

# Introduction

## HISTORIOGRAPHIE

■ L'iconographie de Joseph a, globalement, suscité peu d'intérêt chez les historiens de l'art. Elle n'a toutefois pas échappé à l'œil vigilant et perspicace de Émile Mâle.

Cependant – signe funeste – l'époux de la Vierge ne serait pas présent sur les premières scènes de Nativité, qui semblent remonter au IV<sup>e</sup> siècle. En effet, pour Émile Mâle suivi par Gertrud Schiller<sup>1</sup>, l'homme d'allure juvénile, interposé entre la Mère et l'Enfant est un berger dont la main désigne l'étoile destinée à guider les Mages vers la crèche<sup>2</sup> (*fig. 1*). Voilà une remarque déconcertante pour nos yeux de spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle habitués à voir l'Enfant entouré de ses deux parents, d'autant que Joseph, clairement identifié sur un sarcophage du musée Crozatier du Puy<sup>3</sup> (*fig. 2*) porte la tunique courte – l'*exomis* – et le bâton recourbé, le *pedum* des bergers. Son iconographie n'est pas vraiment déterminée à cette époque. Toutefois, il semble bien être présent sur le coffret Werden<sup>4</sup> (*fig. 3*), assis face à Marie.

Comme l'a noté Émile Mâle<sup>5</sup>, ce type de Nativité – avec la Vierge assise – ne s'est guère diffusé; c'est le modèle d'origine syrienne présentant la jeune mère allongée sur une couche aux bords arrondis qui fut adopté le plus couramment au cours des siècles suivants; Marie se trouve alors le plus souvent interposée entre l'Enfant et Joseph; celui-ci est relégué dans un angle de la composition, parfois même au registre inférieur. Il est presque toujours de petite taille, la tête appuyée sur sa main, et regarde dans une direction opposée à la scène. Catherine Jolivet

*Fig. 1.*  
Sarcophage, la  
Nativité, IV<sup>e</sup> siècle  
(Rome, musée du  
Vatican).



Fig. 2.  
Fragment de  
sarcophage, le  
Mariage de Joseph  
et de Marie,  
IV<sup>e</sup> siècle (Le Puy,  
musée Crozatier).



Fig. 3.  
Coffret Werden, la Nativité, (Londres, Victoria  
and Albert Museum).

explique ainsi ce motif: « Joseph se détourne souvent afin de marquer sa non-paternité et donc la conception virginale de Jésus<sup>6</sup>. » On retrouve très fréquemment par la suite cette composition, notamment sur une enluminure du *Ménologe de Basile II*, 979-984 (fig. 4).

Plus rarement, Marie et Joseph sont réunis, représentés face à face; il est alors de même taille que la Vierge et regarde souvent en direction de l'Enfant; ses gestes sont également plus variés, la tête reposant sur la main, ou les mains sur les genoux, parfois encore il désigne le berceau de la main.

La Nativité et la Crucifixion représentent, sans conteste, les deux scènes les plus fréquentes dans l'iconographie médiévale.



Parmi les travaux plus récents, Joseph n'a guère inspiré de réflexions nouvelles. Depuis une trentaine d'années, seulement six auteurs se sont livrés à des études centrées sur l'époux de la Vierge avec, toutefois, des approches bien différentes.

La recherche de Chara Armon a porté sur les sources franciscaines qui expliquent les débuts de la dévotion qu'il a inspirée. Sous le titre *Servus, pater, dominus: The development of devotion to saint Joseph in medieval Franciscan thought*, elle a aussi étudié les textes produits par des Franciscains français et italiens du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Elle soutient que l'intérêt de la piété occidentale envers lui jusqu'aux XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles fut très faible, car son rôle limité dans les Évangiles canoniques et apocryphes était peu propice à la création d'une identité forte du personnage. Au XII<sup>e</sup> siècle, Rupert de Deutz et Bernard de Clairvaux amorcèrent des commentaires sur son rôle paternel envers Jésus. Puis, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Pierre Jean-Olivi, suivi par Ubertino da Casale, initia une tradition franciscaine de déclarations chaleureuses sur ses vertus paternelles. S'appuyant sur les commentaires des Évangiles, les sources liturgiques et dévotionnelles, et également sur des sermons, Chara Armon a retracé l'historique des textes écrits sur Joseph par les Franciscains qui adoptèrent le portrait dressé par Olivi et Casale, enrichi ensuite par Bartolomeo de Pise, Bernardin de Sienne, Bernardin de Feltre et Bernardin de Busto. Elle a montré comment la tendance à une piété de nature plus affective – liée à l'humanité du Christ – la dévotion à la Sainte famille, et les efforts conduits pour honorer la famille comme une institution chrétienne, les ont amenés à dresser un tableau convaincant des vertus de Joseph. Elle soutient qu'une dévotion florissante à l'égard de celui-ci se développa lorsque les théologiens franciscains

Fig. 4.  
Ménologe  
de Basile II,  
*la Nativité*  
(Rome,  
bibliothèque  
apostolique,  
cod. Grec 1613,  
p. 271).

et les prédicateurs le décrivent comme un père bon et tendre envers Jésus, et un exemple moral pour les chrétiens. Quand la totalité de ses qualités paternelles, qui n'avaient été soulignées dans aucun des premiers textes chrétiens, fut reconnue, Joseph le protecteur et le nourricier devint un saint de renom.

D'autres auteurs se sont intéressés davantage à l'iconographie du personnage. Leurs recherches sont présentées dans l'ordre chronologique des périodes concernées. On remarque qu'à l'exception de celle de T. R. Pitts concentrée sur l'origine antique des modèles qui ont servi à la représentation de Joseph, les autres études portent chacune sur une période assez restreinte (un à deux siècles) et sur une ère géographique précise, la France, les Pays-Bas ou l'Italie.

Tout d'abord dans une perspective de recherche philosophique, T. R. Pitts<sup>7</sup> s'est efforcé de relever dans les textes canoniques (*Évangile de Matthieu*) et apocryphes (*Protévangile de Jacques*) les qualificatifs utilisés pour décrire les émotions de Joseph. À partir de ce recensement, il a souligné les différents états psychologiques qu'il traverse dans les textes Évangéliques, et a recherché les figures antiques choisies comme modèles pour « communiquer son apparence et décrire son état émotionnel tel qu'il est relaté dans les textes sacrés ». Il estime que les prototypes utilisés dans le premier art chrétien sont des personnages mélancoliques, des penseurs, ou des héros tels Héraclès, Achille, Ajax, Odysseé et, le dieu de la mélancolie, Saturne. Puis il a analysé ces figures-types et a établi des comparaisons sur la base d'éléments tels que l'âge, la barbe, la longueur des cheveux, le costume, les gestes et la place dans la composition. Il a également étudié les traits de caractère et les émotions sur les figures païennes comme sur les premières représentations de l'époux de la Vierge dans l'art chrétien.

En 1999, dans une thèse de l'école des Chartes intitulée *Saint Joseph mis en images : iconographie et culte de saint Joseph de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la veille du concile de Trente*, Karine Eyroi<sup>8</sup> a analysé les différents épisodes dans lesquels le personnage est représenté dans des livres d'heures, produits principalement au XV<sup>e</sup> siècle en France. Les principaux cycles de miniatures réalisées à Paris lui ont servi de base pour étudier les scènes les plus fréquentes de l'Enfance du Christ. Elle a souligné l'apport des Maîtres italiens qui ont enrichi l'art des artistes français et a remarqué globalement une grande constance dans cette iconographie.

Les enluminures et peintures réalisées aux Pays-Bas de 1400 à 1550 ont constitué la toile de fond de l'analyse de Marjory Foster<sup>9</sup>. Elle a d'abord répertorié les sources majeures de l'iconographie – Évangiles canoniques et apocryphes, le texte des *Meditationes Vitae Christi*, les Révélations de sainte Brigitte de Suède, le traité de Gerson intitulé *Josephina* – avant de présenter les différents thèmes narratifs dans lesquels Joseph est figuré. Elle a terminé par l'iconographie des thèmes de dévotion ou illustrant sa vie et sa mort. En conclusion de cet examen iconographique, Marjory Bolger Foster a dressé le constat que deux points de vue cohabitaient au XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas : l'un, fondé sur les textes théologiques, était peu répandu, tandis que l'autre, à caractère largement fictif et populaire, dominait l'iconographie. Le premier ne concernait qu'un petit nombre de personnes imprégnées des textes canoniques, clercs ou laïcs cultivés ; le second au contraire était partagé par la foule des fidèles, habitués à l'iconographie traditionnelle inspirée

par les textes apocryphes : le personnage apparaissait alors comme un homme rustre et besogneux. Selon l'auteur, le goût des Pays-Bas pour la scène de genre contribua à accentuer l'aspect caricatural de cette représentation. Marjory Foster explique qu'une nouvelle conception de Joseph a émergé au XV<sup>e</sup> siècle ; il est alors passé du statut de paysan à celui de bourgeois. Robert Campin a illustré cette nouvelle image notamment dans le retable de Mérode. Le temps du changement était arrivé.

Plus récemment et en France, Paul Payan<sup>10</sup> a abordé ce personnage hors norme avec un regard d'historien soucieux de l'intégrer dans une histoire de la paternité à la fin du Moyen Âge. Dans sa thèse intitulée *Un autre père ; l'image de Joseph, époux de Marie, à la fin du Moyen Âge*, il proposait de « chercher ce que son image révèle des attentes de la société en plein bouleversement de la fin du Moyen Âge ». Il a ainsi mené une « réflexion d'histoire générale utilisant comme angle d'approche le cas particulier de l'image du père terrestre du Christ ». Après avoir souligné le rôle essentiel des Franciscains pour assurer la promotion du personnage, l'auteur a étudié les textes et l'action de Jean Gerson au début du XV<sup>e</sup> siècle. Dans ces temps terribles de guerre civile, le chancelier de l'université de Paris présentait l'époux de Marie comme un modèle d'union et de paix dont le pays et l'Église – qui tentait de sortir du schisme – avaient le plus grand besoin. À travers cette image, Paul Payan a mis en évidence la recherche d'une autre conception de la paternité et d'une nouvelle définition de cette notion qui remettaient en cause les fondements mêmes de la société médiévale. Son étude iconographique est centrée essentiellement sur l'enluminure française du XV<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, la Nativité du retable de Bad Wildungen de Conrad von Soest lui a inspiré un article au titre un brin provocateur : « Ridicule ? L'image ambiguë de Joseph à la fin du Moyen Âge<sup>11</sup>. » À travers les interprétations divergentes qui en ont été faites, comme du retable de Mérode et du retable Grabow, l'auteur montre à quel point cette figuration était ambiguë à la fin du Moyen Âge. Il s'interroge sur la dérision dont seraient victimes les représentations de Joseph, sur la notion de « ridicule » formulée par Jean Wirth<sup>12</sup> et sur son rôle de « bouffon » dans le théâtre des Mystères. Il souligne sa « position tellement humaine qu'elle semble d'abord ridicule, destinée à susciter l'amusement du spectateur », et la confusion possible entre le ridicule et la familiarité. Il constate que ce type de représentations reste cependant minoritaire et que l'utilisation du rire pouvait servir, d'une certaine façon, à mettre en valeur un personnage trop discret.

Enfin, Carolyn Wilson<sup>13</sup> s'est intéressée à la Renaissance italienne. Sa recherche a concerné principalement le XVI<sup>e</sup> siècle. L'auteur a analysé l'apport essentiel de Isidoro de Isolano à travers sa *Summa de donis de Sancti Joseph* publiée en 1522. Ce texte présentait le personnage comme le chef et le protecteur de l'Église militante, l'époux et le défenseur de Marie. Isidoro de Isolano adressait alors un vibrant appel au pape Hadrien VI afin qu'il étende la célébration de la fête de Joseph dans l'espoir de protéger l'Italie de l'invasion de ses ennemis, des désastres naturels, des hérésies et de la corruption dans l'Église. Carolyn Wilson a analysé l'iconographie d'autels réalisés par des artistes italiens au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et dédiés à l'époux de Marie devenu alors l'objet d'un culte ardent. Mais il s'agit là d'un contexte très différent

de celui de la période médiévale en raison des bouleversements introduits dans l'Église lors du concile de Trente.

On remarque que ces études sont de provenances majoritairement américaines. On pourrait s'interroger sur ce regain d'intérêt à l'égard du personnage outre-Atlantique en particulier. Il semble que l'action de l'Oratoire Saint-Joseph, fondé à Montréal au début du XX<sup>e</sup> siècle, ait constitué un élément incitatif favorable par la publication, dans les *Cahiers de Joséphologie*, depuis 1953, de textes théologiques précieux pour tous les chercheurs.

Par ailleurs, les travaux qui s'intéressent à l'iconographie sont tous axés sur la fin du Moyen Âge, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance, et principalement sur les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il semble pourtant pertinent d'observer ce qui s'est passé précédemment, lorsque la théologie mit au premier plan les thèmes de l'Incarnation, du Nouveau Testament, ou encore quelle fut l'influence du culte marial, si important à l'époque médiévale, sur l'iconographie de Joseph.

On constate également que les territoires géographiques pris en compte dans ces recherches sont limités, à chaque fois, essentiellement à une seule région. Karine Eyroi, Marjory Foster et Carolyn Wilson ont traité respectivement de l'Italie, des Pays-Bas et de la France. Paul Payan a étudié principalement des enluminures françaises et secondairement quelques œuvres italiennes de Giotto, flamande (le retable de Mérode de Robert Campin) et germanique comme le retable de Bad Wildungen de Conrad von Soest.

## PRÉSENTATION DU SUJET

■ Une étude spécifiquement iconographique fortement ancrée dans le contexte historique, politique et religieux portant sur l'ensemble de la période qui va du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle et dans un cadre géographique européen se justifie donc pleinement.

Ce choix s'explique par l'émergence de trois foyers artistiques majeurs, en premier lieu au XII<sup>e</sup> siècle dans le royaume de France où les cathédrales dites gothiques offrirent de nouveaux supports à de multiples programmes iconographiques – sous forme de sculptures et de vitraux notamment –, puis en Italie, à la fin du *Duocento* et au *Trecento*, lorsque des artistes comme Giotto, Simone Martini et les frères Lorenzetti apportèrent une contribution décisive à l'art européen en travaillant notamment pour les Ordres mendiants, et enfin dans le dernier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle et durant le XV<sup>e</sup> siècle autour du roi Charles V et de ses frères – parmi lesquels Philippe le Hardi – qui jouèrent un rôle essentiel de commanditaires ; Paris et le duché de Bourgogne virent alors éclore des talents exceptionnels.

Le contexte qui a accompagné ces bouleversements artistiques était lui-même extrêmement riche et fertile. Le XII<sup>e</sup> siècle fut marqué par un renouveau intellectuel et théologique. Des personnalités fortes telles que Suger, Guillaume de Champeaux, Bernard de Clairvaux, Hugues de Saint-Victor, Pierre Abélard, animèrent des débats souvent passionnés ; l'apparition de nouveaux thèmes de réflexion théologique – telle l'Incarnation – engendra une évolution de l'iconographie axée désormais davantage sur la Vie et la Passion du Christ. Dans le même temps, de nouveaux ordres religieux virent le jour avec un souci d'exigence et de retour à la pureté du christianisme des origines ; plusieurs conciles se réunirent alors afin de promou-

voir la pratique des sacrements, mais également pour lutter contre la résurgence d'hérésies et enrayer certaines dérives du clergé.

Par la suite, et dans le cadre très différent de la péninsule italienne où cités et Républiques assumaient également des rôles de mécènes, François d'Assise apporta un bouleversement spectaculaire dans la pratique de la foi chrétienne. L'enthousiasme qu'il suscita fut tel que, en quelques décennies, les Frères mineurs répandirent sa parole en Orient comme en Occident. Le culte qu'il inspira de son vivant, et encore davantage après sa mort et sa canonisation précipitée, amena ses successeurs à oublier ses principes et ses recommandations en construisant à Assise un sanctuaire à sa gloire où les meilleurs artistes furent appelés à collaborer.

Enfin, à partir de l'avènement de Jean le Bon puis de Charles V, la cour de France devint l'un des principaux commanditaires des artistes déjà présents ou qui affluèrent dans la capitale. Le souverain, ses frères, princes Valois grands amateurs d'art – les Princes des fleurs de lys – et, à leur suite, les dignitaires du royaume et de l'Église, contribuèrent à l'épanouissement d'une génération d'artistes, peintres, sculpteurs, orfèvres et enlumineurs qui marquèrent fortement leur époque. C'est alors que Jean Gerson, chancelier de l'Université de Paris, et théologien respecté, vécut au contact de cette cour devant laquelle il prêcha à plusieurs reprises. Proche, pendant un temps, du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, qui fit de lui le doyen du chapitre de la collégiale Saint-Donatien de Bruges, il manifesta un intérêt nouveau pour l'époux de la Vierge par un long récit intitulé *Josephina*, dans le contexte particulièrement troublé de la guerre civile qui ravageait le royaume de France et du grand Schisme de l'Église. Malgré les obstacles, il entreprit de convaincre les autorités politiques et religieuses d'instituer une fête en l'honneur de Joseph dans le calendrier liturgique.

Il s'avère donc indispensable d'examiner les conséquences de ces événements sur le sort iconographique de Joseph dans les territoires concernés, soit le royaume de France, la péninsule italienne, le duché de Bourgogne et l'Empire germanique en raison des interférences observées dans les régions frontalières, de chercher à comprendre comment son portrait a évolué, pour quelles raisons et par quel cheminement ce processus s'est réalisé; quelle image l'Église a voulu donner de lui; quel fut le rôle des commanditaires, celui des artistes; quelle lecture des textes connus au XII<sup>e</sup> siècle ou apparus par la suite a été faite et explique les particularités de son iconographie; et quelles étapes en ont marqué l'évolution, de la figure reléguée au registre inférieur du *reliquaire Fieschi-Morgan*<sup>14</sup> (*fig. 5*) au patriarche serein peint par Barthélemy d'Eyck sur le tableau du Trésor de la cathédrale du Puy (*fig. 6*).

La première étape de cette recherche a consisté à rassembler un *corpus* d'œuvres de la période choisie qui ne pouvait, certes pas, être exhaustif mais obligatoirement limité et aléatoire.

L'étude a donc porté sur environ deux mille œuvres qui appartiennent à des techniques diverses, fresque, peinture, sculpture, vitrail, mosaïque, enluminure, émaux, broderie, et ont été réalisées sur des supports variés, ivoire, bois, pierre, tissu, verre, étoffe. Certaines font partie de grands cycles narratifs; d'autres sont isolées, aujourd'hui ou, vraisemblablement, dès leur origine. Quelques-unes sont

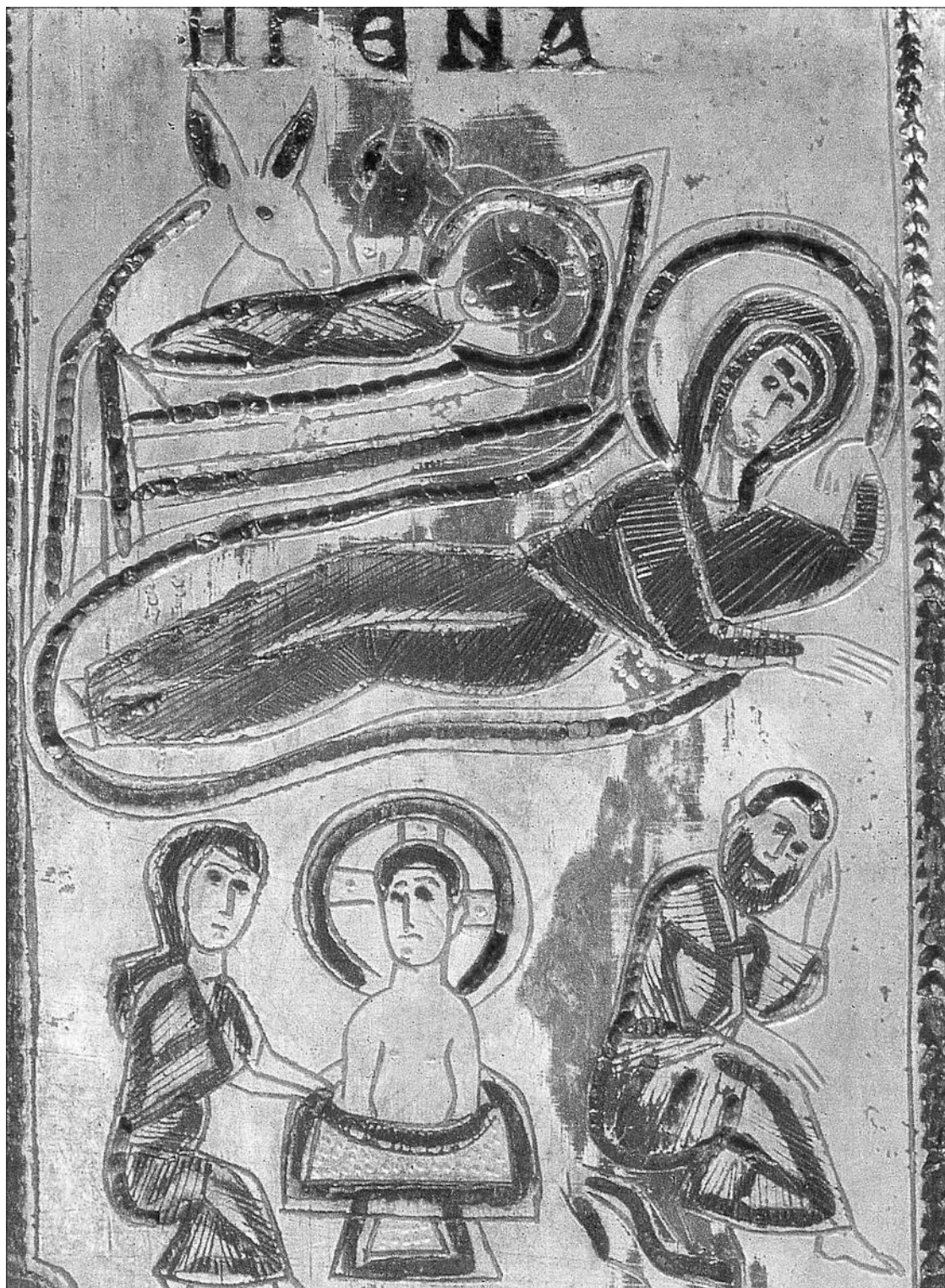


Fig. 5. Reliquaire Fieschi-Morgan, *la Nativité* (New York, Metropolitan Museum of Art).





Fig. 6.  
Barthélemy  
d'Eyck, la  
Sainte-Famille  
(Le Puy, trésor de  
la cathédrale).

bien documentées; toutefois, pour la plupart d'entre elles, les informations essentielles sont connues de façon très incomplète et parfois incertaine.

Malgré le caractère obligatoirement lacunaire des œuvres parvenues jusqu'à nous et pris en considération, cet « échantillon » semble pouvoir être considéré comme représentatif de la production artistique de cette époque.

Signalons enfin, à titre purement informatif et sans en tirer aucune conclusion, d'une part, que les images de notre corpus proviennent majoritairement de France et d'Italie et dans une moindre proportion du duché de Bourgogne et de l'Empire germanique et, d'autre part, que la production du XV<sup>e</sup> siècle est davantage représentée que celle des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup>.

Une fois ce *corpus* rassemblé, de très longues heures ont été consacrées à son observation et à son analyse; une attention particulière a été portée aux grands cycles majeurs relativement bien documentés et caractéristiques de l'art des terri-

toires choisis pour cadre de cette recherche afin de s'imprégner de la façon dont était représenté Joseph. Cette phase de travail a permis de constater qu'il n'apparaît jamais seul, ni même accompagné de l'Enfant hors de la présence de Marie, et uniquement dans des cycles illustrant la Vie de la Vierge ou la Vie du Christ et souvent, plus précisément, l'Enfance du Christ. Il est donc susceptible de figurer dans les scènes suivantes : le Mariage de la Vierge, le Voyage à Bethléem, la Nativité, la Circoncision, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, le Repos pendant la Fuite en Égypte, et Jésus retrouvé dans le Temple, sans compter les différents songes qu'il reçoit. La scène la plus fréquemment figurée est, sans contexte, la Nativité (plus de cinq cents exemplaires dans le *corpus*). Certains cycles présentent une version abrégée, avec la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte ; d'autres, selon la place disponible sur le support, sont plus détaillés.

Cet examen iconographique s'est attaché spécialement à déterminer la place du personnage dans la composition, sa position par rapport à Jésus et à Marie, sa taille, son attitude, ses gestes, l'orientation de son regard.

Parallèlement, la connaissance du contexte historique, intellectuel et religieux des régions concernées a été approfondie par de nombreuses lectures afin de mieux en appréhender les interférences avec l'iconographie de Joseph.

De même, un exercice de recension des textes le concernant, connus à l'orée du XII<sup>e</sup> siècle ou écrits par la suite, s'est avéré également indispensable.

Enfin, la confrontation de ces différents éléments a permis de procéder à des analyses approfondies des images recueillies et de tenter de discerner les éléments majeurs qui ont contribué à l'édification du portrait de Joseph tel qu'il fut diffusé entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle.

Pour une meilleure compréhension du sujet, une présentation chronologique a donc été préférée ci-dessous pour décrire les étapes, les constatations et les résultats de cette recherche.

## Notes

1. SCHILLER G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1966, p. 60.
2. Rome, musée du Vatican. Le même personnage figure également sur un sarcophage (conservé à Arles, musée départemental-Arles antique) face à Marie, sous les traits d'un homme jeune, toujours vêtu d'une tunique courte et tenant un bâton ; Cf. CAILLET J.-P., *La vie d'éternité la sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne*, Paris-Genève, 1990, fig. 62.
3. LE BLANT E., *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886 voit plutôt dans cette scène l'information apportée par l'ange à Joseph sur la nature divine de l'Enfant qui va naître (p. 75-76).
4. SCHILLER G., *op. cit.*, p. 452. Ce panneau d'ivoire semble avoir été exécuté dans la région du Rhin inférieur. Il s'agirait d'une copie carolingienne de motifs chrétiens du V<sup>e</sup> siècle.
5. MÂLE E., *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1922, p. 59-65.
6. JOLIVET C., *La Cappadoce médiévale*, Paris, 2001, p. 190.
7. PITTS T. R., *The origin and meaning of some Saint Joseph Figures in early Christian Art*, Pittsburg, 1988.

8. EYROI K., *Saint Joseph mis en images: Iconographie et culte de saint Joseph de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la veille du concile de Trente*, thèse de l'École des chartes, Paris, 1999.
9. FOSTER M. *The Iconography of saint Joseph in Netherlandish Art, 1400-1550*, University of Kansas, Lawrence, PH.D., 1978.
10. PAYAN P., *Un autre père. L'image de Joseph, époux de Marie, à la fin du Moyen Âge*, thèse de l'université de Lyon II, 2002, p. 254.
11. PAYAN P., « Ridicule? L'image ambiguë de saint Joseph à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, n° 39, Paris, automne 2000.
12. WIRTH J., *L'image médiévale. Naissance et développement (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1989, p. 311-313.
13. WILSON C., *Saint Joseph italian Renaissance society and art: new directions and interpretations*, Saint-Joseph University, Lawrence, 2001.
14. New York, Metropolitan Museum of Art.