



## de la lumière à la matière. entretien avec Isabelle Merlet

par Sylvain Lesage et Irène Le Roy Ladurie

vendredi 18 novembre 2022, par [Sylvain Lesage](#)

Isabelle Merlet a collaboré avec quantité d’auteurs et d’autrices de premier plan, de Catherine Meurisse à Jean-Marc Rochette en passant par Blutch et Taiyô Matsumoto. Bénéficiant d’une reconnaissance à part dans le petit milieu des coloristes, Isabelle Merlet témoigne cependant du chemin qui reste à parcourir.

### **Comment devient-on coloriste ? Dans votre cas, c’est une série de hasards...**

Je suis arrivée à la couleur complètement par hasard. J’ai une formation de graphiste, j’ai fait les Arts appliqués, et je me destinais — j’ai pratiqué pendant deux ans — à la direction artistique dans une agence de publicité : gérer l’artistique d’un projet, que ce soit une campagne commerciale, un catalogue d’art, une recherche d’identité visuelle... À l’époque, je ne lisais pas de bandes dessinées, et n’en avais presque jamais lu enfant, ma culture BD était donc nulle, elle est d’ailleurs toujours très mauvaise. J’étais la plus mal placée pour entrer dans ce milieu !



Le hasard a donc fait qu’à vingt ans, en sortant d’école, j’avais un compagnon passionné de BD, Jean-Denis Pendanx, et lorsqu’il a fait son premier album quelques années plus tard, il m’a demandé de l’aider sur la couleur, car il était à la bourre. Il travaillait sur bleus, j’ignorais que ça existait — la plupart des gens l’ignorent toujours — et je découvris donc la bande dessinée en même temps que la couleur de bande dessinée. Je savais manier un pinceau, mélanger des couleurs, effectuer des aplats et des dégradés, j’avais appris tout ça dans ma formation.

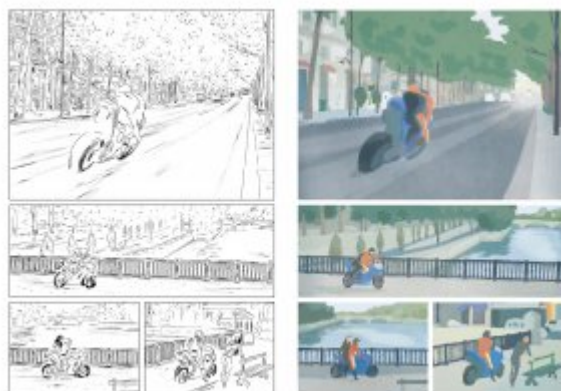
Mais entre savoir mélanger des couleurs entre elles et poser ces couleurs sur une planche de bande dessinée pour mettre en valeur un dessin et faire raconter aux pages ce qu’elles sont en train de raconter,

il y a un monde. Donc, j'ai fait... les plus vilaines pages de ce livre ! Jean-Denis a réalisé les trois quarts des couleurs, mais comme il a eu la générosité de me créditer à la couleur, ma première publication en tant que coloriste est née ainsi.

### **Cette première collaboration vous a donc ouvert d'autres portes ?**

À l'époque, on amenait ses originaux directement chez l'éditeur : les gens se voyaient, mangeaient ensemble, passaient dire bonjour s'ils étaient dans le quartier... Chez Zenda se retrouvait tout un tas d'auteurs. On voyait donc les créations de chacun, sur quel papier, à quel format, on pouvait même lire des manuscrits manuels... les réseaux sociaux n'existaient pas.

Les auteurs — à l'époque, je n'ai croisé aucune autrice — ont toujours du retard sur la livraison de leurs albums. Ça s'est enclenché de cette manière, on m'a naturellement demandé si cela m'intéressait de faire des couleurs. Je n'avais pas de plan de carrière, pas de désir de devenir autrice, contrairement à tous celles et ceux rencontrés par la suite qui ont un besoin de produire des livres, un goût pour raconter des histoires. Moi, ma nécessité était d'ordre esthétique, c'était de participer à l'embellissement des choses, d'être à des endroits où je puisse amener mon œil et faire en sorte que la beauté soit présente. J'aurais pu travailler dans tout un tas de domaines, car tout m'intéressait, de l'architecture intérieure aux décors de cinéma, mais il se trouve que j'étais là où j'étais, et donc j'ai pris ce qu'on m'a proposé : c'était la couleur de bande dessinée. Je m'y suis mise sans rien y connaître.



### **Vous avez donc appris sur le tas...**

Totalement ! D'ailleurs, au début, ma contribution se limitait à un travail de couleur harmonieux, mais ça n'allait pas beaucoup plus loin. Comme on m'a confié des séries déjà commencées, j'ai dû plus ou moins imiter ce qui avait été réalisé avant moi. Et comme je suis une très bonne copieuse, c'était facile ! À treize ans, je reproduisais des Cézanne, j'adorais ça. Donc là, je faisais pareil, j'observais les créations des autres et tentais d'en faire autant !

J'ai travaillé pendant une petite dizaine d'années sur des bleus, puis des gris, avec des aquarelles, des Colorex, de la gouache, parfois un peu de crayon, je produisais ma petite tambouille. J'ai également été lettréuse. Et puis l'ordinateur est arrivé au début des années 2000, et je ne voyais pas du tout l'intérêt de cet outil. En tout cas, il me faisait peur, mon esprit était si peu organisé, si peu logique. Je ne voulais pas me former, j'étais feignante et très réticente. Un véritable dinosaure ! (rires)

### **Votre carrière de coloriste a alors été mise sur pause. Qu'est-ce qui vous a fait**

## revenir à la couleur ?

Pendant cinq ans, j'ai découvert d'autres domaines : le design, la sculpture. En 2005, j'ai rencontré Jean-Jacques Rouger — devenu mon époux depuis —, qui lui, faisait depuis des années de la couleur numérique, sur Photoshop. Je regardais ça du coin de l'œil, et un jour il propose de m'expliquer, et je me dis pourquoi pas. Il m'a formé, et ce qui me paraissait insurmontable — dompter la machine — n'a pas duré plus de trois semaines. Cela dit, je me sers sans doute de 0,5 % des fonctions de Photoshop, mais c'est largement suffisant ! Je vais piocher les couleurs avec mon stylet, maintenant ce n'est plus moi qui les fabrique, mais je sais aller les chercher. Et voilà ! La majorité de mon travail consiste en des aplats, le moins possible de dégradés - lumières ou ombres seulement si le dessin le réclame : c'est très basique !

Mais cela m'a permis de revenir à la couleur dans un milieu qui ne fonctionnait plus qu'avec le numérique, et de le pratiquer de manière certainement un peu différente des autres : puisque l'outil me déplaisait, j'essayais — même si ça n'a jamais été conscient — qu'on ne le soupçonne pas.



- Pourquoi ce petit tableau ?  
- J'imagine que tout ne rentrait pas dans le grand.

## Pratiquement une démarche de décroissance technologique, en sorte ?

Totalement ! Je reste d'ailleurs fidèle à une vieille version Photoshop, repoussant le plus longtemps possible l'obligation d'abonnement à Adobe. Je n'ai donc aucune possibilité d'utiliser les nouvelles brosses imitant aujourd'hui les rendus traditionnels, et pourtant ce que je fais n'est pas identifié comme du numérique. Par exemple sur le dernier livre de Catherine Meurisse (*La jeune femme et la mer*, aux éditions Dargaud), certains journalistes parlent des « magnifiques aquarelles de Catherine Meurisse » ! Ça me fait beaucoup rire : il n'y a absolument pas d'aquarelle là-dedans : il y a la plume de Catherine, ses estompes au fusain, et de la couleur... numérique ! Mais je prends cette remarque comme un compliment, bien que je préfère qu'on n'attribue pas mon travail aux autres : ça prouve au moins que l'on peut utiliser un outil longtemps perçu comme froid, technologique, et le transformer en quelque chose de sensuel.



**Revenons en arrière. Au fond, vous décrivez une entrée dans le métier assez traditionnelle : historiquement les coloristes, ce sont les femmes des dessinateurs qui aident leur mari. Aujourd'hui, vous êtes une des figures les plus connues du petit monde de la couleur en bande dessinée, et vous êtes malgré tout l'héritière de cette division sexuée du travail...**

Complètement ! Mais en même temps, comment cela aurait-il pu être autrement ? Devenir coloriste par goût pour la pratique nécessiterait d'identifier le travail des coloristes, et éventuellement de les prendre comme modèle. Or, si le métier de coloriste existait depuis, disons, les années 60, personne ne le connaissait. Et surtout, qui forme à la couleur de bande dessinée, au-delà d'un saupoudrage théorie peut-être présent aujourd'hui à l'ÉESI et dans les écoles privées ? C'est un art spécifique qui pourrait s'apprendre, mais ce n'est pas le cas. Donc, effectivement, les gens font leur tambouille, et il est difficile d'arriver dans ce milieu autrement que par la bande. D'ailleurs, comment présenter son travail si vous n'avez pas des ami.e.s dessinateur.ices à qui demander des planches pour vous exercer ? Je pense que la plupart des coloristes aujourd'hui ont une formation d'illustration. Ce n'était pas mon cas.



**Vous venez donc d'une formation en arts appliqués, où le référent principal, c'est l'image unique. Or c'est assez différent de construire une image (affiche, couverture) - et de coloriser une image de bande dessinée où il y a d'un côté une dimension narrative à respecter, et de l'autre l'architecture de la planche, la construction de la page. Comment assume-t-on cette tension entre la tentation de faire une belle image, et l'impératif de lisibilité et d'harmonie ?**

Tout le problème est là : il ne faut pas se laisser prendre par l'image, ne pas plonger dans une case en étant trop bavard. Au début, c'est ce qu'on a tendance à faire. Si le dessin nous donne des détails qui fourmillent du premier au dernier plan, on peut être tenté d'en mettre partout, d'accompagner ce mouvement. Bien entendu, si l'on fait cela à chaque case, la page devient vite indigeste. Donc, au fil de la

pratique, on apprend à ne garder que ce qui est nécessaire, ce qui apporte au dessin sans rien lui enlever, l'accompagner sans l'étouffer. Tout le métier consiste à pratiquer cet équilibre entre information essentielle à la lisibilité, à la narration, interprétation, composition sur une double page et harmonie d'ensemble.

### **Et il y a la présence du texte également, qui joue sur les choix de mise en couleurs...**

Oui, l'équilibre des couleurs ne se construit pas de la même façon sur une page muette que sur une page très bavarde. Le blanc et surtout le gris, qui est l'effet d'optique du texte noir sur le blanc du papier, sont des éléments avec lesquels il faut jouer. Et ce sont principalement ces gris que l'œil suit dans la page : le dessin est observé de façon plus flottante, le vrai focus est sur les mots. Évidemment, le dessin est vu, mais on le balaie très vite lorsque l'on est plongé dans l'action. Aussi, pour repérer un personnage principal dans une foule, par exemple, la couleur doit être efficace, éclairer, repérer, rendre visible : la couleur fait parfois office de poursuite de théâtre. Sur des doubles pages muettes, par contre, on incitera l'œil à vagabonder davantage. Dessin et couleur encouragent alors la contemplation, mais la plupart du temps, oui, la couleur vise à faciliter la lecture des images.

Il y a donc d'un côté l'efficacité, et d'un autre côté tout un travail invisible — que même l'auteur ne perçoit pas toujours ! —, fait d'ajustements minuscules : ceux des contrastes, du réglage de la lumière... C'est un travail de coloriste, tout en n'étant pas une simple question de choix d'une couleur plutôt qu'une autre. On ne cesse de me demander si c'est moi ou l'auteur qui choisit les couleurs. La question n'a pas de sens, il existe des milliers de rouges, de bleus ou de verts : on choisit de faire vibrer entre elles des masses. L'auteur peut vouloir certaines couleurs, aucun problème, le travail difficile à expliquer, très subtil, c'est de faire « sonner » ces contraintes. Pensez à Rothko. On pourrait dire que son travail de couleur est simple : on en choisit deux ou trois, on les applique en bandes horizontales, et on obtient un Rothko ! Sauf que non... Et c'est précisément là que le travail du coloriste est intéressant, nous ne sommes plus dans la narration, mais dans le pur aspect plastique. Comment travaille-t-on cette matière, comment vient-on la sculpter ? Cet aspect n'est jamais analysé, c'est pourtant la patte du coloriste.

Et puis il y a une question aussi pratique que technique : pour être certain que l'intention soit restituée dans l'objet imprimé, il y a tout un dialogue à mener avec le chef de fabrication pour régler les fichiers en fonction du papier utilisé et de la méthode d'impression.



Je travaille trop pour me rendre au calage, mais les personnes qui y vont, soit les auteurs, soit les chefs de fabrication, font un bon travail avec les imprimeurs. Heureusement avant l'impression de l'album, nous avons des épreuves numériques, c'est-à-dire des tirages permettant de vérifier que le passage se fait bien. Évidemment, on perd toujours en luminosité en passant d'un écran d'ordinateur au livre.

Au début de ma pratique numérique, j'ai eu beaucoup de déceptions, mais petit à petit mon œil a dû se faire à ce transfert de la lumière à la matière, car aujourd'hui les albums sont plus fidèles aux originaux. Pendant les premières années, en technique traditionnelle, il n'y avait quasiment que de la frustration : mon plaisir était de faire de la couleur, mais quand je recevais l'album je ne reconnaissais plus mon travail. Heureusement, l'objet m'intéressait moins que la recherche, alors je me concentrais sur l'action. Cette frustration m'a peut-être permis de creuser encore et encore, jusqu'à devenir obsédée par la couleur, ce langage fascinant ! La plupart des lecteurs ne voient pas la différence entre une couleur correcte et un travail extrêmement poussé, mais peu importe...

**Mais vous pensez qu'on ne fait pas la différence, qu'on ne la voit pas, ou est-ce que, plus simplement, on a du mal à verbaliser cette différence ?**

Vous avez raison, c'est très différent : on n'arrive pas en parler. Mais je pense qu'on le ressent. C'est vrai au cinéma, prenez l'exemple très fameux du *Portrait de la jeune fille en feu*, de Céline Sciamma : la photo est extraordinaire ! On a le sentiment que la lumière détermine la façon dont les acteurs s'expriment. Ce travail sur la forme, la composition, la couleur, les textures, c'est du grand art ! J'aime beaucoup également l'image du chef opérateur d'Emmanuel Mouret. Que l'on possède ou non un bagage artistique, quelque chose nous touche directement avec la couleur. Mais effectivement, on ne sait pas en parler. C'est un mystère.

**Justement, parlons de comment on pose des mots sur des choix de couleurs, sur des intentions. Comment se passe la mise en route ? Y a-t-il un dialogue préalable pour déterminer ce que veut l'auteur, quelles sont ses influences ?**

Oui, il y a un dialogue, où l'auteur exprime ses attentes, confie sa documentation. Quant à mes propres

intentions, je n'en fais pas état, et sûrement pas avant d'avoir commencé. Je fais face au dessin, c'est lui qui me guide. Mais les auteurs ont des influences, des intentions particulières, que je ne peux deviner, donc l'échange et la confiance sont primordiaux. Satisfaire un désir non exprimé, c'est voué à l'échec ! C'est une alliance, une équipe qui doit être la plus soudée possible, et ma seule intention est que l'auteur soit content. Ensuite, à moi de faire en sorte que le livre soit le plus beau possible, mais toujours à partir du point d'énonciation de l'œuvre. La meilleure façon d'exprimer une attente non consciente, c'est de réagir à une proposition. C'est le « neti neti » indien : pas ceci, pas cela. Grâce au non, on avance beaucoup ! (rires)

L'auteur ne sait jamais vraiment ce qu'il veut, mais assez bien ce qu'il ne veut pas. S'il est content, ça veut dire que je vais pouvoir aller un peu plus loin. Donc je cherche une base commune, où je peux mettre le curseur, et à partir de là entamer mon chemin, ma réflexion, mais qui à la vérité n'est même pas une réflexion, car je ne pense pas les choses : j'avance jusqu'à trouver cette lumière, cette mélodie que je cherche.

**On entend souvent deux choses à propos de la couleur, qui me semblent en tension. D'un côté, la couleur est censée apporter l'émotion, l'ambiance, une dimension sensuelle ; mais d'un autre côté la couleur est censée assurer la lisibilité, éclairer le dessin. Même si l'émotion peut bien sûr accompagner ou guider le récit, n'y a-t-il pas une tension entre l'impératif de lisibilité et la recherche expressive ?**

Il faut justement qu'il n'y ait pas de tension ! La priorité, c'est la fluidité, la lisibilité. Cela dit, pour être illisible, il faudrait que le dessin lui-même soit totalement illisible... Il peut y avoir un fouillis de formes qui complique le décodage : dans ce cas, la couleur va accompagner la lecture, mais ça reste exceptionnel sur l'ensemble d'un album. Normalement, un dessin de bande dessinée est une écriture lisible.



Vous prenez quelqu'un comme Michel Plessix (*Du vent dans les saules*), qui avait une superbe maîtrise du crayon, bâtissant des images avec des plans successifs dans une profusion de détails incroyable... Mais il mettait lui-même ses pages en couleur ! Quai des Bulles avait d'ailleurs demandé à une quinzaine de coloristes de travailler sur une même page d'une aventure du Vent dans les saules, c'était coton, il y en avait dans tous les sens... Pourtant ça restait lisible. Idem pour un Nicolas de Crécy, cela semble évident une fois réalisé, mais ce n'est pas de la tarte ! Ce qui crée la lisibilité, ce sont les plans, détacher le premier du deuxième, le deuxième du troisième... et cela, bien entendu, la couleur doit l'accompagner. C'est plus facile lorsque le dessin marque ces profondeurs avec du lavis ou un encre à la densité variable. Dans le cas d'un dessin au feutre ou au stylo tubulaire, c'est une autre histoire !

Le rôle du coloriste, je le répète, est d'accompagner un récit en servant au mieux un dessin. Donc, nous nous adaptons à la langue originale qu'il nous faut traduire. D'abord, on déchiffre la partition. Ensuite, comme le ferait une musique de film, nous créons un thème (lumière), une mélodie (harmonie), des variations (contrastes, ruptures) selon les scènes que le scénario propose. On peut aussi choisir une gamme très restreinte, et soutenir au mieux une histoire. Il n'y a pas de loi. Chaque livre est différent, et chaque dessin appelle une réponse particulière. La justesse n'a pas de recette.



**C'est le cas dans *Le Loup* de Jean-Marc Rochette, par exemple, qui repose sur une palette très réduite...**

C'est un cas particulier, oui. La palette est réduite, car il y a énormément de noir dans le dessin de Jean-Marc Rochette, c'est très puissant, très expressionniste, et il est presque impossible que la couleur résiste à cette force. Non seulement elle est balayée par le noir, mais elle nuit à l'équilibre du dessin. Ma solution a été d'éliminer le noir, en passant le trait en bleu outremer, sans cela, je n'y arrivais pas. Donc, parfois, la couleur consiste juste à transformer un rapport de contraste pour soutenir un récit plus que de travailler vraiment sur un dessin. Pour *Le Loup*, entre la neige, ses ombres, la nuit et le ciel, le bleu est dominant... ce n'est apparemment rien, et pourtant il y en a eu, du travail ! Mais l'objectif est qu'il soit presque invisible.

**La reconnaissance du métier de coloriste est entamée, leur rôle est de plus en plus régulièrement crédité. Pour autant on a toujours du mal à penser les coloristes comme des auteurs à part entière. Comment vous expliquez-vous cette difficulté, et n'y a-t-il pas là une singularité francophone, par rapport à l'organisation américaine de l'industrie, par exemple ?**

Je pense qu'il y a plusieurs choses. Le mythe de « l'auteur complet » dans la bande dessinée franco-belge est toujours actif, bien sûr. Mais c'est aussi plus profond : historiquement, la couleur n'est pas un sujet d'étude en France. Delacroix en parlait déjà, et il semblerait que l'académie des Beaux Arts ait conservé une forme de dédain pour ceux qu'on appelait les peintres-coloristes (comparativement aux tenants de la ligne, aux « vrais » dessinateurs) ! En tout cas, on ne peut que constater un déficit dans son enseignement. La méconnaissance du langage de la couleur, de sa force et de son histoire ne profite évidemment pas à la reconnaissance des coloristes. Heureusement, de nombreux auteurs sont des coloristes extraordinaires qui montrent qu'elle peut aussi être un élément essentiel d'une œuvre.

Mais pour ce qui est du coloriste, les éditeurs résistent encore à leur donner une place de créateur, ne serait-ce que dans les dossiers de presse. Il y a certainement des enjeux juridiques derrière cela : reconnaître un auteur supplémentaire complique soi-disant les contrats. Exception faite des éditions Delcourt, qui ont publié dès le début des albums où la couleur tenait un rôle important, les maisons historiques n'ont jamais franchi le pas d'inclure systématiquement un droit d'auteur en faveur des coloristes, sans parler de les créditer en couverture.

Si nous prenons *La jeune femme et la mer*, par exemple, l'éditrice de Catherine Meurisse m'a clairement



dit que je ne pouvais pas être considérée comme autrice. Sur ce livre, pourtant, où le paysage est omniprésent, la couleur a un grand rôle, l'album a été pensé avec son appui. Bien entendu, il s'agit d'un travail que Catherine aurait pu faire elle-même, et dans ce cas, personne n'aurait imaginé lui contester le titre d'autrice des couleurs.

Au fond, se perpétue l'idée de l'auteur comme penseur unique de l'œuvre, peut-être même le voit-on comme un messenger des dieux. Savoir et vouloir. Or la couleur de bande dessinée ne s'inscrit pas dans ce registre. Elle n'a rien à démontrer, aucune idée à défendre, pour autant, ma pratique permet d'éclairer le travail de Catherine et de traduire ses propres intuitions.

## **Oui, c'est toute la difficulté : comment être auteur, quand on se place au service de l'œuvre de quelqu'un ?**

Mais au fond, je me fiche d'être autrice. Je me pense d'ailleurs plus interprète qu'autrice. Mais il se trouve que d'un point de vue juridique, je déclare mes revenus en droits d'auteurs. Donc, je reprends le mot. Maintenant, si nous poussons plus loin, dans la mesure où le dessinateur n'a pas écrit l'histoire, n'a pas pensé les scènes, ni créé les spécificités de ses personnages, peut-on dire qu'il est l'auteur de ses dessins ? Quand vous lisez les scénarios ultra-précis d'un Goscinny, vous pourriez être amené à penser, suivant la logique qui a cours à propos de la couleur, qu'Uderzo n'est pas vraiment l'auteur de son travail. Or, Uderzo est un acteur essentiel de la création d'Astérix, sans lui, pas d'image. Sa mise en scène, même dictée par Goscinny, est unique, son trait est unique.

La couleur arrive et là, plus rien n'est aussi clair. Le coloriste ne décide de rien dans ce qui est déjà en place, il est souvent interchangeable, donc lui dénier le titre d'auteur est très facile. Encore une fois, pourquoi pas ? D'immenses musiciens sont des interprètes, personne n'a besoin d'être « auteur » pour faire son job.

## **Oui, mais juridiquement ce sont des artistes...**

Maintenant, avec l'URSSAF, nous avons en effet un statut d'artistes auteurs. Encore une fois, les mots m'importent peu, mais c'est une question de cohérence, et de justice. Pourquoi cette part de la création n'est-elle pas soumise aux mêmes règles de rémunération que celle des auteurs de l'œuvre en noir et blanc ? Publiions des livres sans couleur si l'on ne veut pas payer de droits d'auteurs aux coloristes ! Ou salarions-les, mais soyons cohérents !

Alors, avec certains auteurs, c'est une évidence, et pour d'autres, c'est plus compliqué... Bien entendu, je comprends cela, la part du gâteau est si petite... mais faire l'aumône pour 1 % de droits est vraiment désagréable ! Cette part coloriste pourrait être prise sur le reste du camembert : éditeur, distributeur, diffuseur, libraire... Si chacun reversait 0,2 % de ses droits, le sacrifice serait indolore...

C'est une question de principe, car les occasions de toucher des droits d'auteurs sont rarissimes pour un coloriste, sauf à travailler sur une série à succès, ce qui n'est pas légion ! Je rappelle que la vente moyenne d'un album est de 6000 exemplaires.

Pour atteindre le seuil qui permet de rembourser ses avances, il faut souvent plus de 45 000 exemplaires vendus. Cela peut se présenter une fois tous les dix ans ! Mais j'aime la justice autant que la justesse. J'ai récemment signé un contrat où je réalise que les paliers de vente augmentent le pourcentage des droits des scénaristes et dessinateurs, ce qui est tout à fait logique, mais pas dans la même proportion celui du coloriste : si le titre en question se vendait à plus de 300 000 exemplaires, je toucherais 1,2 % du prix HT du livre. Sans parler des droits numériques non négociables, car les contrats signés par les auteurs déterminent le pourcentage du coloriste... et impossible de revenir dessus, y compris par avenant !

Bref, être considéré comme auteur m'importe peu. Ce que j'attends, c'est l'égalité de nos droits. Nous sommes des créateurs, chacun avec sa pratique et son langage particulier. Classer ces pratiques et comparer leur mérite, leur supériorité ou infériorité est un réflexe qui a malheureusement de beaux jours

devant lui. Ma question est donc : comment obliger l'industrie à réviser le statut des coloristes ? C'est évidemment une question de pouvoir, et sans les autrices et les auteurs, c'est cuit ! C'est donc au collectif de se mobiliser. Veut-on des coloristes crève-la-faim ou des collaborateurs passionnés qui mettent toute leur force au service des œuvres ?



L'entretien a été réalisé en avril 2022