

Marbre et sculpture en Italie au XIX^e siècle

Christian Omodeo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3620>

DOI : [10.4000/perspective.3620](https://doi.org/10.4000/perspective.3620)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 468-473

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Christian Omodeo, « Marbre et sculpture en Italie au XIX^e siècle », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3620> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3620>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Marbre et sculpture en Italie au XIX^e siècle

Christian Omodeo

RÉFÉRENCE

Elena Di Majo, Matteo Lanfranconi éd., *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni, il XIX secolo*, Milan, Electa, 2006. 437 p., 538 fig. en coul. ISBN : 9 788837 043650 ; 30 €.

Carlo Sisi éd., *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle; il neoclassicismo 1789-1815*, Milan, Electa, 2005, 342 p., 360 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 88-370-2732-X, 130 €.

Carlo Sisi éd., *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle; il romanticismo 1815-1848*, Milan, Electa, 2006. 367 p., 360 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 88-370-4245-0, 130 €.

Stefano Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Milan, Silvana Editoriale, 2003. 272 p., 233 fig. en n. et b. ISBN : 88-8215-678-8 ; 35 €.

Barbara Musetti, *Carlo Finelli (1782-1853)*, Milan, Silvana Editoriale, 2002. 224 p., 225 fig. en n. et b. ISBN : 88-8215-532-3 ; 35 €.

Luisa Passeggia éd., *Carrara e il mercato della scultura: arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, Milan, Motta, 2005. 311 p., 147 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 100 €.

Sandra Berresford éd., *Italian memorial sculpture 1820-1940. A legacy of love*, Londres, Lincoln, 2004. 258 p., 470 fig. en coul. ISBN : 9 780711 223844 ; 40 £.

- 1 Neuf monographies ont enrichi dans ces dernières années nos connaissances sur la sculpture italienne entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle¹. Accompagné par la publication de quelques ouvrages conçus dans un souci de synthèse et à peine devancé par l'organisation des toutes premières expositions monographiques consacrées à Antonio Canova (Rome, 1992) et à Bertel Thorvaldsen (Rome, 1989) – artiste danois ayant travaillé toute sa vie à Rome –, ce renouveau d'intérêt pour l'art italien de cette période et en particulier pour la sculpture ne peut se comprendre en dehors d'un contexte critique plus large. D'abord parce que si la sculpture fait finalement surface, les autres arts – à l'exception de la peinture de l'Italie du Nord qui

bénéficie des importants travaux de Fernando Mazzocca – restent majoritairement dans l'ombre. Et ensuite parce que les réflexions entamées ainsi que les propositions avancées à l'occasion d'une série d'expositions récentes² n'ont pas suscité un vrai débat, car les réactions se sont arrêtées dans la plupart des cas à un refus, un jugement négatif qui montre bien la subsistance de préjugés infondés. Dans les faits, ce dialogue affaibli ralentit l'élaboration de la réflexion et la mise au point de conclusions, alors que la compréhension réelle des spécificités de l'art italien de cette période mériterait une attention commune et un effort partagé. Comment, en effet, expliquer ce regard paradoxal, cette nécessité du passé au tournant de la modernité ? De façon lucide, Lionello Venturi y reconnaissait en 1929 « une certaine grandeur [...] et dans le même temps je ne sais quelle certitude de leur destin manqué »³. La démarche classiciste et utopique de l'art italien de cette période n'en est pas moins aujourd'hui une question à débattre.

- 2 Les nombreuses publications apparues ces dernières années sur la sculpture italienne de la première moitié du XIX^e siècle, bien qu'élaborées dans des conditions différentes, ont le mérite de commencer à combler des lacunes de connaissances historiques qui entravent toute recherche. Dans cette abondance insolite de matériel, l'attention n'est pas cantonnée aux grands sculpteurs, ce qui permet de reconstituer le contexte. S'attarder sur le rôle-clé de Carrare, sur une centralité qui n'est pas seulement commerciale mais culturelle aussi, constitue un autre parti. Un point commun – qui leur fait grand honneur – réunit l'ensemble de ces travaux : toutes reposent sur l'une des nécessités primaires d'un historien de l'art, de nombreuses campagnes photographiques souvent réalisées à l'occasion de leurs publications. Le manque de sources visuelles à propos des œuvres de cette période, tout comme leur faible présence dans les collections publiques en dehors de l'Italie, est en effet l'un des facteurs importants du manque d'intérêt et des lacunes de nos connaissances de cette période de l'art italien. Serions-nous face à une inversion de tendance ?
- 3 Parmi plusieurs ouvrages entièrement ou partiellement centrés sur la sculpture, il est nécessaire de faire une exception. Le catalogue des collections du XIX^e siècle de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome (2006), publication attendue et maintes fois repoussée, a été finalement édité sous une forme intéressante, à la fois à la portée du simple visiteur et instrument de travail et de réflexion utile pour le chercheur. Un choix très large d'œuvres du musée (la liste complète se trouve en annexe) est accompagné de vignettes, mais les textes introductifs méritent une attention réelle. Elena Di Majo et Matteo Lafranconi y parcourent l'une, les trente dernières années de vie du musée, l'autre, les trente premières, et leurs essais mettent en avant, presque un siècle après sa naissance (1911), l'importance fondamentale de cette collection pour la redécouverte critique de l'art italien du XIX^e siècle. Il s'agit d'une histoire du travail et des études de plusieurs générations de conservateurs pour lesquels la valorisation de leur collection ne pouvait passer que par la réhabilitation de la seule période « maudite » de l'art italien. Riche, presque trop riche, et engagé est le texte de Sandra Pinto : nouveau passage obligé des études sur l'*ottocento*, synthèse légitime et argumentée sur les orientations de ces trois dernières décennies et creuset foisonnant de nouvelles perspectives pour les recherches à venir, malgré parfois un manque de cohérence interne. Parmi ses réflexions, on peut noter sa comparaison entre les différentes approches muséographiques qui ont modifié l'organisation du contenu des salles au cours du XX^e siècle et son plaidoyer pour une validité de « l'italianité de l'art italien »⁴.

On retiendra également sa préférence pour le concept de « nœud historique » (« *momento traente* »)⁵ de Ferdinando Bologna, plus fécond et plus utile qu'une division traditionnelle par grandes périodes.

- 4 Avec une approche qui ne participe pas ouvertement à une réflexion plus large sur l'art italien entre néoclassicisme et romantisme, les deux premiers volumes de la série *L'ottocento in Italia. Le arti sorelle* (2005-2006), sous la direction de Carlo Sisi, sont des ouvrages conçus principalement pour le grand public (mais pas n'importe lequel, le prix est de 130 €). Ils offrent un panorama vaste et complet des arts italiens dans la première moitié du XIX^e siècle : dans ce cadre, Stefano Grandesso s'attache à proposer une vue d'ensemble de la sculpture et son travail est complet, détaillé et bien articulé. L'appréciation philologique accompagne l'intérêt historique, tout autant qu'esthétique, sans ignorer les nouveaux enjeux commerciaux que les arts et en particulier la sculpture rencontrent à cette époque. Néanmoins, les textes de ces ouvrages pâtiennent des difficultés croissantes que les maisons d'édition rencontrent pour concilier rigueur intellectuelle et impératifs économiques. Les différents arts sont présentés séparément et une place disproportionnée est réservée à la peinture (140 pages), par rapport à la sculpture (40 pages) et à l'architecture (50 pages). Dommage, car ce monopole « pictural » déforme la réalité historique. Les parties consacrées aux techniques artistiques, au goût de l'époque et autres thèmes – comme l'essai de Carlo Sisi, « *Il 'bello sepolcrale' e la riforma canoviana* », (p. 281-290) – démontrent la tentative de concevoir un ouvrage de synthèse grand public mais, quoique les différentes parties soient dans la plupart des cas très intéressantes, l'ensemble n'apparaît pas assez lié.
- 5 Aux maisons d'édition traditionnelles s'ajoutent en Italie les avantages et les difficultés liées aux interventions des fondations bancaires dans le monde des arts. Cette politique éditoriale parallèle doit néanmoins affronter des difficultés consécutives à la parcellisation territoriale du pays, à la fois dans le cadre de la recherche et pour la diffusion : la faible présence de ces ouvrages dans les bibliothèques de recherche en est la preuve. Or, au-delà de ces défauts qui ne minent en rien l'importance et l'utilité de ces publications, le soutien que la Cassa di Risparmio di Carrara, aujourd'hui Gruppo Banca Carige, apporte aux chercheurs engagés dans l'étude de la sculpture entre le XVIII^e et le XIX^e siècle s'inscrit comme une tentative réussie. Il serait difficile d'expliquer la nouvelle fortune que rencontre la sculpture italienne du XIX^e siècle sans citer ce cas particulier.
- 6 La publication de deux monographies sur Carlo Finelli (2002) et Pietro Tenerani (2003), deux sculpteurs d'origine carraraise, a marqué le début de cette collaboration entre une banque locale et le monde de la recherche. Bien que jumelles d'un point de vue du format éditorial, ces deux publications se différencient par une approche différente quant à la notion de monographie. Le travail de Barbara Musetti sur Carlo Finelli (1782-1853) a le mérite d'avoir reconstitué le corpus des œuvres. Élément fondateur de toute monographie, d'autant plus difficile pour cet artiste que dès son vivant une grande partie de sa production est dispersée à l'étranger, cette démarche s'est aussi confrontée à la décision de l'artiste de détruire tous les plâtres de son atelier, excepté ceux de *Le ore* et du *San Michele Arcangelo* (Carrare, Accademia di Belle Arti). Ainsi privée de tout élément de comparaison mis à part les quelques œuvres en collections publiques (n'oublions pas la frise du *Triomphe de Jules César* pour le Quirinal napoléonien), la seule voie possible a été celle d'une étude savante et minutieuse consacrée à la sculpture entre Rome et Carrare, à même de concilier les recherches

d'archives et la consultation des publications artistiques de l'époque avec un regard moins tributaire des choix esthétiques de Canova et Thorvaldsen, qui permette de dégager la personnalité de cet artiste sur des bases indépendantes et plus raisonnables historiquement. L'influence canovienne des débuts (*Napoléon distribue des couronnes de lauriers aux Sciences et aux Arts*, bas-relief, 1811, Milan, Galleria d'Arte Moderna) s'affaiblit en faveur d'une sensibilité moderne qui domine sa production tardive de sujets mythologiques (*Le ore*, 1824, Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) et religieux (*Monument funéraire de Giacomo Milan Massari*, 1853, Vicence, cimetière). La richesse et la validité d'une vision monographique traditionnelle se déploient dans ce travail, qui démontre à travers la personnalité de cet artiste la capacité de l'art italien à renouveler son propre classicisme, sans trahir les valeurs inhérentes de la tradition.

- 7 La monographie de Stefano Grandesso sur Pietro Tenerani (1798-1869) est dépourvue de catalogue raisonné et l'auteur s'approprie le parcours artistique du sculpteur comme point de vue privilégié à partir duquel il propose de relire et comprendre la période. Cette démarche se justifie surtout par le fait que la Gipsoteca Tenerani est conservée dans le Museo di Roma du Palazzo Braschi (en attente d'un redéploiement des collections qui devrait permettre d'ouvrir l'aile encore fermée du palais) et que sa conservation a en quelque sorte sauvé de l'oubli le parcours artistique de ce sculpteur. Avec moins de contraintes que Barbara Musetti, Stefano Grandesso opte donc pour une approche davantage orientée vers une historiographie de la critique et des débats artistiques italiens de la première moitié du XIX^e siècle, sans pourtant savoir renoncer complètement à l'attrait d'un catalogage savant. Il ressent à tort l'obligation d'intercaler dans sa réflexion toutes les données qui trouveraient normalement place dans un catalogue raisonné, imposant de ce fait des détournements qui ralentissent la lecture. Il convient néanmoins de reconnaître le courage et les capacités de l'auteur qui tout au long de la reconstruction du parcours artistique de Tenerani affronte des problématiques diverses sans jamais perdre son fil conducteur. Apparaît ainsi, dans l'analyse de la *Psyché abandonnée* de 1816-1819 (Florence, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), le rapport entre classicisme et modernité, « *un classicismo riproposto in una perdurante attualità* ». Mettant en avant la veine intimiste de Tenerani et sa recherche d'une « beauté naturelle », il montre la capacité du sculpteur à modifier profondément sa démarche artistique en faveur du renouveau de l'art chrétien et de la redécouverte d'un autre classicisme, celui des primitifs du Quattrocento. Le genre du portrait chez Tenerani (environ 140 œuvres) montre le recours à de multiples modèles esthétiques réinterprétés selon les besoins et l'inspiration du moment, ainsi qu'une souplesse et une capacité d'adaptation aux exigences artistiques. Même dans un contexte historique animé où se confrontent ouvertement les partisans du romantisme et du classicisme, l'artiste étonne et séduit par la liberté avec laquelle il abandonne le drapé à l'antique en faveur des habits contemporains, pour avoir recours ensuite, dans les années 1850-1860, à la beauté idéalisante des portraits à la grecque, tout en intégrant la symétrie et des chevelures qui font écho à celles de Desiderio da Settignano et Francesco Laurana. Peu importe donc si pour Tenerani la représentation de la contemporanéité passe par la recherche des canons de Polygnote. Ce que l'on admire, grâce au livre de Stefano Grandesso, c'est que ce respect de la tradition est mis au service d'un rendu naturalisant et moderne dans lequel la précision physiologique et le respect du détail renforcent la force psychologique du portraituré.
- 8 Les deux versions du *Monument à Simon Bolivar*, de 1842-1844 (Bogota, plaza Bolivar) et de 1844-1852 (Caracas, Pantéon nacional), servent aussi à S. Grandesso pour examiner,

sans trop le développer, le thème de la mondialisation du marché de la sculpture et du marbre au XIX^e siècle. Mais ce sujet qui montre le brusque élargissement d'une géographie artistique au-delà des frontières européennes est central dans la conception même des deux volumes *Carrara e il mercato della scultura*. Dans l'attente de la parution imminente du deuxième volume dirigé par Sandra Berresford et qui s'intéressera aux années 1870-1929, ce premier ouvrage, placé sous la direction de Luisa Passeggia et avec la contribution d'auteurs étrangers pour les relations entre Carrare et leurs pays, est centré sur la période 1750-1870 et constitue une suite idéale à l'une des pistes entrouvertes lors de la publication en 2000 de la revue *Ricerche di storia dell'arte*⁶, sous la direction d'Orietta Rossi Pinelli.

- 9 Dans ce premier volume, différents essais introduisent des points de vue à la fois historiques, artistiques, techniques ou économiques. Cette perspective renouvelle la vision de la production artistique et favorise une connaissance plus riche et différenciée. L'art de la sculpture (et non seulement la production sculptée) rencontre un nouveau contexte parmi toute une production de copies, d'arts décoratifs, de sculptures architectoniques et à destination funéraire. Comment d'ailleurs pouvoir réellement apprécier la sculpture de cette période sans évaluer la révolution technique qui intervient dans les ateliers ? Le travail du sculpteur évolue : l'artiste est presque libéré des contingences liées aux matériaux. La distribution des rôles à l'intérieur de l'atelier, ainsi que Bartolomeo Cavaceppi l'avait conçue à Rome, est affinée par Antonio Canova et Bertel Thorvaldsen. Une main-d'œuvre souvent d'origine carraraise – situation qui se répétera d'ailleurs à Paris à la fin du même siècle, tout comme à Berlin dans l'atelier de Christian Daniel Rauch – transcrit en marbre la *prima idea*, le modèle en terre cuite, permettant à l'artiste de consacrer une grande partie de son temps à la recherche et à la conception de nouveaux modèles. L'écart entre l'artiste « génie » et l'artisan se fait de plus en plus profond. Cette même organisation favorise la production de plusieurs répliques d'une même œuvre dans les ateliers des maîtres. Sans oublier la présence récurrente des plâtres dans toutes les vues d'ateliers conservées pour cette période, catalogue en 3D des commandes réalisables à la demande de chaque nouveau visiteur. Cette quête d'une sérialité en Italie n'était d'ailleurs pas réservée à la sculpture, car le plâtre correspond au carton en peinture : un dialogue fictif entre les différentes pratiques artistiques. À Carrare, les ateliers de praticiens des familles Baratta et Lazzerini constituent des cas sur lesquels s'attardent les auteurs. Sur une période qui regroupe plusieurs générations, elles entreprennent la création d'un réseau commercial diversifié grâce à l'achat de plusieurs carrières de marbre, en travaillant la pierre directement dans leurs propres ateliers, ce qui leur permet de répondre à toute clientèle, vendant le bloc de marbre autant que n'importe quel genre de statues reproduit en série. Cette démarche commerciale n'est pas ailleurs réservée à des artistes de second plan, comme le montre la vente dans l'atelier de Lorenzo Bartolini de copies d'après les antiques sculptées dans ces mêmes *botteghe* (ateliers-boutiques) carraraises. Elle atteste que les artistes ont conscience de l'importance d'une indépendance économique qui les libère de la « tyrannie » des commanditaires. L'exemple de plusieurs sculpteurs originaires de cette ville, parmi lesquels les mêmes Finelli et Tenerani, associant la création artistique à l'entretien d'un réseau voué au commerce du marbre brut, de copies d'après l'antique et de répliques modernes, montre que cette attitude envers le commerce est liée à Carrare. Face à une législation de plus en plus restrictive, qui interdit la sortie des antiques du territoire national, la demande croissante de statues ne peut s'orienter que vers les ateliers-boutiques des

sculpteurs italiens et encourager leur commerce. Riche et passionnant pour sa capacité à révéler la complexité du monde du marbre et de ses praticiens sous ses différents aspects, *Carrara e il mercato della scultura* prend le parti de développer davantage les aspects économiques de ce système et de ne pas en traiter les possibilités artistiques que la présence multiple d'artistes de toutes origines, comme Chinard, Rauch et Bartolini, aurait induites⁷. Une telle approche permettrait pourtant de mieux comprendre jusqu'à quel point Carrare constitue l'épicentre ou se trouve à la périphérie de certaines dynamiques artistiques. Ou faudrait-il croire que l'exportation se limite au marbre, à une main-d'œuvre de premier ordre, et que l'élaboration esthétique n'y trouve pas sa place pour être discutée, affinée et affirmée ?

- 10 La transition d'une culture strictement européenne à un espace mondialisé est un élément récurrent des études sur l'art de la première moitié du XIX^e siècle. La place prééminente réservée aux relations avec les pays anglo-saxons dans *Carrara e il mercato della scultura* résulte cependant aussi du nombre croissant de chercheurs qui dans ces pays s'intéressent à la sculpture italienne de cette période en raison de l'importance de son influence sur l'art de ces nations : une transposition des échanges culturels d'un plan artistique à celui de la recherche. *Italian memorial sculpture 1820-1940. A Legacy of Love*, de Sandra Berresford, Robert W. Fichter et Robert Freidus, est un exemple convaincant de cette dynamique. Cet ouvrage montre qu'une réflexion critique plus libre et dégagée, et qui se place dans une optique différente de celle d'une histoire de l'art traditionnelle peut être à la fois un précieux outil de recherche et livrer des résultats importants et fondés. Les annexes contiennent non seulement une liste détaillée (horaires, adresse, téléphone) des différents cimetières ainsi que des musées de sculpture, mais aussi une bibliographie que sa répartition par thèmes (sculpture, cimetières, iconographie funéraire) rend d'autant plus précieuse⁸. Les auteurs ont préféré croiser différentes approches pour prouver que la sculpture italienne est un terrain idéal pour une analyse à la fois économique, culturelle et politique de problématiques historiques qui dépassent les frontières nationales. L'objectif est atteint par la succession équilibrée entre une partie historique et chronologique plus traditionnelle qui privilégie certains foyers artistiques et certains sculpteurs – un chapitre entier est dédié à Leonardo Bistolfi – et les diverses iconographies funéraires. Au fil des pages réapparaît un pays avec de fortes contradictions internes, néanmoins unitaire : nulle autre part la sculpture funéraire a survécu aussi longtemps aux évolutions sociales imposées par la modernité. Nulle autre part il est possible pour le XIX^e siècle d'admirer, de comprendre et de mettre en parallèle les changements artistiques tout comme l'évolution des mœurs d'une société.

NOTES

1. Outre les deux analysées dans cet article, citons Giorgio Zanchetti, *Benedetto Cacciatori (1794-1871)*, Milan, 2005 ; Benedetta Matucci, *Aristodemo Costoli: « religiosa poesia » nella scultura dell'Ottocento*, Florence, 2003 ; Antonio Musiari et al., *Pompeo Marchesi, Ricerche sulla personalità e l'opera*, Varese, 2003 ; Ettore Spalletti, *Giovanni Duprè*, Milan, 2002 ; Amerigo Sassi, *Pompeo Marchesi*

scultore, Varese, 2001 ; *Pietro Freccia : 1814 - 1856*, Giuseppe Silvestri éd., (cat. expo., Massa, Palazzo Ducale/Florence, Galleria d'Arte Moderna), Florence, 2001 ; Tamara Hufschmidt, *Tadolini : Adamo, Scipione, Giulio, Enrico ; quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli XIX e XX*, Rome, 1996.

2. *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale et Eterna Capitale delle Arti*, Stefano Susinno et al. éd., (cat. expo., Rome, Scuderie del Quirinale/Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Milan, 2003 ; *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, Olivier Bonfait éd., (cat. expo., Rome, Villa Médicis), Milan, 2003 ; *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, Fernando Mazzoca et al. éd., (cat. expo., Milan, Palazzo Reale), 2002 ; *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rischel éd., (cat. expo. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art/Houston, The Museum of Fine Arts), Philadelphie, 2000.

3. « *Una certa grandezza [...] e insieme una non so quale certezza di un loro destino fallito* », Lionello Venturi, *Pretesti di critica*, Milan, 1929, p. xiii.

4. Sandra Pinto fait ici référence à l'ouvrage de Nicolas Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londres, 1956.

5. Sandra Pinto, Matteo Lafranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, Milan, 2006, p. 128, 146-147.

6. *Ricerche di storia dell'arte*, « *La fabbrica della scultura : scultori e botteghe d'arte a Roma tra XVIII e XIX secolo* », n° 70, 2000.

7. Une étude de ce genre aurait pu profiter de l'approche proposée par les travaux récents sur Rome et ses 60 ateliers de sculpture répertoriés au XIX^e siècle. Voir Stefano Susinno, « *Il sistema degli ateliers a Roma* », dans Fernando Mazzocca, Giuseppe Pavanello éd., *Il primato della scultura : fortuna dell'antico, fortuna di Canova, Il settimana di studi canoviani*, Bassano del Grappa, 2004, p. 219-232.

8. La bibliographie de cet ouvrage - structurée par thèmes - est remarquable. Sur la question de l'iconographie funéraire, les auteurs auraient cependant pu se reporter avec profit à l'ouvrage d'Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre : La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, 1995.

INDEX

Mots-clés : sculpture italienne, marbre, commerce, historiographie, matériaux, classicisme, modernité

Index géographique : Italie

Keywords : italian sculpture, marble, trade, material, historiography, modernity, classic

Index chronologique : 1800

AUTEURS

CHRISTIAN OMODEO

Université Paris IV-Sorbonne/INHA