



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 11, n° 4, Avril 2010**  
**Acta par Fabula**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5648>**

---

# Le tournant éthique de la critique artistique en question

**Alexandre Gefen**

Carole Talon-Hugon, *Morales de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2009, 224 p. EAN : 9782130574453.

---



## **Pour citer cet article**

Alexandre Gefen, « Le tournant éthique de la critique artistique en question », Acta fabula, vol. 11, n° 4, « Acta par Fabula », Avril 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5648.php>, article mis en ligne le 31 Mars 2010, consulté le 21 Juin 2024, DOI : 10.58282/acta.5648

---

# Le tournant éthique de la critique artistique en question

**Alexandre Gefen**

---

On se souvient qu'en 2000, l'exposition « Prémés innocents » au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, avait suscité la plainte d'une association familiale, « La Mouette », au motif du caractère pornographique du dispositif artistique qu'elle proposait. Parmi les responsables présumés coupables se trouvaient l'ex-directeur du musée, les commissaires de l'exposition, mis en examen six ans après l'ouverture de l'enquête, et une vingtaine d'artistes parmi lesquels rien moins que Cindy Sherman, Christian Boltanski, Annette Messager ou Paul McCarthy. Qu'il s'agisse de ce procès quelque peu ridicule contre un musée d'art contemporain ayant eu l'aplomb de poser la question sacrée de l'innocence enfantine, des appels à la solidarité en faveur d'un cinéaste au nom d'une immunité présumée des grands créateurs, du savoureux procès pour diffamation opposant le leader du Front National à Matthieu Lindon à propos de son roman-dispositif, *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, d'un récent rappel à l'ordre ministériel à propos des responsabilités supposées incombant au récipiendaire d'un prestigieux prix littéraire, ou d'interrogations infinies sur l'ambivalence possible d'un récit à la première personne de la Shoah ou sur les limites de l'utilisation du corps par l'art contemporain, le débat sur les rapports entre art et morale possède tous les avantages des querelles récidivantes et confuses : il dégage des avis faussement clivés, permet des disputes médiatiques et des positionnements aisés à instrumentaliser. On remarquera d'emblée que ce débat, aussi ancien que les fameuses prises de position de Platon sur l'exclusion des poètes de la Cité idéale, bénéficie autant aux politiques en quête d'étendards et aux philosophes querelleurs, qu'aux artistes, qui ont découvert depuis longtemps dans des stratégies de transgression un mode d'existence de l'art autant qu'une source possible de gloire personnelle. C'est sans doute là le piquant d'une question que l'on a souvent cherché à évacuer, mais qui est récemment revenu à la mode avec ce que l'on pourrait appeler le tournant éthique de la critique esthétique et littéraire : soit l'art se déclare hors d'atteinte de la morale et de la loi et, subséquent, se découple de la sphère sociale et philosophique pour être non-référentiel ou autoréférentiel, soit il prend le risque de revendiquer une incidence sur les consciences et donc de s'exposer à des contestations voire à un contrôle de la sphère publique, mais il ne saurait à la fois affirmer son rôle moral et refuser d'être comptable de ses effets. La question morale est donc à la fois la force et le problème de l'art, le lieu de son affirmation et celui sa remise en question. En

conséquence, les théoriciens comme les praticiens de l'art, affirme l'essai de Carole Talon-Hugon, sont bien souvent contraints de choisir entre deux positions : une pensée décrétant l'irresponsabilité morale de l'exercice artistique et imposant aux artistes une forme d'insularité, ou, au contraire, la réaffirmation de la portée morale de l'exercice esthétique, au bénéfice d'un rôle social et philosophique. On sait que la première option, d'essence humaniste, est délaissée (quand ce n'est pas raillée) par la tradition très française de *l'art pour l'art* et du formalisme depuis la fin du xix<sup>e</sup> siècle, au nom d'un refus de la « moraline » nietzschéenne et de la réaffirmation du credo du moralisme classique pour lequel « la vraie morale se moque de la morale » (Pascal), refus qui reste dominant malgré la pression exercée régulièrement à gauche par des appels récurrents à un art engagé. En revanche, on retrouvera la thèse d'une responsabilité éthique de l'art outre-Atlantique, aussi bien dans la tradition de la philosophie morale empirique de l'école de Chicago (incarnée aujourd'hui par quelqu'un comme Martha Nussbaum), que dans les *cultural studies* américaines contemporaines : celles-ci professent en effet que non seulement l'art ne saurait être neutre, mais que, au contraire, il influe indirectement sur nos choix moraux et idéologiques, quitte à exposer à nouveau les artistes au risque de la censure.

Pour cheminer entre la légèreté et la componction moralisatrice, Carole Talon-Hugon ne cherche pas à produire une théorie synthétique des conditions d'exercice et d'efficacité d'une morale artistique, mais offre la clarification historique d'une vue cavalière : avec la vertu souvent sous-estimée des ouvrages de synthèse, la philosophe, professeur à l'université de Nice, entreprend un patient travail de déminage consistant à opposer des configurations historiques discordantes. Se succèdent le moment éthique qui, de Platon à Hume, met l'art au service de la morale, l'époque moderne qui marque avec fracas l'indépendance de l'art par rapport à la morale et l'immunise contre toute responsabilité et, enfin, le champ contemporain qui réaffirme la portée éthique de l'art, mais qui assigne aux productions esthétiques une finalité transgressive, celle de chercher délibérément le dissensus. Loin d'être une dimension universelle de la réalité esthétique, le paradigme « fonctionnaliste » de la tradition classique qui instrumentalise l'art au service de l'esthétique est une « configuration historico-temporelle », affirme Carole Talon-Hugon, une décision philosophico-théologique dont l'immense empan historique, d'Horace à Boileau, de Platon aux philosophes des Lumières, ne masque pas les apories et les fragilités. Placer l'art « sous l'autorité de l'éthique », pour faire par exemple du peintre comme l'affirme le cardinal Paleotti en 1582 un « théologien muet » et un « prédicateur silencieux », ou, plus modestement, promouvoir les vertus pédagogiques, impose en effet de produire une théorie de l'efficacité de l'art, théorie capable de rendre compte des mécanismes par lesquels l'œuvre peut exercer ses pouvoirs d'édification et apte à prescrire les formes esthétiques

possédant une efficacité performative optimale. Mêlant le vocabulaire natif propre aux théories classiques de l'esthétique morale et moralisatrice, et des concepts exogènes empruntés tant aux philosophies modernes de la sémantique des mondes possibles qu'aux sciences cognitives, Carole Talon-Hugon ne manque pas de souligner la place du concept d'exemplarité, pivot cognitif de l'effet moral de la littérature : « l'exemple rend plausible la réalité de la règle. Il influe sur représentation subjective de nos propres forces morales, et, ce faisant, facilite l'accomplissement du devoir<sup>1</sup>. » Donner foi à un tel dispositif psychologique d'édification par les chefs-d'œuvre, c'est, pour les classiques, parier sur une forme d'action de l'art qui ne repose pas sur l'artisticité du message artistique, c'est-à-dire sur des propriétés définissant l'œuvre artistique, mais simplement sur la capacité des œuvres d'art à véhiculer efficacement des contenus à valeur morale et donc à pouvoir se référer, même indirectement au monde. Le mode morale d'action d'une fiction littéraire ou d'une représentation picturale, c'est de raconter le monde en le représentant. D'où, notamment, la contamination des théories picturales par les théories rhétoriques : puisque, dans un récit « l'histoire est le vecteur de la moralisation<sup>2</sup> », en peinture, l'artiste se doit d'adopter une forme de persuasion fondée non seulement sur la réactivation des modèles par l'image selon une théorie « participative » et quelque peu archaïque des pouvoirs de la peinture qui ferait de la représentation un écho de la réalité, mais surtout par une rhétorique de l'allégorie et de la mise en scène — quitte à supposer comme Poussin, que l'effet moral supposé de l'éloquence picturale (*l'actio*) s'exerce non sur la sphère intellectuelle, mais sur des réalités corporelles.

Si l'art influence bien notre vie morale, comment cette ascendance s'exerce-t-elle ? C'est sur la question de l'analyse des circuits mentaux profonds empruntés par la morale artistique que la relecture avec les outils des sciences cognitives et de la philosophie contemporaine du « fonctionnalisme artistique » classique s'avère utile, puisque s'il y a un passage possible du *texte* à l'*action*, pour reprendre les termes de Paul Ricoeur, ou, du moins, de l'ordre du « savoir que » au « savoir comment », pour reprendre une distinction célèbre du philosophe anglais Gilbert Ryle, il faut bien en déterminer les procédures. Carole Talon-Hugon propose ici un classement des modes d'actions possibles à la littérature : l'activation de nos sentiments moraux par les émotions (comme nous le proposent en particulier les théories de l'empathie), la réflexion et la révision de nos croyances (à l'instar de Martha Nussbaum, qui fait de la littérature un exercice casuistique d'articulation de l'universalité des lois et de la diversité identitaire des hommes), et, enfin, la programmation des comportements par imitation, type d'efficacité redoutée et

---

<sup>1</sup> P. 34.

<sup>2</sup> P. 43.

contestée dans ses principes comme dans son opération : est-il possible, est-il souhaitable, comme le soutiennent Galen Strawson et les « narrativistes »<sup>3</sup>, qu'un récit puisse configurer nos actions, qu'il nous conduise à répéter par effet d'entraînement dans nos vies ce que nous lisons dans les romans ? Ce qui est vrai pour le *storytelling* médiatique, censé procéder à un « hold-up sur l'imagination des humains » selon la thèse désormais célèbre de Christian Salmon<sup>4</sup>, l'est-il du roman, et *a fortiori* du roman moderne ? Sans doute pas, tant l'œuvre moderne répugne à nous proposer des destins et des actions exemplaires et intériorisables et nous propose une morale de l'occasion infiniment plus souple et réversible que le choc cathartique ou le didactisme de l'édification. Il me semble, ici, que les analyses de Carole Talon-Hugon pourraient être enrichies par une réflexion sur les formes les plus fines, mais peut-être les plus puissantes d'intervention de l'art, le travail des langages artistiques sur ce que l'on appelle, depuis le second Wittgenstein, le « langage ordinaire » — autrement dit la manière dont on peut user de l'art pour mettre au jour, interroger avec toujours plus de perplexité, la complexité souvent obscure de notre propre condition dans le langage<sup>5</sup>. À la suite des philosophes américains Cora Diamond et Stanley Cavell (dont l'ouvrage majeur, *Dire et vouloir dire*<sup>6</sup>, vient de paraître en français avec trente ans de retard), il ne s'agit plus demander au littéraire des cas, des exemples, des preuves, de faire de l'œuvre d'art une moderne sophistique, mais de voir à quel point le langage des représentations artistiques intervient dans les dynamiques historiques et biographiques par lesquelles l'individu moral autonome devra penser l'incertitude de son rapport au monde et de ses choix de valeur. Au lieu de réduire l'action morale possible de la littérature à la représentation de contenus moraux, on peut alors, au contraire, suggérer que la morale de l'art a profondément affaire avec son usage des genres et des formes : parce que le langage esthétique travaille en profondeur la relation faussement naturelle de notre parole au monde, parce qu'il produit des *dispositifs* où le sens se dépose dans les formes, il nous permet de mieux savoir ce que nous disons et à quelle condition nous pourrions fonder un accord. L'art a le pouvoir de faire pénétrer en nous les normes ou de raviver notre sensibilité éthique endormie à ne jamais cesser de regarder et de prendre soin d'autrui, mais surtout de nous permettre de réinterroger sans cesse nos discours et nos jugements, de nous autoriser à « prendre la vie morale en tant que lieu d'aventure et d'improvisation »<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Sur ce débat, voir en particulier les réflexions de Gloria Origgi : <http://www.fabula.org/lht/1/Origgi.html>.

<sup>4</sup> Voir Christian Salmon, *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2007 et le commentaire de Ivonne Rialland : <http://www.fabula.org/revue/document3931.php>.

<sup>5</sup> Je renvoie ici à l'ouvrage récent consacré à l'articulation de l'esthétique littéraire et des savoirs moraux de Sandra Laugier : *Éthique, littérature, vie humaine*, sous la direction de Sandra Laugier, PUF, coll. « Éthique et philosophie morale », 2006.

<sup>6</sup> Stanley Cavell, *Dire et vouloir dire*, Editions du Cerf, coll. « Passages », 2009.

<sup>7</sup> C. Diamond, citée par Sandra Laugier dans un article synthétique sur la question : <http://www.fabula.org/lht/1/Laugier.html>, ¶48.

pour adapter et repenser nos concepts face aux difficultés propres à la connaissance de l'autre. Le théâtre est ainsi un espace où la parole ordinaire de l'individu expose dans sa difficulté à s'ajuster au monde comme à trouver sa propre unité, le travail propre à la représentation théâtrale nous permettant de comprendre, par exemple, « l'état séparé » qui est inéluctablement le nôtre face à celui qui nous fait face, suggère Stanley Cavell dans l'admirable chapitre consacré au *Roi Lear* dans *Dire et vouloir dire*<sup>8</sup>.

Qu'est-ce qui nous garantit que les *Fables* de La Fontaine que nous faisons apprendre depuis deux siècles à nos enfants parviendront à les rendre meilleurs ou au moins plus sages ? Sans doute rien. Arrivé au point des limites pratiques de l'intention moralisante supposée produite par les auteurs classiques, qui ne saurait surmonter le caractère aléatoire des effets moraux réels sur le spectateur, Carole Talon-Hugon oppose assez radicalement au fonctionnalisme la doctrine moderne de l'indépendance de l'art et de l'éthique, dogme qui fait le deuil de toute utilité de l'art et préconise, souvent contre la bêtise de la censure bourgeoise incarnée par les attaques du célèbre substitut Ernest Pinard contre *Les Fleurs du Mal* et *Madame Bovary*<sup>9</sup>, le cloisonnement de l'art face aux problèmes du savoir, de la morale et du droit. Plaire et instruire deviennent alors deux finalités distinctes, voire opposées. Liée à l'invention des beaux-arts et à l'autonomisation des producteurs artistiques, comme au refus du moralisme de la société du xix<sup>e</sup> siècle, la revendication d'autotélie, c'est-à-dire du désintéressement de l'art, de son indifférence aux enjeux et nécessités propres au monde social, cette injonction, qui émergerait à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, verrait la forme supplanter le contenu comme critère d'artisticité. On connaît ce métarécit de « l'autonomisation », sur lequel la philosophie esthétique (de Riegl à Rancière) et plus récemment la sociologie (de Bourdieu à Hennig), comme ses conséquences : entraîner l'art vers des formes pures dont la musique serait la suprême expression, au prix d'une évacuation de la signification par la déconstruction de la représentation (poésie hermétique, abstraction picturale, etc.). Ici, l'ouvrage ne se prononce pas définitivement sur les mécanismes causaux ayant conduit à ce basculement doctrinal, et se contente de corrélérer l'avènement du formalisme et d'une esthétique nouvelle de la réception marquée par la doctrine kantienne du désintéressement, le fantasme d'une émotion artistique pure et d'un plaisir *sui generis* des formes : l'assentiment à des idées et des valeurs est remplacé par le plaisir de consommation de la forme. D'autres travaux souscrivant à cette thèse de la conversion formaliste de l'art au xix<sup>e</sup><sup>10</sup> ont

<sup>8</sup> Stanley Cavell, *Dire et vouloir dire*, op. cit., p. 514.

<sup>9</sup> On trouvera sur Wikisource le dossier passionnant, à charge et à décharge de ce procès : [http://fr.wikisource.org/wiki/Documents\\_sur\\_le\\_procès\\_des\\_Fleurs\\_du\\_mal](http://fr.wikisource.org/wiki/Documents_sur_le_procès_des_Fleurs_du_mal).

<sup>10</sup> Par exemple le brillant essai de William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

montré à quel point le désengagement de l'art exposait celui-ci à sa dévalorisation, si ce n'est à son suicide, dans une indifférence — partagée — à l'égard du monde. « *L'impunité éthique est le corollaire de l'impuissance pragmatique* » souligne Carole Talon-Hugon<sup>11</sup>, hypothèse sans doute contestable en ce sens qu'elle tend à ne sélectionner dans l'histoire de l'art qu'un corpus *ad hoc*, en oubliant les formes variées d'articulation au monde revendiqué par ces vastes pans de la production artistique ayant répugné à s'enfermer dans l'ivresse du célibat et de la réflexivité — et tous les genres artistiques supposés mineurs, du théâtre de boulevard à la science-fiction. Quoi qu'il en soit, telle n'est pas la critique essentielle que formule Carole Talon-Hugon à cette thèse convenue, l'essai insistant plutôt sur la réémergence de l'exigence morale à travers ce qu'elle nomme des « formes indirectes de fonctionnalisme » : les théories faisant non de l'œuvre elle-même, mais de la posture artistique en général, des options éthiques. De ces formes d'utilité indirecte qui affirment paradoxalement que l'art est utile par son inutilité même, on trouvera deux exemples : le programme moral de Schiller pour qui l'art doit contribuer au bonheur de l'humanité parce qu'il conduit à cultiver la liberté, en nous poussant au désengagement mondain, et les théories esthétiques d'Adorno, qui attribuent aux formes de réflexions produites par l'art une fonction critique (voire, dans la version radicale qu'en donne Marcuse, le pouvoir de nous changer par l'invention d'utopies, dont la vertu tient précisément à leur puissance disruptive). À ces démonstrations par l'absurde de la survie d'une morale dans le contexte résolument hostile de l'esthétisme, s'ajoutent des objections de principes, qui sont, au fond, les mêmes que l'on pouvait opposer au « fonctionnalisme » : supposer la souveraineté de l'intention créatrice, c'est faire peu de cas de la liberté propre à l'attention artistique : quelle œuvre peut vraiment affirmer selon la formule juridique consacrée que « toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ou ayant existé ne saurait être que fortuite » pour reprendre la dénégation et interdire à son consommateur tout réinvestissement référentiel ou symbolique, tout *usage* de l'œuvre ?

La dernière partie de l'ouvrage propose une hypothèse peut-être plus risquée : le post-formalisme (nous pourrions dire avec des catégories anglo-saxonnes, la postmodernité) se caractériserait par un retour au fonctionnalisme, mais à un fonctionnalisme inversé — l'art se donnerait pour projet de mettre en défaut l'éthique commune, lorsque ce n'est pas de la déconstruire. Conçu comme un dispositif de provocation, l'art contemporain ne serait ni utilitariste ni anti-utilitariste à l'éthique, mais délibérément a-moral en qu'il chercherait de manière comminatoire à interroger les limites de nos institutions et de nos idéologies du Bien. Cet art de la transgression des normes esthétiques convenues autant que de

---

<sup>11</sup> P. 119, c'est l'auteur qui souligne.

celles de la société est dans une position d'autant plus étrange, affirme *Morales de l'art*, qu'il revendique à la fois son ubiquité et son extraterritorialité axiologique : l'art contemporain est inclassable, il quitte les sentiers battus des musées et des librairies pour intervenir et s'exposer au cœur de la société de la manière la plus inattendue possible, s'invitant sans gêne à des débats qui ne sont pas traditionnellement des débats artistiques, tout en excipant d'une immunité à l'égard de toute critique institutionnelle ou sociétale. N'y a-t-il pas quelque hypocrisie à inventer un roman intitulé *Le Procès de Jean Marie Le Pen*, pour reprendre un exemple déjà cité, et à s'étonner qu'un tel roman puisse faire l'objet d'un procès non virtuel en diffamation où le caractère partiellement fictionnel du personnage Jean-Marie Le Pen fasse problème ? Peut-on imposer aux juges l'examen logico-sémantique du statut exact d'une entité narrative qui est à la fois un « être de papier » et un leader politique honni, et l'ajustement de nos théories du droit à la structure référentielle à « deux étages » propre à la fiction (pour reprendre ici une métaphore à Benjamin Harshaw, qui parle d'un « autobus à deux étages »<sup>12</sup>) ? Par quel privilège l'art pourrait-il se soustraire aux exercices de régulation propres à l'espace public ? Si l'art contemporain entend à nouveau manifester des gestes éthiques substantiels, que supposent et à quelles limites nous conduisent de telles interventions ? Dans l'espace démocratique, une telle question est largement juridique, comme l'ont montré certains travaux récents ayant cherché à articuler philosophie esthétique et philosophie du droit<sup>13</sup>, puisque la justice se doit de penser la pluralité d'interprétations propre à l'art et les mécanismes complexes d'imputation de ses énoncés (peut-on faire un procès à un écrivain au nom des propos antisémites qu'il place dans la bouche d'un personnage ?) et puisque la réflexion juridique implique inévitablement une position évaluative (pour prendre un exemple récent, le cas de Dieudonné : accepter qu'un humoriste se réfugie derrière son statut d'artiste pour se défendre d'une accusation d'antisémitisme suppose de qualifier d'esthétiques ses sketches, l'enjeu n'étant pas ici l'appréciation de la distance entre discours citant et discours cité, mais celui de la sémantique des caricatures mises en scène). Moins que les normes sociales ou le travail du juge, ce sont les discours esthétiques et leurs présupposés que cherche à analyser la dernière partie de l'ouvrage, par un dialogue des opposants et des défenseurs de l'immunité de l'art : le risque de faire exister le mal, de corrompre les âmes, et, de manière plus intéressante, le péril que serait « l'esthétisation déplacée » (Carole Talon-Hugon rappelle ici notamment le débat auquel l'installation nommée *Lego Concentration Camp Set* de Zbigniew Libera a donné lieu) s'opposent à l'affirmation

<sup>12</sup> Voir Harshaw, Benjamin, « Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework », *Poetics Today*, 5(2) 1984, 227-251.

<sup>13</sup> *Voir Juger l'art ?*, sous la direction d'Agnès Lontrade et Christophe Genin, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008. Cet essai a fait débat, comme en témoigne notamment une récente émission du Bien commun sur France culture (voir [http://sites.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/bien\\_commun/fiche.php?diffusion\\_id=77278](http://sites.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/bien_commun/fiche.php?diffusion_id=77278)).



de la liberté imprescriptible de l'artiste et l'idée que le discours esthétique relève d'un ordre de morale supérieur. Réfutant l'une et l'autre position, comme l'option « éthiciste » qui affirme « *qu'un défaut éthique est un défaut esthétique et qu'une qualité éthiquement valable est esthétiquement méritoire* »<sup>14</sup>, même dans sa version « modérée » et conditionnelle, l'auteur plaide pour une prise en compte globale de la sensibilité artistique où la question éthique viendrait moduler, sans déterminisme, notre réception de l'œuvre. Penser ces rétroactions, faire une place au jugement moral sans tomber dans le moralisme et sans oublier la liberté propre à la réception de l'art : telle serait en définitive l'objectif de cette réflexion sommaire et synthétique, dont la force tient à la capacité à montrer la cohérence théorique sur la longue durée des prises de positions souvent radicales et arbitraires qui jalonnent l'histoire de l'art et qui vient à point pour accompagner le retour contemporain de la critique à des préoccupations éthiques. S'il n'est pas nécessaire de produire un nouveau vocabulaire conceptuel, reste cependant désormais à la philosophie esthétique à analyser plus précisément, et peut-être avec les outils des sciences cognitives, les types de savoirs ou de « métaconnaissances » produits par les dispositifs génériques et formels de l'œuvre d'art, pour en comprendre les possibilités — et les impossibilités — d'action : ce n'est sans doute pas dans des combats frontaux sur la portée éthique intrinsèque de l'art, mais dans une réflexion fine sur les évolutions des pratiques démocratiques et des courants esthétiques, dans l'analyse des jurisprudences et des stratégies linguistiques, que se situeront les plus intéressants débats à venir.

---

<sup>14</sup> P. 186 ; c'est l'auteur qui souligne ; Carole Talon-Hugon donne comme exemple de cette position les thèses de Berys Gaut.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Alexandre Gefen

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [gefen@fabula.org](mailto:gefen@fabula.org)