



Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2008

Périodisation et histoire de l'art

Entre le roman et le gothique : style de transition, *Alternativgotik* et « style 1200 »

Willibald Sauerländer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2715>

DOI : [10.4000/perspective.2715](https://doi.org/10.4000/perspective.2715)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 756-761

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Willibald Sauerländer, « Entre le roman et le gothique : style de transition, *Alternativgotik* et « style 1200 » », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2715> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2715>

Entre le roman et le gothique : style de transition, *Alternativgotik* et « style 1200 »

Willibald Sauerländer

Dans *Bouvard et Pécuchet*, cette grande diatribe contre la bêtise positiviste, Flaubert laissait ses deux philistins discuter des contradictions de la périodisation en histoire de l'architecture : « Mais le style d'un monument ne s'accorde pas toujours avec la date qu'on lui suppose. Le plein cintre, au XIII^e siècle, domine encore dans la Province. L'ogive est peut-être fort ancienne ! et des auteurs contestent l'antériorité du roman sur le gothique. Ce défaut de certitude les contrariait ». Sur la page suivante, on peut lire : « Leur manie était si forte qu'ils regrettaient les monuments sur lesquels on ne sait rien du tout comme la maison de Plaisance des évêques de Séz ». Et puis le texte du roman continue : « 'Bayeux, dit M. de Caumont, devait avoir un théâtre'. Ils cherchèrent la place inutilement »¹.

Avec sa sagacité mordante, Flaubert a vite reconnu les apories insurmontables de la périodisation en histoire de l'architecture et en histoire de l'art. Exercice exemplaire du positivisme du XIX^e siècle, la périodisation suppose naïvement que les « signes » – c'est-à-dire le vocabulaire de l'architecture et les formes de l'art – soient toujours nettes et uniformes. Plus grave encore : la périodisation est fondée sur deux types de classification contradictoires. D'un côté, elle classe les signes architecturaux et artistiques selon leur style. Or, la notion du style, avec ses racines linguistiques et rhétoriques, est descriptive et normative, stable². D'autre part, elle cherche à adapter les styles à des époques, des périodes, et se heurte alors à toutes les ambivalences et toute la fluidité d'une classification temporelle. Toutes les discussions des historiens de l'art sur la durée, les limites, les variations des analyses

à l'intérieur d'une période donnée furent dominées par cette contradiction inhérente. Comme l'équation entre les styles et les périodes ne tombait jamais juste, les historiens de l'art « périodisateurs » étaient obligés d'inventer toujours de nouvelles ramifications et subdivisions. On sait en combien de sections les historiens de l'architecture ont parcellé le gothique : style rayonnant, lancéolé, flamboyant, pour citer quelques-uns parmi beaucoup d'autres³.

Le problème s'aggravait encore par l'introduction d'une autre idée fondamentale et omniprésente dans le XIX^e siècle : celle de l'histoire comme évolution. Cette idée dominait la pensée savante dans l'étude de la nature comme dans l'exploration de l'histoire. Mais l'idée linéaire de l'évolution se heurtait, elle aussi, à la complexité des phénomènes dans la nature et des imprévisibles détours des événements dans l'histoire. Dans sa *Philosophie de la nature*, Hegel gémissait : « Mais il y a naturellement aussi des animaux qui sont des êtres intermédiaires. La cause en est la défaillance de la nature qui n'a pu rester fidèle à l'idée et qui n'a pu conserver les classifications de la pensée dans toute leur pureté »⁴. Ce qui est assez amusant : la faible nature est damnée parce qu'elle ne voulait pas suivre le mot d'ordre du philosophe et troublait son système ! Il y a là une curieuse coïncidence entre la pensée du grand professeur de Berlin et les incertitudes qui troublaient nos bons Bouvard et Pécuchet. Ce fut Darwin qui montra la sortie de ces impasses de l'histoire de l'évolution en disant : « Ne voyons-nous pas partout d'innombrables formes de transition ? »⁵.

Transition ! Voilà la formule magique dont se servaient, depuis Arcisse de Caumont jusqu'à Robert de Lasteyrie et depuis Sulpiz Boisserée jusqu'à Georg Dehio, les archéologues pour échapper aux apories de la classification en architecture médiévale. Si les styles d'architecture se suivaient dans le temps de l'histoire comme les espèces dans l'évolution de la nature, il fallait admettre qu'il y avait parmi les monuments, comme parmi les animaux et les plantes, des « êtres intermédiaires » et des « formes de transition »⁶. Dans l'évolution de

l'architecture du roman au gothique, il y avait donc des édifices qui déployaient un « style de transition ». Citons, par exemple, le brave positiviste Camille Enlart et son très utile *Manuel de l'archéologie française* : « Par une nécessité inhérente de toute transition, un assez grand nombre d'édifices, bâtis au moment où l'art se transformait, possèdent en quantité égale des éléments caractéristiques du style que nous appelons roman et de celui que nous nommons gothique »⁷.

On sait qu'il y a eu en France un long débat sur l'existence ou la non-existence de ce style de transition⁸. En Allemagne, où l'opulente architecture rhénane offrait, avec ses merveilleuses églises de Cologne, de nombreux exemples de ce style de transition, la discussion sur l'*Übergangsstil* n'était pas moins vive et fut encore stimulée par des sentiments nationalistes⁹. Georg Dehio se demandait si « transition » était vraiment le terme approprié. Ne serait-il pas plus juste de parler d'un « *Mischstil* », un « style mixte » ?¹⁰. Ainsi, on écarterait l'idée aberrante d'une évolution du roman au gothique. Plus subtil encore était le subterfuge proposé par Erwin Panofsky au Congrès international de New York en 1961. Il renversait l'idée de l'évolution et parlait à la place de transition, d'un « compromis a posteriori » [« compromising after the fact »]¹¹. Les soi-disant monuments de transition représenteraient un compromis entre le style ancien persistant et le style nouveau introduit, c'est-à-dire entre le roman et le gothique. C'était un jeu d'esprit illuminant, mais ça ne changeait rien au caractère fictif de toute cette dispute sur « les Anciens et les Modernes » dans l'architecture médiévale. Aujourd'hui, après le postmodernisme et après le réveil de la sémiologie, cette dispute ne nous intéresse plus que comme une curiosité du passé de notre discipline.

Néanmoins, plus que tout autre exemple, l'idée de la transition entre le roman et le gothique révèle les apories et démontre l'échec de la périodisation positiviste en histoire de l'art. Nous avons appris que la « vie des formes » (Henri Focillon) n'est pas une évolution, mais un épanouissement. Le temps de l'histoire

de l'art est un temps de « longue durée », de mémoires et de reprises, d'innovations et de ralentissements, et surtout de variations et d'entrecroisements. Il est polyphone. Les soi-disant monuments de transition sont l'écho de cette polyphonie. Prenons comme exemple l'admirable collégiale de Saint-Géréon à Cologne. Elle est un palimpseste composé de survivances paléochrétiennes, d'un renouveau roman et finalement de certaines innovations gothiques. Personne, avant les positivistes du XIX^e siècle, avec leur myopie archéologique, n'a voulu disséquer ces différentes parties d'un vieux sanctuaire qui lui donnent son caractère vénérable. La périodisation stylistique en architecture médiévale demande donc une grande flexibilité et de la souplesse ; sinon on est amené à juger les monuments comme Hegel avait jugé les animaux intermédiaires.

Dès son invention par les humanistes au XVI^e siècle, le terme « gothique » avait été un terme de l'histoire de l'architecture. Le copieux volume de Paul Frankl, *The Gothic* (1960), qui traite en grand détail les interprétations et les variations de ce terme à travers les siècles et dans les différentes langues, ne parle que de l'architecture¹². Mais l'obsession de l'idée d'unité – mieux, d'uniformité de style – exigeait d'imposer le transfert de ce terme de l'architecture à la sculpture et à la peinture. On inventait donc la sculpture et la peinture gothique. Mais ce transfert du gothique des édifices aux images et aux statues ne fonctionnait pas sans difficultés ni sans arbitraire. Je me rappelle de ma toute dernière conversation avec Paul Frankl en hiver 1961-1962. Hanté par son rêve de systématiser tout le cours de l'histoire de l'art, Frankl voulait savoir si les statues-colonnes du portail royal de Chartres devaient être classées comme romanes ou gothiques. Irrité par ma réponse ambivalente et sceptique, il a clos notre conversation en disant : « Alors, selon le professeur Sauerländer, les statues-colonnes du portail royal ont des têtes gothiques et des corps romans » ! Au XII^e siècle – et parfois au-delà, jusqu'au règne de saint Louis – il est souvent très difficile de distinguer un style spécifiquement « gothique » en sculpture ou

en peinture. On observe au contraire, dans les sculptures et dans les vitraux, des variations de styles qu'on nommerait volontiers romans et qui ne deviennent gothiques que par leur adaptation à l'appareil et la structure d'une architecture nouvelle.

Je ne prendrai que deux exemples. Les sculptures de la soi-disant porte des Valois à l'abbatiale de Saint-Denis, celles de la façade de la collégiale de Mantes-la-Jolie et les gisants autrefois dans le chœur de Saint-Germain-des-Près à Paris suivent le style de peintures et d'émaux romans provenant de la vallée de la Meuse et du nord de la France¹³. Nous qualifions ces sculptures de gothiques seulement parce qu'elles décorent des monuments de la première architecture gothique. La même dichotomie entre architecture et images peut être observée en étudiant les vitraux. À juste titre, Louis Grodecki insérait les vitraux du déambulatoire de Saint-Denis et de la façade de la cathédrale de Chartres dans son beau volume sur le vitrail roman¹⁴. On voit que le problème de transition n'existe pas seulement dans l'histoire de l'architecture. Entre le roman et le gothique, le classement des styles en sculpture et en peinture est un jeu subtil qui doit trouver l'équilibre entre des variantes polymorphes et des diversités étonnantes. Si l'on vise l'« uniformité » du style, on risque, comme le proposait ironiquement Paul Frankl, de « séparer les têtes et les corps ».

Ce faisceau de courants stylistiques qui ne sont plus romans et ne sont pas encore gothiques s'ouvre encore plus largement si on élargit le champ d'observation au-delà des limites de la France gothique. Depuis longtemps, les historiens de l'art ont discuté des problèmes de classement de ces différents courants stylistiques, entre le roman et le gothique, sans jamais arriver à une conclusion vraiment satisfaisante. Je cite ici un seul exemple particulièrement frappant : la peinture et la sculpture dans le duché de Saxe entre 1190 et 1250. On y observe une floraison des arts figuratifs qui, par sa vivacité et son expression, fait éclater tous les schémas de l'art roman sans être touchée par les innovations de l'art gothique. Les miniatures du fameux *Psautier du landgrave*

Hermann de Thuringe à Stuttgart montrent des formes fracturées, anguleuses, bizarres, auxquelles on a donné le nom un peu banal de « *Zackenstil* » [style dentelé]¹⁵. L'inspiration en est peut-être byzantine, mais la véhémence brusque de ce style est loin de la grâce de l'art de l'Orient grec. Cet art saxon se développe, ses formes s'enrichissent. La dureté du *Zackenstil* cède le pas à une souplesse pleine de vie. Ce développement est évident dans les miniatures aussi bien que dans la peinture monumentale et même dans la sculpture. Vers 1240, les gisants du tombeau d'Henri de Lyon et de son épouse, dans la cathédrale de Brunswick, sont aussi gracieux que les plus belles statues de Chartres ou de Reims¹⁶. Mais on ne discerne aucune trace d'une inspiration gothique dans ces charmantes figures. Leur caractère pittoresque est même le contraire des statues-colonnes gothiques et leur assimilation au système de l'architecture rayonnante. D'autre part, on ne peut certainement pas les qualifier de romanes, et parler à propos de ces sculptures d'un style de transition serait absurde. La classification stylistique échoue de nouveaux dans une impasse. Pour en sortir, Hans Belting, dans un article brillant, a proposé de parler de « gothique alternatif » [*Alternativgotik*]¹⁷. On peut se demander si ce terme est vraiment satisfaisant. Son défaut est qu'il fait du style gothique d'Île de France – tout en évitant l'idée de transition – le paramètre d'un patois régional et autochtone. Mais le mérite de ce terme est de nous rappeler qu'il y avait dans l'Occident, autour de 1200, toute une gamme de courants stylistiques qui dépassaient l'art roman sans devenir gothiques. On les observe en Espagne – en Galice et Catalogne –, en Italie – en Sicile, à Venise, à Pise et à Parme –, en Angleterre. On comprend alors que l'unité d'une période dans l'histoire de l'art ne veut pas dire monotonie du vocabulaire stylistique. On observe autour de 1200 dans la « vie des formes » une agitation nouvelle. Mais cette révolution du goût s'exprime dans des langues différentes. Partout on veut surmonter l'art roman, mais par des manières diverses. La plus étonnante de ses manières, de ses patois, et le soi-disant « style 1200 ».

L'art chrétien du Moyen Âge, avec sa haute spiritualité, se détournait de la sensualité, de la beauté corporelle de l'art païen de l'Antiquité, mais en fut néanmoins toujours de nouveau attiré par sa splendeur. L'histoire de l'architecture et de l'art du Moyen Âge résonne régulièrement de styles « antiquisants » temporaires, qu'Erwin Panofsky a appelés ingénieusement « *Renascences* » [avant-courriers] pour les distinguer de la Renaissance des humanités¹⁸. Le « style 1200 » est la dernière et la plus étonnante de ces « *Renascences* » médiévales. Spectacle curieux : au moment même où l'architecture rayonnante des grandes cathédrales s'écartait le plus de l'architecture antique et du canon de Vitruve, les arts figuratifs – orfèvrerie, sculpture, peinture – s'approchaient de l'Antiquité comme jamais depuis l'époque carolingienne. Les historiens de l'art allemands, toujours élèves fidèles de Winckelmann, se sont, face à ce phénomène, engoués du « *Griechische Augenblick* », du « moment grec » de l'art médiéval. Plus sobre, un savant anglais a parlé de « *classical revival* »¹⁹.

L'apparition soudaine et tout à fait inattendue de ce style reste un mystère éblouissant. Elle ne peut être attachée à aucun événement de l'histoire politique ou ecclésiastique. Elle se passe dans un lieu, dans une région, où rien ne laissait attendre une telle éclosion. À Klosterneuburg, dans une collégiale de la Basse-Autriche, non loin de Vienne, un orfèvre lorrain nommé Nicolas de Verdun signait, en 1181, un ambon extraordinaire et par son programme et par sa beauté²⁰. Ces éléments déployaient une énergie, une force physique, une beauté sensuelle qui semblent rompre avec toute la tradition antérieure de l'art médiéval. L'inspiration classique est évidente, mais jamais on a pu découvrir les sources de ce fulminant « retour à l'antique ». Ces émaux sont d'une telle perfection qu'ils ne peuvent s'expliquer sans des œuvres précédentes aujourd'hui perdues. Mais comme ces œuvres n'existent plus, ces plaques de Klosterneuburg représentent, pour nous aujourd'hui, le point de départ du style 1200 et Nicolas de Verdun apparaît comme son fondateur génial. C'est probablement un mythe et la réalité historique

devrait être plus complexe et plus ramifiée. Mais pour l'histoire de l'art, le « style 1200 » a commencé avec l'ambon de Klosterneuburg en 1181.

Qui avait appelé l'orfèvre lorrain dans les marches autrichiennes ? Peut-être les Babenberger, les margraves de l'Autriche qui avaient leur résidence à Klosterneuburg et étaient les fondateurs du monastère²¹. Nicolas venait de la Lorraine, de cette Lotharingie supérieure entre Trèves et Reims qui était un vieux pays carolingien. Mais – hélas – il ne reste aucune pièce d'orfèvrerie ni à Verdun, ni à Metz, ni à Toul. C'est seulement à Trèves, qui était la métropole de la province ecclésiastique de Lorraine, que l'on rencontre encore des morceaux d'orfèvrerie semblant indiquer l'existence d'une tradition locale qui pourrait expliquer le style antiquisant de Nicolas de Verdun, mais tout cela reste spéculation²².

Prochaine surprise : on retrouve le même style antiquisant à une date plus tardive, et avec une vigueur physique accrue, dans la châsse des Rois Mages dans la cathédrale de Cologne, dont l'un des principaux donateurs fut l'infortuné empereur Othon IV²³. On peut alors réfléchir. Ce style antiquisant, ce « style 1200 » serait-il la langue « aulique » des grandes dynasties aristocratiques de l'Empire ? Vaine spéculation parce que le style antiquisant se trouve au même moment ailleurs et s'épanouit le plus majestueusement en France royale.

Mais d'abord, nous devons nous demander : peut-on parler d'un style 1200 dans l'Angleterre des Plantagenêts ? La réponse est oui et non. Si on regarde certaines miniatures de la fameuse *Bible de Winchester* – par exemple la soi-disant Moran Leaf – on observe une finesse, une agilité, un caprice narratif non moins surprenant que le style antiquisant des émaux de Klosterneuburg²⁴. Mais l'esprit est différent. Il y manque la vigueur physique des statuettes de la châsse des Rois Mages et l'inspiration est moins antique que byzantine. Cette impression se renforce lorsqu'on regarde certains vitraux de la cathédrale de Cantorbéry²⁵. Le dépassement du style roman, la nouvelle flexibilité, n'y sont pas moindres qu'à Klosterneuburg et à Cologne. Mais il y a dans ces images un côté bizarre, une

loquacité narrative qui sont spécifiquement anglaises. Le « *classical revival* » en Angleterre est un patois particulier. Les territoires du « style 1200 » restent la région carolingienne entre le Rhin, la Meuse et la Seine.

C'est dans les sculptures et les vitraux de la cathédrale de Laon au début du XIII^e siècle que le style antiquisant émerge au sein des grands monuments français²⁶. Ils montrent une élégance et une finesse bien différentes de la vigueur des émaux de Klosterneuburg ou des statuettes de Cologne. Une autre variante du « style 1200 », celle-ci très modérée, classique, apparaît dans les miniatures du psautier de la reine Ingeburge, femme répudiée de Philippe Auguste²⁷. Encore une fois, le style antiquisant, « aulique », est lié au goût de la grande aristocratie. L'héritage de l'art de Nicolas de Verdun survit au XIII^e siècle dans l'orfèvrerie de l'Entre-Sambre-et-Meuse, y devient de plus en plus hybride, répétitif et fatigué²⁸. Ainsi, c'est dans le Nord de la France – autour de Laon et de Noyon – et dans la Flandre que ce style antiquisant entre le roman et le gothique prend son plus grand essor.

Mais ses œuvres capitales doivent être cherchées ailleurs, dans la sculpture de la cathédrale du sacre des rois de France à Reims. Le Christ et les anges dans les chapelles du déambulatoire, les statues des portails du transept nord – portails Saint-Calixte et du Jugement Dernier – sont de magnifiques transformations du style des orfèvres « lorrains » dans un art monumental. Jamais la sculpture du Moyen Âge n'a été si près de l'Antiquité. Mais c'est aussi à la cathédrale de Reims qu'éclatait une sorte de « querelle des Anciens et des Modernes » entre le « style 1200 » et le « style gothique ». Les plus fameuses parmi les statues antiquisantes de Reims, la Vierge et l'Élisabeth de la façade occidentale, sont l'admirable chant du cygne du style 1200. Leurs voisins aux embrasements des mêmes portails, les anges souriants, marquent le commencement du triomphe du gothique parisien sur le style 1200, qui instituait la dernière des « *Renascences* » médiévales.

Où en est finalement le problème de la périodisation ? Le « style 1200 » est une des plus récentes classifications inventées par les

historiens de l'art pour mettre de l'ordre ou pour donner un sens au cours de la création artistique du passé. Le terme n'apparaît pas avant les années 1950. On doit alors réfléchir un moment sur l'idéologie des périodisations en histoire de l'art. Ces périodisations correspondent à chaque fois à des rêves et des nostalgies rétrospectives. C'est les romantiques qui ont inventé l'idée du gothique transcendantal et spirituel. Le terme « Renaissance », célébré par Michelet et Burckhardt, était une invention rétrospective de la bourgeoisie libérale, qui cherchait dans l'art du passé ses propres origines. Le terme « maniérisme », venu plus tard, était un écho de la décadence et de l'expressionnisme viennois autour de 1910. Il y a dans la périodisation en histoire de l'art un arrière-fond merveilleusement fictif. On s'imagine les époques de l'histoire de l'art comme des entités esthétiques²⁹. Dans cette perspective, l'invention du terme « style 1200 » correspond au climat politique et intellectuel des années d'après-guerre, quand on commençait à bâtir l'Union Européenne, quand on s'imaginait que l'empire carolingien était le berceau de l'Europe et que le cœur du Vieux continent battait entre Paris et Aix-la-Chapelle. C'était une curiosité presque surréaliste que la présentation la plus spectaculaire de ce beau rêve européen du « style 1200 » ait lieu en 1970 dans une exposition à New York et fût ouverte par une messe célébrée dans les Cloisters³⁰.

Mais si la périodisation est toujours un jeu esthétique du présent avec le passé, cela ne veut pas dire qu'elle n'illumine pas la physionomie des époques de l'art ancien. Chaque nouvelle périodisation enrichit notre compréhension du patrimoine de l'art ancien. Ainsi, la découverte du « style 1200 » due à de grands savants et connaisseurs comme Hans Swarzenski et Louis Grodecki a approfondi notre compréhension de la beauté de l'art médiéval entre le roman et le gothique.

1. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, (1881) 1954, p. 124-125.
2. Voir Willibald Sauerländer, « From Stilis to Style, Reflections on the fate of a notion », dans *Art History*, 1983, 6, p. 253-270.
3. Pour ces subdivisions, voir par exemple Robert de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, Paris, 1927, p. 1 et suiv.
4. Georg Friedrich Hegel, *System der Philosophie*, II, *Die Naturphilosophie*, Stuttgart, 1965, p. 689 [éd. orig., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Heidelberg, 1817].
5. « Do we not everywhere see innumerable transitional forms ? » (Charles Darwin, *On the Origin of Species*, [Londres, 1859] New York, 1969, p. 205.
6. Voir Willibald Sauerländer, « Style or Transition ? The Fallacies of Classification in the Light of German Architecture », dans *Architectural History*, 1987, 1, p. 1-13.
7. Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*, II, *L'architecture religieuse*, Paris, 1929, p. 460.
8. Je ne cite qu'Anthyme Saint Paul, « Transition », dans *Revue de l'art chrétien*, 1894, p. 470 et suiv., et 1895, p. 97 et suiv. ; Eugène Lefèvre-Pontalis, « Le prétendu style de transition », dans *Bulletin monumental*, 1912, LXXVI, p. 242 et suiv., 556 et suiv.
9. Je ne cite qu'un seul livre : Carl Schnasse, *Geschichte der Künste im Mittelalter*, III, *Die Entstehung des gotischen Stils*, Düsseldorf, 1872, p. 241 et suiv.
10. Georg Dehio, Gustav Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, I, Stuttgart, 1892, p. 477.
11. Cité par Jean Bony, « 'Introduction' to Transition from Romanesque to Gothic », dans *Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, 1963, p. 81-82.
12. Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960.
13. Voir Willibald Sauerländer, « Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantès », dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1958, 20, p. 115-162.
14. Louis Grodecki, *Le vitrail roman*, Fribourg, 1977, p. 91-111.
15. Voir Arthur Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 9), Strasbourg, 1897.
16. Voir Willibald Sauerländer, « Zur Stiftertumba für Heinrich den Löwen und Herzogin Mathilde in St Blasius in Braunschweig », dans Joachim Ehlers, Dietrich Koetzsche éd., *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, Mayence, 1988, p. 439-488.
17. Hans Belting, « Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1978, 41, p. 217-257.
18. Erwin Panofsky, « Renaissance and Renascences », dans *Kenyon Review*, 1944, 6/2, p. 201-236 [trad. fr., *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1976].
19. Thomas S. Boase, *English Art 1100-1216*, Oxford, 1951, p. 272-296.
20. Pour l'information de base, voir toujours Floridus Röhrig, *Der Verduner Altar*, Vienne, 1959.
21. Karl Lechner, *Die Babenberger: Markgraven und Herzögen von Österreich 976-1246*, Vienne, 1976.
22. Willibald Sauerländer, « Antiqui et Moderni at Reims », dans *Gesta*, 2003, 42/1, p. 19-37.
23. *Der Meister des Dreikönigen-Schreins*, (cat. expo., Cologne, Erzbischöflichen Diözesan-Museum, 1964), Cologne, 1964. Ni l'attribution à Nicolas de Verdun, ni même la date précoce proposée dans ce catalogue – les années 1180 – ne sont assurées.
24. Voir toujours la vieille publication de Walter Fraser Oakeshott, *The Artists of the Winchester Bible*, Londres, 1945.
25. Voir Madeline Caviness, *The Windows of Christ Church Canterbury*, (*Corpus Vitrearum Medii Aevi. Great Britain*, II), Londres, 1981.
26. Voir Louis Grodecki, « Le 'style 1200' et suivon expansion au XIII^e siècle », dans Louis Grodecki, Catherine Brisac, *Le Vitrail gothique au XIII^e siècle*, Fribourg, 1984, p. 33.
27. Florens Deuchler, *Der Ingeborgpsalter*, Berlin, 1967.
28. Voir Ferdinand Courtenoy, *Le trésor du prieuré d'Oignies, aux Sœurs de Notre-Dame de Namur et l'œuvre du frère Hugo*, Bruxelles, 1953.
29. Cette connection a été brillamment analysée par Hans Georg Gadamer dans son livre fondamental *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960[Vérité et méthode, Paris, 1996].
30. Voir le catalogue de l'exposition, *The Year 1200*, (cat. expo., New York, Metropolitan Museum of Art, 1970), New York, 1970. Voir aussi Willibald Sauerländer, « The Year 1200. A Centennial Exhibition in the Metropolitan Museum of Art », dans *The Art Bulletin*, 1971, 53, p. 506-516.

Willibald Sauerländer