

Jean-Marc Poinot

Psycho : affects, principe de réalité et conditions du regard

La maison noire

Novembre 2007 a vu apparaître un étrange objet architectural dans le tissu urbain chahuté de l'avenue Sergent Maginot à Rennes. Dans ce quartier construit autour du grand axe de pénétration vers le centre ville, les abords associent des maisons anciennes de statuts bourgeois et populaire, des locaux commerciaux et professionnels d'aspects très différents mais sans réelle qualité architecturale, et des immeubles plus récents de hauteurs variables. Le bâtiment qui nous intéresse est un ancien hôtel particulier curieusement bâti selon un axe perpendiculaire à la rue, présentant sa plus belle façade et son accès principal sur un jardin très étroit.

Telle qu'elle est placée cette bâtisse semble s'être appuyée auparavant sur une autre construction dont elle ne garde trace que par un mur aveugle et une découpe qui semble artificielle. Vue de haut, c'est-à-dire du 15^e étage de la résidence construite en retrait dans les années 1960 ou 1970, cette maison apparaît comme un objet discret que l'on pourrait détacher de son contexte. L'impression réelle et virtuelle à la fois est d'autant plus forte que sous toutes ses faces cette construction est recouverte d'une peinture d'un noir intense. Pas les murs et le toit seulement, mais toutes les surfaces y compris celles des volets et des portes clos. Voilà donc un objet fait d'un seul morceau, unifié par la peinture et par sa clôture sur lui-même. Si l'on « inscrit » l'objet comme le faisait Marcel Duchamp en gravant sur la pelle à neige « in advance of the broken arm », on peut dire qu'avec la mention « Psycho », il deviendrait totalement autiste.

Pourquoi emprunter ce titre au film d'Alfred Hitchcock tourné en 1960 avec Janet Leigh et Anthony Perkins ? Est-ce dû au côté angoissant de la maison sombre qui serait comparable à celle qui jouxte le motel du film, maison où Norman Bates (A. Perkins) semble devoir affronter les scènes d'une mère pourtant décédée depuis plusieurs années ? La psychose à laquelle il est fait référence n'est-elle qu'interne au film et ne recouvre-t-elle rien d'autre que la schizophrénie du personnage masculin principal ? La psychose est-elle une allusion au sentiment d'angoisse qui a pu saisir les visiteurs quand ils franchissaient la petite porte donnant sur la rue pour se retrouver face à cette masse sombre et impénétrable dans un petit jardin entièrement emmuré ? Indéniablement les commentaires de la presse rendent assez bien compte du fait

que les visiteurs n'ont pas été insensibles. Menace et claustration certainement, sans que l'inquiétante étrangeté suscitée par cet objet ne se limite à ce seul registre, car certains voisins de l'immeuble résidentiel surplombant la maison n'ont pas manqué eux aussi de s'en inquiéter. Et s'il est question ici d'objet, cela tient à ce qu'effectivement Benoît-Marie Moriceau a choisi de ne diffuser après l'événement achevé à la mi-février 2008 que l'image très neutre parce que vue en plongée, de cette maison monolithe dans un paysage gris et animé d'une texture d'ouvertures multiples. Vue qui isole cette masse noire inattaquable bien que très peu anxiogène.

Lorsqu'il me fut demandé, après décapage de la maison, de bien vouloir participer à la publication sur cette réalisation, je venais de constater la difficile réception par un comité d'acquisition de la photographie finale, seul objet de transaction. Il était alors difficile pour les membres du comité de comprendre la distance créée entre ce jeu intense avec l'affect des visiteurs, jeu que relayaient alors les photographies diffusées à la presse et les commentaires qui les accompagnaient, et cette image distante isolant dans un petit échantillon du tissu urbain rennais cet énigmatique mais peu angoissante réification. Comme sous l'effet d'un jeu de coloriage numérique, il semblait qu'un élément avait été soustrait au continuum de la cité pour retenir notre attention, mais sans plus. Le pathos suggéré par le titre ajoutait curieusement une note quelque peu forcée.

Comment dès lors concilier ces différents registres et au bout du compte cet écart incroyable ? Pourquoi une telle déception, inexplicable mais bien réelle[1] ?

Les destins du site

Lorsque Robert Smithson réalisa la *Spiral Jetty* en 1970, il produisit ou fit produire une série d'images fixes ou animées qui offraient à leurs observateurs un spectacle beaucoup plus gratifiant que le site original[2], tant l'artiste instruisait de son regard la jetée assez banale et grossière qu'il avait fait construire. Son film, au delà des inserts et développements sur la préhistoire et les matériaux imaginaires, comportait des séquences qui amplifiaient la dimension spectaculaire de la réalisation. Les camions et autres matériels de chantier étaient vus en contre-plongée. Dans le paysage, les jeux du soleil dans l'eau saumâtre, la saisie sous un éclairage privilégié de la couleur pourpre de l'eau, les gros plans sur les cristallisations de sel autour des blocs de pierre, les jeux des mouvements de/sur la jetée étaient autant d'éléments gratifiants qu'aucun visiteur ordinaire ne pouvait espérer saisir en une seule visite. Dans le texte qu'il écrivit à propos de la jetée, Smithson mettait en avant combien le site avait été l'objet d'une quête acharnée et que seul le lieu précis de Rozel Point avait pu satisfaire

son attente. Dans sa force démonstrative le film, comme le texte, visait à mettre en avant tout ce que la richesse formelle et symbolique d'un site pouvait offrir à un art qui s'était desséché en un formalisme creux et froid. Et de crainte que la mesure soit encore trop légère, Smithson avait surchargé son récit comme ses images d'une série de connotations symboliques ou de souvenirs d'enfance fantasmés. Bref, la *site specificity* c'était formidable, mais ça l'était encore plus quand elle était filmée ou racontée, c'est-à-dire quand on incitait le spectateur à rester dans son salon avec un bon catalogue ou devant la vidéo.

Il serait injuste de réduire Robert Smithson, malgré toutes ses contradictions, à cette seule approche de son travail, car c'est lui qui produisit *Partially Buried Woodshed* la même année à la Kent State University, Ohio, mise en scène d'un recouvrement et d'un effondrement proprement déceptifs dans leur résultat. Or, cet *earthwork*, au sens littéral de travail avec la terre, n'a aucun caractère propre de *site specificity*, tant la construction était banale et le processus de recouvrement élémentaire^[3]. *Partially Buried Woodshed* et les vues banales de cet enterrement bâclé sont pourtant ce qui aujourd'hui mobilise encore la mémoire de plus jeunes artistes. L'artiste californien Sam Durant^[4] a notamment développé une série de dessins et d'autres travaux autour de cette cabane, liés aux événements qui eurent lieu sur le site de l'université. En effet, quelques mois après la réalisation de Smithson, quatre étudiants qui protestaient contre la guerre au Vietnam sur le campus ont été abattus par des gardes nationaux et la ruine leur fut dédiée. Quelques années plus tard, une partie de l'abri fut détruite par le feu. Sam Durant a associé, dans ses pièces citant *Partially Buried Woodshed*, la culture Pop du moment et cet effondrement du mythe américain provoqué par la guerre du Vietnam et l'assassinat de Kennedy, mettant en avant un processus de recharge symbolique de ce travail de Smithson inversement proportionnel à sa rapide décrépitude. Ou comment la *site specificity* dans son retour au réel peut être très différemment sanctionnée à l'épreuve des événements et de la mémoire.

Ce hiatus entre la réalité d'un objet produit, sa restitution et sa destinée va à l'encontre des discours qui furent initialement tenus dans les années 1970 lorsque l'on vit dans l'indexation des œuvres à leur lieu ou situation de création une forme courageuse et responsable de sortie du monde clos de l'art autonome. Le retour au réel offrait ainsi la garantie d'une sociabilité nouvelle de l'artiste à ceci près que, historiquement, l'art situé n'a pas succédé à l'art des lieux consacrés par leur blancheur spécialisée. L'art situé s'est simplement ajouté à celui produit pour le *white cube*.

La critique a probablement surestimé la question du rapport au site lorsqu'elle a oublié de s'interroger sur les modes d'accès ménagés au public

destinataire des œuvres. En effet, Smithson et de nombreux artistes, plus concernés par le geste que par la production d'un dispositif durable, ont mis l'accent sur les modes de restitution de l'expérience (récits, films, vidéos, photos, matériels prélevés, etc.) et se sont peu souciés du fait que le spectateur puisse revivre l'expérience dont ils avaient inventé le dispositif. D'autres comme Walter de Maria ou Daniel Buren ont revendiqué le caractère irréductible de la situation et de l'événement et ont limité la diffusion de la documentation visuelle à un rôle de simple information conforté par son absence de dimension commerciale. Cela n'a pas pour autant atténué l'irréversible distance que le travail initial prenait vis-à-vis de tous les spectateurs absents condamnés à la consommation d'un document ou d'une production médiatisée. On sait par exemple que lors de son exposition en 2005 au musée Guggenheim à New York, Buren avait eu la tentation de réaccrocher *Peinture/Sculpture*, travail amputé et censuré en 1971 par ce même musée et largement porté à la connaissance du public sous sa forme amputée. Il avait même transporté la toile de 1971 dans l'espace du musée où il construisait une nouvelle pièce. Il comprit très vite que refaire son geste de 1971 en 2005 n'aurait plus du tout le même sens.

L'art en situation

Revenons donc à ce qui noue le rapport complexe entre l'art en situation et sa mise sur le marché de l'art (que ce marché soit celui des artefacts, ou le marché symbolique du témoignage, de la trace, de l'enregistrement transmissibles et déplaçables) en regard d'une histoire et de propos théoriques qui ont tenté d'assigner un statut particulier à cet art en situation. Une certaine littérature tend à nous faire croire que l'art en situation, parfois qualifié d'art contextuel, trouverait son intérêt et sa légitimité dans la seule confrontation au réel présentée comme une alternative à l'art de musée, à son caractère illusoire, fictif, mais aussi comme un refus d'une autonomie pourtant si longtemps revendiquée. Le problème n'est pas que de tels propos aient pu être formulés à la fin des années 1960, mais que l'on puisse encore les tenir après l'an 2000.

Il semble que les investissements les plus divers de cet art en situation par les artistes apparus depuis les années 1990, comme l'évolution des travaux des artistes les plus remarquables de la fin des années 1960 permettent aujourd'hui de repenser ces questions à de nouveaux frais. L'exemple de Benoît-Marie Moriceau est des plus symptomatiques en la matière. En effet, il a commencé sa carrière à une période à laquelle la France s'était dotée d'un dispositif très fin de structures de diffusion de l'art contemporain. Comme de nombreux autres artistes de sa génération, il a réglé son activité sur les opportunités de monstration, ce qui indexait *de facto* le travail sur ses conditions et sur son contexte de production. En gros, l'économie de son travail s'est inscrite

dès ses premières formulations dans une relation à des commanditaires-monstrateurs qui souhaitaient que quelque chose se produise en relation avec leur propre condition. Pour dire les choses plus précisément Benoît-Marie Moriceau a répondu à une invitation de production par une intervention sur l'espace d'exposition après avoir réalisé des travaux divers dont certains étaient effectivement situés.

Il pouvait s'agir du lieu ou du cadre d'une résidence avec les divers aspects de son indexation à une situation donnée (cadre urbain ou rural, institution d'enseignement ou structure de diffusion à cahier des charges spécifique, manifestation temporaire, cadre de recherche et d'enseignement, etc.), soit autant de circonstances auxquelles sont confrontés les artistes aujourd'hui. Bref, si l'on reste fixé sur une définition un peu sommaire de l'art contextuel, un artiste comme Benoît-Marie Moriceau aurait été plongé dans la réalité dès ses premiers travaux et, pourtant à l'écouter et à le voir, il semble que, même dans ces situations très concrètes, il y ait de la fiction et de la relation à des choses rapportées, c'est-à-dire absentes. Mais ce qui semble paradoxal ici réside dans le fait qu'il nous soumet, nous spectateurs immédiats ou différés, à un double choc de la réalité et de la représentation, bref à une expérience où le réel et la fiction formeraient un chiasme redonnant un peu de fraîcheur ou de tonique à leur relation après une pseudo séparation de biens engagée avec de nombreux malentendus.

Histoires de boîtes blanches

L'exemple précis de *Novo Ex Novo* (2005, 40mcube, Rennes) est particulièrement intéressant. Il s'agissait, après avoir traité la première salle de la galerie à la façon d'Yves Klein dans son exposition, galerie Iris Clert, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, dite *Exposition du vide* (28 avril 1958), de faire pénétrer, après un sas, le visiteur dans une autre salle qui était la réplique de la première. Pour que la première salle devienne ce que fut la galerie vide de Klein, Benoît-Marie Moriceau retraits la façade à sa manière avant de badigeonner la vitrine au blanc d'Espagne. Il suréleva aussi le plancher pour le placer au même niveau que la seconde salle de façon à ce qu'aucune différence contingente ne vînt se glisser dans l'expérience du visiteur. Celui-ci était confronté à la fois à l'expérience du vide et à sa citation, transformant ce vide en signifiant d'un autre propos liant la condition de l'artiste et celle du spectateur dans une expérience autiste et critique à la fois. Expérience autiste en ce sens que le vide sans transcendance et sans rituel (comme la cession de zone de sensibilité immatérielle par Yves Klein) ne proposait rien d'autre que la reproduction d'un certain nombre de traits génériques de l'espace d'exposition, traits génériques qui, en l'absence de tout

autre détail susceptible de détourner l'attention, permettaient de re-connaître un espace d'exposition vide, donc de placer le spectateur en situation d'expérimenter puis de se remémorer l'espace d'exposition vide comme une proposition artistique. Comme d'autres propositions extrêmes de la modernité à savoir le monochrome, le recours à des formes de base comme le cube seul ou le marquage de l'angle d'une pièce, la galerie vide a donné lieu à toute une série d'interprétations[5]. Benoît-Marie Moriceau en restitue les traits caractéristiques a *minima*, car on l'a vu, il transforme cette galerie vide en signifiant dans une proposition qui la dédouble à l'identique. Le fait de sembler adopter la condition d'artiste travaillant sur commande dans des lieux précis induirait une prise de position radicale par rapport à ce signe vide et pourtant si polysémique. Benoît-Marie Moriceau met clairement en évidence combien la galerie vide est un objet construit. Tout visiteur habituel des lieux avait pu remarquer que l'espace qui lui était familier, avec ses imperfections et ses curiosités, qui portait toutes les marques d'une installation précaire et temporaire de la galerie dans des lieux en attente d'autre affectation, avait été « maquillé », « relifté », bref qu'il était devenu une forme. Dès lors il pouvait être inscrit comme forme dans un discours sur la condition du lieu, de l'artiste et du visiteur à l'ère de l'installation commanditée. Le dédoublement imposé à l'artiste par la nécessité de s'intégrer au lieu, alors que celui-ci portait toutes les marques génériques d'un espace d'exposition sans qualification spécifique a été exploité ici par Benoît-Marie Moriceau en renvoyant la commande en partie à son absurdité. En effet, quel sens cela a-t-il de solliciter une installation spécifique dans un espace générique ? Même si la proposition ne sembla pas absurde à Michael Asher lorsqu'il décrépita les murs d'une galerie ou abattit la cloison séparant l'espace d'exposition du bureau du galeriste, elle devient, avec Moriceau, une véritable problématique qui exige son dépassement. D'où cette apparente tautologie qui révèle une véritable schizophrénie : l'espace dans lequel travaille l'artiste aujourd'hui est l'espace codé décrit par O' Doherty dans son *White Cube*[6] et c'est la condition de l'artiste et du spectateur de ses œuvres d'y jouer leurs rôles respectifs. Cet espace codé et neutre à la fois à force d'être investi en tant qu'objet de travail artistique est devenu une forme signifiante habitée par d'autres. La galerie est donc un cadre ouvert et disponible, mais elle est déjà occupée par quelqu'un d'autre (la foule des prédécesseurs, émules d'Yves Klein), et Benoît-Marie Moriceau nous parle de cette foule.

Si je m'attache à cette sorte de schizophrénie que produirait *Novo ex Novo*, c'est aussi parce que comme l'a noté O' Doherty, le visiteur s'absente de lui-même lorsqu'il pénètre un espace « installé » par un artiste. Or, confronté à une première sortie de lui-même par la convention de l'installation *in situ*, il l'est doublement lorsqu'il pénètre dans la seconde salle.

De la schizophrénie à l'autisme il n'y a qu'un pas que franchit allègrement Benoît-Marie Moriceau en dénommant *Psycho* son détournement d'un détail du film : la maison où nous ne comprenons qu'à la fin du film que le drame qui s'y déroulait était le fait de l'imagination du personnage principal. De même que nombre d'intrigues de théâtre reposent sur la tension entre ce qui se passe devant le spectateur et ce qui lui est rapporté par l'un des acteurs présents sur la scène, le titre *Psycho* recharge la maison noire d'un contenu inaccessible qui ne serait pas le fait d'une quelconque difficulté d'adaptation de l'artiste à l'espace imposé de son travail, ni seulement d'une critique de la convention de l'installation *in situ*. *Psycho* nous parle de la condition même du langage que manie l'artiste et dont nous sommes les expérimentateurs. Condamnés à nous oublier pour vivre l'expérience dans laquelle l'artiste nous plonge, nous nous heurtons au fait que la réalité close de la maison recouverte d'une couche uniforme de noir est impénétrable. Seule la construction imaginaire suggérée par le titre pourrait nous y donner accès, mais ce travail avec les traits propres au lieu est employé à nous faire heurter l'opacité du signe. Véritable retournement de l'épreuve de la réalité, la couche de peinture n'est plus un index, mais un signe et à ce titre quelque chose de conventionnel[7]. Toutefois Benoît-Marie Moriceau ne souhaite pas avec *Psycho* nous conduire dans quelque attraction d'un parc de divertissement. En témoigne l'image si refroidie censée porter la qualité d'œuvre quitte à effacer la dimension mémorielle de la situation éprouvée par les visiteurs.

Epilogue

Sous la mention *Sans titre*, 2008, Benoît-Marie Moriceau présenta dans le cadre d'une exposition collective qui se tint au Théâtre de Musidora à Châtillon-sur-Marne un curieux dispositif. Une photographie d'une salle du Louvre prise en 1905, que l'on retrouve aisément sur le site Internet du musée à la page du département des antiquités égyptiennes, était présentée dans un cadre accroché sur une portion de mur. Le visiteur put à sa grande surprise constater après un premier tour de l'exposition que l'image avait disparu et laissé la place à un vide obscur. Ce curieux dispositif a été emprunté à un épisode de la série *Les Vampires*, filmée par Louis Feuillade en 1915. Il y est question de l'achat par une millionnaire américaine du château de la Chesnaye en Sologne alors que le reporter Philippe Guérande enquête sur le crime de l'inspecteur Dutal, retrouvé décapité dans ce coin de la Sologne. Miss Simpson et Philippe Guérande se retrouvent à passer la nuit au château à l'invitation de son propriétaire et vendeur, le docteur Nox. Pendant la nuit de curieux événements se produisent. Miss Simpson, droguée par le vendeur du château, se fait dérober ses bijoux par un voleur masqué entré par une cloison coulissante dans sa chambre. Philippe

Guérande, insomniaque, ayant trouvé dans la poche de son pyjama un mot de menace l'incitant à cesser son enquête découvre, en cherchant comment ce mot a pu se glisser dans sa poche à son insu, que la photographie de la Galerie Henri IV au Louvre encadrée au dessus de son lit recèle un dispositif faisant glisser l'image et ouvrant sur une cache.

Cette fiction met en scène ce dispositif secret dont on peut noter au passage qu'il se cache derrière une vue du département des antiquités égyptiennes où sont présentées certaines des pièces les plus monumentales, comme un Sphinx qui apparaît au premier plan. Or il se trouve que dans la reconstitution du dispositif par Benoît-Marie Moriceau apparaît une image de la même salle mais vue de son extrémité opposée, reléguant ainsi le sphinx au fond de la salle.

Bien que Benoît-Marie Moriceau ait saisi l'occasion d'une exposition dans le Théâtre de Musidora, l'actrice vedette de la série de Feuillade où elle incarnait le rôle de Irma Vep, pour reproduire l'image à trappe (ou bien l'image-attrape) du film, cette pièce ne saurait être réduite à une pure marque d'opportunisme tant elle semble tisser une série de liens dont il ne s'agira ici que d'en restituer quelques uns.

Tout d'abord nous nous retrouvons avec la même association d'une fiction et d'un dispositif scopique, thème dont on commence à percevoir la récurrence dans le travail de Benoît-Marie Moriceau, même si les deux éléments n'ont pas toujours été associés. Aussi faut-il rappeler, dans la série de tels dispositifs, *Oculus* (Quimper 2003), qui par le biais d'un coffrage mettait à distance derrière une porte la vue par une fenêtre du bâtiment de l'école des beaux-arts. Un même effet de seuil était produit par l'ouverture d'une armoire métallique sur une autre salle. Ces deux installations de 2003 avaient été précédées par *Site Notice* (Limerick 2002) dont Benoît-Marie Moriceau relate ainsi le fonctionnement : « L'une des alcôves du couloir de la Limerick School of art est condamnée par une barricade rudimentaire. Les planches de bois assemblées copient l'apparence typique des portes des maisons abandonnées ou des chantiers de démolition en Irlande. Une petite ouverture ménagée dans le bas de la barricade, sous la construction, invite à y loger sa tête pour découvrir l'expression d'un état intérieur. »

Ensuite nous nous trouvons face à des images à histoire ou à énigme dont le caractère opératoire prime sur la nature de l'information que ces histoires ou énigmes pourraient transmettre.

Enfin, pulsion scopique et pénétration dans un nouvel espace sont très

clairement associées à plusieurs reprises. Cette figure se présente comme le dispositif inverse de l'occlusion et de l'occultation à l'œuvre dans *Psycho* ou encore de la répétition du vide que nous avons expérimentée dans *Novo ex Novo*.

Chaque fois Benoît-Marie Moriceau se joue de nous, spectateurs désirants par nature, mais aussi spectateurs ayant à de nombreuses reprises fait l'expérience de la déception devant tant d'œuvres sans spectacle et tant d'espaces vides. Or, voici que par des procédés fort divers, visitant des lieux communs avec des arguments empruntés à des sources multiples et hétérogènes, Benoît-Marie Moriceau recharge d'affect notre expérience du regard alors même qu'il semble soustraire à celui-ci l'objet de son désir. Chaque fois situé, son travail nous propose une expérience que les fictions diverses recadrent dans l'esprit de chaque regardeur. Il serait abusif de les prendre à la lettre, il serait aussi réducteur de les lier par les seuls fils empruntés directement ou par procuration à la psychanalyse, mais on ne saurait éviter la capacité de Benoît-Marie Moriceau à nous donner à éprouver les conditions du regard, ce que *Psycho* dans son mutisme premier nous donne à voir et à comprendre.

[1] L'ouvrage dans lequel ce texte paraît viendrait-il démentir ce constat en multipliant les vues de détail et une longue série d'architectures noires ? La première série d'images témoigne de façon insistante de l'occlusion totale qui produisait l'affect initial. Quant à la seconde série elle restitue, bien qu'*a posteriori*, ce que seraient des dessins préparatoires à la construction d'un motif. C'est un peu comme si l'image venue trop vite avait eu besoin d'être dotée d'une genèse pour faire déplier ce qu'elle condensait de façon ramassée.

[2] Les récits de visites déçues à Rozel Point, lieu-dit où la *Spiral Jetty* fut abandonnée, avant d'être l'objet d'un regain d'attention devant les projets d'exploitation pétrolière, sont pluriels.

[3] Le processus fut arrêté lorsque la poutre principale céda sous le poids de la terre.

[4] Michael DARLING, Rita KERSTING, Kevin YOUNG. *Sam Durant*, Ostfildern-Ruit, Los Angeles : Hatje Cantz, Museum of contemporary art, 2002.

[5] La très discutée exposition *Vides* réalisée au Centre Pompidou au début de l'année 2009 en a listé de façon sélective et peu dialectique un petit nombre.

[6] Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zürich : JRP/Ringier, 2008

[7] D'où le besoin qu'a éprouvé Benoît-Marie Moriceau de lui restituer une histoire foisonnante par la quête de multiples images de maisons noires dont cet ouvrage reproduit un certain nombre.

Texte publié in catalogue *Psycho* suite à l'exposition *Psycho* de Benoît-Marie Moriceau à 40mcube, de novembre 2007 à janvier 2008, à Rennes.

Editeurs :

40mcube, 48 avenue Sergent Maginot, 35 000 Rennes
contact@40mcube.org / www.40mcube.org

Frac Bretagne, 3 rue de Noyal, 35410 Châteaugiron
contact@fracbretagne.fr / www.fracbretagne.fr

Monografik éditions, 6 place de l'église, 49160 Blou
le-gac@monografik-editions.com / www.monografik-editions.com

Directeurs de la publication :

Catherine Elkar,
Patrice Goasduff,
Anne Langlois,
Benoit-Marie Moriceau

ISBN : 978-2-36008-025-0
Dépôt légal : mai 2010