

Tadeusz
Chrzanowski

L'Art baroque- -populaire existe-t-il?

Tout commença lorsque, entreprenant de visiter systématiquement la Silésie d'Opole afin d'établir le *Catalogue des sites et monuments en Pologne* de cette région, nous découvrîmes, Marian Kornecki et moi de très nombreuses oeuvres, essentiellement des sculptures sur bois, qu'on ne pouvait totalement classer de manière satisfaisante ni comme baroque, ni comme art populaire selon les critères des musées ethnographiques. Nous nous proposâmes alors d'utiliser, faute de mieux, le terme de "baroque-populaire", tout en étant conscients de son manque de précision. Nous fûmes mis en demeure de trouver une définition univoque, il nous aurait fallu trancher, ce que nous refusions, allant jusqu'à rejeter le distinguo très scientifique entre "baroque-populaire" et "populaire-baroque".

J'ai toutefois ressenti depuis un certain temps le besoin d'une sorte de justification, bien que je maintienne qu'il est impossible d'établir une catégorisation entièrement satisfaisante. Plus encore, je ne vois pas la nécessité de préciser à l'extrême, et j'ai bien peur que ce soit là un point de vue qui s'acquiert avec l'âge. Dans le monde si extraordinaire qu'est le monde de l'art, les catégories, les notions, la terminologie, doivent être des outils de travail pratiques et non point des catégories existant dans une ontologie disciplinaire plus ou moins inventée.

Dans le domaine des recherches sur l'art, la plus grande difficulté vient de ce que les ethnographes s'intéressent peu à la chronologie des oeuvres qu'ils étudient. A vrai dire, d'ailleurs, cette chronologie est, dans la majorité des cas, difficile à établir et la méthode comparative n'apporte que peu de résultats, louvoyant perpétuellement entre le Charybde des individualismes naïfs et le Scylla des patientes conventions et "manières". Il faut reconnaître aussi que les historiens ont également leur responsabilité, cherchant à tout prix des "racines" historiques¹ sans toutefois perdre de vue que, d'une part l'art populaire existe dans d'autres dimensions temporelles que l'art officiel (qualifié ou "élevé", si l'on préfère), et que d'autre part, il n'existe pas en dehors du temps.

Une précision s'impose ici: je comprends par "art populaire" à la fois ce que recouvre ce terme imprécis et ce qui, constituant les zones frontières de

¹ K. Piwocki, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej* (Sur la genèse historique de l'art populaire polonais), Wrocław 1953. En dépit des scories, caractéristiques de l'époque à laquelle cette oeuvre fut écrite, elle possède toutefois une qualité importante: elle indiquait l'existence des confins de l'art. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'oeuvre collective (pour employer notre jargon: Festschrift), dédiée à Piwocki, porte le titre: *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową* (Les Confins de l'art. Certains aspects des études sur la théorie et l'histoire de l'art, sur la culture artistique ainsi que l'art populaire). Warszawa 1973.

l'art populaire, s'en approche sous certains rapports, car je me déplacerai aux confins des arts et aux confins des stratifications sociales.

Les recherches faites jusqu'à présent sur l'art populaire ont établi qu'il ne constitue un phénomène saisissable qu'à partir du XVIII^e siècle. Je dirais même que ce à quoi nous avons affaire aujourd'hui a été créé dans sa grande majorité au plutôt au XVIII^e siècle. Un autre point établi est celui de la réceptivité de cet art: ce n'est que dans de rares cas qu'il créa ses propres sujets, reprenant le plus souvent après les avoir transformés à sa manière ceux qui s'étaient constitués dans le domaine de l'art officiel. Ajoutons que dans le domaine des arts figuratifs la création populaire s'est confinée presque exclusivement dans la sphère de la thématique religieuse — la thématique laïque lui ayant été "soufflée", elle ne trouve souvent place qu'avec difficulté dans ses conventions ou, pour être plus terre-à-terre, dans ses habitudes².

Cela a pour conséquence que l'art populaire a dû être imprégné d'une manière évidente par les influences de l'art officiel baroque, car c'était le style qui a régné le plus longtemps en Pologne, le plus enraciné, principalement en raison de la religiosité polonaise, alliant d'une manière étonnante ce baroque (ou si l'on préfère la "postridentinité") avec le caractère rural³. L'enchevêtrement des événements historiques (comme les catastrophes subies par l'Etat et la nation) ainsi que le contexte social de ce milieu rural ont fait que le baroque s'est prolongé bien avant dans le siècle dernier et, en fait, dure jusqu'à aujourd'hui. Une synthèse très spéciale s'est opérée quelque part entre la Confédération de Bar (1768—1772) et la Jeune Pologne (à la charnière du XIX^e et XX^e s): le romantisme polonais s'est uni au baroque sarmate. "Le Baroque et des baroques dans l'art polonais" demandent toujours des recherches de la part de ceux qui seraient disposés à s'occuper de la création sans rester uniquement sur les cîmes sublimes, mais en se donnant la peine de descendre parfois dans les humbles vallées.

Je ne pense pas qu'il faille actuellement s'étendre sur ce sujet — évident autant que passant très souvent inaperçu. Il faudrait toutefois se demander si existent des mutations "populaires" d'autres styles, tant de ceux ayant précédé le baroque que de ceux l'ayant suivi. Il ne fait pas de doute qu'il y en eut, mais elles apparaissent plus rarement et n'ont pas l'enracinement spécifique qui caractérise justement la tradition du baroque. Ces mutations d'autres styles sont plutôt sporadiques, plus isolées, plus conscientes. Ce que

² Pour comprendre ce que je veux dire, il suffit de mettre côte à côte l'oeuvre tchèque traitant de la peinture traditionnelle sur verre: J. Vidra, *Die Hinterglasmalerei*, Praha 1957 et l'édition luxueuse, comportant essentiellement des horreurs, d'un album consacré surtout à la peinture contemporaine sur verre en Slovaquie: *Kolorowe sny (Rêves colorés)*, Bratislava 1979. Dans le domaine de la sculpture, se trouve une remarque importante dans l'article de A. Jackowski, *Współczesna rzeźba zwana ludową (La Sculpture moderne dite populaire)*, „Pol. Szt. Lud.”, ann. XXX: 1976, p. 199—224.

³ S. Czarnowski, *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego (La Culture religieuse du peuple rural polonais)* dans, du même auteur: *Dziela (Oeuvres)*, t. I, Warszawa 1956; E. Ciupak, *Kult religijny i jego społeczne podłoże. Studia nad katolicyzmem w Polsce (Le Culte religieux et sa base sociale. Etudes sur le catholicisme en Pologne)*, Warszawa 1965; T. Chodźdło, *Kościół i kultura ludowa (L'Eglise et la culture populaire)* dans *Księga Tysiąclecia katolicyzmu w Polsce (Le Livre du Millénaire du catholicisme en Pologne)*, t. III, Lublin 1969.

je veux dire c'est avant tout que l'art "élevé" constitue une résultante particulière de l'expérience et du sur-conscient, alors que les aires de l'art situées plus bas, et dont la part la plus grande est justement l'art populaire, se caractérisent par le subconscient spécifique de l'art: quand cet art va puiser ses modèles dans les sphères "élevées", il le fait sans être entièrement conscient des significations et de la multiplicité des strates de la symbolique.

Il ne s'agit pas ici de pure naïveté, d'un handicap intellectuel, mais d'un autre domaine d'intérêt, d'une autre sphère de sentiments. Cette autre sphère est sans nul doute dépourvue du raffinement qui apparaît avec une force toute particulière dans les époques telles que le gothique tardif, le maniérisme ou la sécession, mais aussi le baroque dans ses oeuvres les plus sublimes. Elle compense ces manques dans le domaine de l'étiquette intellectuelle par une sensibilité plus spontanée et partant plus sincère. Et, je le souligne encore une fois: je n'ai pas l'intention, plus loin, dans les exemples choisis, de m'en tenir exclusivement à l'art populaire, car — c'est aussi ma conviction — il constitue une sorte de tout commun avec les oeuvres de l'art provincial, artisanal et, surtout avec la création spontanée des artistes autodidactes. Avant de présenter les exemples illustrant directement ma thèse, je voudrais signaler justement ses exemples isolés d'adaptation et de réinterprétation des styles antérieurs au baroque.

Evidemment, il est impossible de citer des exemples sûrs d'interprétation populaire ("basse" en terme plus général) d'oeuvres romanes. Nous connaissons, il est vrai, d'assez nombreuses copies-interprétations de la statuette miraculeuse romane de la Vierge de Bardo en Basse Silésie, mais ce sont là toutes, des créations d'ateliers locaux, spécialisés dans la production artisanale assez adroite d'articles de dévotion destinés aux pèlerins⁴. Par contre, nous rencontrons souvent des oeuvres populaires qui semblent imiter d'une manière stupéfiante les plus anciennes sculptures du Christ Crucifié. Ce sont là toutefois des ressemblances fortuites, découlant, non pas de l'observation directe ou de l'intention d'imiter des oeuvres de cette époque reculée, mais des desseins semblables. Il est d'ailleurs frappant que, dans le même contexte, la sculpture indubitablement populaire de Rogów près de Żnin soit, au fond, beaucoup moins "populaire" que le Christ Crucifié sculpté sur le tympan de l'église de Konin Vieille Ville, édifiée dans la première moitié du XIII^e siècle⁵. On pourrait même dire qu'elle est beaucoup plus romane, bien qu'elle date de la fin du siècle dernier et peut-être même du début du nôtre. J'ai déjà tenté de traiter la question de l'élément de primitivisme dans l'oeuvre des tailleurs de pierre ou des ateliers ayant de l'expérience dans le travail des matériaux de construction et même dans celui des éléments architectoniques, mais incapables de composer des oeuvres sculptées⁶. De ce point de vue, des sculptures romanes telles que le tympan de Konin, cité plus haut, ainsi que

⁴ T. Chrzanowski, *Bardo (La ville de Bardo)*, Śląsk w zabytkach sztuki, Wrocław et autres 1980, p. 115.

⁵ *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku (L'Art polonais préroman et roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle)*, réd. par M. Walicki, Warszawa 1971, t. I — il. 311, t. II, p. 704.

⁶ T. Chrzanowski, *Prymitywna rzeźba kamienna na Śląsku (La Sculpture sur pierre primitive en Silésie)*, „Pol. Szt. Lud.” ann. XXX: 1976, No 3/4.

bien d'autres oeuvres, méritent de retenir l'attention des ethnographes, et cela non seulement pour convaincre que nous avons affaire à une sculpture populaire.

En revanche, on peut, avec certitude, montrer la reproduction de l'art gothique dans la sphère de la création "basse". Marian Kornecki, dans ses remarques intéressantes sur l'art primitif et populaire, complétant notre travail sur l'art des environs de Cracovie⁷, a cité des exemples d'oeuvres créées à l'époque du gothique tardif, signalant leurs simplifications caractéristiques et leurs schématismes d'expression. Je voudrais, cependant, me servir d'exemples créés bien plus tard, de nombreuses générations après que le style gothique se soit éteint, mais prenant appui sur ses réalisations. Le premier exemple illustrera l'emprunt des formes du gothique tardif, la série d'exemples suivants — l'adaptation des motifs iconographiques allant de pair avec un abandon toujours plus net de la composition stylistique dans la sculpture et la peinture.

Dans l'église paroissiale de Góra près de Żnin, qui peut se flatter de son "antiquité", s'est conservée la statue d'une sainte tenant dans ses bras un coeur et un livre, une couronne d'épines sur le front, ce qui permet de reconnaître en elle sainte Catherine de Sienne⁸. Les représentations de cette sainte datant du gothique tardif sont rares, surtout dans cette région, vu qu'elle ne fut canonisée que dans la seconde moitié du XV^e siècle, et que ce n'est qu'alors que son culte commença à se répandre, prenant toute son ampleur seulement à la fin du XVI^e siècle, en raison de la propagande monastique posttridentienne. Quand la sculpture de Góra fut-elle créée? Il est impossible de l'établir sur la base de l'analyse stylistique comparative: le plus probablement au XVII^e siècle, mais les deux siècles suivants ne peuvent pas être exclus.

En tout cas, il ne s'agit pas de l'imitation d'une sculpture gothique concrète, mais d'une façon de s'exprimer au moyen de formes gothiques, ce qui apparaît dans l'allongement du canon et surtout dans l'agencement des plis des draperies, imitant naïvement le "style brisé" de la deuxième moitié du XV^e siècle. Les mains aux longs doigts sont, elles aussi, gothiques, mais la figure relève entièrement de la stylistique populaire avec sa "symétrie" caractéristique et la manière expressive de souligner le globe des yeux.

La "gothicité" de cette sculpture qui peut être indiscutablement définie comme populaire ne doit cependant pas être directe. Dans la région de

⁷ T. Chrzanowski, et M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej (L'Art de la région de Cracovie)*, Kraków 1982, p. 652–681.

⁸ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (Catalogue des Sites et Monuments en Pologne)* (plus loin, en abrégé: *KZSP*), t. XI, Voïevodie de Bydgoszcz, éd. de T. Chrzanowski et de M. Kornecki, cah. 21 *Żnin i okolice (Żnin et ses environs)* rédigé par B. Kaczyńska et J. Wierzbicki, Warszawa 1971, p. 15, il. 113. Comme l'art populaire et primitif n'attachait qu'une importance secondaire à la question des attributs, on ne peut exclure que la statue de Góra représente, non point la populaire sainte Catherine de Sienne, mais sainte Véronique Juliani (1660–1727), béatifiée en 1804, canonisée en 1839), en Pologne presque inconnue, mais lancée par l'ordre auquel elle appartenait — les capucins. Ses attributs étaient: la couronne d'épines sur la tête et, à la main, le coeur de Jésus et un crucifix (à Góra un livre). Voir: O.E. Lindner, *Święci zakonu OO.Kapucynów (Les Saints de l'ordre des PP.Capucins)*, Gdańsk 1984, p. 296–344, ainsi que les reproductions et les représentations de la sainte.

Pałuki, terrains périphériques du point de vue artistique, et donc conservateurs, on peut voir beaucoup de "gothicisme" dans la sculpture corporative assez primitive, datant de la première moitié du XVII^e siècle, un exemple parfait pouvant être des formes de Żerniki, peu éloigné de Góra⁹.

Nous entrons dans une problématique entièrement différente lorsque nous observons dans le domaine de l'art populaire, primitif et autodidacte, la transformation des motifs iconographiques implantés dans l'art gothique. On pourrait ici s'appuyer sur les Crucifix, les représentations de saint Stanislas et sur le motif combien polonais du Christ Affligé, mais pour les besoins de notre démonstration le thème de la Pietà¹⁰ est le plus complet dans la diversité de ses formules de réinterprétation.

Je voudrais partir de deux sculptures conservées dans les environs de Chojnice — à la fois semblables et opposées; à Borowy Młyn, la Vierge tient la tête et le corps du Fils reposant sur ses genoux, à Borzyszkowy, elle élève les mains dans le geste à la fois d'une orante et d'une femme désespérée d'avoir perdu son fils¹¹. A Borowy Młyn, l'interprétation gothique du sujet (le corps du Christ est nettement réduit par rapport à celui de sa Mère, ce qui soulignait l'élément de maternité et la part prise dans la Passion — *Compassio*) a été en quelque sorte "baroquisé" par le refus de la rigueur de la draperie, rigueur caractéristique du gothique tardif, au profit d'un arrangement assez libre, "assoupli", de costumes. A Borzyszkowy, le thème a été entièrement réinterprété sous une forme primitive — le Fils, en tant que *corpusculum*, est comme suspendu artificiellement sur les vêtements verticaux, rythmiques de la Vierge qui élève ses mains, grossièrement sculptées, comme marquées par les travaux dans un geste de désespoir autant que de témoignage.

La sculpture de Borowy Młyn possède sans contredit un prototype gothique, sans qu'on sache toutefois avec certitude lequel. Parmi les nombreuses représentations de la Pietà des XIV^e et XV^e siècles, conservées en Poméranie et dans la région de Chełmno (Obozin, Chmielno, Golub, Chełmno — la chapelle "à la Porte"), on ne trouve pas d'abaissement caractéristique d'un bras du Christ, dont le seul exemple se trouve dans l'église paroissiale de Nowe¹².

Par contre, la sculpture se trouvant à Borzyszkowe a une "origine" très nette: elle constitue une variante populaire du tableau, objet d'un culte tout particulier en Poméranie et dans la région de Chełmno: la Vierge de Chełmno. Selon des suppositions faites autrefois, ce tableau, alliant le motif de la Pietà à celui de Mater Dolorosa (les mains de sainte Marie levées vers le ciel, le coeur percé de glaives) a pris la place comme objet de culte, au

⁹ *id.*, p. 40 et suiv., il. 30 et 95 et aussi p. 92-94, 98 et 100.

¹⁰ L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej (Genèse de la Pietà du Moyen-Age)*, Prace Komisji Historii Sztuki PAN (Travaux de la Commission de l'Histoire de l'Art de l'Académie Polonaise des Sciences), t. X, 1952, p. 153-252.

¹¹ KZSP, t. XI, *op. cit.*, cah. 5: Chojnice, Czersk et environs, éd. par P. Pałamarz et J.T. Petrus, Warszawa 1979, p. XX, 1 et 4, il. 167 et 171.

¹² A. Brosig, *Plastyka gotycka na Pomorzu (Les Arts plastiques gothiques en Poméranie)*, Toruń 1930 p. 30 et suiv., tabl. XIII. De nombreux autres exemples sont cités dans l'oeuvre monumentale de K.H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordens und Preussen*, I-II, Berlin 1939, et également le KZSP édité jusqu'à présent pour cette région.

XVII^e siècle, de la statuette gothique citée plus haut, de la chapelle “à la Porte”¹³. Nous avons donc affaire ici à la fois, à un intéressant problème de “substitution” d’objet de culte et à une transformation populaire poussée très loin, avant tout dans la forme, mais aussi dans l’interprétation. En effet, l’image de la Vierge de Chelmno redonne aux personnages de Marie et du Christ leurs proportions véritables, alors que le prototype gothique s’inspirait de la Pietà *corpusculum*. A Borzyszkowy, cette réduction du corps du Christ a été poussée, si l’on peut dire, à l’extrême: c’est un désespoir, non point tant sur son enfant mort, que sur un bébé mort — pourrait-on dire.

Le motif de la Pietà est généralisé grâce au culte qui entoure également les sculptures dans le sud du pays. A Limanowa, Jarosław, Haczów on venait prier Celle qui en pleurant son Fils pleurait sur toute l’humanité¹⁴. Ici, je voudrais citer deux réinterprétations, combien différentes, puisque l’une est sculptée et l’autre peinte.

Dans le musée à Rabka on peut voir une sculpture curieuse liant le thème de la Pietà *corpusculum* à celui de la Vierge aux Sept Douleurs (nette mise en évidence du coeur percé de glaives). Ici également il est difficile de désigner le modèle — il ne s’agit pas de la Vierge de Limanowa, la source iconographique serait peut-être à aller chercher de l’autre côté des Tatras, car la statue de pierre baroque ou plutôt baroque-populaire d’Orawka datant de 1749¹⁵, traite le sujet de manière identique. La sculpture de Rabka présente des réminiscences gothiques dans sa conception d’ensemble, dans certains éléments (le bas de la robe et la chaussure triangulaire “gothique” qui en dépasse) mais les motifs populaires sont plus nombreux, visibles surtout dans la mollesse, l’élargissement de la disposition de l’ensemble.

Le deuxième exemple est celui du tableau de l’église orthodoxe de Kuńkowa près de Gorlice, où c’est le processus inverse de celui décrit plus haut qui a eu lieu: le modèle sculpté (la Pietà de Jarosław? de Biecz?) a été transposée en peinture où se perçoivent de lointains échos d’éléments de peinture d’icônes¹⁶. Cette fois, le modèle, indiscutablement gothique, s’est

¹³ T. Chrzanowski, *Rzeźba Pietà z klasztoru karmelitów w Oborach na ziemi dobrzyńskiej (La Statue de la Pietà du monastère des carmélites à Obory dans la région de Dobrzyń)*, “*Nasza Przeszłość*”, t. XXXVIII: 1972, p. 72 et suiv., il. 16 (tiré à part).

¹⁴ J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450 (La Statue du Moyen-Age en Petite-Pologne 1300–1450)*, Kraków 1949 (endroits divers); T. Chrzanowski et M. Kornecki, *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej (Les Monuments d’art gothique dans le diocèse de Przemyśl)*, “*Nasza Przeszłość*”, Vol. XLVI: 1976, p. 126 et suiv.

¹⁵ T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce (Les Chapelles et les croix aux bords des chemins ruraux en Pologne)*, Warszawa 1958, il. 182.

¹⁶ W. Białopiotrowicz dans son mémoire de thèse (man. à la Bibliothèque centrale de l’UCL): *Zakres pojęcia ikona na podstawie cerkiewnego malarstwa karpackiego XVII–XX wieku (Définition de la notion d’icône sur la base des peintures des églises orthodoxes dans la région des Carpathes du XVII^e au XX^e siècle)* — affirme que c’est en raison de ce glissement vers l’art populaire qu’il est difficile d’appeler icônes un grand nombre de peintures, surtout dans la région habitée par les Ruthènes; du même, *Zagadnienia sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym w oparciu o wybrane przykłady z terenu Karpat (Problèmes de l’art populaire dans la peinture des églises orthodoxes de la région des Carpathes sur la base de quelques exemples)*, “*Pol. Szt. Lud.*” An. XL: 1986, No 3/4, p. 171–178.

transformé en un tableau tendant vers le baroque dont la technique plutôt que le style est russo-byzantin.

Le thème de l'adaptation de la Pietà dans l'art polonais, et aussi très répandu en Lituanie, demanderait à être étudié plus à fond¹⁷. En partant de quelques exemples seulement, j'ai voulu mettre en évidence quelques problèmes: interprétation populaire du modèle gothique, transposition baroco-populaire des modèles et, enfin, la tendance vers une expression particulière du signifié, par la mise en relief du motif de la Pietà *corpusculum*. C'est ainsi que nous arrivons au baroque proprement dit. Par quelques exemples, je montrerai des „manières d'exister” de ce style au sein de l'art populaire.

Un thème également très répandu dans l'iconographie populaire est celui de saint Jean Népomucène. Le destin incroyable de ce saint tchèque qui a été connu non seulement dans toute l'Europe centrale, mais a traversé l'Atlantique (j'ai vu une statuette de lui dans une mission espagnole en Californie) a fait qu'il a été reproduit en Pologne en un nombre incalculable d'exemplaires, ce qui rend une tentative quelconque d'en faire une étude globale totalement vaine. L'oeuvre inestimable du père Jan Rzepa et de Marian Kornecki traitant des chapelles, statues et croix des chemins de campagne du diocèse de Tarnów rend évidente cette remarquable popularité par des données chiffrées¹⁸. Le chanoine pragois est le saint dont les représentations sont les plus fréquentes — dans les chapelles du diocèse de Tarnów, il y en a 418, alors que celui qui vient en seconde place — saint Joseph — n'est représenté que 348 fois. Saint Népomucène rivalise d'ailleurs avec certaines représentations du Christ: il se situe entre le très „polonais” Christ Affligé (536 fois) et la scène de la Crucifixion (298 fois).

Le modèle de ces milliers de saint Népomucène d'Europe centrale est bien sûr la statue du pont Charles à Prague, exécutée en 1683 par Jean Brokof d'après le projet de Matthias Rauchmüller¹⁹, mais, avec le temps, au sein de l'art „élevé”, s'est opérée une métamorphose caractéristique, penchant vers les tendances du baroque tardif: ont été soulignés le *contrapposto*, les spirales (tradition de la *figura serpentina* maniériste), le caractère extatique de l'expression psychique.

La popularité de ce type d'iconographie n'est pas fortuite. Il a été accepté et est devenu populaire en raison de l'habit, de la parure et des attributs; le saint post-tridentin est plongé dans un ravissement extatique et mystique, dans une contemplation encore renforcée par une gestuelle pathétique, théâtrale — pourrait-on dire. A côté de la Pietà, citée plus haut, le musée de Rabka renferme une sculpture remarquable du saint patron des ponts,

¹⁷ Lietuvių liaudies menas, *Mažoji architektūra I knyga*, Vilnius 1970, sur l'ex. des il. 248, 272, 292, 303, 326 et d'autres.

¹⁸ *Schematyzm diecezji tarnowskiej 1983. Kapliczki, figury i krzyże przydrożne na terenie diecezji tarnowskiej (Schématisme du diocèse de Tarnów 1983. Chapelles, statues et croix sur les chemins de campagne dans le diocèse de Tarnów)*, réd. du père J. Rzepa, élab. de l'inventaire et de la maquette, M. Kornecki, t. I *Tekst (Texte)*, t. II *Ilustracje (Illustrations)*, Tarnów 1983. Présentation statistique des représentations des saints t. I, p. 766.

¹⁹ O.J. Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*. Praha 1958, p. 98, il. 55.

reproduite maintes fois, bien que — dans ma conviction — elle reste encore plus baroque que populaire²⁰. Il n'y a ici qu'une exagération du personnage (démesurément allongé, d'une maigreur ascétique, pieusement courbé) caractéristique de la création périphérique, c'est-à-dire manquant de technique, mais consciente des moyens à utiliser pour obtenir un effet expressif. Ce qui est le plus frappant c'est la tête aux joues creuses, au menton proéminent, au nez long et aux yeux écarquillés d'une manière caractéristique, les yeux où la tendance "polonaise" à la mélancolie s'est transformée en la tendance non moins "polonaise" à bayer. Du baroque, il reste le *contrapposto* quelque peu atténué, détails du vêtement du chanoine avec le mantelet et la pélerine et, bien sûr, la fidélité iconographique au canon du personnage.

Et c'est à partir de là seulement que proviennent les formes populaires des Népomucène sous formes des statues dans les chapelles, d'innombrables statuettes, dont une, que j'ai décrite il y a des années²¹ me regarde, comme elle me regardait alors, posée sur l'armoire, pensive et l'air badaud. L'auteur s'est immortalisé sur le socle signant fièrement, quoique d'une orthographe douteuse: ANDZREJ WAWRO.

Ce n'est plus qu'en se basant sur les "Népomucènes" qu'on peut suivre avec précision les transformations formelles menant de l'art sur-conscient à l'art subconscient tout en conservant l'essentiel du canon iconographique. On peut également observer cette interprétation de la forme à partir du phénomène socio-artistique inséparable de l'époque baroque: l'habitude de parer les statues ou les tableaux de vêtements particulièrement décorés.

Un des thèmes de culte parmi les plus populaires dans l'art polonais est la représentation de la Vierge de Skępe, qu'on peut trouver dans la plaine de Mazovie, les régions de Dobrzyń et de Chełmno ainsi qu'en Cujavie. La statuette datant du gothique tardif représentant la Vierge sous les traits d'une petite fille d'une dizaine d'années, servant dans un temple (Notre-Dame en tant que Servante du Seigneur) a été à l'époque du baroque parée d'un ample vêtement brodé (celui qui l'a remplacé au XX^e siècle n'est pas moins brodé), couronnée et ornée d'un croissant argenté sous ses pieds, ce qui provoqua une transformation du motif iconographique; ainsi vêtue, la statuette représente plutôt la Vierge de l'Immaculée Conception que la Servante. Et c'est sous cette forme aux éléments baroques qu'elle a été adoptée par la sculpture populaire²².

Mais, il ne manquait pas en Pologne de ces reproductions "travesties",

²⁰ A. Jackowski et J. Jarnuszkiewiczowa, *Sztuka ludu polskiego (L'Art du peuple polonais)*, Warszawa 1967, il. 94, ainsi que K. Piwocki, *Drewno w polskiej rzeźbie figuralnej (Le Bois dans la sculpture figurale polonaise)*, [dans:] *La sculpture populaire sur bois en Pologne*, [dans:] *Le bois dans l'architecture et la sculpture slaves*, Paris 1981, p. 93–109.

²¹ T. Chrzanowski, *Żywe i martwe granice (Frontières vivantes et mortes)*, Kraków 1974, p. 123–126.

²² T. Dobrzeński, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką na Mazowszu (Etudes sur la sculpture gothique en Mazovie)*, "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", t. VIII: 1964; KZSP, t. XI, *op. cit.*, cah. 9; *Powiat lipnowski (L'Arrondissement de Lipno)*, réd. R. Brykowski, I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1969, p. 52. La robe actuelle est nouvelle, mais elle reproduit la première, baroque; à l'occasion du couronnement de 1755 ont été ajoutés des couronnes et un croissant en argent exécutés par l'orfèvre de Toruń, Jan Letyński.

elles étaient très nombreuses, et il faut peut-être aller chercher leur prototype dans celle de Notre-Dame de Lorette, déjà très populaire au XVII^e siècle; une nouvelle impulsion serait venue des ordres de la famille des franciscains: les Capucins à Cracovie ou les Réformateurs à Łąki Bratjańskie (la statue sauvée du couvent détruit se trouve actuellement dans l'église paroissiale de Nowe Miasto Lubawskie²³). Peut-être qu'une copie en est conservée au musée du couvent des Marianistes (avant celui des Bernardins) à Stoczek en Warmie²⁴. C'est un bas-relief, dont le cadre est orné d'un motif constituant une sorte de paraphrase populaire du style rocaille. La Mère et l'Enfant sont revêtus d'habits surchargés de broderies représentant des fleurs et sont bien sûr couronnés.

Un autre exemple d'effigie ayant emprunté le motif du vêtement (d'abord certainement recouvrant une statue) est le fameux tableau de la Vierge de la Guadeloupe, dont une copie — selon une tradition répandue — aurait été volée à Rome par Mikołaj Sapięha, et placée à l'église de Kodeń. A Bojanów, en Haute Silésie, il y a des années, lors d'un inventaire, nous sommes tombés sur une copie de Notre-Dame de Kodeń (c'est-à-dire, indirectement de la Guadeloupe)²⁵. L'étonnement fut total, car d'où provenait en Silésie, et encore aux confins de la Moravie, une image vénérée dans les régions du Nord-Est de la Pologne? Le vicaire de l'endroit m'apprit alors que, selon la tradition locale, elle avait été offerte à l'église de Bojanów par un soldat de l'armée de Jean III Sobieski partant pour Vienne, et cela en tant qu'*ex-voto* pour avoir la vie sauvée. Au verso se trouve une inscription manuscrite, en lithuanien, semble-t-il. Mais ce qui est important ici, c'est que cette copie de l'image miraculeuse, en principe baroque, mais ayant fait l'objet de certaines transformations caractéristiques, a un caractère nettement populaire. Le tableau de Notre-Dame de Kodeń est plutôt la représentation d'une statue revêtue de riches habits que la représentation d'un personnage vivant. Par contre son interprétation à Bojanów se distingue par certains traits caractéristiques des goûts régnants dans les ateliers de peintres populaires polonais. En Pologne, à partir de la fin du XVII^e siècle, l'habitude s'est prise de revêtir les tableaux également de "robes" les plus précieuses possibles, donc en argent. Leur forme imite, en restant complètement plate, le manteau de la Vierge à l'Enfant, doré et entièrement recouvert de motifs d'acanthé luxuriante et de fleurs stylisées. Le manque de relief régnant dans la peinture baroque polonaise, utilisant des oppositions marquées de couleurs et une structure linéaire du dessin, ainsi que le goût non moins sarmate pour la décoration luxuriante, florale (bien que sans mimétisme), décoration exécutée en métaux précieux ou en broderies de fils d'or ou d'argent

²³ O.M. Łosiowicz, *Pastwa słowa Bożego z cudownym obrazem Bogarodzicy Panny na Łąkach Bratjańskich (Pâture de la parole de Dieu avec le tableau miraculeux de la sainte Mère de Dieu à Łąki Bratjańskie)*, Toruń 1706; A. Fridrich, *Historje cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce (Histoires des tableaux miraculeux de la sainte Vierge Marie en Pologne)*, t. I, Kraków 1903, p. 277 et 296–302.

²⁴ T. Chrzanowski, *Przewodnik po zabytkowych kościołach północnej Warmii (Guide des églises classées de la Warmie du Nord)*, Olsztyn 1978, p. 160 et suiv.

²⁵ KZSP, t. VII: *Województwo opolskie (Voïevodie d'Opole)*, réd. par T. Chrzanowski et M. Kornecki, cah. 13: *Powiat raciborski (L'Arrondissement de Racibórz)*, par les mêmes, Warszawa 1967, p. 4, il. 129.

constituent les deux techniques introduites et utilisées adroitement pour la production d'images saintes, florissant autour des principaux lieux de pèlerinage en Pologne²⁶.

Ajoutons, pour finir, encore un élément très important du baroque dans l'art populaire et en général dans l'art "bas": le caractère architectural de la composition. Il apparaît avant tout dans les statues de pierre du siècle dernier et du début de celui-ci, particulièrement nombreuses dans le triangle Cracovie – Tarnów – Nowy Sącz, riche en pierre. L'un des initiateurs de la nouvelle formule de ses statues (ayant une très longue tradition en Petite Pologne du Sud, remontant au XVI^e siècle) fut Adeodatus Martyński qui au milieu du XIX^e siècle amena de Slovaquie à Borzęcin et ses environs le motif de socles élevés à moulures (quelquefois ornés en plus de reliefs), et sur lesquels le personnage proprement dit ou les groupes de personnages se dressaient sur un fond de gros nuages²⁷. L'origine remonte indiscutablement aux célèbres "colonnes de Marie" austro-tchèques dues à un artiste-artisan de province, il est vrai, mais à la formation parfaite. De ces "colonnes de Marie" aux socles à moulures exécutées par un "sculpteur" sur bois authentiquement paysan – quelle évolution!²⁸ Une des deux sculptures situées dans le village de Kąpiele Wielkie entre Miechów et Wolbrom, constitue une colonne en bois d'importantes dimensions, autour de laquelle s'enroule en spirale une plante grimpanche²⁹. Cette colonne est surmontée d'un chapiteau à la forme curieuse composée de têtes d'anges ailés (c'est ainsi que l'artiste comprenait les volutes ioniennes – des cornes de mouton), têtes formant une sorte de corbeille, soutenant non plus l'acanthé corinthienne, mais de petits nuages enroulés lourdement, très paysans et slaves. Et c'est seulement là-dessus que repose le groupe sculpté de la Sainte Trinité, protégé par l'inévitable toit de tôle.

Le processus de la "baroquisation" architecturale de la sculpture sur bois, non point tellement populaire que typique des corporations des petites villes,

²⁶ L'oeuvre de A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego (La Peinture populaire de la région de Częstochowa)*, Wrocław et autres 1978, constitue une étude modèle du plus important d'entre eux. L'auteur reproduit également, entre autres, le tableau de Bojanów (il. 157–159).

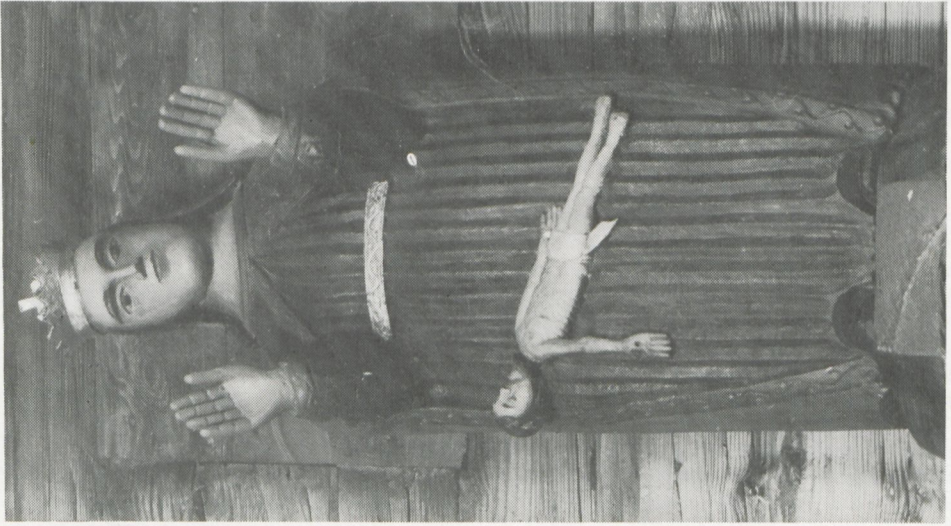
²⁷ E. Śnieżyńska-Stolot, *Adeodatus Martyński kamieniarz z Borzęcina (Adeodatus Martyński, sculpteur sur pierre de Borzęcin)*, "Pol. Szt. Lud.", ann. XX: 1968, p. 131 et suiv.; parmi les autres ouvrages sur la sculpture de la pierre, qui a commencé à retenir l'attention des ethnographes depuis peu, citons: A. Maleta, *Z badań nad ludową rzeźbą kamienną okolic Wieliczki, Gdowa i Myślenic (Quelques travaux sur la sculpture populaire en pierre des environs de Wieliczka, Gdów et Myślenice)*, "Pol. Szt. Lud.", ann. XXXII: 1978, No 4 p. 229–240; R. Reinfuss, *Teodor Twaróg „snycerz” i malarz z Limanowej (Teodor Twaróg "sculpteur sur bois" et peintre de Limanowa)*, "Pol. Szt. Lud.", ann. XXXVI: 1981, p. 225–231. Le professeur Reinfuss a préparé une synthèse du problème à l'échelle de la Pologne – le livre est sous presse.

²⁸ Les oeuvres sont rarement signées ce qui témoigne de la prise de conscience professionnelle de ces artistes-artisans et mérite d'être mentionné. Śnieżyńska-Stolot et Reinfuss, dans leurs articles monographiques cités plus haut, ont décrit la manière de signer leurs oeuvres par Martyński et Twaróg – créateurs pleinement conscients de leur valeur. Il n'est pas inutile de signaler l'inscription sur une imposante croix en bois, richement sculptée à Mostek près de Proszowice: "CETTE CROIX A ETE OFFERTE PAR TOUT LE VILLAGE 1887/LE SCULPTEUR SUR BOIS MICHAŁ KOZIARA".

²⁹ Piwocki, *Drewno...*, p. 45, il. 69.



1. Vielle Ville près de Konin (Grande Pologne),
tympan de l'église datant de la première moitié du XIII^e s.



2. Borzyszkowy près de Chojnice (Poméranie), *Pietà corpusculum* dans le type de "Notre-Dame de Chelmo"
3. Chelmo (Poméranie) *Notre-Dame de Chelmo*, le tableau, célèbre pour ses miracles, milieu du XVII^e s.

4. Borowy Młyn près de Chojnice (Poméranie), *Pietà*, XVIII – XIX^e s.
5. *Pietà*, icône (?) du XVIII^e s., église orthodoxe de Kuńkowa





6. Tête de la statue de saint Jean Népomucène du XVIII^e s.
Rabka (Petite Pologne), Musée



7. Statuettes des saints Sébastien et Jean Népomucène du XIX^e s.
provenant d'une chapelle villageoise en Poméranie



8. Stoczek (Varmie), bas-relief de la Vierge à l'Enfant, peut-être *La Vierge de Łąka*, XVIII^e s.



9. Bojanów (Haute Silésie),
tableau de *La Vierge de Kodeń (de Guadeloupe)*,
fin du XVII^e s.



10. Les statues de Wysoka (Haute Silésie) 1748 et de Chyżne (région des Tatra), milieu du XIX^e s.

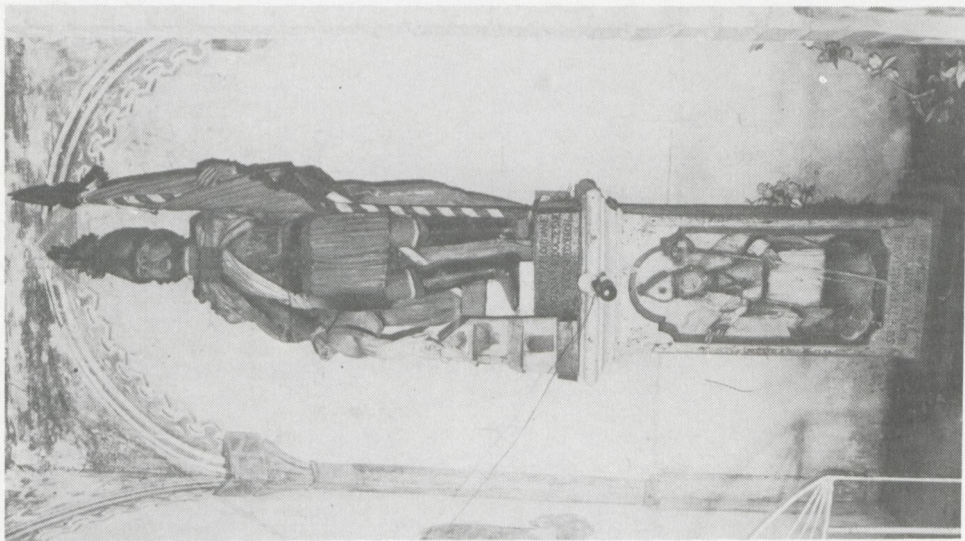
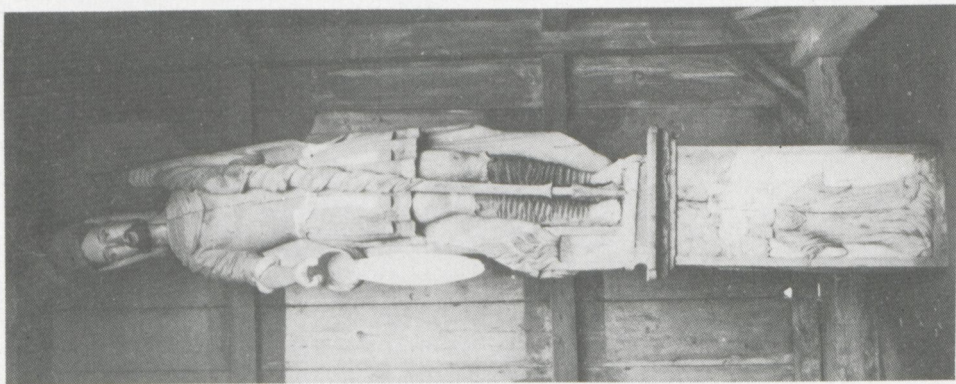
11. Kapiele Wielkie (Petite Pologne), couronnement de la statue de la Sainte-Trinité, environ 1870

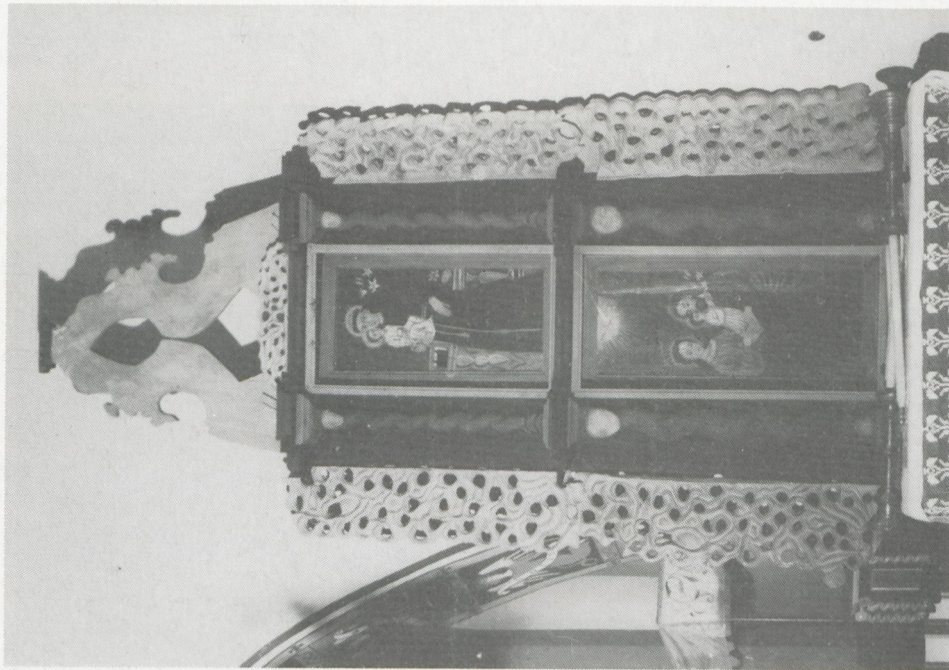
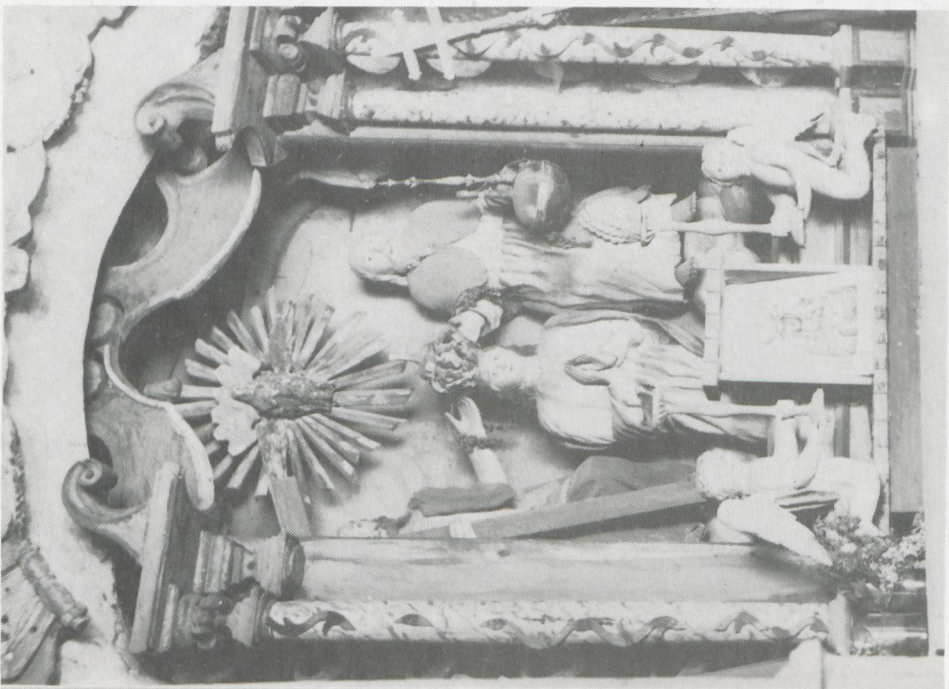




12. Kozłów (Petite Pologne), bas-relief de la Sainte-Trinité, fin du XVIII^e ou première moitié du XIX^e s.
13. Płock (Masovie), Musée Diocésain, la Sainte Trinité, XIX^e s.

14. Łęki près de Brzesko (Petite Pologne), statue de saint Florian de 1760
15. Przyborów (Petite Pologne), statue de saint Florian, sculptée en 1820 par Kłosiński





16. Cholerzyn près de Cracovie, retable dans une chapelle villageoise, milieu du XIX^e s.
17. Zieleń (Poméranie), l'autel latéral, première moitié du XIX^e s.

est d'ailleurs sensible bien plutôt: à partir du XVIII^e siècle; des exemples parfaits en sont deux "saints Florian" conservés dans les environs de Brzesko³⁰. La chapelle de Łęki (sous sa forme actuelle, elle date de 1881) renferme une statue imposante, d'une taille presque surnaturelle, du patron des pompiers, exécutée en 1760, probablement par un sculpteur sur bois anonyme de Bochnia (il y existait un atelier très actif et hautement qualifié de sculpture sur bois, celui des Kornecki — l'artiste qui a sculpté la statuette de Łęki y a peut-être appris son métier et même emprunté les motifs, mais non la manière baroque de composer). L'architecture, c'est-à-dire la manière d'orner les moulures, le socle ainsi que l'encadrement presque parfaitement rococo par des bas-reliefs (les saints: Stanislas, Jan Kanty, Jacques) appartiennent à l'époque, le reste — surtout l'allongement grotesque de la statue du chevalier — appartient à cette expression spécifique de la forme qui caractérise la sculpture populaire.

Dans la chapelle de Przyborów, se trouve une statue non moins imposante de saint Florian, fondée en 1820 par un propriétaire local Stanisław Głąb et exécutée par un certain maître Kłosiński. Nous avons ici affaire, en plein classicisme, à une forme de sculpture de caractère populaire, alors que la "petite architecture" du socle est classique (moulures, évidemment et profil de la niche avec le bas-relief de saint Stanislas).

Nous trouvons, toutefois, dans le groupe des artistes résolument populaires des tentatives pour réaliser de plus grandes structures — des retables entiers composés de colonnes ou de pilastres. Je me souviens encore d'un splendide autel de ce type, truffé d'anges joufflus, dans la chapelle de Cholerzyn, près de Cracovie. Mais cette oeuvre exceptionnelle n'existe plus aujourd'hui: elle a été emportée du paysage culturel de la campagne polonaise par le torrent des connaisseurs-collectionneurs, ou pour parler clair: des voleurs. Il me faut donc chercher des exemples plus loin: dans la région de Chełmno, où se trouvaient (j'espère qu'ils s'y trouvent toujours) dans l'église gothique de Zieleń deux autels latéraux et une chaire au caractère populaire très net³¹. Je ne sais comment aurait réagi Bernin s'il avait vu ces oeuvres de sculpteurs sur bois et de peintres, bien qu'on ne puisse nier qu'il y ait une filiation éloignée entre ces autels et les colonnes torsées de la confession de saint-Pierre à Rome. Ici — dans la région de Chełmno — elles se sont métamorphosées en quelque chose qui tient à la fois d'une grosse corde grossière et d'un cobra en train de danser. En plus les chapiteaux ont été remplacés par des masques bizarres et l'exubérance des acanthes des chassis s'est transformée en une masse spongieuse. Ces autels sont rendus encore plus étranges par la peinture de saints débordant de cette badauderie pieuse qui — comme j'ai essayé de le montrer — a remplacé la réflexion mlancolique ainsi que l'extase ravie.

Il était peut-être superflu de citer tant d'exemples et d'établir que dans notre longue "carrière" (!) d'inventoriage nous avons eu raison en

³⁰ *Kapliczki, figury, krzyże...*, p. 99, il. 218. et 214—215.

³¹ *KZSP*, t. XI, *op. cit.*, cah. 19: *Powiat wąbrzeski (Arrondissement de Wąbrzeźno)*, réd. par T. Chrzanowski et M. Kornecki, Warszawa 1967, p. 44, il. 83 et 84; T. Chrzanowski, *Polichromia na strychu (Polychromie au grenier)*, „Ziemia”, 1966 ("La Terre", 1966), *Prace i materiały krajoznawcze (Travaux et matériaux d'études régionalistes)*, 1967, p. 261.

définissant de nombreux tableaux et sculptures comme baroque-populaire. Il s'agissait pour moi d'essayer de montrer de quelle manière a existé et continue à exister dans l'art subconscient, le baroque, emprunté à la richesse mais aussi à l'étiquette conventionnelle du sur-conscient. Je n'en ai montré que quelques aspects, alors qu'il faudrait une analyse plus complète des transformations de l'art quand il commença une seconde vie hors de l'atteinte des connaisseurs et mécènes. Entendons-nous bien sur le sens des termes que j'introduis ici et que je ne hiérarchise pas. En effet, j'apprécie l'art subconscient ou plutôt, je l'aime et il me réjouit, car se dépouillant maladroitement des conventions et des étiquettes surconscientes, il révèle le visage du peuple patient des paysans, visage ni beau, ni laid, mais tout simplement authentique.

Traduit par Max Blusztajn