

The Historical Review/La Revue Historique

Vol 16 (2019)



Review of: Alkis Charalampidis, ΜΠΑΡΟΚ: APXITEKTONIKH, ΓΛΥΠΤΙΚΗ, ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ [BAROQUE: ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE], Kalliopi Tzimagiorgi (éd.), Thessalonique: University Studio Press, 2017, 221 pages, 290 figures.

Eugénie Drakopoulou

doi: [10.12681/hr.22803](https://doi.org/10.12681/hr.22803)



VOLUME XVI (2019)

Section de Recherches Néohelléniques
Institut de Recherches Historiques / FNRS

Section of Neohellenic Research
Institute of Historical Research / NHRF



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Drakopoulou, E. (2020). Review of: Alkis Charalampidis, ΜΠΑΡΟΚ: APXITEKTONIKH, ΓΛΥΠΤΙΚΗ, ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ [BAROQUE: ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE], Kalliopi Tzimagiorgi (éd.), Thessalonique: University Studio Press, 2017, 221 pages, 290 figures. *The Historical Review/La Revue Historique*, 16, 265–267.
<https://doi.org/10.12681/hr.22803>

Alkis Charalampidis,
ΜΠΑΡΟΚ: ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ, ΓΑΥΠΤΙΚΗ, ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
[BAROQUE: ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE],
Kalliopi Tzimagiorgi (éd.),
Thessalonique: University Studio Press, 2017, 221 pages, 290 figures.

Trois ans après la publication de son livre sur l'art de la Renaissance italienne, Alkis Charalampidis propose au public universitaire hellénophone mais aussi à un lectorat plus large un ouvrage sur l'art européen du baroque. Ce second livre se distingue autant que le premier par les mêmes qualités de forme et de contenu: des photographies remarquables, disposées de telle sorte que le lecteur puisse aisément suivre le déroulement du texte tout en l'associant aux images; un discours clair et élaboré, une expression simple et limpide même dans les descriptions et les analyses les plus ardus et les plus complexes.

Quoi qu'il en soit, résumer l'art baroque, à savoir une période entière de la civilisation européenne (c. 1580–c. 1700), en deux cents pages relève de l'exploit. L'auteur du livre, armé de son savoir et de son aptitude à la sélection, s'attache à développer devant le lecteur les paramètres essentiels d'un art que l'on appelle à juste titre *Gesamtkunstwerk*; de l'art qui, au-delà de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, s'est étendu à l'agencement de villes, d'espaces intérieurs et de jardins, d'un art tout autant relié à l'Église qu'à la monarchie, à la Science et aux théories coperniciennes,

et dont la persistance a conquis les deux hémisphères.

L'introduction, brève mais judicieuse, est consacrée à l'étude de l'art baroque; elle en examine les circonstances historiques, le rôle de l'Église, de la Science, des Académies et le statut des artistes. Elle est suivie des trois chapitres qui structurent l'ouvrage: l'Architecture (pp. 19–58), la Sculpture (pp. 61–83) et le dernier, le plus volumineux, consacré à la Peinture (pp. 87–201). L'auteur choisit le mode classique d'articulation des chapitres par pays et par artiste. La conclusion, également brève mais originale, précède la bibliographie et deux index, très utiles, des noms et des termes.

Dans le premier chapitre, six pages particulièrement intéressantes sont consacrées à l'urbanisme des villes de Rome, de Paris, de Londres et d'Amsterdam, aspect trop rarement compris dans les ouvrages sur le baroque. L'auteur rappelle aussi au voyageur qui contemple aujourd'hui les canaux d'Amsterdam que le projet d'aménagement de la ville du XVIIe siècle était initialement censé mettre en valeur sa beauté. Et que, comme souvent, la dynamique urbanistique a été reliée à des événements retentissants, comme le *Great Fire* de Londres en 1666, qui a conduit à

l'édification de bâtiments en pierres ou en briques et qui a défini la largeur et l'étendue des rues. Un autre trait intéressant de ce chapitre est la mise en relation du Grand Inquisiteur de Venise et grand rénovateur de la ville de Rome, le pape Sixte Quint, avec Henri IV, dont l'intervention inspirée sur l'aménagement de Paris (Pont Neuf, Place Dauphine sur l'île de la Cité remblayée, Rue Dauphine, Place Royale) rappelle celle du baron Haussmann au XIXe siècle. Des monuments d'Italie, de France, d'Angleterre, d'Autriche et d'Allemagne non seulement sont décrits avec précision et clarté, mais souvent les intentions de leurs commanditaires sont aussi expliquées et des parallèles architecturaux établis. Par exemple, l'exécution des façades latérales du Palais du Luxembourg (1615-26), édifice aux dimensions palatiales désiré par Marie de Médicis, n'est pas vainement rapportée au *Palazzo Pitti* de Florence, dans lequel la fille du duc de Toscane a passé son enfance. Le rejet des plans du Bernini pour le Palais du Louvre est expliqué en des termes d'opposition non seulement esthétique, mais aussi politique, entre la tradition italienne et française, à l'époque de Louis XIV.

Dans la partie consacrée à la Sculpture en Italie, en France, en Allemagne, en Autriche et en Espagne, la référence à Gian Lorenzo Bernini, l'artiste-phénomène, "l'un des astres les plus lumineux parmi les grands artistes du XVIIe siècle", constitue une étape fondamentale. À ce sujet, l'auteur reformule à bon escient la remarque que l'histoire de la sculpture dans les pays catholiques de l'Europe centrale relève de l'influence du Bernini. Les descriptions de Charalampidis redonnent de l'éclat à des œuvres sur lesquelles on a déjà tant écrit, et ce dernier

nous incite à les observer à neuf, comme par exemple, lorsqu'on lit au sujet du groupe *Apollon et Daphné* du Bernini: "on entend presque le cri de Daphné, car l'ouverture de sa bouche est peut-être la plus profonde dans toute l'histoire de la sculpture". Des caractéristiques d'œuvres ne sont jamais laissées sans commentaire: par exemple, saint Sébastien est "l'une des œuvres les plus impressionnantes de Pierre Puget" en raison de "la projection contenue des mouvements du corps dans la troisième dimension, à savoir la composition ouverte, ainsi que de l'intensité dramatique de la dimension religieuse". Les chapitres sur la sculpture en Allemagne et en Espagne jettent un éclairage particulier sur le retard de transfert des messages du baroque vers la première – en raison de la Guerre de Trente ans – et sur la présence de sculptures grandeurs nature, impressionnantes même aujourd'hui, dans les *pasos procesionales* espagnols.

La majeure partie du chapitre central consacré à la peinture est occupée par l'art baroque en Hollande, puis en Italie, en France et en Flandre. On y trouve de longues références à la vie des artistes et à leurs œuvres les plus emblématiques.

L'art baroque, sur son lieu de naissance romain, est surtout étudié à travers deux parcours parallèles quoique opposés, ceux des trois Carraci et du Caravaggio. Si c'est Annibale Carraci qui connaît la plus grande consécration en poursuivant la grande tradition de la fresque en Italie, c'est le Caravaggio qui "a rendu sensible en image sa conception réaliste du monde, et ce par l'usage exclusif de la peinture à l'huile sur toile".

Le lecteur suit les analyses précises et perspicaces de l'auteur, comme la mise en

relation des mains de la *Vocation de saint Matthieu* du Caravaggio et de celles de Dieu dans la *Création d'Adam* du plafond de la Chapelle Sixtine. Les informations factuelles concourent à la compréhension des œuvres. Le magistral *Portrait du pape Innocent X* de Velasquez, pontife qui avait la réputation d'être l'un des papes les plus intraitables mais aussi des plus infatigables, n'aurait peut-être jamais été effectué si l'artiste espagnol n'avait pas été le peintre personnel du roi très-chrétien Philippe IV. Car le peintre du tableau baroque par excellence, *Les Ménines*, n'aurait peut-être jamais dépassé les limites de sa province si Rubens ne l'avait pas poussé à aller étudier en Italie, au cours de sa seconde visite à Madrid en 1628. Dans le cas du peintre flamand, l'auteur souligne à juste titre la relation entre art et diplomatie, son contact avec l'Antiquité et sa quête philosophique, mais aussi la rare étendue de ses réalisations picturales, qui lors de l'exposition de 2016 à la Royal Academy of Arts de Londres couvrirent les catégories de la Poésie, de l'Élégance, du Pouvoir, de la Violence, de la Compassion et de la Volupté. Si c'est la joie de vivre qui est mise en évidence dans l'œuvre de Rubens, l'idée de la vanité et de l'éphémère, qui domine aussi dans l'art baroque, est présente derrière le culte des objets dans l'œuvre des peintres de la Hollande, le plus riche pays d'Europe au XVII^e siècle. Dans cette dernière unité du chapitre consacré à la peinture sont développés l'art, la technique et la spiritualité du génie de Rembrandt, qui "a modifié le parcours de la peinture mais peut-être aussi notre perception du monde", et de Vermeer, qui "ne raconte pas mais capture des situations psychiques à travers des sujets futiles [...] et concrétise par l'image l'essence de la peinture en

usant de l'autonomie de la couleur et de la forme".

Des extraits judicieusement choisis dans la bibliographie enrichissent le texte et mettent le lecteur en contact immédiat avec les plus grands historiens de l'art baroque.

Parmi les qualités de ce livre, ajoutons la référence fréquente faite par l'auteur aux tendances d'avant-garde des artistes du baroque, qui ouvriront la voie à leurs successeurs: "Les peintres de paysage hollandais furent les premiers à enseigner que la nature, dans toutes ses manifestations, possède une grandeur propre. Ruisdael, peut-être le plus éminent de tous, progressa au-delà des limites du classicisme de Poussin et du Lorrain en débarrassant les sous-catégories du genre du paysage des références extratextuelles et d'un lyrisme démesuré. C'est ainsi qu'il ouvrit la voie aux grands peintres de plein air du XIX^e siècle."

Si quelque chose manque à ce livre si bien écrit et condensé, ce sont les longues comparaisons, données en abrégé dans la conclusion, qui servent à l'analyse des couples de principes fondamentaux d'Heinrich Wölfflin, toujours controversés mais toujours pleins d'enseignement. Les quelques pages finales consacrées à l'esprit du baroque tel qu'il se présenta au XIX^e et surtout au XIX^e siècle, dans les années 1930 et 1950, ajoutent intérêt et vitalité à un livre qui peut servir comme manuel d'études universitaires, mais aussi au plaisir du texte d'un amateur d'art.

Eugénie Drakopoulou

Institut de Recherches Historiques / FNRS