Iconologie et ecclésiologie médiévales : une question d'histoire de l'art

Daniel Russo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3517>

DOI : 10.4000/perspective.3517

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2008

Pagination : 129-133

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Daniel Russo, « Iconologie et ecclésiologie médiévales : une question d'histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3517> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3517>

Iconologie et ecclésiologie médiévales : une question d'histoire de l'art

Daniel Russo

– Jeffrey F. Hamburger, a nne-Marie Bouché éd., *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2006. 447 p., nbr. fig. en n. et b. ISBN : 0-691-12476-0 ; 49,95 \$.

– a nne-Orange Poul Pré, « Maiestas Domini ». *Une image de l'Église en Occident, v^e-ix^e siècle*, Paris, éditions du Cerf, « Histoire », 2005. 300 p., 4 pl. en coul., 26 fig en n. et b. ISBN : 2-204-07571-X ; 35 €.

– Herbert Leon Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough/Plymouth/Sydney, Broadview Press, (*Rethinking the Middle Ages*, 1), 2004. 256 p., 12 pl. en coul., 42 fig. en n. et b. ISBN : 10-1-55111-535-2 ; 29,95 \$.

Oser affirmer, dès l'intitulé même de l'article, une correspondance entre deux termes, voire deux concepts, aussi distincts que ceux d'iconologie et d'ecclésiologie au Moyen Âge, pourrait aisément passer pour de la provocation. Nous rappellerons cependant l'article, pas trop éloigné dans le temps, écrit en 1937 par Rudolf Berliner (1886-1967), où l'historien de l'art essayait de montrer la liberté de l'art médiéval par rapport à tout discours d'interprétation, fût-il d'église, même s'il arguait également d'un poids (*gravitas*) tout théologique dont se ressentaient toutes les réalisations de ces siècles reculés¹. Paru en 1945, époque à laquelle le conflit était toujours vif, pour ne pas dire violent, entre liberté et soumission, R. Berliner délimitait les sphères respectives d'intervention entre les patrons d'art, les théologiens, les artistes, leurs audiences, les choix iconographiques effectués en conséquence et, au-delà encore, le jeu complet des interactions possibles entre la production et la réception des œuvres et des objets d'usage plus courant : il reconnaissait, alors, la caution théologique qui pouvait avoir été attribuée à tel ou tel sujet – sans aller jusqu'à parler d'individu – dans le choix d'un thème ou d'un motif, abordé en dépit parfois de son caractère peu orthodoxe². En opposition avec Meyer Schapiro (1904-1996) qui, lui, situait

délibérément l'autonomie de l'artiste dans les marges et ne craignait pas de l'associer à un phénomène de « sécularisation », Rudolf Berliner plaçait l'art au cœur des préoccupations essentielles, d'autant plus quand les artistes avaient été aussi des théologiens³ : ce que celui-ci nommait « liberté » était, dans les faits, la relative moindre emprise de l'église, de ses clercs et de ses théologiens sur l'évolution reconnue à l'art, au dehors d'elle mais également en son sein, par comparaison avec ce qui se passait de radicalement autre dans l'orient chrétien byzantin⁴. Creighton Gilbert, puis Jean-Claude Schmitt sont revenus, chacun à sa manière, chacun à partir de son propre champ de préoccupations, sur cette délicate question, de fond, puisqu'elle porte sur « l'explication de la norme et de l'art chrétien »⁵. C'est à ces difficultés qu'un certain nombre de travaux récemment publiés ont été pour une large part confrontés et nous fournissent ainsi l'occasion d'approcher ce champ problématique avec un plus grand discernement, suivant trois entrées successives.

Art et théologie, une question dépassée ?

Dans un gros recueil au titre significatif, *The Mind's Eye*, de riches contributions réunies par Jeffrey F. Hamburger et a nne-Marie Bouché soulignent, loin du parti pris de restauration ou de déconstruction de la théologie et des rôles qu'on lui fit tenir dans et pour l'art médiéval, à quel point l'on doit être ouvert à présent à la capacité qu'a la théologie de transformer et d'imaginer, pour cerner d'abord, interpréter ensuite, et toujours au pluriel, les conditions créées par les artistes et les œuvres qu'ils produisirent : à la dictée tombée des cieux, tel que l'art médiéval fut trop longtemps réduit, substituer une vision dynamique d'un processus en cours (Jeffrey F. Hamburger, « The Place of Theology in Medieval Art History : Problems, Positions, Possibilities », p. 11-31). Parmi les auteurs les plus lus, considéré comme un classique, Émile Mâle défendit en son temps, en suivant une certaine ligne de pensée, catholique et républicaine, l'idée d'« un art sans artistes », auquel l'église sut imprimer sa marque constante et durable, et faire de la création artistique un « organe » efficace de contrôle

de tout l'« organisme » social et religieux⁶. À cette théorie d'un art – ou d'une image – quoi qu'il arrivet toujours « précédé », pour reprendre le qualificatif utilisé par Conrad Rudolph, il conviendrait, selon les auteurs, de rendre toute sa part active, créative, à l'expression visuelle, qu'elle soit exprimée en architecture, sculpture ou peinture⁷. Du coup, en effet, le primat accordé au modèle architectural, souvent pris pour base de la métaphore du corps social tout entier, est sérieusement attaqué : il s'agit, dès lors, d'accorder toute l'attention nécessaire aux usages des images dans l'exposé de la doctrine, en quelque sorte par leurs moyens propres, de leur reconnaître tout leur effet dans la production autonome d'un discours de théologie ou d'un commentaire aussi savant que celui mis par écrit, d'accepter de leur faire une place, pas la dernière loin s'en faut, dans la formation, puis le développement d'une pensée du visuel. En ce sens, le propos s'inscrit à la suite de ce qu'avait affirmé au début des années 1990 un autre volume collectif également issu d'une rencontre tenue à Princeton et dirigée par Brendan Cassidy : Michael Camille, Herbert Leon Kessler, parmi d'autres auteurs, avaient montré toute l'importance à accorder à l'image et au visuel à l'œuvre dans l'art du Moyen Âge, l'un à partir d'observations très fines sur la bouche dans la grande sculpture monastique des ^{xi}^e et ^{xii}^e siècles, l'autre en s'intéressant à la structure discursive ainsi qu'argumentative de l'art à ces mêmes siècles ; en outre, Michael Ann Holly et Keith Moxey démontraient les effets d'images entraînés, ou suscités, par une iconologie non écrite⁸. De là l'insistance sur l'image

elle-même, voire sur « les désirs d'images » à l'intérieur d'un même système de communication graphique, le plus souvent à la suite des travaux des anthropologues du visuel, tel William John Thomas Mitchell⁹ ou, dans un champ différent, celui de la *literacy* avec Jack Goody et ses analyses comparées des différents moyens graphiques en concurrence les uns avec les autres dans le champ social de la communication visuelle¹⁰.

L'art médiéval comme argument

Le portail construit, sculpté, d'une cathédrale, le diagramme d'un texte adopté dans un livre impliquent une vision ordonnée du *cosmos* comme un tout, qui passe aussi par les moyens nécessaires mis en œuvre pour faire voir : en ceci, aussi, ce sont des mondes en eux-mêmes¹¹. Mais ce sont des mondes ouverts à l'interprétation, au réagencement des formes, des structures, des sens, par les artistes, les patrons, les agents de la demande¹² : ouverts à tous les modes de la vision et de l'intellection, ainsi que Jan Bialostocki l'avait déjà noté pour d'autres milieux, d'autres contextes, à une autre époque¹³. Pour le Moyen Âge, et dans le volume *The Mind's eye*, Barbara Newman peut étudier les modes de présentation du Christ en Cupidon, entre pratiques dévotionnelles et formes séculières d'attachement (« *Love's arrows : Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion* », p. 263-286) ; Caroline Bynum revient sur la Messe de saint Grégoire en lisant cette composition non pas comme elle déchiffrerait le sens donné d'une iconographie fixée et établie par ailleurs, dans le registre textuel, mais plutôt en voulant y voir une matrice de développements, flexible, pouvant donner lieu à une série

1. Bible de Floreffe, frontispice, *Transfiguration* (détail), Ms. Add. 17738, Londres, The British Library, f. 4r.

2. Conques (Aveyron), église abbatiale Sainte-Foy, vers 1120, tympan (détail).

de formules et d'autres signifiés, au milieu d'une panoplie très large de réponses possibles, depuis les hauts dignitaires ecclésiastiques jusqu'à la piété empreinte de la plus grande sensibilité inscrite dans le quotidien le plus simple (« Seeing and Seeing Beyond : the Mass of St. Gregory in the Fifteenth century », p. 208-240). une discipline se découvre de la sorte, construite tout en haut d'un comportement humain intellectuel, mais sans cesse ouvert à une circulation depuis le haut vers le bas de la société et, inversement, faisant de la théologie non plus un point de départ incontournable et donné une fois pour toutes, mais un ensemble de formules et de commentaires soumis à variations et à réinterprétations, suivant les contextes et les besoins. S'étant intéressée au frontispice de la *Bible* de Floeffe et au tympan de Conques, Anne-Marie Bouché les rapproche, par-delà leurs profondes différences, en fonction de semblables stratégies visuelles adoptées pour développer un certain nombre d'adresses rhétoriques, et mieux cibler des strates et des registres d'audiences spécifiques : là, une élite cléricale ; ici, une population mélangée, où se côtoient société cléricale et société pèlerine (fig. 1 et 2) ; les deux audiences sont atteintes à travers des mécanismes communs de compréhension d'un message, reposant sur les mêmes schèmes et les mêmes protocoles que l'auteur, de façon originale, propose de regrouper sous les termes d'« anomalies » et d'« énigmes » (« *Vox imaginis* : a anomaly and Enigma in Romanesque art », p. 306-335)¹⁴. Prenant en compte la technique nouvelle du sceau et les compétences qu'elle induisit, Brigitte Miriam Bedos-Rezak étend ses remarques du champ sémantique aux pratiques sociales en insistant, quant à elle, sur les modalités concrètes de la mise en image à l'âge pré-scolastique (« Replica : images of identity and the identity of images in Prescholastic France », p. 46-65) ; de même, dans une série plus large de stratégies de visualisation, des remarques semblables sont faites sur les techniques des encadrements dans les images de la Révélation divine, à l'articulation du visible et de l'invisible, par Jeffrey F. Hamburger (« The Medieval Work of art : Wherein the 'Work' ? Wherein the 'art' ? », p. 374-412 ; fig. 3), ou encore sur les tropes de l'art de la rhétorique et de l'invention, par Mary Carruthers (« Moving images in the Mind's Eye », p. 287-305), sur les modes diagrammatiques par Christopher Hughes,

dans son travail sur les Bibles moralisées (« typology and its uses in the Moralized Bible », p. 133-151) et par Cecilia Hazelle dans son étude sur le *Codex Amiatinus* (« Christ and the vision of God : the biblical diagrams of the codex Amiatinus », p. 84-111).

Non seulement l'art des images retravaille le concept de temps chrétien, en le renversant parfois¹⁵, mais encore il reconfigure l'espace de la méditation ascétique comme celui des modèles proposés à titre de l'exemplarité céleste : Christian Heck analyse ce processus, de Raban Maur à saint Bonaventure, en passant par Bernard de Clairvaux, et montre comment une topographie spirituelle est ainsi générée par et dans l'image même (« Raban Maur, Bernard de Clairvaux, Bonaventure : expression de l'espace et topographie spirituelle dans les images médiévales », p. 112-132) ; Jean-Claude Schmitt suit le très bel exemple de l'exception corporelle de la Vierge Marie dans l'art et l'iconographie de l'Assomption de la Vierge qui, par-delà les contradictions, réfutations et critiques de toutes sortes, finit par l'emporter et par exhausser la mère de l'enfant Dieu au-dessus de tout le genre humain, dans un espace adapté à sa contemplation particulière (« L'exception corporelle : à propos de l'Assomption de Marie », p. 151-185). l'image médiévale va au-delà de l'iconographie par toutes les questions qu'elle suscite : d'attente et d'audience ; d'idéologie, voire d'ecclésiologie ; de désirs et d'expériences voulues¹⁶.

Image, imagination, imaginaire

Éloigné de l'emprise exclusive de l'église, l'art médiéval est-il un art de l'imagination, ouvrant tout droit sur l'imaginaire voire, en de certaines occasions, sur l'onirique ?¹⁷ Le travail sur le temps, de même que la reconfiguration spatiale, rend aux arts visuels, et plus encore aux images, toute leur puissance, pas seulement par leur contenu explicite ou implicite, mais surtout par la perception toute simple de leur matière, de ce dont elles sont faites, c'est-à-dire de leur

3. Vase en forme d'aigle dit « Aigle de Suger », vase : Égypte ou Rome impériale ; monnaie : église abbatiale Saint-Denis, av. 1147, Paris, Musée du Louvre.

4. *Codex Aureus*, Saint-Emmeran, 870, Munich, Bayerische Staatsbibliothek ;
a. Charles le Chauve, f. 5v ;
b. Adoration de l'Agneau, f. 6r.

présence effective¹⁸. Dans un texte très stimulant, Herbert Leon Kessler souligne combien tous les éléments visuels, mais aussi textuels, restent les témoins de ce qu'il appelle l'« absence réelle », de ce périmètre de vision qui demeure en dehors, et peut-être au-dessus, des capacités inhérentes à l'œil humain, et donc à celles de l'art qui, dès lors, ne peut saisir ni emprisonner ce qui demeure invisible et caché (« turning a Blind Eye : Medieval art and the Dynamics of contemplation », p. 413-439 ; fig. 4a-b)¹⁹. Le travail de l'enlumineur carolingien n'est pas uniquement fait pour rendre présente la figure absente de Dieu, sur les évangélistes ou dans les psautiers, mais pour servir de moyen terme entre l'image visuelle, l'image objectivée par les formes et les couleurs, et le texte ; au-delà, entre le visible/ lisible et l'intelligible qu'on ne peut pas approcher, si ce n'est par un ensemble de traces. Dans son trajet même, l'art des ^{viii}^e – ^{xiii}^e siècles dépasse toute volonté de *mimêsis*²⁰. au cours de sa belle enquête « *Maiestas Domini* », Une image de l'Église en Occident, ^{vi}^e – ^{ix}^e siècle, Anne-Orange Poilpré a mis en valeur l'histoire complexe de cette articulation du visible à l'invisible à travers la configuration de l'espace du souverain carolingien et le remodelage de la temporalité de son pouvoir au cours de la fabrication de son image en majesté : le travail artistique informe, structure, définit l'expérience visuelle des matières essentielles dont l'œuvre est constituée et qu'elle nous donne encore à voir, parfois à lire. En ce sens, il extériorise une théorie implicite de l'image, dans l'acte le plus répétitif ou dans le geste le plus noble, selon les supports utilisés, là où les textes n'en peuvent offrir aucune. l'imagination ouvre la porte à la réflexivité de l'œuvre sur elle-même (*Seeing Medieval Art*, en particulier le chapitre « Spirit », p. 65-85)²¹. Dans l'œuvre comme dans l'objet de culte, l'image se donne en légende,

en texte devant être vu et lu, en tant qu'image immédiate et circonscrite dans son périmètre de vision. Les frontispices de la *Bible historique*, par exemple, exhibent au regard des diagrammes détaillés de lecture, mais aussi de vision, encadrés par une terminologie chrétienne ; ils contribuent à définir la lecture comme regard et comme forme, tout à la fois.

Pas d'abstractions, mais de l'art donc.

1. Rudolf Berliner, « the Freedom of Medieval art », dans *Gazette des Beaux-Arts* 6, XXVIII, 1945, p. 263-288 ; repris dans Robert Suckale, éd., *Rudolf Berliner (1886-1967), 'The Freedom of Medieval Art' und andere Studien zum christlichen Bild*, Munich, 2003, p. 60-75.

2. Daniel Russo, « le nom de l'artiste, entre appartenance au groupe et écriture personnelle », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak, Dominique Iogna-Prat éd., *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, 2005, p. 235-246, et p. 346-350 pour la discussion des différents points de vue.

3. Meyer Schapiro, *Romanesque Art*, New York, 1977 ; voir sur son approche Oskar K. Werckmeister, « On M. Schapiro's *Romanesque Art* », dans *Art Quarterly*, 1979, p. 211-218 ; Michael Camille, « How New York Stole the idea of Romanesque art : Medieval, Modern, and Postmodern in Meyer Schapiro », dans *The Oxford Art Journal*, 17, 1994, p. 65-75 ; John Williams, « Meyer Schapiro in Silos : Pursuing an iconography of Style », dans *The Art Bulletin*, LXXXV, 2003, p. 442-468. Sur les remises en situation proposées par Rudolf Berliner, voir Berliner, (1945) 2003, cité n. 1, p. 60-61.

4. Daniel Barbu, « l'image byzantine : production et usages », dans *Annales Sciences Humaines et Sociales*, janvier-février 1996, p. 71-92 ; Gilbert Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, 2007, en part. chap. 3, « De l'image à l'icône », p. 65-82.

5. De Creighton Gilbert, voir l'article « a Statement of the aesthetic attitude around 1230 », dans *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 13, 1985, p. 139-145, et son livre traduit en italien sur le ^{xv}^e siècle, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florence/Vienne, 1988 (ed. originale : *Italian art, 1400 - 1500 : sources and documents*,

Englewood cliffs, 1980). De Jean-claude Schmitt, à qui nous reprenons l'extrait cité, voir « Liberté et normes des images occidentales », dans *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 136-164, en part. p. 137, et son étude *La conversion d'Hermann le juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Paris, 2003, en part. « La conversion à l'image », p. 143-178.

6. Sur la conception d'Émile Mâle, inséparable d'un milieu et d'une époque spécifiques, entre les années 1880 et 1920 surtout, sous la troisième République, voir Daniel Russo, « Les lectures de l'art chrétien en France et en Europe au tournant des années 1880-1920. à l'outour du médiévalisme », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, 49, 2006, p. 373-380.

7. Conrad Rudolph, « in the Beginning : theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century », dans *Art History*, 22, 1999, p. 3-55, pour la critique raisonnée, à partir de l'analyse des œuvres et des objets de l'art au ^{xiii}^e siècle.

8. Brendan Cassidy éd., *Iconography at the Crossroads* (colloque, Princeton, 1990), (*Index of Christian Art, Occasional Papers II*), Princeton, 1993 ; voir en particulier Michael Ann Holly, « unwriting iconology », p. 17-26 ; Keith Moxey, « the Politics of iconology », p. 27-32 ; Michael Camille, « Mouths and Meanings : towards an anti-iconography of Medieval art », p. 43-58 ; Herbert L. Kessler, « Medieval art as argument », p. 59-74 ; ainsi que le riche texte en manière de programme de Brendan Cassidy, « introduction : iconography, texts, audiences », p. 3-16.

9. William John Thomas Mitchell, *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, en part. p. 47-48, et *What do Pictures want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005.

10. Jack Goody, *Representations and Contradictions : Ambivalence towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*, Oxford, 1997 ; trad. fr. : *La peur des représentations : l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, 2003.

11. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, New York, 1978, en part. « When is art ? », repris de *The Arts and Cognition*, Baltimore, 1977 ; trad. fr. : *Manières de faire des mondes*, Nîmes, 1992, en part. p. 87-105, sur ce point fondamental.

12. Pour ces questions intriquées les unes aux autres, voir les enquêtes menées par Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley, 1997, en part. « Wounding Sight », p. 101-136, et *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley, 2002, en part. « images and the *Imago Dei* : Vision and the theology of Deification », p. 185-201, qui montrent combien l'art sacré, puis religieux, concourt à la théologisation de la figure de saint Jean évangéliste.

13. Jan Bialostocki, « Das Modusproblem in den bildenden Künsten : Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des 'Modusbriefes' von Nicolas Poussin », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24, 1961, p. 128-141.

14. il ne s'agit pas de l'*habitus* que Pierre Bourdieu avait dégagé des écrits d'Erwin Panofsky (1892-1968) sur

l'architecture gothique, la pensée scolastique et l'abbé Suger ; pour une approche critique et objective de cette notion, replacée dans la pensée panofskyenne, au plus juste, voir Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, 1984. Dans un autre champ artistique, sur « les marges », dans les modillons sculptés des églises rurales dans la France du Moyen Âge, Nurith Kenaan-Kedar a développé une approche fondée sur les notions d'anomalie et d'énigme ; voir son livre *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Aldershot, 1995.

15. Sur cet élargissement possible de la conscience temporelle par et dans l'expérience de l'image, voir Horst Günther, *Zeit der Geschichte. Welterfahrung und Zeitkategorien in der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt-sur-le-Main, 1993 ; trad. fr., *Le temps de l'histoire. Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l'histoire, de saint Augustin à Pétrarque, de Dante à Rousseau*, Paris, 1995.

16. Michael Camille, *Image on the Edge : The Margins of Medieval Art*, New York, 1992 ; trad. fr. : *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997. Voir, mais sur une autre voie d'approche, celle de l'audience et du travail de l'image sur elle-même, ce dépassement commenté par Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, en particulier le chapitre 4, « l'iconographie au-delà de l'iconographie », p. 155-188, à partir de l'analyse du contenu « relationnel » de l'image, qui n'a plus rien de « substantiel ».

17. ainsi que l'observe Dagron, 2007, cité n. 4, en part. p. 211-234, sur tout le processus enclenché « d'images d'images ».

18. Jeffrey F. Hamburger, « the medieval work of art : wherein the 'work' ? ; wherein the 'art' ? », dans *The Mind's Eye...*, p. 401-403, citant et discutant David Freedberg, *Power of Images*, Chicago, 1996, et son article « Holy images and Other images », dans Susan C. Scott éd., *The Art of Interpreting, (Papers in Art History from the Pennsylvania State University 9)*, 1995, p. 69-87. Voir sur ce point, capital, Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, le chapitre 1, « Matter », p. 19-44.

19. Voir aussi Jeffrey F. Hamburger, « Real absence : Early Medieval art and the Metamorphosis of Vision », dans *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo, (XLV Settimana internazionale di studi)*, Spolète, 1998, p. 1157-1211 ; repris dans *id.*, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie, 2000, en part. chap. 6, p. 104-148.

20. Philippe Junod, « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimésis », dans Thierry Lenain, Danielle Lories éd., *Mimésis. Approches actuelles*, Paris, 2007, p. 15-74, pour une réflexion d'ensemble.

21. Voir aussi plus précisément la brillante étude du même auteur, revenu sur le distique *Nec Deus nec homo : Neither God nor Man. Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg-en-Brisgau, 2007.

Daniel Russo, Université de Bourgogne,
danielrusso@orange.fr