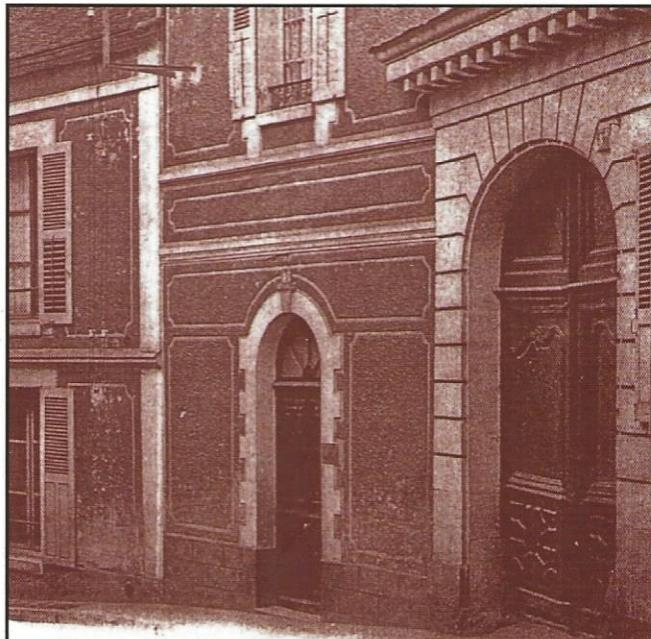


L'ÉCHO DE JOIGNY

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



Dossier Institut Sainte-Alpais

N° 72



2012

L'ÉCHO DE JOIGNY

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

N° 72



2012



Panorama de Joigny, aquarelle de Jean-Paul Delor

Association Culturelle et d'Études de Joigny (ACEJ Joigny)

6, Place du Général Valet

89300 JOIGNY

Téléphone : 03 86 62 28 00

Site Internet : www.acejoigny.com

Courriel : acejoigny@wanadoo.fr

COTISATIONS 2012 :

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 opinions exprimées dans les textes publiés
n'engagent que leurs auteurs.*

Editorial

Ce numéro 72 de *L'Echo de Joigny*, qui s'ouvre par un hommage à l'abbé André Merlange, archéologue et fidèle de notre ACEJoigny, réunit selon la tradition des travaux inédits consacrés à notre Patrimoine, grâce à Cyril Peltier, intarissable analyste de l'œuvre du sculpteur Jean de Joigny, à Xavier François-Leclanché, qui fait revivre trois figures historiques liées à Villiers-sur-Tholon, à Jean de Pischof, qui achève de remettre en lumière la figure de son ancêtre Alfred de Pischof, pionnier de l'aviation, et à notre Président d'honneur Bernard Fleury, qui nous remémore *l'aventure* du Millénaire de Joigny.

Mais c'est surtout l'occasion, dans la foulée de l'exposition que nous avons accueillie à l'été 2011 pour le huitième centenaire de la mort d'Alpais de Cudot, de donner la parole à notre Secrétaire générale Élisabeth Chat qui retrace par le menu, à partir de nombreuses sources encore inédites et avec une très riche iconographie, l'histoire méconnue d'une maison d'éducation jovinienne : l'institut Sainte-Alpais. Nous y retrouverons, au détour d'une page, le souvenir de notre fondatrice Marthe Vanneroy.

Ce numéro très dense s'achève par un reportage sur le « Joigny d'Or » 2011, le peintre et plasticien Jean-Paul Agosti, et par des notes de lecture.

A tous, bonne et captivante lecture !

Jean-Luc Dauphin



Jean-Paul Delor, Joigny, depuis la rue du Tripot, vue sur le Mont Tholon, aquarelle

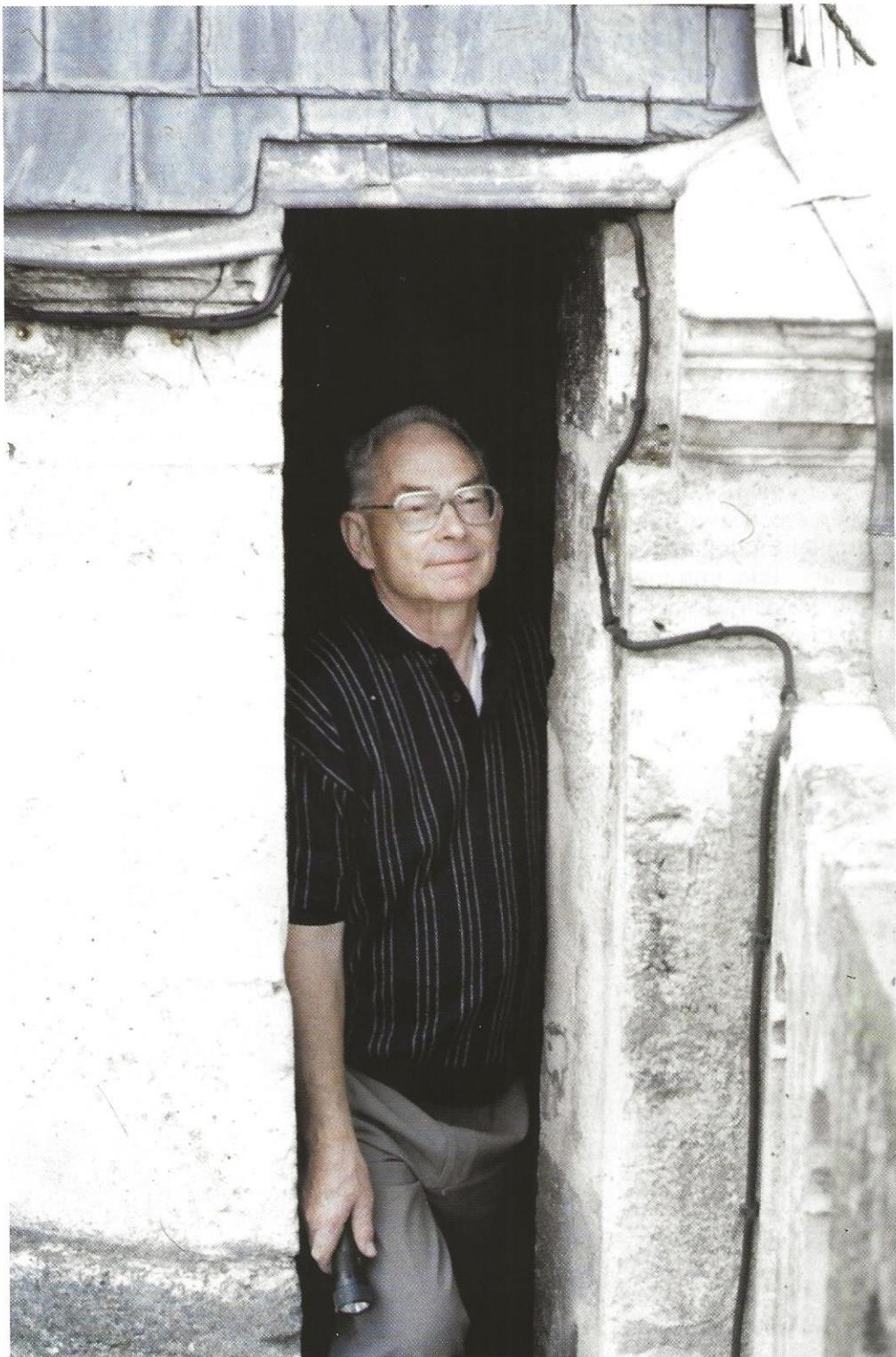
Hommage à l'abbé André Merlange (1918-2011)

Jean-Luc DAUPHIN

Notre association a appris avec beaucoup d'émotion en janvier 2011 la disparition de l'abbé André Merlange, dans la 92^e année de son âge et la 60^e de son sacerdoce. Membre actif et fidèle de notre ACEJ, c'était un archéologue reconnu ainsi qu'un remarquable restaurateur d'objets anciens, des passions vécues avec modestie et enthousiasme tout au long d'une vie peu commune. Plutôt que d'en retracer les grandes lignes avec l'inévitable sécheresse d'une notice nécrologique, nous avons la chance de pouvoir présenter ici de larges extraits d'un entretien inédit qu'il nous avait donné le 26 mars 2006, entretien alors soigneusement enregistré et transcrit par notre collègue Jean-Michel Ranty. Nous présentons à la suite la liste de ses travaux archéologiques ainsi que de ses publications.



Les 90 ans de notre fondatrice Marthe Vanneroy, le 4 juillet 1980 : à gauche l'abbé André Merlange, à droite Jean-Luc Dauphin (photo Madeleine Boissy, archives J.-L. D.)



L'abbé Merlange

Entretien avec l'abbé Merlange

— *Vous avez passé votre jeunesse en région parisienne, mais n'êtes-vous pas un Icaunais de souche ?*

— Je suis né le 19 juin 1918 à Auxerre. J'ai été très souvent avec mes deux grands-mères, ma grand-mère et mon arrière grand mère dans leur maison d'Auxerre, non seulement pendant les vacances et à d'autres périodes de l'année. Je suis revenu à Auxerre en étant plus âgé, tout de suite après la Libération ; c'est-à-dire que mes parents qui habitaient auparavant à côté de Versailles sont revenus dans l'Yonne pour être près de ma grand-mère : nous habitions dans une petite maison à côté de la sienne.

— *Vous avez donc fait vos études à Paris...*

— Je n'ai pas fait d'études, cela va vous surprendre. J'ai été en tout et pour tout, à l'école lorsque nous étions dans la région parisienne, à Boulogne-Billancourt, en classe de onzième, avec beaucoup d'interruptions, puis de dixième également, pas souvent non plus, et d'une façon un peu plus régulière en neuvième ; point final. Je n'ai plus jamais été à l'école après, parce que j'ai été malade pendant des années et, comme mes parents avaient perdu mon frère aîné, ils avaient très peur de me perdre également, d'autant plus que j'avais attrapé la même maladie que lui aux poumons. C'est la raison pour laquelle j'ai été élevé dans du coton si l'on peut dire...

— *Vous demeuriez toujours à Boulogne-Billancourt ?*

— Je suis resté dans la région parisienne, à Viroflay exactement, à côté de Versailles, et là j'ai commencé à m'intéresser plus particulièrement à l'histoire naturelle. J'ai fait beaucoup d'entomologie. J'avais entre quinze et seize ans. Je me suis donc passionné pour ça pendant un temps, et par la suite j'ai commencé à m'intéresser à l'archéologie.

— *Quand votre vocation religieuse s'est-elle révélée à vous ?*

— Ça s'est passé beaucoup plus tard. J'avais alors un grand intérêt pour les choses anciennes et j'ai travaillé un petit peu à Sèvres dans une fabrique de faïence. J'y suis resté très peu de temps, toujours pour les mêmes raisons : mes parents ont craint que ma santé ne tienne pas le coup. Je suis revenu à la maison, d'une façon, à mon avis, tout à fait exagérée. On m'a forcé à rester et à ne pas travailler. J'avais déjà commencé à faire des restaurations d'objets d'art à partir de choses anciennes qui m'intéressaient mais, à partir de ce moment-là, j'ai fait des restaurations pour des collections particulières et j'ai eu, notamment, beaucoup de travail confié par un collectionneur qui avait une villa à Jouy-en-Josas, qui était une maison de rêve qu'il avait meublée uniquement avec des œuvres d'art italiennes. Il était passionné par l'art italien. Le jardin en terrasse avec des fontaines était rempli de statues. Pour vous donner une idée de la salle d'eau, les quatre murs étaient recouverts de glaces de Venise à personnages, depuis le plafond jusqu'à cinquante centimètres du sol. Les quatre murs avaient des scènes mythologiques taillées dans le verre et faisant miroir. C'était vraiment quelque chose d'extraordinaire. Il avait une bibliothèque dans laquelle il y avait environ trois mille volumes et parmi ces livres des livres étonnantes. On pouvait voir chez lui des gravures de Dürer authentiques.

– Vous étiez donc devenu un véritable restaurateur d'art !

– Pour faire ces restaurations, je n'avais pas suivi de formation, je me suis formé tout seul en commençant par faire des collages et après, quand il y avait des morceaux qui manquaient, je les réalisais moi-même. Je suis arrivé ainsi à travailler n'importe quelle matière. Je faisais par exemple des restaurations d'objet en ivoire. Lorsqu'il manquait par exemple un membre d'un personnage en ivoire, je le refaisais. Si c'était un objet métallique, je refaisais aussi les parties qui manquaient, etc. J'avais environ dix sept ans à ce moment là. Par la suite j'ai pris des leçons de peinture avec une artiste qui m'a beaucoup apporté et qui m'a vraiment appris à dessiner et à peindre. A ce moment là, elle m'avait conseillé d'entrer dans un atelier de peinture sacrée qui existait à Paris ou aux environs. C'est là qu'elle pensait que je pourrais faire ma carrière.

– Et pourtant vous alliez finir par rejoindre le séminaire...

C'est à cette époque, donc tardivement, à la suite de ce que l'on pourrait appeler une conversion, un changement de vie, que j'ai songé à entrer au service des malades dans la congrégation des Frères de Saint-Jean de Dieu. Je suis allé poser la question au curé de la paroisse à laquelle j'appartenais. Je lui ai dit : qu'est ce que vous en pensez ? Il me répondit : « Pourquoi tu ne penses pas à entrer au séminaire pour devenir prêtre ? » Je n'y avais absolument pas pensé. Il me dit : « Ecoute voir, je te donne huit jours pour me donner la réponse. » Huit jours après, je suis allé le voir en lui disant : d'accord, je rentre au séminaire. Cela s'est fait d'une manière vraiment originale et c'est moi qui ai pris la décision d'y aller parce que l'on m'avait parlé de cela comme d'une possibilité à laquelle je n'avais jamais pensé. Si je n'avais pas pris alors cette décision, je serais entré comme Frère de Saint Jean de Dieu. Je suis donc entré au séminaire des vocations tardives. Il y avait là des garçons qui avaient eu la vocation d'une façon très subite : il y avait par exemple un pilote d'avion de chasse, il y avait un clown, il y avait un forgeron de village, il y avait un boucher de la région de Lille... Il y avait également des gens qui, pour se mettre à l'abri des Allemands, étaient venus là sous couvert de vocation. Je me suis trouvé par exemple avec un garçon originaire de l'Yonne qui était un communiste qui se cachait là. J'ai vu aussi un Hollandais qui avait échappé à la Gestapo, traversé toute la Belgique et, arrivé en France, était entré au séminaire. C'était dans les débuts de la guerre.

– Dans quel séminaire étiez-vous ?

– Mon premier séminaire se trouvait à Montmagny, à côté du lac d'Enghien. C'est là qu'est tombé à Montmagny, le premier V2 qui a soufflé quatorze maisons et fait beaucoup de morts dont le curé. Je suis resté au séminaire pendant dix ans, pour la bonne raison que je n'avais jamais fait d'études. Il a fallu que je rattrape comme j'ai pu ce que je n'avais pas pu emmagasiner, donc j'ai commencé par être pendant quatre ans à ce séminaire de vocation tardive, ensuite je suis entré au Grand séminaire de Versailles où j'ai fait une année, mais là le supérieur et mes professeurs m'ont demandé si je pensais continuer, car j'avais trop de lacunes dans ma formation initiale. « Nous vous conseillons de ne pas continuer au séminaire », m'ont-ils dit. Comme j'avais

commencé mon année, j'ai demandé à la finir. Ils m'ont dit d'accord ; alors, j'ai terminé mon année à Versailles et je suis reparti à Auxerre où mes parents venaient de s'installer après avoir quitté la région parisienne. Là je suis allé voir aussitôt un prêtre avec lequel j'étais très ami, le curé de Saint-Pierre, l'abbé Berthier. Je lui ai exposé la situation, je pensais que j'allais devoir renoncer à ma vocation sacerdotale. Il m'a dit : « Ecoute voir, ils ont jugé que tu n'avais pas la formation intellectuelle suffisante à Versailles parce qu'ils cherchaient à avoir une sorte d'élite intellectuelle. Nous devons aller voir Monseigneur Lamy, l'archevêque de Sens, et on va lui demander s'il pense que tu pourrais rentrer au séminaire de Sens. » Je vais donc avec lui à Sens, où j'ai rencontré l'archevêque de Sens. J'ai été enthousiasmé par son accueil : il m'a reçu assis sur son bureau, les jambes pendantes. C'est un évêque moderne, très jeune¹ qui m'a dit : on va faire un essai d'une année à Sens puis on verra. C'est ainsi que j'ai fait cinq ans de séminaire, comme c'était la norme à l'époque. Comme j'en avais déjà fait quatre à Montmagny plus une à Versailles, cela me faisait donc dix ans de séminaire !

— *Enfin vous avez pu rejoindre le clergé diocésain après votre ordination en juin 1951 ; vous aviez 33 ans...*

— Ma première affectation fut à Saint Florentin, comme vicaire. Il y avait comme curé l'abbé Gommerais qui m'a beaucoup aidé en tous domaines, spirituel, intellectuel et liturgique, il m'a véritablement appris la manière d'œuvrer en paroisse. J'y suis resté pendant quatre ans, et j'ai été ensuite curé de Champlay, pendant quatre ans², puis j'ai été nommé sur le plateau du Gâtinais à Saint-Valérien, en même temps qu'un de mes amis, l'abbé Fouqueau³, et nous y sommes restés pendant six ans⁴. Après cela, j'ai été nommé à Auxerre avec la responsabilité des paroisses de Charbuy, Perrigny et Lindry. Enfin, j'ai été nommé à Joigny⁵ ; j'ai vu défiler quatorze prêtres à Joigny, en comptant non seulement les curés mais aussi les vicaires qui se sont succédé dans les églises... C'est là que je termine ma vie de prêtre en secondeant de mon mieux, tant que je le pourrai, l'actuel curé.

— *Revenons maintenant à votre passion d'archéologue : quand a-t-elle trouvé le temps de se développer ?*

— J'ai fait cela pour rendre service à la recherche archéologique à une époque où, en France, elle était très mal en point parce qu'il n'y avait aucune espèce de règlement permettant de sauvegarder les sites archéologiques lorsqu'ils étaient menacés de destruction. Il y a eu, dans la vallée de l'Yonne et ailleurs, des destructions massives de choses fort importantes sur l'histoire de l'humanité depuis les origines jusqu'à la période gallo-romaine et médiévale. L'ouverture des sablières dans la vallée a été une véritable catastrophe. On détruisait tout au bulldozer. Il n'y avait aucune surveillance. A ce moment

-
1. — Archevêque de Sens depuis août 1936, Mgr Frédéric Lamy a néanmoins 59 ans quand André Merlange le rencontre pour la première fois. Cette impression de « jeunesse » qu'il ressent témoigne bien de l'écoute attentive et souriante qui était celle de ce grand prélat..
 2. — De septembre 1955 à août 1959.
 3. — Robert Fouqueau, né à Looze en 1923, ordonné en 1948, a desservi successivement Villeneuve-l'Archevêque comme vicaire, puis Chichery-la-Ville de 1951 à 1959 ; il a reçu en 1972 la cure de Migennes après un court passage à Neuilly et au Mont-Saint-Sulpice.
 4. — En fait presque huit, d'août 1959 à juin 1967.
 5. — Le 20 juin 1970.

là⁶, j'ai fait la connaissance du grand archéologue sénonais Pierre Parruzot⁷; c'est arrivé de la façon suivante : il y a eu une grosse sablière qui s'est ouverte à Champlay, au moment où j'étais curé de ce village, et cette sablière a détruit un site archéologique de grande importance ; je l'ai su après coup, alors qu'ils avaient dégagé de grands enceintes circulaires et quadrangulaires et qu'en enlevant la terre végétale qui était dans les fossés, ils ont détruit des sépultures anciennes. Je l'ai immédiatement signalé à Raymond Kapps, d'Auxerre, que je connaissais. Il est venu aussitôt en avion pour prendre des photos. Ces photos ont été communiquées à Monsieur Parruzot, lui aussi pionnier de l'archéologie aérienne. Il est venu sur le terrain. Nous avons fouillé ensemble, en essayant de limiter les dégâts et, par la suite, nous avons travaillé la main dans la main pendant des années. C'est avec lui que j'ai appris à fouiller. C'était un fouilleur remarquable. Vous avez des archéologues qui sont de très bons archéologues mais de très mauvais fouilleurs. Vous avez des fouilleurs qui sont de très bons fouilleurs mais de très mauvais archéologues. C'est mon cas, je suis un bon fouilleur mais je ne suis pas un archéologue. Mais j'ai appris beaucoup de choses. Je suis capable d'extraire un chien d'un seul bloc sans déranger ses ossements, même pas les petits os de sa queue, comme celui qui est au musée de Sens, et la même chose pour un homme de la fin du néolithique, l'homme des Planchettes, inhumé en position repliée en un seul bloc. Les archéologues ne savaient pas le faire à l'époque. J'ai fait la même chose quand il y a eu la déviation de Joigny, sur une sépulture emportée à moitié par un bulldozer. Comme j'avais fait beaucoup de restauration d'objets, cela m'a servi et j'ai essayé de faire des injections d'un produit qui solidifiait le sol, pour le découper autour et le sortir d'un seul bloc. Le travail de toutes les matières dans la restauration d'objets fragiles m'a considérablement servi.

— *Avez-vous pu constituer une équipe autour de vous pour ces interventions de sauvetage ?*

— Il y a eu beaucoup de choses qui ont été faites en équipe, en particulier avec un jeune dont j'espérais beaucoup pour l'avenir et que je considérais comme mon légataire : c'était Christian Bodechon, mais il a été tué prématurément dans un accident de voiture. Nous avions fouillé ensemble un site passionnant à Charbuy avec le concours de quatorze étudiants américains. Cette fouille a duré plusieurs années, au lieu-dit les Fusiliers. Il a été en partie détruit par un exploitant de sable qui a décapé à peu près cinquante centimètres d'épaisseur sur toute la surface et qui a détruit la plus grande partie des restes de l'âge du Bronze. En dessous, il y avait des fosses néolithiques et une occupation du mésolithique avec des petits outils dont certains font cinq ou six millimètres de long.

— *Qu'est devenu tout le mobilier archéologique que vous avez mis au jour ?*

— Une partie importante des choses que j'ai découvertes est au musée de Sens. A Sens, ils ont fait récemment une très belle installation des locaux, avec une salle d'étude équipée de petits écrans où l'on peut avoir accès à tous

6. — C'est en 1958 ou au début de 1959.

7. — Le Sénonais Pierre Parruzot (1908-1983), conservateur du Musée et de la Bibliothèque de Sens, 23^e président de la Société Archéologique de Sens, fut l'un des grands chercheurs icaunais de l'après-guerre et un précurseur national de l'archéologie aérienne.

les objets. La plupart des choses qui ont été découvertes ont été mises sur disquettes que l'on peut consulter et, pour les objets eux-mêmes, les chercheurs peuvent y accéder. Pourquoi Sens ? C'est parce que je connaissais très bien les deux conservateurs successifs, Pierre Parruzot puis Lydwine Saulnier. Tout ce qui est médiéval, provenant notamment de l'abbaye Saint-Marien, est déposé à Auxerre ; tout ce qui est préhistoire est à Sens, parce que j'avais commencé à faire des dépôts à Sens lorsque je faisais mes découvertes à Saint-Valérien.

— *C'est Champlay qui a été le début de votre « carrière » d'archéologue... Mais vous avez vite récidivé à Saint-Valérien.*

— C'est là en effet que j'ai fait ma première fouille préhistorique, celle d'un petit campement néolithique qui était extrêmement intéressant. On n'a pas cru que ce site était aussi important, on ne m'a pas donné l'autorisation de m'en occuper au début et des bulldozers ont détruit une grande partie du site... Ce qui en restait a permis de voir qu'il y avait un habitat avec une sorte de cabane dont les fondations étaient faites en pierres sèches. Il y avait, à côté, l'endroit où ses occupants avaient taillé leurs silex. On pouvait voir une grosse pierre, sur laquelle vraisemblablement quelqu'un s'était assis pour tailler des silex ; il y avait le percuteur qui était posé à côté, les éclats de silex un peu grands qui étaient tombés à ses pieds et une multitude de petits éclats minuscules qui avaient jailli à un mètre et plus, tout autour. On voyait vraiment l'aire de travail. Les céramiques avaient malheureusement été emportées par les bulldozers.

— *Avant ces premières expériences dans vos paroisses, vous n'aviez encore jamais conduit de fouille ?*

— En fait, j'ai fouillé depuis l'âge de 14 ans. La première « fouille » que j'ai faite, c'est un de mes oncles qui avait enterré une tête de statue dans le jardin et puis m'avait dit : tiens, tu vas commencer à fouiller pour la retrouver. J'ai commencé à fouiller, il me disait : non, pas là, un peu plus loin... Cette même année, j'ai eu l'idée de faire un petit sondage au pied des colonnes de l'abbaye de Saint-Marien et immédiatement on a trouvé des merveilles : des chapiteaux entiers, des fragments de statues, des morceaux de sceau d'une comtesse de Joigny, des sarcophages magnifiques... Tout cela a été fouillé avec acharnement par deux de mes cousins qui se sont passionnés en voyant qu'on découvrait des choses remarquables. Ils ont fouillé pendant trois, quatre ans, et moi aussi avec eux.

— *Et cela ne vous avait pas tenté alors de poursuivre dans cette voie ?*

— Je n'ai pas pensé à devenir archéologue, mais j'avais pensé, encouragé par le collectionneur de Jouy-en-Josas, que je pouvais faire ma carrière dans la restauration d'objets d'art. Il m'avait dit que si je faisais de la restauration d'objets d'art, il me trouverait des clients non seulement chez des collectionneurs mais aussi auprès des musées. On viendrait me supplier même d'Amérique pour faire de la restauration d'objets d'art... Il m'a dit que je gagnerais de l'or en barre ! Mais c'est à ce moment là que j'ai eu ma vocation religieuse.

– Aucun regret d'avoir ainsi changé de voie ?

– J'ai pu grâce à l'archéologie rencontrer quantité de gens intéressants, avoir des contacts avec des chercheurs exceptionnels. J'ai eu tout de même des scrupules à conjuguer devoirs ecclésiastiques et archéologie. Mais au cours d'une retraite spirituelle à La Pierre-qui-Vire, j'ai posé la question au prédicateur de la retraite, qui m'a répondu que je ne devais pas abandonner l'archéologie à condition de le faire pour rendre service et pas simplement parce que ça me plaisait : « Vous faites ça pour rendre service à la recherche scientifique, m'a-t-il dit, continuez ! »

– Vous avez assez peu publié cependant ; quatre articles seulement dans notre Echo de Joigny...

– J'ai fait des comptes-rendus de fouilles, mais pas d'autres publications.

– Votre passion de l'art et de l'archéologie vous a également conduit d'intervenir dans les églises dont vous aviez la charge.

– Ce n'était pas alors de l'archéologie ! J'ai fait des travaux dans une église à côté de Saint-Valérien, à Dollot précisément, pour construire l'autel face au peuple. Cet autel était en pierre de taille. J'ai su qu'un de mes confrères, ayant fait des travaux dans une église, avait des pierres de taille dont il ne savait quoi faire. Je suis allé les chercher avec un de mes paroissiens avec son tracteur et un plateau. A ce moment là, j'étais extrêmement fort de mes bras, je bougeais tout seul des sarcophages, avec des rouleaux bien sûr, mais ils pesaient près de neuf cents kilos. J'arrive là-bas et je charge tout seul les pierres sur le plateau. Il ne pensait pas que je pouvais être si fort, il pensait qu'un curé devait être un petit gringalet. Le dernier travail que j'ai fait, c'est à Chamvres où en scellant des pierres de taille dans un mur, une pierre s'est échappée de mes mains et a failli me briser la jambe. Je me suis dit ce jour-là : arrête de porter des gros poids !

– Quel est aujourd'hui votre souvenir de fouille le plus marquant ?

– Mon meilleur souvenir, je pense que c'est la fouille d'un site préhistorique, un campement de chasseur de rennes, aux environs de Joigny, en allant vers Saint-Julien-du-Sault, lors de la construction d'une déviation d'un village par la nationale. Là, il y avait différents vestiges archéologiques, des petites cabanes mérovingiennes et des fours de la même époque, un atelier de taille de silex de l'âge du Renne avec les fragments de silex dont on pouvait reconstituer la pierre qui avait été à l'origine du travail. Il y avait des outils terminés. Il y avait une petite hutte, une tente en cuir de peaux de rennes ou je ne sais quoi, avec un amas de cailloux pour tenir les peaux qui couvraient la tente, avec une entrée. Près de l'entrée, l'emplacement d'un foyer où ils s'étaient chauffés ou avaient fait la cuisine. Du reste il y avait des fragments de bois de rennes qui n'avaient pas bougé et étaient restés sur place. Le tout était à un mètre de profondeur. A côté, il y avait une fosse moins ancienne que nous n'avons pas fouillée en entier. C'était assez bizarre, car il y avait un peu de tout dedans, des ossements humains, des déchets de cuisine, des poteries cassées comme si on les avait jetées dans un dépotoir, et même des ossements humains, ce qui n'est pas impossible du tout.

– Vous êtes-vous intéressé au site fameux de la Colombine quand vous étiez curé de Champlay ?

– Je n'ai pas participé aux fouilles de Champlay, lorsque l'on a découvert des bijoux à la ferme de Champlay le long de la nationale. C'était bien avant que j'arrive à Champlay. Ce site a malheureusement été gaspillé, il était très étendu, et lorsque l'on a fait la voie ferrée et construit la ballastière, ils ont détruit certainement une bonne centaine de sépultures de cette époque. Ils ont fait des dégâts terribles. Personne ne s'intéressait à ces vestiges. Mais j'ai connu bien d'autres exemples de ce gaspillage... Les gens que j'ai vus du côté de Vallery disaient qu'il y avait des tas de ferraille, alors que c'étaient des boucles de ceintures ou des armes !

– L'actualité archéologique continue-t-elle à vous intéresser ?

– L'année dernière⁸, à Migennes, à côté de l'endroit où l'on a dégagé la mosaïque, une découverte sensationnelle a été réalisée : des sépultures absolument intactes avec des ossements dans un état de conservation absolument exceptionnel, ce qui va permettre d'apprendre des tas de choses sur l'origine de ces gens. Dans une de ces sépultures, il y avait un petit coffret dans lequel on a trouvé des balances de précision ressemblant à des balances de pharmacie avec des poids⁹. Je ne serais pas étonné que l'on trouve dans cet endroit, par exemple à l'emplacement de la source du ru de Préblin, capté par la ville pour son alimentation, des objets en bois conservés dans l'eau, comme ceux que l'on a trouvés aux sources de la Seine. Dans la côte de craie, il doit y avoir des sépultures en grottes artificielles. Je pense que c'est un coin extraordinaire, étonnant. Dans cette fouille de Migennes, on a trouvé des incinérations et dans une des incinérations on a découvert exactement les mêmes jambières que celles qui ont été trouvées à Champlay. Exactement les mêmes. On en connaît du reste à au moins trois endroits dans l'Yonne, ce qui indique l'existence d'un artisan qui faisait ce genre de bijoux. Il y a encore tant de choses à comprendre et à découvrir...



Activités archéologiques de l'abbé Merlange¹⁰

● Prospections terrestres :

Fouchères : pendentif néolithique en marcassite

Senan : site gallo-romain (mobilier dont un gladiateur en bronze)

Bussy en Othe (1975), les étangs de Saint-Ange : céramique sigillée et *tintinnabulum*.

Champlay, Le Peschoir, Vieux Peschoir, La Grande Vau Creuse, le Foulon : sites gallo-romains.

8. – C'est-à-dire en 2005 (rappelons que cet enregistrement a été effectué en 2006).

9. – Voir dans *L'Echo de Joigny* n° 68, de 2009, l'article de Jean-Paul Delor.

10. – Liste non exhaustive.

● Fouilles :

- 1959, 1973. **Champlay**, Les Carpes, sépultures gauloises.
- Vers 1960. **Saint-Valérien**, La Grande Roue, habitat néolithique.
1965. **Chichery** ; Les Longues Raies, deux sépultures de La Tène (épée, céramique...).
1967. **Charmoy**, Les Ormes, nécropole protohistorique et sépultures néolithiques.
- 1968 à 1971. Auxerre, Saint-Marien, abbaye.
1970. **Joigny**, Ruelle Meurt-de-Froid, habitat gallo-romain et du Haut Moyen Age.
1970. **Charbuy**, Les Fusiliers, atelier mésolithique.
1971. **Charmoy**, Sous les Ormes, sépultures de La Tène.
- 1972 à 1977. **Champlay**, Les Carpes, sépultures néolithiques.
- 1974, 1975. **Champlay**, Les Mouillères. Fosse néolithique.
- 1976 à 1980. **Champlay**, Le Tillot, trois sépultures gauloises et habitat médiéval (silos).
- 1978 à 1980. **Beaumont**, Le Crot aux Moines, fossé néolithique.
1979. **Joigny**, Les Noues d'Abandon, sépultures gauloises.
- Avant 1984. **Champlay**, Les Ormeaux, vestiges gallo-romains, bâtiment médiéval.
1982. **Thèmes**, atelier paléolithique (Magdalénien).
- 1983 à 1986. **Bassou**, Les Soupirs, habitat gallo-romain.
1986. **Champlay**, Le Grand-Longueron, la Maison brûlée, Sainte-Croix, 2 silos médiévaux.
1987. **Bonnard**, Le Poirier, sépulture multiple néolithique (Chasséen).
1987. **Joigny**, Moulin de la Noue Branlard, vestiges gallo-romains.
- 1990-1991. **Joigny-Chamvres**, Les Grands Malades, voie romaine, habitat gallo-romain.

Bibliographie :

1. Abbé A. Merlange :

- 1961 - « Découverte d'une pyxide à l'église de Dollot », *Bulletin de liaison de la Société archéologique de Sens*, fasc. 5, séance du 7 mars 1961.
- 1962 - « Une inscription de l'église de Dollot » et « Les inscriptions des cloches de l'église de Fouchères », *Bulletin de liaison de la Société archéologique de Sens*, fasc. 6, séance du 6 mars 1962.
- 1971 - « La maison du cadran solaire à Chéroy », *Bulletin de liaison de la Société archéologique de Sens*, fasc. 15, p. 37.
- 1971 - « Une tombe à poteaux de l'Age du Fer découverte à Champlay », *Echo de Joigny*, n° 7, p. 10-12.

- 1977** - « Sépultures de la Tène dans la vallée de l'Yonne », *Bulletin de liaison de la Société archéologique de Sens*, fasc. 21, p. 6-13.
- 1979** - « Sépulture de la Tène dans la vallée de l'Yonne », *Actes du colloque de la Tène*, Sens, p. 7-13.
- 1982** - « Fosses néolithiques à Champlay » in *Préhistoire du Sénonais*, Sens, 1982, p. 73-79.
- 1982** - « Le site néolithique de la « Grande Roue » à Saint-Valérien, in *Préhistoire du Sénonais*, Sens, 1982, p. 81-83.
- 1982** - « Sur un crâne néolithique provenant de Beaumont », in *Préhistoire du Sénonais*, Sens, 1982, p. 91-92.
- 1984** - « Le gladiateur de Senan », *Echo de Joigny*, n° 38, p. 28-29.
- 1987** - « Silos découverts à Champlay », *Echo de Joigny*, n° 42, p 10-18.
- 1989** - « Auxerre, abbaye Saint-Marien », dans *L'Yonne et son passé, 30 ans d'archéologie*, Catalogue d'exposition, Auxerre, CDRA 89, p. 252-254, notices 357-359.
- 1991** - « Une fosse à inhumation à Bonnard (Yonne) », *Echo de Joigny*, n° 47, p. 11-22.

2. En collaboration :

- **Mordant C., Duhamel P., Merlange abbé A.,**

1982 - « Vestiges isolés de l'Age du Bronze en Sénonais », Catalogue de l'exposition *Préhistoire du Sénonais, découvertes récentes*, Musée de Sens, Sens, p. 111-126.

- **Merlange A., Sapin Ch.,**

1990 - « Le site de Saint-Martin-lès-Saint-Marien » dans Sapin Ch. (dir.), *Intellectuels et artistes dans l'Europe carolingienne (IX^e-X^e siècles)*, Catalogue d'exposition, Auxerre, Abbaye Saint-Germain, 1990, p. 12-16, notice 6-8.

- **Bodechon Chr., Lahuec G., Richet C.,**

1983 - « Découvertes archéologiques à Bassou », *Bull. S.S.Y.*, t.115, Auxerre, p. 111-119.

- **Plusieurs dizaines de références, dessins et plans dans :**

1989 - Delor J.-P., Rolley Cl. *30 ans d'archéologie dans l'Yonne*. Catalogue d'exposition. CDRA 89, 420 p., 720 illustrations (voir notamment pp. 35, 252-254...).

2002 - Delor J.-P., *Carte archéologique de la Gaule, Yonne*, Académie des Inscriptions et Belles Lettres - Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2 volumes, 885 p, 1282 fig.



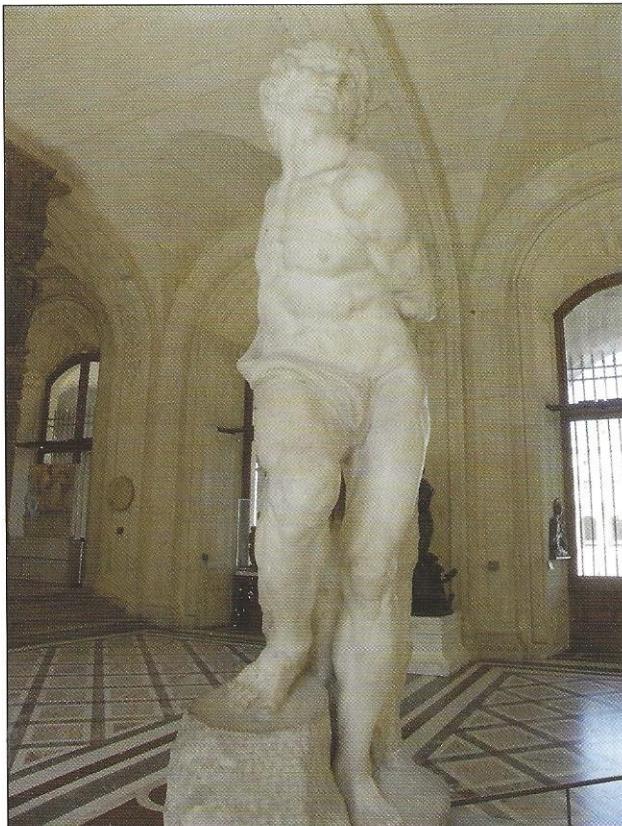


Fig. 1 : Esclave rebelle, Musée du Louvre, Paris (cliché de l'auteur)



Fig. 2 : Esclave mourant, Musée du Louvre, Paris (cliché de l'auteur)

Jean de Joigny : disciple de Michel-Ange ?

Cyril PELTIER

Après un premier volet consacré à l'œuvre et à l'intégration de Jean de Joigny en Castille¹, suivi d'une seconde trilogie traitant des emprunts artistiques à sa région d'origine², nous ouvrons un nouveau pan de la vie du sculpteur jovinien : son voyage de formation en Italie, au contact des maîtres de la Renaissance.

En effet, après l'Espagne, la Bourgogne, tâchons de retracer son parcours transalpin jalonné de quatre étapes : Bologne, Modène, Florence et Rome. Nous débuterons le voyage par Rome et Florence où l'influence de l'œuvre de Michel-Ange est décisive sur la trajectoire de Juan de Juni.

Comme plusieurs contemporains espagnols qui séjournent en Italie (Alonso Berruguete, Bartolomé Ordoñez), Juan de Juni est fortement influencé par l'œuvre de Michel-Ange au point d'être considéré comme l'un de ses disciples³. L'œuvre de Michel-Ange constitue le modèle référent, la source créatrice du courant maniériste dont Juni et Berruguete seront les principaux importateurs et représentants en Espagne.

Toutefois, si l'orientation stylistique de Juan de Juni s'expliquerait par l'influence du maître romain, son art ne se limite pas non plus à une copie fidèle de sa statuaire⁴. Comparons donc quelques-unes de leurs œuvres et tâchons de distinguer quelques ressemblances de détails à partir des principes essentiels de leur art⁵ : l'instabilité, la dislocation gestuelle, l'enlacement corporel, la composition hélicoïdale.

1. – *Echo de Joigny* n° 63, 64, 65.

2. – *Echo de Joigny* n° 68, 70, 71.

3. – J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1965, p. 361.

Mettant en avant les parentés esthétiques et stylistiques entre l'œuvre « junienne » et l'art italien, Ceán Bermúdez estime que Juni serait en effet disciple de Michel-Ange. Selon lui, Juni « poseía perfectamente la anatomía del cuerpo humano : era grandioso en las formas, excelente en los paños, buscando el desnudo, y tenía otras apreciables circunstancias que manifiestan en sus obras lo mucho que había estudiado el antiguo y las de los restauradores de las artes en Italia, particularmente de Micael Ángel, de quien pudo haber sido discípulo ».

« Il maîtrisait parfaitement l'anatomie du corps humain : il était grandiose dans les formes, excellent dans les draperies, recherchant le nu ; et avait d'autres aspects appréciables qui montrent dans ses œuvres combien il avait étudié l'art antique et les œuvres des restaurateurs des arts en Italie, en particulier celles de Michel-Ange dont il a pu être disciple ».

4. – Se référer aux commentaires de D. Angulo Iñiguez, *Historia del arte*, t. II, Séville, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1953, p. 65.

5. – Sur l'œuvre sculpturale de Michel-Ange dans la chapelle des Médicis, se référer notamment à S. Ferro, *Michel-Ange : architecte et sculpteur de la chapelle Medicis*, Paris, Éditions de la Villette, 2002 ; J. Hernández Perera (et. al.), *Histoire universelle de l'Art*, t. VII, « Renaissance et Maniérisme », Paris, Larousse, 1990, en particulier le chapitre V, « Michel-Ange sculpteur », pp. 84-99 ; R. Olson, *La sculpture de la Renaissance italienne*, Londres, Thames and Hudson, 1992, en particulier le chapitre IX, « Michel-Ange », pp. 157-178 et le chapitre X, « Le XVI^e siècle et l'héritage de Michel-Ange », pp. 179-213..

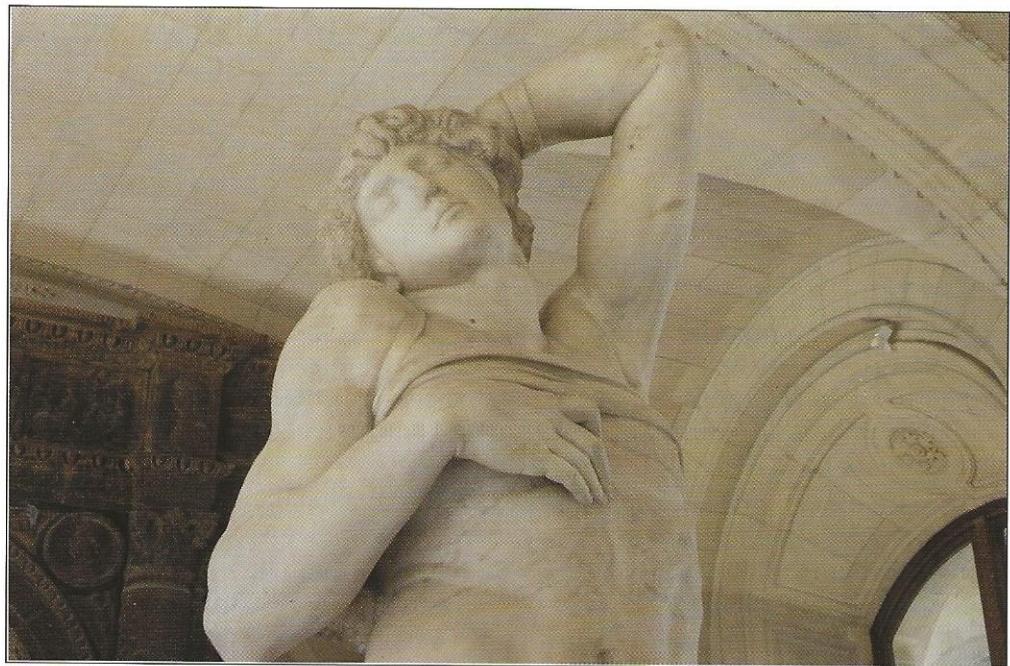


Fig. 3 : Esclave mourant (détail),
Musée du Louvre, Paris (cliché de
l'auteur)

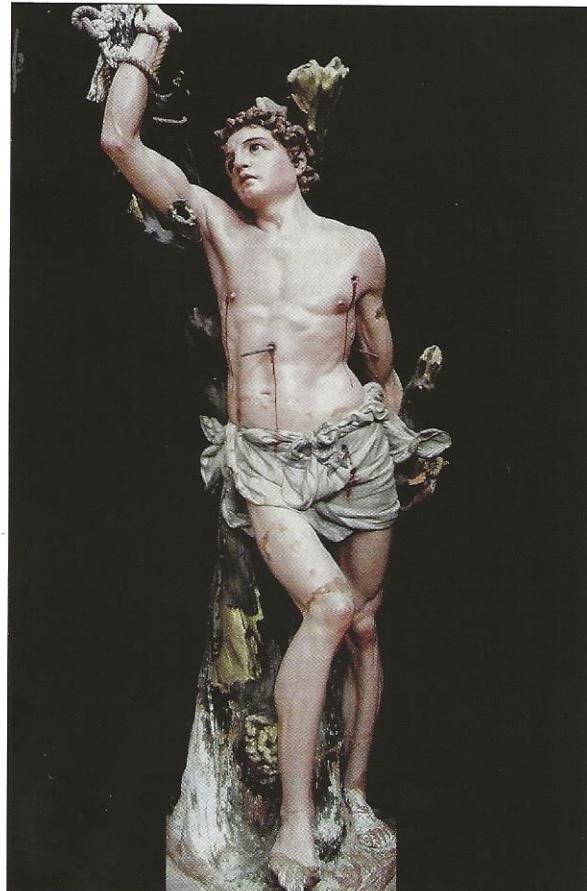


Fig. 4 : Saint Sébastien, Musée de la
Semaine Sainte, Medina de Rioseco
(cliché de l'auteur)

La recherche d'instabilité

Par opposition à la recherche d'équilibre propre au courant classique, l'instabilité des figures est l'une des formules fondamentales du maniériste que nous retrouvons dans l'œuvre de Jean de Joigny et de Michel-Ange. Observons par exemple la Piété réalisée entre 1498 et 1499 (Musée Saint-Pierre du Vatican). L'abandon corporel du Seigneur, la tête renversée et l'élasticité du corps ne sont pas sans rappeler les formes allongées et souples du Christ dans les Piétés conservées au Musée Marès de Barcelone ou de Medina del Campo. Ce n'est pas tant une parenté de détail qu'une « manière » commune, un idéal esthétique partagé qui rallierait Juni à Michel-Ange. En outre, nous retrouvons dans ces œuvres des draperies amples, aux plis souples et fuyants, dans lesquelles le corps du Christ se fond. Nous remarquerons également une forte ressemblance entre le visage du Christ et celui du bon larron du calvaire de l'église Saint-Thibault de Joigny (œuvre que nous attribuons à Juni) en raison de la pousse de la barbichette, de la chevelure lisse et ondulée, des traits juvéniles.

Examinons à présent le tourment enduré par les Esclaves de Michel-Ange (1513-1515, Paris, Louvre). Qu'il s'agisse de l'étirement de l'Esclave mourant ou des violentes torsions de l'Esclave rebelle, ils expriment le désespoir et l'angoisse par leur posture instable. A son retour en Espagne, Alonso Berruguete s'inspirerait de l'œuvre en réalisant le saint Sébastien du retable de saint Benoît (Musée National de Sculpture de Valladolid). Les répercussions sur la production « junienne » sont également remarquables.

Par exemple, l'Esclave mourant avec le genou gauche fléchi, le pied tout juste posé à terre, le déhanchement du corps, en appui sur la jambe droite plantée dans le sol, annonce le saint Sébastien du Musée de la Semaine Sainte de Medina de Rioseco. Il adopte une posture similaire : la jambe droite est placée en avant, en torsion et fléchie, et ne repose pas directement sur le sol tandis que la gauche, en retrait, supporte tout le poids du corps comme l'indique la contraction du muscle. Par ailleurs, l'expression d'étirement et d'abandon corporel est là encore comparable entre les deux figures avec leur bras droit levé.

Le soldat romain situé dans l'entrecolonnement de la Mise au tombeau de la cathédrale de Ségovie présente également une ressemblance avec la composition corporelle de l'Esclave mourant. Son corps semble si oppressé entre les colonnes qu'on le croirait condamné à l'écrasement. La violente inclinaison de la tête, portée en arrière, et l'étirement du bras gauche plié et levé semblent justifier l'inspiration. Dans le retable de La Antigua, la même composition corporelle est également observable chez sainte Brigitte et sainte Lucie avec leur bras droit levé qui glisse hors du cadre architectural délimité par les colonnes.

L'agitation corporelle

L'autre principe maniériste a trait à l'agitation corporelle des figures. Les deux sculpteurs privilégièrent ainsi les positions forcées, violentées ; or, souvent ces distorsions ne s'expliquent que par le fait d'adapter la figure au

cadre architectural qui les entoure ; on ne représente pas les gestes rendus nécessaires par l'action ou par la situation mais ceux que requiert le vide ou l'espace disponible qu'il faut combler. Si les personnages tentent de changer ces postures incommodes, d'étirer les membres engourdis, ils n'y parviennent pas. C'est seulement une fois brisés et repliés qu'ils trouvent de la place⁶. Pour illustrer nos propos, signalons quelques similitudes en nous intéressant notamment à la Chapelle Sixtine.

Observons par exemple la gestuelle du Christ dans la fresque du Jugement Dernier, représenté sous les traits d'un jeune homme viril et athlétique. Ici, c'est la virulence du bras droit levé, plié en angle droit (tandis que l'autre équilibre le mouvement de rotation du corps) que l'on retrouve dans la gesticulation de Marie-Salomé de la Mise au tombeau de Valladolid. Le même angle d'ouverture du bras, la virulence du geste, la rotation et l'inclinaison de la tête, le positionnement du bras droit par rapport à la tête et celui du bras gauche au niveau de la taille semblent accréditer la ressemblance.

Toujours dans la fresque du Jugement dernier, abordons à présent le saint Barthélemy (autoportrait de Michel-Ange). Le personnage n'est pas sans rappeler le Nicodème de la Mise au tombeau de Valladolid par sa position accroupie, en appui sur la jambe gauche fléchie, et par sa gestuelle : le bras droit est replié dans un angle fermé, la tête est inclinée vers le haut et le regard porté vers la même direction.

Dans d'autres circonstances, ce sont les sculptures de la chapelle des Médicis qui présentent des similitudes de composition corporelle ou de gestuelle avec les œuvres « junienes ». L'agitation corporelle aboutit parfois à une certaine incohérence anatomique. Par exemple, Laurent de Médicis a la main droite tordue, position difficilement concevable d'un point de vue humain. De telles recherches dans la distribution de la gestuelle font également partie de la statuaire de Juan de Juni. Dans la Vierge des Angoisses, une des deux mains glisse entre les plis de la tunique et apparaît dans une disposition recherchée ; « posiblemente Juni se inspiró en la Virgen de los Médicis, de Miguel Angel », écrivit Juan José Martín González⁷.

6. – Les Saints Hommes et Marie-Salomé dans la Mise au tombeau du Musée National de Sculpture de Valladolid illustrent cette nervosité gestuelle et corporelle. L'équilibre s'avère pratiquement inconcevable tant les figures adoptent des postures forcées comparables aux positions que prennent les sculptures du tombeau des Médicis. Dans les stalles qui accompagnent le retable de la Antigua, saint Pierre présente la jambe droite dans une posture disloquée, ce qui contraste avec l'expression rayonnante du visage. Il en va de même pour la Vierge au pied de la Croix dans le même retable ou encore dans la Piété de Medina del Campo où les distorsions anatomiques sont totalement inexplicables d'un point de vue physique. Il en va de même pour les artistes proches de l'entourage artistique de Juan de Juni comme Juan de Angers. Dans le retable de saint Laurent, à Sahagún, la figure du Seigneur portant la Croix est si disloquée que la tête semble totalement séparée du corps, sans que pour autant un sentiment d'angoisse se laisse deviner sur son visage. Signe de cette agitation corporelle, les figures « junienes » finissent par s'enlacer, « s'entremêler ». Rappelons-nous saint Jean soutenant la Vierge dans la Mise au tombeau conservée au Musée National de Sculpture de Valladolid ou dans le relief de la cathédrale de Ségoovie. Plus fusionnelle encore est l'étreinte entre saint Joachim et sainte Anne dans le retable de la chapelle des Benavente dans l'église Sainte-Marie de Medina de Rioseco. Les deux saints s'étreignent si violemment qu'ils ne forment plus qu'un seul et même bloc sculptural.

7. – J. J. Martín González, *Juan de Juni : vida y obra*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974, p. 328 : « Juni s'est peut-être inspiré de la Vierge des Médicis, de Michel-Ange ».

Intéressons-nous également à la figure allégorique du Jour qui présente une parenté avec le relief de David dans le retable de la cathédrale de Burgo de Osma. La position allongée du saint, plongé dans un profond sommeil, est sensiblement identique à celle qu'adopte le Jour dans la chapelle des Médicis. Nous remarquons la position repliée des deux jambes à la différence que dans la figure du Jour, l'une des jambes repose sur l'autre. Le saint s'appuie sur son coude planté dans le sol. Mais alors que le visage de David se niche dans la paume de sa main droite, la statue du Jour redresse la tête et imprime au corps une torsion hélicoïdale. Au-delà des légères dissemblances mentionnées, retenons avant tout cette position allongée peu fréquente dans la statuaire castillane du XVI^e siècle et qui s'expliquerait par la vision des tombeaux de la chapelle des Médicis.

Les compositions hélicoïdales dans les groupes « juniens » inspirées de modèles de Michel-Ange ?

Parmi les compositions corporelles, intéressons-nous plus particulièrement à la torsion hélicoïdale. En particulier, nous pensons que Juni s'inspirerait de la composition du Génie de la Victoire (destiné au tombeau de Jules II, 1532-1534) pour le saint Jean-Baptiste conservé au Musée National de Sculpture de Valladolid. Dans les deux sculptures, nous remarquons que la partie inférieure du corps jusqu'au bassin reste figée et droite tandis que seule la partie supérieure pivote et imprime au corps une violente rotation, ce qui se concrétise par la contraction des muscles abdominaux.

Dans le modèle élaboré par Michel-Ange, le groupe de la Victoire adopte une position plus complexe : l'appui se fait sur la jambe droite, en tension, solidement plantée au sol, tandis que la gauche, complètement fléchie, repose sur la statue du Vaincu. La torsion imprimée au corps ne se fait qu'à partir du tronc en une violente rotation, ce qui provoque la contraction des muscles abdominaux. La main droite est fortement repliée et la tête tournée en position contraire à la direction imprimée au corps. La tension anatomique est extrême et presque irrationnelle.

Nous retrouvons dans le saint Jean-Baptiste de Juan de Juni une posture similaire avec une torsion hélicoïdale imprimée à la figure, mais en sens inverse. La jambe droite est contractée, tendue et solidement plantée au sol tandis que la gauche, également pliée, est en appui sur un tronc d'arbre, élément qui substituerait ici le Vaincu. Observons également la contraction des abdominaux. Bien que nettement moins violente, la torsion se fait également à partir du tronc. Il existe également une parenté avec le saint Matthieu du Musée Saint-Marc de Léon qui adopte une composition de rotation similaire. Le modelé herculéen du corps et la puissante musculature du saint, remarquable dans la contraction du bras droit, confirmeraient la relation stylistique avec l'art de Michel-Ange.

Signalons également sa connaissance possible de la statue de l'Esclave rebelle, taillée entre 1513 et 1516 et conservée au Louvre. Comme souvent, Juni serait séduit par le mouvement hélicoïdal du corps mais aussi par le soin apporté au traitement anatomique du nu et par l'expressivité idéalisée et apaisée du visage malgré les liens qui lui maintiennent les bras

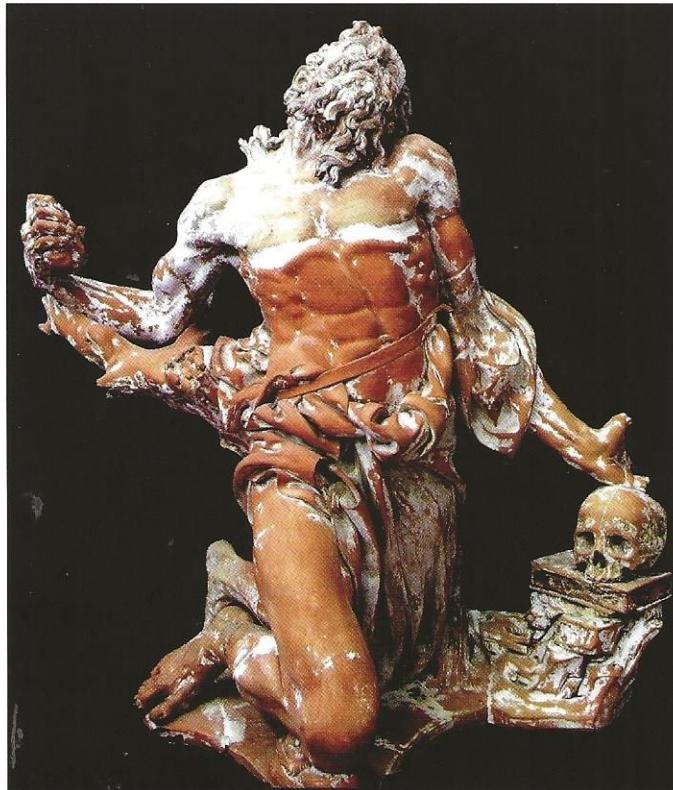


Fig. 5 :
Saint Jérôme, Musée de la
Semaine Sainte, Medina de
Rioseco
(cliché de l'auteur)



Fig. 6 :
Marie-Madeleine, Collège
San Gregorio, Valladolid
(cliché de l'auteur)

dans le dos. Faut-il voir une parenté avec le saint Sébastien conservé au Musée de la Semaine Sainte de Medina de Rioseco et plus encore avec celui de Valderas ? La disposition corporelle est identique dans les deux cas : la jambe gauche est plantée dans le sol et la droite, légèrement fléchie, repose sur le tronc d'arbre ou la roche, le corps pivote vers la droite, les bras sont dans le dos, la tête est relevée, le regard est porté vers le ciel. L'expression sereine, les traits juvéniles du visage et le traitement du nu, aux muscles saillants, semblent également assez proches.

Le maniérisme de Juni se veut toutefois moins extrême que celui de Michel-Ange dont les sculptures semblent parfois incohérentes si on observe l'anatomie. Juni adoucit les formes en un rythme curviligne et ses figures adoptent des postures parfois plus apaisées, recherchant un idéal de beauté et d'élégance. Par exemple, par l'inclinaison de son cou mais aussi par le tourbillon de plis des drapés qui s'enroulent tout autour de son bras gauche levé, la Madeleine de la Mise au tombeau de Valladolid est représentative de ce que Matteo Marangoni définit comme un « manierismo caligráfico »⁸. Là encore, l'influence picturale de Michel-Ange n'est sans doute pas étrangère à la composition de Marie-Madeleine puisque la douce agitation gestuelle s'inspirerait des ignudi⁹ de la Chapelle Sixtine.

L'héroïsme mythique des figures classiques dans l'œuvre de Juni

Dès ses premières œuvres, Michel-Ange montre un goût prononcé pour l'art classique, pour les formes antiquisantes de la statuaire gréco-romaine, intérêt nourri par le contact des humanistes qui entourent Laurent le Magnifique. Dès son arrivée en Espagne, soit quelques mois après son séjour supposé en Italie, Juni taille lui aussi plusieurs médaillons de modèles antiquisants sur la façade du couvent Saint-Marc¹⁰.

Intéressons-nous à quelques œuvres de Michel-Ange qui auraient eu une influence sur l'art de Juan de Juni. Nous pensons en particulier au Moïse dans le tombeau de Jules II à Rome (1513-1515). Ce Moïse arbore une barbe léonine aux lignes sinuées dont les épis tombent en cascade. Par ailleurs, remarquons la musculature : le torse bombé, les muscles saillants faisant ressortir à la surface de la peau d'épaisses veines qui courrent le long des bras et descendent jusqu'aux mains.

Le groupe du martyre de saint Jérôme conservé au Musée de la Semaine Sainte à Medina de Rioseco garde cette facture virile et puissante dans le modelé du corps, au torse gonflé de muscles et aux bras contractés. A plus forte raison, la taille de la barbe semble imiter le traitement onduleux

8. — M. Marangoni, *Para saber ver*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951 : « Maniérisme calligraphique ». Dans l'œuvre « junienne », la figure de l'Immaculée dans le retable de la chapelle des Benavente à Medina de Rioseco en est un exemple. La Vierge est régie par un rythme hélicoïdal, empreint d'un lent mouvement. La torsion modérée du corps et la douce inclinaison de la tête feraient presque oublier le danger représenté par la présence du reptile à ses pieds.

9. — J. J. Martín González, *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954, p. 12.

10. — Il s'agit de personnages de la mythologie (Hercule) et de l'histoire romaine (Trajan). Plusieurs de ces médaillons portent l'empreinte de la statuaire romaine ; retenons celui de l'empereur César où le nez en arête, la mâchoire carrée, les joues creuses, le regard fixe porté vers le ciel, l'expression grave participent de cette figuration de l'héroïsme classique.

et serpentant de celle de saint Antoine (Musée National de Sculpture de Valladolid), même si dans ce cas le souvenir du Moïse de Claus Sluter n'est pas non plus exclu¹¹.

Revenons brièvement sur la statue de l'Esclave mourant. La parenté ne semble pas s'arrêter à l'instabilité corporelle. Nous observons dans le traitement adouci des traits du visage une ressemblance avec le saint Jean de la Mise au tombeau du Musée National de Sculpture de Valladolid. L'expression de quiétude de l'Esclave, en signe d'abandon, réapparaît dans le modelé du visage juvénile de la figure « junienne ». Les traits adoucis et l'expression sereine indiqueraient la parenté esthétique. Le nu de la figure de l'Esclave mourant, aux lignes du torse et du ventre peu prononcées, est identique à celui de la sculpture de saint Sébastien du Musée de la Semaine Sainte de Medina de Rioseco.

En outre, la facture du visage de saint Sébastien garde quelques parentés avec celui de Julien de Médicis : remarquons la taille bouclée de la chevelure, le nez droit, le léger creusement sous les yeux, le galbe du menton, la rondeur des lèvres, la texture lisse des joues.

Outre les parentés éventuelles entre les figures masculines, il semblerait également que la tonalité expressive, la taille vigoureuse et la stature imposante des sculptures féminines « junniennes » indiqueraient le souvenir du physique viril et musculeux de la sibylle de Delphes dans le plafond de la Chapelle Sixtine (1509). La virilité gestuelle et la rude expression de Marie-Salomé de la Mise au tombeau de Valladolid sont semblables.

Les figures féminines de la chapelle des Médicis en relation avec l'œuvre de Juni ?

Enfin, nous pensons que Juan de Juni garderait également souvenir des figures féminines de la chapelle des Médicis : les figures allégoriques de la Nuit et de l'Aurore. En effet, l'inclinaison de la tête de la Nuit expliquerait la position de Marie-Madeleine dans la Mise au tombeau de Valladolid ; la facture du visage de l'Aurore annoncerait la Vierge des Angoisses. Examinons plus en détail ces deux comparaisons¹².

La Vierge des Angoisses se distingue par son attitude émouvante, son expression déchirante. L'inclinaison de la tête, le regard porté vers le ciel, la douceur et la perfection des traits du visage, le traitement lisse de la peau, la bouche légèrement entrouverte, le nez droit, le galbe du menton, les lèvres arrondies, le léger froncement entre les sourcils ne sont pas sans rappeler le modelé du visage de l'Aurore. Est-ce par simple coïncidence si Martín González estime que la sculpture de Juni est « una pieza de valor universal, digna de un Miguel Ángel »¹³ ? En outre, la disposition de la main sur le cœur, symbole d'acceptation du sacrifice, rappelle étrangement la position de celle de l'Esclave mourant.

11. — C. Peltier, « L'héritage artistique de Claus Sluter dans la production de Jean de Joigny », *Echo de Joigny*, n° 68, Joigny, Association Culturelle et d'Études de Joigny, 2008, pp. 9-27.

12. — J. J. Martín González, 1974, p. 156 et p. 328.

13. — *Idem*, p. 325 : « Une œuvre de valeur universelle, digne d'un Michel-Ange ».

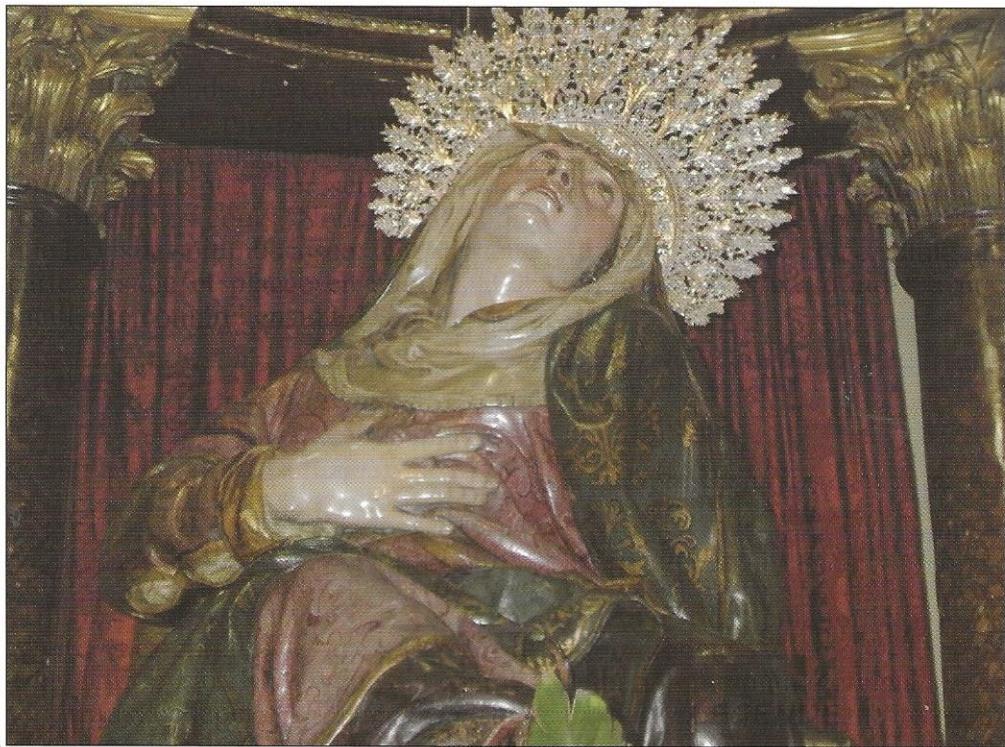


Fig. 7 : Vierge des angoisses, Eglise des angoisses, Valladolid (cliché de l'auteur)

La figure de Marie-Madeleine, dans la Mise au tombeau de Valladolid, présente également plusieurs ressemblances avec la figure de la Nuit de Michel-Ange. Marie-Madeleine semble se complaire dans la beauté de ses lignes, dans une composition pleine de grâce. La facture des traits sereins et reposés du visage, le nez droit, les lèvres fines et arrondies, l'esquisse de sourire, les yeux fermés lui procurent une expression de sérénité qui rassure quelque peu face à la vision de la scène. En outre, la forte inclinaison de la tête qui se pose sur l'épaule droite, entraînant la contraction du cou en extrême tension, se présenterait là encore comme une réplique de la composition élaborée par Michel-Ange.

A ces sculptures il faut ajouter la Piété, conservée dans la basilique Saint-Pierre du Vatican, que nous avons abordée précédemment dans l'étude du corps élastique du Christ. Ici, notre intérêt se porte sur la Vierge que Michel-Ange représente assise, le corps du Christ reposant sur ses genoux. Dans cette Piété, c'est avant tout l'esprit du groupe, plus que des similitudes de détails, qui rejaillirait sur l'art de Juni : l'harmonie des formes, l'expression douce de la Vierge qui pose un regard attendri sur le corps de son fils, la souplesse des draperies aux plis moelleux. Comparons avec le visage de la Vierge de Piété, conservée dans la collégiale Saint-Antolin de Medina del Campo : les traits apaisés et purs, les yeux fermés, les joues arrondies, les lèvres incurvées feraient écho à la Vierge taillée par Michel-Ange.

Et les reliefs michelangelesques ?

Outre les groupes en ronde bosse et les fresques de la Chapelle Sixtine, l'influence de Michel-Ange semble également perceptible dans la technique de taille des reliefs. En la matière, si les œuvres de della Quercia et Donatello resteraient les sources d'inspiration privilégiées pour l'artiste français, l'observation de travaux de Michel-Ange n'est pas exclue¹⁴. Nous pensons en particulier aux reliefs de la Vierge à l'Escalier et du Combat des Centaures. Pour autant, nous n'avons pas remarqué de similitudes de détail précises et concrètes qui confirmeraient pleinement notre hypothèse ; il s'agit avant tout d'une technique et d'une « manière » communes.

Les tailles réalisées par Juan de Juni dans les stalles du chœur du couvent Saint-Marc de Léon¹⁵ permettent de mettre en lumière plusieurs points de comparaison avec le relief aplani de la Vierge à l'Escalier. Le séjour supposé de Juni en Italie serait encore récent et lorsqu'il réalise ces reliefs de Léon, il aurait encore en mémoire l'œuvre du maître italien. Juni se montre déjà très habile dans la taille de reliefs et sa participation majeure sur un chantier aussi important est étonnante et laisse supposer des travaux antérieurs. Il maîtrise les problèmes de la composition et introduit les habiletés maniéristes.

Or, nous observons entre le relief de Michel-Ange et les stalles de Saint-Marc un traitement comparable dans la facture des drapés des figures féminines, en particulier ceux de sainte Eulalie et sainte Barbe ; les étoffes ne tombent pas droit mais glissent et s'enroulent le long du corps, en dessinant des lignes serpentines. L'agitation très modérée des draperies produit un léger relief autour des plis et des cassures et s'accorde à la taille de la tunique de la Vierge à l'Escalier. L'attitude présente là aussi quelques parentés, bien que la position varie en raison de la position assise de la Vierge de Michel-Ange. Ainsi, la légère inclinaison de la tête de sainte Apollonie et la douceur des traits du visage de sainte Barbe — le nez grec, le galbe du menton, les lèvres fines, le visage recouvert d'un voile qui couvre son front, la pointe du pied qui apparaît sous les tissus, le bras viril et contracté dans lequel elle tient un livre — semblent similaires au relief de la Vierge à l'Escalier.

Parmi les stalles de Saint-Marc, le relief de la Vierge à l'Enfant présente également plusieurs parentés avec l'art de Michel-Ange puisque « se percibe un sello muy italiano. No deja de llamar la atención cómo en tales representaciones de la Madonna [...] el numen creador de Juni se deja

14. — *Idem*, p. 47 :

« Los niños que hay al fondo de la Madona de la escalera, tanto por el concepto plano del relieve como por su mismo movimiento, tienen su respuesta en relieves de Juni ».

« Les enfants qu'il y a au fond de la Vierge à l'escalier, autant en raison du concept plat du relief que par leur mouvement, ont leur équivalent dans des reliefs de Juni ».

15. — Il convient de distinguer dans les reliefs attribués à Juni l'alternance de figures agitées et expressives, de style maniériste, et de figures plus reposées, sereines et statiques, de lignée classique. L'artiste privilégie la taille de figures sveltes, aux positions violentées, à la musculature puissante même lorsqu'il s'agit de figures féminines ; pour autant, les expressions du visage sont douces, les mains, aux doigts fins et minces, sont délicatement détaillées. Les drapés sont amples et expriment la vie intérieure de la figure. Les plis sont abondants et s'agitent avec frénésie ; le relief est assez épais de façon à obtenir un parfait jeu d'ombres et de lumières qui donnent plus de réalisme aux figures.

seducir por la dulzura del arte italiano » écrivit Juan José Martín González¹⁶. La Vierge, aux airs de Madone, est couronnée et présente sur la poitrine une grande broche ornée de têtes d'enfants. Il émane du visage une expression de grande sérénité et les étoffes se caractérisent par des plis amples et souples. Là encore, il semblerait que les traits idéalisés du visage de la Vierge à l'Escalier soient à mettre en rapport avec le portrait maternel de la Vierge à l'Enfant en raison de l'inclinaison de la tête, du voile qui recouvre une partie du visage et le front, de la juvénilité des traits du visage.

Le relief du Combat des Centaures a-t-il également servi de source d'inspiration pour Juan de Juni comme le pense Juan José Martín González ?¹⁷ La parenté semble se justifier après observation des reliefs de la rencontre à la Porte dorée dans le retable de la chapelle des Benavente à Medina de Rioseco, de la Sainte Cène dans le retable de La Antigua ou du jugement contre un hérétique conservé au Musée de Léon. Rappelons-le, il s'agit de remarquer ici davantage une technique commune (le relief plastique) et un thème similaire (l'affrontement physique, la lutte) que des similitudes de détail.

Le premier haut-relief de Medina de Rioseco représente saint Joachim soutenant sainte Anne sur le point de défaillir. Il s'agit d'une scène d'un grand dynamisme marquée par un jeu de courbes, au relief prononcé, dans lequel l'entassement et l'enlacement des figures rappellent la véhémence avec laquelle s'affrontent et s'étreignent les Centaures de Michel-Ange.

Le relief du retable de La Antigua emprunte les mêmes caractéristiques avec un regroupement massif de figures : les apôtres, aux postures agitées, sont disposés tout autour d'une table rectangulaire. Nous remarquons là encore la confusion de la scène et l'agitation des figures qui se meuvent frénétiquement et s'étreignent avec vigueur, sans atteindre toutefois la violence avec laquelle s'empoignent les centaures de Michel-Ange.

Enfin, terminons par le relief représentant le jugement contre un moine hérétique. L'œuvre garde pour principale parenté avec le relief de Michel-Ange le thème de l'affrontement provocant une empoignade entre les figures. A l'écoute des arguments du juge les assistants gesticulent énergiquement. Il n'y a pas un seul visage impassible, pas une seule attitude statique. En haut de la tribune, se trouve un homme d'église qui fait office d'accusateur. Tenant dans les mains un livre ouvert, il s'emporte et s'adresse à l'assistance. A gauche sur les gradins, le moine accusé, agenouillé et les bras repliés, semble vouloir se repentir. A sa gauche encore, dans une niche, un religieux préside le jugement, en montrant du doigt le condamné et en

16. — J. J. Martín González, « La sillería de San Marcos de León », *Revista Goya*, n° 29, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 280 :

« On perçoit une empreinte très italienne. On ne manque pas de remarquer comment dans de telles représentations de la Madone l'inspiration créatrice de Juni se laisse séduire par la douceur de l'art italien ».

17. — J. J. Martín González, 1974, p. 47 :

« El relieve plástico, que exalta el volumen de las figuras sobre un plano, tal como vemos en la Batalla de los Centauros, asimismo repercute en Juni ».

« Le relief plastique, qui exalte le volume des figures sur un plan, comme nous le voyons dans le Combat des Centaures, a également des répercussions chez Juni ».

indiquant son délit. Au bas des gradins, un groupe de trois religieux et un autre de personnages civils condamnent également le moine et jettent au feu les écrits de l'homme d'église.

La véhément gesticulation qui anime les figures et l'agitation des étoffes montrent toute leur colère dans un débat de grande polémique religieuse à l'époque puisque l'hérésie s'infiltre dans les milieux ecclésiastiques. Encore une fois, l'agitation effrénée des figures, représentées dans des postures violentées et instables, gesticulant avec passion, ferait écho à l'affrontement des centaures.

La somme des emprunts à l'œuvre de Michel-Ange laisse à penser que Juan de Juni n'a pas pu être si fortement impressionné sans un contact direct auprès du maître romain ou de ses œuvres. Nous écartons donc ici l'hypothèse d'une influence indirecte, par le biais de gravures et de copies¹⁸, comme celles du dessin du Jugement Dernier de Michel-Ange découvertes dans son atelier de Valladolid.

Certes, dans l'inventaire des biens de l'artiste, effectué en 1597, soit deux décennies après sa mort, « aún se conservaban muchos libros de estampas de temas variados, grabados y numerosos modelos. Destaca la colección de nada menos que 899 grabados dedicados a historias. El Juicio Final de Miguel Angel aparecía en un papel grande, lo que parece indicar que no fuera un grabado sino un dibujo, quizá llegado al taller de Juni a través de algún artista procedente de Italia »¹⁹. Toutefois, il peut tout aussi bien avoir ramené ces gravures d'Italie ou les avoir obtenues grâce à ses bonnes relations avec les artistes italiens établis à Valladolid.

En outre, si le sculpteur peut assimiler quelques principes fondamentaux de la Renaissance italienne par des contacts indirects, d'autres emprunts iconographiques et stylistiques ne s'expliqueraient que par une connaissance directe des œuvres, voire une collaboration avec quelques artistes transalpins. En l'occurrence, nous estimons que les références concrètes à l'œuvre de Michel-Ange ne peuvent découler que d'une vision directe de la part du sculpteur.



18. — C'est l'hypothèse que privilégie J. P. Breuille, *Dictionnaire de la sculpture*, Paris, Larousse, 1992, p. 281 :

« Sensible aux formes, sa connaissance de l'Italie et de Michel-Ange doit davantage relever de l'estampe que d'un hypothétique séjour ».

19. — F. Marias, *El largo siglo XVI : los usos artísticos del Renacimiento Español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 318 :

« On conservait encore beaucoup de livres d'estampes de thèmes variés, de gravures et de nombreux modèles. La collection de pas moins de 899 gravures consacrées à des histoires est à signaler. Le Jugement Dernier de Michel-Ange apparaît sur une grande feuille, ce qui semble indiquer que ce n'est pas une gravure mais un dessin, peut-être arrivé à l'atelier de Juni par le biais de quelque artiste provenant d'Italie »..

Trois personnages liés à Villiers-sur-Tholon qui ont joué un rôle dans l'histoire

Xavier FRANÇOIS-LECLANCHÉ

Georges de Clermont-Gallerande et l'Edit des Secondes Noces

Georges de Clermont-Gallerande tient son nom d'un château situé sur la paroisse de Luché-Pringé, dans le Maine. Mais pour les Villarois, il est le seigneur de la Ferté, la Celle-Saint-Cyr, Champvallon, Chamvres, Villiers-sur-Tholon et autres lieux.

Les conventions matrimoniales de Georges de Clermont-Gallerande

Veuf de Perrenelle de Blanchemort en 1555, il épouse Anne d'Alègre, veuve d'Antoine du Prat, seigneur de Nantouillet, en 1559. Devenu veuf une seconde fois, il épouse en troisièmes noces Anne de Savoie, fille de Claude de Savoie, comte de Tende et veuve d'Antoine de Clermont-Resnel.

Revenons sur son deuxième mariage, avec Anne d'Alègre, celui qui a suscité une intervention royale marquante, l'Edit des Secondes Noces. Conformément à l'usage de l'époque, les deux époux se font des donations de survie réciproques. Dans un pays de droit coutumier, la donation la plus usuelle est un douaire. En l'espèce, Anne d'Alègre fait également une donation de survie à son second mari. Cette donation n'est pas exigée par la coutume, mais elle est très en usage s'agissant de secondes noces.

Ce contrat de mariage a pour effet de priver les héritiers, ceux du mari comme ceux de la femme, d'une part importante de la succession de leurs parents. Quand le mari décède le premier, c'est d'une somme importante que ses enfants sont privés, puisque le douaire représente, selon la plupart des coutumes, la moitié de la dot de la femme et des biens qui lui arrivent par succession. On peut justifier ce douaire en expliquant qu'il est la restitution par le mari des fruits provenant de la dot de la femme. Un calcul très peu élaboré, car le douaire est ruineux pour les héritiers d'un homme dont le mariage n'a duré que quelques années, voire quelques mois. Mais telles sont les coutumes, les juridictions ne peuvent qu'en appliquer les dispositions.

Toutefois les coutumes ne prévoient pas toujours des donations de survie en faveur du mari, lorsque la femme décède la première. Et quand

elles comportent de telles dispositions, comme à Toulouse où existe un contre-augment de dot, ou encore en Mâconnais où existe une donation de survie, l'avantage fait au mari ne représente que la moitié de celui dont aurait bénéficié la femme survivante.

Or, le contrat de mariage passé entre Georges de Clermont-Gallerande et Anne d'Alègre comporte une donation réciproque de même montant. Du coup, les trois filles de la veuve remariée intentent un procès pour faire annuler cette donation. L'affaire aboutit devant le parlement de Paris qui, le 27 janvier 1560, ordonne le versement de 15 000 livres aux trois filles mineures. Et surtout, l'affaire est présentée comme scandaleuse.

Ce scandale permet au roi de France, François II, de légiférer en droit civil en juillet 1560 : c'est l'Edit des Secondes Noces. Sous l'Ancien Régime, la législation royale en cette matière de droit civil est exceptionnelle. La loi est fixée par les coutumes dans les provinces du nord, par le droit romain dans les provinces du midi. Ce sont les parlements qui interprètent le droit, bien souvent en ne se tenant pas à la lettre des textes, mais en faisant évoluer les lois pour s'adapter au temps. C'est dire le caractère exceptionnel de cette intervention législative.

Dans une première partie, l'Edit expose les motifs des décisions qui sont prises :

- D'abord, les veuves « se font rechercher davantage pour leurs biens que pour leurs personnes » ;
- Ensuite, il faut contrebalancer « la faiblesse du sexe féminin » ;
- De plus, en faisant des donations considérables à leur second mari, les veuves « manquent à leurs devoirs envers leurs enfants » ;
- Ce manquement suscite des divisions entre les mères et leurs enfants ;
- Enfin, ces divisions conduisent à diminuer « la force de l'Etat ».

L'Edit limite ensuite les donations que peuvent faire les femmes :

- Les donatrices concernées sont les veuves, qui ont des enfants ou des enfants de leurs enfants ;
- Les donataires visés sont les maris, les parents des maris, leurs enfants et de façon très large, toutes les personnes interposées ;
- Les biens concernés sont leurs meubles, leurs acquêts ;
- Les donations sont plafonnées au montant revenant « à l'enfant le moins pourvu ».

Enfin, l'Edit traite du sort des donations de survie reçues par les veuves de leurs maris :

- Ces donations ne peuvent advenir qu'aux enfants du défunt mari ;
- De même, les donations reçues des veufs de leurs défuntes épouses doivent advenir à leurs enfants communs ;
- Ultime prudence : l'Edit dispose que s'il existe, dans certains pays, des coutumes plus restrictives, ce sont leurs dispositions qui s'appliquent.

Georges de Clermont-Gallerande, chef protestant

Reste à savoir si, tant l'arrêt du parlement de Paris du 27 janvier 1560, que l'Edit des Secondes Noces de juillet 1560, ont pour finalité de mettre fin à de mauvaises pratiques, ou s'il ne s'agit pas de décisions d'opportunité.

En effet, Georges de Clermont-Gallerande est un chef protestant, un des bras droits de Coligny. Ce dernier le charge de la défense d'Orléans contre les catholiques, en 1563. Il participe à la bataille de Saint-Denis, au cours de laquelle il est blessé. S'il se soumet alors à Charles IX en octobre 1567, aussitôt ses blessures soignées, il reprend place parmi les chefs protestants. En mai 1577, il tente de participer au siège de la Rochelle.

Bien sûr, ceux qui croient à la totale indépendance de la justice au seizième siècle ne peuvent que s'incliner devant une décision du parlement. Ceux qui croient à la pureté des intentions du législateur, particulièrement préoccupé du sort des orphelins, ne peuvent que louer la sagesse de l'Edit des Secondes Noces. Mais force est de constater que ces deux événements juridiques ont abouti à priver un chef de guerre protestant d'un bon trésor qui aurait alimenté ses troupes.



Valentin-Ladislas Esterhazy, le négociateur

Pour porter le nom d'une des plus illustres familles hongroises, Valentin-Ladislas Esterhazy n'en fait pas moins partie d'une branche éloignée de cette lignée qui a donné, entre autres, un premier ministre hongrois et un triste héros de l'affaire Dreyfus. En effet, son grand-père, Antal (Antoine), émigre en France au début du dix-huitième siècle, après l'échec de la guerre d'indépendance menée par Rakoczi contre les Habsbourg, et met son épée au service du roi. Son père, Valentin-Joseph,lève en 1735, un régiment de hussards de quatre escadrons, qui va guerroyer à Corde, à Belle-Isle et à Prague. Il est fait chevalier de Saint-Louis.

Valentin-Ladislas naît donc au Vigan, dans les Cévennes, le 22 octobre 1740. Il n'a pas dix ans qu'il perd son père. Mais la solidarité n'est pas un vain mot, au sein des réfugiés hongrois, et l'enfant est recueilli par un ami de son père, le comte Berczényi. Le tuteur est un proche du roi de Pologne déchu, reconvertis en duc de Lorraine, Stanislas Leszczynski, et ne manque pas d'emmener son protégé à Lunéville. Là, l'orphelin s'initie aux subtiles règles de la Cour.

Dès lors, Valentin-Ladislas Esterhazy partage sa vie entre la tradition militaire de ses ancêtres et l'usage des cours appris de son tuteur.

Valentin-Ladislas Esterhazy militaire

Berczényi est commandant d'un détachement de hussards. Grâce à sa protection, le jeune Esterhazy obtient un premier commandement militaire pendant la guerre de Sept Ans. Il participe à la bataille de Minden et au

blocus de Göttingen. Sa conduite est remarquée par le vicomte de Belzunce, qui le fait nommer colonel en second de la Légion Royale en 1762, sous les ordres de Berczényi. Cette promotion lui permet d'être rayé de la liste des proscrits de l'Empire des Habsbourg et de rendre une visite à ses prestigieux cousins hongrois.

En France, Valentin-Stanislas Esterhazy s'attire la sympathie de Choiseul, qui l'autorise, le 10 février 1764, à créer un régiment de hussards, le « *Hussard-Esterhazy* ». A la suite de quoi, notre personnage stationne tantôt à Rocroi, tantôt à Metz, tantôt à Strasbourg.

Après 1784, Valentin-Stanislas Esterhazy devient commandant en second en Hainaut en 1786, membre du conseil de guerre en 1787.

Quand éclate la Révolution, le comte Esterhazy et son régiment stationnent à Valenciennes. Cette ville devient un point de passage pour les émigrés, à commencer par le comte d'Artois qui passe en Belgique dès le 18 juillet 1789. En 1790, Esterhazy conduit sa femme en Angleterre pour la mettre à l'abri de la tourmente révolutionnaire. Puis, il rejoint le roi et la reine, leur propose un plan d'évasion, puis, en raison de leurs hésitations, émigre à son tour.

Valentin-Ladislas Esterhazy négociateur

Son origine hongroise lui vaut de participer à une action exceptionnelle. En 1770, c'est lui qui est choisi pour apporter à la princesse Marie-Antoinette le portrait de son futur mari, le dauphin, le futur Louis XVI. A la Cour de Vienne, Esterhazy découvre à la future reine de France les arcanes de la Cour de Versailles, et c'est ainsi que naît une véritable amitié.

Toutefois, Valentin-Ladislas Esterhazy ne séjourne véritablement à la Cour de Versailles qu'après l'avènement de Louis XVI. Dès lors, il devient une pièce importante des coulisses. C'est lui qui est chargé d'accueillir l'empereur Joseph II lors de sa visite en France en 1777. Il est créé brigadier, maréchal de camp le 1^{er} mars 1780, inspecteur de la cavalerie, gouverneur de Rocroi en 1783, chevalier du Saint Esprit en janvier 1784.

C'est alors que Valentin-Ladislas Esterhazy entre quelque peu dans l'histoire de Villiers-sur-Tholon. Le « pauvre hobereau » émigré épouse, le 14 mars 1784, une comtesse aisée, Ursule d'Hallweyl. Son épouse est la fille d'un comte suisse, originaire de Soleure, qui vient de racheter la seigneurie de la Celle-Saint-Cyr, Cézy, Chamvres, Champvallon, la Ferté-Loupière, Péage-Dessus et Villiers-sur-Tholon aux Gruin, en difficultés financières. La cérémonie se déroule à Versailles, en présence du roi et de la reine, des frères du roi, les comtes de Provence et d'Artois, et, bien sûr, de la plupart des courtisans. La musique est donnée par Legendre, le maître de chapelle du roi.

En 1790, Esterhazy est à Aix-la-Chapelle avec une foule d'émigrés. A nouveau, il est chargé de la délicate mission de négocier avec les princes allemands un semblant d'étiquette et des budgets modérés.

Dans la colonie des émigrés, Esterhazy fait partie de ceux qui pensent que le couple royal est désormais perdu. Et d'adapter son comportement en

conséquence. En 1791, il cède son régiment au prince de Salm-Kyrbourg et rejoint le comte d'Artois, le futur Charles X, à Aix-la-Chapelle, Bruxelles, Pilnitz et Coblenze.

En septembre 1791, il est chargé d'une délicate mission. Le roi de Prusse et l'empereur d'Autriche cherchent à profiter de la Révolution en France pour avancer leurs pions en Europe centrale. Le comte d'Artois veut alerter les puissances européennes sur le danger de propagation des idées révolutionnaires et les charger de rétablir l'ordre en France. Du coup, Esterhazy est envoyé à la cour de Russie. Catherine II lui fait très bon accueil, mais elle est davantage préoccupée par les affaires de Pologne que par la Révolution en France.

Habile, l'impératrice de Russie lui offre un domaine en Ukraine, Luka. Esterhazy s'implante en Russie. La Révolution en France, le sort des princes émigrés, la recomposition des frontières européennes sortent de ses préoccupations. Son épouse l'y rejoints en 1793. Quand le comte d'Artois se rend à Saint-Pétersbourg, en mars 1793, Esterhazy lui donne des promesses de fidélité qui ne seront pas tenues. Désormais, Valentin-Stanislas vit à l'heure russe.

A la mort de Catherine II, le nouveau tsar Paul 1^{er} le prive de son domaine de Luka. Mais quelque temps plus tard, il le lui restitue avec le comté de Grodek, en Volhynie. C'est là qu'il termine ses jours, le 23 juillet 1805. Son fils Ladislas meurt en 1876, ne laissant que des filles.



Cormenin, le fondateur du droit administratif

Louis-Marie de la Haye de Cormenin n'est pas davantage natif de Villiers-sur-Tholon. Il naît à Paris, rue du Grenier Saint-Lazare, le 6 janvier 1788 au sein d'une famille de magistrats, d'administrateurs et de soldats. Son père comme son grand-père exercent la fonction de lieutenant général de l'Amirauté. Sa mère est Victoire-Henriette Foacier, la fille d'un receveur général des fermes d'Alençon. Sa marraine est la duchesse de Lamballe, une amie de Marie-Antoinette. Son parrain est le beau-père de sa marraine, le duc de Penthièvre, Grand Amiral de France. Originaires du Jura, les Cormenin sont implantés depuis longtemps dans la région de Montargis.

C'est par son mariage que Louis-Marie de la Haye de Cormenin arrive à Villiers-sur-Tholon. En 1819, il épouse une de ses cousines, Justine Gillet. Son beau-père, Antoine-Louis Gillet, ancien notaire à Paris, s'est retiré à Chailleuse. L'homme joue un rôle important lors de l'occupation de l'Yonne par les troupes alliées, en 1814 et 1815. Gillet possède aussi des terres et des bois sur le territoire de Villiers-sur-Tholon, ce qui lui permet de devenir conseiller municipal à partir de 1834.

Sous la Monarchie de Juillet, les deux hommes sont les deux contribuables les plus imposés de Villiers-sur-Tholon. Gillet paye jusqu'à 570 francs de taxe foncière, Cormenin 230.

Louis-Marie de la Haye de Cormenin brille dans plusieurs domaines : la littérature, le droit et la politique.

Cormenin le poète

Ce n'est certainement sa poésie qui a fait le meilleur de la réputation de Cormenin. Une bonne partie de ses poèmes relève de la flagornerie vis-à-vis de l'Empereur. Cormenin chante la naissance du Roi de Rome, les victoires de l'Empereur et salue en lui l'apôtre de la paix. Il est vrai qu'on ne signe jamais autant de traités de paix que quand on déclare beaucoup de guerres. Arrêtons-nous pour en lire un extrait :

*Le bruit de ses combats a fait trembler la terre
Mais ses puissantes mains
Méditaient en lançant les foudres de la guerre
Le repos des humains.*

Pourtant, Cormenin a laissé quelques jolies poésies, dans le goût de l'époque, un peu entre André Chénier et Lamartine, qui mériteraient de ne pas rester totalement dans l'oubli :

*Ô fontaine sacrée, ô toi qui me vis naître,
Nymphe en ce beau lieu,
Il faut nous séparer, et je te dis peut-être
Un éternel adieu.*

Cormenin, l'homme politique

Avant d'évoquer les tribulations politiques de Cormenin, il convient de mentionner ses opinions religieuses et ses traits de caractère.

Cormenin est profondément catholique. Sa foi ne se manifeste pas par des paroles mais dans des actes de charité. Pour lui, le Nouveau Commandement de Jésus-Christ est fondamental : « *Aime ton prochain comme toi-même* ». Aimer son prochain, c'est d'abord porter son attention sur les plus pauvres. Il faut le ranger avec Lamennais et Montalembert dans les pères du catholicisme social du XIX^{ème} siècle. Cormenin ne profère pas d'imprécactions contre les riches, mais paye de sa personne. Le 20 août 1844, il accorde à la ville de Montargis une rente de 500 francs (soit un capital de 2 500 francs) pour des actes de bienfaisance. En 1832, il est vice-président d'une association pour l'instruction gratuite du peuple. Il fonde, dirige et aide des œuvres charitables les plus diverses, des ouvroirs de campagne, des bibliothèques populaires dans l'Yonne et dans le Loiret.

En politique, Cormenin ne se positionne pas en fonction de tel ou tel souverain temporaire, mais par rapport à des idées permanentes. Nul mieux qu'Eugène de Mirecourt ne le dépeint : « *Monsieur de Cormenin n'a jamais été sérieusement légitimiste, ni démocrate, ni bonapartiste. Il est du parti de la France.* »

Cormenin est donc fidèle à ses idées, et non pas à un personnage. Il raille ceux qui privilégièrent une carrière à la fidélité aux idées : « *Monsieur Dupin n'a jamais eu qu'une ambition vulgaire et facile à contenter. S'il n'a voulu être que président de la chambre, procureur général de la cour de*

cassation, et grand'croix de la Légion d'Honneur, il fallait qu'il fit des discours et non des pamphlets ; mais s'il voulait arriver à la postérité, il fallait qu'il fit des pamphlets et non des discours ».

En politique, Cormenin est amené à parer les oppositions successives de vertus. Il compte sur la restauration des très chrétiens frères de Louis XVI pour faire régner la parole chrétienne, mais il déchante en constatant que ces rois s'occupent surtout de la construction d'églises. C'est sûr, il n'attend rien de la Monarchie de Juillet qui commence par claironner un anticléricalisme qui dissimule mal l'athéisme. C'est lors de l'élection législative de 1831 que Cormenin commence à s'implanter véritablement à Villiers-sur-Tholon. Un coup bien mené par son beau-père, Antoine-Louis Gillet, qui négocie dans la nuit précédant l'élection le désistement à son profit et des candidats républicains et des candidats légitimistes. Et Cormenin est élu avec 139 voix contre 117 à Vérollot. Mais aussitôt élu, Cormenin quitte l'arrondissement de Joigny : élu dans plusieurs départements - on pouvait le faire à l'époque - il choisit de représenter l'Ain. Vérollot est alors élu sans difficultés. A la chambre des députés, Cormenin siège à l'extrême gauche.

Cormenin revient à l'élection de 1834, et, à nouveau, bat Vérollot par 129 voix contre 119. Cette fois, Cormenin représente le département de l'Yonne à la Chambre des Députés.

En 1837, le ministre de l'intérieur, Montalivet, et le préfet, essaient d'empêcher la réélection de Cormenin. Ils découvrent un concurrent de qualité, un magistrat, le baron Séguier. Mais ce dernier n'a guère envie de quitter la magistrature. On tente de lui forcer la main. Le 27 octobre 1837, « *La Gazette de France* » publie une lettre de Séguier, accompagnée d'un commentaire qui détourne le sens des écrits du magistrat: « *Monsieur Séguier semble annoncer qu'il est candidat malgré lui. MM les électeurs de Joigny jugeront dans leur sagesse s'ils doivent faire cette violence à un Magistrat & à un savant* ». Mais Séguier ne se laisse pas faire: « *Ce que je puis affirmer avec sincérité c'est que je ne désire rien tant que de continuer à partager ma vie tout entière entre les nombreux devoirs de ma carrière judiciaire & les calmes jouissances de mes études scientifiques* ».

Finalement, il apparaît que Séguier veut bien être élu sans être candidat : « *si contre mon vœu les électeurs me faisaient l'honneur de m'appeler à la députation, je me croirais obligé d'accepter ce haut témoignage de confiance comme l'accomplissement d'un de mes devoirs sociaux auxquels on ne peut se soustraire* ».

Faute de candidature affirmée, les adversaires de Cormenin se multiplient, si bien que le Villarois est élu avec 169 voix. Séguier, non candidat, recueille 82 voix. Colibeaux de Champvallon et Prudence Durand réunissent respectivement 40 et 35 voix. En 1839, Séguier est candidat. Mais rien n'arrête Cormenin qui améliore son résultat: 223 voix sur 347 votants.

C'est finalement en 1846 qu'un candidat orléaniste, Adrien de Bontin, parvient à battre Cormenin.

Cormenin, le père du droit administratif

Sous l'Ancien Régime, les juridictions n'avaient cessé de briser les tentatives de la monarchie pour moderniser l'administration et réformer la société. Aussi, l'Assemblée Constituante interdit-elle aux juges judiciaires de défier l'autorité de l'Etat par la loi des 16 et 24 août 1790. Du coup, l'administration échappe à tout contrôle juridictionnel.

Il faut attendre Bonaparte pour que l'administration ait ses propres juges, les Conseils de Préfecture (loi du 28 pluviôse an VIII) et le Conseil d'Etat (constitution de l'an VIII). Sous Napoléon 1^{er}, le Conseil d'Etat prépare les lois. Membre de la Haute Assemblée, Cormenin y côtoie des personnages illustres, comme Bernadotte, Broglie, Cambacérès, Cuvier, Molé et Pasquier.

Sous la Restauration, le rôle du Conseil d'Etat est très amoindri. La Charte ne mentionne pas cet organisme, dont le budget n'est pas toujours certain. Son rôle est secondaire. Nul n'est mieux qualifié que Cormenin pour en parler : « *Petite jugerie, compétence disputée, établissement sans forme et sans légalité* ». Quant aux conseillers d'Etat, ce sont « *quelques personnages brodés et emplumés qui viennent statuer sur la mise en jugement d'un garde-champêtre ou sur le curage d'un simple ruisseau* ».

Néanmoins, Cormenin sauve le Conseil d'Etat sous la Restauration. Il le fait d'abord en publiant chaque année un rapport qui publie les décisions les plus importantes. Ensuite, il donne une forme doctrinale aux décisions du Conseil d'Etat dans de nombreuses publications : « *du Conseil d'Etat, envisagé comme conseil et comme juridiction dans notre monarchie constitutionnelle* » ; « *de la responsabilité des agents du gouvernement et des garanties du citoyen contre les décisions des ministres et du Conseil d'Etat* » ; et surtout : « *Questions de droit administratif* ».

Avec cet ouvrage, réédité 5 fois entre 1822 et 1840, Cormenin devient le père du droit administratif en affirmant deux règles fondamentales :

- les particuliers ont des droits à l'encontre de l'administration ;
- les agents de l'Etat ont des responsabilités.

Cormenin, le pamphlétaire

Parvenu au cap de la quarantaine, Cormenin se rend compte qu'il ne sera jamais un orateur. Alors, il compense par l'écrit ce que la parole ne lui donne pas. Sous le nom de Timon, emprunté à un misanthrope athénien, il publie un grand nombre de petits ouvrages, tirés à 1000 exemplaires, mais souvent réédités 4 ou 5 fois, et même jusqu'à 18 : « *Le livre des orateurs* », où il dresse le portrait de ses collègues députés ; « *Dialogues avec Maître Pierre* » ; « *Entretiens du village* » ; « *Le maire du village* » ; « *Lettres sur la liste civile* » (du roi Louis-Philippe).

Voyons ensemble, pour le plaisir, le portrait que Cormenin dresse de Thiers : « *Disgrâces physiques, défiance de ses ennemis et de ses amis, il a donc tout contre lui, et cependant lorsque ce petit homme s'est emparé de la tribune, il s'y établit si à l'aise, il a tant d'esprit, tant d'esprit, qu'on se laisse aller au plaisir de l'entendre* ».

Cormenin le constituant

Élu de Paris à l'assemblée de 1848, Cormenin préside le Comité de Constitution, composé de 17 membres, dont Odilon Barrot, Lamennais, Marrast, Tocqueville et Vivien. Ses vues s'imposent sur plusieurs points fondamentaux : séparation des pouvoirs, pouvoir législatif confié à une assemblée unique, pouvoir exécutif confié à un président de la République, suffrage universel.

Quand quelques ambitieux veulent s'emparer de la paternité de la constitution de la Deuxième République, plutôt que de s'astreindre à une polémique, Cormenin se retire dignement du Comité de la Constitution.

Cormenin le Villarois

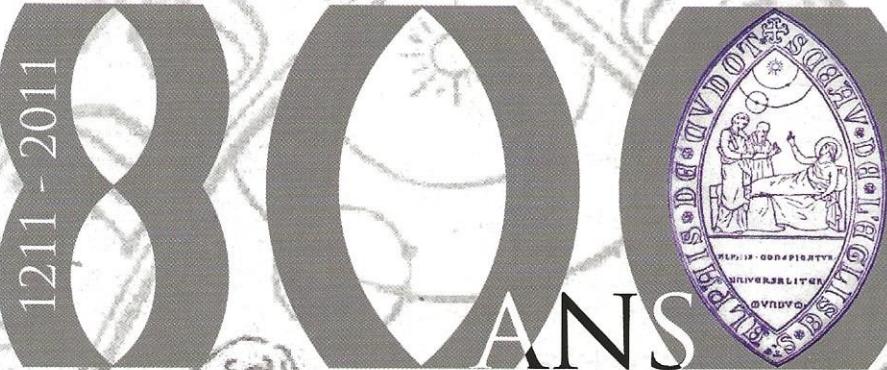
Le 20 novembre 1837, Cormenin fixe son domicile politique à Villiers-sur-Tholon.

Le 27 octobre 1861 Cormenin charge son fils, Louis-Eugène-Justin, de construire deux corps de bâtiments aux Bornisois. L'opération est confiée à deux entrepreneurs, Édme-Bernard Levert, de Joigny, et Jérôme-Alexandre Barde, de Chailleuse. La première ferme doit être achevée le 1er octobre 1863, la seconde le 1er octobre 1864. Il faut creuser deux puits, planter 350 arbres à cidre, effectuer de grandes coupes de bois qui sont remplacés par des labours.

Finalement, Cormenin a la douleur de perdre successivement son épouse et son fils, qu'il enterre pieusement au cimetière de Joigny avant de les y rejoindre le 6 mai 1868. Après son inhumation au cimetière de Joigny, la presse parisienne écrit qu'il a été rendu hommage à l'homme éminent qu'il avait été. « Le Journal de Joigny » écrit n'avoir remarqué que le vide autour du cercueil... A Villiers-sur-Tholon, nous sommes très fiers d'avoir eu un si grand compatriote.

Villiers-sur-Tholon n'a pas manqué de grands personnages. Plusieurs d'entre eux y sont nés, comme Jean-Louis Aubaron, Paulin Méry et l'abbé Deschamps. D'autres, comme Jean-Michel Atlan ont marqué le village de leur présence. Il faudra en parler un jour.





Le culte de sainte Alpais à Cudot et son renouveau au XIX^e siècle

1. Alpais, son temps et le nôtre
2. L'épopée du chevalier *desservant* de sainte Alpais

Un numéro spécial de la revue **Études Villeneuvaines**

Travaux inédits sous la direction de
Jean-Luc Dauphin et Élisabeth Chat
avec des contributions de Pierre Glaizal, Bertrand Méheust,
Bernard Richard...

En vente : **15 euros**

<http://www.villeneuvesuryonne.com>
Contact : avv89@free.fr