

L'ÉCHO DE JOIGNY

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



N° 68



2009

L'ÉCHO DE JOIGNY

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

N° 68



2009

Mise en page, infographie : Jean-Paul Delor

Association Culturelle et d'Etudes de Joigny (ACE Joigny)

6, Place du Général Valet

89300 – JOIGNY

Téléphone, Fax : 03 86 62 28 00

Site Internet : www.acejoigny.com

Courriel : acejoigny@wanadoo.fr

COTISATIONS 2009 :

Cotisation simple 20 euros

Cotisation couple 25 euros

à adresser au siège de l'association
(C.C.P. DIJON N° 2100.92 Z)

Rappelons que les textes publiés n'engagent que leurs auteurs.

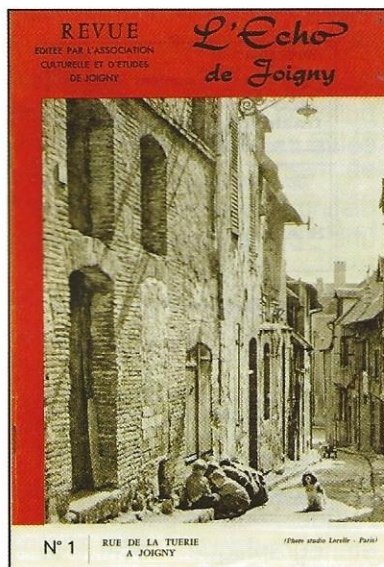
1969 – 2009, l'ACE Joigny fête ses quarante ans !

Comparé aux âges canoniques atteints par les bulletins de certaines associations culturelles du département¹, c'est encore bien peu. Mais c'est déjà une belle performance quand on sait les efforts qu'il est nécessaire de déployer pour assurer le suivi régulier d'une telle entreprise.

Ainsi, l'**Echo de Joigny** paraît depuis le premier trimestre 1970. Fort de ses 67 numéros (en décembre 2008), de ses 433 articles, de 3359 pages écrites par 116 auteurs, notre bulletin est devenu une publication qui fait partie du « paysage culturel » icaunais et dont l'utilité n'est plus à démontrer : il est utilisé, recherché, exploité par les étudiants et les historiens, collectionné jalousement par les érudits locaux ou plus lointains qui s'intéressent au patrimoine et à l'histoire du Jovinien, élargi aux régions limitrophes, Aillantais, Gâtinais, Forêt d'Othe et nord de l'Auxerrois.

Comme vous le savez pour la plupart, notre bulletin se composait initialement de 32 pages imprimées à Auxerre, par l'Imprimerie Moderne. Il devait paraître tous les trimestres, en reprenant bien des caractéristiques de l'**Echo d'Auxerre** (1956-1977) qui lui servit un peu de modèle. Rapidement, l'année suivante, sa fréquence fut altérée, soit par manque d'articles, soit à cause de contraintes budgétaires. Suivant les années, ne paraissaient souvent qu'un ou deux bulletins², avec des extrêmes : 5 en 1977, mais 0 en 1992 ! Parfois aussi, pour rattraper le retard, des numéros furent baptisés « doubles » alors qu'ils n'avaient que quelques pages supplémentaires... A partir de l'année 1985, la livraison se réduisit souvent à un seul bulletin de 32 pages par an.

Si, à l'origine, les articles étaient courts, pouvant plutôt être considérés comme des notes condensées, le contenu des numéros suivants nécessita de modifier la conception du bulletin. Ainsi le numéro double 28-29 est uniquement consacré à la vie quotidienne à Joigny au XIX^e siècle et accompagne une grande exposition. De même, le n° 41 est consacré à un seul article du commandant Macaisne sur le commerce à Joigny... et le n° 47, aux fouilles de l'abbé Merlange à Bonnard. Déjà était perceptible la nécessité de concevoir le bulletin autrement,



¹ La doyenne de toutes les associations culturelles icaunaises, la Société Archéologique de Sens, est née en 1844, suivie trois ans plus tard par la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne.

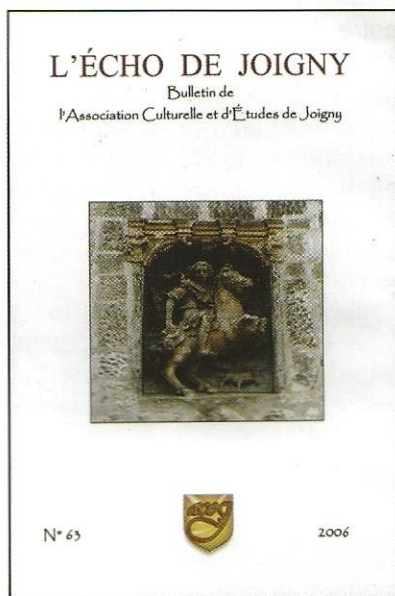
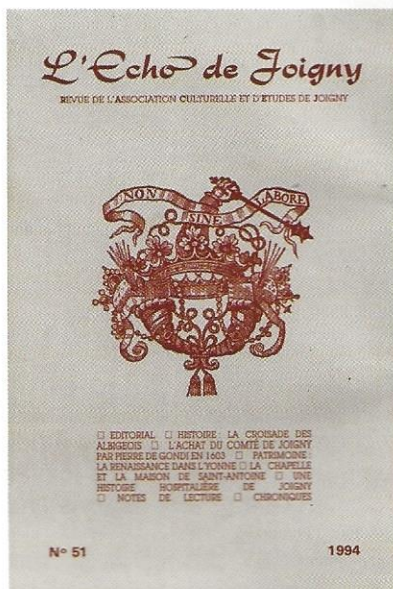
² La norme ne fut finalement respectée que deux fois, la première année et en 1973 !

permettant de recevoir des articles de fond, ceux-ci ne pouvant plus se contenter des trois pages habituelles émaillées d'encarts publicitaires.

A partir du n° 51, la livraison annuelle est fournie en un seul fascicule qui s'étoffe d'un seul coup pour atteindre régulièrement les 104 pages. Sa couverture change et prend l'aspect respectable d'une publication qui a mûri et qui joue maintenant « dans la cour des grands ». Cette présentation permet la rédaction d'articles plus longs, tout en réduisant les frais globaux d'impression, de port et d'acheminement.

La partie consacrée à la vie de l'association continue à s'enrichir, portant certains fascicules à plus de 200 pages. La forme, due principalement à l'intervention de Jean-Luc Dauphin, évolue encore et le texte est présenté en caractère Arial. L'imprimeur Fostier, de Saint-Julien-du-Sault, réalise maintenant nos travaux. Si la première couverture couleur concernait le numéro double 49/50 de 1993 et tentait ainsi de renouer avec un lectorat qui avait été délaissé durant près de deux années, les bulletins 55 à 58 seront entièrement édités en couleurs.

Depuis le n° 63, la nouvelle formule se distingue essentiellement par une couverture et une présentation différente, peut-être plus contemporaine. L'impression en est confiée à l'entreprise Laballery de Clamecy. Ces numéros ne comportent plus qu'un cahier couleur permettant de présenter quelques documents optimisés. Tardivement (mais c'est aussi dans l'air du temps !), alors que le fonds de commerce de l'ACE Joigny est traditionnellement et statutairement l'histoire, l'étude du patrimoine architectural et ethnographique local, le bulletin propose maintenant des articles concernant la botanique, la géographie, la géologie et l'environnement, mais aussi des nouvelles, voire quelques planches de bandes dessinées...



Les noms des auteurs apparaissent par vagues, lorsque ceux-ci intègrent l'équipe éditoriale. Alors, ils produisent beaucoup, régulièrement, souvent plusieurs articles par an... puis ils disparaissent pour cause de déménagement, de conflit, de décès, ou parce qu'à l'extrême, ils créent leur propre bulletin ! Dans les années 70 ce sont souvent des prêtres et des militaires, avant que ces dames ne s'installent progressivement au cœur de nos pages. Exceptés quelques rares étudiants, nos auteurs furent et sont d'un âge certain. Ils se sont investis dans la recherche historique souvent par passion mais ont maintenant parfois du mal à

composer avec les réalités actuelles (informatique, photo numérique, traitements du texte et de l'image, thèmes et centres d'intérêt contextuels...).

Nos présidents furent des auteurs prolifiques : ainsi Bernard Fleury qui arrive sans conteste devant tous avec 26 articles couvrant 736 pages, soit la valeur de 13% de tous nos bulletins. Il est suivi par le commandant Macaisne qui laisse à la postérité 233 pages... et quelques dessins. Xavier François-Leclanché n'a eu le temps d'écrire que 14 articles et atteint la centaine de pages. On sera surpris et on regrettera de ne pas trouver en tête de ce palmarès, Marthe Vanneroy, notre présidente fondatrice, disparue il y a 27 ans et dont l'essentiel de l'« œuvre » ayant trait à l'histoire locale a été publié par la Société des Sciences de l'Yonne.

Enfin, parlons trésorerie !

Le coût du bulletin est financé pour un large quart par les encarts publicitaires. La collecte de ces « publicités » est une affaire délicate qui donne depuis ces années dernières des résultats en très forte dégradation (le quart de ce que nous pouvions escompter il y a 35 ans). Il est probable qu'alors, l'impact réel d'un encart publicitaire pouvait encore inciter les commerçants et les entreprises à vanter leurs produits et leurs services. Il n'en est plus de même actuellement ! A une époque où les structures commerciales ont considérablement évolué, où la publicité est partout et où chaque stratégie perd presque immédiatement de son efficacité, la collecte de ces encarts donne bien évidemment des résultats très médiocres. Ce point est fort dommageable pour notre association car il nous prive d'une forme de mécénat qui, à très court terme, va nous faire cruellement défaut.

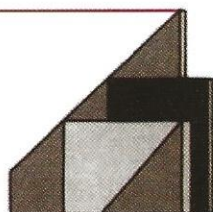
Je pense toutefois que si chacun de nos lecteurs a conscience de la gravité du problème, il peut montrer qu'il a à cœur de nous aider en tentant de dénicher un commerce ou une entreprise qui souhaiterait se faire connaître ou se rappeler au souvenir de nos lecteurs (que l'on peut estimer proche d'un millier) et de ses clients, confirmés ou potentiels. **Pour ce faire, en fin de bulletin, sont prévus deux formulaires détachables qui vous permettront d'agir et de nous aider.** Un grand merci d'avance !

Pour fêter dignement ce 40^e anniversaire, l'**ACE Joigny** a l'intention de publier un troisième bulletin annuel : le n° 70 contiendra essentiellement les **Tables de l'Echo de Joigny** et un historique richement illustré de notre association. Souvenirs, souvenirs !

Mais, si vous le voulez bien, nous en reparlerons lors de notre prochain rendez-vous.

Le Président de l'**ACE Joigny**

Jean-Paul DELOR



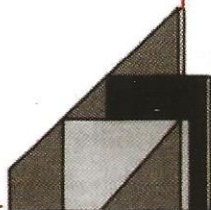
MORESK

MAÇONNERIE TRAVAUX NEUF ET RESTAURATION

Pierre de taille - Carrelage

23, Route de Chamvres 89300 JOIGNY

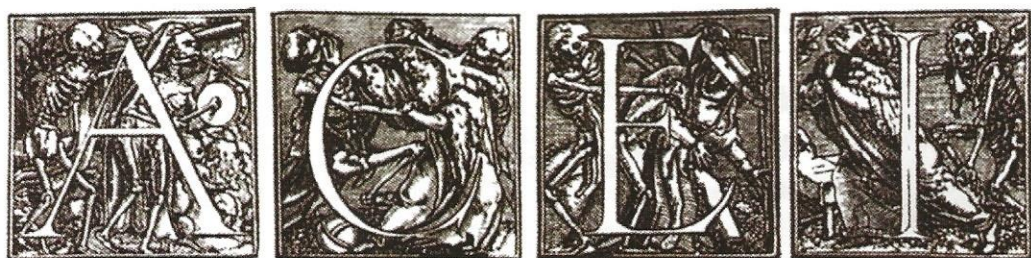
☎ 03 86 62 11 67 📠 03 86 62 50 10 💻 entreprise.moresk@wanadoo.fr



ETUDES et TRAVAUX



ACEJ, avec un alphabet de Peter Flötner, Allemagne, 1534.



ACEJ, avec l'alphabet de la mort dessiné par Hans Holbein, Dresde, XVIe siècle

L'héritage artistique de Claus Sluter dans la production de Jean de Joigny

Cyril PELTIER¹

A l'occasion de nos venues à Joigny en novembre 2006 et juin 2007, nous avons eu le plaisir de faire découvrir (ou redécouvrir) la vie, l'œuvre et la personnalité de Juan de Juni (1507-1577)², sculpteur d'origine jovinienne parti conquérir la gloire et la fortune en Espagne, à Valladolid, à l'orée du Siècle d'Or³.

Dans une nouvelle série d'articles à paraître dans les prochains numéros de l'Echo de Joigny, nous regarderons en amont de son établissement dans la péninsule ibérique pour nous intéresser aux années de formation du sculpteur : l'objectif est donc de reconstituer l'itinéraire d'apprentissage du jeune Jean de Joigny, depuis sa naissance à Joigny⁴ en 1507 jusqu'à son départ de cette ville vers 1530.

¹ Docteur en histoire de l'art, de l'université François-Rabelais de Tours. (Cyril Peltier 2008).

² L'occasion nous avait été donnée de présenter le fruit de nos recherches doctorales au cours de deux conférences illustrées autour de la vie et l'œuvre du sculpteur. Une exposition de photographies d'œuvres de Juni, intitulée « Juan de Juni : de Joigny à Valladolid », s'était également tenue à la Maison du Bailli du 2 juin au 16 septembre 2007. Elle faisait écho à une autre exposition de dessins de Claude Abeille, à l'espace Jean de Joigny.

³ Rappelons que l'artiste français vint travailler en Espagne en 1533, jouissant de la protection de riches mécènes issus de la noblesse et du clergé. Son œuvre, consacrée au culte marial et aux derniers épisodes de la Passion du Christ, se caractérise par une statuaire de grande intensité dramatique. De par sa formation italienne (supposée), Juan de Juni est nourri des prémices du courant maniériste au contact notamment de Michel-Ange. Mais à son arrivée en Espagne, il s'imprègne également du caractère inquiétant, douloureux et pathétique de la statuaire castillane ; il forme avec Alonso Berruguete, Gregorio Fernández, Esteban Jordán le noyau dur de l'école de sculpture de Valladolid.

Se reporter par ailleurs à C. Peltier *L'Écho de Joigny*, n° 63, 64 et 65.

Nous rappelons les publications de J. J. Martín González :

- *Juan de Juni y su época : exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.

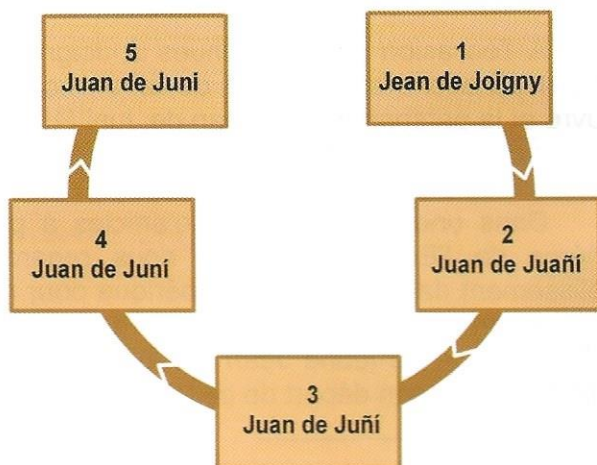
- *Juan de Juni : vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974.

- *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.

⁴ Souvent considéré à tort comme un artiste espagnol du fait de sa parfaite intégration à la société castillane et à la communauté artistique locale, Juan de Juni est en réalité jovinien.

En effet, le nom « de Juni » est un toponyme qui indiquerait sa ville d'origine. Le principe est fréquent en Espagne et le nom désigne soit la nationalité soit la ville d'origine ; citons, comme autres exemples, les peintres El Greco, Jorge Inglés, Juan Francés, les sculpteurs

Lors de nos recherches doctorales, nous avons distingué trois périodes : tout d'abord, un premier apprentissage en Bourgogne et en Champagne (1507-1525), puis un séjour de formation en Italie (1525-1530) et enfin un retour dans sa ville natale vers 1530. Dans ce premier volet, nous porterons notre intérêt sur la première phase de formation. Nous nous intéresserons donc au patrimoine sculptural régional afin de voir dans quelle mesure la sculpture bourguignonne de la fin du Moyen Âge se présenterait comme le creuset artistique du jeune Jean de Joigny. Auprès de quelles écoles et de quels artistes ?



*Transformations successives
du nom du sculpteur
(schéma personnel)*

Felipe de Borgoña, Juan de Angés. Malheureusement, Juan de Juni n'a jamais fait mention de ses années de formation, ni fait état de sa ville d'origine, se contentant d'indiquer dans les documents officiels son origine française, à partir de quoi nous avons étudié plusieurs hypothèses : les localités de Juigné-sur-Loire, Juigné-sur-Sarthe dans la région des Pays de la Loire, le village de Saint-Junien dans la Vienne et enfin Joigny. Pourquoi cette dernière hypothèse est-elle la plus fondée et est aujourd'hui traditionnellement admise par les chercheurs ? En s'intéressant à la géographie française, rappelons le répertoire très riche de toponymes terminés en -y en Champagne et en Bourgogne : Ancy-le-franc, Appoigny, Bourbon-Lancy, Commagny, Clamecy, Cluny, Chagny, Charny, Chassy, Chitry, Corbigny, Cruzy, Donzy, Epigry, Irancy, JOIGNY, Ligny, Pontigny, Rully, Toucy, Varzy, etc. Au total, on dénombre ainsi 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.

En fait, l'altération de la prononciation du nom de l'artiste par ses contemporains espagnols expliquerait de progressives déformations auditives (disparition du -a de la diphtongue et perte de la palatalisation du ñ) pour aboutir à la forme actuelle du nom Juni : **Juan de Juañi** > **Juan de Juñi** > **Juan de Juni**. De plus, l'artiste signa à plusieurs reprises non pas Juan de Juni mais Juan de Juñi. Cf. J. Lago Alonso, « Nota sobre topónimos franceses terminados en y, Joigny = Juni », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques, 1976, t. XLII, p. 457-458.

Outre la démonstration philologique du nom du sculpteur, l'hypothèse s'appuie sur la découverte de plusieurs œuvres proches de son style, découvertes dans l'église Saint-Thibault. Nous aborderons la question dans un prochain numéro de l'Écho de Joigny.

Voir par ailleurs C. Peltier, "L'oeuvre du sculpteur Juan de Juni dans sa ville natale, Joigny", *Journal de la Renaissance*, volume V, septembre 2007, p. 395-407.

La sculpture bourguignonne et la révolution slutérienne

Au cœur de la tradition sculpturale bourguignonne, Claus Sluter⁵ est l'initiateur de l'importante école de sculpture de Dijon, devenu capitale artistique régional entre la fin du XIV^e et la première moitié du XV^e siècle. Suite à l'édification (à partir de 1384) d'une chartreuse au lieu-dit Champmol, naît un important atelier où la personnalité artistique de Claus Sluter s'impose sur tous ses collaborateurs. Il s'agit pourtant des premières œuvres du maître hollandais qui devient ainsi en 1389 l'imagier attitré du duc Philippe le Hardi.

Son nom Claes de Slutere van Herlamen apparaît pour la première fois sur les registres des tailleurs de pierre de Bruxelles entre 1350 et 1388. Mais hormis cette mention, aucune œuvre de sa main n'est attestée avant son arrivée à la cour de Bourgogne. Ni les consoles de Bruxelles, de Bruges ou de Malines, ni celles du château de Vincennes qui seraient les premières œuvres du sculpteur⁶ ne permettent d'expliquer l'excellence de son travail à Dijon. Or, en entrant en 1384 au service de Philippe le Hardi et en intégrant l'atelier de Jean de Marville, Sluter bouleverse l'évolution de la sculpture bourguignonne des XIV^e et XV^e siècles. En 1389, il prend la direction de l'atelier de Marville qu'il transmet à son tour, quelques temps avant sa mort en 1405, à son neveu Claus de Werve. Il travaille sur trois projets à Dijon : de 1390 à 1393, les sculptures du portail de l'église de la Chartreuse de Champmol⁷, à partir de 1396, la Fontaine de vie appelée communément Puits de Moïse⁸ et enfin le tombeau ducal conservé

⁵ Sur l'œuvre et l'art de Claus Sluter, nous renvoyons notamment à K. Morand, *Claus Sluter, artist at the court of Burgundy*, Londres, Harvey Miller, 1991 ; R. Recht, *La rhétorique formelle de Claus Sluter, sculpteur du Duc de Bourgogne*, Mainz, von Zabern, 2003 ; F. Joubert, *Illusionnisme monumental à la fin du XIV^e siècle : les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999 ; H. David, *Claus Sluter*, Paris, Pierre Tisné, 1951.

⁶ Cf. U. Heinrichs-Schreibe, « La sculpture de Vincennes dans son contexte architectural », *Dossiers d'Archéologie*, n° 289, Faton, 2003, pp. 76-83.

⁷ Cf. G. Zarnecki, « Claus Sluter, sculptor to Philip the Bold », *Apollo*, Londres, Jennings, 1962, pp. 271-276.

⁸ En 1396, Sluter réalise en collaboration avec son neveu Claus de Werve la fontaine de vie composée des six figures de prophètes de l'Ancien Testament -Moïse, David, Jérémie, Zacharie, Daniel, Isaïe- initialement surmontées d'un calvaire monumental, le tout placé au centre d'un puits. Les six patriarches reposent sur un socle hexagonal avec des anges pleurants au niveau de leur tête. Le peintre Jean Malouel et le doreur Hermann de Cologne travaillent aux côtés de Sluter. Située au centre de l'ancien cloître des chartreux, l'œuvre n'est pas achevée avant 1402. Dans cet ensemble, Sluter montre l'évolution de son génie artistique et laisse place à une statuaire nettement plus expressive. Les figures imposantes des patriarches se distinguent par le traitement si particulier des costumes, des drapés lourds dont le plissé s'harmonise avec le mouvement des corps. Le réalisme des prophètes s'explique par leur puissante physionomie, par leurs visages fortement individualisés, leurs gestes précis et distincts et le modelé mouvant des draperies.

Sur l'ouvrage du Puits de Moïse, nous renvoyons aux travaux de S. Nash, 2005, p. 798-809. et 2006, p. 456-467.

aujourd'hui au Musée des Beaux-arts de Dijon que Claus de Werve achève en 1410⁹.

En laissant une profonde empreinte sur la tradition sculpturale de la région bourguignonne entre la fin du XIV^e siècle et tout au long du XV^e, Claus Sluter rompt avec les principes artistiques du gothique international. Son art inaugure un nouveau langage expressif et formel au point d'être communément qualifié de « révolution slutérienne ». Son œuvre sert de creuset à un foyer d'artistes bourguignons¹⁰ : Claus de Werve, Antoine Le Moiturier, Jean de la Huerta, particulièrement impressionnés par le réalisme de ses sculptures. Plus d'un siècle plus tard, la même influence perdurerait-elle dans l'œuvre castillane de Juan de Juni ?

Bien qu'il n'ait jamais fait mention de sa connaissance de l'œuvre slutérienne, le jeune Jean de Joigny est assurément séduit par le génie du maître hollandais et de ses disciples. Outre les emprunts stylistiques aux travaux de Sluter exposés à Dijon, les origines jovinienne de Juan de Juni indiqueraient l'inévitable relation. Comment penser en effet que Juan de Juni, natif de Joigny, ait pu ignorer l'œuvre de Sluter et de ses élèves si influente sur la tradition sculpturale bourguignonne ?

Nous tâcherons donc de montrer la « survivance »¹¹ du style slutérien sur sa production ibérique, notamment par la théâtralisation des œuvres, l'expressivité des drapés, aux plis lourds et pleins de vitalité, et la caractérisation individualisée des personnages. Pour autant, ne voyons pas

⁹ Même s'il est difficile d'affirmer la participation active de Claus Sluter dans la réalisation des tombeaux du duc et de la duchesse, le projet artistique de cette ultime œuvre doit rester sous sa direction. En réalité, c'est à Claus de Werve et ses collaborateurs qu'il faut attribuer la majeure partie du travail sculptural. Dès 1384, le projet avec ses arcatures surmontées de dais a été confié à l'atelier de Dijon, alors sous la direction de Jean de Marville. A la mort de ce dernier, Sluter est chargé de la réalisation de l'ensemble à la demande de Jean sans Peur. Par un contrat daté du 11 juillet 1404, l'année de la mort de Philippe le Hardi, il est donc convenu que Sluter achève le tombeau avec quarante pleurants en albâtre. Toutefois, affaibli par la maladie -Sluter décède pendant l'hiver 1405-1406- il ne peut mener à bien son entreprise. Bien que le travail sculptural ne soit pas l'œuvre personnelle de Sluter, celui-ci doit superviser les travaux tant l'empreinte artistique du maître hollandais rejaillit notamment dans l'exécution des pleurants. Le modelé si caractéristique de leurs drapés, aux retombés si amples, porte sa signature.

On pourra se référer à H. Drouot, « L'atelier de Dijon et l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, 1932, pp. 11-35 ; voir aussi H. David, « Claus Sluter, tombier ducal », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1934, pp. 409-428.

¹⁰ Cf. P. Quarré, « La sculpture bourguignonne au XV^e siècle, de Claus Sluter à Antoine Le Moiturier », *Les monuments historiques de la France*, Paris, 1973, pp. 38-44.

¹¹ Nous renvoyons notamment aux propos de J. J. Martín González (1974, p. 31) qui écrit très justement que « hay algo en la producción de Juni que nos hace evocar a Sluter : su vibrante patetismo, la abundosidad y grandilocuencia de los paños. Posiblemente no se trata sino de una « vivencia », de algo que sin llegar a influjo tiene la calidad de una seducción. El rumbo del artista quedaría ya marcado ». « Il y a quelque chose dans la production de Juni qui nous évoque Sluter : son vibrant caractère pathétique, l'abondance et la grandiloquence des drapés. Il ne s'agit assurément que d'une « survivance », de quelque chose qui sans parvenir à l'influence le séduirait. L'orientation de l'artiste serait alors tracée ».

en Juni un disciple de Sluter ; les répercussions ne peuvent être que tenues en raison de leur éloignement stylistique (gothique pour l'un, maniérisme pour l'autre) et temporel : l'essentiel de l'activité de Sluter remonte à la fin du XIV^e quand celle de Juni n'est datée qu'à partir de 1533.

La théâtralité des figures « juniennes » : un emprunt à la statuaire de Sluter ?

Avec l'établissement de Claus Sluter à Dijon s'opère en Bourgogne une redéfinition de la fonction de la statue dans la sculpture monumentale. Jusqu'alors, en prenant place dans les portails, les retables sculptés ou les chapiteaux, les statues gothiques au XIII^e et XIV^e siècles ont une liberté d'action très limitée : il s'agit de statues colonnes « assujetties » au cadre architectural¹². Les statues de Claus Sluter dans le porche de la chartreuse de Champmol inaugurent la « libération de la sculpture » : en effet, les priants du duc et de la duchesse se détachent du cadre architectural pour entrer en communication et se rapprocher du spectateur. Nous pensons précisément que la précoce théâtralité de la sculpture slutérienne « établissant avec le spectateur un rapport nouveau »¹³ inspirerait Juan de Juni dès ses premières œuvres de jeunesse. La statue équestre de saint Thibault montre le même principe : la « libération de l'élément sculptural » du cadre architectural. Conçue à l'origine comme un haut-relief, l'œuvre est en réalité une statue en ronde bosse dont les pattes avant du cheval sortent de l'espace restreint de la niche.

Les statues qui décorent les retables « juniens » en sont une autre illustration, même si dans ce type de monument intervient l'influence maniériste de Juni. Dans le retable de La Antigua, saint Augustin penche la tête en avant ; la main droite de saint Joseph passe de l'autre côté de la colonne ; saint André s'avance et son pied sort de l'espace délimité par l'entrecolonnement

¹² Les cathédrales de Chartres, Bourges, Reims, Rouen ou Paris sont les meilleurs exemples de la subordination de l'élément sculptural au cadre architectural dans lequel il prend place, dans des espaces architecturaux confinés comme les tympans, linteaux, trumeaux ou ébrasements des portails.

¹³ Nous renvoyons également aux propos d'H. Zerner, *L'art de la renaissance en France, l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 330 :

« C'est à partir de ces données que très tôt, j'entends avant le véritable démarrage de la Renaissance en Italie aussi bien que de la grande peinture en Flandres, on assiste en Bourgogne à une révolution de l'art plastique. On associe généralement ce phénomène au nom de Claus Sluter, sculpteur natif de Harlem en Hollande appelée à Dijon par le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi. Une tendance marquée au naturalisme se dessinait déjà, en particulier dans l'art parisien de l'époque de Charles V, mais c'est bien Sluter, semble-t-il, qui a articulé dans quelques œuvres décisives les principes d'une sculpture établissant avec le spectateur un rapport nouveau. Au portail de la chartreuse de Champmol, les statues orantes du duc et de la duchesse, débordant leur support, se libèrent de la contrainte architectonique ; elles entrent en dialogue avec la Vierge du trumeau ; une communication se noue entre les personnages à travers l'espace du porche, espace ambigu, à la fois imaginaire et réel, que le fidèle partage avec ces statues ».

*Retable de La
Antigua,
Cathédrale de
Valladolid*



Dans le cas de saint Joachim, c'est le corps tout entier qui se libère de l'espace conventionnel. A Ségovie, dans le relief de la Mise au tombeau de la cathédrale, ce sont les soldats romains qui sortent de l'entrecolonnement et tentent de communiquer à distance, comme les statues priantes du duc et de la duchesse dans le portail de la chartreuse de Champmol.

*Mise au tombeau de
la cathédrale de Ségovie*



Toutefois, il ne s'agit là que d'une formule théâtralisée de la sculpture inaugurée par Sluter que s'approprierait Juni dès ses premières années de formation. En ce sens, nous ne distinguons pas de similitudes de détails dans la position, la posture, la gestuelle entre les sculptures slutériennes et « juniennes » mais simplement une démarche commune, visant à une plus grande liberté de mouvement de leurs statues.

En effet, outre le détachement de la figure du bloc architectural, Sluter privilégie une plus grande liberté de mouvement dans les gestes, comme si

ses figures étaient sur scène¹⁴. Au portail de la chartreuse de Champmol, les figures du duc et de la duchesse -en position de prière- débordent de l'espace réel et entrent en communion avec la Vierge du trumeau. Il s'agit non seulement de nouer le dialogue mais en même temps de prendre le public à témoin.

Dans le Puits de Moïse, les personnages font face aux spectateurs et semblent s'adresser à eux par leurs gestes. C'est ainsi que Moïse est représenté tenant dans la main droite les tables de la Loi et dans la gauche une bande de parchemin. Les phylactères sont porteurs d'un message pour le fidèle¹⁵. David tient lui aussi dans la main gauche un parchemin à inscription¹⁶ tout comme Jérémie qui porte dans ses mains un phylactère dont le propos invite une fois encore le fidèle à la réflexion¹⁷. Il en va de même pour Zacharie qui annonce la trahison de Judas¹⁸, pour Daniel prononçant un oracle¹⁹ ou pour Isaïe en train de formuler une prédiction²⁰. Là encore, à travers le message délivré par chacun des prophètes, Sluter distribue les rôles et son œuvre s'inscrit dans un principe de théâtralisation de la sculpture qui se démontre autant par la caractérisation personnalisée et distinctive des prophètes que par leur volonté de transmettre un message aux fidèles. C'est la même démarche de communication avec le spectateur que recherche Juni lorsqu'il représente Joseph d'Arimathie en train de tendre en notre direction l'épine retirée du crâne du Christ dans la Mise au tombeau du Musée National de Sculpture de Valladolid.

Kathleen Morand compare ainsi les sculptures slutéennes à de véritables acteurs ayant « *an awareness of the drama in which they are*

¹⁴ Voir aussi C. Harbison, *La Renaissance dans les Pays du Nord*, Paris, Flammarion, 1995, p. 44 :

« Comme Roger Van der Weyden à une époque un peu plus tardive, Sluter a rehaussé son œuvre de ce qu'on peut appeler, au sens littéral et figuré, des références théâtrales. Les drames religieux médiévaux –les mystères–, présentaient couramment le commentaire des prophètes sur les événements de la vie du Christ. Les commentateurs de Sluter sont particulièrement inspirés. Leur visage est fortement individualisé, leurs gestes distincts et expressifs, et les plis de leurs draperies, profondément marqués, sont aussi expressifs que pourraient l'être de véritables bras ou jambes. Ce groupe était à l'origine entièrement polychrome, avec les textures et les traits du costume soulignés par des couleurs vives et de l'or ; les lunettes que porte l'un des prophètes furent en outre commandées séparément à un artisan local ».

¹⁵ « *Immolabit agnum multitudo filiorum Israhel ad vesperam* ». (Au soir, la multitude des fils d'Israël immolera l'Agneau).

¹⁶ « *Foderunt manus meas et pedes meos, numerarunt ossa* ». (Ils percèrent mes mains et mes pieds. Ils nombrèrent mes os).

¹⁷ « *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus* ». (O vous qui passez sur le chemin, regardez-moi et voyez s'il est une douleur semblable à la mienne).

¹⁸ « *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos* ». (Ils ont estimé ma rançon à trente deniers d'argent).

¹⁹ « *Post hebdomadas sexaginta duas occidetur Christus* ». (Après soixante-deux semaines d'années, Christ sera tué).

²⁰ « *Sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum* ». (Il sera conduit à la mort comme une brebis, et, comme un agneau devant le tondeur, il se taira et n'ouvrira pas la bouche).

involved »²¹. La remarque semble valoir également pour les personnages de la Mise au tombeau de Valladolid tant le spectateur est interpellé de toute part : par l'attitude chancelante de la Vierge soutenue par saint Jean, par l'expression éplorée de Marie-Salomé ou encore le geste déclamatoire de Joseph d'Arimathie.



Joseph d'Arimathie. Mise au tombeau
du Musée National de Sculpture de
Valladolid.

En ce sens, Juan de Juni prolongerait et intensifierait cette recherche de théâtralisation de la sculpture, inaugurée plus d'un siècle plus tôt par Claus Sluter. Mais là encore, il ne faut pas limiter ce jeu théâtral de la sculpture à quelques œuvres de Sluter : il s'agit davantage d'une révolution sculpturale amorcée par lui. Les artistes placés dans la lignée slutérienne cultivent en effet la tradition théâtrale de la sculpture monumentale²².

En somme, nous pensons que le caractère théâtralisé des œuvres « juniennes » ne doit pas s'expliquer seulement par l'influence de l'émouvante expressivité de la statuaire ibérique du XVI^e siècle. Par la diversité de leur expression, par l'accomplissement de la tâche qui leur incombe, par la mise en scène de leurs actions, les statues taillées par Juan de Juni s'inscrivent dans la démarche théâtralisée de la sculpture slutérienne et post-slutérienne. Par la théâtralisation de l'art funéraire, Sluter et Juni insufflent la vie à la sculpture et en bouleversent la signification.

²¹ K. Morand, 1991, p. 112.

« *In all Sluter's figures there is an awareness of the drama in which they are involved* ». « Dans toutes les figures de Sluter il y a une prise de conscience du drame dont ils sont habités ».

²² La procession des pleurants du tombeau de Philippe le Hardi, œuvre de Jean de Marville, Claus Sluter et Claus de Werve, illustre le principe de mise en scène sculpturale par la méditation des hommes aux regards hagards et à l'expression impénétrable ; alors que certains restent isolés, le visage souvent enfoui sous leur épais capuchon, d'autres s'interpellent, se soutiennent par des gestes de consolation. Les pleurants du tombeau de Jean sans Peur et Marguerite de Bavière sont un autre exemple de la sculpture théâtralisée : quelques hommes sèchent leurs larmes dans la manche de leurs drapés ; d'autres prient pour le repos du défunt ; d'autres encore, le visage totalement recouvert sous la masse des drapés, posent dans une attitude de profond recueillement.

Le choix vestimentaire et le rôle de la polychromie dans leurs œuvres

Pour parvenir à un effet de théâtralisation et de fort réalisme dans leurs sculptures, Claus Sluter et Juan de Juni ont prêté un intérêt tout particulier à deux paramètres : le choix scrupuleux des vêtements et l'effet de la polychromie. Examinons et comparons ces deux aspects dans leurs travaux.

En ce qui concerne la présentation vestimentaire, Sluter et Juni se sont appliqués à sélectionner avec minutie des habits, représentés dans leurs moindres détails. Ainsi, les vêtements du duc et de la duchesse sur le portail de la chartreuse de Champmol indiquent de la part de Sluter sa parfaite connaissance des habits que les ducs avaient l'habitude de porter. Par son souci du détail dans la présentation vestimentaire de ses personnages et sa pointilleuse sélection d'accessoires, Juan de Juni semble montrer lui aussi l'influence éloignée de Claus Sluter et des sculpteurs et peintres flamands installés en Bourgogne. En ce sens, Juni se distingue de ses contemporains : « *pocos artistas habrán puesto tanto esmero en la vestimenta y presentación de sus personajes. Juni muestra una perfecta información, tanto histórica como de su tiempo* »²³ écrit ainsi Juan José Martín González. En effet, l'artiste a le souci de ne jamais se répéter dans sa sélection de mantes, de capes, de voiles, de turbans, de bonnets, de broches, de fibules, de ceinturons, de sandales ou de bottes.

Ainsi, nous remarquons combien les deux artistes cherchent à donner à la figure un caractère profondément humain et réaliste par la précision et la variété des mantes, des tuniques ou des capes, retenues par des ceinturons, des fibules ou de simples boutonnieres, accompagnés d'écharpes, de pèlerines ou de camails finement ciselés, brodés ou terminés par des liserés. Néanmoins, il est difficile de relever des similitudes précises et concrètes dans le choix des vêtements entre la production de Sluter et de Juni, en raison notamment de leur éloignement temporel et de la différence de thématique. Ainsi, en tant qu'artiste du XIV^e siècle, Sluter revêt plusieurs prophètes du Puits de Moïse d'un surcot, vêtement qui n'aurait pu convenir à l'époque de Juan de Juni. En outre, contrairement à Sluter (pour le portail de la Chartreuse de Champmol), Juni n'a jamais eu pour modèle des ducs ou des duchesses. Sa thématique a été essentiellement religieuse. Tout au plus, on relèvera de façon commune aux deux productions le port de lourdes tuniques, d'épais manteaux, de grands voiles, la présence de fibules et de ceinturons en tant qu'accessoires et de brodequins ou de sandales pour les souliers.

Abordons à présent la question de la polychromie. Les prophètes du Puits de Moïse sont l'exemple du choix minutieux des vêtements mais aussi du rôle déterminant de la polychromie²⁴. Ils sont vêtus d'aubes et de

²³ J. J. Martín González, 1974, p. 61 : « Peu d'artistes auront mis autant de soin dans l'habillement et la présentation de ses personnages. Juni montre une parfaite information, autant historique que de son époque ».

²⁴ L. Benoist, *La sculpture française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 63 : « La puissance de vérité et d'illusions dont Sluter a frappé la scène égale le tragique de ce

dalmatiques et étaient autrefois couverts d'or et de couleurs vives par Jean Malouel et Hermann de Cologne. André Humbert explique d'ailleurs que la polychromie « vint donner à l'édifice un aspect bizarre de richesse tout à fait irréaliste ; cela dut être un bariolage un peu criard, comme dans les œuvres espagnoles »²⁵.

Sous ces tuniques on découvre donc une variété de vêtements scrupuleusement polychromés pour mieux distinguer chacun des prophètes. Moïse porte une tunique rouge et un manteau d'or doublé d'azur. David est revêtu d'une tunique étoilée d'or et d'un manteau de drap d'or doublé d'une hermine. Isaïe porte un surcot en étoffe d'or broché de rouge et de bleu. Daniel est couvert d'un manteau doré avec une doublure azur et coiffé d'un chaperon azur également. Il est chaussé de souliers brunâtres recouverts d'une sandale dont les courroies et la semelle étaient dorées. Zacharie porte une tunique verte, un manteau d'étoffe azur, brodé de grands feuillages d'or. Quant à Jérémie, il est couvert d'un manteau d'or avec une doublure verte et une tunique azurée. Pour donner l'impression d'une scène réelle on peignit en vert le sol du tertre sous les pieds des prophètes, simulant ainsi l'herbe.

Juan de Juni peut garder souvenir de l'effet de la polychromie sur ce monument lorsqu'il procède à la peinture d'un groupe aussi monumental que la Mise au tombeau conservée au Musée National de Sculpture de Valladolid. Même si l'artiste n'intervient pas directement en tant que peintre, il va sans dire que la tâche reste sous sa direction et qu'il en détermine assurément les orientations. Si l'application de la couleur à l'objet sculptural est un principe fondamental de la sculpture castillane du XVI^e siècle, nous pensons néanmoins que le puissant effet produit par la polychromie sur le Puits de Moïse, « comme dans les œuvres espagnoles »²⁶, peut marquer l'esprit du jeune Juan de Juni.

Le réalisme de la sculpture « junienne » : héritage de l'œuvre de Sluter ?

L'art slutérien se caractérise également par une puissante expression des visages marqués par la douleur ou la résignation, ce qu'Henri Zerner définit comme « une matérialité insistante, une individualisation accusée et une apparence de vie »²⁷. Sluter cherche constamment à « *explore the*

sublime procès. Le peintre Jean Malouel avait d'ailleurs « estoffé » les personnages des couleurs mêmes de la vie. Ces vêtements somptueux, ces véridiques brocards, qui rendent indiscutables leurs présences, encadrent des faces barbuës, ridées, anxieuses, inspirées, sorties d'un surhumain ghetto et qui méditent, accablées par leur incompréhensible destin ».

²⁵ A. Humbert, *La sculpture sous les Ducs de Bourgogne (1361-1483)*, Paris, Laurens, 1913, p. 80.

²⁶ Voir note précédente.

²⁷ H. Zerner, 1996, p. 330 :

« En donnant aux personnages une matérialité insistante, une individualisation accusée et une apparence de vie, la sculpture slutérienne a radicalement intensifié le lien émotif entre image et spectateur. Alors que la peinture exige toujours de nous un transport imaginaire dans l'espace de la fiction -espace dont le cadre garantit la différence- la sculpture nouvelle

infinite variety of ways in which personality and mood can be expressed »²⁸. Par le modelé précis des visages burinés, des faces barbuées et ridées des prophètes, Sluter parvient à révéler leur rôle visionnaire qui transcende leur caractère humain. En privilégiant le caractère monumental de ses statues et la précision réaliste de leurs visages, il propose des images puissantes dont le rendu physique semble anticiper les subtilités physionomiques et psychologiques des figures de Van Eyck et des portraitistes flamands.

En somme, nous retrouvons chez Sluter un prédécesseur dans le modelé réaliste et individualisé des visages, principe qui impressionnerait le jeune Juan de Juni. En effet, ce dernier use de la même finesse dans le ciselage des traits faciaux, aux joues creusées, aux fronts sillonnés par les rides, aux cils broussailleux, la même facture dans la taille ciselée des barbes épaisses et la chevelure abondante aux boucles ondulantes. Il résulte des portraits slutériens et « juniens » une puissante expression de vie : sous les vêtements on sent les corps, les genoux, les épaules ; Sluter et Juni rendent chaque individu plus véridique par des détails précis (coiffures, galons, chaussures, ceintures à boucles, encriers), par des recherches anatomiques comme dans le crâne d'Isaïe.

Il y a tout d'abord Moïse, le visage sillonné de rides creuses, les yeux enchâssés dans les orbites, la tête léonine avec sa barbe imposante, le corps fortement charpenté, calme, revêtu d'un large manteau ; Zacharie est son pendant, le visage ridé, les joues creusées, le regard hagard et désespéré. On retiendra la musculature nerveuse du cou de Daniel, l'expression d'apathie de David et la composition si frêle de Jérémie. Concrètement, distingue-t-on des ressemblances avec le portrait de figures « juniennes » ? Nous en avons relevé quelques-unes qui doivent être prises avec précaution, toujours pour les mêmes raisons d'éloignement temporel et stylistique.

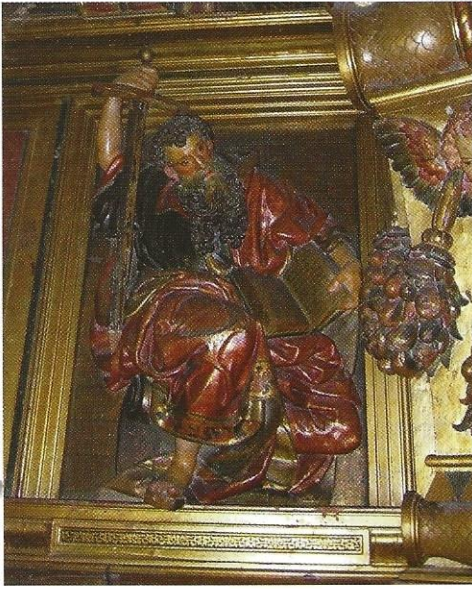
Un exemple du souvenir probable de l'œuvre de Claus Sluter apparaît dans le relief de saint Paul dans le retable principal de l'église Sainte-Marie de Medina de Rioseco : la taille de la longue et imposante barbe du saint, formant de gracieuses ondulations, semble s'inspirer de celle de Moïse. Comparons également avec la statue de saint Antoine conservée au Musée National de Valladolid, aux longues boucles sinueuses et serpentantes.

tend à opérer une collusion entre l'espace fictif de la représentation et l'espace quotidien du spectateur ».

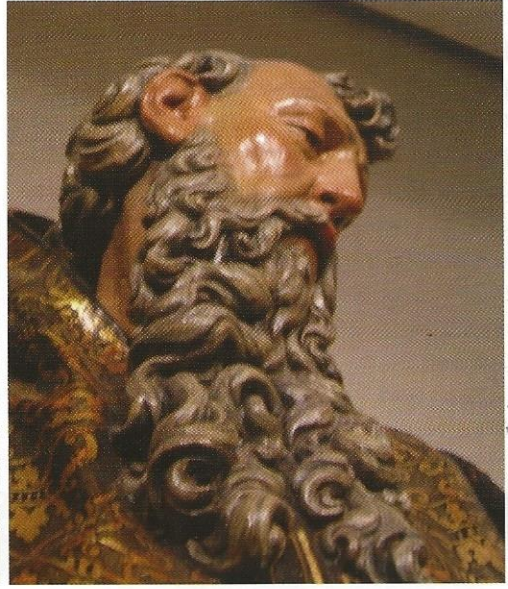
²⁸ K. Morand, 1991, p. 113 :

« In all Sluter's work priority is given to the human figure. He never ceased to explore the infinite variety of ways in which personality and mood can be expressed ».

« Dans l'ensemble des travaux de Sluter, la priorité est donnée à la figure humaine. Elle n'a jamais cessé d'explorer la variété infinie d'états dans lesquels la personnalité et l'esprit peuvent être exprimés ».



Relief de saint Paul dans le retable principal de l'église Sainte-Marie de Medina de Rioseco



Saint Antoine, Musée National de Sculpture, Valladolid

De même, nous distinguons une ressemblance entre le visage d'Isaïe et celui du juif qui compose le martyre de saint Sébastien à Medina de Rioseco : en effet, la calvitie, les joues creusées, les lèvres fines, la bouche édentée, les pommettes saillantes et l'expression songeuse du prophète seraient à rapprocher du visage du juif taillé par Juan de Juni à Medina de Rioseco.

En outre, les têtes d'angelots qui accompagnent les prophètes dans l'œuvre de Claus Sluter sont également présentes tout au long de la production de Juan de Juni. On les retrouve par exemple parmi la décoration de la niche de saint Thibault à Joigny ou sur la façade du couvent Saint-Marc à Léon : nous percevons le même modelé dans le contour arrondi du visage, les joues gonflées, l'expression rieuse et la taille bouclée de la chevelure. Cependant, sur ce point, il faut penser également aux *putti* que Juni observerait en Italie.

L'expressivité des drapés dans leurs œuvres

En réalisant les priants dans le portail de la chartreuse de Champmol ou encore les prophètes du Puits de Moïse, Sluter révolutionne la technique de taille des étoffes : mouvementées, abondantes, lourdes, elles forment une masse ondulante de tissus, une cascade de plis, tantôt épais tantôt fins, aux multiples cassures²⁹.

²⁹ Nous renvoyons aux propos de L. Benoist, 1963, p. 62 :

« Ces plis manifestent le dernier pas dans la conquête de la liberté plastique, le triomphe de Sluter et le sceau de son école ».

En effet, dans l'œuvre des deux maîtres, nous remarquons l'abondance et le pouvoir expressif des drapés, « devenu le langage du deuil et du recueillement »³⁰ pour reprendre l'expression d'André Chastel. Tous deux privilégient de grandes masses de tissus pour s'exprimer. Il en résulte des plis abondants et épais, débordant de vie, des étoffes qui s'agitent, se tordent et se meuvent.

Toutefois, si Juni et Sluter portent un intérêt tout particulier à l'expressivité des draperies, la technique de taille est différente entre les deux artistes. Alors que Sluter conçoit les plis plus fins, plus rectilignes et angulaires, chez Juni, ils sont plus souples, plus épais, plus agités et plus arrondis : la frontière stylistique entre un artiste gothique et un maniériste.



Statuette de la Vierge dans l'église du Carmen à Valladolid.

Néanmoins, dans les deux cas nous aurons remarqué que les drapés donnent un caractère lourd et robuste à la figure, comme si celle-ci était accablée par le poids des draperies et l'abondance des plis. Dans les deux productions, les figures féminines portent souvent de longs voiles, les hommes se coiffent de turbans imposants. Il en résulte des figures empêtrées sous une masse de draperies où le visage émerge timidement sous un foisonnement de toiles. Observons les statues encapuchonnées de sainte Anne conservée dans la cathédrale de Salamanque et de la Vierge dans l'église du Carmen à Valladolid. Elles sont recouvertes de lourds drapés, qui ne sont pas sans rappeler ceux de la longue procession des pleurants du tombeau de Philippe le Hardi, les Saints Hommes de la Mise au tombeau de Tonnerre ou les ensevelisseurs du tombeau de Philippe Pot. Leurs corps semblent enfouis sous l'épaisseur des tissus, écrasés par la lourdeur des drapés.

Juni accentue le traitement des étoffes par la taille nerveuse de tissus qui s'accumulent, formant une circonvolution de gros plis laineux qui s'agitent et tourbillonnent. Pour autant, l'effet obtenu est le même puisqu'ils contribuent à façonner une figure imposante. En effet, au-delà de la technique de taille des plis, les étoffes gagnent en volume ; les tuniques se

³⁰ A. Chastel, *L'art français, les temps modernes 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1994, p. 58.

font plus amples, les capes se gonflent, les voiles arrondissent un peu plus le contour du visage, les manches façonnent la rondeur des avant-bras, donnant aux statues un caractère puissant et monumental propre à la sculpture bourguignonne. Observons les Saints Hommes de la Mise au Tombeau conservée au Musée National de Sculpture de Valladolid. La robustesse de leur stature, renforcée par l'amoncellement des plis épais des drapés, semble renvoyer à la production bourguignonne.

En ce sens, la monumentalité et la carrure des sculptures slutériennes expliqueraient la stature imposante des figures taillées par Juan de Juni. Cependant, il ne faudrait sans doute pas exclure l'influence de la statuaire classicisante de Michel-Ange. Le professeur Humbert signale d'ailleurs de ce point de vue la proximité artistique entre l'œuvre de Michel-Ange et de Claus Sluter³¹. Précisément, dans la production de Juni l'influence des deux maîtres est perceptible.

Les disciples de Claus Sluter et Juan de Juni

Dans l'étude des parentés stylistiques entre les deux sculpteurs, nous ne considérons pas Juan de Juni uniquement comme un disciple éloigné de Sluter mais comme un artiste impressionné par le creuset slutérien³². En effet, il convient de ne pas limiter l'influence de la statuaire bourguignonne à l'œuvre de Sluter mais à d'autres artistes dans sa lignée dont Juni a pu contempler les travaux dans le duché bourguignon³³. Parmi ces disciples, intéressons-nous à quelques ouvrages d'Antoine Le Moiturier³⁴, Claus de Werve³⁵ et Jean de la Huerta³⁶.

³¹ A. Humbert, 1913, p. 82-83 : « D'autre part, sans s'attarder à relever une parité entre le concept ramassé des prophètes du piédestal comparé à l'élévation du calvaire, et le caractère écrasé de la chapelle basse qui précède l'accès du tombeau des Médicis, Sluter fait dans une certaine mesure penser à Michel-Ange : certains de ses prophètes ont quelque chose qui se rapproche des titans de la Sixtine ».

³² A titre d'exemple des possibles emprunts à la statuaire bourguignonne, signalons la sculpture d'un saint Michel, en pierre calcaire, portant des traces de polychromie et de dorure ; l'œuvre est attribuée à la gouge de Claus de Werve, neveu de Claus Sluter et est conservée dans l'église abbatiale de Baume-les-Messieurs. Le groupe présente des similitudes avec le saint Michel de Juan de Juni, conservé dans l'église paroissiale de Hornillos. Outre la thématique et la cruauté de la scène, remarquons les mêmes principes esthétiques. Saint Michel se distingue par sa juvénilité, la pureté et la finesse des traits du visage qui n'est pas sans rappeler, en outre, la figure de saint Jean de la Mise au tombeau de Valladolid.

³³ J. Boccador, *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, Milan, Les Clefs du temps, 1974, en particulier le chapitre I, « Les tendances de la sculpture dijonnaise après Claus Sluter », pp. 58-66 et le chapitre II, « Les ateliers dijonnais après 1400 », pp. 178-264.

³⁴ Cf. A. Erlande-Brandenburg, « Antoine Le Moiturier, le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1973, pp. 379-380.

³⁵ Cf. P. Quarré, « Claus de Werve, collaborateur et successeur de Claus Sluter », *Bulletin de la Société des Amis des Musées de Dijon*, Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1975, pp. 33-36.

Cf. A. Erlande-Brandenburg, « Claus de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XV^e siècle : Musée des Beaux-Arts 1976. - Dijon, 1976 », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1976, pp. 357-358.

Tout d'abord, Juni peut observer la collection de pleurants³⁷ mise à la mode par les sculpteurs bourguignons : ces figurines ou ces statues de grande taille, à l'expression caractérisée, portant de volumineux drapés. Reportons-nous au tombeau de Philippe Pot provenant de l'église abbatiale de Cîteaux réalisé par Antoine Le Moiturier. Les huit pleurants à grand drapé, à capuchon rabattu, portant les écussons héraldiques, soutiennent la dalle où repose le gentilhomme couvert de son tabard armorié. Déjà, le tombeau de Philippe le Hardy, œuvre de Jean de Marville et Claus Sluter, introduit le principe de cortège des pleurants portant de larges capes. Le tombeau de Jean sans peur et de son épouse Marguerite de Bavière, commencé par Jean de la Huerta et achevé par Antoine Le Moiturier, reprend le même système de cortège de figurines encapuchonnées, la tête baissée, le corps enfoui sous de lourdes draperies aux plis larges.

En tant qu'observateur de l'héritage slutérien, Juan de Juni peut avoir connaissance de ces oeuvres. Comparons la facture des drapés entre ces processions de pleurants et le groupe de sainte Anne taillé par Juan de Juni dans la cathédrale de Salamanque. Comme les pleurants, sainte Anne est revêtue d'une lourde tunique, aux plis laineux, qui recouvre son corps, tandis que le visage est enfoui sous un voile épais. De même facture, comparons les drapés qui semblent « accabler » la statuette de la Vierge conservée dans l'église du Carmen à Valladolid.

Outre l'influence supposée des pleurants, intéressons-nous à la série de tombeaux³⁸ réalisés sous Philippe le Hardy et Jean sans Peur. Il faut signaler le tombeau de Philippe le Hardy³⁹, taillé entre 1390 et 1411 et réalisé par Jean de Marville, Claus Sluter et Claus de Werve ; mentionnons également le tombeau de Philippe Pot, datant du dernier quart du XV^e siècle et provenant de l'église abbatiale de Cîteaux, attribué à Antoine Le Moiturier⁴⁰. Enfin, Jean de la Huerta et Antoine Le Moiturier oeuvrent sur celui de Jean sans Peur et de sa femme.

³⁶ Cf. A. Erlande-Brandenburg, « Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XVe siècle », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1972, pp. 259-260. En particulier, signalons une Vierge à l'Enfant attribuée à Jean de la Huerta et conservée dans l'église paroissiale de Rouvres-en-Plaine (1448). L'œuvre présenterait quelques parentés esthétiques avec les Vierges à l'Enfant conservées à Capillas, Villanueva de Jamuz et dans le monastère de Veruela. Outre la douce inclinaison du visage, les traits purs et finement ciselés, l'expression idéalisée et maternelle, remarquons le volume des draperies, la facture mouvementée des plis qui enveloppent le corps de la Vierge. Nous renvoyons également à P. Vitry, « Les sculptures de l'église de Rouvres-en-Plaine », *Session du Congrès Archéologique de France*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1929, pp. 441-449.

³⁷ Cf. P. Quarré, « Les pleurants dans la sculpture du Moyen Age en Bourgogne », *Bulletin de la Société des Amis du Musée de Dijon*, Dijon, Société des Amis du Musée de Dijon, 1972, pp. 39-45.

³⁸ A. Chastel, 1994, en particulier le chapitre « La sculpture : les tombeaux », pp. 58-62.

³⁹ Cf. F. Joubert, « Le tombeau de Philippe le Hardy », *Künstlerischer Austausch*, Berlin, Verlag, 1993, pp. 729-739. Voir aussi H. Drouot, 1932, pp. 11-35.

⁴⁰ Cf. H. David, « Le tombeau de Philippe Pot », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1935, pp. 119-131. Voir aussi

La diffusion de l'art funéraire bourguignon ne se limite pas à une production locale et on retrouve des similitudes artistiques avec des tombeaux d'autres régions. Sans être une tradition spécifiquement bourguignonne, les premiers tombeaux dijonnais peuvent inspirer Juni pour le tombeau du chanoine Diego González del Barco qu'il réalise en 1537 dans l'église Saint-Michel de Villalón.

En effet, comme Felipe de Borgoña qui réalise le tombeau de Gonzalve Diaz de Lerma, Juan de Juni connaîtrait cette série de tombeaux bourguignons. Le modelé minutieux du visage du chanoine González del Barco rappelle le caractère extrêmement réaliste de la sculpture bourguignonne. Remarquons les yeux sur le point de se clore, la bouche légèrement entrouverte, les joues creusées, les pommettes saillantes, le menton prononcé, la mâchoire contractée. En particulier, la facture des traits du visage n'est pas sans rappeler ceux du priant Thomas de Plaine taillée par Antoine Le Moiturier, datée du dernier quart du XV^e siècle⁴¹. Comme le faisaient ses prédécesseurs bourguignons (dès 1396, pour le gisant de Philippe le Hardi un portrait du prince sert pour la première fois d'image funèbre), Juni disposerait également du masque mortuaire du chanoine. L'apparence de réalité que Juni insuffle au visage du chanoine González del Barco semble être un héritage de la recherche réaliste des artistes de l'école bourguignonne.

Au vu des parentés qui semblent s'établir entre les œuvres de Sluter et de Juni, ce dernier garderait souvenir de l'art du maître hollandais. Leur formation et production dans une aire artistique commune confirmeraient l'hypothèse. Comment expliquer que Juni, né à Joigny, ait pu ignorer l'œuvre dijonnaise de Sluter ?

Pour autant, les similitudes de détail entre leurs œuvres sont rares. Il s'agit davantage de relations esthétiques : la taille expressive des étoffes, la caractérisation théâtralisée des scènes, la robustesse des personnages, le réalisme des visages et la facture pathétique des expressions. En ce sens, l'œuvre de Sluter séduirait, plus qu'elle n'influencerait réellement, le jeune Juan de Juni. Nous rejoignons totalement l'analyse de Martín González qui écrit que « *Il semble indéniable d'admettre que Juni dut connaître l'œuvre sculpturale de Claus Sluter, qui donna naissance et qui constitua la sève artistique de deux siècles de l'art bourguignon. A travers les figures de Juan de Juni on remarque le souvenir de celles de Claus Sluter, qu'il réincarne avec plus de violence ; néanmoins, l'analyse artistique ne laisse pas percevoir d'influences de détail* »⁴². En effet, si Juni se nourrit des leçons slutéennes du gothique, son génie créatif maniériste le distingue, dans chacune de ses œuvres, du maître bourguignon.

H. Drouot, « Le Moiturier et Philippe Pot », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1936, pp. 117-120.

⁴¹ A. Erlande-Brandenburg, 1973, p. 380.

⁴² J. J. Martín González, 1954, p. 9 :.

Bibliographie

Benoist, Luc, *La sculpture française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Boccador, Jacqueline, *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, Milan, Les Clefs du temps, 1974.

Chastel, André, *L'art français, les temps modernes 1430-1620*, Paris, Flammarion, 1994.

David, Henri,

- *Claus Sluter*, Paris, Pierre Tisné, 1951.

- « Claus Sluter, tombier ducal », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1934, pp. 409-428.

- « Le tombeau de Philippe Pot », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1935, pp. 119-131.

Drouot, Henri,

- « L'atelier de Dijon et l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, 1932, pp. 11-35.

- « Le Moiturier et Philippe Pot », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Bruxelles, Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1936, pp. 117-120.

Erlande-Brandenburg, Alain,

- « Antoine Le Moiturier, le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1973, pp. 379-380.

- « Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XV^e siècle : Musée des Beaux-Arts 1976. - Dijon, 1976 », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1976, pp. 357-358.

- « Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XVe siècle », *Bulletin monumental*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1972, pp. 259-260.

Harbison, Craig, *La Renaissance dans les Pays du Nord*, Paris, Flammarion, 1995.

Heinrichs-Schreibe, Ulrike, « La sculpture de Vincennes dans son contexte architectural », *Dossiers d'Archéologie*, n° 289, Faton, 2003, pp. 76-83.

Humbert, André, *La sculpture sous les Ducs de Bourgogne (1361-1483)*, Paris, Laurens, 1913.

Joubert, Fabienne,

- *Illusionnisme monumental à la fin du XIV^e siècle : les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

- « Le tombeau de Philippe le Hardi », *Künstlerischer Austausch*, Berlin, Verlag, 1993, pp. 729-739.

Lago Alonso, Julio, « Nota sobre topónimos franceses terminados en y, Joigny = Juni », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques, 1976, t. XLII, p. 457-458.

Martín González, Juan José,

- *Juan de Juni y su época : exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.

- *Juan de Juni : vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974.

- *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.

Morand, Kathleen, *Claus Sluter, artist at the court of Burgundy*, Londres, Harvey Miller, 1991.

Nash, Susie,

- « Claus Sluter's 'Well of Moses' for the Chartreuse de Champmol reconsidered », *The Burlington magazine*, n°1240, Londres, Benedict Nicolson, 2006, pp. 456-467 ;

- *idem*, n°1233, Londres, Benedict Nicolson, 2005, pp. 798-809.

Peltier, Cyril,

- « La situation économique de Jean de Joigny au sein de la communauté artistique castillane », *L'Écho de Joigny*, n° 65, Joigny, ACEJ, sept. 2007, p. 73-83.

- « Autour de la personnalité du sculpteur Jean de Joigny – Juan de Juni (1507-1577) », *L'Écho de Joigny*, n° 64, Joigny, ACE de Joigny, avril 2007, p. 57-71.

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

- « L'œuvre du sculpteur Juan de Juni dans sa ville natale, Joigny », *Journal de la Renaissance*, volume V, septembre 2007, p. 395-407.

- Thèse de doctorat intitulée « Autour des origines, de l'itinéraire de formation et de l'œuvre du sculpteur français établi en Espagne : Juan de Juni (1507-1577) », soutenue le 16 décembre 2008 au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais, Tours.

Quarré, Pierre,

- « La sculpture bourguignonne au XV^e siècle, de Claus Sluter à Antoine Le Moiturier », *Les monuments historiques de la France*, Paris, 1973, pp. 38-44.

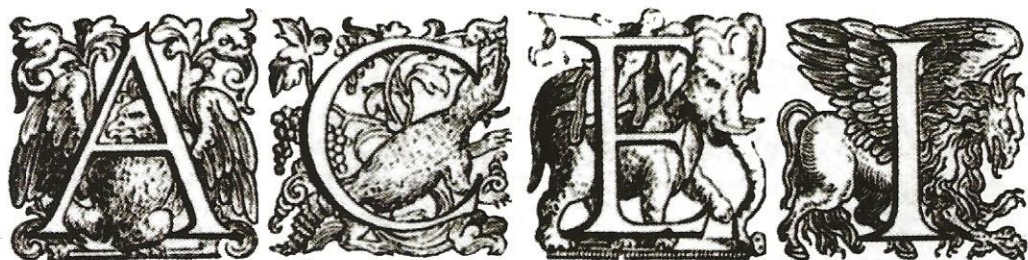
- « Claus de Werve, collaborateur et successeur de Claus Sluter », *Bulletin de la Société des Amis des Musées de Dijon*, Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1975, pp. 33-36.

Recht, Roland, *La rhétorique formelle de Claus Sluter, sculpteur du Duc de Bourgogne*, Mainz, von Zabern, 2003.

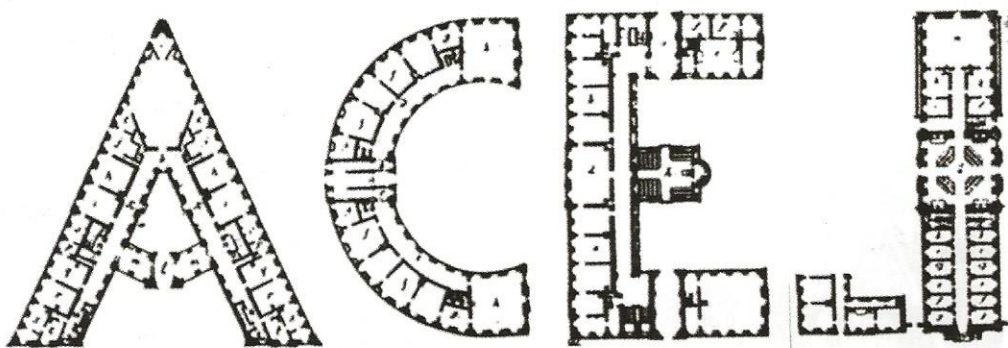
Vitry, Paul, « Les sculptures de l'église de Rouvres-en-Plaine », *Session du Congrès Archéologique de France*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1929, pp. 441-449.

Zarnecki, George, « Claus Sluter, sculptor to Philip the Bold », *Apollo*, Londres, Jennings, 1962, pp. 271-276.

Zerner, Henri, *L'art de la renaissance en France, l'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996.



ACEJ, avec des lettres ornées d'animaux, Venise, 1579



ACEJ, avec un alphabet architectonique de Johan David Steingruber, Swabach, 1773

Brion : châteaux et seigneurs

Denise PAPILLON, Anne-Marie CALLÉ,
Yvonne ANDRÉ, Maryse VAUNOIS

Deux châteaux ont existé à Brion, sur le même emplacement. Le premier fut édifié avant 1389 puis démoli en 1760. Il a été reconstruit selon le plan des cantons de la Croisette, de la Tour le Moulinots et de Bié, assis en la paroisse de Brion. Le plan de 1760 a été établi selon les ordres de Messire Jean Hyacinthe de Tulle Comte de Villefranche, seigneur de Looze, de Bussy en partie, de Brion, par Feuillat, géomètre et arpenteur royal au bailliage de Sens, en may 1760, géométriquement levé et dessiné sur les lieux.

Le château initial a appartenu à de nombreux propriétaires dont le détail a été retrouvé dans les écrits du pasteur Paul Vincent par Madame Yvonne André en 2000, travail complété par les travaux de l'abbé Laloire¹ et par quelques informations fournies par le chanoine Jacques Leviste, ancien président de la Société archéologique de Sens.

Brion, Bussy en Othe, Armeau et Villevallier sont, avec la ville de Joigny, les quatre dernières paroisses sur lesquelles s'est étendue la souveraineté du comte de Joigny pendant le XVIII^e siècle et jusqu'en 1792 à l'abolition des droits seigneuriaux. La souveraineté du comte de Joigny était limitée par les concessions que le dernier comte ou ses prédécesseurs avaient notamment accordées aux habitants de Brion.

En 1389, il y avait à Brion une terre où les droits des seigneurs étaient exercés en commun par **Hugues DAUTRY², seigneur de Brion** et le comte de Joigny. Hugues Dautry possédait des bois tenant à une pièce de 250 arpents dite : *Quatre Bœufs*. Les habitants de Brion lui donnaient chaque année (ainsi qu'au comte de Joigny) environ trois setiers de froment (environ 7,5 l)³.

Dans le même document cité, on lit : *Item le quart partie des bois que luy dit des bois de Saint Julien partant à la dessus dite Abbesse. Osté la seizième partie que le Seigneur de Brion prend sur la dite pièce qui contient en tout mil et cinq cents arpens. Ainsy monte ma part d'icelle pièce de bois environ trois cents et soixante arpents de bois.*

¹ Il fut abbé de 1920 à 1929 en l'église de Brion. En 1925, il rédige une note de 9 pages « Aveu et dénombrement du Comté de Joigny en 1688 » qui, par ailleurs, avait été résumé par Davier et enfin présenté par Madame A.M. Callé en avril 1992 dans le bulletin municipal *Brion information* n° 64.

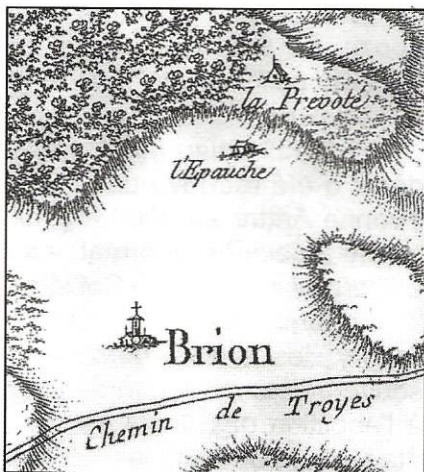
² Autrement orthographié d'Autry.

³ Abrégé de l'extrait fait en la chambre des comptes de la liasse des advens et dénombrement en rouleaux estant ez armoiroies de la Chambre d'Anjou, ainsi qu'il en soit 1389, cote XV. Z.XXV

Hugues Dautry, chevalier seigneur de Brion, avait épousé Agnès de Courtenay, fille de Pierre II de Courtenay et d'Agnès de Melun. Avant le 24 décembre 1414, la seigneurie de Brion passa de la famille d'Autry aux Courtenay par Agnès, veuve d'Hugues d'Audry, qui la laissa en héritage à Jean de Courtenay, son frère.

1412 à 1418 : Jean II de Courtenay est le fils de Jean I, mort en 1412, et de Pernelle de Manchecourt, Dame de Trézau et de Fillay.

C'est à cette époque que se situe l'histoire tragique de l'écuyer **Guillaume le Bouc**. Ayant épousé Isabelle de la Porte, seule et unique dame de Brion, il devint seigneur lui-même. Cette histoire est transmise oralement par les générations qui invoquent bien évidemment un château qui aurait pu être situé près de forêt d'Othe, au lieu dit *l'Epauche*, marqué encore sur la carte de Cassini à la Révolution⁴. Leur fils unique s'étant noyé au cours d'une partie de chasse, les parents donnèrent leurs bois aux habitants de Brion, en 1455, moyennant une redevance de 5 deniers tournois le jour de la saint Etienne, chaque année le 26 décembre. Ils partirent s'établir à Concessault dans le Cher : deux plaques commémorent ce don, l'une à l'église et l'autre à la mairie.



Le fief de l'Epauche

De 1418 à 1461 :

Jean de Courtenay II, ayant été déclaré rebelle au nom du roi Charles VI, vit ses bois et biens confisqués dès 1418. Ils furent octroyés à Guy de la Trémouille, époux de Marguerite de Noyers comtesse de Joigny, dame de Pouilly et de Prémartin avant 1409, fille de Miles de Noyers, comte de Joigny, deuxième du nom, et de Marguerite de Ventadour. Guy, comte de Joigny par sa femme, était le troisième fils de Guillaume de la Trémouille, chevalier seigneur d'Husson et conseiller-chambellan des rois Charles V et Charles VI, maréchal de Bourgogne, et de Marie de Mello, héritière d'Husson, d'Epoisses et de Bourbon-Lancy. Guy de la Trémouille, comte de Joigny, seigneur de Pouilly de Cézy (par confiscation du 14 janvier 1421) et de la Ferté (celle prise sur Jean de Courtenay en 1418, reçue en don du roi Charles VI, par lettres données à Saint-Faron-les-Meaux le 24 janvier 1421), reçut également les seigneuries de la Loupière, de Brion, de Brécý (près de Vieux-champs, commune de Charbuy) de Chamvres, de *la Grange* et de *Cervoise* pour le récompenser de ses

⁴ Cette histoire connue sous le nom de « Légende de l'Epauche » fut publiée dans *l'Echo de Joigny* n°7⁴ par M. Gazagne.

services et le dédommager de ce que ses terres avaient été pillées par les ennemis.

Le comte de Joigny était tout dévoué au parti anglo-bourguignon et hostile à celui du Dauphin. Ce fut lui qui conduisit, en 1423, avec le sieur de Coulangeron, maréchal de Bourgogne, 4 000 chevaux au secours de la duchesse douairière de Bourgogne. Il se trouva l'année suivante à la *Journée de Cravant* et mourut avant 1438. Mais Jean II avait recouvré ses terres : elles lui furent rendues dès que Charles VII fut parvenu à la couronne après le traité conclu entre Charles et le duc de Bourgogne en 1435, qui entraîna la reddition de Paris.

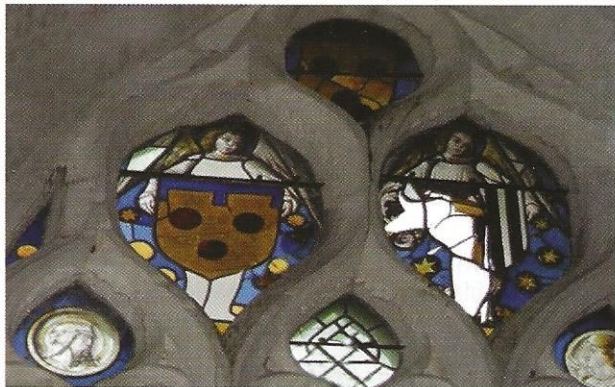
La seigneurie de Brion fut vendue en 1455 avec celle de la Ferté à Jean I^{er} de Courtenay, fils de Pierre II de Courtenay, seigneur de Champigneulle et de Saint-Brisson, et d'Agnès de Melun. Il est lui-même à l'origine de la branche de Bléneau et donna naissance au chef de cette seconde maison de Courtenay, la Ferté issue de celle de Bléneau.

La terre de Brion, après son partage en 1461, devint la propriété de Jean I^{er} de Courtenay dont les héritiers firent partage en 1515.

De 1461 à 1504 : Pierre I^{er} de Courtenay

Cette dernière branche des Courtenay est intitulée seigneurs de la Ferté-Loupière, de Chevillon, de Frauville, de Bontin, du Martroy, de Prunoy avec les seigneuries de Ferrière-en-Gâtinais, de la Ville-au-Tartre et d'Yvry-sur-Seine. D'autres propriétés ne sont pas énumérées dans ces titres dont la seigneurie de Brion.

Pierre I^{er} de Courtenay se marie en 1471 à Perrine de La Roche. Ses armoiries « *D'or à trois tourteaux de gueules, au lambel de trois pendans d'azur* », se voient sur les verrières de l'église de la Ferté-Loupière, d'abord seules, puis accolées à celles de Perrine de la Roche qui sont « *d'argent à trois pals de gueules rouges* ». On ne lui voit que le titre d'écuyer et il ne semble pas qu'il ait porté les armes, pas plus que son père. Il mourut en 1504 ayant eu 9 enfants dont trois filles, « *Tous enfants naturels et légitimes* » ainsi que porte l'acte de partage.



Eglise de La Ferté Loupière.
Armoiries de Pierre I^{er} de
Courtenay et de Perrine de La
Roche (très endommagées).

De 1505 à 1515, la seigneurie est gérée par les enfants de Pierre I^{er}, d'une manière indivise. Que devint la seigneurie durant cette période ?

Comment échut-elle enfin à Edme de Courtenay : rachat ou partage ? Autant de questions qui restent à résoudre... A noter que la peste en 1515 a décimé de nombreux habitants de Brion.

En 1515, Edme de Courtenay

Edme, fils de Pierre 1^{er}, qui suivit l'état ecclésiastique, fut « *adgage* » (le 31 aout 1515) *tout ce qui était à Villiers sur Tholon et à Brion, tant en prévôté, métairie, pressoir, les bois, le moulin d'en bas de la Ferté, le grand moulin donné par [Haya] au prieuré des Echarlis, le tout tenu en fief dudit seigneur de la Ferté et ressortissant par appel devant Bailly.*

De 1550 à 1563, Guillaume de Saint-Phalle

Comment Guillaume de Saint-Phalle, seigneur de Neuilly, en la vallée d'Aillant, est devenu le seigneur de Brion ? Est-ce par achat à Edme De Courtenay ou par une donation ou un legs de ce dernier ?

Guillaume ayant épousé avant 1550 Jeanne, l'aînée des filles d'Hector de Courtenay, s'intitule dès lors seigneur de Neuilly et de Brion ; sa femme étant une nièce d'Edme, il paraît plus vraisemblable que ce fut elle qui lui apporta cette seigneurie. Guillaume de Saint-Phalle vivait encore en 1563. En effet, le 2 juillet, il fait acte de foy et hommage au comte de Joigny pour ses sœurs, belles-sœurs et beaux-frères.

La veuve de Guillaume épousa Castelneau, seigneur de la Princerie en Touraine, qui fut assassiné à la Cour en 1579. En troisièmes noces, elle épousa François de Verneuil, seigneur de Saint-Estin, dont elle fut veuve en 1595. Cette seigneurie est-elle restée en propre ou en douaire à la veuve ? Nous ignorons en effet le sort de la seigneurie de Brion dans les années qui suivirent le décès de Guillaume de Saint-Phalle.

De 1583 à 1589 : Claude de Saint Phalle, fils de Guillaume de Saint-Phalle et de Jeanne de Courtenay, seigneur de Neuilly et de Brion, est mentionné par l'abbé Lebeuf dans son histoire d'Auxerre, comme un des seigneurs qui *tenaient* pour le roi contre la ligue⁵ en 1589.

Les recherches d'Emile Vincent s'arrêtent là, mais l'abbé Simon Laloire a mené des recherches aux Archives nationales et sur le premier registre paroissial, disparu depuis quelques années. Ses travaux nous permettent de poursuivre la liste des seigneurs.

1605, Salomon de l'Espinasse⁶ : Dès 1478, Arnauton de l'Espinasse est seigneur de Brion en partie. Il est le fils bâtard de Jean de l'Espinasse, seigneur d'Esnon, issu d'une famille illustre d'Auvergne. En 1485, il est

⁵ Extrait de la *Notice historique sur les Châtellenies de la Ferté-Loupière et leurs annexes* par Félicien Thierry.

⁶ Renseignements fournis par le chanoine Jacques Leviste.

tuteur de sa cousine Jeanne de l'Espinasse. Il épouse Marguerite Portier avec qui il a un fils, Jean.

1518 : Jean de l'Espinasse est seigneur de Brion en partie. Il épouse Marguerite Malhortie, sa veuve en 1529. Ils avaient eu un fils, Claude, et quatre filles : Marie de l'Espinasse, Gabrielle de l'Espinasse (dame de Brion pour quart en 1541, elle épouse son parent Guy de l'Espinasse), Françoise de l'Espinasse (dame de Brion, pour un quart, épouse de Louis-François), et Louise de l'Espinasse, mineure en 1529. Claude de l'Espinasse est écuyer : il est cité en procès le 11 octobre 1535, contre les autres seigneurs de Brion, Jean et Robert, François Guillaume et Nicolas de Saint-Phalle.

En 1541, Claude de l'Espinasse, seigneur d'un quart de Brion, est mentionné comme archer des ordonnances de la compagnie de l'Amiral. En 1566, il fait une donation aux religieuses de Saint-Julien d'Auxerre. D'une alliance inconnue, il eut une fille, Catherine de l'Espinasse, veuve en 1604 de Jean de Frexhay. Hector de l'Espinasse, seigneur de Brion, épouse Anne de Brion ; ils eurent pour enfants :

- Jacques de l'Espinasse, qui épouse Esther de Briquernau ;
- **Salomon de l'Espinasse**, qui devint seigneur de Brion ;
- Barbe de l'Espinasse qui épouse François d'Avaugade.

Les L'Espinasse se sont maintenus à Brion jusqu'au mariage le 4 janvier 1671 d'Elisabeth de l'Espinasse avec Holmes de Caux.

1609 : la famille d'Avaugade⁷ est originaire du *Piémont* où vivait Antoine d'Avaugade, venu en France et mort au service du roi François I^{er}. Antoine eut un fils Nicolas, écuyer, seigneur d'Orsinges, homme d'armes sous la charge du duc de Guise, gentilhomme de vénerie du roi. En 1560, il épouse Catherine de Coste dont il a un fils, **François d'Avaugade**, écuyer, seigneur de Brion et de Bréviandes, homme d'armes des ordonnances du duc de Nemours. Il épouse en premières noces, par contrat passé devant Rosselin, notaire à Joigny, le 22 février 1604, Barbe de l'Espinasse, fille d'Hector, seigneur de Brion et d'Armeau. Il épousera en secondes noces, Marguerite Veillard, fille de Jacques Veillard, garde du comte de Soissons et de Marie de Saint-Etienne.

Période de 1609 à 1647 :

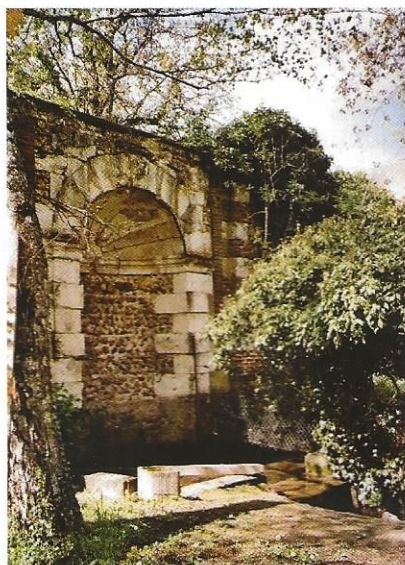
C'est durant cette époque qu'à lieu la construction⁸ de la **Fontaine Davaugade**⁹, encore visible en 2009, au fond du parc du château de Brion actuel, à l'endroit où le ru bifurque et traverse la propriété dans sa longueur, continue ensuite devant le château, puis le colombier, s'éparpille dans les terres en passant sous la route de Brion- Laroche à Saint-

⁷ D'après le chanoine Leviste - extrait des Archives nationales.

⁸ Les briques de la fontaine ne sont pas marquées. Elles ont les mêmes dimensions que celles fabriquées en 1820 à la Fourchette et pèsent 2,5 kg, un peu plus lourdes qu'une brique de l'époque jugée de bonne qualité à 2,2 kg.

⁹ Le lieu porte le nom Lavaugade, dans la minute 478 n°32 datée du 10 Aout 1785 ADY.

Cydroine pour former un étang. Cette fontaine a pu être inspirée par la grotte des Pins à Fontainebleau, dont on ne sait qui, d'André Lenôtre ou de Charles Lebrun, la dessina. Celle-ci fut fort célèbre et attira des visiteurs de toute l'Europe. D'autres fontaines telles que celles de la grotte du château de Vaux-le-Vicomte en Seine-et-Marne, réalisée en 1656, furent construites dans le même style. Mais là, les briques ont été remplacées par de la pierre jugée plus noble¹⁰.



La fontaine du château de Brion, aujourd'hui en domaine privé.

Les possesseurs de Brion au XVII^e siècle :

1618 : Jean de Piedefer

1647 : Roger de Hanniques, chevalier de la grande écurie du Roi, seigneur de Looze, Brion et Bussy.

1688 : Madame Marguerite de Gondi¹¹

1691 : Louis de Beaudoin.

1753 : Monsieur Angevin¹² fait démolir et reconstruire le colombier¹³. En 2009, on remarque que l'entrée du colombier est ornée de briques très peu épaisses et le toit, couvert de tuiles plates de Bourgogne, repose sur une couronne de briques de corniche, elle-même assise sur une autre couronne de ces briques minces, ce qui décore agréablement le colombier. Un lanterneau surmonte l'ensemble.

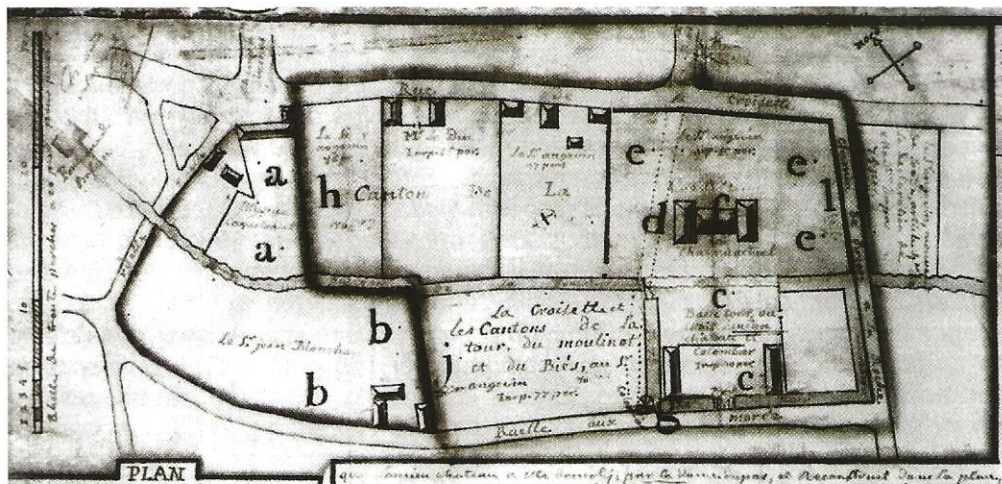
1760 : Madame Dupas démolit l'ancien château construit dans la basse cour, en C du plan et le reconstruit en F. Les rues de la Croisette, de Brion à Laroche St-Cydroine, la ruelle aux marais, la ruelle menant au chemin de Dixmont, entourent le domaine seigneurial.

¹⁰ Anne Sefriouri, Vaux le Vicomte, 77950 Maincy.

¹¹ cf. note 1

¹² Mr. Jean-Baptiste Milet, 1755. *Ouvrages faits par mes soins à Brion pendant mon gouvernement*. Publié par Alain Noel dans le n°1 du bulletin de la société des Généalogistes de l'Yonne en 1985.

¹³ acte notarié du 22 Juin 1760. Le colombier a été reconstruit dans la partie G du plan.



Brion. Plan de 1760
montrant l'emplacement
du château.



Brion, le colombier et le
château au début du XXe
siècle

1763 : Acte de Vente du nouveau château¹⁴.

Louis de Givodan, conseiller d'Etat de Son Excellence Monseigneur l'Ambassadeur de Malte, achète le château. Il décède en 1783 laissant un fils, Louis-François, baptisé à Brion le 10 octobre 1772 (note de abbé Laloire).

Par devant les Conseillers du Roi, notaire au Chatelet en Pari soussigné fut présent messire Antoine Chaudot écuyer, mousquetaire du Roi de la première

¹⁴ Minute de Saffroy, notaire à Brion, 478 – 184, daté du 29 septembre 1763. ADY.

Compagnie, seigneur de Brion, demeurant à l'hôtel des mousquetaires Rue du Dracq, paroisse Saint Sulpice ;

Lequel a vendu comme par ces présentes, il vend, cède et transporte purement simplement et irrévocablement avec promesse de garantie de tous troubles et empêchements à Louis Givodan de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem Conseiller d'état intime et actuel au Conseil de Régence de S.A. Monseigneur le grand Prieur d'Allemagne, secrétaire d'Ambassade de Malte, Seigneur en partie de Brion, demeurant en l'hôtel de S.E. Monsieur l'Ambassadeur de Malte, sis au quai d'Orsay, susdite paroisse Saint-Sulpice, à ce présent acquéreur pour lui des héritiers en ayant cause d'avoir :

une maison située au village de Brion, appelée la maison seigneuriale, consistante en un corps de logis, composé de chambres, écuries, grenier, fournil, grange le tout enclos de murs et ayant son entrée charretière sur la rue de la croissette, tenant d'un bout de la dite rue de la croissette, d'un long de la terre labourable appartenant au dit Givaudan à lui ,cède à titre d'échange au dit Chaudot, par contrat passé le 17 octobre 1762 par devant Saffroy notaire de Brion dument contrôlé et informé, d'autre bout, partie à la terre du dit Givodan, plantée en sainfoin et à la concise dépendante de la dite maison dont il sera après parlé ;

d'autre long, à la terre labourable cédée au dit Chaudot, par le dit contrat d'échange, tenant depuis la rue de croissette, jusqu'au ruisseau formé par la Fontaine de Brion.

Enoncé des travaux envisagés par Louis de Givodan le 10 août 1785¹⁵

Par devant le notaire Tabellion au baillage de Joigny à la résidence de Brion soussigné en présence de témoins ci après nommés, furent présents :

Jean Antoine de Givodan de Frénay, Seigneur usufruitier en partie de la terre et de la Seigneurie de Brion, demeurant à Serres en Dauphiné, de présence en son Château du dit Brion, d'une part, de Edmé Bastias et Marie Prévost sa femme qu'il autorise, François Prin et Marie-Anne Privée sa femme, Lesquels ont fait et arrêté le marché des ouvrages de la manière suivante.

C'est pourquoi il a été observé par les dits Bastias, Prin et leurs femmes qu'ayant appris qu'après le décès de Louis de Givodan en 1783, le fils François de Givodan voulait faire faire les réparations qu'il devait faire en qualité d'usufruitier au Château seigneurial :

Mes murs de l'enclos, la basse cour, le colombier indépendant ainsi que trois maisons, dont deux adjacentes au château, occupées actuellement par Edme Gendot et Louis Bonnard, et la 3^e situées près de la fontaine du dit lieu Lavaugade occupée par Edme Aubichon.

Le château était couvert en tuiles ainsi que la basse cour, le colombier indépendant. Quant aux dites maisons couvertes : celle occupée par le dit Gendor en partie en paille et tuiles. Celle occupée par le dit Bonnard entièrement en paille et celle occupée par le dit Robichon aussi entièrement en tuiles.

En conséquence les dits Bastias, Prin et leur femmes veulent présenter au dit Givaudan et lui auraient demandé les dites réparations à faire aux dits Château et maisons sus détaillées après quoi Sernium couvreur serait d'accord de ce qui suit. François Prin et Marie-Anne Privé sa femme qu'il autorise ont fait et arrêté le marché des ouvrages de la manière suivante, et après quoi, Sernium, couvreur, serait d'accord.

¹⁵ Minute 478 – 32, ADY.

C'est à savoir d'une manière ci-après détaillée :

1- *Entretenir annuellement pendant 9 ans tous les quatre murs, poultrer la couverture basse-cour, colombier, murs, concise indépendante, toutes les maisons et leurs dépendances.*

2- *Fournir à cet effet tous les matériaux et main-d'œuvre nécessaires pour que le tout soit fait annuellement, pour qu'aucune partie du château et bâtiment ne restent dégradées et qu'ils n'en surviennent de grosses réparations par le fait de la négligence ou retard.*

3- *De faire incessamment les ouvrages d'entretien notamment à partir du couvert du Château qui sera relevé et fait neuf.*

4- *Crépîr et enduire tous les murs tant en dehors qu'en dedans du dit Château de manière que le Seigneur y soit obligé d'en évaluer la qualité.*

Le présent marché fait aux charges clauses et conditions ci-dessus que les parties ont promis d'exécuter chacune en droit et en outre, moyennant 2000 livres pour les dettes de neuf années de réparations à faire, dont quatre cent livres ont été présentement payées nombrées et réellement délivrées par le dit Seigneur Givodan aux Bastias, Prin leurs femmes.

Quant aux 1600 livres restantes de la somme de 2000 livres le dit Seigneur De Givodan a promis de s'obliger à les payer en 8 termes et paiements égaux qui seront de 200 livres savoir contrôlée à Joigny le 15 du même mois par Serille qui a reçu 15 livres et 15 livres la journée.

Signé Baron

1792. A l'approche de la Terreur, le jeune châtelain prend peur et se réfugie chez son parrain à Serres (Dauphiné). Il sera emprisonné plus tard. La municipalité de Brion gère alors terres et vignes et un inventaire des biens est réalisé en 1794.

Extrait des délibérations tenues par le Conseil Général de la commune de Brion en date du onze frimaire l'an III de la République française une et indivisible¹⁶.

Exposé du corps municipal de la commune de Brion pour les biens de François Givodan propriétaire du ci-devant Château de Brion. Il y a très longtemps que la municipalité s'occupe à ce sujet soit auprès de l'administration du district et du receveur de l'enregistrement et même des fermiers en chef. Sans en avoir encore put obtenir aucun éclaircissement, si le dit Givodan est émigré ou non.

Les fermiers ont fourni plusieurs journées pour labourer les terres. Ils ne savent pas à qui avoir recours pour faire payer les labours, le fauchage des près, la récolte des foin, de même que trois ou quatre arpents de vignes qui sont restées en friches, faire aucune culture ce qui est contraire aux vœux de la loi. Les fermiers voudraient demander à l'administration d'arracher les dites vignes depuis la vendange dernière pour y ensemer du blé. Les fermiers demandent au citoyen administrateur des renseignements et de leur rendre justice.

Ont signé

Bertrand Maire, Prin mple. [lire : agent municipal], Bastias Edme mple., Zanoce mple., Augustin Soudais mple., Rativeau agent national.

Pour copie conforme le greffier (illisible)

¹⁶ ADY, 478 –160.

Le 6 fructidor an 2, Louis François Givodan adresse une lettre qui fut déposée aux archives du district de Joigny, quand il a été réhabilité à Grenoble¹⁷. En voici des extraits : *Ayant été obligé de voyager dans différents lieux de France en 1791-1792 et principalement à Joigny, à Troyes en Champagne, à Serres dans le département des Hautes-Alpes, son absence avait donné lieu à des soupçons d'émigration au point qu'on ordonne le séquestre de ses biens dans le district de Grenoble dans le cours de l'année 1792.*

Mais arrivé dans cette commune au mois du 8 octobre il lui fut aisé de se réhabiliter par des pièces probantes auprès de l'administration.

Certificats authentiques de Troyes et autres lieux où j'avais demeuré provoquèrent le 6 décembre même année, une ordonnance du département de Lozère qui prononça la main levée de ses biens et qui en rendit la jouissance ; Il continua depuis cette époque à séjourner paisiblement à Grenoble près de sa famille lorsque la loi du 28 mars 1793 relative aux émigrés, de fait comme aux simplement prévenus d'émigration ayant annulé sont arrêté pris par les corps administratifs qui avaient prononcé la réintégration des biens et la mise en liberté des personnes ainsi acceptées. Ses biens furent de nouveau saisis et pour lui, suite à la rigueur ou de la justice de cette loi il fut mis au nombre des suspects et de suite détenu.

Il demande donc au nom de cette loi et des motifs de justice qui l'ont dictée que ses biens dans le district de Joigny, mis en séquestre demeurent provisoirement jusqu'à ce que la vente en soit suspendue jusqu'à ce que sa déclamation auprès du représentant du peuple ait été définitivement réglée, fondée ou non et que n'étant ni riche ni noble, sa bonne conduite publique et privée, son désir d'aller verser son sang pour la Patrie soit d'espérer un jugement favorable.

2° Il demande en surplus outre la présente déclaration, de déclarer au district de Joigny d'en déroger l'extrait au secrétariat du district de Grenoble.

Signé Givodan le 6 fructidor l'an 2

Quelques réponses furent fournies mais la municipalité fut accusée de ne pas avoir déclaré l'absence de François de Givodan qui fut finalement considéré comme émigré : ses biens furent mis sous séquestre et un inventaire fut dressé le 22 messidor an 2 (juillet 1794) de la République.

Détails de la requête de l'agent national Jean-Pierre Thoreillier administrateur du district de Joigny nommé commissaire par l'arrête du jour d'hier s'est transporté à la maison commune de la municipalité de Brion à l'effet de requérir deux de ses membres pour l'accompagner au Ci-devant Château du dit Brion appartenant au citoyen De Givodan émigré pour procéder à l'inventaire et description de tous les meubles et effets, titres, papiers appartenant aux Givodan. Les dits-officiés municipaux lui ont présenté les citoyens, Eloi Bertrand maire, Edme Octave Devaux officier municipal de la dite commune. Lesquels se sont sur le champ transportés avec lui au ci-devant Château.

Avec le citoyen « Zadoce » [Zanote ?] employé dans l'administration comme écrivain.

Enregistrement à Joigny. A été établi le 25 thermidor An2 de la république et a coûté 15 livres.

Signé Thorailler, A. Bertrand maire, Devaux.

¹⁷ ADY, minute N 478.

Inventaire des meubles et effets de Givaudan, émigré, du 28 Messidor (16 Juillet 1794), n°478¹⁸ :

Aujourd'hui vingt-huit Messidor de la République une et indivisible en vertu des décrets concernant les émigrés et à la requête de l'agent national près le Directoire ou le District de Joigny, moi Jean-Pierre Thorailler administrateur du dit District nommé commissaire par son arrêté du jour d'hier me suis transporté à la maison commune de la Municipalité de Brion à l'effet de requérir deux de ses membres pour m'accompagner aussi devant le château dudit Brion appartenant au citoyen Givodan Emigré pour procéder à l'inventaire et description de tous les meubles et effets, titres et papiers appartenant aux Givodan, a quoi obtempérant les dits Officiers Municipaux m'ont présenté les citoyens Eloi Bertrand, maire et Edme Octave Devaux Officier Municipal de ladite commune, lesquels se sont sur le champ transporté avec moi au ci-devant château avec le citoyen Zanoce employé dans l'administration du district prit pour écrivain ; auquel inventaire il a été prouvé de la manière et ainsi qu'il suit :

Premièrement dans un salon, une tenture de tapisserie de verdure contenant douze aulnes et deux morceaux de toile verte. Estimés cinquante livres ci ... 50

Plus un canapé et six fauteuils, deux chaises de tapisserie, un fauteuil à la Duchesse avec son oreiller en plumes et son tabouret le tout couvert de tapisserie estimé soixante livres ci... 60

Plus à la cheminée un parquet avec sa glace en deux pièces et deux bras de cheminée en cuivre, estimés cinquante livres ci...50

Plus un autre parquet avec une glace en deux pièces, deux bras de cheminée en cuivre, une commode. Plus une commode à dessus de marbre composée de quatre tiroirs fermant à clefs, une glace au dessus, un fauteuil, un confessionnal gainé en tapisserie, quatre fauteuils de soie en broderie, un sofa en canne, deux chaises ambulantes garnies en canne, sur la cheminée un tableau représentant l'hiver, estimés quatre vingt dix livres ci...90

Dans un cabinet : *plus un bureau de bois de poirier, sur la cheminée un parquet et glace, six fauteuils de canne garnis en syamoise jaune et bleue, tenture en syamoise pareille, quatre cartes de l'île de Malte, estimés soixante quinze livres ci... 75*

Arrière cabinet ou bibliothèque

Une tenture de satin sur galette cramoisie et tablettes, un bureau de bois de noyer avec deux tiroirs, estimés vingt cinq livres ci... 25

Dans la garde robes, un râtelier à trois pommes, main à la porte, estimés quinze sous ci... 15

Dans la chambre à coté du premier appartement :

Premièrement : une cheminée à la Prussienne, deux petits chenets, pelle, pincettes, une commode de bois noir à trois tiroirs fermant à clef, un lit à baldaquin de Damas de Cau et rideaux de serge. Plus une commode à dessus de marbre, deux petites glaces, estimées soixante livres ci ... 60

Sur la cheminée, un petit parquet, trois dessus de porte dont les sujets sont des jeux de l'enfance, une table de nuit, deux chenets, pelle, pincette, estimés trente cinq livres ci... 35

¹⁸ Nous savons ce que, pour le lecteur, ce type de document peut avoir de fastidieux et d'indigeste. Toutefois, sur le plan strictement historique, les inventaires sont toujours riches d'enseignements et lorsque l'on dispose de l'un d'entre eux, il est difficile de s'en priver.

Dans un cabinet : deux pièces de tapisserie verdure, deux autres pièces en toile peintes en vert, un grand tableau à cadre doré et couleur grise, un autre au dessus de la porte dont le sujet est un philosophe, une statue en plâtre bronzé, quatre fauteuils en tapisserie, une petite table en verni de Chine, une autre petite table de marbre en console à pied doré, estimés cent vingt livres ci... 120

Dans un autre cabinet : neuf aulnes de tapisserie verdure, cheminée à la Prussienne, chenets, pelle pincette, deux dessus de porte représentant un jardinier et une jardinière, estimés soixante dix livres ci... 70

Plus un lit d'étoffe de Perse doublé de taffetas de Florence vert, composé d'un bois de lit à sangles, un sommier de crin, deux couvertures de laine et une de soie courte pointe et soubassement aussi de toile peinte, estimés deux cent livres ci... 200

Un bois, sommier de crin, une paillasse, un lit de plumes, deux traversins, dont un de plumes et l'autre de paille, deux couvertures de laine courte pointe de Damas vert, un fauteuil, deux chaises de tapisserie, la tenture de ladite chambre de verdure contenant environ neuf aulnes, estimés la somme de cent vingt livres ci... 120

Dans un garde meuble : deux armoires dans l'une il ne s'y est rien trouvé et dans l'autre sont les titres et papiers de propriété du dit Givodan, une mauvaise table estimés vingt cinq livres ci ... 25

Chambre à alcôve : une cheminée, chenets, deux pelles, pincettes, devant de cheminée peint, partie de garde robe tendue de syamoise, petit porte-manteau à cinq pommes estimés quinze livres ci... 15

Plus une tenture de gourgouran¹⁹ brodée semblable à celle du grand appartement, un lit de moire bleu et blanche, un bois de lit à sangles, paillasse lit, traversin de plumes, deux matelas, deux mauvaises couvertures de laine, courteline soubassement de moire, une bergère de soie bleue cannelée avec son coussin et petit traversin de plumes, un sofa et quatre chaises de même étoffe de moire le tout couvert de chemises de toile bleue et blanche, une commode à table de marbre, une autre table aussi vis-à-vis à table de marbre et à pied de biche, estimé quatre vingt dix livres ci ... 90

Plus une pendule et son cartel de bois doré, estimés soixante dix livres ci... 70

Item un dessus de porte Saint Pierre tiré de la prison par un ange, un autre sur l'éducation de Jupiter, une sainte famille, un autre, basse cour flamande sur bois, un autre une agonie de Jésus Christ, deux autres tableaux de Saint Pierre, l'un représentant un [sor...] romanum, l'autre une basse-cour de campagne, cinq autres petits tableaux dont trois représentant des marines et les deux autres deux paysages, trois autres tableaux représentant le Massacre des Innocents par Flessa, un autre représentant la tentation de Saint Antoine et un paysage Italien, un autre représentant un naufrage, huit autres petits tableaux dont les sujets sont : 1° le portrait de Saint-Marc 2° la vengeance de Dau, 3° un corps de garde Espagnol, 4° le baptême de Jésus Christ, 5° l'automne, 6° les amours de Dau, une esquisse Italienne et deux autres dont les sujets sont : la laitière²⁰, les vieillards

¹⁹ Le Gourgouran est une étoffe de soie travaillée en Gros-de-Tours gournée et préparée par faisceaux de huit brins. On remarquera la précision apportée par cet huissier à la description des tissus, qu'il semble particulièrement bien connaître.

²⁰ Eventuellement une copie⁴ de « La Laitière dans l'Alcove », célèbre tableau de Rembrandt. On peut s'étonner de la présence d'un si grand nombre d'œuvres (plus de cinquante, originales ou copies ?), dans un intérieur qui semble laissé à l'abandon.

flamands, Lumire, un autre le lever du soleil, un paysage plus un tableau de la Vierge, trois autres tableaux représentant la conversation des trois gueux et deux autres représentant des Italiennes, un autre représentant une famille, un autre représentant une esquisse flamande et deux autres représentant des jeux, un paysage Maltoit²¹, un autre paysage sur bois, la vue de Malte, un autre médaillon du ci-devant Louis XV en plâtre, deux autres tableaux représentant le lever du soleil et celui de la lune, un autre paysage Maltroit représentant une marine. Le tout estimé la somme de deux cents livres ci... 200

Plus sous la cheminée, deux chenets garnis en laiton, pelle, pincettes, tenaille, barre une table à jouer, trois écrans, estimés huit livres ci... 8

Dans la salle à manger

Premièrement un buffet à dessus de marbre fermant à clef, six chaises de tapisserie et trois en paille, un portrait d'Héraclite et de Démocrite sans cadre, tous les tableaux enchâssés dans la boiserie au nombre de onze. Estimés cinquante cinq livres ci... 55

Plus une pendule sur son pied, estimée quarante livres ci... 40

Plus une petite table de bois à manger et une autre à pied, estimés quatre livres dix sous ci... ci 4, 10

Plus une cheminée en poil d'alezan, deux bras de cheminée, estimés vingt cinq livres ci... 25

Dans l'office : un crochet de fer, une armoire et tablettes, une autre petite armoire à quatre battants, un bois de lit de l'autre part, estimés trente livres ci... 30

Dans la cuisine :

Premièrement un tournebroche, corde et poids, deux broches, deux grands chenets à panierol, pelle, pincettes barre, couvre feu, râteliers, le tout en fer et tôle, table de cuisine, deux bancs, un billot, planches à mettre de la poterie, un Saulnier, crémaillère et son crémaillon, estimés le tout ensemble cinquante cinq livres ci... 55

Dans la cave : Il ne s'y est rien trouvé sinon que des chantiers et un cadenas estimés vingt cinq livres ci... 25

Grand escalier vestibule : une lanterne garnie de sa lampe, deux chaises de tapisserie et deux fauteuils pareils à ceux du salon, un banc de jardin, deux tréteaux et une mauvaise table, environ six aulnes de tapisserie verdure, une table à jouer, estimés soixante quinze livres ci... 75

Dans un grand appartement : un lit composé d'un bois, une paillasse piquée, deux matelas, un lit de plumes, rideaux de camelot jaune, garniture de lit courtoise, une couverture, un sofa, deux fauteuils de gourgouran, des niches brodées, bergère de soie bleue avec son coussin, estimés quatre cents livres ci... 400

Commode à quatre tiroirs fermant à clef, au dessus une Anglaise peinte en pastel fixée, un parquet et glace sur la cheminée et bras de cuivre, estimés le tout ensemble deux cents cinquante livres ci... 250

Chambre à coté dite la chambre verte :

Premièrement une tenture de laine bleue gaufrée, un lit à quenouille de Damas bleu, courte pointe et soubassement aussi de Damas bleu, bois à sangles, sommier de crin, un traversin de plumes, deux matelas, deux couvertures de laine, deux chaises de soie bleue, une commode à dessus de marbre, un tableau est

²¹ Pour « maltais ».

(l'himnée et l'amour), parquet et glace sur la cheminée, deux chenets, pelles, pincette, estimés ensemble trois cents livres ci ... 300

Appartement de la ci-devant Dame :

1° un lit de Damas vert à baldaquin, bois, sommier de crin, deux matelas, un lit de plumes, couverture de soie, une table de nuit, deux encoignures à table de marbre fermant à clef, quatre chaises à la ci-devant Reine en Damas avec leurs chemises de toile verte. Sur la cheminée un parquet, une glace, deux chenets, pelle, pincettes, petite tablette à livres, estimés deux cents cinquante livres ci... 250

Cabinet à coté : une chaise longue en paille d'un dossier et matelas couvert de toile peinte, quatre chaises de canne, un tableau ayant pour sujet la Clorinde du Tasse, un autre la Contenance de Scipion, un autre la Vierge, un autre le Charitable Samaritain, un autre sur bois le spectacle de Jésus Christ, un autre Vertumne et Pomone, estimés quatre vingt livres ci... 80

Dans le fruitier : plusieurs planches de bois blanc avec tablettes et gradins, vingt trois tringles à rideaux de croisées tant placées que non placées, estimées dix livres ci.... 10

Ecurie : deux mauvais coffres et un bois de lit, estimés cent sous ci ... 5

Dans le fournil : un mauvais blueau, un gril à cuire le plâtre, deux gros chenets de fonte, un bouchoir de four, un farinier, estimés vingt cinq livres ci25

Qui sont tous les meubles et effets appartenant audit Givodan et après toutes les recherches les plus exactes, nous n'avons trouvé aucuns autres effets susceptibles d'être compris au présent inventaire pourquoi nous l'avons clos et arrêté et pour la conservation desquels effets il a été établi pour gardien d'iceux le citoyen Jean Bertrand tonnelier demeurant en la susdite commune lequel s'emest volontairement chargé et rendu gardien et a promis de tout représenter toutes fois et quand il sera requis aux peines de droit sauf salaires raisonnables. Tous les dits maire et officier municipal signé, quant audit gardien à déclarer ne le savoir. Les requis et interpellés Bertrand maire, Devaux, Thorailleur.

Et de suite sans déplacer, moi commissaire sus dit, me suis transporté avec les dits Maire et Officier Municipal dans le garde meuble faisant partie des bâtiments, composant le ci-devant Château à l'effet de faire l'ouverture d'une armoire dans laquelle sont renfermés tous les titres et papiers concernant la propriété, les biens, et revenus du dit Givodan ou étant ouverture faite, distraction a été faite sur le champ de tous les papiers les plus essentiels pour être transmis à l'administration du district. Quant aux autres papiers qui nous ont paru pour l'instant inutiles pour les intérêts de la nation sont restés dans la dite armoire sur laquelle nous avons apposé une bande de papier et ensuite le cachet du district, duquel scellé le dit citoyen Bertrand susnommé s'est également et volontairement chargé et rendu gardien dont et de tout ce que dessus il a été fait acte pour servir et valoir ce que de raison les dits jours et an que dessus et ont lesdits Maire et Officier Municipal signés avec nous

Bertrand maire, Thorailleur, Devaux

Enregistré à Joigny le vingt cinq Thermidor de l'an 2 de la République Française
Quinze livres

Vesille

Fructidor an 2 : de Grenoble, une seconde lettre de François de Givodan adressée au représentant du Peuple est classée dans le même dossier. En voici quelques extraits :

Depuis près de dix huit mois, les cruels verrous d'une prison meurtrière, se ferment sur ma personne : dans cet âge de 18 à 20 ans ou l'imagination bouillante, sait selon les circonstances, doubler les peines, comme les plaisirs, j'implore et je gémis en vain, dans l'affreuse incertitude des motifs qui ont donné lieu à mon incarcération ; et dans la pénible impuissance de ne pouvoir être utile à ma Patrie. Puisse le tableau fidèle de ma vie et de mes peines, toucher et convaincre tout à la fois, le Législateur Equitable, de qui mon triste sort dépend.

Ecolier en 1789, j'avais pour lors 16 ans, je ne connaissais et je n'aimais à coup sûr de la Révolution que cette diversité de scènes auxquelles je n'étais pas accoutumé ; j'avais perdu pour lors mon père, il me restait une mère trop tendre et trop indulgente, et fort de son amitié, de l'importance de ma personne et de mes facultés je quittais en étourdi le lieu de ma naissance, et voyageais sur la fin de l'année 1790 et une partie de 1791 dans différentes parties de la France. Je m'arrêtais à Troyes en Champagne ou j'avais des parents et quelques espérances d'héritage dans les environs, j'y étais au mois d'avril 1791

En 1792 j'obtins un arrêté du Département de l'Isère, qui prononçait la main levée de mes biens considérant que Louis Givodan avait suffisamment justifiée de sa résidence en France depuis le 2 avril 1791 jusqu'en 1792.

Je jouissais donc à cette époque de mes biens et de la liberté et je vivais comme l'enfant prodigue dans son retour, au sien d'une famille chérie, lui faisant oublier par mes soins affectueux une vie régulière, les écarts de ma première jeunesse.

François de Givodan, détenu depuis 18 mois, expose ainsi ce qui lui est survenu depuis l'âge de 16 ans quand il a quitté la demeure paternelle. Il essaie de se justifier à nouveau par l'énumération des certificats de résidence en France, de son identité par extrait de baptême... puis il demande d'ordonner aux termes d'un décret sa radiation sur la liste des suspects, la main levée de ses biens, de prononcer son élargissement et de l'autoriser enfin à aller servir la République dans le poste qu'on voudra bien lui indiquer.

Le 19 février **1805**, Louis François de Givodan abandonne ses droits sur son domicile de Brion et en demande acte.

Le 23 mars **1805**, **Charles Gislain de Bontin**, son successeur, domicilié aux Ormes dans le canton d'Aillant, arrondissement de Joigny, déclare prendre domicile en cette commune de Brion. Monsieur de Bontin est cité en 1814 lors des réquisitions faites pour les cosaques de l'ataman-comte Platoff, dans la liste de tous ceux qui durent nourrir hommes et chevaux pendant plusieurs mois pour son régiment de 700 à 800 cavaliers stationnés à Joigny.

En **1819**, Charles Gislain de Bontin, notaire, vend le château à **François Prin**, maçon. L'acheteur le partage en deux parties par un mur qui existe toujours en 2009. Il garde la partie ouest et revend la partie est à M. et Mme Caquelordat. On pourra remarquer sur l'encadrement des ouvertures des briques marquées des initiales **L'J** (Jules Loison), tuilier à la Ramée. Cette partie a du être restaurée après 1820 au temps des tuiliers de la Fourchotte et de Bussy.

1831. Dans la partie ouest, **Marie-Madeleine Prin** et son époux **Jean-Baptiste Vincent** ont un fils qui deviendra agent d'assurances à l'Union. Grand lecteur et amateur d'Histoire, il commence à dresser la liste des seigneurs du village et constitue une impressionnante bibliothèque que son fils Paul, pasteur à Auxerre, continuera d'enrichir. C'est en partie grâce à leurs écrits, et en leur mémoire, que nous avons pu retracer ici un peu de l'histoire du château de Brion.

En **1940**, le château est à nouveau vendu à M. et Mme Pétavy qui s'en dessaisissent en 1945, au profit de M. et Mme Brunel.



ACEJ, avec un alphabet dessiné par Daumier, Paris, 1836