

*Droit
de suite...*

MARCHÉS DE LA CULTURE :

où l'abondance de l'offre peut nuire à la demande

Réagissant à la controverse entre Olivier Babeau et Jean-François Marguerin, « Une politique culturelle basée sur l'offre ou sur la demande ? » (NECTART #1), Michel Berthod interroge ces concepts appliqués aux biens et services de spectacle vivant par le biais d'une analyse économique marxiste assumée. Et recommande de réorienter la politique de l'État de soutien à la production vers un soutien à la diffusion, notamment par un meilleur financement des scènes nationales et scènes conventionnées.

MICHEL BERTHOD

Dans la stimulante confrontation entre Olivier Babeau et Jean-François Marguerin que le premier numéro de la revue NECTART nous a livrée, ce dernier relève que les « concepts d'offre et de demande, importés de la théorie économique, sont employés ici [i.e. dans le champ de la politique culturelle] à fronts renversés ». En effet, dans le champ macroéconomique, il est d'usage de classer à gauche les politiques de soutien à la demande et à droite les politiques de soutien à l'offre, tandis que, dans le champ culturel, c'est le soutien de l'offre qui serait promu par la gauche et celui de la demande par la droite.

Et plus loin, Jean-François Marguerin démontre que l'offre culturelle, dans notre pays, n'a cessé de s'accroître depuis plus d'un demi-siècle, sans pour autant que l'objectif proclamé d'une politique de gauche (rendre socialement plus égalitaire l'accès à cette offre) puisse être tenu pour atteint. Il s'inquiète même que, de nos jours, la surabondance de l'offre dématérialisée ne vienne creuser les inégalités, parce que « les usages de l'Internet sont le reflet des clivages culturels au sens anthropologique du terme », en quoi il s'oppose radicalement à l'optimisme d'Olivier Babeau qui voit dans la « sélection par la foule » un progrès révolutionnaire sur « celle, traditionnelle, qui était opérée par des intermédiaires patentés ».

À vrai dire, la droite au pouvoir n'a jamais remis en cause la politique de soutien à l'offre culturelle inaugurée par le Front populaire et poursuivie par la IV^e et la V^e Républiques. Le fond de la question n'est donc pas de savoir si telle politique culturelle serait de droite ou de gauche, mais bien si la meilleure façon de démocratiser l'accès à la culture serait de soutenir l'offre de biens et services culturels ou d'en soutenir la demande.

Au risque de chagriner certains lecteurs, nous avons bien écrit l'offre et la demande de « biens et services culturels » et non d'œuvres, fussent-elles des « œuvres capitales de l'humanité ». Puisque la question est posée en termes économiques (les concepts d'offre et de demande sont les outils de base de la pensée économique), abandonnons tout spiritualisme et soyons résolument matérialistes. Car au paradoxe relevé par Jean-François Marguerin s'en ajoute un autre : c'est dans le discours des militants communistes qu'on trouve énoncés le caractère sacré des œuvres d'art et le déni de leur incarnation dans des biens et services matériels susceptibles de s'échanger sur des marchés. Si une œuvre est d'abord un concept, comme nous le serinent les critiques d'art et les conservateurs qui ont peur de rater le train de l'art contemporain, oubliant que Léonard de Vinci l'avait dit bien avant eux (*cosa mentale*), elle ne peut être délivrée au public qu'en s'incarnant dans des biens matériels (papier imprimé, toile, DVD, etc.) ou des services (représentation ou communication), et elle ne peut se passer de ces *supports physiques* même quand on applique à cette œuvre, à tort et à travers, le qualificatif de *virtuel*. Nous ne dissimulerons pas que l'analyse qui suit s'appuie sur une vision marxiste, et donc matérialiste, de l'économie.

Mais le concept de demande se limite-t-il à la demande finale ? Et celui d'offre à l'offre primaire ?

Les économistes ont aussi inventé le concept de *consommation intermédiaire*, et nous voulons ici réhabiliter les opérateurs qu'Olivier Babeau désigne sous le terme un peu méprisant d'*intermédiaires patentés*.

Quels sont ces opérateurs ? Tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, contribuent à rapprocher l'offre culturelle primaire de biens ou services culturels (producteurs, éditeurs ou artistes qui s'autoproduisent) du consommateur final (lecteur, collectionneur, visiteur, spectateur ou auditeur) : librairies et bibliothèques, galeries et centres d'art, exploitants de cinéma, services de radio et de télévision, théâtres fixes, tourneurs, festivals... Les uns appartiennent au secteur privé, les autres au secteur public ou semi-public. Certains distribuent des biens ou services industriels (à coût marginal fortement décroissant, voire nul), d'autres des biens ou services artisanaux (à coût marginal faiblement décroissant).

On se limitera ici à l'analyse économique de l'offre et de la demande sur les marchés du spectacle vivant, en la concentrant sur les opérateurs qui, relevant du secteur public ou semi-public, principalement scènes nationales et scènes conventionnées, distribuent des services de théâtre, musique et danse, sur les relations qu'ils entretiennent avec les entreprises à la source de l'offre primaire,

principalement théâtres nationaux, centres dramatiques et chorégraphiques nationaux (CDN et CCN), orchestres en région, compagnies et ensembles conventionnés, eux aussi relevant du secteur public ou semi-public¹, et sur le partage que fait l'État dans le soutien qu'il apporte aux uns et aux autres.

Commençons par observer que, dans le secteur du spectacle vivant, depuis trois ou quatre décennies, l'offre a crû démesurément, tandis que la demande restait stagnante. La démonstration en a été faite en 2004 par le rapport Latarjet², et rien ne permet de penser, au vu

« *Dans une conception spiritualiste de la culture, la création est la valeur suprême : il revient au politique de s'incliner devant l'artiste qui, dans une société laïcisée, a pris la place de la divinité.* »

des *Chiffres clés de la culture* publiés annuellement par le ministère de la Culture, que la tendance se soit inversée.

En exploitant les dernières éditions des *Chiffres clés de la culture*, on peut avancer que l'État, bon an mal an, verse quelque 230 millions d'euros aux entreprises de production (hors lyrique), contre moins de 60 millions aux scènes nationales et scènes conventionnées³. Encore ne doit-on pas

oublier qu'une part des subventions aux plus importantes scènes nationales peut s'analyser comme une subvention aux créations qu'elles abritent, et donc comme un soutien à l'offre primaire.

Peut-on rééquilibrer en introduisant dans la balance les subventions à la Grande Halle de la Villette et à la Cité de la musique, qui ont plus une vocation d'accueil que de production (55 millions d'euros en 2016) ? Mais alors il faudrait mettre aussi dans l'autre plateau les

97 millions à l'Opéra national de Paris et les 10 millions à l'Opéra-Comique. On touche là à un autre déséquilibre, entre la capitale et la province.

S'agissant du spectacle vivant, la politique de l'État prend donc la forme d'une aide massive à l'offre primaire (la création) et d'un soutien accessoire à la demande intermédiaire (la diffusion). Par ailleurs, n'oublions pas que l'intervention de l'État peut prendre d'autres formes que l'injection de fonds publics prélevés sur le budget général. À l'égard des industries culturelles, l'État a depuis longtemps mis en place des outils de régulation, par voie de redistribution financière ou de réglementation : comptes de soutien au cinéma et à l'audiovisuel, prix du livre, quotas, obligations d'investissement des diffuseurs audiovisuels. Conçue pour protéger les opérateurs contre les excès d'une concurrence destructrice, la régulation peut se voir comme une politique de l'offre. Mais envisagée comme une protection des consommateurs contre la tendance à la création d'oligopoles, voire de monopoles, et les menaces d'homogénéisation de l'offre qui en seraient la conséquence, elle s'analyse comme un soutien de la demande : la stabilité de la fréquentation des salles de cinéma dans notre pays – le seul en Europe à connaître ce phénomène – se lit comme le résultat d'un soutien réussi à la demande, tandis que le foisonnement de la production nationale témoigne d'un soutien non moins réussi de l'offre cinématographique. S'agissant du spectacle vivant, les outils de régulation se limitent au fonds de soutien au théâtre privé (encore n'est-il financé qu'à hauteur du tiers par une taxe redistributive) et au CNV,

qui ne concerne que les variétés, les musiques actuelles et le jazz.

De ce caractère unidimensionnel du soutien de l'État au spectacle vivant, faut-il se satisfaire ?

Dans une conception spiritualiste de la culture, la *création* est la valeur suprême : il revient au politique de s'incliner devant l'artiste qui, dans une société laïcisée, a pris la place de la divinité, et à la puissance publique de soutenir la création sans se soucier de la réception des œuvres. Le décret d'attribution de Malraux faisait de l'enrichissement du patrimoine national par la création un objectif de rang égal à l'accès du plus grand nombre aux œuvres capitales de l'humanité. Mais aucun de ces deux objectifs ne l'emportait sur l'autre. C'est pourquoi Malraux avait inventé les maisons de la culture, et sans doute pensait-il que les forces de l'esprit seraient insuffisantes à propager l'amour de l'art jusque dans les masses populaires sans le secours d'entreprises qui fonctionnent comme des intermédiaires entre le public et les artistes.

Malraux était donc moins spiritualiste qu'il n'y paraît, à entendre ses discours. Pour notre part, nous pensons que l'offre artistique n'a rien à perdre à se confronter à la demande, ce qui ne veut pas dire être livrée sans défense aux lois du marché. Les marchés de biens et services culturels sont ultrasensibles et, pour éviter qu'ils ne deviennent oligopolistiques, ou que les produits s'y uniformisent, ou qu'ils ne passent sous contrôle étranger, il est bon que la puissance publique intervienne dans la relation entre l'offre et la demande, entre les créateurs et le public. La *sélection par la foule*

célébrée par Olivier Babeau aboutit rarement à l'atomisation du marché, bien plus souvent à son hyperconcentration. Et si les artistes ne sont plus au service de la monarchie de droit divin, ils ne doivent pas pour autant se mettre au service du marché de droit divin. (C'est pourtant un pas que certains n'hésitent pas à franchir, c'est pourquoi on les expose à Versailles.)

Mais la République n'a pas à se mettre inconditionnellement à leur service, fussent-ils sélectionnés par des *commissions d'experts* patentés qui vivent trop souvent en osmose avec les créateurs qu'ils ont pour mission de proposer au financement public.

Comment, s'agissant de musique, danse, théâtre, éviter la sélection par la foule, sans pour autant s'en remettre à la seule sélection par les experts ? En confiant la sélection à des opérateurs intermédiaires qui, assez

affranchis des contraintes du marché par les financements publics qu'ils reçoivent, et donc, selon les termes du cahier des missions et des charges des scènes nationales⁴, capables d'être attentifs aux *approches artistiques les plus singulières* autant qu'aux *principaux courants de la production actuelle*, ne soient pas pour autant dispensés de *porter une considération permanente à un territoire et à sa population*.

Dans le rapport qu'au nom de la commission des Affaires culturelles de l'Assemblée nationale elle a présenté sur le budget 2016 du ministère de la Culture, M^{me} Marie-Odile

Bouillé relève la tension entre ces objectifs. « En effet, écrit-elle, le désir légitime d'une équipe municipale que le théâtre dont dispose sa scène nationale affiche régulièrement complet n'est pas toujours compatible avec une programmation devant permettre l'expression d'approches artistiques les plus singulières. » Cette tension ne peut se résoudre qu'en acceptant que le théâtre n'affiche pas toujours complet, ce qui veut dire en assurant à la scène nationale ce que le ministère de la Culture appelle une *marge artistique*, soit un différentiel entre les charges permanentes du

« *La sélection par la foule célébrée par Olivier Babeau aboutit rarement à l'atomisation du marché, bien plus souvent à son hyperconcentration.* »

théâtre en ordre de marche et les subventions récurrentes des partenaires publics. Sous l'effet de ciseaux produit d'un côté par des subventions stagnantes et des contraintes tarifaires « démocratiques », et de l'autre côté par des charges courantes en progression lente mais difficilement réversibles, beaucoup

de scènes nationales sont aujourd'hui privées de cette marge ou sont menacées de l'être, alors même que leur taux de recettes propres reste supérieur au plancher recommandé par le ministère⁵.

Pourtant, sur les marchés où elles s'approvisionnent, la tendance n'est pas à la déflation. À la différence de beaucoup d'autres biens ou services culturels, les prix des spectacles proposés continuent d'augmenter en même temps que les quantités disponibles. Parce que le nombre de représentations, qui augmente, augmente moins vite que le nombre

de productions proposées : autrement dit, les spectacles proposés aux scènes nationales et aux scènes conventionnées sont en nombre croissant, mais le nombre de représentations sur lequel le coût de la création peut s'amortir a tendance à diminuer, ce qui élève le prix unitaire de chaque représentation. On produit de plus en plus de spectacles et on diffuse de moins en moins chaque spectacle. Parce que la loi de Baumol limite les gains de productivité obtenus par l'allongement des séries, faut-il renoncer à toute recherche de baisse des coûts marginaux ? Ou au contraire, si le gain est faible sur chaque unité supplémentaire produite, cette loi d'airain ne doit-elle pas inciter à rechercher les séries les plus longues, pour que l'investissement dans la production initiale soit le moins déficitaire économiquement et le plus rentable socialement ? Tout se passe comme s'il y avait un consensus mou des opérateurs subventionnés et des services de l'État pour céder à la facilité de la première conduite.

Les causes en sont à chercher aux deux extrêmes du spectre des entreprises de création recevant des financements publics.

Du côté des mieux aidées, les CDN, confortablement financés par l'État, n'ont nul besoin de donner de longues séries de représentations sur leur site d'implantation – et, pour certains d'entre eux, le bassin de population auquel ils s'adressent ne le leur permettrait pas, quand bien même ils le voudraient. Ils ne font pas non plus d'effort tarifaire pour vendre leurs productions aux scènes nationales, considérant que les subventions qu'ils reçoivent ont pour objet de financer leur activité *in situ*, et non les tournées dont ils

attendent au contraire qu'elles génèrent une marge brute. Trop souvent, quand le nombre de représentations d'un spectacle qu'il a mis en scène atteint la trentaine, un directeur de centre dramatique n'a d'autre envie que de faire la démonstration de son génie par une nouvelle création. À quoi bon se fatiguer à vendre le même spectacle, puisqu'il est quasiment assuré de la reconduction de sa subvention pendant neuf ans ? À l'abri du statut d'établissement public, le Théâtre national de Strasbourg, la Colline, l'Odéon ne se comportent guère autrement. En visant la Comédie-Française, qui compte chaque saison autant de reprises que de créations nouvelles, la Cour des comptes s'est trompée de cible.

Du côté des plus pauvres, compagnies ou ensembles conventionnés, ou recevant une aide au projet, l'insuffisant pouvoir d'achat des scènes nationales ou conventionnées, qui sont leurs clients naturels, les condamne à de courtes séries de représentations. Combinée avec leur faible niveau de subventionnement, cette rareté des débouchés les conduit à faire appel massivement au travail au noir, les répétitions du spectacle étant financées par les Assedic. Et voilà comment le saupoudrage par l'État des aides à la création aboutit à creuser le déficit du régime d'assurance chômage des intermittents : plus l'État multiplie le nombre de micro-producteurs subventionnés, plus il fait entrer de travailleurs pauvres dans le champ de l'intermittence, et plus il encourage leurs employeurs, non moins pauvres, à les faire travailler de façon irrégulière. Déjà en 1992, dans un rapport commandé par l'État, Jean-Pierre Vincent avait le courage de s'inquiéter de ce phénomène⁶.

On entend parfois défendre cette politique de saupoudrage au nom d'un « foisonnement artistique » qui serait propice à l'émergence de nouveaux talents. N'est-il pas aussi propice à la surabondance de spectacles médiocres qui ont pour effet de décevoir le public et de le décourager de fréquenter les salles qui les programment ?

Une demande intermédiaire insuffisamment soutenue, un soutien de l'offre gaspillé par un excès de laxisme à l'égard de quelques créateurs bien installés autant que par une excessive dispersion de l'aide à tous les autres, tel est le diagnostic qui se dégage de l'analyse qui précède. À partir de ce diagnostic, qui ne se berce pas de l'espérance d'être *partagé* par tous les attributaires des aides publiques, mais aspire seulement à une réception critique par les observateurs désintéressés, on se risquera à quelques propositions.

La première serait de rééquilibrer soutien à la demande intermédiaire et soutien à l'offre primaire. Dans un budget contraint, cela veut dire donner moins à la création pour donner plus à la diffusion. On y verrait plus clair si les labels attribués par l'État étaient simplifiés et, comme le recommandait le rapport Latarjet, regroupés en deux grandes catégories, celle des producteurs, ou *centres nationaux de production artistique*, et celle des diffuseurs, qu'on pourrait continuer d'appeler *scènes nationales*, quelques établissements portant actuellement ce nom pouvant basculer dans la première catégorie. L'Office national de diffusion artistique (Onda), subtile invention de Michel Guy négligée par ses successeurs, devrait voir ses moyens sensiblement augmentés.

La deuxième serait de mettre fin, à tous les niveaux, à l'excessive dispersion des aides à la création. Le nombre de compagnies et d'ensembles conventionnés devrait être divisé par trois ou quatre, le niveau moyen du soutien que leur apporte l'État porté à 150 000 euros toutes disciplines confondues (pourquoi la danse devrait-elle coûter moins cher que le théâtre ?), sans pouvoir être inférieur à 100 000 euros par entreprise. De même, les aides au projet devraient être beaucoup plus sélectives, et d'un montant assez élevé pour exclure tout financement des répétitions par les Assedic.

Le nombre de CDN, CCN et orchestres permanents devrait lui aussi être réduit, et leur niveau de subventionnement augmenté, tant en moyenne qu'en seuil minimal. À l'heure des grandes régions, au lendemain d'une réforme fondée sur l'idée que l'union fait la force, est-il raisonnable de maintenir un CDN dans une ville de 50 000 habitants qui profiterait mieux de la présence d'une scène nationale ? Un objectif d'un CDN, un CCN et un orchestre par région (deux pour les plus grandes) serait plus conforme au nouveau cadre territorial, surtout s'il était assorti d'un autre objectif, celui d'une scène nationale par département⁷, et de l'obligation pour ces entreprises de création d'irriguer le réseau des scènes publiques de leur région. Au-dessus d'un certain seuil, ces centres nationaux de production artistique pourraient avoir l'obligation de se doter d'une équipe artistique légère mais permanente, recrutée sur des CDD de longue durée renouvelables, de façon à rapprocher la France d'un modèle qui fait la vitalité de la création allemande.

Cette proposition n'échappera pas à l'accusation de darwinisme social, doublé d'eugénisme artistique. Soyons réalistes : elle est à prendre comme un objectif asymptotique, le chemin pour s'en approcher sera long et semé d'embûches, il faudra y progresser de façon opportuniste, en saisissant une par une les occasions, par exemple de fusionner deux CDN de petite taille pour en faire un gros à l'expiration du mandat d'un de leurs directeurs⁸. Sans affichage ostentatoire, cet objectif de rationalisation de la dépense devrait être la ligne bleue des Vosges de la politique de l'État en matière de soutien au spectacle vivant. À défaut, on se condamne à l'expansion permanente et irrésistible du nombre des intermittents et, en conséquence, à la mort certaine du régime d'assurance chômage qui est censé les protéger.

La troisième proposition vise à une meilleure régulation de l'offre et de la demande de spectacle vivant. Suivant une recommandation formulée par l'inspection générale des Affaires culturelles dès 2006, Frédéric Mitterrand avait engagé en 2011 une réforme du CNV pour en étendre les missions à toutes les musiques et en ouvrir l'accès à la musique enregistrée aussi bien qu'à la musique vivante. Aurélie Filippetti, après avoir écarté ce projet, a paru le reprendre à son compte. Aujourd'hui, il semble à nouveau enlisé. Il aurait pourtant de nombreux avantages pour la filière musicale. Parce qu'elle est, de tous les arts vivants,

celui qui se prête le mieux à la reproduction et à la diffusion numérique, elle est le seul qui puisse échapper à la loi de Baumol, sous réserve que les exploitants de la musique numérisée acceptent, ou soient contraints, de partager le gâteau avec ceux de la musique vivante, et c'est à cela que servirait d'abord un Centre national de la musique. Les relations entre la scène, le disque et les opérateurs audiovisuels et de télécommunications ne doivent plus être vécues sur un mode conflictuel, mais sur ceux de la complémentarité et de la solidarité. Prélevant une taxe sur toutes les ressources générées par

Quel ministre de la Culture osera proposer au législateur la création d'un Centre national du spectacle vivant ?

la musique (à des taux adaptés à chacune des formes de diffusion) et en redistribuant le produit aux opérateurs taxés, pour une part sous forme de droits de tirage automatiques et pour une autre part sous forme d'aides sélectives, le CNM serait l'instrument de cette solidarité, sans charge nouvelle pour l'État puisqu'il ne dépenserait

que ce qu'il percevait. Comme le CNC pour le cinéma, il serait un précieux outil de mesure et d'observation pour la filière musicale, grâce à une billetterie uniformisée et à un registre public de la musique, imité du registre public du cinéma. Et comme pour le cinéma, un effet secondaire en serait un transfert de revenu des productions américaines au bénéfice des productions françaises.

Pourquoi limiter cet outil de régulation à la musique et aux variétés et ne pas l'étendre à la danse et au théâtre, dramatique ou lyrique ? Ces disciplines, moins accessibles

à la diffusion numérique, auraient tout à y gagner. Il faut s'attendre à ce que la filière musicale n'ait pas envie de partager ses avantages avec les filières de la danse et du théâtre. Mais les marchés de la musique sont si vastes, rapportés à ceux du théâtre et de la danse, avec lesquels ils ont de nombreux points de contact, qu'ils ne souffriraient guère d'une redistribution qui enlèverait peu aux uns pour donner beaucoup aux autres.

Quel ministre de la Culture osera proposer au législateur la création d'un Centre national du spectacle vivant ? Il y faudra plus de vision prospective que dans un projet de loi sur la création et le patrimoine dont l'article 1^{er} proclame une liberté qui est au mieux redondante avec la liberté d'expression reconnue à tous les citoyens, et se présente au pire comme une faculté accordée aux artistes de s'affranchir des lois qui encadrent cette liberté⁹.

On peut être marxiste en économie sans l'être en anthropologie. L'homme est un être culturel avant d'être un *homo economicus*. Pour faire société, le partage des émotions et des valeurs spirituelles l'emporte sur celui des marchandises. Mais qui veut faire l'ange fait la bête. Les œuvres d'art sont assurément « le meilleur témoignage que nous puissions donner de notre dignité », et pourtant ces *cosa mentali* ne peuvent se passer de supports physiques pour circuler entre les hommes. Les analyses qui précèdent, appliquées aux biens et services culturels, relèvent de ce que Pascal appelle l'ordre des corps. À leur place dans l'ordre des esprits, les œuvres d'art n'y perdent rien de leur aura.

NECTART

1. Au sens strict, ne relèvent du secteur public que les théâtres nationaux, les théâtres municipaux en régie et les EPCC – établissements publics de coopération culturelle. C'est pourquoi on parle ici de secteur semi-public pour désigner des opérateurs de droit privé (associations ou sociétés anonymes) qui reçoivent des financements publics en contrepartie des missions d'intérêt général qu'ils assument.
2. *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, Paris, La Documentation française, avril 2004. La mission confiée par Jean-Jacques Aillagon à Bernard Latarjet faisait suite à la violente crise des intermittents de l'été 2003.
3. Lire dans la version longue, sur nectart-revue.fr/3-berthod, la répartition des subventions à ces entreprises.
4. Circulaire du 31 août 2010 relative aux labels et réseaux nationaux du spectacle vivant.
5. Plancher modeste : 20 % selon cette même circulaire.
6. Lire dans la version longue, sur nectart-revue.fr/3-berthod, le propos à ce sujet de Jean-Pierre Vincent.
7. Malraux voulait ouvrir une maison de la culture par département.
8. Bonne occasion en même temps de faire du nouveau CDN un EPCC, la formule du contrat de décentralisation encore régi par un décret de 1971 étant devenue totalement obsolète dans le contexte du droit européen.
9. Comme la cour d'appel de Versailles l'a anticipé en relaxant Orelsan. Demain, c'est Dieudonné qui sera relaxé.

POUR ALLER PLUS LOIN

- Françoise Benhamou, *L'Économie de la culture* [1988], Paris, La Découverte, 2011.
- Françoise Benhamou, *Les Dérèglements de l'exception culturelle*, Paris, Le Seuil, 2006.
- Bernard Latarjet, *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant. Compte-rendu de mission*, Paris, La Documentation française, 2004.
- Pierre-Michel Menger, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, EHESS, 2005.

Commentez cet article sur nectart-revue.fr/3-berthod

TRANS FORMA TIONS ARTIS TIQUES