L'accueil du Baroque dans les églises villageoises de Maramures

Anca Bratu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/561>
DOI : 10.4000/baroque.561
ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 1984
ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Anca Bratu, « L'accueil du Baroque dans les églises villageoises de Maramures », *Baroque* [En ligne], 11 | 1984, mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/561> ; DOI : 10.4000/baroque.561

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

L'accueil du Baroque dans les églises villageoises de Maramures

Anca Bratu

La région de Maramures, située à l'extrémité nord de la Roumanie, dans une dépression qui porte le même nom, se révèle être une unité culturelle à part, isolée seulement en apparence, car les chemins qui la relie aux contrées voisines représentent autant de

1

voies d'accès culturel.

Intégrée dès les débuts de sa vie culturelle dans l'ambiance byzantine (à partir de 1391 le monastère de Peri relève directement de Constantinople), la province de Maramures se trouve, du fait même de sa position géographique, sous l'incidence des influences

2

occidentales, devenant en même temps un foyer d'interférences culturelles.

Quoique fortement ancré dans ses structures traditionnelles l'art du Maramures ne demeure pas pour autant une entité conservatrice et renfermée sur elle-même. Au contraire, cette zone culturelle dans sa continuelle évolution, s'avère capable d'assimiler au niveau rural des éléments que la culture européenne avait produit dans les milieux

3

urbains, évidemment avec d'autres ressources.

D'ailleurs, ce que nous venons de dire est valable pour toute la production artistique des villages roumains qui fleurit au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, grâce aux initiatives prises

4

par les villageois sensibles aux formules culturelles et artistiques européennes.

Les événements historiques qui ont eu lieu à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècles, à savoir : l'incorporation de la Transylvanie et du Maramures dans l'Empire des Habsbourgs, la campagne menée pour forcer les Roumains orthodoxes à passer au catholicisme, la fondation de l'église gréco-catholique, les disputes entre la Réforme et la Contre-Réforme et enfin la dernière grande invasion des Tartares en 1718, qui a détruit presque toutes les églises en bois du Maramures - tous ces faits ne sont pas sans rapport avec l'apparition de

5

l'art baroque en Maramures sur un fond général de crise.

C'est seulement après 1711, quand la Contre-Réforme a eu raison du Protestantisme et a pu prendre à sa charge les églises protestantes, qu'on a commencé la construction dans certaines villes des églises catholiques. C'est à partir de 1720 que des peintres autrichiens et italiens sont arrivés dans la contrée. Il ressort que les premières manifestations de l'art baroque dans cette région ont été importées des grands centres occidentaux.

Cet éventuel contact direct avec l'art baroque par l'intermédiaire de la Contre-Réforme n'a pas joué un rôle décisif pour la région de Maramures, vu que la culture traditionnelle de Maramures a toujours manifesté certaines réserves, l'art baroque étant de provenance catholique.

Dans les villages, l'art baroque apparaît seulement au début du XIX^e siècle. Nous assistons donc à un processus « à retardement »

et qui a trait uniquement aux églises en bois. Il faut ajouter aussi que l'influence de l'art baroque se manifeste seulement dans le domaine de la décoration intérieure, l'architecture continuant à conserver les formes traditionnelles

. (Signalons qu'on ne connaît que deux cas d'adaptation d'une coupole en forme de bulbe d'oignon aux églises en bois de Maramures, à Rozavlea et à Poienile de sub Munte).

Par contre, l'art populaire demeure réfractaire aux influences de l'art baroque, qui vont à l'encontre de son esprit classique. Ces faits peuvent être compris si l'on songe à l'opposition manifestée par le milieu local, fort de ses traditions, décidé à résister aux contraintes culturelles.

Dans ces conditions, on se contentait d'accepter les formes pour leurs qualités décoratives, ignorant leur contenu idéologique.

L'art baroque a pu pénétrer dans la région de Maramures plutôt par l'intermédiaire des contrées voisines, de tradition orthodoxe, qui avaient déjà accepté l'art baroque et l'avaient rapporté à leurs permanences culturelles.

Citons à cet effet l'Ukraine occidentale qui, étant incluse à la fin du XVI^e siècle, pour presque cent ans, dans le royaume de Pologne, a subi les transformations imposées par la politique culturelle occidentale sous la direction de Petru Movila

². De même la Moldavie, influencée à son tour par la Pologne, qui, à l'époque en question, était dans un synchronisme parfait avec les grands mouvements culturels de l'Europe occidentale.

Ces éventuelles médiations ont facilité l'introduction dans le circuit culturel du Maramures de certains éléments stylistiques du vocabulaire baroque qui avaient déjà été assimilés dans certaines zones villageoises, orthodoxes, comme celles de l'Ukraine sous carpathique ou de l'est de la Slovaquie

³, avec lesquelles la région de Maramures entretenait des rapports traditionnels ; ainsi les influences du baroque ont pu pénétrer dans le Maramures modestement, sur les chemins parcourus depuis des siècles par les bergers des deux côtés des Carpathes.

Dans les formules stylistiques adoptées dans certaines peintures des églises en bois du Maramures, le grandiose et le tragique baroque ont perdu de leur ampleur en se transformant en frêle et gracieux rococo. En fait il s'agit du même thème joué dans une gamme mineure, plus accessible à un milieu social qui nourrissait des aspirations hors de portée si l'on envisage leurs possibilités réelles.

Du point de vue iconographique les peintures du Maramures oscillent entre les positions
 programmatrices de la Réforme et de la Contre-Réforme restant pourtant fidèles aux
 préceptes de la tradition de Byzance.

Ainsi, réceptifs aux idées promues par la Réforme, qui contestait le culte de la Vierge et
 répudiait au nom de la raison tout ce qui n'était pas conforme à la vérité attestée par
 l'histoire, les peintres du Maramures évitaient de représenter les épisodes ayant trait à la
 vie de la Madone. D'autre part, les peintres n'hésitaient pas à intégrer dans leurs
 programmes iconographiques certaines « figures » qui suggèrent allégoriquement
 l'harmonie entre l'Ancien et le Nouveau Testament, présentant en parallèle des scènes de
 la Passion et des épisodes de la vie des prophètes et des rois de Juda. Dans la rédaction
 dramatique du Calvaire, inspirée par le Théâtre des Mystères du Moyen Age, les peintres
 de l'époque baroque rencontrent à leur insu leurs ancêtres caractérisés par le même
 esprit ardent.

L'introduction du langage baroque et rococo dans les peintures murales des églises
 villageoises du Maramures est redevable en tout premier lieu à l'activité du peintre Hodor
 Toader, un homme du territoire, qui a décoré au début du XIX^e siècle les églises de
 Cornesti, Bîrsana (1806), Valeni (1807) et Manesti (1809), situées sur le cours inférieur de
 la rivière Iza.

Les peintures de Hodor Toader frappent par leur manque d'égard pour l'architecture des
 petites églises en bois. On a l'impression que le peintre s'efforce de briser leur cadre trop
 étroit pour créer un espace vaste, ouvert et dynamique dans lequel il voulait prodiguer
 ses formes et ses couleurs.

Si dans les premières œuvres de Hodor Toader apparaissent seulement des motifs
 baroques isolés, les peintures ultérieures révèlent l'intégration de ces motifs dans des
 compositions structurées conformément aux principes de l'art baroque.

Ainsi, par exemple, la voûte de la nef de l'église de Bîrsana dévoile un jeu libre de
 courbures et de contre-courbures qui se rejoignent dans la ligne compositionnelle de la
 scène principale. Le peintre procède de la même manière dans les médaillons rococo qui
 entourent le motif central. On assiste à un jeu libre de courbures inégales et l'on est
 frappé par le rythme imposé par l'alternance des formes concaves et convexes.

Ce mouvement ondoyant, discontinu, ouvert qui domine la composition peinte sur la
 voûte se retrouve dans chaque détail : dans le contour des nuages, dans l'élan des chevaux
 ailés, dans la forme de la voiture du prophète Élie, dans les ornements des meubles et
 dans les rideaux agités par on ne sait quel vent, de même que dans les gestes pathétiques
 des personnages.

La ligne sinueuse qui domine la composition de la voûte se retrouve aussi dans les scènes
 peintes sur les murs et sur l'iconostase, les entraînant ainsi dans un dialogue qui crée un
 espace décoratif unitaire.

Cette ligne nerveuse qui se cache parfois pour réapparaître un peu plus loin, prolifère
 dans un excès de volutes capricieuses, enchaînées selon un rythme saccadé. Ces volutes,
 douées dirait-on de leur propre vie, se séparent, pour se transformer parfois en vrilles de
 vigne ou en opulentes guirlandes chargées de grappes de raisin, qui s'enroulent sur des
 colonnes en trompe-l'œil.

De petites feuilles, peintes avec la minutie et les artifices caractéristiques au rococo, encadrent les médaillons et parfois se retrouvent ailleurs, comme si elles poussaient à leur gré.

De temps à autre des fleurs épanouies se glissent gracieusement parmi les médaillons.

Le motif du ruban est repris de plusieurs manières : tantôt il flotte en zig-zag, tantôt il décrit une courbe sinueuse, tantôt il s'enroule autour d'une colonne en se nouant et en se dénouant.

On retrouve aussi dans ces peintures murales le bien connu motif baroque de la tête de l'ange avec de petites ailes, motif qui était déjà largement répandu dans les pays roumains, spécialement après sa pénétration dans le décor de l'époque du prince Constantin Brîncoveanu.

Il y a des scènes qui sont encadrées dans les médaillons tantôt ovales, tantôt en forme de poire; d'autres scènes se trouvent sous des coupes qui s'ouvrent par des accolades. Entre parenthèses, ce motif de l'accolade, d'origine orientale, est fréquemment utilisé dans l'art baroque russe de même que dans celui de la Moldavie.

Les images semblent parfois fragmentées du fait que de nombreux personnages s'agitent en ouvrant largement leurs bras ; leurs gestes parfois pathétiques sont accentués par le dynamisme de leurs vêtements.

La préférence du peintre semble aller vers les compositions en diagonale, parmi lesquelles on reconnaît comme source d'inspiration le célèbre schéma compositionnel de la *Descente de la Croix* par P. P. Rubens.

Les portraits des personnages sont tracés avec nonchalance, le peintre se bornant à indiquer par quelques suggestifs coups de pinceau les traits des visages. Hodor Toader semble pourtant accorder une attention toute particulière aux figures féminines, qu'il pare de toutes les grâces possibles et qu'il revêt de robes somptueuses.

La hiérarchie céleste, église de Bârsana, peinture de Hodor Toader

Les peintures murales, ainsi que les icônes et le mobilier de l'église de Bârsana révèlent des compositions structurées conformément aux principes de l'art baroque. Les lignes courbes qui dominent partout dessinent le contour de l'autel et tracent le décor des portes principales qui renferment l'entrée du sanctuaire, formées de volutes chargées de grappes de raisin. Les portes secondaires du sanctuaire, découpées en forme de silhouettes grandeur nature des archanges Michel et Gabriel, suggèrent d'une manière illusoire et théâtrale, si chère à l'esprit baroque, la présence réelle des « gardiens célestes ». Les icônes, aux cadres richement ornés et coloriés, représentent Jésus-Christ et la Madone assis sur des trônes baroques, habillés de vêtements amples.

32

On constate ainsi que, dans l'église de Bârsana, le peintre a suivi conséquemment les principes de l'art baroque et rococo, en créant un espace décoratif unitaire. Il a démontré ainsi sa capacité réceptive d'assimiler, en qualité de représentant de son milieu rural, un style qui appartenait à la grande culture européenne.

33

NOTES

1.

Pour décorer les églises catholiques de Capleni, Carei, Satu Mare et Baia Mare. La voûte de l'église catholique de Sighetu-Marmatiei est peinte après 1775, probablement par un Autrichien : A.

SOCOLAN, A. TOTH, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, « Marmatia », I, 1963, p. 54-55.

2.

Les formes répandues par le Kiev orthodoxe apportaient les caractéristiques de la Renaissance est-slave qui avaient déjà incorporé les valeurs occidentales majeures, ainsi que celles de l'humanisme polonais, avec ses traits baroques, en facilitant de cette manière leur intégration dans le circuit spirituel roumain, cf. Dan Horia

MAZILU, *Barocul în literatura română*, Bucuresti, 1976, p. 94.

3. S. MAKOVSKI, *L'art populaire en Russie sous-carpathique*, Prague, 1926, p. 36-38 ; SAINT THAK, *Ikony na Slovensku*, Bratislava, 1968, p. 22-23 ; AL. FRICKY, *Icony zvyrodného slovenska*, Kosicé, 1971, p. 22.

AUTEUR

ANCA BRATU

Bucarest