



**Spécialiste
4 x 4**

Parc Ciel Petite Ile - 17, rue des Entrepreneurs - 89300 JOIGNY
Tél. 03 86 62 20 43 Fax. 03 86 91 46 73



Sarl VEYRAND Ludovic

CENTRE AUTO PRIMO

Réparation - Entretien

Toutes marques

ACHAT - VENTE



Contact Immobilier

17, avenue Gambetta

89300 JOIGNY

Tél. 03 86 62 30 89

Fax 03 86 62 29 45

E-mail : contactimmomb@wanadoo.fr

www.contactimmo89.com

Vient de paraître



**Les Gens
de Villiers-sur-Tholon**

1650 - 1789

par **Xavier François-Leclanché**

25 € (frais d'envoi : 3 €)

Perform-Editeur -

15 bis, rue Saint-Jean

89110 - Villiers-sur-Tholon

SARL PRESSING BOURGOGNE

GALERIE INTERMARCHÉ

Rue des Entrepreneurs

89300 - JOIGNY



**Vos
matériaux
pour construire**

22, Route de Chamvres, 89300 - JOIGNY

Tél. 03 86 62 07 70 - Fax 03 86 62 47 67

JOIGNY ENCHERES JOIGNY ESTIMATIONS

**PATRICK SAUSVERD
COMMISSAIRE PRISEUR**

Société de ventes volontaires

34 rue Aristide Briand
89300 JOIGNY

Téléphone : 03 86.62.00.75

Télécopie : 03.86.62.49.00

Messagerie : patrick.sausverd@9online.fr

Site internet : www.interenchères.com

Autour de la personnalité du sculpteur Jean de Joigny – Juan de Juni (1507-1577)

Cyril Peltier

Abordons Jean de Joigny¹ l'homme, après avoir approché l'artiste dans un précédent article de *L'Écho de Joigny*².

Nous déclinons ici sa personnalité en plusieurs traits : son tempérament, son niveau de culture, son exceptionnelle longévité, ses convictions religieuses, l'estime que lui portaient ses contemporains ou encore son sens de la famille pour expliquer sa parfaite intégration à la société espagnole et à la communauté artistique castillane. José María Azcárate écrit d'ailleurs qu'il est « *l'âme des Castellans devenue image. C'est la statuaire faite pour le peuple de Castille* »³.

Un homme de principes

En recoupant les diverses informations collectées sur sa personnalité, affirmons que c'était un homme honnête. Par exemple, nous avons connaissance de l'étroite relation -humaine et artistique- l'unissant à son fils naturel Isaac, à une époque où l'abandon d'enfants illégitimes était monnaie courante.

Ce fils intègre rapidement l'atelier paternel dont d'ailleurs il héritera, tout comme de ses outils et accessoires. Cependant, Juni n'a jamais fait passer en priorité ses intérêts personnels ni ceux de son fils lors de commandes d'œuvres.

Fig. 1 : Retable de l'église Sainte-Marie, Medina de Rioseco.

Ainsi confie-t-il le grand retable de l'église Sainte-Marie de Medina de Rioseco⁴ non pas à son fils Isaac, qui est en train de terminer le retable de



¹ Ici, nous parlons indifféremment de « Jean de Joigny » ou de « Juan de Juni », réservant cependant le nom de « Juni » au même sculpteur quand nous omettons son prénom, ceci pour éviter une confusion possible avec la ville de Joigny.

² Cyril Peltier, *Entre exil et tradition dans l'œuvre du sculpteur Jean de Joigny - Juan de Juni (1507-1577)*, *L'Écho de Joigny* n° 63, Joigny, 2006, p. 7-25.

³ José María Azcárate, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 154.

⁴ Annexe 1 (cliché C. Peltier).

Arevalo, mais à un autre sculpteur, Juan de Anchieta. A cet effet il déclare que ce dernier est « *un expert très habile et suffisant et qu'il fait partie des meilleurs experts qu'il y a dans tout ce royaume de Castille pour achever et poursuivre la dite œuvre et qu'il n'existe aucune autre personne pour ce type d'art à qui on puisse confier la dite œuvre* »⁵.

En outre, son honnêteté apparaît à la lecture des reconnaissances de dettes qu'il mentionne dans ses testaments. En 1540, pensant être à l'article de la mort, il rédige un premier testament dans lequel il réclame que soit rendue au palais de Saint-Marc de Léon une couverture empruntée lors de son passage dans cette ville⁶. Il déclare également devoir un doublon au greffier Guerrero et demande que ce doublon lui soit remboursé. Dans ce même testament, il va jusqu'à demander de rembourser d'éventuelles dettes, à hauteur de trois réaux, dont il ne se souviendrait plus⁷.

Fig. 2 : Retable dit de la Antigua, cathédrale de Valladolid.



Les témoignages recueillis lors du procès de La Antigua, à partir de 1545, sont une autre source très riche d'informations biographiques, renseignant une fois encore sur le caractère intègre du sculpteur⁸. Face aux dénigrements de son rival Francisco Giralte, l'accusant d'être un piètre artisan qui ne ferait que plagier l'art de ses contemporains⁹, le sculpteur Gaspar de Tordesillas prend sa défense et loue sa probité. Cet artiste rapporte en effet « *n'avoir jamais entendu Juan de Juni dire quoi que ce soit en défaveur de Francisco Giralte et de son art et que même bien souvent après ce procès en parlant avec lui il l'a entendu dire qu'il [Giralte] était un homme honnête et un bon ouvrier et qu'il [Juni] regrettait qu'il y eut entre eux cette querelle* »¹⁰.

⁵ José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 365.

⁶ Juan Agapito y Revilla, « Un testamento inédito de Juan de Juni », *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, n° 8, Valladolid, 1927, p. 143.

⁷ J. Agapito y Revilla, *op. cit.* en note 6, p. 144.

⁸ En 1545, Jean de Joigny fut sollicité par le curé et les paroissiens de l'église de La Antigua, à Valladolid, pour orner l'autel de cette église d'un grand retable. Alors que les conditions de réalisation de l'œuvre étaient fixées, un second sculpteur, Francisco Giralte, prétendit proposer un projet plus achevé pour un coût moindre. Cette offre ne manqua pas de susciter l'intérêt des commanditaires et le contrat établi avec Jean de Joigny fut considéré comme caduc. L'interminable procès de La Antigua dans lequel témoignèrent de nombreux artistes donna finalement raison à Jean de Joigny.

Fig. 2 (cliché C. Peltier).

⁹ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 332. Au cours de ce procès de La Antigua, Giralte accuse en effet Juni de ne savoir « *dessiner ni faire de sculptures dignes d'un maître confirmé et s'il en a fait quelques-unes, elles sont tirées d'autres œuvres mais il ne les tire pas de son esprit* ».

¹⁰ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 336.

En outre, parmi les étroites relations qu'il entretient avec les artistes de la région, soulignons ses liens d'amitié avec Jerónimo Vázquez qu'il choisit comme parrain de sa fille Ana María. Ce peintre avait pourtant défendu la cause de Giralte quelques années auparavant lors du procès de La Antigua.

Voici une autre anecdote et une preuve de sa sagesse. Il s'agit du vol de quatre cents ducats dont il a été victime de la part d'un de ses ouvriers, Alonso Blanco. Or, s'il demande réparation de l'offense, réclamant que lui soit remboursée la somme soustraite, il fait preuve d'une grande bienveillance à l'égard du voleur, souhaitant que « *la personne d'Alonso Blanco ne reçoive aucun préjudice* »¹¹.

Mais l'exemple le plus marquant de sa parfaite honnêteté reste le contrat moral qu'il conclut, sans qu'aucun document officiel soit signé, avec un ouvrier français, de passage à Valladolid. Celui-ci lui confie quelques dessins pour leur mise en vente ; en échange, à son retour, Juni doit lui restituer une partie de la somme perçue. Aussi surprenant soit-il, le sculpteur tient parole, demandant dans son testament de 1540 que soient remboursés à cet ouvrier jusqu'à huit ducats, somme à déduire de ses biens¹².

Un homme au fort tempérament

C'est également un homme ferme et tenace, sachant se faire entendre (toujours avec élégance et magnanimité) pour faire respecter ses droits. Nous en voulons pour preuve encore une fois diverses déclarations faites lors du procès de La Antigua. Par exemple, il s'oppose fermement aux allégations du procureur Gaspar de Valcárcel -désigné par la paroisse pour examiner son projet et la requête de Giralte- qui estimait que l'acte notarié en faveur de son rival n'avait aucune valeur. Juni désigne alors à son tour un procureur (un représentant devant le tribunal) en la personne d'Antonio Caso ; il se défend bien, arguant que le contrat a été signé en bonne et due forme et que, de surcroît, il a effectué les premiers achats de matériaux¹³. Il entame les mêmes procédures le 22 septembre 1547 car quelques jours plus tôt, le Tribunal de Valladolid a déclaré son contrat non valable et a autorisé Francisco Giralte à réaliser un nouveau projet¹⁴.

Enfin, s'il sait reconnaître ses dettes, il n'hésite pas, en contrepartie, à réclamer ce qui lui est dû. Par exemple, dans son premier testament il rappelle l'argent de la dote que lui a promis le chanoine Guerra à l'occasion de son premier mariage, avec Catalina de Montoya¹⁵. Il en est de même dans le cadre professionnel : face aux vives accusations du peintre italien Benedito Rabuyate qui lui réclame le paiement de la polychromie d'un

¹¹ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 365.

¹² J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 364.

¹³ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 364.

¹⁴ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 329.

¹⁵ J. Agapito y Revilla, *op. cit.* en note 6, p. 144.

retable réalisé pour l'archevêque de Séville, il répond avec véhémence -et élégance- à son ami peintre, défendant dûment ses droits et ceux de ses compagnons¹⁶.

Un homme cultivé

Parfaitement formés dans le domaine artistique, de nombreux artistes négligent alors totalement leur formation intellectuelle. Dans ce contexte de fort analphabétisme, les sculpteurs Gaspar de Tordesillas, Juan Bautista ou Cristóbal Vázquez doivent par exemple avoir recours à des amis qui signent les contrats en leur nom. Dans le cas de Juan de Juni, divers indices laissent à penser au contraire qu'il est un homme instruit et doté d'un esprit vif.

Tout d'abord, bien que sa production en architecture¹⁷ et en peinture¹⁸ soit infime, on reconnaît tout de même à l'artiste une activité et une formation dans les trois beaux-arts, situation suffisamment rare en Espagne à cette époque pour être soulignée. Le Greco et Alonso Berruguete se sont distingués en peinture et sculpture mais seul Alonso Cano passe maître dans les trois arts majeurs, comme Michel-Ange.

En outre, en raison de son origine française, de son séjour en Italie et de son établissement en Espagne, l'artiste devait avoir des connaissances linguistiques variées. Ainsi, lorsque les exécuteurs testamentaires font l'inventaire de ses biens dans son atelier de Medina de Rioseco, ils découvrent « *deux petits livres reliés en toscan, un livre en romance intitulé la vérité, un autre grand livre de Plutarque ... six petits livres en latin ... huit livres en français, un grand et sept petits reliés* »¹⁹.

Enfin, l'analyse de son écriture confirme ses capacités linguistiques. Le document manuscrit relatif à l'exécution de l'arc décoratif de la *Puerta del Campo* est un bon indice de sa connaissance de la langue espagnole²⁰. Il faut en l'occurrence s'intéresser davantage à la graphie qu'à la syntaxe, puisque l'artiste écrit sous la dictée du greffier. On remarque alors des mots

¹⁶ Narciso Alonso Cortés, « Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1922, p. 77. Rabuyate : « Je condamne le dit Juan de Juni par la dite écriture de caution et d'obligation à me donner et me payer les dits cent dix ducats ».

Juni répond (p. 79) alors « qu'ils [les cent dix ducats] lui sont déjà payés et quant à la réparation que le dit Juan Bautista Portijani lui fit, il n'est pas tenu de donner ou de payer quoi que ce soit à la partie adverse ».

¹⁷ Il réalise une œuvre architecturale éphémère, la *Puerta del Campo*, à l'occasion de la venue de la reine Isabelle de Valois (épouse de Philippe II) à Valladolid. Mais c'est surtout en tant qu'architecte de retables qu'il s'est distingué ; lui incombait alors non seulement la sculpture mais également l'agencement et le montage des grands ensembles architecturaux que sont les retables.

¹⁸ Deux tableaux dans la cathédrale de Ségovie ont été attribués à Jean de Joigny même si cette attribution est très contestable. En revanche, il s'acquitta parfois lui-même de la polychromie de plusieurs de ses sculptures.

¹⁹ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 483.

²⁰ Annexe 3. (Reproduction tirée de l'ouvrage de Juan José Martín González, *Juan de Juni, vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974).

i ofortlovz qvur el fentz für velt munn
 af beintz y vohrteatly me dov voh fag
 fuv veltz fentz qvur veltz y merv veltz
 fentz qvur y veltz enly merv veltz veltz
 veltz fentz veltz qvur veltz fentz veltz
 veltz fentz y qvur veltz veltz veltz
 veltz fentz y veltz veltz veltz veltz

i ofortlovz qvur el fentz für velt munn
 af beintz y vohrteatly me dov voh fag
 fuv veltz fentz qvur veltz y merv veltz
 fentz qvur y veltz enly merv veltz veltz
 veltz fentz veltz qvur veltz fentz veltz
 veltz fentz y qvur veltz veltz veltz
 veltz fentz y veltz veltz veltz veltz

L'assimilation de Juan de Juni par la société ibérique peut s'expliquer également par sa rapide intégration à la communauté chrétienne locale. Dans son testament, il affirme sa foi « *en la très Sainte trinité père et fils et esprit saint et en la bien heureuse Vierge notre Mère Sainte Marie* »²¹. Il demande ainsi que son corps soit enseveli dans le monastère de Sainte-Catherine²².

A black and white photograph showing the interior of the Basilica of Santa Maria della Vittoria in Rome. The view is from the nave looking towards the altar. On the left, there is a large, ornate archway housing a statue of the Virgin Mary. The central part of the image shows the high, vaulted dome of the church, with light streaming in from a high window. To the right, the altar area is visible, featuring a large, arched window with a religious scene and a statue of the Virgin Mary on the altar itself. The architecture is Baroque, with intricate details and a sense of grandeur.

A black and white photograph showing the interior of the Basilica of Santa Maria della Vittoria in Rome. The view is from the nave looking towards the altar. On the left, a large, ornate, dark-colored altar or shrine is visible. In the center, a tall, narrow arched niche contains a statue. To the right, a large, semi-circular apse features a complex altarpiece with multiple figures. The architecture is characterized by its high, vaulted dome and classical arches. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

A black and white photograph of a statue of the Virgin Mary, likely the 'Lamentation' type, showing her face and hands. The statue is made of a dark material, possibly wood or stone, and is adorned with a light-colored, possibly gold or silver, veil or shawl. The face is pale and serene, with a slight smile. The hands are visible, one resting on the chest and the other on the lap. The background is dark and indistinct.

A black and white photograph of a statue of the Virgin Mary. She is depicted wearing a hooded cloak, possibly a mantle, which covers her head and shoulders. Her face is serene, with a slight smile. She is holding the Christ Child, who is visible in the lower right corner of the frame. The statue appears to be made of a dark material, possibly wood or stone, and is set against a plain, light-colored background.

²² Fig. 4 (cliché C. Peltier).

intellectualisée de Berruguete ; il cherche à émouvoir par ses figures en larmes²³ ou souffrant le martyre²⁴ et par la mise en scène d'un drame qui se déroule sous les yeux du spectateur²⁵.



Fig. 6 : *Ecce Homo*, Musée Diocésain de Valladolid.



Fig. 7 : *Mise au tombeau*, Musée National de Sculpture de Valladolid.

Les Franciscains appelaient également les fidèles à la compassion par des sermons aux accents déchirants, faisant allusion à des scènes concrètes de la réalité. Ils développaient le théâtre religieux, par la mode des mystères, par les processions de la Semaine Sainte où, là encore, les confréries sollicitent directement les fidèles en exposant en pleine rue les scènes terribles figurant la Passion du Christ et les souffrances de la Vierge.

Ce n'est d'ailleurs pas par simple hasard qu'il travaille fréquemment pour des monastères franciscains (Saint-François de Medina de Rioseco, Saint-François de Valladolid, Sainte-Isabelle de Valladolid) et que parmi son iconographie reviennent de façon récurrente des Saints franciscains.

Un homme estimé par ses pairs

Arrivé en Espagne dans un contexte de forte concurrence entre les ateliers, le sculpteur français y est pourtant rapidement accepté ; son art ne tarde pas à être prisé de nombreux magnats, désireux d'acquérir une œuvre de lui. Cette estime pour son art ne décroît que dans les dernières années de sa vie, lorsque, épuisé par quarante années d'intense production, il n'a plus la force d'assumer des projets ambitieux.

Les bonnes relations qu'il entretient avec son principal rival à Valladolid, Alonso Berruguete, sont encore une preuve de l'estime générale dont il bénéficie. En effet, l'arrivée d'un concurrent à Valladolid aurait pu être vue d'un mauvais œil par Berruguete et être à l'origine de querelles entre les deux principaux sculpteurs de l'époque. Or les déclarations du sculpteur castillan lors du procès de La Antigua témoignent au contraire de l'estime

²³ Fig. 5 (cliché C. Peltier).

²⁴ Fig. 6 (cliché C. Peltier).

²⁵ Fig. 7 (cliché C. Peltier).

qu'il porte à Juni, puisqu'il déclare « *qu'il n'est venu en Castille de meilleur artiste étranger que Juan de Juni* »²⁶.

En outre, son passage par Léon et Salamanque, avant son établissement à Valladolid, lui vaut la reconnaissance et la sympathie de nombreux artistes qui témoigneront en sa faveur lors du procès de La Antigua. Ainsi des sculpteurs de Valladolid, Gaspar de Tordesillas, Pedro Picardo, mais aussi des artistes du noyau de Léon, Juan de Angés (d'Angers, français d'origine), Juan López, Juan de Badajoz ou du foyer tolédan, Gregorio Pardo et Alonso Covarrubias, défendent ses intérêts.

De nouvelles déclarations corroborent les propos de ses camarades de travail. Le professeur Balboa, au vu des projets concurrents, estime que l'art de Juni est plus achevé que celui de Giralte. Il déclare que « *l'esprit d'une seule des sculptures faites par le dit Juan de Juni vaut davantage que tout ce qui a été fait par le dit Giralte et qu'il a toujours entendu de pareils éloges de la part d'autres artisans* »²⁷.

Dans d'autres circonstances encore, l'art de Juni est hautement apprécié, notamment en 1570 lors des déclarations en vue du paiement du retable de l'église de Saint-Jacques de Caceres qu'Alonso Berruguete, surpris par la mort, n'avait pu terminer. A l'issue d'un long discours où sont loués les mérites du sculpteur castillan, il est précisé que les artistes appelés à estimer ces œuvres « *doivent être très savants et experts en la matière car sinon ils ne pourraient comprendre le soin et la valeur ni faire d'estimation juste du dit Retable* »²⁸. Or, il s'avère que c'est Jean de Joigny qui est chargé d'évaluer la qualité de l'œuvre d'Alonso Berruguete. En fait, malade, il ne pourra pas s'acquitter de cette tâche.

De nombreux témoignages tout aussi flatteurs viennent confirmer l'estime que lui portent les artistes de l'époque, artistes de tout corps de métier ; Miguel de Cieza dit par exemple que Juni « *était parmi les bons maîtres de cette période et en tant que tel il pouvait très bien évaluer et apprécier l'œuvre durant le procès et toutes autres œuvres* »²⁹ ; Benito Giraldo insiste en affirmant que « *Juan de Juni [...] et Berruguete étaient les meilleurs et les plus renommés... étant très savants et experts dans les arts en question* »³⁰.

Un bon mari et un bon père

Comme preuve de son enracinement réussi en Espagne et de son intégration au sein de la société locale, intéressons-nous également au contexte familial. En tant qu'artiste étranger, Juni aurait pu évoluer à l'écart de la société et ne pas avoir de compagne. Or, nous savons qu'il eut trois

²⁶ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 333.

²⁷ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 339.

²⁸ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 163-164.

²⁹ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 165.

³⁰ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 165.

épouses successives, toutes espagnoles, et qu'il laissa, à sa mort, une importante descendance.

Cette répétition du mariage était relativement fréquente car assez souvent l'homme devenait veuf jeune et cherchait une nouvelle union. On sait par exemple que l'artiste Esteban Jordán eut lui aussi trois épouses et que Philippe II en eut quatre (mais ici intervient la haute politique dynastique, la diplomatie). La cause principale du remariage était la mort de l'épouse au moment de l'accouchement ; « *la maternité était un homicide cruel* »³¹ écrivit très justement Marañón. A l'inverse, Damiana Fernández, fille du sculpteur Gregorio Fernández, eut quatre époux.

Tout d'abord, Juni contracte un premier mariage, de courte durée, avec Catalina de Montoya, épouse que l'auteur mentionne (comme décédée) dans son testament du 26 octobre 1540, rédigé à Salamanque. Elle était certainement parente du chanoine Guerra en raison de la dote que ce dernier avait promise pour ce mariage. Jean de Joigny le rappelle très justement dans ce testament : « *De même je déclare que des maravédís que me furent promis par le chanoine Guerra en raison du mariage avec mon épouse Catalina de Montoya me sont dus soixante-cinq ducats ; je demande qu'ils me soient donnés car ils me sont dus et non payés* »³². Par ce même document, nous avons connaissance de l'existence de sa première fille, María, que le sculpteur déclare héritière de ses biens, en 1540³³. De ce premier mariage, Juni dut avoir aussi un premier fils, nommé Pablo, puisque celui-ci est cité (Pablo Juni de Montoya) dans le contrat du retable de la chapelle des Benavente en 1557³⁴.



Fig. 8 : Retable de la Chapelle des Benavente, église Sainte-Marie, Medina de Rioseco.

L'artiste devient veuf une première fois et épouse en secondes noces Ana de Aguirre en 1544, conjointe qui décéda douze ans plus tard, sans laisser de descendance. C'est pour cette raison qu'Ana de Salcedo, la mère de cette seconde épouse décédée, réclame dans une lettre de pouvoir datée du 6 octobre 1556 le reversement des cent ducats de biens dotaux³⁵.

³¹ Gregorio Marañón, *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. 47.

³² J. Agapito y Revilla, *op. cit.* en note 6, p. 142.

³³ J. Agapito y Revilla, *op. cit.* en note 6, p. 144. « *De tous mes autres biens restants je laisse pour héritière universelle Marie ma fille et fille de la dite Catalina de Montoya mon épouse* ».

³⁴ Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Turner, 1977, p. 69.

Fig. 8 (cliché C. Peltier).

³⁵ Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla, II, Escultores*, Valladolid, Gráficas Afrodísio Aguado, 1941, p. 66. « *Moi Ana de Salcedo habitante de la noble ville de Valladolid [...] je réclame et me contente uniquement de la légitime partie des biens de la dite Ana de Aguirre qui depuis sa mort m'appartenaient* ».

**Autour de la personnalité du sculpteur Jean de Joigny – Juan de Juni
(1507-1577).**

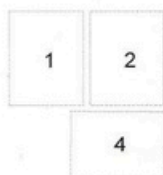


Fig. 1 : Retable de l'église Sainte-Marie, Medina de Rioseco.

Fig. 2 : Retable dit de la Antigua, cathédrale de Valladolid.

Fig. 4 : Intérieur de l'église Sainte-Catherine, Valladolid.

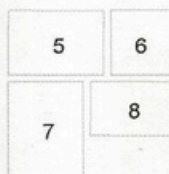
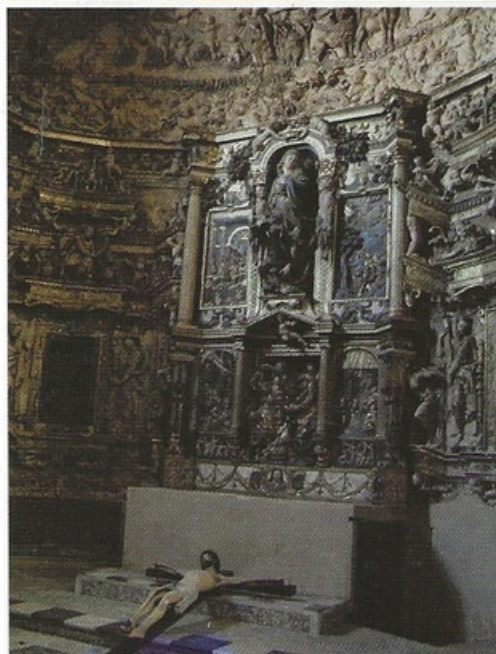


Fig. 5 : Visage de la Vierge, Mise au tombeau, Musée National de Sculpture de Valladolid.

Fig. 6 : Ecce Homo, Musée Diocésain de Valladolid.

Fig. 7 : Mise au tombeau, Musée National de Sculpture de Valladolid.

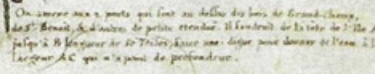
Fig. 8 : Retable de la Chapelle des Benavente, église Sainte-Marie, Medina de Rioseco.



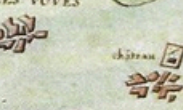
9	10
11	12

Fig. 9 : Sépulcre de l'archidiacre Gutierre de Castro, Salamanca, cloître de la vieille cathédrale.
 Fig. 10 : Tombeau de Juan de Juni, église Sainte-Catherine, Valladolid
 Fig. 11 : Statue de Saint Jean-Baptiste, Musée National de Sculpture, Valladolid.
 Fig. 12 : Statue de Marie-Madeleine, Musée National de Sculpture de Valladolid.

32



Les ports au bois & au charbon qui sont à la Roche
& à St. Cédasont sont fournis surtout par les Bois
de l'Abbaye de St. Julien.



la Maison. ■



Planches XI à XIII extraites de la carte de l'abbé Delagrive. BN Richelieu.

Enfin, Juni contracte un troisième mariage, avec María de Mendoza, épouse qu'il déclare garante de ses droits lors du verdict du retable de La Antigua le 20 mars 1561³⁶. Cette dernière union fut de loin la plus féconde, donnant naissance à Ana María, María, José, Juan et Simeón³⁷.

Outre ses trois mariages (voire pendant le premier ?), nous avons déjà signalé l'existence d'un fils naturel, Isaac de Juni, fruit de la liaison du sculpteur avec une habitante de Léon vers 1537. Lorsque cet Isaac intervient au procès contre le sculpteur Esteban Jamete, il se présente comme étant « *Isaac de Juni originaire de la ville de Léon et qui est le fils de Juan de Juni sculpteur français établi à Valladolid et dont la mère est originaire de la ville de Léon. Et je suis âgé de vingt ans plus ou moins* »³⁸. C'est d'ailleurs avec ce fils que Juni entretient une relation privilégiée, le plaçant dans son atelier pour qu'Isaac apprenne le métier au contact de son père. Dans la perspective où ce fils poursuivrait la profession, Juni lui lègue ses outils comme il le mentionne dans son premier testament : « *De même je déclare avoir un fils qui s'appelle Isaac de Juni, qui est un enfant naturel, que j'ai élevé et que j'ai sous ma protection, je demande qu'il soit élevé chez moi jusqu'à l'âge de le mettre au travail et je demande que lui soient donnés tous les accessoires et outils du métier dont je dispose* »³⁹.

C'est encore à son fils Isaac qu'il offre une dernière marque d'affection, dans son testament de 1577 où il rappelle combien ils étaient liés « *autant dans l'art de la sculpture que pour tout le reste* »⁴⁰. Juan de Juni ajoute ne lui avoir jamais versé de salaire pour son activité au sein de l'atelier paternel, ne lui donnant que le logement, les repas et les vêtements. Il demande à son fils une dernière grâce, celle d'élever ses demi-frères et sœurs cadets⁴¹, en remerciement de quoi il lui laisse « *les biens et outils relatifs à l'art de la sculpture et de l'assemblage* »⁴².

³⁶ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 345. « A Valladolid le 20 mars 1561 sont présents Juan de Juni sculpteur et María de Mendoza sa femme comme principaux garants ».

³⁷ Nous disposons également de nombreuses informations concernant la descendance de Juni. Nous savons ainsi que sa première fille Ana María décéda durant les premières années de vie comme l'atteste l'extrait de baptême de la néophyte, en raison de quoi Juni donna le même nom à leur seconde fille, baptisée le 31 décembre 1562.

J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 363.

Par la suite, dans une lettre de pouvoir rédigée le 20 juillet 1572, Juni rend compte du décès de sa fille María, née de l'union avec sa première épouse. Étant donné que Juni était lui-même malade à cette période, il dut déléguer ses pouvoirs à son fils Isaac, Andrés de Mendoza et Juan Bautista Portiján pour qu'il réclame à Nicolás Tiempers, époux de la défunte, les trois cent ducats de la dote. E. García Chico, *op. cit.* en note 35, p. 28.

Quant aux trois fils légitimes de Juni, nous savons que José partit de Valladolid, Juan fut greffier à partir de 1595 et Simeón embrassa la carrière de peintre. J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 367.

³⁸ Jesús Domínguez Bordona, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Blass, 1933, p. 5.

³⁹ J. Agapito y Revilla, *op. cit.* en note 6, p. 144.

⁴⁰ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 365.

⁴¹ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 365.

⁴² J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 365.

Enfin, à côté de cette nombreuse descendance, demandons-nous si Juni est venu en Espagne seul ou accompagné d'un membre de sa famille ou d'un compatriote jovinien. Nous avons en effet connaissance d'un certain Guillen de Juni qui travaille comme tailleur de pierre sur la façade de l'université de Alcalá de Henares en 1542⁴³. De plus, c'est à Salamanque, d'où il le fait venir, que l'architecte de cette œuvre, Rodrigo Gil de Hontañón, engage ce Guillen de Juni. Or, outre le nom et la profession qui sont identiques, Juan de Juni se trouve à Salamanque en 1540, puisqu'il y est chargé du sépulcre de l'archidiacre Gutierre de Castro et qu'il y rédige son premier testament⁴⁴. Qui est ce Guillen de Juni ? Un parent du sculpteur bourguignon qui l'a accompagné en Espagne ? Dans ce cas, il ne peut être un fils déjà en âge de travailler puisque Juan de Juni n'a qu'une trentaine d'années à Salamanque mais plus certainement un frère. Mais restons prudent et rappelons que l'appellation Juan « de Juni » est d'origine toponymique et non un patronyme. Dans ce cas, Jean de Joigny serait venu en Espagne accompagné non pas d'un parent mais d'un compatriote.



Fig. 9 : Sépulcre de l'archidiacre Gutierre de Castro, cloître de la vieille cathédrale de Salamanque.

Une longévité exceptionnelle

Cette parfaite assimilation du sculpteur à la société ibérique s'explique également par son exceptionnelle longévité. Travaillant à Valladolid et dans ses environs près de quarante ans, il a fortement influencé par son style l'orientation artistique de « l'École de Valladolid ». En revanche, Alonso Berruguete n'y est resté qu'une quinzaine d'année. A une époque où l'espérance de vie était extrêmement courte, d'autant que le métier de sculpteur était particulièrement éprouvant, Juni a vécu jusqu'à l'âge de soixante-dix ans. Son cas n'est pas unique toutefois ; citons les sculpteurs Felipe Vigarny (décédé à soixante-huit ans), Diego de Siloé (soixante-huit ans), Alonso Berruguete (soixante et onze ans), Gregorio Fernández (soixante ans) et Alonso de Covarrubias (quatre-vingt-deux ans).

Pour autant, cette relative longévité s'accompagne d'une santé fragile. Il tombe gravement malade à Salamanque en 1540, au moment de la réalisation du sépulcre de l'archidiacre Gutierre de Castro. Se sentant à l'article de la mort, il rédige son premier testament le 26 octobre 1540. Finalement rétabli, il reprend activement son labeur et sa production reste ininterrompue durant trente années. En 1570, Alonso González Pereda lui confie l'estimation du retable de l'église de Saint-Jacques de Cáceres.

⁴³ Pablo Navascués Palacio, « Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá », *Archivo Español de Arte*, Valladolid, 1972, p. 106.

⁴⁴ Fig. 9 (cliché C. Peltier).

Comme nous l'avons vu, souffrant, il ne peut s'acquitter de cette tâche, au grand regret du fils d'Alonso Berruguete qui confie que « *l'expert est tombé malade et n'a pu venir et il y a peu de personnes qui sachent et comprennent l'œuvre du retable* »⁴⁵.

C'est durant cette dernière décennie que commencent ses années de déclin physique. Affligé par la maladie, il délègue l'administration de ses biens à son fils Isaac par une lettre de pouvoir du 12 septembre 1572. Le sculpteur demande que son fils « *reçoive tout maravédís qui lui soit dû... du pain, du blé, de l'orge et toutes autres choses autant dans cette ville qu'à l'extérieur pour des œuvres qu'il a faites ou commandé de faire* »⁴⁶.

Malgré une amélioration de son état de santé en 1573, lui permettant de signer l'un de ses contrats les plus exigeants, le retable de l'église Sainte-Marie de Medina de Rioseco, il répète les mêmes démarches le 11 mars 1577, quelques semaines avant son décès. Il demande ainsi que son fils Isaac et les sculpteurs Juan de Angés et Bautista Vázquez plaident sa cause dans le procès engagé contre son ouvrier Alonso Blanco, emprisonné à Léon pour lui avoir volé de l'argent.

Après trente-six ans d'intense activité dans son atelier de la rue Sancti Spiritus, Juan de Juni décède le 10 avril 1577⁴⁷. Son corps repose dans l'église du couvent de Sainte-Catherine de Valladolid⁴⁸, où il est enterré aux côtés de ses deux dernières épouses, Ana de Aguirre et María de Mendoza.



Fig. 10 : Tombeau de Juan de Juni, église Sainte-Catherine, Valladolid

Un chef d'atelier

Enfin, le contexte artistique est favorable à sa parfaite intégration à la communauté artistique locale. En effet, le départ d'Alonso Berruguete pour Tolède a laissé un vide dont il a profité. L'attribution du retable de La Antigua le confirme comme le principal sculpteur de Valladolid. Dès lors, les commandes affluent, si bien qu'il doit y établir son atelier.

Juan de Juni n'est plus un simple artisan ; c'est désormais un véritable « entrepreneur » en charge de toute une équipe. Il lui appartient de passer contrat pour les œuvres, d'en définir le programme, la direction, l'exécution, l'échéance et de répartir les tâches entre les artisans à son service. Par exemple, le nerf du litige pour l'attribution du retable de La Antigua est le programme ; or, pour proposer un projet plus accompli que son rival, Juni

⁴⁵ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 162.

⁴⁶ E. García Chico, *op. cit.* en note 35, p. 28.

⁴⁷ María Antonia Fernández del Hoyo, « Datos para la biografía de Juan de Juni », *Boletín del Seminario de Investigaciones de Arte y Arqueología*, tome LVII, Valladolid, 1991, p. 334.

⁴⁸ Fig. 10.

(tout comme Giralte) doit s'entourer de plusieurs collaborateurs : des peintres, des architectes, des apprentis.

En outre, son atelier doit être d'une certaine envergure car l'artiste doit non seulement y réaliser les œuvres mais aussi les conserver. Lors de la réalisation d'un retable, comme celui de La Antigua, il faut se représenter un atelier suffisamment vaste pour y conserver toutes les pièces et y effectuer le montage. Ensuite, une fois peintes, les sculptures sortent de l'atelier. Lorsque cette tâche n'est pas réalisée par Juni lui-même, il en supervise l'exécution comme pour les sculptures de saint Jean-Baptiste⁴⁹ et Marie-Madeleine⁵⁰ confiées à Juan Tomás Celma en 1560.

Fig. 11 : Statue de Saint Jean-Baptiste, Musée National de Sculpture, Valladolid.



Fig. 12 : Statue de Marie-Madeleine, Musée National de Sculpture de Valladolid



Afin d'avoir suffisamment d'espace pour conserver pièces, outils, matériaux, les ateliers les plus importants doivent s'établir hors des limites de la ville, ce que fait Juni. Son atelier regroupe un nombre considérable d'objets, de modèles et d'estampes comme l'indique l'inventaire dressé dans son atelier en 1597, vingt ans après sa mort. En effet, malgré la vente d'une grande partie de ses biens, une collection de 899 estampes, plus de 200 modèles sculpturaux réalisés pour la plupart en plâtre, en terre cuite ou en bois, 170 esquisses, de nombreuses ébauches pour la réalisation de retables ont été découverts. Parmi les nombreux modèles encore présents dans l'atelier, sont mentionnées soixante figures « *en bois non achevées et abîmées réalisées par des apprentis et qui n'ont pas de valeur* »⁵¹, preuve de la formation donnée par Juni à ses ouvriers.

Par ailleurs, nous avons connaissance de la collaboration de quelques apprentis au sein de son atelier. Ainsi, durant son séjour à Léon, Juan de Angés (d'Angers) travaille-t-il sous ses ordres notamment aux stalles du chœur de Saint-Marc. A Valladolid, c'est Isaac de Juni qui travaille avec son père. En 1583, le tailleur de pierre Miguel de Cieza déclare « *avoir connu le dit Juan de Juni et travaillé chez lui* »⁵² tout comme Cristóbal de Umaña qui confie « *avoir très bien connu Juan de Juni pour avoir travaillé chez lui un long moment* »⁵³. Son séjour à Léon lui permet également de se

⁴⁹ Fig. 11 (cliché C. Peltier).

⁵⁰ Fig. 12 (cliché C. Peltier).

⁵¹ M.A. Fernández del Hoyo, *op. cit.* en note 47, p. 339.

⁵² J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 165.

⁵³ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 165.

lier d'amitié avec d'autres artistes comme le sculpteur Juan de Miao (travaillant sous ses ordres) qui va jusqu'à se porter garant pour qu'une jeune femme de Léon vienne à Valladolid pour servir chez lui⁵⁴. Faisons remarquer au passage la relation étroite qui existe entre la vie de l'atelier et la vie privée du maître dans ce cas. Nous avons déjà vu comment il donne pouvoir à son fils Isaac et à deux de ses collaborateurs, Juan de Angés et Bautista Vázquez, pour défendre ses intérêts personnels à la suite du vol d'Alonso Blanco⁵⁵.

Enfin, l'atelier est également un lieu de formation pour les apprentis ; ainsi Juan de Juni conclut-il en 1557 un contrat d'apprentissage avec Lázaro de Orduña pour le jeune Juan de Ybarguen, originaire d'Ugarte. En échange de vingt-quatre ducats, sur une durée de six ans, Juni doit nourrir, chausser et apprendre le métier à cet apprenti, tandis que les vêtements, les instruments et le papier sont à la charge du tuteur. Les conditions de formation montrent le haut degré des responsabilités du maître qui doit former son apprenti *« de façon à ce que celui-ci connaisse le métier et qu'il soit ouvrier une fois sorti de votre maison [...] qu'il gagnera trois ducats de salaire par mois et pour lui enseigner vous [Juni] devez faire preuve de toute votre diligence et soin de sorte que si par votre faute et négligence il n'apprenait pas vous seriez sous peine de devoir le garder chez vous jusqu'à ce qu'il sache et de lui payer chaque mois les dits trois ducats pour manger et dormir »*⁵⁶.

Dans cette étude de la personnalité de Jean de Joigny, quelques indices et anecdotes nous ont permis d'en savoir un peu plus sur l'homme. Intègre, honnête, obstiné, cultivé, dévoué, adroit, malin même, enfin magnanime, tel est le portrait que nous pouvons brosser de sa personne à la lecture de nombreuses reconnaissances de dettes, de contrats ou de rapports de divers procès...

Mais au-delà de toutes ces anecdotes et de l'ébauche de ces traits de caractère, il faut surtout souligner la capacité de Jean de Joigny à s'intégrer dans la société espagnole, à s'imposer au sein de la communauté artistique castillane au point d'être considéré comme un artiste espagnol à part entière. A ce sujet, María Elena Gómez Moreno écrit très justement que *« l'influence de l'ambiance castillane chez les artistes étrangers se révèle clairement dans le cas de Jean de Joigny. Né en France, vers 1507, sans doute à Joigny (Champagne), il vient en Castille déjà formé artistiquement ; néanmoins son adaptation est si complète qu'on peut le considérer comme l'un des sculpteurs castillans les plus représentatifs »*⁵⁷.

⁵⁴ Eduardo Díaz-Jiménez y Molleda, « Datos para la historia del arte español », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tome XLV, Madrid, 1925, p. 91-92.

⁵⁵ J. Martí y Monsó, *op. cit.* en note 5, p. 365.

⁵⁶ M.A. Fernández del Hoyo, *op. cit.* en note 47, p. 340.

⁵⁷ M. E. Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Dossat, 1951, p. 89.

S'exprime ici un avis tout à fait semblable à celui de José María Azcárate que nous citons en introduction et qui est largement partagé par les critiques et historiens de l'art espagnols.

Effectivement même si, artistiquement, il convient de souligner les influences de la sculpture française et italienne sur son œuvre, force est de reconnaître que ce réflexe d'appropriation du sculpteur bourguignon par les Castellans se justifie amplement tant l'adaptation de l'homme à la société espagnole et son intégration à la communauté artistique locale ont été complètes.

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.

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 Domínguez 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, Instituto 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.

L'affaiblissement du pouvoir seigneurial aux XVIIe et XVIIIe siècles

L'exemple du seigneur de la Ferté-Loupière

Xavier François-Leclanché

A la suite d'un partage effectué par Louis de Harlay, le 20 juin 1513, la seigneurie de la Ferté-Loupière *en l'ancien manoir de la Coudre* appartient à la famille des Clermont-Gallerande. Cette seigneurie s'étend sur plusieurs paroisses : la Ferté-Loupière, la Celle-Saint-Cyr, Chamvres, Béon, Paroy-sur-Tholon, Le Péage-Dessus, Villiers-sur-Tholon. Le seigneur reçoit les cens afférents à toutes ces terres. En outre, il est propriétaire de trois mille hectares de terres et de bois, d'un vaste étang à Saint-Denis-sur-Ouanne, d'un pressoir dans presque chaque paroisse et de cinq moulins (deux à la Celle-Saint-Cyr, un à Chamvres, un à Paroy-sur-Tholon et un à Villiers-sur-Tholon).

Jusqu'au milieu du dix-septième siècle, les Clermont-Gallerande sont en mesure de se distinguer par des comportements qui attestent de leur puissance et de leur fortune.

Ainsi, quand Georges de Clermont-Gallerande se marie, en 1559, bénéficie-t-il d'un contrat de mariage qui démontre que son épouse, Anne d'Alègre, doit accorder à son mari des « avantages matrimoniaux » très importants pour se placer « dans une même condition ». L'épouse, veuve en premières nocces, lui accorde la plupart de ses biens au détriment des enfants qu'elle avait eus d'un premier lit. Certes, les enfants déshérités essaient de faire annuler cette donation, mais, faute de loi le lui permettant, le parlement de Paris ne peut que constater la validité des donations faites par le contrat de mariage. L'émotion n'en gagne pas moins l'opinion publique au point que le roi doit promulguer « l'Edit des Secondes Nocces » qui limite les avantages que les époux peuvent s'accorder en deuxième mariage¹. (1)

¹ L'Edit des Secondes Nocces a été promulgué par François II en juillet 1560. Il est rédigé dans les termes suivants : « Que les femmes veuves ayas enfans, ou enfans de leurs enfans, si elles passent à de nouvelles nocces, ne peuvent et ne pourront en quelque façon que ce soit, donner de leurs biens & meubles, acquêts ou acquis par elles d'ailleurs que leurs premiers maris, ni moins leurs propres à leurs nouveaux maris, pères, mères ou enfans desdits maris, ou autres personnes, qu'on puisse présumer être par dol ou fraudes interposées, plus qu'à un de leurs enfans, ou enfans de leurs enfans. Et s'il se trouve division inégale de leurs biens faite entre leurs enfans, ou enfans de leurs enfans, les

S'il est vrai que ces seigneurs protestants sont susceptibles de ne pas porter grande considération à une abbaye catholique, les Clermont-Gallerande n'en sont pas moins suffisamment puissants et fortunés pour se permettre d'outrepasser, outre les lois, les règles de bonne conduite et de procéder par intimidation. Au milieu du seizième siècle, l'abbaye de Saint-Germain se plaint de Georges de Clermont qui trouble sa jouissance du moulin de Villiers-sur-Tholon. De querelles lasses, l'abbaye finit par vendre ce moulin à son rival qui est prêt à investir 3 749 £ 35 sols pour prendre possession d'un poste stratégique.

Tout bascule lorsque ce même Georges de Clermont-Gallerande devient un des chefs militaires de la Réforme. Il engloutit sa fortune dans cette affaire, au point que ses successeurs doivent vendre leur seigneurie. La perte du pouvoir accompagne la perte de l'aisance financière. Les acquéreurs, les Gruin d'abord, les Halweil ensuite, subissent des échecs qui traduisent les difficultés que rencontre sans aucun doute une grande partie de la noblesse française.

La perte du pouvoir

La ruine militaire des Clermont-Gallerande

Georges de Clermont-Gallerande s'investit fortement dans les guerres protestantes. Coligny lui confie des troupes qui combattent notamment près d'Orléans et de Saint-Denis. S'il accepte de se soumettre en octobre 1567, ce n'est que parce qu'il est blessé et d'ailleurs, il reprend sa place parmi les chefs protestants aussitôt rétabli. En 1576 et il participe à la bataille de la Rochelle... jusqu'à ce que son navire échoue sur un banc de sable. Son fils Georges, qui lui succède en 1581, commande l'artillerie protestante à la bataille de Coutras.

Mais après son accession au trône, Henri IV n'est pas en mesure de rembourser à ses fidèles les dépenses qu'ils ont engagées pour lui. Quand il décède, en 1611, Georges de Clermont-Gallerande est ruiné.

Henri, son fils, passe sa vie à essayer de restaurer sa situation financière. Les Cahiers de doléances des Etats Généraux de 1614 portent les traces de ces tentatives : le seigneur établit des barrages sur les routes et sur les ponts pour exiger des droits de péage, force les paysans à renoncer à leurs droits et parvient même à intimider des magistrats. Il fait même du commerce, ce qui choque la population.

Les difficultés financières des Gruin

En 1660, la seigneurie est vendue à une famille de financiers, récemment anoblie, les Gruin. Pierre (1673), Roland-Pierre (1739-1759) et Geneviève (1772) se succèdent. Pierre de Gruin est conseiller d'Etat. Geneviève de Gruin est l'épouse de Jacques-Antoine Barattier, marquis de Saint-Auban. Roland-Pierre de Gruin est conseiller d'état et garde du trésor royal.

donations par elles faites à leurs nouveaux maris, seront réduites et mesurées à raison de celui qui en aura le moins. »

Un incident survenu en 1727 montre que les Gruin se débattent dans des difficultés financières. Le meunier de Villiers-sur-Tholon, Sébastien Saclé, a pris la charge du moulin en 1723, contre un loyer annuel de 600 livres, alors que ses prédécesseurs ne payaient que 200 livres. De toute évidence, le nouveau loyer n'est pas fixé en fonction de la rentabilité du moulin, mais en fonction des besoins du seigneur. L'inévitable arrive : le meunier ne peut pas payer. Le procureur fiscal expulse donc le meunier, vend ses pauvres meubles, lui fait effectuer quelques travaux afin de diminuer sa dette. Mais il lui faut bien renoncer à recouvrer le reste de sa créance contre ce débiteur insolvable. Le nouveau meunier est mis en place. Son loyer est fixé à 400 livres par an, c'est-à-dire au montant que Sébastien Saclé avait pu effectivement payer, sage compromis entre le possible et les appétits du seigneur.

Sans aucun doute, le seigneur essaye en d'autres lieux d'augmenter ses revenus ; sans aucun doute aussi, les réalités économiques sont en dessous de ses ambitions. Le résultat est que le seigneur ne parvient pas à augmenter suffisamment ses revenus. Par deux fois, le 7 janvier 1739 puis le 27 juin 1750, le roi fait saisir les terre, justice et seigneurie « *faute de devoirs non faits et de droits non payés* ».

En 1765, à nouveau en difficultés, les Gruin recourent à des expédients : alors que la moitié de la seigneurie est vendue par décision judiciaire, ce sont ses propres enfants qui les achètent².

L'endettement des Halweyl

Le 27 août 1782, les Gruin vendent la seigneurie à un comte suisse, François-Joseph de Halweyl, pour le prix de 960 000 livres. La moitié est payée comptant, le solde par huit traites de 60 000 livres payables de 1783 à 1790. Dès lors, tous les revenus de la châtellenie servent à payer ces traites.

Les causes de l'affaiblissement du pouvoir seigneurial

Le pouvoir devient un patrimoine

Le seigneur bénéficie de « *droits seigneuriaux* ». Souvent considérés comme des impôts, ces droits sont, pour la plupart, le souvenir de la contrepartie de services rendus à la population. Autrefois chargé de l'exercice de pouvoirs administratifs, judiciaires, militaires, le seigneur en vient à traiter ces fonctions comme des éléments d'un patrimoine. Il donne ses pouvoirs, contre rémunération, tout comme des terres ou le moulin.

Ainsi, le 12 avril 1746, le seigneur cède-t-il en bail à ferme, pour une durée de 9 ans, le revenu de la terre et seigneurie de Villiers-sur-Tholon à un nouveau venu, Jacques Fernel, auparavant marchand à Villeneuve-les-Genêts. Ce revenu comprend les droits afférents au moulin, au pressoir, à la boucherie et à la boulangerie, à la rivière, aux ventes de bois, ainsi que

² Archives Départementales de l'Yonne. 3 E 75 527. Minutes de Me Jean-Alexandre Ravin. Vente par adjudication des biens de dame comtesse Esterhazy de Galantha et Frakus.

les profits du greffe et de la gruerie. Le contrat exclut les droits de notariat, les amendes et confiscations des procès criminels, les corvées d'hommes et de chevaux. Le tout contre une annuité de 1 350 £.

Il arrive que les titulaires de ces contrats sous-louent leurs fonctions. Ainsi, le 21 août 1762, Jacques Fernel donne-t-il le greffe à Henry Méry. Le premier titulaire de la fonction garde les deux tiers du produit du greffe. Quant au preneur, il a le droit de faire exercer sa fonction « *par qui bon lui semblera* ».

Le seigneur est absent

Sauf pour percevoir les revenus de ses terres, le seigneur ne s'intéresse guère à sa seigneurie. Les Clermont-Gallarande résident dans le Maine, quand ils ne sont pas sur les champs de bataille. On trouve une seule trace du passage d'un Gruin, le jour du baptême de Louise, la cloche de l'église, le 16 décembre 1690. Le reste du temps, le seigneur réside à Paris. Curieusement, c'est le seigneur de Senan, Josué Babault du Chesnoy, qui apparaît le plus souvent à Villiers. Il est vrai qu'il habite la paroisse, au hameau de Bournisais.

Les Halweyl sont plus proches : ils habitent le château de la Celle-Saint-Cyr, mais on ne trouve aucune trace de leur venue à Villiers-sur-Tholon.

Au-delà de ces anecdotes, on comprend que le seigneur est très éloigné, et géographiquement, et de par ses préoccupations, de l'exercice de ses pouvoirs. Lui-même cesse de donner des procurations ponctuelles à ses mandataires, et leur accorde des mandats généraux leur permettant de le représenter en toute chose et sans durée limitée. L'inévitable se produit : pour les habitants de la seigneurie, le véritable pouvoir est celui du procureur fiscal, éventuellement des lieutenants, sergents, notaires et autres représentants du seigneur.

Le patrimoine perd de la valeur

Même le patrimoine perd de sa valeur. Dès la fin du dix-septième siècle, les paysans de Villiers-sur-Tholon plantent des vignes sur toutes les terres du rebord de l'ancienne vallée glacière, du Mont-Egly au Mont-Bonnin. Car c'est la vigne et le vin qui permettent le mieux de vivre. Aucune terre appartenant au seigneur n'est plantée en vigne. Le seigneur rate totalement la possibilité de mieux rentabiliser son patrimoine. Le procureur fiscal est-il responsable de ne pas lui avoir donné de bons conseils ? Ou le seigneur est-il réduit à rechercher les revenus immédiats des labours faute de pouvoir patienter quelques années que des vignes portent leurs premiers fruits ?

Les labours eux-mêmes perdent de la valeur. Les terres sont louées par amodiations de neuf ans. Tous les paysans de Villiers savent que les contrats ne sont jamais renouvelés. Dès lors, à quoi bon perdre son temps à améliorer la terre ? Au début du dix-huitième siècle, les terres du seigneur sont les moins bonnes de la paroisse.

Les revenus des amodiations diminuent

A part quelques variations temporaires, les prix des céréales restent stables de 1710 à 1780. Les revenus du seigneur restent donc stables alors que l'ensemble des prix augmente sensiblement.

En même temps, le prix des terres augmente sensiblement. De 1710 à 1789, le prix d'une vigne ou d'une terre labourable est multiplié par 7 ; une terre labourable transformée en vigne peut avoir une valeur plus que décuplée. La valeur des terres du seigneur augmente moins que celle de ses paysans.

Le cens perd de son pouvoir d'achat

Le seigneur est bénéficiaire du droit de cens. Il s'agit d'un droit comparable à l'actuel impôt foncier : il est dû en fonction de la surface de la terre. Exprimé en monnaie, le droit de cens est fixe. Il ne suit pas l'augmentation générale des prix. Lourd à supporter pour les paysans du début du dix-huitième siècle, quand les prix des terres sont au plus bas, il pèse sept fois moins au cours de la huitième décennie.

* * *

A la veille de la Révolution, le seigneur a concédé ses pouvoirs administratifs et judiciaires contre rémunération. Aux yeux de la population, les véritables détenteurs de ces pouvoirs sont les agents qui ont acheté les charges de procureur fiscal, de notaire, de lieutenant ou d'huissier. Cet effacement est accentué encore par son éloignement et par son absence. Sa détresse financière achève de lui enlever tout véritable pouvoir.

Certes, les Halweyl essaient de prendre leur place. Suisses, ils ne se comportent pas en nobles français, ne fréquentent pas la cour de Versailles et résident sur leurs terres. Mais tous leurs revenus servent à payer l'acquisition de la seigneurie.

La faiblesse du seigneur constitue une véritable stimulation à empiéter sur ses droits, à s'emparer du pouvoir qui lui reste, à diminuer ses revenus. Cette situation de faiblesse n'est certainement pas spécifique au seigneur de la Ferté-Loupière. Sans doute aussi, quelques seigneurs ont-ils réussi à maintenir leurs pouvoirs et leurs revenus. Dans ce cas, ne se sont-ils pas également opposés aux forces montantes, petite bourgeoisie, marchands, artisans et paysans aisés ? Pour la noblesse de province, la voie du salut est étroite. Tout est prêt pour que les agents du seigneur deviennent, dans leurs villages, les hommes de la Révolution.