and meaningfully "re-centres the importance of the land" (180). "When we start to think of landscape ecocritically," Gapp writes, "we must similarly extend this ecological morality to the women and underrepresented communities existing within these regions" (86). In this regard, the book challenges the narrative of the Circumpolar North as a male-gendered space, or polar exploration as hypermasculine, recovering the overlooked contributions of Boberg and Kielland alongside Carr and the writings of women mountaineers and travellers. At the same time, while settler-colonial narratives that falsely depicted the northern landscape as depopulated and untouched are squarely addressed, the inclusion of Inuit and Sámi histories is not fully extended to centring Indigenous artists or voices. There are notable exceptions, including chapter five's discussion of how Sámi stories, daily lives, and fascination with the aurora borealis were recorded in scratch drawings made by Sámi men on the Swedish–Finnish border between 1927 and 1962—drawings collected by, and then wrongly attributed to, the German artist Gustav Hagemann.

A Circumpolar North opens the possibilities of ecocritical interdisciplinary methods so that future studies of North American and Nordic landscape painting can continue this revisionist project. Gapp is candid in her introduction that this is neither a comprehensive study of all circumpolar art histories nor an all-encompassing assessment of non-Arctic nations—such as Russia, Finland, Iceland, and the Faroe Islands—that scholars have recently made efforts to brand as Arctic (20). Nor, she acknowledges, does the book fully correct how histories of the circumpolar north have been exclusionary. Self-critique aside, *A Circumpolar Landscape* makes an important and timely contribution to the history of Canadian and Scandinavian art—one that will be welcomed in Canadian and Western art history courses for its relevance today.

Vanessa Bateman is a Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) Postdoctoral Fellow (2025–27) in the History Department at Trent University. —vanessabateman@trentu.ca

1 See https://niche-canada.org/tag/circumpolar-north/.

2 See, for example, Julie Cruikshank, *Do Glaciers Listen? Local Knowledge, Colonial Encounters, and Social Imaginations* (UBC Press, 2005); M. Jackson, *The Secret Lives of Glaciers* (Vermont: Green Writers Press, 2019).

Marie Antoinette Style

Victoria & Albert Museum, Londres, 20 septembre 2025 au 22 mars 2026, commissaire : Sarah Grant

Marjorie Charbonneau

Encore une exposition à propos de Marie-Antoinette ? En fait, *Marie Antoinette Style* est la première rétrospective consacrée à « la reine des modes » en sol britannique et, de surcroît, le premier événement qui célèbre la reine de manière aussi contemporaine. En salle du 20 septembre 2025 au 22 mars 2026, l'exposition, commissariée par la conservatrice du Victoria & Albert Museum, Sarah Grant, est composée de onze thèmes divisés en deux sections. Ceux-ci sont conçus tels des tableaux narrant la création du style Marie-Antoinette, qui s'incarne notamment par des artéfacts du XVIII^{e} siècle, auxquels Grant et son équipe ont choisi de joindre d'autres objets issus de l'art moderne et de la culture populaire. La commissaire réussit un tour de force à condenser autant de thèmes dans l'espace si restreint dévoué aux expositions temporaires. Par sa muséographie spectacle et le choix des objets et des œuvres exposés, Grant pose les fondations de sa démonstration, à savoir que le « style Marie-Antoinette » s'est construit au fil des années, depuis son arrivée à la cour de France en 1770 jusqu'à aujourd'hui.

L'entrée de l'exposition, *Marie Antoinette: The Origins of a Style 1770-1793*, permet d'établir les intentions de la première et plus ambitieuse partie, soit la constitution du style Marie-Antoinette à travers huit thématiques : les origines du style, la mode, les bijoux, les coiffures, le Petit Trianon, les parfums, la calomnie et la mort. Le ton de l'exposition est rapidement donné par la reprise au plancher des motifs noirs et blancs de la cour de marbre du palais de Versailles, ainsi que par la couleur rose pastel des murs, clin d'œil muséographique au film de Sofia Coppola qui a fixé l'esthétique populaire de la reine en 2006. Le propos contemporain de Grant se matérialise dans la projection du portrait animé *Marie-Antoinette dauphine, 1771-1773* de Joseph Siffred Duplessis, tel un fichier GIF ou une image produite par intelligence artificielle, activant les traits du portrait. On y voit la souveraine posant un regard rieur sur le public qui s'apprête à découvrir la richesse du style

qu'elle a établi. Ce portrait animé montre bien l'originalité de l'approche de Sarah Grant.

La musique d'ambiance de la pièce suivante, *Marie Antoinette: A Style Icon*, et les pans de costumes visibles entre les colonnades, invitent à y accéder rapidement. La transition vers cet espace immersif s'opère ensuite par l'éclairage tamisé des lustres dorés, qui nous transporte immédiatement dans l'univers des cabinets privés de la reine. Dentelles, soieries et broderies ornent les caissons vitrés contenant des vêtements d'époque. Le coup d'œil est sublimé par le jeu des miroirs derrière les robes de taffetas de soie qui permet de voir l'arrière des vêtements tout en multipliant l'espace visuel disponible. Les roses poudrés côtoient les bleus pastel et les jaunes saturés, le tout rempli de rayures et de motifs floraux qui définissent le style Marie-Antoinette. Grant et son équipe ont justement choisi d'utiliser des mannequins noirs, coiffés de perruques de tulles et d'accessoires coordonnés, pour ainsi renforcer l'importance des couleurs qui nous accompagnent tout au long de l'exposition.

Les deux prochains thèmes, *The Queen of Sparkle* et *Styling the Queen*, souffrent d'une muséographie moins avant-gardiste, avec des œuvres sous vitrine et des cartels descriptifs au cœur d'une salle bien ordonnée. Bien que dans l'ombre de la mise en scène des premières salles, celle que le public s'apprête à découvrir est plus sage et permet de mieux absorber les informations présentées. Il faut mentionner que Grant a relevé un pari audacieux. Avec son équipe, elle est parvenue à obtenir l'accord de collectionneurs privés pour exposer des bijoux récemment acquis en vente aux enchères. Ainsi, la pièce maitresse de la vente de 2018 chez Sotheby's, un pendentif de diamant ornementé d'une perle naturelle, était présenté pour la première fois au public. Pour consolider le rapport de proximité entre le public et la souveraine, l'équipe commissariale a eu l'excellente idée d'indiquer, sur les cartels des œuvres, les objets qui ont été en sa possession par l'utilisation du chiffre de la reine, « MA ». Un lien tangible, presque intime, entre le public et la souveraine est ainsi rendu possible par l'observation des bijoux lui ayant appartenus, des meubles réfléchis par et pour elle, et des objets divers de son quotidien, tels les outils de jardinage du théâtre de Trianon.

Les cinquième et sixième thèmes, *Marie Antoinette's Enchanted Escape: The Petit Trianon* et *A Perfumed World*, permettent de renouer avec le grandiose de cette exposition par l'entremise du vêtement. Les robes sont maintenant supportées par des mannequins tous de blanc vêtus et coiffés. Ceux-ci sont disposés en arc de cercle dans une alcôve qui évoque savamment les fabriques de jardins dix-huitièmistes. La teinte vert tendre des murs accentue l'impression de déambuler dans une nature luxuriante. Pour consolider le style Marie-Antoinette, des tableaux, reprenant les coupes des robes présentées, sont accrochés de part et d'autre des mannequins. Il est ainsi plus aisé de voir la filiation entre la robe de mousseline blanche et le portrait de *Marie-Antoinette en Gaulle* de 1783 par Elisabeth Louise Vigée Le Brun, ou entre le pierrot tissé marine et jaune et le portrait de la reine de 1788 par Adolf Ulrich Wertmüller. Grant nous invite, pour la suite, à rencontrer une reine plus simple, déambulant librement dans les jardins de Trianon. Cette même souveraine qui a néanmoins été critiquée et vilipendée par la presse révolutionnaire pour excès de luxe.

Le septième thème de la première partie, *The Wicked Queen*, s'intéresse justement à la réputation de la souveraine, et rassemble quelques estampes pornographiques et caricatures de l'époque. Le titre est un peu trop prometteur pour la place que cette thématique occupe dans le parcours expositif : il tend à susciter la déception par le peu d'œuvres présentées dans une salle assez dégarnie. En revanche, ce qui rend cet espace intéressant se trouve dans les accès visuels aux salles précédentes, *Marie Antoinette: A Style Icon* (les mannequins noirs richement vêtus) et *Styling the Queen* (les diamants et les bijoux). Par les percées visuelles qui sont créées via le dos d'un buste en biscuit de la souveraine et celui du derrière d'une robe à la française, des jeux de regard vers les autres styles de la reine créent des liens entre différents éléments de son histoire. Ainsi, le public comprend ce qu'ont suscité les excès de mode, la profusion de bijoux, la richesse des textiles et les douceurs du Petit Trianon : certes, la constitution du style Marie-Antoinette, mais aussi la déchéance de son appréciation publique.

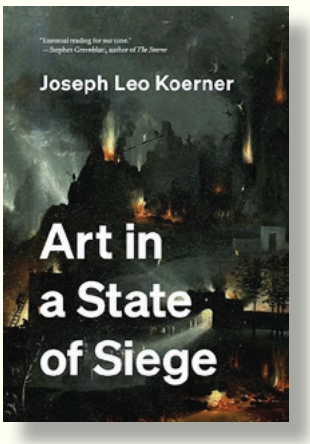
The Death of the Queen clôt la première partie du parcours muséal et offre une transition vers la seconde portion. L'ambiance s'apaise instantanément avec le retour d'une trame musicale suscitant le recueillement, mais surtout par la couleur pourpre des murs

qui prépare le public à une rencontre avec la défunte reine. On y retrouve exposés la chemise que Marie-Antoinette portait lors de sa détention à la Conciergerie, un médaillon contenant une mèche de ses cheveux, puis, il fallait s'y attendre, le symbole ultime de sa mise à mort, la lame de guillotine provenant du musée de Madame Tussaud. Finalement, dans le haut de la porte menant à la salle suivante, trône la célèbre citation, ici inscrite en anglais, « Nothing can hurt me now [Rien ne me fait plus mal, maintenant] », que Marie-Antoinette aurait prononcée en franchissant le seuil de la prison vers son exécution. La citation est un rappel touchant de la mémoire collective qui porte les ultimes témoignages de la dernière reine de France. Cette pièce historique est la charnière vers les années à suivre, au-delà de la vie de Marie-Antoinette, qui continueront à enrichir son style.

La deuxième et plus courte partie de l'exposition comprend trois thèmes qui magnifient la postérité du style Marie-Antoinette : les bals du XIXe siècle, l'imprimé, puis la mode et le costume contemporains. Les deux premiers thèmes, *Marie Antoinette: Memorialised 1800-1840* et *Enchantment and Illusion*, servent de zone tampon avant la grande finale. L'espace est, de ce fait, plus sobre et, bien que les robes du XIXe siècle et les dessins de George Barbier pour les *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos démontrent avec justesse l'adaptation du style Marie-Antoinette, il y manque l'énergie des thèmes précédents. Les robes sont exubérantes, chatoyantes et colorées, et reprennent les couleurs et les formes des robes que le public a vues auparavant, mais sans le dispositif de miroirs derrière les mannequins qui a disparu. Reprendre ce dispositif en fin d'exposition aurait permis de dynamiser l'espace et de multiplier les lectures et les mises en application du style dans l'ensemble des vêtements exposés. L'intention du commissariat était peut-être d'offrir au public un espace plus serein, peint en vert profond, avant qu'il ne replonge dans l'exubérance de la mode et des costumes de films.

À travers les couleurs, les motifs et les silhouettes, le dernier thème, *Marie Antoinette: Restyled*, est la démonstration en grande pompe du sujet de l'exposition. Ici, rien n'est historiquement juste, mais c'est exactement le propos de Grant : le « style Marie-Antoinette » a une portée universelle, tant dans l'attrait que dans l'usage. Partout où se pose le regard dans cette dernière section, sur les deux étages d'un escalier digne du cinéma hollywoodien, des costumes de films et des robes haute couture sont rétroéclairés dans un amalgame de blanc, de rose, de bleu et de vert sauge, des couleurs coordonnées aux motifs de fleurs et de toiles de Jouy. La mise en scène de cette salle conclusive est sublime. L'exposition réussit le pari complexe de la synthèse : elle transforme un personnage historique polarisant en une marque esthétique globale et parfaitement reconnaissable. Malgré quelques essoufflements dans le parcours chronologique, la scénographie spectaculaire de *Marie Antoinette Style* consacre définitivement la reine comme la première véritable influenceuse de l'histoire, dont le lexique – fait de roses poudrés et de subversion – continue de nourrir la haute couture du XXIe siècle.

Marjorie Charbonneau est doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.
– marjorie.charbonneau@hotmail.com



Joseph Leo Koerner
Art in a State of Siege

Princeton University Press, 2025
408 pp., 32 colour & 103 b/w illus.
$US 37.00/£30.00 (hardcover)
ISBN 9780691267210

Mark A. Cheetham

Joseph Leo Koerner's publications are well known and much acclaimed by art historians in many sub-specialities of the field. A reader's research interests might guide what they know of his many publications in, for example, Northern Renaissance art, history, and