

L'ÉCHO DE JOIGNY

Bulletin de
l'Association Culturelle et d'Études de Joigny



N° 63



2006



CAISSE D'EPARGNE
DE BOURGOGNE
ET DE FRANCHE-COMTE

NOS AGENCES A VOTRE SERVICE
A JOIGNY

Rue Gabriel Cortel **0 810 127 792**
1, avenue Gambetta **0 810 152 792**

CONTACT IMMOBILIER M.B.

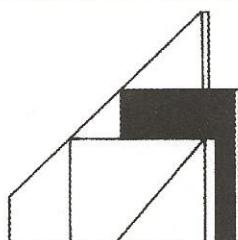
Achats - Ventes - Estimations



1^{ère} sélection sur VIDEO et sans rendez-vous

Des Professionnels à votre service
du lundi au samedi

17, avenue Gambetta - 89300 JOIGNY
Tél. : 03 86 62 30 89 - Fax : 03 86 62 29 45



entreprise de bâtiment

MORESK

Route de Chamvres - 89300 JOIGNY
Tél. : 03 86 62 11 67 - Fax : 03 86 62 50 10

L'ÉCHO DE JOIGNY

Bulletin de
l'Association Culturelle et d'Études de Joigny

N° 63



2006

Un trait d'union entre les générations et les catégories sociales

Depuis sa création, l'Association Culturelle et d'Etudes de Joigny a multiplié ses domaines d'action : l'enseignement de la peinture et du dessin, la musique, les visites de sites patrimoniaux et de monuments, la recherche historique, l'archéologie, la géographie, ... ont été explorés.

Avec le Joigny d'Or, l'**ACEJ** a d'abord voulu montrer qu'elle incluait dans son champ d'action tous les domaines des arts et des sciences. A ce titre, il est aisément de constater la présence, à Joigny et dans le Jovinien, d'artistes appartenant aux disciplines les plus diverses, musiciens, sculpteurs et photographes notamment.

L'**ACEJ** a ensuite voulu établir, qu'elle souhaitait collaborer avec toutes les personnes, tous les organismes, toutes les associations porteurs de la volonté affirmée de développer des manifestations dans le cadre de l'action culturelle.

Ces actions, engagées par les précédents Conseils d'Administration et menées par mes prédécesseurs et notamment par Bernard Fleury, nous envisageons de les poursuivre et de les amplifier.

La culture doit être accessible à chacun. Nul ne doute qu'elle peut constituer le meilleur trait d'union entre les générations et entre les catégories sociales.

Xavier François-Leclanché
Président de l'**ACEJ**

Merci à Bernard Fleury

Après neuf années passées à la présidence de notre association, Bernard Fleury a souhaité être déchargé de ses fonctions. Certes, notre président ne nous quitte pas totalement, puisqu'il reste membre du conseil d'administration. Son successeur, Xavier François-Leclanché, a voulu que son premier geste consiste à demander à l'assemblée générale de nommer son prédécesseur à la présidence d'honneur de l'A.C.E.J, ce qui fut fait par acclamations.

Ce passage à de nouvelles fonctions constitue une occasion de rappeler tout le travail effectué par notre président d'honneur, aussi bien à la direction de l'A.C.E.J. que dans ses travaux.

Le président de l'A.C.E.J. :

Le sommet de la présidence de Bernard Fleury a été, sans conteste, la réunion à Joigny du colloque de l'Association Bourguignonne des Sociétés Savantes. Ce colloque, placé sous la présidence conjointe de MM. Jean-Paul Desaive et Gérard Mottet, a été marqué par la présence d'éminents chercheurs, comme M. le doyen Jean Richard, membre de l'Académie des Sciences morales et politiques, M. le recteur Jean Gay et M. Pierre Bodineau.

Le même jour, Bernard Fleury remettait le premier « Joigny d'Or » à M. Yves Audard en présence de Monsieur le Maire de Joigny et des personnalités locales. Cette manifestation poursuit le double but de faire connaître la création culturelle du Jovinien et de consacrer des personnes qui contribuent au développement des sciences, des arts et de la culture dans le Jovinien.

Le reste de l'action de notre ancien président devra, faute de place, être résumé en quelques mots : pérennisation et développement de *L'Echo de Joigny*, deux expositions par an, conférences mensuelles, visites de sites historiques... Bref, un bilan superbe. On mesure la quantité de travail qui a précédé l'ensemble de ces réalisations.

Et pour couronner le tout, Bernard Fleury n'a cessé de penser au développement de l'A.C.E.J. et il a quitté la présidence en laissant à son successeur une équipe de qualité.

Le chercheur

Bernard Fleury a enrichi la recherche historique d'une approche liée à sa formation et à sa profession : sa très belle *Histoire de l'hôpital de Joigny* porte l'empreinte de cette culture. Elle a été couronnée en 2002 par la *Grande Médaille de la Société Française d'Histoire des Hôpitaux*. Il a poursuivi avec bonheur ses recherches, qui nous valent son histoire de *La Vie Publique à Joigny de la Révolution à la Belle Epoque*. On attend avec impatience le nouvel ouvrage de Bernard Fleury, un livre de photographies sur « Joigny », à paraître aux éditions Allan Sutton, dans la collection *Mémoire en images*.

Merci à Bernard Fleury pour tout ce travail accompli, et merci à lui de continuer à enrichir l'A.C.E.J. !

Entre exil et tradition dans l'œuvre du sculpteur Jean de Joigny-Juan de Juni (1507-1577)

Cyril Peltier

Cyril Peltier, enseignant en espagnol, est chargé d'un cours sur l'histoire de l'art espagnol à l'université catholique de l'Ouest à Angers. Il est, en outre, doctorant en histoire de l'art à l'université François Rabelais de Tours, sous la direction d'Yves Pauwels. Son sujet de thèse porte sur l'itinéraire formatif et l'œuvre de Juan de Juni (Jean de Joigny)

En novembre dernier, il a pris contact avec notre association pour proposer des articles à paraître dans l'Echo de Joigny. Nous nous sommes empressés d'accepter sa proposition.

Certes, Jean de Joigny n'est plus un inconnu des Joviniens depuis que JJ. Martin Gonzales, professeur à l'université de Valladolid et membre de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nous a révélé la teneur des ses investigations. Ses découvertes, reprises par Marthe Vanneroy et Mme Delgado, intéressèrent la municipalité jovinienne, qui donna le nom de Jean de Joigny à la place reconstruite sur l'emplacement de l'ancienne Cour des Miracles, détruite par l'explosion de 1981. Lors de son inauguration, JJ. Martin Gonzales prononça une allocution et publia un opuscule retraçant la vie et l'œuvre de Jean de Joigny.

Cyril Peltier, lors de nos nombreux échanges épistolaires, me posa la question de savoir si, dans le Jovinien, il n'y avait pas un village ou un lieudit dont le nom pourrait ressembler à Cursi, car Jean de Joigny se nommait lui-même parfois Juan de Cursi. Tout d'abord, j'ai répondu par la négative ; puis, me souvenant des hypothèses émises par Marthe Vanneroy, j'ai effectué des recherches dans la généalogie Ferrand, à laquelle elle a tenté de rattacher notre artiste franco-espagnol. Une branche de cette famille se nommait Ferrand de Courgis, alors pourquoi pas ? (avec toutes les réserves de rigueur, d'autant plus que l'achat du fief de Courgis serait trop tardif) L'origine espagnole de la famille Ferrand serait tout aussi douteuse (Cf. Alain Noël BSGY).

Aujourd'hui, Cyril Peltier nous fait ici profiter de ses connaissances hispaniques et artistiques en nous permettant de mieux connaître ce compatriote parti conquérir la gloire de l'autre côté des Pyrénées. Nous l'en remercions vivement.

Bernard Fleury.

A travers une série d'articles dans *L'Écho de Joigny*, notre ambition est de mieux faire connaître la vie et l'œuvre de l'un des plus célèbres sculpteurs du Siècle d'Or espagnol, Juan de Juni - Jean de Joigny, d'origine jovinienne comme son nom l'indiquerait. Dans cette première livraison, nous présentons de manière générale le parcours de formation de l'artiste et les principales caractéristiques stylistiques de son œuvre. En retracant son itinéraire depuis ses premières productions dans sa ville d'origine, Joigny, jusqu'à son établissement à Valladolid en 1540, nous proposons de montrer sa polyvalence stylistique. En effet, bien que formé dans le contexte de naissance du maniérisme italien¹ et baigné dans l'atmosphère baroque du siècle d'Or espagnol², il témoigne en outre par son œuvre de l'impact de la tradition sculpturale de sa région d'origine et du classicisme français³.

Qui était Jean de Joigny ?

Malgré la volonté des Castillans de faire de Jean de Joigny un artiste espagnol à part entière qu'ils connaissent sous le nom de Juan de Juni (mais qu'ils savent être d'origine française⁴), cet artiste dut naître vers

1 Dans ces quelques lignes, nous apportons de brèves précisions sur les différents styles artistiques qui caractérisent l'œuvre de Juan de Juni; nous limitons nos définitions au domaine de la sculpture et à la zone ibérique. Le maniérisme (qui provient de l'italien *maniera*) est un style né en Italie à partir de 1520 qui s'est développé ensuite en Europe jusqu'à la fin du XVI^e. En Espagne, il s'est prolongé jusqu'en 1620, sous l'influence des grands maîtres de la Renaissance italienne. Ce terme de « maniérisme » dérive du mot *manieroso* qui désignait au XVI^e siècle quelque chose « *de distingué ou délicat, parvenant à s'appliquer à certaines productions artistiques* », explique José Rogelio Buendía dans son ouvrage *Las claves del arte manierista*, Barcelone, Ariel, 1986, p. 4. Dans le domaine de la sculpture, les figures se distinguent par des positions forcées, empreintes d'un mouvement hélicoïdal, par la dislocation des membres qui s'accompagne d'une « *absence d'énergie dans les mouvements -tellement opposée à la véhémence baroque- à une inutilité de ces membres...* Les gestes ne conduisent à aucune finalité et ainsi ils sont purement « *décoratifs* ». Les corps souffrent; ils subissent une domination accablante. On ne les voit jamais dressés, mais baissant la tête en signe d'acquiescement, vaincus par un terrible destin », explique María Luisa Cartula dans l'article « *El manierismo* », *Revista de ideas estéticas*, n°7, juillet-sept. 1944.

2 La sculpture baroque en Espagne est un art qui émeut, qui étonne et impressionne par une recherche du mouvement dans des figures en position instable et l'emploi d'images saisissantes de pathétisme ou au contraire fortement idéalisées. Le baroque se signale dans les statues polychromes pathétiques des processions ou dans la décoration imposante des retables.

3 Le classicisme est une doctrine littéraire et artistique qui se signale dans le domaine de la sculpture par un retour à l'antique allié à une volonté de clarté, d'unité et à une recherche d'équilibre « où la sérénité et la passion se construisent harmonieusement en rythmes équilibrés, qui n'excluent ni la force ni l'expression », résume Georges Duby (Georges Duby, Jean-Luc Daval, *La sculpture, De l'antiquité au XX^e siècle*, Cologne, 2002, p. 620).

4 Outre les liens d'amitié qu'entretenait Jean de Joigny avec des artistes français également établis en Espagne (Guillen Doncel, Jean d'Angers, Pierre Picard), outre les ouvrages écrits en français découverts dans la bibliothèque de son atelier de Medina de Rioseco, l'origine française de Jean de Joigny est avérée notamment par les déclarations de son fils Isaac. En effet, lors d'un procès entamé le 8 avril 1557 contre un autre sculpteur français, Étienne

1507⁵ à Joigny. Les premières années de sa vie restent obscures puisque les archives jovinniennes ont disparu lors de l'incendie qui ravage la ville en 1530. On pense cependant que le sculpteur reçoit une première formation artistique dans la riche aire bourguignonne, qu'il a été particulièrement marqué par le travail des artistes de l'École de Dijon, Claus Sluter en tête, ainsi que par la thématique des *Mises au tombeau*.

Avant son départ pour l'Espagne, on suppose également qu'il a fait un long séjour en Italie à partir de 1525, à Rome, Bologne, Florence et Modène même s'il n'existe aucun document écrit ni aucune œuvre portant sa signature. Ces suppositions sont fondées sur des indices artistiques, sur des similitudes avec le style des grands maîtres italiens de la Renaissance: Michel-Ange, Mazzoni, Donatello, della Quercia, dell'Arca entre autres.

A la suite de cette probable période de formation en Italie, on pense que Juni est revenu à Joigny pour réaliser ses premières œuvres, dont la statue équestre de Saint Thibault. Toutefois, l'incendie de 1530 a du le convaincre de quitter définitivement sa région natale et de rejoindre la péninsule ibérique.

Comme nombre de ses compatriotes (Jean d'Angers, Philippe de Bourgogne, Guillen Doncel, Pierre Picard ou encore Etienne Jamet...), Jean de Joigny s'est donc expatrié en Espagne au moment de la florissante période du Siècle d'Or. Établi finalement à Valladolid (alors capitale du royaume de Castille et Léon), auprès de riches commanditaires en quête de œuvres somptueuses mettant en avant leur personne ou leur famille, il réalise dans la péninsule ibérique une cinquantaine d'œuvres.

C'est à partir de 1533 que nous avons connaissance de la présence du sculpteur en Espagne, tout d'abord à Léon en raison de travaux décoratifs pour la façade, le cloître et les stalles du chœur de l'église Saint-Marc où il travaille aux côtés de compatriotes comme Guillen Doncel et Jean d'Angers.

Fig. 1⁶ : Groupe de Saint Jérôme dans l'église Saint-François de Medina de Rioseco⁷



Jamet, Isaac se présente comme étant « *ISAQUE DE JUNI ouvrier et employé de maison de passage à Cuenca qui est le fils de JUAN DE JUNI sculpteur français habitant de Valladolid* ». Jesús Dominguez Bordona, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Blass, 1933, p. 5. Donc ceci est définitivement reconnu dès 1933.

⁵ La date de naissance de Jean de Joigny est connue grâce à ses déclarations lors du procès de la Puerta del Campo. Déclinant son identité, Juan de Juni déclare à deux reprises avoir soixante ans (José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 426). Donc ceci est établi à l'aube du XX^e siècle.

⁶ Les illustrations de cet article sont ici reproduites sous la forme de « vignettes » en noir et blanc. Vous pourrez les retrouver, en couleur et agrandies, dans le « cahier couleur » fourni en annexe.

⁷ Cliché tiré de l'ouvrage de Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974.

Très vite, la qualité de son travail léonais lui procure un renom et de puissants commanditaires ne tardent pas à solliciter ses services. En 1537 il effectue un bref séjour à Medina de Rioseco pour modeler les groupes en terre cuite polychrome de Saint Jérôme (Fig. 1) et Saint Sébastien dans l'église Saint-François (Fig. 2).



Fig. 2 : Groupe de Saint Sébastien dans l'église Saint-François de Medina de Rioseco⁸

A la même époque, le chanoine Diego González Del Barco, qui a découvert son art dans la cathédrale de Léon, lui commande son sépulcre dans l'église Saint-Michel à Villalón (Fig. 3). Puis c'est l'archidiacre Gutierre de Castro qui le sollicite également pour la réalisation de son sépulcre dans la cathédrale de Salamanque en 1540. Gravement malade, l'artiste rédige dans cette ville son premier testament⁹. Jusque là, Jean de Joigny apparaît donc comme un artiste itinérant qui voyage au gré des contrats qui lui sont proposés ; désireux d'établir durablement son atelier dans une ville prospère afin de servir ses intérêts artistiques et économiques, il se rapproche peu à peu de Valladolid, centre névralgique de la sculpture castillane.



Fig. 3 : Tombeau du chanoine Diego González del Barco dans l'église Saint-Michel à Villalón¹⁰

En effet, malgré de nombreux déplacements temporaires dans la Castille et le Léon (Allariz, Avila, Burgo de Osma, Ségovie, Becerril, Ciudad Rodrigo, Medina del Campo, Tudela del Duero, Santoyo), en 1540 il établit définitivement son atelier à Valladolid, là où la demande d'artistes dépasse largement celle de tous les autres centres de la péninsule. Une profusion de fondations religieuses, de magnats et de commerçants prestigieux réclament des biens artistiques, faisant ainsi le renom de Valladolid, comme en témoigne l'historien français Bartolomé Bennassar : « Aucune

⁸ Cliché tiré de l'ouvrage de Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra*, op. cit. en note 6.

⁹ Juan Agapito y Revilla, « Un testamento inédito de Juan de Juni », *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, tome I, Valladolid, Casa Santarén, 1928, p. 141-152.

¹⁰ Cliché tiré de l'ouvrage de Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra*, op. cit. en note 6.

autre ville du Nord de l'Espagne ne fut en ce temps foyer aussi vivant d'art et de culture parce qu'aucune sans doute ne fut plus ouverte aux vents du siècle »¹¹.

En effet, à côté de son essor économique et de son rôle politique, Valladolid est alors avant tout une ville d'art qui attire de nombreux maîtres de la sculpture. Stimulés par la concurrence, ils atteignent un très haut niveau artistique. On comprend mieux que Jean de Joigny soit profondément imprégné de l'esprit espagnol de l'époque, qualifié de vaniteux¹², au point que des critiques en fassent un artiste espagnol, comme le reconnaît Martín González : « *Le cas de Juni ressemble à celui du Greco. Tous deux étrangers et tous deux nationalisés, qui font connaître leur personnalité, principalement Juni, à leur arrivée et établissement en Espagne. Personne ne s'étonnera, alors, que nous nous appropriions Juni* »¹³.

C'est donc à Valladolid que la production de Jean de Joigny est la plus importante ; il y réalise la majeure partie de ses œuvres, toutes consacrées à la Passion du Christ et au culte marial (Retables, Crucifixions, Ecce Homo, Mises au tombeau, Vierges à l'Enfant, Pietà), avec une préférence pour la sculpture en bois polychrome et la terre cuite.

La Mise au tombeau (Fig. 4), aujourd'hui conservée au Musée National de Sculpture de Valladolid, motive sa venue dans cette ville. Elle date de 1540 et lui fut commandée par l'évêque de Mondoñedo, chroniqueur de Charles Quint.

Fig. 4 : *Mise au tombeau*,
Musée National de Sculpture de Valladolid¹⁴



¹¹ Bartolomé Bennassar, *Valladolid et ses campagnes au XVI^e siècle*, Paris, Mouton, 1967, p. 493.

¹² Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 1994, p. 36.

¹³ Juan José Martín González, *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954, p. 8. En outre, l'exemple de Juni, artiste français parti vivre en Espagne et fortement imprégné de l'esprit du Siècle d'Or espagnol, n'est pas un cas isolé. Il traduit la capacité de ce pays d'accueil à « *absorber des races, des cultures, des hommes* » explique María Elena Gómez Moreno : « *Sur la culture médiévale qui se décomposait, la Renaissance triompha alors. L'Espagne y arrive sans un art propre, mais avec ses facultés d'assimilation fortement développées. C'est une condition constante de l'Espagnol d'être capable d'absorber des races, des cultures, des hommes; au XV^e siècle presque tous nos sculpteurs sont étrangers; mais, en raison de cette propriété, l'Espagne commence par assimiler la Renaissance du Nord, puis celle de l'Italie, et, finalement, deviennent espagnols aussi les artistes venus de l'extérieur* » (María Elena Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Editorial Dossat, 1951, p. 2).

¹⁴ Cliché de l'auteur.

A la suite de cette œuvre, le grand retable de la cathédrale de Valladolid, appelé communément retable de La Antigua, lui permet de s'imposer comme successeur d'Alonso Berruguete. Outre ces deux œuvres majeures, il réalise de nombreuses crucifixions et des Vierges à l'Enfant pour les institutions religieuses de la ville (couvents de Sainte-Catherine, de Sainte-Isabelle, de Sainte-Thérèse, monastère de Las Huelgas, églises de Las Angustias, du Carmen *extramuros*).

A de rares occasions, il s'absente de Valladolid; en réalité seulement quand l'ampleur du projet nécessite un déplacement prolongé, car sinon les œuvres plus modestes sont réalisées directement dans son atelier de la rue Sancti-Spiritus. En 1550, il conçoit à Valladolid le retable de la cathédrale de Burgo de Osma (Fig. 5) et ne se déplace que pour l'assemblage de l'œuvre. Il en fait de même en 1554 pour le retable destiné à la chapelle des Benavente à Medina de Rioseco (Fig. 6) et en 1567 pour celui de la chapelle des Alderete dans l'église San-Antolín de Tordesillas. En 1571, il doit aller à Ségovie pour réaliser le relief de la Mise au tombeau dans la cathédrale (Fig. 7).

Après plus de quarante années de riche production artistique, Juni décède en 1577 à soixante-dix ans, un âge très avancé pour l'époque ; il lègue son atelier et ses instruments à son fils naturel Isaac et à quelques apprentis qui prolongent son style.

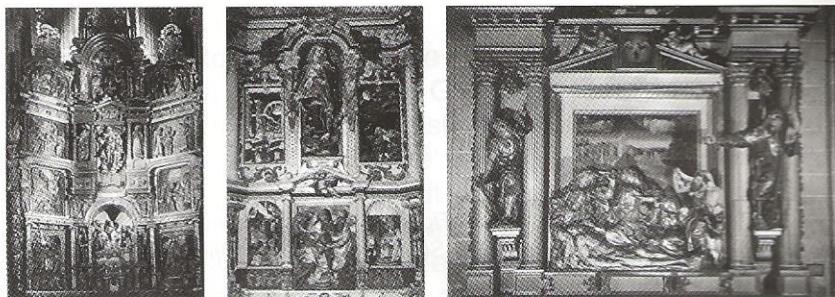


Fig. 5 : Retable de la cathédrale de Burgo de Osma¹⁵

Fig. 6 : Retable de la chapelle des Benavente, à Medina de Rioseco¹⁶

Fig. 7 : Relief de la Mise au tombeau dans la cathédrale de Ségovie¹⁷

Le style artistique de Jean de Joigny.

Avec Alonso Berruguete, Gregorio Fernández et Esteban Jordán, Jean de Joigny forme ce qu'il est convenu d'appeler l'École de sculpture de Valladolid¹⁸. Son origine étrangère ne gêne nullement sa parfaite

¹⁵ Cliché tiré de l'ouvrage de Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra, op. cit.* en note 6.

¹⁶ *idem*.

¹⁷ *idem*

¹⁸ L'expression « École de sculpture de Valladolid » peut être prise dans deux acceptations ; l'une, d'ordre géographique, fait référence aux nombreux artistes, nés ou établis dans cette ville, qui par leur présence ont créé un centre de production artistique d'envergure ; dans

intégration à la société espagnole et son adaptation aux créneaux artistiques de l'époque : comme nous l'avons dit, les Espagnols aiment à le considérer comme un des leurs. Pourtant son style est bien particulier et diffère de l'art intellectualisé du castillan Alonso Berruguete ou du galicien Gregorio Fernández.

Avec l'établissement de Jean de Joigny à Valladolid, la statuaire de la dite École de sculpture acquiert en effet une note beaucoup plus dramatique qui privilégie une tendance au sensationnel, un art des émotions. Influencé par la mentalité franciscaine, Juni est un artiste nerveux, initié aux germes du courant maniériste italien. Par la variété des émotions qu'ils expriment, ses personnages aux regards miséreux, pathétiques et douloureux cherchent à émouvoir le fidèle comme l'illustre le buste de Sainte Anne (Fig. 8) conservé au Musée de Sculpture de Valladolid.



Fig. 8 : Buste de Sainte Anne,
Musée de Sculpture de Valladolid¹⁹

Pour concrétiser cet art des sentiments et cette tension dramatique, Jean de Joigny harmonise expression faciale et corporelle ; ainsi ses personnages, dont les visages sont fréquemment marqués d'une intense expression de douleur ou de résignation, sont-ils également ceux dont les corps s'étirent, dont les membres s'allongent démesurément, de façon presque incohérente et dont les étoffes s'agitent avec frénésie.

Toutefois, le pathos associé à des figures aux postures forcées, à la gestuelle nerveuse et contournée, à la silhouette hélicoïdale, laisse également place à des visages plus radieux, aux traits délicatement modelés, à des drapés aux mouvements modérés et à la taille adoucie. En somme, avec cette diversité stylistique de la production « junienne », il convient donc de ne pas voir uniquement chez cet artiste le créateur de figures tourmentées, représentées dans des postures les plus violentes, prenant place dans un espace restreint d'où elles ne peuvent s'échapper, empreintes d'un sentiment désolé et angoissé. Cet art impétueux, cet esprit exacerbé qui se nourrit des prémisses du maniériste italien, n'est qu'un aspect de sa statuaire.

l'autre acception, le terme « École » implique, sinon une unité absolue de style, du moins une communauté de tendances, de traditions, de sentiments, une certaine relation de méthodes apparaissant dans l'exécution. Pour nous, « l'École de sculpture de Valladolid » revêt plutôt le premier sens, géographique.

¹⁹ Cliché de l'auteur.



Fig. 9 : Figure de l'Immaculée dans le retable de la chapelle des Benavente, à Medina de Rioseco²⁰

Son tempérament agité s'associe souvent avec un esprit minutieux qui ne néglige aucun détail corporel, vestimentaire ou émotionnel et qui annonce par ce travail soigné et apaisé les premiers bourgeons de la mouvance baroque en Espagne, notamment dans des représentations profondément idéalisées de la Vierge (Fig. 9).

Une première formation dans sa région d'origine.

Après avoir présenté les grandes étapes de la vie de l'artiste et les principales lignes stylistiques de sa production espagnole, faisons un retour en arrière pour nous intéresser tout d'abord à sa période de formation en Bourgogne - cette expression étant ici prise au sens de zone artistique et englobant donc une partie de la Champagne et en particulier Joigny.

Après avoir rappelé l'origine française de Juan de Juni, il convient de déterminer une ville dont le nom ressemblerait à celui de « *Juni* », puisqu'il s'agit en l'occurrence d'un toponyme. Les cas similaires sont nombreux en Espagne, désignant soit le nom indiquant la nationalité, comme avec les peintres Nicolas Francés (*Nicolas Français*) ou Jorge Inglés (*Georges Anglais*), ou un patronyme toponymique comme Juan de Angés ou Angérs (*Jean d'Angers*) ou Felipe de Borgoña (*Philippe de Bourgogne*).

Sur la question de l'origine de Juni, plusieurs toponymes ont été avancés, comme les localités de Juigné-sur-Loire dans le Maine-et-Loire, Juigné-sur-Sarthe près de l'abbaye de Solesmes, mais la piste de Joigny a toujours été privilégiée puisque cette hypothèse s'appuie autant sur des arguments scientifiques, de type philologique, que sur des indices artistiques.

En effet, on a remarqué dans la région de l'Yonne un répertoire très riche de toponymes terminés en « *y* » (plus d'une centaine de communes sur les 451 que compte le département), d'où une première piste pour expliquer l'origine du nom « *Juni* » en castillan.

Ensuite, se fondant sur les travaux de Gougenheim (*Grammaire du XVI^{ème} siècle*), Julio Lago Alonso estime que la forme actuelle de Joigny devait se prononcer « /zwení/ » et non « /zwaní/ »²¹. Bien que le nom du sculpteur

²⁰ Cliché tiré de l'ouvrage de Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra*, op. cit. en note 6.

²¹ L'analyse philologique du nom Juan de Juni a donné lieu à une étude spécifique dont Julio Lago Alonso a publié les conclusions dans un bref article. Julio Lago Alonso, « Nota sobre topónimos franceses terminados en *y*, Joigny / Juni », *Boletín del Seminario de*

apparaisse écrit de diverses manières dans les documents contemporains (Juan de *Juani*, de *Juanín*, de *Joni*, de *Juny*, de *Juní*, de *Juni*), la forme la plus exacte et la plus fréquente est celle de *Juni* (avec ou sans accent). C'est d'ailleurs orthographié de cette façon, avec un « j » et sans accent sur le « i », que s'écrit le nom de son fils « Isaac de *Juni* » ou de l'un de ses descendants, « Guillén de *Juni* », artiste qui travailla comme tailleur dans la façade de l'université d'Alcalá de Henares.

Plus précisément, on pense que l'altération de la prononciation du nom de cet artiste par ses contemporains espagnols expliquerait de progressives déformations phonétiques (mutisme du « e » de la diphtongue dans « /zwení/ » et perte de la palatalisation du « ñ ») pour parvenir à la forme retenue, *Juni*²². De plus, nous savons que l'artiste signe à plusieurs reprises Juan de *Juñi*, dont la prononciation en castillan se rapprocherait du nom Joigny.

Comme nous venons de le voir, le nom Juan de *Juni* est toponymique et renseigne comme souvent dans pareil cas sur le lieu d'origine de l'artiste ; ce nom lui fut attribué à son arrivée en Espagne. Il nous reste donc à nous mettre en quête du véritable nom patronymique de ce sculpteur prénommé Jean, entreprise très délicate puisque les premiers registres paroissiaux de Joigny ne remontent qu'à l'an 1552 et qu'à cette date Juan de *Juni* se trouvait déjà en Espagne depuis près de vingt ans.

A côté des différents noms déjà cités par lesquels est désigné le sculpteur, une tout autre mention apparaît puisque l'artiste et ses enfants Jusepe, Juan et Simeon sont appelés *de Cursi y Juni* dans le document de curatelle de ses fils ainsi que dans le testament de l'artiste de 1577²³. La répétition de cette association des deux noms *Cursi* et *Juni* et même leur alternance dans deux documents doivent être expliqués. Malgré la consonance plutôt italienne du nom, ne faut-il pas voir dans ces ultimes actes officiels la volonté de l'artiste, à l'article de la mort, de dévoiler sa véritable identité ? En outre, là encore la sonorité en -y- rappelle la longue liste des noms de villages dans la région bourguignonne. Or, selon un « rêve » formulé par Marthe Vanneroy²⁴, *Juni* pourrait être descendant d'un Ferrand, noble castillan ramené d'Espagne en 1370 par le comte de Joigny, Miles de Noyers. Ce dernier l'avait fait gouverneur de ses possessions à Joigny. Or, parmi ses descendants, une branche porterait le nom de Courgis, représentée en 1665 par Jacques Ferrand, baron de Courgis, conseiller du roi et président de la Chambre des comptes de Dijon.

Estudios de Arte y Arqueología, tome XLII, Valladolid, Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques, 1976, p. 457-458.

²² *Idem*, p. 458.

²³ José Martí y Monsó, *op. cit.*, p. 366.

²⁴ Marthe Vanneroy, « L'identité de Jean de Joigny (Juan de *Juni*) », *L'Echo de Joigny*, Joigny, Revue de l'Association Culturelle et d'Etudes de Joigny, n° 25, 1978, p. 3-4. Cependant nous restons assez réservé - tout comme Marthe Vanneroy elle-même (« en l'occurrence, il n'est pas interdit de rêver » écrit-elle) - sur cette piste qui est une simple hypothèse non vérifiable faute de documentation.

Ainsi pensons-nous que *Cursi* serait une dérivation de *Courgis*; autrement dit, dans cet ultime testament, Juni dévoilerait tout d'abord son véritable nom suivi de son origine. Ainsi, dans cette signature *Juan de Cursi y Juni*, nous entendons *Jean de Courgis et de Joigny*.

Si l'explication philologique du nom de Juan de Juni et surtout la recherche de sa véritable identité restent à ce jour à l'état d'hypothèse, en revanche l'exploration artistique du territoire a apporté des preuves irréfutables pour J.-J. González Martin. Plusieurs œuvres à Joigny gardent en effet une étroite relation avec l'art de Jean de Joigny en Espagne. Malgré l'incendie du 12 juillet 1530 qui détruisit nombre d'archives, il demeure dans l'église paroissiale Saint-Thibault « *des sculptures qui doivent être considérées comme de l'entourage de Juni* »²⁵ écrit Martín González. Parmi celles-ci, il cite les sculptures en pierre d'un calvaire, de Saint Paul, Saint Mathieu, Saint Pierre ou encore une Vierge à l'Enfant qui présentent d'étroites parentés avec le style de Juan de Juni. Il s'agit là de la Vierge à l'Enfant sculptée en bas-relief sur un des ventaux de la porte de l'église, porte datée de 1623. Selon J. J. Martín González, cette Vierge serait « sans doute la réplique d'une Vierge équivalente perdue, dans laquelle on devine un certain style « Juny ».

Le groupe du calvaire trouve un écho artistique dans celui du retable de la chapelle de San-Antolín, à Tordesillas, par le modèle naturaliste du corps du Christ et l'ondoiement des tissus ; la statue de Saint Paul est également très semblable à une œuvre ultérieure représentant Saint Mathieu (Fig. 10), dans le musée Saint-Marc de Léon, œuvre attribuée à Jean de Joigny ; enfin, La Vierge à l'Enfant de la porte de Saint-Thibault permettrait de confirmer l'autorité « junienne » d'une figure de même thématique située dans l'église Sainte-Marie la Blanche à Palencia.



Fig. 10 : Figure de Saint Mathieu,
Musée Saint-Marc de Léon²⁶

²⁵ Juan José Martín González, *Juan de Juni*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983, p. 115. Cet ancien professeur de l'université de Valladolid, éminent spécialiste de l'œuvre de Jean de Joigny, fit notamment deux visites à Joigny dans les années 1980 ; il identifia dans le patrimoine artistique de cette ville plusieurs œuvres présentant selon lui des relations avec l'art de Juan de Juni. Il exposa ses conclusions lors d'une conférence et à travers plusieurs publications :

Juan José Martín González, *Juan de Juni, Jean natif de Joigny*, 89 Saints, impr. Cohen, 1983.

Juan José Martín González, « Con Juan de Juni en Joigny », *Academia*, n°59, second semestre 1984, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984, p. 247-259.

Juan José Martín González, « Juan de Juni (Jean de Joigny) et l'église St-Thibault », présentation et traduction de M. Delgado, *L'Écho de Joigny*, Joigny, Revue de l'Association Culturelle et d'Études de Joigny, 1986, n°40, p. 22-26 (traduction du texte *supra*).

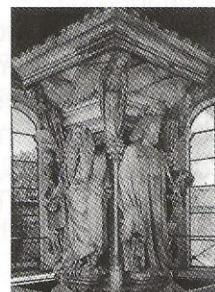
²⁶ Cliché tiré de l'ouvrage de Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra*, op. cit. en note 6.

Mais surtout, la qualité artistique de la sculpture est remarquable dans la statue équestre de Saint Thibault placée dans une niche dominant le portail de l'église du même nom, statue qui a, selon Juan José Martín González, toutes les caractéristiques stylistiques de Jean de Joigny. Il faut distinguer toutefois cette œuvre de celles que nous avons citées plus haut car tout porte à croire qu'elle fut réalisée par le sculpteur à son retour d'Italie, vers 1530, après l'incendie du 12 juillet. On y retrouve notamment la thématique italienne des monuments équestres consacrés à des *condottieri* (monument de *Bartolomeo Colleoni* par Andrea Verrocchio, à Venise, monument du *Gattamelata* par Donatello à Padoue).

Saint Thibault est représenté en chevalier, montant un cheval fougueux. Il porte de la main gauche un faucon et de la droite le chapeau qu'il a retiré en signe de salut dévoilant un visage juvénile. Il est couvert d'une tunique ornée d'une chlamyde classique, détail vestimentaire que l'on retrouve fréquemment parmi la statuaire de Jean de Joigny. En outre, le traitement harmonieux des plis des étoffes et la sensation que le vent vient s'engouffrer dans la tunique sont caractéristiques de son style et rappellent les reliefs du couvent Saint-Marc de Léon. Enfin, le visage idéalisé de Saint Thibault est identique à celui de Saint Jean dans la Mise au tombeau du Musée National de Sculpture de Valladolid.

La production de Jean de Joigny dans ces œuvres joviniennes, mais aussi dans la péninsule ibérique témoigne encore de l'impact de la riche tradition sculpturale bourguignonne. En particulier, l'art de Claus Sluter²⁷ eut une influence capitale sur l'orientation artistique de l'École de Dijon, puis sur la trajectoire stylistique de Juan de Juni. La recherche de mouvement et le caractère expressif des étoffes, la théâtralité des figures dans leur attitude et leur gestuelle, la représentation extrêmement réaliste et expressive de la douleur ou de la résignation sur les visages des Prophètes du Puits de Moïse (Fig. 11) sont autant de caractères que nous retrouvons dans l'œuvre de Juan de Juni.

Fig. 11 : Puits de Moïse, Dijon²⁸



²⁷ La tradition artistique présente Claus Sluter comme un sculpteur bourguignon d'origine hollandaise (Haarlem v. 1340-1350 - Dijon 1405-1406). Sluter rompt avec la grâce parfois maniérée du gothique international, alors encore en pleine vigueur. Cliché tiré de l'ouvrage de Georges Duby, Jean-Luc Daval, *La sculpture, De l'antiquité au XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2002.

²⁸ Cliché tiré de l'ouvrage de Michel Martin, *La statuaire de la Mise au tombeau du Christ*, Paris, Picard, 1997.

De même, l'influence des Mises au tombeau bourguignonnes et champenoises (sépulcres de Chaumont, Bayon, Chaource, Tonnerre, Saint Nizier de Troyes, Villeneuve-sur-Yonne, Ervy-Le-Châtel, Villeneuve-L'Archevêque, Dijon, Semur-en-Auxois, Joigny...) sur l'art de Juan de Juni est manifeste. En effet, parmi la variété d'œuvres funéraires, la sculpture bourguignonne, et française en général, du XV^e siècle connut une renommée particulière avec une riche production de sépulcres. Cette thématique dut émouvoir le jeune Jean de Joigny.

Ce thème était peu répandu en Espagne quand y arrive l'artiste et doit être considéré par conséquent comme un de ses apports « bourguignons ». Traitées avec le souci de la vraisemblance, de la précision du détail tant dans le choix et la taille des vêtements que dans le modelé naturaliste des expressions faciales, ces scènes théâtralisées semblent avoir été sculptées sur le vif et s'inscrivent dans la continuité artistique du style slutérien. Les Mises au tombeau du Musée National de Sculpture de Valladolid et de la cathédrale de Ségovie, réalisées par Jean de Joigny, présentent en particulier des similitudes dans la composition, la disposition des personnages, le naturalisme des visages et l'habillement avec les œuvres bourguignonnes et champenoises précédemment citées et notamment avec le groupe de Tonnerre (Fig. 12).



Fig. 12 : *Mise au tombeau*,
Hôpital Notre-Dame de Fontenilles, Tonnerre²⁹

En outre, nous pensons qu'une autre Mise au tombeau, conservée dans l'abbaye de Solesmes (1496), dut susciter la curiosité de l'artiste lors de sa pérégrination vers l'Espagne (Fig. 13). Dans l'église de cette abbaye sont conservées en effet une centaine de statues, représentées en grandeur nature, au caractère théâtral prononcé. Nous y retrouvons une scène de la Mise au tombeau du Christ qui présente plusieurs parentés iconographiques avec les œuvres espagnoles ultérieures de Juan de Juni³⁰. On remarquera par exemple la présence d'un réceptacle pour déposer l'épine, comme celle que tient entre ses doigts Joseph d'Arimathie dans le groupe du musée de Valladolid.



Fig. 13 : *Mise au tombeau*,
Abbaye Saint Pierre, Solesmes³¹

²⁹ Cyril Peltier, *L'influence d'un sépulcre français, la mise au tombeau de l'abbaye de Solesmes, sur une œuvre du musée de Valladolid du sculpteur Jean de Juni (1507-1577)*, Angers, Université Catholique de l'Ouest, 2004, 161 p.

³¹ Cliché de l'auteur.

Un long séjour en Italie.

A la suite de ce substrat bourguignon, Juni aurait séjourné en Italie où il se serait formé au contact des grands maîtres italiens de la Renaissance. Bien qu'aucun document écrit ne permette de l'accréditer de source sûre, ce séjour est probable. La découverte d'ouvrages en toscan dans sa bibliothèque de Medina de Rioseco, son amitié avec plusieurs artistes italiens établis à Valladolid (notamment le peintre Benito Rabuyate) et surtout les influences de la Renaissance italienne sur son œuvre laissent en effet supposer un parcours transalpin que les critiques espagnols jalonnent traditionnellement en quatre étapes: Modène, Bologne, Florence et Rome.

Dans les deux premières villes, Jean de Joigny semble avoir été profondément marqué par la tradition des Mises au tombeau appelées *mortuori* de Niccoló dell'Arca (dans l'hôpital *Santa María della Vita* à Bologne, annexe 14) et de Guido Mazzoni (dans l'église de *San Giovanni Battista* de Modène, annexe 15). Niccoló Dell'Arca est un illustre représentant de cette sculpture religieuse dramatique et théâtrale, particulièrement expressive, représentant la scène de l'Ensevelissement du Christ. A la différence des exemplaires français, Juni se serait inspiré de la troublante expressivité de ces groupes italiens : un donateur à genoux regardant abasourdi le spectateur; une figure de Saint Jean maigre et se tenant le visage, en signe de stupéfaction ; la Vierge se penchant sur le corps du Christ et les Saintes Femmes, effrayées, l'une s'élançant et poussant un cri d'horreur, l'autre se reculant avec un geste d'effroi.

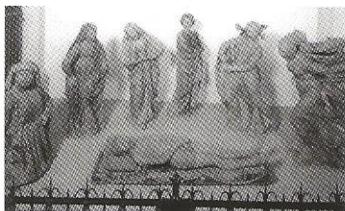


Fig. 14 : *Mortuori de Santa María della Vita, Bologne*³²

L'épouvante religieuse exprimée par dell'Arca se retrouve, dans une moindre mesure, dans l'œuvre de son contemporain de Modène, Guido Mazzoni. Au sentiment d'horreur exprimé par les figures de son compatriote, Mazzoni répond par un naturalisme plus profond: à la vraisemblance des traits, il faut signaler l'interprétation réaliste de la douleur, comme sur le visage de la Madeleine échevelée qui s'avance, les bras en croix (Déploration du Christ, *San Giovanni Battista*, Modène). Là encore, on ne peut penser aux Mises au tombeau de Jean de Joigny à Valladolid et Ségovie sans avoir à l'esprit la troublante expressivité de ces groupes italiens modelés en terre cuite. Toutefois, il ne faut pas limiter l'influence d'œuvres italiennes bien précises de Mazzoni et dell'Arca sur les sépulcres « juniens » mais penser à une ambiance générale, car la

³² Cliché tiré de l'ouvrage de Michel Martin, *La statuaire de la Mise au tombeau du Christ*, Paris, Picard, 1997.

tradition des tableaux vivants, en terre cuite, est cultivée par d'autres artistes du XV^e siècle italien. Parmi eux, il faut citer Alfonso Lombardi (Mort de la Vierge, église de *Santa María della vita*, 1519-1522, Bologne) ou Antonio Begarelli (Descente de Croix, église de *San Francesco*, 1531, Modène).



Fig. 15 : *Mortuori de San Giovanni Battista*,
Modène³³

A Bologne, il pourrait également avoir été particulièrement marqué par l'œuvre de Jacopo della Quercia dont il aurait observé notamment la taille des plis des étoffes, mouvantes et souples, du groupe de la Vierge à l'Enfant dans l'église *San Petronio*. Le tombeau d'Ilaria del Carretto dans la cathédrale de Lucques, autre œuvre de della Quercia, présente notamment de nombreuses similitudes tant dans la composition que dans la technique des drapés avec celui du chanoine González del Barco dans l'église Saint Michel de Villalón.

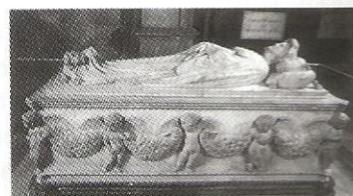


Fig. 16 : *Tombeau d'Ilaria del Carretto*,
cathédrale de Lucques³⁴

Mais l'apparat, le faste et la magnificence de l'art dominent plus que tout à Florence, véritable ville-État en quête d'architectes, de sculpteurs, d'orfèvres pour édifier les palais et les remplir d'œuvres d'art. Jean de Joigny y aurait séjourné de toute évidence tant rejaillit sur son œuvre le style des sculpteurs et peintres florentins.

Le martyre de *San Lorenzo* de Donatello dans l'église du même nom à Florence aurait initié Jean de Joigny à la technique du relief aplani, où l'artiste recherche avidement l'espace avec le minimum de grosseur, technique que le sculpteur mania avec dextérité dans les reliefs de ses divers retables (notamment celui de *La Antigua*). La recherche de la perspective, de la profondeur architecturale que nous retrouvons également dans les reliefs des retables « juniens » paraît héritée des leçons de Giovanni della Robbia (Tabernacle de l'église des Saints-Apôtres de Florence), de Desiderio de Settignano (autel de la chapelle du Saint-Sacrement dans l'église de *San Lorenzo* de Florence) ou de Benedetto da Majano (Relief du pupitre dans l'église de *Santa Croce* de Florence).

³³ Cliché tiré de l'ouvrage de Michel Martin, *La statuaire de la Mise au tombeau du Christ*, Paris, Picard, 1997.

³⁴ Cliché tiré de l'ouvrage de Georges Duby, Jean-Luc Daval, *La sculpture, De l'antiquité au XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2002.

A Florence mais aussi à Rome, Jean de Joigny aurait pu être au contact de l'œuvre de Michel-Ange dont il aurait ainsi retenu cette habileté à dominer l'espace en distribuant les membres de ses figures en diverses directions, souvent dans une composition corporelle en hélice. Il semble en effet emprunter également au maître romain ce traitement somptueux du corps affichant des torses pléthoriques, gonflés de muscles. Cette musculature enflammée et cette expression pathétique et visionnaire caractérisent les figures de l'Aurore et de la Nuit dans la chapelle des Médicis de l'église de *San Lorenzo* de Florence et l'impressionnante statue de Moïse dans le tombeau de Jules II à Rome.

Ce goût pour la statuaire antique amorcé par Michel-Ange s'apprécie également dans l'œuvre de Jean de Joigny par le biais du groupe du *Laocoön* au Vatican. Cette tendance aux postures forcées, en extrême tension, cet intérêt pour le nu, pour cette musculature enflammée, ce sens du pathétique et de la souffrance remarquable dans ce groupe hellénistique rejoaillissent par petites touches dans de très nombreuses œuvres de Jean de Joigny dont l'énumération a été l'objet d'une étude particulière de Martín González³⁵.

Ainsi, à partir de ce substrat artistique ancré dans la tradition de la sculpture bourguignonne, Jean de Joigny ne tarde pas à intégrer les leçons des grands maîtres italiens.

Il se serait nourri donc de différents courants artistiques (l'École bourguignonne en France, le maniérisme italien) avant de partir pour l'Espagne où il va davantage s'imprégnier de l'esprit baroque y régnant alors.

Les raisons de son établissement à Valladolid.

A la suite de cette formation, Jean de Joigny part en Espagne, à Valladolid, là où de nombreux commanditaires réclament des biens artistiques. L'Eglise séculière et les Ordres (les Bénédictins, les Franciscains, les Dominicains), les personnalités ecclésiastiques (l'évêque don Pedro Lagasca, frère Antonio de Guevara), les paroisses prestigieuses (Saint-André, Saint-Sauveur, Saint-Jacques) ou la noblesse (doña Francisca de Villafaña, doña Francisca Mudarra, doña María Coronel), tous cèdent à la tentation de l'art, consacrant une partie de leurs revenus à magnifier le culte de Dieu. Cette forte demande exige une production en conséquence et explique l'établissement dans cette ville de nombreux artistes qui donnent naissance à la dite « École de Valladolid ». Initiée autour du noyau formé par Alonso Berruguete (1488-1561), Juan de Juni (1507-1577), Gregorio Fernández (1576-1636), ce cercle artistique se complète avec Pompeyo Leoni, Esteban Jordán, Gaspar Becerra, Felipe Vigarny ou Gaspar de Tordesillas.

³⁵ Martín González a en effet consacré une étude sur les parentés stylistiques entre le groupe du *Laocoön* et les œuvres de Jean de Joigny : Juan José Martín González, « Juni y el Laoconte », *Archivo Español de Arte*, Tome XXV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1952, p. 59-66.

La ville de Valladolid, alors empire espagnol du commerce, connaît à cette époque une période de prospérité économique ce qui explique l'établissement dans ses murs de ces artistes. En outre, l'essor économique ne s'accompagne pas seulement d'une richesse artistique et culturelle mais aussi d'un rôle politique en raison du vif intérêt de la part des rois pour venir y installer la Cour. À Valladolid naît notamment le futur Philippe II, en 1527. Rien d'étonnant alors à ce que cette ville se profile au début du XVI^e siècle comme possible capitale de Castille. Elle possède une ancienne université, différents couvents, une église collégiale ; elle est la résidence de l'évêque de Palencia et le siège de la Chancellerie royale.

En outre, son enviable situation géographique est un atout majeur puisque les grandes routes vers le sud et l'ouest passent par Valladolid de sorte que cette ville se situe dans l'axe économique et politique du Royaume de Castille et même de toute l'Espagne. Aussi, ce riche réseau de chemins qui unissent Valladolid aux villages alentours forme « *les mailles serrées d'une vaste toile d'araignée dont les fils saisissaient les personnes, les bêtes, les marchandises pour les attirer vers la ville et ses auberges ; ses abondantes nourritures du corps, de l'esprit, ses boutiques, ses spectacles, ses fêtes et, tant que la conjoncture fut favorable, ses possibilités de travail* » selon les termes de Bartolomé Bennassar³⁶.

Cet essor politique et économique s'accompagne d'une floraison culturelle initiée par la présence d'une université comptant plus d'un millier d'étudiants à l'orée du XVI^e siècle. A Valladolid, naissent nombre d'écrivains : frère Alonso Rodríguez et frère Simón Rojas, don Fernando Nuñez de Guzmán et surtout frère Jerónimo Gracián.

C'est dans ce contexte d'effervescence artistique et de forte concurrence entre les différents ateliers que Juni exerce son art, imprégné par l'esprit baroque qui règne alors en Espagne. Il s'agit alors d'émouvoir le fidèle par un art spectaculaire avec des figures représentées en grandeur nature, empreintes d'un profond naturalisme, animées d'un mouvement frénétique dans les gestes et les postures, recouvertes de drapés imposants et agités comme le montrent les figures qui composent le sépulcre du Musée de Sculpture de Valladolid (Fig. 17), œuvre considérée comme « *la synthèse de son art* »³⁷. Dans ce groupe se fondent en effet les diverses influences artistiques dont s'est progressivement nourri Jean de Joigny : le classicisme français apparaît notamment dans la parfaite symétrie et l'équilibre qui régissent la composition du groupe ; le maniériste italien inonde l'ensemble par les positions instables, les gestes forcés, les drapés agités des figurants (Fig. 18) ; le baroque rejaillit dans le visage idéalisé et la posture élégante de Marie Madeleine (Fig. 19).

³⁶ Bartolomé Bennassar, *op. cit.*, p. 81.

³⁷ José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 236.



Fig. 17 : Figure de Nicodème, *Mise au tombeau*, Musée de Sculpture de Valladolid³⁸

C'est sur cet ultime commentaire de l'œuvre majeure de Jean de Joigny, la *Mise au tombeau* de Valladolid, que nous concluons cette étude visant à montrer en quoi ce sculpteur est un artiste assimilateur à la fois de courants artistiques et de cultures. De sa formation bourguignonne, il a gardé l'influence des sépulcres et cette recherche de la symétrie et de l'équilibre dans la composition, propre au courant classique ; il a été influencé par Claus Sluter dans la taille des drapés ou encore initié à l'usage de la terre cuite.

À la suite de ce substrat bourguignon, il se serait laissé séduire dans un séjour en Italie par les premiers bourgeons du courant maniériste qui éclosent avec la frénésie des corps ou encore dans le traitement agité des étoffes. Enfin, il s'imprègne de l'esprit baroque espagnol par cette recherche de l'émotion, par des figures empreintes d'un profond naturalisme, à l'expression morale saisissante.

A l'issue de ce premier article, nous espérons avoir participé à une meilleure connaissance de l'œuvre de l'un des grands maîtres de la sculpture universelle. En outre, gageons que cet article permettra d'appréhender différemment l'œuvre de Jean de Joigny, un véritable artiste assimilateur et cosmopolite et non pas le simple imagier castillan que les Espagnols s'approprient.



Fig. 18 et 19 : Marie-Salomé et Marie-Madeleine, *Mise au tombeau*, Musée de Sculpture de Valladolid³⁹

Bibliographie

Juan Agapito y Revilla, « Un testamento inédito de Juan de Juni », *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, tome I, Valladolid, Casa Santarén, 1928, p. 141-152.

³⁸ Cliché de l'auteur.

³⁹ *idem*.

Bartolomé Bennassar, *Valladolid et ses campagnes au XVI^e siècle*, Paris, Mouton, 1967, 634 p.

María Luisa Cartula, « El manierismo », in *Revista de ideas estéticas*, n°7, juillet-septembre 1944, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institut Diego Velázquez, 1944, p. 3-16.

José Camón Aznar, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 558 p.

Jesús Dominguez Bordona, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Blass, 1933, 74 p.

Georges Duby, Jean-Luc Daval, *La sculpture, De l'antiquité au XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2002, 1151 p.

María Elena Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Dossat, 1951, 233 p.

Julio Lago Alonso, « Nota sobre topónimos franceses terminados en y, Joigny = Juni », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tome XLII, janvier-décembre 1976, Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1976, p. 457-458.

José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901, 698 p.

Michel Martin, *La statuaire de la Mise au tombeau du Christ*, Paris, Picard, 1997, 414 p.

Juan José Martín González, « Juan de Juni (Jean de Joigny) et l'église St-Thibault », *L'Écho de Joigny*, Joigny, Revue de l'Association Culturelle et d'Études de Joigny, 1986, n°40, p. 22-26.

Juan José Martín González, « Con Juan de Juni en Joigny », *Academia*, n°59, second semestre 1984, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984, p. 247-259.

Juan José Martín González, *Juan de Juni, Jean natif de Joigny*, 89 S aints, éd. Cohen, 1983.

Juan José Martín González, *Juan de Juni*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983, p. 113-140.

Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974, 394 p.

Juan José Martín González, *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954, 36 p.

Juan José Martín González, « Juni y el Laoconte », in *Archivo Español de Arte*, tome XXV, janvier-décembre 1952, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institut Diego Velázquez, 1952, p. 59-66.

Cyril Peltier, *L'influence d'un sépulcre français, la mise au tombeau de l'abbaye de Solesmes, sur une œuvre du musée de Valladolid du sculpteur Jean de Juni (1507-1577)*, Angers, Université Catholique de l'Ouest, 2004, 161 p.

Cyril Peltier, *Sobre la vida y las obras del escultor y arquitecto borgoñón afincado en Valladolid : Juan de Juni (1507-1577)*, Angers, Université Catholique de l'Ouest, 2001, 254 p.

Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 1994, 315 p.

José Rogelio Buendía, *Las claves del arte manierista*, Barcelone, Ariel, 1986, 452 p.

Marthe Vanneroy, « L'identité de Jean de Joigny (Juan de Juni) », *L'Echo de Joigny*, Joigny, Revue de l'Association Culturelle et d'Etudes de Joigny, n° 25, 1978, p. 3-4.

Horticulture **Baron**

2, rue Valentin Privé
89300 JOIGNY

du lundi au samedi
8 h à 12 h et 14 h à 19 h
dimanche et jours fériés
10 h à 12 h



Tél. : 03 86 62 23 58

Librairie Papeterie BERGER
7, Quai Ragobert - 89300 Joigny

Tél. : 03 86 62 14 56

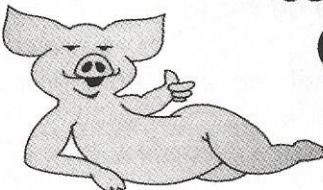
Fax : 03 86 91 74 24

ARTICLES DE BUREAU - ARTICLES CUIRS

Boucherie - Charcuterie - Volailles
SARL

CLOPIN

Viande 1^{er} choix
Veau de lait
Agneau de la région



Génisse en direct de la ferme - Pâté de Campagne - Andouillettes

Marché de Joigny le mercredi et le samedi

CEZY

Charcuterie Maison
Jambon blanc
Boudin noir

Claude CHICOURARD

Tapisserie - Sellerie
Literie

24 bis, route de Paris
89300 JOIGNY

Tél. : 03 86 62 39 69

Services Funéraires
COURTAT



FUNERIS

Marbrerie

Pompes Funèbres

Chambre Funéraires - Crématorium
Contrats obsèques

MIGENNES

Place du Marché

Tél. : 03 86 80 45 99

JOIGNY

3, bd Lesire Lacam

Tél. : 03 86 62 32 13



Votre Boulanger - Pâtissier

J.-F. Houël

4, avenue Gambetta - 89300 JOIGNY

Tél. : 03 86 62 19 01

Spécialité : le pain bourguignon

La démographie d'une paroisse de l'Yonne, Villiers-sur-Tholon, de 1668 à 1789

Xavier François-Leclanché

Située à l'extrême sud de la Champagne, à quatre lieues au sud de Joigny, la paroisse de Villiers-sur-Tholon n'est ni parfaitement semblable à toutes les paroisses de sa région, ni totalement différente.

Au cours de cette période, qui commence à la date des plus anciens registres paroissiaux qui nous sont parvenus, le village a quelque peu changé. Situé au croisement des deux axes routiers, au milieu du dix-septième siècle, le village est délaissé par les voyageurs et les marchands qui préfèrent les ponts de Senan ou d'Aillant pour traverser le Tholon au modeste gué de Villiers. Du coup, Villiers-sur-Tholon se voue essentiellement à l'agriculture.

L'agriculture elle-même se transforme. Les terres situées sur le rebord de la Puisaye sont progressivement livrées à la vigne, tandis qu'on défriche les terres les plus éloignées du village pour y cultiver des céréales. Du coup, se développent les principes de la propriété foncière : pour éviter de morceler les terres, un seul fils devient laboureur. Les autres épousent parfois une fille de laboureur du village, mais quittent aussi la paroisse pour vivre dans les villages voisins d'Aillant ou de Senan, ou le plus souvent, pour s'exiler en Ile de France.

Bien entendu, cette évolution économique se traduit évidemment dans la démographie. L'émigration affecte surtout les individus susceptibles de procréer ; qu'elle accélère, et la natalité diminue ; qu'elle ralentisse, et la natalité augmente. La mortalité subit les conséquences des mêmes phénomènes, avec un décalage dans le temps.

De par sa vocation agricole, Villiers-sur-Tholon est également le point de chute d'une petite immigration.

La natalité

2 800 nouveaux villarois en 121 ans

Les registres paroissiaux de 1668 à 1789 font apparaître 2035 baptêmes, donc autant de naissances à Villiers-sur-Tholon. On peut estimer le nombre de naissances dont nous n'avons pas connaissance à 800 environ (35 années x 22,6 naissances par an), et le nombre total des naissances à 2800.

Ce chiffre indique le nombre de naissances à Villiers : il inclut des enfants dont les mères n'étaient que de passage ; des villaroises peuvent avoir donné le jour à des enfants en dehors de leur paroisse.

D'une année à l'autre, le nombre de naissances peut varier considérablement. Souvent, les années de faible natalité sont également

des années de forte mortalité. On reconnaît ainsi les périodes d'épidémies ou de mauvaises récoltes, comme cette année 1709 dont le terrible hiver a longtemps été inscrit dans toutes les mémoires. De nombreuses grossesses n'allaien pas jusqu'à leur terme.

Les naissances de 1668 à 1715¹

Sous le règne de Louis XIV, on compte en moyenne 25 naissances par an. Ce chiffre cache de fortes disparités, de 10 la plus mauvaise année jusqu'à 43, la meilleure.

Cette moyenne cache aussi un changement de tendance : jusqu'en 1676, on constate plus de 30 naissances par an ; par la suite, on en compte rarement plus de 25.

année	Nb naiss.	année	Nb naiss.	année	Nb naiss.
1668	20	1684	23	1700	
1669	34	1685	25	1701	
1670	26	1686	22	1702	
1671	36	1687	25	1703	
1672	31	1688	21	1704	23
1673	34	1689	24	1705	
1674	30	1690	23	1706	
1675	27	1691	23	1707	
1676	43	1692	10	1708	31
1677	28	1693	27	1709	11
1678		1694		1710	
1679		1695	25	1711	
1680		1696	24	1712	23
1681		1697	28	1713	19
1682		1698	26	1714	25
1683	22	1699		1715	20

Les naissances de 1716 à 1774 :

1084 baptêmes sont célébrés entre 1716 et 1774. Ce chiffre n'inclut pas les baptêmes de 1717 et 1718, ainsi que ceux de la période 1727 à 1737. On compte donc, en moyenne, 23,56 naissances par an. Le nombre réel des naissances est d'environ 1390. Sous le règne de Louis XV, le nombre de naissances continue donc à descendre. A partir de 1770, la moyenne tombe à moins de 20 par an.

Année	Nb naiss.	Année	Nb naiss.	Année	Nb naiss.
1716	24	1736		1756	29
1717		1737		1757	28
1718		1738	29	1758	26
1719	23	1739	22	1759	30
1720	32	1740	23	1760	23
1721	23	1741	25	1761	27
1722	24	1742	25	1762	21
1723	26	1743	20	1763	30
1724	19	1744	23	1764	17
1725	26	1745	21	1765	22
1726	26	1746	21	1766	26
1727		1747	19	1767	23
1728		1748	17	1768	25
1729		1749	17	1769	24
1730		1750	20	1770	18
1731		1751	25	1771	27
1732		1752	31	1772	16
1733		1753	26	1773	17
1734		1754	20	1774	15
1735		1755	13		

¹ Les évolutions démographiques sont calculées à partir des registres paroissiaux. Toutefois, de 1668 à 1789, plusieurs registres ont disparu (1670 à 1672, 1674 à 1682, 1694, 1699 à 1703, 1705 à 1707, 1710 et 1711, 1717 et 1718, 1727 à 1737). C'est pourquoi la plupart des chiffres doivent être corrigés par des estimations.

Les naissances de 1775 à 1789

La diminution du nombre de naissances persiste sous le règne de Louis XVI. Toutefois, on constate une brusque remontée de la natalité à partir de 1787.

Année	Nb naiss.	Année	Nb naiss.
1775	25	1783	18
1776	16	1784	16
1777	23	1785	20
1778	26	1786	20
1779	14	1787	30
1780	11	1788	24
1781	16	1789	32
1782	17		

La fécondité féminine

La fécondité féminine sous le règne de Louis XIV

Nous avons cherché à calculer le nombre d'enfants par femme. Nous avons retenu pour ce calcul les femmes mariées avant le 1^{er} janvier 1716. Pour réduire l'erreur, nous avons pris en compte les enfants nés pendant les années dont les registres paroissiaux ont disparu, mais qui apparaissent plus tard dans les rubriques « mariages » ou « décès », ou encore dans des actes notariés. Il n'en reste pas moins que les enfants nés et décédés pendant les années dont les archives ont été perdues ne sont pas pris en compte. Sur la base des éléments dont nous disposons, nous avons établi le tableau suivant pour la période 1669 – 1715 :

Femmes ayant...	Nombre	%	Femmes ayant...	Nombre	%
0 enfant	13	5,3	7 enfants	18	7,3
1 enfant	17	6,9	8 enfants	15	6,1
2 enfants	39	15,9	9 enfants	4	1,6
3 enfants	43	17,5	10 enfants	2	0,8
4 enfants	35	14,2	11 enfants	4	1,6
5 enfants	34	13,9	12 enfants	3	1,2
6 enfants	18	7,3	15 enfants	1	0,4

Le nombre d'enfants par femme est en réalité légèrement supérieur à celui qui est indiqué. Il apparaît tout de même que la plupart des femmes ont entre 2 et 5 enfants. La moyenne est de 4 enfants par femme. On peut estimer qu'elle est en réalité d'environ 5 enfants.

La fécondité féminine sous le règne de Louis XV

Femmes ayant...	Nombre	%	Femmes ayant...	Nombre	%
0 enfant	13	4,6	7 enfants	14	4,9
1 enfant	40	14,0	8 enfants	17	6,0
2 enfants	38	13,3	9 enfants	16	5,6
3 enfants	37	13,0	10 enfants	9	3,1
4 enfants	27	9,4	11 enfants	2	0,7
5 enfants	30	10,5	12 enfants	6	2,1
6 enfants	27	9,4			

Notre calcul prend en compte les femmes mariées après le 31 décembre 1715 et avant le 31 décembre 1774. Les femmes ont en moyenne 4,2 enfants. La plupart en ont moins de cinq.

Les jumeaux

On relève 17 naissances de jumeaux au cours des années dont les registres paroissiaux nous sont parvenus, soit moins de 1 % des naissances. On peut estimer le nombre de naissances de jumeaux à 25. S'y ajoutent une naissance de triplés, le 5 janvier 1746, au foyer de Philippe Bouland et d'Anne Durville. Les enfants reçoivent le baptême sous les prénoms de Geneviève, Jean-Baptiste et Edme.

Les naissances illégitimes

On compte très peu de naissances illégitimes : 11 au total. Moins de 0,5% des naissances.

Mais le nombre ne cesse de progresser : 2 seulement entre 1769 et 1715, 5 de 1716 à 1774, et 4 de 1775 à 1789.

Avant le milieu du dix-huitième siècle, on relève la présence de plusieurs mères célibataires, venues de paroisses lointaines (l'une d'elles vient de Laignes, dans le diocèse de Langres). Peut-être, comme elles, des villaroises sont-elles allées cacher leur grossesse dans une paroisse lointaine.

Peu à peu, les mères célibataires se cachent de moins en moins et accouchent dans leur paroisse natale. La plupart d'entre elles déclarent le nom du père de leur enfant. Quelques unes épousent ce père quelques mois plus tard, voire quelques années plus tard. Comme cette jeune fille originaire de Châteaudun, venue à Villiers pour être présentée aux parents de son futur mari. Mais d'autres ne sont pas pressées de se marier : l'une attend cinq ans, l'autre onze ans. Bref, on peut supposer que des couples illégitimes vivent sous le même toit, au vu et au su de tout le village.

Mais toutes les naissances d'enfants naturels ne se terminent pas par un mariage. Certains pères naturels ne sont pas épousables : l'un d'eux est un cousin germain, un autre est le mari de la cousine. Une veuve doit attendre que son amant soit veuf à son tour pour épouser le père de son enfant. Enfin, une jeune mère meurt des suites de son accouchement.

La baisse constante de la natalité découle donc, à la fois de la diminution du nombre de femmes en âge de procréer, mais aussi de la baisse de la fécondité féminine.

La mortalité

Les décès surviennent de façon encore moins régulière que les naissances.

Au total, de 1668 à 1789, 1621 personnes sont inhumées à Villiers-sur-Tholon. Soit en moyenne 17 par an, si on ne retient que les années pour lesquelles nous détenons des données complètes.

Il est plus hasardeux que pour les naissances de calculer le nombre de décès survenus au cours des années dont les registres ont disparu, en raison des fortes disparités d'une année sur l'autre. Indiquons tout de même qu'en appliquant le même raisonnement, on arriverait à 2265 décès pendant la période 1668 – 1789.

De 1668 à 1715 : pendant cette période, 464 personnes sont décédées à Villiers-sur-Tholon. Soit en moyenne 14 décès par an, si on ne retient que les années pour lesquelles nous détenons des données complètes.

année	décès	année	décès	année	décès	Année	décès	année	décès
1668	12	1678	8	1688	17	1698	8	1708	19
1669	14	1679	2 (inc)	1689	17	1699		1709	10
1670	22	1680		1690	20	1700		1710	
1671	5	1681		1691	14	1701		1711	
1672	9	1682		1692	5	1702		1712	8
1673	5	1683	10	1693	20	1703		1713	12
1674	14	1684	22	1694		1704	6	1714	13
1675	25	1685	14	1695	9	1705		1715	6
1676	34	1686	17	1696	22	1706			
1677	4	1687	21	1697	18	1707			

De 1716 à 1774 : pour cette période, avec 931 inhumations, la moyenne annuelle monte à 21,16 décès.

année	décès								
1716	8	1728		1740	24	1752	6	1764	13
1717	15	1729		1741	25	1753	43	1765	18
1718		1730		1742	26	1754	11	1766	36
1719	59	1731		1743	31	1755	10	1767	17
1720	25	1732		1744	17	1756	9	1768	13
1721	13	1733		1745	34	1757	9	1769	12
1722	18	1734		1746	20	1758	15	1770	17
1723	31	1735		1747	5	1759	26	1771	16
1724	19	1736		1748	19	1760	26	1772	16
1725	20	1737		1749	28	1761	19	1773	6
1726	16	1738	15	1750	14	1762	50	1774	12
1727		1739	14	1751	7	1763	28		

De 1775 à 1789 : enfin, jusqu'à la Révolution, avec 226 décès, la moyenne descend à 15 décès par an.

Année	décès								
1775	42	1778	5	1781	5	1784	7	1787	20
1776	22	1779	9	1782	6	1785	39	1788	29
1777	10	1780	6	1783	2	1786	10	1789	14

Ces chiffres bruts demandent à être analysés, de façon à identifier les causes de décès et l'âge des défunt. Et à évoquer les morts qui ne sont pas natifs de la paroisse.

Les causes de décès

Famines et épidémies

Les famines et les épidémies créent de fortes fluctuations de la mortalité annuelle.

Les épidémies reviennent à peu près tous les sept ans: en 1670 (14 décès pendant le premier semestre), entre décembre 1675 et avril 1676 (28 décès), en 1684, puis en 1696. Le grand froid de l'hiver 1709 est sans doute la cause d'une dizaine de décès dans le premier trimestre. Ce froid est si intense que les arbres du bois de Saint-Germain sont gelés à cœur.

La période de 1719 à 1723 est encore plus meurtrière. Une première épidémie frappe en 1719. Présente à Charbuy en juin, elle arrive à Villiers en août. 21 personnes décèdent dans ce seul mois d'août, 59 dans cette année maudite.

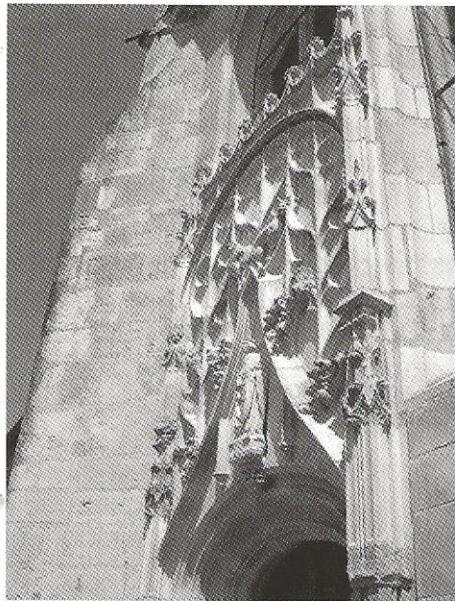
Les villarois ont à peine le temps de voir s'éloigner l'épidémie que la peste, cette fois on peut l'appeler par son nom, débarque à Marseille le 25 mai 1720. Elle est apportée par un bateau, le Grand-Saint-Antoine, venu de Syrie où sévit le mal. Des passagers étant morts pendant le voyage, à Livourne, on lui refuse l'accostage. A Marseille, la capitainerie se contente de l'envoyer purger une quarantaine près de l'île Pomègues, où il ne reste que huit jours. Les premiers décès suspects sont signalés le 21 juin 1720. En quelques semaines, la peste se propage dans toute la France, malgré l'installation de « barrières » dans la vallée du Rhône. Le peintre Watteau en meurt. Le roi Louis XV n'en réchappe que grâce aux bons soins du docteur Chirac.

A Villiers, la peste frappe dès la fin septembre. 24 personnes meurent en 1720. Le fléau est difficile à enrayer : on compte encore 25 décès au cours du premier semestre de 1723. Au total, les deux fléaux successifs font périr 146 villarois.

Si les épidémies suivantes sont moins cruelles, on n'en reste pas moins frappé par la régularité de leur répétition :

- en 1742 et 1743 (59 décès, dont 13 au cours du seul mois de mars 1743)
- en 1745 (34 décès)
- en 1753 (43 décès)
- en 1762 (50 décès)
- en 1766 (36 décès)
- en 1775 (42 décès) et 1776 (19 décès)
- en 1785 (39 décès)

Aucune trace des mesures de protection n'apparaît. Sauf l'autorisation d'inhumer immédiatement le corps d'Etienne Pérot (Perreau), décédé le 29 août 1763, « pour cause de dangereuse corruption ».



1. Portail de l'église de Villiers-sur-Tholon.

2. Portail Renaissance, daté de 1557 qui a vu passer les baptêmes, les mariages et les enterrements.

3. Fonts baptismaux

4. Armes des Clermont-Gallerande

5. Epitaphe de Madeleine Châlons, veuve d'Abel Cormon, procureur fiscal de Villiers-sur-Tholon puis avocat au Parlement de Paris

1	2
3	4
5	

Les années de forte mortalité sont suivies d'années de faible mortalité: 5 décès seulement en 1671, 6 en 1677. Entre 1712 et 1716, on ne déplore que 47 décès, moins de 10 par an ; entre 1754 et 1757, 38 personnes seulement sont mortes, soit à nouveau moins de 10 par an. Entre 1777 et 1784, on ne compte que 50 décès, soit 6.25 par an en moyenne.

Mortes pour donner la vie

Les registres des inhumations précisent rarement les circonstances dans lesquelles une personne trouve la mort. Le seul moyen à notre disposition consiste à considérer qu'une femme meurt en couches quand elle décède moins d'un mois après une naissance.

Sous le règne de Louis XIV, nous avons identifié 3 femmes mortes peu après avoir donné naissance à un enfant.

De 1716 à 1774, on compte encore 7 décès de femmes proches d'une naissance. Sont-elles vraiment mortes des suites de leurs couches ? Pour quatre d'entre elles, rien n'est certain, car elles sont décédées pendant des épidémies.

Les morts violentes

Nous ne trouvons pas beaucoup de traces d'accidents :

- le 17 février 1688, Pantaléonne Précy est trouvée morte dans les bois des Bornisois ;
- le 20 avril 1744, un ressortissant de Senan, Edme Roy, décède dans des conditions qui justifient « *des formalités de justice et la réquisition du procureur fiscal* »
- le 17 juin 1766, le petit Jacques-Philippe Félix meurt brûlé : le feu a pris à sa robe
- le 3 février 1772, on trouve le corps de Sulpice Montagne au lieudit « la terre aux Michaux ».

Deux cas révèlent des agressions. Hubert Calmus décède dans la nuit du 13 au 14 avril 1788, de mort violente. Le 17 décembre 1788, Claude Renard est « *trouvé mort dans le puits proche le presbytère* ». A chaque fois, la justice tarde l'inhumation. On ne trouve pas d'autres suites judiciaires.

Autre cas troublant : le corps de Jacques Fernel est trouvé dans le bief du moulin, le 24 mai 1765. Il ne s'agit pas d'un meurtre. Accident ? Jacques Fernel était le receveur chargé du moulin de Villiers. Suicide ? Le receveur avait sans doute maintes causes de chagrin justifiant un geste de désespoir : son épouse et la plupart de ses enfants sont décédés au cours des semaines et des mois précédents.

Quand meurt-on ?

La saison des décès

Sous Louis XIV, c'est en janvier (12 % des décès), mars (11.8%) et novembre (11.1%) que l'on meurt le plus; c'est en septembre (4.7%), août (5,3%) et juin (6% des décès) que l'on meurt le moins.

Sous Louis XV, c'est encore en janvier que l'on meurt le plus (11 % des décès), ainsi qu'en octobre (10,2 %), et en septembre (9,7 %). Et c'est en juin et juillet (6 %) que l'on meurt le moins.

Enfin, sous Louis XVI, c'est le mois d'octobre qui est le plus meurtrier, alors que peu de décès surviennent en janvier.

Il n'y a pas de saisonnalité visible. Tout dépend de la date de survenance des épidémies.

A quel âge meurt-on ?

Pendant la période 1668 – 1715, nous connaissons l'âge de décès de 308 individus. Parfois de façon précise, puisque nous connaissons les dates de naissances et de décès. Parfois de façon imprécise : le registre paroissial indique un âge... manifestement arrondi à la dizaine supérieure. Le tableau ci-dessous doit donc être pris avec cette réserve.

Un quart des enfants ne franchissent pas le cap de la première année, plus d'un tiers vivent moins de 5 ans. La moitié des villarois vivent moins de 20 ans. Les trois quarts vivent moins de 50 ans. Entre 1668 et 1715, la durée moyenne de la vie est de 28 ans. L'âge de décès de 841 individus, morts entre le premier janvier 1716 et le 31 décembre 1774, nous est connu, la plupart du temps de façon précise. Ce qui permet de dresser le premier tableau de la page suivante.

Tranches d'âge	Nombre de décès	%	Nombre de décès cumulés	%
0 – 5 ans	112	36,4	112	36,4
6 – 10 ans	16	5,2	128	41,6
11 – 15 ans	10	3,2	138	44,8
16 – 20 ans	22	7,1	160	51,9
21 – 25 ans	8	2,6	168	54,5
26 – 30 ans	11	3,6	179	58,1
31 – 35 ans	10	3,2	189	61,3
36 – 40 ans	18	5,8	207	67,1
41 – 45 ans	14	3,5	221	71,6
46 – 50 ans	14	3,5	235	76,1
51 – 55 ans	10	3,2	245	79,3
56 – 60 ans	13	4,2	258	83,5
61 – 65 ans	12	3,9	270	87,4
66 – 70 ans	11	3,6	281	91,0
71 – 75 ans	9	2,9	290	94,2
76 – 80 ans	11	3,6	301	97,7
81 – 85 ans	3	1	304	98,7
86 – 90 ans	1	0,3	305	99,0
91 – 95 ans	2	0,6	307	99,7
96 – 100 ans	1	0,3	308	100
<i>Total</i>	<i>308</i>			

*Age des défunt
(période 1668 à 1715)*

Par rapport à la période précédente, la mortalité infantile est encore plus élevée entre 1716 et 1774. Le nombre d'enfants qui vivent moins de 5 ans atteint 40%. Près de 55% des villarois vivent moins de 20 ans, contre 50% sous Louis XIV.

Tranches d'âge	Nombre de décès	%	Nombre de décès cumulés	%
0 – 5 ans	335	39,8	335	39,8
6 – 10 ans	71	8,4	406	48,3
11 – 15 ans	27	3,2	433	51,5
16 – 20 ans	26	3,1	459	54,6
21 – 25 ans	25	3,0	484	57,6
26 – 30 ans	32	3,8	516	61,4
31 – 35 ans	28	3,3	544	64,7
36 – 40 ans	26	3,1	570	67,8
41 – 45 ans	37	4,4	607	72,2
46 – 50 ans	43	5,1	650	77,3
51 – 55 ans	19	2,3	669	79,6
56 – 60 ans	39	4,6	708	84,2
61 – 65 ans	27	3,2	735	87,4
66 – 70 ans	43	5,8	778	92,5
71 – 75 ans	30	3,6	808	96,1
76 – 80 ans	22	2,6	830	98,7
81 – 85 ans	6	0,7	836	99,4
86 – 90 ans	1	0,1	837	99,5
91 – 95 ans	4	0,5	841	100
96 – 100 ans	0	0	841	100

Age des défunt
(période 1716 à 1774)

Tranches d'âge	Nombre de décès	%	Nombre de décès cumulés	%
0 – 5 ans	93	42,9	93	42,9
6 – 10 ans	10	4,6	103	47,5
11 – 15 ans	3	1,4	106	48,9
16 – 20 ans	5	2,3	111	51,2
21 – 25 ans	10	4,6	121	55,8
26 – 30 ans	6	2,7	127	58,5
31 – 35 ans	4	1,8	131	60,3
36 – 40 ans	6	2,7	137	63,1
41 – 45 ans	16	7,4	153	70,5
46 – 50 ans	8	3,7	161	74,2
51 – 55 ans	11	5,1	172	79,3
56 – 60 ans	10	4,6	182	83,9
61 – 65 ans	11	5,1	193	89,0
66 – 70 ans	12	5,5	205	94,5
71 – 75 ans	3	1,4	208	95,9
76 – 80 ans	4	1,8	212	97,7
81 – 85 ans	4	1,8	216	99,5
86 – 90 ans	1	0,5	217	100
91 – 95 ans	0		217	100
96 – 100 ans	0		217	100

Age des défunt
(période 1775 à 1789)

Les dates de naissances et de décès des personnes décédées sous le règne de Louis XVI sont en général connues.

Le pourcentage des décès avant 5 ans augmente encore. Il y a encore moins de personnes qui dépassent 50 ans.

Les étrangers morts à Villiers

Villiers-sur-Tholon est le théâtre de la fin d'un certain nombre de personnes.

Les passants

D'abord, de simples passants y vivent leurs derniers instants. Le 4 mai 1672, décède une certaine Marie-Julienne, « *pauvre femme de la paroisse d'Argenteuil* » qui « *fut confessée le vendredi saint, mourut subitement le jour de la Sainte Croix* » et « *reçut l'extrême onction ne pouvant parler ce qui fait qu'on ne sait pas son surnom (nom de famille) ni le lieu de sa naissance.* »

Le 30 janvier 1741, le curé inhumé « *un pauvre passant, lequel a déclaré s'appeler Marlot, être de Chably, et avoir l'âge de soixante deux ans.* »

Peu après, le 3 février 1742, c'est « *un pauvre passant âgé d'environ quarante ans lequel était simple d'esprit, estropié d'un bras, et dont on n'a pu savoir le lieu natal* » qui décède à Villiers.

Pierre de Lomas, demeurant à Prunoy, meurt le 13 novembre 1748, sans doute lors d'un déplacement professionnel de son père, qui est marchand. Ce dernier décède à son tour peu après.

C'est encore une inconnue, « *femme veuve ou fille, née (nez) long, soucis (sourcils) brun noires, visage rouge plat et blanc, infirme mendiant* » qui décède subitement chez Claude Deschamps le 7 mai 1765.

Ces anecdotes montrent que Villiers-sur-Tholon est un lieu où il y a quelque passage : un marchand, des mendians, des parents et amis des villarois. Mais il ne nous est pas possible de quantifier ce passage au vu de ces quelques éléments.

Des personnes qui effectuent de courts séjours meurent également à Villiers. Le 20 septembre 1743, décède Etienne Gaufrey, un jeune homme de 22 ans, natif de Joigny, dont la mère est servante domestique de monsieur le curé.

Le 18 avril 1770, chez François Calmus, boucher, décède sa cousine, Marie Leconte, couturière âgée de 47 ans, demeurant à Chevillon, épouse d'un certain Augustin Roux, dont on ne sait s'il est mort ou vivant, car il est « *absent depuis environ 22 ans qu'il s'est engagé.* »

Les curés

Autre catégorie de natifs d'une autre paroisse décédés à Villiers : les curés, bien entendu. La première charge d'un nouveau curé est d'enterrer son prédécesseur. Louis Delacourt, âgé de 44 ans, est enterré le 3 février 1683 par Pierre-Nicolas Rebours. Ce dernier, natif de Paris, décède à son tour en avril 1715. Jean-Robert Destrehaut est enterré le 12 janvier 1760 par son successeur.

Ensuite, quand un prêtre décède, son successeur n'arrive pas immédiatement. Quand Jean-François Bouché décède, à l'âge de 32 ans, le 20 août 1762, et il est inhumé par Jean Delcroix, le curé de

Champvallon, en présence de M. Dupuis, desservant de Volgré, et de M. Lapage, desservant de Chamvres.

François Vallier décède le 23 mars 1785, à l'âge de 42 ans. Son successeur, Pierre Guy, n'arrive que deux mois plus tard, et les obsèques sont célébrées par le curé de Champvallon, Christophe Piat, en présence de Denis Chabassol, curé de Laduz, de Pierre Truchy, desservant de Volgré, de Jean-Pierre Louis, vicaire de Chassy et d'Etienne Pèlerin, vicaire de Guerchy.

Les nourrissons morts à Villiers

Enfin, parmi les natifs d'une autre paroisse décédés à Villiers, figurent les enfants mis en nourrice. De 1713 à 1789, treize enfants décèdent chez leurs parents nourriciers. Le plus jeune, la petite Marie-Antoinette Alliaume, n'a que huit jours au moment de son trépas, le 24 janvier 1723. Le plus âgé de ceux dont l'âge nous est connu compte vingt mois.

De 1668 à 1789, 2800 personnes sont nées à Villiers, et 2265 y sont décédées. L'écart entre ces deux chiffres quantifierait l'émigration si la population du village était restée stable. Ce qui reste à démontrer.

Emigration – immigration

On comprend d'emblée que dans un village à vocation agricole, de plus en plus à l'écart des axes de circulation, les flux de l'immigration et de l'émigration sont dissemblables, tant par leur nature que par leur volume.

Les immigrants

Villiers-sur-Tholon bénéficie de toute évidence d'une immigration ancienne. Qu'il s'agisse d'une immigration tout à fait locale (Bourgeois, Cathelin), régionale (Châlons, Félix, Parly), ou d'une immigration plus lointaine : les Véroquiaux viennent sans doute d'Italie ou de Corse (Vero occchio).

Enfin, plusieurs artisans arrivent à Villiers déjà mariés avec une fille de leur pays. Les meuniers, en particulier, sont rarement natifs de la paroisse.

De même, plusieurs titulaires d'offices viennent d'ailleurs : les receveurs (ou buralistes) viennent, l'un de Normandie, l'autre de Villeneuve les Genets, en Puisaye ; des recteurs des écoles viennent de Lorraine, de l'Orléanais et de la paroisse de Neuilly.

Village ouvert, Villiers accueille bien ces nouveaux arrivants. Très vite, ils sont promus parrains ou marraines des enfants de leurs amis ou de leurs voisins.

Les émigrants

Villiers-sur-Tholon est surtout un pays d'émigration. Nous avons estimé le nombre des naissances à 2800, et le nombre des décès à 2265. Soit un solde de 534 âmes. Mais dans les décès, figurent des gens de passage et des natifs d'autres paroisses. Et pourtant, loin s'en faut, la population de Villiers n'a pas augmenté. Elle semble même avoir diminué.

Il y a d'abord une petite émigration locale, vers les paroisses voisines : Aillant sur Tholon et Senan principalement, mais aussi Volgré, Champvallon, Laduz et Chassy. Ce sont des villarois qui s'installent dans la maison de leur conjoint. Le nom de Bellaguet qui n'est pas porté à Senan à la fin du XVIIe siècle, y devient un patronyme courant à la fin du XVIIIe. A la fin du XVIIIe siècle, il y a des Châlons dans toutes les paroisses des environs. Cette émigration locale est manifestement plus importante que l'immigration locale.

Mais la plupart des émigrés partent loin. On trouve des traces de villarois à Brie-Comte-Robert, Carrières sur Seine, Montlhéry, Mormant, Morsang. Mais la plupart vont dans la grande ville, à Paris. Ils deviennent laquais, artisans, paveurs, jardiniers. Jacques Cormon devient l'intendant du duc de Saint-Simon². François Garnier s'établit notaire à Montreuil sous Bois.

Quelques uns reviennent au pays une dernière fois pour vendre leurs biens, comme un Simon Bellaguet, devenu soldat. Si les fils Cormon reviennent pour gérer le patrimoine de leurs parents, les petits-fils finissent par vendre tous leurs biens. Mais la plupart des émigrés ne laissent aucune trace et vivent dans l'anonymat parisien

Certains meurent loin de leur village natal, comme Louis Brochot, devenu soldat d'artillerie, qui est inhumé le 12 juin 1755 à Port-Louis, dans l'île de France (aujourd'hui l'île Maurice). Ou comme Edme Noireault : le 15 mars 1766, le curé de Villiers écrit à son propos qu'il « *doit être mort en mer vu qu'on n'a point reçu de ses nouvelles depuis le 18 mars 1746 suivant la lettre écrite à monsieur Miché, curé de Saint Maurice sur Aveyron.* »

Très rares sont ceux qui, après une vie de labeur à Paris, reviennent couler leur retraite au pays natal. Louis Montagne, marchand de charbon, et son épouse Claire Bellaguet font exception.

A la veille de la Révolution, Villiers-sur-Tholon est une paroisse de quelque sept cents habitants. La forte natalité est compensée par une mortalité infantile élevée et par une émigration importante.

Villiers-sur-Tholon n'est sans doute pas tout à fait différente des autres paroisses de France, où la mortalité est favorisée par l'absence d'hygiène et où les seuls soins que l'on voit pratiqués sont les saignées. Mais, sans aucun doute, les paroisses voisines de Senan, et surtout d'Aillant-sur-Tholon, bénéficient d'une immigration locale en attirant des artisans. Ce n'est qu'à partir de 1770 que la culture de la vigne permet de retenir davantage les enfants du pays.

On sait que l'émigration, aux XVIIe et XVIIIe siècles, peuple les grandes villes. On constate que les émigrés villarois suivent les cours d'eau, le Tholon d'abord, l'Yonne ensuite, la Seine enfin, en sorte que les flots de villarois émigrés se déversent en partie sur Joigny et sur Sens, mais pour

² ADY. Minutes de Me Cathelin. 3 E 75 206. Bail du fief d'Arcy fait par les sieurs Cormon à Edme Imbert du 12 mai 1720

l'essentiel en Ile de France. En revanche, on ne trouve aucune trace d'émigration vers Auxerre.

La paroisse est dotée d'une pyramide des âges dans laquelle la moitié de la population a moins de vingt ans et moins de dix pour cent atteint la soixantaine. Les personnes en âge de travailler sont relativement peu nombreuses. Bref, on devine déjà que la vie est dure, à Villiers-sur-Tholon, à cette époque, ne serait-ce qu'en raison de la disproportion entre les actifs et les inactifs.