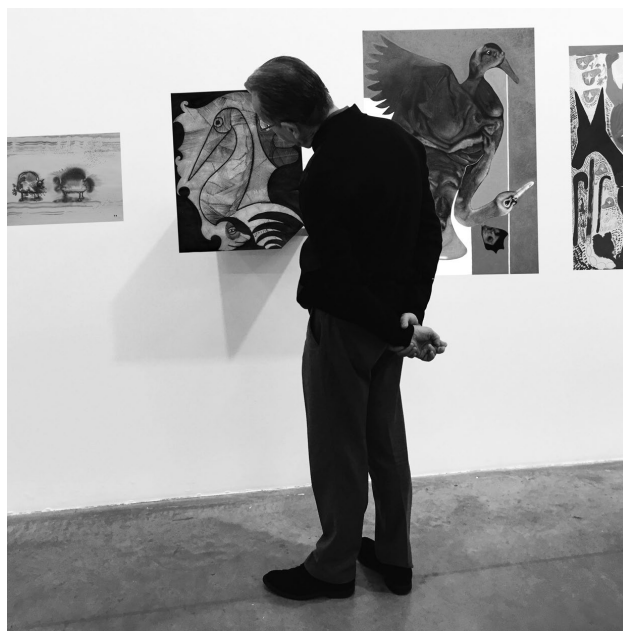


sur le fil une exposition de Jean-Hubert Martin

9 avril au 22 mai 2016
vernissage : samedi 9 avril de 14 h à 21 h



Pour la première fois en France, Jean-Hubert Martin - historien d'art, conservateur et commissaire d'exposition (*Magiciens de la Terre* (1989), *Carambolages* (2016)...) a accepté de répondre à l'invitation de deux galeries parisiennes, christian berst art brut et galerie Jean Brolly d'assurer le commissariat d'une exposition initiant un dialogue fécond entre art brut et art contemporain.

L'exposition *Sur le fil* est à découvrir jusqu'au 22 mai 2016, simultanément dans les deux galeries et fait l'objet d'un catalogue de 200 pages avec un texte de Jean-Hubert Martin et des avant-propos de Jean Brolly et Christian Berst.

Une soixantaine d'artistes est présentée : Thomas Hirschhorn, Harald Stoffers, Eugène Leroy, Guo Fengyi, Pierre Molinier, Yanko Domsic, Eugène Dodeigne, Judith Scott, Frédéric Bruly-Bouabré, Thérèse Bonnelalbay, Vincent Corpet, Scottie Wilson...

christian berst art brut

3-5, passage des gravilliers - 75003 Paris
+33 (0) 1 53 33 01 70
mardi au samedi de 14 à 19 h
contact@christianberst.com - www.christianberst.com

galerie Jean Brolly

16 rue de Montmorency - 75003 Paris
+33 (0) 1 42 78 88 02
mardi au samedi de 11 à 19 h
galbrolly@wanadoo.fr - www.jeanbrolly.com

« Or bien malin, celui qui pourrait au premier regard dire dans les œuvres des deux galeries présentées ici celles qui sont dues à des artistes ou à des psychopathes : autistes, schizophrènes, etc. » Jean-Hubert Martin

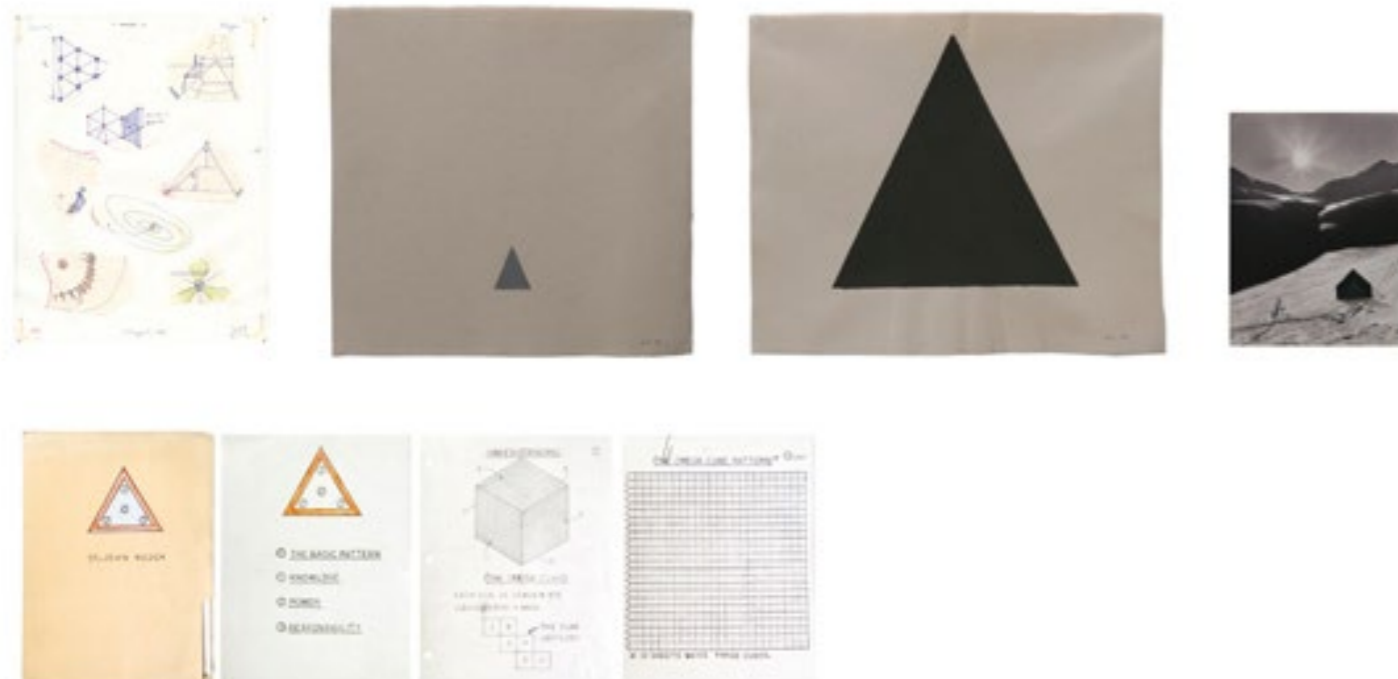
Jean-Hubert Martin a sélectionné une centaine d'œuvres dans les deux galeries localisées à une rue de distance, et les a redistribuées après avoir imaginé des séquences formelles dans lesquelles se côtoient œuvres d'art contemporain et d'art brut.

Une soixantaine d'artistes est ainsi représentée : de Ben à Franco Bellucci, de Guo Fengy à Frédéric Bruly-Bouabré, de Judith Scott à Eugène Dodeigne, de Thomas Hirschhorn à Harald Stoffers...

Pierre Molinier, le visage caché sous un loup voisine avec le personnage masqué si caractéristique de l'œuvre de Wölfli, et confronte aussi son jeu de jambes à celui d'une œuvre de Benjamin Swain et à un soldat de Janko Domsic.



Plus loin, une triangulation est opérée entre John Devlin, Alan Charlton, David Scher et John Urho Kemp.



avant propos de Christian Berst

L'art brut est entré dans une nouvelle ère : jadis plébiscité par des amateurs éclairés aussi rares qu'exclusifs, ces œuvres surgies de l'altérité sont désormais fréquemment associées à des productions artistiques plus attendues. Mais les enjeux d'une telle inclusion dans le champ de l'art patenté vont bien au-delà des questions liées à leur monstration ou à la manière de les contextualiser.

En effet, la dialectique usuelle semble ne pas avoir de prise sur ces œuvres dénuées de toute référence explicite à l'histoire de l'art. Elles nous obligent, au contraire, à repenser cette histoire qui, dès lors, ne peut plus être envisagée comme un continuum, mais comme une structure rhizomatique complexe.

Un réseau où l'histoire, les cultures, les sources et les formes n'interagissent plus selon une linéarité quasi darwinienne et occidental-centrée, mais un réseau qui nous impose de reconsidérer l'art comme un fait humain substantifique et métaphysique. Un geste où le magique et le mystérieux transcendent les cloisonnements anciens et rendent totalement caduques tant les bipolarités confortables que la fallacieuse quête du beau.

Par quels moyens, donc, pénétrer et interpréter les œuvres, celles, « impensées » par les académies, et celles produites sous le joug tutélaire de l'histoire de l'art ?

Comparaison n'est pas raison - elle est peut-être même déraison – mais la mise en dialogue entropique de productions aux natures si hétéroclites est une voie qui offre les perspectives les plus excitantes. C'est celle qu'a choisie Jean-Hubert Martin – depuis *Les Magiciens de la Terre*, en 1989, jusqu'à *Carambolages*, aujourd'hui – en guettant dans la collision et la juxtaposition des thèmes ou des formes le surgissement d'un sens dérobé. En invitant également le regardeur à prendre toute sa part, toute sa responsabilité, l'enjoignant de penser avec ses yeux, de se tenir *Sur le fil*.



Judith SCOTT
sans titre, 1992. Technique mixte (tissus et cordes).
126 x 20 x 20 cm.

sur le fil, par Jean-Hubert Martin

Voilà 40 ans que le Centre Pompidou qui se voulait ouvert à toutes les formes de création existe et les relations entre art contemporain savant et art brut n'ont guère évolué. Les lignes ont peu bougé. Quelques galeries et quelques musées ont depuis fait leur apparition. De l'extension des registres de la collection envisagés par Pontus Hulten lors de l'ouverture du Centre, seule la photo s'est imposée et a trouvé sa place. Les arts non occidentaux, les auteurs de bande dessinée, l'art brut ont toujours beaucoup de peine à s'insérer dans les musées d'art moderne majeurs et de ce fait prescripteurs.

L'obsession de la spécialisation, assortie d'un discours savant approprié pousse à la création de départements spécialisés avec leurs connaisseurs patentés, leurs professionnels de la profession au lieu de se poser la question de la création et de l'inventivité, qui devrait être le seul critère ou au moins le plus déterminant.

Pontus Hulten toujours à l'écoute des artistes, savait par Tinguely, Spoerri et Oldenburg combien cette niche de l'art brut recélait de pépites. À sa demande, j'étais chargé lors de l'ouverture du Musée, d'assurer la présence de la photo, de l'art africain et de l'art océanien dans le musée. Il fut question également de la présence de l'art brut, mais le temps, l'espace et les opportunités manquèrent pour lui donner une place dans le nouvel accrochage. Cette ouverture se résuma un peu plus tard en fin de compte à une exposition de Wölfli en 1980. Avant son déménagement, le musée avait bien, au Palais de Tokyo, une salle consacrée à l'art des autodidactes, appelée alors « art naïf », mais comme dans les autres domaines, il n'avait pas su se renouveler et suivre l'évolution de la création et du goût. Les musées français avaient en 1972 loupé la formidable chance de conserver la collection de Dubuffet qui l'avait donné à Lausanne, malgré les efforts de François Mathey. Ce directeur visionnaire du musée des arts décoratifs, alors que le musée national d'art moderne s'endormait, a livré en 1967 une exposition extraordinaire de 700 objets d'art brut qui a profondément marqué ma génération et mes amis artistes comme Christian Boltanski et Annette Messager.

D'où vient cette fascination des artistes pour l'art brut ? Paradis perdu ? Enfance de l'art ? Nostalgie d'une pureté originelle ? Folie révélatrice d'une vérité ? Il y a de tout ça, mais aussi le souvenir de débuts parfois difficiles, de névroses de jeunesse, se matérialisant dans des gestes répétitifs et obsessionnels de productions dénuées de sens. Les boules de terre et les sucres taillés de la jeunesse de Boltanski étaient de cet ordre là, sans qu'on puisse leur donner une affectation et un sens particulier. Le regard des autres et leur approbation aboutirent à une progressive insertion sociale comme artiste, en somme une thérapie par l'art.

La question de l'argent joue son rôle. Les auteurs de l'art brut ignorent les mécanismes financiers de la cote et de la plus-value, ce qui les met à l'abri de la tentation de plaire à la clientèle et s'adapter à la demande. Les artistes contemporains doivent eux constamment négocier leur rapport au marché, au point que certains rêvent d'un monde sans argent. Les autodidactes sont crédités de cet affranchissement salvateur et leur innocence supposée est jalouée. Non pas que tout travail ne mérite pas rétribution. Les artistes on toujours dû monnayer leurs ouvrages. C'est la création de rareté et la spéculation qui les confinent dans un circuit et les entraînent dans une spirale qui les oblige à des stratégies auxquelles ils préféreraient échapper. Le public, en particulier en France, est sensible à cet aspect de renversement des valeurs (qui perd gagne) si typique des arts plastiques. Les expositions d'autodidactes, telle celle des Singuliers de l'art au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1978 connaissent un vrai succès et le musée de la halle Saint-Pierre a son public d'habitueés.

Ne pas s'adapter à une demande est la règle pour l'artiste, même si elle souffre quelques aménagements. Comment plaire sans tomber dans les facilités de la séduction. Nombre de psychotiques sont

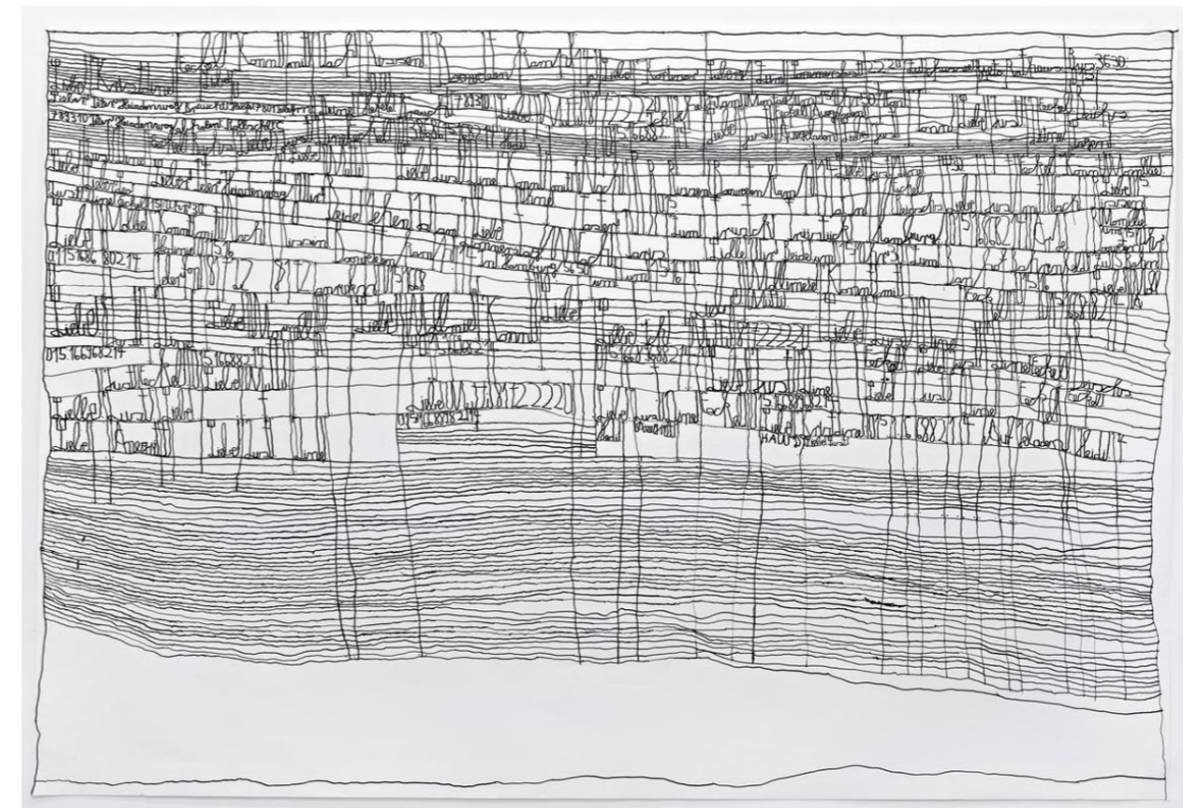
à l'abri de ces tentations, enfermés qu'ils sont dans la prison d'un fonctionnement mental bloqué. Leur sort n'a rien d'enviable, mais le maigre exutoire que leur fournissent le dessin et la peinture, aboutit à des œuvres où s'inventent

(...)



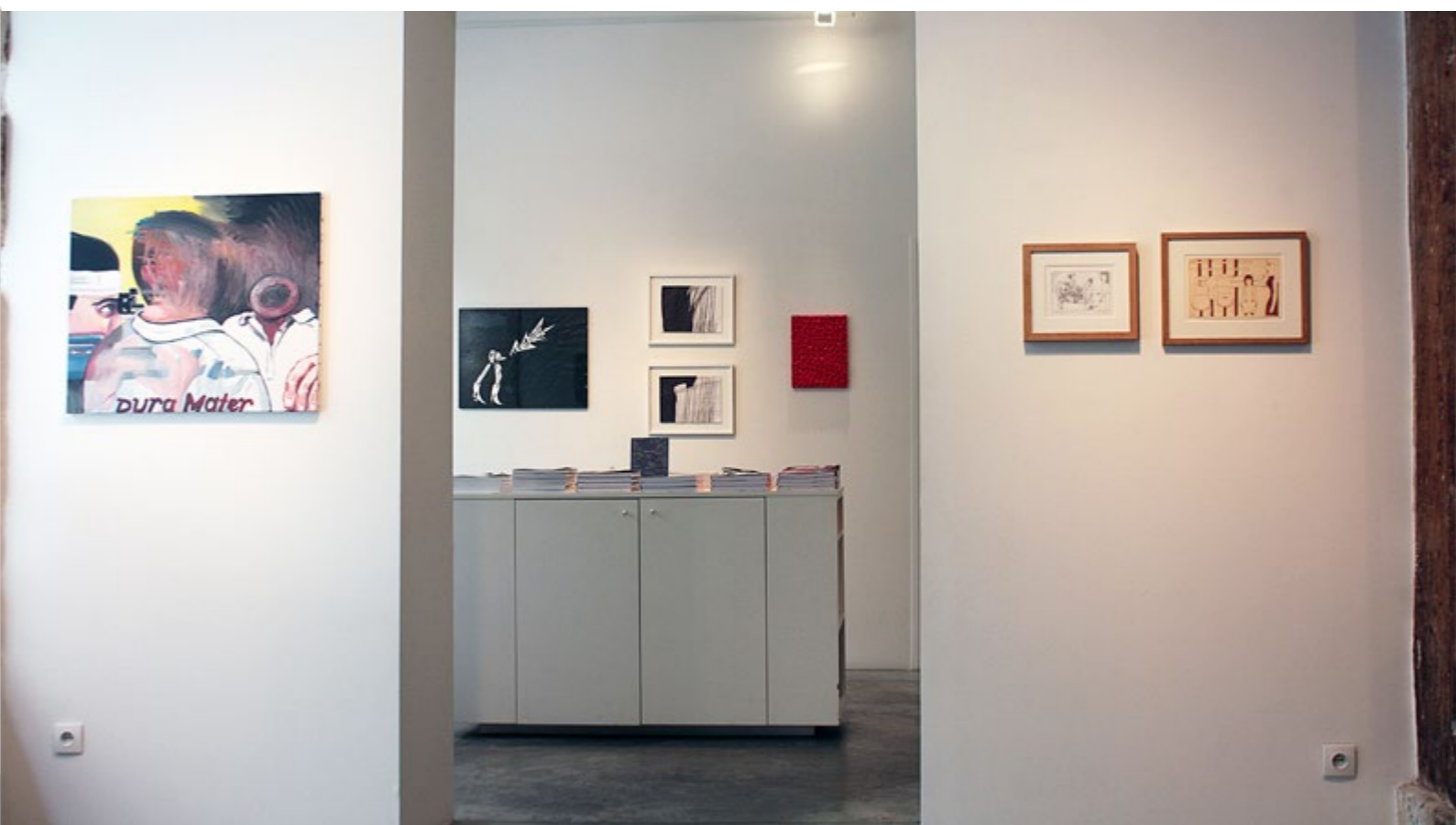
Thomas HIRSCHHORN

Carte du monde, 1999. marqueur et scotch sur carton - environ 230 x 600 cm.



Harald STOFFERS

Sans titre, 2015. marqueur sur papier, 150 x 220 cm.



des dispositifs d'expression et de suggestion. Elles acquièrent à nos yeux un sens incisif et une pertinence, sans aucune certitude sur ce qu'elles signifient pour leur auteur. Les maladresses y sont révélatrices.

La modernité s'est en effet employée à valoriser les maladresses graphiques, pour ne pas parler de la vogue de la « bad painting ». Au vu de certaines peintures de la dernière période de Cy Twombly, on pourrait croire à la valorisation du gribouillage comme effet esthétique.

La multiplication des canons esthétiques et leur accumulation en strates diverses laisse le champ de la création actuelle totalement ouvert, sans qu'il ne soit plus possible de parler de beauté. La signification de l'œuvre, sa conformité au critère politique, sa vocation morale par rapport aux grandes questions de société (anthropocène, écologie), les intentions de bonne volonté de l'artiste l'emportent sur la beauté.

L'art contemporain aurait changé de paradigme et aurait acquis une autre fonction de diffusion d'idée, où la notion du beau deviendrait accessoire. Pour ce qui est de l'art brut, c'est l'expression d'un moi caché et le dévoilement d'un inconscient qui jouerait le rôle essentiel. La question du beau n'est plus jamais évoquée, car l'embarras est grand à vouloir le définir. La beauté dans notre culture reste l'héritière peu ou prou de la tradition gréco-romaine et d'un canon élaboré à la Renaissance. On a beau dire que la modernité à été une révolution qui a détruit l'ancien canon esthétique, l'ordre auquel on se réfère, harmonie et équilibre, reste débiteur de cette tradition (Nous n'avons jamais été modernes, nous dit Bruno Latour dans un autre contexte applicable à l'art). À part l'affranchissement de la perspective, la prise en compte de la planéité du tableau et l'abstraction, pas grand chose d'autre et pas de quoi bâtir un canon esthétique. Les demoiselles d'Avignon, chef d'œuvre proclamé fondateur n'a pas engendré une filiation ou une descendance ailleurs que chez son auteur lui-même. Les suiveurs et apôtres du cubisme ne retiennent plus aujourd'hui beaucoup l'attention. Par contre la photo digne héritière de la fonction représentative en perspective connaît un succès qui lui permet d'égaliser la peinture traditionnelle. Les assemblages et les installations ont-ils créé un nouveau canon esthétique ? Si c'est le cas, il ne s'est pas encore substitué au canon classique. La modernité n'aurait-elle été qu'une parenthèse ? On a donc à faire à plusieurs systèmes esthétiques qui s'additionnent et que l'on convoque en fonction des besoins. En serait-il de même pour l'art brut ? Catégorie à part qu'il faudrait juger selon ses propres règles, celles de la psychopathologie ? Elle est créatrice de signes qui sont interprétés en relation avec toutes sortes de formes archaïques de l'expression humaine.

Reste la forme qui risque fort de l'emporter à longue échéance, lorsque se seront éteints les dictats de l'intention de l'artiste, l'habileté de son discours, la valorisation mercantile, la diffusion médiatique et les modes fluctuantes. Car la forme fait signe et le signe fait sens qui lui-même migre de lieu en époque au gré des fluctuations de la connaissance et de l'imagination. En s'appuyant sur la mémoire, le flux de conscience tisse son écheveau d'analogies sans fin qui toutes parlent de l'homme et de son destin à travers la multitude d'objets qu'il crée pour agir et communiquer.

Or bien malin, celui qui pourrait au premier regard dire dans les œuvres des deux galeries présentées ici celles qui sont dues à des artistes ou à des psychopathes : autistes, schizophrènes, etc. Qu'il faille passer par de longues digressions intellectuelles pour justifier l'existence d'une peinture monochrome à la suite d'une tradition de quatre ou cinq siècles de représentation naturaliste et illusionniste, nul ne peut s'en étonner, mais on comprend de ce fait aussi la fascination face à l'exercice de recouvrement de la feuille blanche par un noir d'encre auquel se livre une Beverley Baker.

Inversement, Thomas Hirschhorn emprunte aux SDF les matériaux les plus pauvres possibles : carton et bande adhésive pour réaliser des œuvres qui parlent de la misère sans céder à la séduction du beau. Il s'agit d'échapper au piège de la représentation des pauvres par Le Nain, Velasquez ou Ribera encensés pour la beauté de leurs images, qui oblitérent le contenu. La pauvreté comme sujet n'avait d'ailleurs pas forcément une valeur de dénonciation qu'on lui prêterait aujourd'hui, mais autant celle d'une moquerie. L'énonciation de localités de Côte d'Ivoire sur le panneau de Thomas Hirschhorn prend la même valeur de liste incantatoire que les appels répétitifs de Harald Stoffers à sa mère.

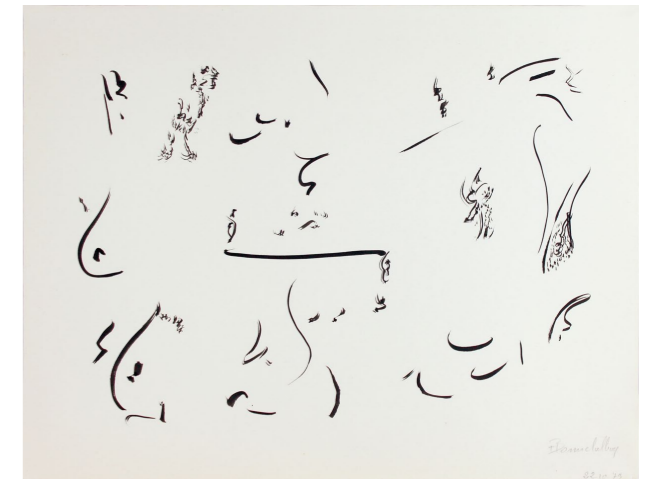
Daniel Schlier, artiste savant doté d'une grande culture, ne peut être taxé d'archaïsme. Lorsqu'il accumule les uns au-dessus des autres des regards scrutateurs, il se met en correspondance avec la vision du prophète Zacharie que Ambroise Crozat représente devant un rocher doté des sept yeux de dieu correspondant aux sept lampes du chandelier, avec les bêtes de l'Apocalypse des fresques romanes de Catalogne ou avec des masques africains multipliant les

(...)



Frédéric BRULY-BOUABRÉ

Connaissance du monde (Les divines marques), 2009-2010.
crayon de couleur et stylo à bille sur carton, 15 x 10,8 cm.



Thérèse BONNELALBAY

sans titre, 1979. encre de Chine sur papier, 24.8 x 32.3 cm.



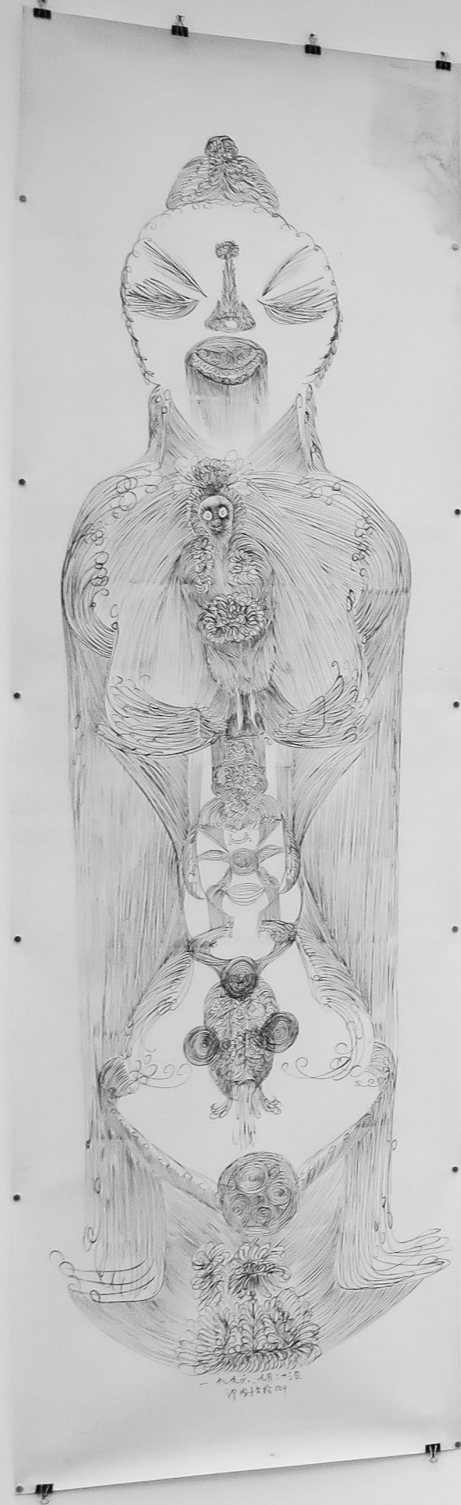
Beverly BAKER

sans titre, circa 2012. stylo à bille sur papier, 23 x 31 cm.



Bernard AUBERTIN

Monochrome rouge fait à la petite cuillère, 2013.
acrylique sur toile, 35 x 27 cm.



yeux. À chaque fois, il s'agit du regard des dieux ou des ancêtres qui nous observent, comme l'omniprésence de la conscience. Les yeux magnifiés des surhommes de Misleidys Francisca Castillo Pedroso relèvent du même registre. De même Vincent Corpet est tout sauf un innocent ou un néophyte. La sophistication des jeux formels dont il sait faire un usage diaboliquement habile trouve un écho dans l'ambiguïté des doubles images d'un Scottie Wilson. Le terme d'art brut est à ce sujet trompeur, car il renvoie à l'archaïsme ou au primitivisme, alors que les aliénés développent souvent des stratégies de dissimulation extrêmement complexes, pour dessiner ce qu'ils ne savent pas dire.

Lorsque Georg Baselitz fait redécouvrir Eugène Leroy à Jan Hoet dans les années 80, c'est qu'il trouve dans cet œuvre le même archaïsme qu'il apprécie dans la sculpture Teke du Congo : des formes brutes et vierges de tout raffinement esthétique. Il veut y reconnaître des archétypes de la création humaine. La peinture de Leroy à force d'addition de couches de peinture échappe à la représentation de son sujet et devient son objet. Au lieu d'en dessiner une image, il tente d'en restituer l'épaisseur et la chair en superposant des strates de peintures qui à force de grossir masquent son sujet, mais lui donne corps. Voilà un travail obsessionnel et destructeur aussi bien que créateur, élaboré dans le désordre de l'atelier chaotique photographié par Marina Bourdoncle. Il n'a rien de bien différent des travaux monomaniaques de bien des auteurs de l'art brut. La représentation du nu qui anime Leroy au point de la faire disparaître se retrouve dans les dessins longilignes et élégants de Guo Fengyi. Les corps et figures dissimulés se retrouvent dans le graphisme dense et fouillé de Patricia Salen, Alexandro Garcia et Peter Kapeller.

Cette passion pour donner corps à la peinture, pour en faire un élément organique et lui donner vie se retrouve dans la peinture de Pierre Molinier qui se servait de son sperme comme liant pour les couleurs. Sa volonté de transformation bisexuelle dans la perspective d'une autosatisfaction de ses désirs l'amène à inventer la chaussure à talon-godemichet. Ses travestissements s'apparentent à ceux d'un photographe anonyme qui cherche à se donner des airs de Zorro.

Le cas de Jean Claus est intrigant. Il serait comme un artiste qui respecterait le passé tout en ayant tout désappris, au point d'arriver à un réel sommet du kitsch, puisque ses meubles aussi bien que ses cadres miment en papier mâché ou en résine des modèles en matériau noble. Il refuse de s'inscrire dans la mode ou dans un courant dominant et semble ne pouvoir s'affranchir d'images obsédantes de femmes éthérées, en couple ou en triade. Son statut d'autodidacte le place sur le fil du rasoir, dans un équilibre instable entre l'art brut et l'art contemporain dit international, sans qu'il cède à l'un ou l'autre camp.

Rien n'est jamais joué et les faux semblants sont légion. Nulle maladresse dans les cadres aux multiples moulures de Josef Hofer. Ils s'emboîtent impeccablement dans une succession de traits tirés à la ligne. Seules quelques complexités spatio-géométriques viennent contrarier la régularité de leur ordonnance. À l'inverse, Nicolas Chardon s'emploie à développer un processus d'intervention sur le support de la peinture pour la pervertir. Il annonce la fragilité de la géométrie parfaite, en agrafant un tissu à carreaux sur le châssis. Le résultat pourrait faire penser à une maladresse d'autodidacte.

Quant à Didier Amblard, il ne cesse de toujours déconstruire la maison qui fut le lieu d'un profond traumatisme en la restituant par strates superposées. Ces réinterprétations de l'architecture trouvent de multiples échos dans les deux domaines : aussi bien chez John Devlin et Albert Moser que chez les artistes Rémy Hysbergue, Bernard Voïta, Mathieu Cherkit, Krijn de Koning et Adam Adach.

Les pulsions sexuelles souvent présentes dans l'art brut ont autant marqué l'art moderne que les théories freudiennes. Cette analogie amène à comparer le grand dessin de Paul-Armand Gette avec l'aquarelle de Rosa Cazhur.

L'exemple de Frédéric Bruly Bouabré me ramène à Magiciens de la terre. Voilà un prophète d'Abidjan connu de quelques universitaires pour ses écrits qui, comme il le dit, croyait être Victor Hugo et devient Delacroix à la faveur de l'exposition. Autodidacte, il fascine à cause de sa préoccupation encyclopédique s'employant à inventorier le monde. Il entre dès les années 90 dans le circuit des galeries et des expositions internationales d'art contemporain et est exposé en 2010 au Musée de l'art brut à Lausanne. Son dessin, bien que parfois malhabile, ce dont il tire un certain charme, regorge de trouvailles inventives. C'est un bel exemple de perméabilité des catégories, qu'on aimerait voir se répéter plus souvent. Massimiliano Gioni a fait faire un grand pas à l'ouverture en sortant l'art brut de son ghetto et en mélangeant ses œuvres avec celles de l'art contemporain lors de la biennale de Venise de 2013. En 1989, plusieurs artistes m'ont demandé pourquoi je n'avais pas inclus d'artistes de l'art brut dans Magiciens de la terre. D'une manière générale, je craignais une assimilation de certains artistes africains ou océaniens travaillant pour leur communauté à

des asociaux et marginaux, souvent victimes d'internement. L'altérité par apport à l'art contemporain canonique ne constitue pas une catégorie. En fait j'ai sollicité Chomo, qui ne relève pas vraiment de l'art brut. Sa réponse a été très claire : soit une grande exposition personnelle au centre Pompidou soit rien !

Les deux aphorismes de Ben Avec théorie et Sans théorie livrent une clé essentielle au débat. Si la culture occidentale veut pouvoir s'ouvrir à des échanges avec d'autres cultures et d'autres modes d'expression, il lui faut accepter que les préceptes issus de la Renaissance doivent être relativisés. La création d'une œuvre matérielle n'implique pas forcément le passage par le discours, il existe une pensée visuelle, opérant aussi bien ici qu'ailleurs. Ce n'est qu'au stade du regardeur que le discours devient primordial.

De tous les domaines artistiques, l'art contemporain est sans doute le plus conservateur. Est-ce parce que l'histoire de l'art a pris le pas sur le langage des formes et la sensibilité ? Car la structure de la discipline se reproduit sur l'activité artistique présente. Ou est-ce dû au marché qui ne s'intéresse qu'aux économies porteuses et lucratives ? Pourquoi l'art contemporain d'obédience occidentale se protège-t-il autant de l'altérité ? Tout ce qui n'émane pas de son orbite, est exclus et marginalisé au détriment des curieux de l'inventivité humaine.

listes des artistes présentés

Didier Amblard, Bernard Aubertin, Denise Aubertin, Beverly Baker, Franco Bellucci, Ben, Eric Benetto, Thérèse Bonnelalbay, Marina Bourdoncle, Frédéric Bruly-Bouabré, Misleidys Castillo Pedroso, Rosa Cazhur, Nicolas Chardon, Alan Charlton, Mathieu Cherkit, Jean Claus, Vincent Corpet, Krijn de Koning, John Devlin, Janko Domsic, Eugène Dodeigne, José Manuel Egea, Sebastián Ferreira, Filip Francis, Alexandro Garcia, Paul Armand Gette, Fengyi Guo, Thomas Hirschhorn, Josef Hofer, Xie Hong, Rémy Hysbergue, Myung Ok-Han, Peter Kapeller, John Urho Kemp, Adama Kouyaté, Eugène Leroy, Pierre Molinier, Albert Moser, Michel Nedjar, Marilena Pelosi, Raphaëlle Ricol, Royal Robertson, Patricia Salen, David Scher, Daniel Schlier, Milton Schwartz, Judith Scott, José Johann Seinen, Henry Speller, Harald Stoffers, Benjamin Swaim, Ionel Talpazan, Miroslav Tichý, David Tremlett, Bernard Voïta, August Walla, We are the Painters (Nicolas Beaumelle& Aurélien Porte), Scottie Wilson, Adolf Wölfli, Carlo Zinelli, Zorro.

événements à venir

Choices Paris Collectors week-end- 20 au 22 mai

Palais de Tokyo (sous le commissariat de Laurent Lebon)

artiste : Franco Bellucci

galerie christian berst art brut

La galerie christian berst, seule spécialisée en art brut à Paris, met sa passion au service de ces créateurs hors des sentiers battus, qu'ils soient des "classiques" déjà consacrés par les musées et les collections ou des découvertes contemporaines promises à la reconnaissance du monde de l'art. La galerie se distingue aussi bien par ses expositions, ses participations à des salons internationaux que par ses publications ou ses conférences, projections et autres événements culturels qui tendent à faire pénétrer un public toujours plus large dans les arcanes de l'art brut. Plusieurs artistes représentés par la galerie ont récemment rejoint de prestigieuses collections publiques (MNAM-Pompidou, MoMA, Metropolitan Art Museum...) et plusieurs d'entre eux figuraient dans la sélection de la Biennale de Venise 2013.

En 2014 et 2015, Christian Berst faisait partie du collège critique du Salon d'art contemporain de Montrouge. Il est, par ailleurs, membre du conseil de direction du Comité professionnel des galeries d'art (CPGA) depuis 2013 et secrétaire général des Amis de la Bibliothèque nationale de France depuis 2014. En 2016, la galerie a en outre été accueillie dans le collectif Galeries Mode d'Emploi.

art brut

L'art brut est l'expression d'une mythologie individuelle, affranchie du régime et de l'économie de l'objet d'art. Ces œuvres sans adresse manifeste sont produites par des personnalités qui vivent dans l'altérité - qu'elle soit mentale ou sociale - et qui nous renvoient à la métaphysique de l'art, c'est-à-dire à la pulsion créatrice comme tentative d'élucidation du mystère d'être au monde.

3-5, passage des gravilliers
75003 Paris - France
+33 (0) 1 53 33 01 70
mardi au samedi de 14 à 19 h
contact@christianberst.com

www.christianberst.com



contact presse

Elisa Berst
01 53 33 01 70 - 06 70 61 76 50
elisa@christianberst.com
[visuels libres de droit sur demande](#)