

susciter de nouvelles réceptions. Ce travail ne se résume pas à un simple survol chronologique ; au contraire, à plusieurs reprises C. Vout se focalise sur certains contextes pour mieux se concentrer sur quelques situations particulièrement illustratives. C'est le cas du collectionnisme anglais qui attire toute l'attention de l'auteur pour la fin des Temps modernes. Mais ces choix permettent d'aborder beaucoup plus en profondeur les dynamiques de réception en présence. Et pour cause, C. Vout convoque systématiquement une quantité et une variété impressionnantes de témoignages. Il s'agit surtout de sources écrites, antiques et modernes, empruntées aux archéologues, artistes ou collectionneurs qui ont marqué de près ou de loin les études classiques, mais aussi de documents iconographiques qui restituent, par exemple, l'agencement des œuvres classiques dans les collections, ou l'inspiration classique qui préside à certaines créations artistiques. Grâce à de nombreux rapprochements et confrontations judicieuses, ces documents permettent de rendre la situation, contexte après contexte, avec un maximum de nuances. En plus du tableau nuancé que génère l'analyse de ces nombreux témoignages, cette méthode permet aussi d'aborder une série de thématiques transversales. C. Vout s'interroge ainsi notamment sur l'identité des collectionneurs d'antiques, leurs objectifs, les critères de sélection des œuvres « classiques », les sources d'approvisionnement en œuvres antiques, l'agencement des collections autour des œuvres antiques, le statut des copies et réappropriations artistiques. En définitive, ce travail de fond ouvre de nouvelles pistes de réflexion sur les réceptions des œuvres classiques en abordant un horizon chronologique particulièrement large, tout en présentant un grand nombre de documents qui permettent d'examiner en profondeur les nuances et les enchevêtrements complexes de ce phénomène en perpétuel renouvellement.

Antoine ATTOUT

Laurence TERRIER ALIFERIS, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*. Turnhout, Brepols, 2016. 1 vol. broché, 21 x 29,7 cm, 343 p., 359 fig. n./b. (LES ÉTUDES DU RILMA. ÉTRILMA, 7). Prix : 125 € (+ taxes). ISBN 978-2-503-55317-7.

Les œuvres orfèvres, peintes et sculptées du Nord-Ouest de l'Europe à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle relèvent d'un style distinct des arts roman et gothique. Dénommé « art 1200 » ou « style 1200 » depuis l'exposition éponyme de 1970, cet art se caractérise par un aspect antiquisant. C'est à la détermination des sources de ces caractères antiquisants et aux modalités de leur imitation par les artistes médiévaux que Laurence Terrier consacre sa monographie. Dans sa recherche des modèles antiques utilisés dans l'élaboration des œuvres de style 1200, l'auteure a systématiquement comparé le style de cette production aux corpus grec, romain, gallo-romain et byzantin. Elle discrimine ainsi les œuvres dont la création a nécessité l'observation directe d'un modèle antique de celles qui imitent des objets byzantins ou d'autres œuvres médiévales. Dans certains cas, il est possible d'identifier précisément des prototypes antiques visibles actuellement. Dans d'autres, l'auteure propose une comparaison avec des objets typologiquement et stylistiquement proches de ceux qui ont été imités, ces derniers ayant aujourd'hui disparu. Un troisième cas de figure est celui dans lequel un motif est considéré comme inspiré de l'Antiquité car trop sin-

gulier dans l'art médiéval, sans que l'on puisse en déterminer l'origine. Le chapitre introductif est consacré à l'historiographie et à l'explicitation des objectifs et de la méthode de l'étude. Le chapitre suivant définit la notion d'imitation au Moyen Âge en appuyant la réflexion sur des sources textuelles et sur le cahier de croquis de Villard de Honnecourt. Dans ce contexte, l'imitation, par la mémorisation ou par la copie dans des carnets de modèles, est considérée comme une étape nécessaire dans le processus de création. Les caractéristiques du ou des modèles sont ensuite adaptées en une œuvre originale. Le cœur de l'ouvrage est dédié à l'examen des œuvres d'art de 1200 et de leurs modèles antiques. Cette partie du livre est divisée en trois chapitres selon une progression chronologique et une distribution par technique : orfèvrerie, sculpture et peinture. Tout d'abord, les orfèvres mosans du XII^e siècle sont présentés comme des précurseurs dans l'imitation de l'art antique. L'auteure mentionne à ce propos les fonts baptismaux de Liège et le chef-reliquaire du pape Alexandre. Une importante proportion de ce chapitre est ensuite réservée à la figure de Nicolas de Verdun. Celui-ci, défini comme « l'initiateur du style 1200 », s'est manifestement inspiré d'objets antiques dans la création des trois œuvres qui lui sont attribuées. Concernant l'ambon de Klosterneuburg et la châsse des rois mages de Cologne, l'auteure repère précisément des modèles antiques provenant de Reims et de Cologne. Ceci la pousse à écarter l'hypothèse d'un voyage de l'artiste à Rome. Selon elle, c'est grâce à l'observation d'œuvres antiques locales variées – sarcophages, ivoires, statuettes, portraits d'empereurs et de philosophes, rondes-bosses et plus rarement gemmes – que Nicolas de Verdun met au point les caractéristiques de son style personnel : maîtrise du *contraposto*, souplesse des drapés, tridimensionnalité des corps et variété dans les physionomies et les postures. Elle n'en rejette pas pour autant la reprise de motifs byzantins. L'auteure explique l'absence de prototypes antiques repérables pour la châsse Notre-Dame de Tournai par l'assimilation complète de leurs caractéristiques dans un style désormais entièrement propre. Elle attribue ensuite à Nicolas de Verdun une vaste postérité parmi les orfèvres colonais, mosans et aixois ainsi qu'au sein du milieu des peintres et des sculpteurs. Certains d'entre eux se tournent eux-mêmes vers des prototypes antiques. Dans le chapitre sur la sculpture monumentale, l'auteure effectue un tri rigoureux entre les œuvres qui attestent d'une observation directe d'objets antiques et celles qui imitent les innovations de l'orfèvrerie. Les sculptures de la cathédrale de Laon, des consoles de Saint-Rémi de Reims et les fragments de Saint-Yved de Braine sont considérés comme relevant de cette seconde catégorie. La façade occidentale de la cathédrale de Sens est au contraire présentée comme le fruit de l'observation de modèles grecs alors visibles localement et dont les caractéristiques propres se retrouvent dans le style sénonais. L'auteure relève aussi des citations ponctuelles de l'Antiquité dans les ensembles de Chartres et de Paris. Le cas de la cathédrale de Reims est largement développé. De nombreux éléments, dont le célèbre groupe de la Visitation, laissent supposer l'imitation de modèles antiques locaux aujourd'hui perdus : des bustes et rondes-bosses d'origine romaine importés en Gaule, des bronzes provinciaux et un sarcophage également observé par Nicolas de Verdun. Dans l'Empire, l'auteure relève que seuls le transept sud et le pilier des anges de Strasbourg ainsi que la clôture de chœur d'Halberstadt comportent des références directes à l'Antiquité. Le reste de la sculpture impériale imite l'art byzantin et les innovations de la sculpture française plutôt que ses sources

antiques. En Angleterre, la chercheuse considère que plusieurs statues conservées à Winchester et à York attestent de l'observation de modèles antiques. La sculpture de la cathédrale de Wells à l'inverse imiterait l'art médiéval continental. Le chapitre suivant traite de l'enluminure, du vitrail et brièvement de la peinture murale. L'auteure passe en revue de nombreuses œuvres, provenant du Nord de la France, de l'Empire, de l'Angleterre et de la Péninsule ibérique. Elle examine plus longuement le Psautier d'Ingeburge. À une exception près – les vitraux de la cathédrale de Canterbury –, ces œuvres ne sont pas considérées comme relevant de modèles antiques. Le dernier chapitre est consacré à la perception médiévale de l'art antique. En se référant aux chapitres précédents, l'auteure insiste sur l'origine locale des modèles utilisés. Selon elle, le dessein des artistes de 1200 qui se sont inspirés d'œuvres antiques est la volonté d'atteindre un plus grand naturalisme. La période étudiée dans l'ouvrage se différencie en cela des autres « renaissances » qui émaillent le Moyen Âge et dont les motivations sont politiques. En conclusion, L. Terrier propose une bonne étude de l'imitation de l'art antique dans les œuvres de 1200. D'une part, elle synthétise et met à la portée du lecteur francophone de nombreux arguments qui étaient jusqu'ici surtout discutés dans la littérature de langue allemande. D'autre part, elle enrichit les connaissances actuelles de nouvelles comparaisons. De plus, grâce au systématisme et à la rigueur de sa méthode, elle arrive à des résultats précis et convaincants concernant l'identification de modèles et la discrimination des œuvres véritablement imitées de l'Antiquité. Enfin, les rapprochements opérés sont illustrés de nombreuses figures utiles au lecteur. Seul l'usage indifférencié des concepts d'« imitation » et d'« influence » est regrettable. Ces deux paradigmes ne sont pourtant pas interchangeables car ils impliquent des rapports différents entre sources et produits. Dans le cadre d'une étude comme celle-ci, une définition de ces concepts et un usage plus précis des termes qui s'y rapportent auraient été les bienvenus. Quoi qu'il en soit, on saluera l'ampleur des corpus antique et byzantin examinés ici et la minutie des comparaisons stylistiques. Grâce à ces qualités, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)* intéressera aussi bien le curieux en quête d'une bonne synthèse sur la production singulière des années 1200 que le chercheur en histoire de l'art médiéval ou antique. Charlotte TASSIN

Martin EBERLE, *Monumente der Sehnsucht. Die Sammlung Korkmodelle auf Schloss Friedenstein Gotha*. Heidelberg, Morio Verlag, 2017. 1 vol. relié. 119 p., ill. n/b et coul. Prix : 24,95 €. ISBN 978-3-945424-25-4.

Cet ouvrage porte sur les maquettes d'architecture en liège de la collection ducale de Gotha. En Allemagne, elle fut l'une des premières à posséder des maquettes du célèbre modéliste romain, Antonio Chichi (1743-1816), dont les productions ont largement contribué aux études sur l'architecture antique au nord des Alpes. Dans une première partie (p. 9-23), l'auteur évoque l'art de la phelloplastique (p. 9-15). Il présente ensuite l'histoire de la collection ducale (p. 15-19) et les usages de ces maquettes à la cour de Gotha (p. 19-23). Un catalogue très détaillé et richement illustré forme le cœur de l'ouvrage (p. 25-115). En histoire de l'art, la phelloplastique désigne l'art de fabriquer des maquettes en liège de monuments anciens. Les séries