



HAL
open science

Copies, répliques, reprises et reproductions : aspects de la création dans la sculpture auboise des XVI^e et XVII^e siècles

Jean-Luc Liez

► **To cite this version:**

Jean-Luc Liez. Copies, répliques, reprises et reproductions : aspects de la création dans la sculpture auboise des XVI^e et XVII^e siècles. Mémoires de la Société académique du département de l'Aube , 2014, CXXXVIII. hal-01800774

HAL Id: hal-01800774

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01800774>

Submitted on 12 Jun 2018

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.

Copies, répliques, reprises et reproductions : aspects de la création dans la sculpture auboise des XVI^e et XVII^e siècles¹

L'étude d'un corpus, de peintures ou de sculptures, offre des satisfactions parmi les plus exaltantes qu'un historien puisse trouver, celle de repérer un artiste et reconstituer patiemment son œuvre. Parfois un tel travail se focalise sur la recherche de pièces uniques, souvent conservées dans des lieux emblématiques - musées ou édifices religieux remarquables -, qui permettront au chercheur d'associer son nom à la découverte. Dans le cas de la Champagne méridionale, et comme cela doit s'observer aussi dans d'autres régions françaises, l'exploration du terrain, de ses recoins les plus intimes, permet souvent d'exhumer des trésors souvent ignorés. Ce type d'étude systématique déjà bien entamé par les enquêtes de l'Inventaire général ou des Conseils généraux de l'Aube et de la Haute-Marne ou encore par l'Université de Lorraine avec l'équipe réunie autour du professeur Patrick Corbet, permet d'obtenir un catalogue relativement exhaustif des œuvres sculptées qu'il faut mettre à contribution. Des constats formels apparaissent dès lors, susceptibles d'éclairer certains processus de la création champenoise. S'il est courant en effet d'admettre que les artistes troyens subirent des influences flamandes, allemandes ou italiennes², il ne faut pas ignorer la fidélité aux modèles antérieurs transmis par les maîtres à leurs apprentis ou suiveurs.

La réflexion sur les modèles, leur circulation et leur interprétation ont donné lieu à de stimulantes recherches ces dernières années³. Que peut-on dire au sujet de la Champagne méridionale qui conserve des statues que l'on pourrait considérer au premier regard comme identiques, de simples copies ? Dans notre région, un examen attentif permet de déceler deux pratiques. La première concerne la reprise d'un modèle par l'artiste qui en est le créateur et qui le reproduit avec quelques variantes, la seconde concerne l'imitation d'une œuvre de qualité ou seulement de détails par des artistes de second ordre. Dans une troisième partie, nous ferons une incursion dans le XIX^e siècle pour montrer quel regard ont pu avoir les sculpteurs de cette époque sur le travail de leurs prédécesseurs. La présente contribution, bien modeste, se fixe pour but principal d'ouvrir des pistes de réflexions, chemins tortueux qu'il faudra nécessairement approfondir par la suite.

Un modèle, des variantes : le maître se copie

L'exemple le plus connu que nous rappellerons ici est celui de la *Sainte Marguerite* de l'église Saint-Germain de Saint-Germain, petite commune située à l'ouest de Troyes. Le fidèle ou le simple visiteur qui se rendent à l'église du bourg se trouvent en présence d'un moulage. En effet, l'original appartient aujourd'hui aux collections du Victoria and Albert Museum de Londres qui l'a acquis à une date et dans des circonstances toujours ignorées

¹ Je remercie M. Patrick Corbet d'avoir bien voulu relire ce texte et pour ses remarques bienveillantes qui m'ont permis d'améliorer cette présentation.

² Cf. Boucherat (Véronique), *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge. Productions locales et modèles étrangers (v. 1485-v. 1535)*, Presses universitaires de Rennes, 2005, 414 p.

³ Nous en citerons deux : Recht (Roland), « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale », *Revue de l'Art*, n°120, 1998-2, p. 10 ; *Le Grand atelier. Chemins de l'art en Europe, V^e-XVIII^e siècle*, cat. exp. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 5-10-2007/20-01-2008, 335 p. et Gaborit (Jean-René), « Le problème de la copie dans la sculpture médiévale », 23 mars 2012, <http://tablesdetravail.hypotheses.org/108>.

aujourd'hui⁴. Le musée Vauluisant de Troyes conserve un exemplaire identique mais en bois, déposé par le musée du Louvre en 1849. L'idée, qui prévalait il y a quelques années selon laquelle l'œuvre en bois pouvait avoir servi de patron pour l'exemplaire en calcaire, est aujourd'hui abandonnée. Si ces deux pièces sont très similaires, les hauteurs (1,13 m) le prouvent, Charles Avery en a repéré une troisième version, légèrement différente au niveau du dragon. Achetée à Vienne avant le premier conflit mondial, cette pièce n'est pas localisée aujourd'hui. Si l'on ne connaît pas les circonstances de la création de ces trois objets, au moins peut-on dire qu'il existait bien une production champenoise reproduisant des modèles similaires, variant seulement par quelques détails.

Nous pouvons mettre également en relation le *Saint Joseph et l'enfant Jésus* de Saint-Urbain de Troyes et sa version réduite de Gyé-sur-Seine. L'enfant tient un objet rond dans sa main gauche et Joseph, une règle de menuisier. L'attitude remuante de l'enfant Jésus renvoie à l'évangile apocryphe intitulé *l'Histoire de l'Enfance du Christ selon Thomas*. Il est question dans ces pages d'un enfant Jésus détestable que Joseph peine à maîtriser. Jésus fait mourir un autre enfant qui l'avait bousculé, il se moque de ses maîtres et ridiculise même Joseph, appelé « père » tout au long du récit, en maîtrisant le travail du bois mieux que lui⁵.

Une autre preuve nous est fournie par le corpus du canton de Brienne-le-Château qui nous a permis de mettre en relation deux Vierges à l'Enfant localisées dans des localités distantes de plus de soixante kilomètres l'une de l'autre, Rosnay-l'Hôpital et Origny-le-Sec. L'exemplaire d'Origny-le-Sec est en bien meilleur état que celui de Rosnay-l'Hôpital, malencontreusement restauré (bords du manteau, enfant Jésus, terrasse, tête de la Vierge). Pour autant, l'aspect général est identique. La hauteur des deux statues diffère quelque peu (1,23 m pour la première, 1,60 m pour la seconde), ce que peuvent expliquer en partie les restaurations qui ont défigurée la seconde. Cependant, quelques variantes sont perceptibles : corsage et repli du manteau sous le bras gauche de Marie. Une étude en laboratoire pourrait aider à comprendre l'étendue des restaurations apportées à la statue de Rosnay. La tête de Marie et le voile qui la ceint, tout particulièrement, renvoient aux modèles créés au milieu et durant le troisième quart du XVI^e siècle. Cette observation nous conduit à une hésitation. Cette pièce est-elle due au même artiste que la *Vierge à l'Enfant* d'Origny-le-Sec ou en est-elle une copie plus tardive ? Ce qui devrait dès lors nous amener à la classer dans la deuxième partie de ce travail.

A côté de ces œuvres reproduites par le même artiste et dont le corpus est nécessairement à compléter, il faut s'arrêter sur une autre pratique que les historiens ont dédaigné, à savoir la copie des modèles champenois au sein même de la sphère régionale.

La fortune des œuvres champenoises en Champagne

La fascination pour la production sculptée champenoise des XVI^e et XVII^e siècles n'est pas l'apanage des seuls artistes du XIX^e siècle, car on l'observe aussi chez leurs devanciers.

⁴ Avery (Charles), *Sculpture from Troyes in the Victoria and Albert Museum*, V & A Museum, brochure 4, Londres, 1974, p. 62-70 ; « Regards sur l'école troyenne de sculpture du XVI^e s. », *La Vie en Champagne*, n°309 spécial, avril 1981, p. 8, n°10 et 11 ; Gaborit (J-R), *op. cit.* ; Couvidat (Marianne), *Les représentations de sainte Marguerite d'Antioche sur le territoire de l'ancien diocèse de Troyes : étude et catalogue de la statuaire du XVI^e siècle*, 2 vol., URCA, mémoire de Master 2 (dir. Danielle Quérue), non publié, 2013.

⁵ Payan (P.), *op. cit.*, p. 31.

Deux pratiques se dégagent, la reprise d'un modèle dans sa totalité ou seulement la copie partielle de détails.

La copie totale

Le premier exemple que nous présentons pour illustrer cette pratique est troyen. Il s'agit de la *Notre Dame de Lorette* conservée à l'église Saint-Nicolas de la ville. Nous croyons pouvoir la comparer avec la belle *Vierge à l'Enfant* conservée au Metropolitan Museum de New-York sous le numéro d'inventaire 41.100.170. Celle-ci fut donnée en 1941 par George Blumenthal au musée. Il s'agit d'une statue d'une hauteur de 1,55 m, en marbre, et qui conserve des traces de polychromie et de dorure et est datable du premier quart du XVI^e siècle⁶. L'aspect général de la statue, l'agencement des plis, le cordon retenant le manteau au niveau du cou, la position de la tête de Marie tournée vers la gauche, la composition du vêtement rappellent ceux prêtés à la *Notre Dame de Lorette* (H. 2,30 environ) visible dans l'église Saint-Nicolas de Troyes⁷. Celle-ci est attribuée à Christophe Molu qui l'aurait sculptée en 1528⁸. Remarquons toutefois que l'enfant Jésus n'est pas d'origine, comme en témoigne son style évoquant plutôt une restauration du XVIII^e siècle. La confrontation des deux modèles laisse entrevoir un dessin des vêtements très proches au contraire des visages qui sont dissemblables. De plus, un fragment d'un cordon interrompu est visible au niveau du cou de Marie sur l'exemplaire troyen, ce qui laisse aussi supposer l'intervention d'un restaurateur. Il est cependant permis de considérer que l'exemplaire troyen fut créé postérieurement à celui de New York, très vraisemblablement son modèle.

Le département de la Haute-Marne recèle aussi des exemples intéressants. La supposée *Sainte Barbe* de l'église de Vignory est à rapprocher de la *Sainte Flore* de Puelllemontier, comme l'a démontré très récemment notre collègue, M. Corbet⁹. Les deux localités sont situées à une cinquantaine de kilomètres l'une de l'autre. L'identification de l'exemplaire de Vignory est problématique. La tour, aujourd'hui placée à proximité, la fait reconnaître comme une *Sainte Barbe*, la patronne des artificiers, mais les mutilations intervenues au niveau des avant-bras laissent toujours possible l'identification avec Flore. Les deux exemplaires sont d'ailleurs très proches à bien des égards, bien que quelques différences soient décelables. La Flore mesure 1,80 m tandis que la « Barbe » possède des mensurations réduites, soit 1,04 m. La sainte Flore, datant des années 1540, est vraisemblablement le modèle initial, comme le laisse supposer son excellente qualité plastique. La forme plus lourde, les hanches plus larges, la coiffure, l'agencement des plis et de la ceinture confirment bien que l'exemplaire de Vignory est une copie de la première, ce qui illustre parfaitement la réutilisation d'un modèle au service d'une autre iconographie.

⁶ Cf. le site du Metropolitan Museum de New York : <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/467743?pos=1&rpp=30&pg=1&ft=41.100.170>.

⁷ Liez (Jean-Luc), « Les représentations de Notre-Dame de Lorette dans l'Aube », *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, t. CXXXIII, p. 269-278.

⁸ Koechlin (Raymond) et Jean-J. Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1900, p. 164 et 185.

⁹ Nous remercions M. le Professeur Patrick Corbet de l'Université de Lorraine de nous avoir signalé ces deux statues qu'il a étudiées dans le cadre du colloque célébrant le cinquantième anniversaire des Cahiers Haut-Marnais sous le titre « Les statues (XVI^e siècle) de sainte Syre et sainte Flore de l'église de Puelllemontier ». L'étude sera publiée prochainement dans les actes du colloque.

C'est un parti intéressant que développera la production industrielle du XIX^e siècle, comme en témoigne la « Sainterie » de Vendevre-sur-Barse, dans l'Aube¹⁰.

Un troisième exemple se situe aussi en Haute-Marne. Le musée de Langres conserve une remarquable statue représentant *Saint Joseph et l'enfant Jésus* datée de 1533. Il s'agit de l'exemplaire le plus ancien repéré à ce jour en Champagne-Ardenne représentant cette iconographie. Nous avons présenté cette œuvre dans le cadre du colloque organisé à Chaumont à l'occasion du cinquantième anniversaire des Cahiers Haut-Marnais¹¹. Ce groupe qui nous semble refléter des caractéristiques bourguignonnes ou plus précisément du Bourbonnais¹², fut copié peu après pour donner naissance à un groupe aujourd'hui visible à l'église de Vignory. Les deux localités sont distantes d'une soixantaine de kilomètres l'une de l'autre. Nous sommes, là-aussi, face à des dimensions différentes : 1,75 m pour l'exemplaire langrois contre 1,13 m pour celui de Vignory. Comme pour le cas précédent, nous remarquons quelques différences, validant l'existence d'un autre artiste, notamment dans la position de l'enfant Jésus, celle des jambes de Joseph et de sa coiffe. La copie de Vignory confère assurément un caractère plus champenois au sujet initial.

Revenons dans l'Aube, à l'église Saint-Pierre de Bar-sur-Aube qui conserve deux statues, a priori identiques, représentant le même personnage. L'une est placée devant un pilier du chœur, l'autre dans la première chapelle gauche du bas-côté nord. Leurs dimensions sont exactement les mêmes : 1,60 m. La première est entièrement décapée, tandis que la seconde a été repeinte en blanc avec des rehauts dorés marquant les galons selon une habitude qui se retrouve fréquemment dans l'Aube. La base électronique du Conseil général de l'Aube identifie les deux reliefs comme étant saint Pierre (1,60 m) et saint Paul (1,61 m), supposant qu'ils se faisaient pendant. Or, à mieux y regarder, il faut identifier ici un seul et même personnage, Paul. Pourtant quelques différences sont à noter : le tombé des plis de la robe au-dessus du pied gauche, le col relevé sur l'exemplaire peint ou le dessin de la barbe, bifide sur l'exemplaire décapé et pointue sur l'autre. L'exemplaire décapé est vraisemblablement la version originale si l'on en juge par la qualité du travail. La longue barbe portée en pointe semble devenir à la mode durant la seconde moitié du XVI^e siècle comme en témoignent le portrait de Jean Le Gas (vers 1512-1587), maître boucher de Troyes, conservé au musée Vauluisant¹³, ou d'autres portraits de dignitaires de l'époque. Elle perdure dans les premières années du siècle suivant. Le costume du saint Paul laisse supposer une période de création de la statue remontant au siècle suivant, sans doute à la première moitié, ce qui nous renseigne sur la période de création de l'œuvre.

Ces quatre exemples montrent comment la production champenoise pouvait influencer d'autres artistes locaux, plus jeunes, souvent moins doués mais néanmoins séduits par la production de leurs confrères. Le manque d'inspiration nécessaire à une création originale explique sans doute partiellement cette pratique. Reprendre un schéma local qui avait fait ses preuves constituait assurément un gage de succès auprès de commanditaires sans

¹⁰ Durand (Abbé Jean), *Le paradis d'un homme créatif*, 2006, XXXIV-144, 58 et 129 p.

¹¹ La communication intitulée « À propos du *Saint Joseph et l'enfant Jésus* (1533) du musée de Langres, quelques réflexions » sera publiée prochainement dans les actes du colloque.

¹² Rappelons que la partie occidentale du département de l'Allier et notamment la ville de Moulins dépendait de l'évêché d'Autun, lui-même partie de la province ecclésiastique de Lyon à laquelle les diocèses bourguignons appartenaient également.

¹³ Inv. 850.1.22.

doute effrayés par la nouveauté. En effet, plusieurs questions demeurent encore sans réponses comme le rôle des commanditaires, la circulation des modèles ou des artistes. Confie-t-on le soin de réaliser des copies des plus belles pièces aux meilleurs apprentis d'un atelier, ou bien ceux-ci prennent-ils leur indépendance et diffusent-ils des schémas dans le reste de la région ? Il faudra bien sûr explorer ces pistes de réflexion pour parvenir à une vision plus globale de la question.

La copie partielle

À côté des exemples précédents qui renvoient à des copies quasiment intégrales de modèles, il existe également des reprises de détails qui alimentent l'imaginaire des artistes. Rendons-nous à nouveau dans l'est aubois et en Haute-Marne.

Le *Saint Jean-Baptiste* de Radonvilliers, exécuté en bois, fut exposé lors de l'exposition *Le Beau XVI^e siècle* à Troyes et en 2009. La notice rédigée à cette occasion date l'œuvre vers 1500/10¹⁴. On remarque, inscrit dans un rectangle, un visage anguleux, encadré par une chevelure hirsute. Cette œuvre est à rapprocher d'un autre *Saint Jean-Baptiste*, sculpté dans le calcaire, conservé à Rolampont (Haute-Marne), commune distante de 90 kms de la première. Le visage est très proche de l'exemplaire de Radonvilliers. Le traitement des vêtements est différent malgré l'impression générale dégagée par l'expression des deux statues. Un troisième exemple se situe à Langres, dans la chapelle des Annonciades, ville située à 12 kms au sud de Rolampont. L'aspect très raffiné de cette statue est plus éloigné de l'esthétique notamment du point de vue de l'agencement des plis des deux autres à la physionomie est plus rugueuse. En revanche, le visage offre une grande similitude avec ceux des deux autres exemplaires, bien que les traits soient traités plus harmonieusement. L'influence d'autres types champenois bien connus, et l'on songe ici aux visages du Maître de Chaource, Jacques Bachot, s'observe parfaitement dans ces exemples¹⁵.

Un dernier exemple que nous souhaiterions évoquer concerne des détails vestimentaires. Examinons celui du manteau de Marie, qui, ramené sur le ventre, forme deux pans latéraux. Ce détail que l'on remarque sur la *Vierge au raisin* de Saint-Urbain de Troyes, datée du premier quart du XVI^e siècle, s'observe sur d'autres modèles plus récents, comme la Vierge à l'Enfant de Lesmont ou encore celle de Précý-Notre-Dame, œuvres plus récentes.

On retrouve également la reprise d'un détail vestimentaire, en l'occurrence le pli du manteau de Saint Jean Baptiste¹⁶. Il entoure la main gauche du saint sur laquelle repose la Bible. La formule, utilisée déjà au début du XV^e siècle à Molin par exemple, se retrouve au début du siècle suivant sous le ciseau du Maître de Chaource déjà évoqué.

Le regard du XIX^e siècle sur la production du XVI^e siècle

¹⁴ *Le Beau XVI^e siècle. Chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, cat. exp., Troyes, église Saint-Jean-au-Marché, 18 avril-25 octobre 2009, p. 190-193 (notice de Geneviève Bresc-Beautier) et p. 264, n°38

¹⁵ Sur cet artiste, Cf. Arnhold (Heinz-Hermann), *Die Skulptur in Troyes und in der südlichen Champagne zwischen 1480 und 1540 : stilkritische Beobachtung zum Meister von Chaource und seinem Umkreis*, thèse soutenue à Fribourg, Fribourg, 1992, [en ligne]: http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1305/pdf/1_TEXT.PDF.

¹⁶ Nous avons développé ce point in Liez (Jean-Luc), *Corpus de la statuaire du Moyen Âge et de la Renaissance*, vol. VI, *Canton de Brienne-le-Château*, 2012, p. 25.

La pratique de la copie, si l'on nous permet l'usage de ce terme générique, prend un tour nouveau au XIX^e siècle. Le mode le plus courant de production d'un modèle est le moulage, au moment où la production industrielle de la sainterie de Vendevre-sur-Barse développe des modèles très différents de ceux proposés à la Renaissance. Cette technique est largement utilisée dans l'Aube pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Plusieurs raisons expliquent cette particularité. La première résulte de nécessités économiques. Plusieurs fabriques, sans doute impécunieuses, vendirent des pièces de première importance. La paroisse d'Auxon se dessaisit en 1854 d'une *Sainte Catherine* datant du XVI^e siècle, aujourd'hui exposée au Musée départemental des Antiquités à Rouen¹⁷. Un moulage polychromé figure aujourd'hui en lieu et place de l'original. La pièce fut sans doute considérée comme un chef-d'œuvre puisque l'on repère un nombre important de répliques dans les églises du département, à Hampigny, à l'Isle-Aumont, à Saint-Phal dans l'Aube ou à Droyes, en Haute-Marne. Un second exemple à mentionner est celui de la *Sainte Marguerite* de l'église Saint-Germain déjà évoqué plus haut sur lequel nous ne reviendrons pas.

La seconde raison expliquant la présence de moulages dans le département de l'Aube prend naissance avec le projet du Musée français de sculpture comparée, installé au palais du Trocadéro à Paris¹⁸. Ce projet, soutenu inlassablement pendant trente ans par Eugène Viollet-le-Duc, se concrétise en 1879¹⁹. La sous-commission mise en place avant 1884 ne relevait cependant aucune statue troyenne à retenir²⁰. Il faut attendre l'intervention du grand historien Robert de Lasteyrie en 1884, pour revenir sur cette lamentable lacune. Une sélection d'œuvres fut établie sur tout le territoire français et une campagne de moulage à bon creux fut dès lors engagée. Une première campagne s'arrêta sur *La Mort de la Vierge* de François Gentil à la cathédrale de Troyes, la *Sainte Marthe* (MOU. 02127) de l'église Sainte-Madeleine, *La Visitation* (MOU. 00684) et *Le Lavement des pieds* (MOU. 00686) de l'église Saint-Jean-au-Marché. Le travail fut confié à Jean Pouzadoux (1829-1928 ?). Une seconde commission se réunit l'année suivante rendant compte d'une seconde vague de moulage portant sur treize autres statues. Seule une partie de la campagne fut véritablement effectuée. Quelques éléments rejoignirent le musée parisien, comme la célèbre *Visitation* de l'église Saint-Jean-au-Marché, et d'autres les collections du musée des Beaux-Arts de Troyes, à l'époque géré par la Société académique, tels les moulages des clés de voûte de l'église de Sainte-Savine, par exemple. Par une lettre datée du 27 avril 1885, la Société Académique de l'Aube sollicite le ministre des Beaux-Arts pour obtenir gracieusement un exemplaire des moulages réalisés. La réponse n'est pas connue, mais cette démarche est peut-être à l'origine d'un projet local de musée de sculpture comparée.

Nous sommes peu renseignés sur ce musée local de sculpture comparée, dont l'idée s'inscrit sans nul doute dans le cadre du projet parisien. Il devait être installé à Saint-

¹⁷ Datée entre 1525 et 1530, H. 0,87 ; l. 0,31, inv. 883. Cf. H. J[eanet], « Une sainte Catherine troyenne restaurée », *La Vie en Champagne*, n° 454, juin 1994, p. 14-16 Liez (J.-L.), *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Aujourd'hui les moulages sont visibles au Musée des Monuments français, installé au sein de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, au Palais de Chaillot, à Paris.

¹⁹ *Viollet-le-Duc, Les visions d'un architecte*, cat. exp., Paris, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 20 septembre 2014-9 mars 2015, p. 218,219 et 223

²⁰ La Maison du patrimoine du Grand Troyes conserve un dossier synthétique relatant ce projet. Cf. *Campagne de moulage et moulages de Troyes, dossier rédigé par le service de documentation du musée des Monuments français*, [2009], Maison du patrimoine du Grand Troyes, carton XVI^e siècle.

André-les-Vergers. Les pièces sélectionnées dans le cadre de cette opération sont connues par des cartes postales mentionnant ce projet. Le moulage du *Saint Jean Baptiste* visible à Saint-Martin-es-Vignes à Troyes, pris sur l'original de Saint-Germain, s'explique peut-être par cette campagne.

Évoquons maintenant le cas de François-Joseph Valtat (Troyes, 24 septembre 1811-après 1876), artiste qui se spécialisa dans la sculpture religieuse. Tout jeune, dans les années 1820, il figurait sur les registres de l'école royale de dessin de Troyes où il côtoya les frères Simart, Charles et Jacques²¹. Il produisit de nombreuses œuvres qui décorèrent plusieurs églises aubois, notamment celle de Saint-Julien-les-Villas, localité située au sud de Troyes.

Le moulage s'inscrit dans la longue tradition bien établie en Champagne de reproduire tout ou partie du patrimoine régional. Cette technique permet de conserver sur le territoire aubois la trace de chefs-d'œuvre qui quittèrent définitivement le Département de l'Aube au fil des années.

Conclusion

Le corpus très important des statues champenoises ouvre de multiples pistes de réflexions que les outils modernes, notamment les enquêtes systématiques, permettent d'enrichir. Dès lors, il est possible de repérer plusieurs pratiques qui soulignent le goût des artistes champenois pour la production locale au point de s'en inspirer. Il est ainsi possible de repérer la filiation de certaines œuvres, en attendant de pouvoir identifier les artistes eux-mêmes ou les commanditaires. Plus proches de nous, nombre de praticiens ou de projets du XIX^e siècle montrent un intérêt certain pour cette remarquable production, que le moulage continue de faire perdurer à l'intérieur de nos belles églises.

Jean-Luc Liez

²¹ Troyes, Archives municipales, 1R377, liasse.