

# BULLETIN

## DU MUSÉE BASQUE



n° 179



EUSKAL MUSEOAREN ADIXKIDEAK  
SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE BASQUE

Pour naviguer facilement dans ce document, vous ferez apparaître le volet "plan" ou "signets". Vous accéderez ainsi au sommaire et vous pourrez, en cliquant sur l'article que vous souhaitez consulter, y accéder directement.

Pour profiter au mieux des doubles-pages, nous vous recommandons l'affichage sur deux pages.

Bonne lecture!

Ce numéro bénéficie du soutien de / Ale honen babesleak dira :



A.M.A. TRA





*Tapisserie vers 1530.  
Trois groupes de femmes, 265 x 285 cm.  
Musée du Louvre, OAR 609.  
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,  
inv. n° D.2002.1.1.  
Cl. Alain Arnold.*

## AITZINSOLAS

Olivier RIBETON  
Kontserbatzailea

2

*Euskal Museoa aberatsago izan dadien zer edo zer egin duten adiskide eta harpidedunei gure esker on guziak. Lehen aldikotz Museoaren adiskideek eta Baiona Zentro Zahar elkarteak diru-eske publiko bat bultzatu dute 2011ko Abendoa-ren 8an Pierre Jean Garat (Bordele, 1762ko apirilaren 26a – Parise, 1823ko martxoaren 1a) kantariaren potret baten erosteko L'Horizon Chimérique galeriari. Abendoko egun hortan delako potreta Adiskideei aurkeztua izan da, eta Garaten kantuez osatutako kontzertu bat eman dute Isabelle Castillon sopranoak eta Etienne Rousseau-Plottok, hau klabiarean. 6.000 € bildu behar ziren 2012ko martxo azkeneko. Frantziako Museoen erospen eskualde-ordezkaritzak baimena eman zigun abendoaren 15ean. Potreta erakustera eman da Museoko bigarren solairuan, handik hurbil dagola "Erard Frères 1815" sinatua den piano-forte ederra. Holako bat erabili ahalko zuen Garatek. Margolaria Jean-Charles Robineau da, Parisen XVIII. mende azkenean margotzen ari izan zena eta 1787 ondoan hil, urte hortakoa baita haren azken obra datatua eta sailkatua. Potret hori Pierre Jean Garat Versailles-ko gortean kantatzen hasi zenekoa da, Iraultza hastera zoan urtetakoa. Geroan beste boletin batek erakutsiko du margolan hori zein garrantzitsua den, bai eta margolaria bera ere.*

*Irakurleak zenbaki huntan aurkituko ditu museoko beste gauza batzuri buruzko ikerlanak : tapizeria bat, bigarren gerla mundialetik landa berreskuratua, Gramontiar dukeen bi potret, gerla aitzinttoan oparituak, Feillet ahizpen obra "turistikoaren" interpretapena, Ainciart Bergararen makila, ondare kultural imaterialtzat onartua, eta, jakina, ohiko "Zer da hori". Azkenik, idazle jakintsu batzuek euskal pilota eta baxenabartar ihauteriak ximenki aztertuko dituzte.*

## ÉDITORIAL

Olivier RIBETON  
Conservateur

Que les Amis et souscripteurs qui ont permis l'enrichissement du Musée Basque soient ici vivement remerciés. Pour la première fois, la Société des Amis du Musée, avec l'aide de l'association Bayonne Centre Ancien, a lancé le 8 décembre 2011 une souscription publique pour l'achat du portrait du chanteur Pierre-Jean Garat (Bordeaux, 26 avril 1762 - Paris, 1<sup>er</sup> mars 1823) auprès de la galerie bordelaise L'Horizon Chimérique. Ce jour-là, le portrait était présenté aux Amis et un concert d'œuvres de Garat était donné par la soprano Isabelle Castillon et Étienne Rousseau-Plotto au clavier. Il nous fallait trouver 6 000 € avant la fin mars 2012. La délégation de la Commission scientifique régionale d'acquisition des Musées de France nous communiquait son avis favorable le 15 décembre. Le portrait est exposé définitivement dans une vitrine du deuxième étage du musée, non loin du beau piano-forte signé "Erard Frères 1815", type d'instrument sur lequel Garat aurait pu jouer. L'auteur de la peinture est Jean-Charles Robineau, actif à Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mort après 1787, date de sa dernière œuvre datée et répertoriée. Le portrait acquis correspond aux débuts de Pierre Garat comme chanteur à la Cour de Versailles dans les années précédant immédiatement la Révolution. Dans un prochain Bulletin, un article présentera l'importance de ce tableau et la personnalité de son peintre.

Le lecteur découvrira dans le présent numéro des études concernant d'autres objets du musée : une tapisserie provenant des récupérations artistiques de l'après guerre mondiale, deux portraits des ducs de Gramont offerts à la veille de la guerre, une interprétation de l'œuvre "touristique" des sœurs Feillet, le makhila Ainciart Bergara devenu patrimoine culturel immatériel et bien sûr le traditionnel *Zer da hori*. Enfin, carnivals bas-navarrais et pelote basque font l'objet de savants développements d'auteurs avertis.

## SOMMAIRE

- 2 *AITZINSOLAS - ÉDITORIAL*  
Olivier RIBETON
- 5 *LES MYSTÈRES D'UNE TAPISSERIE RENAISSANCE  
DÉPOSÉE PAR LE MUSÉE DU LOUVRE*  
Olivier RIBETON
- 15 *RAPPORT D'INTERVENTION DE CONSERVATION D'UNE TAPISSERIE  
DU DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE, FEMMES BASQUES ET LANDAISES*  
Rachida MALLOGI
- 31 *AGÉNOR ET ARMAND DE GRAMONT,  
PORTRAITS PAR PHILIP DE LÁSZLÓ AU MUSÉE BASQUE*  
Olivier RIBETON
- 39 *LA FABRIQUE DU TOURISTE EN PAYS BASQUE,  
UNE PARTIE DE L'ŒUVRE DES SCEURS FEILLET (1840-1865)*  
Florence CALAME-LEVERT
- 57 *LE MAKHILA AINCIART BERGARA  
À L'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL*  
Olivier CLÉMENT
- 65 *BAIGURAKO BOLANTAK,  
TOBERAK ETA OHIDURA DANTZATUAK IRISARRIN (1/2)*  
Xabier ITÇAINA
- 89 *A DOS JAUNAK A DOS*  
Jean HARITSCHELHAR
- 99 *L'HISTOIRE DU PEUPEMENT DE LA ZONE BASCO-PYRÉNÉENNE  
AU TRAVERS DE L'ANALYSE DE L'ADN ET SELON  
LES SUBDIVISIONS HISTORICO-LINGUISTIQUES :  
RÉSULTATS DE L'ÉTUDE HIPVAL*  
Frédéric BAUDUER - Beñat OYHARÇABAL
- 102 *EUREKA*
- 104 *ZER DA HORI ?*

### Errata

BMB n° 178

p. 28 : note 22 à remplacer par note 38.

Ajouter note 39 après "malheureusement disparu" (9<sup>e</sup> ligne du 2<sup>e</sup> paragraphe).

## LES MYSTÈRES D'UNE TAPISSERIE RENAISSANCE DÉPOSÉE PAR LE MUSÉE DU LOUVRE

Olivier RIBETON

Déposée au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne en 2001, après un séjour de quelques années au château de Cadillac en Gironde où le conservateur du Musée Basque l'avait découverte, la tapisserie OAR 609, représentant des femmes basques et landaises, pose à son historien et à son récent restaurateur de multiples questions. Le bel objet d'art que l'on admire au musée depuis son retour de restauration en avril 2012 cache bien des secrets.

5

*Baionako Euskal Museoan ezarria izan da zenbait urtez Cadillac (Gironde) herriko jauregian egonik, Museoaren kontserbadoreak han aurkitu zuen OAR 609 tapizeria, emazte euskaldun eta landes batzu erakusten dituen. Artelan ederra, zaharberriturik Museoan ikus daitekeena 2012ko apiriletik.*

Son origine de propriété est déjà un mystère. Le *Reichsmarschall* Hermann Goering (1893–1946), surnommé “le grand veneur” de l'Empire (*Reichsjägermeister*) et “grand amateur de l'art de la Renaissance”, achète cette tapisserie en avril 1941 à Paris lors d'une exposition de la Galerie Charpentier organisée par Josef Mühlmann et Sepp Angerer. Des photographies de cette exposition ont été conservées. La tapisserie figure incontestablement, en gros plan, sur l'une d'entre elles. Josef est le frère et collaborateur de l'historien de l'art Kajetan Mühlmann<sup>1</sup> qui est le rabatteur de Goering. Josef Mühlmann acquiert notre tapisserie auprès du marchand bruxellois Maurice Lagrand. Ce dernier fait ses achats en France pendant la guerre ce qui a justifié le retour de la tapisserie en France et non en Belgique à la Libération. Elle est l'une des dernières tapisseries à être identifiée par Rose Valland à partir de l'inventaire photographique des collections de Goering retrouvé en juin 1952<sup>2</sup>.



On verra les transformations surprenantes apportées, à une date inconnue, à la tapisserie OAR 609 avant son achat par Goering en 1941. Nécessitée par sa présentation à l'exposition "L'art victime de la guerre", organisée par Florence Saragoza, conseillère pour les musées à la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Aquitaine, sa restauration par Rachida Mallogi, dont on lira le rapport ci-après, révèle un pan secret de son histoire. Malheureusement, il est rare que les marchands gardent trace des modifications qu'ils font subir à des pièces authentiques mais détériorées dans l'espoir de mieux les vendre.

### ■ Description sommaire

Au premier plan (Fig. 1), au milieu de trois grandes fougères, se dresse un groupe de sept femmes en costumes régionaux, dont l'une, dans la partie droite, chevauchant une mule harnachée avec des grelots. La cavalière tient les rênes de la main gauche et un fouet de la droite. Elle est coiffée d'une sorte de hennin à corne tombante sur le côté. Le deuxième personnage à partir de la gauche reçoit la même coiffure, et le premier un hennin à pointe droite. Le troisième personnage à gauche et le dernier à droite ont le cheveu très court. Les deux personnages centraux ont des coiffes, l'une à trois cornes et l'autre en forme de voile dentelé resserré sous la nuque.

Au deuxième plan, en fond de paysage, apparaissent, comme dans une frise, deux personnages et deux vaches. La première figure paysanne coiffée d'un ruban rouge, à gauche, tient un bâton et un seau. Au milieu, la vache blanche et la vache brune se tournent le dos et dissimulent partiellement la deuxième figure paysanne qui a le cheveu court comme la première, mais coiffée d'un bonnet rouge. Rachida Mallogi les décrit comme un couple de paysans mais j'y vois plutôt deux femmes puisqu'elles portent des robes, bleue pour l'une, rose orangé pour l'autre. À droite le paysage se termine par un château à cinq tours et des arbres.

Les phylactères indiquent en vieux français et en écriture gothique, de gauche à droite : "tondue de renteri/dupres du passadge", "fame.debergar dupree.de.la/montaigne.desainct.adriem", "fame.du/mondemarsan".



**Fig. 1**  
Tapisserie vers 1530,  
Trois groupes de femmes,  
265 x 285 cm.  
Musée du Louvre, OAR 609.  
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,  
inv. n° D.2002.1.1.  
Cl. Alain Arnold.

### ■ Une recomposition

Le principal enseignement de l'opération de démontage de la doublure et de l'étude des fils de chaîne et de trame à l'arrière de la tapisserie est son aspect de recomposition en taille réduite à partir de plusieurs éléments provenant d'une plus grande tapisserie (dite "première tapisserie") sans doute ruinée et d'autres morceaux exogènes.

On retiendra de l'étude de Rachida Mallogi les points suivants :

1. les grands personnages centraux proviennent de deux grandes parties distinctes réunies de façon arbitraire. Les trois phylactères sont rajoutés et ne correspondent pas aux sujets présentés en dessous. Ils proviennent cependant de la première tapisserie.
2. la partie principale de la longue bande du dessus, formant frise de paysannes au travail accompagnées de vaches, est rajoutée. Cette partie est d'origine de la "première tapisserie" mais pouvait être positionnée ailleurs. La partie haute de cette frise a été retissée postérieurement et n'a pas pris en compte des motifs existants dans la première bande (nous avons deux vaches avec leurs quatre pattes chacune ; d'autres pattes vues de face devaient correspondre à l'origine à d'autres animaux que l'on a oublié de faire figurer en entier dans le retissage).
3. les bords de l'actuelle tapisserie, aux extrémités gauche et droite, sont rajoutés et ne proviennent pas de la tapisserie d'origine.

La tapisserie OAR 609 (Musée Basque inv. n° D.2002.1.1) est une recomposition bien faite dans la mesure où de face les jonctions de morceaux différents ne sont pas visibles. La datation des fils de jonction trouvés à l'arrière permettra, on l'espère, de dater l'époque de la "recomposition" qui a été une opération délicate et longue (sans doute un an de travail). C'est la commande d'un marchand à un bon lissier qui aurait récupéré les morceaux de la "première tapisserie". Celle-ci devait être d'une grande dimension en longueur dans la tradition médiévale. Meublant les murs de grandes salles et appartenant à des "tentures" regroupant sur un même thème plusieurs pièces, la tapisserie d'origine pouvait mesurer cinq mètres de long minimum. L'étude stylistique milite pour une création davantage dans l'esprit du xv<sup>e</sup> siècle que d'une œuvre de la Renaissance. Il faut dater OAR 609 de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

### ■ Comparaison stylistique

Dans le répertoire des tapisseries récupérées en Allemagne, le 10 novembre 1953, pour le "13<sup>e</sup> convoi de Baden-Baden", notre tapisserie est ainsi décrite "d'Aubusson fin xvi<sup>e</sup> siècle, Trois groupes de femmes (proverbes ?)". Pourtant, aucun document ne vient témoigner

d'un tissage à Aubusson et d'une fabrication si tardive. Même les quelques "verdures" (en haut à droite, en bas à gauche), qui pourraient militer pour une provenance d'Aubusson, ne sont pas d'origine.

Le professeur Michel Wiedemann me signale que la scène du registre supérieur montrant une paysanne portant un baquet à anse et deux vaches se tournant le dos, évoque une composition très proche du Hollandais Lucas Van Leyden, datée de 1510. Cette gravure sur cuivre intitulée "La laitière" illustre effectivement un couple de paysans entourant des vaches tête-bêche (Fig. 2).

Les costumes et coiffures de femmes de cette tapisserie rappellent les costumes basques gravés vers 1550–1560, à partir de dessins plus anciens de voyageurs, par Enea Vico<sup>3</sup> et dont le musée conserve la série presque complète.

Georg Hoeffnagle dessine en 1567 le tunnel du mont Saint-Adrien et les costumes basques pour la gravure de Frans Hogenberg parue en 1598 à Cologne sous le titre *Urbium praecipuarum mundi Theatrum quintum* dans le tome V de l'ouvrage *Descriptio Orbis Terrarum* de Georg Braun. Le Musée Basque possède deux exemplaires de cette gravure représentant en longue frise en bas, de gauche à droite, des "villanos y villanas yendo al mercado en Vittoria / Donsellas Biscainas y Gasconas / Femme de Saint-Jean de Lous / Femmes mariées en Bayona / Allantes à l'église". De chaque côté, en haut, deux femmes imposantes illustrent "Nobilis Matrona Biscaina" et "Nobilis Virgo Biscaina". Enfin, la gravure représente au centre en partie supérieure : "La Sierra

8



**Fig. 2**  
Lucas Van Leyden  
(1494–1533),  
*La laitière*, 1510,  
gravure au burin,  
11,1 x 15,1 cm,  
Rijksmuseum,  
inv. n° RP-P-OB-  
1748, Amsterdam.  
Cl. musée en  
ligne.

*de Sant Adrian en Biscaia de Georgio Heufnaglio depinta anno Domini MDLXVII*<sup>4</sup>.

Les vierges ou femmes non mariées sont représentées avec le cheveu très court, en partie rasé : ce sont les "tondues" que l'on voit sur la tapisserie (tondue de Renteria près de Pasajes ou Pasaia en Guipúzcoa). De même les coiffes à corne sont les mêmes (corne droite pour les mariées, corne tombante pour les veuves) qui inspireront les pensées phalliques du conseiller Pierre de Lancre dans son fameux *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et des démons* publié en 1612. La mention d'une femme de Bergara près de la montagne Saint-Adrien sur la tapisserie rappelle l'illustration de cette même montagne sur la gravure mais absente de la tapisserie dans son état actuel. La femme de Mont-de-Marsan ajoute une note gasconne à cette figuration de costumes régionaux basques, mais le phylactère ne correspond pas du tout à la "tondue" figurée dessous.

Bien d'autres recueils de gravures du xvi<sup>e</sup> siècle illustrent le thème du costume basque de l'époque (François Deserp à partir de 1562 ; Jost Amann et Hans Weigel en 1577 ; Pietro Bertelli en 1596 ; Cesare Vecellio en 1590 et 1598). Plus anciens, les dessins à la plume et aquarellés de costumes basques par Christoph Weiditz (Strasbourg, 1500 - Augsbourg, 1559), d'une dynastie de graveurs alsaciens au xv<sup>e</sup> siècle, sont les plus instructifs. Sur 154 planches réunies dans un volume portant le titre *Das Trachtenbuch des Christop Weiditz von seinen Reisen nach Spanien und den Niederlanden*, Weiditz consacre vingt-trois costumes de femmes et trois d'hommes à illustrer le territoire qui va de Pampelune à Santander. C'est en accompagnant jusqu'à Tolède en 1529 l'armurier Helmeschmied en mission auprès de Charles Quint, que Weiditz étudie les mœurs des populations pyrénéennes. Sa représentation de "femmes de Navarre" (Fig. 3) est assez semblable aux deux paysannes à cheveux courts de la frise du haut de notre tapisserie.

Enfin, les grands défilés de costumes régionaux se développant en largeur se retrouvent dans des peintures commémoratives : "Ferdinand le Catholique prêtant serment de respecter les fors de Biscaye à Guernica en 1476", interprétation anonyme de la fin du

**Fig. 3**  
Christoph Weiditz  
(1500-1559),  
Femmes de  
Navarre en 1529,  
illustrant *Das*  
*Trachtenbuch des*  
*Christop Weiditz*  
*von seinen Reisen*  
*nach Spanien und*  
*den Niederlanden*,  
Germanisches  
Nationalmuseum,  
Nuremberg.  
Reproduit dans  
Arizmendi Amiel,  
*Vascos y trajes*,  
tome 1, p. 116,  
Bibliothèque du  
Musée Basque et  
de l'histoire et  
Bayonne,  
inv. n° G-410-1.  
Cl. Alain Arnold.



xvi<sup>e</sup> siècle ; la *Boda de Hidalgos* de Francisco Vasquez de Mendieta (connu à Bilbao de 1543 à 1597)<sup>5</sup>.

Malheureusement, aucune tapisserie ressemblant à notre OAR 609 n'est connue. Au début du xvi<sup>e</sup> siècle, les frises de personnages en costume contemporain se trouvent dans les sujets à prétexte religieux (les quatre pièces de l'histoire de saint Jean-Baptiste, de 155 x 380 cm chacune, tissées à Bruxelles en 1510 et conservées au Musée national du château de Pau ; les quatre pièces avec phylactères de l'histoire de saint Adelphe, de 100 x 500 cm chacune, conservées à l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Neuwiller-lès-Saverne dans le Bas-Rhin<sup>6</sup>). Les personnages représentés sont souvent ceux de la vie quotidienne du début de la Renaissance et des blasons permettent d'identifier le commanditaire. Les sujets uniquement profanes sont cependant fréquents et illustrent les travaux des champs comme "Les vendanges"<sup>7</sup> (fin xv<sup>e</sup> ou début xvi<sup>e</sup> siècle [Bourgogne ?], 243 x 495 cm, Musée de Cluny, Paris). La tenture la plus célèbre dans cet esprit raconte "Les Amours de Gombault et Macée". Tissée à Bruges à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, elle se compose d'au moins huit pièces (une neuvième proviendrait d'un atelier de Felletin près d'Aubusson) conservées au musée des Beaux-Arts de Saint-Lô. Les commanditaires fortunés de ces séries aimaient la représentation d'une vie rustique. Les amours pastorales "sont au cœur d'une riche iconographie dont les références symboliques sont multiples : bucoliques antiques et renaissants". Tout un foisonnement de détails fournissent de précieux renseignements sur les campagnes : rituels de la table, outils du berger et du jardinier, vêtements<sup>8</sup>. La tapisserie OAR 609 déposée au Musée Basque était à l'origine beaucoup plus ample. Nous supposons que de nombreux indices disparus auraient permis d'identifier le sujet et la provenance (blason et même signature d'atelier). Il demeure le texte français des phylactères et leur mention de villages du Guipúzcoa en plus de la ville de Mont-de-Marsan.

10



*Le tunnel de San Adrian réunit encore aujourd'hui sur une ancienne voie romaine les provinces de Guipúzcoa et d'Alava. DR.*



**Fig. 4**  
*Détail d'une gravure de Franz Hogenberg d'après un dessin de Georg Hoefnagel (Anvers 1542 - Vienne 1600). Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.3972, don Grandy en 1931. Cl. Alain Arnold.*



## MUSÉE

Une hypothèse consiste à y voir la marque d'un atelier itinérant, fréquent à l'époque, au service des rois de Navarre. Le sujet peut être en lien avec le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle puisque la montagne de *San Adrian* est traversée par un tunnel (Fig. 4), avec chapelle médiévale à l'entrée, emprunté par les pèlerins. Ensuite, la mention de *Pasajes* et de *Bergara* pourrait évoquer les tentatives de conquête du Guipúzcoa, avec l'aide des troupes du roi de France, par le roi de Navarre Henri II d'Albret, en contrepartie de son échec dans le recouvrement de son royaume péninsulaire de Pampelune. En octobre 1521, les troupes de l'amiral de Bonnivet envahissent Fontarabie. Avant d'être dominés par le roi de Castille au XII<sup>e</sup> siècle, les vassaux du Guipúzcoa prêtaient hommage au roi de Navarre. Et les liens féodaux vont varier d'un roi à l'autre au cours des siècles suivants. Fontarabie est défendue au nom d'Henri d'Albret par Pierre de Navarre et les Jassu (ou Jaso), frères du futur saint François-Xavier. La ville frontière ne se rend que le 24 mars 1524 aux troupes de Charles Quint.

Vers la fin de sa vie, la reine de Navarre (Fig. 5), Marguerite d'Angoulême (1492–1549), femme d'Henri d'Albret depuis 1527, résidait souvent à Mont-de-Marsan dont elle avait fait son "ermitage",



**Fig. 5**  
*François Delpech d'après  
Zéphirin Belliard,  
Marguerite de Navarre  
(d'après un portrait  
par Clouet de la  
collection Lenoir),  
lithographie sur papier  
avant 1825,  
40,7 x 31 cm.  
Musée Basque  
et de l'histoire de Bayonne,  
inv. n° E.3599,  
don André Lichtenberger  
en 1928.  
Cl. Alain Arnold.*

lieu de retraite et de recueillement à partir de 1542. Elle y fait jouer par les filles de sa cour en 1548, le jour de "Caresme prenant", la *Comédie de Mont-de-Marsan* où quatre personnages féminins incarnent quatre manières d'être, depuis l'oubli de Dieu jusqu'à l'extase<sup>9</sup>. Elle y partage son temps entre la composition des dernières pages de l'*Heptaméron* qu'elle laissera inachevé et les responsabilités du pouvoir en l'absence de son mari. Il paraîtrait vraisemblable que cette femme cultivée et écrivaine, encourageant tous les Arts et instigatrice de la rénovation architecturale du château de Pau, ait passé commande d'une tenture mettant en scène les femmes de ses terres d'Albret et de Navarre. La représentation d'un château fortifié de style "gascon" avec ses toitures de tuiles, dans le haut droit de la tapisserie, et la présence, à droite, d'une "tondue" portant sur les épaules une étole d'hermine et tenant un oiseau comme pour la chasse militent pour une provenance aristocratique sinon royale. D'ailleurs, les deux grandes "tondues" sont luxueusement habillées et leur cou est entouré de colliers de perles. Celle du milieu tient, de la main droite, un grand chapeau rouge qui n'est pas sans rappeler celui porté par la reine de Navarre dans son portrait attribué à Jean Clouet ou à son frère, daté vers 1530. Posé sur la main droite de la reine, un perroquet vert symbolise l'éloquence et l'amour passionné (Fig. 6). Le livre de dépenses de Marguerite de Navarre, entre 1540 et 1549, publié par Hector de La Ferrière-Percy<sup>10</sup>, cite des brodeuses et des tapissiers ; mais les premières fournissent des travaux de broderie qui complètent les travaux d'aiguille faits par la reine elle-même, et les seconds ne sont que des valets de chambre chargés de remettre en état les tentures existantes dans les divers châteaux royaux. Une datation de notre tapisserie dans les années précédant la mort de la reine en 1549, serait en concordance avec les représentations dessinées et gravées des costumes que nous connaissons mais ne s'accorderait pas trop avec une fin de vie assez retirée et plutôt économe. Il serait plus logique d'y voir une création suivant les premières années de son mariage avec Henri d'Albret. Peut-être trouverons-nous un jour une lettre comme celle que Marguerite écrit depuis Fontainebleau, le 21 juillet 1529 : "Monsieur le Chancelier, le Roy de Navarre et moy avons délibéré prendre le peintre frère de Jannet, peintre du Roy, à nostre service, et luy baille le dict seigneur cens livres sur son estat, et moy cens ; et pour ce que nous avons necessairement affaire de luy pour quelque chose que nous voulons faire, je vous prie incontinent le nous envoyer, et qu'il soit icy lundy pour le plus tard, et vous prie luy faire délivrer quelque argent pour commencer par luy donner couraige de bien besongner [...]"<sup>11</sup>. Il s'agit du frère de Jean Clouet à qui on attribue le portrait de la reine conservé aujourd'hui à Liverpool. Les Clouet sont probablement d'origine bruxelloise mais on ne connaît rien de la carrière du frère et la lettre de 1529 est muette au sujet des travaux qui lui sont confiés. Le fils de Jean, François Clouet

continuera la tradition de portraitiste de son père. Le roi François 1<sup>er</sup> avait fait installer, peu de temps avant sa mort, un atelier de tapisserie à Fontainebleau dont les tisserands étaient pour la plupart flamands. Mais les réalisations bellifontaines sont prestigieuses et à thèmes mythologiques, d'après les cartons des plus grands artistes français et italiens<sup>12</sup>. Elles sont bien éloignées de notre modeste tapisserie. Après la défaite de Pavie, Marguerite était venue négocier de septembre à décembre 1525 à Madrid, auprès de Charles Quint, la libération de son frère le roi de France. Elle connaissait bien les productions des ateliers flamands protégés par l'empereur. Elle a peut-être vu alors des dessins de costumes régionaux par des précurseurs de Christoph Weiditz Pourquoi n'aurait-elle pas encouragé quelques lissiers des Flandres à venir travailler pour elle ?



**Fig. 6**  
 Attribué à Jean  
 Clouet  
 (1480-1541),  
 Marguerite  
 d'Angoulême  
 reine de Navarre,  
 vers 1530, huile  
 sur panneau  
 61,2 x 52,6 cm,  
 Walker Art  
 Gallery,  
 inv. WAG 1308,  
 Liverpool.  
 Cl. musée en  
 ligne.



- 1 Uttendorf bei Zell am See, Autriche, 1898 - Munich, 1958.
- 2 Pour le détail des opérations de récupération saisir OAR 609 dans le catalogue en ligne du site Rose-Valland des Musées Nationaux Récupération : [www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/pres.htm](http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/pres.htm) (consulté le 2 mai 2012).
- 3 Parme, 1523 - Ferrare, 1567.
- 4 Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Janzkiak paperean / Costumes sur papier*, présentée aux musées basques de Bilbao et de Bayonne en 2004, p. 22 à 54.
- 5 ARIZMENDI AMIEL M. E., *Vascos y trajes*, Saint-Sébastien, tome 1, 1976, p. 89 à 177.
- 6 VIALLET N., *Principes d'analyse scientifique, Tapisserie, méthode et vocabulaire*, Inventaire Général des monuments et des richesses artistiques de la France, Paris, 1971, p. 74-75, 114-115, 138 fig. 30 à 37, 143 fig. 132 à 134.
- 7 *Ibidem*, p. 120, 143 fig. 150.
- 8 Cf. Portail de la Tapisserie Contemporaine et des Œuvres de création textile : <http://artistelicier.free.fr/modules.php?name=Gombault> (consulté le 2 mai 2012).
- 9 CAZAURAN N. et LEFEVRE S., *Marguerite de Navarre L'Heptaméron*, folio classique, Gallimard, 2000, éd. 2010, p. 600.
- 10 DE LA FERRIERE-PERCY H., *Marguerite d'Angoulême (sœur de François 1<sup>er</sup>), son livre de dépenses (1540-1549), étude sur ses dernières années*, Auguste Aubry, Paris, 1862, 240 pages.
- 11 *Ibidem*, p. 198. JOLLET E., *Jean et François Clouet*, Lagune, Paris, 1997, p. 16, 285 n. 21.
- 12 JARRY M., *La tapisserie des origines à nos jours*, Hachette, 1968, p. 172-176 ; GUIMBAUD L., *La tapisserie de haute et basse lisse*, Les Arts décoratifs, Flammarion, Paris, (1928) 1964, p. 20.

## RAPPORT D'INTERVENTION DE CONSERVATION D'UNE TAPISSERIE DU DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE, FEMMES BASQUES ET LANDAISES

Rachida MALLOGI  
(\*)

Arrivée en 1953 au Musée du Louvre dans le cadre des "récupérations" d'après guerre, la tapisserie de "Trois groupes de femmes" reçoit un numéro d'inventaire Objet d'Art Récupération 609. Déposée au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne depuis 2001, elle a été étudiée et restaurée à la demande de l'État qui a pris en charge 60 % du coût qui correspond à une somme de 8 000 € hors taxe. Le Musée Basque participait à hauteur de 40 % de la restauration et assurait l'œuvre pour 45 730 €, valeur donnée par le Louvre. La tapisserie a été transportée dans l'atelier de la restauratrice en Provence où elle est restée de mai 2011 à avril 2012.



*Gerla ondoko "berreskuratzeen" karietara, 1953an Louvre Museoa sartu zen "Hiru emazte talde" tapizeria. Objet d'art récupération 609 zenbakia eman zitzaion. 2001an Baionako Euskal Museoa ezarri zenetik, aztertua eta zaharberttua izan da Estaduak eskaturik, hunek gastuen %60 bere gain hartzen zuela, erran nahi baita zortzi mila euro, tatsak bestalde. Euskal Museoak zaharbertitzearen %40 askitu du eta artelan horren segurantz ordaindu, Louvre Museoak estimatuaren arabera : 45.730 euro. Tapizeria zaharbertitzearen lantegian egona da, Probentzan, 2011ko maiatzetik 2012ko apirilera.*





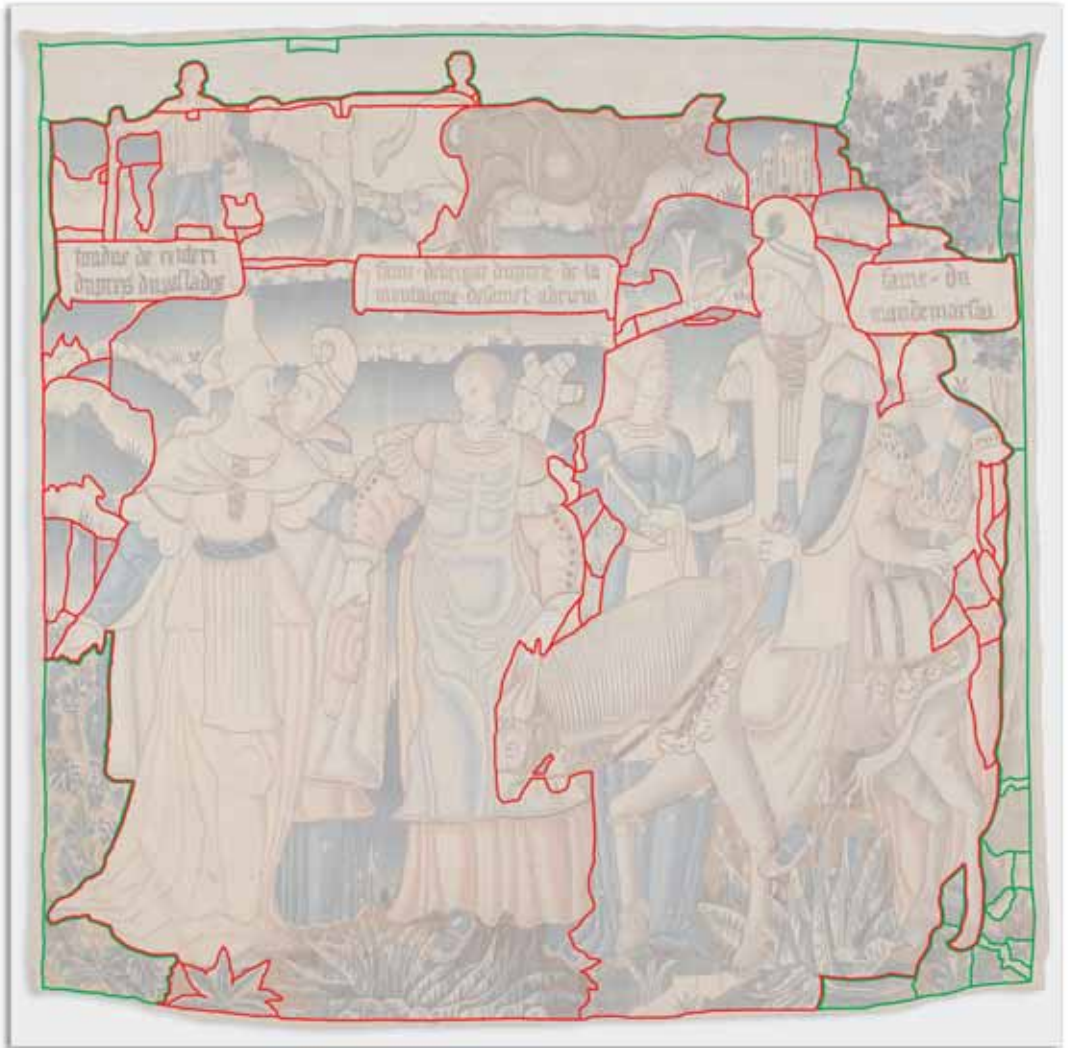
### ■ Fiche d'identification

- Technique** : tapisserie sur métier.  
**Matériaux** : laine et soie.  
**Structure** : rectangle horizontal.  
**Dimensions** : hauteur : 2,65 m ; largeur : 2,85 m.  
**Représentation** : groupe de sept femmes en costumes régionaux, surmonté d'inscriptions précisant leur lieu d'origine et d'une bande horizontale où est représenté un couple de paysans avec deux vaches.
- État** : œuvre restaurée ; manque.  
**Précision état** : doublure moderne ; absence de bordure ;  
 la couleur verte a viré au bleu ;  
 le rouge a fané.
- Époque** : xvi<sup>e</sup> siècle.  
**Statut juridique** : propriété de l'État.  
**Description** : au premier plan, un groupe de femmes en costumes régionaux entoure une cavalière.  
 Le fond de paysage comprend deux paysans dont l'un porte un seau, deux vaches et un château. Trois banderoles renferment chacune un commentaire.
- Inscriptions** : inscription concernant l'iconographie :  
 "TONDUE DE RENTERI DUPRES DU PASSADGE" (à gauche) ;  
 "FAME DE BECGAR DUPRES DE LA MONTAIGNE DE SAINT ADRIEM" (au centre) ;  
 "FAME DU MONDEMARSAN" (à droite).



■ Illustrations

18



*Tapiserie d'origine et morceaux d'autres tapisseries mis en reentrage (transparent).*





Principales pièces  
ayant servi à  
l'assemblage de  
la tapisserie.

Tondue du centre  
au collier de perle.







*Paysanne au seau et au bâton, vache blanche (endroit).*

*Tête retissée de la paysanne (envers).*



*Détail de la frise (pattes d'animal sous la vache) avec la paysanne porteuse de seau et tenant un bâton (envers).*

## MUSÉE

*Détail des pattes à sabots bleus et du pied de la deuxième paysanne (endroit).*



*Tête de la deuxième paysanne (endroit).*

21



*Vaches tête-bêche et paysanne (envers).*



## MUSÉE



*Vache brune,  
château et coiffes  
(endroit).*

*Détail du château  
et d'une coiffe  
(envers).*



22



*Détail du château  
et de la vache  
brune (envers).*

## MUSÉE



*Détail de coiffes  
(envers).*



*Détail de la mule  
(endroit).*

*Détail de la mule  
(envers).*







*Tondue à l'oiseau  
(endroit).*



*Tondue à l'oiseau,  
détail du bras  
recomposé  
(envers).*



*Groupe de femmes  
à coiffes avec  
cornes droite  
et tombante  
(envers).*



*Coiffes de femmes  
(endroit).*

## ■ Constat d'état

### 1 - Examen de l'endroit de la tapisserie

Tapisserie paraissant être tissée d'un seul tenant.

Absence de bordure. Galon d'encadrement : rajout tardif.

Chaîne en laine écriue ; réduction : 5 fils par centimètre.

Trame en laine polychrome.

Présence de quelques relais ouverts.

La trame présente de nombreuses taches noires :

- dans la partie supérieure beige clair, au-dessus des bâtiments ;
- dans la trame de fond verte, à droite du château ;
- à gauche de la cavalière, sur sa manche droite, dans la trame verte et sur le bas de son vêtement ;
- au bas de la robe et sur le tablier beige et bleu de la tonduie du centre ;
- dans le liseré du galon inférieur ;
- dans le bas de la robe du personnage de gauche ;
- dans le galon supérieur ;
- sur le côté gauche, au niveau des fleurs bleues.

Chaînes apparentes et absence de trame au niveau de la scène de la tapisserie.

Des déchirures et de grossières reprises dans la partie centrale.

Le galon du bas est très dégradé par une attaque d'insectes kérotophages (mites). Le galon supérieur présente de nombreuses lacunes. Les côtés latéraux ayant été coupés à vif, la trame s'effiloche.

La tapisserie a fait l'objet d'une restauration très étendue : toute la partie supérieure présente une différence de couleur et un tissage plus grossier.

De nombreuses lacunes ont été comblées par un tissage dont les couleurs, chimiquement instables, ont viré à l'orange ou sont décolorées.

La tapisserie est déformée : rétrécissement dans le haut du côté droit.

Formation de plis sur toute la largeur de la tapisserie :

- au niveau des phylactères ;
- le bas de la robe beige à gauche ;
- au niveau de la crinière de la mule ;
- dans la partie supérieure beige clair ;
- les côtés droit et gauche.

La trame de la tapisserie présente un aspect gaufré.

Des incrustations de morceaux de tapisserie ne respectant pas le sens horizontal des chaînes créent des incohérences visuelles :

- la manche droite de la femme à la coiffe orange ;
- le bas de la robe du personnage de gauche, au niveau de l'angle inférieur gauche ;

- la queue de l'oiseau tenu par le personnage de droite ;
- la robe de ce même personnage, derrière la queue.

La présence de trois sabots sous la vache blanche indique la présence d'un animal, peut-être une mule, dont aucune autre partie n'est visible.

D'autres incohérences visuelles sont dues au choix des parties incrustées ou retissées :

- les jambes de l'homme au seau sont visiblement trop courtes ;
- une tache de bleu sous la queue de la vache marron ;
- une touffe d'herbe dans le ciel beige ;
- des herbes au-dessus de l'arbre, entre la vache et le château ;
- une partie bleue foncée dans le drapé bleu en bas à gauche ;
- des incrustations de verdure au-dessus de l'encolure de la mule remplacent le tronc du personnage derrière la tonduie ;
- la robe de la tonduie du centre disparaît au-dessus et au-dessous de l'encolure de la mule, son tablier bleu clair a été remplacé par une incrustation bleu foncé entre la tête et les rênes ;
- le haut d'une coiffe à corne est visible derrière le personnage juché sur la mule ;
- le bas de la robe de la tonduie de droite disparaît derrière la mule et entre ses pattes postérieures.

26

Enfin, le phylactère portant l'inscription "tonduie de renteri dupres du passage" n'est visiblement pas à sa place au-dessus des personnages à coiffe.

## 2 - Examen de l'envers de la tapisserie

La tapisserie est suspendue par des crochets cousus sur une sangle rigide écrue avec deux liserés rouges. Les crochets en fer noir mesurent 4 cm et sont espacés de 12 cm.

Sur la sangle, on peut voir un numéro d'inventaire : 5458.

La tapisserie est doublée avec une toile bisonne 40 % lin et 50 % coton non décatie et criblée de taches de moisissures. La doublure est composée de deux morceaux assemblés par une couture machine et maintenue à la tapisserie par de grands points espacés de 60 cm et rabattue avec un point glissé. Une toile bisonne non décatie cousue sur la doublure porte le numéro d'inventaire "5458".

Un autre numéro d'inventaire est inscrit, en bas à droite : "8652". Visiblement trop courte, la doublure a été dépliée pour sortir un maximum de tissu et porte encore la trace de l'ancienne pliure de l'ourlet. Sous la doublure, quatre bandes de lin marron très rigides et dégradées par la moisissure sont cousues sur les quatre côtés de la tapisserie. Ces bandes ont été retirées, nettoyées et conservées.

### 3 - Examen de l'envers après dédoubleage

La tapisserie a subi de très nombreuses interventions : retissages, grossières reprises, rentrayages, incrustations de morceaux provenant de la même tapisserie, d'autres rajouts de tapisseries tardifs. Des déformations et des incohérences visuelles indiquent que la tapisserie n'est pas dans ses dimensions d'origine.

L'alignement des chaînes, la matière d'origine et la réduction, n'ont pas toujours été respectés. Les chaînes en laine manquantes ont été remplacées par un fil de coton blanc par endroit beaucoup plus gros que la chaîne d'origine, opérant chaque fois un retour dans la chaîne suivante.

L'envers présente de nombreux nœuds de chaîne en coton blanc, ainsi que de nombreux fils de laine volants (amas de fils emmêlés les uns dans les autres).

#### Les rentrayages

La tapisserie a été très largement remaniée, certainement pour recréer une scène. Elle est composée d'un grand nombre de morceaux d'une même tapisserie, découpés puis rentrayés pour former un ensemble cohérent. Quelques morceaux provenant d'autres tapisseries ont également été ajoutés.

Les rentrayages sont aisément repérables sur l'envers de la tapisserie grâce aux renflements qu'ils occasionnent et aux raccords des découpes, nettement visibles.

On peut retenir deux pièces principales formées l'une par les quatre personnages de gauche, l'autre par les trois de droite et la mule. Cinq autres morceaux, plus petits, retiennent notre attention. Il s'agit des trois phylactères contenant les trois inscriptions ainsi que les deux autres formant la vache brune pour l'un, la vache blanche et l'homme au seau pour l'autre.

Une multitude d'autres morceaux plus petits ne modifient que très peu la scène.

#### Ajouts provenant d'autres tapisseries

La partie beige du ciel a été rapportée et provient d'une autre tapisserie : elle compte quatre fils de chaîne par centimètre contre cinq pour les autres parties.

Le ciel est composé de morceaux de tapisseries assemblés par rentrayage, et de retissages.

Les quatre côtés du galon d'encadrement ont été rapportés.

Tous les morceaux à droite de la grande tondeuse de droite proviennent d'une autre tapisserie ainsi que les feuillages, à gauche, sous la main de la femme à coiffe dressée et sous ses pieds.

## ■ Origine et mécanisme des altérations

### Altérations relatives aux matériaux

Attaque de moisissure de la doublure et des toiles de renfort marron (due à l'apprêt de la doublure non décatie).

Les couleurs sont affadies.

Migration des colorants chimiquement instables (trame orange des retissages).

Trame blanche (décoloration des petits retissages dans les vêtements).

Trous d'envols d'insectes kérotophages (mites) sur le galon inférieur.

### Altérations mécaniques

La découpe du galon d'encadrement a provoqué des dégradations du tissage : une partie de la trame est effilochée.

Déformation très visible provoquée par les quatre bandes en toile de lin marron non décatie, dont le rétrécissement dû aux variations hygrométriques a exercé une forte traction sur le bas de la tapisserie.

Le non-respect des chaînes rajoutées dans la partie supérieure (réduction, torsion, nature), la nature des fils de trame (calibrage différent) donnent un tissage plus serré qui a entraîné des déformations, des tensions au côté droit de la tapisserie, la formation d'une poche en bas et des plis sur toute la surface de la tapisserie. Le nombre très important des rentrayages est, lui aussi, cause des déformations.

Le galon d'encadrement est un réemploi. L'effilochage de la trame est certainement dû à sa découpe aux ciseaux. La mauvaise répartition du poids de la tapisserie sur les seuls crochets du système d'accrochage a occasionné des déchirures et des déformations sur le galon supérieur.

## ■ Interventions effectuées

Démontage du système d'accrochage et de la doublure. Les quatre bandes de lin marron, très dégradées par la moisissure et très rigides, ont été nettoyées et conservées.

Dépoussiérage de l'endroit et de l'envers de la tapisserie. Le dépoussiérage a été effectué après une inspection minutieuse qui n'a pas permis de déceler de traces d'infestation.

Couture des relais ouverts et vérification de la totalité des relais.

Traitement des anciennes restaurations qui créaient des tensions. Elles ont été décousues afin de rétablir la cohésion mécanique et prévenir les risques de déchirures lors des manipulations. Cela concerne :

- la zone claire dans la partie supérieure gauche de la tapisserie ;
- la boucle des rênes de la cavalière ;
- les phylactères ;
- le bord extérieur des galons d'encadrement supérieur et inférieur ;
- les galons latéraux.

## MUSÉE

Les zones lacunaires et fragilisées ont reçu sur l'envers de petites pièces de toile de lin décaties. Les chaînes ont été réalignées dans le droit fil et maintenues par de grands points de Boulogne avec un fil de la même couleur que la zone à traiter.

Traitement du galon d'encadrement : les parties fragiles et lacunaires ont reçu, sur l'envers, de petites pièces de lin destinées à renforcer la cohésion mécanique avant d'être consolidées par un point de Boulogne. Le galon a ensuite été protégé par un fourreau de crêpeline de soie teintée fixée au point de devant.

Doublage avec une toile de lin décatie fixée à la tapisserie à l'aide de points avant disposés en quinconce, en partant du milieu vers l'extérieur tous les 30 cm.

Pose d'un système d'accroche de type Velcro. Remise en place des numéros d'inventaires.

La tapisserie a été enroulée sur un rouleau et recouverte de Tyvek, le tout protégé par du papier bulle pour le transport.

### ■ Préconisations

Pour une exposition au public, un cordon de sécurité devrait être installé afin d'éviter les arrachements de matière dues aux effleurements des vêtements, des mains, surtout lors des visites de groupes.

Les normes d'environnement suivantes devront être respectées :

- humidité relative comprise entre 47 et 53 % ;
- pas de lumière naturelle directe : installation de stores ;
- niveau d'éclairement de 50 lux/heure, 8 heures par jour ;
- température comprise entre 18 et 23° C.

*Marques  
d'inventaire  
recousues sur la  
toile de doublage.*



Si la tapisserie est stockée, il conviendra de la rouler sur un rouleau suffisamment rigide pour en supporter le poids, soit d'un diamètre d'au moins égal à 15 cm et d'une longueur supérieure à celle de la tapisserie.

L'endroit de la tapisserie sera orienté vers l'extérieur afin d'éviter la formation de plis.

Une housse en coton ou en Tyvek (microfibres de polyéthylène) fermée aux deux extrémités la protégera de la poussière et des insectes.

Afin d'éviter les manipulations inutiles, une fiche d'identification visible sera fixée sur l'emballage.

(\*) Habilitée par les Musées de France pour la conservation et la restauration de tapisseries / Meilleur Ouvrier de France en 1994 / Membre des Grands Ateliers de France et de l'Entreprise du Patrimoine Vivant / Atelier *Âme de Laine et de Soie* 13940 MOLLEGES / mallogi.rachida@wanadoo.fr



## Vocabulaire succinct de la tapisserie sur métier

**Chaîne** : fils généralement écrus tendus parallèlement sur le métier. Sur une pièce terminée elle n'est pas visible.

Sur le métier de basse lisse, les chaînes sont tendues horizontalement.

Sur le métier de haute lisse, elles le sont verticalement.

Anciennement, elles étaient soit en lin, soit en laine.

Actuellement, elles sont principalement en coton.

**Incrustation** : morceau fixé dans un trou pour le boucher ou remplacer un motif.

**Galon** : bande étroite colorée (3 à 5 cm environ), généralement monochrome, limitant certaines pièces sur les quatre côtés.

**Relais** : interruption de la trame entre deux fils de chaîne sur la hauteur d'au moins trois duites qui font retour en sens opposé. Les relais sont habituellement cousus à moins qu'ils ne soient conservés à des fins décoratives. Les coutures, qui sont fragiles, ont souvent disparu sur les pièces anciennes.

30

**Rechainage** : dans la tapisserie sur métier, opération consistant à repasser des fils nouveaux de chaîne entre les fils de trame, ou à les nouer les uns aux autres, pour remplacer une partie usée, réunir des parties tissées séparément, agrandir une pièce.

**Rentrage** : Il sert à réunir deux morceaux de tapisserie. On enfle dans la trame de chacun des morceaux un fil de chaîne neuf le long de chaque fil de chaîne ancien.

On peut utiliser cette technique pour combler une lacune. Le rentrage sera alors suivi d'un retissage.

Cependant, ce procédé est très dommageable pour les fils anciens et a été totalement proscrit.

**Retissage** : en tapisserie sur métier, opération consistant à passer à l'aiguille des fils de trame nouveaux pour refaire une partie usée, pour changer un motif ou, après rechainage, pour agrandir une pièce.

**Trame** : fils passés entre les fils de chaîne au moyen d'une navette (broche ou flûte). Dans la tapisserie sur métier, la trame est formée de fils colorés qui recouvrent complètement la chaîne après tissage au peigne et qui donnent le motif en même temps qu'ils constituent le tissu.



## AGÉNOR ET ARMAND DE GRAMONT, PORTRAITS PAR PHILIP DE LÁSZLÓ AU MUSÉE BASQUE

Olivier RIBETON

Le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne recevait en don, le 26 août 1939, deux portraits de membres de la famille de Gramont peints par l'artiste hongrois naturalisé anglais Philip Alexius de László (1869-1937). L'un représente Agénor, onzième duc de Gramont (1851-1925) assis avec un chien à ses pieds, l'autre son fils, le donateur Armand de Gramont lorsqu'il était duc de Guiche. L'étude de ces portraits permet à la fois de découvrir le rôle méconnu joué par le duc de Gramont dans les Basses-Pyrénées au tournant des <sup>xix</sup><sup>e</sup> et <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècles, et de montrer, dans l'histoire des arts de l'époque, l'influence anglaise dans le portrait.

31

*1939-ko abuztuaren 26an Euskal Museoari oparituak izan zitzaizkion Gramontiarren bi potret, Philip Alexius de László (1869-1937) hungriar anglestu artistak margotuak. Batek Agénor, Gramontiar hamekagarren dukea (1851-1925) erakusten du, jarririk, xakur bat oinetan ; besteak haren semea, Armand de Gramont, emaitzaren egilea, Gixuneko duke zelarik. Potret horien azterketak erakusten du zer izan zen Gramontiar dukearen eragin ezezaguna gure departamenduan XIX. eta XX. mendeetan, bai eta ere angles eragina potretagintzan, orduko arteen historian.*

Agénor de Gramont (Paris, 1851–1925) est le fils aîné du ministre des Affaires étrangères de Napoléon III, le duc Antoine X de Gramont, diplomate à qui l'opinion de son temps reprochera d'avoir réagi trop vivement à la "dépêche d'Ems" et provoqué en conséquence la déclaration de guerre de la France à la Prusse suivie de la défaite des armées impériales<sup>1</sup>. Mêlé à cette aventure, Agénor de Gramont, duc de Guiche, est à dix-neuf ans sous-lieutenant au 4<sup>e</sup> hussards lorsqu'il fait la campagne de 1870 et défend la ville de Bapaume<sup>2</sup>, prise et reprise par les



**Fig. 1**  
 László,  
 Agénor de  
 Gramont,  
 esquisse, 1902,  
 huile sur carton,  
 H. 55 cm ;  
 L. 46 cm.  
 Musée Basque et  
 de l'histoire de  
 Bayonne,  
 inv. n° 2738,  
 don Armand de  
 Gramont en 1939.  
 Cl. Alain Arnold.

Prussiens. Après la défaite, il souffre de l'hostilité qui entoure ses parents ; et son oncle, le général de Lesparre, refuse de le présenter au Jockey, tant le ressentiment causé par la défaite de 70 pèse sur la famille de Gramont<sup>3</sup>.

En juillet 1889, Agénor, devenu duc de Gramont en 1880 à la mort de son père, se présente sur le terrain politique du canton de Bidache, siège de l'ancienne souveraineté de sa famille. "Bel homme grand et blond, ancien officier de hussards, aimant la chasse et les chevaux, le duc de Gramont tenait de sa mère écossaise, Emma-Mary Mac Kinnon, écuyère accomplie, adorant parcourir les champs et les bois. Il représentait le type parfait du gentleman-farmer, fort répandu à cette époque dans l'aristocratie anglaise"<sup>4</sup>. Félicie Fournier Schneider (Saint-

Cloud, 1831-1888) l'avait peint en hussard à cheval en 1878 et Gustave-Jean Jacquet (Paris, 1846-1909) en habit de chasse. Ce type d'homme pouvait séduire un électorat rural. Il est élu conseiller général et bat le maire de Bardos, le républicain Damestoy, malgré une campagne virulente qui rappelle le rôle de son père en 1870. *L'Avenir* publie la liste des soldats de Bidache morts dans la guerre franco-prussienne<sup>5</sup>. Agénor Antoine XI se présente aux élections législatives de 1889 mais n'est pas élu, Orthez préférant Vignancour et Bidache le républicain Harriague. En 1893, les conservateurs catholiques prennent M<sup>gr</sup> Diharassary, curé d'Ossès, pour tête de liste face au maire d'Hasparren Harriague qui "revendiquait le progrès, la liberté de conscience, les droits de la cité moderne"<sup>6</sup>. Le duc de Gramont se présente alors comme "rallié" au parti républicain et appuie Harriague à la grande indignation du clergé catholique toujours royaliste et du journal de droite *La Semaine* qui lance des insinuations malveillantes contre le duc. René Cuzacq écrit à ce propos : "on susurra qu'il escomptait peut-être quelque poste de la carrière (diplomatique), et *La Semaine* évoqua, non sans amertume, son mariage avec une fille de Laquedem<sup>7</sup>, ce qui expliquait son apport au complot franc-maçon et juif. Du coup, Gramont prit parti pour Harriague et se prononça, en toutes lettres, contre le gouvernement des curés"<sup>8</sup>. Aux élections législatives, le canton de Bidache, sur 2 486 inscrits, apporte 1 586 voix au maire d'Hasparren et seulement 431 voix à M<sup>gr</sup> Diharassary. Mais aux élections du Conseil général de juillet 1895, le duc de Gramont est mal payé de son ralliement à la cause républicaine puisqu'il est battu par le républicain local Dajas. Dorénavant l'influence d'Agénor Antoine XI se maintient par le truchement du docteur Joseph Mendiondo qui sera maire de Bidache en 1896 puis député en 1905<sup>9</sup>.

Un temps, le duc de Gramont pense relever le défi que Napoléon III avait jeté à son père depuis les ruines du château de Bidache, lors de sa visite du 19 septembre 1856, lorsqu'il s'était écrié : "Eh bien ! Si ce château était à moi, je grillerais de le restaurer"<sup>10</sup> ! Agénor Antoine XI charge l'architecte des Monuments Historiques Henri Geisse de dresser un projet de restauration de l'édifice<sup>11</sup>. Des relevés de l'état des ruines de Bidache à l'époque sont conservés dans les archives de la Maison de Gramont. Les seuls travaux entrepris concernent les anciennes écuries et le pavillon des écuyers à l'entrée de la route de Peyrehorade, car l'intérêt du duc de Gramont se porte alors sur une construction neuve entreprise en région parisienne.

Agénor de Gramont se marie une première fois en 1874, mais il perd l'année suivante son épouse, Isabelle de Beauvau-Craon, lorsqu'elle met au monde leur fille Elisabeth. L'enfant est élevée par Marguerite de Rothschild, épousée en 1878. Elisabeth la considère comme sa vraie

mère. En 1896, Elisabeth se marie avec Philibert de Clermont-Tonnerre dont elle divorce en 1920. Sous le titre de duchesse de Clermont-Tonnerre, puis d'Elisabeth de Gramont, elle publie une abondante œuvre littéraire, dont des *Mémoires* très vivants qui retracent bien l'esprit de la Belle époque et le cadre de vie des Gramont<sup>12</sup>.

L'esquisse du portrait d'Agénor (Fig. 1), offerte au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne par son fils en 1939, fait partie d'une entreprise de portraits de groupe, à la mode anglaise, peints au château de Vallière (Mortefontaine) à l'été 1902 par Philip Alexius de László<sup>13</sup>. Elle est publiée en ligne (n° 8753) dans le catalogue raisonné de László entrepris par la famille du peintre<sup>14</sup>. C'est une huile sur carton de format moyen montrant Agénor en tenue de chasse assis sur un fauteuil de jardin en bois, un chien à pelage brun à taches blanches, dressé à ses pieds la tête tournée vers la droite. Le duc de Gramont est en bottes noires à rabats orange, la main gauche posée sur la cuisse tenant une badine noire, le bras droit étendu sur un meuble à peine dessiné à sa droite, la main tenant un mouchoir orange. Le meuble supporte un chapeau haut-de-forme noir. Un manteau fauve est glissé entre les jambes habillées d'un pantalon gris. Un gilet et une redingote noirs s'ouvrent au col sur le nœud d'une

**Fig. 2**  
László, Agénor de Gramont, verso de l'esquisse, 1902, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2738, don Armand de Gramont en 1939. Cl. Alain Arnold.



34



**Fig. 3**  
Premier portrait de groupe de László, avec la duchesse de Gramont née Marguerite de Rothschild, 1902, tirage photographique Braun, Clément & Cie, © de Laszlo Foundation.



lavallière blanche. Un paysage est à peine esquissé en fond de tableau. Au dos du carton l'artiste écrit : "*Duke de Grammont*" et dessine (Fig. 2) deux esquisses au crayon qui montrent une variation d'attitude d'Agénor assis sur son fauteuil et une troisième un détail de la tête du chien. L'intérêt de cette huile est d'apporter un nouvel éclairage sur la pensée de l'artiste dans sa composition des groupes familiaux. Les dessins annoncent en revanche son choix pour le tableau définitif d'un Agénor redressé sur son fauteuil posant la main droite sur la cuisse droite, et non plus sur une table, et portant un pantalon long ajusté sans bottes.

Il s'agit d'études pour l'un des deux portraits de famille regroupant le duc de Gramont avec sa fille Elisabeth, alors marquise de Clermont-Tonnerre, et son fils cadet Louis-René, comte de Gramont. Les personnages assis ou debout sont représentés en pied grandeur nature. L'autre portrait met en scène de la même manière la duchesse de Gramont avec sa fille Corisande, alors marquise de Noailles, et son fils aîné Armand, duc de Guiche. Les deux portraits de groupe de Vallière suivaient un ordre précis. La série familiale était inaugurée, en allant de gauche à droite, par le premier portrait (Fig. 3) réunissant Marguerite de Rothschild, puis Armand et sa soeur Corisande. Le visiteur détaillait ensuite le deuxième portrait monumental (Fig. 4) regroupant, de gauche à droite, Elisabeth, fille du premier mariage du



**Fig. 4**  
Deuxième portrait  
de groupe de  
László, avec le duc  
Agénor de  
Gramont, 1902,  
tirage  
photographique  
Braun,  
Clément & Cie,  
© de Laszlo  
Foundation.



**Fig. 5**  
*László, Le duc Agénor de Gramont, 1902, après découpage du portrait de groupe. Huile sur toile, H. 215 cm ; L. 126 cm ; Fonds Gramont, inv. n° 99. Cl. Didier Sorbé, © de Laszlo Foundation.*

duc, Louis-René fils cadet issu du deuxième mariage et enfin le duc Agénor (Fig. 5). Les parents, duc et duchesse de Gramont, encadraient donc, au début et à la fin des peintures, l'immense composition des deux tableaux. Chaque tableau ensuite possédait sa propre logique et son équilibre, un bosquet d'arbres établissant le lien entre la droite de la première peinture et la gauche de la seconde. À la mort d'Agénor, son fils Armand, le nouveau duc de Gramont, entreprend de créer deux salles à manger au château de Vallière dans le volume de celle d'origine, obligeant à enlever les deux portraits de groupe monumentaux. Vers 1928, à la demande du duc, les deux grandes peintures sont découpées en six morceaux par László lui-même, qui recrée quatre portraits en pied et deux en buste. Ils sont aujourd'hui conservés dans les réserves du Musée national du château de Pau avec le Fonds Gramont appartenant à la Ville de Bayonne. Une étude complète de ces tableaux paraîtra dans les *Cahiers d'Histoire de l'Art* n° 10, en octobre 2012.

## MUSÉE

En 1922, Armand, encore duc de Guiche, en séjour à Londres, se fait peindre dans le nouvel atelier de László à *Swiss Cottage, 3 Fitzjohn's Avenue*<sup>15</sup>. Une grande peinture (cat. raisonné n° 8760), de localisation actuelle inconnue, montre Armand tenant un journal, assis dans un fauteuil devant une table, avec en fond le portrait de John de László, enfant de l'artiste. Elle est dédicacée en haut à gauche : "*In friendship to Guiche / de Laszlo / London / 1922*" et connue par une reproduction photographique en noir et blanc (Fig. 6). Deux études pour ce tableau sont conservées. L'une (cat. raisonné n° 8786), dans le Fonds Gramont déposé à Pau, montrant la tête du modèle appuyé sur la main droite, est une première idée du peintre non suivie pour le geste. L'autre conservée au Musée Basque (cat. raisonné n° 8796) est proche du choix final de l'artiste mais la tête est dans une position inversée. Offerte en 1939 par Armand devenu duc de Gramont, elle est signée et datée en bas à droite : "*László / 1922*" et représente le duc de Guiche alors âgé de quarante-trois ans (Fig. 7).

**Fig. 6**  
László, Armand de Gramont duc de Guiche dans l'atelier de l'artiste à Londres, 1922, huile sur toile présumée. Actuellement non localisée. © de Laszlo Foundation.



**Fig. 7**  
László, Armand de Gramont duc de Guiche, esquisse, 1922, Huile sur carton, H. 62 cm ; L. 48,4 cm. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2729, don Armand de Gramont en 1939. Cl. Alain Arnold.

- 1 Olivier Ribeton, "Le duc de Gramont et la chute du Second Empire", *Actes du colloque 1870-1871*, Bayonne, 25-26 novembre 2011, publication de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne en 2012. À paraître.
- 2 C'est à la bataille de Bapaume de 1641 que son ancêtre Antoine III de Gramont avait gagné son bâton de maréchal de France.
- 3 Au témoignage de sa fille Elisabeth de Gramont, *Mémoires. 1 - Au temps des équipages*, Grasset, Paris, 1928, p. 41-42.
- 4 Jean Robert, *Des travaux et des jours en piémont pyrénéen Bidache*, Au souffle du terroir, éd. Jean-Pierre Gyss, 1984, p. 180.
- 5 René Cuzacq, *Les élections législatives à Bayonne et au Pays Basque L'avènement de la République modérée (1871-1898)*, Bayonne, 1951, p. 93.
- 6 Robert, *op. cit.*, 1984, p. 180 et note 30.
- 7 Nom donné en Flandre au Juif errant Ahasvérus. Ce nom a été popularisé grâce au livre *Isaac Laquedem ou le roman du Juif errant* d'Alexandre Dumas, publié en 1852 mais tronqué et censuré.
- 8 Cuzacq, *op. cit.*, p. 116.
- 9 Robert, *op. cit.*, p. 180-181. Le nom Mendiondo est ici estropié et la date de sa première élection est erronée (1892 au lieu de 1896).
- 10 Raymond Ritter, *Bidache principauté souveraine*, Audin, Lyon, 1958, p. 45 ; *Mémorial des Pyrénées*, n° 114, 20 sept. 1856, p. 2 et n° 110, 12 sept. 1857, p. 2 ; cité par Jean Robert, *op. cit.*, 1984, p. 179.
- 11 Raymond Ritter, *La Maison de Gramont*, Les Amis du Musée pyrénéen, Tarbes, 1968, tome 2, p. 625, note 17 ; Olivier Ribeton, *Le château de Bidache*, mémoire de maîtrise dactylographié, Université de Bordeaux III, 1980, tome 1, p. 259, plans en annexe ; une héritière d'Henri Geisse a témoigné à l'auteur dans les années 1980 que les plans de l'architecte avaient été détruits.
- 12 Biographie détaillée dans Francesco Rapazzini, *Elisabeth de Gramont Avant-gardiste*, Vies de femmes, Fayard, Paris, 2004, 660 pages.
- 13 Né à Budapest Fülöp Elek Laub, László est le fils aîné d'un modeste tailleur d'origine juive. À l'occasion de la revendication nationaliste hongroise et du développement des noms maggyars, Laub transforme en 1891 son nom en László. Converti au christianisme dans les mêmes années, il adopte le prénom Elek. Après ses premières études d'art à Budapest, László suit les cours de l'Académie royale des Arts de Bavière à Munich, puis à l'Académie Julian de Paris. En 1893, à 24 ans, il obtient sa première commande officielle de portrait pour la Cour de Bulgarie. L'empereur d'Autriche François-Joseph, roi de Hongrie, lui ayant conféré la noblesse en 1912, l'artiste devient officiellement Philip Alexius de László de Lombos. Il épouse en 1900 l'Irlandaise Lucy Madeline Guinness qui lui donnera six enfants. Installé définitivement à Londres en 1907, László devient le peintre préféré de l'aristocratie et de la famille royale britannique. Il obtient la nationalité britannique en 1914 et reçoit l'Ordre royal de Victoria. Il meurt à Londres en 1937. Au terme de sa carrière, il aurait peint plus de 2 700 portraits.
- 14 Le catalogue raisonné en ligne répertorie une bonne vingtaine de portraits de la famille de Gramont, ensemble exceptionnel même si certains portraits sont oubliés ou pas encore recensés. Cf. [www.delaszlocatalogueraisonne.com](http://www.delaszlocatalogueraisonne.com) (consulté en mars 2012).
- 15 Hart-Davis D. *Phillip de László his life and art*, Yale University Press, New Haven - London, 2010, p. 177.

## LA FABRIQUE DU TOURISTE EN PAYS BASQUE, UNE PARTIE DE L'ŒUVRE DES SŒURS FEILLET (1840-1865)

Florence  
CALAME-LEVERT  
(\*)

Dans les années 1840-1850, les deux sœurs Hélène et Blanche Feillet cheminent ensemble à la découverte des paysages et des habitants du Pays Basque. Lors de ces excursions, elles dessinent sur le motif et fournissent les modèles à des lithographies qui paraissent chez Charles Hennebutte, l'époux de Blanche, imprimeur, éditeur et auteur de guides touristiques à Bayonne. Cette œuvre témoigne de la naissance du tourisme et de l'émergence d'un désir de rivage.

*1840-1850 urteetan, Hélène eta Blanche Feillet ahizpek Euskal Herriko bazterren eta jendeen ezagutza egin zuten. Hemen gaindi bazabiltzala, marrazkiak egiten zituzten eta litografiagaiak hornitzen Blanche-n senar Charles Hennebutte inprimatzaileari, hau gida turistikoko argitaratzailea baitzen Baionan. Horra hor turismoaren sortzearen lekuko bat.*

"On se baigne à Biarritz comme à Dieppe, comme au Havre, comme au Tréport, mais avec je ne sais quelle liberté que ce beau ciel inspire et que ce doux climat tolère."  
(Victor Hugo, 1843)

### ■ Une entreprise familiale

Les artistes Hélène Feillet (1812-1889) et Blanche Feillet-Hennebutte (1815-1886) ont eu, en la personne de leur père le peintre Pierre Feillet, le même maître. Hélène, qui expose au Salon de 1836 à 1848, acquiert une certaine notoriété de peintre et dirige l'école de dessin de Bayonne où elle succède à son père. À Bayonne, elle reste connue pour son tableau *L'arrivée à Bayonne de M. le Duc et M<sup>me</sup> la Duchesse d'Orléans* (1839), huile sur toile exposée dans les salles permanentes du



Musée Basque. Blanche, de plus modeste réputation, se spécialise pour sa part dans la réalisation de lithographies (paysages et vues d'architecture), métier que sa sœur Hélène pratique également.

Dans les années 1840-1850, les deux sœurs cheminent ensemble à la découverte des paysages, des villes, des villages et des habitants des Pays Basques Nord et Sud. Lors de ces excursions, elles dessinent sur le motif. Ces esquisses fournissent les modèles à des lithographies qui paraissent dans les années 1850 chez Charles Hennebutte, l'époux de la cadette, imprimeur et éditeur à Bayonne. Le recueil intitulé *L'Album des Deux Frontières* est constitué de lithographies de Blanche et donne à voir les villes et monuments remarquables des Provinces Basques et notamment du Labourd et de Guipúzcoa. Ce recueil connaît de multiples rééditions dont l'une est agrémentée d'un texte de Charles Hennebutte proposant des notices historiques et une description des lieux représentés<sup>1</sup>. Les deux sœurs participent ensemble à une *Description des environs de Bayonne* puis au *Guide du voyageur de Bayonne à Saint-Sébastien* (Fig. 1). Ces ouvrages reprennent quelques-unes des lithographies parues dans *L'Album des Deux Frontières*. Elles sont complétées par un texte de Charles Hennebutte qui, en plus de proposer des clés historiques, présente des anecdotes sur les manières de vivre, et donne des conseils aux voyageurs en leur faisant partager sa propre expérience. L'ensemble est augmenté d'œuvres d'Hélène Feillet figurant en vignettes dans le corps du texte et faisant écho au récit des aventures et à l'invitation que nous fait Charles à goûter aux surprises que recèle tout voyage.

L'entreprise de lithographie et d'édition du couple Hennebutte à laquelle Hélène prête main-forte, s'inscrit dans le contexte des prémices du tourisme en Pays Basque au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Le couple tire ses revenus d'une économie touristique naissante. Charles vend ses guides aux voyageurs qui font escale à Bayonne. Les publications sont riches de conseils. Elles plaisent aussi parce qu'elles fournissent le modèle d'une rhétorique propre au récit de voyage que chacun pourra s'approprier. Elles plaisent enfin car deviennent à l'issue du périple son objet souvenir. Hélène, Blanche et Charles font des guides dont les manières de voir, les préoccupations et les conseils reçoivent un accueil d'autant plus favorable qu'ils correspondent aux atten-

**Fig. 1**  
Charles Hennebutte, *Le Guide du Voyageur de Bayonne à St-Sébastien*, 1851. Bibliothèque du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 56-428/P.148, don Jean Laxague en 1923 ; 2<sup>e</sup> édition inv. n° 64-291/P.2157, don Manu de la Sota en 1964. Cl. Alain Arnold.



tes d'une clientèle bourgeoise dont ils connaissent les codes culturels. Bien que vivant en Pays Basque, ils ne partagent pas les modes de vie des populations rurales et littorales, des paysans, montagnards et pêcheurs. Ils en sont aussi éloignés que les bourgeois et aristocrates en villégiature sur la côte basque. En ce XIX<sup>e</sup> siècle, se révèle un fort intérêt pour un exotisme à portée de vue que partagent voyageurs, étrangers en villégiature et bourgeois des villes, y compris ceux de la région. Ces derniers sont friands d'histoire locale et de représentations du costume notamment<sup>3</sup>. C'est aussi à eux, érudits et collectionneurs, que s'adressent ces publications. En octobre 1851 paraît la première livraison du recueil intitulé *Les Provinces Basques Illustrées, Vues et Costumes*, auquel collaborent une fois encore les deux sœurs. Publié en quarante livraisons, à raison d'une ou deux par semaine, il répond à cet engouement pour la constitution de collections. La souscription qui engage l'une et l'autre parties, garantit à l'amateur la possession d'un ensemble complet tout en constituant pour l'éditeur l'assurance d'une entreprise économiquement viable.

**Fig. 2**  
Hélène Feillet,  
Jeune fille  
Biarrotte, vers  
1850, lithographie  
sur papier.  
Musée Basque et  
de l'histoire de  
Bayonne,  
inv. n° E. 1121.  
Cl. Alain Arnold.



### ■ Une altérité de bord de chemin

*La jeune fille Biarrotte* d'Hélène Feillet (Fig. 2) participe à la construction du stéréotype de la sardinière qui allait chaque jour vendre son poisson sur les marchés de Bayonne et de Biarritz<sup>4</sup>. Représentée au bord de la falaise, se penchant pour scruter ce qui se passe en contrebas, sur la mer et au port, cette jeune fille incarne aussi l'amoureuse qui épousera bientôt le marin dont elle est éprise et dont elle épie les allers et venues. L'image conforte l'idée que le bourgeois se fait des populations maritimes, et notamment de son endogamie. Elle révèle aussi un caractère : la jeune fille prend le risque de se pencher au-dessus du vide, confiante en la solidité d'une roche, libre de courir les sentiers littoraux les pieds nus. La vue en légère plongée permet de représenter le contenu du panier, ce qui suffit à conférer à la jeune fille son statut de vendeuse de sardines. Avec une économie de moyens, Hélène Feillet dit l'altérité profonde de cette jeune personne. Cette altérité radicale réside non seulement dans sa

manière de se vêtir, mais aussi dans une relation particulière à la nature dont elle tire les moyens de gagner sa vie, dans des perspectives conjugales spécifiques, et dans un rapport au corps, au danger et à la morale qui constituent autant de manquements aux règles de bonne conduite des jeunes filles des classes bourgeoises. Les lithographies extraites des *Provinces basques illustrées*, comme celles de la même époque, se distinguent des représentations de costumes du début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> par leur mise en scène. Il ne s'agit pas simplement de décrire le costume, ses accessoires et les instruments emblématiques du statut de la personne représentée, mais aussi de raconter une histoire. C'est l'histoire du sujet, bien sûr, mais celle aussi de la perception que l'artiste et sa clientèle en ont ; à travers ce clivage, il s'agit aussi de leur propre histoire.

Dans *Azcoitia et ses environs* (Fig. 3), Blanche Hennebutte met en scène la rencontre d'une jeune femme de la ville en promenade en montagne et des paysans des provinces basques espagnoles. Sans doute, l'esquisse préparatoire à cette lithographie a-t-elle été prise sur le motif à l'occasion d'une excursion dans cette région. Un faisceau d'indices nous invite à penser que la femme représentée à gauche n'est autre que la propre sœur de l'artiste, Hélène Feillet elle-même. Leur œuvre dessinée et lithographiée nous confirme en effet que les deux sœurs travaillaient ensemble et voyageaient de concert sur les routes du Pays Basque Nord et du Pays Basque Sud. Le tableau d'ores et déjà cité ici, *L'arrivée à Bayonne de M. le Duc et M<sup>me</sup> la Duchesse d'Orléans* (1839) sur lequel Hélène Feillet se met elle-même en scène en train de peindre conforte encore cette hypothèse. Les descriptions souvent

42



**Fig. 3**  
Blanche Hennebutte, *Azcoitia et ses environs*, vers 1845, lithographie rehaussée d'aquarelle sur papier. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 71.1.4, don Manu de la Sota en 1971. Cl. Alain Arnold.

cocasses faites par leur compagnon de voyage Charles Hennebutte dans ses guides tendent à nous montrer également combien il aimait expérimenter lui-même ces excursions pour se mettre ensuite en scène dans ses récits. Nous imaginons fort bien ce groupe de trois jeunes gens s'amuser à incarner à tour de rôle la figure du voyageur, ce qu'ils sont aussi. Cette hypothèse s'étoffe d'image en image, comme nous le verrons dans la suite de ce texte.

Dans *Azcoitia et ses environs*, l'homme porte le costume des paysans des provinces basques espagnoles : le béret, la ceinture de soie rouge et les sandales à la semelle de corde de chanvre et couvertes d'étoffe de coton (*abarcas*). Il tient le *makila*, bâton particulier aux Basques<sup>6</sup>. La femme qui se tient à ses côtés porte elle aussi le vêtement des paysannes de sa contrée : les couleurs sont vives, le châle est rentré dans la ceinture du tablier, elle est chaussée de sandales lacées et est coiffée du petit foulard blanc (*sabanilla*) noué sur le dessus de la tête et qui distingue les femmes mariées. Selon notre hypothèse, l'artiste Hélène Feillet incarne donc la promeneuse. Son statut est identifié grâce à quelques astuces de mise en scène : le chemin sur la gauche qu'elle vient tout juste de dévaler et le dynamisme de sa posture (pied en avant et position diagonale de son bâton de marche) contrastent avec la pose des paysans (la femme est accoudée à la barrière et l'homme est bien campé sur ses deux jambes, les bras croisés). Remarquons néanmoins que le costume d'Hélène ne présente pas de disparité remarquable par rapport à celui de la paysanne : même châle porté de manière identique et même jupe longue, quoique non recouverte du tablier. De plus, si elle était une jeune fille appartenant au monde rural basque, Hélène ne serait pas coiffée autrement. Hélène porte les mêmes tresses que les jeunes femmes célibataires vivant dans cette région. Dans cette image, la jeune femme est une promeneuse de passage ; elle est, dans le même temps, susceptible de se fondre au sein des populations dont elle va à la rencontre. Les sœurs Feillet s'amuse des signes d'appartenance et jouent de leurs possibles ambiguïtés. Et que dire du bâton tenu par Hélène l'identifiant comme voyageuse, mais dont la forme n'est pas sans l'apparenter au *makila* identitaire qui confère à l'homme son statut au sein de la société basque ?

Une autre lithographie extraite de la même série radicalise encore cette démarche consistant à brouiller les appartenances identitaires, à se jouer de l'assimilation du voyageur aux populations qu'il visite. Il s'agit de *Pêcheuses de Saint-Jean-de-Luz* (Fig. 4) d'Hélène Feillet. Sur un promontoire rocheux surplombant un rivage, trois femmes sont représentées. Deux d'entre elles, se tenant debout, l'une de dos, l'autre de face, portent les attributs des vendeuses de sardines : le chapeau de paille est maintenu sur le dos, le panier plat est porté sur la tête et les pieds sont nus. Une troisième femme représentée de profil est agenouillée au bord de la falaise. Vêtue d'une robe que le dessin ne per-



met pas de distinguer de celles des autres femmes et coiffée d'un chapeau, elle semble néanmoins d'une autre condition sociale. Sur le mode d'*Azcoitia*, Hélène fournit à sa sœur Blanche un portrait brouillant les signes d'une appartenance sociale et identitaire. La femme agenouillée porte-t-elle des souliers ? Va-t-elle nu pied, telle une pêcheuse ? S'agit-il ou pas d'une sardinière ? Nous n'en aurons jamais le cœur net puisque l'auteur s'amuse à ne pas représenter ce qui aurait pu nous convaincre. L'auteur grime sa sœur en sardinière, tout en laissant planer le doute grâce à quelques astuces que lui offre le dessin. Cette œuvre pleine d'humour nous parle du fantasme du voyageur à ne plus simplement être de passage, à radicaliser son changement d'identité. Elle nous dit aussi que l'exercice du dessin rend possible cette mascarade, cette mise en scène théâtrale.

Une dernière lithographie illustrera ce chapitre consacré à la rencontre de l'altérité et au jeu de l'appartenance identitaire. *Costumes basques* d'Hélène Feillet (Fig. 5), sous le prétexte de nous montrer une distance sociale et culturelle difficilement franchissable, nous parle aussi de proximité. Une proximité de genre : celle des femmes entre elles. La scène se situe dans la cour d'une ferme d'un village du Labourd où est représentée une famille composée des parents et de deux jeunes enfants, garçon et fille. L'homme, vêtu du costume traditionnel dans son modèle d'apparat et tenant à la main pipe et *makila*, s'apprête à partir en promenade. Il quitte la ferme bien que son travail soit inachevé : c'est ce qu'expriment les trois planches de bois plantées verticalement dans le sol et la pelle posée là, figurées au premier plan à gauche. La femme, dont la représentation est pour Hélène Feillet l'oc-

**Fig. 4**  
Hélène Feillet,  
*Pêcheuses de*  
*Saint-Jean-de-Luz*,  
vers 1850,  
lithographie  
rehaussée  
d'aquarelle sur  
papier.  
Musée Basque  
et de l'histoire  
de Bayonne,  
inv. n° 72.29.24.35,  
don François Faure  
en 1972.  
Cl. Alain Arnold.



**Fig. 5**  
 Hélène Feillet,  
 Costumes basques,  
 vers 1850,  
 lithographie  
 rehaussée  
 d'aquarelle  
 sur papier.  
 Musée Basque  
 et de l'histoire  
 de Bayonne.  
 inv. n° E. 1710,  
 dépôt  
 Bibliothèque  
 Municipale de  
 Bayonne  
 Cl. Alain Arnold.



casation de détailler le vêtement, et surtout d'en présenter plusieurs versions différemment coloriées, est pour sa part occupée à filer la laine et à garder les enfants. Les corvées d'eau dont elle a la charge sont également évoquées par la présence de la *pegarra* et de la *ferreta*, posées sur le perron de la maison. L'inégalité d'un partage des tâches entre hommes et femmes est encore renforcée par le fait que le petit garçon tient une pipe du même modèle que celle de son père, tandis que la petite fille porte un semoir à la ceinture, comme en préfiguration de leur vie future. Ici Hélène Feillet ne met pas en scène sa propre famille mais nous propose un regard empathique – bien qu'ironique aussi – sur le destin de femmes, favorisant l'idée d'une communauté à laquelle elle appartient au même titre que cette paysanne labourdine. À travers ces quelques exemples extraits des *Provinces Basques illustrées*, nous apprécions la démarche des deux sœurs qui consiste à représenter les particularités des populations rencontrées : les manières de se vêtir bien sûr mais aussi leurs lieux de vie et les objets et métiers emblématiques du pays. La clientèle qui acquiert ces lithographies est friande de cet exotisme de proximité qui construit une image type du pays et qui en fait la promotion. Non sans humour, les deux sœurs invitent le voyageur à saisir ce qu'il peut y avoir d'universel aussi dans les modes de vie ; elles l'incitent aussi à rencontrer une altérité située pas plus loin qu'au bord du chemin. Ce faisant, elles construisent aussi l'idéal type du voyageur.

## ■ Devenir voyageur

Le voyageur constitue une part de la clientèle des éditions Hennebutte. Charles Hennebutte rédige le texte du *Guide du voyageur* qui paraît en 1851<sup>7</sup> et qu'il introduit ainsi :

“ Les voyageurs aiment à voir, à saisir beaucoup de choses en peu de temps, c'est pourquoi on a songé à combler un vide qui a été souvent signalé relativement à cette partie de la France dont Bayonne est comme la capitale, et qui présente dans un cadre assez restreint les sites les plus pittoresques, les plus variés peut-être qu'on puisse trouver dans aucune autre portion de l'Europe : l'Océan, la chaîne des Pyrénées, un pays largement accidenté, des mœurs et des habitudes à part, qui se révèlent en quelque sorte par le costume et le caractère des habitants, voilà ce qui frappe surtout l'étranger”.

46

La préface est suivie d'un "Petit Vocabulaire anglais, français, espagnol"<sup>8</sup>, d'une rubrique intitulée "Tableau comparatif des monnaies françaises, espagnoles et anglaises", d'une "Histoire de Bayonne", de pages dédiées à la présentation de quelques sites (Biarritz [sic], Cambo, Saint-Jean-de-Luz, Fontarabie, Passages, Saint-Sébastien, etc.), d'une "Notice sur les Basques" par François Faure, suivie d'une "Notice sur la flore de nos environs" par Ulysse Darracq<sup>9</sup>, d'un chapitre intitulé "Itinéraire et lieux de visite", de la liste des principaux hôtels, des horaires des diligences, du tarif des bains chauds d'eau de mer de Biarritz, du plan de Biarritz et enfin des horaires des marées à usage des baigneurs. Le sommaire du livre révèle le profil du voyageur : il est argenté, il s'intéresse à l'histoire, aux particularités locales – tant humaines que naturalistes – et il est l'un des tous premiers adeptes des bains de mer qui apparaissent alors<sup>10</sup>.

C'est souvent sur le mode d'un récit humoristique que le guide propose quelques conseils à l'apprenti voyageur. Voici comment Charles décrit le départ de Bayonne :

“ C'est à la Porte d'Espagne qu'un service régulier de voitures est établi ; retenons nos places au bureau (...) Voyez ce voyageur sans expérience, les cochers se jettent sur lui ; l'un le prend par le pan de ses habits, l'autre par le bras, celui-là par les épaules, d'autres se distribuent ses effets qu'ils chargent sur différentes voitures, en criant : 'Monsieur vient avec moi ? Non, c'est avec moi'. Chacun cherche à le déguster de la voiture de son voisin. 'Les chevaux vous laisseront en route ; ils n'ont pas mangé depuis ce matin'. Enfin, c'est un bruit à ne plus s'y reconnaître”.

Le voyageur, fort de cette lecture, ne vivra pas les désagréments d'un

déplacement ordinaire mais une aventure truculente. Averti, il aura pris la distance pour en rire – peut-être – et apprécier le caractère haut en couleur des situations et de ses protagonistes. Le guide, s'il donne des conseils pratiques, propose également une posture au voyageur, un état d'esprit nouveau. Il définit les attitudes et fournit la manière d'en faire le récit a posteriori. Il favorise ainsi la construction d'un imaginaire propre au voyage.

Être un voyageur, c'est être en mesure d'adopter certaines modes de la tradition locale, ainsi que l'illustre notamment une lithographie d'Hélène Feillet intitulée *Le cacolet, environs de Bayonne* (Fig. 6). Nous supposons une fois encore que l'auteur s'amuse à représenter ses proches. Les personnages en selle longeant le littoral biarrot sont sans doute Charles et Blanche. L'homme porte un regard tendre sur la jeune femme assise à ses côtés ; elle, arbore un sourire franc. Ses yeux fixent la dessinatrice. Ils sont rieurs. Ils disent la connivence entre cette femme et l'auteur du dessin. Cette image, qui exprime le bonheur de Blanche fière et amusée du regard porté sur elle, nous dit combien l'excursion est propice aussi au badinage amoureux.

Un texte de Charles dans le *Guide du voyageur* illustre l'usage de cette selle à deux places :

“Autrefois, le cacolet et la cacoletière régnaient à la porte d'Espagne – il faut dire aussi que, presque toujours, cette dernière était jeune et jolie, – et puis, petit à petit sont venus quelques chars-à-bancs qui cheminaient difficilement dans le sable ; il est vrai, mais qui ont réussi à les détrôner (la route actuelle n'était pas faite

**Fig. 6**  
Hélène Feillet,  
*Le cacolet,*  
*environs de*  
*Bayonne,*  
vers  
1850, lithographie  
rehaussée  
d'aquarelle  
sur papier.  
Musée Basque  
et de l'histoire  
de Bayonne,  
inv. n° 72.35.4,  
achat en 1972.  
Cl. Alain Arnold.



alors). De village qu'il était, Biarrits [sic], en l'espace de dix années, est devenu presque ville. Il lui a fallu sa grande route. Aujourd'hui, diligences, chaises de poste, calèches, cabriolets, omnibus ; riches livrées et voitures qui n'ont pas de nom, avec leurs chevaux efflanqués et les harnais rapiécés de bouts de corde, tout cela fait un tapage incroyable et donne une grande surabondance de vie au pays pendant la saison des eaux".

Nous avons là l'illustration d'une fonction supplémentaire du guide : proposer au voyageur de passage la connaissance des changements survenus récemment. Bien que contradictoire, puisque les mutations du pays sont liées au développement du tourisme, Charles offre à son lecteur le privilège d'un aperçu de ce qu'était la région il n'y a encore pas si longtemps. Il lui donne la possibilité de s'approprier un discours nostalgique qui renforce sa proximité au pays. L'auteur de ces lignes extrait son lecteur de la position de voyageur ordinaire. Le destinataire, une fois qu'il aura fait sien ce discours, aura le sentiment d'être véritablement précurseur, d'avoir été là bien avant tous les autres.

48

### ■ Reconnaître le monument

La publication des lithographies, guides et notices historiques, a pour ambition de faire connaître les particularités de la région. Nous avons d'ores et déjà abordé ce qui relevait du folklore mais l'entreprise majeure des sœurs Feillet, et plus encore de Blanche qui fournit la majorité des lithographies publiées chez Charles Hennebutte, est la représentation des villes et des villages, de leur architecture et de leur insertion dans le paysage. Un texte de Charles extrait du *Guide du voyageur* illustre tout à fait bien la démarche de son épouse :

"Rien ne fait sentir le caractère d'un pays, ne rend mieux sa physiologie, n'impressionne plus vivement, n'intéresse davantage, que le relevé exact des lieux les plus remarquables. Ces lieux, quoique choisis par l'artiste à cause de leur couleur plus tranchée, appartiennent cependant à l'ensemble, et s'y lient comme les reliefs d'un ouvrage d'architecture l'harmonisent avec le tout."

Nombre de dessins et de lithographies de Blanche Hennebutte surprennent par leur capacité à donner à voir, tout à la fois, contexte et détail (Fig. 7). Villes et villages sont en règle générale représentés de loin, ils constituent une bande centrale qui traverse la feuille de part en part. Bien que lointaines, ces villes nous offrent une description très fine de leur architecture : forme d'un clocher, type d'ouvertures des maisons, mode de couverture, etc. Au-dessus, se déploient les montagnes et le ciel auxquels est réservée une large place. En dessous, dans

**Fig. 7**  
 Blanche  
 Hennebutte,  
 Bermeo, vers 1845,  
 mine de plomb  
 sur papier.  
 Musée Basque  
 et de l'histoire  
 de Bayonne,  
 inv. n° 63.15.12,  
 don Manu de La  
 Sota en 1963.  
 Cl. Alain Arnold.



ce qui constitue le premier plan de l'image, c'est l'espace du chemin au sein d'une lande dont les éléments sont toujours très stylisés. Cet espace est celui du voyageur.

Prises entre le chemin et le ciel, les villes ressemblent à des îles. Blanche représente le site au moment de sa découverte, temps fort du voyage s'il en est. C'est l'instant où la ville qu'on embrasse tout entière d'un seul coup d'œil, fait ses promesses : de visites et de plaisirs. Cette image rappellera d'autant mieux la découverte qu'elle multiplie les repères en mesure de faciliter sa remémoration : les monuments remarquables de la ville certes, mais aussi le chemin que l'on a soi-même parcouru et qui conjugue le souvenir à la première personne, l'aperçu de la ville étape dans la chronologie du voyage, les montagnes qui orientent paysages et déambulations et dont on a suivi les métamorphoses à mesure du chemin exploré.

Les dessins de Blanche Hennebutte voisinent parfois avec une approche cartographique : vue panoramique, vue du dessus qui inclut l'espace du voyageur et permet de montrer la ville entière, espaces précisément détaillés bien qu'éloignés. L'un de ses nombreux dessins de Saint-Sébastien (Fig. 8) relève d'une démarche quasi encyclopédique. Réalisé au bord du chemin qui mène à Hernani, il embrasse la ville entière et ses alentours.

Les sœurs Feillet intègrent le monument à leurs compositions de la même manière que Charles s'attache toujours à faire la présentation historique des sites dont il conseille la visite. Hélène et Blanche accordent la même importance à la description d'une architecture qu'au pittoresque d'un costume ou d'un mode de transport traditionnel. À Pasajes, port de Guipúzcoa, qui fournit nombre de motifs à leur œuvre



**Fig. 8**

*Blanche Hennebutte.*  
*Saint-Sébastien, vers 1850, mine de plomb sur papier gris.*  
*Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 63.1510,*  
*don Manu de La Sota en 1963.*  
*Cl. Alain Arnold.*

*À gauche, au premier plan, on aperçoit la première place taurine du quartier de Saint-Martin. Derrière, se déploie la plage de la Concha avec les premières cabines de bain. À l'arrière-plan, le mont Igueldo et l'île Sainte-Claire. Au centre, au premier plan, sur le bord de la route d'Hernani, est figurée une ferme basque. On distingue à l'arrière des meules de foin. À l'arrière-plan, se dresse le mont Urgull qui domine la ville fortifiée. On distingue nettement de gauche à droite : l'église Santa Maria, l'église San Vicente, le couvent San Telmo et les bâtiments militaires. À droite, le pont de bois de Santa Catalina et le port fluvial ; à l'arrière, le mont Ulia.*

dessinée et lithographiée, les sœurs Feillet s'attachent à la représentation du Fort Isabelle et de la tour Saint-Pierre. À côté de Saint-Jean-Pied-de-Port en Basse-Navarre, un ancien château des Templiers constitue le sujet d'une aquarelle pour Hélène. À Fontarabie, la citadelle et l'église Santa María de la Asunción y del Manzano (xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles) offrent des motifs de prédilection aux deux sœurs.

La représentation de la ruine inscrit l'œuvre d'Hélène dans un romantisme qu'elle hérite de son second maître Ary Scheffer (1795-1858). Mais l'usage que les deux sœurs font du monument, caractérisant un site et en faisant un endroit remarquable, révèle aussi une époque qui voit naître le concept de monument historique, devenu une richesse majeure du territoire et en voie d'être mobilisé aussi comme ressource touristique<sup>11</sup>.

### ■ L'enregistrement des mutations

L'attrait pour le monument historique n'empêche pas la représentation de réalisations architecturales contemporaines. Blanche dessine beaucoup à Biarritz dans les années 1845-1860, enregistrant les mutations qui font d'un petit port de pêcheur l'une des cités balnéaires les plus en vogue du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Le couple impérial, résidant à Biarritz durant la saison estivale entouré d'une cour venue des quatre coins d'Europe, œuvre à une grande transformation du site : la Villa Eugénie est construite en 1855 (Fig. 9), l'église consacrée aujourd'hui à sainte Eugénie est inaugurée l'année suivante (Fig. 10) et les Bains Napoléon en 1858.

C'est toute jeune fille qu'Eugénie de Montijo était tombée amoureuse de Biarritz où le bain de mer était déjà pratiqué. Sur la côte basque, la pratique est ancienne. "Les habitants de Bayonne, rejoints certains jours par les habitants du pays Basque, avaient depuis longtemps l'habitude de venir s'ébrouer l'été dans les vagues, au milieu des rochers de Biarritz", écrit Alain Corbin dans *Territoire du vide*, une histoire de la montée du désir de rivage dans l'Occident entre les XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Il ajoute : "L'importance acquise par Bayonne durant la guerre d'Espagne accentue encore la mode de la station. L'empereur, par deux fois, s'y baigne en juin 1808, non sans avoir au préalable fait reconnaître les lieux afin d'éviter d'être la victime d'une incursion anglaise. Durant la monarchie censitaire, la physionomie de la plage se complique. La pratique ancienne se double résolument de fashion anglaise"<sup>13</sup>. Le bain de mer attire une population urbaine soucieuse de sa santé dont le maintien est désormais assuré par l'immersion dans l'eau froide

**Fig. 9**  
Blanche  
Hennebutte.  
Biarritz, vue de la  
Villa Eugénie, vers  
1855, lithographie  
couleur.  
Musée Basque  
et de l'histoire  
de Bayonne,  
inv. n° 72.29.104.8,  
don François Faure  
en 1972.  
Cl. Alain Arnold.





**Fig. 10**  
Blanche  
Hennebutte.  
Biarritz, vue de  
l'Atalaye et de la  
chapelle, vers  
1856, lithographie  
couleur.  
Musée Basque  
et de l'histoire  
de Bayonne,  
inv. n° 72.29.104.2,  
don François Faure  
en 1972.  
Cl. Alain Arnold.

et bouillonnante de l'océan. Charles Hennebutte, bien au fait de cette demande, cite M. Thore<sup>14</sup> :

“Les avantages du bain froid, en général, sont d'être toniques et fortifiants. En conséquence, il accélère le mouvement du sang, favorise les différentes sécrétions, et donne aux solides le ton et la force nécessaires pour remplir les fonctions auxquelles ils sont destinés. Voilà ce qui le rend singulièrement utile aux habitants des villes et surtout à ceux qui mènent une vie sédentaire”.

Les descriptions des scènes de bain que Charles apporte par ailleurs constituent parmi les pages les plus amusantes de son *Guide du voyageur* et de sa *Description des environs de Bayonne*. Il écrit :

“Asseyons-nous sur la plage, examinons. Ce monsieur, si beau tout à l'heure, n'a-t-il pas l'air de se promener sur des aiguilles ? Pourquoi saute-t-il d'une manière si saccadée ? L'eau lui est désagréable. Au lieu d'entrer brusquement pour en finir, il prolonge de pénibles sensations. Que porte ce baigneur ? Un paquet uniforme. Non, c'est une femme. Que va-t-il faire ? La vague arrive : il plonge son fardeau, la tête la première. Et, mon Dieu, la vague a tout entraîné, baigneur et baigneuse. La dame a une figure on ne peut plus piteuse par suite de sa mésaventure (...) Mais qu'est-ce encore ? Cette femme creusant un trou dans le sable et ce malheureux enterré jusqu'au cou, qu'un parapluie planté en terre garantit du soleil : c'est ce qu'on appelle un bain de sable” .<sup>15</sup>

Ces écrits renforcent le sentiment qu'aura son lecteur de constituer une communauté partageant une expérience encore peu banale et réservée à la meilleure société. Le voyageur, une fois encore, est invité à se mettre en disposition d'expérimenter un nouveau soi. Ici, c'est par des sensations physiques fortes dont il inaugure l'usage que cela se produit. Les lithographies de Blanche et d'Hélène constituent les images souvenirs à cette nouvelle classe d'amateurs de bains de mer. Pour autant, à l'exception d'une vignette d'Hélène qui en donne une image (Fig. 11), elles ne représentent pas les scènes décrites par Charles. Inaugurer ce nouveau soi, c'est accepter de se montrer grimaçant et sans respect pour les règles de la morale bourgeoise d'alors, face à d'autres qui, partageant l'expérience, le sont tout autant. Le grotesque de la situation, tel que le décrit Charles, c'est la dernière aventure à la mode. Il se vit au bord du rivage, s'y partage et se raconte, éventuellement. Mais il ne fournit pas le motif d'une image bien embarrassante dans les salons bourgeois des villes. Les Feillet-Hennebutte fournissent à leur clientèle les images souvenirs d'une cité en vogue dont les aménagements impériaux témoignent du prestige et dont la puissance de la mer augure de l'efficacité du traitement de bain de mer. Blanche et Hélène ne versent pas dans la caricature, genre que ne manqueraient pas d'évoquer des images de baigneurs en suffocation.



**Fig. 11**  
Hélène Feillet.

*Lithographie extraite du Guide du Voyageur, 1851.*

*Bibliothèque du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 56-428/P.148, don Jean Laxague en 1923 ; 2<sup>e</sup> édition inv. n° 64-291/P.2157, don Manu de la Sota en 1964. Cl. Alain Arnold.*

*En vis-à-vis du texte de Charles Hennebutte : "Encore un des agréments des bains de mer : cette dame étendue sur le dos et que son baigneur tient par-dessous les bras, sera ballottée par la vague sans que le moindre mouvement vienne donner un peu de vie à son corps ; ce pauvre diable qui la soutient, reste là comme un piquet. Sa mission est de soulever la dame quand le flot arrive, afin que la tête ne se mouille pas."*

“Y a-t-il rien de plus grotesque et de plus amusant que cette foule composée de paysans, de riches seigneurs, de Russes, d’Anglais, d’Espagnols ? Tout cela est roulé, bousculé par la vague d’une manière aussi ridicule. Cette grande baignoire n’est-elle pas l’image de l’égalité ?” : Charles poursuit sur le thème de l’expérimentation de l’altérité que constitue la pratique d’un bain de mer à Biarritz en 1851. Le lecteur s’identifie, non au paysan, mais au membre d’une classe sociale supérieure rompue au cosmopolitisme. Aux premières heures du Second Empire, alors que Napoléon III vient de prendre la France à la République, à l’heure aussi où naissent les idéaux socialistes fondés sur les principes d’égalité et d’internationalisme, les propos de Charles font de l’amateur du bain de mer, un individu d’autant plus proche d’une histoire en train de s’écrire et des développements politiques contemporains, qu’il est en mesure de s’en détacher un instant et d’en rire.

■ Une œuvre orpheline ?

Au hasard de nos lectures et de nos promenades en Pays Basque, nous avons souvent rencontré les images de Blanche et d’Hélène. Le plus souvent, leurs légendes n’indiquaient nullement la signature, tout en précisant en revanche, ici, l’endroit représenté, ou là, les clés de lecture d’une scène<sup>16</sup>. Certes, Hélène Feillet, malgré un talent certain, n’est pas une grande signature et sa sœur Blanche dessine honnêtement mais sans grand brio. Mais il faut interpréter la disparition de leur nom comme la rançon du succès de leur œuvre. Celle-ci appartient à l’esprit des lieux et à ceux qui les hantent encore peut-être, bien plus qu’à elles-mêmes. L’œuvre d’Hélène et de Blanche n’est pas orpheline mais elle appartient depuis toujours à un imaginaire commun qu’elle n’a eu de cesse de produire.



**Fig. 12**  
Hélène Feillet.  
Biarritz, vers 1850,  
aquarelle sur  
papier.  
Musée Basque  
et de l’histoire  
de Bayonne,  
inv. E. 1682,  
entrée en 1924.  
Cl. Alain Arnold.





**Fig. 13**

Hélène Feillet.

Lithographie extraite du *Guide du Voyageur*, 1851. Bibliothèque du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 56-428/P.148, don Jean Laxague en 1923 ; 2<sup>e</sup> édition inv. n° 64-291/P.2157, don Manu de la Sota en 1964. Cl. Alain Arnold.

En vis-à-vis du texte de Charles Hennebutte : "Voyez-vous déjà ces batelières plus pressées que les autres, qui viennent voir si la diligence ne laissera pas pour leur barque quelque butin ; Juana María, Angelica, Manuela et tant d'autres, coiffées du petit chapeau de marin enrubanné. Nous leur appartenons jusqu'à ce que nous ayons fait un choix ; il faut se hâter, sans cela gare à nos habits ; quelques morceaux pourraient bien leur rester dans les mains. Cette promenade de bateau repose du voyage, et cette brise de mer fait un plaisir infini."

(\*) Conservateur du patrimoine stagiaire au Musée Basque de juin à novembre 2011. Promotion Germaine Tillion (2011-2012)  
Institut national du patrimoine

### Bibliographie

BASTERRETXEA Amaia, RIBETON Olivier (dir.) *Costumes sur papier, le vêtement basque en gravure XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Bilbao, Euskal Museoa, 2004.

CORBIN Alain *Le territoire du vide : l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier, 1988.

LABORDE Pierre, *Histoire du tourisme sur la côte basque*, Biarritz, Atlantica, 2001.

### Notes

- 1 Non daté, *L'Album des Deux Frontières* est publié à de multiples reprises et ses éditions sont presque toutes différentes. Deux exemplaires sont conservés au Musée Basque, inv. E.2233.0 et inv. 72.29.104.0, respectivement dons de Carmen Garcia de Ysla et de François Faure.
- 2 La lithographie, qui apparaît dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, est une technique d'impression à plat, réputée plus aisée que la gravure, et qui permet la reproduction à grande échelle et à bon prix d'images dessinées. Elle illustre les nombreux recueils de récits de voyages qui sont en vogue à partir des années 1820 dont le célèbre *Voyages Pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du Baron Taylor et Charles Nodier. L'invention de la lithographie, qui a permis des publications à moindre coût, a bénéficié aux publications touristiques.
- 3 La tradition des atlas et livres de costumes existe depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Le Musée Basque conserve notamment des estampes du Vénitien Enea Vico (1523-1567) représentant les costumes des femmes de Saint-Jean-de-Luz. Cette tradition se développe beaucoup au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (les artistes dessinent des séries constituant des répertoires pour les peintres ou qui sont destinés à être gravés pour les collectionneurs). Mais, c'est surtout les années 1820-1840 qui constituent l'âge d'or du costume régional.

- 4 La vendeuse de sardines inspire à Hélène Feillet une autre lithographie intitulée *Pêcheuses de Saint-Jean-de-Luz* et réalisée dans les années 1850 (voir plus bas). Une lithographie de C. Maurice est éditée sur le même thème au même moment. Intitulée *Bayonne, l'arrivée des Marchandes de sardines*, elle est extraite du recueil *Un mois dans les Pyrénées, album de sites, mœurs et costumes des Hautes et Basses Pyrénées*. L'image de la vendeuse de sardines de la côte basque devient ensuite un motif fréquent dans les revues illustrées qui naissent au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur de cet engouement pour l'exotisme, les particularismes et le pittoresque. Citons : *Museo de las familias* (Madrid, juin 1850), *Le magasin pittoresque* (juillet 1861), *Le Monde illustré* (septembre 1862) et *El Museo universal* (juin 1865).
- 5 Citons la plus célèbre d'entre elles qui paraît dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle : le *Journal des dames et des modes* de Pécheux et Lanté.
- 6 Le *makila* est fabriqué à partir d'un rejet de néflier sculpté sur pied au printemps et taillé à la fin de l'automne. C'est un objet personnel qui porte une décoration et une devise caractérisant son propriétaire.
- 7 *Le Guide du Voyageur de Bayonne à Saint-Sébastien* de Charles Hennebutte paraît à Bayonne à l'Imprimerie Lamaignière en 1851. Les guides de voyage sont une invention très récente. Ils sont à distinguer des récits de voyage comme celui de Taylor et Nodier déjà cité et du célèbre *Voyage en France* d'Arthur Young paru en 1792. Agronome britannique, Arthur Young fait trois voyages en France entre 1787 et 1789 avec pour objectif de collecter des informations sur les techniques agricoles.
- 8 La langue basque n'est pas encore l'objet de curiosité pour les touristes, pas plus qu'elle n'est mobilisée par les acteurs de cette économie naissante comme une ressource locale.
- 9 Ulysse Darracq (1785-1872), pharmacien, est le fondateur du Muséum d'histoire naturelle de Bayonne.
- 10 Biarritz est avec Dieppe et Boulogne, l'une des premières cités balnéaires en France.
- 11 La notion de monument historique se constitue dans le second quart du XIX<sup>e</sup> siècle, en réaction notamment contre le vandalisme révolutionnaire. Les deux sœurs grandissent en même temps que le concept : en 1830, François Guizot crée le poste d'inspecteur des Monuments historiques ; en 1840, la première liste des monuments protégés est établie ; en 1851, la Commission des Monuments historiques crée la mission Héliographique chargée de photographier les monuments historiques. L'ouvrage de Taylor et Nodier auquel il est plusieurs fois fait référence ici, constitue le premier catalogue des richesses du patrimoine français.
- 12 S'il se généralise dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le bain de mer à Biarritz est déjà pratiqué dans les premières années du siècle.
- 13 C'est en Angleterre en effet que naît la pratique du bain de mer dans un contexte idéologique qu'Alain Corbin expose : "La ruée des curistes vers les rivages de la mer, qui s'amorce vers 1750, vise à desserrer une angoisse ancienne ; elle entre dans les tactiques de lutte contre la mélancolie et le spleen ; mais elle répond aussi au désir de calmer les nouvelles anxiétés qui, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, gonflent et se relaient au sein des classes dominantes".
- 14 Jean Thore est un médecin de Dax (1762-1823), auteur de *Promenades sur les côtes du Golfe de Gascogne*, Bordeaux, 1810.
- 15 Le bain de sable marin est une pratique disparue aujourd'hui, mais qui était alors réputée énergétique. Dans le *Manuel du Baignant* du docteur Affre, médecin inspecteur des Bains à Biarritz (1872), on peut lire que le bain de sable : "excite la peau, qui dans ses conditions absorbe plus facilement les sels contenus dans le sable".
- 16 Nous précisons qu'une exposition présentant l'œuvre d'Hélène Feillet et de Blanche Hennebutte a été organisée au Musée Basque de Bayonne en 1963. Elle n'a pas favorisé l'usage d'une attribution systématique des œuvres à leurs auteurs.

## LE MAKHILA AINCIART BERGARA À L'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Olivier CLÉMENT

L'atelier Ainciart Bergara de Larressore et son makhila (makila) viennent d'être inscrits à l'inventaire des Métiers d'Art Rares dans le cadre de la convention de l'Unesco de 2003 qui vise à sauvegarder le patrimoine culturel immatériel.

57

*Larresoroko Ainciart Bergara lantegia eta han egiten den makila Ofizio Artistiko Arraroen zerrendan sailkatua izan da, 2003ko Unesco-ko hitzarmenaren ildotik, ondare kultural imaterialaren begiratzea dela helburu.*

Voir le makhila (ou makila<sup>1</sup>) comme un élément du patrimoine culturel immatériel (voir encart ci-après) peut paraître surprenant quand on connaît cet objet, bâton de marche du Basque, bien en main et à vocation utilitaire. Il faut donc chercher ailleurs les raisons de cette inscription.

### ■ L'angle des savoir-faire

"Un vrai makhila est tout un poème" a pu écrire Camille Jullian dans un article consacré au Musée Basque (Jullian, 1926). Il exprimait, un peu autrement, le commentaire qui figure en 1931 dans le film de Maurice Champreux "Au Pays des Basques"<sup>2</sup>, en tête du passage consacré au makhila et à la famille Ainciart : "La fabrication de la canne basque ou makila, est œuvre de longue haleine". Car le makhila exige un travail de trois matériaux bien différents : le néflier incisé sur pied puis enjolivé et coloré, le cuir pour la tresse et la dragonne, les plaques de métal de laiton, maillechort, argent voire or pour faire à la main viroles et pommeaux (Fig. 1). Comme a pu le dire Charles Bergara : "l'ancêtre qui possédait toutes ces techniques devait être considéré comme un être exceptionnel"<sup>3</sup>.

## ÉTUDES ET RECHERCHES

Sont rassemblés dans le tableau suivant, les tours de main mis en œuvre dans cet atelier à l'occasion de la fabrication d'un makhila en regard des critères de rareté du classement des Métiers d'Art Rares.

Les critères de rareté de l'inventaire	Les savoir-faire de l'atelier Ainciart Bergara
Des savoir-faire de haute technicité ou d'exception porteurs de tradition ou d'innovation - des pratiques liées à un petit nombre de professionnels ou à une communauté locale - un savoir-faire caractérisé par l'absence ou l'indisponibilité de formations dans les filières reconues	Les savoir-faire et tours de main de l'atelier s'appliquent à trois types de matières brutes travaillées de manière artisanale dans cet atelier. Ces matières sont : - le bois de néflier sur pied puis récolté ; - les plaques de métaux ; - la peau de chevreau. C'est l'addition de ces savoir-faire très variés et le soin apporté à la fabrication qui ont fait et continuent de faire la réputation de l'atelier. Ces savoir-faire ont été transmis de génération en génération et permettent aujourd'hui de produire le makhila dont l'esthétique est très appréciée. Le makhila est un emblème et un symbole du Pays Basque, la maison Ainciart Bergara de Larressore en est le représentant, connu bien au-delà des frontières.
Des fonds d'archives anciens reposant sur des ouvrages et documents rares	L'atelier a collecté un grand nombre de documents ayant trait au néflier ( <i>Mespilus germanica</i> ) et aux makhilas. Il possède des archives familiales (photos, dessins, etc.) et une collection de makhilas anciens.
Des matières premières rares	L'arbuste néflier sans être rare n'est pas abondant et doit être travaillé longuement. L'atelier travaille l'argent 1 <sup>er</sup> titre et l'or.
Des machines et outils anciens ou rares	Une panoplie des outils anciens est montrée aux visiteurs dans la salle de projection qui complète l'atelier.
Des productions rares	Le makhila de Larressore est un véritable produit de l'artisanat d'art. Les makhilas que l'on peut trouver dans les boutiques sont des produits de l'industrie dont les viroles sont faites en série à la machine.
Des savoir-faire liés à des productions qui ont fortement diminué du fait de la réglementation des matériaux, des outils qui ne peuvent plus être utilisés pour des raisons de sécurité, ainsi que de l'évolution des techniques et du marché	Tout se fait à la main dans l'atelier. Les savoir-faire les plus marquants : - le marquage du bois sur pied, le passage au four, l'écorçage et le ployage puis la coloration et l'embellissement des tiges ; - la tresse de cuir très particulière car sa largeur est différente en haut et en bas ; - le brasage à l'argent des viroles et pommeaux, qui a valu à Jean Bergara son titre de Meilleur Ouvrier de France en 1936 ; - le façonnage manuel des pointes et des trèfles ; - l'ornementation des viroles par divers procédés : ciselure, poinçonnage et guillochage ; - le montage de la vingtaine de pièces qui constituent le makhila.
Des pratiques appartenant à des secteurs qui ont connu une forte baisse, accompagnée d'une diminution importante du nombre des entreprises	L'atelier fabrique le makhila depuis au moins 6 générations mais il y a eu au XX <sup>e</sup> siècle de nombreuses fabrications, plus ou moins automatisées. Par exemple, le catalogue des armes et cycles de Saint-Etienne en propose de 1905 à 1956. Seul l'atelier de Larressore a obstinément poursuivi son activité même dans les moments les plus difficiles. On lui doit le maintien de ce patrimoine dans l'esprit et la culture des fabricants et utilisateurs des XVIII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> siècles. Les périodes antérieures sont mal connues.

*Un tour d'horizon succinct des savoir-faire de l'atelier Ainciart Bergara.*



**Fig. 1**  
Élaboration de la  
virole en argent  
d'un makhila  
d'honneur : tout  
se fait à la main,  
de la plaque de  
métal à la  
gravure. L'étape  
du brasage à  
l'argent pour  
fermer la virole  
n'est pas  
représentée ici.  
Cl. Ainciart  
Bergara



### **Le patrimoine culturel immatériel (PCI) selon la convention de l'UNESCO**

La définition est donnée dans l'article 2 de la Convention qui date de 2003, ratifiée par la France en 2006.

Elle contient quatre aspects importants :

- Le PCI y est défini comme "les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés".
- Ces "pratiques, représentations, expressions" doivent être reconnues par les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus qui les pratiquent ou les portent. Elles doivent leur procurer un sentiment d'identité et de continuité.
- Ces "pratiques, représentations, expressions" doivent être vivantes, "recréé[es] en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire". Le récolement d'archives orales, type « mémoire des anciens", qui témoigne uniquement de pratiques disparues, ne peut donc être reconnu comme patrimoine culturel immatériel au sens de l'UNESCO.
- Ces "pratiques, représentations, expressions" doivent respecter les textes internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, les principes de tolérance mutuelle entre communautés, groupes et individus, ainsi que les principes du développement durable.

Sont considérés comme faisant partie du PCI : les traditions et expressions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers et les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel. C'est à ce dernier titre que la France établit l'inventaire des Métiers d'Art Rares et que le makhila Ainciart Bergara a été distingué.

*Le patrimoine culturel immatériel (PCI) selon la convention de l'UNESCO.*

### ■ L'angle de la continuité

L'origine du makhila tel qu'on le connaît aujourd'hui se perd dans la nuit des temps. Elle est mal connue pour plusieurs raisons : élément banal de la vie quotidienne, le bâton ferré est indiqué par les visiteurs du Pays Basque au XIX<sup>e</sup> comme attribut du Basque mais sans description détaillée ; makhila ou makila dans les rares textes anciens en basque, il désigne le bâton sans plus de précisions. Seul René Cuzacq s'est lancé dans une recherche approfondie dans les textes en français (Cuzacq, 1950 et 1951) et le makhila mériterait certainement de plus amples investigations.

Par contre, la filiation du makhila dans la famille Ainciart est mieux renseignée. Le chanoine Daranatz en indique les repères : "Au Musée Basque, on peut admirer un bel ensemble de la même famille, Gratien Ainciart, Antoine Ainciart et Jean Ainciart, aussi modestes qu'habiles artisans. Le premier naquit à Itxassou en 1789 et mourut à Larressore en 1869. Le second, 1831-1873, est mort dans sa maison natale d'Ainciartia à Larressore. Le troisième, fils et petit-fils de fabricants de makhilas, Jean Ainciart, dit *Quillot*, est un véritable maître dans son art. Il faut comparer leurs œuvres et voir, tout à côté sur une panoplie, les 18 pièces constitutives du makhila, et sur une table de travail les divers outils qui servent à sa fabrication. Trois photographies couron-

**Fig. 2**

Jean Ainciart et sa fille Marie-Jeanne au début des années 20 dans l'atelier de Larressore. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.3734.3.



nent le tout et montrent *Quillot* dans son atelier travaillant avec sa fille" (Fig. 2 et 3) (Daranatz, 1924). On ajoutera ici le rôle important joué par Jean-Baptiste Ainciart qui, à la mort prématurée d'Antoine à 42 ans en 1873, assura la transition avec le jeune Jean, âgé seulement de 11 ans.

Marie-Jeanne Ainciart, fille de Jean, assurera la transmission en se mariant en 1926 à Jean Bergara, apprenti à l'atelier pendant deux années et jugé digne de continuer la fabrication. Celui-ci passera la main à Charles Bergara et de nouveau la transmission se fera par les femmes puisque sa fille Nicole est actuellement gérante de l'atelier.

On doit donc aux Ainciart puis aux Bergara de Larressore par alliance d'avoir sans discontinuité assuré la poursuite de la fabrication du makhila selon la tradition familiale et artisanale. Il y eut bien des moments difficiles comme les lendemains de guerre sans clients et sans quasiment aucune matière première. Il y eut aussi beaucoup de productions de makhilas d'imitation fabriqués en grande série et à la machine entre les deux guerres ou encore de nos jours. Le makhila Ainciart Bergara a pu rester fidèle à la tradition tout en évoluant. "On peut suivre jusqu'à nos jours, au Musée Basque, la mise au point progressive des proportions du makhila, l'importance croissante de ses éléments décoratifs" a pu écrire Philippe Veyrin en décrivant les makhilas Ainciart exposés au Musée Basque (Veyrin, 1943). Cette reconnaissance fait aussi l'objet de quelques lignes de l'historien Eugène Goyheneche qui assure dans la notice sur Larressore : "Sur le fronton, Bergara, descendant et continuateur de Gratien Ainciart, est le seul artisan qui élabore des makilas, canne basque, selon les pratiques traditionnelles" (Goyheneche, 1979).



**Fig. 3**  
Panoplie des  
makhilas offerts  
au Musée Basque  
par Jean Ainciart  
en 1924 illustrant  
la planche LXIII de  
Boissel, 1932.  
Musée Basque  
et de l'histoire  
de Bayonne.

### ■ L'angle de l'identité

Si le makhila, souvent d'imitation, a pu être considéré comme un souvenir pour touriste, le maintien contre vents et marées du mode de fabrication artisanale et de la qualité chez les Ainciart puis les Bergara lui ont préservé un statut emblématique au Pays Basque. C'est René Cuzacq qui écrit : "Mais Larressore a gardé plus qu'ailleurs le pur et individuel travail du makhila. Loin des tendances modernes, vers quelque industrialisation, Jean Ainciart a donné toute sa noblesse à la fabrication du compagnon du Basque... mort en 1932, il a laissé comme le secret personnel de sa facture et de son art à son gendre, Bergara" (Cuzacq, 1950). Le makhila de Larressore a su échapper à la tentation de la simplification et de la production en série dont quelques éléments manifestes sont : le remplacement du néflier par le châtaignier ou des matériaux composites, l'usage de viroles préfabriquées, fondues et gravées au laser ou par emboutissage pour remplacer les

## ÉTUDES ET RECHERCHES

viroles entièrement faites et ornementées à la main, l'utilisation de colles et résines pour les assemblages au lieu des montages uniquement au bois.

Le makhila a ainsi pu rester un élément de la sensibilité basque, une marque distinctive et un objet honorifique qui se transmet au sein de la famille. On a pu dire qu'il est aussi le sceptre des Basques (Giusti-Wiedeman, 2007) ou encore qu'il fait partie intégrante de l'identité d'un territoire (De Lassus, 2009) (Fig. 4 et 5).

L'inscription à l'inventaire des Métiers d'Art Rares par le Ministère de la Culture et de la Communication vient reconnaître cette situation. Débutée par un audit et une visite début 2010 sous la houlette de l'Institut National des Métiers d'Art, la démarche s'est poursuivie par la transmission du dossier au ministère chargé de la culture début 2011 et une décision en décembre de cette même année.

Cette inscription donne à l'atelier de Larressore une distinction qui l'encourage à maintenir ses exigences de qualité et de respect de l'authenticité.

**Fig. 4**  
*Trois hommes au makhila et gant de pelote. Cliché de A. Delaunet pour illustrer Les échos du Pas de Roland de J.-B. Dasconaguerre, 1867. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.3142.*



**Fig. 5**  
*Un projet de couverture du Bulletin du Musée Basque de style Art Déco dessiné en 1926 par Jacques Le Tanneur. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 22.23.1. Cl. Alain Arnold.*



### Bibliographie

---

- Boissel W., 1932. *Le Pays Basque. Sites, arts et coutumes*. 47 pages et 108 planches. Paris.
- Cuzacq R., 1950. Makhila et agulhade. Partie 1. *Pyrénées*, 3, pp. 1-15.
- Cuzacq R., 1951. Makhila et agulhade. Partie 2. Suite et fin. *Pyrénées*, 5, pp. 1-12.
- Daranatz J.-B., 1924. Notices pour un catalogue. *Bulletin du Musée Basque*, 1, pp. 46-49.
- De Lassus P., 2009. L'identité d'un territoire. La famille Ainciart-Bergara veille sur les makhilas. *Revue des Métiers d'art*, 247, pp. 30-33.
- Goyheneche E., 1979. *Le Pays basque. Soule-Labourd-Basse Navarre*. 671 pages. Pau.
- Giusti-Wiedeman R., 2007. "Le makhila en main, je vais de par le monde". *Le Festin*, 60, pp. 30-33.
- Jullian C., 1926. Le Musée Basque. *La Revue Hebdomadaire*. 4 septembre 1926.
- Veyrin Ph., 1943. *Les Basques*. Paris. 348 pages.

### Notes

---

- 1 Makhila selon la graphie ancienne ; makila pour le basque unifié. Makhil ou makil signifie "bâton" en basque ; makhila ou makila, "le bâton".
- 2 Film Gaumont en noir et blanc, une évocation poétique et documentaire du Pays Basque dans les années 30.
- 3 Dans les dialogues du film de l'Institut Culturel Basque et du Musée Basque de Bayonne tourné à Larressore en 1999 et consacré à Charles Bergara, fabricant de makhilas.



## BAIGURAKO BOLANTAK, TOBERAK ETA OHIDURA DANTZATUAK IRISARRIN (1/2)

### Les volants du Baigura - Parades charivariques et traditions dansées à Irissarry (1/2)

Xabier ITÇAINA (\*)

Kabalkada, tobera eta dantzari herri izana da luzaz Irisarri. Sei kabalkada (bederen) apailatu zituzten herri hortan 1883 eta 1937 artean. 1937eko maiatzean, Irissarrin iragan zen egiazko suietarekilako azken kabalkadetarik bat, 1970 urteetako berpiztea aintzin. Lan huntan, besta horien jatorria eta bilakaera aztertzen ditugu. Lehen partean, Iholdiko kantonamenduko galarrotsak eta toberak aipu ditugu. Bigarren atala Irissarriko tobera-mustrer doakio. Azkenik, Irissarriko bertze ohidura dantzatuak (herriko besta eta Besta Berriak) aztertzen ditugu. Iturri desberdinetara jo dugu : elkarrizketak, bigarren eskuko lanak, prentsa, kantu bildumak, herriaren eta justiziaren artxiboak. Eduki horren bidez neurt daiteke lurralde hortako besta zonbeiten egitura nolakoa zen, bai eta, bide nabar, Euskal Herriak ze aldaketa soziala ezagutu duen denbora laburrez.

*Irissarry a été longtemps réputé pour la qualité de ses danseurs et de ses parades charivariques. Ces dernières ont fait l'objet de six représentations (au moins) entre 1883 et 1937. En mai 1937, le village est le cadre de l'une des dernières cavalcades à sujet réel en Basse-Navarre, avant la reprise des années 1970. L'article revient sur la généalogie et le devenir de ces fêtes à partir d'une étude des charivaris nocturnes et diurnes dans les pays d'Irissarry et d'Iholdy, avant de se recentrer sur les cavalcades proprement dites. Enfin, la dernière section se penche sur les autres traditions dansées d'Irissarry, aux XIX-XX<sup>e</sup> siècles, fêtes patronales et Fête-Dieu en particulier. Sur le plan méthodologique, nous plaçons ici en faveur d'une combinaison de plusieurs méthodes d'enquêtes : entretiens ethnographiques individuels et collectifs, critique des sources secondaires, dépouillement de la presse locale et des recueils de chants, archives communales et judiciaires. Au final, le matériau empirique ainsi recueilli permet de mettre en scène à la fois la complexité ethnographique du tissu festif et rituel propre à ce territoire, tout en prenant la mesure du changement social qu'a connu le Pays Basque tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.*

Une traduction en français de cet article est disponible sur le site : [www.samb-baiona.net](http://www.samb-baiona.net), rubrique "les publications".

Kabalkada, tobera eta dantzari herri izana da luzaz Irisarri. Sei tobera mustra (bederen) iragan ziren herri hortan 1883 eta 1937 artean. 1837an, egiazko suietarekin egin ziren azken tobera mustra haundietarik bat iragan zen Irisarrin. Georges Hérelle antzerki herrikoia ikerlaria bera Irisarrin gertatu zen 1914eko toberetan. Ipar Euskal Herriko dantzeta egin duen ikerketa nagusian, Jean-Michel Guilcher-ek Irisarriko 1937ko toberak hartu zituen adibide nagusitzat kabalkaden aztertzeke tenorean. Terexa Lekumberrik hurbiletik miatu zituen, halaber, Irisarriko toberak 1883 eta 1937 artean. Artikulu hunen xedea ez da baitezpada interpretatiboa. Gorago aipatu lanek eta bertze zonbeitek jada jorratua dute bide hori (Irigoien, 1999; Etchecopar-Etchart, 2001; Itçaina, 1998, 2010, 2012). Gure partetik, nahi gintuzke Irisarriko toberak beren testuinguru historiko eta sozialean berriz jarri ahal bezenbat xehetasun emanez, bai galarrotseri buruz, bai tobera mustreri buruz, bai tokiko bertze ohidura dantzetuetaz (herriko besta eta Besta Berriak). Lan hunen burutzeko, iturri desberdinak erabili ditugu. Gorago aipatu bigarren iturriez gain, 2008-2009an Euskal kultur erakundeak bildu lekukotasuneri esker hainbat gai barnatu ahal izan ditugu, guhaurek auzo herrietan dantzari zaharrek egin elkarriketekin batera. Bertze iturri idatzi garaikideak erabili ditugu : orduko prentsa, 1937ko tobereri buruzko argazki bildumak (Baionako Euskal Museo, Jesus Elozegi eta Aña Idiederren bildumak), orduko etnografoen lekukotasunak, bake justiziaren artxi-boak eta herriko artxi-boak<sup>1</sup>. Irisarriren kasua bere testuinguruan kokatzeko, lehendabizik aipatuko ditugu gauazko tobera eta tobera mustrak nola iragaiten ziren lholdiko kantonamenduan. Ondotik, Irisarriko tobera-mustreri doakiona aurkeztuko dugu. Azkenik, toberetaz kanpo Irisarrin izan diren bertze ohidura dantzetuekin bururatuko dugu lan hau.

### ■ 1- Toberak eta tobera mustrak lholdiko kantonamenduan

Toberak eta tobera mustrak<sup>2</sup> nola iragaiten ziren maiz aztertua izan denez, zuzenki joko dugu Irisarri eta lholdiko kantonamenduko datuetar. Bertzeak bertze, artxi-bo judizialak erabiliko ditugu, eta bereziki lholdiko bake jujearen aitzinean iragan prozedurak. 1839 eta 1916 artean, bertze ehundaka aferen artean, 28 prozedura aurkitzen dira "charivari" delakoen kondu, horietarik 9 Irisarrin. Dударik ez da aise gehiago izan zirela. Hemen agertzen direnak justiziaren aintzinean pasatu direnak dira bakarrik.

Toberak komunitate batek bere burua gerizatzeko asmatu erritualak dira. Gazteriak hunenbertze lege moral edo etiko xahar hausten zituztenak zituen sinbolikoki zigortzen. Adin klasekoekin salatzen zutena zen alargun bat neska gazte batekin ezkontzearekin, neska

hori gisa batez gazteriarik kentzen zakola<sup>3</sup>, eta etxen arteko oreka hausten. Kantonamendu huntan bertzetan bezala, gauazko toberen lehen arrazoina alargun edo alarguntsen arraezkontzea zen. 28 prozeduretarik 12ek diote "ezkontzera" (2) edo "arraezkontzera" (10) zoazinen kontra eginak zirela galarrotsak. Ezkontza solasetaz aparte, herriko erretor, neska, errient eta ostalerrek behar izan zituzten baita ere jasan galarrotsak garai hartan.

Alargun(tsa) bat ezkonduko zela jakitearekin, gazteriaren<sup>4</sup> buruek "suietari" galdegiten zioten dirua, edo afari bat, edo arnoa. Amor emaiten bazuten, dena hortan gelditzen zen. Errefusatzen bazuten, gauazko toberak edo galarrotsak egiten zezkieten. 1861an Armendaritzen, Jean Arhex ezkontzera zoon Martxutar neska batekin. Armendaritzeko gazte delegazione bat jin zitzaikon eske, kantuen mehatxuarekin<sup>5</sup>. Hunek afari baten pagatzea onartu zuen, baina gazteek, iholdiarrek lagundurik, kantuak eman zazkoten. 1869ko urriaren 6an, Marie Capdepont, Irisarriko 43 urteko alarguntsa eta garbitzaileak jujearen aintzinean salatzen zuen herriko bortz gazte jin zitzaizkola etxerat, eta haren alaber 30-40 libera edo arnoa galdegin, ez bazituzten toberak entzun nahi : "*jeudi soir dernier, ils avaient été chez la veuve Lassalle pour lui demander du vin ainsi que cela est l'habitude dans le pays chaque fois qu'un veuf ou une veuve se remarie*". Alarguntsak behar izan zituen jasan arrabotsak eta tutak goizeko 2-3 orenak arte. "Prozeduran" sartzeko, XIX. mendean hasteko, gazteek behar zuten zin egin bururaino joanen zirela, eta toberen ondorioak jasanen. Bi mutikoez atxiki makil baten azpitik pasatzen ziren engaiamenduaren seinale. Aintzinagoko Aroan, Itsasun hasteko, makilaren erritual bera baliatzen zen kartierretako juradoen hautatzeko tenorean. Gazteriaren presione hortarik eskapatzeko, alargun batzu ertorarekin ados jartzen ziren goizean goizik ezkontzeko, edo zeremonia herritik urrun den kapera batean iragan zedin, Ortzaizetik Ainhoaraino joanez adibidez.

P. Duny-Pétre-k (1996) zehazki kondatzen du Garazin 1920 urteetan gauazko tobera horiek nola iragaiten ziren. Xehetasunetan sartu gabe, derragun gauazko tuta, galarrots edo toberetan aldizka entzuten zirela pertsuak, oihuak, irrintzinak eta soinu edo arramantza erdoilak. Poliziaren artxiboek aipu dituzte adarrak, atabala edo kesa, izari desberdinetako joare ta xilintxak, altabozak (boza makurtzeko), kaxola, zartain, eltze, eltzegor (mendien zaldien iziarazteko baliatzen zirenetarik). Herri batzutan, tiroka ari ziren koplak artetik. Batzutan erabiltzen zituzten kuskua, palak, burdinezko latak harriekin joak, "*chalumeaux*" delakoak. Ezpeletan 1828an, nesken aintzindariak kuxkulez eta xintxilez estalitako makil bat bazeraman, "atabal

xinatar" bat, kurutze bat zaukala gainetik, eta tropak bandera beltza zuen segitzen. Iholdiko kantonamenduko prozeduretan aipu dira atabalak, xilintxak, joareak, adarrak, harriak. Bakan beizik ez dira aurkitzen zinezko musika tresnak – eta beraz soinulariak : xirula Saran 1865an eta Ezpeletan 1878an, xirularrua (*cornemuse*) Iholdin 1868an, eta soinulariaren "tresna" - hain segur arrabita - Uztaritzen 1840an. Gazteriak ez du gehienetan soinularien beharrik. 1856an ahatik Izuran, Magdeleine Iriart arraekkontzera zoan alarguntsari egiten ziozkaten gauazko toberak, eta itxura guzien arabera, egunazkoak ere. Iholdin iragan auzian, 5 gazte jujatuak ziren, horietarik bat neska, Marguerite Deheraberry "*dite Pampina*". Urriaren 12 eta 21eko gaue-tan, akusatuek toberak egin zituzten, aski sinbolo basatiak erabiliz :

*"Curutchet était un des premiers, c'est lui qui a fait monter dans la galerie de la maison qu'elle habite un petit garçon tenant un chat attaché à une perche pour le faire brûler sur le toit ; on a roulé de grosses pièces de bois de débours de l'ancienne halle jusqu'aux portes de la maison pour y mettre le feu ; on attachait des ânes et des boucs aux murs de sa maison avec des cordes en les excitant à crier. Pampina était la chansonnière qui débitait les couplets les plus obscènes après les couplets applaudis de toute part, on faisait (sic) un vacarme avec des caisses, des chaudrons, des cornes, de clochettes de toute grandeur, capable d'étourdir toute la ville et cela pendant 3 nuits, notamment le 12 et le 21 octobre dernier. "*<sup>6</sup>

Francisque Michel ikerleak 1847an sinbolo bertsiak aipu zituen Baxenabarreko galarrotsentzat (Michel, 1983 : 57 o.). Izuran, auza-peza-aren axuantak nahi izan zituen arrabotsak geldiarazi, baina gazte batek joarekin jo zuen. Afera berarentzat jujatua izan zen Jean Heuguerot "Ticoy" (auzian), Donapauleko arrabitari eta kinkail-saltzalea. Hau zitaken dudarik gabe Amikuze eta Oztibarren luzaz "Gattulu" ttuntuneroarekin arizan zen "Ttikoi" famatua (Vogel, 1927). Soinulariak bere alde erran zuen urriaren 12an, igandearrekin, Izurarat jin zela gazteriak galdeginik soinu jotzera ("*pour jouer du violon et gagner sa vie*"); dantza izan zela plazan, baina etzuela tobere-tan parte hartu, eta Curutchet-ek zakola arrabita ebatsi. Suietak ahatik ezagutu zuen soinularia toberazalen artean, eta jujeak erabaki zuen Ttikoi-ek bazakiela arras untsa zertarat jinarazia zuten. Egun bat presondegi eta isuna bildu zituen arrabitariak.

Izuran ageri den bezala, arrabotsaren artetik, pertsuka ari ziren sui-eteri. Aldizka emaiten ziren galarrots guzietan heldu ziren errepika edo koplak (Duny-Pétre, 1996), bai eta espresuki aintzinetik prestatu kantu berri batzu, edo bapatean huntu koplak. Gorago erran bezala,

Armendaritzen 1861an, alargun bat arraezkontzeko punduan zela eta, gazteek koplak mingarriak ("couplets offensants") eman ziozkaten gauaz, aldizka atabala eta adarrarekin. Suhuskunen, 1863ko abendoan, Duhalde errientak prozedura bat ireki zuen bi gazten kontra : Amescoua, Suheskunen bizi zen hargina, eta Jean Arréguy, Irisarrin xarpantero, Aldabiako bordako 26 urtetako semea. Amescouak atabala jotzen zuen, eta Arreguy-k koplak kantatzen. Hoztan, 1865eko apirilaren 23an, lau gazte jujatuak ziren Etchegoyen ostalerra eta haren alabaren kontra Bazko arratsean Curutchet batek egin kantuen emaitzatik. Irisarriko plazan 1869an, Marie Arotsarena, 33 urteko alarguntsa, arraezkontzeko punduan zen. Gazteriak etzuen ahantzi, eta gauero behar izan izan zituen jasan galarrotsak : "*bruit occasioné par plusieurs individus qui y stationnaient, lesquels chantaient et soufflaient des cornes*". Beti Irisarrin 1878an, Labordaeneko Marie Etcheparen kontra egin zituzten toberak, ez ezkontze solas haatik, baizik eta edatera etzuelakotz eman nahi. Ihardetsi zieten putzua etzutela urrun, eta harrika eta koplaka arizan zitzaizkion gazteak. 1881an Armendaritzen, Mehaineko bi buhame ziren kobleri, etxeko semea ateratzeko beldur zela xaramelatzen zutela. Ibarlan 1889an, Uhartte-Hiriko gazter leporatua zitzaien Bidart Ibarlako erretoraren kontra koplak kantatzea. Gazte horiek jujeari erran zuten apezetaz mintzo zen kantu xahar inoxtent bat zutela eman apezetxe aintzinean pasatzean, bainan tokiko gazteak zirela harri botaka arizan hauien kontra, eta kantuz ere, buhameak zirela erranez. Kantua kantuen kontra.

Galarrotsetarik kanpo ere, kantuak kolpa zezaken. 1889eko otsailaren 9an, Irisarriko merkatuan gertatu afera bat zen jujatua Iholdin. Donazaharre-Madalenako Jean Lesteret "Patalet", merkatuetan almanaka saltzen ibiltzen zenak, Irisarriko bi nesken kontra bertze Irisartar batek eginarazi kantuak banatzen zituen. Huna zer zion lekuko gisa Irisarriko laborarisa batek :

*"Aujourd'hui vers les 4 heures de relevée, ma sœur Marianne Etchebehere est revenue de la place au marché d'Irissarry. A son arrivée à la maison, elle me raconta que le nommé Jean Patalet de Saint-Jean-le-Vieux, marchand d'almanachs sur tous les marchés des environs, vendait à raison de 10 centimes l'exemplaire, une nouvelle chanson qu'il annonçait à haut cris sur tous les points du marché. Elle me donna en même temps, l'exemplaire que je vous remets. A sa lecture, je me suis aperçu que le chansonnier qui a cru prudent de garder l'anonymat, n'avait d'autre but que de diffamer ma dite sœur ainsi que ma cousine Gratianne Etchebéhère de la maison Arosteharte de cette commune. Le vendeur Patalet a dit à plusieurs individus qu'une per-*



*sonne, qu'il ne connaissait pas, lui avait remis un paquet de ces imprimés pour les distribuer au marché en lui donnant 5 frs pour sa peine et le prix des imprimés pour lui. Considérant que l'auteur de cette chanson, comme aussi l'imprimeur, se trouvent en contravention des articles 32 et 2 de la loi du 29 juillet 1881 sur la presse, je vous prie de prendre acte de ma déclaration (...)"<sup>7</sup>*

1889eko otsailaren 11an eta 15an, justiziak hamalau (!) lekuko entzun zituen. Patalet-ek zion almanakak zituela saltzen, eta artetan kantu zonbeit. Kasu huntan, Ezpeletako merkatuan zakon mutiko batek galdegin heia kantu horiek salduko ote zituen, sos zerbeiten truke. Hiru egun berantago, Irisarriko merkatuan mutiko berak kantuarren 80 kopia eman zituzkon, hamar zentima bana saltzekotan. Patalet-ek, 1881eko prentsaren libertatearen legea aipatuz, saltzeko libertate osoa bazuela zion, kantu horiek etzituztela delako neskak kolpatzen, eta zernahi dena, kantuen egileak eta inprimatzaileak litaizkela jujatu behar, eta ez saltzailea.

70

Etsenplu horrek erakusten du kantuarak ze indar zuen, eta bertzalde merkatu herrietan gisa ainitzetako kurutzatze bazela. Lapurdin gertatu kasu batzutan, galarrotsetan, gazteria bera batzutan bi multxotan paratzen zen, eta batek bertzeari errefera egiten. Larresoron, 1841an, gazteriak toberak jo ziozkan auzapezari atabal soinuaz : *les charivariseurs, à la sortie du cabaret "se groupèrent en deux parties desquelles faisaient parties des poètes ou versificateurs, que lorsque ceux d'un côté composaient un verset, l'autre répondait par un autre, lesquels finissaient par être suivis par des cris et hurlements et autres signaux d'approbation (...)"<sup>8</sup>*. Batzutan, toberen suietek ihardesten zuten pertsuekin. 1899an, Ezpeleta-Xerrendan den Elizaldeko eiherezainak prentsan publikatu zituen pertsu batzu, zointan lerroz-lerro ihardesten zioten tobera mustretan haren kontra emanak izan ziren kantueri. Maleruski, toberetan emanak ziren pertsuak ez dira gehiengotan atxikiak izan<sup>9</sup>, eta Otxalde, Xetre, Larralde eta Dibarrart-en pertsu zati batzuetarik aparte, deus guti dakigu kantu horietaz, salbu aski larrariak eta zirtolariak zirela. Baditugu ahatik pertsu parrasta bat zointan kondatzen diren kabalkadak nola iragan ziren. Urrunago ekarriko ditugu Irisarrin bilduak.

### Noiz izan diren tobera mustra edo kabalkadak

Behin gauazko arramantza egin eta, eta suietekin ez baziren oraindik adostu, gazteriak delibera zezaken plaza betean tobera mustra edo kabalkadaren emaitza. J. Ithurriague-k zion 1900 eta 1937 artean hogoitahamar bat tobera-mustra izan zirela Baxenabarren (Ithurriague, 1938, 249 o.). Gehiago ere izan ditzake. Suieta emeki-

## ÉTUDES ET RECHERCHES

emeki estakuru bilakatu zen besta eder baten muntatzeko, bereziki Irisarrin nun tokiko eta kanpoko behazale saldoa biltzen zen aldi bakotx. 1937an Irisarrin, gazteriak etzio dirurik galdegin ere suietari. Argatik, ez da eskualde hartan sekulan suietik gabeko kabalkadarik muntatu, dantzariekin bakarrik, Garazin urtero egiten zen (eta den) bezala XX. mende hastapenetik aintzina. Iholdiko kantonamenduan, kabalkadak noiz behinka apailatzen zituzten, estakuru zerbeit bazelarik, alegiazko auzi baten inguruan. Huna Iholdi eta Baigorriko kantonamenduetan egin ziren tobera mustra zonbeiten aipamenak :

<i>Iholdi</i>	
Heleta	1848 1902.X.6 1906 2003
Iholdi	1900 inguruan 1903 (azkenean debekatua) 1974
Irisarri	1883, ihautiriz 1903.VII.14 1914.IV.13 1921.XI.11 1928.VII 1937.V.17 eta 23
Izura	1910.VII.25 1920.X.17
Donaixti	1833.II.18 1902 (maskarada) 1919 (asto lasterrak)

1- taula :  
tobera mustrak Iholdi eta  
Baigorriko kantonamenduetan

<i>Baigorri</i>	
Baigorri	1908.III.3 (asteart- ihaute) 1908 pazko astelehena 1908.VII.12 (Urdoze) 1912 (Urdoze) 1913.V.16 1922.V.21 1946 1973 1976 1979 1991 2007
Bidarrai	1833.VIII (asto lasterrak) 1908.VIII.16 1909 1923.II, IV, IX (D. Lohitzunen) 1945 : etxe sartzea 1946 : etxe sartzea 2002
Ortzaize	1899.XI.18 1900.II.22 1920 ing.
Arrosa	1893, Pazko astelehena 1933
Anhauze	1930 inguruan
Azkarate	1930 1931 1945
Irulegi	1887.V "karrusak"
Banka	1887.V ("asto joko") xx. mende hastapena

Tobera mustra horien guzien arrazoinak ez dazkigu. Alargunen arraekontza balin bazen lehen estakurua, bertze batzu baziren baita ere. Senar emazteak joka ari zirelarik, asto lasterrak muntatzen ziren. Garai batez, suieta berak edo haien ordeko gazte bat, asto baten gainean infrentzuz bazerabilten herrian barna. Bainan emeki-emeki, Lapurdi Baxenabarren “asto lasterrak” eta tobera mustra edo kabalkadak gauza bera bilakatu ziren, Xiberun ez bezala (Hérelle, 1925, Urkizu, 1998). Bertze kasu batzutan, zigortzen zen bere emaztea tronpatu zuen gizona, edo etxeoekin gaizki ibili zena. Kanbo Beherean 1853an, suieta zen amerikano bat Montevideotik jin eta Kanboko neska batekin ezkondu zena, jadanik hala zelarik Uruguain. Itsasun 1883an, Amerikano bat herriko premu batekin ezkondu zen etxeaz jabetzeko, eta emaztea jotzen zuen. Kasu horietan, bereziki etxerik gabeko gazteek beren eskubidea baliatzen zuten gizartearen oreka hausten zituzten jarrerren salatzeke. Bertzalde, prozeduretan ageri den ber, toberazaleak gehienak jende xumeak ziren : zapatain, ofiziale, peon, mutil. Ez da harritzeko beraz gazte klase horrek ez bazuen baitezpada begi onez ikusten nunbeit aberastu burgesia ttipi bat, eta etziola gauza haundirik barkatzen.

Suiet politiko guti aurkitu ditugu eskualde hortan XIX. mende eta XX. mende hastapenean. Salbuespenak bazirelarik, gehienetan erlijione gaiari lotuak ziren. Iraultza haundi garaieko kantu satirikoak ezagunak dira. Gerorago, 1828an Ezpeletan, toberak egin zituzten bake juje protestanta eta neska katoliko baten arteko ezteien salatzeke (Hérelle, 1925). III Errepublikan (1870-1940), bi alderdiek (xuri elizatiar eta gorri errepublikarrek) berdin baliatu zituzten toberak beren lehian. Hazparnen 1891ko Bazko astelehenean, gazteriak paratu zituen tobera mustrak. Eztabaida piztu zen prentsan, *Eskualduna* eta *le Réveil basque* aldizkarien artean. Xuriek kabalkada auzapez gorriak (St Martin Harriague “Morroxo”) muntatuak zituela erranez, eta horren zituztela misionek ezeztatu Hazparnen. Gorriek aldiz, gazterien alde, apezan obskurantismoa salatuz. Gazte buru batek idatzi zion *Eskualduna*-ri erranez beharrez nehor etzela andere xuriz eta basanderez beztituko. Azkenean egin ziren betiko moldean (Itçaina, 2012).

Tobera-mustren bidez berriz atxemaiten dugu erretora eta gazterien arteko betiko tirabira. Lekuinen, XX mende hastapenean, erretorak Pesta Berrietako milizia beztitua kendu zuen gazteriak kabalkada paratu zuelakotz. Mendiben 1923an eta Ortzaizen 1899an, alderantzizkoa gertatu zen : gazteriak kabalkada bat muntatu zuen erretorak Pesta Berri beztituak etzituelakotz baimendu. 1900an, beti Ortzaizen, gizon ezkonduak beren kabalkada muntatu zuten. Irisarrin, 1902an, zerbeit desadostasun gertatu zen erretora eta gazterien artean.

Norbeitek apezetxea gauaz horiz tindatu zuten<sup>10</sup>. Herri berean, 1903an, tobera-mustrak erretoraren kontra egin ziren. 1928an eta 1937an haatik, erretorak permisionea eman zion gazteriari toberen egiteko, bainan auzo herrietako apezek gaitzetsi zuten delibero hori. 1928an sartzetan bildu saritik zerbait eman zioten erretorari "*permisionearen truke*" (elkarrizketa).

Tokiko agintari zibilek tobera-mustrak onhartzeko gisan, frangotan antolatzailek erraiten zuten karitatezko kabalkada bat izanen zela, Arruntzan bezala 1911an edo Irisarrin 1914an. Suprefeta eta Estado administrazioeak erregulariki orroitarazten zuten egiazko suietak debekatuak zirela. Auzapez batzuk zonbeitetan debekatzen zituzten tobera-mustrak (Itsasun 1889an, Arruntzan 1911an), bertze batzutan onartzen zuten, bainan alegiazko suiet bat hautatzekotan (Bidarrain, 1923). Iholdin 1903an, 70 urteko auzapeza alargundua zen eta neska gazte batekin ezkontzeko punduan. Gazteriak gauazko toberak egin ziozkan bizpahiru hilabetez, eta kabalkada baten muntatzeko xedean ziren. Auzapezak besta debekatu zuen, Mauleko suprefetarekin adosturik<sup>11</sup>.

Bertze kasu batzutan, auzapezak argi ta garbi gazteriaren alde plantatzen ziren, eta bitartekaritza zerbeit betetzen ere. 1835an, Lakarrako auzapeza gazten alde jarri zen, erranez Lakarrako jauregiko langilek mespretxatu zutela gazteria, eta beraz zilegi zela libertimendu baten muntatzea gai hortaz, eta hobe zela egunaz egitea gauazkoen aintzina segitzia beino. Mauleko suprefetari halaxe izkiriatu zion :

*"Lacarre, le 23 août 1835*

*Mr le sous-préfet,*

*J'ai eu l'honneur de recevoir votre lettre du 13 de ce mois. Il est vrai que des divertissements nocturnes ont eu lieu ici à l'occasion d'un mariage d'un homme veuf ; mais il est vrai aussi qu'il n'en a résulté aucun événement fâcheux ; et qu'au contraire le plus grand calme y a régné ; les jeunes gens se proposaient encore de se réunir nuitamment dans l'objet de continuer leur charivari, mais j'en ai vu quelques uns et leur ai communiqué votre lettre. Je leur ai représenté combien leur conduite, dans cette circonstance, était répréhensible et quels désagréments les aurait opposés leur (?) face à cette invitation.*

*Après avoir manifesté une entière soumission soit à mon ordre soit à la loi, les jeunes gens ont ajouté que les nouveaux mariés les ont pour ainsi dire forcés à prendre la délibération de célébrer un jeu auquel ils étaient bien loin de songer puisque tant le*

*veuf que la servante du château, sa femme, les ont méprisés jusqu'à leur dire qu'ils n'avaient pas de quoi acheter la méture et de quoi s'habiller ; que le charivari était un jeu qui aurait entraîné des frais auxquels ils étaient incapables de faire honneur, et que leur insolvabilité les rendait peu (recommandables ?).*

*Ces propos dont je me suis assuré de la véracité ont indiqué les jeunes gens de la commune, d'ailleurs fort tranquilles ; ils ont promis de ne plus se réunir pendant la nuit ; mais de faire le charivari un jour de dimanche ou de fette (sic), le genre de ceux qu'on a fait, cette année, dans diverses communes du canton. Ils se disaient entre eux, si le Sous-Préfet est tel qu'on le signale, il est trop bon pour vouloir s'opposer à cet amusement honnête.*

*Du reste, Mr le Sous-Préfet, je me conformerai à tout ce que vous prescrirez à cet égard.*

*Je suis avec le plus profond respect, etc.*

*Oillarburu"<sup>12</sup>*

Gazteriak batzutan jujearen aintzinean azpimarratzen zuen bere jokamoldearen zilegitasuna. Lapurdiko Jatsun 1847an, gazteek jujeari zioten meraren baimena ukana zutela. Halaber Irisarrin 1864an, Urkoin 1908an, Hazparne-Zelhai-en 1910an, gazteek toberen egitea eskubidetzat zaukatela adierazi zioten epaileari.

Gizartea aldatuz joan arau, emeki-emeki, lehenagoko tobera horiek epeldu eta desagertu ziren. Esparru pribatu eta publikoaren arteko muga berriz definituz joan zen. Gauazko azken galarrotsak 1950-1960 urteetan iragan ziren toki gehienetan<sup>13</sup>. Frango bortitzak izan ziren, bereziki Hazparne Elizaberrikoak 1950an. Tobera mustra edo kabalkaden bilakaera etzen arras berdina izan. 1910-1911 urteetan jada, zonbeit euskaltzale hasi ziren pentsaketa ikusteko nola balia litazken tobera mustrak ikusgarri "onesta" eta eder baten menturan, dantza, antzerkia, pertsua atxikiz, bainan zirtzilen joko arruntak eta suietak kanbiatuz. Jean Etchepare mirikuak gai hortaz idatzi zuen bizpahiru aldiz *Eskualduna*-n (Charritton, 1984, 317-326 o.; 1996, 54 o.). Irisarriko 1937koa izan zen estakuru errealekilako azkenetarik bat. Ordukotz hasiak ziren alegiazko suietekin egiten kabalkadak, Bidarrain bezala 1923an. Hazparnen, 1927eko ekainaren 28an egin zituzten tobera mustrak gai sozial baten inguruan. Komediaren gaia zen nola eskualdun batek etxetik haizatuko zuen lurra erosi nahi zion Amerikano edo Angles bat "bere diru herbailarekin". Bazen beraz ordukotz nortasun eta arrangura sozial zerbeiten aldarrikapena. Herri berean tobera mustrak 1891an gogor salatu zituen *Eskualduna* kasetak aldi huntan



molde baikor batez aurkeztu zituen eufemismo bat erabiliz : “tobera mustra bat edo hobeki erran, *eskualdun besta* bat”.

Aldaketa azkartuz joan zen gerla biharamunean. Beti Hazparnen 1947eko ekainaren 29an, gazteriak tobera mustrak muntatu zituen herriko pesten kariatarat. Alegiazko gaia hartu zuten, Piarres Larzabal bikarioak izkiriatur. Antzerkiak nahasten zituen iraultza aintzineko Lapurdiri erreferentziak, bai eta orduko gaiak (ravitaillamendua, esne eskasa, prefetaren kritika). Larzabalek *Herria*-n adierazi zuenez, nahi izan zuen usaia beiratu, baina garaiari egokituz. Hazparneko esperientziatik landa, tobera mustrak Luhuson eta Makean beizik etziren beiratu Lapurdin. Makean Ganix kontrabandixtaren ixtorioa hartu zuten, eta gaia estakuru bilakatu zen ikusgarri baten emaiteko erregularki 1980 artino. Luhuson tobera mustrak eman zituzten gerla ondoan (1948, 1952, 1957, 1958 - azken hau, parte bederen, frantsesez), alegiazko gaiekin, baina tokiko errealitatera artetik lerratuz. Bidarrain, 1945 eta 1946an, kabalkada “etxe sartzea” bezala aurkeztu zuten. Lehena presonerren sartzearen ospatzeko, bigarrena *Le mariage de Ramuntxo* filmari lotua. Baigorri 1946an ere egin ziren alegiazko gai batekin (Haritschelhar, 2008). 1970 urteetan, Iholdin bezala 1974an, berriz piztu ziren tobera mustrak Baxenabarran antzerki militante eta sozial bezala (Irigoien, 1999) (Etchecopar-Etchart, 2001).

■ 2. Tobera-mustrak Irisarrin

“Diote herri auzoek irri batean : Irisartarrak, tobera egileak ba, baina hortan fini”<sup>14</sup>

Urteak eta sуетak

Egun beteko – bederen - sei tobera-mustra (Irisarrin “toberak” deitzen zituzten) edo kabalkadak egin ziren Irisarrin 1883 eta 1937 artean :

Noiz ?	Sуетa	Koblariak	Soinulariak
1883 ihautiriz	Funteiko nausia	Otxalde eta Soulé	?
1903.VII.14	Erretoraren kontra	Bi koblari	?
1914.V.13	Alargunak araezkontzen	Larramendi eta Larralde	Faustin orkestra
1921.XI.11	Alarguna araezkontzen	Larramendi eta Larralde	Faustin orkestra
1928.VII	Alarguna araezkontzen	Larramendi eta Larralde	Faustin orkestra
1937.V.17 eta 23 <sup>15</sup>	Senar-emazteak joka arizan	Larramendi (seme) eta Larralde	Bentaberry-Urruty orkestra

2. taula :  
Tobera mustra  
edo kabalkadak  
Irisarrin

Tobera horiek suiet errealekin egin ziren. 1903an, Hérelle-k Mauleko su-prefetaren gandik bildu informazionearen arabera, Irisarriko erre-toraren kontra egin zituzten : *"C'est ainsi qu'à Irissarry, tout dernièrement, la population ayant eu à se plaindre de son curé, une cavalcade monstre a été organisée, jeunes et vieux, tout le monde y a pris part."*<sup>16</sup> Ikusiz kabalkada hori uztailaren 14eko apailatu zutela, ez litaik har-ritzeko herriko errepublikarrek muntatua izan balitz, ikusiz orduko giro politikoa. Ortzainen 1899an gisa berekoak egin zituzten erre-toraren kontra. 1914an Irisarrin, adineko emazte bat zen jadanik hiru aldiz alargundu zen gizon zahar batekin ezkontzen<sup>17</sup>. 1921an arraezkontzera zoan etxeko alargun bat zuten estakuru. 1928an, her-ritar bat zen arraezkondu emaztea hil eta frango fite bere alabaren adin bertsuko emazte batekin. 1937an aldiz, elgarri joka ari ziren senar-emazte batzu. Emeki-emeki, suieta estakuru bilakatu zen<sup>18</sup> : "estakuruaz kontent zen jendea. Behar zen suiet bat" (elkarrizketa).

Jean-Pierre  
Larralde  
"Panpale" eta  
Eñaut Larramendy,  
Irisarriko 1937ko  
toberetan koblari  
(Elosegi bilduma).

Les bertsulari  
Jean-Pierre  
Larralde  
"Panpale" et  
Eñaut Larramendy,  
toberak d'Irissarry  
1937  
(coll. Elosegi).

## Koblariak

1883an, Joanes Otxalde Bidarraitarra eta Beñat Soulé Irisartarra ziren arizan koblari lanetan. Charles Soulé, bertsulariaren semeak, beiratu zituen orduko kantuak, eta Otxalde-ren biografoa zen Oxobi-ri igorri ohar hunekin : "Gure aita zenaren ganik gintuen kantu horiek; eta hak erraiten zaukunaz, Oxalde eta biak omen ziren koblari tobera hetan. (Gure aita ere gaztitan ari omen zen koblaka, ez izanik ere haundienetarik). Hogoï urthe zituen orduan. Entzun dakogu nola Oxaldek, orduko, boza hasia zuen ttipitzen eta ditchoka ari zela. Gure aita kantuz eta Oxalde ditchoka... Eta gero eman zituen bertsu horiek." (Oxobi, 1949, p. 52) (*annexe 1*). 1914an kantatu zuen Martin Larramendy, Eiheralarre-Gohanetxeakoak. Kabalkadatik landa eman zuen kantu lerro eder bat, zointan untsa ageri diren toberetako pertsonai eta gertakizun nagusiak (*annexe 2*). 1914, 1921<sup>19</sup> eta 1928an, Martin Larramendy-k Jean-Pierre Larralde "Panpale" Luhusoko ahotza zaukan errefera. 1937an, Larramendy berriki zendua zen, eta haren semea Eñaut, Irisarri-Indartian ezkondua, arizan zen kantuz Larraldekin. Beti birazka ari ziren bertsulariak. Lekuko baten orroitzapenetan, bazen bertze koblari pare



bat 1937an, Felix Iriarte Bankarra barne, bainan hortaz ez dugu segur-tamenik. Hasteko, 1937ko toberetarik landa, Larralde-k egin zituen kantu batzu (*annexe 3*).

Koblariak heldu ziren toberetaz aparte ere. 1925eko Irisarriko pestetan, *Eskualduna*-n aipu da "Goyhenetche Eihelartarra" (Larramendi bera, Eihelarre-Gohanetxekoa zenez ?) eta Larralde Luhusokoa arizan zirela pertsuka pilota partidaren artetik<sup>20</sup>.

Hemen bildu kantuak toberetarik landa egiten zituzten kronika gisako pertsuak dira. Haatik egun hartan plaza betean eman pertsuetaz gauza guti dakigu. Etziren hain segur orduko prentsan agertzeko on, bereziki ikusiz apezekin ze harreman nekea zuten pertsulariek. Koblariak maiz elizako xantre ziren (Dibarrart Baigorri, edo Zubiati-Iribarne Behorlegin), beraz apezaren begi pean. Dibarrart (1838-1919) xantre sartu zelarik, erretorak debekatu zion plazetan agertzea, are gutiago toberetan (Lafitte, 1948). 1912an, Mañex Etchamendy Ezterenzubiko pertsulariak errefusatu zuen herri hortan prestatzen ari ziren toberetan kantatzea. Alegiazko suieten hartzea aholkatu zieten gazter, pertsuka gainera (Lafitte, 1972, 104 o.). Martin Larramendik aldiz aintzina segitu zuen tobera-mustretan kantatzen. Bakarrenak entzun zituzken horren gatik, bere bizi undarrean paratu pertsuak lekuko. Kantu horietan abilki azpimarratzen zuen Larramendik bera ez balitz joan toberetarat, plazetan entzun izanen zirela hain segur lizunkereri eta ele gaixto gehiago (*annexe 4*).

### Soinulariak

Hirugarren Errepublika hastapena arte, Irisarrin auzo herrietan bezala, dantzarako soinua xirula, ttunttuna, arrabita eta atabala zitaken. Soinulariak hurbiletik barrandatuak ziren, frangotan ibiltariak zire-lakotz eta besta eta nahasketa aitzaki. 1854ko apirilaren 8an, Iholdiko auzapezak prefetari galdetu zion Lagan arrabitariari bere ofizioaren betetzeko baimena :

*"[Le Maire] a l'honneur de vous exposer très humblement le sieur Lagan (Orisostome ?) qui désirerait exercer, comme par le passé, son état de joueur de violon dans le département des Basses-Pyrénées, et comme il ne peut se livrer à cet état sans votre autorisation, il vous supplie Mr le Préfet de vouloir lui délivrer l'autorisation qu'il sollicite, il se conformera ponctuellement au contenu de votre arrêté du 16 janvier dernier, et a ici signé : Lagan (...) Lagan est de bonne vie et de bonne mœurs et a été de tous les temps à l'abri de tout reproche".<sup>21</sup>*

1878eko otsailaren 17an, jandarmek Irisarriko plazan arrestatu zuten

Jean Castaingts arrabataria, Garazi-Jatsutik jina Irisarriko gazteriak galdeginik, gauaz arizan zelakotz plazan gazte biltzen. Pentsatzen ahal dugu ihauteri kari jinarazi zutela. Soinulari ibiltari batzu ere pasatzen ziren. 1924an, Irisarriko berriketariak Parrau deitu gitarra joile-kantaria aipatzen du, Donapaulen bi egunez preso eremana<sup>22</sup>.

Tobereri dagokionez, Hérellek aipu ditu flauta, atabala eta hiru kobre, bainan ez dakigu xuxen Irisarri, Luhuso edo Urdozekoetaz ari ote den. Larramendy 1914an zehatzago da : zazpi musikari aipu ditu bertsuetan, Faustin aita-emeak barne. 1914, 1921<sup>23</sup>, 1928 eta 1937an, Garaziko musika famatua zuten Irisarrin, lehenik Faustin Bentaberry maisua gidari. Faustin 1936an hil zen, eta gero bere anei, seme eta bertzte soinulariak (Manez Urruty Donibandarra, Etchebarne Donazaharrekoa) segitu zuten orkestra. Lekuko baten arabera, 1937an, soinulariek behar izan zuten bi parte egin, ikusiz ze dantzari lerroa zen.

78

Donibaneko soinua ekhar arazten zuten bertze okasionentzat ere Irisarrin. 1908eko Errepublikan egunean, Irisarriko gorriek garaztarrak ekararazi zituzten, eta ez dohainik, *Eskualduna* kazeta xuriaren berriketariak ironiaz kondatu zuen bezala :

“Gaitzeko pesta Irisarrin ganden igandean : turrut eta ranplanplan. Gorriek Donianeko musika eta oro ekhar araziak zituzten, bertzenaz jendea beren ganat ezin bil, eta bederen hartarat, musikatat jinen zeieela gizon adinekorik ez bada, bederen gazte andana bat. Bildu dute, beren hek, eta bertze zenbeit bakhar, bazterretik so egon eta irri egiteko doia. (...) Bazkari bat gaitza hitzemana zuten orori; bainan bakhotchak hiru libera pagatu behar izan du sakelatik. Zer diot ? Hiru libera eta erdi. Bakhotchak hamar sos Donianeko musikarientzat. (...)”<sup>24</sup>

Irisarrin auzo herrietan bezala, gorri eta xurien arteko lehia bizi-bizian zen orduan. 1908eko buruilean preseski, bozak ziren Irisarrin, eta herrian tentsioa sendi zen. Baziren hamabortz jandarma plazan bozen egunean : “trahitu nahi zutenek trahitu dute erlijioa. Bertzek ez”.<sup>25</sup>

### Beztituak

Toberetako taldearen egitura etzen biziki aldatu 1883 eta 1937 artean. Beztitzen ziren guziak mutikoak ziren. Aintzinean heldu ziren zaldizkoak. Lehendabizik agertzen ziren kurrierak, tronpetekin (sei 1937an). Tronpetek errege eta erreginentzat zuten jotzen. Gero heldu ziren, beti zaldiz, kapitaina eta bere emaztea, lotinantea eta bere emaztea, erregea eta erregina (Irisarriko berezitasuna), jandar-

## ÉTUDES ET RECHERCHES

mak zaldiz. Ondotik heldu zen lehen bolant lerro bat, zaldiz. 1937an kaska berezi bat bazuten, oinezkoen mitra ez bezalakoa. Kaxkarot zonbeit ere zaldiz.

*Zaldizko kaxkarotak  
Irisarriko  
1937eko toberetan  
(Idieder bilduma).*

*Kaxkarot à cheval,  
toberak d'Irissary  
1937  
(coll. Idieder).*



Oinezko multxoa irekitzen zuten Pesta Berriko makilari eta zapurrek (sei 1937an). Gero heldu ziren bolantak, dantzari hoberenak, kaskarekin (hiru aintzinean, gero birazka). Ondotik, basandereak, jauna eta anderea, kaxkarotak ("bigarren klaseko" dantzariak, bonetekin). Gero heldu ziren andere xuriak, basanderen infrentuzkoak : hiriko anderen egitekoak, bertzek basa aire bat zutelarik. Kaxkarot martxetan, andere xuriek jauzi egiteko ordeztu elgar agurtzen zuten. Makilariak (Pochelu 1937an) soinua manatzen zituen. Bertze lekuko baten arabera, makilaria ororen aitzinean paratzen zen.

*Bolantak eta  
basandereak,  
Irisarri 1937  
(Idieder bilduma).*

*Volants et dames  
sauvages, toberak  
d'Irissary 1937  
(coll. Idieder).*





Dantzarien ondotik zetorren tribunala. Jueak, abokatak, huxerra. Azken hunek behar zuen zalhua izan, asto edo zaldien gainerat jauzteka ari zelakotz. Luhuson hasteko, huxerra zen ororen buru jujatua eta hiltzera kondenatua. Tiroz garbitzen zuten, arrapizten zen, eta orduan toberak bururatuak ziren. Ez dugu aurkitu Irisarrin hola pasatu zenik. Pertsonai batzuek suieten eskarnia egiten zuten. 1937an, alegia bi xahar balire bezala agertu ziren, batto khiluarekin iruten ari. "Tribunal d'Irissarry" pankarta emana zuten. Tranpa gainean baziren sei juje.



*Jueak 1937eko  
Irisarriko  
toberetan  
(Idieder bilduma).*

*Juges, toberak  
d'Irissarry 1937  
(coll. Idieder).*

Tribunaletik landa heldu ziren zirtzilak. Zirtzilek dantzari ta zaldizkoen tropa ederra eskarniatzen zuten. Bazituzten beren kapitain, banderari eta makilariak. Ondotik heldu ziren ofiziale xumeak : kauter, tratulant, hartza bere erakuslearekin, jostaginak (1937), zaldi ferratzaileak, irulea, buhame jauna bere troparekin, larru artatzaileak (1921), ahotza (1921), soldado aleman bat (1921). Bazen baita ere zirtzil bat, bisaia ziratua, biper gorri batzu gerrian, lumak buruan, "sosa edo potta" galdeginez ibiltzen zena<sup>26</sup>. Zirtzilek beren jokia bazuten, eta baktotxa bere ofizioaren eskarnian ari zen, jenden irri eginarazteko gisan. Xiberoko maskaradetako pertsonai bertsiak ziren, eta horrek ihauteri kutsu bat emaiten zakon bestari. Irisarrin, 1928an, zirtzilen kapitaina "Domingo Mamu" zuten, eta bazuen bere jokia zirtzilen manatzeko tenorean (elkarrizketa) :

"Garde à vous les zirtzil  
Ni niz zirtzilen kapitaina  
Egun goizean oren batian ari nintzen  
Etxe gibelian kakiten  
Orai dute denek jakiten!  
Garde à vous les zirtzil,  
En avant marche! "

Zaldi ferratzaileak  
1937eko Irisarriko  
toberetan (Idieder  
bilduma).

Maréchaux-  
ferrants, toberak  
d'Irissarry 1937  
(coll. Idieder).



### Iragaipena

1928an eta 1937an, goizean auzo herrietan kurrierak ibiltzen ziren kabalkadaren iragartzeko, dantzari eta beztitu batzuekin. Itzuli horri "mustra" erraiten zakoten. Arratsaldean, beztitu guziak biltzen ziren Zelai kartierrean ikusgarriaren tenorea beino bi oren lehenago, eta desfilea (batzuk desfile hori zuten "mustra" deitzen) handik abiatzen zen, bolant dantzetan. Plazarat heltzean, plaza itzuliak egiten ziren, tranpa gainean pasatuz, zaldizkoak barne. Zapurrak tranparen lau izkinetan plantatzen ziren. Ondotik, aldizka ari ziren koblariak, dantzak eta zirtzilkeriak. Tribunalak artetik igortzen zituen kurrierak lekukotasun bila. Undarrean, jujeak suietak kondenatzen zituen. Irisarri 1937an, Piarres eiharazainak zuen suietarena egiten. Jujeak kondenatu zuen bi hilabetez uraren gainean lo egitea. Bera eiharazaina izanki, etzen xorte gaiztoa. Kasu huntan, epaia jokolariaren ofizioaren arabera emana izan zen, eta ez suieten arabera. Azken hitza bertsulariek zuten, denek dantza bat emaiten zuten eta dantzaldia hasten zen behazalenzat.

Zapurrak eta kaxkarotak  
1937eko  
Irisarriko  
toberetan  
(Idieder bilduma).

Sapeurs et  
kaxkarot, toberak  
d'Irissarry 1937  
(coll. Idieder).



1903an uztailaren 14an Irisarrin eman zuten kabalkada horrela iragarri zuen *Euskal Herria-Le Pays Basque* errepublikarren kazetak :

*"Irissarry. Grande cavalcade (14 juillet).*

- 8 h. Du matin : salves d'artillerie
- 9 h. Passe rue par l'orchestre
- Une heure soir : départ de la cavalcade du quartier Celhay. Défilé sur la place du jeu de paume.
- Deux heures : séance récréative. Représentation donnée par le célèbre Haltchou et sa nombreuse troupe dont la réputation n'est plus à faire.
- Danses et sauts basques, exécutés par les jeunes gens richement costumés, au XVII<sup>e</sup> siècle
- Concours d'improvisations. Assaut donné par les deux meilleurs poètes basques.
- Le soir bal champêtre sur la place du jeu de paume"<sup>27</sup>

Kabalkada hartan ba omen ziren 100 beztitu et bi mila behazale<sup>28</sup>.

1914an Bazko astelehenez Irisarrin iragan ziren toberetaz badugu, Hérelle-en eskuizkribueri esker, lekukotasun bat zehatza<sup>29</sup>. Toberen suieta hiruetan alargundu eta laugarren aldikotz ezkontzen zen gizon bat zen. Galarrotsak egin ziozkaten lehenik hilabete batez. Plazako besta egunean, beztituak bi andanetan muntatu ziren : *"l'un représente la partie brillante de la population, l'autre la partie grotesque et misérable : le second groupe est en quelque sorte la parodie du premier"*.

1. taldea :

- jandarmak zaldiz, eta lau oinez
  - kapitaina (orduko infanteriako jauntzietan) zaldiz, emaztea *"en amazone"*
  - liotinantea zaldiz
  - zaldizkoak : batzu infanteriako jauntzitan, bertzeak *"chasseur"* gisa, kleronekin.
  - Bi banderari zaldiz (bandera frantsesak)
  - Zaldizkoak *"euskal jantzitan"*, bi taldetan berexirik :
- a) zortzi zaldizko xuriz, urrezko galon gorriak galtzetan, urrezko doradurak papoan, zinta gorri-morantza, xingolak besoetan. 35-40 zentimetroko kaska : *"le corps de la coiffure est garni de papier doré, très brillant au dessus duquel s'élèvent trois plumets rouges et blancs ; sur le corps de papier doré par devant divers ornements d'or et un miroir carré qui scintille"*. Kaska gibeletik bolantak.
- b) Bertze zaldizko batzu xuriz bezti, urre eta kolorezko galonak

galtzetan, zinta gorri-morantza, bonet gorria hiru koloretako ezkurra dilindan, bolantak bizkarretik zariotela.

Zaldizko horiek gero jeutsi dira dantzan aritzeko.

- oinezko dantzariak : xuriz bezti, boneta gorria, zinta morantza, kravata gorria, kolorezko xingolak besotan, bolantak bizkarrean, xiri bat eskuan (kolorezko paperrez beztiturik, bi lore sorta puntta bakotx). Papoan : urrezko bitxiak, hiru botoin lerro bezala ezarriak : broxak, urrezko kadenak, medallak,... Espartinak kuxkula ttipiekin edo xingolekilako koropilo batekin, "*boufettes*". Espaldatik darioten xingolak urrezko galon batek atxikitzen ditu.
  - Ponpierre kapitaina oinez
  - "Emazteak" zaldiz : bat arrosaz, pastoraletako turkesak bezala, bertzea xuriz (kristiak bezala)
  - "Emazte" andana bat oinez, horietarik lau jauntzi bereziekin : sei bolant gorri, urdin, xuri eta horiekilako zaiak, mantelina españolak zetazko lits luzeekin, gapelu bitxiak, biloak espaldan laxoan
  - Hiru bikote, gizon eta emazte, besta denbora guzian oinez ibilki. Suietaren lehen hiru ezteien eskarnia ote ?
  - Zapurrak : kaskak sei miraila lauki dauzka. Taulierran : galonak eta xingolak, urrezko izar andana batekin.
  - Huxerra : gizon xahar idor eta ernea. Jauntzia erdi gorri, erdi xuri, "*queue de pie*" batekin. Kaskoan bikornio gorri eta xuria, lege liburu haundi bat besapean.
  - Kantiniera, soldadoz beztiturik, eta kantiniersa, armadako jauntzitan. Ostoz eta lorez apaindutako karro batean.
  - Bi suietak karrosa batean. Plazan ibilki alegia amodio solasetan.
  - Justizia : lau juje, arropa beltzetan.
- Zirtzilak ikusgarriaren erditsutan beizik ez dira agertuko

*Bolanten kaska,  
Irisarriko toberak,  
1914, Hérelle-en  
marrazkia.*

*Casque de volant,  
toberak d'Irissarry  
1914, dessin  
de G. Hérelle.*

(Arch. Hérelle,  
Mss. 114 n°14,  
mai 1914,  
Médiathèque de  
Bayonne)



plazarat. Desfilearen lehen partea (gorago aipatu zerrenda) arribatzen da bi t'erditan xuxen. Dantzariak "morisque" (kaxkarot martxa) dantzatzen duten plaza itzulian, gero tranpa gainean. Zapurrak izkinetan paratzen dira. Karrosak ez dira tranpa gainean pasatzen.

- Ikusgarria bera hasten da :
- koplariak
- dantza tranpa gainean eta beherean
- koplariak
- dantza tranpa gainean eta beherean
- denak jeusten dira tranpatik dantzatuz. Ikusgarriaren parte hori bururatua da.

Bapatean, zirtzilak sartzen dira plazan :

- bi jandarma irringarri eta zarpail, astoz
- atabalari bat, guarda nazionalaren kaska zahar batekin, uniforme erridikulo bat eta kesa zahar bat
- bi zirtzil, batek paperrezko kaska luze bat buruan, xuri ta gorria
- makilari irringarri bat, koziner baten tresna makila gisa
- bizpahiru atso, kilua besapean
- turko bat, turban gorri eta xuri batekin
- kauter bat, bertz zahar batekin
- kantiniera eta kantiniersa erredikuloak asto batek tiratu karrusa tzar batean
- 8-10 bat mando eta 4-5 asto zahar
- Bizpahiru mutiko, oilo lumak xapelan
- Tratulantak, xamarra urdin luzetan, eta xapel gris haunditan, azotea eskuan
- Pietuna
- Hartza eta erakuslea
- Zaldi ferratzaileak, mailuska eta tenazak eskuan. Eske dabilta, eta publikoaren ferratzen
- Basajaun motako bat, gudrona eta oilo lumak bisaian eta esku muturretan

Jupeak, dantzariak lagundurik, karrusan sartzen dira plazan. Plazaren itzulia egin eta, tranpan plantatzen dira, eta auzia hasten da. Kasik zirtzil guziak jujatuak dira, huxerrak deiturik eta jandarmek bortxaz ekarrarazirik. Español edo biarnes tratulantak jujatuak direlarik, mando eta astoak tranparat iganarazten dituzte, sekulako desordrean. 8-10 bat afera jujatuak dira, akusatuak eskapatzen dira, jandarmak haien ondotik dabiltzalarik.



## ÉTUDES ET RECHERCHES

- Dantza orokorra tranpan eta plazan.
- Pertsulariak berriz. Kabalak tranpatik jeusten dira.

Hérellek ohartarazten du jujatuak diren kasik jende guziak kanpotiarrak direla : *" presque tous les gens qu'on juge sont costumés en étrangers (les maquignons, les femmes espagnoles (ou américaines ?), un personnage qui est peut être un anglais, etc. mais on juge aussi deux paysans basques, qui se querellent devant le tribunal, se bousculent, résistent aux gendarmes, etc."*

Azkenean, jandermek auzitegi aintzinerara ekartzen dituzte bi suietak. Bertsulariak berriz. Azken, jujamendua. Eztabaiden artetik, dantzariak plaza-itzulika arizan dira. Dantzari guziak tranpa gainerat igan dira, eta jujeen aintzinean arizan. Ondotik, bertsulariak tranpa gainetik arizan dira kantuz leku erresalbatuen aintzinean, tokiko jaunttoentzat : perzeptur, mediku, eta abar. Hérelle-n ustez –bainan etzituen konprenitzen- koplá satirikoak ere baziren artetik.

Besta bostak irian bururatu da. Bazen 3000 behazale inguru, eta arropen parte bat Baionan alokatua zuten. Sartzeko txartelan emana zen *"Grande fête de charité"*, suietaren gordetzeko gisan.

Sartzeko txartela,  
Irisarriko toberak  
1914.

Billet d'entrée,  
toberak d'Irissarry  
1914.

(Arch. Hérelle,  
Mss. 114 n°14,  
mai 1914,  
Médiathèque de  
Bayonne)



## Dantzaren garrantzia

“Irisarrin lakhet dutela dantzan artzea”<sup>30</sup>

1937ko toberen antolatzailetan, baziren bereziki lau presuna 1928koen muntatzen arizanak zirenak : Larrabure Ttanttoteigiko espartin egilea, Etxandi zapatagina, Bordagaray maixturua eta Goyhenetxe oihal saltzaile. Etxandi arizan zen bereziki dantza erakasten (Lekumberri, 1983). Gure lekukoez Lapitzea etxeko dantzari fama aipatu daukute baita ere. B. Larrabure atabalaria zen, eta bera arizan zen kabalkadan hartza dantzararazten atabal soinuaz. J.-M. Guilcher-ek Irisarriko toberen berri ukan zuen 1901an sortu Larrabure espartin egilearen gandik. 1908ko Irisarriko Pesta Berrietan, bezperak ondoan, 60 bat soldado arizan ziren dantza jauzietan, “*Larrabure tambour joile famatuak phikoak emaiten zituelarik*”<sup>31</sup>, hain segur familia berekoa zelarik. Antton Irigoien arizan zen baita ere dantza irakasten<sup>32</sup>.

86

Toberetan, dantza nagusia kaxkarot martxa edo bolant dantza zen, dantza jauziekin batera. Irisarrin bazuten kaxkarot martxa berezi bat, Guilcher-ek bildu zuena. Taulen gainean “kaxkarot dantza” emaiten zuten, gaur egun Garazin “lauetan erdizka” deitzen dena. “Lauetan erdizka” erraiten zakoten bertalde Irisarrin gaur egun komuzki Mutxikoen segida bezala jotzen den jauzi buztanari<sup>33</sup>. Garazi-Baigorriko “eskualdunak – sorginak” deitu dantzetako zati batzu ere emaiten ziren (antrexatak) (Guilcher, 1984)<sup>34</sup>.

(artikuluaren segida eta iturriak ondoko alean)

(\*) CNRS - Centre Emile Durkheim, Sciences Po Bordeaux  
Marie Curie Fellow – European University Institute Florence

## Notes

- 1 Eduki hau aurkeztua izan da Irisarri-Ospitalean 2010eko ekainaren 12an (Harreman elkarte) eta 2011ko azaroaren 10an (Ospitalea, Denetzat elkarte) eman hitzaldietan. 2011ko maiatzaren 28an, irisartar dantzari ohi zonbeiten lekukotasunak bildu ditugu. Eskerrak elkarrizketatuer eta irisartar guzietarako, artxi-boetako langiler, Harreman eta Denetzat elkarteer, Ospitaleari, Michel Aurnague, Denise Couillet, Mikel Duvert, Xabier Eloseg, Marcel Etchehandy, Bernadette Etcheverry, Jean Haritschelhar, Aña Idieder, Jean-Michel Noblia, Anne Pagola, eta bereziki Terexa Lekumberriri beren laguntzarentzat.
- 2 Irisarriko eskualdean, gauazko arrabotser "galarrotsak" erraiten zieten. Egun betean egiten ziren kabalkadak "toberak" deitzen zituzten. Iturri zaharrek berexten dituzte gauazko toberak eta "tobera mustrak" edo plazan *erakusten* diren toberak. Bertzalde, XIX. mende erditsutan oraindik, gazteriak eztei egunean ere laidoztatzen zituen arraekkontzen ziren alargunak.
- 3 Ezkontzen laudatze eta trufatzearen arteko muga etzen beti argia. Oartzunen, toberak jotzen ziren eztei guzitan, ohorezko koplen artetik satirikoak ere sartuz. Hemen gaindi bazen ere usaia edozein ezteietan espesek eskaintza zerbeit gazteriarri egitea.
- 4 Errituak luzaz ezkontzekoak ziren mutilen esku zen. Bakan beizik ez dira kausitzen, Ezpeletan bezala 1828 eta 1863an, neskek ereman toberak. 1937an Irisarrin, 50 urte arteko gizon eginak ere arizan ziren.
- 5 "*Sur mon refus de leur donner plus d'un souper, ils ont menacé de me chasser*" (PV de gendarmerie, Justice de paix d'Iholdy, 4 U 12/50, Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques-ADPA).
- 6 Justice de paix et simple police, canton d'Iholdy, 12 novembre 1856, 4 U/20, ADPA.
- 7 PV de gendarmerie, Justice de paix canton d'Iholdy, 9 février 1889, 4U 12/53, ADPA.
- 8 Jugement de simple police du 29 novembre 1841, Archives justice de paix du canton d'Ustaritz, 4U 40/19, ADPA.
- 9 Donapaualeko prozeduretan agertzen dira Amenduzen 1893an Ligine batek galarrotsetan eman 19 pertsuak (agertzekotan).
- 10 *Le Pays Basque- Eskual Herria*, 23 août 1902.
- 11 Lettre du sous-préfet de Mauléon à Georges Hérelle, 4 décembre 1903 (Mss. 114, Fonds Hérelle, Médiathèque municipale de Bayonne).
- 12 Archives sous-préfecture de Mauléon, 2 Z, ADPA.
- 13 Kostaldean ere usaia berant arte iraun zuen. Gauazko toberen orroitzapenak bildu ditugu Mugerren 1955 inguruan eta Arruntzan 1960 inguruan.
- 14 *Eskualduna*, 1939ko otsailaren 3a.
- 15 Lehen aldikotz eman zuten Mendekoste astelehenean, baina euriaren gatik berriz eman zuten ondoko igandean. Bertzalde Hérelle-k dio 1902an egin zela bat. Gaude ez ote duen 1903koekin nahasten.
- 16 Lettre du sous-préfet de Mauléon à Georges Hérelle, 4 décembre 1903, *op. cit.*
- 17 *La Petite Gironde*, 18 avril 1914. 1914ekoak Beñat "Haundia" (Hauma) zuten suietzat (Lekumberr, 1983).
- 18 Izan omen ziren garai horietan tobera mustrak Ainhizan egiazko suietarekin. Alargun batek bere emazte zenaren illoba esperantzetan ezarri zuen. Haurra sortu orduko hil omen zen. Bikotea gero ezkondu zen (elkarrizketa).
- 19 *Eskualduna*, 1921.XI.18.
- 20 *Eskualduna*, 1925.VII.10.
- 21 Police : sous-préfecture de Mauléon. 2 Z 70 : 1848-1860, ADPA.
- 22 *Eskualduna*, 1924.IX.5.
- 23 *Courrier de Bayonne*, 1921.XI.15.
- 24 *Eskualduna*, 1908.VII.24.
- 25 *Eskualduna*, 1908.IX.25. Ikus ere 1908.V. 8, 15 eta 29 bozetako korrupzioaz.
- 26 XIX. mendean Garazi eta Baigorri partean, biperrak erretzen zituzten gauaz galarrotsen suieten leihopean.

- 27 *Eskual Herria. Le Pays Basque*, 11 juillet 1903.
- 28 *Eskual Herria. Le Pays Basque*, 25 juillet 1903.
- 29 G. Hérelle, "Mes notes sur la parade charivarique d'Irissarry, 13 avril 1914", fonds Hérelle, Mss. 114. Fonds patrimonial, Médiathèque municipale de Bayonne. Ikus ere *La petite Gironde*, 18 avril 1914.
- 30 *Eskualduna*, 1904.X.28.
- 31 *Eskualduna*, 1908.VII.3. M. A. Sagasetak (2011, p. 543) Pierre "Pialle" Larraburu du aipatzen : "Janen eta Joana Lahargouren semea (Irisarri Ttanttotezia, 1907-1973). Ez zuen gehiegi ikusten, baina biziki belarri ona zuen eta ontsa jotzen zuen atabala, Garazi eta inguruko beste zenbait eskualdetako herriak korritzen zituela."
- 32 Guilcher-ek aipatzen du J.-B. Irigoïn, 1901 sortua, "*buraliste*".
- 33 Aidibidez, Paxkal Landarretche, Lekorneko dantzariak Irisarri ikasi zituen.
- 34 Eredu bertsia aurkitzen da Baigorri eta Arberuan. Oztibarren aldiz frangotan xiberutar dantzariak ekararazten zituzten toberentzat (Guilcher, 1984). Donaixtin 1902ko ihauterietan, maskarada bat zuten muntatu, "chibalet" edo zamalzainarekin (*Euskal Herria - Le Pays Basque*, 11 janvier 1902). Izuran, 1910ko buruilean "pastorala" bat eman zuten, baina baditake toberak ziren, baimenaren ardiesteko pastorala bezala aurkeztuak (*Le journal de Saint-Palais*, n° 39, 1910, in Aguergaray, 2008 : 37).

## A DOS JAUNAK A DOS

Jean  
HARITSCHELHAR

Dans le décompte des points à la longue comme à la courte paume, puis au Pays Basque au laxoa, rebot ou pasaka, l'égalité des deux camps à trois points chacun était annoncée "a dos", c'est-à-dire à deux points du jeu. L'expression espagnole en deux mots a été réduite à un seul mot en basque (*ados*). Par évolutions sémantiques successives on est passé à l'idée d'égalité, puis à celle de l'accord et récemment à l'approbation (réponse positive).

89

*Laxoan, errabotean edo pasakan, talde bakotxak egiten zituelarik hiru kintze eta berdinean zirelarik xaxariak kantatzen zuen "a dos", erran nahi baita bi kintze egin behar zirela segidan jokoaren bereganatzeko. "A dos" gaztelerazko esamoldea euskarak hartu du hitz bat eginez "ados", adieraziz berdintasuna lehenik, akort izaitea edo adostasuna gero, baiezkoa azkenik.*

En 1962, à l'occasion des championnats du monde de pelote qui se déroulaient à Pampelune, la municipalité de cette ville me demanda d'organiser une exposition sur la pelote, ce que je fis avec les réserves du Musée Basque, sans toucher à la salle de la pelote qui, depuis sa création en 1958, faisait la renommée du Musée.

À cette occasion et pendant mon séjour à Pampelune, je lus sur le mur principal d'un trinquet la formule suivante : "*La pelota nació vasca y se hizo internacional*".

Rien de plus faux que cette formule, car la pelote dite basque (en euskara "*pilota*" tout simplement) est connue depuis le Moyen Âge et en Europe du moins par les jeux de longue paume à l'air libre et de courte paume dans des espaces clos, trinquets ou tripots. En fait, le laxoa et plus tard le rebot sont la continuation de la longue paume, le pasaka celle de la courte paume. Les parties se jouent par jeux, quinze, trente, quarante-cinq, soixante à la paume, *kintze*, *trenta*, *kuarenta eta jokoa* au laxoa, au rebot et au pasaka.



La pelote est devenue basque, essentiellement au XIX<sup>e</sup> siècle par :

a) l'édification de frontons (des murs de maisons étant utilisés auparavant), le laxoa offrant la possibilité ou non de s'en servir, le rebot en en imposant l'obligation, permettant, en outre, la création d'un jeu indirect appelé blaid.

b) la création du chistera à Saint-Pée-sur-Nivelle en 1857 et son emploi courant à partir de 1869<sup>1</sup> établissant, dès lors, la séparation entre le laxoa joué avec le gant de cuir et le rebot désormais joué au chistera. D'autre part, la forme du chistera change par la création d'une poche plus importante qui établit la distinction entre le petit gant et le grand gant et, enfin, l'utilisation du rotin à la place de l'osier pour le nouveau jeu de remonte.

c) la création d'une nouvelle aire de jeu en Pays Basque Sud par l'édification d'un mur à la gauche et perpendiculairement au mur principal ou "frontis", ce qui favorise le jeu indirect ; de même l'utilisation de nouvelles pelotes dotées d'un noyau en caoutchouc.

C'est ainsi que la pelote est devenue basque au cours de ce XIX<sup>e</sup> siècle inventif et créatif et cette pelote dite basque sera officialisée en tant que sport par la création en 1921 de la Fédération française de pelote basque (FFPB).

Comment peut-on dire que la pelote est née basque quand l'euskara n'est utilisé pour le compte des points que dans les jeux indirects, alors que dans les jeux directs, les plus anciens (laxoa, rebot, pasaka) les points de chaque jeu sont chantés en espagnol ?

### ■ Le décompte des points

Dans les parties qui se jouent à l'air libre (*plaza laxoan*), les points sont chantés soit par le "xaxari", marqueur de chasses ou "arraia", soit par toute autre personne dont la voix peut être perçue dans tous les recoins de la place. Ce décompte des points est bilingue :

*Ferdinand Joannotéguy, chanteur de points (vers 1900). Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° PH.sn.2282.*



## ÉTUDES ET RECHERCHES

espagnol et basque. Me souvenant des parties de rebot qui se sont jouées à Baigorri pendant mon enfance avant la Seconde Guerre mondiale, le chanteur de points Marcelin Indart de la maison Gohanetxea avait une belle et puissante voix qui faisait l'admiration de la foule. Fait prisonnier pendant la guerre (1939-1945) il reprit son rôle à son retour d'Allemagne alors que j'assurais son intérim pendant la période de l'occupation.

À Baigorri on comptait ainsi :

- *kintze nada*, *kintze erreferak* (ou *sakeak*) ;
- *kintzeak bedera* (ou *bana*) lors de l'égalisation ;
- *trenta kintze*, *trenta sakeak* (ou *erreferak*) ;
- *trenta berdin* lors de l'égalisation ;
- *kuarenta trenta*, *kuarenta erreferak* ou *sakeak* ;
- *a dos Jaunak a dos* à l'égalisation, les deux camps revenant à *trenta*.

Portrait -  
Le chanteur de  
points Ferdinand,  
vers 1900.  
Musée Basque  
et de l'histoire  
de Bayonne,  
inv. n° PH.sn.1835.



Quelques remarques sur la manière de compter :

a) En Labourd et plus particulièrement à Sare et Saint-Jean-de-Luz qui, à cette époque, étaient les places en vue, on disait "*kintze*", "*trente*", "*kuante*" et "*jokoa*".

b) J'ignorais alors que dans le "*ados Jaunak ados*", qui annonçait le retour à trente, le mot "*ados*" provenait de la locution espagnole "*a dos*" qui signifiait "*à deux*", c'est-à-dire à deux points du jeu et je n'étais pas le seul à l'ignorer.

c) Dans le déroulement du jeu l'égalisation à "*trenta*", chaque camp ayant deux points, se chantait "*trenta berdin*" et non point "*a dos*" comme cela se fait actuellement, ce qui spécialisait le terme "*a dos*" pour le retour à "*trenta*" après l'égalisation à "*kuarenta*".

Alors qu'il ne dit mot sur l'égalisation à "*trenta*", chaque camp ayant deux points, le poète Zalduby dans sa *Notice sur le jeu de paume au rebot*<sup>2</sup> montre,

au contraire, ce que représente l' "ados" : "Ainsi, quand les deux camps deviennent égaux à "koanté" (ou quarante), c'est-à-dire ayant chacun également trois points, alors les deux camps sont proclamés "ados", c'est-à-dire à deux points. Donc tous les deux ont encore deux *quinzes* à faire pour gagner le jeu."

d) La manière de compter à Baigorri est dans le droit fil de celle des paumiers et des raquetiers. En effet, quand Garsault dans son *Art du paumier-raquetier* de 1767<sup>3</sup> décrit la partie, il le fait en ces termes pour le décompte des points : "Je suppose qu'un côté a gagné quinze au premier coup, l'autre gagne quinze au second coup, on dit 'quinze à un' ; le premier côté encore quinze, qui fait trente ; l'autre 'trente à un' ; le premier encore quinze, qui fait quarante-cinq ; le coup d'après gagné par l'autre se dit 'à deux'."

Toujours vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en 1783 dans son *Traité sur la connaissance du Royal jeu de Paume*<sup>4</sup>, Manevieux relate le déroulement du jeu de la même manière : "Si les deux joueurs gagnent ainsi quinze tour à tour, le marqueur annonce 'quinze à un' et ensuite trente pour le joueur qui gagne le quinze suivant, puis de même 'quarante-cinq' ; et s'il gagne encore le dernier quinze le marqueur annonce le jeu pour lui et le marque ; mais si les deux joueurs gagnent alternativement un

*Saint-Etienne-de-Baigorri - Finale du championnat de France de rebot, vers 1935. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° PH.sn.2272.*



quinze, le marqueur annonce 'quinze à un', 'trente à un' et s'ils arrivent tous deux au nombre de quarante-cinq, le marqueur annonce alors qu'ils sont 'à deux'."

Le "à deux" ou encore "*a dos*" est ainsi uniquement employé pour l'égalisation lorsque, dans le jeu, chaque camp a réalisé trois points, donc l'égalisation à "*kuarenta*" ; au Pays Basque on procède au retour à "trente" alors qu'au tennis par exemple on en reste à "quarante" et les deux points nécessaires pour gagner le jeu sont "avantage" et "jeu". C'est donc avec juste raison que mon ami navarrais Tiburcio Arraztoa intitule un chapitre de son ouvrage *Laxoa, la pelota en la plaza*<sup>5</sup> en utilisant la formule connue dans le décompte des points : "*A dos, Jaunak, a dos*", c'est-à-dire le "à deux" correspondant en espagnol.

Le "à deux" (ou "*a dos*") ne se limitait pas autrefois à la nécessité de gagner successivement deux points pour obtenir le jeu ; la coutume ancienne voulait aussi que, pour gagner la partie, il fallait une différence de deux jeux et les prolongations se faisaient jusqu'à l'obtention de deux jeux d'écart. Il est évident que le règlement de la Fédération française de pelote basque n'a pas retenu la tradition en fixant à 13 le nombre de jeux d'une partie qui peut se terminer avec le score de 13 jeux à 12.

Il en était de même au tennis où la réglementation a changé récemment, mais les Anglais, plus fidèles à la tradition, n'appliquent pas le nouveau règlement. En 2010, au tournoi de Wimbledon, une partie a opposé le Français Nicolas Mahut à l'Américain John Isnar. Ce fut un "match sans fin", le cinquième set ayant été gagné par Isnar sur le score de 70 jeux à 68 après 11 h 05 de jeu réparti sur trois jours.

Pour en terminer avec le décompte des points à l'intérieur du jeu (*kintze, trenta, kuarenta, nada, a dos*) empruntés à l'espagnol, l'euskara n'est cependant pas absent. Le mot *kintze* est devenu synonyme de point aussi bien dans les jeux directs qu'indirects, les égalisations sont chantées en bilingue espagnol-basque : "*kintziak bedera* ou *bana*", "*trenta berdin*" et le "*a dos*" a été emprunté à l'espagnol sans modification aucune sinon qu'il est devenu un seul mot : "*ados*". De plus le changement de camp, selon qu'il y ait une ou deux chasses, était chanté uniquement en basque : "*arraia pasa*"; "*bi arraiak pasa*". Enfin je rappelle, car on ne l'entend plus au cours des parties de rebot, que lorsqu'on faisait appel aux juges pour trancher sur un point litigieux, le chanteur de points annonçait solennellement : "*Jueces señores*" avec la prononciation très navarraise de la jota en "k" ("*Kueces señores*").

Par contre les annonces des jeux se faisaient en basque de la manière suivante :

*Jokoa : Erreferak bat, sakeak esperantza*

*Jokoa : Sakeak sei, erreferak lau*

*Jokoa : Hamarna berdin*

Le mot "esperantza" était employé par euphémisme à la place de "zéro" ou "nada", l'espoir de faire un jeu et de ne pas rester à zéro étant suggéré : une manière d'encouragement.

### ■ La polysémie de *A dos*

La tradition la plus ancienne, celle des jeux de paume, spécialisait le "à deux" ou "*a dos*" lorsque l'égalisation survenait alors que chaque camp avait gagné trois points. Le fait, dans les jeux basques (laxoa, rebot, pasaka), de revenir à trente a entraîné une confusion. En effet, l'égalisation à trente (deux points pour chaque camp) correspond aussi à la nécessité d'aligner deux points de suite pour réaliser le jeu. C'est ainsi que "*a dos*" sera utilisé aussi bien pour l'égalisation à deux points pour chaque camp que pour l'égalisation à trois points.

Ainsi en témoigne Pablo Gorosabel dans *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa...*<sup>6</sup>, ouvrage écrit avant 1868, date de son décès, mais publié en six volumes en 1899-1900, lorsque dans le chapitre consacré aux jeux, diversions et fêtes il souligne : "*Si ambos campos ganan*

*Partie de joko garbi jouée au cours des fêtes de Baigorri en 1931 opposant les anciens aux jeunes.*

*De gauche à droite : Henri Heugas, Chiquito de Cambo, Fernand Forgues à André Loustalot, Jean Urruty, Dicky Gaby. Immense foule pour le défi Urruty-Chiquito. Photo Auguste Aubert. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° PH.sn.2273.*





*a cada dos puntos, se dice que están a dos ; y cuando teniendo uno de ellos el cuarenta, el otro que estaba con el treinta, llega a ganar el quince, el juego vuelve a ponerse en a dos. "*

Antonio Peña y Goñi, dans son livre *La pelota y los pelotaris*<sup>7</sup> (1892) confirme la relation de Gorosabel : " *Quince nada... A quince... Treinta quince... La suerte favorece con el siguiente quince a los colorados, y el tanteador grita : "A dos". Cualquiera de los dos bandos que gane el quince inmediato, se coloca a cuarenta treinta, y si se igualan en el que sigue, el que tantea canta de nuevo "a dos". "*

Touffefois, il semble que la coutume soit bien antérieure et que Gorosabel ou encore Peña y Goñi ne font que témoigner d'un usage plus ancien. En effet, en consultant le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias<sup>8</sup> (1611), on peut lire à la rubrique "dos" la définition de l'expression "estar a dos" : " *Estar a dos, en el juego de la pelota, es tener cada dos piedras que valen treinta, contando quinze a quinze en la primera y en la segunda a dos. "* Cela est clair : être à deux c'est avoir chacun deux points, le mot "piedra" ayant la signification de point (*piedra : en ciertos juegos, tanto que se gana cada mano*), en comptant quinze à quinze (quinze partout) pour la première égalisation et "a dos" pour la deuxième, c'est-à-dire quand chaque camp compte deux points.

Le changement d'orthographe (de deux mots à un seul) suppose l'adoption de l'expression en euskara, la preuve en étant apportée par le R. P. Manuel de Larramendi dans son *Diccionario trilingüe del castellano, bascuence y latín* (1745) où l'on peut lire :

*"A dos, en el juego de pelota, ados. Lat. Aequa sorte punctorum.*

*Ponerse a dos, adosatu. Lat. Sortem punctorum aequare. "*

Aux deux mots de l'espagnol correspond le seul mot en basque et le latin donne l'explication de l'égalité en points.

La réduction à un mot ne représente pas quelque chose d'extraordinaire. Cela est courant en linguistique et les exemples abondent comme pour le mot "vraisemblable" provenant de "vrai" et "semblable", la prononciation ayant gardé la sibilante sourde originelle alors que l'orthographe imposerait normalement la sibilante sonore.

"À Dieu" est, à l'origine, l'expression de la séparation définitive sur terre en attendant les retrou-



vailles au paradis chrétien et elle s'opposait à l'expression "au revoir" qui marque le désir de se retrouver avant la mort. La réduction à un seul mot "adieu" s'éloigne ou même omet la valeur chrétienne et représente une laïcisation du discours. À preuve, dans *Le Monde* du 1<sup>er</sup> juin 2011, dans la chronique "Carnet", on peut lire dans deux faire-part de décès : "La cérémonie d'À Dieu aura lieu en l'église Saint-Augustin, Paris 8<sup>es</sup>" et quelques lignes plus bas : "Une cérémonie d'adieu aura lieu le vendredi 3 juin à 14 heures au crématorium du Père-Lachaise".

À partir de la réduction à un seul mot de l'expression "A Dos", l'accent est plus particulièrement mis sur l'idée d'égalité des deux camps, plutôt que sur celle de se retrouver à deux points du jeu. Déjà existante au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après Larramendi, elle se confirmera par la suite. Au rebot ou au laxoa dans le décompte des points on entend communément lorsque se produit l'égalisation des jeux : "*Ados Jaunak ados, hamarna joko berdin*" (égalité à dix jeux partout) et si, au cours de ce même jeu, se produit l'égalisation à trente il est coutume d'annoncer : "*Ados Jaunak ados, jokoz eta oroz*" (égalité en jeux et en points).

La généralisation de l'idée d'égalité se manifeste aussi dans les jeux indirects, c'est-à-dire l'utilisation exclusive du "frontis" qui s'est faite au cours du XIX<sup>e</sup> siècle dans ce que l'on a appelé le blaid (*pleka* en basque) ou encore sa variante orthographique : blé.

Il est loisible d'entendre au cours d'une partie des annonces telles que : "*Ados Jaunak ados, bosna berdin*" (égalité à cinq points) et cela dans toutes les places du Pays Basque. En outre, témoin de l'évolution sociologique qui se manifeste en Euskal Herri comme partout ailleurs, on entend dans les commentaires des retransmissions des parties de pelote à la télévision basque : "*Ados Jaun andreok ados zazpiña berdin*", saluant ainsi la présence de spectatrices dans cette manifestation sportive longtemps réservée aux hommes ainsi que l'atteste le : "*Ados Jaunak ados*".

Ainsi donc, l'idée d'égalité l'emporte et, comme l'indique Larramendi, le "*a dos*" espagnol devient "*ados*", en un seul mot en euskara, d'autant plus que ce mot permet la création du verbe correspondant "*adosatu*" qui correspond à l'espagnol "*ponerse a dos*", traduction latine "*sortem punctorum aequare*", c'est-à-dire égaliser.

Le verbe "*adosatu*" est-il un néologisme de Larramendi comme il en existe dans son dictionnaire ? Il semble que le participe "*adostu*" soit de meilleure venue dans la mesure où, généralement, lorsque l'étymon

## ÉTUDES ET RECHERCHES

qui permet le néologisme verbal se termine par une consonne, le suffixe verbal "tu" s'y joint directement. Exemples : *esker, eskertu* ; *ahul, ahuldu* ; *epel, epeldu* ; *azkar, azkartu* ; *apain, apaindu*...

Deuxième évolution sémantique : de l'idée d'égalité, de se retrouver avec le même nombre de points, on passe à l'idée d'avoir le même point de vue, d'être d'accord. Du concret (les points à la pelote) on passe à l'abstrait (les mêmes idées). Les deux définitions sont données par les dictionnaires : d'abord "terme de jeu de paume" et ensuite "être d'accord" avec les expressions "ados izan" ou "ados egon" qui signifient à la fois l'égalité dans le décompte des points à la pelote ou le consensus d'opinions. Le verbe "*adostu*" ne fait que confirmer les deux définitions.

Troisième évolution sémantique d'une époque très récente, celle du passage de l'idée d'accord en général à celle de l'accord affirmé ou confirmé. Quand on parle avec un jeune et que l'on émet une idée ou

qu'on donne un ordre, la réponse affirmative est "*ados*" alors que ma génération n'employait jamais ce mot et se contentait de dire "*bai*" pour exprimer son accord. Sur ce plan-là, le français n'est pas avare de synonymes : "oui" en général, "affirmatif" chez les militaires, "d'accord" utilisé aussi avec le diminutif "d'ac" chez les jeunes, "ouais" en langage familier ou encore les adverbes "parfaitement", "assurément" et en fin le "OK" totalement adopté en France. De l'*A Dos* initial jusqu'à l'*ados* approbatif quel beau chemin parcouru !



*Chiquito de Cambo au fronton du Brun à Anglet vers 1910 (avec marqueur de point au fond). Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° PH.58.100.304.*

- 1 À Guéthary le dimanche 8 août 1869 selon les recherches de Evelyne Mourguy-Capelier, *Les jeux de paume en Pays Basque à travers les écrits des contemporains et les articles du Courrier de Bayonne 1828-1882*, Mémoire de Master 2 Recherche Études Basques, soutenu le 20 juin 2011 à la Faculté pluridisciplinaire de Bayonne.
- 2 Zalduby, *Notice sur le jeu de Paume au Rebot, jeu national des Basques, le plus beau jeu du monde*, Bayonne, L. Lasserre, 1894, 14 p.
- 3 Garsault, de (François, Alexandre, Pierre), *Art du paumier-raquetier et de la paume*, Paris, Académie royale des Sciences, 1767, p. 20.
- 4 Manevieux, de, *Traité sur la connaissance du Royal jeu de Paume... dédié à S.A.T. Mgr le comte d'Artois*, Neufchâtel, 1783, pp. 10-11.
- 5 Arraztoa (Tiburcio), *Laxoa, la pelota en la plaza*, Estella, Cénlit Ediciones, 2010, pp. 102-107.
- 6 Gorosabel (Pablo), *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa o descripción de la provincia y de sus habitantes ; exposición de los instituciones, fueros, privilegios, ordenanzas y leyes ; reseña del Gobierno civil, eclesiástico y militar : idea de la administración de la justicia, etc.*
- 7 Peña y Goñi (Antonio), *La pelota y los pelotaris*, Imprenta de José M. Ducazcal, Madrid, 1892, 1<sup>o</sup> parte, pp. 50-51.
- 8 Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 485 (réédition de 1943).

## L'HISTOIRE DU PEUPEMENT DE LA ZONE BASCO-PYRÉNÉENNE AU TRAVERS DE L'ANALYSE DE L'ADN ET SELON LES SUBDIVISIONS HISTORICO-LINGUISTIQUES : RÉSULTATS DE L'ÉTUDE HIPVAL

Frédéric  
BAUDUER (\*)

Beñat  
OYHARÇABAL (\*\*)

ADN : Acide désoxyribonucléique : molécule qui renferme les caractéristiques génétiques des individus héritées de génération en génération et dont les variations (mutations) apparaissant au fil du temps permettent de reconstituer l'histoire des différents groupes humains  
HIPVAL : Histoire des populations et variation linguistique dans les Pyrénées de l'ouest

Les origines de la population basque et de sa langue (n'appartenant pas au groupe indo-européen) constituent un sujet de recherche pour les scientifiques de tous horizons depuis des lustres. Par l'étude de l'ADN des populations actuelles, les techniques modernes de génétique ont contribué à proposer divers scénarios de peuplement avec cependant un certain nombre d'insuffisances méthodologiques concernant (outre les incertitudes liées aux techniques utilisées) l'origine, la représentativité ou le nombre des personnes investiguées. Afin de disposer d'un échantillonnage irréprochable, d'étudier plus en détail les différentes entités constituant la population basque ainsi que les zones circonvoisines de l'ouest pyrénéen et d'évaluer l'impact des subdivisions historico-linguistiques sur la structuration génétique, a été initié en 2005 un projet dans le cadre du programme "Origine de l'Homme, des langues et du langage" du CNRS qui a bénéficié d'un financement régional et départemental. Les résultats de cette étude internationale totalement inédite associant généticiens, anthropobiologistes et linguistes et impliquant des chercheurs bayonnais viennent d'être récemment publiés dans deux revues scientifiques de tout premier rang [1, 2]. Au total, plus de 900 hommes dont les quatre grands-parents devaient être originaires de l'une des 18 zones historico-linguistiques du Pays Basque et des aires circonvoisines de France et

d'Espagne, ont été étudiés. Ces volontaires ont été soumis à une prise de sang permettant d'avoir accès à leur ADN et à une enquête anthropologique et médicale. L'exploration génétique a porté sur le chromosome Y, spécifique au sexe masculin, afin de reconstituer l'histoire des hommes et sur l'ADN mitochondrial, hérité uniquement par voie maternelle, reflet du devenir des lignées féminines. Les caractères étudiés étaient particulièrement destinés à "tracer" les mouvements anciens de population durant les différentes périodes de la préhistoire en Europe occidentale. Ainsi, six déterminants de l'ADN mitochondrial (dénommés haplogroupes) se sont révélés spécifiques des populations basques et adjacentes alors qu'ils sont virtuellement absents ailleurs. Les données obtenues renforcent l'idée d'une individualisation ancienne des Basques dans la zone pyrénéenne (avant le néolithique et probablement par là même avant l'introduction des langues indo-européennes), d'un *continuum* de peuplement même durant la dernière période glaciaire et d'un faible degré de mélange avec des populations en provenance du Moyen-Orient lors de l'arrivée de l'agriculture en Europe. Aucun lien direct n'a pu être établi entre les divisions linguistiques et les résultats génétiques si ce n'est que c'est dans les zones où le Basque est parlé que la fréquence des haplogroupes autochtones est la plus élevée. De plus, il semble exister une ressemblance génétique plus marquée entre les Basques d'*Iparalde* (Pays Basque Nord) et leurs voisins gascons qu'entre les Basques d'*Hegoalde* (Pays Basque Sud) et les populations espagnoles adjacentes. En outre, les résultats obtenus par nos collaborateurs barcelonais [2] font apparaître un certain parallélisme entre la structure génétique de notre échantillon et la distribution géographique des entités tribales selon la description des Romains à leur arrivée en Gaule. Cette correspondance avait déjà été évoquée il y a quelques années dans une étude effectuée au sein des provinces d'*Euskadi* et de Navarre [3].

Ces éléments seront développés plus en détail dans un prochain article qui paraîtra dans les colonnes de notre Bulletin. En attendant, les personnes intéressées par cette recherche sont cordialement invitées à assister à une réunion-débat durant laquelle la genèse, le déroulement et les résultats de cet important travail seront présentés par leurs acteurs principaux. Elle se déroulera à l'amphithéâtre de la Faculté de Bayonne le 6 Juillet 2012 à 20 h. L'entrée y sera libre et gratuite.

#### ■ Programme (sous réserve de modifications)

- Jean-Marie Hombert, linguiste, CNRS, Directeur du programme interdisciplinaire *Origine de l'homme, du langage et des langues*: "Intérêts d'une approche conjointe génétique / linguistique".
- Frédéric Bauduer, médecin et anthropobiologiste, Hôpital de Bayonne et Université de Bordeaux, Responsable de l'enquête de ter-



rain et de l'extraction d'ADN : "L'étude HIPVAL : histoire et réalisation pratique d'un projet collaboratif inédit".

- Lluís Quintana-Murci, généticien, Institut Pasteur de Paris : "Résultats des explorations effectuées au niveau de l'ADN mitochondrial".

- David Comas, généticien, Université *Pompeu Fabra* de Barcelone : "Résultats des explorations concernant le chromosome Y".

- Beñat Oyharçabal, linguiste, Centre IKER CNRS de Bayonne, Coordonnateur de l'étude HIPVAL : "Synthèse et conclusion".

---

(\*) Centre hospitalier de la Côte basque, Bayonne et Université Bordeaux Segalen, Bordeaux

(\*\*) Centre IKER-CNRS, Bayonne

## Bibliographie

---

1 - "The Basque paradigm: genetic evidence of a maternal continuity in the Franco-Cantabrian Region since pre-Neolithic times" Behar D.M., Harmant C., Manry J., van Oven M., Haak W., Martinez-Cruz B., Salaberria J., Oyharçabal B., Bauduer F., Comas D., Quintana-Murci L. for the Genographic Consortium. *American Journal of Human Genetics* 2012, 90 : 486-493.

2 - "Evidence of pre-Roman tribal genetic structure in Basques from uniparental genomes" Martinez-Cruz B., Harmant C., Platt D.E., Manry J., Ramos-Luis E., Soria-Hernanz D.F., Bauduer F., Salaberria J., Oyharçabal B., Quintana-Murci L. Comas D., for the Genographic Consortium. *Molecular Biology and Evolution* 2012 (publication préliminaire en ligne).

3 - "DNA polymorphisms detect ancient barriers to gene flow in Basques". Iriondo M., Barbero M.C., Manzano C. *American Journal of Physical Anthropology* 2003, 122 : 73-84.

## EUREKA

solution du "zer da hori ?"  
du *Bulletin du Musée Basque* N° 178



### Sculpture de berger

1<sup>re</sup> moitié du xx<sup>e</sup> siècle, Roncal  
Buis sculpté - 37 x 6 x 8 cm

Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. 67.14.1.  
Don de M. Bernardo Estornès Lasa en 1967.

102

Tout objet est en principe créé pour satisfaire un usage, pour occuper une fonction, accomplir une tâche précise dans une activité, qu'elle soit d'ordre pratique ou mental, essentiel ou futile. Présenté au musée, l'objet nécessairement "utile" permet ainsi de rappeler les usages anciens auxquels il est lié, de les incarner, de remémorer un geste, un savoir-faire, un contexte social de production, un environnement spirituel, etc. Un objet peut-il être sans usage : inutile ? Créé sans fonction précise... ? L'idée paraît extravagante, surtout si on la rapporte au monde agropastoral du XIX<sup>e</sup> siècle, que l'on conçoit aujourd'hui comme une société de l'effort juste, où toute dépense d'énergie, tout travail, est forcément mis en œuvre pour obtenir une contrepartie matérielle ou intellectuelle claire, qui s'inscrit elle-même dans un système où l'homme est en harmonie avec son environnement.

Jacques BATESTI

Mais alors, à quoi servait cet objet ? Quel était son usage ? Pour quelle étrange activité a-t-il été fabriqué ? Pourquoi existe-t-il s'il n'aide pas à retourner la terre, à se nourrir, à se vêtir, ou à prier ?

Taillé dans une branche de buis, l'objet semble ne pas avoir de sens et pouvoir être saisi et posé de plusieurs manières qui révèlent à chaque fois un nouveau détail de sa composition. Il se termine à une extrémité par une tête de canard et de l'autre par une fourche à deux branches sur lesquelles sont figurés, sur l'une un gecko et un escargot, sur l'autre une tête grotesque représentant un homme hilare, couvert d'une sorte de béret. Un anneau, taillé dans la masse (non rapporté, créé par l'évidement progressif de la branche) circule librement d'une extrémité à l'autre.

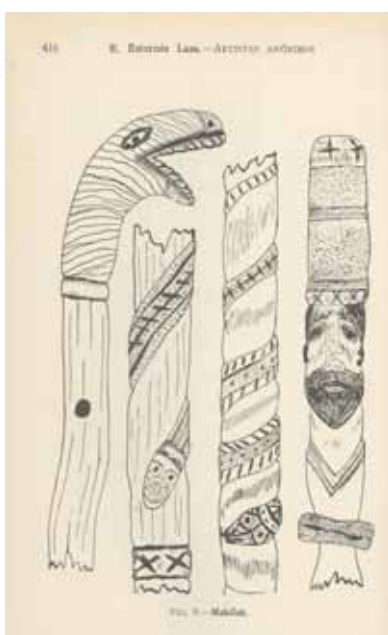
Puisque l'objet a été soigneusement travaillé, peut-on le définir comme une œuvre d'art ? Mais dans ce cas, à quelle fin cet objet d'art aurait-il été créé ? Toute forme artistique produite dans le contexte de la société agropastorale du XIX<sup>e</sup> siècle avait une fonction spécifique qui était de montrer une réussite sociale (décor domestique) ou d'assurer un lien entre les vivants et les morts (art funéraire), or cet objet n'entre a priori dans aucune de ces catégories. Serait-ce de l'art pour l'art ? Une création gratuite, inutile, inventée pour le simple plaisir de son auteur ?

L'inventaire nous apprend que l'objet provient du Roncal et qu'il a été donné au musée en 1967 par M. Estornès Lasa de Pampelune. Sans doute s'agit-il de Bernardo Estornès Lasa (1907-1999), écrivain et grand animateur des études basques qui fut

l'auteur et le coordonnateur d'importants ouvrages, notamment sur l'art et le costume. Dans les années 1960, il fut l'instigateur de l'Encyclopédie générale du Pays Basque (Auñamendi). Originaire d'Isaba, au cœur du Roncal, il avait écrit en 1927 *Erronkari*, un livre sur la vallée resté célèbre.

Dans la *Revue Internationale des Etudes Basques*, il a publié en 1930 deux articles qui éclairent notre objet mystère, sans pour autant lever le voile sur sa destination : "*De arte popular. El Valle de Erronkari. Arte popular infantil*" (p. 206-220) et "*Artistas anónimos*" (p. 403-430), dans lesquels il évoque la pratique de la décoration sur bois (principalement sur buis) des bergers du Roncal. Cette habileté à manier le couteau conduit à la décoration de divers objets dont il donne la liste : makilas, cuillères (qui sont les réalisations les plus fréquentes), couvercles, marques de pain, bols, jeux, etc., avec des motifs (dessins géométriques, figures grotesques, têtes d'animaux, etc.) qui se retrouvent sur l'objet qui nous intéresse. Sauf qu'il n'entre dans aucune des cases définies pour ces pièces d'art populaire... On peut bien sûr spéculer sur sa fonction : jeu d'enfant, production destinée à la vente (pour les touristes ?), exercice d'entraînement, etc. Mais s'il reste lui-même indéfini et, sous réserve d'une étude plus poussée, "inutile", l'objet n'en est pas moins le témoin de pans entiers de vie sociale et reflète tout à la fois le savoir-faire des bergers, la polyvalence des fonctions au sein d'une économie essentiellement autarcique (chaque

Bernardo Estornès Lasa, "Artistas anónimos", *Revue Internationale des Etudes Basques*, 1930, Fig. 7 p. 415  
Bibliothèque du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.



maison produit son propre linge, ses propres outils et son propre décor), un imaginaire local, et un certain usage du temps (le berger dispose de temps libre qu'il peut occuper à sa guise, par exemple en sculptant une branche sans but précis...).

Bernardo Estornès Lasa, "Artistas anónimos", *Revue Internationale des Etudes Basques*, 1930, Fig. 8 p. 416.  
Bibliothèque du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.



## *ZER DA HORI ? QU'ES ACÒ ?*

Issu des collections du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,  
il ne demande qu'à être reconnu !  
À quoi pouvait-il (ou peut-il) servir ? A-t-il un nom ? Où s'en servait-on ?  
Telles sont les questions auxquelles vous, lecteurs,  
êtes invités à trouver la réponse sur notre site web  
([www.samb-baiona.net](http://www.samb-baiona.net)).  
Bonne observation !

104



43 x 25 x 6 cm