

Originalveröffentlichung in: Ostrowski, Jan K. ; Scherf, Guilhem (Hrsgg.): Johann Georg Pinsel: un sculpteur baroque en Ukraine au XVIIIe siècle [Ausstellungskatalog], Paris 2012, S. 96-166



Catalogue des œuvres

Jan K. Ostrowski

1. Saint Jérôme

Vers 1750 (?)

Pierre. H. 97 cm

Roukomych, église catholique grecque Saint-Onuphre

Bibl.: Voznitsky 2004; Voznitsky 2005, p. 151; Ostrowski 2006, p. 237, repr. n° 1.

Non présenté à l'exposition

Le village de Roukomych, situé à douze kilomètres au nord de Buczacz, est mentionné dans les actes fondateurs des églises catholiques romaines de Buczacz, en 1379, et de Petlikowce, en 1421. Il fait alors partie des vastes domaines de la famille Buczacki, qui ont pour chef-lieu Buczacz. Au XVI^e siècle, ils deviennent la propriété des Tworowski, puis des Potocki. La localité est très ancienne, et son histoire, presque inconnue. Dans le village, il n'y a jamais eu d'église catholique romaine. L'église catholique grecque, sans doute initialement orthodoxe, fut bâtie au XVII^e siècle – un portail d'influence gothique témoigne de l'ancienneté de l'édifice –, sur l'emplacement d'un ancien ermitage taillé dans le roc¹.

Une sculpture en pierre représentant le vieil ermite accompagné d'un lion gisant à ses pieds orne la porte de la clôture. La statuette, très expressive, montre la musculature du saint très profondément creusée, en un modelage quasi abstrait. Le gauchissement des formes, dû aux nombreuses couches successives de badigeon, rend difficile une analyse détaillée de ses caractères stylistiques. Il convient pourtant de s'accorder avec Boris Voznitsky, qui attribue l'œuvre à Johann Georg Pinsel, alors résidant à Buczacz. L'impossibilité de procéder à une analyse stylistique complète n'empêche pas que l'on puisse étayer autrement cette attribution : d'une part, aucun des imitateurs de Pinsel en activité à Buczacz et dans la région n'atteint le niveau d'expression de cette œuvre; d'autre part, aucun d'eux alors ne travaille la pierre, tandis que toutes les sculptures en pierre de Buczacz, au XVIII^e siècle, sont de la main du maître lui-même.

La statue de Roukomych appartient au courant expressif de l'œuvre de Pinsel. Sa composition, comparée aux deux autres représentations de saint Jérôme, la statue en bois, très abîmée, de l'église de Budzanów (actuellement au musée du diocèse catholique romain, à Loutsk, fig. 59) et l'esquisse de Munich (cat. 2), se rapproche davantage de ce dernier. On peut même constater que l'esquisse est une version améliorée de la statue en pierre; par ailleurs, sa composition est inversée, comme s'il s'agissait d'un reflet en miroir.

Sa composition est plus libre et plus dynamique, la position des mains, quelque peu différente, et un drapé mouvementé est introduit en lieu et place des cheveux longs et de la barbe du saint. Ce perfectionnement du modèle miniature par rapport à la statue en pierre semble indiquer l'antériorité de cette dernière. Au début des années 1750, Pinsel réalisa à Buczacz toute une série d'œuvres en pierre (décor de l'hôtel de ville, statues sur colonne de la *Vierge de l'Immaculée Conception* et de *Saint Jean Népomucène*), pour ne plus revenir à cette technique – excepté deux figures de la Vierge sur les colonnes (Nowosiółki Zahalczyckie et Lviv), et la décoration de la façade de la cathédrale Saint-Georges à Lviv –, sans doute en raison de la qualité insuffisante du matériau local. Une datation analogue de ce *Saint Jérôme*, dont l'imperfection indique qu'elle correspond à l'étape de recherches formelles du sculpteur, nous semble plus plausible que celle proposée par Boris Voznitsky (fin des années 1750), période de la pleine maturité de Pinsel, occupé d'ailleurs à l'époque par les travaux à Hodowica et à Lviv.

La question de l'identification de l'ermite requiert une analyse à part. Pour le clergé et les fidèles, la statue ornant le sommet de la porte représente saint Onuphre, patron de l'église catholique grecque du village, très populaire parmi les orthodoxes et les catholiques suivant le rite grec. C'est l'identification que retient également Boris Voznitsky, même s'il sait que le lion accompagnant l'ermite est l'attribut de saint Jérôme – il affirme toutefois que dans le cas de la statue de Roukomych, le lion symbolise le désert². Peut-être la sculpture, initialement destinée à représenter le Père de l'Église, a-t-elle été transportée à Roukomych et ultérieurement identifiée à saint Onuphre. Il n'est pas exclu non plus que l'artiste se soit servi du modèle iconographique de saint Jérôme pour réaliser la représentation d'un autre saint, moins connu de lui. Il convient par ailleurs de remarquer que les longs cheveux et la barbe pourraient effectivement indiquer saint Onuphre. L'absence de sources ne permet pas de trancher cette question, somme toute secondaire.

1. Słownik geograficzny, vol. 9, 1888, p. 960.

2. Voznitsky 2004, p. 6-7.



cat. 1

2. Saint Jérôme

Bois recouvert de peinture blanche

H. 9,9; L. 7,5; Pr. 5,5 cm

Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 2000/237

Provenance : acquis dans le marché de l'art à Munich, en 1999

Bibl. : Volk, Kozyr 2001; Voznitsky 2005, p. 94-95; Ostrowski 2006, p. 236-237; Kozyr 2003; Kozyr 2004, p. 19-20; Voznitsky 2007, p. 130-132, n° 73-77; Kořan 2008, p. 531; Ostrowski, Krasny 2010, p. 100, repr. n° 125, 137, 141.

La découverte d'une composition en miniature de Pinsel, celle de *Saint Jérôme*, amène à de nouvelles réflexions sur la genèse de son art (voir *infra* p. 150). Selon Volk et Kozyr, les sculptures d'Alessandro Vittoria dans les églises Santa Maria dei Frari et SS. Giovanni e Paolo de Venise – ainsi que les gravures et les petits bronzes s'y rapportant – apparaissent comme des archétypes du *Saint Jérôme* de Pinsel. Pour Ivo Kořan, l'esquisse de Pinsel est une réplique de la sculpture de Matthias Bernard Braun placée devant l'église de Lysa-sur-Laba¹. Cette dernière remarque est douteuse. En revanche, si Pinsel connaissait effectivement les statues d'Alessandro Vittoria, celle des Frari notamment, c'est plutôt son *Saint Jérôme* à Budzanów – actuellement au Musée du diocèse catholique romain à Loutsk – qui semble en avoir bénéficié, et non pas l'esquisse de Munich. Plus généralement, cette influence semble indiquer la source des physionomies de vieillards si caractéristiques chez Pinsel, les références à Vittoria et à Braun ne s'excluant d'ailleurs pas réciproquement. Nous sommes peut-être là en présence des maillons d'une chaîne complexe d'influences, comme celle que l'on est parvenu à reconstituer pour le *Samson* d'Hodowica².

1. Kořan 2008, p. 531.

2. Ostrowski 1998.

Fig. 59 et 60. Pinsel, *Saint Jérôme*, bois, provenant de l'église de Budzanów. Loutsk, Musée diocésain





cat. 2



ÉGLISE CATHOLIQUE ROMAINE
DE BUCZACZ



3. *Saint Valentin tenant par le bras un enfant épileptique*

Vers 1750 (?)

Bois polychromé

H. 117; L. 64; Pr. 42 cm

Ternopil, Musée régional des Traditions locales,
inv. TKM-253

4. *Saint non identifié*

Vers 1750 (?)

Bois polychromé

H. 118,5; L. 72; Pr. 42 cm

Ternopil, Musée régional des Traditions locales,
inv. TKM-254

Provenance (cat. 3-4) : Buczacz, église catholique
romaine, retable de Saint-Nicolas

Bibl. : Hornung 1976, p. 113, repr. n° 143; Voznitsky, Opanasenko
1988, p. 12, n°s 37, 38; Voznitsky 1989, p. 15, n° 23, repr. n°s 11,
12; Voznitsky 1990, p. 30-32, n°s 50, 51; Ostrowski 1993a, p. 20,
25, repr. n°s 29, 56, 57; Sito 2004; Voznitsky 2005, p. 56;
Voznitsky 2007, p. 52, 53, n°s 25, 26.



Fig. 61. Pinsel, Retable de
Saint-Nicolas avec les statues
de *Saint Jean Népomucène*,
Saint Valentin et d'un *Saint*
non identifié, Buczacz,
église catholique romaine
(photographie : vers 1935)

cat. 3



cat. 4

L'actuelle église catholique romaine de Buczacz est construite au début des années 1760 – fondée par Mikołaj Potocki en 1761, consacrée en 1763 –, en remplacement de l'ancienne église gothique¹. Les sculptures du retable de Saint-Nicolas sont reconnues par Zbigniew Hornung comme des œuvres de Pinsel datant de 1763² environ. Si Boris Voznitsky reprend en premier lieu ces attributions et datations³, il situe dans ses publications les plus récentes les statues dans les années 1750, et même 1740⁴ pour concilier ainsi la thèse de la paternité de Pinsel avec la date de sa mort. Jan Ostrowski reconnaît toute la décoration de l'église, en grande partie préservée, comme étant des années 1760, exécutée en grande partie par le sculpteur anonyme qu'il nomme l'« Ami de Pinsel » ; il précise ensuite son hypothèse en distinguant dans les sculptures des retables du transept la main d'un autre collaborateur de Pinsel⁵. Jakub Sito avance de nouvelles propositions, fort convaincantes. S'il rejoint la thèse de Hornung concernant la provenance des retables jumeaux de Saint-Nicolas et de Saint-Thaddée de l'ancienne église paroissiale gothique de Buczacz, il recule leur datation aux environs de 1745. De plus, il les associe avec raison à la main de Sebastian Fesinger qui, d'après lui, réalisa aussi les statues du retable de Saint-Thaddée. Quant aux sculptures du retable de Saint-Nicolas (fig. 61), il rétablit leur iconographie. Dans la statue considérée jusqu'alors



Fig. 62. Pinsel, *Saint Jean Népomucène*, bois, détail du retable de Saint-Nicolas, Buczacz, église catholique romaine

Fig. 63. Pinsel, *Devant d'autel* (la scène représentée est non identifiée) du retable de Saint-Nicolas, bois, Buczacz, église catholique romaine (photographie : vers 1935). Détruit



63

62

comme représentant saint Vincent de Paul, il reconnaît à juste titre saint Valentin tenant par le bras un enfant épileptique (cat. 3). Concernant la deuxième sculpture, il refuse de l'identifier comme saint François Borgia mais, étant donné l'absence d'attribut, il s'abstient de proposer une identification iconographique (cat. 4). Selon Sito, les statues ici présentes, situées initialement des deux côtés du retable de Saint-Nicolas, ainsi que celle de saint Jean Népomucène, qui s'y trouve toujours (fig. 62), appartiennent aux œuvres précoces de Johann Georg Pinsel, c'est-à-dire celles du début des années 1750 ; le devant d'autel détruit proviendrait du milieu de la même décennie⁶.

Il convient de reconnaître la justesse des précisions de Jakub Sito. Ajoutons que les statues du retable de Saint-Nicolas, à l'origine polychromées, furent par la suite badigeonnées de blanc, dès leur installation dans la nouvelle église, avec l'actuel maître-autel, dont les statues blanches sont en harmonie avec la gamme de couleurs du chœur. Le badigeon ayant été enlevé au musée, la polychromie originale y est de nouveau visible.

Les statues du retable de Saint-Nicolas, techniquement parfaites, sont beaucoup plus « retenues » que la plupart des œuvres de Pinsel, et cela autant pour ce qui concerne leur composition que le modelage de leur physionomie et de leurs vêtements. Il semble que les statues en pierre de *Saint Jean Népomucène* et de la *Vierge de l'Immaculée Conception* à Buczacz (fig. 3 et 4), dont les socles portent les dates de 1750 et 1751, ainsi que la sculpture sur colonne de la *Vierge de l'Immaculée Conception* à Nowosiółki Zahalczycckie (fig. 5) possèdent les mêmes caractéristiques. Ce style retenu, caractérisé par la beauté des formes classicisantes, pourrait être celui de la création précoce de Pinsel, avant que ne s'impose le style pleinement expressif qui prédomine dans les sculptures d'Horodenka et d'Hodowica. Néanmoins, la statue plus tardive de *Saint Félix de Cantalice* de Mariampol (cat. 22) et surtout les très belles statues de l'*Archange Saint Michel* et de l'*Ange gardien* du maître-autel de Monasterzyska (fig. 30 et 32), créées sans doute vers la fin de la vie de l'artiste, contredisent cette conclusion. Il semblerait par conséquent que Johann Georg Pinsel ait eu recours simultanément aux deux *modi* – ou conventions stylistiques –, ce qui est tout à fait concevable pour un artiste doté d'un talent de cette envergure.

1. Hornung 1976, p. 112-113 ; Ostrowski 1993a, p. 16-17.

2. Hornung 1976, p. 113, repr. n° 143.

3. Voznitsky, Opanasenko 1988, p. 12, n° 37, 38 ; Voznitsky 1989, p. 15, n° 23, repr. n° 11, 12 ; Voznitsky 1990, p. 30-32, n° 50, 51.

4. Voznitsky 2005, p. 56 ; Voznitsky

2007, p. 52, 53, n° 25, 26.

5. Ostrowski 1993a, p. 25 ; Ostrowski 1994, p. 86.

6. Sito 2004. L'existence du retable de Saint-Thaddée, commandité par Mikołaj Potocki pour l'ancienne église paroissiale de Buczacz, est confirmée par l'inventaire de 1754 (Hornung 1976, p. 69-70).



cat. 3



ÉGLISE DES MISSIONNAIRES
D'HORODENKA



5. Angelot

Vers 1752-1755

Bois peint en blanc

H. 90; L. 117; Pr. 45 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1599

6. Angelot

Vers 1752-1755

Bois peint en blanc

H. 60; L. 128; Pr. 64 cm

Ivano-Frankivsk, Musée régional d'art, inv. KCK-101

7. Angelot

Vers 1752-1755

Bois peint en blanc

H. 88; L. 59; Pr. 67 cm

Ivano-Frankivsk, Musée régional d'art, inv. KCK-143

Provenance (cat.5-7) : Horodenka, église catholique romaine des Missionnaires Saint-Vincent-de-Paul, maître-autel



Fig. 64. Pinsel, Décor du maître-autel, église des Missionnaires, Horodenka (photographie : vers 1935)



cat. 5



cat. 6



cat. 7

8. Angelot

Vers 1752-1755

Bois peint en blanc

H. 63 ; L. 104 ; Pr. 54 cm

Ivano-Frankivsk, Musée régional d'art, inv. KCK-106

Provenance : Horodenka, église catholique romaine des Missionnaires Saint-Vincent-de-Paul, autel secondaire

Les quatre sculptures d'angelots exposées ne représentent qu'une modeste partie de la très riche décoration sculpturale, aujourd'hui quasiment disparue, de l'église de la congrégation de la Mission (fondée par Saint Vincent de Paul), dite aussi des Missionnaires d'Horodenka. En 1743, Mikołaj Potocki fait venir à Horodenka – où il n'y avait auparavant qu'une *ecclesiola*, petite église catholique romaine en bois – la congrégation en dotant les missionnaires de terres et de capitaux. Il confie la construction de l'église et du couvent à Bernard Meretyń. Les dates exactes de leur édification ne sont pas connues. En 1754, le vaste couvent était déjà achevé, et l'église presque terminée. La consécration de l'église (fig. 2) a lieu en 1760, en 1763 une paroisse est créée et, dès 1782, le couvent est sécularisé par décret de l'empereur Joseph II. Depuis, et jusqu'en 1945, l'église a été desservie par le clergé diocésain¹. Le témoignage de Boris Voznitsky jette une lumière sur son histoire dramatique à l'époque soviétique.

Les sculptures ornant l'intérieur de l'église d'Horodenka ont fait l'objet d'analyses publiées simultanément par Tadeusz Mańkowski et Zbigniew Hornung. Le premier les a présentées de façon plutôt succincte – il n'a sans doute jamais vu l'église et n'a publié que deux photographies peu significatives². Le second, s'il mentionne à peine Horodenka dans sa monographie consacrée à Osieński³, a pu photographier avant 1939 l'intérieur de l'église, apportant par là même une documentation inestimable. Il ne l'a utilisée qu'en 1976, dans sa monographie consacrée à Pinsel⁴. Il n'existe aucun témoignage concernant les auteurs des sculptures de l'église des Missionnaires d'Horodenka, mais les deux chercheurs, dont les opinions divergent d'habitude, s'accordent cette fois pour les attribuer à Pinsel. Les archives n'indiquent pas non plus de dates concernant la réalisation de ces sculptures, mais on retient généralement les années 1752-1755.

Fig. 65. Pinsel, décor d'un autel secondaire, église des Missionnaires, Horodenka (photographie : vers 1935)





cat. 8

À l'église des Missionnaires, des sculptures de grandes dimensions ornaient cinq retables (fig. 64 et 65). Il y en avait seize en tout, à part les nombreuses statuette d'angelots et les têtes ailées. La décoration de la chaire comprenait également quatre autres sculptures de moindres dimensions ainsi qu'un bas-relief, *Le Christ et les Docteurs*, dont la composition a été reprise par Pinsel à Hodowica quelques années plus tard. Les conflits, évoqués dans les sources, entre Mikołaj Potocki et les missionnaires à propos du financement des travaux sont peut-être la cause que les sculptures sont restées peintes en blanc. Le fait d'avoir reporté *sine die* les travaux de peinture et de dorure n'aurait par ailleurs rien d'étonnant, ces finitions étant souvent réalisées par des peintres spécialisés, et non par les sculpteurs eux-mêmes. La décision de peindre les statues en blanc relève aussi, peut-être, de raisons esthétiques, pour imiter notamment la sculpture en porcelaine, très prisée à l'époque; ainsi qu'en témoigne l'inventaire de 1775, ce fut le cas pour les sculptures de l'église de Chocimierz⁵, située à environ quarante kilomètres d'Horodenka.

Pinsel ne pouvait pas réaliser seul un tel ensemble de statues de grandes dimensions, mais en assurer le projet. Parmi les esquisses de Munich, trois correspondent aux sculptures d'Horodenka: *Saint Joseph* (cat. 26) et

l'Ange (cat. 28) du maître-autel, ainsi que *Moïse* (?) (cat. 27) du retable du Sacré-Cœur de Jésus (auparavant, de la Sainte-Trinité)⁶. Avant la Seconde Guerre mondiale, l'église d'Horodenka abritait deux esquisses supplémentaires correspondant aux statues de la *Vierge de Douleur* et de *Saint Jean l'Évangéliste* du retable de la Crucifixion⁷.

Les statuette d'angelots, réparties en hauteur sur les retables, fortement endommagées aujourd'hui, n'étaient pas les éléments les plus importants de la décoration sculpturale de l'église. La participation du maître devait être limitée dans ce cas à la réalisation des projets et éventuellement à la finition. Pourtant l'aisance de la composition et la complexité du mouvement de ces sculptures sont frappantes: au sommet de sa force créatrice, Johann Georg Pinsel veillait manifestement à tous les détails, comme d'ailleurs Bernard Meretyń, dont les édifices forcent l'admiration par la qualité de leur exécution.

Bibl. (cat. 5 à 8): Voznitsky, Opanasenko 1988, p. 6, n° 7; Voznitsky 1989, p. 13-14, n° 7, 17, 18, repr. n° 5, 6; Voznitsky 1990, p. 19-21, n° 7, 16, 17; Voznitsky 2007, n° 43-46; Krasny, Ostrowski 2010, p. 91, repr. n° 152-155.

1. Krasny, Ostrowski 2010, p. 81-87.

2. Mańkowski 1937, p. 32-33, repr. n° 62, 68.

3. Hornung 1937, p. 52.

4. Hornung 1976, p. 70-78, repr. n° 60-70, 137, 141.

5. Blaschke 2010, p. 47.

6. Volk, Kozyr, p. 8-10, repr. n° 4, 5; Krasny, Ostrowski 2010, p. 100, repr. n° 125, 126, 134, 137, 141, 142.

7. Mańkowski 1937, repr. n° 68; Krasny, Ostrowski 2010, p. 93, 100, repr. n° 146-149.

9. Saint Joachim

1757-1758

Bois doré

H. 72; L. 35; Pr. 25 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. 15988

Provenance : Lviv, église des Trinitaires, puis église Saint-Martin, maître-autel

Bibl. : Bochnak 1931, p. 42-44, repr. n° 38; Mańkowski 1937, repr. n° 52; Voznitsky, Opanasenko 1988, p. 11, n° 30; Voznitsky 1989, p. 15, n° 21, repr. n° 8, 9; Voznitsky 1990, p. 26, repr. n° 33; *Teatr i mistyka* 1993, p. II.65-II.66, repr. n° 38; Brzezina 1996, p. 196, 200-202; Volk, Kozyr 2001, p. 8, repr. n° 3; Voznitsky 2007, repr. n° 57; Adamski 2011, p. 258, 266-267, repr. n° 611.

Les petites statues situées sur les deux côtés du maître-autel de l'église Saint-Martin de Lviv sont commentées dans la littérature spécialisée par Adam Bochnak, qui les attribue au « maître des statues de dominicains », autrement dit, selon lui, à Sebastian Fesinger. Après la Seconde Guerre mondiale, une seule de ces statuette a pu être placée à la Galerie d'art de Lviv – celle de *Saint Jean Népomucène* a disparu – et a fait l'objet d'une publication de Voznitsky, qui l'attribue à Pinsel, sans toutefois l'identifier au plan iconographique. Il s'agit à son avis d'un modèle des années 1760. Les mêmes constatations seront reprises dans le catalogue de l'exposition de Poznań de 1993. L'attribution à Pinsel ne fait pas de doute : la statue en question montre beaucoup d'analogies avec les statues des saints et prophètes des églises d'Horodenka et de Monasterzyska.

Katarzyna Brzezina apporte un élément nouveau à propos d'origine et datation de la sculpture, sur la base d'un document mentionnant le règlement, en janvier 1758, d'« une statuette sculptée de saint Joachim destinée au retable du saint père Félix » dans l'église de la Sainte-Trinité de l'ordre des Trinitaires à Lviv. D'autres mentions attestent qu'il s'agit du retable de Saint-Félix de Valois et de Saint-Jean de Mathe, appelé retable des Saints-Pères ou des Patriarches, réalisé en 1756-1757 par Johann Georg Pinsel et Johann Gertner. En mars 1758, le peintre Maciej Miler est employé « pour la dorure des petits personnages de saint Joachim et de saint Jean Népomucène¹ ». Le couvent des Trinitaires sera sécularisé en 1784, lors des réformes ecclésiastiques de l'empereur Joseph II, et on perdra alors la trace des objets qui en décoraient l'intérieur. Les autorités autrichiennes, cependant, avaient pour habitude de préserver l'équipement des églises fermées pour le redistribuer en cas de besoin dans d'autres édifices.

C'est l'examen iconographique des sculptures de l'ancienne église des Trinitaires et de l'église Saint-Martin qui atteste de leur identité, de même que la mention de « petits personnages », présente deux fois dans les comptes de 1758. Par ailleurs, la statue exposée est conforme à la représentation de saint Joachim, et elle avait autrefois pour pendant la statuette de saint Jean Népomucène. Elle n'a certainement pas été exécutée pour l'église Saint-Martin, car il ressort des inventaires de 1772 et 1777 qu'il n'y a pas de sculptures à l'époque, excepté le *Christ en Croix*² (fig. 28). Quant à l'ensemble de six statues du XVIII^e siècle de différentes tailles (dont la statuette de saint Joachim en question), il s'est trouvé à l'église au XIX^e siècle seulement, incorporé au maître-autel néo-baroque, exécuté dans les années 1857-1858³.

Cette identification contredit l'hypothèse selon laquelle notre statuette serait le modèle d'une œuvre de plus grande taille. Les retables du XVIII^e siècle de la région de Lviv sont souvent pourvus de sculptures de tailles diverses, incluant des petites statues destinées par exemple aux tabernacles. La présence de statuette dans le retable des Saints-Pères de l'église des Trinitaires n'aurait rien eu d'étonnant. La mention concernant la dorure des « petits personnages » prouve que la peinture blanche qui recouvrait la statuette de saint Joachim fut ajoutée ultérieurement, sans doute dans les années 1850. Cette dernière supposition a été confirmée par la restauration, menée en vue de notre exposition, qui a dévoilé la dorure originale.

1. Brzezina 1996, p. 196, 200-202.

2. Adamski 2011, p. 250-252, 266-267.

3. Adamski 2011, p. 258.



cat. 9



ÉGLISE D'HODOWICA,
CHŒUR



10. *Christ en Croix*

Vers 1758

Bois polychromé

H. 248 ; L. 158 ; Pr. 39 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1628

11. *Ange agenouillé*

Vers 1758

Bois polychromé

H. 155 ; L. 85 ; Pr. 66 cm

Socle H. 131,5 ; L. 58,5 ; Pr. 67,5 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts,
inv. C-I-2242 a (*Ange*) et inv. C-I-2242 b (socle)

12. *Ange agenouillé*

Vers 1758

Bois polychromé

H. 155 ; L. 83 ; Pr. 70 cm.

Socle H. 131,5 ; L. 61 ; Pr. 67 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts,
inv. C-I-2243 a (*Ange*) et inv. C-I-2243 b (socle)

13. *La Vierge de Douleur*

Vers 1758

Bois polychromé

H. 183 ; L. 108 ; Pr. 63 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1629

14. *Saint Jean l'Évangéliste*

Vers 1758

Bois polychromé

H. 172 ; L. 111 ; Pr. 77 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1627

15. *Abraham sacrifiant Isaac*

Vers 1758

Bois polychromé

H. 157 ; L. 120 ; Pr. 96 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1176

16. *Samson tuant le lion*

Vers 1758

Bois polychromé

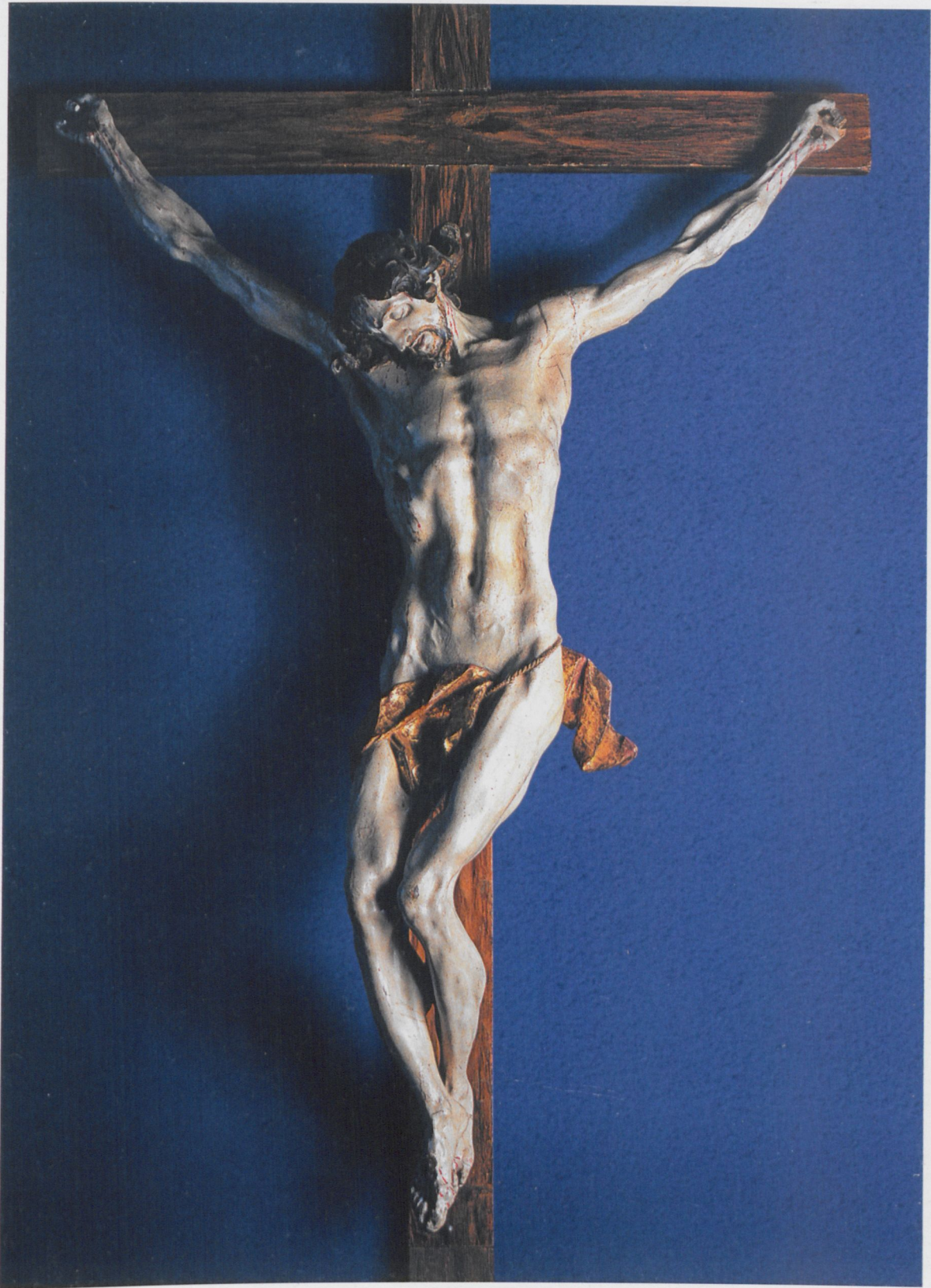
H. 139 ; L. 160 ; Pr. 110 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1175

Provenance (cat. 10-16) : Hodowica, église
catholique romaine, décor du chœur



Fig. 66. Décor du chœur de l'église
catholique romaine d'Hodowica
(photographie : vers 1937)



cat. 10



cat. 11





cat. 12





cat. 13



cat. 14



cat. 15

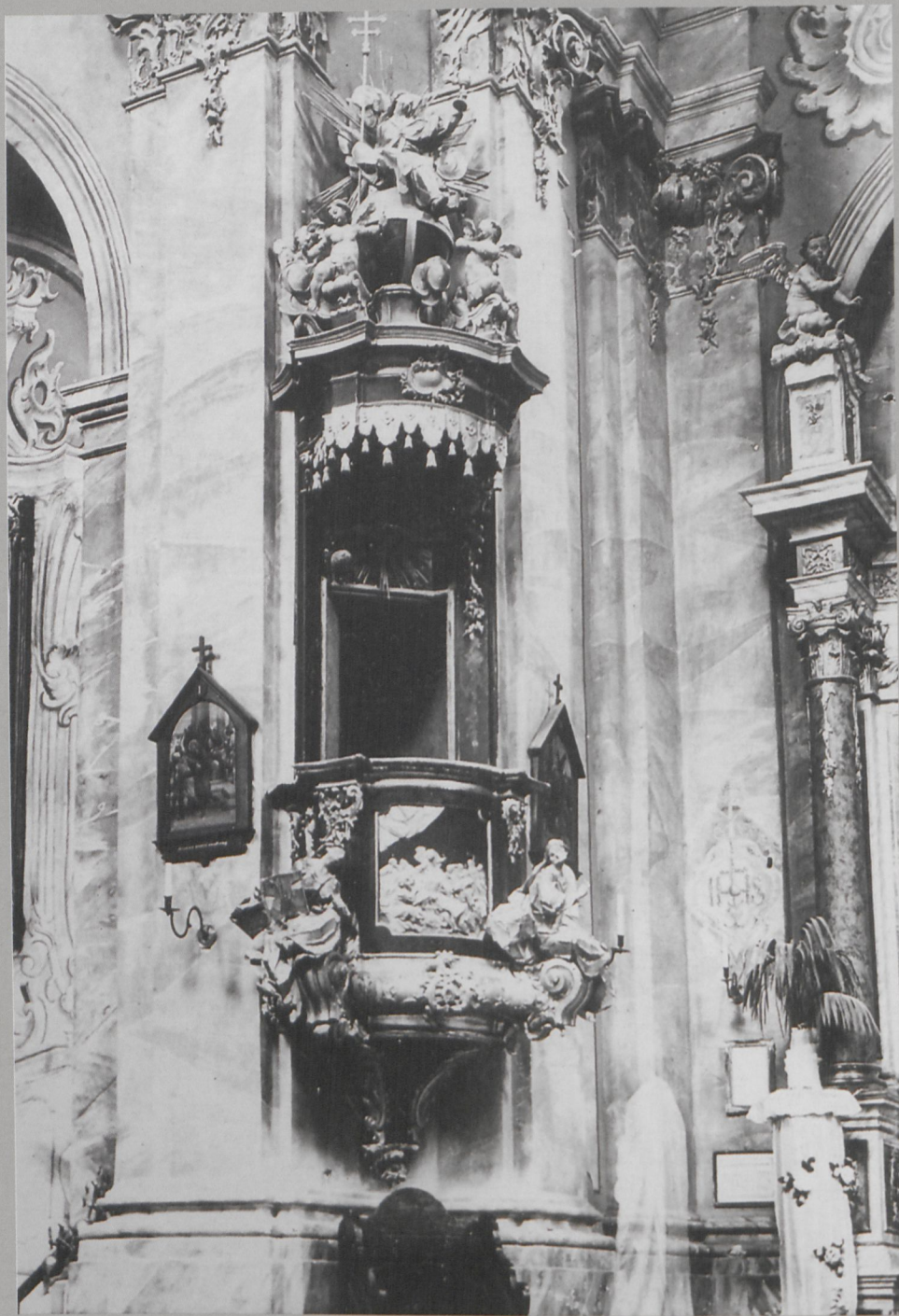


cat. 16



Détail cat. 15





ÉGLISE D'HODOWICA,
CHAIRE



17. *Le Christ et les Docteurs*

Vers 1758
Bois polychromé
H. 65; L. 68; Pr. 20 cm
Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-II-758

18. *Personnification de l'Ancien Testament*

Vers 1758
Bois polychromé
H. 80; L. 40; Pr. 43 cm
Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1469

19. *Personnification du Nouveau Testament*

Vers 1758
Bois polychromé
H. 80; L. 43; Pr. 48,5 cm
Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1468

20. *Personnification de l'Église*

Vers 1758
Bois polychromé
H. 86; L. 55; Pr. 40 cm
Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1437

Provenance (cat. 17-20) : Hodowica,
église catholique romaine, chaire

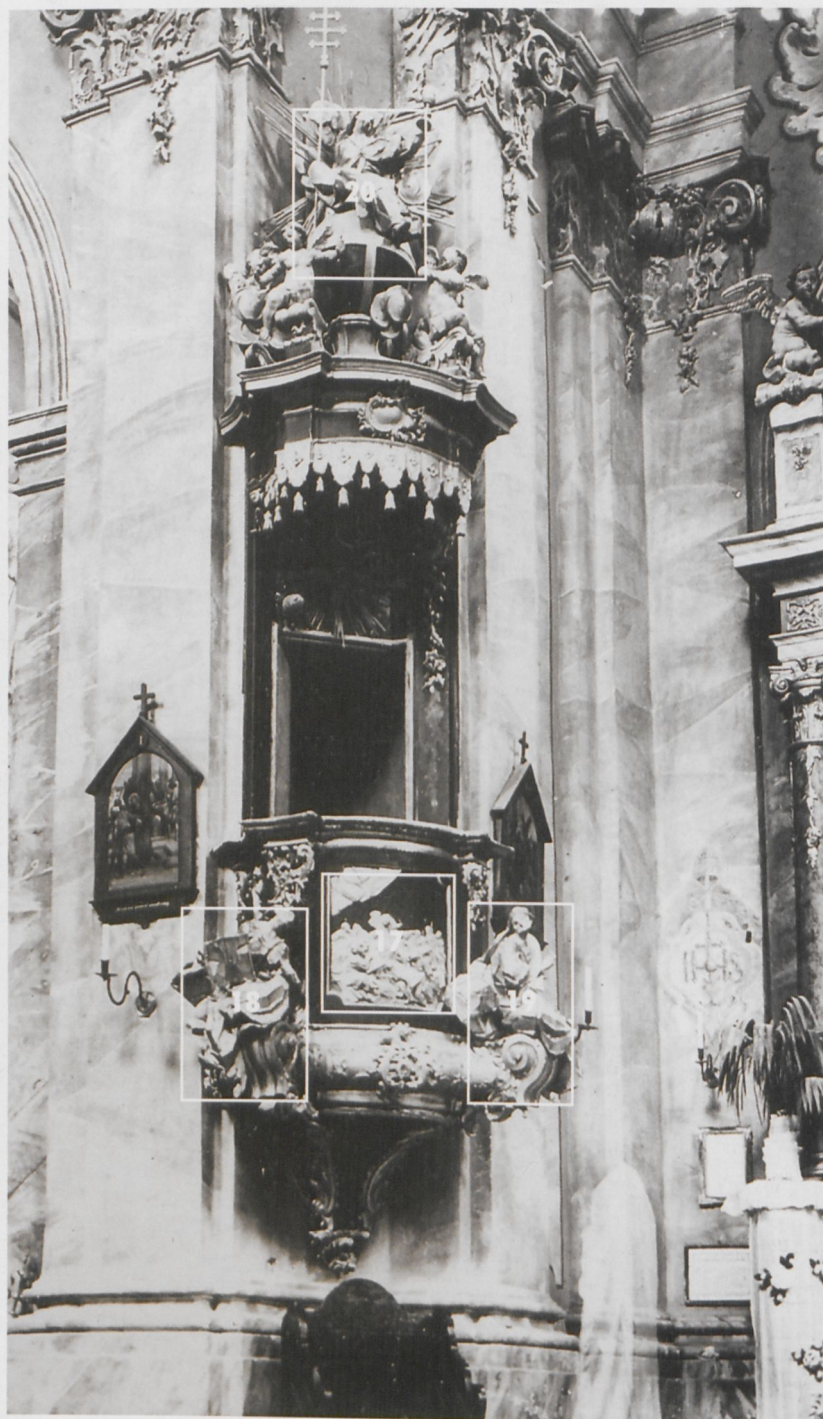


Fig. 67. Pinsel et son atelier, Décor
de la chaire de l'église d'Hodowica,
avec les statuette personnifiant
l'Ancien Testament, le Nouveau
Testament et l'Église et le bas-relief
représentant le *Christ et les Docteurs*,
bois (photographie : avant 1939)



cat. 17



cat. 20



cat. 19



cat. 18

Le village d'Hodowica, situé à douze kilomètres environ au sud du centre historique de Lviv, fut octroyé en 1371 à l'église arménienne Saint-Jean-Baptiste de Lviv. Avant 1405, le bien passa au chapitre catholique romain de la même ville, et le domaine demeura sa propriété jusqu'en 1939. La paroisse d'Hodowica a été fondée avant 1498. Tout au long des siècles suivants, plusieurs églises furent successivement détruites lors des invasions tartares, puis reconstruites. Dans un document des années 1716-1725, l'église d'Hodowica est décrite comme « *ex lapidibus simplicis structura* ».

Dans les années 1751-1758, l'abbé Szczepan Mikulski, docteur en théologie et chanoine de Lviv, érige une nouvelle église d'après un projet de Bernard Meretyn. Ce projet, particulièrement abouti, servira de modèle pour les églises de plusieurs localités (Kołomyja, Busk, Brozdowce, Łopatyn)¹. Meretyn dessine l'église conformément aux principes du *bel composto*, en harmonisant les éléments architectoniques, sculptés (Pinsel) et peints (Aleksander Roliński). La composition dans le chœur autour du maître-autel, où tous les arts se conjuguent pour illustrer le concept de l'identification de la Passion du Christ à l'Eucharistie, révèle un grand raffinement (fig. 66). L'idée iconographique a sans doute l'abbé Mikulski pour auteur. Meretyn renonça au retable architectonique et le remplaça par une peinture en trompe l'œil réalisée d'après un modèle gravé de Giuseppe Galli Bibiena. Dans l'axe du mur qui ferme le chœur, il aménagea une *camera di luce*, ouverture pratiquée dans l'architecture peinte et figurant une fenêtre, laquelle oriente les rayons du soleil sur la statue du *Christ en Croix* placée au centre de la composition. C'est la sculpture qui donne à l'ensemble son relief, et y introduit le mouvement et la couleur, en contraste avec le fond plat et rectiligne².

Adam Bochnak est le premier à attirer attention sur les sculptures d'Hodowica, en les attribuant à un « Maître des statues de dominicains ». Quelques années plus tard, Zbigniew Hornung les attribue à Antoni Osieński ; et Tadeusz Mańkowski, suivi par d'autres chercheurs, à Pinsel³. L'attribution à Pinsel est confirmée par des faits facilement vérifiables : la signature et le cachet de Meretyn, dont Pinsel est le proche collaborateur, figure au dos du bas-relief de la chaire de l'église d'Hodowica, *Le Christ et les Docteurs*⁴ (cat. 17), de même composition que son équivalent de l'église d'Horodenka.

Les sculptures d'Hodowica seront réalisées entre deux autres commandes, pour l'église des Trinitaires (1756-1758) et pour la décoration de la façade de la cathédrale catholique grecque Saint-Georges à Lviv (1759-1761). Bien que sorties de leur contexte d'origine, elles forment l'ensemble le mieux préservé des œuvres de Pinsel, propre à une analyse globale et détaillée.

Le maître n'aurait pu dans un laps de temps aussi court réaliser à lui seul une commande de cette impor-

tance. C'est pourquoi certaines tâches ont dû être confiées à un ou plusieurs collaborateurs. Il est en effet des éléments moins aboutis au sein de l'ensemble, tels les anges agenouillés du maître-autel (cat. 11 et 12) et la plupart des sculptures de la chaire (cat. 18 à 20). On sait, par ses lettres écrites en 1783 et en 1786, que le sculpteur Maciej Polejowski était un disciple de Pinsel, et qu'à ce titre il participa à la décoration de l'église d'Hodowica⁵. C'est à lui qu'on peut attribuer les angelots de la chaire, aux visages singulièrement déformés⁶. Les anges du maître-autel et les personnages allégoriques ornant la chaire (les personnifications de l'Ancien Testament avec le pectoral évoquant les douze tribus d'Israël, du Nouveau Testament avec le livre de l'Évangile et de l'Église avec la tiare papale), d'exécution assez maladroite, sont loin de présenter les visages expressifs sculptés par le maître. Le modelage sommaire des drapés diffère également du très riche arrangement des vêtements de la *Vierge*, de *Saint Jean* et d'*Abraham*. Les traits caractéristiques du style de ce collaborateur anonyme, qu'on a appelé « Ami de Pinsel » et qui s'efforçait d'imiter l'art du maître, sont reconnaissables dans de nombreuses sculptures, entre autres à Buczacz et à Przemyśl⁷.

La plupart des sculptures du chœur, qui témoignent de la plus haute maîtrise, sont de la main de Pinsel. Ce sont le *Christ en Croix*, la *Vierge de Douleur*, *Saint Jean l'Évangéliste*, *Abraham sacrifiant Isaac* et *Samson tuant le lion*. Leur composition est rigoureusement adaptée à leur répartition autour du maître-autel. Les trois premières statues, attenantes au mur clôturant le chœur, étaient conçues pour être vues de face. Les groupes d'*Abraham* et de *Samson* sont placés de biais, sur des supports séparés, avancés vers la nef, ce qui les inclut dans l'espace de l'église et crée une variété de points de vue, prévus par l'artiste.

Avec les sculptures du chœur, Pinsel aborde les deux modes de représentation de la silhouette humaine. La *Vierge de Douleur* et *Saint Jean* sont couverts de très riches drapés agités par un vent invisible, d'où émergent des visages à l'expression dramatique, et des mains et des pieds décharnés. Le nu joue un rôle beaucoup plus important dans les autres statues, d'autant qu'à l'origine les personnages de *Samson* et d'*Isaac* étaient représentés dans leur nudité, les exigences du *decorum* ecclésiastique les ayant fait recouvrir de drapés modelés dans un épais tissu durci au plâtre. Si les nus de Pinsel, admirablement modelés, sont époustouffants, ils se passent hardiment de la tradition classique et des données de base de l'anatomie ordinaire. L'ossature ascétique du corps du Christ et la musculature puissante de *Samson* ne procèdent d'aucune étude d'après nature, et forment plutôt une figure abstraite, au service de la seule expression. Malgré tout, le *Christ* reflète la partie « classique » de l'œuvre de Pinsel, comparé à l'œuvre de même sujet de l'église Saint-Martin (fig. 29) – où la tendance expressionniste est portée à l'extrême –, et au crucifix

processionnel d'Hodowica (cat. 21), où le corps du Sauveur devient une figure abstraite proche de l'ornement rocaille. L'artiste est allé plus loin encore dans la stylisation des formes naturelles pour ce qui concerne le lion de Samson, métamorphosé en un faisceau de motifs flamboyants.

La physionomie des personnages sculptés par Pinsel est inséparable de leur attitude corporelle. L'artiste connaissait certainement les répertoires d'*affetti*, et il était à l'aise dans l'univers de ses grands prédécesseurs et celui de ses contemporains. Le visage de *Samson* trahit sa connaissance du *David* du Bernin, et celui de la *Vierge de Douleur*, avec le motif caractéristique de la larme, évoque la *Vierge de Pitié* de Neningen par Ignaz Günther. La plupart des visages traités par Pinsel portent un trait caractéristique : des sourcils épais et froncés, séparés au milieu du front par de profonds sillons. Cette manière dont l'artiste abuse parfois se retrouvera gauchement répétée dans les travaux de ses imitateurs.

Pinsel connaissait l'art italien et d'Europe centrale probablement par le contact direct avec les œuvres, mais surtout grâce aux gravures qui constituent à l'époque le fond documentaire indispensable de tout atelier de sculpteur ou de peintre. La circulation des estampes, si complexe et difficile à appréhender soit-elle, explique en partie la genèse de certaines compositions de Pinsel. C'est le cas de *Samson tuant le lion*, que Pinsel réalisa d'abord en pierre pour le sommet de l'hôtel de ville de Buczacz (fig. 9) : ce motif trouve sa source dans une œuvre de Stefano Maderno, et connaît ensuite un vaste écho auprès des artistes en Europe centrale⁸.

Le motif de la main levée de la *Vierge de Douleur* s'essuyant le visage avec un voile est sûrement l'objet d'une généalogie tout aussi riche, mais le modèle dont Pinsel s'est inspiré n'est toujours pas identifié⁹. En considérant la postérité de ce motif, on découvre au moins six reprises de la composition d'Hodowica, et plus de dix si l'on inclut à ce nombre les répliques dépourvues du geste de la main, ce qui démontre l'immense influence qu'exerçait Pinsel sur l'art de Lviv¹⁰.

1. Krasny 1994c, p. 46-49 et Ostrowski 2000 analysent les aspects formels et iconographiques du décor du chœur.

2. Bochnak 1931, p. 51-54; Hornung 1937, p. 31-33; Hornung 1976, p. 43-45; Mańkowski 1937, p. 35-36.

3. Loubtchenko 1967, p. 23-24; Gębarowicz 1986, p. 14, repr. n° 10.

4. Gębarowicz 1986, p. 17, 39.

5. Ostrowski 1990, p. 156; *Teatr i mistyka* 1993, p. II.97.

6. Ostrowski 1990, p. 156;

7. Ostrowski 1994, p. 85.

8. Ostrowski 1998.

9. Voir Ostrowski 2000, p. 208-212; Krasny 2001.

10. Gębarowicz 1986, p. 31; Ostrowski 1990, p. 158-160; Ostrowski 1994, p. 80.

Bibl. (cat. 10-21) : Bochnak 1931, p. 51-55, 85, repr. n° 49-52;

Hornung 1937, p. 33-35, 56, 58, repr. n° 20-27; Mańkowski 1937,

p. 35-36, 91, 136-137, repr. n° 63-67; Loubtchenko 1967, p. 21-23,

repr. n° 5; Hornung 1976, p. 43-44; Gębarowicz 1986, p. 15-16, 26, 31,

repr. n° 10-14; Voznitsky, Opanasenko 1988, p. 8-11, n° 19-29;

Mikocka-Rachubowa 1988, p. 378-380; Voznitsky 1989, p. 15-17,

n° 24-34, repr. n° 13-23; Voznitsky 1990, p. 21-25, n° 20-30;

Mieleszko 1990, p. 57-60; Ostrowski 1990, p. 154-160, 164, repr. n° 6,

8-10, 12; Ostrowski 1993b, p. 29-37, repr. n° 93-94, 112-127; *Teatr i*

mystyka 1993, p. II. 49-II.58, II.62-II.64, II.74-II.79, II.96-II.97,

repr. n° 28-34, 58; Krasny 1994c, p. 49, repr. n° 9; Ostrowski 1994, p. 80,

repr. n° 1; Ostrowski 1998, repr. n° 1; Ostrowski 2000, repr. n° 1-2,

4-5, 7-9, 12, 14-16; Krasny 2001, repr. n° 1; Volk, Kozyr 2001,

p. 15-16, repr. n° 19; Voznitsky 2005, p. 84-88; Voznitsky 2007.

21. *Christ en Croix*

Vers 1758
Bois polychromé
H. 66; L. 47 cm
Wrocław, Église Corpus Domini, inv. 599

Provenance : Hodowica, église catholique romaine, sculpture de procession



cat. 21

22. *Saint Félix de Cantalice portant l'Enfant Jésus*

Seconde moitié des années 1750

Bois peint en blanc

H. 81 ; L. 53 ; Pr. 35

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, inv. C-I-1432

Provenance : couvent des Capucins à Mariampol ; couvent des sœurs de la Charité à Mariampol ; 1927-1939, au Musée de l'archidiocèse catholique romain de Lviv

Bibl. : Hornung 1976, p. 122, repr. n° 96 ; Voznitsky, Opanasenko 1988, p. 11, n° 32 ; Voznitsky 1989, p. 18, n° 39, repr. n° 28-29 ; Voznitsky 1990, p. 28-29, n° 42 ; *Teatr i mistyka* 1993, p. II.82-II.83, repr. n° 47 ; Betlej 2002, p. 246, repr. n° 225.

Cette œuvre provient du couvent des sœurs de la Charité, à Mariampol-sur-Dniestr. Félix de Cantalice (1515-1587, canonisé en 1712) est un saint capucin. Pour le récompenser de sa charité, la Vierge lui serait apparue et lui aurait mis l'Enfant Jésus dans les bras. Son culte s'est développé surtout au sein de cet ordre, pour lequel la statue fut assurément commandée. Effectivement, un couvent de capucins existait à Mariampol : fondé en 1742, il est sécularisé par les autorités autrichiennes en 1783, et ses bâtiments cédés aux sœurs de la Charité. Après la Première Guerre mondiale, la sculpture a été rénovée par Walenty Jakóbiak à Lviv, et en 1927 elle est placée au Musée de l'archidiocèse catholique local¹.

La statue de saint Félix a été attribuée à Pinsel par Zbigniew Hornung². Cette attribution, reprise par Voznitsky dans les catalogues des expositions des années 1987-1990, a ensuite été remise en question par Konstanty Kalinowski³ dans le catalogue de l'exposition de Poznań, en 1993. Andrzej Betlej a souligné l'excellent niveau de réalisation des têtes du saint et de l'Enfant

Jésus, et a attiré l'attention sur la corde véritable nouant l'habit du moine⁴.

L'attribution en faveur de Pinsel paraît évidente, même si les plis de l'habit de saint Félix sont simplifiés par rapport à la plupart des œuvres de l'artiste. Il semble que c'est précisément la façon dont Pinsel traite les habits liturgiques contemporains – concession au réalisme ? –, et les statues de saint Grégoire, saint Ambroise et saint Augustin de l'église de Budzanów, actuellement déposées au Musée diocésain de Loutsk, en sont la référence (fig. 20, 21 et 22). C'est aux habits bibliques que l'artiste réserve la stylisation dynamique digne d'un sculpteur du gothique tardif. Le traitement de la tête de saint Félix, proche de ses autres œuvres – *Abraham* d'Hodowica (cat. 15) et *Saint Jérôme* de Budzanów (fig. 23) –, et celui des mains et des pieds, admirablement nerveux et décharnés, traduisent parfaitement la manière de Pinsel.

Ni les données historiques ni la forme ne permettent de préciser la datation de l'œuvre : sans doute la seconde moitié des années 1750.

1. Betlej 2002, p. 239-240, 246.

2. Hornung 1976, p. 122, repr. n° 96.

3. *Teatr i mistyka* 1993, p. II.82-II.83, repr. n° 47.

4. Betlej 2002, p. 246. De la même façon, *Samson* et *Isaac* d'Hodowica sont recouverts d'habits véritables.



Détail cat. 22



cat. 22



ÉGLISE DE MONASTERZYSKA



23. Sainte Anne

1761

Bois autrefois polychromé

H. 117; L. 62; Pr. 43 cm

Lviv, Galerie nationale des beaux-arts, C-I-896

Provenance : Monasterzyska, église catholique romaine, retable secondaire de la Vierge de Douleur

Bibl. : Hornung 1937, p. 24-25, repr. n° 16; Mańkowski 1937, p. 39, 49, 51, 97-98; Hornung 1939, p. 137-144; Hornung 1976, p. 85-89; Gębarowicz 1968, p. 134; Voznitsky, Opanasenko 1988, p. 12, n° 35; Mikocka-Rachubowa 1988, p. 380; Voznitsky 1989, p. 18, n° 40, repr. n° 30; Voznitsky 1990, p. 29, n° 43; *Teatr i mistyka* 1993, p. II.80-II.81, repr. n° 46; Ostrowski 1996, p. 89, 93-94, repr. nos 240, 254; Volk, Kozyr 2001, p. 11-12, repr. n° 8; Voznitsky 2007, n° 66.

À part une statuette fort endommagée représentant un prophète, la sculpture de sainte Anne retrouvée en 1965 par Boris Voznitsky au cimetière de Monasterzyska constitue l'unique vestige de la décoration sculpturale de l'église catholique romaine de ce village. La paroisse catholique y est créée avant 1600. En 1741, l'église est encore en bois; celle qui la remplace, construite en pierre, toujours présente à ce jour, est érigée au milieu du XVIII^e siècle grâce à une donation de Józef Potocki. Elle sera consacrée en 1751, et liée au culte particulier voué à la Vierge de Douleur, dont l'image miraculeuse est l'un de ses prestigieux ornements. Après la Seconde Guerre mondiale, l'église voit la majeure partie de sa décoration détruite. Pourtant les paroissiens polonais, forcés de quitter leur village, réussirent à emporter dans leur nouvelle résidence, à Bogdanowice, en Silésie, une partie des tableaux, dont celui de la Vierge de Douleur¹.

Les statues des retables de Monasterzyska attirent l'attention de Zbigniew Hornung et de Tadeusz Mańkowski presque au même moment. Hornung conclut qu'il s'agit là d'œuvres d'Antoni Osiański, qu'il considère alors comme le représentant le plus remarquable de l'école de Lviv, la qualité des sculptures de Monasterzyska, ainsi que la décoration de l'église d'Hodowica étant l'argument majeur en faveur de cette dernière conception². Mańkowski, quant à lui, et sur la base de comptes datés de 1761 faisant état de paiements à Johann Georg Pinsel et à Antoni Sztyl pour des travaux effectués dans l'église, attribue quatre des six sculptures au premier, et les deux autres – *Sainte Anne* et l'un des prophètes – au second. Cette hypothèse paraît cependant discutable: Mańkowski, manifestement, ne dispose pas de la photographie de *Sainte Anne*, qu'il confond avec la *Vierge de Douleur* en lui attribuant à tort le geste de la main tenant un voile pour essuyer ses pleurs, geste significatif de la remarquable figure d'Hodowica³ (cat. 13). Hornung, tout

d'abord influencé par Mańkowski, est enclin à attribuer à Pinsel les statues des retables secondaires⁴, pour se reprendre par la suite et persister dans son attribution en faveur d'Osiański⁵. D'autres auteurs, Gębarowicz et Voznitsky surtout, admettront la paternité de Pinsel, laissant de côté la question de l'éventuelle participation de Sztyl⁶. C'est en 1999 que la découverte d'un ensemble d'esquisses – incontestablement de sa main – confirmera l'attribution à Pinsel. En effet, deux figures de Munich sont des modèles réduits de sculptures du retable de la Vierge de Douleur: *Sainte Anne* (cat. 24) et *Saint Joachim*⁷ (cat. 25).

On devine aisément les circonstances de l'engagement de Pinsel pour la décoration de l'église de Monasterzyska. Józef Potocki, le fondateur de cette dernière, est le cousin de Mikołaj Potocki, mécène de l'artiste. Par ailleurs, Monasterzyska est situé à seize kilomètres à peine de Buczacz, lieu de résidence de Pinsel. Malheureusement, les comptes publiés par Mańkowski ne concernent que les travaux exécutés sur les retables secondaires entre mai et septembre 1761. La mention la plus tardive, du 17 septembre, est la dernière trace que nous ayons de Pinsel avant sa mort, toute proche.

La forme de la statue de sainte Anne est un exemple précieux des expériences artistiques de Pinsel avant son établissement à l'est de la Pologne: elle trahit sa connaissance de la statue de sainte Anne par Baldassare Fontana, dans l'église Sainte-Anne à Cracovie⁸.

Malgré tous les arguments en faveur de Pinsel, on ne peut pas ignorer la qualité artistique moindre de cette pièce par rapport à la plupart des autres œuvres du maître. C'est sans doute la raison pour laquelle Mańkowski l'attribue à Antoni Sztyl. Le visage de la sainte, notamment, n'est pas particulièrement réussi; son modelé superficiel et ses déformations outrancières ne sont pas justifiés par une recherche d'expression. N'oublions pas, cependant, que Pinsel n'a, au moment de l'exécution de la figure, plus que quelques mois à vivre: aurait-il eu la tuberculose, maladie fréquente chez les sculpteurs? Il ne devait pas, dès lors, être en pleine possession de ses moyens, et cela suffit à expliquer la piètre qualité de cette œuvre. Il n'est pas à exclure non plus qu'une partie du travail, d'après ses propres esquisses, pût être confiée à un assistant. Sztyl a dû être en charge de *L'Assomption*, bas-relief du maître-autel de l'église de Monasterzyska (détruit à l'époque soviétique, comme la presque totalité de la décoration de l'église), qui ne présente pas de similitudes stylistiques avec les autres statues du même autel⁹. En revanche, il est certaines analogies dans le modelé du visage de la *Sainte Anne* de Monasterzyska et celui de la *Vierge de Douleur* de l'église des Carmes à Lviv, actuellement déposée à la Galerie nationale des beaux-arts de Lviv, au château d'Olesko, qu'on attribue à Sztyl¹⁰. L'indéniable influence qu'exerce le maître sur son collaborateur peut évidemment expliquer ces ressemblances, qui, de la même façon, peuvent suggérer la participation de Sztyl à la réalisation de la *Sainte Anne* de Monasterzyska.

1. Ostrowski 1996b, p. 83-84, 86, 90.

2. Hornung 1937, p. 24-26.

3. Mańkowski 1937, p. 39, 97-98; transcription des comptes, p. 160.

4. Hornung 1939, p. 137-144.

5. Hornung 1976, p. 85-90.

6. Gębarowicz 1968, p. 134;

Voznitsky, Opanasenko 1988,

p. 12, n° 35; Voznitsky 1989,

p. 18, n° 40, repr. n° 30;

Voznitsky 1990, p. 29, n° 43;

Teatr i mistyka 1993, p. II.80-

II.81, repr. n° 46; Ostrowski

1996, p. 93-94: la réponse à

cette question est laissée aux

recherches à venir.

7. Volk, Kozyr 2001, p. 10-12,

repr. n° 7-10.

8. Mańkowski 1937, p. 49;

Teatr i mistyka 1993, p. II.81.

9. Ostrowski 1994, p. 86,

repr. nos 20-21; Ostrowski 1996b,

p. 94, repr. n° 257. Le bas-relief a

été réalisé d'après la composition

de Gottfried Bernhard Göz

(1708-1774), gravée au moins

trois fois à Augsbourg par Johann

David Curiger, Rudolph Störcklin

et Joseph Anton Zimmermann.

10. Ostrowski 1994, p. 86,

repr. n° 9.



cat. 23

24. *Sainte Anne*

Bois recouvert de peinture blanche. H. 9,3; L. 5,4; Pr. 4,5 cm
Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 2000/239

Provenance : esquisse pour la statue de l'église catholique romaine
de Monasterzyska, acquise dans le marché de l'art à Munich, en 1999



cat. 24



68

Fig. 68. Pinsel, *Saint Joachim*, bois, autel secondaire de l'église catholique romaine de Monasterzyska (photographie : vers 1935). Détruit

25. *Saint Joachim*

Bois recouvert de peinture blanche. H. 9,2; L. 7; Pr. 4,2 cm
Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 2000/238

Provenance : esquisse pour la statue de l'église catholique romaine
de Monasterzyska, acquise dans le marché de l'art à Munich, en 1999



cat. 25



ESQUISSES POUR LES STATUES
DE L'ÉGLISE DES MISSIONNAIRES
D'HORODENKA



26. *Saint Joseph*

Bois recouvert de peinture blanche

H. 13,7; L. 10,3; Pr. 7 cm

Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 2000/241

Provenance : esquisse pour la statue de l'église des Missionnaires d'Horodenka, acquise dans le marché de l'art à Munich en 1999



cat. 26



Fig. 69. Pinsel, *Saint Joseph*, bois, provenant du maître-autel, église des Missionnaires, Horodenka (photographie : vers 1935). Détruit

27. Moïse (?)

Bois recouvert de peinture blanche.

H. 11,5; L. 6,3; Pr. 5,1 cm

Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 2000/392

Provenance : esquisse probable pour la statue de l'église des Missionnaires d'Horodenka, acquise dans le marché de l'art à Munich en 1999



70

Fig. 70. Pinsel, *Prophète*, bois, provenant d'un autel secondaire, église catholique romaine de Monasterzyska (photographie : vers 1935). Détruit



cat. 27

Fig. 71. Pinsel, *Moïse*, bois, provenant d'un autel secondaire de l'église des Missionnaires, Horodenka (photographie : 1945). Détruit

Fig. 72. Pinsel, *Ange adolescent*, bois, provenant du maître-autel de l'église des Missionnaires, Horodenka. Lviv, Galerie nationale des beaux-arts



28. Ange

Bois recouvert de peinture blanche
H. 14; L. 13,5; Pr. 5 cm
Munich, Bayerisches Nationalmuseum,
inv. 2003/1101

29. Ange

Bois recouvert de peinture blanche
H. 15,5; L. 12,3; Pr. 5,5 cm
Munich, Bayerisches Nationalmuseum,
inv. 2003/1102

Provenance : esquisses pour les statues de l'église
des Missionnaires d'Horodenka, acquises dans
le marché de l'art à Munich en 2002



Fig. 73. Pinsel, *Ange adolescent*, bois, provenant du maître-autel de l'église des Missionnaires, Horodenka (photographie : vers 1935). Détruit

73



cat. 29



cat. 28

En 1999, Peter Volk identifie dans le marché de l'art, à Munich, six esquisses en bois de Johann Georg Pinsel. En 2002, toujours dans le marché de l'art munichoïse, il retrouve deux autres statuettes d'anges appartenant à ce même ensemble. Toutes ces esquisses sont actuellement au Bayerisches Nationalmuseum¹. Leur réapparition en Allemagne est une véritable énigme, et différentes hypothèses d'ordre historique – ou même frauduleux – peuvent être posées. En tout cas, avant la découverte faite par Peter Volk et sa publication conjointe avec Oksana Kozyr, les spécialistes en la matière n'avaient aucune information sur la question.

La paternité de Pinsel est incontestable. Grâce à une analyse comparative exemplaire, Peter Volk et Oksana Kozyr ont pu identifier les statues grandeur nature correspondant aux esquisses. Ajoutons à leurs conclusions quelques remarques : malgré la très grande homogénéité technique et stylistique de l'ensemble, quelques groupes de statuettes peuvent être différenciés. Le premier comprend les esquisses correspondant aux sculptures de l'église des Missionnaires d'Horodenka ; deux statuettes – *Saint Joseph* (cat. 26) et *l'Ange* (cat. 28) – ont été à juste titre identifiées par nos deux historiens comme projets pour les personnages du maître-autel (fig. 68 et 73). Leurs propositions appellent cependant un rectificatif : la statuette du prophète au bras droit levé (cat. 27) ne constitue pas un modèle pour la sculpture du retable secondaire de Monasterzyska (fig. 70), mais pour le prophète au bras tendu du retable latéral du Sacré-Cœur à Horodenka (fig. 71). Étant donné que dans le même retable se trouvait le groupe d'*Abraham sacrifiant Isaac*, on peut identifier l'autre prophète à Moïse². Par ailleurs, si l'une des figurines des anges trouvés en 2002 (cat. 28) est directement liée à la grande statue du maître-autel (fig. 73), l'autre (cat. 29) appartient au même groupe, sans pour autant avoir servi à réaliser la sculpture du retable.

Le deuxième groupe comprend les esquisses correspondant aux statues de *Saint Joachim* (fig. 68) et de *Sainte Anne* (cat. 23) du retable de la Vierge de Douleur dans l'église de Monasterzyska. Le troisième, enfin, est composé des esquisses restées sans équivalents en grandeur nature : *David* (cat. 30) – identifié de façon contestable par Volk et Kozyr à la sculpture du retable de Sainte-Rosalie de Monasterzyska (fig. 74) – ainsi que la très belle et très dynamique statuette de *Saint Jérôme* (cat. 2).

Ces remarques permettent de constater que la réalisation de nos esquisses s'est étendue sur une période relativement longue. Les sculptures de l'église d'Horodenka ont été créées entre 1752 et 1755, alors que celles de Monasterzyska, y compris *Sainte Anne*, en 1761. Leur parfait état de conservation prouve à quel point elles étaient appréciées dans l'atelier de Pinsel, et aussi bien plus tard ; cette attention est rare concernant les objets

utilisés en cours de travail. Ce qui frappe, c'est qu'aucune des statuettes de Munich n'a servi de modèle aux successeurs de Pinsel qui, pourtant – massivement pour ainsi dire –, copiaient ses compositions. Cela peut signifier qu'au moment de sa mort elles ne se trouvaient pas dans l'atelier de l'artiste et que Antoni Sztyl ou d'autres collaborateurs du maître n'en ont pas hérité. Si ces remarques nous éclairent sur le sort des esquisses au début de leur histoire, elles ne nous permettent malheureusement pas de reconstituer leur mystérieux itinéraire jusqu'à Munich.

Les esquisses de Munich ne sont pas les seules œuvres de ce genre de Pinsel que nous connaissons. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, dans l'église des Missionnaires d'Horodenka se trouvaient les modèles des sculptures de la *Vierge de Douleur* et de *Saint Jean l'Évangéliste* – cette dernière réalisée en grandeur nature pour le retable de la Sainte-Croix³. Le *Saint Georges* du Musée national de Lviv (fig. 27) est un modèle qui, outre sa fonction habituelle au sein du processus d'exécution de l'œuvre, sert à présenter cette dernière aux commanditaires. L'existence de ces sculptures miniatures constitue une preuve importante de l'utilisation par Pinsel des techniques et des procédés élaborés en Occident et parfaitement documentés dans l'art italien et allemand. Les esquisses de Munich sont une illustration inestimable de la phase initiale du processus créateur chez Pinsel.

Bibl. (cat. 24 à 30) : Volk, Kozyr 2001 ; Voznitsky 2005, p. 94-95 ; Ostrowski 2006, p. 236-237 ; Kozyr 2003 ; Kozyr 2004, p. 19-20 ; Voznitsky 2007, p. 130-132, n^{os} 73-77 ; Kořan 2008, p. 531 ; Ostrowski, Krasny 2010, p. 100, repr. n^{os} 125, 137, 141.

1. Volk, Kozyr 2001 ; Kozyr 2003.
2. Krasny, Ostrowski 2010, p. 100, repr. n^{os} 140, 141.
3. Mańkowski 1937, p. 90, repr. n^o 68 ; Krasny, Ostrowski 2010, p. 100, repr. n^{os} 146-148. Volk, Kozyr 2001, p. 19, n^o 20 (ils remettent en cause la paternité de Pinsel dans le cas de ces statuettes, en effet de moindre qualité que les esquisses de Munich).

30. *Le Roi David*

Bois recouvert de peinture blanche

H. 9,6; L. 7; Pr. 4,6 cm

Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. 2000/393

Provenance : esquisse pour une statue non identifiée acquise dans le marché de l'art à Munich, en 1999



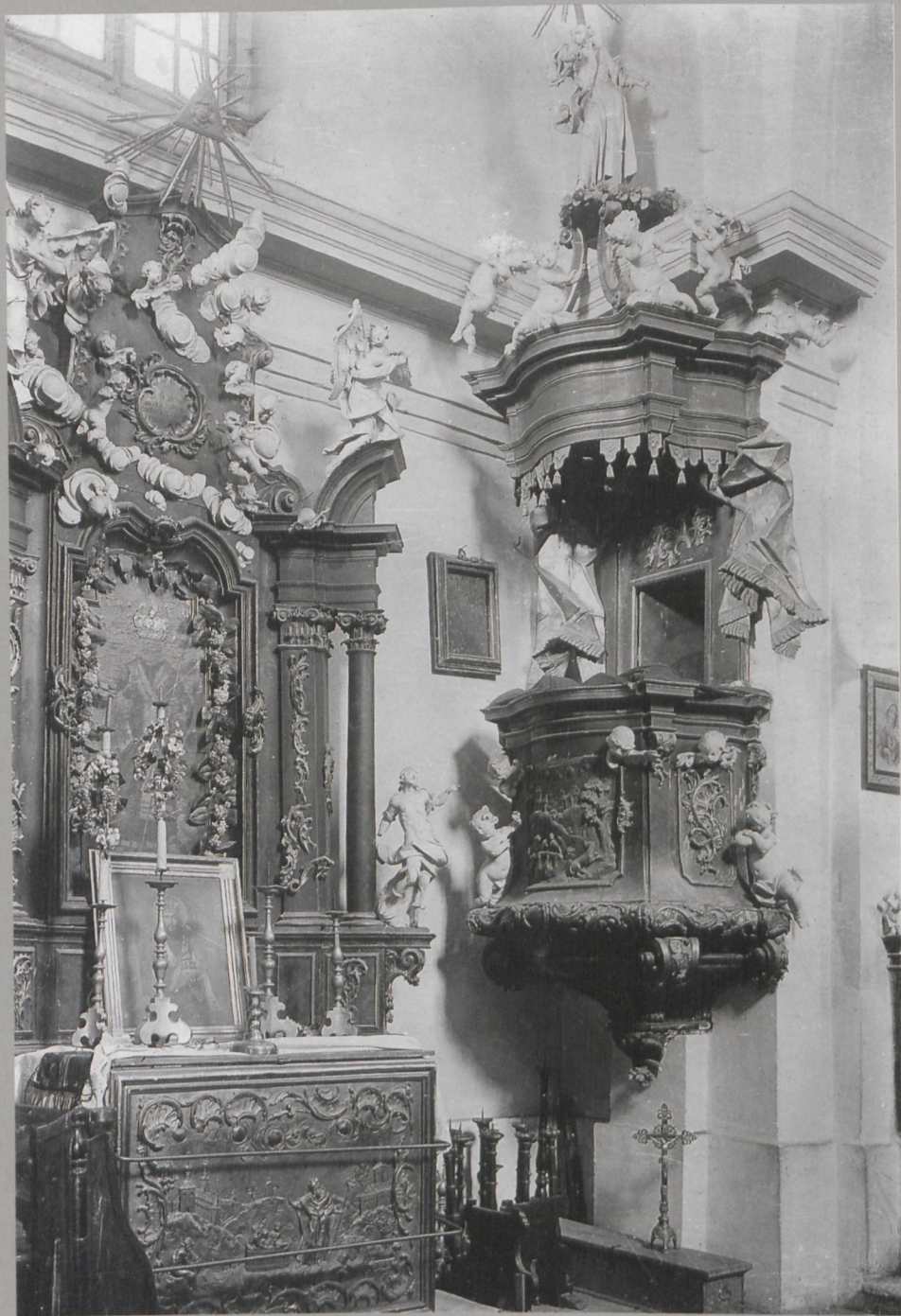
Fig. 74. Pinsel, *Le Roi David*, bois, provenant d'un autel secondaire de l'église catholique romaine de Monasterzyska (photographie : vers 1935). Détruit

74

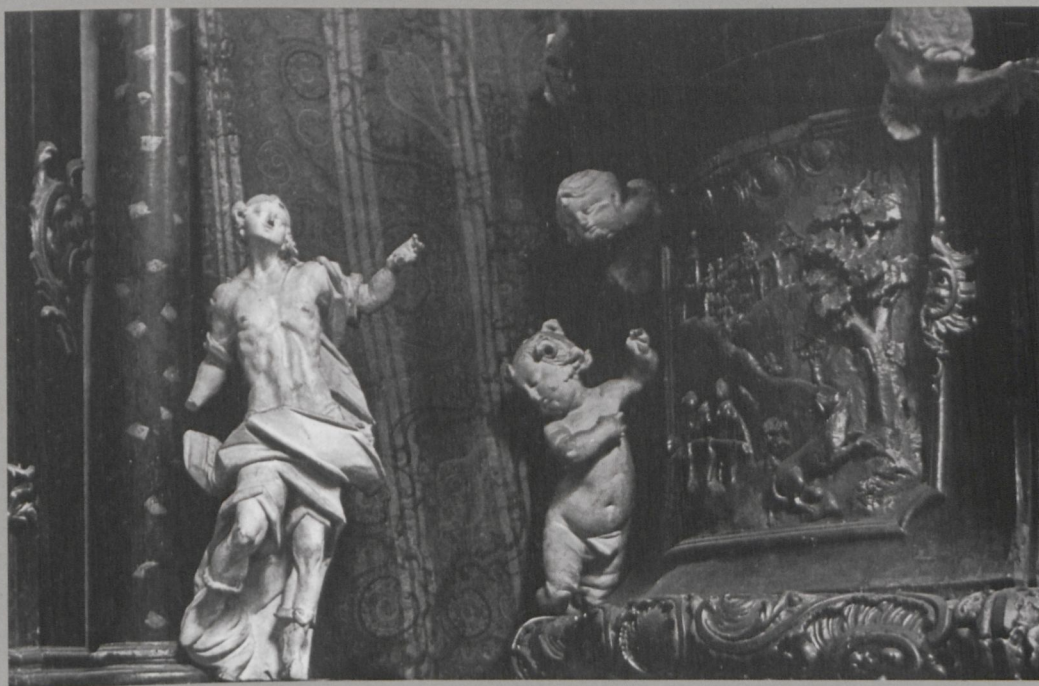


cat. 30





ÉGLISE CATHOLIQUE GRECQUE
DE BUCZACZ



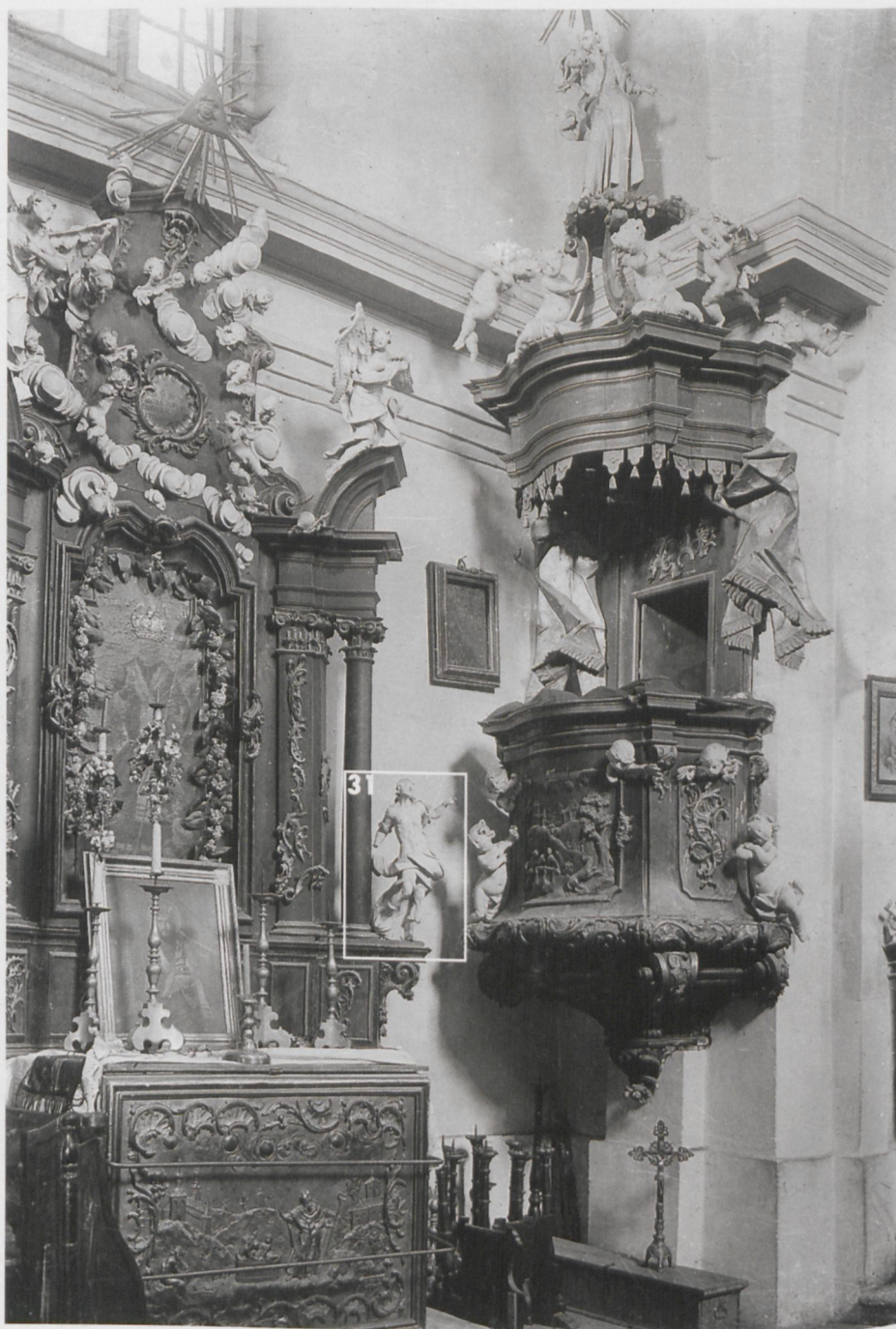
31. *L'Archange Saint Michel*

Bois, peint en blanc
H. 73; L. 32; Pr. 30 cm
Ternopil, Musée régional des Traditions locales,
inv. TKMC-252

32. *Allégorie de la Foi (?)*

Bois, peint en blanc
H. 75; L. 28; Pr. 39 cm
Ternopil, Musée régional des Traditions locales,
inv. TKMC-250

Provenance (cat. 31-32) : Buczacz, église catholique
grecque Notre-Dame de la Miséricorde, retable de
Saint-Nicolas



75

Fig. 75. École de Pinsel, Décor du retable de Saint-Nicolas, avec les statuette de *L'Archange Saint Michel* et *L'Allégorie de la Foi (?)* et, en devant d'autel, le bas-relief de *Saint Nicolas*, Buczacz, église catholique grecque (photographie : vers 1935)



cat. 31



cat. 32

33. *L'Archange Saint Raphaël*

Bois, peint en blanc

H. 73 ; L. 50 ; Pr. 32 cm

Ternopil, Musée régional des Traditions locales,
inv. TKMC-251

34. *Allégorie de la Prudence (?)*

Bois, peint en blanc

H. 77 ; L. 28 ; Pr. 45 cm

Ternopil, Musée régional des Traditions locales,
inv. TKMC-268

Provenance (cat. 33-34) : Buczacz, église catholique
grecque Notre-Dame de la Miséricorde, retable de
l'Assomption



cat. 33



cat. 34



Détail cat. 35

35. *La Décollation de saint Jean Baptiste*

Bois doré

H. 105 ; L. 145 cm

Ternopil, Musée régional des Traditions locales,
inv. TKMC-35

Provenance : Buczacz, église catholique grecque
Notre-Dame de la Miséricorde, retable de l'Assomption



Cat. 35



cat. 36

36. *L'Ange gardien*

Bois doré

H. 183,5; L. 84,5 cm

Ternopil, Musée régional des beaux-arts,
inv. CK-16

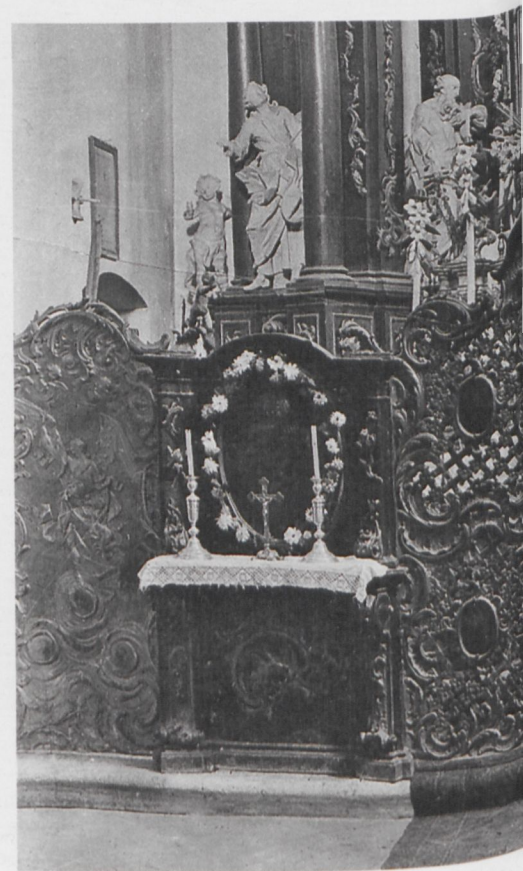
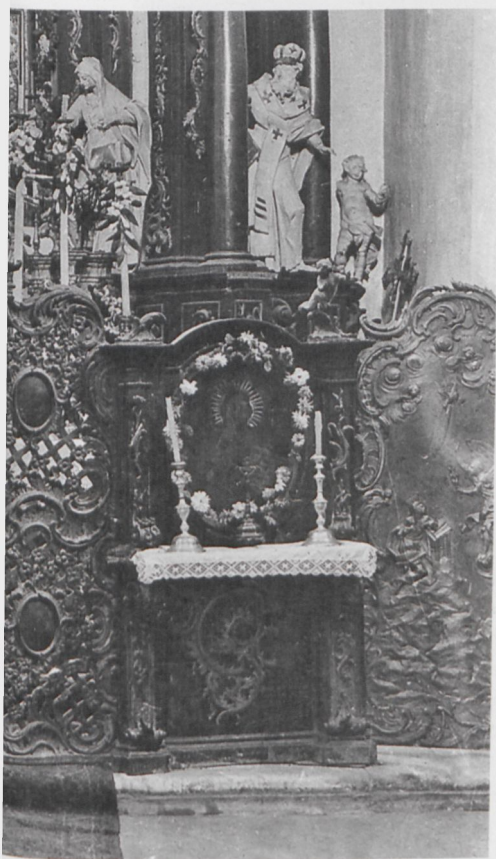


Fig. 76. École de Pinsel, Décor
des portes de l'iconostase avec
les bas-reliefs de *l'Ange gardien*
et de *l'Annonciation*, Buczacz,
église catholique grecque
Notre-Dame de la Miséricorde
(photographié: vers 1935)

37. L'Annonciation

Bois doré
H. 182; L. 85 cm
Ternopil, Musée régional des beaux-arts,
inv. CK-15

Provenance (cat. 36-37) : Buczacz,
église catholique grecque Notre-Dame
de la Miséricorde, iconostase, porte
des diacres



76



cat. 37

En 1761, un document fait état de la détérioration avancée de l'église catholique grecque Notre-Dame de la Miséricorde, à Buczacz. À l'intérieur se trouve « un *deissus* avec des apôtres, des portes royales et d'anciens ouvrages sculptés et peints ». L'église reconstruite existe toujours ; elle a été fondée par Mikołaj Potocki et bâtie vers 1765 selon le projet du capitaine A. Szilcer (Schülzer)¹. Au cours des années suivantes, l'intérieur de cette minuscule église est doté d'une riche décoration, emblématique du processus de latinisation de l'art promu, à l'époque, par l'Église catholique grecque sur le territoire de l'ancienne Pologne. L'iconostase traditionnelle est pratiquement abandonnée : seule subsiste une cloison basse percée de trois portes, la porte royale et celles des diacres, qui laissent apparaître au fond le retable du maître-autel (fig. 76). Des retables secondaires et la chaire, inconnus dans les églises orthodoxes, y sont introduits. C'est le choix même de la sculpture comme moyen de décoration principal de notre église qui indique le rapprochement entre l'art des Églises uniate et catholique romaine. Des statues en trois dimensions sont placées dans le maître-autel, dans les retables latéraux et au sommet de la chaire, et des bas-reliefs figuratifs installés dans les devants d'autels de tous les retables, sur le devant de la chaire et sur la porte des diacres de l'iconostase. Ce musée, très particulier, de la sculpture du XVIII^e siècle attire dans les années 1930 l'attention des historiens de l'art. Tadeusz Mańkowski reconnaît les sculptures et reliefs de l'église comme étant des œuvres de Johann Georg Pinsel, ou inspirées par ce dernier. Julia Hornungowa, qui s'est intéressée de plus près aux bas-reliefs, les attribue au maître lui-même, et les date de 1763 environ. Zbigniew Hornung élargit cette attribution aux statues des retables secondaires, et reconnaît même *Les Pèlerins d'Emmaüs* comme le bas-relief le plus accompli de Pinsel. Si Boris Voznitsky accepte sans hésiter les thèses des Hornung quant à la paternité de ces œuvres, il montre dans ses publications ultérieures un désaccord quant à leur datation. Dans les catalogues d'exposition des années 1987-1990, il opte pour une datation tardive : vers 1768 ; puis, dans son livre de 2005, cette datation se situe aux environs des années 1750, et, dans un album de 2007, à la fin des années 1740. Ces changements successifs de point de vue sont dus à la découverte ultérieure de sources ayant confirmé la date de la mort de l'artiste, en 1761 ou 1762 au plus tard.

Les sources disponibles et l'analyse des œuvres elles-mêmes nous obligent à reconsidérer l'attribution et la datation de tous les éléments décoratifs de l'église Notre-Dame de la Miséricorde, ainsi que l'identité iconographique de certaines de ses statues. En effet, il est de fortes présomptions pour que la disposition des figures, documentée par les photographies peu avant la Seconde Guerre mondiale, ne corresponde plus à celle d'origine.

Si le lien entre le devant d'autel, le bas-relief de *La Décollation de saint Jean Baptiste* (cat. 35) et la dédicace du retable à l'Assomption ne paraît pas évident, c'est l'identité iconographique des figures dans les retables latéraux et leur répartition qui suscitent le plus de doutes. D'après les photographies prises dans les années trente par Zbigniew Hornung, chaque retable était pourvu d'une statue masculine et d'une statue féminine sans attribut, à l'exception d'un des personnages du retable de l'Assomption tenant entre ses mains un poisson. Il semble plus que probable que les sculptures endommagées ont été, à une certaine époque, réparties de façon hasardeuse dans les retables. Il n'est pas de données fiables permettant d'identifier les deux statues féminines, mais Zbigniew Hornung émet l'hypothèse qu'il s'agit là d'allégories de la Prudence (cat. 34) et de la Foi (cat. 32), ce qui paraît vraisemblable². Dans le premier cas, une statue identique présente autrefois dans l'église catholique grecque d'Horodenka avait pour attribut un petit miroir tenu en main. Dans l'autre, la main levée de la figure voilée pouvait tenir un calice, ou une croix. L'analyse des statuette masculine est plus prometteuse. Tadeusz Mańkowski identifie à saint Sébastien le jeune chevalier porteur d'une armure de forme anatomique et d'un heaume³. Zbigniew Hornung y voit l'allégorie du Courage, et prête à la statuette au poisson l'identité de Tobie⁴, ce avec quoi Boris Voznitsky s'accorde. Cependant, tout porte à croire qu'il s'agit plutôt de figures des archanges saint Michel (cat. 31) et saint Raphaël tenant le poisson qui rendit la vue au vieux Tobie (cat. 33) : deux statuette parfaitement correspondantes ont figuré autrefois dans l'un des retables de l'église catholique grecque d'Horodenka⁵. Par ailleurs, la statue du chevalier est une reprise fidèle de la représentation du commandant des Armées célestes dans l'église de Monasterzyska (fig. 30). Si Hornung connaît parfaitement ces interrelations, il n'en tire apparemment pas les conclusions qui s'imposent. Si l'identification à l'allégorie du Courage de la statuette du chevalier permet de l'incorporer dans un ensemble iconographique cohérent avec les allégories féminines, autant Tobie, et plus encore le prétendu saint Sébastien de Mańkowski, sont, dans ce contexte, des éléments totalement étrangers.

Quelle était la répartition initiale des statuette dans les retables ? Deux possibilités sont envisageables : si les statuette sont regroupées selon leur genre, archanges d'un côté et allégories féminines de l'autre, nous ignorons cependant lesquelles appartenaient au retable de Saint-Nicolas, et lesquelles au retable de l'Assomption ; ou bien les archanges étaient placés sur les deux retables latéraux côté du maître-autel, et les statuette féminines du côté de l'entrée, afin que les fidèles puissent d'un seul coup d'œil embrasser à la fois les deux archanges des retables, *L'Archange Saint Gabriel de l'Annonciation* (cat. 37) et *L'Ange gardien* (cat. 36) sur les portes des



Fig. 77. Chœur de l'église catholique grecque Notre-Dame de la Miséricorde de Buczacz (photographie : vers 1935)

diacres de l'iconostase. Cette dernière disposition semble être correcte, dans la mesure où elle correspond à celle de l'église orthodoxe de la Dormition de la Vierge de Lviv – dite valachienne –, et à celle de l'église catholique grecque de Jyravka – dont la porte se trouve actuellement au Musée national de Lviv⁶. Toutefois, dans ces deux cas, l'Ange gardien est accompagné de l'archange saint Michel, réplique exacte de la statue de Monasterzyska. Nous trouvons le même motif à l'église Notre-Dame de la Miséricorde, mais sous la forme d'une statuette dans le retable latéral⁷. La présence de l'Archange Saint Michel (cat. 31) à cet endroit a certainement imposé le placement de la

scène de l'Annonciation (cat. 37) sur l'aile droite de la porte des diacres. Ainsi les deux retables et les portes des diacres réunissent les trois archanges, avec en plus une très belle représentation de l'Ange gardien.

Les sources indiquent clairement que les statues et bas-reliefs ornant l'intérieur de Notre-Dame de la Miséricorde n'ont pu être réalisés qu'à la seconde moitié des années 1760, et excluent donc que Johann Georg Pinsel ait pu en être l'auteur : la mention « ancien ouvrage » dont on qualifie la décoration intérieure de la première église, la mort de Pinsel en 1761 ou 1762 et la fondation de la nouvelle église catholique grecque en 1764, qui sera en fait construite un peu plus tard, sont des arguments déterminants.

L'analyse stylistique des œuvres concorde avec ces sources. Il en résulte que toutes les statues de l'église dépendent des modèles de Pinsel, facilement repérables. On notera en revanche que le style des figures et bas-reliefs en question est différent de celui du maître. La décoration sculpturale de l'église Notre-Dame de la Miséricorde a été réalisée par deux sculpteurs issus directement de l'atelier de Pinsel, qui connaissaient parfaitement ses œuvres et disposaient sans doute de ses modèles et dessins. Le moins doué des deux, que nous serions enclins à identifier à Antoni Sztyl, est l'auteur des statues du maître-autel – ces statues ne sont pas présentes dans l'exposition. Cette conclusion demande à être étayée, mais nous nous limiterons ici à indiquer les pièces sculptées qui correspondent le mieux à ces œuvres : les figures du retable de Christ portant sa croix de l'église Saint-Michel de l'ordre des Carmes à Lviv, et le bas-relief *L'Assomption de la Vierge* du maître-autel de l'église de Monasterzyska⁸.

C'est le collègue de Sztyl, de loin plus talentueux, qui réalise les statues des retables latéraux, et sans doute aussi les bas-reliefs des devants d'autel et ceux de la porte des diacres⁹. Le même artiste aura également la charge de plusieurs sculptures des retables du transept de l'église catholique romaine de Buczacz, et de l'église catholique grecque d'Horodenka (parmi les œuvres de cette dernière, détruites pendant la période soviétique, se trouvaient des répliques exactes de toutes les statues des retables de l'église Notre-Dame de la Miséricorde). Les personnifications des Vertus du retable de Saint-Valentin à Nawaria près de Lviv – actuellement à Uraz, près de Wrocław – sont également de sa main. Ses personnages montrent des visages aux traits caractéristiques, menus, comme incomplètement modelés, très différents des visages sévères, et presque féroces, de Pinsel et de son principal imitateur, auteur entre autres des anges du maître-autel d'Hodowica et des statues du maître-autel de l'église catholique romaine de Buczacz. Les drapés, relativement serrés, sont délicatement modelés¹⁰. Ces silhouettes frêles et pleines de charme ont une expression, qu'on ne trouve pas chez Pinsel, où domine le pathos. Ces deux attitudes

peuvent même être emblématiques des différences entre la sculpture baroque tardive et la sculpture rococo.

Les auteurs de la décoration intérieure de l'église Notre-Dame de la Miséricorde¹¹ ont certainement eu à leur disposition les matériaux laissés par Pinsel à sa mort, dessins et modèles – en dehors de ceux qui se trouvent actuellement au Bayerisches Nationalmuseum. Les figures de l'Ange gardien sur la porte des diacres de Buczacz (cat. 36), celui de l'église valachienne de Lviv et celui de l'église de Jyravka sont présentées sous un angle identique, ce qui témoigne d'un recours aux mêmes dessins. Leur modèle commun est la grande statue de Pinsel ornant autrefois le maître-autel de Monasterzyska (fig. 32), elle-même inspirée de la composition de Gottfried Bernhard Göz gravée par Johann David Curiger, Rudolph Störcklin et Joseph Anton Zimmermann. En revanche, *L'Annonciation* de l'église Notre-Dame de la Miséricorde (cat. 37) témoigne du recours à une esquisse, car la silhouette de l'archange saint Gabriel est également une reprise de la statue de l'Ange gardien de Monasterzyska, présentée toutefois sous un angle différent (fig. 32). Son emplacement dans l'angle du chœur n'aurait pas permis d'obtenir une telle vision dans l'église de Monasterzyska. En revanche, on pouvait aisément faire pivoter de quatre-vingt-dix degrés un petit modèle. *L'Archange Saint Michel* du retable de Saint-Nicolas ainsi que les prétendues allégories de la Prudence et de la Foi constituent autant de reprises de modèles de Pinsel.

Les archanges représentés sur la porte des diacres appellent un petit commentaire iconographique. Sur la composition originale de Gottfried Bernhard Göz, l'archange saint Gabriel désigne de sa main droite la colombe du Saint-Esprit, et l'Ange gardien de Monasterzyska, lui, se contente d'un geste évusif et plein de grâce pour indiquer le chemin à l'enfant qu'il a sous sa tutelle. Cependant, dans toutes les représentations de l'ange gardien et de l'archange saint Gabriel sur les portes des diacres des iconostases mentionnées (Buczacz, Lviv, Zhyravka), le geste de la main droite revêt une signature iconographique nouvelle, celle de la bénédiction à la manière orientale : le pouce à la main droite touche l'annulaire.

Il semble que si les catholiques suivant le rite grec acceptaient pour le décor de leurs églises des œuvres de caractère occidental, ils prenaient soin en même temps d'en modifier l'attitude conformément à leur propre tradition.

Le devant d'autel avec la scène en bas relief de la *Décollation de saint Jean Baptiste* (cat. 35) n'est pas sans soulever des questions particulières. Les œuvres de ce genre sont une spécialité de l'école de Lviv, phénomène dont la genèse est difficile à expliquer¹². Il semblerait en tout cas que son exemple le plus remarquable ait été la scène allégorique – malheureusement disparue aujourd'hui – du retable de Saint-Nicolas de l'église catho-

lique romaine de Buczacz (fig. 63). Bien que l'attribution des sculptures de ce retable relève d'une problématique complexe, il semble que l'on puisse au moins voir dans son devant d'autel la main de Pinsel. Plus d'une dizaine d'œuvres semblables se trouvent – ou se trouvaient –, entre autres, dans cette même église et dans celle de Notre-Dame de la Miséricorde à Buczacz, aussi bien que dans l'église catholique grecque d'Horodenka, et dans les églises des Franciscains et des Carmes de Przemyśl. Ce qui les rapproche, c'est une composition « picturale » consistant en un étirement en largeur du motif principal, correspondant à la forme du cadre, et en l'introduction en arrière-plan du paysage ou de l'architecture. Les devants d'autel de l'église Notre-Dame de la Miséricorde comportent aussi de riches encadrements avec des ornements rocaille. Comme on l'a déjà mentionné, ils sont probablement dus à la main de l'artiste même qui a réalisé les sculptures des retables latéraux et celles de la porte des diacres ; la qualité de ces derniers travaux est due pour une grande part à l'emploi de modèles de Pinsel. En travaillant sur les bas-reliefs des devants d'autel l'artiste ne disposait pas de modèles semblables, et le résultat dévoile non pas tant son peu de talent que les lacunes flagrantes de son métier.

Contrairement aux principes du bas-relief classique, les personnages de petite taille sont disposés sur le fond qui domine la composition. Leurs proportions et leur gestuelle surprennent par leur gaucherie. Mais ce qui caractérise surtout ces reliefs, c'est une totale méconnaissance des règles de la perspective géométrique. Le fond est plat, comme posé à la verticale, avec des fragments de paysage « accolés », des bâtiments et des arbres présentés hors échelle par rapport aux silhouettes humaines. Les œuvres des primitifs italiens et celles du gothique tardif de l'Europe centrale s'imposent ici comme référence. Les bas-reliefs en disent plus que les statues sur le caractère artisanal de la formation des sculpteurs de l'école de Lviv, et sur leur immersion dans la tradition locale enracinée dans le Moyen Âge tardif.

Bibl. (cat. 31-37) : Hornungowa 1937, p. 112-123 ; Mańkowski 1937, p. 98-100, repr. n^{os} 80, 89 ; Hornung 1976, p. 118-120, 125-126, repr. n^{os} 92-95, 160, 162 ; Voznitsky, Opanasenko 1988, p. 13-14, n^{os} 39, 40, 42, 44-46 ; Voznitsky 1989, p. 20, n^{os} 55-59, repr. n^{os} 46, 49-52 ; Voznitsky 1990, p. 32-35, n^{os} 52, 53, 55, 57-59 ; Ostrowski 1990, p. 161-164, repr. n^{os} 19, 20, 22, 23 ; *Teatr i mistyka* 1993, p. II.70-II.73, repr. n^{os} 40, 41 ; Voznitsky 2005, p. 56, 73, 74, 143, 144 ; Voznitsky 2007, n^{os} 27-32, 35.

1. Hornung 1976, p. 118 ; *Pamiętniki*, t. 4, 1986, p. 54, date la construction de 1764.
2. Hornung 1976, p. 118-119, repr. n^{os} 92, 94.
3. Mańkowski 1937, p. 98, repr. n^o 80.
4. Hornung 1976, p. 119-120, repr. n^{os} 95, 95.
5. Voir Hornung 1976, p. 119, repr. n^{os} 89, 90 ; Ostrowski 1990, p. 163, repr. n^{os} 22, 23.
6. Mańkowski 1937, p. 99, repr. n^{os} 93, 94 ; Hornung 1976, p. 137 ; Ostrowski 1990, p. 161-162, repr. n^{os} 17-20 ; Ostrowski 1994, p. 81.
7. Ostrowski 1990, p. 163-164, repr. n^{os} 21-24.
8. Voir Ostrowski 1994, p. 86-87, repr. n^{os} 8, 9, 18, 20.
9. Des différences dans le style et la qualité de deux groupes de sculptures de l'église Notre-Dame de la Miséricorde sont relevées par Hornung 1976, p. 120 ; l'auteur attribue des œuvres de plus haute qualité à Pinsel, et d'autres à l'artiste anonyme qui exécuta les statues ornant le maître-autel de l'église catholique romaine de Buczacz.
10. Ostrowski 1994, p. 86.
11. Dans une étude publiée récemment Oksana Kozyr arrive indépendamment aux mêmes constatations que les nôtres en ce qui concerne la date de la création de la décoration sculpturale de l'église de la Miséricorde et l'identification iconographique des figures masculines comme les archanges Michel et Raphaël. Elle est pourtant inclinée à attribuer les figures et les bas-reliefs de l'église à Michał Filewicz ; voir Kozyr 2012.
12. Hornungowa 1937 ; Gębarowicz 1986, p. 19-30.



