

Título / Title: **Review: ALIFERIS, Laurence Terrier – *L’imitation de l’Antiquité dans l’art médiéval (1180-1230)*. Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge.**

Les études du Rilma 7, Turnhout: Brepols, 2016 (343 pp.)

Autor(es) / Author(s): **Térence Le Deschault de Monredon**

Universidade / University: **Independent Scholar**

Faculdade e Departamento / Unidade de Investigação – Faculty and Department /

Research Center: **n/a**

Código Postal / Postcode: **1206**

Cidade / City: **Barcelona**

País / Country: **España**

Email Institucional / Institutional email: **terencedemonredon@gmail.com**

Fonte: *Medievalista* [Em linha]. Direc. **Bernardo Vasconcelos e Sousa**. Lisboa: **IEM**.

Disponível em:

<http://www2.fcsb.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA22/monredon2212.html>

ISSN: 1646-740X

Data de recepção do texto / Received for publication: 19 de Janeiro de 2011



Review: ALIFERIS, Laurence Terrier – *L’imitation de l’Antiquité dans l’art médiéval (1180-1230). Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge*. Les études du Rilma 7, Turnhout: Brepols, 2016 (343 pp.)

Térance Le Deschault de Monredon

C’est bien plus qu’une belle synthèse sur le “style 1200” que nous offre Laurence Terrier Aliferis dans son livre, puisqu’elle aborde également les antécédents de ce retour aux sources antiques et qu’elle propose surtout, simultanément, une description des influences byzantines dans les œuvres de la période. L’ouvrage se divise en cinq chapitres. Les trois chapitres centraux abordent les trois principales techniques à travers lesquelles se diffuse le style 1200, c’est-à-dire l’orfèvrerie, la sculpture monumentale et la peinture. Un premier chapitre expose les généralités sur l’imitation autour de 1200, tandis que le chapitre final précise les modalités de l’imitation de l’Antiquité à cette même époque.

L’introduction présente l’historiographie et la méthode suivie. La partie historiographique, après avoir rappelé les étapes importantes de l’étude du style 1200 – en particulier l’exposition de New York de 1970 consacrée à ce thème¹ et ayant donné son nom au style en question –, insiste sur le fait que les auteurs qui se sont penchés sur le problème n’ont que très rarement proposé des sources précises, sans doute en raison

¹ *THE YEAR 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*. Exhibition Catalogue, 2 vol. New-York: Metropolitan Museum of Art, 1970.

du caractère interprétatif de la copie médiévale; tandis que la partie méthodologique, rappelle la difficulté de la tâche comparatiste en raison de la disparition de nombreuses œuvres antiques connues au Moyen âge, de notre ignorance, dans la plupart des cas, de la visibilité d'une œuvre antique à l'époque médiévale et enfin de la subjectivité intrinsèque à la comparaison stylistique.

Le premier chapitre est consacré à la notion d'imitation autour de 1200 et aux origines du style 1200, entre Antiquité et Byzance. L'auteur rappelle notamment que le terme de *copia* qui donne le français "copie" ne recouvre au Moyen âge que le sens d'abondance, tandis que les termes "contrefaire" et "portraiture" qui se rapprochent le plus du sens moderne de "copier/copie" semblent se distinguer par un degré diff rent de ressemblance. Laurence Terrier Aliferis décrit ensuite avec une grande justesse le processus de la copie qui, lorsqu'elle ne consiste pas à reproduire en série une image pieuse à des fins de dévotion, se distingue de notre notion contemporaine par l'apport personnel de l'artiste. Reproduire fidèlement sans inventer est un procédé dégradant pour ce dernier, lequel doit, au contraire, faire preuve d'imagination dans la recomposition, à l'instar de ce qui se fait habituellement dans le domaine de la littérature médiévale. L'auteur nuance également le rôle des cahiers de modèles pour valoriser en contrepartie le rôle de la mémoire, point sur lequel nous partageons entièrement son opinion. Elle prend pour exemple Villard de Honnecourt dont le carnet nous livre des dessins imitant des œuvres antiques, des œuvres contemporaines et des œuvres byzantines, trois domaines auxquels puisent inlassablement les artistes autour de 1200. Les comparaisons proposées entre les dessins de Villard et des œuvres antiques emportent sans difficulté l'adhésion et illustrent parfaitement le processus d'adaptation de l'original tout en plaidant pour l'utilisation de la mémoire.

La seconde partie du premier chapitre est dédiée aux origines du style 1200, entre Antiquité et Byzance. Laurence Terrier Aliferis rappelle que si Nicolas de Verdun s'est servi de sources byzantines, comme l'ont montré, entre autres, Kitzinger² et

² KITZINGER, Ernst – "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries", *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), pp. 25-47.

Buschhausen³, cela ne doit pas nous inciter à croire qu’il a ignoré les modèles antiques. Ces deux types sont également présents dans le carnet de Villard de Honnecourt, comme il a été dit précédemment. L’auteur nuance les apports de Byzance en introduisant une chronologie fine qui distingue une première période, du XI^e siècle jusqu’à la fin du XII^e siècle, durant laquelle l’Orient influence l’Occident, générant un léger décalage chronologique, d’une seconde période, entre 1200 et 1300, qui voit les échanges s’effectuer dans les deux sens et de manière instantanée. L’importance de la Sicile normande comme conservatoire de modèles byzantins est également rappelée, mais nuancée avec justesse par des exemples convaincants. En dernier lieu, c’est la variété des sources, due à la mobilité des œuvres et des artistes, qui est mise en valeur dans ce chapitre.

Laurence Terrier Aliferis consacre le deuxième chapitre de son livre à l’orfèvrerie. Après avoir rappelé la place prédominante qu’occupe cet art durant la seconde moitié du XII^e siècle et le rôle joué par les orfèvres mosans dans l’élaboration du style 1200, l’auteur s’arrête longuement sur les deux acteurs majeurs de ce succès: Renier de Huy et Nicolas de Verdun. La démonstration de l’utilisation de modèles locaux dans la réalisation des fonts baptismaux de Liège, œuvre de Renier de Huy, est assez convaincante, même si on attendrait davantage de points de comparaison avant que ne soient écartées les hypothèses alternatives de sources byzantines et romaines plus lointaines. Le rôle de l’atelier d’orfèvrerie de Stavelot sous le règne de l’abbé Wibald (1130-1158) dont la culture classique est soulignée, permet à l’auteur de suggérer que Nicolas de Verdun s’y soit formé vers la fin de cet abbatiat florissant. Chacune des trois œuvres qui sont attribuées à cet orfèvre de génie – inventeur du *Muldenfaltenstil* caractéristique du style 1200 – à savoir l’ambon de Klosterneuburg, la châsse-reliquaire des rois mages de Cologne et le reliquaire de Tournai, sont ensuite méticuleusement analysées. Très instructif est le constat que fait l’auteur, après avoir décrit la chronologie de la réalisation des plaques de l’ambon de Klosterneuburg, de la cohabitation de modèles tant byzantins qu’antiques durant toute la réalisation. Les deux

³ BUSCHHAUSEN, Helmut – “The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), pp. 1-32. BUSCHHAUSEN, Helmut – “The theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece”. in *THE YEAR 1200. A Symposium*, New-York: The Metropolitan Museum of Art, 1975, pp. 119-138.

sources cohabitent, sans se succéder dans le temps. Autre point intéressant, il semblerait que certains modèles antiques, tels que le sarcophage de Jovin qui se trouvait dans l' glise Saint-Nicaise de Reims au XIII^e siècle, aient servi de modèles à plusieurs reprises à Nicolas de Verdun pour la réalisation d'œuvres différentes. Comme l'a parfaitement remarqué Laurence Terrier Aliferis, la conséquence de l'utilisation de modèles antiques dans l'art de Nicolas de Verdun se fait sentir dans la figuration du rapport entre le corps et le vêtement, entraînant des mouvements de plis plus naturels et bien identifiables, ainsi que dans la représentation de visages caractérisés par des traits hors du commun, lesquels sont dus à la copie de têtes antiques et permettent à l'orfèvre d'offrir une grande variété de caractères et d'expressions. De plus, l'imitation d'œuvres antiques permet à l'artiste de rendre ses scènes plus vivantes, grâce à un meilleur sens des volumes et de la tridimensionnalité. L'introduction du hanchement (ou *contrapposto*) est un exemple d'emprunt à l'art antique qui contribue à animer les scènes en conférant plus de vie aux personnages. L'auteur n'en minimise pas moins les apports de l'art byzantin, proposant de nouvelles comparaisons complétant celles avancées par Kitzinger⁴, Hamann-MacLean⁵ et Vitali⁶.

  propos du reliquaire des rois mages à Cologne, Laurence Terrier Aliferis exploite pleinement ses observations précédentes pour avancer l'hypothèse d'un seul artiste à l'œuvre dans la réalisation des figures. En effet, elle met les différences stylistiques sur le compte des sources tantôt antiques, tantôt byzantines, utilisées par Nicolas de Verdun, ce qui semble très pertinent. En traitant le reliquaire de Tournai, seconde pièce signée par Nicolas de Verdun, l'auteur souligne un fait très intéressant et souvent ignoré des historiens de l'art médiéval: l'évolution du style de l'artiste au cours du temps et en fonction des modes (en l'occurrence, le canon humain s'allonge et les vêtements cessent de mouler le corps). En effet, elle écrit: "Un fossé stylistique sépare cette œuvre de l'ambon et il n'est pas certain que sans les signatures ces deux œuvres fussent attribuées

⁴ KITZINGER, Ernst – "The Byzantine Contribution...", pp. 25-47.

⁵ HAMANN-MACLEAN, Richard – "Byzantinisches und sp tantikes in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun", *K lner Domblatt* XXXXII (1977), pp. 243-266.

⁶ VITALI, Samuel – "*Sicut exporator et spoliatorum cupidus: Zur Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun*", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LII (2002), pp. 9-46; pp. 161-176.

au môme artiste⁷”. Jean Wirth avait déjà souligné ce point dans sa *Datation de la sculpture médiévale*⁸. L’évolution du style de Nicolas de Verdun vers une assimilation des modèles antiques qui implique que l’imitation cesse d’être fidèle, illustre la manière de procéder des orfèvres mosans dont le dernier représentant fameux, Hugo d’Oignies (actif entre 1227 et 1240), fait preuve d’une connaissance des avancées de Nicolas de Verdun dues à l’observation des modèles antiques, tandis que lui-même n’utilise plus ce type de source. Il en va de même pour les orfèvres aixois qui s’approprient le style de Nicolas de Verdun sans pour autant faire référence à des œuvres antiques.

En conclusion de ce second chapitre, Laurence Terrier Aliferis rappelle le rôle des commanditaires dans le retour à l’antique, en raison d’une volonté politique et/ou culturelle de faire référence à Rome. Le rôle de Nicolas de Verdun comme artiste capable d’extraire les caractéristiques de modèles antiques, de les assimiler et de créer son propre style est à nouveau souligné. Il fait figure de passeur pour les orfèvres de la génération suivante qui copie ses innovations qui sont en réalité des redécouvertes (*contrapposto*, tridimensionnalité, agencement des personnages dans l’espace, adéquation naturelle du corps et du vêtement qui le moule, diversification des personnages).

Le troisième chapitre de l’ouvrage, sans doute le plus important, est consacré à l’imitation de l’Antiquité dans la sculpture monumentale. Il s’ouvre par une mise au point historiographique qui souligne les découvertes récentes effectuées concernant la chronologie des chantiers gothiques, remettant en cause les hypothèses anciennes de Willibald Sauerländer⁹. La prise en compte de la vraisemblable simultanéité des travaux de construction, au lieu de leur succession, permet ainsi de resserrer la chronologie des grands chantiers de cathédrales. Avant d’étudier l’apparition du style antiquisant dans la sculpture du Domaine royal à la fin du XII^e siècle, Laurence Terrier Aliferis rappelle les précédents romans de l’utilisation de sources antiques en Auvergne, dans le Midi de la

⁷ ALIFERIS, Laurence Terrier – *L’imitation de l’Antiquité dans l’art médiéval (1180-1230)*. Turnhout: Brepols, 2016, p. 73.

⁸ WIRTH, Jean – *Datation de la sculpture médiévale*. Genève: Librairie Droz, 2004, pp. 113-116.

⁹ SAUERLÄNDER, Willibald – *Von Sen bis Strassburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung de Strassburger Querhausskulpturen*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1966.

SAUERLÄNDER, Willibald – *Gotische Skulptur in Frankreich: 1140-1270*. Munich: Hirmer Verlag, 1970.

France, dans le nord de l'Espagne et en Italie. Elle souligne que les modalités de l'imitation sont différentes, puisque vers 1200 les artistes cherchent à copier un style pour aboutir à une représentation plus naturaliste, comme en témoignent les textes, tandis qu'auparavant, c'est davantage la composition des scènes et la référence prestigieuse qui est recherchée.

Après avoir exposé la nouvelle chronologie du chantier de Laon proposée par Iliana Kasarska¹⁰ et les liens avec la sculpture des consoles de la basilique Saint-Remi de Reims, l'auteur propose de chercher la source stylistique de ces deux œuvres dans l'orfèvrerie, en particulier celle de Nicolas de Verdun. La proposition est fort intéressante et on se rend effectivement compte que les systèmes de plis sont similaires. Aucune source antique directe n'ayant été repérée pour la sculpture de la cathédrale de Laon et de la basilique Saint-Remi de Reims, la conclusion de l'analyse est que les sculpteurs de ces deux édifices passent par l'intermédiaire de l'orfèvrerie pour imiter l'Antiquité.

L'étude de la sculpture de la cathédrale de Sens proposée par Laurence Terrier Aliferis se révèle particulièrement intéressante dans son argumentation générale. En effet, sans doute contemporaine à peu de choses près de celle de Laon, la statuaire de Sens témoigne d'un rapport corps/vêtements qui évoque la sculpture classique grecque. Or, l'auteur rappelle que Agedincum (Sens antique) était "le pivot des courants helléniques en Gaule" et donne plusieurs exemples de sculptures gréco-romaines conservées dans cette ville qui ont apparemment servi de modèles aux sculpteurs de la cathédrale. En outre, s'appuyant sur les travaux d'Irene Plein¹¹, Laurence Terrier Aliferis fait remarquer que, en même temps que le *contrapposto* réapparaît en deux dimensions dans l'œuvre de Nicolas de Verdun, il est maîtrisé en trois dimensions à Sens, alors que ce n'est pas le cas à Laon. Tous ces arguments vont dans le sens d'une copie directe de la statuaire antique locale à Sens, contrairement à Laon. Ceci explique également les différences stylistiques sans avoir besoin de les mettre sur le compte d'un décalage chronologique. La vasque de l'abbaye de Saint-Denis, réalisée par un artiste sénonais,

¹⁰ KASARSKA, Iliana – *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon. Eschatologie et humanisme*. Paris: Picard, 2008.

¹¹ PLEIN, Irene – *Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens*. Münster: Thema Verlag, 2005.

plaide également en faveur d'une copie directe de l'Antiquité, sans volonté de reproduction à l'identique, mais avec toujours ce souci, caractéristique de l'art médiéval, d'adaptation et d'appropriation de l'œuvre de la part de l'artiste.

Les trois édifices dont l'étude suit, sont témoins de l'épanouissement du style 1200. Chartres, tout d'abord, où les imitations directes d'œuvres gallo-romaines sont attestées pour le jubé et un pilastre très antiquisant faisant partie du monument funéraire d'un abbé, tandis que les portails nord et sud, une fois encore, semblent plutôt imiter l'orfèvrerie mosane. Paris, ensuite, où le style 1200 est introduit aux bas-reliefs du portail central par un sculpteur sénonais maîtrisant parfaitement le répertoire antique, mais sans doute dans une phase d'appropriation déjà suffisamment avancé pour que des modèles précis ne soient plus repérables. Reims, enfin, où les modèles sont bien présents à toutes les étapes du chantier de la cathédrale, depuis la porte romane du début du XIII^e siècle, jusqu'aux sculptures des années 1250, en passant, bien entendu et comme ça avait été souligné dès le début du XX^e siècle, par la sculpture des années 1220, dont la plus célèbre illustration se trouve dans le couple de la Visitation de la façade occidentale. Là encore, l'auteur insiste sur la probable origine locale des modèles antiques utilisés, au détriment de supposés modèles grecs.

Au moment d'entreprendre l'étude de la sculpture des régions impériales et en Angleterre, Laurence Terrier Aliferis rappelle que, si Strasbourg se trouvait à l'intérieur du *limes* romain, les villes de Bamberg, Magdeburg, Freiberg et Halberstadt se situaient en dehors de cette limite et ne bénéficiaient donc pas au Moyen Âge de vestiges de culture romaine. Le style antiquisant passe donc par d'autres biais, sauf pour la clôture du chœur d'Halberstadt qui se révèle être une œuvre pour laquelle des modèles antiques ont été utilisés par les sculpteurs. Cependant, là encore les emprunts directs sont rares et se concentrent sur les visages. Le sculpteur se sert visiblement d'un large répertoire de modèles antiques qu'il fusionne pour créer son propre style, unique dans la Germanie des années 1200. En revanche, la sculpture des cathédrales de Bamberg, Magdeburg et Freiberg imite celle des cathédrales françaises (principalement Reims et Chartres), tandis que les clôtures des chœurs d'Hildesheim et de Bamberg trahissent des modèles byzantins évidents et bien repérés par l'auteur.

À Strasbourg, la situation est différente. Un sculpteur de génie y introduit le style 1200 avant 1225, sans doute aidé par deux ou trois collègues, au portail du transept sud, puis au pilier des anges, à l'intérieur du bras sud du transept. Les références à des modèles antiques sont, une fois de plus, bien repérées par l'auteur, qui n'en diminue pas pour autant le rôle joué par l'enluminure byzantine. Là encore, le procédé d'assimilation et d'adaptation des modèles est parfaitement à l'œuvre dans la constitution d'un style propre à ce maître sculpteur, probablement arrivé du chantier de Chartres, et qui réalise à Strasbourg un chef-d'œuvre fortement antiquisant mais revêtu de traits contemporains, tels que les vêtements de l'Église et de la Synagogue.

L'ampleur des destructions subies par la sculpture gothique anglaise ne permet pas à Laurence Terrier Aliferis de proposer au lecteur un développement aussi important que pour les autres sites étudiés. Les modèles locaux sont une fois de plus mis en avant, sans pour autant que soit niée l'influence continentale. C'est surtout ici l'occasion de poser la question d'éventuels buts politiques liés à l'imitation de l'antiquité, interrogation qui sera davantage développée dans le dernier chapitre du livre.

Le quatrième chapitre est dédié à la peinture, plus précisément à l'enluminure et aux vitraux. La pièce maîtresse de ce chapitre est l'analyse du *Psautier d'Ingeburge*, épouse de Philippe Auguste. Laurence Terrier Aliferis relève l'influence de la sculpture de Laon qui sert d'intermédiaire entre le style de Nicolas de Verdun et les deux enlumineurs du *Psautier*. Elle rappelle également le caractère byzantinisant de l'œuvre et apporte de nouvelles comparaisons dans ce sens. Pour ce qui est des *scriptoria* parisiens et du nord de la France, ainsi que pour la production de vitraux, l'auteur relève l'usage du *Muldenfaltenstil* et l'interprète comme une adaptation à la mode artistique des alentours de 1200, influencée par l'orfèvrerie et la sculpture contemporaine, mais sans références directes aux œuvres antiques. Dans l'Empire germanique se développe un style propre, le *Zackenstil*, directement influencé par l'art byzantin à travers la circulation de modèles, tandis qu'en Angleterre où se constate la même influence byzantine, les références proviennent de Sicile.

Le cinquième et dernier chapitre du livre de Laurence Terrier Aliferis est consacré aux modalités de l'imitation de l'Antiquité autour de 1200. Il s'agit d'une sorte de synthèse

qui rappelle dans un premier temps que l'imitation de l'Antiquité passe par l'appropriation des modèles, ce qui rend difficile le repérage de ces derniers. Cependant trois points importants sont clairement repris de l'art antique: le drapé (adapté à la mode vestimentaire contemporaine), la posture particulière du *contrapposto*, et le canon des personnages (1/7 ou 1/8, selon les modèles).

Dans un second temps, l'auteur énumère les trois sources possibles de modèles – la Gr ce, Rome (Italie) et les provinces de Gaule et de Germanie – pour conclure que seule l'étude de modèles locaux a donné des résultats probants lors des comparaisons effectuées avec les œuvres du style 1200. En dernier lieu, concernant l'intentionnalité de cette reprise antique, il semblerait qu'elle soit plus esthétique que politique. Les témoignages littéraires confirment une admiration esthétique des auteurs face à des œuvres imitant si parfaitement la nature, ce qui constitue une raison vraisemblable de la motivation des artistes après 1150 pour se tourner vers un tel répertoire. Une fois les particularités de l'art antique maîtrisées, les artistes se tournent vers la copie d'après nature, imitant non plus l'œuvre, mais son procédé. De là naît un nouveau style, à la fois moins complexe et plus rigide, correspondant à la réalité des vêtements en tissu épais portés dans le nord de la France, mais également à une volonté d'accélérer le rendement sur les chantiers grâce à un procédé de sculpture simplifié.

En conclusion, Laurence Terrier Aliferis récapitule les caractéristiques de la "renaissance" des années 1200 pour la différencier des autres retours à l'Antiquité qui eurent lieu durant le Moyen  ge. La figure de l'orfèvre Nicolas de Verdun apparaît comme essentielle dans ce courant, inspirant l'art des orfèvres mosans et rhénans, des sculpteurs de Laon, de Saint-Rémi de Reims et de Braine, et incitant finalement les sculpteurs des cathédrales de Sens, Chartres, Strasbourg et Reims à s'inspirer eux aussi directement de modèles antiques. Un style se crée alors qui est ensuite utilisé, déjà constitué, par les enlumineurs et les peintres verriers.

Outre cette analyse fine de l'élaboration et de la diffusion du style 1200, Laurence Terrier définit trois points essentiels qui caractérisent ce courant. Tout d'abord c'est la variété de ses sources qui est mise en avant, à la fois antiques et byzantines, mais qui présentent la particularité d'être toujours actualisées en fonction des réalités

vestimentaires contemporaines. En second lieu – et c’est sans doute l’apport majeur de ce travail – l’auteur démontre l’utilisation de modèles locaux de sculptures antiques, rejetant les théories selon lesquelles les artistes auraient eu besoin de voyager à Rome ou en Grce pour trouver les modèles nécessaires à leurs œuvres. Enfin, c’est une volonté avant tout esthétique qui semble avoir motivé les artistes de la période, lesquels ont imité des modèles qu’ils considéraient comme parfaits, sans toutefois renoncer à les adapter pour tenter de les dépasser.

C’est en définitive une étude fort utile que nous propose Laurence Terrier Aliferis, faisant le point sur les modalités de l’imitation de l’Antiquité à une période charnière du Moyen Âge, assortie d’un riche dossier iconographique que tout médiéviste consultera avec profit. L’analyse est intelligente, les comparaisons proposées sont convaincantes, bien que la subjectivité du lecteur puisse le faire adhérer plus facilement à certaines qu’à d’autres. On regrettera par moments que l’éditeur n’ait pas mieux réalisé son travail de relecture, laissant imprimer un certain nombre de coquilles qui devraient être absentes d’un livre qui, par ailleurs est d’une grande qualité matérielle.

COMO CITAR ESTE ARTIGO

Referncia electrónica:

LE DESCHAULT DE MONREDON, Térence – “Review: ALIFERIS, Laurence Terrier – *L’imitation de l’Antiquité dans l’art médiéval (1180-1230)*. Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge. Les études du Rilma 7, Turnhout: Brepols, 2016 (343 pp.)”. *Medievalista* 22 (Julho-Dezembro 2017). [Em linha] [Consultado dd.mm.aaaa]. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA22/monredon2212.html> ISSN 1646-740X.

