ils investissent la volonté du sultan, et l'orientent dans la direction qu'ils ont choisie. De ce point de vue là, on peut dire que le personnage de Soliman, par ce caractère manipulable qui lui est donné, est plus un outil politique dans les mains des comploteurs plutôt qu'un roi maître de lui-même. Être objectivé, manipulé, il est utile dans la mesure où il concentre toutes les potentialités tyranniques (et donc tragiques) nécessaires pour éliminer le héros. **17**

2° Mais cette politique n'est pas fallacieuse car le sultan concentre par essence toutes ces potentialités tyranniques, parce que ce sont précisément celles qui sont à sa disposition au sérail, cette politique des passions étant sous-tendue par le mélange de la sphère publique et de la sphère privée.

3° Cette politique est donc, selon nous, doublement tragique. D'abord parce qu'elle définit un procédé d'annihilation totale de toute opposition (politique de la terreur) à la passion du souverain. Si l'on ne cède pas à sa passion, on risque la mort. Un procédé injuste puisqu'il consiste à agir sans discernement. Mais cette politique est tragique parce qu'elle n'est pas qu'un simple procédé : elle est par nature la politique qui sied au sérail turc. **18** Et c'est cette politique qui s'abat sur le héros par l'entremise des comploteurs.

Toutefois, on peut s'interroger sur la manière dont cette politique s'abat sur le héros. Ce que nous venons de décrire est un univers politique plutôt qu'une action, et si l'on comparait la scène tragique « orientale » à une œuvre picturale, cette politique – encore théorique dans les paroles des conseillers – serait à associer avec l'arrière-plan du tableau. Ainsi, comment passe-t-on de cette politique tragique à une action mettant en péril le personnage central de la pièce : le héros ? Quels moyens les mauvais conseillers utilisent-ils pour faire appliquer la politique des passions ? Quelle est la mécanique de cette politique une fois mise en œuvre sur la scène ? Quel est son point de départ, son déclencheur ? De telles questions conduisent en réalité à se focaliser sur une seule problématique : quelle est la place du héros au sein d'une telle politique ?

## II - Le héros, un innocent coupable ou le fardeau de la gloire : 19

De la même manière que le sultan, le héros de tragédies orientales, revêt, d'une pièce à l'autre, des traits de caractère semblables. Les héros de Mairet, Scudéry et Desfontaines, soit respectivement Mustapha, Ibrahim et Éraste, sont tous des héros généreux dont la gloire militaire n'a d'égale que la vertu. Ils ont en effet obtenu grâce à leurs exploits guerriers les lauriers militaires et forment, avec la bien-aimée qui leur est attachée – Despine, Isabelle ou Perside – un couple d'amants parfaits et exempts de toute faute. **20**

Pour passer de la théorie politique à l'action, pour donner à la politique passionnelle un lieu de développement et une raison d'application, il est nécessaire aux mauvais conseillers de transformer ces héros innocents en coupables. Comment un héros généreux, loyal envers son souverain et innocent de tout crime peut-il devenir en l'espace de quelques discours fallacieux, un coupable, un criminel passible de captivité et de mort ? La mécanique de la machination emprunte d'une pièce à l'autre des cheminements semblables : elle s'attaque à l'être héroïque même du personnage. Ce sont précisément les qualités qui font le héros qui deviennent dans la bouche des conseillers un motif de culpabilité et un sujet de crainte (*Solyman*, Rustan, II, 1) :

[...] le Roi seul peut tous nous conserver.  
Il faut pour cet effet que nous l'allions trouver  
Et lui rendre son fils suspect et redoutable  
Par un discours adroit autant que véritable.

La démonstration est la suivante : en premier lieu, faire du héros un suspect en l'accusant d'entente avec l'ennemi ou de volonté de rébellion contre le pouvoir du sultan. Dans le *Solyman*, Rustan fait accuser Mustapha d'alliance secrète avec la nation contre laquelle l'Empire ottoman est en conflit : la Perse. Mais Rustan ne se contente pas de faire de Mustapha un simple suspect. Il veut le rendre redoutable, et c'est le second point de sa machination, c'est-à-dire en faire un sujet de crainte pour son père. Pour ce faire, il s'appuie sur la gloire militaire du héros et de là, sur la reconnaissance que celui-ci en a récolté auprès de ses soldats (*Ibrahim*, Rustan, V, 2) :

D'autre part, les soldats qu'il conduit à la guerre ;  
Qui pensent que son bras peut conquêter la Terre,  
Qu'il fait, ainsi qu'un Dieu, l'un et l'autre destin  
Et qu'il peut leur donner l'Univers pour butin,  
Pourront se révolter en faveur de ce traître  
Si ta main ne le perds, si tu n'agis en maître.

C'est là l'ultime étape du complot : inquiété par le soupçon de son prince, le héros est porté à se défendre. Dans cette optique, le moindre de ses gestes peut alors lui faire définitivement revêtir l'aspect d'un coupable (*Solyman*, Rustan, II, 1) :

Là-dessus l'Orgueilleux prendra quelque licence,  
Et n'ayant pas encor tout l'esprit qu'il lui faut,  
S'emportera sans doute à se plaindre tout haut.  
Par aventure aussi fera-t-il quelque chose  
Qui de nouveaux soupçons sera nouvelle cause,  
Accident qui l'éloigne ou le fait prisonnier.  
Que si le Sort voulait qu'on en vînt au dernier,  
Sans doute la fortune achèverait le reste,  
Et son ambition lui deviendrait funeste.

Ce type de complot utilise contre le héros ses propres qualités, éthiques et militaires. D'abord, on cherche à l'indigner par une accusation odieuse ; puis, on espère que cette indignation le porte à la révolte et mette cet innocent en position de coupable (*Ibrahim*, Rustan, I, 1) :

Joint que le Grand Vizir, découvrant ce dessein,  
En concevra lui-même un dépit dans le sein  
Qui le pourra porter à quelque violence  
Et porter le sultan contre son insolence. **21**

Car nos héros sont tous innocents de ce dont on les accuse. Jamais, Mustapha, Ibrahim ou Éraste n'ont comploté contre Soliman pour lui prendre son royaume. Cependant, le « crédit acquis sur le cœur des soldats », cette gloire militaire, les fait briller comme des soleils au sein du palais jaloux qu'est le sérail. Alors, ils se trouvent malgré eux « en rivalité » avec leur sultan. Ils le sont plus encore dans les pièces où ils sont les rivaux amoureux de leur souverain. **22**  
Leurs valeurs éthiques risquent d'autant plus de les faire réagir et leur gloire devient un danger pour l'État tandis qu'elle se mue en fardeau pour eux-mêmes. C'est le cas pour Éraste dans *Perside ou la suite d'Ibrahim bassa* dont les lauriers militaires deviennent clairement un sujet de crainte pour Soliman et poussent celui-ci à le faire exiler puis exécuter (IV, 7 et 8) **23**.

En effet, lorsqu'ils se sentent en danger, certains de ces héros réagissent. Or, c'est précisément cette réaction qui les rend coupables. Ibrahim, par exemple, tente de s'enfuir avec Isabelle (IV, 11), inexcusable faute dans le palais fermé qu'est le sérail ! Dans le monde du sérail, s'indigner contre une accusation, vouloir se défendre c'est se montrer capable d'agression envers le maître. La moindre parole émise pour sa défense fait déjà du héros un coupable. Ainsi, reprenant la formulation de G. Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale*, nous pouvons affirmer que, dans ces pièces turques, « le héros est innocent sur le plan humain », parce qu'en réalité il n'a commis aucun crime ; mais qu'« il est coupable sur le plan politique » parce que précisément la politique tyrannique ne tolère pas de réaction, pas plus qu'elle ne tolère sa gloire trop arrogante qui risque de faire de l'ombre au souverain **24**.

En conséquence, tout se passe comme si, finalement, le héros était incompatible avec le monde du sérail, comme s'il devait nécessairement se trouver détruit, écrasé par ce monde oriental violent, comme s'il devait nécessairement connaître un destin tragique. Le sérail n'est qu'un lieu de gloire éphémère : le héros paraît seulement pour briller pendant quelques scènes, puis il meurt, écrasé par la loi orientale violente et tragique. **25** S'il veut en sortir vivant, le héros ne peut compter que sur un acte de clémence de la part du souverain, qui vient, comme un couperet heureux, mettre fin à toute politique tragique. C'est précisément ce qui se produit dans *Ibrahim* où le héros éponyme reçoit à la fin de la pièce l'autorisation de quitter le sérail. Car, quitter le sérail c'est quitter la tragédie comme le dit R. Barthes :

[...] sortir du sérail, c'est sortir de la vie, à moins d'accepter de vivre sans la tragédie [...]. **26**

### Conclusion :

La représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujets turcs nous donne à voir une politique à la dimension fondamentalement tragique.

Cette politique est tragique, précisément parce qu'elle est tyrannique, parce qu'elle vise à l'assouvissement des passions du maître au mépris de toute conduite morale. Toute opposition à ces passions, incarnée par le héros, est presque nécessairement destinée à la destruction et à la mort. Nous pourrions ajouter que plus grande est l'opposition à ces passions, plus glorieux est le héros, plus il se trouve en inadéquation avec ce monde du sérail qui le jure très vite comme un ennemi possible du sultan.

Mais cette politique est tragique, précisément parce qu'il est dans la nature du sérail de produire un tel régime, parce qu'un tel régime est la normalité en Orient. En prêchant au sultan une telle conduite, les mauvais conseillers ne font que lui mettre sous les yeux les outils politiques qu'il a déjà à sa disposition. Cette politique n'est donc pas une monstruosité dans un monde équilibré. Elle est l'être même de ce monde effrayant qu'est l'Empire ottoman pour les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle. **27** Or, si comme nous l'avons précisé, cette nation terrorise l'Europe par la puissance et la barbarie qu'on lui attribue, elle va tendre à représenter de plus en plus au cours de l'Âge Classique un danger politique. De ce point de vue-là, on peut peut-être avancer que les tragédies à sujet turc participent, d'une manière poétique, à la concrétisation de cette peur **28**. Mais surtout, d'un point de vue générique, nous pouvons en conclure que nous avons à travers la représentation de ces tragédies orientales, la constitution d'un nouveau lieu théâtral, l'Orient moderne et musulman, qui d'une certaine manière ne ressemble pas à la Rome des hautes vertus d'*Horace* ni à la Grèce de *Phèdre*, mais qui pourtant, par les thèmes et les schémas qu'il reprend (couple de héros parfaits poursuivis par un tyran) et par la politique qu'il permet, est tout aussi capable de susciter le tragique (cette violence au cœur des alliances) que les *muthos* habituels du théâtre classique français du XVII<sup>e</sup> siècle.

David CHATAIGNIER  
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

1. Pour un panorama des articles de presse, récits de voyages et autres vecteurs d'information sur l'Empire ottoman au XVII<sup>e</sup> siècle, voir la magistrale étude de C-D Rouillard, *The Turk in French History, Thought and Literature*, Paris, Boivin, 1941, pp. 61-167 notamment. [renvoi]
2. Cette expression est de C-D Rouillard (*op. cit.*, p.421). Voir dans cet ouvrage la classification qu'il fait de ces pièces (pp. 421-504). [renvoi]
3. Pour les pièces citées dans cet article, nous avons consulté les éditions suivantes : Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre bassa, tragi-comédie* (1643), éd. Évelyne Dutertre, STFM, Paris, 1998 ; Jean Mairet, *Le Grand et dernier Soliman ou la mort de Mustapha*, tragédie (1639), éd. Marc Vuillemoz, Honoré Champion, Paris, 2004. La troisième œuvre à laquelle nous nous référons au cours de cette étude n'a connu à ce jour aucune édition moderne : Nicolas-Marc Desfontaines, *Perside ou la suite d'Ibrahim bassa, tragédie*, Toussaint Quinet, Paris, 1644, in-4°. [renvoi]
4. Nous nous permettons de mentionner que l'étude des tragédies turques est l'objet de notre thèse, entreprise en 2003 sous la direction de G. Forestier : « Les Tragédies orientales sur le théâtre français : 1561-1741 ». [renvoi]
5. Le terme est de C-D Rouillard, *op. cit.*, p. 456. Si l'on observe les résumés qu'il donne de la presque totalité des tragédies turques de cette période, on remarque que Soliman est représenté ainsi dans la plupart de leurs intrigues, voir pp. 421-504. [renvoi]
6. *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, P.U.F., 2003. [renvoi]
7. Exprimée notamment de sa *Rhétorique*. Voir l'édition de M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1967 [1ère éd., 1938, 2 vol.]. [renvoi]
8. G. Forestier, *op. cit.*, p. 269. [renvoi]
9. *Ibid.*. Ainsi : « Il en est de même au théâtre, étant entendu qu'intervient ici une question capitale, celle de l'accord avec les actes qu'on lui fait accomplir et les sentiments (ou passions) qui inspirent ces actes : ce qu'on appelait la convenance ou la bienséance. » [renvoi]
10. Pour les passions attribuées aux Turcs à l'âge classique voir notamment l'ouvrage de Rouillard et ses analyses concernant les récits de voyage et autres descriptions sociales rapportés par savants et voyageurs de l'époque, *op. cit.*, pp. 169-352. On pourra également consulter La Mesnardière et sa

