

# La vie et l'œuvre de Johann Georg Pinsel

JAN K. OSTROWSKI

## ÉTAT DE LA RECHERCHE

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, entre 1740 et 1790 environ, la sculpture issue de Lviv, centre urbain d'importance au sein d'une vaste région du royaume de Pologne – actuellement en Ukraine de l'ouest – constitue l'un des événements majeurs de l'art en Europe centrale, tant au regard de son haut niveau artistique que pour sa cohérence stylistique; malgré cela, elle reste peu connue, car la recherche dont elle est l'objet est entravée par les aléas d'une histoire tourmentée, lesquels ne sont pas sans dresser sur le chemin du chercheur de sérieuses embûches.

Lorsque, vers la fin des années 1920, trois historiens de l'art entreprennent – quasiment de concert – des recherches assidues sur la sculpture de Lviv, ils se heurtent immédiatement à l'obstacle majeur qu'est le manque de sources: il n'existe apparemment pas de documents qui, selon la terminologie classique de Hans Tietze, procèdent de sources intentionnelles telles que les descriptions topographiques, les biographies d'artistes et les textes critiques; quant aux sources dites non intentionnelles, comme par exemple les registres d'état-civil, les documents financiers et juridiques, elles demeurent extrêmement réduites. Les archives, quant à elles, se limitent essentiellement aux données retrouvées durant la seconde décennie de l'entre-deux-guerres par des savants travaillant dans une situation privilégiée; nous en sommes réduits,

aujourd'hui encore, à nous référer presque exclusivement à ces mêmes données. C'est pourquoi l'étude de la sculpture de Lviv au XVIII<sup>e</sup> siècle baroque s'apparente à celle qui a pour objet l'art du Moyen Âge: à titre d'exemple, la biographie de Veit Stoss nous est mieux connue que celle de la plupart des sculpteurs de Lviv actifs au temps de Winckelmann et de Diderot.

Trois facteurs au moins ont, semble-t-il, contribué à cette situation:

1. Le peu de considération, en Pologne orientale, des contemporains pour leur art, reléguant traditionnellement les productions artistiques aux domaines de l'utilité ou de l'artisanat.

2. Le manque d'archives, dû aux circonstances historiques – guerres, occupations étrangères –, souci constant pour les historiens dans tous les domaines de l'art en Pologne.

3. Un patrimoine incomplètement répertorié entre les deux guerres, et qui sera durant la période soviétique systématiquement détruit et rendu inaccessible aux chercheurs.

Les années 1920 et 1930 ont pu encore offrir à la recherche nombre d'œuvres conservées *in situ* (surtout en ancienne Galicie orientale), et ce malgré les ravages de la Première Guerre mondiale et l'inaccessibilité des vastes territoires de Volhynie et de Podolie, autrefois sous la zone d'influence artistique de Lviv mais séparés, dès 1918, par une frontière soviétique infranchissable. Mais

l'annexion, en 1939-1945, par l'Union soviétique des territoires situés entre les rivières San, Boug et Zbrouch a dramatiquement mis fin à cette situation. Les églises catholiques romaines sont alors délibérément détruites, et les sculptures des églises catholiques grecques réduites à l'abandon du fait de la suppression forcée de l'Église uniate<sup>1</sup>. Les pertes subies par le patrimoine sont, selon Mieczysław Gębarowicz, de l'ordre de 70 %<sup>2</sup>. On ne compte que peu d'édifices à l'intérieur desquels la décoration est restée en place ; c'est d'autant plus fâcheux que seule la disposition initiale permet d'évaluer la conception d'ensemble, primordiale pour l'art baroque, et que, à part ces peu nombreuses exceptions – la cathédrale latine, les églises des Bernardins, des Dominicains et des Jésuites, la cathédrale catholique grecque Saint-Georges et l'église orthodoxe dite Valachienne, toutes à Lviv, dans une certaine mesure aussi l'église catholique romaine de Buczacz et l'église arménienne d'Ivano-Frankivsk (Stanisławów) –, il ne reste que des fragments en mauvais état, retrouvés hors de leur cadre d'origine et conservés dans les musées (notamment la Galerie nationale des beaux-arts de Lviv), ou figurant sur la documentation photographique d'avant-guerre. Tout historien de l'art sait à quel point il est risqué d'entreprendre l'analyse d'une sculpture de retable autrefois placée à plusieurs mètres au-dessus du sol et aujourd'hui sortie de son contexte. Des difficultés du même ordre se posent quand la statue est retrouvée sans son revêtement d'origine. Et si l'on est limité à l'analyse d'anciennes photographies, l'objet en trois dimensions qu'est la sculpture n'autorise ni une identification aisée ni une confrontation efficace avec d'autres œuvres, du fait des différents angles de prise de vue, de l'échelle ou de l'éclairage choisis.

La sculpture de Lviv au XVIII<sup>e</sup> siècle n'attire qu'assez tard l'attention des historiens. Le nom de Pinsel apparaît pour la première fois dans une

monographie consacrée à l'église des Dominicains de Lviv. L'artiste y est cité sans prénom, mais en revanche on y indique son origine viennoise. L'auteur, l'abbé Władysław Żyła, s'appuie sur les informations recueillies par le professeur Jan Bołoz Antoniewicz<sup>3</sup>. Quelques années plus tard, Tadeusz Mańkowski recueille des informations précises sur l'exécution par Pinsel, dans les années 1759-1761, des statues de la façade de la cathédrale catholique grecque Saint-Georges de Lviv<sup>4</sup>. Pourtant, Adam Bochnak, l'auteur de la première approche exhaustive de la sculpture de Lviv au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'y cite Pinsel qu'en tant que tailleur de pierre au service d'un autre sculpteur, le Maître dit « des statues de dominicains », identifié à Sebastian Fesinger<sup>5</sup>. Par la suite, Tadeusz Mańkowski, dans son livre de 1937, fera de Pinsel le principal représentant de l'école de Lviv – malgré certaines lacunes, l'œuvre y est bien représentée<sup>6</sup> –, tandis que pour Zbigniew Hornung, qui mène ses recherches au même moment, ce rôle majeur est donné à Antoni Osiniński, à qui il attribue, entre autres – en contredisant Mańkowski –, les sculptures d'Hodowica et de Monasterzyska<sup>7</sup>.

La Seconde Guerre mondiale et l'annexion de Lviv à l'URSS ont non seulement anéanti l'élite scientifique de la ville, mais aussi conduit à la destruction sur les territoires annexés de la plupart des monuments de l'art sacré. Durant l'après-guerre, les historiens de l'art polonais n'ont plus la possibilité de mener des recherches sur l'art des territoires perdus, et la monographie de Pinsel par Zbigniew Hornung est la seule à en offrir une approche globale<sup>8</sup>. Ce livre constitue en vérité une tentative quasi héroïque pour analyser et donner une cohérence à un patrimoine historique avec lequel l'auteur a perdu contact depuis plus de trente ans. Malheureusement, Hornung s'obstine dans cet ouvrage à attribuer de façon erronée les sculptures

d'Hodowica et de Monasterzyska à Osiński<sup>9</sup>, plutôt qu'à Pinsel. Mieczysław Gębarowicz – qui n'a pas quitté Lviv après 1945, et dont les publications sporadiques font figure de voix d'outre-tombe pour le milieu scientifique polonais – reste indécis quant à la question, tentant de concilier les vues contradictoires de Mańkowski et de Hornung<sup>10</sup>. Dans l'après-guerre, les autres historiens de l'art ne s'exprimeront sur le sujet que dans le cadre de publications de synthèse qui n'apportent guère d'éléments nouveaux, et préféreront s'intéresser à des œuvres de l'école de Lviv découvertes sur le territoire actuel de la Pologne qui, même si elles offrent un intérêt indéniable, n'en restent pas moins secondaires.

À partir des années 1960, Boris Voznitsky, directeur de la Galerie de peinture de Lviv – actuellement Galerie nationale des beaux-arts de Lviv –, jouera un rôle d'une importance croissante dans la sauvegarde du patrimoine en question. Par la suite, c'est lui qui ouvrira aux chercheurs et au grand public l'accès aux œuvres. Il aura parcouru le vaste territoire de l'ancienne Galicie orientale pendant une bonne vingtaine d'années, recherchant pour les mettre à l'abri les monuments en péril. Le récit de Boris Voznitsky, publié dans le présent catalogue, décrit sa lutte incessante et pathétique contre la mauvaise volonté du système communiste, et témoigne du processus de mûrissement progressif d'un infatigable chercheur. Pendant des années, il est le seul historien de l'art ukrainien à s'intéresser à la sculpture baroque.

En 1987, Boris Voznitsky organise à Olesko, dans l'ancien couvent des Capucins, l'exposition *Maître Pinsel, légende et réalité*, qui sera présentée dans les années suivantes à Moscou, à Varsovie et à Prague<sup>11</sup>. Pinsel y apparaît comme le principal représentant de l'école de Lviv. Voznitsky reviendra à de nombreuses reprises, et jusqu'à récemment<sup>12</sup>, à ses conceptions formulées à la fin des années quatre-vingt. Sans mésestimer l'im-

portance de ces interventions, force est de leur reconnaître, toutefois, une certaine tendance à multiplier exagérément l'attribution d'œuvres à Pinsel; contestables aussi nous semblent ses tentatives de rechercher les racines de l'art de ce dernier dans la tradition byzantine.

L'ouverture progressive des territoires de l'URSS à partir de la fin des années quatre-vingt et l'avènement, en 1991, de l'Ukraine indépendante vont permettre aux historiens de l'art de reprendre la recherche sur l'art de Lviv<sup>13</sup>. Les expositions organisées par Voznitsky ont fait couler beaucoup d'encre<sup>14</sup>. L'exposition au Musée national de Poznań, en 1993, qui confronte la sculpture de deux centres importants, la Silésie et Lviv, va ouvrir de nouvelles perspectives<sup>15</sup>. Les années 1993-2011 voient se constituer un vaste projet pour inventorier l'art sacré sur les territoires de l'ancienne Pologne, et dans ce cadre toutes les églises catholiques romaines abritant des sculptures de Pinsel feront l'objet de publications détaillées<sup>16</sup>. Des recherches d'archives approfondies aboutissent à des découvertes importantes susceptibles d'apporter sur l'œuvre et l'artiste des précisions complémentaires<sup>17</sup>, de connaître notamment ses prénoms exacts, la date approximative de sa mort et certains faits concernant sa famille<sup>18</sup>. La recherche sur les sources s'accompagne du travail visant à analyser différents aspects de la création de l'artiste et à démontrer son importance au sein du cercle artistique de Lviv<sup>19</sup>. Les esquisses retrouvées à Munich en 1999 et en 2002 firent l'objet de publications exhaustives par Peter Volk et Oksana Kozyr<sup>20</sup>.

Si Johann Georg Pinsel nous est aujourd'hui beaucoup mieux connu que par le passé, la destruction d'une partie importante de son œuvre est un obstacle définitif pour la recherche, et jusqu'à ce jour ni les sources ni l'analyse comparative n'ont permis de révéler son origine et la région où son art se serait formé.

## EN GUISE DE BIOGRAPHIE

La plupart des approches méthodologiques contemporaines en matière de recherche littéraire et artistique font des biographies d'artistes des objets de méfiance ; et même si l'on a tendance aujourd'hui à quelque peu les réhabiliter, il arrive que la surabondance même de données biographiques nuise à l'interprétation de l'œuvre. Mais que penser, à l'inverse, d'un manque d'informations rédhibitoire, sinon qu'il nous prive du cadre indispensable sans lequel toute réflexion critique demeure vaine ?

Dans le cas de la recherche sur la sculpture de Lviv, l'historien de l'art est en l'occurrence confronté à des situations pour le moins paradoxales. Bien qu'il existe sur le XVIII<sup>e</sup> siècle et ses artistes une documentation abondante, les sources en sont réparties d'inégale façon. Il est des vastes régions et des artistes marquants dont on sait peu, voire à peine, et à cet égard le cas de Johann Georg Pinsel est significatif. Si son œuvre est relativement bien identifiée, sa biographie reste en revanche pratiquement inconnue, à l'exception de quelques faits isolés concernant la décennie 1751-1761. Notre réflexion, axée sur le destin probable de Pinsel, ne s'appuie que fort peu sur les documents qui le touchent directement. La méthode retenue est plutôt d'exploiter au mieux les données sociologiques de l'art des pays voisins, lesquelles, infiniment plus riches de renseignements, permettent de poser quelques hypothèses utiles à la reconstitution du profil de l'artiste.

Pour ce qui est de la sculpture sur bois telle qu'elle se pratiquait dans le sud de la Pologne, et notamment dans le cadre de l'école de Lviv, le contexte artistique est constitué par la vaste région du sud de l'Allemagne comprenant les cantons catholiques suisses de langue allemande, l'Autriche, la Bohême et la Silésie. Les conditions pour l'exercice des arts y sont comparables, la langue y est commune (dans les milieux urbains, l'allemand domine également dans les régions multiethniques), de même que la religion, qui facilite l'assimilation des artistes au sein des milieux d'accueil, les commandes pour la décoration d'intérieur des églises catholiques étant le facteur essentiel du développement de la sculpture. On y observe aussi un mode d'organisation semblable (corporations artisanales omniprésentes, voyage obligatoire des compagnons), la présence d'un mécénat (prédominance du mécénat ecclésiastique et nobiliaire sur le mécénat bourgeois) et, enfin, les mêmes technologies, toutes issues de la tradition du Moyen Âge. Un échange permanent d'hommes et de sources d'inspiration est la règle pour les différents centres, dont aucun ne se démarque des autres de façon significative. Les événements essentiels se déroulent dans un triangle fortement homogène constitué par Vienne, Munich et Prague, et au-delà, à sa périphérie, des contrées telles que la Hongrie avec l'actuelle Slovaquie, la Slovénie tournée vers la Styrie, une partie de la Croatie, et, enfin, la Pologne, en particulier ses provinces du sud et du sud-est.

Les arts des pays dernièrement cités souffrent des caractéristiques propres à l'éloignement :

inertie relative, recours à des solutions importées de l'extérieur, incapacité à influencer le centre d'activité le plus important en dépit de réalisations souvent de grande valeur. Ces phénomènes sont dus à un retard culturel, particulièrement au sous-développement des villes et à deux siècles de guerre contre la Turquie – en Pologne s'y ajoutent également les invasions tartares et les guerres contre les Cosaques. Si, comme on vient de le dire, ce caractère périphérique n'est pas incompatible avec l'excellence de certaines réalisations, l'émergence de milieux artistiques et intellectuels puissants et pérennes y est rendue pratiquement impossible. Le fait – puisé dans un domaine directement lié à notre sujet – que les premières biographies de Matias Bernard Braun et de Ferdinand Maximilian Brokof aient été publiées au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>, tandis qu'il a fallu attendre les années 1920 et 1930 pour que l'œuvre de Johann Georg Pinsel, Antoni Osinski et Sebastian Fesinger suscite un intérêt véritable, est significatif de l'écart entre le potentiel culturel de Prague et celui de Lviv.

### *Le patronyme*

Les rares documents qui mentionnent le nom de famille de Johann Georg Pinsel livrent plusieurs transcriptions dont aucune n'est vraiment satisfaisante. Dans les comptes du chantier de la cathédrale Saint-Georges et ceux de l'église de Monasterzyska, on trouve la forme *Pinzel* et son dérivé *Pinzenl*<sup>22</sup>. Dans les registres d'état-civil de Buczacz, nous lisons *Pilse*, *Pilze*, *Pilznow* et [Marianna] *Pilzlowa*<sup>23</sup>, tandis que dans les comptes de l'église des Trinitaires de Lviv est consigné le nom de *Penzel*<sup>24</sup>. Cette transcription désinvolte des patronymes, purement phonétique, était alors pratique courante. Nombre d'exemples similaires concernent des artistes contemporains de Pinsel. Ce sont les noms à consonance étrangère qui posaient, apparem-

ment, le plus de problèmes. Ainsi le patronyme de Sebastian Fesinger a connu six versions<sup>25</sup> et celui de Bernard Meretyn, pas moins de douze<sup>26</sup>. Même les noms polonais étaient écrits sous différentes formes<sup>27</sup>. Il est donc difficile d'avoir quelque certitude que ce soit sur l'orthographe exacte du patronyme de notre artiste. Plusieurs éléments plaident en faveur de *Pinsel*, forme rationnelle du point de vue philologique (en allemand, évidemment), qui n'a cependant été transcrite que phonétiquement (*Pinzel*, *Penzel*). Les transcriptions divergentes dans les actes de naissance de Buczacz pourraient suggérer aussi la consonance *Pilse*, *Pilz*, ou *Pilze*<sup>28</sup>. Quoi qu'il en soit, d'une part, il s'agit incontestablement d'un nom de famille – et non d'un surnom créé à partir du nom de la ville de Pilsen<sup>29</sup> – et d'autre part, le détail de la transcription mis à part, il s'agit d'un patronyme allemand, ce qui constitue un indice, insuffisant, hélas, quant aux origines possibles de l'artiste<sup>30</sup>.

L'adoption de la version *Pinsel* (qui signifie « pinceau » en allemand) permet aussi de poser une hypothèse complémentaire. Ce nom suggère que notre sculpteur comptait parmi ses ancêtres un ou plusieurs peintres<sup>31</sup>, ce qui serait d'ailleurs compatible avec la coutume fréquente de transmission des métiers d'art de génération en génération<sup>32</sup>. Si le père ou le grand-père de Johann Georg étaient effectivement peintres, il est permis d'espérer que tôt ou tard on trouvera des sources informées les concernant. Notons par ailleurs que le dictionnaire des peintres polonais de Rastawiecki mentionne le peintre Augustyn Pensel de Kamieniec Podolski, relevé en 1544<sup>33</sup> et qui, à la lumière des récentes recherches de Wolodymyr Aleksandrowycz, correspond à un peintre de Lviv, cité dans les sources comme Augustyn, actif vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Reconnaître en Augustyn Pensel l'ancêtre de notre sculpteur est toutefois une hypothèse trop simple et trop belle pour être immédiatement acceptée.

### *Les dates marquantes*

Le nom de Johann Georg Pinsel apparaît pour la première fois dans les sources le 13 mai 1751, à l'occasion de son mariage. La seule information concernant l'artiste, outre son métier (« *altaris sculptor* »), atteste son état de célibataire (« *iuvenis* ») et celui de sa promise, veuve de Jan Kieyt (« Marianna Elisabetha Kieytowa *vid.* »)<sup>35</sup>. Pour déchiffrer la réalité historique cachée derrière ce terme laconique, il faut se reporter à quelques règles générales en vigueur à l'époque. Selon les règlements urbains et corporatifs, identiques dans toute l'Europe centrale, l'examen de maîtrise et l'ouverture d'un atelier étaient conditionnés au mariage<sup>36</sup>. Ces principes, définis à la fin du Moyen Âge, étaient encore universellement respectés au XVIII<sup>e</sup> siècle, en dépit des tentatives des artistes pour passer outre. La solution la plus avantageuse – et la plus recherchée – consistait à reprendre l'atelier du maître à la suite du mariage avec sa veuve, ou avec sa fille<sup>37</sup>. Évidemment, la date du mariage de Johann Georg Pinsel n'implique pas qu'il se soit installé la même année à Buczacz. Le fait que notre artiste était célibataire en 1751 prouve toutefois qu'avant son arrivée à Buczacz la direction d'un atelier dans un centre à la structure sociale et juridique établie lui était inaccessible. Pour un individu aussi doué et entreprenant que Pinsel, cela signifie qu'il doit être relativement jeune au moment de son mariage ; et que, malgré tout, il a déjà l'expérience suffisante pour relever des défis artistiques majeurs. On peut alors admettre, en tenant compte d'une inévitable marge d'erreur, qu'en 1751 Johann Georg Pinsel est âgé d'environ trente ans, et qu'il est né, à cinq années près, vers 1720<sup>38</sup>.

Une dizaine d'années à peine de travail acharné séparent la date du mariage de l'artiste et celle de sa mort. Cette décennie est marquée par des faits avérés : la naissance de ses fils, Bernard (le 4 juin 1752) et Antoni (le 3 juin 1759)<sup>39</sup>, ainsi

que la commande pour les Trinitaires de Lviv (1756-1757)<sup>40</sup>, la décoration de la cathédrale Saint-Georges (1759-1761) et celle de l'église de Monasterzyska (1761)<sup>41</sup>. Le dernier paiement à Monasterzyska a lieu le 16 septembre 1761, et tout porte à croire qu'il précède de peu la mort de l'artiste ; c'est que le 24 octobre 1762, la veuve de Johann Georg Pinsel est déjà remariée avec un certain Jan Berensdorff, qui nous est parfaitement inconnu<sup>42</sup>. La coutume religieuse, qui impose alors douze mois de deuil après la mort du conjoint, permet de dater le décès de Pinsel entre le 16 septembre et le 24 octobre 1761. Bien qu'observée assez strictement en Pologne, cette coutume n'est pas une règle absolue<sup>43</sup>. Même en cas d'entorse à la tradition, il est difficile d'imaginer que la veuve n'ait pas attendu au moins quelques mois avant de se remarier. L'artiste est donc décédé au plus tard au début de l'année 1762, c'est-à-dire à l'âge de quarante ans à peine. Un décès aussi précoce est fréquent chez les sculpteurs de l'époque baroque. Des conditions de vie difficiles, un travail exténuant et l'exposition permanente à la poussière entraînent souvent d'incurables maladies pulmonaires<sup>44</sup>. Mais seule la découverte du registre des décès de la paroisse de Buczacz pourrait confirmer la date et les circonstances exactes du décès de Pinsel.

### *Origines*

Le lieu de naissance d'un artiste est l'une des données essentielles pour connaître les origines de son art. D'après les sources allemandes des XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, les futurs peintres, sculpteurs et autres artistes sont en général formés dans leur ville natale, dans l'atelier de leur père souvent, parfois chez leur beau-père ou un parent éloigné<sup>45</sup>. Faute d'un maître présent sur place, ils optent pour l'atelier le plus proche. Ainsi, sur une liste répertoriant plus de quatre cents apprentis en formation dans les ateliers munichoïses de

peinture et de sculpture entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, la majorité sont originaires de Munich ou d'autres localités bavaroises. Dans seulement trente-cinq cas (8,5 % environ), les futurs artistes viennent d'autres régions, peu éloignées le plus souvent<sup>46</sup>. Dans la mesure où l'apprentissage du métier commence au plus jeune âge, il est difficile au demeurant de s'attendre de leur part à une plus grande mobilité.

La situation change du tout au tout au moment où l'apprenti devient compagnon. Contrairement aux apprentis, attachés à leur atelier et relativement bien consignés dans les documents d'archives, les compagnons sont très mobiles et peu répertoriés. Rares sont ceux qui peuvent s'établir grâce à la reprise d'un atelier familial, par mariage ou par rachat d'une licence vacante (*Gerechtigkeit, Gerechtsame*) suite au décès d'un maître sans descendance. Les droits urbains rendent quasi impossible l'octroi d'une nouvelle licence. Devenir artiste appointé à la cour d'un souverain est encore plus difficile. Certains trouvent du travail dans des localités ayant le statut de propriété privée non régie par les droits corporatifs<sup>47</sup>. D'autres se font frères séculaires dans les ordres religieux : c'est le cas des sculpteurs David Heel et Tomasz Hutter, actifs en Pologne et tous deux liés à l'ordre jésuite. Pour de nombreux pratiquants des métiers d'art, la pérégrination due à l'indispensable étape d'apprentissage devient un mode de vie, subordonné à la recherche du gain... et de l'éventuelle veuve propriétaire d'un atelier. Mais ces coutumes et comportements propres aux traditions du Moyen Âge ne sont pas toujours la règle. Il arrive aussi qu'après une formation artisanale certains sculpteurs rejoignent des académies : ainsi Ignaz Günther est arrivé à Vienne<sup>48</sup>, et Johann Christian Wentzinger a rejoint Paris<sup>49</sup>.

Rares sont les documents permettant de retracer les pérégrinations des compagnons, tel le

*Wanderbuch* du peintre silésien Bartholomaeus Hohendorf. Entre 1648 et 1653, ce dernier travaille à Breslau, pour se rendre ensuite à Francfort-sur-l'Oder, Berlin, Leipzig, Freiberg-en-Saxe, Linz, Osseg, puis Nuremberg<sup>50</sup>. Un autre journal, tenu par le sculpteur souabe Franz Ferdinand Ertinger, raconte son périple de plus de sept ans à travers la Souabe, la Bavière, l'Autriche, la Bohême et la Silésie ; l'auteur nous fait connaître plusieurs dizaines de localités. S'attardant dans certaines régions, il se limite dans la plupart à un séjour de deux semaines, de façon à éviter les taxes corporatives. Les notes de son séjour de deux ans en Styrie font état de dix sculpteurs itinérants : deux sont originaires de Souabe et de Suisse, les six autres viennent de Styrie, de Vienne, d'Olomouc, de Silésie, d'Alsace et du Danemark. À Vienne, Ertinger travaille dans l'atelier de Franz Jubeck avec des compagnons de Linz, d'Ottobeuren (Souabe), de Bohême, du Tyrol et d'Allgäu<sup>51</sup>. Cette liste recense une grande diversité d'artistes, tous itinérants. S'il est très malaisé de connaître leur itinéraire, une règle leur est commune : ils se déplacent dans les régions habitées majoritairement par leurs coreligionnaires<sup>52</sup>. La deuxième tendance générale, pour les artistes d'un Occident riche en main-d'œuvre qualifiée, est de se rendre à l'est, moins urbanisé et meilleur pourvoyeur d'emplois<sup>53</sup>.

Les obstacles étant légion, c'est donc surtout un heureux concours de circonstances qui permet à un artiste de s'établir dans une localité pour y exercer légalement son métier : l'aide d'un riche mécène, le mariage avec l'héritière d'un atelier, la possibilité de rachat d'une licence vacante. Mais il est des compagnons doués et ambitieux qui n'hésitent pas à faire le nécessaire pour investir un lieu réputé ; en effet, et en dépit des difficultés mentionnées, le pourcentage des non-originares de Bavière parmi les maîtres dirigeant des ateliers de peinture et de sculpture à Munich est bien

supérieur à celui des apprentis<sup>54</sup>. Le nombre de maîtres d'origine étrangère dans un centre de moindre importance, tel Landshut par exemple, est encore plus significatif. On observe toutefois des fluctuations importantes, qui peuvent être dues à la fois aux diverses possibilités financières des mécènes locaux et aux événements politiques<sup>55</sup>.

Ces règles qui régissent de façon générale la vie des artistes baroques de l'Europe centrale et occidentale nous apportent une idée de base sur l'existence présumée de Johann Georg Pinsel avant son établissement à Buczacz. Comme on l'a déjà dit, la consonance allemande du patronyme de l'artiste constitue un indice peu probant. C'est qu'à l'époque l'élément ethnique allemand prévaut parmi les artisans de l'Europe centrale. Par conséquent le nom d'un artiste ne peut étayer l'hypothèse de son origine qu'à la condition de pouvoir établir un lien avec des personnes – et parfois avec des familles entières – exerçant le même métier dans un centre important. Ainsi, trois sculpteurs de Lviv peuvent être originaires d'Olomouc en Moravie. Antoni et Józef Sztyl (en réalité, Still) seraient des parents (descendants ?) du sculpteur Johann Friedrich Still (Stiel), actif à Olomouc à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. Il en est de même pour un autre sculpteur de Lviv, Józef Leblas, mais en ce qui le concerne nous retrouvons à Olomouc toute une dynastie de sculpteurs dotés du même patronyme : Franz Ferdinand, originaire des Pays-Bas, arrivé en Moravie en 1667 et décédé en 1716, ainsi que ses quatre fils, Anton Elisaeus, Franz Anton Ignaz, Johann Georg et Mathaeus<sup>57</sup>. Certaines formes du nom de Sebastian et Fabian Fesinger (*Fencingier*, *Fendzyngier*, *Fenzyngier*) ont une consonance presque identique au nom de Johann Christian Wentzinger, mentionné ci-dessus. Si leur parenté pouvait être établie, nous disposerions d'une preuve que les Fesinger étaient bien originaires de Breisgau, une région éloignée de l'Allemagne du sud-ouest<sup>58</sup>.

À part ce que l'œuvre elle-même laisse supposer, deux informations faiblement documentées et contradictoires indiqueraient les origines de Pinsel. Comme il est déjà mentionné plus haut, Jan Bołoz Antoniewicz indique l'origine viennoise de l'artiste<sup>59</sup>. Selon Żyła, Antoniewicz aurait fondé cette affirmation sur les documents d'archives de la cathédrale catholique grecque Saint-Georges. Tadeusz Mańkowski, qui se penche à son tour sur les mêmes documents, n'y trouve pourtant aucune mention de ce genre. Plus d'une dizaine d'années plus tard, Mykola Holoubets, historien ukrainien réputé, attribue à Pinsel le prénom de Johann, et le qualifie de « sculpteur silésien »<sup>60</sup>. Sans tenir pour négligeable cette information, rappelons qu'elle n'est étayée d'aucun document de source sûre, et qu'à part l'exactitude du prénom elle ne saurait être retenue ; seule une découverte probante pourra élucider définitivement la question.

*L'entourage de Pinsel durant la période de son activité sur les territoires sud-est de la Pologne*  
Mikołaj Bazyli Potocki (1706 ?-1782) (fig. 1) est indubitablement le mécène le plus important de l'artiste durant les dix années de son séjour à Buczacz. Personnage hors du commun, Potocki, alors à l'apogée de sa puissance, est issu d'une famille qui, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, a acquis une fortune considérable, et la position politique qui en découle. Son père, Stefan Potocki, voïvode (palatin) de Belz, le fait héritier de nombreux domaines. Mikołaj n'aura pourtant de rôle politique qu'au niveau local, et ne recherchera pas les honneurs. Malgré son rang – et contre l'usage même –, il n'aura pas le titre de sénateur, se contentant de celui de « staroste de Kaniów », simple désignation honorifique de gérant des domaines royaux, auquel il renonce d'ailleurs en 1762. Cet homme excessif, qui a l'apparence brutale d'un adolescent aux mœurs dépravées, voire quasi



Fig. 1. Anonyme, *Portrait de Mikolaj Bazyli Potocki*, huile sur toile. Lviv, Galerie nationale des beaux-arts

criminelles, se tient à l'écart de la grande politique tout en entretenant une armée privée de trois mille hommes. Il est un objet d'exécration pour ses contemporains. Pour les tenants des Lumières, dont la position en Pologne est alors de plus en plus prépondérante, il est l'incarnation de l'obscurantisme et des défauts traditionnels d'un sarmatisme<sup>61</sup> périmé. Par ailleurs, Potocki fait montre à l'égard des institutions religieuses – catholique romaine et catholique grecque – d'une générosité sans bornes, ce qui est normalement attendu d'un potentat : faire en l'occurrence don de sommes colossales aux fondations religieuses n'a en soi rien d'étonnant. Mais ce qui

distingue Mikolaj Potocki des autres seigneurs est qu'il entend aussi engager des artistes de la plus haute volée, tels que l'architecte Bernard Meretyn (mort en 1759) et Johann Georg Pinsel. Ces derniers se verront attribuer, entre autres commandes, l'édification de l'église des Missionnaires à Horodenka (fig. 2), fleuron du baroque tardif de l'Europe orientale, dont l'originalité de la conception architectonique s'allie à une décoration sculpturale de la plus haute qualité<sup>62</sup>.

Aussi Meretyn et Pinsel, tous deux appointés par Potocki, forment-ils dans les années 1750 un duo quasi indissociable ; les liens étroits des deux artistes sont évidents et l'architecte fut le parrain de Bernard, premier-né de notre sculpteur. Peut-être, d'ailleurs, Meretyn a-t-il lui-même contribué à faire venir en Pologne celui qui devint la clé de voûte de son entreprise<sup>63</sup> ?

Ni Meretyn ni Pinsel ne travaillent à plein temps pour Mikolaj Potocki. Le premier, dans la mesure où un architecte n'est pas constamment présent sur le chantier de ses édifices, est d'évidence plus libre. Mais Pinsel n'est pas en reste, qui, après avoir honoré les commandes de Potocki à Buczacz (statues en pierre et décoration de l'hôtel de ville) et à Horodenka (décoration intérieure de l'église des Missionnaires, cat. 5 à 8), va consacrer, dans les années 1756 à 1761, la plupart de son temps à réaliser les commandes de différents donateurs à Lviv (cat. 9), Hodowica (cat. 10 à 20), Monasterzyska (cat. 23) et, peut-être, d'ailleurs. Cela n'est apparemment pas signe de désengagement auprès de Potocki, puisque la famille de l'artiste resta à Buczacz jusqu'à la mort du potentat.

Il est au demeurant très peu de données concernant le contexte social de la vie de l'artiste à Buczacz. Sans doute son épouse, Marianna Elzbieta née Majewska, assure-t-elle le lien avec le milieu local, et surtout avec la cour de Mikolaj Potocki. Il est probable que son premier mari,



2

Jan Kieyt, ait été un militaire au service du « staroste de Kaniów » : les promis auront en effet comme témoins à leur mariage le commandant Tadeusz Węgierski et le capitaine Antoni Kątski<sup>64</sup>. Les patronymes à consonance germanique figurent en assez grand nombre dans les registres de l'état-civil de Buczacz, et sont le plus souvent attribués à des militaires. Rappelons que le troisième mari de Marianna, qu'elle épousa après la mort de Pinsel, portait lui aussi un nom allemand. À la cour de Mikołaj Potocki, à Buczacz, les militaires et artisans d'origine étrangère sont assez nombreux : c'est vraisemblablement le milieu social que fréquentèrent Pinsel et les siens, et qui se délitera après que Potocki aura quitté Buczacz, au début des années 1770. Après la mort de Pinsel, le centre de sculpture de Buczacz reste encore actif quelques années afin de permettre l'achèvement des travaux dans l'église paroissiale

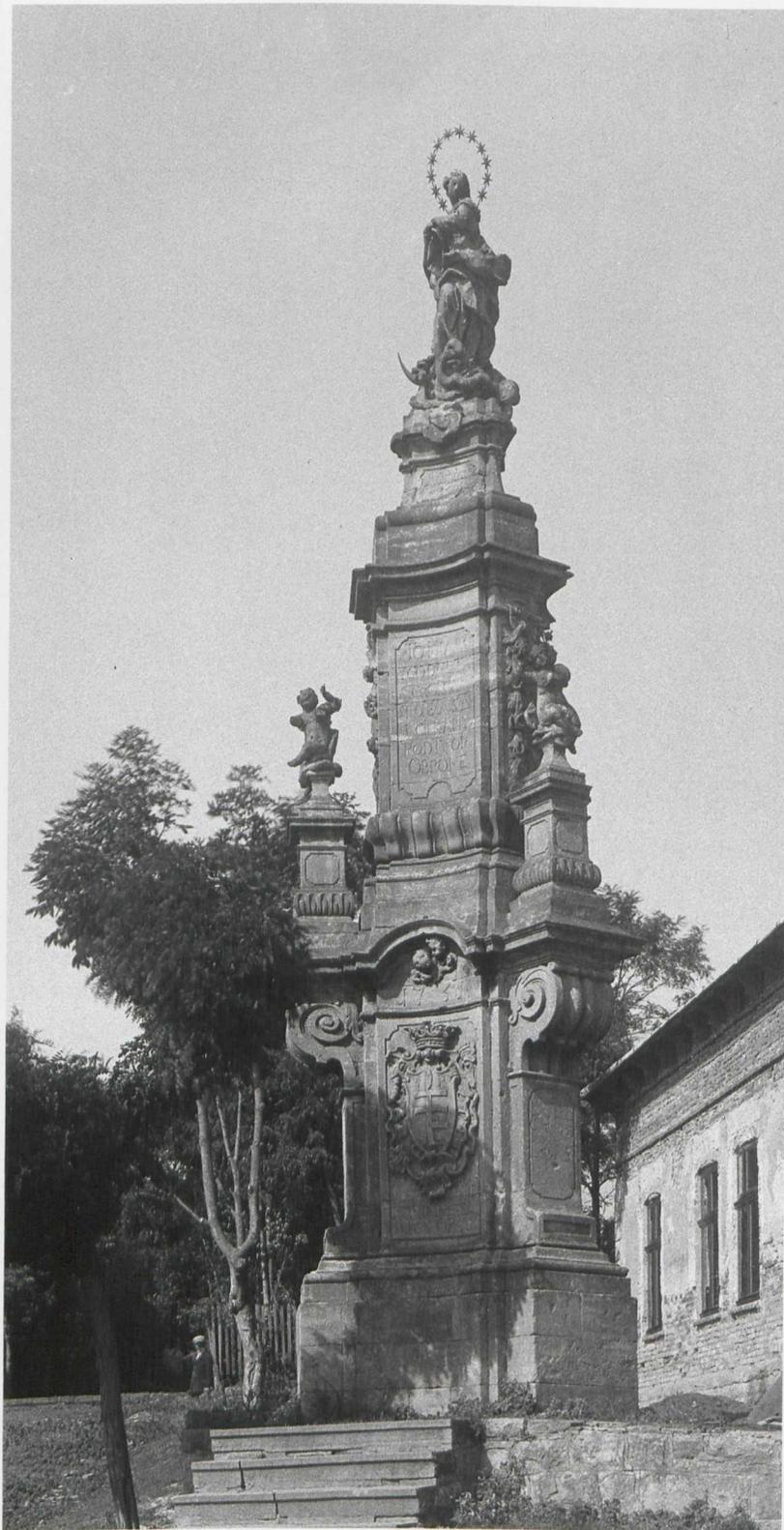
et dans l'église catholique grecque de la Miséricorde (cat. 31 à 37). Puis, c'est le déclin : déjà en 1779 les retables destinés à l'église des Pères basilieniens vont être réalisés à Chelm, à deux cent cinquante kilomètres de Buczacz<sup>65</sup>.

La biographie de Johann Georg Pinsel, bien qu'éclairée par ces quelques éléments, relève ainsi de l'ordre du plausible, faute de sources sûres. Chaque individu a son parcours intime, dont les données sociologiques – qui ne sont utiles qu'à titre indicatif – ne sauraient rendre compte ; faute d'un matériau plus probant provenant de nouvelles sources, notre connaissance de l'artiste de Buczacz restera limitée, ou conditionnée par un heureux hasard. Demeure l'analyse approfondie de l'œuvre elle-même, qui devrait, en tout état de cause, nous apporter quelque lumière.

Fig. 2. Bernard Meretyński, Église catholique romaine des Missionnaires, Horodenka (photographie : 1939)



3



4

## L'ŒUVRE

Il n'est pas d'œuvre de Pinsel connue avant 1750, période précédant son établissement à Buczacz. Quant à la décennie suivante, et jusqu'à la mort de l'artiste, en 1761 ou 1762, nous ne disposons que de trois sources écrites confirmant ses réalisations pour l'église des Trinitaires de Lviv (1756-1758)<sup>66</sup>, pour la cathédrale catholique grecque Saint-Georges dans la même ville (1759-1761) et pour l'église catholique romaine de Monasterzyska (1761)<sup>67</sup>. Ces précieuses informations ne concernent cependant que la seconde partie de la période active de Pinsel. Quant aux sculptures de l'église des Trinitaires, nous ne pouvons avancer qu'une identification hypothétique, celle de la statuette de saint Joachim (cat. 9); de la riche décoration sculpturale de l'église de Monasterzyska, il ne reste plus que la statue abîmée de sainte Anne<sup>68</sup> (cat. 23). Les seules statues intactes sont celles en pierre ornant la façade de la cathédrale Saint-Georges (fig. 14, 15 et 16). La carence de sources concernant Pinsel s'explique de deux façons : d'une part, on ne dispose pas des comptes de la cour de Mikołaj Potocki – le sculpteur n'est pas mentionné non plus dans la correspondance en partie publiée de ce dernier, alors qu'on y trouve le nom de Meretyn<sup>69</sup>; d'autre part, et bien que sa collaboration active aux œuvres de Meretyn soit pratiquement avérée, c'est la proximité même des relations de Pinsel avec ce dernier qui fait que les mentions le concernant sont si rares. Si Meretyn est un excellent maître d'œuvre, il est surtout un chef d'entreprise polyvalent, à la mode d'aujourd'hui : de 1740 à 1750, il monopolise le marché des commandes les plus

rentables de Lviv et sa région : l'hôtel de ville de Buczacz (fig. 8 et 9), l'église des Missionnaires d'Horodenka (cat. 5 à 8), l'église d'Hodowica (cat. 10 à 20) et la cathédrale Saint-Georges de Lviv. Or, dans ses transactions avec ses commanditaires, Meretyn applique le système forfaitaire (« *per Pausch* »); la provision globale qu'il reçoit l'autorise à rémunérer lui-même les membres de l'atelier, qui, pour cette raison, ne figurent pas sur les contrats de commande et dans les comptes officiels<sup>70</sup>. Ainsi, au revers du bas-relief *Le Christ et les Docteurs* (cat. 17) ornant la chaire d'Hodowica trouve-t-on la signature et le sceau de Meretyn qui, de cette façon, valide l'œuvre de son collaborateur, en l'occurrence Pinsel<sup>71</sup>. Les statues de *Saint Léon*, *Saint Athanase* et *Saint Georges* (fig. 14, 15 et 16) ornant la façade de la cathédrale catholique grecque de Lviv sont mentionnées dans le contrat signé en 1756 entre Meretyn et l'évêque Atanazy Szeptycki; mais ce n'est qu'à la mort de l'architecte, en 1759, que l'on verra le nom de Pinsel cité dans les comptes relatifs aux travaux de construction<sup>72</sup>.

Malgré les aléas précités, relativement riche est la liste des œuvres de notre artiste considérées comme certaines. Elle occupe une position intermédiaire entre la version minimaliste de Zbigniew Hornung et celle, maximaliste, de Boris Voznitsky. Le premier attribue à Antoni Osinski les sculptures d'Hodowica et de Monasterzyska, ainsi que le *Christ en Croix* de l'église Saint-Martin de Lviv<sup>73</sup> (fig. 29), pièces maîtresses de l'œuvre de Pinsel; le second, dont on connaît la fascination pour Pinsel, va jusqu'à lui attribuer des œuvres qu'il n'a pu réaliser, tout bonnement pour des raisons d'ordre chronologique<sup>74</sup>.

Fig. 3. Pinsel, *Saint Jean Népomucène*, c. 1750, pierre. Buczacz (photographie : 1925). Partiellement détruit

Fig. 4. Pinsel, *Vierge de l'Immaculée Conception*, c. 1751, pierre. Buczacz (photographie : 1925). Partiellement détruite

Tout laisse à penser que Pinsel commence son activité à Buczacz par des sculptures en pierre. Le piédestal de la statue de *Saint Jean Népomucène* porte la date de 1750, et celui d'un monument analogue à la *Vierge de l'Immaculée Conception*, la date de 1751<sup>75</sup>. Les deux monuments, commandités par Mikołaj Potocki, portent ses armoiries sur les piédestaux probablement dessinés par Meretyn. Malheureusement, les photographies prises par Adam Bochnak en 1925 sont les seuls témoignages restants de ces sculptures (fig. 3 et 4), qui furent déboulonnées et jetées dans la Strypa à l'époque soviétique<sup>76</sup>. Les statues ornant le sommet de l'hôtel de ville de Buczacz<sup>77</sup> ont été réalisées à la même période. Elles représentent des scènes bibliques – *Samson et le lion*, *David et Goliath* entre autres – et peut-être des personnages de la mythologie – *Hercule*, *Zeus* (fig. 8 et 9)<sup>78</sup>. L'hôtel de ville est ravagé par un incendie en 1888; à l'entre-deux-guerres déjà, ces statues sont en mauvais état, et aujourd'hui à peine identifiables.

Au cours des années suivantes, Johann Georg Pinsel entreprend sa première grande œuvre de décoration d'intérieur. Dans l'église des Missionnaires d'Horodenka, seize grandes statues de retable ont trouvé place, sans compter de nombreuses statuette d'angelots (cat. 5 à 8) et la décoration de la chaire. Mańkowski sera le premier à attribuer cet ensemble à Pinsel, suivi bien plus tard par Hornung et Voznitsky<sup>79</sup>. Si aucune source n'atteste la chronologie de ces travaux, ni la datation proposée par Voznitsky – 1752 à 1755 – ni la paternité de Pinsel ne sont plus aujourd'hui contestées.

De 1756 à 1757, Pinsel est toujours présent à Lviv où, avec Jan Gertner, il réalise pour l'église des Trinitaires les retables de Saint-Félix-de-Valois et Saint-Jean-de-Mathe, avec les « petites figures » de *Saint Joachim* et *Saint Jean Népomucène*<sup>80</sup>. La première est probablement la statuette supposée de *Saint Joachim* (cat. 9) de l'église

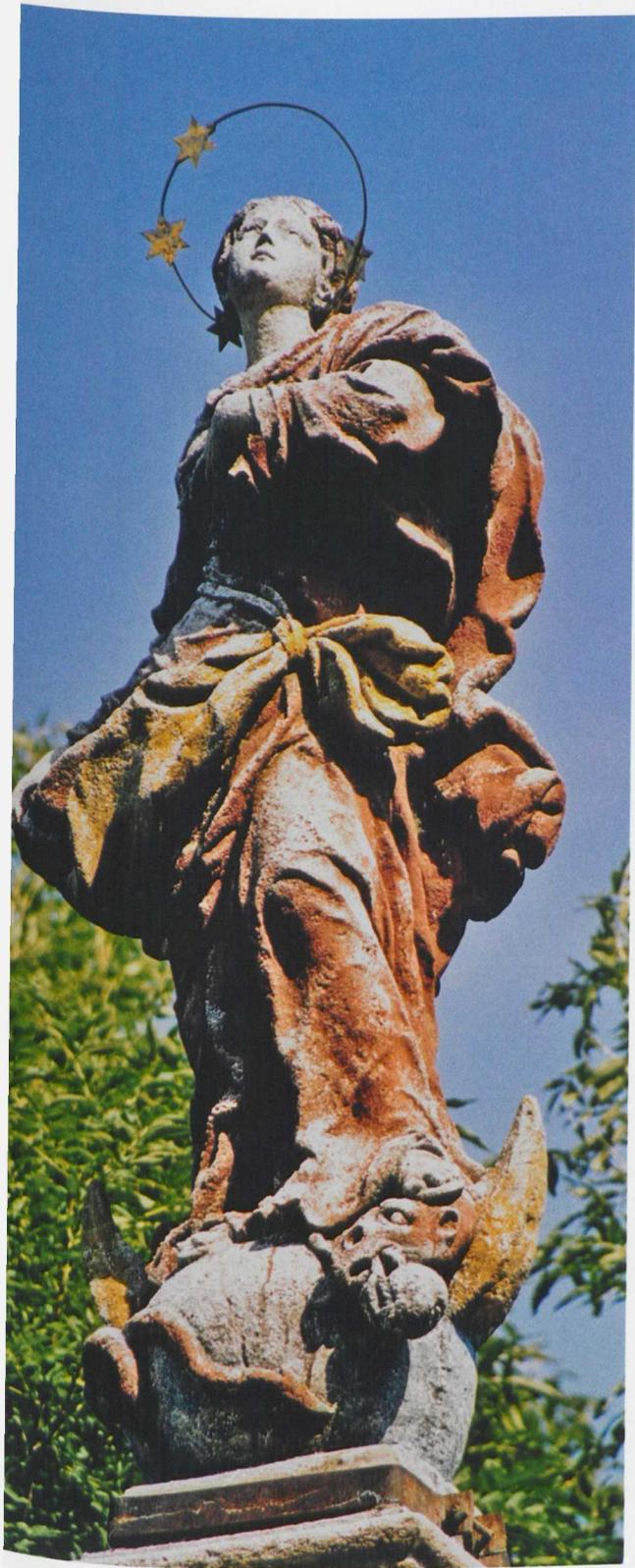


5

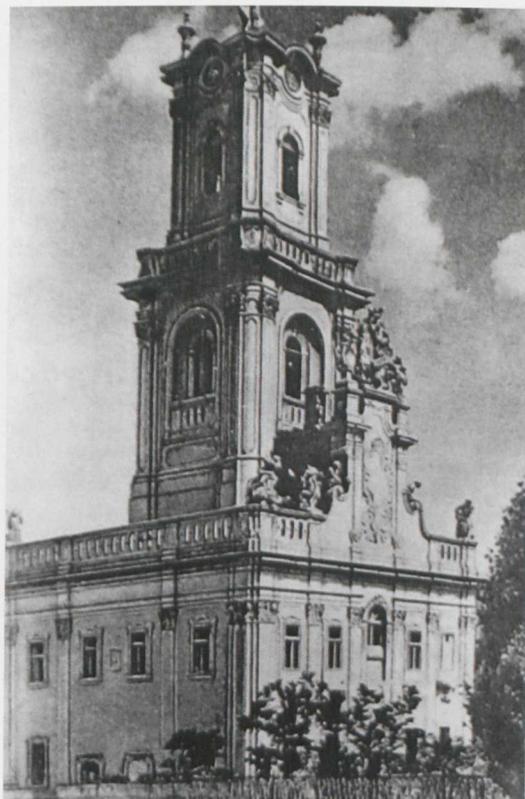


6

Fig. 5, 6 et 7. Pinsel, *Vierge de l'Immaculée Conception*, c. 1750-1751, pierre. Nowosiółki Zahalczyckie



7



8

Saint-Martin – des hypothèses concernant d'autres statues de Pinsel provenant de l'église des Trinitaires seront formulées plus loin. La construction de la cathédrale Saint-Georges entreprise par Meretyn a en tout état de cause pu motiver le départ de Pinsel pour Lviv. Toujours est-il que le contrat signé en 1756 par Meretyn avec l'évêque Szeptycki mentionne des statues ornant le parvis<sup>81</sup>. Le rôle majeur de Pinsel pour la réalisation de ce projet semble donc avoir été prévu dès le début.

Vers 1758, Pinsel réalise à Hodowica, près de Lviv, la décoration intérieure de l'église, chef-d'œuvre architectural de Meretyn. Les statues du chœur, heureusement conservées, sont le fleuron de notre exposition (cat. 10 à 16) : il s'agit là du plus grand ensemble d'œuvres conservées de notre artiste. Comme nous le savons déjà, son attribution a fait l'objet d'une controverse entre



9

Fig. 8. Bernard Meretyn, Hôtel de ville, Buczacz (photographie : avant 1939)

Fig. 9. Pinsel, *Samson tuant le lion* (à droite), pierre. Buczacz, Hôtel de ville (photographie : avant 1939). Détruit



Fig. 10. Pinsel, Maître-autel avec les statues de *Saint Joseph*, *Sainte Anne*, *Sainte Elisabeth* et *Saint Joachim*, église catholique romaine des Missionnaires, Horodenka (photographie : vers 1935)



11

Fig. 11. Pinsel, *Saint Joachim*, bois, maître-autel, église des Missionnaires, Horodenka (photographie : vers 1935)

Fig. 12. Pinsel, *Saint Joachim*, bois, provenant du maître-autel de l'église des Missionnaires d'Horodenka. Lviv, Galerie nationale des beaux-arts



Tadeusz Mańkowski et Zbigniew Hornung: le premier en attribuait la paternité à Pinsel, le second à Antoni Osiński. La question est désormais tranchée en faveur de Mańkowski.

En 1759, le nom de Pinsel figure dans les comptes à propos de l'exécution de sculptures pour la façade de la cathédrale Saint-Georges de Lviv – *Saint Georges, Saint Athanase et Saint Léon* (fig. 14, 15 et 16) –, pour lesquelles on trouve trace du dernier paiement en 1761<sup>82</sup>. De mai à septembre 1761, Pinsel est rémunéré en versements successifs pour deux retables dans l'église de Monasterzyska<sup>83</sup>, où il a déjà réalisé auparavant pour le maître-autel – à une période indéterminée – l'*Archange Saint Michel* et l'*Ange gardien* (fig. 30 à 32), statues attribuées par Hornung à Osiński<sup>84</sup>. Le règlement du 16 septembre 1761 est la dernière trace que nous ayons de l'activité de l'artiste.

Les sculptures énumérées ci-dessus, dont la paternité est attestée par les documents ou attribuée de façon incontestable, constituent le cœur des réalisations de Pinsel dans son calendrier des années 1750-1761, à vrai dire assez bien rempli. Au surplus, une analyse stylistique convaincante d'autres sculptures pourra mener à bon nombre d'attributions supplémentaires. Pour certaines d'entre elles il existe même des éléments de datation relativement sûrs. Ainsi les statues de saint Valentin (cat. 3) et d'un saint non identifié (cat. 4) de l'église paroissiale de Buczacz, aussi bien que celle de saint Jérôme (cat. 1) de Roukomych appartiennent-elles probablement à la période précoce du maître. On peut y joindre aussi la *Vierge de l'Immaculée Conception*, statue en pierre placée sur une colonne devant l'ancienne église paroissiale de Nowosiółki Zahalczyckie (fig. 5 à 7). Ce dernier domaine appartenait à Mikołaj Potocki, dont les armoiries placées sur le socle du monument sont entourées d'un cadre de style Régence, ce qui indique que la statue n'a pu être réalisée que plus tard, vers 1750. Peut-être s'agit-il là de l'œuvre la plus précoce de

12



13



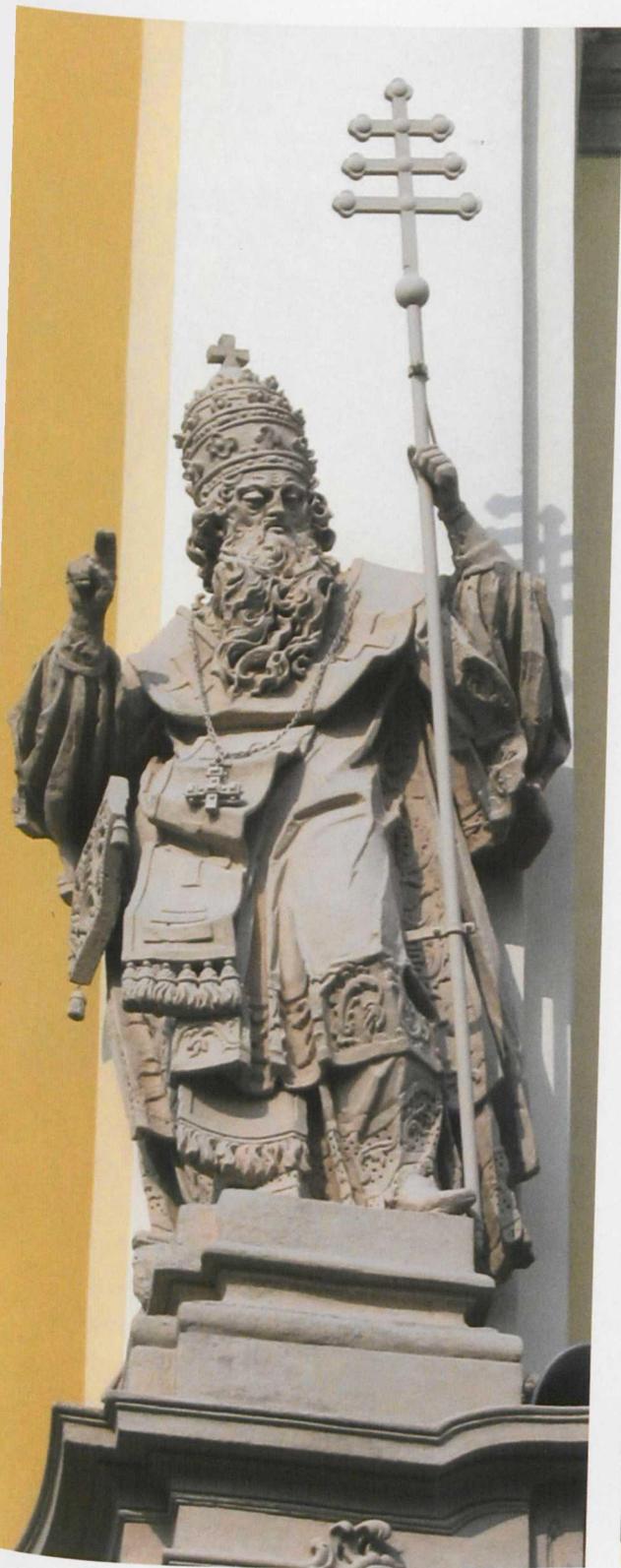
14

Fig. 13. Bernard Meretyn, Lviv, cathédrale catholique grecque Saint-Georges

Fig.14. Pinsel, *Saint Georges combattant le dragon*, pierre. Lviv, cathédrale catholique grecque Saint-Georges (photographie : 1912). Conservé *in situ*

Fig.15. Pinsel, *Saint Athanase*, pierre. Lviv, cathédrale catholique grecque Saint-Georges

Fig. 16. Pinsel, *Saint Léon*, pierre. Lviv, cathédrale catholique grecque Saint-Georges



15



16

Pinsel, et ses qualités particulières, entre autres la perfection dans le traitement de la physionomie et la riche composition des drapés, ne peuvent que confirmer qu'elle est bien de sa main<sup>85</sup>.

Parmi les sculptures de la maturité, on compte le *Christ en Croix* de l'église Saint-Martin de Lviv (fig. 29) et le *Saint Félix de Cantalice* de Mariampol (cat. 22), *Les Pères de l'Église* de l'église paroissiale de Budzanów (actuellement Loutsk, Musée diocésain)<sup>86</sup> (fig. 20 à 23), les trois figures en bas relief de la *Vierge*, de *Saint Jean* et de *Sainte Madeleine* au pied du *Christ en Croix* (fig. 17) de l'église des Dominicains de Bohorodczany (détruites)<sup>87</sup>, le *Christ en Croix* de l'église des Dominicains de Żółkiew (actuellement au couvent des Dominicains de Lublin)<sup>88</sup> et celui des Franciscains de Lviv (actuellement au couvent de Jasło, fig. 18 et 19)<sup>89</sup>, ainsi que la *Vierge de l'Immaculée Conception* en pierre qui se trouvait autrefois devant l'église Notre-Dame des Neiges de Lviv<sup>90</sup>. Toutes ces sculptures n'ont cependant pas la même importance dans le cadre de l'œuvre. Le *Christ en Croix* de l'église Saint-Martin fait partie des œuvres les plus marquantes du maître. Les statues des *Pères de l'Église* de Budzanów (en particulier, *Saint Jérôme*) sont aussi d'un excellent niveau. Malheureusement, leur état de conservation est déplorable, et on ne connaît ni les circonstances de leur création ni leur destination initiale ; elles ont été trouvées dans un retable néobaroque de 1912 à l'église de Budzanów. La *Crucifixion* de Bohorodczany n'est plus visible que sur une photographie. La sculpture centrale du Christ, détruite pendant la Première Guerre mondiale, n'y figure pas ; les deux silhouettes de la *Vierge de Douleur* et de *Saint Jean l'Évangéliste* étaient apparemment très proches des statues correspondantes d'Hodowica (cat. 13 et 14). La grande statue du *Christ en Croix* de Żółkiew est couverte d'une couche de peinture épaisse au point de rendre difficile son analyse. La sculpture de même

Fig. 17. Pinsel, *La Vierge, sainte Madeleine et saint Jean au pied du Christ en Croix*, bois. Bohorodczany, église des Dominicains (photographie : 1916). Détruit



17  
 sujet mais de plus petites dimensions du couvent des Franciscains de Lviv est une version réduite des statues de l'église Saint-Martin et du retable latéral de l'église d'Horodenka. La statue de la *Vierge de l'Immaculée Conception*, qui se trouvait devant l'église Notre-Dame-des-Neiges, est malheureusement détruite. Sur la seule photographie de mauvaise qualité où elle apparaît, on remarque tout de même la grande liberté de la composition et l'extraordinaire dynamique des drapés, ce qui autorise la juste attribution à Pinsel par Hornung.

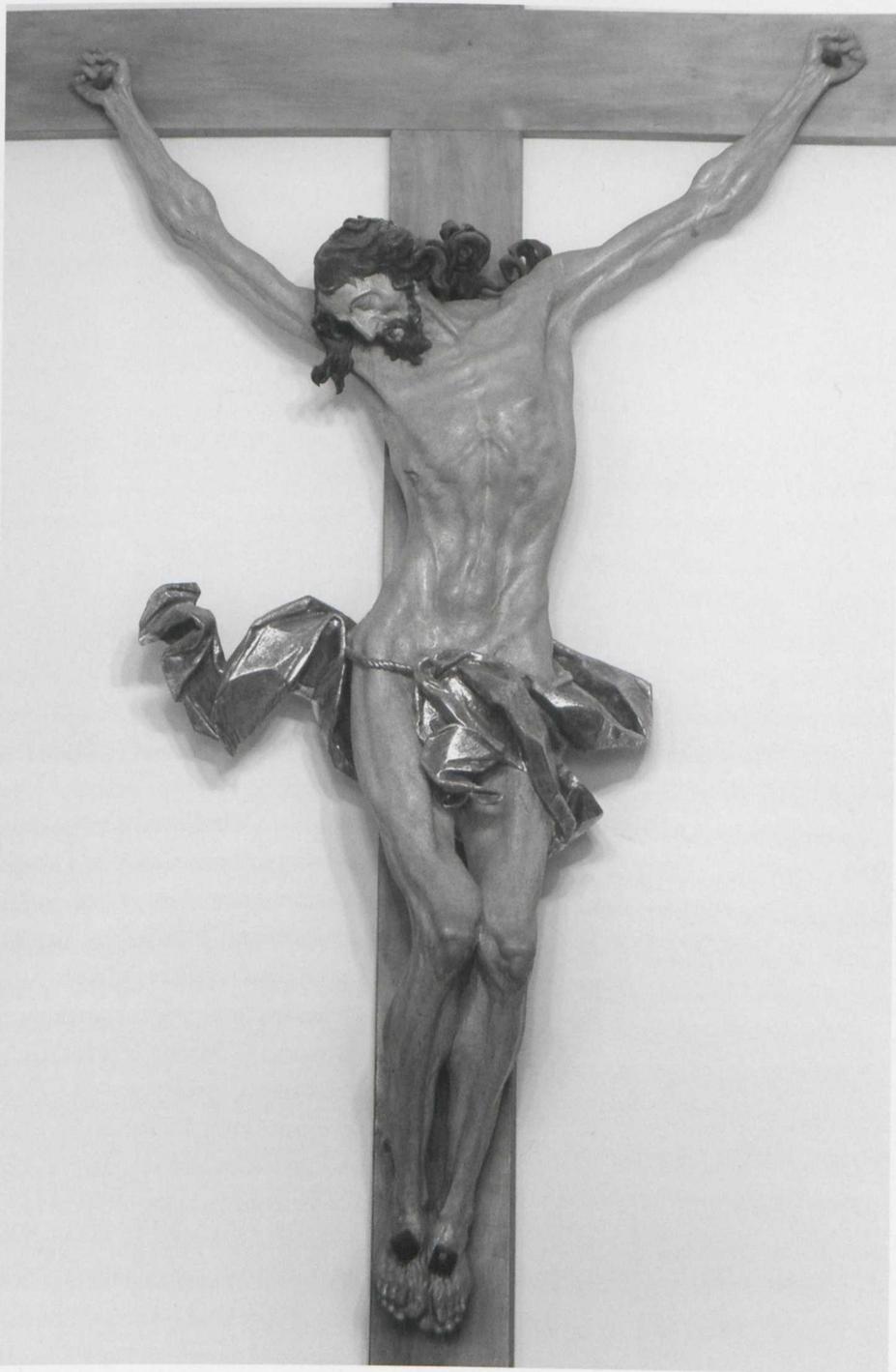
Les statues de *Saint Pierre* (fig. 24) et de *Saint Paul* (fig. 25) du maître-autel de l'église Saint-

Fig. 18 et 19. Pinsel, *Christ en Croix*, bois, provenant de l'église des Franciscains de Lviv. Jasto (Pologne), couvent



18

Martin de Lviv appellent un commentaire à part. Elles ont fait l'objet d'une première publication par Bochnak<sup>91</sup> ; Hornung les a reconnues comme des œuvres d'Antoni Osiniński datant de 1765<sup>92</sup> environ, puis Mańkowski les a attribuées à Pinsel<sup>93</sup>, et enfin, d'après Mieczysław Gębarowicz, il s'agit d'œuvres datées d'après 1777, phase tardive de la sculpture de Lviv<sup>94</sup>. Hornung et Mańkowski ignoraient qu'en 1777 il n'y avait encore aucune sculpture dans le maître-autel de l'église Saint-Martin, et Gębarowicz le savait, qui a avancé une hypothèse erronée quant à la datation. Grâce à une source récemment publiée, on peut admettre que la statuette de *Saint Joachim* du même retable (cat. 9) est une œuvre de Pinsel exécutée pour l'église des Trinitaires au tournant des années 1757-1758. Et, comme le souligne à juste titre Jakub Adamski, il n'y a pas de raison pour que les grandes statues du maître-autel de l'église Saint-Martin n'aient pas la même origine. En tout cas, *Saint Paul* ne le cède en rien en qualité à la statue de *Saint Joachim* – aujourd'hui fort abîmée – du maître-autel de l'église des Missionnaires d'Horodenka (fig. 11 et 12), dont il est





20

Fig. 20 à 23. Pinsel, *Quatre Pères de l'Église* (Saint Ambroise, Saint Augustin, Saint Grégoire, Saint Jérôme), bois, provenant de l'église de Budzanów. Loutsk, Musée diocésain



21

une réplique en dimensions réduites<sup>95</sup>, ce qui confirme l'ancienne attribution de Mańkowski. Un jour aurons-nous peut être la possibilité d'analyser plus en profondeur les statues de *Saint Pierre* et de *Saint Paul* qui, emportées hors de Lviv dans des circonstances obscures, sont réapparues il y a quelques années dans le marché de l'art à Saint-Pétersbourg<sup>96</sup>.

L'œuvre de Johann Georg Pinsel ici présentée peut se trouver augmentée encore grâce à de futures découvertes d'archives menant à l'identification possible de sculptures restées jusqu'à ce jour anonymes<sup>97</sup>. Le cas unique des huit esquisses retrouvées dans le marché de l'art à Munich<sup>98</sup> (cat. 2, 24 à 30) permet de garder espoir. Souli-

gnons au surplus que si les informations concernant sa vie restent partielles, notre connaissance des œuvres de Johann Georg Pinsel est infiniment plus complète, et ce grâce à la méthode d'analyse formelle qui, dans ce genre de recherche, est le fondement même de l'histoire de l'art.

#### *La technique et les méthodes de travail*

La plupart des œuvres connues de Johann Georg Pinsel sont taillées dans le bois de tilleul. Les sculptures en pierre sont moins nombreuses, et il n'y a guère de pièces en bronze ou en stuc. Les matériaux et techniques, imposés avant tout par le caractère des commandes et la tradition locale, procèdent également, dans une certaine mesure,



22



23

du choix personnel de l'artiste. Pinsel, sculpteur sur bois avant tout, en maîtrisait à la perfection la pratique. Les grandes statues d'Horodenka, abîmées et aujourd'hui privées de toute couche de peinture (fig. 12, 52 et 57), laissent apparaître les nombreux procédés techniques employés, dont l'assemblage par aboutement et collage de fragments composant la forme générale de la statue, recouverts de morceaux de toile à leurs points de jonction. Parfois, et probablement pas tout à fait de sa propre initiative, l'artiste a modelé les drapés dissimulant la nudité de ses personnages au moyen d'une toile grossière durcie au plâtre. Nous en avons deux exemples : *Samson* et *Isaac d'Hodowica* (cat. 15 et 16). Pour finir la sculpture,

il était nécessaire de la recouvrir d'une couche d'apprêt à base de craie avant tout travail de polychromie ou de dorure, ou tout au moins d'une épaisse couche de peinture blanche. Mais, en même temps, la tête détachée du corps de l'ange ornant le sommet du maître-autel à Horodenka (fig. 26), privée de la couche de peinture, étonne par la finesse du traitement des détails sculptés, alors que la couleur devait en partie les estomper.

En Europe centrale, la technique de la sculpture sur bois repose sur une tradition séculaire remontant au Moyen Âge. Johann Georg Pinsel appartient à la dernière génération de ses héritiers, à la veille de la victoire définitive du blanc classique – la sculpture sacrée polychromée ne renaîtra qu'à

la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On ignore si la polychromie et les dorures des statues de Pinsel étaient exécutées ou non dans le cadre de son atelier ; mais la littérature indique qu'au moins dans un cas elles auraient été confiées à Maciej Miller, peintre spécialisé<sup>99</sup>. Nous ne savons rien non plus des raisons et des circonstances qui font que les *Anges* de l'église des Missionnaires d'Horodenka sont enrobées d'un badigeon blanc homogène (cat. 5 à 8) ; peut-être sont-ils restés inachevés par manque de moyens, ou bien s'agit-il là d'un choix esthétique, afin d'évoquer aux yeux des contemporains la porcelaine blanche, très prisée à l'époque<sup>100</sup> ?

Tout laisse à penser que les méthodes de travail de Johann Georg Pinsel ne diffèrent en rien des pratiques en usage dans les autres ateliers d'Europe centrale<sup>101</sup>. Sans doute l'artiste rassemble-t-il une collection variée d'estampes et de dessins, de sa main ou de celle de collègues, modèles qui serviront à étayer ses projets en cours. Malgré des recherches détaillées, nous ignorons de quelle manière exactement il a pu adapter les motifs en vogue dans l'art européen, qu'il a employés dans *Samson tuant le lion* (cat. 16) ou dans la *Vierge de Douleur s'essuyant le visage avec un voile* (cat. 13)<sup>102</sup>. Mais leur présence dans ses œuvres prouve en tout cas qu'il possède une parfaite connaissance du « marché » européen des canons artistiques. L'analyse des sculptures, aujourd'hui perdues, hélas, du maître-autel de l'église de Monasterzyska permet de reconstituer partiellement le *Kleberbuch* – le recueil de gravures et de dessins – utilisé dans l'atelier de Pinsel. On y trouve, entre autres gravures, les compositions de Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) qui illustraient les missels publiés à Augsbourg au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La silhouette de l'Archange Saint Gabriel dans la scène de *L'Annonciation* de Göz a servi de modèle pour l'Archange Saint Michel et *L'Ange gardien*, saisis de manière antithétique (fig. 30 et 32) ; quant à *L'Assomption*, du même, elle figure fidèlement



24

copiée dans le bas-relief occupant le champ central de ce même retable, et réalisée sans doute par le collaborateur de Pinsel Antoni Sztyl<sup>103</sup>.

S'il n'existe plus aujourd'hui aucun dessin de Johann Georg Pinsel propre à nous éclairer sur son processus créateur – de l'ébauche à la mise en œuvre –, l'heureuse découverte à Munich des huit esquisses (cat. 2, 24 à 30) comble en partie cette lacune. Ces ébauches montrent en tout point les caractères stylistiques et formels de l'artiste, parfaitement compatibles avec ceux de nombreux objets analogues produits dans les principaux centres de la sculpture baroque en



25

Fig. 24. Pinsel, *Saint Pierre*, bois. Lviv, église Saint-Martin (photographie : vers 1935). Saint-Petersbourg, marché de l'art (?)

Fig. 25. Pinsel, *Saint Paul*, bois. Lviv, église Saint-Martin (photographie : vers 1935). Saint-Petersbourg, marché de l'art (?)

Europe centrale<sup>104</sup>. Le groupe en bois de *Saint Georges combattant le dragon* (fig. 27) illustre à elle seule une autre forme de travail préparatoire, le petit modèle, pratiqué communément en Europe centrale. Cela suffit à démontrer l'attachement de Pinsel à la tradition et aux pratiques artistiques de l'Europe centrale, même s'il est impossible aujourd'hui de connaître le centre particulier où se serait développé le savoir-faire de l'artiste.

### La forme

Quand on la compare à la sculpture majoritairement en marbre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles illustrant des thèmes profanes et tournée vers la tradition antique, l'œuvre de Pinsel paraît archaïque ; les bois polychromés prédominent, la thématique religieuse y est omniprésente, malgré l'identification – douteuse – de personnages mythologiques parmi les statues ornant l'attique de l'hôtel de ville de Buczacz. Cette impression est encore renforcée par l'importance des drapés occultant le corps qui, si elle est imposée par l'iconographie, résulte aussi des prédilections de l'artiste. Tout porte à croire que Johann Georg Pinsel est sorti d'un système d'apprentissage artisanal, et qu'il n'a jamais été assujéti à un quelconque enseignement académique. Sa formation explique ses points forts – l'excellence technique – et ses points faibles – le manque de compétences indispensables à l'artiste moderne, notamment dans les domaines de l'anatomie et de la perspective géométrique. Pinsel sait rendre avec une précision inouïe les différentes parties du corps humain : la chevelure aux boucles travaillées à la vrille, les yeux aux paupières profondément creusées, aux cils marqués, l'ossature complexe des mains et des pieds, les muscles en leur extrême tension. Ces détails, observés et rendus avec une rare maîtrise, ne sont pourtant pas exacts du point de vue anatomique, et malgré l'apparence immédiate ne possèdent aucune

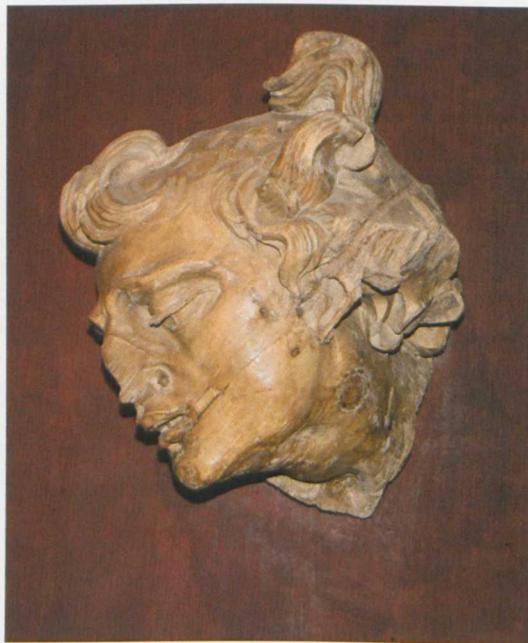
logique communément fonctionnelle, laquelle est remplacée par d'autres règles à caractère expressif et décoratif qui, dans certains cas, sont proches de l'abstraction. Le torse du *Christ en Croix* de l'église Saint-Martin de Lviv (fig. 29) est un conglomérat de protubérances musculaires creusées de profonds sillons<sup>105</sup>. La musculature du *Samson* d'Hodowica (cat. 16) est composée de bien plus d'éléments que n'en comporte le corps humain dans sa réalité ordinaire. Dans la même église, le corps du *Christ en Croix* de procession (cat. 21) est constitué d'un assemblage de formes abstraites, proche de l'ornement rocaille. Le front au visage de la majorité des personnages présente des rides profondes et exagérément marquées. Il en est de même des quelques rares représentations animales. La poitrine du cheval de *Saint Georges*, modèle en bois exposé au Musée national de Lviv (fig. 27), est faite de reliefs circulaires qui n'ont rien à voir avec l'anatomie réelle de ce bel animal. Le lion luttant avec Samson (cat. 16) s'est transformé en un tourbillon abstrait de formes flamboyantes.

Il est plus difficile de juger des connaissances de Pinsel dans le domaine de la perspective. Dans le devant d'autel en bas relief du retable de Saint-Thaddée de l'église catholique romaine de Buczacz, l'artiste a disposé les figures dans un espace abstrait dont la perspective n'est que partiellement lisible. Quant aux imitateurs de Pinsel, ils semblent en ignorer purement et simplement les règles élémentaires.

Ce sont les somptueux drapés qui structurent les statues de Johann Georg Pinsel ; ils tombent en plis lourds et généreux, flottant au gré d'un souffle surnaturel. Convention incontournable s'agissant de personnages bibliques, vêtus de longs et amples habits, les formes anatomiques dissimulées ne se laissent guère deviner. Quant aux vêtements ecclésiastiques, d'aspect plus ou moins contemporain, ils sont davantage empreints de retenue.

Le corps, nu ou vêtu, le rendu des drapés omniprésents sont avant tout au service de l'expression. Pinsel construit son théâtre monumental au-delà de la commune logique, puisant dans un répertoire de gestes marqués à première vue par l'outrance. Saisis dans un mouvement dramatique, ses personnages sculptés prolongent la ligne stylistique de Bernin, mais elles rappellent aussi Veit Stoss et Tilman Riemenschneider. L'analyse objective du sujet iconographique et des choix expressifs le concernant ne va pas sans quelques contresens, vite oubliés considérant la qualité des pièces. Ainsi la *Vierge de Douleur* du groupe de la *Crucifixion* d'Hodowica (cat. 13), qui lève son pied droit dans un mouvement dansant et s'essuie d'un geste gracieux le visage avec un voile, n'en reste-t-elle pas moins une protagoniste crédible de la tragédie du Golgotha. *Samson*, dans la même église, a l'allure d'un véritable héros, bien qu'il combatte un lion à peine plus imposant qu'un chien de grande taille (cat. 16). L'art de Pinsel marque l'apogée de l'expressionnisme dans la sculpture du XVIII<sup>e</sup> siècle. Seuls quelques artistes tchèques tels que Matias Bernard Braun (1684-1736) ou Ignaz Rohrbach (1690-1747) atteignent un niveau d'expression comparable. Les statues d'Ignaz Günther, quant à elles, glissent vers un classicisme retenu<sup>106</sup>.

Tous les chercheurs soulignent les caractères stylistiques de l'art de Johann Georg Pinsel : composition dynamique, puissance de l'expression et richesse du rendu des drapés. Deux modes d'expression différents semblent cependant se dégager. Le premier, parfaitement fidèle à la définition ci-dessus, correspond essentiellement aux statues d'Horodenka et d'Hodowica ; le second, plus harmonieux et moins excessif, tend à une esthétique plus conventionnelle, comme c'est le cas pour la *Vierge de l'Immaculée Conception* au sommet de la colonne de Nowosiółki Zahalczycskie (fig. 5 à 7), pour *Saint Valentin* et



26

le *Saint anonyme* de l'église paroissiale de Buczacz (cat. 3 et 4) et, surtout, l'*Archange Saint Michel* et l'*Ange gardien* du maître-autel de Monasterzyska (fig. 30 et 32). Il ne semble pas s'agir ici d'une évolution stylistique apparue au fil du temps : force est d'admettre qu'un artiste de la classe de Pinsel savait s'exprimer avec la même aisance dans tous les registres.

Une autre caractéristique du style de Johann Georg Pinsel, mise en avant par la majorité des chercheurs, est la stylisation géométrique des drapés, dont le pli est plus marqué que dans la plupart des sculptures de l'époque, enracinées dans la tradition classique. Comparées à la manière dominante de l'école de Lviv, où le rendu « cristallin » des drapés – selon les variantes propres aux différents sculpteurs – constitue une sorte de signature<sup>107</sup>, les étoffes figurées par Pinsel ont pourtant la souplesse du naturel. Il apparaît que cette façon expressive particulière au maître, indissociable de la conception et de la composition de la pièce sculptée, est portée à l'extrême par ses imitateurs moins doués.

Fig. 26. Pinsel, *Tête d'un ange adolescent*, bois, provenant du maître-autel de l'église des Missionnaires d'Horodenka. Lviv, Galerie nationale des beaux-arts

Fig. 27. Pinsel, *Saint Georges combattant le dragon*, bois. Lviv, Musée national



C'est, pour la majorité des auteurs, le contexte de l'Europe centrale qui circonscrit l'avènement de l'école de Lviv, et, partant, l'œuvre de Johann Georg Pinsel. Adam Bochnak et Tadeusz Mańkowski ont recherché des analogies possibles en Allemagne du sud, et notamment en Bavière. Pour Mańkowski, cependant, on ne saurait considérer Pinsel et les principaux sculpteurs de l'école de Lviv comme des disciples d'artistes du sud de l'Allemagne, et cela, entre autres, pour des raisons de chronologie : la sculpture baroque tardive en Bavière s'est donc développée en parallèle avec celle de Lviv<sup>108</sup>. C'est Zbigniew Hornung qui réorienta la recherche, en établissant des liens entre l'art de Pinsel et Prague – ou, plus généralement, avec les milieux tchèque et morave – qui connaît au XVIII<sup>e</sup> siècle toute une pléiade de remarquables sculpteurs, avec en tête Ferdinand Maximilian Brokoff (1688-1731) et Mathias Bernard Braun<sup>109</sup>. Les liens de Pinsel avec la Moravie, et notamment avec le cercle de Mathias Bernard Braun, ont également été mis en lumière par Ivo Kořan et Jakub Sito<sup>110</sup>. Boris Voznitsky, partiellement d'accord avec la genèse tchèque de l'art de Pinsel, tente même de l'identifier à Anton Braun ou Lazar Widmann<sup>111</sup>, tout en faisant valoir d'autres sources propres à expliquer certains aspects de son œuvre, telles la stylisation ascétique de ses personnages et la géométrisation des drapés, lesquelles seraient inspirées de la tradition russo-byzantine<sup>112</sup>. Cette conception n'est guère convaincante, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'art russo-byzantin n'ayant à notre connaissance pas produit d'art sculptural, Pinsel aurait dû s'inspirer de peintures murales ou de mosaïques issues de la tradition byzantine, en crise profonde au XVIII<sup>e</sup> siècle et de plus en plus confrontée aux influences occidentales. Or, sur les territoires où notre artiste développe son activité, il n'y a pas d'exemples importants d'art byzantin ou post-byzantin.

Voznitsky évoque la décoration des églises de Kiev construites au Moyen Âge ; rappelons cependant qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, Kiev n'est plus guère en Pologne, et que sa distance d'avec Lviv et Buczacz est comparable à celle qui sépare Wrocław de Prague. Il n'existe aucune trace d'un voyage supposé de Pinsel vers l'Est et la Russie.

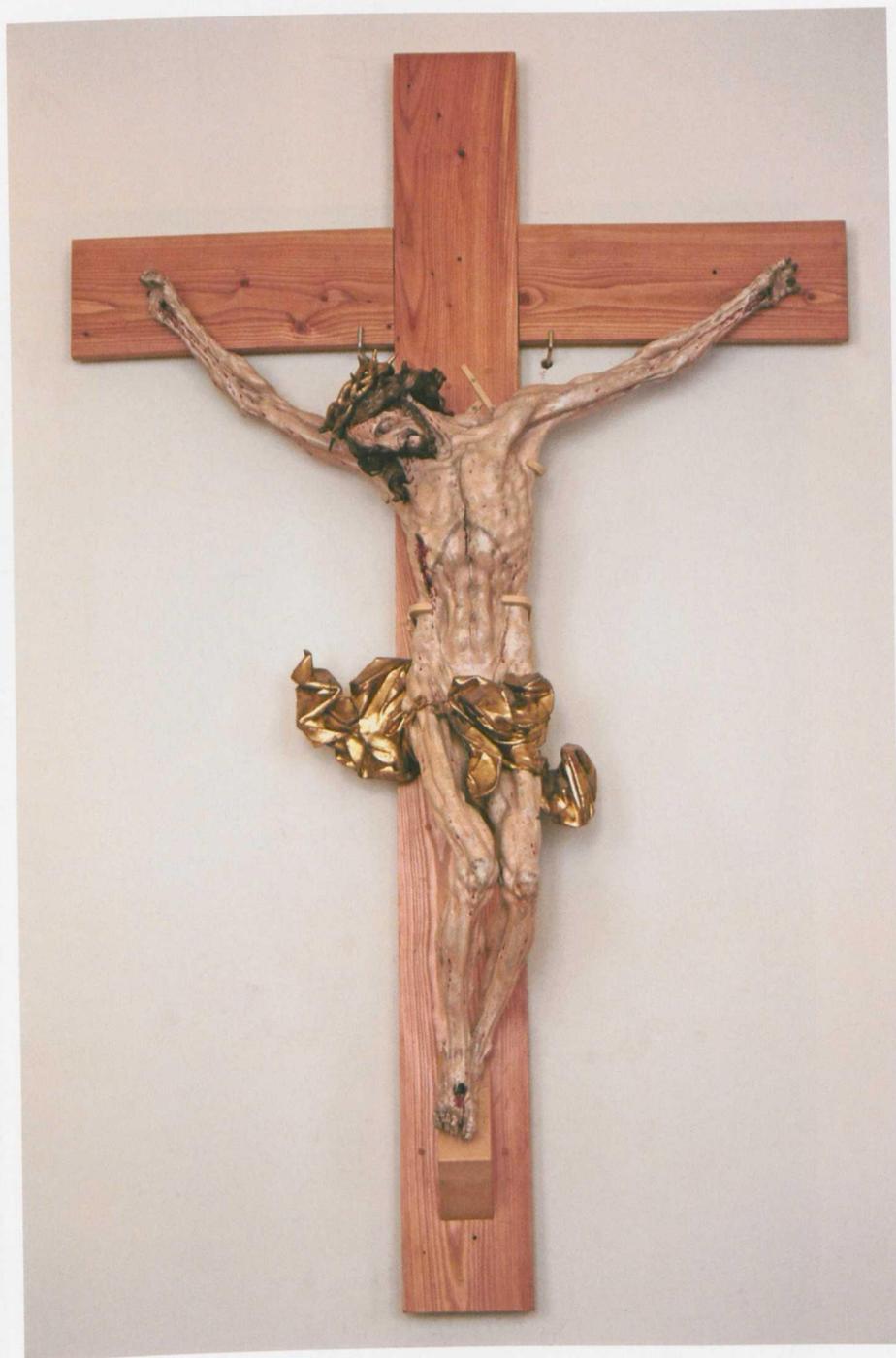


Si l'œuvre de Johann Georg Pinsel trouve ses racines en Europe centrale, notamment en Bohême, il n'est rien à ce jour qui puisse l'indiquer avec certitude. Des œuvres de jeunesse de Pinsel n'ont été identifiées ni en Bohême ni en Moravie, ni en Bavière. Si son style est proche de celui des artistes tchèques Mathias Bernard Braun et Ignaz Rohrbach, il n'est pas de corrélations indiscutables menant à le considérer comme un disciple de l'un ou de l'autre. Ni les historiens de l'art polonais ni leurs collègues tchèques, qui s'intéressent à Pinsel depuis l'exposition de 1989 et devraient être particulièrement compétents dans ce domaine, n'aboutissent à rien qui puisse étayer cette dernière hypothèse. Ainsi, jusqu'à présent, le silence des sources n'a pu être surmonté par une analyse comparative, si précieuse pour reconstituer l'œuvre de notre sculpteur.

Actif aux confins de l'Europe latine, Johann Georg Pinsel tire les conséquences ultérieures du développement stylistique de la sculpture

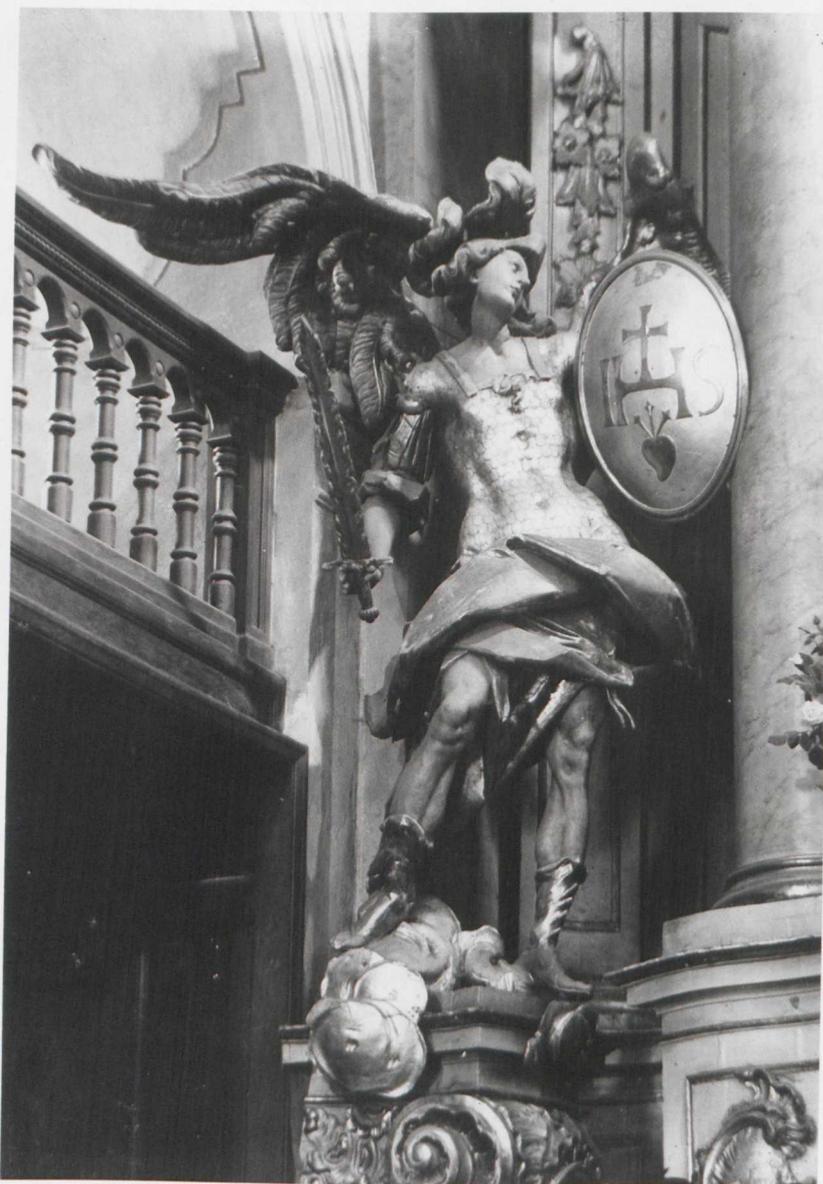
baroque. Il n'est pas exagéré de le tenir pour le dernier grand maître du genre, qui attend encore d'être découvert par un plus vaste public. Si l'œuvre de Pinsel n'a pas connu de renom à la mesure de son importance, c'est qu'il n'est pas de piste historique suffisante pour éclaircir son parcours. Actif à Lviv et à Buczacz, Pinsel n'aura pu exercer qu'une influence localement limitée. Eût-il travaillé à Prague, Munich ou Vienne, son impact sur l'art de l'Europe centrale eût été différent. En fin de compte, les voies de propagation de l'art ne vont que dans un seul sens : du centre vers la périphérie, non l'inverse.

Un mot encore à propos de la place occupée par Johann Georg Pinsel au sein de la classification des styles historiques, si décriée de nos jours. Depuis la parution du livre d'Adam Bochnak, en 1931, la sculpture de Lviv au XVIII<sup>e</sup> siècle est assimilée au rococo<sup>113</sup>, notion désuète, applicable surtout à un courant, et non pas à un quelconque style historique, utile malgré tout pour saisir le caractère de l'œuvre des divers artistes dans le cadre étroit d'une école, en l'occurrence celle de Lviv. C'est le dynamisme de ses compositions, la force expressive et la ferveur religieuse de son art qui classent Pinsel – tout comme Sebastian Fesinger et Antoni Osiniski – parmi les artistes baroques. Plus retenu, plus élégant et subtil, l'art de la génération suivante des sculpteurs de Lviv, avec Maciej Polejowski, correspond davantage à l'idée que nous nous faisons du rococo.



29

Fig. 28 et 29. Pinsel, *Christ en Croix*, bois, provenant de l'église Saint-Martin de Lviv. Lviv, Musée national



30

Fig. 30. Pinsel, *L'Archange Saint Michel*, bois, détail fig. 31

Fig. 31. Pinsel, Maître-autel avec les statues de *L'Archange Saint Michel* et de *L'Ange gardien*, église catholique romaine de Monasterzyska (photographie : vers 1935). Détruit



31



32

Fig. 32. Pinsel, *L'Ange gardien*,  
bois, détail fig. 31

## L'ÉCOLE DE LVIV

L'école de Lviv est encore peu connue, et son origine même reste obscure. La confrontation inopérante des sources avec un patrimoine dramatiquement décimé rend impossible l'attribution de nombreuses œuvres. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que dans cette situation la littérature spécialisée abonde d'attributions douteuses. Il semble qu'avant 1740 il n'y ait pas eu à Lviv de sculpteurs à même de réaliser une commande d'importance, telle la décoration intérieure de l'église des Bernardins, due à Thomas Hutter (1696-1743) et Konrad Kotschenreiter, le premier originaire de Jarosław, le second de Puławy. L'église abrite un riche ensemble de retables ornés de nombreuses sculptures, dont le style et la manière névoquent nullement l'école de Lviv, mais plutôt la sculpture bavaroise et autrichienne du début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. La plus ancienne sculpture connue de Sebastian Fesinger, présent dans les sources jusqu'en 1768 et qu'Adam Bochnak a considéré comme le principal représentant de l'école de Lviv<sup>115</sup>, est datée de 1741. Mais le rôle de cet artiste – dont il ne reste que peu de sculptures intactes signées ou identifiables – est aujourd'hui minimisé du fait du peu d'homogénéité de son art. De fait, l'attribution de ses œuvres majeures – trois statues devant l'église des Franciscains à Przemyśl, 1758-1760 –, bien qu'illustrant à merveille les caractéristiques de la sculpture de Lviv, est toujours contestée<sup>116</sup>. C'est Zbigniew Hornung qui introduit Antoni Osiński dans la littérature spécialisée, en attribuant de façon erronée à ce dernier les œuvres

essentielles de Pinsel pour Hodowica et Monasterzyska. L'auteur, enthousiaste, n'hésite pas alors à proclamer Osiński premier artiste de l'école de Lviv<sup>117</sup>. Cette erreur corrigée, il ne reste de l'œuvre confirmée d'Osiński que les sculptures en bois des églises des Bernardins à Leszniów, Zbaraż et Leżajsk (fig. 35 et 36), réalisées dans les années 1754-1759. L'influence manifeste de Pinsel apparaît à travers ces œuvres : même traitement des drapés, évoquant des cristaux aux arêtes tranchantes, même composition dynamique quasi abstraite s'inscrivant en blocs compacts sans figuration de l'espace environnant. Sebastian Fesinger et Antoni Osiński sont actifs au même moment que Johann Georg Pinsel. Les années 1750 voient ces trois artistes créer de concert les œuvres les plus marquantes de l'école de Lviv.

Si Fesinger et Osiński n'ont suscité ni disciples ni continuateurs auprès des générations suivantes, il en va tout autrement pour Pinsel. Les sources et l'analyse de ses œuvres permettent de reconstituer, au moins partiellement, l'atelier du maître, et de mesurer son importance au sein de l'école. Deux compagnons de Pinsel sont cités dans les documents. Le premier, Antoni Sztyl (Still), dont le nom apparaît à diverses reprises dans les registres de l'état-civil des années 1757-1769, est, ainsi que l'attestent les documents, le collaborateur de Pinsel pour la décoration de l'église de Monasterzyska, en 1761 (voir cat. 23). Son nom figure également dans les archives de l'église des Carmes, à Lviv<sup>118</sup> : Mańkowski et Hornung entreprirent de reconstituer sur ces bases l'héritage artistique de Sztyl, chacun

défendant, comme de bien entendu, des thèses contraires<sup>119</sup>. Compte tenu de ces dernières, et en partant du principe que Sztyl fut associé aux travaux sculpturaux des églises mentionnées, comparables du point de vue stylistique, nous pouvons lui attribuer le grand bas-relief de l'Ascension du maître-autel de Monasterzyska, les statues et les devants d'autel en bas relief du retable du *Christ portant sa Croix*, ainsi que le *Saint Thaddée* de l'église des Carmes à Lviv. Tous les personnages de ces pièces sculptées montrent un même type de visage, au profil « grec » simplifié ; les drapés de leurs vêtements retombent en plis géométriques, abondants et volumineux, comme si des fragments de cordeau avaient été glissés sous l'étoffe. Ainsi la main de Sztyl est reconnaissable dans les statues du maître-autel de l'église catholique grecque de la Miséricorde à Buczacz<sup>120</sup>. En dernière analyse, il apparaît que Sztyl n'est pourtant qu'un artiste de second ordre. On pourrait même s'étonner que Pinsel ait pu s'adjoindre un aussi médiocre collaborateur.

Il semble assuré que Maciej Polejowski – mentionné dans les années 1758-1794 –, le représentant le plus remarquable et le plus fécond de la seconde génération des sculpteurs de Lviv, était un élève et un collaborateur de Pinsel. En témoignent deux de ses lettres adressées au prieur du couvent des Pères basilien, à Poczajow. Dans la première, de 1783, il dit avoir étudié la sculpture et l'architecture chez « des maîtres au service de Mikołaj Potocki » – il s'agit, selon toute vraisemblance, de Meretyn et de Pinsel ; dans la deuxième, de 1786, il mentionne Hodowica comme l'un des lieux où il a œuvré<sup>121</sup>. Les angelots ornant autrefois la chaire de l'église de ce village portent en effet la marque de la main de l'artiste, qui cite au surplus d'autres endroits abritant ses œuvres, tels Nawaria – avant tout le maître-autel de l'église locale ; Lviv – le maître-autel et deux retables secondaires (1765-1776)

dans la cathédrale catholique romaine ; Sandomierz – le décor (1770-1773) de la collégiale, devenue cathédrale (fig. 33) ; Opatów – le retable dans l'église des Bernardins ; Włodawa – les statues (1781-1783) dans l'ancienne église des Paulins, déjà attribuées à l'artiste par Adam Bochnak ; Krasnystaw, Krystynopol, Niżniów, Stanisławów, Uniów et Zasław<sup>122</sup>. L'art de Polejowski, d'une grande perfection, représente le courant rococo. L'exubérance et les contorsions maniéristes de ses statues, blanches pour la plupart et empreintes de charme profane, voire galant (à Sandomierz), cèdent ensuite la place à une froideur néoclassique (à Włodawa). Polejowski a le mérite d'avoir implanté le style de l'école de Lviv dans les régions de Lublin et de Sandomierz, actuellement en Pologne, ce qui au demeurant explique la raison pour laquelle ses œuvres nous sont parvenues quasiment intactes.

Piotr Polejowski (1734-1776), sculpteur et architecte, frère de Maciej, est considéré depuis peu comme l'un des plus fidèles et des plus talentueux successeurs de Pinsel. L'ensemble sculptural (1761-1765) des retables de l'église des Franciscains à Przemyśl constitue son œuvre majeure<sup>123</sup> (fig. 34).

Pour poursuivre l'étude du cercle d'activité de Pinsel et de sa postérité, il faut pour l'heure se passer de noms. Son collaborateur le plus proche – et héritier – reste anonyme, et nous le qualifions familièrement d'« Ami de Pinsel ». Si l'on retrouve dans ses œuvres les éléments stylistiques du maître, le talent de ce dernier n'y est pas. La maîtrise parfaite des techniques du bois, la force expressive ne suffisent pas à masquer l'inaptitude en matière de composition et de connaissances anatomiques. Ses statues aux postures pathétiques sont teintées de maniérisme. La physionomie des visages aux traits secs et anguleux, censés exprimer l'ascèse et l'extase religieuse, présente une déformation récurrente :

la largeur exagérée des os temporaux. Les éléments les mieux réussis sont en revanche les mains et les pieds, au dessin subtil et nerveux, et les boucles des cheveux, profondément taillées. Quant aux drapés retombant en amples plis brisés, ils n'ont certes pas la richesse et le dynamisme de ceux de Pinsel. Ce style trouve sa plénitude dans les statues du maître-autel de l'église catholique romaine de Buczacz (fig. 37). Les sculptures du maître-autel de l'église des Carmes à Przemyśl sont certainement de la main du même artiste, et les statues des anges de l'église d'Hodowica (cat. 11 et 12) ainsi que certains éléments décoratifs de l'église d'Horodenka<sup>124</sup>, exécutés du vivant de Pinsel, peuvent lui être également attribués. La plupart de ces œuvres sont cataloguées par Zbigniew Hornung qui, sans arguments probants, les attribue à Franciszek Olędzki<sup>125</sup>. Tout en réfutant cette hypothèse, nous ne sommes pas, en l'état actuel de la recherche, en mesure de proposer à cet artiste anonyme une identité autre que celle d'« Ami de Pinsel ».

Il est une autre personnalité marquante parmi les continuateurs de l'œuvre de Johann Georg Pinsel : l'auteur des statues des retables latéraux de l'église catholique romaine de Buczacz et de l'église catholique grecque de la Miséricorde – peut-être aussi la belle porte des diacres, dans la même église. Les visages de ses personnages présentent des traits caractéristiques, menus et comme inachevés, différents de ceux des visages sévères, presque féroces, sculptés par l'« Ami de Pinsel ». Les drapés, plus souples, retombent en plis moins aigus. Les travaux à Buczacz terminés, l'artiste en question a pu en 1768 gagner Nawaria pour y sculpter quatre allégories des Vertus du retable de Saint-Valentin, aujourd'hui à Uraz, près de Wrocław. Mais l'œuvre de cet artiste, que l'on pourrait provisoirement nommer « maître du retable de Saint-Valentin », trop fraîchement découverte, demande encore une étude appro-

fondie. Il semble, toutefois, qu'au début des années 1870 il ait travaillé à Dukla, où il a réalisé les statues du maître-autel dans l'église paroissiale, et deux *Christ en Croix* pour l'église des Bernardins<sup>126</sup>.

Jan Obrocki, mentionné dans les années 1763-1794, faisait-il partie du cercle des élèves ou des collaborateurs de Pinsel ? Nous manquons de preuves directes pour l'affirmer. Il a néanmoins copié pour l'église paroissiale de Busko le groupe de la *Crucifixion* de l'église d'Hodowica<sup>127</sup>.

Certes, si notre connaissance de l'environnement professionnel de Johann Georg Pinsel reste limitée, rien ne nous empêche de faire abstraction des problèmes d'attribution pour aborder une autre question, tout aussi essentielle : l'examen des œuvres influencées par l'artiste au sein de l'école de Lviv, qui apporte des résultats significatifs. Nombreuses sont les reprises de ses compositions. On a pu à ce jour regrouper neuf séries de statues ayant un lien entre elles. Dans huit cas, elles s'inspirent de modèles facilement identifiables de Johann Georg Pinsel. La plus populaire d'entre elles, la *Vierge de Douleur* s'essuyant le visage avec un voile, réalisée par Pinsel pour le chœur d'Hodowica (cat. 13), a été l'objet de huit reprises ou même douze, si l'on compte les variantes qui ne comportent pas le geste de la main avec le voile, mais qui ont conservé d'autres éléments de la composition. Les statues de *Saint Joseph* (fig. 69) et de *Saint Joachim* (fig. 11) du maître-autel de l'église des Missionnaires à Horodenka et les anges du maître-autel à Monasterzyska (fig. 30 et 32) ont aussi connu un grand succès<sup>128</sup>.

L'intensité du phénomène décrit ne trouve pas d'analogie dans la sculpture baroque de l'Europe centrale, ce qui prouve que Pinsel a exercé une influence sans précédent sur le milieu artistique de Lviv. Ses imitateurs ont pu soit copier directement ses œuvres, soit utiliser les modèles provenant de

l'atelier. Tout porte à croire qu'après la mort de Pinsel Antoni Sztyl et d'autres artistes appointés par Mikołaj Potocki à Buczacz et à Horodenka étaient en possession de ses modèles. Qui plus est, les esquisses de Munich ne représentent qu'une partie de l'ensemble d'origine. Il existait certainement des modèles préparatoires pour les statues des anges de *Monasterzyska*, de la *Vierge de Douleur* d'Hodowica, et fort probablement des autres statues du chœur<sup>129</sup> et de *Sainte Anne* tenant un livre entre ses mains. Cette dernière ne se trouve pas parmi les travaux conservés de Pinsel, mais sa popularité – cinq reprises conformes et deux autres comportant une légère modification du geste des mains<sup>130</sup> – ne peut s'expliquer que par l'autorité manifeste du maître.

Si la composition du modèle est en général répliquée à l'identique, le style est souvent personnalisé en fonction du savoir-faire et de la prédilection des imitateurs. Seul le sculpteur anonyme « Ami de Pinsel » montre un souci d'imitation intégrale.

À considérer l'histoire de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, en général très bien documentée, le cas de Johann Georg Pinsel demeure singulier. En effet, cet artiste remarquable ne laisse derrière lui qu'une poignée de documents et une œuvre massacrée au cours des aléas dramatiques de l'histoire. Sans Boris Voznitsky et ses recherches, courageusement entreprises dans les années soixante, nous n'aurions pas aujourd'hui l'opportunité de découvrir son art. C'est grâce aux efforts d'un petit groupe de chercheurs que l'artiste occupe désormais la place qu'il mérite au sein de l'histoire de l'art polonais et ukrainien, et qu'il parvient peu à peu à se frayer un chemin dans les ouvrages spécialisés.

L'exposition de ses œuvres à Paris est une grande première qui, n'en doutons pas, le fera découvrir du grand public international.

1. En 1946, les autorités soviétiques ont incorporé de force l'Église catholique grecque, appelée aussi uniate, qui se développait depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'Église orthodoxe russe.
2. Gębarowicz, 1986, p. 13.
3. Żyła 1923, p. 72.
4. Mańkowski 1928, p. 77.
5. Bochnak 1931, p. 119-122.
6. Mańkowski 1937, p. 73-100; 136-142.
7. Hornung, 1937. Après quelques hésitations provoquées par la publication par Mańkowski des documents concernant les travaux exécutés par Pinsel pour l'église de Monasterzyska (Hornung 1938, p. 137-144), l'auteur est revenu, dans ses publications d'après-guerre, à ses opinions antérieures (voir *infra*).
8. Hornung 1976.
9. Hornung livre sa pensée dans les notes biographiques des artistes de Lviv parues dans le *Dictionnaire biographique polonais*; voir PSB, t. 24, 1979, p. 334-335 (Osiński); t. 26, 1981, p. 343-345 (Pinsel).
10. Gębarowicz 1968; Gębarowicz 1986.
11. Voznitsky, Opanasenko, 1987; Voznitsky, 1989; Voznitsky, 1990.
12. Voznitsky 1991; Voznitsky, 2005; Voznitsky, 2007; Voznitsky, 2011.
13. Nous limitons cette liste aux publications concernant uniquement Johann Georg Pinsel.
14. Mikocka-Rachubowa 1988; Ostrowski, 1990; Mielezko, 1990.
15. *Teatr i mistyka* 1993.
16. Ostrowski 1993a; Ostrowski, 1993b; Ostrowski, 1996b; Betlej, 2002; Krasny, Ostrowski, 2010; Adamski, 2011.
17. Brzezina 1996.
18. Ostrowski 1993a; Krasny, Ostrowski, 1995; Ostrowski, 1996a.
19. Ostrowski 1991, 1998, 2000; Krasny 2001; Sito 2004.
20. Volk, Kozyr 2001; Kozyr 2003.
21. Pelzel, *Abbildungen*, t. 2, 1775 (Brokof); t. 4, 1782 (Braun).
22. Mańkowski 1937, p. 159-160.
23. Ostrowski 1993a, p. 28; Krasny, Ostrowski 1995, p. 340-341.
24. Brzezina 1996, p. 196, 200-201.
25. *Fesinger, Fencingier, Fendzyngier, Fencyngier, Fessinger, Fesynger*; voir SAP, t. 2, 1973, p. 210.
26. *Meretyń, Meredyń, Meredyńa, Meredyńia, Meredyńi, Meretyńier, Merettini, Merettinus, Merederer, Mäderer, Meretiner, Merettiner*; voir Łoza, 1954, p. 198.
27. P. ex. *Olędzki, Olendzki, Olęcki, Oleński, Olienczki et Osiński, Osięński*; voir SAP, t. 6, 1998, p. 267, 322.
28. Volk, Kozyr 2001, p. 6.
29. On trouve cette suggestion dans Voznitsky, Opanasenko, 1987, p. 3; Kořan y est revenu récemment dans Kořan 2008, p. 531. Ce surnom devrait alors s'écrire: *Pilsner*.
30. La thèse (Krvavytch 1998, p. 136) selon laquelle Pinsel serait un Ukrainien originaire d'un district du sud des Carpates où vit une « dynastie » de prêtres catholiques grecs portant ce nom ne mérite pas un débat sérieux (au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette province était d'ailleurs hongroise).
31. Une analyse approfondie de cette question dépasse les compétences de l'auteur; il faut toutefois remarquer que dans les documents relatifs aux artistes du sud de l'Allemagne aux XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles nombreux sont les exemples de noms de famille associés au métier exercé soit par la personne elle-même, soit par son père, p. ex.: Andreas *Schnitzer* – sculpteur; Jörg *Plattner* – forgeron travaillant le cuivre; Heinrich *Schmeltzer* – orfèvre; Ulrich et Veit *Stainwender* – tailleurs de pierre; Hans Joseph *Saltner* (peintre) – fils d'un employé des salines. Voir Liedke 1980a, p. 68, 71, 73; Liedke 1980b, p. 158; Liedke 1980c, p. 124, 134.
32. Voir p. ex. Liedke 1978, p. 55-56. Ce phénomène a conduit à la naissance de vraies « dynasties » de sculpteurs: Auwera, Mutschele, Schwanthaler, Straub (et Messerschmidt), Zürn. L'ouvrage *Barockmaler* 1982, en particulier p. 209-213, fait état d'un dense réseau de connexions entre les familles de peintres et les familles exerçant d'autres professions artistiques en Basse-Bavière. Voir aussi Kalinowski 1995, p. 110.
33. Rastawiecki, *Słownik*, t. 2, 1850, p. 221.
34. Aleksandrowycz 1992-1993.
35. Ostrowski 1993a, p. 28; Krasny, Ostrowski 1995, p. 341. Le terme *iuvenis* a été clairement opposé au veuvage de Marianna Kieyt. Volk, Kozyr 2001, p. 6-7, interprètent ce terme comme décrivant la situation professionnelle de Pinsel et attirent l'attention sur le fait que dans l'acte de naissance de son fils, en 1752, il est mentionné comme maître.
36. Schindler 1978, p. 276.
37. Schindler 1985, p. 266; Kienzl 1986, p. 24; Kalinowski 1995, p. 110.
38. Volk, Kozyr 2001, p. 7, situent la date de naissance de l'artiste vers 1725-1730, et Sito 2008, p. 87, vers 1710.
39. Ostrowski 1993a, p. 28; Krasny, Ostrowski 1995, p. 340-341.
40. Brzezina 1996, p. 196, 200-201.
41. Mańkowski 1937, p. 159-160.
42. Ostrowski 1993a, p. 28; Krasny, Ostrowski 1995, p. 340-341.

43. La possibilité d'obtenir une dispense dépendait de la position sociale. Le futur roi Jan Sobieski s'est fiancé à Marie-Casimire de La Grange cinq semaines après la mort de son premier mari, Jan Zamoyski. Sept semaines plus tard, donc au bout de trois mois de deuil à peine, le mariage a bel et bien eu lieu, béni par le nonce Antonio Pignatelli, futur pape Innocent XII.
44. Schindler 1985, p. 268.
45. Liedke 1978, p. 55; *Barockmaler* 1982, p. 211-212. Le même phénomène se rapportant au milieu italien à l'époque du baroque est relevé par Montagu 1989, p. 4.
46. Proportion en réalité moins élevée, la liste des fils d'artistes formés dans les ateliers de leurs propres pères étant incomplète : 12 apprentis sont originaires de Souabe ; 8, du Tyrol ; 6, d'autres provinces d'Autriche ; 4, du Baden-Wurtemberg ; et un apprenti pour chacune des régions suivantes : Rhénanie (Mayence), Suisse (Bâle), Bohême, Palatinat et Franconie. Voir Liedke 1980a, p. 64-74 ; Liedke 1980c, p. 119-143.
47. Liedke 1983, p. 11 ; Liedke 1985, p. 14-18. Notons que dans la terminologie allemande on distingue l'artiste de cour proprement dit (*Hofmaler*, *Hofbildbauer*) et l'artiste exerçant sa profession grâce au privilège d'un souverain (*hofbefreite Maler*, *Bildbauer*). Au *xvi<sup>e</sup>* siècle, il y a à Munich six ateliers de sculpture fonctionnant sur la base du droit urbain ; quant aux autres villes de Bavière, deux ateliers seulement à Ingolstadt, Landshut et Weilheim.
48. Volk 1991, p. 10.
49. Krummer-Schroth 1987, p. 9-10 ; sur Wentzinger voir aussi : Durian-Ress 2010 ; *Freiburg Baroque* 2010.
50. Liedke 1978, p. 54.
51. Ertinger 1907, p. 38, 56-57.
52. Liedke 1978, p. 57, attire l'attention sur le petit nombre d'arrivants de la Franconie voisine. On n'en retrouve qu'un seul sur la liste d'apprentis à Munich (cf. n. 45). L'itinéraire de Hohendorf passe essentiellement par des régions protestantes, tandis que celui d'Ertinger dessert presque exclusivement des milieux catholiques.
53. Liedke 1978, p. 58, en donne pour exemple la famille des Straub, sculpteurs originaires de Weisensteig, au Baden-Wurtemberg, dont le représentant le plus éminent, Johann Baptist, a joui d'une position de premier ordre à Munich ; les quatre autres ont rejoint la Styrie (Graz et Radkensburg), Maribor (actuelle Slovénie) et Zagreb.
54. Liedke 1978, p. 56-57, cite 56 étrangers parmi les peintres et sculpteurs à Munich aux *xvi<sup>e</sup>*-*xviii<sup>e</sup>* siècles. La liste complète des maîtres dirigeant les ateliers actifs à cette époque est difficile à établir, mais vraisemblablement il y en a 200 au plus ; les étrangers représentent donc 28 %.
55. Liedke 1983, p. 5-11.
56. Voir Röder 1934, p. 135 ; c'est l'unique artiste portant ce nom répandu à être répertorié dans le dictionnaire Thieme-Becker.
57. Röder 1934, p. 94-96.
58. La généalogie bien connue de la famille Wentzinger ne comporte hélas personne qu'on puisse identifier à Sebastian ou à Fabian Fesinger ; voir Brommer 1985, p. 149-175 ; Krummer-Schroth 1987, p. 253.
59. Żyła 1923, p. 72.
60. Holobec 1937, p. 581.
61. Le sarmatisme était une idéologie et, dans une certaine mesure, une formation culturelle propre à la noblesse polonaise des *xvi<sup>e</sup>*-*xviii<sup>e</sup>* siècles. Vers 1750, il était emblématique d'une attitude rétrograde.
62. Au sujet de Mikołaj Bazyli Potocki, voir entre autres : *PSB*, t. 28, 1984-1985, p. 113-115 ; Voznitsky 2005. Potocki est au *xix<sup>e</sup>* siècle le héros de nombreuses œuvres littéraires.
63. Ostrowski 1993a, p. 28 ; Krasny, Ostrowski 1995, p. 340-341.
64. Ostrowski 1993a, p. 28 ; Krasny, Ostrowski 1995, p. 340-341. Le major Węgiński était commandant de la garnison de Buczacz et, à partir de 1754, commandant d'un détachement de l'infanterie au service de Mikołaj Potocki ; voir Barącz 1882, p. 33.
65. Hornung 1937, p. 52-53, 72 ; Hornung 1976, p. 128, 135.
66. Brzezina 1996, p. 196, 200-202.
67. Mańkowski 1937, p. 88, 97 ; 159-160.
68. Si la seconde sculpture sauvée de l'église de Monasterzyska, la petite statue en très mauvais état du *Prophète*, est bien de Pinsel, elle occupe une place marginale dans son œuvre.
69. Betlej 2010, p. 269.
70. Sur l'organisation de l'atelier de Meretyn et sa collaboration avec Pinsel, voir entre autres : Krasny 1995, p. 67-68 ; Krasny 1997, p. 374-375.
71. Gębarowicz 1986, p. 14-15, Lubczenko 1967, p. 23-24, et Krvavytch 1991, p. 97-98, prennent à tort Meretyn pour l'auteur du bas-relief.
72. Gębarowicz 1986, p. 15. Ce contrat est cité par Mańkowski 1932, p. 142.
73. Hornung 1937, p. 20, 24-26 ; 30-33.
74. Il s'agit surtout des sculptures de l'église catholique grecque de la Miséricorde de Buczacz, érigée après la mort de Pinsel (cat. 31 à 37).
75. Bochnak – 1931, p. 57-58 – a attiré l'attention sur ces statues sans les attribuer à Pinsel, ce que fait Hornung – 1976, p. 68-69. Pour leur analyse détaillée, voir Krasny 1995.
76. Les recherches menées par Boris Voznitsky pour

- retrouver les statues ont été vaines. Les villageois ont pourtant sauvé les têtes du *Saint Jean Népomucène* et de deux angelots du socle, qui se trouvent actuellement au Musée de Ternopil – Stetsko 2007, p. 27. Depuis quelques années, de nouvelles statues sont placées sur les colonnes, qui évoquent les originaux disparus.
77. On situe la construction de l'hôtel de ville, selon un projet de Meretyn, vers 1750; voir Hornung 1976, p. 68; *Pamiętniki*, t. 4, 1986, p. 54.
78. Bochnak 1931, p. 58-61; Mańkowski 1937, p. 88-89, repr. n° 57-61; Hornung 1976, p. 66-67 – l'auteur identifie les statues de l'hôtel de ville comme les *Douze Travaux d'Hercule*.
79. Mańkowski 1937, p. 32-33, repr. n°s 62, 68; Hornung 1976, p. 70-78, repr. n°s 60-70, 137, 141; Voznitsky, Opanasenko 1987, p. 6, n° 8, Voznitsky 1989, p. 13-14, n°s 7, 17, 18, il. 5, 6; Voznitsky 1990, p. 19-21, n°s 7, 16, 17.
80. Brzezina 1996, p. 196, 200-202.
81. Meretyn prend en charge la construction de la cathédrale en 1754, le contrat définitif pour l'achèvement des travaux est conclu en 1756; voir Mańkowski 1932, p. 107-170; mention sur les sculptures, p. 142.
82. Mańkowski 1928, p. 77; Mańkowski 1937, p. 159-160.
83. Mańkowski 1937, p. 160.
84. Hornung 1937, p. 24-25.
85. Brzezina, Ostrowski 2005, p. 88-89, repr. n°s 128, 129; Ostrowski 2006, p. 238-240, repr. n°s 2, 3.
86. Hornung 1976, p. 122-123, repr. n°s 97, 98; Betlej 1995; *Zbiory* 2006, p. 44-51, n°s 15a-15d; Blaschke 2009, p. 41, 45, repr. n°s 70-75.
87. Ostrowski 1994, p. 80-81; 89, n. 14, repr. n° 26; Krasny 2006, p. 37; repr. n° 49.
88. Petrus 1994, p. 104, 120; repr. n°s 299, 300.
89. Nestorow 2011, p. 374, 379-380; repr. n° 774.
90. Hornung 1976, p. 110-111.
91. Bochnak 1931, p. 42-44; repr. n°s 36, 37.
92. Hornung 1937, p. 19-20; Hornung 1976, p. 40-41.
93. Mańkowski 1937, p. 38, 85, 87.
94. Gębarowicz 1986, p. 12, 19, 40.
95. Adamski 2011, p. 258, 265-267; repr. n°s 607, 608. Les comptes contenant le nom de Pinsel ont été publiés par Brzezina 1996, p. 196, 200-202.
96. Ostrowski 2006, p. 241. Le maître-autel de l'église Saint-Martin comportait aussi les statues de sainte Barbara et de sainte Catherine (?), actuellement dans les collections de la Galerie nationale des beaux-arts de Lviv. Elles sont l'œuvre d'un autre sculpteur.
97. Dans le catalogue de l'exposition de Nuremberg de 2001, on attribue à un artiste du cercle de Pinsel une statuette relativement grande (22 cm) de l'*Immaculée Conception*; cf. *Kleine Ekstasen* 2001, p. 122, n° 50. Cette attribution est peu vraisemblable, mais elle témoigne de la popularité dont commence à jouir Pinsel auprès des historiens.
98. Volk, Kozyr 2001; Kozyr 2003.
99. Brzezina 1996, p. 196, 200-202.
100. C'est ainsi que l'on décrit, dans un inventaire de 1775, les sculptures de l'église de Chocimierz, située à quelque quarante kilomètres d'Horodenka; voir Blaschke 2010, p. 47.
101. L'exposition *Bayerische Rokokoplastik*, 1985, donnait une illustration parfaite de ces pratiques; sur ce sujet, voir aussi Kalinowski 1995.
102. Ostrowski 1998; Ostrowski 2000, p. 208-213; Krasny 2001.
103. Ostrowski 1994, p. 82, repr. n°s 20, 21.
104. Volk, Kozyr 2001; Kozyr 2003.
105. Bochnak 1931, p. 39; Mańkowski 1937, p. 87.
106. Le côté particulièrement pathétique et expressif de la sculpture de Lviv, par rapport aux standards de l'art européen de l'époque, a été souligné par DaCosta Kaufmann 1995, p. 387.
107. Cela ne signifie pas pour autant que la géométrisation des drapés était inconnue des autres milieux. Ce phénomène dans la sculpture baroque – Bernin, Camillo Rusconi, Diego Francesco Carlone, Paul Eggell, Josef Winterhalter, Andreas Zahner, Severin Tischler, Ignaz Günther – est relevé par Pavliček 2008, p. 36-38, qui situe les sculpteurs de Lviv, avec Pinsel en tête, au sein de ce courant.
108. Mańkowski 1937, p. 146-148.
109. Hornung 1976, p. 151-157.
110. Kořan 1991; Sito 2008, p. 87-89.
111. Voznitsky 1987, p. 3; voir aussi Voznitsky 1989, p. 8; Voznitsky 1990, p. 11.
112. Voznitsky 1989, p. 8-10; Voznitsky 1990, p. 11; Voznitsky 1991, p. 111-113; Voznitsky 2011, p. 53-57.
113. Bochnak 1931; Mańkowski 1937; Hornung 1976; Sito 2008.
114. Sito 2000; Sito 2001.
115. Bochnak 1931, p. 111-123.
116. Sito, Betlej 1996; Gajewski 1997; Gajewski 2000, p. 560-564. Le document ne cite que le nom de Fesinger (dans la version « Fenzynghier »); et à Lviv, à part Sebastian, était actif aussi Fabian Fesinger, probablement son frère. Gajewski suggère aussi la participation d'Antoni Osiński dans la réalisation du groupe sculptural de Przemyśl.
117. Hornung 1937; Hornung 1976, p. 37-49.

118. Mańkowski 1937, p. 160, 172.
119. Mańkowski 1937, p. 95-99; Hornung 1976, p. 90-92.
120. Ostrowski 1994, p. 86-87, repr. n<sup>os</sup> 8, 9, 12, 18, 20.
121. Kowalczyk 1970, p. 191; Gębarowicz 1986, p. 17, 39.
122. Sur l'œuvre de Polejowski, voir Bochnak 1931, p. 124-125; Mańkowski 1937, p. 112-119; Kowalczyk 1970; SAP, t. 7, 2003, p. 374-376 (A. Betlej).
123. Krasny, Sito 2003.
124. Ostrowski 1994, p. 85, repr. n<sup>os</sup> 5, 6, 7, 11, 13.
125. Hornung 1976, p. 130-139.
126. Ostrowski 1994, p. 86, repr. n<sup>os</sup> 22-25.
127. Gębarowicz 1986, p. 20.
128. Gębarowicz 1986, p. 31; Ostrowski 1990, p. 158-160; Ostrowski 1994, p. 80-81, repr. n<sup>os</sup> 2-15.
129. Pour être précis, la *Vierge de Douleur* d'Hodowica n'était pas le premier objet de ce groupe. La statue d'une allégorie (?) du retable de Saint-Jean Népomucène dans l'église des Missionnaires d'Horodenka, antérieure de cinq ans environ, relevait de la même composition. Pinsel a manifestement retravaillé le premier modèle pour le chœur d'Hodowica.
130. Ostrowski 1994, p. 80, repr. n<sup>os</sup> 6-9.