

A happy woman

Du même auteur

L'Éternité n'est pas si longue
Éditions de l'Olivier, 2010
Points n° P2955

Une Faiblesse de Carlotta Delmont
Éditions de l'Olivier, 2013
Points n° P3199

Dans son propre rôle
Éditions de l'Olivier, 2015
Points n° P4283

Le Zeppelin
Éditions de l'Olivier, 2016

La Vie effaçant toutes choses
Éditions de l'Olivier, 2018

FANNY CHIARELLO

A happy woman

ÉDITIONS DE L'OLIVIER

Ce livre n'est pas une biographie de Meredith Monk mais le récit intimiste d'un mois passé auprès d'elle et d'un certain nombre de ses collaborateurs, à New York, du 5 octobre au 5 novembre 2017. Pour une vue globale de sa vie et de son œuvre, je recommande le livre d'entretiens que lui a consacré Jean-Louis Tallon, *Meredith Monk, une voix mystique* (Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015), et, pour une approche plus technique de sa création, dans le contexte culturel qui a vu son éclosion, *Conversations with Meredith Monk* de Bonnie Marranca (New York, PAJ Publications, 2014). Mon récit est ponctué d'extraits d'un entretien avec Meredith Monk qui eut lieu le 27 octobre dans son loft, discussion très informelle (cette faute de discipline étant partagée avec l'intéressée, puisqu'elle cuisinait pour nous des courges spaghetti et des haricots verts au moment de l'enregistrement).

L'auteure a bénéficié du programme Stendhal de l'Institut français pour la réalisation de cet ouvrage.

Toutes les photos figurant dans cet ouvrage sont de l'auteure.

ISBN 978.2.8236.1438.1

© Éditions de l'Olivier, 2019.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

“The complexity of what ‘happy’ means is definitely something I contemplate all the time. For starters, I live with an abiding sadness that underlies everything but existential sadness or raw and open heart is something that I consider essential. It coexists with joy and gratitude and to touch it takes a lot of peeling away of habitual patterns and fear. I felt it the most during Mieke’s process of dying and after her death. I felt connected to every living being and the process of life itself. Then, it was interesting to observe how the patterns started coming back in and things started closing down again¹.”

Meredith Monk, extrait d’un e-mail
qu’elle m’a adressé le 10 février 2018

1. « Je ne cesse de réfléchir à la complexité de ce que signifie *être heureux*. Pour commencer, je vis avec une tristesse constante qui sous-tend tout le reste, mais la tristesse existentielle (ou le cœur à l’état brut, ouvert) est une chose que je considère comme essentielle. Elle cohabite avec la joie et la gratitude, et pour pouvoir l’atteindre, il faut se défaire de ses schémas habituels et de la peur. Je l’ai particulièrement senti pendant le chemin de Mieke jusqu’à la mort, et juste après. Je me sentais connectée à tout être vivant et au processus de la vie même. Puis il a été intéressant d’observer comment les schémas ont commencé à revenir et tout le reste à se refermer. »

Jeudi 5 octobre 2017

Mon réveil sonne et je suis interloquée. À mesure que la date approchait, j'en étais venue à croire que cette journée n'existerait pas, qu'elle me serait épargnée. Mais ce matin, mon agenda électronique me rappelle platement que, dans quelques heures, je serai à New York. Je finis mes préparatifs avec plus de discipline que d'empressement et bientôt je suis à la gare avec ma valise et mes sacs. Les larmes ruinent mon mascara, comme si j'avais besoin de mascara pour prendre un train, une navette, deux avions et un taxi. Je parviens à ne pas vomir dans le train. Dans les couloirs de l'aéroport, je pense encore que je vais m'effondrer, qu'il faudra m'hospitaliser, annuler le voyage. Ma résistance à l'angoisse me stupéfie et, en désespoir de cause, je prends un anxiolytique pour l'apaiser. J'attends, le regard fixe, derrière une centaine d'inconnus de toutes nationalités qui prendront le même avion que moi et qui ne m'évoquent aucun type d'individus un tant soit peu familier, comme s'il existait une faune endémique des aéroports. Moi seule pleure comme si je n'avais pas choisi, un jour, aussi lointain me semble-t-il aujourd'hui, d'entreprendre ce voyage, comme si je n'avais pas la meilleure raison possible de m'arracher à mon territoire et aux amis que je vois tous les jours : aller rencontrer les êtres de chair et de sang qui façonnent mon idée du sublime.

Samedi 7 octobre 2017

Les vieilles dames qui attendent leur tour à la billetterie du Metropolitan Opera me décochent un regard dédaigneux. Je porte une robe d'été bleu marine avec de toutes petites fleurs blanches, plus champêtre qu'urbaine, et un sac à dos relativement volumineux. Je me sens illégitime, une paysanne dans le temple de la bourgeoisie. Je repère un vigile, derrière une barrière en accordéon posée de guingois au bas d'un escalier de marbre ; c'est mon seul allié ici. Il m'indique en quelques mots appuyés de gestes précis la West 65th Street. Je cours à travers l'esplanade du Lincoln Center avec la vague crainte de me faire arrêter (mais non), les feux de signalisation jouent en ma faveur et j'arrive à l'heure au bâtiment du Young People's Chorus of New York City.

Meredith Monk est assise face à une rangée de jeunes filles qui se livrent à des exercices vocaux. Elle se lève et vient à ma rencontre. Vous voici enfin, Fanny ! Elle parle un français à l'accent précieux, pose les mains sur mes épaules et embrasse mes joues, à la française. Je ne tremble ni ne balbutie, sans doute en partie parce qu'elle est venue à moi plutôt que de me laisser me présenter, m'épargnant d'avoir à réfléchir au chemin le plus judicieux et au moment le plus opportun pour aller de la porte du studio à sa chaise, m'épargnant de me demander alors que faire de mes bras, de mon sac, de mon anglais, sans doute aussi parce qu'un sentiment de familiarité très fort avec son œuvre – œuvre qui engage son corps, son visage, sa voix – m'a préparée à la voir incarnée devant moi. Il n'y a pas de surprise.

Elle m'invite à m'asseoir près d'elle, à la meilleure place pour bien voir ce qui va se passer ce matin. Katie Geissinger se joint bientôt à nous, s'assied entre Meredith Monk et moi. Je la reconnais sans qu'elle me soit présentée car je l'ai vue des dizaines de fois sur l'écran de mon ordinateur. Quand ma curiosité pour toutes formes de musiques m'a menée jusqu'à Meredith Monk et son Vocal Ensemble, j'ai longuement comparé des vidéos pour m'assurer de qui était qui, selon les effectifs présents dans chaque scène, jusqu'à départager Katie Geissinger d'Ellen Fisher sur d'évidents critères de taille dans *Skeleton Lines* – car, pour le reste, tous ces visages pixélisés, souvent filmés de loin, étaient difficiles à distinguer les uns des autres.

Dans *Skeleton Lines*, extrait d'*impermanence*, Ellen Fisher finit par tomber d'une manière si techniquement étonnante que les mots peinent à décrire le mouvement – il dure deux ou trois secondes, assez pour soulever l'hilarité dans l'assistance : la tête tombe au sol, une torsion de la nuque et le corps bascule par-dessus pour s'écrouler à plat ventre, jambes écartées, pieds ouverts. Aujourd'hui, c'est Katie Geissinger qui s'assied près de moi. La plus grande.

Ici, nous sommes tous mal habillés au regard des vieilles dames qui à cet instant doivent toujours attendre leur tour à la billetterie du Metropolitan Opera. Meredith porte un pull rayé, un pantalon confortable et des boots, un gilet noir serti de pièces argentées qui évoquent des clous de perfecto ; Katie Geissinger porte un jean et des baskets, un sweater noué autour des hanches et un T-shirt *Next Wave Festival*

BAM 2006 – BAM pour Brooklyn Academy of Music –, festival au cours duquel, cette année-là, le Vocal Ensemble de Meredith Monk donna précisément la première new-yorkaise d'*impermanence*. Les jeunes choristes portent des vêtements décontractés, jean ou jogging et T-shirt ample, chaussettes volontiers dépareillées. L'une d'entre elles, Natalie M., a même osé le T-shirt *Katy Perry 2017*. Je me demande si elle écoute aussi la musique de Meredith Monk dans sa chambre, ou au casque dans le métro, pour le plaisir. Je me demande si Meredith Monk connaît Katy Perry, ne serait-ce que de nom.

Dans deux semaines, tous les gens qui m'entourent ce matin, et bien d'autres, seront sur une scène du Lincoln Center pour jouer *Dancing Voices*, soit seize pièces du répertoire de Meredith Monk. Je serai dans le public. Je porterai ma robe rouge et des chaussures plates mais d'aspect neuf et soigneusement cirées, pour qu'aucun regard ne me gâche le moment.

Meredith Monk dit souvent qu'il faut des années de travail à ses collaborateurs pour assimiler sa musique, pour comprendre la complexité sous l'apparente simplicité. Elle a trois semaines pour monter un spectacle avec trois chœurs différents. Ce matin, un groupe d'adolescentes répète *Three Heavens and Hells* (1992), une pièce complexe d'une vingtaine de minutes. Le maître des lieux, le chef de chœur Francisco J. Núñez, indique la mesure, les pages des partitions tournent et chacune prend ses marques. Stop ! Il exhorte les jeunes filles à plus de sauvagerie. Une attaque plus féroce mais aussi plus parlée, nuance Meredith. Allez, crie Francisco, il

est midi, tout le monde fait la sieste, sauf les oiseaux. Les jeunes filles chantent. Pas assez sauvage ! On recommence. Francisco imite comment ce doit être sauvage puis Meredith et Katie le montrent, les bouches exagérées pour souligner la manière dont le palais, la langue et les dents concourent à cette sauvagerie : *A-ni-mal... hea-ven and hell*. Ainsi existe-t-il sur la partition quelque chose comme des mots, parallèlement à d'autres parties du cœur, aux *Ai-ya*, aux *dub-dub-dub-dub-dub*, aux *k kih-kih-kih k* et aux cris d'animaux. Il faut parfois chanter sans les cordes vocales, ce qui s'avère plus déconcertant pour les jeunes filles. Alors elles recommencent, inlassablement.

Pendant la pause, j'entends Jeniecy et Thenjiwe s'exercer à une discipline de prime abord étrangère à l'univers de Meredith Monk : l'une s'avère plutôt bonne en beatboxing et la seconde rappe avec un flow très honorable. Je leur demande si elles connaissaient Meredith Monk avant ces répétitions. Non, elles n'avaient jamais travaillé avec elle, me disent-elles. Mais connaissiez-vous sa musique ? Oh, dit Thenjiwe, ouais, ouais. J'attendais une réponse honnête, pour mon édification.

– Vous n'êtes pas stressées de vous produire au Lincoln Center dans deux semaines ?

– Non, souffle Thenjiwe d'un air las, comme si elle le faisait tous les week-ends.

Le beatboxing me paraît un très bon entraînement pour aborder *Three Heavens and Hells*.

Meredith Monk explique la manière d'effectuer certaines émissions vocales requises par sa pièce. Il s'agit d'élever le palais (elle ouvre grand la bouche et appuie le pouce sur son palais) et de faire vibrer la base de la langue, sans bouger aucun muscle du visage, ni les lèvres ni les joues ni le nez, rien, et même ainsi l'on peut produire n'importe quelle note. Une fois que l'on a pris le pli, tout devient une question de vitesse, ainsi bien sûr que d'endurance. Pour chanter ma musique, dit-elle, il est important de savoir faire plusieurs choses en même temps. Ce son, là, doit devenir automatique dans vos bouches.

Je demande à l'oreille de Katie si cette technique vocale a un nom. Après un temps de réflexion, elle me dit, *Messing around*. S'amuser. La notion de jeu chère à Meredith entre dans cette laconique définition. *It's hard even for us, oldsters*¹, assure cette dernière, qui peut tordre sa voix de n'importe quelle manière sans effort apparent, tout en claquant la langue ou émettant divers bruits : sa bouche, une véritable bouche orchestre. *For us, oldsters*, je me répète, étonnée. Meredith Monk se présente à vingt-cinq adolescentes comme une petite vieille. Je ne sais pas où ranger ce mot, je ne sais pas comment je ferai pour l'utiliser quand j'en viendrai au sujet de l'âge, lors du tête-à-tête prévu avec elle vers la fin de mon séjour.

En attendant, je participerais bien à l'exercice, ne serait-ce qu'à très faible volume (si tant est que cette manière de vibration puisse se moduler en volume), mais j'ai fait un serment

1. « C'est dur même pour nous, les vieux. »

de discrétion pour gagner ma place dans cette salle. Moi, je connais la musique de Meredith Monk, j'ai tous ses albums, parfois je me laisse aller à chanter avec ses disques quand je suis seule chez moi, parfois je sacrifie la beauté de ses enregistrements pour que ma voix s'épanouisse dans l'illusion de chanter avec elle, dans la satisfaction de connaître chaque inflexion de chaque morceau, de savoir quand la voix monte, descend, décroche, frise, vibre, crisse, ondule, enfle, se rétracte, à la syllabe près. Mais je ne fais pas l'exercice ; je suis assise dans ma robe bleu marine à toutes petites fleurs blanches, plus champêtre qu'urbaine, avec sur mes genoux mon carnet Moleskine de reporter à l'ancienne, et je remplis des pages de notes tout juste lisibles. Je ne suis pas jalouse des jeunes filles qui lèvent le palais et s'escriment à faire vibrer la base de leur langue. Elles sont à leur place dans leur âge et leur T-shirt Katy Perry, dans cette salle où elles apprennent, et je suis à la mienne sous un carnet, à deux chaises de la compositrice dont la musique me semble faite sur mesure pour mon oreille et mes synapses.

Meredith Monk refuse que l'on emploie l'expression *techniques de jeu étendues* à propos de son travail sur la voix. Wikipedia ne se prive pas de le faire mais, en ce qui me concerne, j'ai depuis longtemps assimilé dans mon vocabulaire les nombreuses dénégations de la principale concernée, sans questionner leur légitimité car je l'estime plus habilitée qu'aucun commentateur à décrire son travail. La démarche artistique qu'elle revendique a sa propre nomenclature, qui ne coïncide pas avec celle

des musicologues, si l'on excepte l'usage étonnant de certains mots tels qu'*opéra* – mais sans doute faut-il voir une défiance vis-à-vis des catégories officielles dans les titres *Vessel : An Opera Epic* (1971) ou *Atlas : An Opera in Three Parts* (1991), soit une manière de jouer avec les codes des genres, de les pervertir ou de les démonter avec une ironie malicieuse puisque ces opéras sont quasiment dépourvus de paroles et de narration.

Disons que, si son usage de la voix évoque les techniques de jeu étendues, il ne doit pas être abordé par l'auditeur dans cette perspective. Ou peut-être la préoccupation de Meredith est-elle, plus largement, de se dérober à toute description ; cela aussi mérite d'être respecté. « J'ai toujours eu la conviction que la voix est en elle-même un langage, plus éloquent que les mots¹ », explique-t-elle volontiers. La plupart de ses pièces utilisent la voix comme un instrument, sans recourir aux mots. Les exceptions sont assez rares pour que l'on puisse en faire le tour mais je me contenterai de citer celles avec lesquelles j'aurai eu, au cours de mon séjour new-yorkais, un rapport particulier.

Au programme de *Dancing Voices* se trouvent sa première composition comportant des paroles, d'ailleurs très simples et de nature répétitive, *The Tale* (1973)², ainsi que l'air *Choo-*

1. "I've always believed that the voice itself is a language, which speaks more eloquently than words."

2. "I still have my hands / I still have my mind / I still have my money / I still have my telephone / Hello, hello, hello / I still have my memory / I still have my gold ring / Beautiful, I love it, I love it / I still have my allergies / I still have my philosophy" (« Il me reste mes mains / Il me reste mon esprit / Il me reste mon argent / Il me reste mon téléphone / Allô, allô, allô / Il me reste ma mémoire / Il me reste ma bague

sing Companions, tiré d'*Atlas* : Meredith Monk / Alexandra (personnage inspiré par l'exploratrice Alexandra David-Néel) y auditionne les volontaires qui souhaitent l'accompagner dans son grand voyage imaginaire autour du monde. Chaque candidat se présente dans la veine de l'opéra-comique puisque ces phrases sont parlées (*I am strong / My heart is broken / I'm a good cook*¹, dit l'un d'eux), avant de chanter des onomatopées ; c'est sur la grâce de ce chant que Meredith / Alexandra fondera son recrutement.

Mais la pièce la plus longue et la plus complexe de *Dancing Voices* est assurément *Three Heavens and Hells*. Meredith Monk l'a composée en 1993 d'après un poème de Tennessee Reed, fille des auteurs Ishmael Reed et Carla Blank. Pour encourager la compositrice à se pencher sur les poésies d'enfants, Carla Blank lui donne cette année-là un exemplaire du recueil publié par sa fille, *Electric Chocolate*. Tennessee Reed a écrit ce poème alors qu'elle avait onze ans : *There are 3 heavens and hells, people heaven and hell, animal heaven and hell, things heaven and hell. What's the difference ? There is none*². Meredith transforme la fin en *What does the three heavens and hells look like ? They are all the same*³. Elle dit avoir choisi ce court texte parce qu'il lui donne « l'espace

en or / Magnifique, je l'aime, je l'aime / Il me reste mes allergies / Il me reste ma philosophie »).

1. « Je suis fort / Mon cœur est brisé / Je suis un bon cuisinier. »

2. « Il y a trois paradis et trois enfers, le paradis et l'enfer des gens, le paradis et l'enfer des animaux, le paradis et l'enfer des choses. Quelle est la différence ? Il n'y en a pas. »

3. « À quoi ressemblent les trois paradis et les trois enfers ? Ils sont tous pareils. »

pour travailler avec [ses] propres rythmes et phonèmes, ainsi qu'un ensemble d'images intrigantes avec lesquelles jouer¹ ».

Bien que le spectacle en cours de répétition ne comporte aucun extrait d'*impermanence*, Meredith et moi en parlerons très souvent. *Last Song* et *Between Song* sont des énumérations, des litanies reprenant l'adjectif *last* dans quelques expressions figées (*last chance / last dance / last minute / last laugh / last round*, etc. jusqu'à *last breath / last time*²) et le mot *between* dans des formules poétiques (*between the clouds and the night / between the window and the street*³, etc.) ; ici, les mots ne prétendent pas concourir à un sens mais créer, par leur accumulation, une impression diffuse dans l'esprit de l'auditeur. *Liminal*, en revanche, occupe une place particulière parmi les pièces comportant des paroles. Le morceau aligne ce genre de phrases par lesquelles on peut être tenté de résumer un individu, une métonymie à la fois maladroite et imagée : les proches réduits à une ligne (*She liked her eggs over easy / He always carried a silver dollar in his pocket / He only sees shades of grey*⁴, etc.). Elles semblent avoir été collectées, témoignages furtifs attrapés au vol, pourtant elles sont toutes de Mieke van Hoek.

Meredith Monk a perdu sa compagne le 13 novembre 2002. Une semaine avant ses soixante ans, Meredith Monk a

1. "space to work with my own rhythms and phonemes as well as an intriguing set of images to play with".

2. « dernière chance / dernière danse / dernière minute / dernier rire / dernier round », etc. jusqu'à « dernier souffle / dernier moment ».

3. « entre les nuages et la nuit / entre la fenêtre et la rue ».

4. « Elle aimait les œufs sur le plat / Il avait toujours un dollar d'argent dans sa poche / Il ne voit que des nuances de gris. »

perdu son grand amour. Je ne sais pas ce qui est arrivé à Mieke van Hoek, pourquoi elle est décédée à l'âge de cinquante-six ans. Je ne sais pas si j'oserai aborder le sujet avec Meredith, parce que je ne sais pas qui elle est, je ne sais pas comment elle aime, comment elle compose avec le manque. Je peux juste affirmer qu'*impermanence*, son hommage à Mieke, est étrangement drôle – sa vision de la mort me paraît d'ailleurs bien plus mexicaine que bouddhiste, peut-être à cause de *Skeleton Lines*. En tout cas, c'est bien Mieke, dont Meredith Monk est veuve et à qui *impermanence* rend hommage, qui a un jour énoncé toutes ces phrases que l'on entend dans *Liminal* – les membres du Vocal Ensemble les ont légèrement retouchées pour les besoins de la diction. Cependant, la compositrice me les présente comme étant stéréotypées, archétypales.

Dans *Conversations with Meredith Monk*, livre d'entretiens menés par Bonnie Marranca, elle les commente ainsi : « C'est tout à fait ce que j'ai remarqué quand Mieke est morte, toutes ces choses que nous pensons de nous-mêmes et dont nous parlons dans *Liminal*. Nous disons, *Elle appelait le tofu "des oreillers"*. *Il touchait toujours le mur avant de quitter la maison*. Nous avons des habitudes singulières que nous assimilons à ce que nous sommes. Quand quelqu'un meurt, tout cela disparaît. Ce qui reste vraiment, c'est l'amour de cette personne et son essence¹. »

1. « *It was very much the idea that I really noticed when Mieke died, all the things we think of ourselves that we talk about in Liminal. We say, "she called tofu 'pillows.'" "He always touched the wall before he left the house."* We have idiosyncratic habits that we think we are. When someone dies, all of that goes. What really stays in your mind is the

Je demande à Meredith de me commenter cette déclaration, un soir que nous buvons un thé dans sa cuisine. C'est la différence entre la personnalité et l'essence, m'explique-t-elle : la personnalité, c'est tout ce que nous avons sur terre, mais l'essence reste ; la personnalité reste aussi, bien sûr, par le biais de ceux qui connaissent la personne, et l'on peut toujours avoir de merveilleux souvenirs et rire à leur évocation, mais l'essence est la chose la plus profonde, qui reste le plus longtemps.

À l'inverse de Meredith, je pense que chérir un archétype n'est pas plus une erreur que de regarder une photo, ressasant le visage d'un être auquel pourtant l'on voue un amour bien plus profond qu'un trait de visage ou une ride d'expression. Je me permets de la contredire. *He talks back to the radio*¹, une autre phrase de *Liminal*, me rappelle l'un de mes arrière-grands-pères maternels parce que l'on m'a raconté une anecdote selon laquelle, aux premières heures de la télévision, il se tenait bien droit et répondait dignement, Bonjour, monsieur, au présentateur du journal. Pour moi, cet homme que je n'ai pas connu existe uniquement à travers des anecdotes que m'ont rapportées ceux qui l'ont entouré ; grâce à un détail, je pense parfois à lui, dont je n'ai aucune représentation physique. Meredith hoche la tête ; elle ne dit pas, mais je l'entends, que cette image de mon arrière-grand-père est l'ombre d'un ersatz de son essence.

Dans *Cellular Songs*, en cours de création à mon arrivée,

love that person had and the essential person. » *Conversations with Meredith Monk*, entretiens avec Bonnie Marranca, PAJ Publications, New York, 2014, p. 106.

1. « Il répond à la radio. »

Je ne remercierai jamais assez Meredith Monk pour son accueil et sa générosité. Pour son œuvre, aussi, qui ne cesse de m'accompagner.

Je remercierai indéfiniment Allison Sniffin pour la lumière : pour celle qu'elle ne cesse d'apporter à ma vie et pour son éclairage sur tout ce que j'ai observé, à New York et au-delà.

Merci à Katie Geissinger, Ellen Fisher, Yoshio Yabara, Hjørdis Linn-Blanford, Francisco et Elizabeth Núñez, Jo Stewart, Theo Bleckmann et bien d'autres, pour leur sympathie et le spectacle fascinant de leurs talents.

Merci à Peter Sciscioli, sans qui ces belles rencontres n'auraient pas été possibles.

Merci à Jean-Louis Tallon pour sa confiance, ses conseils, sa disponibilité, son enthousiasme et sa sympathie.

Merci à Claire Spiteri et à mon père, Didier Chiarello, qui ont relu avec patience mes dizaines de mails à Peter pendant les quatorze mois de notre correspondance, avant que je n'assume mon anglais approximatif.

Merci à Virginie Petracco, qui m'a exhortée à l'audace dans ce projet dès ses prolégomènes.

Merci à Stéphanie Sigward, Aline Nihoul, Claire Spiteri et Sophie Criquelion, ainsi qu'à mes parents, Thérèse et Didier Chiarello, pour leur présence et leur soutien quotidiens à distance pendant mon séjour à New York.

Merci enfin à Camille et Arnaud, qui m'ont sauvée de l'inferral JFK.

RÉALISATION : NORD COMPO À VILLENEUVE-D'ASCQ
IMPRESSION : NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S. À LONRAI
DÉPÔT LÉgal : MARS 2019. N° 1438 ()
IMPRIMÉ EN FRANCE