



**HAL**  
open science

## Le sacrifice de Caïn et Abel de Léon Moynet (1818-1892)

Jean-Luc Liez

► **To cite this version:**

Jean-Luc Liez. Le sacrifice de Caïn et Abel de Léon Moynet (1818-1892) : un jalon de la commémoration eucharistique dans l'art champenois (XIIe-XIXe siècle). Graphè, 2020, Caïn et Abel, 29. hal-02467545

**HAL Id: hal-02467545**

**<https://hal.science/hal-02467545>**

Submitted on 5 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Le Sacrifice de Caïn et Abel de Léon Moynet (1818-1892) : un jalon de la commémoration eucharistique dans l'art champenois (XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)**

Jean-Luc Liez

Après les destructions du XVIII<sup>e</sup> siècle et de la Révolution, la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle apporte un relatif apaisement religieux. La remise en état des édifices et leur repeuplement par la statuaire s'imposaient. Le Second Empire surtout permit un renouveau de la création artistique en faveur des églises. Le vitrail et la sculpture deviennent, grâce à l'industrie, les vecteurs principaux d'un renouvellement artistique qui se déploie souvent dans des édifices aux parois souvent remises en peinture. À côté des représentations traditionnelles qui se maintiennent (*Vierge à l'Enfant, Christ en croix, saintes et saints*), d'autres apparaissent à cette époque (*Sacré cœur de Jésus, Vierge de Lourdes, Notre Dame des Victoires, etc.*) qui se déclinent sous toutes les formes. Cette large diffusion d'objets religieux est rendu possible par l'industrialisation naissante.

Dans ce contexte favorable, une fabrique de statuaire s'installe dans l'Aube, en 1842, à Vendevre-sur-Barse, sous l'impulsion du sculpteur Léon Moynet. L'essentiel de la production concerne l'art religieux. La fabrique reste en activité jusqu'au début des années 1960.

Il faut répondre à la question concernant les ressorts de la création chez Léon Moynet. Il travaille dans un contexte intellectuel ressuscitant un Moyen Âge idéalisé dominé par Viollet-le-Duc et ses disciples. Succomba-t-il au courant troubadour ? S'est-il inspiré des modèles qu'il avait sous les yeux, notamment le vitrail, très présent en Champagne méridionale ? S'en est-il affranchi ? *Le Sacrifice de Caïn et Abel* qu'il crée peut-il nous apporter une réponse ? Avant de répondre à ces questions, présentons Léon Moynet.

### **Un sceptique au service de la religion**

Les parents de Moynet tenaient un commerce à Gray avant de s'établir dans la capitale, c'est là que Léon naît en 1818. Il apprend la technique du moulage avec Achille Valois (Paris, 12/01/1785-id., 17/11/1862), expérience qui décidera de son destin. Léon Moynet s'installe dans l'Aube sous la Monarchie de Juillet. Il participe aux expositions bisannuelles de la Société des Amis des Arts en 1841, 1843, 1845 et 1847<sup>1</sup>. À Troyes, il rencontre François Joseph Valtat (Troyes, 24/09/1811-Versailles, 31/10/1901), son contemporain, avec lequel il travaille sur le chantier de la cathédrale<sup>2</sup>. Il put ainsi se familiariser avec le patrimoine champenois ancien. Cette collaboration le fit également connaître localement.

À la même époque, en 1842, il repère un gisement d'argile ferrugineux à Vendevre-sur-Barse et décide d'y ouvrir sa Manufacture d'Art chrétien. Deux moments caractérisent la carrière de Moynet. Aux premières productions uniques façonnées par lui-même, succède la fabrication en série. Le succès est au rendez-vous. En 1859, trois ouvriers travaillent pour lui et produisent 35 pièces. En 1877, ils seront 80 pour 12 000 pièces sorties des fours, preuve d'une productivité accrue. En 1890, 100 ouvriers fabriquèrent 15 000 statues.

---

<sup>1</sup> Le patronyme est orthographié Moinel.

<sup>2</sup> Valtat s'installe à Paris vers 1870.

Léon Moynet accueillit des apprentis dont il remarqua pour certains, les qualités. Il décela le talent du jeune Auguste Suchetet (Vendeuvre-sur-Barse, 1854-1932) qui fit une belle carrière de sculpteur<sup>3</sup>. Désiré Briden (La Chapelle-Saint-Luc, 18/09/1850-Troyes, 23/11/1936) suivit le même chemin.

Esprit curieux, Léon Moynet s'informait sur les progrès de la recherche concernant « les œuvres des âges anciens » pour reprendre la formule de Mgr Fèvre<sup>4</sup>. Dans la liste des ouvrages déroulée par le protonotaire ecclésiastique, on trouve les noms de Collin de Plancy, écrivain aubois, de Charles de Montalembert ou encore le poète, aujourd'hui bien oublié, Maurice de Guérin.

L'activité de Léon Moynet consistait à servir une clientèle uniquement religieuse. Un manque de ferveur religieuse le caractérisait, mais était-il athée, païen, déiste ? Le mystère demeure. Chaque 18 octobre, pour la Saint-Luc<sup>5</sup>, il organisait une journée de divertissement, mais il n'y associait aucune messe. On découvrit après sa mort qu'il rédigeait les affichettes électorales des candidats anticléricaux.

En 1890, Léon Moynet prend sa retraite et cède sa fabrique à son comptable Honoré Nicot. Il resta toute sa vie un célibataire endurci. Il meurt à Paris en 1892 et fut inhumé civilement.

Léon Moynet s'inspira-t-il du riche contexte artistique champenois qu'il a pu connaître ou au contraire chercha-t-il d'autres sources d'inspiration ?

## **Caïn et Abel dans l'art champenois : le témoignage du vitrail**

La Genèse relate l'histoire tragique de Caïn et Abel, récit dont les ressorts dramatiques inspirèrent les artistes dès les premiers temps de l'Église<sup>6</sup>. Deux types de représentations peuvent être mis en évidence : la première, historique, conserve le rôle de Caïn et Abel au sein du texte biblique ou retient un instant du drame, tandis que la seconde isole les personnages en leur conférant une dimension théologique.

Dans le contexte champenois du XII<sup>e</sup> siècle, la défense de la célébration eucharistique prend un sens particulier<sup>7</sup>. Dans un contexte aussi troublé, les représentations de sacrifices à Dieu occupent une place essentielle, et l'histoire des fils d'Adam et Ève qui se

---

<sup>3</sup> Lailier (Sébastien), « Auguste Edme Suchetet (Vendeuvre-sur-Barse (Aube), 1854-Paris, 1932) », 1919-1939. *L'art dans la ville. Troyes et agglomération*, Maison du patrimoine du Grand Troyes, 2015, p. 50.

<sup>4</sup> Fèvre (Mgr Justin), *Vie et travaux de Léon Moynet, statuaire à Vendeuvre*, II<sup>e</sup> éd., Saint-Dizier, 1880, p. 36.

<sup>5</sup> Saint Luc est le patron des saintiers.

<sup>6</sup> Pour les aspects médiévaux de la représentation dans l'art médiéval, cf. Michel (Paul-Henri), « L'iconographie de Caïn et Abel », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1958, 1-2, p. 194-199.

<sup>7</sup> À cette époque, le comté connaît des foyers hérétiques et la contestation du dogme atteint l'Église en son sein même. Les oppositions portaient autant sur la réalité de la présence du Christ lors de la célébration eucharistique que sur le besoin d'en voir le déroulement. La création de matrices de sceaux montrant explicitement, de profil, le moment de l'élévation répond à cette demande (cf. Liez (J.-L.), « Les représentations eucharistiques dans les sceaux : approche iconographique », *Les sceaux, sources de l'histoire médiévale en Champagne*, dir. Jean-Luc Chassel, Société Française d'Héraldique et de Sigillographie, 2007, p. 139-144, ill. n & b p. 192-193). Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'accent porte sur la sainteté de l'hostie à travers les représentations de sa profanation : *Le Miracle des billettes*, ... On préféra aussi des images plus explicites et incontestables comme le célèbre *Christ instituant l'Eucharistie* (v. 1520/30, inv. 890.1.1) conservé au musée de Vauluisant de Troyes. La représentation eucharistique orne quelquefois les clés de voûte, à l'instar de la curieuse représentation montrant l'hostie maintenue au-dessus du ciboire par les trois personnes de la Trinité, à Vignory (Haute-Marne).

déroule en plusieurs moments inspire les artistes<sup>8</sup>. Nous nous limiterons ici à l'étude du vitrail qui est celui que connut Léon Moynet au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le département de la Marne conserve les deux vitraux les plus anciens de Champagne-Ardenne, datant du XII<sup>e</sup> siècle. Le vitrail de *L'Alliance* ou de *La Rédemption* toujours en place dans l'ancienne abbatale bénédictine d'Orbais-l'Abbaye (Marne, arr. Épernay, c. Montmort-Lucy, baie 0), associe au meurtre d'Abel un message théologique complexe (fig. 1)<sup>9</sup>. Créée vers 1200 et transformée en 1880, la verrière est composée d'une bordure de rinceaux fleuris encadrant un arrière-plan occupé de personnages et d'animaux, tandis que trois croix grecques se superposent à l'ensemble. Le meurtre d'Abel figure en partie inférieure de la verrière (fig. 2), faisant pendant à la promesse du Paradis située en partie supérieure. Notons aussi, au centre de la croix inférieure, une autre préfiguration eucharistique : la Veuve de Sarepta tenant deux bâtons en forme de croix destinés à cuire son pain.

Vers 1240, la rose nord de la cathédrale Notre-Dame de Reims abandonne le registre théologique qui se justifiait davantage dans le contexte monastique, pour retenir le déroulement chronologique du récit biblique. Le centre est occupé par la figure du Christ (ou de Dieu) entouré de quatre anges et du soleil et de la lune. Les trois rayons verticaux inférieurs sont consacrés aux deux frères et se lisent de la gauche vers la droite. La représentation est paradoxale. L'axe vertical sépare les deux frères : à gauche Abel apporte son agneau en sacrifice, à droite Caïn est maudit par Dieu (fig. 3). Il s'agit là de la répartition traditionnelle entre les bons et les méchants, qu'il faut lire inversée<sup>10</sup>. Et c'est curieusement le meurtre d'Abel qui réunit les deux frères dans le rayon vertical occulté par l'aiguille en pierre dissimulant presque totalement la scène<sup>11</sup>.

Le vitrail auboisi du XVI<sup>e</sup> siècle continue de privilégier l'aspect narratif<sup>12</sup>. La plupart des verrières conçues dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, restent tributaires de la tradition esthétique gothique et restituent la chronologie du récit biblique. L'Histoire a souvent malmené les verrières, mais il est tout de même possible d'identifier les scènes. Malgré une apparente familiarité des scènes due à la circulation des cartons, des différences sont à signaler, prouvant la liberté prise par les maîtres-verriers.

---

<sup>8</sup> Les épisodes bibliques évoquant la célébration eucharistique sont aujourd'hui peu nombreuses pour ce qui concerne le comté de Champagne des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Pour la sculpture, *Le Sacrifice d'Abraham* est représenté sur un chapiteau du XII<sup>e</sup> siècle du cloître de l'ancienne abbaye prémontrée de Basse-Fontaine (c. Brienne-le-Château, cne Brienne-la-Vieille) (cf. Plouvier (Martine), « L'abbaye Notre-Dame et Saint-Jean-Baptiste de Basse-Fontaine », *Actes officiels des 38<sup>e</sup> et 39<sup>e</sup> colloques du Centre d'Études et de Recherches Prémontrés*, Amiens, 2012, Troyes, 2013, p. 143-150). *Le Sacrifice de Melchisedech* est représenté deux fois. Il figure sur un fragment de relief conservé aux Musées d'Art et d'Histoire de Troyes ; remontant peut-être au XI<sup>e</sup> siècle, il pourrait provenir de l'église de l'ancien prieuré Saint-Quentin de la Ville (cf. *Saint-Quentin de Troyes, du prieuré au pèlerinage*, Maison du patrimoine du Grand Troyes, 2005, 36 p. et Spencer (Thomas), « Saint-Quentin de Troyes : une église romane retrouvée », *Bulletin monumental*, 2006, p. 339-346). Le second relief, du XIII<sup>e</sup> siècle, orne le revers de la cathédrale de Reims ; il était autrefois connu sous le nom de *La communion du chevalier*.

<sup>9</sup> *Corpus Vitrearum, recensement des vitraux anciens de la France*, t. 4, *Les vitraux de Champagne-Ardenne*, 1998, p. 377-381, pl. XXVII.

<sup>10</sup> Comme on le voit au *Tympan du Jugement dernier* sculpté du porche gauche du transept nord de la cathédrale, à l'aplomb de la rose. Les bons se trouvent à la droite du Christ (ou de Dieu) et les méchants à sa gauche.

<sup>11</sup> La Poste confia en 2011 à Elsa Catelin (née en 1975) le soin de graver le timbre de 0,87 euros inspiré par cette scène.

<sup>12</sup> Nous nous limitons aux seuls vitraux conservés dans l'Aube sans méconnaître les verrières marnaises illustrant le sujet, telle la baie 40 de la cathédrale Saint-Étienne de Châlons-en-Champagne. Le sens de lecture peut changer selon les verrières : de bas en haut, de haut en bas, la plupart du temps utilisant le système anti-boustrophédon.

Les grandes verrières illustrant *La Genèse* se distancie cependant fortement du récit canonique pour rendre plus compréhensible le message<sup>13</sup>. La théorie faisant descendre l'Humanité d'un couple, parent de deux garçons, devenait de moins en moins défendable, sauf à entrevoir l'existence d'autres communautés humaines dont les filles auraient pu s'unir à la progéniture d'Adam et d'Ève. Le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle s'émeut de la question et entrevoit une solution en incluant des épisodes d'un texte apocryphe : *La Vie d'Adam et Ève* improprement appelée aussi *Apocalypse de Moïse*<sup>14</sup>. Pourquoi un tel choix ? Le recours aux textes apocryphes répondait au souci de rendre acceptable une tradition que la raison pouvait aisément remettre en question. Ce texte offrait une réponse appropriée en expliquant qu'Adam et Ève n'engendrèrent pas seulement deux fils, mais aussi deux filles : Caïn et sa jumelle Aclima dans un premier temps, suivis des jumeaux Abel et Lébuda ensuite. Par ailleurs, le texte relate qu'Adam et Ève conçurent un nouvel enfant, un garçon à nouveau, nommé Seth, lequel transcrivit le récit de la chute de la bouche même de sa mère.

L'influence des Apocryphes se décèle dans la scène intimiste montrant Adam construisant une maison pour sa famille dans des représentations identiques (Sainte-Madeleine de Troyes (baie 01, fig. 4), Herbisse (baie 07), Pouans-les-Vallées (baie 03, fig. 5) ou Saint-Florentin (baie 02, fig. 6) dans l'Yonne). Quatre enfants sont représentés, dont deux encore au sein.

Le sacrifice des deux frères figure dans toutes les verrières. Leur nom figure quelquefois sur leur vêtement. La cérémonie se déroule devant un autel commun au-dessus duquel Dieu le Père apparaît pour repousser le don de Caïn qui manifeste son courroux en écartant les bras. Il est toutefois impossible d'identifier les offrandes, l'agneau et la gerbe de blé, dissimulés par une épaisse fumée. On remarque une houe entre les deux personnages, mais Caïn utilise un large couteau pour occire son frère dans l'épisode suivant. Au Riceys-haut, le peintre-verrier reprend l'autel central et ordonne les deux frères de part et d'autre, Caïn, agenouillé, croisant les bras tel un enfant boudeur.

Le meurtre d'Abel n'est pas exprimé dans sa cruelle vérité : il est occulté. Le corps sans vie du malheureux, gisant au sol, suggère le drame qui vient de se jouer. Dans la même scène, Dieu le Père apparaît dans les nuées pour maudire Caïn. Celui-ci entama alors son errance.

Vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les artistes s'affranchissent légèrement des modèles du début du siècle. Le meurtre d'Abel est expressément dépeint et l'arme change : gourdin à Brienne-le-Château (baie 09<sup>15</sup>, fig. 7) ou dague à Dampierre<sup>16</sup> (baie 15, verrière recomposée, fig. 8). Peut-être faut-il voir dans ce changement l'expression des tensions qui s'exacerbent entre les deux partis religieux, catholique et huguenot. Par ailleurs, à

---

<sup>13</sup> Contrairement à ce qui est souvent admis. Cf. Minois (Danièle), *Le Vitrail à Troyes : les chantiers et les hommes (1480-1560)*, *Corpus vitrearum*, Paris, PUPS, 2005, p. 228 : « Les vitraux du chœur et du déambulatoire (de Sainte-Madeleine) suivent un schéma iconographique traditionnel et orthodoxe ».

<sup>14</sup> Kaestli (Jean-Daniel), « *La Vie d'Adam et Ève* : un enchaînement d'intrigues épisodiques au service d'une intrigue unifiante », *La Bible en récit* (II), dir. Camille Focant et André Wenin, Louvain, 2005, p. 321-336.

<sup>15</sup> L'essentiel de la baie date des années 1550 et fut très restaurée en 1732. Il est admis que plusieurs soufflets ont été recréés en 1906 par le restaurateur Léon Tournel, notamment celui représentant la mort d'Abel. Or, la présence d'un sigle représentant un « C » accolé à une hampe crucifère se retrouve sur cette scène et celle de la Chute placée dans le soufflet situé au-dessus à droite, non touché par la restauration, laisse supposer que Léon Tournel s'est inspiré des vestiges subsistant pour redessiner les éléments manquant. Remarquons aussi que Léon Tournel ne conserve que deux des quatre enfants d'Adam et Ève.

<sup>16</sup> Aube, c. Ramerupt. L'identification proposée pour cette scène, le meurtre d'un saint, semble difficile à retenir en raison de l'intimité, un corps à corps, qui unit les deux personnages.

Brienne-le-Château comme aux Riceys-Bas, la mort de Caïn provoquée accidentellement par Lamech (baie 09, fig. 9) suit chronologiquement le meurtre d'Abel. Il est intéressant de remarquer que le peintre de Brienne qui utilise une technique plus moderne avec l'utilisation du jaune d'argent, suit fidèlement le patron qui a servi à concevoir l'épisode des Riceys-bas.

On peut légitimement s'interroger sur l'origine d'une telle iconographie. Faut-il admettre sans réserve le rôle prépondérant des donateurs plutôt que celui du clergé dans la manière de traiter les thèmes iconographiques<sup>17</sup> ? Sans doute, mais il faudrait nuancer cette affirmation. Deux verrières n'ont quasiment pas été bouleversées : celles de Sainte-Madeleine de Troyes datée vers 1500 et de Saint-Florentin (1525). Ce sont aussi les deux seules œuvres pour lesquelles les commanditaires apparaissent, mais d'une manière différente. À Troyes, leurs portraits ne sont accompagnés que d'une devise (« De bien en mieux ») et des saints patrons, François d'Assise pour l'homme et Claude pour la femme, mais la famille n'est pas identifiée<sup>18</sup>. La présence des armoiries à Saint-Florentin permet de reconnaître Pierre de Provins, receveur fiscal de la localité, et sa femme, Antoinette de Vitel. Vingt-cinq ans, presque une génération, sépare la création des deux ensembles, ce que confirme la différence de style. Les épisodes de la construction de la hutte et de l'offrande des deux frères à Dieu se retrouvent, malgré quelques différences. Dès lors, il faut bien considérer que si les donateurs sont à l'origine du projet, ce sont bien les ateliers qui proposent les modèles parmi lesquels les premiers exercent leur choix.

Il faut maintenant s'interroger sur l'origine de ces modèles. La *Vie d'Adam et Ève* connut une diffusion importante, principalement en Europe septentrionale, sous sa version latine tout d'abord, puis dans ses traductions en langues vernaculaires<sup>19</sup>. La présence de sculpteurs picards ou artésiens à Troyes au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle est connue et rien n'empêche de penser qu'il en fut de même pour les peintres verriers, expliquant ainsi la présence de modèles septentrionaux dans leurs ateliers.

On le voit, les sources d'inspiration locale ne manquaient pas pour un artiste qui travaillait à repeupler les églises au XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, Léon Moynet s'en inspira-t-il ?

### **Le Sacrifice de Caïn et Abel interprété par Léon Moynet**

La création artistique du XIX<sup>e</sup> siècle reprend le thème de Caïn et d'Abel que le siècle n'avait d'ailleurs pas oublié avec le poème de Salomon Gesser (1748) qui inspira tant d'artistes<sup>20</sup>. Pour autant, le récit biblique ne constitue plus nécessairement la seule source d'inspiration. L'interprétation devient profane et les sujets se teintent de lyrisme romantique en illustrant les conséquences du meurtre<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> *Corpus vitrearum, op. cit.*, p. 284.

<sup>18</sup> Minois (D.), *op. cit.*, p. 162.

<sup>19</sup> Fritz (Jean-Marie), « Mise en scène de la *translatio* dans les *Vies* médiévales d'Adam et Ève », *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Pierre Nobel, Besançon/Tours, 2003, vol. 1, p. 99-118.

<sup>20</sup> Laveissière (Sylvain), *Prud'hon. La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*. Les dossiers du département des peintures, n°32, 1986, passim.

<sup>21</sup> En 1808, Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) imagine un grand tableau pour la grande salle du Tribunal criminel de Paris (aujourd'hui Cour d'assises), *La Justice et la Vengeance poursuivant le crime* (musée du Louvre, inv. 7340), qui connut un retentissement considérable. Si le sujet est allégorique puisque le criminel portant un sac de pièce d'or est poursuivi par Thémis (la Justice) et Némésis (la Vengeance), écrivains et public n'hésitaient pas à reconnaître le meurtre d'Abel par Caïn (Cf. note précédente). Citons aussi en 1818,

La littérature n'est pas en reste avec les estampes des bibles illustrées qui contribuent à populariser le thème et à lui redonner un souffle nouveau<sup>22</sup>. En Champagne, en 1861, l'écrivain aubois Jacques Collin de Plancy (Plancy(-l'abbaye), 30-01-1794-Paris, 13-01-1881) publie ses *Légendes de l'Ancien Testament, recueillies des Apocryphes, des rabbins et des légendaires*<sup>23</sup>. L'ouvrage se veut une synthèse éclairant l'*Ancien Testament* sur l'histoire des deux personnages et reprend la théorie des couples d'enfants. Le thème est d'actualité et c'est dans ce contexte culturel que Léon Moynet crée ses deux reliefs vétéro-testamentaires.

En 1860, Léon Moynet participe à l'exposition régionale de Troyes. Le principe est notamment d'associer industrie et création artistique. Il y présente sept bas-reliefs illustrant l'Ancien Testament dont : *Le Sacrifice de Caïn et Abel* et *Le Sacrifice d'Abraham*. Le sculpteur obtint la médaille d'argent pour ses sept bas-reliefs illustrant l'histoire sainte à cette occasion<sup>24</sup>. Il s'agit de pièces originales dans la production de la sainterie, car ce sont des bas-reliefs et non pas des rondes-bosses qui représentent l'essentiel de la production. Du point de vue théologique, les deux épisodes célèbrent un événement primordial, le sacrifice en l'honneur de Dieu. Conçus comme scènes individuelles, les deux reliefs sont pourtant conçus en pendant l'un de l'autre. Ils étaient vendus ensemble et ont figuré au catalogue de la fabrique pendant plusieurs années<sup>25</sup>. Trois versions de finition étaient proposées à la vente.

Les deux reliefs étaient sans doute élaborés pour intégrer une composition plus complexe. En effet, l'agencement au-dessus d'un autel dans l'épaisseur du mur, comme on le voit à Brienne-le-Château (fig. 10 : *Le Sacrifice de Caïn et Abel*), constitue sans doute une exception. La polychromie est aujourd'hui lacunaire. Les deux reliefs ont bénéficié du classement M. H. le 9 avril 1895 et ont été datés du XVI<sup>e</sup> siècle à cette occasion<sup>26</sup>. Cette

---

Antonio Canova (1757-1822) qui, émeut par son *Adam et Ève se lamentant sur le cadavre d'Abel*, auquel répond Louis-Ernest Barrias (1841-1905) en 1883 avec ses *Premières funérailles* ou encore Antoine Étex (1808-1888) qui s'inspirant du texte de Byron, sculpte en 1839 un dramatique *Caïn et sa race, maudits de Dieu* (musée des beaux-arts de Lyon). Henry de Triqueti (1803-1874), appelé par Adolphe Thiers à participer au chantier de l'église de La Madeleine à Paris en 1834, choisit le thème des Dix commandements pour décorer la grande porte du bâtiment. Le jeune artiste retient des épisodes bibliques pour illustrer chacune de ces interdictions. Le 5<sup>e</sup> commandement, « Tu ne tueras point (*Non occides*) » illustre le premier crime de l'Humanité en montrant les deux frères avec leur épouse et leurs enfants, deux pour Caïn et un pour Abel. Saint-Martin (Isabelle), « L'inspiration chrétienne d'Henry de Triqueti », *Henry de Triqueti. 1803-1874. Le sculpteur des princes*, cat. exp., Hazan, 2007, p. 60-85, ici p. 62-65.

<sup>22</sup> Par exemple la pièce de théâtre *Caïn et Abel* de Byron (1822) qui inspira Antoine Étex, le poème *Caïn et Abel* publié dans *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire (1857) ou encore *La Légende des siècles* de Victor Hugo (Première série de 1859) contribuent aussi fortement à populariser le thème.

<sup>23</sup> Il est le fils d'un fabricant de bas, Edmé-Aubin Collin et de Marie-Anne Danton dont la famille est connue à Arcis-sur-Aube. Influencé par les écrits de Voltaire, il se présente comme libre-penseur, ce qui ne l'empêche pas d'ajouter « de Plancy ». Il se réconcilie avec le catholicisme lors d'un voyage aux Pays-Bas en 1841. Il est l'auteur d'un dictionnaire infernal publié en 1818 et réédité six fois de son vivant. La troisième édition (1844) est reprise pour être conforme à la doctrine de l'Église. L'industrie de la bonneterie se développe considérablement dans le département de l'Aube à cette époque, ce qui le conduit à créer en 1846, la *Société de Saint-Victor pour la propagation des bons livres et la formation d'ouvriers chrétiens*, dissoute en 1858. Son fils, Victor Collin de Plancy devient le premier ambassadeur en Corée et fera don de ses œuvres d'art au musée Guimet à Paris.

<sup>24</sup> Durand (Abbé Jean), *Une manufacture d'art chrétien. La sainterie de Vendevre-sur-Barse, 1842-1961*, s. l., s. éd., [1978], p. 59.

<sup>25</sup> Ils figurent encore au catalogue de 1874.

<sup>26</sup> Il est étonnant de remarquer qu'une trentaine d'années après leur présentation officielle en 1860, on a oublié ces deux pièces. L'erreur de datation s'est poursuivie par la suite. Lors du recollement effectué en 2003, les auteurs de la fiche du site « Palissy » s'interrogent à leur sujet, posant la question de savoir s'il ne pourrait pas s'agir d'originaux du XVI<sup>e</sup> s. copiés au XIX<sup>e</sup> s.

disposition ne surprend pas. Déjà chez Ambroise de Milan, le sacrifice d'Abel est considéré comme une préfiguration de la célébration eucharistique. Plus proche de nous, le prêtre le rappelait après la consécration avec ces mots : « Daignez regarder et avoir pour agréables ces dons qui vous sont offerts, le Pain et le Calice d'immortalité, comme vous avez agréé autrefois les présents du tendre juste Abel, et le sacrifice de notre patriarche Abraham, et l'oblation sainte, l'hostie immaculée du grand prêtre Melchisédech »<sup>27</sup>.

Le maître-autel de Pargues (Aube, c. Chaource) nous donne une meilleure idée de la manière dont Léon Moynet imaginait l'installation de ses reliefs (fig. 11). La structure initiale remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, selon les graffitis datés de 1720 et de 1740 gravés au revers. L'autel et le tabernacle ont été refaits au XIX<sup>e</sup> siècle par Léon Moynet, comme le prouve la présence des deux bas-reliefs déjà évoqués. Des niches abritant les apôtres entourant le Bon Pasteur occupent le tombeau de l'autel.

Les deux bas-reliefs sont intégrés à la structure en bois et bénéficient d'une élégante mise en peinture qui les intègre parfaitement au décor baroque. Ils encadrent le tabernacle, Abraham à gauche et Caïn et Abel (fig. 12) à droite, redonnant aux scènes une dimension théologique que le vitrail du XVI<sup>e</sup> s. avait gommée.

Les Musées d'Art et d'Histoire de Troyes conservent un tirage de ces reliefs<sup>28</sup>. L'appellation *La Jalousie de Caïn* sous laquelle est répertoriée le relief s'explique certes par l'expression de Caïn, mais ne correspond nullement au titre figurant sur les catalogues de vente de la fabrique qui mentionnent systématiquement *Le Sacrifice de Caïn et Abel*.

La comparaison avec les œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle ne saurait se limiter au seul aspect discursif. Du point de vue formel, aucun rapprochement ne peut être avancé. Il faut donc chercher ailleurs la source d'inspiration qui vient d'Allemagne, de Saxe plus exactement.

Une édition de la Bible illustrée retint tout particulièrement l'attention de Léon Moynet, celle de Julius Schnorr von Carosfeld (Leipzig, 1794-Munich, 1872)<sup>29</sup>, plus précisément ses planches gravées. Publiée en 1860 à Leipzig, cette *Bible illustrée* n'a pu influencer le sculpteur, au contraire des planches légendées, publiées en 1855 (?), qui auraient pu jouer ce rôle. En effet, les Français ne connurent de la production artistique allemande que celle des peintres nazaréens, que l'exposition universelle de 1855 contribua à révéler. La situation changea avec l'exposition universelle de 1867 qui diffusa d'autres courants picturaux provenant d'Allemagne. Les Nazaréens regroupés au sein d'une confrérie de Saint-Luc prit naissance au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Cette association faisait référence à Jésus et aux premiers chrétiens, et se proposait de revitaliser l'art en s'appuyant sur les valeurs morales et spirituelles de la religion chrétienne. Du point de vue formel, les artistes s'inspiraient des primitifs italiens. Schnorr von Carosfeld fit le voyage d'Italie avec certains de ses compagnons<sup>30</sup>. L'influence des

---

<sup>27</sup> Rappelé par Vloberg (Maurice), *L'Eucharistie dans l'Art*, Arthaud, 1946, t. 1, p. 35.

<sup>28</sup> Il s'agit de dons : *Le Sacrifice de Caïn et d'Abel*, inv. MAH.860.14.2 et *Le Sacrifice d'Abraham*, inv. MAH.860.14.1.

<sup>29</sup> Au début des années 1810, il rejoint les fondateurs du mouvement Nazaréen, En 1827, il s'installe à Munich où il occupe la charge de professeur à l'Académie des Beaux-Arts. En 1846, il arrive à Dresde en qualité de professeur à l'École supérieure des Beaux-Arts et dirige également la Gemäldegalerie Alte Meister de la ville. Il travaille également au décor de la cathédrale Saint-Paul de Londres.

<sup>30</sup> Dominique Fernandez relate le voyage des Nazaréens en Italie et à Rome notamment, dans son roman *L'Amour* publié en 1986.



Nazaréens était grande chez les intellectuels français du moment, particulièrement Charles de Montalembert dont on sait que Léon Moynet possédait certains ouvrages<sup>31</sup>.

La planche du *Sacrifice de Caïn et Abel* de Schnorr von Carosfeld (fig. 13) est copiée par Moynet sans grande interprétation, hormis la gestuelle d'Abel et l'adjonction d'arbres qui meublent l'espace. De plus le titre de la gravure est celui que reprend Léon Moynet, ne laissant planer aucun doute quant à la source d'inspiration<sup>32</sup>. En revanche, le traitement du *Sacrifice d'Abraham*, plus éloigné, ne conserve que l'horizontalité de l'ange.

## Conclusion

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les églises sont en mauvais état. Tout est à restaurer, à reconstruire. Ce gigantesque chantier permit aux artistes de se confronter à l'art de leurs prédécesseurs, maîtres-verriers et sculpteurs du Moyen Âge et de la Renaissance. En Champagne méridionale, ces œuvres ont pu inspirer le sculpteur François Joseph Valtat par exemple. Léon Moynet, créateur d'une sainterie dans l'Aube, choisit de ne pas suivre cette voie. En choisissant de copier l'estampe de Schnorr von Carosfeld pour créer son relief *Le sacrifice de Caïn et Abel*, il abandonnait les références régionales au profit d'un répertoire qui pouvait séduire le plus grand nombre.

---

<sup>31</sup> Vaisse (Pierre), « La connaissance des romantiques allemands en France », *Marianne et Germania (1789-1889). Un siècle de passion franco-allemande*, cat. exp. musée du Petit Palais, Paris, 1997, p. 58.

<sup>32</sup> La même estampe connut un certain succès puisqu'elle inspira très fidèlement le créateur du vitrail de l'église Notre-Dame-des-Ardents à Lagny-sur-Marne (Seine-et-Marne).