

BULLETIN DU MUSÉE BASQUE



n° 180



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.MA.TRA





"Trésors cachés"

De haut en bas et de gauche à droite (cliché A. Arnold, sauf mention contraire) :

- Carreau médiéval avec blason aux trois croissants et chevron, Bayonne.*
- Crâne d'hippopotame, Congo, 1892 (cliché Musée d'histoire naturelle de Bayonne).*
- Médailles d'honneur décernées à Placido Zuloaga d'Eibar.*
- Henri Zo, Portrait de Gabriel Deluc, 1913.*
- Plat servant à faire cuire le mouton.*
- Rigobert Bonne. "L'Isle de Terre Neuve [...] et la partie orientale du Canada".*
- Pablo Tillac, Paysan et cochon.*
- André Grimard, blason de Bayonne.*
- Piège à moineaux.*

AITZINSOLAS

Olivier RIBETON
Kontserbatzailea

2

179. zenbakiko sar-hitzean jadanik aipatua : irakurleak jakinen du xeheki Garat kantariaren potretaren berri, jakinen ere haren margolari Robineau nor zen. Margolan hori Adiskideen eskuzabalari esker eresia izan da. Adiskideen zeregina azpimarratua izan zen Ondarearen Europar Egunen kariatara, 2012ko irailaren 15 eta 16eko erakusketan, Euskal Museoko "altxor gordeak" publikoari agertuak izan zirelarik. Egun horietan argitara atera ziren Euskal Museoko gauza arraro asko, itzalean zaudenak : erdi-aroko lauza batzu, buztin erre bernizatuak, Baionako eraikin zenbaitetarik bilduak, XVII. mendetikako baioneta batzu, armari damaskinari familia baten ekoizpen batzu, Iñazio Zuloaga margolaria dela familia hortako ezagutuena, Maurice Ravel-en adiskide izan zen Gabriel Deluc margolariaren potret bat, Nafarroatikako bi tostaki herriko, XIX. mendekoak, xori arte bat, akulu bat, xerriaren gora-beherak, Pablo Tillac-ek marraztu eta grabatu irudi batzuetarik. Kontserbatzailearekin akortean, Museoaren Adiskide zenbaitek beren jakin-minez aztertu eta publikoari aurkeztu dituzte aldi-baterako ikustera emanak izan ziren obra batzu. Hemen publikatzen diren emaitzak gauza bati edo besteari buruzko idazlearen "bihozkadak" dira. Lan honek kontserbatzaileari eman dio egiaztatze zorrotz baten egiteko parada : obra, bere ezaugarriekin, zerrendan zen ala ez, nundikakoa zen, zer egoeratan. Museoaren zuzendari Rafael Zulaika itsas ezpediziozale suharrak estrenatu zituen egun haiek. Aurkeztu zuen Rigobert Bonne-n Atlasak emaiten duen 1780ko Canada eguzkialdearen mapa. Ondarearen egunen kariatara, Euskal Museoaren boletinak hitza emaiten dio beste museo baten arduradunari, Eric Guiho, Ansot ordokiko historia natural museoaren bersortzaileari. Lekukotasunen sailan Biarritzeko Asiatica Museoaren sortzaile izan zen Michel Postel-en ezagutza eginen dugu, bai eta Maielen Echevarria, Jesús Echevarria kanboar zizelkari handiaren alarguntsarekin.

2012ko gertakarietan aipatuko dira Euskal Museoan egin ziren nazioarteko mintzaldiak (abendoaren 6tik 8ra) : "Baiona Jansenismoaren seaska ?". Karia hortara, museoak gai beraz antolatu zuen erakusketa dossier bat. Balio handiko obra arraroak aurkeztu ziren. Erakusketaren paper-katalogorik ez baita argitaratzen ahal, laster dokumentu elektronikoko bat bidean ezarriko da Euskal Museoaren Adiskideen gunean. Hala erakusketa hetsi ondoan ere haren berri jakiten ahalko da.

Boletinaren 179. zenbakian Xabier Itçainak artikulua baten lehen zatia argitaratu zuen euskaraz. Hemen aurkituko da bigarren zatia. Lan hori bera frantsesez irakurtzen ahal da Museoaren Adiskideen gunean : "Les volants du Baïgura. Parades charivariques et traditions dansées à Irissarry". Azkenik Mathilde Lamothe-k ikerlan sakon bat eskaintzen du : "Uraren erabilpena eta kudeaketa mendian : ur-eiharak Xuberoko haranean".

ÉDITORIAL

Olivier RIBETON
Conservateur

Annoncé lors de l'éditorial du n° 179, nos Amis trouveront une présentation détaillée du portrait du chanteur Garat et de la personnalité de son peintre Robineau, œuvre acquise grâce à leur générosité. Le rôle des Amis est souligné lors de l'exposition temporaire, les 15 et 16 septembre 2012, des "Trésors cachés" du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne révélés au public lors des Journées Européennes du Patrimoine. Le thème de ces journées a été une opportunité pour faire connaître au plus grand nombre des objets rares des collections du Musée qui attendaient en réserve l'occasion d'une redécouverte. Citons, dans l'ordre chronologique et le désordre thématique, des carreaux de pavement médiéval en terre cuite vernissée provenant d'édifices bayonnais, des baïonnettes depuis le xvii^e siècle, des objets produits par une famille d'armuriers damasquineurs dont le membre le plus connu est le peintre Ignacio Zuloaga, un portrait de l'artiste peintre Gabriel Deluc ami de Maurice Ravel, deux curieux objets en faïence populaire de Navarre du xix^e siècle, un piège à oiseaux et un aiguillon utilisés dans le monde rural, le cochon "dans tous ses états" à partir de représentations dessinées et gravées de cet animal par Pablo Tillac. En accord avec le conservateur, quelques Amis du musée ont bien voulu se charger d'étudier et d'expliquer au public leur intérêt pour des œuvres exposées temporairement au sein des collections permanentes. Les contributions ici publiées sont des "coups de cœur" mettant en avant, dans leur style original, le rapport affectif du contributeur à l'objet. Ce travail a été l'occasion d'un vrai récolement pour le conservateur : vérification que l'œuvre est bien sur l'inventaire avec ses caractéristiques propres, recherche de sa provenance, vérification de son état. Le directeur du musée Rafael Zulaika, passionné d'expéditions maritimes, a bien voulu inaugurer ces Journées avec la présentation d'une carte de la partie orientale du Canada en 1780 tirée de l'Atlas de Rigobert Bonne. Toujours dans le cadre des Journées du Patrimoine, le *Bulletin du Musée Basque* donne la parole au responsable d'un autre musée bayonnais, Éric Guiho, qui a présidé à la renaissance du Muséum d'histoire naturelle à la plaine d'Ansot. Dans le registre des témoignages on découvrira la riche personnalité de Michel Postel, fondateur du Musée Asiatica à Biarritz et celui de Maïelen Echevarria, veuve du grand sculpteur camboar Jesús Echevarria.

Parmi les événements de l'année 2012, on retiendra la tenue au Musée Basque, du 6 au 8 décembre 2012, d'un colloque international intitulé "Bayonne, berceau du jansénisme ?". À cette occasion, le musée organisait une exposition "dossier" sur le même thème dont l'importance était soulignée par la qualité et la rareté des œuvres présentées. Un catalogue papier de l'exposition ne pouvant être publié, il a semblé utile de mettre prochainement à la disposition du public une version électronique sur le site des Amis du Musée Basque qui profiteront ainsi d'une consultation virtuelle bien après la fermeture de l'exposition réelle.

Faisant suite à la première partie publiée dans le Bulletin n° 179, on retrouvera la fin du texte en euskara de Xabier Itçaina dont la traduction française "Les volants du Baigura. Parades charivariques et traditions dansées à Irissarry" est consultable sur le site des Amis du Musée. Enfin, Mathilde Lamothe propose une étude approfondie de "L'usage de l'eau et sa gestion dans un contexte montagnard : l'exemple des moulins à eau en vallée de Soule".

SOMMAIRE

- 2 *AITZINSOLAS* - ÉDITORIAL
Olivier RIBETON
- 5 DON DU PORTRAIT DU CHANTEUR PIERRE-JEAN GARAT (1762-1823)
Olivier RIBETON
- 11 DES CARREAUX MÉDIÉVAUX EN TERRE CUITE VERNISSÉE
Marie-Claude BERGER
- 15 BAÏONNETTES
Bertrand DELAGE
- 18 LA FAMILLE ZULOAGA
Laurent CAZALIS
- 22 PORTRAIT DE GABRIEL DELUC PAR HENRI ZO (1913)
Étienne ROUSSEAU-PLOTTO
- 25 DEUX FAÏENCES NAVARRAISES
Kristian LIET
- 29 PIÈGE À OISEAUX ET AIGUILLON
Philippe ETCHEGOYHEN
- 32 LE COCHON DANS TOUS SES ÉTATS,
À TRAVERS TROIS ŒUVRES DE PABLO TILLAC
Jean-Marie AYNAUD
- 34 LA CARTE N° 44 DE RIGOBERT BONNE
Rafael ZULAIKA
- 37 PATRIMOINE CACHÉ, PATRIMOINE DÉVOILÉ
Éric GUIHO
- 45 LE MUSÉE ASIATICA : UN ITINÉRAIRE SINGULIER
Sophie CAZAUMAYOU et Olivier RIBETON
- 53 JESÚS ECHEVARRIA (1916-2009)
Maïelen ECHEVARRIA
- 59 NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DU JANSÉNISME À BAYONNE
Olivier RIBETON
- 73 *BAIGURAKO BOLANTAK,*
TOBERAK ETA OHIDURA DANTZATUAK IRISARRIN (2/2)
Xabier ITÇAINA
- 87 L'USAGE DE L'EAU ET SA GESTION DANS UN CONTEXTE MONTAGNARD
Mathilde LAMOTHE
- 101 COMPTE RENDU
Nicole FOUCHÉ
- 103 *ZER DA HORI ? - EUREKA*

DON DU PORTRAIT DU CHANTEUR PIERRE-JEAN GARAT (1762-1823)

Olivier RIBETON

Grâce à une souscription publique lancée par les Amis du Musée Basque avec l'aide de l'association Bayonne Centre Ancien, un portrait original du chanteur Pierre-Jean Garat a pu être acheté et offert en 2012 au Musée Basque qui l'expose au deuxième étage, salle 2.10, dans une vitrine consacrée à la Révolution française.

5

Euskal Museoaren Adiskideek bultzatu harpidetza publiko bati esker, Bayonne Centre Ancien elkarteak lagun, Pierre-Jean Garat kantariaren jatorrizko potret bat erosi ahal izan da 2012an, Euskal Museoari dohain egiteko. Frantses Iraultzari eskainia den erakusleihu batean ikus daiteke.

La peinture peut être datée entre 1785 et 1790 (Fig. 1).

La fiche technique de l'œuvre du musée indique :

Huile sur toile marouflée sur panneau de bois.

H. 24,5 cm ; L. 18,5 cm.

Signée en bas à droite : "Robineau. Paris".

Inv. n° 2012.2.1.

Cadre bois doré d'origine.

Inscription tardive au dos du bois : "Garat aîné de Bordeaux (sic), du Conservatoire, né en 1763, mort en 1823" et d'une autre écriture : "l'an II - 1803" (Fig. 2).

Le vendeur avait fait réaliser un léger nettoyage de la surface de l'œuvre par Michèle Foucher-Stroobants.

Le portrait du Musée Basque n'est pas daté mais le costume du modèle permet d'envisager les débuts de la Révolution. La date de 1803 ajoutée au dos du bois est trop tardive pour correspondre à la peinture. Il s'agit donc d'un rare portrait des débuts de Pierre-Jean Garat comme chanteur de la reine Marie-Antoinette dans les années 1785-1790. La peinture représente l'artiste à mi-corps, un peu de côté mais le visage



Fig. 1 - Cliché A. Arnold.



Fig. 2 - Cliché A. Arnold.

MUSÉE

presque de face, dans un ovale. Assis de façon décontractée sur une chaise de théâtre à menuiserie peinte en blanc et à dossier recouvert de tissu bleu, le chanteur est habillé d'une veste rouge à haut col et boutons de nacre, ouverte sur une chemise blanche au col noué par un foulard de même couleur qui remplace les anciens jabots, et un luxueux gilet noir à broderies d'argent et boutons de tissu rouge en forme de petits rubans. Il porte une boucle à l'oreille droite et une coiffure de cheveux gris cendrés formant une grande boucle ou rouleau dans le bas. Il est difficile de juger s'il s'agit de ses propres cheveux poudrés ou d'une perruque. Les traits du visage sont assez épais, les yeux marron clair très grands sous des sourcils formant de grands arcs marron grisé. Les lèvres rouges sont entrouvertes sur de belles dents blanches. Le nez est un peu fort mais beaucoup moins que dans les portraits gravés parvenus jusqu'à nous et dont le Musée Basque possède plusieurs exemplaires.

L'auteur du tableau, Jean-Charles Robineau est actif à Paris et à Londres dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ses derniers tableaux datés connus sont de 1787. Il est non seulement peintre et graveur mais aussi musicien. À ce titre, il privilégie les musiciens dans ses portraits. Plusieurs de ses tableaux sont conservés dans les collections de la reine d'Angleterre avec une attribution à son fils Alexandre-Auguste Robineau (1747-1828) qui pourtant n'expose au Salon de Paris qu'à partir de 1791. Le portrait le plus abouti, daté de 1780, est celui du compositeur allemand Carl Friedrich Abel (Cöthen, 1723 - Londres, 1787) en train de jouer au clavecin (huile sur toile, 77,5 x 64 cm, Hampton Court, coll. Elizabeth II, inv. n° 403540). Il s'est vendu un portrait d'Abel au clavecin attribué à Jean-Charles Robineau, d'un format plus petit, chez Sotheby's à Londres en 1999. Abel est représenté âgé dans les tableaux de Robineau alors que Thomas Gainsborough figurait le compositeur plus jeune en 1765 et 1777. Jean-Charles Robineau peint des personnalités britanniques dont le prince de Galles futur Georges IV (en buste, huile sur toile, 77,1 x 64,2 cm, vers 1787, coll. Elizabeth II, inv. n° 405016 ; et en pied daté de 1787, huile sur toile, 61,1 x 50,9 cm, coll. Elizabeth II, inv. n° 409272). Plus curieux est la représentation du chevalier de Saint-Georges dans l'œuvre de Robineau. Joseph Bologne de Saint-Georges (Guadeloupe, vers 1745 - Paris, 1799) est un esclave mulâtre qui arrive à Bordeaux en 1749 avec sa mère l'esclave Nanon. On discute encore de l'identité du vrai père du mulâtre bientôt émancipé. Pour François-Joseph Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, parue à Paris en 1867, il "était fils de M. de Boulogne, fermier général, qui l'avait eu d'une négresse" et amené fort jeune en France, il y reçut l'éducation d'un homme du monde et montra une aptitude extraordinaire pour les arts et pour les exercices du corps, particulièrement l'escrime. Jean-Charles Robineau

peint à Londres (huile sur toile, 63,8 x 76,7 cm, coll. Elisabeth II, inv. n° 40636) "L'assaut d'armes à Carlton House le 9 avril 1787 entre le chevalier de Saint-Georges et le chevalier d'Éon" (présidé par le prince de Galles), tableau qui est gravé à Paris en 1789 par Victor-Marie Picot (1744–1805). La même année, Robineau peint Saint-Georges en pied dans un paysage assez exotique dans une huile sur toile datée de 1787 (62 x 51,2 cm, coll. Elisabeth II, inv. n° 40258) et sans doute au même moment le pugiliste Daniel Mendoza (tête de profil, coll. Elisabeth II, inv. n° 658759, publié en gravure le 1^{er} janvier 1789). Davantage qu'un athlète, Joseph Bologne de Saint-Georges est un musicien, violoniste virtuose et compositeur de sonates, de symphonies concertantes pour quatuor d'archets, de concertos et de comédies mêlées d'ariettes. Ses professeurs de violon à Bordeaux sont Antonio Lolli et Pierre Gaviniès. De 1769 à 1773, il est premier violon dans l'orchestre du concert des amateurs de l'hôtel de Soubise sous la direction de Gossec. Même si Pierre-Jean Garat est beaucoup plus jeune que Joseph Bologne de Saint-Georges, ils se sont peut-être rencontrés dans les milieux musicaux de Bordeaux¹.

■ Biographie résumée de Pierre-Jean Garat

Né à Bordeaux le 26 avril 1762 (et non à Ustaritz comme l'affirment la plupart de ses biographes), Pierre-Jean est le fils de Dominique Garat, lui-même né à Ustaritz en 1735, devenu avocat à Bordeaux puis député du Labourd aux États-Généraux en 1789, et de la musicienne et cantatrice Françoise Gouteyron, fille du chirurgien du maréchal de Saxe.

Les biographes de Pierre-Jean Garat le décrivent vif d'esprit, les traits irréguliers mais agréables, le teint brun, le regard loyal et franc, de taille moyenne mais bien proportionnée, les mouvements élégants et vifs.

Il partage son enfance entre l'école à Bordeaux, le collège à Barbezieux et des vacances à Ustaritz et à Bayonne où ses grands-parents paternels (le médecin Pierre Garat et son épouse Marie Hiriart de Macaye) lui enseignent la langue basque. Il étudie à Bayonne les premiers éléments de la musique sous la direction d'un maître italien du nom de Lamberti. Le compositeur François Beck, directeur de l'orchestre du Grand Théâtre, reconnaît son talent et l'aide à se perfectionner. Envoyé à Paris, il est surnommé grâce à sa voix extraordinaire, "l'Orphée de France" et lors de sa présentation à la Cour, Garat fait entendre "quelques airs basques et gascons qu'il traduisit à mesure en français" puis chante l'opéra *Armide* de mémoire qu'il avait entendu la veille. La reine Marie-Antoinette, enthousiasmée, le prend sous sa protection et l'invite à chanter dans presque toutes les fêtes de la Cour

MUSÉE

et aux représentations du Théâtre de Trianon. Le comte d'Artois l'engage comme secrétaire pour lui assurer un revenu.

Le rôle de son père, député aux États-Généraux en 1789, et la carrière de son oncle, devenu ministre de l'Intérieur, puis ministre de la Justice, permettent que le jeune chanteur ne soit pas trop inquiété sous la Terreur malgré neuf mois d'incarcération à Rouen, période où il compose une *Complainte de Marie-Antoinette*.

Libéré, Pierre-Jean Garat part à l'étranger et donne des concerts à Hambourg, en Hollande et à Londres. Rentré à Paris sous le Directoire, il connaît un nouvel apogée artistique dans les salons de Barras, de Joséphine de Beauharnais, de Mesdames Récamier, Hamelin, Tallien (Teresa Cabarrus, surnommée "Notre-Dame de Thermidor", d'origine bayonnaise) et dans les salons de Cambacérès, Lucien Bonaparte, et du banquier basque Etchegoyen. Dès la fondation du conservatoire, en 1794, Garat y est nommé professeur.

Garat s'est fait connaître comme compositeur par la publication de nombreuses romances : *Bélisaire, Il était là, le Chevrier, Je t'aime tant, le Cid, le Ménéstrel, le Chant arabe*, etc.

Baryton ténorisant, il avait une voix d'un registre étendu et beaucoup d'expression. Garat, que Paul de Saint-Victor a surnommé le "troubadour du Directoire", a été mis au théâtre par Victorien Sardou dans une pièce en deux actes, intitulée *Monsieur Garat*. Il est à l'origine du "Garatisme" : nom donné, sous le Directoire, au grasseyement mis en faveur parmi les incroyables, par le chanteur. La façon de mouiller les "r" en "l" est une élocution qui viendrait de la langue basque.

Pierre-Jean avait un jeune frère Fabry qui chantait aussi. Ils furent toujours très liés malgré une anecdote qui veut que Pierre ait pris quelque humeur des succès de son cadet. Fabry entoura son aîné des soins les plus affectueux à la fin de sa vie. C'est lui qui déclara sa mort à Paris le 1^{er} mars 1823 à la mairie et le fit inhumer au Père Lachaise.

Rappelons qu'en 1998 et à nouveau en 2006, le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne avait proposé sans succès à la Ville de Bayonne l'acquisition d'un magnifique portrait de Fabry Garat, chanteur âgé de 33 ans jouant de la "lyre guitare". Le Musée de la Musique à Paris conservait une "lyre guitare" ayant appartenu à Fabry et le musée d'Hortense de Beauharnais à Arenenberg sur le lac de Constance conservait une autre "lyre guitare" identique à celle figurant sur le tableau. Au final la peinture signée et datée "Adèle Romany 1808" a été achetée par le *Museum of Fine Arts* de Boston aux États-Unis, où on peut l'admirer restaurée.

Bibliographie

Paul LAFOND, *Garat 1762-1823*, Paris Calmann-Lévy, 1899, 364 pages, 11 pages d'introduction, ill.

Isidore de FAGOAGA, "Pierre Garat le chanteur (1762-1823)" dans *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, 1943, p. 131 à 150.

Pierre SICARD, "Pierre-Jean Garat enfant d'Ustaritz, musicien de Marie-Antoinette, de la Révolution et de l'Empire" dans *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 107, 1965, p. 133 à 139.

Michel DUHART, "Dominique-Joseph Garat, 1749-1833" dans *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 148, 1992-1993, p. 131 à 133 (le neveu chanteur).

Natalie MOREL-BOROTRA, "Comment Pierre-Jean Garat est devenu un chanteur basque : de l'Histoire au(x) mythe(s)", dans *Lapurdum*, N° 9, 2004, p. 159 à 179 ; en ligne sur : <http://lapurdum.revues.org/841> (consulté le 01/03/2013).

Notes

- 1 Arrivé à Paris en sa seizième année, Garat est : "bientôt lié avec les principaux artistes et amateurs et notamment avec le fameux chevalier de Saint-Georges" dans Pierre SICARD, "Pierre-Jean Garat enfant d'Ustaritz, musicien de Marie-Antoinette, de la Révolution et de l'Empire" dans *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 107, 1965, p. 134.

DES CARREAUX MÉDIÉVAUX EN TERRE CUITE VERNISSÉE

Marie-Claude
BERGER

Pour les "Journées du Patrimoine" de septembre 2012, figuraient, dans une vitrine du Musée, deux séries de carreaux médiévaux en terre cuite vernissée illustrant à merveille la notion de "patrimoine caché". Deux morceaux de terre cuite provenant de la toiture du XII^e siècle de la cathédrale de Bayonne, tuile usée laissant voir encore la glaçure verte de sa face vernissée correspondaient aussi à cette définition.

La première série est inventoriée au Musée Basque : carreaux de dimensions inégales et de forte épaisseur, entre 2,7 cm et 3 cm, aux bords parfois abîmés mais aux jolies glaçures vertes ou oranges.

La deuxième série, trouvée dans les fouilles du couvent des Cordeliers, mise en dépôt au Musée Basque, comprend une vingtaine de carreaux beaucoup plus uniformes de dimensions, avec un engobe blanc sur fond rouge de l'argile. Une grande variété de décors fait leur attrait, soit géométriques : chevrons, rosace ; soit héraldiques : écus et armes ; soit fantaisistes : chevalier partant à la chasse, faucon au poing ou l'enfant se "torchant le cul".

11



*Carreau médiéval
avec blason aux trois
croissants et chevron.
10,6 x 10,5 x 2,7 cm.
Fonds ancien.
Bayonne.
Musée Basque
et de l'histoire de Bayonne,
inv. n° 2008.0.73.
Cliché A. Arnold.*

Ces carreaux de dimensions égales formaient un carrelage.

Face à ce patrimoine retrouvé que de questions. L'enquête "policière" sur leur provenance tourne court, car l'inventaire du Musée est muet sur la provenance de la première série.

Viennent-ils de la cathédrale ? La restauration du XIX^e siècle, avec constat de l'état antérieur, ne parle pas de céramiques mais de dalles. Cependant Henry-Charles Landrin (Nantes, 1829 - ?, 1898) dessine en mars 1854 des carreaux en céramique de la cathédrale (inv. n° E. 2229.33) du même type que ceux conservés au Musée. Les anciens pavements sont remplacés à la fin du XIX^e siècle dans le chœur par des dalles décorées en ciment.

Un couvent bayonnais ? Les Jacobins ou les Carmes ? Aucune notice sur ces couvents quand ils ont été démolis.

Quel est le lieu de fabrication ? Mystère. La terre qui les compose est très rouge, argile différente de celle que l'on peut trouver aux environs de Bayonne.

L'épaisseur des carreaux de la première série est importante, ce qui les rend lourds. De ce fait se pose le problème du transport, toujours onéreux si l'on sait qu'un cheval attelé comme au Moyen Âge ne peut tirer qu'une tonne, deux chevaux 2,5 tonnes, ce qui représente le poids de 2 650 carreaux soit 76 m².

Il n'y a pas d'inventaire de ces carrières ou poches d'argile des environs de Bayonne. On peut supposer qu'elles étaient nombreuses compte tenu de la nature des sols. Il n'est que de se rapporter aux nombreux *telleria* ou *teillera* pour le constater.

À la différence de la vallée de la Garonne et de ses affluents, de Bordeaux jusqu'à Toulouse, où les nombreux ateliers de fabrication et de cuisson ont été bien étudiés (la thèse la plus récente sur ce sujet, celle de Béatrice Cicutini, date de 2010), il n'y a pas eu de recherche en Pays Basque et il faudrait les faire examiner par un laboratoire d'analyses physiques et chimiques.

On peut seulement constater que les carreaux témoignent de l'évolution des revêtements de sol médiévaux.

Le luxueux sol antique des villas gallo-romaines, aux riches tapis de mosaïque avec de fines tesselles de pierres colorées, disparaît. Les sols sont revêtus de grandes dalles de pierre, parfois de marbre s'il y a une carrière proche.



Carreau des Cordeliers de Bayonne. "Torche cul", 10 x 10 x 1,5 cm. XIV^e siècle. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2008.0.73. Cliché A. Arnold.

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

Quelques exceptions néanmoins comme les mosaïques du chœur de Sordes l'Abbaye (xii^e siècle) et de la cathédrale de Lescar (vers 1130), dues à la qualité des commanditaires.

À partir des xiii^e et xiv^e siècle siècles, grâce à des progrès techniques dans le façonnage et la cuisson, réapparaissent les terres cuites d'argile, matériau sans valeur intrinsèque mais qui, grâce à un procédé de fabrication bien maîtrisé, peut fournir un objet raffiné.

La première opération est le pourrissage. Une fois repérée la bonne poche d'argile, la terre extraite est laissée à l'air libre, sur le lieu même. Durant l'automne et l'hiver, les intempéries, le froid et le gel permettent de débarrasser l'argile de ses plus grosses impuretés, cailloux, débris de bois qui provoquent difficultés de cuisson et fragilité des carreaux.

Le printemps venu amène le temps du trempage dans l'eau d'une fosse avec le piétinement de la terre, pour la rendre plus homogène et plus malléable et la débarrasser des dernières impuretés. On peut alors ajouter des "dégraissants" ; c'est à dire du sable en petite quantité car une argile trop grasse entraîne des déformations des carreaux.

Ensuite, vient le moulage : sur une table, soit de bois, saupoudré de sable sec, soit de métal, de préférence, le mouleur trempe un cadre en bois dans l'eau et projette une boule d'argile dans le moule et, avec une planchette, répartit l'argile vers les angles et égalise la surface des carreaux. Puis, des porteurs, souvent des enfants, "les pauvres petits bougres", courent ranger les carreaux dans une halle couverte mais aérée de tous côtés pour faire sécher à l'ombre briques et carreaux, "car le soleil les ferait gercer et gauchir". Tant que l'argile est humide, on procède aux opérations de décor.

Sur des carreaux lisses et vernis, on met simplement une glaçure à base d'argile liquide jaune (couleurs allant du jaune miel au brun) ou verte (couleurs allant du vert au noir). Cette argile liquide est associée à la silice contenue dans du sable ainsi qu'à des fondants, c'est à dire du plomb fondu et broyé ou de la poudre de galène, sulfure de plomb naturel et du sel comme "condiment".

Cette glaçure est appliquée au pinceau et à la brosse sur la surface des carreaux puis vient la cuisson car c'est au cours de celle-ci que le plomb se combine avec la silice du sable et l'alumine de l'argile pour former la matière vitreuse et transparente de la glaçure, vernis protecteur. L'estampage est réalisé avec une matrice décorée en relief. Le mouleur la place sur le cadre où il a moulé son carreau et l'imprime plus ou moins profondément. Le motif se trouve donc en creux à une profondeur variant entre 1 et 5 mm.

Les creux peu profonds sont remplis de barbotine, argile liquéfiée

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

d'une autre couleur que la terre de base. Plus profonds, ils sont remplis d'argile plus compacte : on parle alors d'incrustations.

Cette méthode, qui nous paraît savante, était connue dès l'Antiquité.

On la retrouve exposée dans un traité au XII^e siècle du moine Théophile.

Méthode simple et économique car il n'y a qu'une seule cuisson dans un four fermé avec d'abord le petit feu pouvant durer presque une semaine pour éliminer peu à peu l'humidité des carreaux puis, le grand feu (température égales ou supérieures à 900°) durant 24 à 36 heures. Vient le refroidissement d'une semaine au moins.

Dans tous les carreaux, unis ou décorés, les traces de plomb sont visibles dans les glaçures. Superbes avec leur vernis brillant et coloré, ils constituent un élément significatif de richesse et de puissance.

14



Pavement des Cordeliers en cours de dégagement. Cliché Service Régional d'Archéologie.

Bibliographie

Brève bibliographie des travaux de recherches récents sur les pavements aquitains, Université Michel de Montaigne Bordeaux III :

Claire Hanusse, 1978, *Carreaux et pavages vernissés et historiés du Moyen Âge en Gironde*.

Céline Proye, 2006, Les carreaux glaçurés du château de Villandraut, in les *Cahiers du Bazadais*, n° 154.

Paul Pichon, 2008, *Fabrication et production des carreaux de parement médiéval*, monographie et compte rendu de stage au Musée d'Aquitaine. Master I.

Béatrice Cicuttini, 2010, *Production, technique de fabrication et modes de diffusion des carreaux décorés dans la vallée de la Garonne, XIII^e - XIV^e siècles*, Thèse de doctorat.

BAÏONNETTES

Bertrand DELAGE

Le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne possède une belle collection de près d'une cinquantaine de baïonnettes. Elles vont du couteau pouvant s'adapter à un fusil à la baïonnette française récente. Elles sont issues de beaucoup de pays comme la Russie, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la Suède, le Japon, les USA, etc. La collection couvre une grande partie de l'histoire de cette arme puisqu'elle comporte de nombreux exemples du XVIII^e et bien sûr du XIX^e siècle. La relation entre la Ville de Bayonne et la "baïonnette" reste discutée mais de nombreux textes indiquent la relation intime qui existe entre les deux.

■ Une histoire militaire

Fig. 1
Couteau pouvant
s'adapter au fusil.
Acier,
longueur 14,7 cm.
Lame,
largeur : 5,8 cm.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 62.14.5.
Cliché A. Arnold.



En 1640, les fantassins sont équipés de mousquets qui tirent à seulement 100 mètres. Le temps de rechargement étant trop long, pour contrer la cavalerie ennemie il devient nécessaire que les tireurs puissent disposer d'armes complémentaires en appui aux porteurs de hallebardes ou armes d'hast. La première arme dite baïonnette bouchon, qui permet au mousquetaire de transformer son mousquet en arme blanche, est une arme simple, appelée couteau de fusil (1 pied de long), dont le manche rentre dans le canon du mousquet (Fig. 1).

En 1688, apparaît le fusil dont la cadence est 2 à 3 fois plus rapide que le mousquet. C'est une arme plus légère. Vauban prône l'équipement de l'infanterie française avec ces fusils. Il propose

aussi l'abandon des piques et le remplacement de celles-ci par des baïonnettes que l'on fixerait au canon du fusil.

En témoigne cette lettre de Vauban à Louvois (1657) : *" Il y faudrait ajuster des bayonnettes avec lesquelles on ne laisserait pas de tirer et de charger comme s'il n'y en avait point "*. Le roi, à qui Louvois a lu cette lettre de Vauban, est intéressé. Vauban se fait alors un plaisir d'expliquer au roi son invention qui consiste à adapter la baïonnette au bout du fusil grâce à une douille qui se fixe autour du canon.

C'est la fin de la baïonnette bouchon en 1693 en France. Mais le système à douille est difficile à mettre en place à cause des différents diamètres de canons. Les fantassins de l'armée française de Nicolas de Catinat, maréchal de France, qui remportent la victoire de La Marsaille dans le Piémont italien contre les troupes du duc de Savoie, ont pour la première fois une baïonnette fixée sur le fusil. La rigidité offerte par la douille en L associée au fusil va donner une dimension internationale à la baïonnette (Fig. 2).

Fig. 2

Baïonnette.

Acier, longueur 52 cm.

Lame, largeur : 6,6 cm.

Musée Basque

et de l'histoire de Bayonne,

inv. n° 82.43.2.1.

Cliché A. Arnold.



Fig. 3

Baïonnette emmanchée servant à décortiquer le maïs.

Provient du passage de

l'armée anglaise en 1814.

Don de M^{me} Mendiboure, maison Iribarnia, Hasparren.

Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 353.

Cliché A. Arnold.



Au XIX^e siècle, le fantassin porte au ceinturon le couteau dague et la baïonnette. On cherche à alléger le fantassin en supprimant le couteau dague. On améliore la baïonnette en ajoutant une garde ou quillon qui protège la main. La baïonnette, devenue dague épée, terminera sa carrière en 14-18 sous le nom de Rosalie (Fig. 3).

Au XX^e siècle la baïonnette ressemble davantage à un couteau et même à un couteau suisse puisqu'on retrouve parfois dans le manche une panoplie d'outils.

■ Origine bayonnaise

L'orthographe du mot baïonnette est variable selon les textes historiques et les lieux-dits qui portent ce nom. On consultera avec intérêt l'article consacré à Bayonne et la baïonnette (Ducroux, 1985).

En 1696, en application d'un Édit de Louis XIV, les villes durent soumettre leur blason aux formalités de la révision et de l'enregistrement. La Ville de Bayonne n'ayant rempli aucune formalité se voit attribuer d'office le 5 février 1700 l'écu "de sable à une bayonnette d'argent, en pal, la poignée d'or, aiguisée en pointe" (Fig. 4) (Ribeton, 2008). Cela ressemble plus à une dague ou poignard qu'à une baïonnette mais on se rappelle qu'à ce moment on passait de la baïonnette bouchon à la baïonnette à douille. Les dagues des artisans de Bayonne étaient réputées déjà au XVI^e siècle pour la qualité de leur acier et de leurs fabrications.



Fig. 4
 André Grimard,
 (Bayonne 1868 -
 Anglet 1952).
 Blason de
 Bayonne.
 Fusain et aquarelle
 sur papier, 1919.
 57,9 x 46,9 cm.
 Don de l'auteur.
 Musée Basque et
 de l'histoire de
 Bayonne,
 inv. n° 1922.53.19.
 Cliché A. Arnold.

Les Bayonnais ne prirent pas ce blason mais ils en payèrent cependant l'impôt ; il figure officiellement à l'armorial général de France de d'Hozier. Les Bayonnais ont préféré garder la tour et les lions et la devise *Nunquam polluta*.

La plus ancienne mention est que la bayonnette - elle s'écrivait comme ça - serait apparue en 1523 durant le siège de la ville de Bayonne par les Espagnols (Littré).

Une autre mention du mot bayonnette date de 1572 : "Ainsi que l'on dit bayonnettes de Bayonne". En 1690, Furetière écrit : "Bayonnette, dague, couteau... qui arrive originairement de Bayonne".

D'autres textes situent l'emploi des baïonnettes dans des combats au Pays Basque. Lors de l'invasion des Espagnols en 1636 : "Les miliciens du Labourd, ayant épuisé leurs munitions,

plantèrent leur couteau dans leur fusil et mirent en fuite les ennemis au-dessus d'Olhette. Cette hauteur s'appelle la Redoute de la Bayonnette." (Larousse encyclopédique).

En 1718, Voltaire écrit dans l'épopée de la Henriade :

"Au mousquet réuni, le sanglant coutelas

Déjà de tous côtés porte un double trépas.

Cette arme que jadis, pour dépeupler la terre,

Dans Bayonne inventa le démon de la guerre

Rassemble en même temps, digne fruit de l'enfer,

Ce qu'ont de plus terrible et la flamme et le fer."

Une autre bataille à une autre date (1794) : les ruines sont à Mendale, à environ 1,2 km au-dessus de la dernière venta d'Ibardin. "La redoute située entre Ibardin et la Bidassoa fut prise par les Espagnols en 1793 ; elle fut reprise en 1794 par les Français après un assaut à la baïonnette et baptisée Redoute de la Bayonnette".

Certains auteurs ont proposé d'autres explications de l'origine du mot bayonnette, plus ou moins compliquées. On dira avec Ducroux que l'interprétation la plus simple est certainement la meilleure.

Bibliographie

- DUCROUX H., 1985. "Bayonne et la baïonnette". *Revue d'histoire de Bayonne, du Pays Basque français, du bas-Adour*. Nouvelle série, 141. SSLA de Bayonne. 131-135.
 RIBETON O., 2008. "L'érudit André Guimard et les armoiries de la Ville de Bayonne". *Bulletin du Musée Basque* n° 171. Société des Amis du Musée Basque. p. 79-88.
 RIBETON O., 2012. "Baïonnettes du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne". Inventaire de la collection de baïonnettes. 7 pages.

LA FAMILLE ZULOAGA

De la fabrication des armes à la peinture et à la céramique

À partir d'un revolver à barillet damasquiné et habillé d'ivoire trouvé dans les réserves du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, je fis la découverte de la famille Zuloaga (ou Zuluaga), une dynastie originaire de Eibar, connue sous le nom de "la Ciudad Armera", située en Guipuzcoa à l'ouest de la vallée de Mondragon.

Cette dynastie d'armuriers devenus artisans d'art, décorateurs, damasquineurs, céramistes, émailleurs, artistes peintres, mécènes, enseignants, ont su s'instruire les uns les autres, sortir de leur milieu, voyager pour faire évoluer leurs pratiques et leur art. Aujourd'hui encore, les Zuloaga perpétuent cet esprit à Ségovie. On peut voir leurs œuvres dans de nombreux musées en Espagne, en France (Musée Basque), aux États-Unis et en Amérique du Sud.

18

Ci-dessous, un aperçu de leur histoire : des arquebusiers Manuel et Blaz de Zuluaga à Daniel Zuloaga, céramiste encore en activité à Ségovie.

■ Les armuriers

Manuel de Zuluaga (1^{re} moitié du XVIII^e siècle)

Peu d'informations nous sont parvenues sur Manuel de "Zuluaga", examinateur de la Real Fabrica de Plasencia ; en revanche, nous savons qu'au début du XIX^e siècle les frères Blas et Ramon Zuloaga sont les grands armuriers du royaume.

Manuel Zuluaga,
Fusil de chasse à pierre.
Détails.



Manuel Zuluaga, Fusil de chasse à pierre, début du XVIII^e siècle, coussin de velours, incrustations en or et argent.
Inscriptions sur le pontet : "Zuluaga" ;
sur le canon : "M. Zuluaga" ;
doril au-dessous : "EXAM / DE LA RL FABR / DE PLA/SENCIA" ;
en long toujours sur le canon :
"De herraduras" ;
sous le chien : "Zuluaga" avec un soleil.
Acier, bois, velours, argent doré.
Dimensions : 145,5 x 12,5 x 6,2 cm.
Legs baronne de Garro, 25/11/1926.
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 1708.
Cliché A. Arnold.

Laurent
CAZALIS (*)



JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

Blas de Zuloaga (1782-1856), lors de l'invasion napoléonienne, se réfugie en Andalousie et sert comme armurier dans le groupe du général Francisco Rabier Castaños. En 1815 il est maître d'armes des Gardes Royaux, puis est nommé en 1834, "Grand Armurier du Royaume".

■ Le damasquineur¹

Ramón de Zuloaga (1783) est Maître Examineur de la Real Fabrica de las Armas de Madrid et de Placencia. Il réalise le modèle de pistolet des officiers des Gardes Royaux et c'est surtout la création d'un fusil précieux avec des incrustations d'or conservé au musée militaire de Monjuich à Barcelone qui lui donne sa renommée.

■ Les artisans d'art

Eusebio de Zuloaga (1808-1898)

*Revolver à barillet,
poignée ivoire,
bronze
damasquiné,
inscription dorée
sur le canon,
cordon rouge
d'attache :
"Aldasoro".
Fabriqué à Eibar ?
Ayant appartenu
à un Carliste,
vers 1875.
Don Abbé Dufau
de Mendionde
le 22/04/1939.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 2741.1.
Cliché A. Arnold.*



Son père Blas l'envoie à l'âge de 14 ans à Placencia de Las Armas, Fabriques Royales d'Armes (voisine de Eibar), chez son oncle Ramon, pour apprendre le métier d'armurier pendant 5 ans. Il fait preuve d'une grande habileté et est nommé arquebusier royal et directeur de l'armurerie royale de Madrid. Il crée à Eibar en 1839 une nouvelle entreprise de fabrication d'armes damasquinées. À cette fin, il invente un procédé d'incrustation d'or sur acier. Il développe surtout la technique de l'émaillage acquise à Paris. On le consulte et on le commisionne pour réaliser des travaux hors de sa compétence reconnue : la statue de San Fernando et la restauration de la Chapelle Royale en 1849.

En 1850, il présente, ses productions à l'exposition universelle de Londres, en mai 1851.

Si Eusebio comprit l'importance de l'art du damasquinage c'est surtout son fils Plácido qui innovera dans celui-ci.

Plácido Zuloaga (1834-1910)

Vu ses aptitudes en dessin et sculpture, il est envoyé à Paris pour étudier ceux-ci, et part ensuite à Dresde pour se perfectionner dans l'art du damasquinage des armures anciennes. Il revient à Eibar continuer l'œuvre de son père qui le nomme administrateur. Suivent de nombreuses commandes, d'Isabelle II et d'Alphonse XII, (écritoires, vases, horloges), mausolée du général Prim et Prat (Madrid 1870), autel de l'église de Loyola...

■ Le peintre

Ignacio Zuloaga (1870-1945)

Ses aptitudes pour le dessin se manifestent aussi vite que son aversion pour les études d'ingénieur. Il part en Italie en 1889 et réalise des tableaux réalistes, puis rejoint Paris. Il s'installe à Séville en 1892 et trouve son style personnel.

L'année suivante il envoie des tableaux au Salon de Paris.

Ses tableaux présentent une image gaie et folklorique de l'Espagne acceptée favorablement par la critique. Les thèmes de ses peintures ont trait à la tauromachie, à la tradition espagnole, ce qui pour certains, le fait considérer plus espagnol que basque. Il achète en 1913 la maison natale de Francisco Goya à Fuendetodos (Zaragosse) pour y installer un musée. Exposé en Europe, aux États-Unis et en Amérique du Sud il reçoit de nombreux prix et récompenses. Sa carrière alors se développe autour du paysage et du portrait, puis sur le tard, la nature morte. Il passe les dernières années de sa vie en Espagne, entre Madrid, Zumaya et surtout son château de Pedraza (Ségovie), lieu de villégiature mais aussi de travail et de repos.

■ Les céramistes

Jusqu'à ce jour de nombreux membres de la famille Zuolaga se font connaître dans l'art et l'enseignement de la céramique particulièrement en Amérique du Sud, et la pratiquent actuellement à Ségovie.

Ainsi les Zuolaga ont su s'ouvrir à d'autres cultures, "sortir de la vallée", partager leur œuvre avec le monde.



Médailles d'honneur décernées à Plácido Zuloaga d'Eibar, damasquinureur, graveur et ciseleur. Cadre 77 x 66 cm. Don M^{les} Pion, Biarritz, le 13/02/1933. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2377. Cliché A. Arnold.

(*) architecte honoraire

Ignacio Zuloaga
(Eibar, 1870 -
Madrid, 1945).
Dessin de paysan
basque délicat :
"Pour le
Musée Basque
de Bayonne".
Crayon,
42,8 x 51,1 cm.
Don de l'artiste
en 1932.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° E.4061.
Cliché A. Arnold.



Sources

Cecile Vignau, "Le musée Zuloaga de Zumaia rouvre ses portes", *Le Journal du Pays Basque*, 7 février 2012.
Ramiro Larrañaga, *Sintesis histórica de la armería vasca*, Caja de Ahorros provincial de Guipuzcoa, 1981, 573 p.
Ghilaine Plessier, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, L'Harmattan, 2000, 364 p.
Margarita Zabala, *Les Zuloaga, une dynastie d'artistes basques*, San Sebastian, 1988.
Stuart W. Pyhrr, *Of arms and men: arms and armor at the Metropolitan*, 1912-2012, New York, The Metropolitan Museum of art, Vol. LXX, n° 1, été 2012, 48 p.

Notes

- 1 Le damasquinage (de *damaschino*, mot italien dérivé de *Damas*) est une technique artistique, originaire de Damas (Syrie), qui consiste à enchâsser un fil de cuivre, d'or ou d'argent, sur une surface métallique, généralement de fer ou d'acier, afin de créer un motif décoratif.
"... à l'un des côtés de la selle pendait une courte hache richement ciselée et damasquinée..." (Walter Scott, *Ivanhoé*, Traduction par Alexandre Dumas, 1820).
Au milieu du XIX^e siècle, des revolvers à barillet de la même facture sont fabriqués et richement damasquinés aux États-Unis.
Samuel Colt : Colt Third Dragoon revolver, serial number 12406. Hartford, Connecticut, 1853. Steel, gold, wood ; L. 35,6 cm, caliber.44. The Metropolitan Museum of Art, New York.
Smith & Wesson : Springfield Massachusetts, manufacturer ; Tiffany & co, New York City, decorator. Single action revolver, serial number 17156, with grips of Japanese style laminated metal imitating woodgrain pattern, ca. 1989 z -1990. Steel partly nickel-plated laminated metal, silver ; l. 20,4 cm, caliber.38. The Metropolitan Museum of Art, New York.

PORTRAIT DE GABRIEL DELUC PAR HENRI ZO (1913)

Étienne
ROUSSEAU-PLOTTO

Le tableau d'Henri Achille Zo, tout juste centenaire, qui a été sorti des réserves du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, n'est qu'une esquisse destinée aux trois grands panneaux qui ornent le patio du Musée Bonnat : *Léon Bonnat et ses élèves basques et béarnais* (exposés au Salon de 1914). Il a été offert au Musée Basque en 1928 par M^{me} Rimbert-Deluc, la sœur du jeune peintre "mort pour la France" en 1916. Deluc était un élève de Bonnat et d'Achille Zo, père d'Henri. Un délicat fond turquoise fait ressortir le visage très coloré du sujet, aux cheveux de jais et à la moustache bien typique de son temps. Il porte un chapeau de feutre et se présente en costume "trois-pièces-cravate" comme l'on dirait aujourd'hui. Le regard surmonté par de vastes sourcils et des cils impressionnants, l'attitude générale du modèle sont fermes, il semble plongé dans une profonde rêverie, fixe-t-il son destin, pense-t-il à ses premiers succès ? Il est juste trentenaire et paraît plein d'avenir.

22

Mon désir de présenter cette œuvre au public avait deux raisons majeures : le peintre fut un ami de Maurice Ravel qui possédait l'une de ses toiles, et Deluc me semble être un lien intéressant entre les deux musées bayonnais, avec pour arrière-plan l'histoire des Ballets russes de Diaghilev et la magnifique partition de *Daphnis et Chloé*, créée en 1912.

Deluc n'est pas un artiste célèbre et cela est regrettable. Un long article lui avait été consacré par Henri Jeanpierre dans *le Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne* (1974, p. 200-225). Il était né le 1^{er} octobre 1883 à Saint-Jean-de-Luz et il mourut tragiquement dans la nuit du 15 au 16 septembre 1916 en Champagne, entre la ligne de tranchées française et le front allemand : il était en patrouille et son corps ne fut jamais retrouvé. Courageux, souvent volontaire pour des missions périlleuses, il devint un héros, parmi beaucoup d'autres, dans le contexte de la victoire et de l'après-guerre. Plusieurs hommages lui furent rendus à Paris et au Pays Basque et l'on décida de donner son nom à des rues de Saint-Jean-de-Luz et de Bayonne.

Une exposition de ses œuvres fut présentée au Musée Basque en 1925 justement par Henri Zo, et une dernière rétrospective rassemblant quarante-sept numéros se tint à l'été 1934 au Musée Ducontenia de sa ville natale.

Il n'a pas eu le temps de parfaire sa création, mais rien de ce qu'il a réalisé ne laisse indifférent : des essais de jeunesse, des grandes toiles aux couleurs délicates, des croquis de guerre. Maurice Ravel qui a certainement été un ami plus ou moins proche (mais pour le confirmer il faudrait retrouver une correspondance qui existe peut-être dans la famille Rimbart) lui a rendu hommage en lui dédiant l'une des pièces de son *Tombeau de Couperin* dont chaque morceau a été offert à l'un des morts de la Grande Guerre connus par le compositeur : le nom de Gabriel Deluc est donc éternellement associé à la *Forlane*, dont les pages sont les plus dansantes du recueil. Elle fut la première du recueil pour piano à être composée en juin 1914. Le *Tombeau*, qui évoque le XVIII^e siècle français, ne fut achevé qu'en 1917 (et orchestré ensuite par Ravel lui-même). Deluc était né au 15 rue Tourasse, où le musicien séjourna souvent et où il aurait inventé le fameux thème de son *Boléro*.

Gabriel Deluc était le fils d'un peintre-doreur (comme Goya) et sa mère était couturière, alors que Marie Delouart, la mère de Ravel, avait été modiste. Il se forma auprès de son père et à Bayonne avec Philippe Jolyet, puis à l'âge précoce de dix-sept ans, il fut admis à l'École des Beaux-Arts de Paris dans la classe de Bonnat. Il fut primé lors de l'exposition des Artistes français de 1906 et en 1913. Il figura aussi au Salon des Indépendants. En 1912, une exposition au Grand Casino de sa ville natale permit de voir quarante-trois vues de paysages du Labourd. La Ville de Bayonne lui acheta plusieurs tableaux qui sont aujourd'hui à la mairie ou au Musée Bonnat.

Il est troublant de constater que toutes les toiles célèbres de Deluc sont liées à la musique et à la danse. *Intimité* (1906) représente une soirée musicale autour d'un piano droit, à laquelle participent ou assistent six jeunes filles. Cinq œuvres de 1911-1913 sont manifestement inspirées par *Daphnis et Chloé*, le sublime ballet de Ravel qui fut présenté au Théâtre du Châtelet pour la saison des Ballets russes de juin 1912 dans une chorégraphie de Michel Fokine (Nijinsky et la Karsivina tenaient les rôles titres). *Le lac*, qui figura longtemps dans les années 2000 sur une affiche du Musée Bonnat (que j'avais amenée au Musée Basque) présente un vaste paysage de montagne sous un ciel typique du vent du sud au Pays Basque : les bergers qui dansent au second plan sont évidemment Daphnis et Chloé. *La Danse*, met en scène dans un style impressionniste une danseuse très "Isidora Duncan" accompagnée par une flûtiste quelque peu androgyne (n'est-ce pas la flûtiste de *Shéhérazade* de Ravel ?). Le troisième est une *Bacchanale au bord d'un lac* (1911), et justement le ballet de Ravel se termine par une bacchanale effrénée sur un rythme de *zorzico*. Le quatrième tableau de cette série appartenait à Ravel lui-même et il se trouve toujours dans

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

le petit salon de musique de Montfort-l'Amaury, en face du piano Érard du compositeur ; cette toile n'a pas de titre et représente un berger embrassant sa bergère sur le front. Il serait intéressant de savoir si Ravel l'a achetée ou s'il était un cadeau du peintre. Le lien entre *Le lac*, le tableau de Montfort-l'Amaury et le ballet présenté au Châtelet, ce sont des cyprès, véritable plagiat de ceux peints par Léon Bakst pour les décors des Ballets russes. Il faut citer enfin *Jeunesse* de 1913, que possède le Musée d'Orsay, qui montre également au second plan des bergers et bergères dansants et les cyprès de Bakst.

Grand portraitiste, paysagiste, poète, Deluc a laissé une œuvre dense qui mériterait une vaste rétrospective au Musée Basque en 2016 pour commémorer le centenaire de sa mort héroïque.

24



Henri Zo, (1873 - 1933).
Portrait de Gabriel Deluc,
1913. Huile sur toile.
Don de M^{me} Rimbart-Deluc
(1928).
Musée Basque et de l'histoire
de Bayonne, inv. n° 2031.
Cliché A. Arnold.

Tableau de Gabriel Deluc,
"Daphnis et Chloé", vers 1912.
Salon de musique du
Belvédère, Maison-Musée de
Maurice Ravel,
Montfort-l'Amaury.
Cliché E. Rousseau-Plotto.



DEUX FAÏENCES NAVARRAISES

Kristian LIET

Les arts décoratifs bénéficient dans la collection permanente du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, d'une vitrine attrayante qui suggère des éclats de verre ou des tessons d'une vaisselle cassée. Cette forme inhabituelle, née de l'esprit de la muséographe Zette Cazalas, oblige aussi le curieux à s'approcher pour mieux voir les détails des objets exposés. Les faïences du bassin de l'Adour ont le beau rôle, comme ces productions de Samadet aux roses et fleurs de pois délicates ou ces assiettes aux décors plus sobres de Saint-Esprit ou de Saint-Vincent-de-Xaintes. En revanche, les céramiques populaires, les objets du quotidien qui ont forcément peuplé les cuisines et "salles" des maisons modestes ou des fermes de l'intérieur sont peu nombreux. Choix du conservateur ? Omission volontaire ou fortuite ? Les journées européennes du Patrimoine 2012, en mettant en exergue les réserves, nous ont apporté quelques réponses...

*Plat servant à faire cuire le mouton.
Faïence,
32 x 22 cm.
Don de la
Diputación de
Navarra (1935).
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 2587.
Cliché A. Arnold.*



Une première pièce d'un marron rougeâtre vernissé, de 32 cm de long et 22 cm de large, retient notre attention à cause de sa forme inconnue. Six "clous" (en fait des appendices de céramique à la vague forme de champignon) rythment sa forme oblongue. Bougeoir ? Écheveau ? Objet rituel ? Les supputations vont bon train jusqu'à ce que la notice du musée donne son verdict : "plat servant à faire cuire le mouton"¹ provenant d'Estella-Lizarra (Navarre).

Où et quand a-t-il été fabriqué ? Qui s'en est servi ? Dans quel type de lieu (auberge, domicile privé) ? Autant de questions sans réponses qui expliquent sans doute le maintien de ce plat dans les réserves, mais posent problème au guide d'un jour : que dire d'une pièce, issue de collections certifiées "Musée de France " certes, mais dont on ne sait quasiment rien ?

Lancer des hypothèses, susciter la curiosité du public, rechercher des témoignages, piquer au vif les spécialistes, cet objet répond en fait à toutes les missions d'un musée d'aujourd'hui ! Il était grand temps de l'exposer.

Arrivé à Bayonne en 1935, à la faveur d'un don de la "Diputación de Navarra ", il faisait partie d'un lot d'objets divers qui vint enrichir le fonds du Musée Basque. À l'origine, un moulage en plâtre du tympan de Santa María de Sangüesa avait été promis, il ne fut jamais livré (l'occasion est belle de rappeler ce que le Musée Basque actuel doit aux dons, notamment faits par les autorités provinciales d'Outre-Bidasoa avant la Guerre Civile espagnole).

26

Mais revenons-en à l'activité des potiers en Pays Basque depuis le XVIII^e siècle. Écartant les manufactures de faïence et de porcelaine qui se sont développées à proximité des centres urbains (Bilbao, Bayonne notamment), nous avons privilégié les ateliers artisanaux. Première surprise : leur abondance. Les terres à glaise sont nombreuses de part et d'autre des Pyrénées (songez aux toponymes en "bustin-" - argile en basque - qui abondent dans l'aire bascophone). Les savoir-faire se sont diffusés depuis des siècles, de Castille et d'Aragon par le bassin de l'Èbre, du Languedoc par le bassin de l'Adour. Logiquement, les productions sont très diverses, tant par leurs styles (glaçure blanche de Busturia, dessins délicats ou frises de Legutiano, fleurs simples d'Espelette) que par les types de pièces produites.

Le grand mérite de ce modeste plat est de rappeler que le Pays Basque est une terre traditionnelle de potiers.

Estella-Lizarrá étant située depuis sa création sur le Chemin de Saint-Jacques, auberges et hostelleries ont de tout temps prospéré sur les bords de l'Ega, fréquentées par les pèlerins, les marchands et les soldats. La présence d'une vaisselle commode et diversifiée ne doit donc pas étonner. Peut-on aller plus avant et émettre l'hypothèse que la forte présence juive dans l'Estella-Lizarrá médiévale aurait un lien avec ce plat ? Et ce, d'autant qu'il est a priori destiné à cuire ou présenter du mouton. Mais n'est-ce pas aller trop loin ? De fait, les massifs de Lokiz, Kodes et Urbasa, tout proches, sont des zones de pacage bien connus et l'élevage ovin est traditionnel dans toute la Tierra Estella-Lizarraldeá depuis des siècles.

Enfin, il nous faut aborder la question des procédés de cuisson de la viande. "Zikiro " (méchoui) et autre "plancha " sont aujourd'hui pré-

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

sentés comme les méthodes traditionnelles pour cuire la viande. Il semblerait qu'on ait un peu rapidement oublié le four !

Force est donc de constater qu'en dépit de son aspect curieux et des questions qu'il soulève, cet objet - faute de précisions scientifiques - est bien destiné à rester encore quelques temps dans les réserves.



Plaque céramique.
Faïence,
47 x 21 cm.
Don de
M. Chancerelle
(2004).
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 2004.8.1.
Cliché A. Arnold.

De facture populaire lui aussi, mais bien plus coloré, le deuxième objet choisi semble receler moins de mystère.

Selon la description de 1958 de Jean Ithurriague, il s'agit d'une "plaque céramique bordée d'un cordon, poinçonnée et agrémentée d'un bougeoir, d'un petit bénitier, d'une crucifixion, d'un cœur à l'envers, d'une trinité"², le tout mesurant 47 cm sur 21 cm. La glaçure, à la gênoise, a fixé des teintes vertes, avec des reflets jaunes. Don de M^{me} M. Chancerelle et de son frère, héritiers de P. Detcheverry, collectionneur du début du xx^e siècle, il est réputé provenir de Navarre,

J. Ithurriague et L. de Iranzu³ étant d'accord sur ce point. C'est d'ailleurs à cause de son origine que le don a été accepté en 2004 puisqu'il complétait à merveille la collection de faïences navarraises déjà présentes au Musée.

De fait, l'association sur un même support d'un bougeoir et d'un bénitier a des airs ibériques.

Et pourtant, si on y regarde de plus près, aucun atelier navarrais actif aux XIX^e-XX^e siècles n'a produit d'objet ainsi glaçuré et coloré. En revanche, à Ordiarp, en Soule, un certain Gastellu-Etchegorry (dit "Gatulu"), aussi doué à la *xirüla*⁴ qu'au tour de potier (le Musée détient soit dit en passant son *ttun-ttun*⁴), a réalisé des motifs similaires. Avant de s'installer à Ordiarp, ledit Gatulu aurait passé un certain temps en Bigorre ; or, la céramique bigourdane reprend des techniques et des motifs développés dans le bassin de la Garonne, à Cox (Haute-Garonne) et Giroussens (Tarn) plus précisément. La piste languedocienne devrait être suivie pour en savoir plus.

Appel à témoin, recherche plus pointue dans les archives, analyse des matériaux : l'objet sorti des réserves emballe les esprits du public présent ce dimanche. C'était bien là le but !

D'Estella aux rives du Tarn, les réserves du Musée nous ont fait voyager de part et d'autre des Pyrénées, démontrant une fois encore que le Pays Basque est lieu de passage et de confluence. Elles nous montrent aussi que les collections recèlent encore bien des mystères qu'une exposition temporaire et le clin d'œil des Sociétés d'Amis de Musée peuvent aider à découvrir.

Notes

- 1 *Fiche d'inventaire Musée Basque du 27 février 1936*
- 2 *Meubles et ensembles basques par Jean Ithurriague, conservateur du Musée Basque*
- 3 *Notice pour le Pays basque espagnol de Luis de Uranzu. Editions Charles Massin. 1958*
- 4 *Xirüla* (flûte à trois trous) et *ttun-ttun* (instrument à corde permettant de marquer le rythme) sont deux instruments de base du folklore souletin.

Bibliographie

Enrique Ibabe. 1980, *Notas sobre la cerámica popular vasca*. Aurman.
Enrique Ibabe. 1995, *Cerámica popular vasca*. BBK.
Costes, Alain. Poteries décorées du XVI^e au XIX^e siècles en Gascogne, Agenais et Midi toulousain. *La Grésale*, HS n° 9, p 3-12.
Guy Ahlsell de Toulza et Matthieu Ferrier. La vaisselle à décor peint de Giroussens (Tarn). *La Grésale*, HS n° 9, p 21-24.

PIÈGE À OISEAUX ET AIGUILLON

Philippe
ETCHEGOYHEN

Xederak - Les pièges à oiseaux

Ce piège était utilisé pour capturer les grives et les merles qui rava-geaient les vignes. Il est constitué d'une baguette en bois recourbée en forme d'arc aplati et d'un fil de fer tendu entre les extrémités du bout de bois. Trois ou quatre lassos en crin de cheval sont suspendus au fil de fer.

La baguette était généralement en noisetier mais les spécialistes pré-féraient le châtaignier qui durait plus longtemps. Les enfants en fabri-quaient plusieurs qu'ils plaçaient dans leurs vignes ou dans celles des voisins s'ils y étaient autorisés. Cependant, les adultes ne dédaignaient pas cette forme de chasse, certes peu prestigieuse mais facile et peu coûteuse. Chacun "exploitait" sa propre vigne en priorité mais ceux qui ne le faisaient pas autorisaient d'autres villageois à placer des pièges chez eux pour protéger leur raisin.

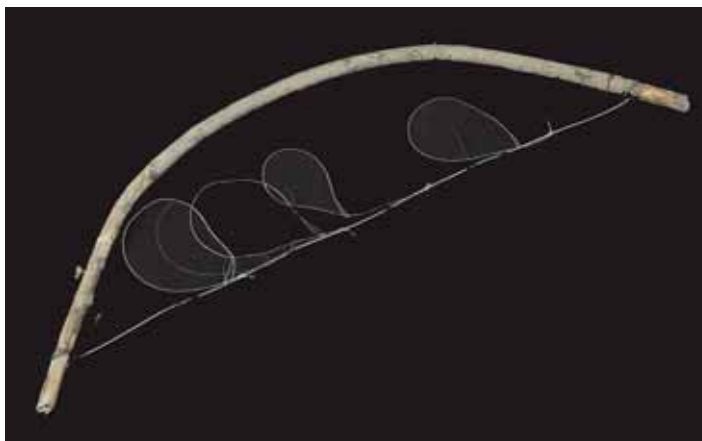
Xederak étaient contrôlés quotidiennement ; il fallait éviter que d'au-tres gamins ne récupèrent les oiseaux avant le passage de leur légitime propriétaire. Les *eremüts* (journaliers sans terre) utilisaient ce moyen pour améliorer leur ordinaire en début d'automne ou pour en tirer un petit revenu par la revente des oiseaux.

Une anecdote : dans un même village, le curé et un vieil instituteur à la retraite plaçaient beaucoup de pièges dans les vignes des uns et des autres. Des gamins s'amusaient à placer des crapauds suspendus aux pièges de l'instituteur ou se contentaient de récolter les grives et les merles avant le passage du curé.

D'autres systèmes permettaient de capturer des oiseaux. Les moineaux

faisaient leurs nids dans les meules de paille ; chacune d'entre-elles en abritait des centaines qui s'envolaient à la moindre alerte. Un filet tendu entre deux per-ches, plaqué brusquement contre la meule, permettait d'en capturer une grande quantité en peu de temps mais les moineaux étaient peu appréciés ; de plus il fallait les plumer, ce qui était un travail fastidieux et peu rentable. Cette opéra-

Piège à moineaux.
L. 46 cm.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 98.8.4.
Cliché A. Arnold.



tion réunissait parfois les jeunes au bistrot du village le samedi soir ; l'aubergiste les leur préparait dès qu'ils étaient plumés. Le repas n'était pas fabuleux mais les jeunes occupaient leur soirée de cette façon. Rappelons que, jusque dans les années 1960, les bals se déroulaient le dimanche après-midi de quatre heures à sept heures puis le soir de dix heures à deux heures du matin. Le samedi soir réunissait donc assez souvent les jeunes à l'auberge.

Les oiseaux, et en particulier les grives faisaient beaucoup de dégâts dans les vignes et les vergers. Il fallait donc parfois que les adultes donnent un coup de main aux enfants pour piéger les oiseaux et protéger les récoltes. Ils en profitaient pour organiser de joyeux "repas d'après mus¹" à l'auberge.

Les nids de pie recevaient la visite des enfants qui se faisaient un peu d'argent de poche en rapportant les pattes des oiseaux tués (considérés comme nuisibles) à la mairie ; ils recevaient une petite prime pour chaque paire rapportée. Les milans et les corbeaux étaient logés à la même enseigne et leurs nids pouvaient donc recevoir la visite des gamins les plus adroits ou les plus téméraires. L'un d'entre eux a eu un jour la frayeur de sa vie. Arrivé au bord d'un nid de milans haut perché au prix de pas mal d'acrobaties, il s'est trouvé nez à nez avec des oisillons en train d'avaler une vipère. Déjà déstabilisé par ce spectacle inattendu, il a dû se replier en catastrophe car la mère se faisait très menaçante et tournait de plus en plus près de lui pour l'éloigner du nid. Il se demande encore comment il a fait pour ne pas tomber de l'arbre.

Les pièges ont disparu en même temps que les vignes dans les années 1960. Le vin obtenu était de très mauvaise qualité car le cépage le plus fréquent et le plus productif était le noah² qui donnait un blanc plus proche de l'acide sulfurique que d'un vin buvable. Les jeunes qui faisaient - après une nuit blanche - la tournée des maisons pour les aubades du lundi des fêtes, finissaient souvent dans un triste état.

Les paysans touchaient une prime pour l'arrachage de leurs vignes et ont donc profité de l'occasion pour abandonner la viticulture. Seules, celles qui donnaient un vin de qualité ont été conservées jusqu'à nos jours par quelques passionnés.

Les meules de paille ont disparu à la même époque avec l'apparition des presses à fourrage et l'abandon presque total de la culture du blé. Les primes pour destruction de nuisibles ont été supprimées et les parents qui accepteraient de voir leurs enfants grimper aux arbres pour aller visiter des nids de pie seraient considérés de nos jours comme des parents indignes et poursuivis comme tels. Pourtant, je n'ai jamais entendu parler d'un gamin sérieusement blessé en tombant d'un arbre.

Cette forme de petite chasse pratiquée généralement par de petites gens a disparu depuis bientôt un demi-siècle.

Aküilüa / Pertika - L'aiguillon

L'aiguillon présenté est un aiguillon portugais, car le musée n'en possède aucun qui soit originaire du Pays Basque. C'était pourtant un outil plus souvent utilisé par les paysans que le *makila*³.

L'aiguillon ordinaire était une simple branche de noisetier, longue d'environ 1,80 m, au bout de laquelle était planté un clou aiguisé à la lime. La plupart du temps, l'aiguillon "de tous les jours" gardait son écorce, mais certains le passaient à la flamme (*tsüztalzen*) pour durcir le bois et le peler facilement.

Les fermes possédaient aussi un aiguillon plus prestigieux, fabriqué selon les mêmes techniques que le *makila* et généralement dans les mêmes bois (néflier, houx, aubépine). Coiffé d'un embout métallique ou d'un fil de cuivre enroulé qui en tenait lieu, il ne manquait pas d'élégance. C'était l'accessoire indispensable du fier *etxeoko-jau*⁴ qui allait vendre une belle vache au marché ; le prestige de la maison et le respect dû aux bêtes l'exigeait.

À partir des années 1960, ces beaux objets ont souvent prolongé leur carrière comme éléments décoratifs des manteaux de cheminée avant de la terminer dans les flammes quand ils étaient trop vermoulus. Les tracteurs n'avançaient pas à coup d'aiguillons et les bêtes n'étaient plus exposées et offertes à la vente sur le champ de foire. Ils ne continuent à être fabriqués que comme accessoires du *laborari* (paysan) de la mascarade ou du conducteur des vaches du défilé de la pastorale.

Le *makila* est resté plus présent dans la mémoire des gens ; c'était un bel objet de prestige utilisé surtout par les "*burjues*"⁵ dans sa version "de luxe". Quant à ce pauvre aiguillon, il est tombé dans l'oubli : c'était un outil de travail qui n'a pas été jugé digne d'être collecté. On n'a jamais vu un rentier avec un aiguillon et c'est peut-être l'une des raisons de ce regrettable oubli.

Aiguillon portugais.
Bois foncé verni.
H. 157,5 cm.
Diamètre :
3 cm environ.
Partie basse renflée sur une hauteur de 33 cm.
Partie médiane moins large sur une hauteur de 67 cm.
Partie haute, la plus étroite, sur une hauteur de 55 cm.
Les deux extrémités sont coiffées d'un manchon en cuivre avec motifs décoratifs gravés.
Don Antonin Personnaz
20 juin 1944.
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2833.
Cliché A. Arnold.

Notes

- 1 Jeu de cartes.
- 2 Le vin obtenu à partir de ce cépage était aussi appelé "le vin qui rend fou".
- 3 Bâton de marche et de défense.
- 4 Maître de maison.
- 5 Notable, bourgeois, rentier.

LE COCHON DANS TOUS SES ÉTATS, À TRAVERS TROIS ŒUVRES DE PABLO TILLAC

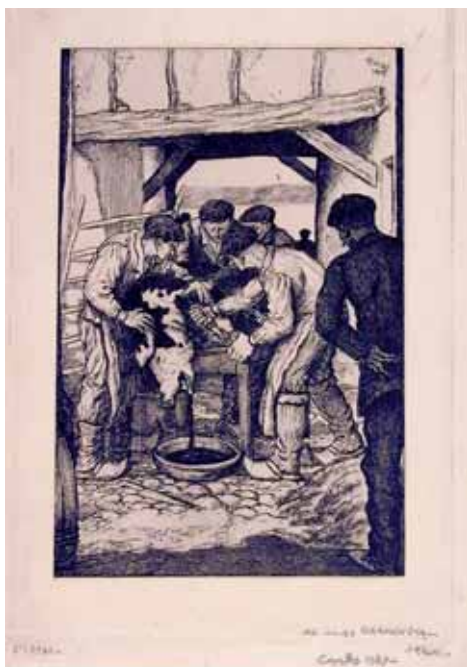
Au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, samedi 15 septembre 2012, face à trois superbes œuvres de Pablo Tillac (deux dessins et une gravure) représentant des scènes du fameux "*Xerri Hiltzea*", j'ai eu le plaisir de présenter et de commenter, devant une trentaine de personnes, cette opération traditionnelle d'abattage du porc à la ferme en décrivant ensuite les conditions dans lesquelles cette "cérémonie" se déroulait au Pays Basque.

Jean-Marie
AYNAUD

Pablo Tillac (1880-1969) fut un dessinateur de grand talent et un graveur hors-pair dont le puissant coup de crayon s'inscrivait dans la droite ligne de celui d'un Hokusai ou d'un Toulouse-Lautrec. Après une longue période de voyages et de travail hors de nos frontières, il s'établit en 1919 à Cambo. En parcourant la campagne du Labourd, cet infatigable marcheur découvrit la ruralité basque pour laquelle sa passion s'exprima avec tant de talent à travers ses dessins et gravures. Issues des réserves du Musée Basque, ces trois œuvres témoignent ainsi de son intérêt d'observateur pour ces scènes domestiques de travail festif à l'occasion de l'abattage du cochon et de sa cuisine à la ferme.

Cette opération qui perdure encore actuellement dans quelques fermes basques, peut être décrite ainsi :

Autour du 17 janvier, fête de Saint-Antoine d'Égypte (celui du troisième siècle dont la statue est habituellement accompagnée d'un petit cochon), selon un rite bien établi, l'opération de l'abattage du porc familial et de la transformation de la carcasse constituait une cérémonie sacrificielle, sorte de fête païenne permettant à chaque famille de constituer ses réserves pour l'année. Grand maître d'une cérémonie en trois étapes, le tueur (ou sacrificateur) était sollicité.



*Pablo Tillac (Angoulême 1880 - Bayonne 1969).
La tuée du cochon. Eau-forte 28,3 x 19,8 cm.
SDhd "TILLAC 1927" ; Dédicacé bd : "AL AMIGO
GARMENDIA / JP TILLAC / CAMBO 1937".*

Provenance indéterminée.

*Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,
inv. n° 22.24.4. Cliché A. Arnold.*

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

La première étape était le choix de la date : il fallait avec lui choisir une date en tenant compte de plusieurs facteurs (phase de la lune, période de froid, absence de chaleur chez la truie à abattre, et enfin disponibilité des différents acteurs impliqués). Le grand jour arrivait : la deuxième étape commençait alors tôt le matin avec l'ensemble des acteurs, le tueur, la famille et les voisins. Il fallait du monde pour cette étape dans laquelle chacun avait son rôle : contention d'un animal de 200 à 300 kg à jeun depuis 24 h, saignée, toilette (brûlage et grattage) et enfin suspension de la carcasse par les pattes postérieures. Vers 10 h cette première étape s'achevait à la faveur d'une pause autour d'une solide collation servie aux hommes qui étaient seuls intervenus. Puis, s'étalant sur deux jours, la troisième et dernière étape était du ressort exclusif des femmes : sur la carcasse ouverte de haut en bas, la masse de tripes était prélevée puis apportée au ruisseau pour un lavage minutieux, les boudins étaient préparés (à partir du sang, de la viande récoltée sur la tête et la gorge, de certains organes comme les poumons et la rate) et cuits dans une grande marmite d'eau, les deux jambons et les deux ventrèches étaient mis au saloir, et enfin le saindoux préparé à partir de la graisse généralement abondante, était utilisé pour la confection des pâtés, confits et autres chichons. La longe, le filet et les côtelettes étaient plutôt consommés en viande fraîche. Il était d'usage de donner un généreux morceau de viande en cadeau à chacun des voisins venus aider, et aussi habituellement au curé (à Baigorry selon Mano Curutcharry).

C'était la fête traditionnelle du cochon avec ses rites bien codifiés.

*Pablo Tillac
(Angoulême 1880
- Bayonne 1969).
Paysan et cochon.*

*Plume, encre
noire, pierre noire
sur papier vélin.*

25,1 x 16,4 cm.

*Sbd. Achat en
1969.*

*Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 69.88.1.
Cliché A. Arnold.*



*Pablo Tillac
(Angoulême 1880
- Bayonne 1969).*

*Paysan et cochon.
Plume, encre noire
sur papier vélin.*

24,2 x 15,6 cm.

Shd.

Achat en 1969.

*Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 69.89.1.
Cliché A. Arnold.*

LA CARTE N° 44 DE RIGOBERT BONNE

La carte n° 44 de Rigobert Bonne, "L'Isle de Terre-Neuve, l'Acadie ou la Nouvelle Ecosse, l'Isle S^t Jean et la partie orientale du Canada" dans l'*Atlas de toutes les parties connues du Globe Terrestre*.

Rafael ZULAIKA

Il est 11 h à Bayonne, samedi 15 septembre 2012, lorsque nous accueillons les visiteurs pour commenter cette très belle carte du XVIII^e siècle qui fait partie d'un lot de six gravures autour de la chasse à la baleine ayant appartenu au Comte de Montalbo.

Et il est 5 h du matin à Trois-Pistoles (Québec) dans l'estuaire du fleuve Saint-Laurent, où se trouve le PABA - Parc de l'Aventure Basque en Amérique -, face à l'Île aux Basques qui garde encore les restes des fondoirs où la graisse de baleine était fondue en huile par les intrépides navigateurs et baleiniers qui au XVI^e et XVII^e siècle fréquentaient déjà ces parages de façon saisonnière... De ce fait, l'île est l'un des premiers sites d'occupation européenne dans l'est du Canada et est classée Lieu historique national ; l'Île aux Basques est également le premier site européen du Canada qui renferme des indices probants de contacts entre les Européens et les Amérindiens¹. Un deuxième Lieu historique national du Canada en lien direct avec l'histoire des Basques est celui de Red Bay ; en effet on y a retrouvé plus de 60 sépultures, les squelettes de plus de 140 personnes et plusieurs épaves de navires baleiniers dont celle présumée du galion San Juan daté de 1565.

Quand on pense qu'il nous faut actuellement sept heures de vol en avion pour rejoindre le Québec... mais que nos ancêtres devaient à cette époque passer deux mois de navigation pour traverser l'Atlantique ! Il nous est bien difficile d'imaginer les conditions périlleuses de cette traversée et c'est là où on comprend l'utilité des cartes et plans (leur précision étant conditionnée à l'état d'avancement des connaissances et des sciences de l'époque autant que des techniques et des explorations) mais aussi et notamment celle des invocations... comme la série de prières pour les voyages en mer de Joannes Etcheberri de Ciboure (1627) *Itsassoco biayetaco othoicen araldea*².

Rigobert Bonne (1727-1795) était l'un des plus importants géographes de la fin du XVIII^e siècle. Ingénieur hydrographe et cartographe français, il fut le premier à montrer l'usage de l'aplatissement de la terre dans la construction des cartes géographiques. Il fut nommé cartographe du roi de France au Service hydrographique de la Marine en 1775 et

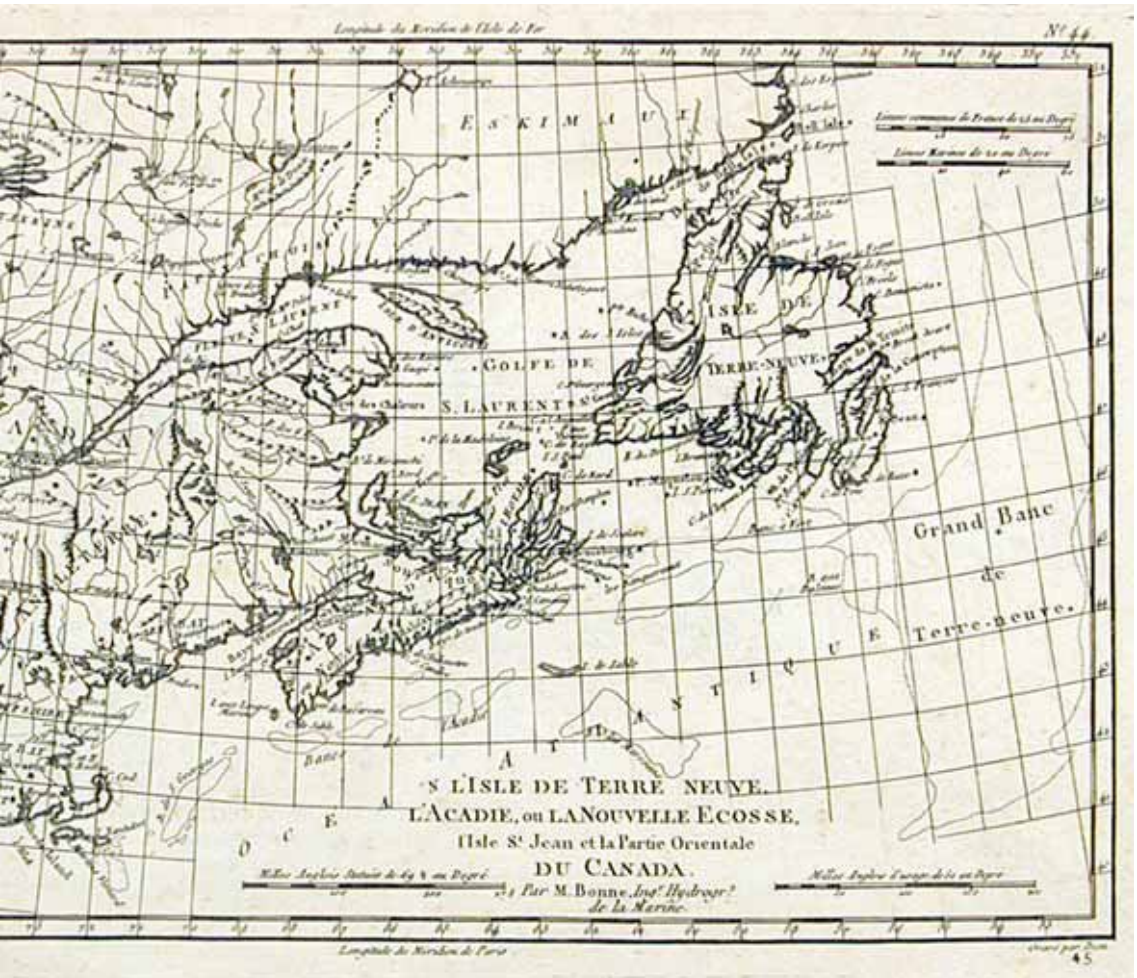


JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

jusqu'en 1789. C'est dans l'*Atlas* paru en 1780 pour accompagner la troisième édition de l'*Histoire des Indes* de l'Abbé Raynal, que Bonne publia cinquante cartes répertoriant toutes les parties connues du globe terrestre, accompagnées d'une légende expliquant l'origine de la carte, ses sources et la démarche du géographe. Cet *Atlas* constitue l'œuvre majeure du cartographe français et prouve qu'il était l'un des créateurs de cartes géographiques les plus importants de l'ère moderne grâce aux précisions, aux détails et à l'élaboration de ses cartes.

Rigobert Bonne
(1727-1795).
"L'Isle de Terre
Neuve [...] et la
partie orientale
du Canada".
Eau-forte, 1780.
Don comte de
Montalbo.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 22.13.1.
Cliché A. Arnold.

Car Bonne proposa, vers 1780, une nouvelle projection, c'est-à-dire, une nouvelle façon de représenter la surface courbe de la Terre sur une surface plane, la carte. En effet, c'est une projection cartographique



qui respecte des règles mathématiques précises et sera, plus tard, utilisée en France pour les cartes d'état-major en 1800. Bien que la projection porte son nom, Bonne n'est pas à l'origine de sa création puisque qu'elle avait déjà été utilisée auparavant en 1511 dans le planisphère de Sylvanus, puis par d'autres cartographes.

Une carte n'est pas neutre car elle transmet toujours une certaine vision du monde. Si le cartographe flamand Mercator voulait en 1569 fournir aux navigateurs l'outil le plus fiable possible pour maîtriser leur cap, l'Allemand Arno Peters a voulu soutenir le mouvement tiers-mondiste des années 1960-70 en proposant une nouvelle carte du monde reprise à partir de la projection du révérend écossais James Gall (1855) qui essaya d'appliquer à la cartographie de la Terre le résultat de ses recherches dans le domaine de l'astronomie.

Mais toute carte est une simplification de la réalité³ ; construite sur la base de conventions, c'est l'échelle qui fait le rapport de similitude. Quel que soit notre choix en matière de projection, un planisphère n'arrive pas à respecter les relations entre surfaces, angles... Et rien ne peut donc remplacer le globe terrestre qui en classe, sur l'étagère, nous faisait rêver !

Notes

- 1 Laurier TURGEON, <http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-171/%C3%8Ee%20aux%20Basques#.UQKyxmFYXIU>
- 2 Aurelia ARCOCHA-SCARCIA, <http://lapurdum.revues.org/1527>
- 3 Fabien GUILLOT, <http://www.geographie-sociale.org/cartes-cartographie.php>

PATRIMOINE CACHÉ, PATRIMOINE DÉVOILÉ

Eric GUIHO (*)

À l'occasion des Journées Européennes du Patrimoine des 15 et 16 septembre 2012, le Muséum d'histoire naturelle de Bayonne a présenté des collections rarement dévoilées au public. Le thème de ces journées étant "le patrimoine caché", il s'agissait de faire découvrir ces collections, en mettant en avant quelques objets phares.

2012ko irailaren 15 eta 16an, Ondarearen Europear Egunen karietara, Baionako natura historia museumak atera ditu publikoari gutitan erakusten dituen bildumak. Egun horietako gaia : "Ondare gordea". Erakusketa horren helburua zen gauza ikusgarri batzuren jendarteratzea .

37

■ Un muséum d'histoire naturelle à Bayonne

Doyen des musées bayonnais, le Muséum d'histoire naturelle a été fondé en 1856 grâce au don des collections d'Ulysse Darracq (1798-1872), pharmacien et naturaliste, qui en fut le conservateur des origines à 1872. Entreposées à l'Hôtel de Ville, une grande partie des collections disparut dans un incendie ravageur en 1890 qui détruisit également une partie de la bibliothèque et des archives municipales. S'enrichissant au fil des ans, le Muséum déménagea plusieurs fois et finit, en 1949, par rester fermer au public. Cependant il resta actif en proposant de multiples animations scientifiques et expositions grâce à Beate Cousino, sa conservatrice jusqu'en 2008. En février 2010, le Muséum achève son périple à la plaine d'Ansot.

Le récent déménagement et la réouverture du Muséum en 2010 ont entraîné de nombreux changements : l'intégration dans la Direction du patrimoine naturel et environnemental, le renforcement de son équipe, l'élargissement de ses actions et de ses missions, l'arrivée des collections dans des réserves adaptées (locaux rénovés avec monte-charge, présence d'un système de contrôle de la température...). Auparavant entreposées au château Lauga, elles étaient soumises aux aléas du climat, sans aucun moyen de régulation.

■ D'un patrimoine caché et méconnu...

Ré-ouvert au public le 4 juin 2010, le Muséum met fin à une période de fermeture de près de 60 ans, durant laquelle il a tenté de garder le contact avec les Bayonnais. Dans les années 1950-1970, Jean Vollaire, son responsable, accueillait de temps à autre des scolaires dans les salles, faisant revivre ces collections le temps d'une visite. Des années 1980 jusqu'à sa réouverture, le Muséum d'histoire naturelle vit à travers quelques expositions hors les murs, des sorties nature et des animations en classe. Le travail de médiation du service éducatif, formé en 1995, a largement participé à maintenir le contact avec le public.

Malgré cette activité, une telle fermeture a entamé le lien qui existait entre les Bayonnais et le Muséum, lien que nous tentons de renouer à présent. Deux à trois générations se sont ainsi succédé sans que cette institution ne puisse leur ouvrir ses portes. Sans pour autant lui faire prendre les chemins de l'oubli, la mémoire collective des Bayonnais a peu à peu effacé le souvenir de ce patrimoine, caché entre les murs des lieux qui l'ont successivement accueilli. Les Journées Européennes du Patrimoine, tout comme les expositions actuelles, permettent de recréer ce lien avec les Bayonnais.

Les visiteurs ne sont pas les seuls à méconnaître les collections de cette institution : le Muséum lui-même n'a qu'une connaissance partielle de ses objets. Avec un nombre de pièces estimé à 20 000, touchant aux domaines de la biologie, géologie, paléontologie, ethnographie, ..., la gestion de ce patrimoine exige de rassembler les informations relatives à chacune d'elles.

Ainsi, le Muséum a entamé depuis peu un chantier central dans la vie d'un musée et la connaissance des collections : l'inventaire. Cette opération passe nécessairement par le croisement des inventaires existants, le dépouillement des archives du Muséum et de celles de la Ville de Bayonne. Cela a permis par exemple de renseigner un crâne d'hippopotame, jusque là sans étiquette ni marque, vierge de toute information.

Le plus gros travail réalisé récemment concerne les oiseaux, avec un inventaire en cours d'informatisation, et les herbiers, dont l'inventaire est intégralement informatisé sur la base de données mais en attente d'une numérotation. Concernant les oiseaux, trois précédents inventaires leur sont en partie consacrés. Il est ainsi possible de découvrir deux voire trois numéros d'inventaire sur le socle d'un seul spécimen¹. Ce qui semblerait être un avantage représente au final une difficulté, les registres respectifs possédant chacun leur code et ne présentant pas d'informations concordantes, voire aucune information². Ce dernier constat vaut pour environ 60 à 80 % des spécimens de vertébrés, ainsi qu'une partie de la collection ethnographique³, composée d'une cin-

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

quantaine de pièces. Quant à l'inventaire normalisé⁴, il a été entrepris à partir de 1947 pour les objets acquis jusqu'en 1966 et de manière rétrospective pour les objets renseignés, figurant sur les précédents registres.

■ ... à un patrimoine dévoilé

Lors des Journées Européennes du Patrimoine des 15 et 16 septembre 2012, le Muséum d'histoire naturelle de Bayonne a présenté quelques objets en vitrine et proposé une visite des réserves à un petit groupe de personnes.

Ainsi, au-delà de la découverte du patrimoine conservé au sein du Muséum, cet évènement a été l'occasion de mettre en valeur quelques objets particuliers du Muséum d'histoire naturelle, certains n'ayant été dévoilés jusqu'ici qu'à de rares privilégiés.

L'histoire d'une grande partie de ces pièces étant inconnue, la visite s'est basée sur des critères tels que la rareté ou le caractère insolite des objets ou des espèces, la morphologie des animaux ou leurs dimensions. Quelques pièces renseignées ont bien évidemment été présentées au public.

■ L'autruche de Jean Rostand

Le Muséum possède dans ses réserves le montage d'un squelette d'autruche, *Struthio camelus*. Loin d'être anonyme, ce squelette a été donné le 21 octobre 1921 par Jean Rostand, biologiste spécialiste des batraciens et académicien, fils d'Edmond Rostand. Actuellement nous ne connaissons pas les raisons, ni le contexte de ce geste. Jean Rostand avait de nombreux contacts avec le Muséum national d'Histoire Naturelle, à qui il aurait pu, en toute logique, faire le don. Edmond et Jean Rostand entretenaient une relation particulière avec le Pays Basque, Jean Rostand ayant passé une bonne partie de son enfance dans la demeure familiale d'Arnaga, à Cambo-les-bains. Est-ce le cœur plus que la raison qui a orienté ce choix ? Une nécessité pratique ou matérielle ? Le dépouillement des archives permettra probablement d'en apprendre un peu plus sur l'histoire de ce spécimen.

■ Le Milan à queue fourchue

Le Milan à queue fourchue, *Elanoides forficatus*, est une espèce endémique des Amériques et n'est présente en Europe que de manière très exceptionnelle. Selon le Centre de Recherches par le Baguage des Populations d'Oiseaux du Muséum national d'Histoire Naturelle, seules deux mentions signalent la présence de cette espèce en Europe. La première est le spécimen du Muséum d'histoire naturelle de Bayonne. La seconde donne un individu présent aux îles Canaries dans les années 1990.

Le spécimen du Muséum, marqué du n° 1866-3, serait mort en France en 1866 et envoyé au Muséum par M. Delesalle, taxidermiste.

■ Le crâne d'hippopotame

Le Muséum possède de nombreux montages ostéologiques et pièces de squelette. Le crâne d'hippopotame, *Hippopotamus amphibius*, en est l'un des plus marquants. Originaire du Congo, ce crâne est arrivé vers 1892 dans les collections, suite au don de M. Mongès qui était agent à Libreville, Congo.

Cet objet impressionne à plus d'un titre : ses dimensions et son poids sont importants, le plus remarquable étant la mandibule inférieure, plus grande que le reste du crâne et chaussée de deux canines imposantes.



Crâne
d'hippopotame,
Congo, 1892,
65 x 47 x 48 cm.
© DPNE,
Ville de Bayonne.

■ Le poisson-scie

Le spécimen de poisson-scie, *Pristis sp.*, ne porte aucune information. Il s'agit du plus grand spécimen entier des collections du Muséum, tous objets confondus, avec ses 3,7 m de longueur et 1 m de largeur. Il est peu commun de trouver ce type d'espèce en entier : seul le long rostre, bardé de dents pointues et pouvant dépasser 1 m de long, est généralement conservé. Présentant de nombreuses altérations, il a fait l'objet d'une importante restauration en 2011. Pour le sortir des réserves, sa manipulation a été des plus complexes du fait de ses dimensions et de son poids, nous obligeant à le faire passer par une fenêtre du 1^{er} étage !

■ Une ammonite à coquille déroulée

Le Muséum possède des collections paléontologiques très intéressantes, certains fossiles méritant une attention particulière, comme celui d'une ammonite à coquille déroulée du genre *Helioceras*. Les ammonites sont assez courantes sur les terrains calcaires du Crétacé (de -200 à -145 millions d'années) et du Jurassique (de -145 à -65 millions d'années),

qu'il s'agisse de sites paléontologiques ou non. Cela dit, ce genre d'ammonite est peu commun, présentant un intérêt scientifique indéniable. Il est d'autant plus intéressant que l'image type d'une ammonite pour le public est celle d'un fossile avec une coquille enroulée.

Le fossile a été trouvé en 1869 sur les "rochers" de Tercis-les-bains, près de Dax. Cette commune est connue pour les anciennes carrières calcaires des ciments Lafarge, site géologique reconnu. Référence mondiale, ce dernier constitue en effet le stratotype⁵ de limite Campanien-Maastrichtien (environ -72 millions d'années).



Fossile
de l'ammonite
Helioceras sp.
12 x 8 x 5 cm.
© DPNE,
Ville de Bayonne.

■ Le papyrus de Thèbes

Le Muséum possède un ensemble de fragments de papyrus égyptien issu d'un livre des morts, collés sur un support papier. Ce document vient du tombeau n° 41 situé à Cheikh Abd el-Gournah (indiqué *Gournah*), nécropole égyptienne abritant les tombeaux de hauts fonctionnaires de la XVIII^e dynastie à Thèbes. Traditionnellement, le nom du défunt est indiqué sur le livre des morts déposé près du corps. Ce qui reste du papyrus original ne permet pas ici de connaître son identité. Ce papyrus est arrivé dans les collections du Muséum le 6 avril 1921 grâce au don d'un certain M. Lecomte-Dunouy. L'identité exacte de cette personne qui a fait plusieurs dons au Muséum reste encore floue. Même si le choix du collage sur support papier est discutable, il n'en reste pas moins qu'il a permis une bonne conservation des fragments, l'ensemble étant aujourd'hui en assez bon état. Probablement postérieure au don, la reconstitution du papyrus souffre de quelques erreurs : notamment l'association de deux fragments représentant chacun une partie de barque alors qu'il ne s'agit pas du même dessin.



Fragments du papyrus montrant notamment des éléments de barques.
65 x 48 cm.
© DPNE,
Ville de Bayonne.

Radiographie de la tête de la poupée.
© DPNE,
Ville de Bayonne.

Poupée de cuir.
47 x 17 x 9 cm,
long. cordon : 57 cm,
diam. disque : 12,5 cm.
© DPNE,
Ville de Bayonne.



■ Une poupée de cuir

Véritable curiosité dans les collections, une poupée a laissé perplexes de nombreux visiteurs lors des Journées du Patrimoine. Sans visage, affublée d'un disque tenu par un lien, le tout étant en cuir, elle ne laisse paraître que des lèvres identifiables sur l'une des faces de la tête et des coutures dessinant des doigts sur les mains et les pieds.

Lors de l'inventaire des collections ethnographiques, Sophie Cazaumayou a, grâce à ses recherches, trouvé l'utilisation de cet objet peu ordinaire. Représentant un nourrisson sortant du ventre de la mère lors de l'accouchement, ce dernier servait à la formation des futures sages-femmes. Le lien figure le cordon ombilical et le disque une partie du placenta. La couleur rouge vif des lèvres et de l'un des côtés du disque donne un critère de bonne santé du bébé tout juste sorti, les lèvres bleues étant le signe d'une détresse respiratoire chez un individu. Pour pousser la ressemblance encore plus avant, la tête a été lésée, donnant l'illusion du nourrisson incapable de soutenir sa tête et obligeant les manipulateurs à poser les mains en dessous lors de l'exercice. Sa radiographie a permis d'identifier la nature du lest : il s'agit vraisemblablement de plâtre.

L'âge de l'objet est très incertain, la poupée venant probablement du ^{xx}e siècle.

■ Une gaufre moulée et Caroline Bonaparte

Auparavant classé dans les collections de géologie, dans la division H, un objet en basalte sort du lot. Un grand flou entoure cet objet peu ordinaire. Il s'agit d'une gaufre moulée dans de la lave du Vésuve, autrement dit une pièce de basalte moulée à chaud, probablement à la sortie du volcan en 1809.

Nous n'avons pour le moment aucune information permettant de retrouver la période et les conditions d'entrée de cet objet dans les collections. Néanmoins, quelques éléments peuvent nous amener à esquisser son histoire.

Une étiquette indique que cette gaufre porte les "chiffres" du roi Murat et de la reine Caroline.

Les deux faces présentent des initiales surmontées d'une couronne, d'un côté C et A sous lesquelles se trouvent la date 1809, et de l'autre, G et N, sous lesquelles figure de manière difficilement lisible le nom "Vesuvio".

Étant donnée la date, cela fait très probablement référence à Caroline Bonaparte, devenue reine de Naples en 1808, suite à la signature du traité de Bayonne le 15 juillet 1808 par Napoléon Bonaparte au château de Marracq. Ce traité donnant le royaume d'Espagne à son frère Joseph, alors roi de Naples, le mari de Caroline, Joachim Murat, se vit

confier le royaume de Naples. Ironie du sort, Caroline Bonaparte fut hébergée durant son séjour bayonnais au château Lauga, cette même demeure qui accueillera le Muséum des années 1980 à 2010.

Nous ne connaissons pas pour le moment le lien entre cet objet et le Muséum ou la Ville de Bayonne. A-t-il été offert en remerciement de l'hébergement aux propriétaires de Lauga, qui le donnèrent ensuite à la Ville de Bayonne ? Est-ce un cadeau fait à la Ville de Bayonne en souvenir du passage de Caroline Bonaparte et Joachim Murat ?



Face de la gaufre présentant les initiales C et A.

Diamètre : 7 cm.

© DPNE, Ville de Bayonne.



Face de la gaufre présentant les initiales G et N.

© DPNE, Ville de Bayonne.

(*) Responsable du Muséum d'histoire naturelle de Bayonne (e.guiho@bayonne.fr)
Direction du patrimoine naturel et environnemental

Notes

- 1 Pour l'exemple, un spécimen de chevalier cul-blanc, *Tringa ochropus*, présente trois numéros : x 932, n° 2 et 414.
- 2 Deux types d'inventaires sont dénués de toute information donnant le contexte (lieu d'origine, date de prélèvement, donateur...). L'un ne fait que reprendre une succession d'espèces (ex : chevalier cul-blanc n° 1, chevalier cul-blanc n° 2...) utilisant donc autant de n° 1 qu'il y a d'espèces. Le second liste tous les spécimens à la suite sans aucune information (ex : x 123, x 762, x 1103...).
- 3 La connaissance de cette collection d'objets hétéroclites, composée d'armes, d'outils, de vêtements venant essentiellement d'Afrique de l'Ouest, s'est grandement améliorée avec le récent travail de recherche de Sophie Cazaumayou. Qu'elle en soit vivement remerciée.
- 4 Inventaire comportant une numérotation basée sur l'année d'acquisition et l'ordre d'arrivée, comme 1913-6 pour le sixième objet acquis en 1913.
- 5 Il s'agit d'une coupe-type ou d'un affleurement-type qui sert d'étalon pour la définition et l'identification de l'étage en question.

LE MUSÉE ASIATICA : UN ITINÉRAIRE SINGULIER

Entretien réalisé le 22 novembre 2012 au Musée Asiatica

Sophie
CAZAUMAYOU
et Olivier RIBETON

Le Musée Asiatica est une institution muséale majeure au Pays Basque. L'importance et la diversité des collections asiatiques qui y sont rassemblées ne sont guère connues en dehors du microcosme d'amateurs avertis. Pour lever un voile qui couvre l'histoire de ce musée privé, nous sommes allés à la rencontre de son fondateur, Michel Postel.

Musée Asiatica Euskal Herrian den museo erakunde handienetakoa da. Han bilduak diren kolekzio asiaticoen garrantzia eta aniztasuna biziki gutik ezagutzen dituzte, zale argituez kanpo. Museo pribatu hori hobeki ezagutarazteko, Michel Postel museo horren sortzaileari bidera joan gizaizkio.

45

■ Introduction

Il y a un peu plus de deux ans, Michel Postel, fondateur du Musée Asiatica faisait un don à la Société des Amis du Musée Basque pour l'acquisition d'une soupière de la manufacture Novion de Saint-Esprit destinée à enrichir les collections du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne¹. Alors que le nom du donateur entrait d'une manière imperceptible dans l'histoire du musée, il nous paraissait légitime de nous interroger sur l'identité de celui qui participe, par le fait même de donner, à l'histoire de l'objet. De plus, une certaine volonté de manifester notre reconnaissance a appuyé ce projet. Peut-être aussi l'obligation de rendre ou la tentation de "rendre plus qu'on a reçu²" comme le suggère l'anthropologue Marcel Mauss, est-elle à la source de cette initiative ? En révélant quelques bribes de l'histoire d'une collection et d'un musée, en suscitant la curiosité et en invitant à se rendre au Musée Asiatica, amorcerions-nous "un retour" ?

Cet article s'inscrit également dans la politique éditoriale du Bulletin du Musée Basque qui vise à se mettre au service des différentes institutions culturelles pour une meilleure diffusion des connaissances. Il comble surtout, - faut-il l'avouer ? - une lacune. Nulle trace de ce musée dans nos pages depuis sa création, en 1999. Il était temps de rompre le silence.

Le Musée Asiatica fait dorénavant partie du paysage culturel mais combien de Biarrots ont-ils poussé sa porte pour aller voir ce qu'on y montrait ? De l'art asiatique, certes, et après ? Force est de constater que peu de gens se sont posé la question : le Musée Asiatica à Biarritz, pourquoi ?

■ Genèse d'un musée

Ce musée n'est pas arrivé par hasard à Biarritz. Une histoire l'a précédé, celle de la constitution d'une collection, et inévitablement celle de son "collecteur". Le sens originel de l'objet, le "pourquoi" il a été créé mais aussi sa trajectoire, son histoire véhiculée ou perdue à travers les échanges successifs, son exposition dans une vitrine et sa présence dans un musée forment un tout. Comment ces objets ont-ils été rassemblés ? Pourquoi ? Quelle place un tel musée peut-il avoir sur la Côte basque ? À ce titre, le Musée Asiatica est unique car son histoire est unique. Pour le comprendre, il est nécessaire de remonter à sa source comme le souligne Michel Postel lui-même.



Mise au jour du premier mithuna (couple d'amoureux) sur la plinthe du temple d'Atru. Cliché Xintian Zhu, Musée Asiatica.

"J'ai passé toute ma jeunesse à Biarritz. On a besoin de revenir là où on a ses racines. On est attiré vers l'endroit où on a vécu.

Mon père, qui était dentiste à Biarritz, m'emmenait choisir des soldats de plomb chez un marchand pour me récompenser de mes bonnes notes. J'aimais prendre mon temps ; je les regardais avec attention avant de me décider ; la recherche du détail déjà. Il est vrai aussi que mon père était amateur de peinture. Est-ce là sans doute un terreau favorable pour se sensibiliser à l'art ?

Mes premières acquisitions ? On m'a offert, au début de mon séjour en Inde, des petits bronzes indiens. Je me suis alors tout de suite intéressé à l'iconographie pour comprendre les différents symboles et représentations de ces figurines. Quant à ma première acquisition, mon premier achat important était un bronze jain³. C'était une sculpture extraordinaire par la finesse du travail. Je l'ai achetée chez un antiquaire indien, qui me l'a rachetée quelques années plus tard, mes affaires allant mal. Ce bronze est aujourd'hui au British Museum !

[...]

Les raisons pour aller m'installer en Inde à l'âge de 23 ans, mon diplôme de l'École Supérieure de Commerce de Paris en poche, sont nombreuses. J'arrive en Inde en 1949.

Cet immense pays qui venait d'atteindre son indépendance et l'appel du pandit⁴ Nehru à développer l'industrie de son pays étaient attirants⁵. L'idée de mettre à la portée du public des médicaments efficaces et peu onéreux, comme je les avais conçus au laboratoire Richelet à Bayonne puis exportés à Bombay était prometteuse. Il y avait aussi les principes du Mahatma Gandhi : la non-violence (*ahimsa*) et son précepte "les moyens pour atteindre son but sont plus importants que le but lui-même". Mon intention de m'établir en Inde, le berceau des civilisations asiatiques, a été suivie par l'étude de l'histoire de l'Inde mais aussi des langues : le marathi avant d'y arriver, l'hindoustani et l'urdu à Bombay, puis l'hindi.

Au début, mon plan pour fournir des médicaments peu onéreux fut un échec. La médecine indienne le faisait déjà avec des produits ayurvédiques⁶ et quelques produits de base allopathiques. Il n'y avait pas de médecins prescripteurs comme en France, et chaque médecin préparait des formules dans son officine. L'arrivée des médicaments de haute technologie comme la pénicilline orale ou la cortisone⁷ réussit à mon entreprise Franco-Indian Pharmaceuticals pendant un certain temps jusqu'à ce que l'Inde se ferme aux importations : les finances de l'Inde consacrées aux industries de base, aux grands barrages et à l'irrigation étaient épuisées. Il fallait au contraire investir dans des équipements et si possible exporter. Le vent tourna quand nous avons commencé à exporter les produits de base pour la synthèse de la cortisone contre des importations de machines. Puis l'entreprise s'est lancée dans la synthèse de produits pharmaceutiques essentiels et de haute technologie. Pionniers, nous avons été vite imités par de nombreux laboratoires indiens. Aujourd'hui l'Inde est le premier producteur mondial de génériques et d'antiviraux exportés dans le monde entier et surtout l'Afrique.

Une fois établi à Bombay (Mumbai), il était difficile d'en sortir pour diverses raisons. Les déplacements étant compliqués, il fallait s'intégrer⁸. J'étais un des rares étrangers à rester. Le soir, n'ayant guère de sorties possibles, je commençais à visiter les antiquaires et me lançais dans l'étude de l'iconographie - pourquoi tel symbole, que veut dire telle représentation ? Ma femme, Indienne, me suivait également dans mes recherches. Elle s'intéressait à sa propre culture mais, je crois, à travers moi. Je fis ainsi le tour des antiquaires pendant des années, les années 50, 60, 70 et j'achetais !

En 1973, Antiquities Act⁹ rendant impossible l'achat d'antiquités et leur exportation, je me décidais alors à transférer ma collection en France, à Biarritz, où je possédais une villa. Je l'installais alors au

sous-sol. À chaque fois que je la montrais, on me disait que je devais faire un musée."

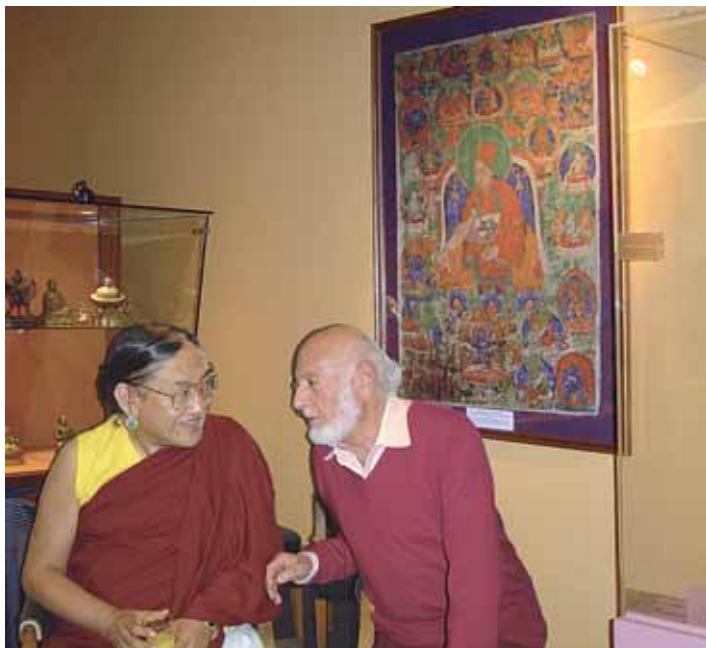
■ Une activité au service de la connaissance

La mission que s'est assignée Michel Postel ne s'arrête pas à la collecte et à la conservation comme la plupart des collectionneurs. Son action est totalement tournée vers la connaissance, la recherche scientifique et la diffusion de cette connaissance. Si le musée de Biarritz est à l'image de cette quête, il faut savoir qu'à Bombay (Mumbai), toute une équipe de chercheurs rassemblant de grands spécialistes de la culture indienne travaille pour la sauvegarde de ce patrimoine, et plus particulièrement celle du patrimoine archéologique¹⁰. Cette activité est coordonnée par un centre culturel, le Project for Indian Cultural Studies, qu'il a fondé en 1975 au sein de sa firme Franco-Indian Pharmaceuticals. Il a à son actif la découverte de deux sites archéologiques majeurs. Le premier a été découvert dans les années cinquante à Patan dans la région de Goujarat : le puits en escalier de la reine. Mais il faudra attendre la fin des années 1970 pour que l'Archaeological Survey of India commence à y faire des fouilles. Suivirent une restauration et une réhabilitation du site exemplaires qui furent l'occasion d'une publication sous la direction de Michel Postel par l'intermédiaire du Project for Indian Cultural Studies¹¹.

"L'un d'eux a été découvert fortuitement. J'avais acheté une statuette chez un marchand. Le grès de cette sculpture est très foncé, avec des reflets violets peu ordinaires. Lors d'un déplacement dans le Madhya Pradesh, je remarque dans un village une margelle de puits en grès qui me rappelle cette statuette. Je demande alors à des habitants de ce village d'où provient la pierre. On m'indique une colline à 2 ou 3 km. C'est là que je découvre ce temple enfoui, le temple d'Atru.

Cette découverte comme celle du Puits de Patan est aussitôt transmise aux services archéologiques qui mettent en place les structures de base pour protéger le site - gardiens et barbelés - mais les fouilles et la valorisation du site se font attendre. On prévoit l'ouverture d'un chantier en 2050 ! En 2006, avec son équipe de chercheurs et de spécialistes, dont le Dr Kirit Mankodi et en collaboration avec l'Archaeological Survey of India, on a mené une première campagne de préservation de ce site. Mais il y a un an, on a relevé le passage d'un bulldozer et le vol de plusieurs œuvres primordiales. Je mène une veille assidue sur Internet ce qui m'a permis récemment de repérer certaines de ces statues chez deux marchands américains et de lancer des procédures judiciaires pour restituer ces biens volés. Je crois que j'ai une bonne mémoire visuelle

MUSÉE



*Michel Postel avec
le grand lama
Trizin dans la
section tibétaine.
Cliché
Xintian Zhu,
Musée Asiatica.*

qui me permet de repérer les objets volés ou sortis illégalement d'Inde. Ces actions de protection et de restitution sont aussi possibles car notre collaboration avec les autorités indiennes est très forte."

Comme de nombreux collectionneurs, des rencontres fondamentales ont jalonné son parcours et lui ont permis d'affiner ses connaissances.

"J'allais souvent au Musée Guimet : de longues conversations avec Jeanine Auboyer, conservatrice en chef du Musée Guimet et aussi Stella Kramrisch,

conservatrice du musée de Philadelphie. Il faut parcourir tous les musées, rencontrer d'autres collectionneurs, les antiquaires, lire tous les ouvrages, si cela se peut. La connaissance avant tout. Les musées indiens sont très au fait de ce qui est à vendre. Ils vous disent qu'il y a telle chose à acheter ici ou là. Les marchands aussi vous font voir de grosses collections sur place. C'est ainsi que j'ai pu voir une très grosse collection dans un palais à Calcutta. Le collectionneur, un homme de 60 ans, à cause de l'Antiquities Act avait décidé de vendre toute sa collection à un antiquaire de Bruxelles. Il envoyait tout en Belgique. Il n'avait pas d'héritier. Il m'a fait choisir les pièces. J'ai choisi les meilleures mais j'ai dû les acheter en Belgique à l'antiquaire. Bien sûr, il aurait pu donner ou vendre une partie au musée de Calcutta, mais celui-ci a des collections bien supérieures [...].

J'essaie de continuer à enrichir les collections par des achats et aussi grâce aux dons. On a fait don au Musée Asiatica d'une collection importante venant de Nice. Je n'ai rien acheté depuis dix ans car il n'y a rien d'important sur le marché, et rien d'intéressant dans les ventes publiques à l'exception de porcelaines. On me consulte également régulièrement. Très souvent, des personnes m'apportent des objets à expertiser ; mais ce ne sont que des souvenirs, sans valeur, d'un membre de la famille qui a voyagé. Et il y en a beaucoup dans notre région."

■ Un musée vivant : des expositions, des voyages, des publications

La programmation des expositions est riche et variée¹². Outre cette volonté de diffuser au plus grand nombre la richesse de la culture et de l'art asiatiques, Michel Postel s'attache à nouer des liens entre ses deux régions de prédilection en conviant des artistes du Pays Basque à exposer une œuvre ayant un lien avec l'Asie¹³. Cette dimension contemporaine qui se tisse à travers ces expositions annuelles est une initiative originale. Elle traduit la primauté de l'échange dans la connaissance et l'enrichissement des cultures. Ainsi, ce musée ne se limite pas à "exposer le passé dans un espace défini" mais s'inscrit dans une dynamique où la circulation des biens est créatrice d'œuvres métis-ses. Cette dynamique se perpétue dans les voyages annuels que Michel Postel et son épouse Zhu Xintian, conservatrice du musée et photographe, entreprennent inlassablement pour enrichir leurs connaissances. Si le bouddhisme pourrait être le fil conducteur de leurs déplacements et de leur quête, tous les pays d'Asie ne reçoivent pas la même passion.

50

"Le Japon, par exemple, j'ai visité de nombreux temples et musées. Mais je reste froid devant cette culture. Le Japon ne m'a pas affecté comme l'Inde ou la Chine, pourtant c'est une grande culture. Il n'y a pas la beauté, il n'y a pas la foi infusée dans la sculpture indienne. La sculpture indienne est inégalée grâce à la foi des Indiens. Le facteur foi est très important dans la création artistique."

De même, certains objets sont plus précieux à ses yeux, par leurs qualités plastiques, leur rareté, mais aussi pour la charge spirituelle qu'ils conservent même dans une vitrine de musée.

"J'ai ainsi récupéré en Inde et à New York des objets provenant d'un temple tibétain de moines sakya brûlé, saccagé et pillé pendant la Révolution culturelle. En 2006, le Grand Lama Trizin, de la lignée des Sakya, l'égal du Dalaï-Lama pour la lignée des Gelugpa, nous a rendu visite avec sa suite sachant que dans notre collection, plusieurs pièces provenaient de son monastère de Sakya qui fut détruit. Il a en effet reconnu plusieurs pièces bien qu'il ait quitté son monastère alors qu'il n'avait que 14 ans. Il nous a félicités d'avoir su préserver un ensemble constitué de divinités lamaïques et tantriques illustrant presque tout le panthéon bouddhique du Mahayana, ainsi que des objets rituels rares et des *tangka*¹⁴ de grande qualité. J'ai offert de restituer la couronne d'un chamane du monastère de Drepong achetée à New York chez Sotheby's contre un duplicata à faire exécuter pour notre musée. De même, certains bronzes sont encore consacrés. Ils contiennent des reli-

MUSÉE

ques. Les reliques sont des petits rouleaux de prières, ou des morceaux de robe ou autres ayant appartenu à de grands lamas. Ces objets sont sacrés, et ce, malgré leur statut d'objet de collection exposé dans un musée."

Le musée a un statut associatif. Il couvre plus de 1 000 m² avec plus d'un millier de pièces dont une centaine de chefs-d'œuvre. Il rassemble des collections sur les arts de l'Inde, de la Chine, du Népal, du Tibet, et une salle sur les arts premiers est en cours d'installation. Au sous-sol, une immense galerie renferme des trésors de l'art indien présentés par ordre chronologique. Des notices informatives et des livres sont mis à la disposition du visiteur sur des tables triangulaires situées dans chaque section. Il peut ainsi suivre un parcours initiatique et découvrir les grands styles de l'art indien dans les différentes provinces. Les arts de l'Himalaya - dont la collection tibétaine, sans doute la plus importante en Europe - et les antiquités chinoises occupent le rez-de-chaussée.

*Publications
du Musée Asiatica.
Cliché O. Ribeton.*



Le Musée Asiatica est un musée exigeant pour le néophyte. Il demande du temps, celui de la contemplation et de la lecture. Viendra ensuite le temps de la compréhension. Nous remercions Michel Postel qui a accepté de nous confier quelques souvenirs et de lever un coin du voile sur l'origine du Musée Asiatica. Qu'il soit surtout remercié de nous avoir ouvert les yeux sur quelques pièces remarquables grâce à sa passion communicative.

51

Publications

Le Musée Asiatica, catalogue raisonné, n.d., *Divines rencontres* :

- "L'Inde ancienne", vol. 1, 79 pages.
- "L'Inde du Sud ancienne ; l'Inde du Nord-Est ancienne", vol. 2, 88 pages.
- "L'art des Régions Himalayennes : Cachemire, Himachal, Népal", vol. 3, 104 pages.
- *Sagesse et compassion*, "Le Tibet", vol. 4, 108 pages.

POSTEL Michel, COOPER Zarine, 1999, *Bastar folk art*, Mumbai, Project for Indian Cultural Studies, 208 pages.

DESAI Devangana, préface de M. Postel, 1996, *The religious imagery of Khajuraho*, Mumbai, Project for Indian Cultural Studies, 270 pages.

MANKODI Kirit, préface de M. Postel, 1991, *The Queen's stepwell at Patan*, Mumbai, Project for Indian Cultural Studies, 252 pages.

POSTEL M., NEVEN A., MANKODI K., 1997, Mumbai, *Antiquities of Himachal*, Project for Indian Cultural Studies, 325 pages.

MARTIN-DUBOST Paul, préface de M. Postel, 1997, *Ganesa, l'enchanteur des trois mondes*, Mumbai, Project for Indian Cultural Studies, 412 pages.

POSTEL Michel, 1989, *Ear ornaments of Ancian India*, Mumbai, Project for Indian Cultural Studies, 320 pages.

ZHU Xintian, 2012, *Les êtres fantastiques de l'Inde ancienne de 2 500 av. J.-C. au VI^e siècle*, [version en anglais : *The Fantastic Beings of Ancient India*], Project for Indian Cultural Studies, 252 pages.

Voyage dans l'Himalaya. Collection du Musée Asiatica, 2009, catalogue de l'exposition qui a eu lieu du 11 avril au 28 août 2009 à la crypte Sainte-Eugénie, Biarritz, Atlantica, 140 pages.

Notes

- 1 Soupière de la manufacture Novion de Saint-Esprit, inv. N° 2010.1.1. Voir Olivier Ribeton, "Une soupière de la fabrique Novion vers 1835", *Bulletin du Musée Basque* n° 177, 1^{er} semestre 2011, p. 73-96.
- 2 "Ce don non rendu rend encore inférieur celui qui l'a accepté, surtout quand il est reçu sans esprit de retour. [...] " nous ne pouvons rester en reste", comme on dit encore chez nous. Il faut rendre plus qu'on a reçu", Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presse Universitaire de France, Paris, 2001, p. 258.
- 3 La religion jaina est une des plus anciennes religions du monde proche de la religion bouddhique. Le Musée Asiatica possède de nombreux bronzes qui illustrent les différents aspects des *Tirthankara* (maîtres jains divinisés) et la vie de Mahavira, le "Grand héros", figure primordiale de la religion jaine.
- 4 *Pandit* est un titre honorifique de lettré hindou.
- 5 Après son accès à l'indépendance en 1947, Jawaharlal Nehru qui occupe les fonctions de Premier ministre, lance un programme ambitieux de modernisation et de développement économique pour son pays. Infrastructures (réseaux de communications, barrages, équipements scolaires et hospitaliers), industrie lourde et réformes agricoles sont privilégiées.
- 6 Produits issus de la médecine traditionnelle indienne.
- 7 La pénicilline orale venait d'être découverte par Rhône-Poulenc Specia et la cortisone venait d'être synthétisée par les laboratoires Roussel.
- 8 La difficulté de circuler était due aux raisons économiques et politiques. Économique tout d'abord : dans les années cinquante, l'Inde n'avait plus de finances et les infrastructures liées aux moyens de transports restaient insuffisantes. De plus, les tensions politiques tant nationales qu'internationales avaient contraint le gouvernement à limiter l'octroi de visas et les autorisations de sortir.
- 9 *The Antiquities and Art Treasures Act, 1972*. http://asi.nic.in/pdf_data/8.pdf (consulté le 11/12/2012).
- 10 Dont le Pr Armand Neven, les D^s Kirit Mankodi, Devangan Desai, Zarine Cooper, Xintian Zhu, Martin Dubost.
- 11 Voir dossier de presse sur le site du Musée Asiatica, www.museeasiatica.com/press.htm (consulté le 27/10/2012).
- 12 Voir le site du musée, rubrique "Expositions temporaires", www.museeasiatica.com/news_french.htm (consulté le 27/10/2012).
- 13 "Les artistes du Pays Basque – Rencontre avec l'Asie", www.museeasiatica.com/APB.htm (consulté le 01/01/2013).
- 14 "Les *tangha* représentent souvent des Maîtres spirituels et des figures géométriques nommées Mandalas. [...] Ce sont avant tout des supports de méditation. [...] Le support du tangka est un rectangle ou un carré de tissu, afin de pouvoir l'enrouler..." , extrait de *Voyage dans l'Himalaya. Collections du Musée Asiatica*, 2009, catalogue de l'exposition, p. 18.

JESÚS ECHEVARRIA (1916-2009)

**Maielen
ECHEVARRIA**

Quatre ans après la mort de Jesús Echevarria, sculpteur basque contemporain de Chillida, Basteretxea et Ibarrola, comme eux membre du groupe Gaur impulsé par Jorge Oteiza dans les années 1960, sa femme, Maielen Echevarria Gastigar originaire de Cambo, se souvient.

Jesús Echevarria euskal zizelkaria duela lau urte hil zen. Chillida, Basterretxea eta Ibarrolaren garaikidea zen, heiek bezala Jorge Oteizak 1960 urteetan bultzatu Gaur taldearen kidea. Haren alargunsa Maielen Echevarria Gastigar kanboarra oroitzen da.

53

4 février 2009 - minuit - Jesús Echevarria vient de mourir... Il y aura bientôt quatre ans...

Sculpteur basque, sculpteur de la lumière... tels sont deux volets tirés de l'ouvrage de Claude Dendaletche¹.

Sculpteur basque, Jesús Echevarria est né en 1916 à Barambio, petit village limite entre Biscaye et Alava. Là dans une maison familiale, fréquentée par amis et parents, il a vécu une enfance et une adolescence privilégiées, heureuses. Dès ses premières années il pénètre dans le monde de l'art, grâce au cousin germain de sa mère José Uruñuela. Pianiste, ami personnel de Maurice Ravel, José Uruñuela a abandonné sa chaire de professeur de chimie à Madrid pour se consacrer uniquement à la musique, sa passion. Il fait de très longs et très fréquents séjours à Barambio, chez les Echevarria. Le gouvernement basque, alors présidé par le *lehendakari*² José Antonio Aguirre, siège à Bilbao. Ses membres sont souvent à Barambio. Ils viennent écouter le piano de Jose Uruñuela et discuter avec lui...

18 juillet 1936, Franco déclare la guerre à la République espagnole. Bien que catholique, le Pays Basque, à l'exception de la Navarre, s'allie à la République. Jesús Echevarria, qui a 20 ans, s'engage immédiatement comme volontaire dans le bataillon "Alava".

En 1937, alors que sa famille se réfugie en Iparralde³, il est fait prisonnier à Santoña et, comme tant d'autres, il est mené de prison en prison, Bilbao, Vitoria, Burgos, Avila, Tolède, Grenade... Il connaît la pro-

54

miscuité, l'entassement, la maladie, la faim... Condamné à mort, il est ramené dans sa cellule. Ainsi, sans explication, il échappe à la mort qu'il croyait imminente. Plus tard, il est envoyé à Ceuta dans un bataillon disciplinaire. Il y reste deux ans. De là, il est dirigé sur Barcelone, assigné à résidence. Entre Ceuta et Barcelone, il fait un aller et retour à Paris, sous l'occupation allemande, pour revoir sa mère avant sa mort à Villejuif. Il reste quelques années à Barcelone. Vient enfin la libération définitive qui entraîne hélas, bien des difficultés : recherche d'un travail, problèmes financiers et la constante surveillance de la police. Il apprend que son père, après de multiples péripéties, est revenu à Cambo où il a séjourné avant d'être interné au camp de Gurs, comme tous les réfugiés. Jesús Echevarria décide donc de passer la frontière et de venir à Cambo. Il passe sa première nuit au cimetière d'Ainhoa. Des douaniers l'arrêtent au petit matin. Ils ouvrent sa valise, y trouvent des poèmes et deux longues plumes d'oie. Pleins de respect, ils lui montrent la route vers Cambo et lui souhaitent un trajet sans embûches. Il sait que sa mère et sa sœur, exilées en 1937, ont vécu à Kantoïna dans la petite maison où je réside avec mes parents, M. et Mme Gastigar. Le père de Jesús est inquiet. Que fera son fils après toutes ces années de captivité où il n'était qu'un numéro dépersonnalisé ? Et, s'il allait au Mexique auprès d'un oncle, propriétaire d'une petite fabrique de chapeaux mexicains "Jipi-Japa". Jesús ne veut pas aller au Mexique, il veut rester au Pays Basque, dans ce pays, le sien, pour lequel il a donné toute sa jeunesse. Il n'est pas bascofphone. C'est vrai. Mais, parmi les réfugiés de 36-39, nombreux à Cambo, bien rares étaient ceux qui s'exprimaient en basque. Ni don Pio Montoya, ni don Secundino Rezola, ni le docteur Ziaurriz, ni doña Maria Ziaurriz, ni doña Angeles Montoya, ni même l'évêque M^{gr} Mugica. Seul, le poète Orixe (Nicolás Ormaetche), avec qui j'ai étudié le latin pendant trois ans, parlait et écrivait un euskera authentique, châtié. Je repense à cette époque et je me dis que Jesús n'était pas assez conformiste pour être tout de suite accepté. Il avait vu la mort de près, il avait vécu la misère, la faim, l'humiliation, la solitude. Il choquait souvent et souvent provoquait. Il n'avait peur de rien. Il était vrai...

Jesús décide donc de rester en Iparralde. Pour cela, de 1946 à 1949, nous décidons de préparer ensemble le professorat d'espagnol en vue duquel j'avais déjà commencé à travailler. Nous voilà partis à lire, à analyser ce merveilleux Moyen Âge, ces *romanceros* historiques, lyriques, mauresques... surtout l'épopée rude et poétique *El mío Cid*... Puis nous découvrons les grands poètes mystiques : Thérèse d'Avila, Fray Luís de León, Jean de la Croix et l'incomparable Cervantès, son *Don Quijote*, ses *Nouvelles Exemplaires*, le genre picaresque avec le *Lazarrillo de Tormes*, le *Buscón* de Quevedo et j'oubliais Juan Ruiz, l'archiprêtre de Hita et son *Libro Del Buen Amor*.

TÉMOIGNAGE

Un an à Oloron Sainte-Marie, où tout en préparant le concours du CAPES, j'enseigne au collège de filles de Sainte-Croix. Chaque jour, Jesús fréquente un atelier d'ébénisterie. Il apprend à travailler et à modeler le bois. À Oloron, il façonne, sur un plateau de chêne, une ménine sensuelle et délicate, sa première création. Puis, pour moi, c'est le stage pédagogique à Montpellier suivi en 1951 de ma nomination au Lycée de filles Laure Gatet de Périgueux.

Douze années difficiles mais très riches dans cette Dordogne aux paysages grandioses, parsemés de monuments médiévaux. Écllosion artistique aussi. De très nombreux personnages jaillissent de l'étude des textes et de l'esprit créateur de Jesús. Sobres et dépouillés mais en même temps pétris de tendresse et d'humour... : *l'Archiprêtre de Hita*, *Thérèse d'Avila* écrivant le livre de sa vie, *la Folie Guerrière de don Quijote*, le *Domine Cabra*, le *Roi Fainéant*, les *Neiges d'Antan*, le *Chevalier du Graal*, le *Roi Boabdil devant les murailles de Grenade*... Naît surtout l'épopée du *Mío Cid* avec ses douze pièces massives, discrètement polychromées. Du néo roman diront certains critiques. Jesús a dit une fois pour toutes : "J'adapte mon style au sujet traité". Ici, comme dans toute sa sculpture, pas de bavardage inutile. Seul un détail significatif dit l'essentiel du personnage ou de la situation traitée. Jesús profite de ces douze années de Dordogne pour apprendre la taille de la pierre à Caudéran, en Gironde, dans un atelier de formation accélérée.

Pourvu d'un diplôme, il entre dans l'atelier de M. Dagan qui s'occupe de restauration de monuments historiques. M. Dagan veut l'envoyer en Alsace, en Bretagne, en Normandie où il a de nombreux chantiers. Non sans difficultés, j'obtiens qu'il abandonne ces projets pour s'adonner uniquement à des recherches personnelles, à ses propres sculptures.

Avant notre départ définitif de Dordogne, l'ensemble du *Mío Cid* de Jesús fut exposé aux différents étages d'une tour médiévale d'Excideuil. André Maurois lui attribua le prix de la Critique. Il nous reçut dans son château d'Essandieras et nous offrit deux de ses ouvrages dédiés : *La Vie de Balzac* et *le Testament à un Jeune Homme*. Nous lui offrîmes *Tristan et Yseult prisonniers de leur amour fatal* qu'il jugea éminemment poétique et qu'il accepta avec grande émotion. Plus tard, *El mio Cid* fut exposé au Musée de Pau par le conservateur Philippe Comte, puis à Biarritz par l'Institut Culturel Basque, enfin à la mairie d'Anglet qui l'acheta et où on peut le voir aujourd'hui.

En 1963, une nomination au lycée de Jeunes filles de Bayonne (actuellement lycée Cassin) nous ramène enfin au Pays Basque. À Bayonne,

**Fig. 1**

La canción del mío Cid, "Cornielle à droite, mauvais présage".

Bois, détail

Tirée de Jesús Echevarria, catalogue de l'exposition, 1993, reproduit avec l'aimable autorisation de l'Institut Culturel Basque.

**Fig. 2**

Le sacre du printemps :

"La danse incantatoire".

Bois, détail.

Tirée de Jesús Echevarria, catalogue de l'exposition, 1993, reproduit avec l'aimable autorisation de l'Institut Culturel Basque.

nous retrouvons un couple d'amis. Lui dentiste mais surtout musicien, fin connaisseur de la musique contemporaine. Jesús est alors habité par le *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky. Il revit son adolescence. Comme auprès de Uruñuela, la musique l'envahit : "Je suis venu à la sculpture par la musique" dit-il souvent. Et, il crée la *Musique Sacrale*, la sculpture du *Sacre du Printemps* (Fig. 2). Une pièce linéaire, d'une extrême sobriété, nous dit le renouveau, l'éternel triomphe de la vie sur la mort et *Ama Lur*, la déesse Terre qui nous dévore tous et renouvelle la vie ! Les poutres de chêne, dont dispose Jesús, sont étroites. Il s'exprime en frises parallèles, il sculpte des étages superposés. Par la répétition des mêmes motifs, il crée la magie et l'obsession. Ainsi, dans *Le Cortège des Adolescents*, dans la *Danse Rituelle*, dans *La Venue des Ancêtres à la Fête du Sacre*, dans *L'Élection de l'Élué*, *La Lutte entre le masculin et le Féminin*, dans le merveilleux *Arbre de Vie*, dans *Le Sacrifice Final*.

La musique l'incite encore à créer la *Danse du Feu*, inspirée de *L'Amour Sorcier* de Manuel de Falla. Il réalise un hommage à Jean-Sébastien Bach, très géométrique et très dépouillé, *Le Marteau sans Maître* ins-

TÉMOIGNAGE

piré par Pierre Boulez, deux hommages à Ravel, un hommage à Debussy, *Les Mains du Musicien*, *La Musique Sacrée* toute en lamelles vibrantes.

Le retour définitif au Pays Basque marque pour Jesús Echevarria une étape essentielle. Il n'a plus besoin de béquilles. Il est un être libéré qui a besoin de s'exprimer, de dire... Les origines de l'Univers, de la vie dans l'Univers, le hantent. En poète qu'il est profondément, il lit et relit dans la Bible le chapitre de la Genèse. Dans un style symbolique, abstrait, il façonne. *La Terre était Informe et Vide*, *L'Esprit de Dieu Flottait sur les Eaux*, *Les Ténèbres Couvraient le Vide*, *Le Ciel et la Terre*, *Le Jour et la Nuit*, *La Lumière*, *Le Premier Couple*, *Le Typhon*.

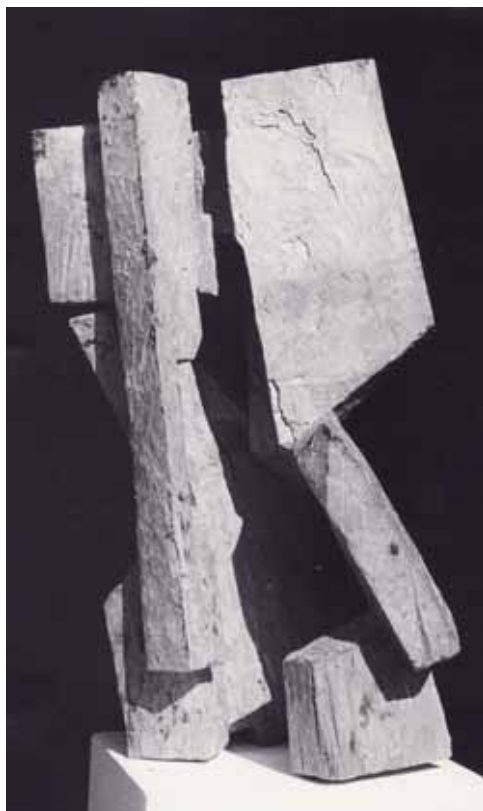
Dans le silence il pense, puis sans maquette ni même de dessin préalable, il attaque le matériau, le bois ou la pierre. Il dialogue avec la matière, il la vide, la creuse, lui impose la forme voulue. Parfois il l'écoute aussi, et, sous son autorité, il modifie quelque peu son projet. Concepteur certes mais aussi artisan. Il veut que son œuvre soit une

projection de lui-même, qu'elle soit lui-même tout entier. Dans cette lutte patiente avec la matière, dans cette communion, il découvre le vide aux mille possibles. Quand il crée les luminaires, soleil, lune, étoile, il rencontre la lumière, cette lumière qui sera désormais sa seule dulcinée. "Echevarria sculpteur de la Lumière"...

Le sculpteur tourne résolument le dos à la culture, ne reste plus que le vide, mais un vide que la lumière doit combler. Cette lumière dont il rêve et dont il parle sans arrêt, il va d'abord essayer de l'emprisonner, de la capter. Ainsi naît tout un ensemble de spirales entrelacées : *Le Secret*, *L'Étirement du Réveil*, ou *L'Aube*, *La Danse Nuptiale des Ibis*, *Les Zortziko*, *La Grande Spirale*... Puis il tente de diriger la lumière. Il sculpte une grande pierre ovoïde, toute rayonnante de stries, percée en son centre d'une fente qui laisse passer un rayon lumineux à toute heure du jour : *La Méridienne d'Anglet* diront les membres de la Société d'Astronomie angloise. L'œuvre a été placée dans le jardin de Beatrix Enea à Anglet : *Matière et Lumière* ou encore *Mariage de la Matière et de la Lumière* dira son créateur.

Fig. 3

Le soleil.
Bois de chêne
73 x 28 x 32 cm.
Cliché
M. Echevarria.



Enfin, le sculpteur élabore son *Château Intérieur*. C'est une sorte de cylindre de bois aux parois perforées. La lumière s'y engouffre mais elle irradie aussi vers l'extérieur par tous les interstices.

Le cri de Guernica, *Gernikaren Oihua*, comme un clocher de cathédrale gothique. Vide à l'intérieur des parois déchiquetées. On l'imagine intérieurement embrasé et le feu jaillissant à l'entour. Le cri de la vieille démocratie basque, résonnant au loin, très loin.

58

D'être revenu à Cambo a fait de Jesús Echevarria un autre homme. Notre petite maison, notre jardin, les ateliers, les animaux : cinq chiens, sept chats, les nombreux amis qui reconnaissent son talent et qui viennent le voir. Créateur apaisé et inspiré...

Devant la cheminée il contemple le feu et il pense. Il compose des flammes mais il est de plus en plus concentré sur la lumière. Il veut créer en pleine montagne un temple de la lumière. Mais une terrible maladie assombrit ses facultés... en cette nuit du 4 février 2009, peut-être s'est-il noyé, englouti à jamais dans ce puits de lumière auquel il a tant rêvé.



Fig. 4
Jesús Echevarria
dans son atelier à
Cambo.
Cliché
M. Echevarria.

Notes

- 1 Claude Dendaletche. 2003, *Echevarria, sculpteur de la lumière*. Édition Elkar.
- 2 Chef du gouvernement basque.
- 3 Pays Basque Nord.

NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT DU JANSÉNISME À BAYONNE

Un colloque et une exposition

Olivier RIBETON

Thierry Issartel, organisateur du colloque international "Bayonne, berceau du jansénisme ?" tenu au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne du 6 au 8 décembre 2012, en donne l'argument : "C'est en 1612 que Jansénius [nom latinisé de Corneille Jansen, Acquoy, 1585 - Ypres, 1638] décide de rejoindre son ami Jean Duvergier de Hauranne [Bayonne, 1581 - Paris, 1643] à Bayonne pour entamer un long séjour qui dura jusqu'au printemps 1617. Le contexte politique et religieux était alors pour le moins troublé : le royaume était en régence, encore sous le choc de l'assassinat d'Henri IV ; le Labourd venait de connaître une importante affaire de sorcellerie qui avait provoqué une répression menée par Pierre de Lancre ; enfin, Bayonne voyait passer d'importantes populations de Morisques chassées d'Espagne venant chercher refuge dans le sud du royaume... Les deux clercs venaient se rapprocher de l'évêque de Bayonne, Bertrand d'Echaz (Saint-Étienne-de-Baïgorry, 1556 - Tours, 1641) qui prit les deux amis sous sa protection : il nomma Jansénius principal du collège de la ville le 7 décembre 1612 et l'installa solennellement le dimanche 16 décembre. Corneille Jansen occupa ce poste jusqu'au 1^{er} juillet 1614, fait attestant l'implication sociale du Flamand dans la ville. [...] Jean Duvergier et Jansénius s'installèrent dans la propriété familiale de "Cam de Prat" située sur un coteau dominant l'Adour dans le quartier rural de Mousserolles. Les témoignages postérieurs évoquent "une retraite" occupée par un labeur acharné sur les textes des Pères Grecs et sur ceux de saint Augustin. [...] Aux yeux des mémorialistes de Port-Royal, cet épisode acquit un statut particulier, pas seulement parce qu'il fut la plus longue période où Jansénius et le futur abbé de Saint-Cyran se fréquentèrent intimement, mais aussi parce qu'il représentait une préfiguration du phénomène des Solitaires de Port-Royal. Pour Antoine Arnauld [Paris, 1612 - Bruxelles, 1694], c'est là que les deux protagonistes eurent la révélation de "la vérité sur la grâce" et qu'ils échafaudèrent leur projet de réforme pour l'Eglise. Quand on sait que le jansénisme fut par la suite considéré comme l'un des facteurs d'opposition à la monarchie absolue et l'une des causes religieuses de la Révolution française, la "retraite de Cam de Prat" serait donc à l'origine d'un processus aux conséquences historiques pour le moins gigantesques..."

Thierry Issartel-ek antolatu zituen nazioarteko mintzaldiak : "Baiona, jansenismoaren seaska ?" Baionako Euskal Museoan 2012ko abendoaren 6tik 8ra. Hunela aurkeztu zituen : " 1612an Jansenius (izen latinizatu ; berez Corneille Jansen, Acquoy, 1585 - Ypres, 1638) Baionarat etorri zen Jean Duvergier de Hauranne (Baiona,1581 - Paris, 1643) bere adiskidearekin egotera 1617ko udaberrira arte. Politika eta erlisio ingurumena frango nahasia zen orduan : Henri IV erahila izan zenetik erresuma errege-orde baten meneko zen. Pierre de Lancre-k Lapurdi gogorki zafratu zuen, baizik eta lapurtarrak sorginkeriarri emanak zirela. Baionak pasatzen ikusi zuen Morisko anitz, Españatik haizatuak, Frantzia hegoaldean aterbe bila zabiltzanak... Bi adiskideak Baionako apezpikuaren ganat etorri ziren ; hau Bertrand Etxauz zen (Baigorri, 1556 - Tours, 1641). Bi lagunak bere gerizan hartu zituen. Hiriko kolegioaren buru egin zuen Jansenius 1612ko abendoaren 7an, eta handizki ezarri bere karguan abendoaren 16an. Jansenius kargu hortan egon zen 1614eko uztailaren 1a arte. Flamandarrak bere eragina izan zuen beraz hirian (...) Jean Duvergier eta Jansenius "Cam de Prat" izeneko familia ontasunean bizi izan ziren, Mousserolle landa-auzotegian, Aturri bazterreko muino batean. Geroztikako lekukotasunek "ixil-une" bat aipu dute, non bi langile porrokatuek Guraso Grekoak eta San Agustin estudiatu baitzituzten (...) Port-Royaleko memorialisten begietan, une horrek estatutu berezia bildu zuen, ez bakarrik Jansenius eta geroago abbé de Saint-Cyran izanen zena elgarrekin bizi izan zirelakotz, baina ere Port-Royaleko bakartien egin-moldea aitzinetik irudikatzen baitzuen. Antoine Arnaud-ren arabera (Paris, 1612 - Bruxelles,1694) bi adiskideek hemen zuten ikusi argiki "graziari buruzko egia", eta eraiki Elizaren errebertitzeko xedea. Orai badakigularik jansenismoa izan zela monarkia absolutuaren kontrako indar bat eta Frantses Iraultzaren erlisio erroetarik bat, "Cam de Prateko ixil-unea" izan bide zen beraz ondorio historiko erraldoien hastapena..."

L'exposition organisée par le Musée Basque était divisée en plusieurs parties : la fondation et l'histoire du collège municipal de Bayonne où Corneille Jansen enseigna comme principal, une description de la production littéraire et des événements régionaux dans la première moitié du XVII^e siècle, les portraits des personnalités politiques et religieuses qui marquèrent le développement du jansénisme, l'exposé des querelles opposant jésuites et jansénistes jusqu'au XVIII^e siècle à partir des nombreux livres et estampes de propagande publiés à l'époque.

MUSÉE

Nous donnons ci-après le résumé de ces parties principales dont les objets (peintures, dessins, estampes, archives et livres pour l'essentiel) qui les illustraient seront consultables prochainement sur le site de la Société des Amis du Musée Basque (www.samb-baiona.net).

■ 1 - Le Collège de Bayonne

L'exposition débutait par le linteau de l'ancien collège municipal qui porte l'inscription :

"O DIEU, HEUREUX SUCCES PAR MES TROIS BASTIMENS / L ESCOLE L ARSSENAL LE REMPART DE LA FRANCE / JE BANNIS JE DESTRUIS JE CHASSE A MESME TEMPS / L ENNEMI LOIN DE MOYLA FAIM ET L'IGNORANCE / 1598". Les archives municipales font mention de l'inscription *"en quatre vers françois qui ont esté gravez sur une pierre de marbre noir pour mettre sur le portal de l'entrée du collège"* et d'une commande faite à Adrien Legrand *"maître menuisier et sculpteur, pour la sculpture en pierre des armoiries de France, environnées des deux ordres de Saint-Michel et de Saint-Esprit en ung compartiment, et dans ung autre compartiment, les armoiries de la ville, le tout pour être mis en façade sur le frontispice du portal du collège"*.

Présentées en vitrine, des archives témoignaient des étapes de la construction et de la vie du collège municipal. Ainsi, par délibération du 13 mai 1594, le Corps de Ville décidait d'acheter un bâtiment pour y fonder un collège doté d'une somme de 300 écus. Il se donnait le droit de nommer et révoquer les régents du collège comme l'indique un arrêt du 29 août de la même année. Était exposée une copie des *"Lettres patentes de Henri IV pour l'établissement d'un collège à Bayonne, données à Saint-Germain en novembre 1594"*, enregistrées au Parlement de Bordeaux le 24 janvier 1595.

Dans sa thèse publiée en 1889 sur le collège, J.-M. Drevon transcrivait une partie des archives municipales. Plusieurs étaient exposées dans les vitrines du musée. La présence de Corneille Jansen était signalée par les divers honoraires et défraiements qu'il percevait de 1612 à 1614, dont on retiendra le paiement le 2 décembre 1612 de la somme de 16 livres 8 sols 6 deniers suite aux *"frais relatifs à une visite faite par Du Puy chanoine et Corneille [Jansénius] principal du collège à l'évêque de Bayonne"*. Jansénius recevait un traitement de 375 £ payées en trois fois, tous les quatre mois.

Dès le milieu du XVII^e siècle, le collège connaissait des difficultés financières et des tentatives d'empiètement sur ses attributions. Une réunion au palais épiscopal en présence de M^{gr} Jean d'Olce eut lieu le 8 avril 1649 : *"à la recherche des moyens propres à remettre le collège dud. Bayonne dans l'ancien estre [état] qui l'a rendu considérable [...] Mr René Veillet faisant sur provision la charge de principal aud. Collège"*.

Le 11 juillet 1692, les régents du collège se plaignaient au corps de ville d'être empêchés de dire la messe aux écoliers par les pères capucins qui s'étaient arrogés ce droit. L'église Saint-Thomas où officiaient les capucins était mitoyenne du collège. Sur les cimaises, les plans et vues cavalières du XVII^e siècle, les reconstitutions modernes, en particulier de Louis Colas, montraient cette proximité.

Le corps de ville dut lutter pour empêcher les jésuites, appuyés par le roi et la hiérarchie épiscopale, de s'emparer de l'enseignement au collège de Bayonne. Les registres municipaux contiennent plusieurs exemples de ces disputes, en particulier en 1654. Tant bien que mal, l'indépendance du collège se maintint jusqu'au XVIII^e siècle.

Les jésuites furent cependant autorisés à prêcher certaines années à la cathédrale comme en témoignent quelques lettres adressées aux échevins. Dans les querelles entre religieux, le pouvoir royal délégua la décision ultime au gouverneur de la place, le duc de Gramont, qui avait une vision conciliante et assez utilitaire. Dans une lettre *"A Bidache, 7 octobre 1667"*, le maréchal duc Antoine III de Gramont demandait aux échevins de Bayonne, de bien vouloir *"accorder aux pères carmes la chaire de votre cathédrale pour l'octave prochain, l'avent et carême en suivant"* et terminait par un mot autographe : *"Je ne me mêle pas volontiers d'affaires de moines, mais j'ai été prié par ce bon homme carme qui travaille pour moi, et je serai bien aise de lui faire plaisir, en cas que la ville soit bien servie de celui qu'il propose / Votre très affectionné duc de Gramont"*. L'évêque de Bayonne avait aussi son mot à dire. Jean d'Olce (Iholdy, 1605 - Ossès, 1681), précisait aux échevins et jurats de Bayonne : *"A Ossès ce 18 octobre 1676 [...] touchant l'élection du prédicateur, je vous prie de trouver bon que je diffère d'y donner mon approbation jusqu'à mon retour à Bayonne [...]"*.

Le seul jésuite autorisé à résider temporairement à Bayonne au début du XVIII^e siècle fut le confesseur de la reine douairière d'Espagne exilée dans la capitale labourdine. Il s'agit de Manuel de Larramendi, envoyé défendre la réputation de la veuve de Charles II auprès de Philippe V d'Espagne. J.-M. Drevon transcrit un document sans date (probablement de l'époque du début du séjour de la reine à Bayonne) et sans indiquer ses sources, au sujet d'une visite de Marie-Anne de Neubourg au collège de Bayonne : *"Monsieur le Mayre a remontré quil a appris que la reyne douaire d'Espagne avoit pris la resolution de voir représenter la tragedie du College, avecq ceux de sa maison seulement, et comme le corps n'avoit jamais eu l'honneur de la saluer en particulier il luy paroissoit que cette occasion estoit favorable pour cela, dautant*

MUSÉE

mieux que le Collège appartenant à la ville le corps pourroit se présenter a sa Maiesté en robe, si elle le trouvoit bon [...]”.

En 1774, on agrandit le collège d'un étage. Cependant, l'établissement fut fermé en 1789 et ses bâtiments démolis au milieu du XIX^e siècle pour faire place à l'église néogothique Saint-André. Une photographie de L. Bertrand montre le nouvel édifice en 1862 encore mitoyen de la vieille église Saint-Thomas.

■ 2 - Bayonne et le Pays Basque au XVII^e siècle

À l'aube du XVII^e siècle Bayonne et le Pays Basque étaient encore marqués par deux événements : le développement du calvinisme encouragé par la reine de Navarre Jeanne d'Albret qui fit traduire en basque le Nouveau Testament par Jean de Leizarrague (Briscous, entre 1520 et 1530 – Labastide-Clairance [?], vers 1601), formé à Genève et devenu pasteur de Labastide-Clairance ; et par les procès en sorcellerie menés en 1609 par Pierre de Lancre (Bordeaux, 1553 - Sainte-Croix-du-Mont, 1631), conseiller au Parlement de Bordeaux, d'origine basque (famille de Rostégui). Leurs écrits étaient présentés en éditions originales et une huile sur panneau (1938) de José Gonzales de La Peña (Madrid, 1886 - Anglet, 1961) illustre l'épisode *“L'évêque de Bayonne Bertrand d'Echaz interroge une sorcière”*. En complément étaient exposés les écrits du curé de Sare, Pedro de Axular (Urdax, 1556 - Sare, 1644), et d'Arnaud d'Oihenart (Mauléon, 1592 - Saint-Palais, 1668).

François Fouquet (Paris, 26 juillet 1611 - Alençon, 10 octobre 1673), frère du surintendant aux finances, fut nommé évêque de Bayonne en 1637 à la demande de Vincent de Paul, le futur saint, dont il fréquentait les conférences. Il implanta à Bayonne l'ordre de la Visitation, fondé en 1610 par François de Sales et Jeanne de Chantal. Les Visitandines s'installèrent en 1640 à la Maison Dagourette, le temps d'édifier un nouveau couvent. L'évêché de Bayonne avait prêté à l'exposition, l'œuvre d'un orfèvre français du XVII^e siècle, le crosseron de saint François de Sales (Sales, Thorens-Glières, 21 août 1567 – Lyon, 28 décembre 1622), évêque de Genève (1602), fondateur de l'Ordre de la Visitation.

■ 3 - Portraits en peinture et en estampe

Des huiles sur toile des collections du musée, figurant les portraits des principales personnalités, étaient accrochées aux cimaises : les évêques de Bayonne Bertrand d'Echaz (anonyme) et Christophe de Beaumont (attribué à Olivier Chevallier), les abbés de Saint-Cyran (copies XVIII^e siècle d'après Philippe de Champaigne), l'oncle et le neveu, à savoir Jean

**Fig. 1**

*École Française du XVIII^e siècle.
D'après Philippe de CHAMPAIGNE
(Bruxelles, 1602 - Paris, 1674).
Portrait de Jean Duvergier de Hauranne
(Bayonne, 1581 - Paris, 11 octobre 1643)
abbé de Saint-Cyran. Huile sur toile.
Provenance à Bayonne au XVIII^e siècle des familles
de Haitze, d'Olivés et de Laborde Lissalde alliées
aux Duvergier de Hauranne.
Collection particulière.
Cliché A. Arnold.*

**Fig. 2**

*École Française du XVIII^e siècle,
d'après Philippe de CHAMPAIGNE
(Bruxelles, 1602 - Paris, 1674).
Portrait de Martin de Barcos
(Bayonne, 8 août 1600 - 1678) abbé de Saint-Cyran.
Huile sur toile.
Provenance à Bayonne au XVIII^e siècle des familles
de Haitze, d'Olivés et de Laborde Lissalde alliées
aux Duvergier de Hauranne.
Collection particulière.
Cliché A. Arnold.*

Duvergier de Hauranne (Fig. 1) et Martin de Barcos (Fig. 2), les ducs Antoine II Antonin et Antoine III de Gramont, l'épouse de ce dernier Marguerite de Plessis-Chivré, nièce du cardinal de Richelieu, et son second fils Antoine Charles (attribué aux frères Beaubrun), la reine douairière d'Espagne Marie-Anne de Neubourg (attribué à Robert Gence). De nombreuses estampes appartenant au musée (mais deux prêtées par la médiathèque) reproduisent les traits des abbés de Saint-Cyran, l'une par Pierre Daret (Fig. 3) d'après le premier portrait posthume de Duvergier de Hauranne par Daniel Dumonstier en 1644, les autres d'après les portraits de 1646 par Philippe de Champaigne (Étienne Jean Desrochers, Jean Boulanger, Jean Morin, Pierre Louis Van Schuppen, au XIX^e François Séraphin Delpech), parfois librement. Les estampes du musée illustrent Corneille Jansen (Fig. 4), évêque d'Ypres (chez Jean-François Daumont et anonyme), Ignace de Loyola (John

Louis XIII jeune (anonyme d'après Daniel Dumonstier) dans *L'Incrédulité et mescréance du sortilège* de Pierre de Lancre (1622), l'abbé de Saint-Cyran (Jean Boulanger d'après Champaigne) dans *Lettres chrétiennes et spirituelles de messire Jean Du Verger de Hauranne* (1648).

■ 4 - Les Bayonnais Jean Duvergier de Hauranne et Martin de Barcos, abbés de Saint-Cyran

La copie des lettres envoyées par le corps de ville de Bayonne figure dans les registres municipaux. On y voit comment les échevins entretenaient des liens d'amitié avec Jean

Duvergier de Hauranne, leur célèbre concitoyen, dont la signature figure dans les registres paroissiaux lorsqu'il est parrain au baptême de ses neveux. Les échevins s'adressent à lui pour défendre leurs intérêts à Paris, par exemple en 1631, et lui témoignent leur amitié à sa sortie de la prison de Vincennes le 28 février 1643. La lettre de remerciement autographe de Saint-Cyran (Fig. 5) figure dans les archives municipales. En vitrine, de nombreuses éditions originales jalonnent les étapes de la naissance du jansénisme et du conflit entre Duvergier de Hauranne et les jésuites soutenus par le pouvoir royal.

La Roche-Pozay (1577-1651), évêque de Poitiers, transmet la commende de l'abbaye de Saint-Cyran en 1620 à Jean Duvergier de Hauranne. Le nouvel abbé y fit venir ses neveux Martin de Barcos, de Haitze et d'Arguibel et y installa à demeure son serviteur basque Oihénart. La

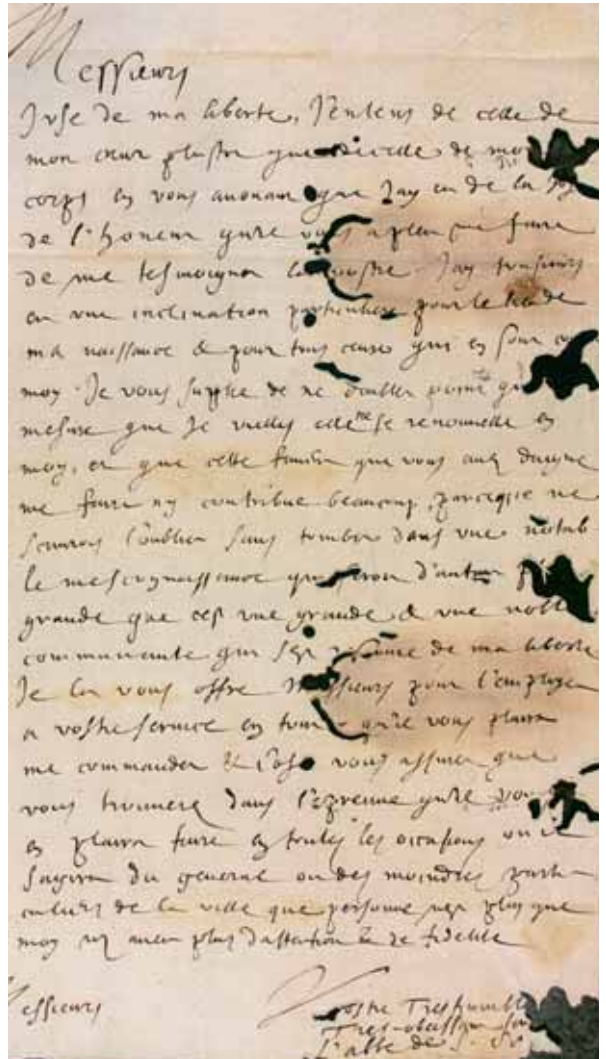


Fig. 5

Lettre autographe aux échevins de Bayonne en remerciement de leur témoignage d'amitié à sa sortie de la prison de Vincennes, écrite par Saint-Cyran le 9 avril 1643. ADPA, Bayonne, AA 37. Cliché A. Arnold.

direction spirituelle en fut assurée par Antoine Singlin, profès de Saint-Germain-des-Prés, qui y fit construire des cellules permettant de loger ceux qu'attirait la solitude des lieux. Après la mort de Duvergier de Hauranne en 1643, l'œuvre fut continuée par son neveu Martin de Barcos (Bayonne, 8 août 1600 - Saint-Cyran, 1678), nouvel abbé de Saint-Cyran, qui restaura et agrandit les bâtiments. (L'érudit Louis Lacrocq [1868-1940] a publié "L'Abbaye de Saint-Cyran, notices pour l'établissement d'un catalogue", dans le *Bulletin du Musée Basque* de 1934). Parmi les familiers de l'abbaye se trouvait Sylvain Pouvreau (Saint-Michel-en-Brenne, vers 1600 - après 1665), entré au service de Duvergier de Hauranne et lui servant de secrétaire. Bientôt brouillé avec Saint-Cyran, il entre, grâce à l'entremise de Vincent de Paul, au service de Fouquet évêque de Bayonne. Ayant appris le basque, l'italien, le latin, l'espagnol et l'hébreu, il perfectionne son basque au point d'être nommé curé de Bidart. Il dédie au maréchal Antoine III de Gramont en 1665 son *Gudu Espirituala*.

Devenu, à la mort de Bérulle en 1629, le chef du "parti dévot" Duvergier de Hauranne s'était opposé à la politique du premier ministre de Louis XIII. L'abbé de Saint-Cyran dirigeait les consciences d'une partie de l'aristocratie française, hostile à Richelieu. Après sa mort, la publication de ses *Lettres Chrétiennes et Spirituelles* (Fig. 6) rappela ce rôle et obtint un tel succès que les rééditions s'en succédèrent rapidement. En 1679 paraissaient *Œuvres chrétiennes et spirituelles de messire Jean Du Verger de Hauranne* dont le musée présentait un exemplaire de la médiathèque avec l'ex-libris de *Joseph de Laborde Lissalde* (1739-1808), premier lieutenant de l'amirauté et maire de Bayonne, apparenté aux Duvergier, probablement le commanditaire des deux portraits à l'huile des abbés de Saint-Cyran exposés.

Fig. 6

JEAN DUVERGIER DE HAURANNE
(Bayonne, 1581 - Paris, 11 octobre 1643).

*Lettres chrétiennes
et spirituelles, de messire*

*Jean Du Verger de Hauranne abbé
de S' Cyran [...]. - Mire, 1648.*

*Le portrait en frontispice est gravé par
Jean BOÜLANGER*

(Troyes, 1606 - Paris, 1680)

d'après Philippe de CHAMPAIGNE.

Médiathèque de Bayonne,

inv. RES.81 FR.

Cliché A. Arnold.

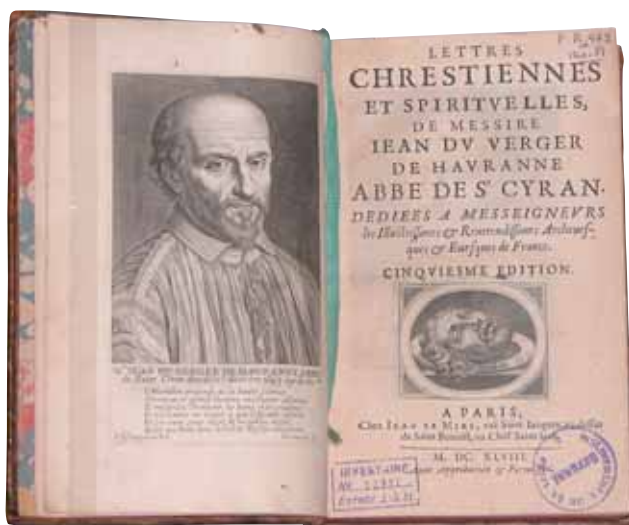




Fig. 7
 VAN REDAM d'après Alexander VAN BREDAEL (Anvers, 1663 - Anvers, 1720).
 "Pendant que les pasteurs sont en débat les loups emportent les brebis".
 Eau-forte, 1713.
 Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,
 inv. E. 1873.
 Cliché A. Arnold.



Le musée exposait une rare gravure allégorique (Fig. 7) de 1713 de Van Redam d'après Alexander Van Bredael (Anvers, 1663 - Anvers, 1720) qui critique la bulle ou constitution *Unigenitus* laquelle condamnait le jansénisme à la demande de Louis XIV. Elle faisait l'affiche de l'exposition. Avec la légende "*Pendant que les pasteurs sont en débat les loups emportent les brebis*", on y voyait, à droite, les pères jésuites conduits par Molina (il y a un moulin sur son bonnet) tenant des plumes de paon ; et à gauche, les jansénistes : Jansénius, Arnauld, Pascal portant des palmes (de martyrs ?). Ils combattent à coups de plume. Au premier plan, le coq et le paon s'arrachent la Constitution. À droite, l'Église de Rome en prostituée, la "*Superbe Babylone*", avec la triple couronne passée au bras. En explication à côté de la gravure étaient ajoutés de longs commentaires critiques datés de 1724 par Honoré de Sainte-Marie, de son vrai nom Blaise Vauzelle (Limoges, 1651 - Lille, 1729).

Le diocèse de Bayonne se fit l'écho des querelles théologiques et politiques parisiennes. André Druillet (Toulouse, 1^{er} décembre 1664 - Ciboure, 19 novembre 1727) fut évêque "appelant" de Bayonne. Nommé à Bayonne en 1707, il n'accepta pas la bulle *Unigenitus* (1713) du pape Clément XI et fit partie des évêques qui signèrent un appel au Concile sous l'influence du cardinal de Noailles, archevêque de Paris. Dans *Recherches sur la ville et l'église de Bayonne*, Dubarat et Daranatz reproduisent le plat ovale en argent aux armes d'André Druilhet, autrefois conservé à l'évêché de Bayonne et aujourd'hui disparu.

L'exposition se terminait avec les portraits en peinture et en gravure de Christophe de Beaumont (Meyrals, Sarlat, 1702 - Paris, 1781),

évêque de Bayonne de 1741 à 1745. Sur la gravure, un ajout manuscrit rappelait les difficultés que Beaumont, devenu archevêque de Paris, rencontra dans sa lutte contre les jansénistes et les philosophes des Lumières. Ardent adversaire des jansénistes, il refusa à Bayonne la sépulture catholique à l'avocat bayonnais Joseph Dailenc qui persistait dans son hérésie.

Rappels historiques

■ Le jansénisme

Le jansénisme s'est toujours présenté comme l'interprétation fidèle de la doctrine de saint Augustin sur la grâce et la prédestination. L'abondance des éditions des écrits de l'évêque d'Hippone du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle prouve le succès en France de l'œuvre augustinienne (édition anversoise de 1576-1577 prêtée par la médiathèque). Certains de ses ouvrages furent traduits en français en particulier par Antoine Arnauld et par les bénédictins de Saint-Maur. Mais la pensée pessimiste, et théocentrique, de saint Augustin est combattue dès la Renaissance par une conception humaniste et plus optimiste. Le jésuite Molina élabore sur la grâce et la capacité de l'homme pour faire son salut une théologie accordant davantage à la liberté humaine. Un des principaux théâtres de la lutte entre les "molinistes" et leurs adversaires, "thomistes et augustinien" est l'université de Louvain, dans les Pays-Bas espagnols. C'est à Louvain qu'étudie de 1600 à 1604 le Flamand Corneille Jansen et le Bayonnais Jean Duvergier de Hauranne. Devenus amis, ils se retrouvent à Paris puis séjournent à Bayonne pour approfondir ensemble la pensée de saint Augustin. Devenu évêque d'Ypres en Flandres, Jansen latinise son nom en "Jansénius" et travaille, à partir de 1628, à la rédaction d'un exposé systématique des idées augustinienes sur la grâce qui ne parut qu'après sa mort survenue en 1638. C'est le fameux *Augustinus* (Fig. 8) publié la première fois à Louvain en 1640. Le 6 mars 1642, le pape Urbain VIII condamnait avec modération cet ouvrage, entraînant le début de la querelle janséniste.



Fig. 8
CORNELLE
JANSEN (Acquoy,
28 octobre 1585 -
Ypres, 6 mai 1638).
Réédition de
l'*Augustinus*
en 1652.
Cornelii Jansenii
episcopi Iprensis
Augustinus seu
doctrina Sancti
Augustini de
humanae naturae
sanitate,
aegritudine,
medicina adversus
Pelagianos &
Massilienses, tribus
tomis
comprehensa.
Accessit huic
editioni Tractatus
F. Florentii Conrii
Archiepiscopi
Thuamensis de
statu parvulorum
sine baptismo
decedentium
iuxta sensum
B. Augustini. -
Berthelin, 1652.
Médiathèque de
Bayonne,
inv. RES.145 FR.
Cliché A. Arnold.

Mazarin, Anne d'Autriche et le jeune Louis XIV décident de reprendre contre les jansénistes la politique anti-parti dévot de Richelieu. Sur leur instigation, le syndic Nicolas Cornet défère, le 1^{er} juillet 1649, à la Sorbonne, comme hérétiques, sept propositions extraites de l'*Augustinus*. Antoine Arnauld les défend dans ses *Considérations sur l'entreprise faite par M. Nicolas Cornet*, dans lesquelles il accuse le syndic de taxer d'hérésie la doctrine même de saint Augustin. En 1651, 78 évêques de France demandent au pape Innocent X de condamner les cinq premières propositions dénoncées par Cornet. Onze prélats, en particulier Gondrin archevêque de Sens et Henri Arnauld, évêque d'Angers (et frère d'Antoine Arnauld et des mères Angélique et Agnès de l'abbaye de Port-Royal) écrivent au pape pour défendre l'*Augustinus*. Leur lettre est remise au pape par un docteur janséniste Gorin de Saint-Amour. Mais la démarche s'avère inutile car le 31 mai 1653, Innocent X condamne les cinq propositions dans la bulle *Cum Occasione* que Mazarin se hâte de promulguer en France.

La parade des jansénistes consiste alors à répondre que les cinq propositions condamnées sont effectivement hérétiques, mais qu'elles ne se trouvent pas dans l'*Augustinus*.

■ Les sœurs Arnauld

Élue contre son gré en 1602, à l'âge de onze ans, abbesse de Port-Royal, dans la vallée de Chevreuse, sous le nom de Mère Angélique, Jacqueline Arnauld (8 septembre 1591 - Port-Royal, 6 août 1661) trouve sa vocation grâce à sa sœur Jeanne Arnauld, devenue en 1599 Mère Agnès de Saint-Paul à l'abbaye bénédictine de Saint-Cyr et qui la suit à Port-Royal. Convertie par le sermon d'un capucin en 1608, Angélique change immédiatement de mode de vie et entreprend une réforme de son monastère dans le sens du respect des règles de saint Benoît appliquées avec la plus grande rigueur. Elle suit les conseils spirituels de François de Sales. De 1620 à 1630, Port-Royal ne séduit plus uniquement les futures religieuses, mais également de grandes figures féminines du temps dont la duchesse de Longueville et la comtesse Élisabeth de Gramont née Hamilton. Le climat de la vallée de l'abbaye de Port-Royal est malsain et de nombreuses religieuses meurent de paludisme. En 1624, les religieuses tentent une installation à l'hôtel de Clagny, faubourg Saint-Jacques à Paris, malgré le désaccord de l'archevêque qui n'accepte pas la coexistence de deux Port-Royal, l'un "des Champs", l'autre parisien. Mais en 1626, Mère Angélique parvient à établir 80 religieuses dans l'édifice parisien. En 1635, Mère Angélique confie la direction spirituelle des moniales à Jean Duvergier de Hauranne abbé de Saint-Cyran que Richelieu fait arrêter en 1638. Elle reste cependant attachée à Saint-Cyran "persécuté pour la justice". Angélique Arnauld a laissé différents écrits et une collection de lettres. Plus forte que tous les autres membres de Port-Royal par l'étendue de son intelligence et la fermeté de son caractère, elle a été un véritable chef de parti. À sa mort, sa sœur Agnès lui survit dix ans et publie en 1665 *Image de la religieuse parfaite et imparfaite*.

■ Antoine Arnauld, dit le Grand Arnauld

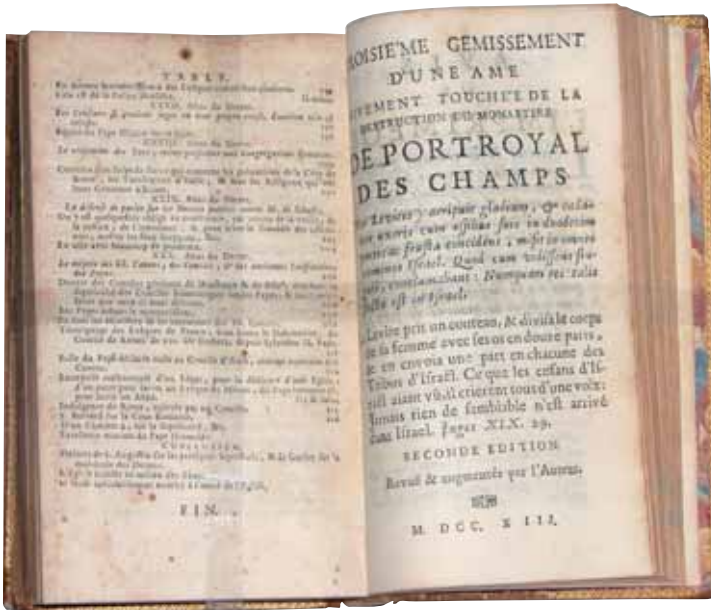
Dernier enfant de l'avocat général Arnauld, Antoine Arnauld (Paris, 1612 - Bruxelles, 1694) s'attache à la personne de Saint-Cyran en l'honneur de qui il compose dès 1639 une *Apologie*. Augustinien fervent, convaincu de la nécessité d'un retour aux sources de la patristique, il n'en ignore pas pour autant la pensée profane de son temps et subit en particulier l'influence de

celle de Descartes. Dès 1643, Antoine Arnauld parvient à la notoriété, grâce à son traité *De la fréquente communion*, un des premiers ouvrages de théologie catholique qui ait été écrit en français. Sur l'ordre de Richelieu, le théologien Habert avait attaqué Jansénius dans ses sermons à Paris en 1642 et 1643. La mort du cardinal permet au parti dévot de relever la tête. Arnauld en profite pour publier en 1644 et 1645 ses deux *Apologies pour M. Jansénius*.

■ Résurgences jansénistes au XVIII^e siècle

En octobre 1709, Louis XIV ordonnait la dispersion des dernières religieuses de l'abbaye de Port-Royal des Champs et l'exhumation du cimetière des cadavres des moniales jetés à la fosse commune. En janvier 1710, il fit entreprendre la démolition de l'abbaye qui fut terminée en 1713. Le coup de force royal fut à l'origine d'un mythe puissant. L'abondance des publications dès 1711 contribua à forger une légende noire de la destruction de la maison des Champs et donna au "saint monastère" l'aura d'un nouveau temple de Salomon. De nombreuses illustrations faisaient revivre l'abbaye et le quotidien des moniales. Les aquarelles et gravures de Madeleine Horthemels (1686-1767), exécutées au moment de la destruction de l'abbaye, vers 1709, décrivent précisément la vie des dernières religieuses de Port-Royal des Champs. Le Musée Basque exposait un texte du 4 juin 1713 intitulé : "*Troisième gémissement d'une âme vivement touchée de la destruction du saint monastère de Port-Royal des Champs*" par Jean-Baptiste Le Sesne de Ménille d'Étemare, prêtre en 1709, qui célébra la messe au monastère avant sa fermeture (relié avec *Justification des réflexions sur le Nouveau Testament* de Bossuet).

Fig. 9
JACQUES-BÉNIGNE BOSSUET (Dijon, 27 septembre 1627 - Paris, 12 avril 1704). *Justification des réflexions sur le Nouveau Testament*, impr. par Jean Baptiste Brovellio à Lille, 1709 ; relié avec : "*Divers abus et nullités du décret de Rome du 4 Octobre 1707 au sujet des Affaires de l'Eglise Catholique des Provinces Unies*" ; et : "*Troisième gémissement d'une âme vivement touchée de la destruction du monastère de Port-Royal des Champs*". Médiathèque de Bayonne, inv. YP.152 Cliché A. Arnold.



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

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

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 zer 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^e siècles, fêtes patronales et Fête-Dieu en particulier. Sur le plan méthodologique, nous plaidons 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^e siècle.

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

■ 3. Gainerateko ohidura dantzatuak Irisarrin

Herriko bestak

Tobera, Besta Berri edo herriko pestetan, dantza jauziek bazuten beren garrantzia, bereziki memoria joko edo desafio bezala. Herriko bestetan, igandeko meza nagusitik eta pilota partidetarik landa berehala emaiten ziren jauziak. Dantzari hoberenek etzuten markatzaile beharrik. Iholdin 1920eko agorrilaren 29-30an iragan ziren azken Abadia primak, herriko pesten karietarat. Bi dantza jauzi zoin-gehiagoka apailatu zituzten: batto Baxenabartarren artean, bertzea Iholdiko kantonamenduko dantzarien artean. Irisartarrek parte hartu zuketan, dudarik gabe, lehia hortan. Zoin gehiagoka ainitz egiten zen garai hartan. Donazarre-Madalenan, 1908an egin zituzten kobleri eta dantza jauzi primak. Dantzak bi partetan eman ziren: "lehenik, phunduak arraitariak oihun gabe arizan dire zaharrak [...] , gero gazten primak". Bertzalde, Graxian Bordarrampé, Iholdiko dantzari zenari esker badakigu Iholdiko eskualdean luzaz jo izan zuela Jean Othéguy "Landaburu" (1875-1957) Donazarreko arrabitari eta klarnetariak. Landaburuk, gaur egun guti emaiten diren (Lapurtar luzeak, Ainhoarrak, Azkaindarrak) edo galdu diren (Iholdiarrak, Musukurak, Landibartarrak,...) jauziekin batera, Irisartarrak ere emaiten omen zituen (Sagaseta, 2011, p. 112). Maleruski, ez dugu jauzi horien urratsik ez soinuak oraindik aurkitu.

Dantza jauzien emaiteko maneran, itxura guzien arabera Irisarrin jantzen ziren bi estilo, bata Heleta-Iholdikoa, eta bertzea Garazi-Baigorrikoa. Pikoak urratsean emaiten ziren, erne-erne, bainan noiz behinka antrexatak sartuz ("eta hiru" pikoentzat adibidez). Irisartar batzu ibiliak ziren gerla aintzin Faustin Bentaberry-rekin dantza ikasten Izpuran, beraz haren eragina ere sendi zen. Artetan, lauetan erdizka egiteko, bekoz-beko jartzen ziren bi dantzari eta jauzika emaiten zuten urrats hori, desafioz bezala. Bertzalde, oraindik 1950-1960 urteetan komuzki emaiten zen *Gabota*-ren bertsione bat bildu izan dugu Irisarrin.

Baxenabarren bertze dantza garrantzitsu bat zen dantza khorda. Dantza horrek bazuen bere erranahia herriaren barne

*Dantza jauziak
Irisarriko plazan
(arg. Ospitalea).*

*Sauts basques sur
la place d'Irissarry
(coll. Ospitalea).*



loturen eta ordenuen erakusteko. Irisarrin, 1893an herriko pesten kariatara (Jondonibanez ordian), dantza khorda antolatu zuten herriaren batasunaren azkartzeko. Ehun bat dantzari, hamasei haurren aita (eta herriko kontseilaria) buru, etxeko primu baten eskutik, eta bertze kontseilari bat dantza buztanean :

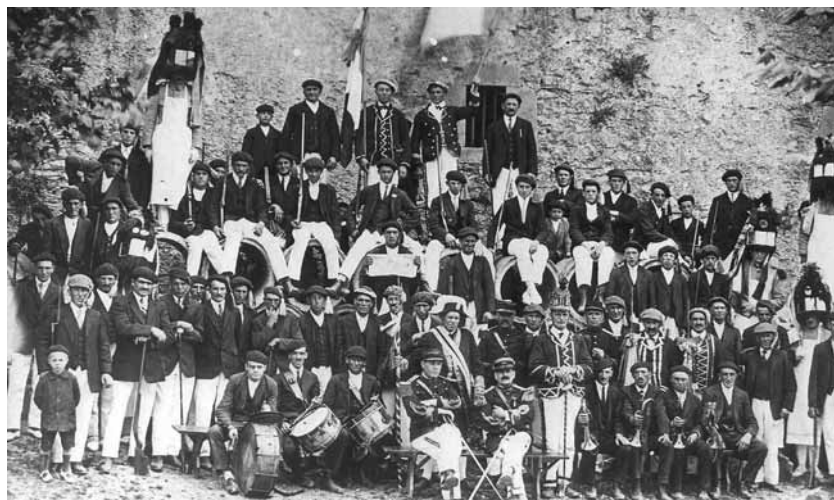
"[...] La Saint-Jean, patron de la paroisse, a été célébrée avec un entrain non moins enthousiaste ; et les nombreux forains, venus de dix lieues à la ronde, ont pu contempler le magnifique passeres, fait, en plein après-midi, par plus de cent danseurs et danseuses, et dans lesquels des hommes de plus de soixante ans se mêlaient aux jeunes gens encore imberbes, et donnaient crânement la main à la compagne de leur choix. La cadence de ce cordon interminable harmonisait admirablement avec le son d'une musique déjà ancienne. Il nous a été donné aussi d'admirer en cette circonstance exceptionnelle l'agilité quasi-proverbiale du leader (si on peut s'exprimer ainsi) de cette manifestation vraiment patriotique, la belle prestance de ce père de seize enfants dansant en tête de la colonne et donnant la main à une jeune et gentille héritière ; et la tenue non moins correcte de cet autre conseiller municipal, également père de famille, qui formait l'arrière-garde de ce qu'on appelle dans le Pays Basque le dantza khorda. Cette réjouissance publique des temps jadis, qui ne revient sur le tapis que tous les vingt ou trente ans, avait été exhumée cette année, fort à propos, non pour diviser la population, mais bien comme le symbole de l'union et de la concorde. [...]"¹

Irisarriko 1937eko toberen iragarkian, *Courrier de Bayonne*-ko berriketariak hauxe zion : "Koblariak mokoak xorrotzik daude. Eta dantza khorda eder bat ? Aspaldi ez baitugu ikusia". Badakigu nola Bidarrain, Itsasun, Heletan, Luhuson, Makean eta bertze hainbat herri-tan dantza korda edo danza luzea emaiten zuten Besta Berri igandez eta Otabaz, bezperetarik landa. Dantzaren partehartzea etzen nola nahika egiten : bikoteak etxearen garrantziaren arabera plantatzen ziren, edo kartierren arabera, aldizkatuz (Itsasun Bestaberritan, Luzaiden herriko bestetan, Saran ihauteriz). Dantza luzea, maskaradako bralia bezala, bikote berriak plazan aurkezteko molde bat zen. Heletan, 1857an, Marianne Perisson, 26 urteetako dendariak emaiten dauku dantza luzearen prestatzearen berri, Besta Berri xaharrez (ortzeguna) hain zuzen :

"Dans la nuit du jeudi vers 11 h du soir Gratien Irusbehere vint dans la maison que j'habite pour me prier de faire la tête de la danse longue usitée à l'occasion de la Fête-Dieu qui devait être célébrée le dimanche suivant et à la huitaine après. Je lui refusai ce service [...]"²

Dantza korda oraindik 1950 urteetan emaiten zen Irisarrin bestetan, azken dantza bezala, plaza inguruan eta ostatuz-ostatu. Herriko bestetan kaxkarot martxa dantzatzen zen baita ere egunero, plaza itzulietan eta karrikan. Kadrillak ere eman izan dira.

Besta Berriak



Irisarriko Besta Berriko guarda 1925an, Ospitale aintzinean (arg. Ospitalea).

L'escorte d'honneur de la Fête-Dieu devant Ospitalea, Irissarry, 1925 (coll. Ospitalea).

76

Besta Berri beztituak egin izan dira luzaz Irisarrin, auzo herrietan bezala, 1950-1960 urteetaradino³. Kari hortarat ateratzen zen ohorezko guardak bere jatorriak 1789eko Iraultza aintzineko tokiko milizietan dauzka (Arbelbide, 2001). Irisarriko artxiboeke besta horren berri emaiten daukute Konsulado garaieko. 1802 eta 1805 artean herriaren gastuetan aipu dira bai Besta Berriko soldadoak, bai atabala eta "tamburina" (xirula eta sokazko ttunttuna), bai ostalerren sariak. Huna adibidez 1803-1804eko konduetan agertzen dena :

"Liste des recettes et des dépenses faites par Guillaume Diriarth maire en sa qualité de maire depuis le 18 pluviôse l'an onze [7 février 1803] jusqu'au 28 pluviôse l'an douze [18 février 1804] [...]

11. À la maîtresse d'Erregueteguy trois livres et douze sols, quarante sols pour avoir donné du pain, du vin à 4 personnes de la Garde nationale à la Fête-Dieu et 32 sols pour avoir logé deux soldats malades, et pour leur avoir donné à manger en passant de Bayonne à Saint-Jean-de-Luz : 3 § 12.

12. au métayer d'Eliçaincingaray 32 sols pour avoir donné du pain et du vin à 4 personnes de la Garde nationale à la Fête-Dieu encore : 1 § 12.

13. À Martin Lamarque, 4 livres et 16 sols pour avoir donné du pain et du vin à 4 personnes de la Garde nationale à la Fête-

Dieu encore et au tambour à dîner et à l'octave au tambour et au tambourin à dîner encore : 4 § 16.

14. À Dominique Biron maitresse de la maison Etcheverry de la place 3 livres et 4 sols pour avoir donné encore du pain et du vin à 4 personnes de la Garde nationale et au tambourin à dîner : 3 § 4 [...]”.

1802ko konduetan agertzen da bolbora emaiten zutela soldadoer, eta guardaren banaketa ostatueta herriko kontseilarien esku zela :

“Pour la poudre à brûler employée à l'occasion de la Fête-Dieu dernière et la dépense faite par la garde nationale à cette meme occasion dans les cabarets ou ils furent distribués par les membres du conseil municipal, la somme de 25 l. 60 centimes”⁵.

Damuzki, soinularien izenik ez dugu. Izan zitezken kanpotik jinaraziak edo berdin tokikoak. xviii. mendeko Irisarriko bataio, eztei eta heriotze agirietan agertzen da Tamborindeguy etxearen izena. Dударик ez da etxe horren egoiliarrak garai batez ttunttunero izan zirela. Bertzalde, 1744eko bataio agiri batean agertzen da, gozaita gisa, irisartar arrabitari bat : *“Dominique d'Echeberry, violon de son métier”⁶*. 1906an bertzalde hauteman dugu Pierre Etxebehere herritar akordeoilariaren aipamena.

xix. mende erditsutan aurkitzen dugu Irisarriko Besta Berrien bertze aipamen bat. 1852ko, Jean Elissery laboraria jujatu zuten Marie Chateaneuf herritarra ustegabeen tiroz hil zuelakotz prosesionen denboran. Donapaukeko auzitegiak lehenik xuritu zuen Elissery⁷, bainan afera berriz jin zen lholdiko jujearen aitzinera 1853ko uztailaren 7an. Aldi huntan behar izan zuten deliberatu zer heine-taraino behar zituen Besta Berriko guardaren kapitainak (urte hartan Etxebehere) bere gain hartu “bere” soldadoen ekintzak. Behin Elissery xurituia izan zela orroitarazi eta, kapitainak ohartarazi zuen etzela zinezko ofizier bat : *“Attendu que si à l'occasion de la procession de la Fête-Dieu, il commandait les honneurs armés formant l'escorte, il n'avait sur eux aucun commandement de droit : il n'était leur chef que par circonstance, donc sans aucune attribution militaire de discipline sur eux.”⁸* Garai hartan eta 1870 artino, guarda nazionala erruralek bazuten oraindikan egitate ofizial zerbeit, bainan gero eta ahulago zena. Haatik, ohorezko funtzioeak aitzina segitzen zuen. Itsasun, 1862an izan ziren gataskak Besta Berrietako ofizierren hautu-aren inguruan, eta ondoko urtean su-prefetak auzapezari idatzi zion orroitaraziz *“garde nationale”* delakoak etzuela gehiago izaitte militarrik, salbu su-hiltzaile bezala, eta Guarda prosesionetarik kentzea hobe zela. Auzapezak halere lortu zuen baimena, eta lehen bezala segitu zuten Besta Berriek (Itçaina, 2009).

Bertze herrietan bezala, Besta Berriz elizkizunetarik landa iragaiten zen bestak bazuen bere garrantzia. 1893an, 120 soldado beztitu ziren Irisarrin Besta Berrikari. Bezperetarik landa, kaxkarot martxa eman zuten bi lerrotan plazaren erdian. Ondotik, kapitainaka manaturik, denak errondan ezarri ziren plaza erdian. Meraren etxeko leihotik Justaboc xantreak kantu batzu eman zituen, "musicac titcho bakhotcharen ondotic errepica alegera bat emanez"⁹ (*annexe 5*). Izendatzen ditu baita ere ohorezko pabillunketari kargua zeramaten lau etxeak : "Cotte", "Ithurralde", "Herriest" eta "Pachco".

*Besta Berriko
prosesionea
Irisarrin 1943an
(arg. Ospitalea).*

*Procession de la
Fête-Dieu à
Irissarry, 1943
(coll. Ospitalea).*

1943ko argazkien arabera¹⁰, eta auzo herrietan ez bezala, Bigarren gerla denboran ere Besta Berriz beztitu ziren irisartar gazteak. Haatik, bildu ditugun lekukotasunen arabera, Besta Berri beztituak 1950 inguruan gelditu ziren Irisarrin. Ordu arte, auzo herrietan bezala iragaiten ziren. Baziren sei zapur, ofizierak, banderariak, soldadoak, suisa. Oilarrik etzen. 1925ko argazkian agertzen dira bi lantzier, alabarda apaindu batzuekin. Zapurrak dantzan sartzen ziren elizan, eta beren urratsa lholdikoaren parekoa zen (eta ez Heleta-Lekornekoa). Bikarioak klika muntatu eta, lehenagoko zapur eta soldadoak desagertu ziren. Lekukotasunen arabera, Irisarriko jauntziak Luhusorat joan zituzten orduan. Dena den, berant arte irauin zukeen ohidurak, noiztenka bederen, ikusiz 1964eko argazki batean oraindik agertzen direla sei zapurrak Irisarriko Besta Berritan.



*Besta Berriak
Irisarrin, 1964
(arg. Otharan).*

*Fête-Dieu à
Irissarry, 1964
(coll. Otharan).*

Dantzarako bertze okasioek

Irisarrin auzo herrietan bezala, dantzarako okasioek etziren eskas. Plazan ez bazen ostatuan berdin ari ziren. 1853ko ekainaren 25an, beraz Irisarriko pestetan, jandarmek atxeman zituzten hamabortz bat mutil gazte dantzan ari kandela baten inguruan ("*dansant autour d'une chandelle*") Laphitz ostatuan gauerditan¹¹. Badakigu hain xuxen dantza jauzien



ikasteko frangotan erabiltzen zela kandela bat errondaren erdiaren seinalatzeko.

Ostatu jokoa gaizki bururatzen ahal zen. 1906an, Irisarriko ferietan Baptiste Larronde, Irisarri Martintoeneko semea, hil zen makil eta ganit ukaldien ondorioz, irisartar eta iholdiar gazten arteko borroka batean¹². Joka partida hasi aintzin, Irisarriko gazteak dantzan ari ziren ostatuan, Pierre Etchebehere, 26 urteko akordeoilariaren soinuarekin¹³. Besta beti bortitzkeriaren mugan izan da.

Baigurako bolantak

Gerla ondoan, etzen gehiago tobera-kabalkadarik eman Irisarrin, bainan "Baigurako bolantak" deitu dantzari multxo irisartarraren aipamenak badira. 1949eko buruilean, Baigurako bolantak Baionan arizan ziren dantzan. Gerla aitzineko kabalkadetako beztimendu zonbeit atera zituzten : "Mañech Paris tambur-majorra gidari, lau zaphur gora lerdenak, bederatzi bolant dantzari hautuzkoak, eta hamalau kachkarot urtchinçek egiten zituzten bi lerro choragarri. Denen ondotik Martin Idieder Aguerrekoak, Baigura bezen azkar, hanbat seriocki zabilzkan bere soldadoak eskualdun banderaren itzalean."¹⁴ Ondoko igandean Irisarriko plazan eman zuten bere agerraldia. Gerla ondoko urte horietan, euskal dantza taldeak loratzen ari ziren eskuin eta ezker. Zoin gehiagoka batzu ere muntatzen ziren. Baionan, gazteria katolikoaren bestaren kariatarat, 1946eko uztailan dantza lehiaketa bat egin zen, eta baxenabartar jauzien saila bidarraitarrek ereman zuten. Irisartarren lehen auzo diren Suhuskundar dantzariak emaitza hori deitoratu zuten, juje batek erranik omen bidarraitarrek saria ereman zutela suhuskundarrek beino xingola gehiago zariotelakotz bizkarretik... Herria aldizkarian bi herrietako berriketariak arizan zira erreferan lau artikuluz !¹⁵. Lekukotasunen arabera, Irigoien ainhizar apezka zen urte horietan ibili dantza erakasten Irisarrin eta Suhuskunen.

*Besta Berriko
prosesioa
Zelaira buruz
abian, 1964
(arg. Otharan).*

*La procession de
la Fête-Dieu se
dirigeant vers le
quartier Zelai,
1964
(coll. Otharan).*



Dantza, tobera, Besta Berri eta bertze hainbat ohiduren gordeleku izan dira luzaz Irisarri eta bere eskualdea. Balitaike oraindik asko miatzeko. Alabainan, ez dugu lan huntan interpretazionerik

aurkeztu. Izaitekotz, garai desberdinetan bildu datuak ditugu ler-rokatu. Bakotxak egin dezala gero bere irakurketa. Mattin Irigoien-ek tobereri buruz zion bezala, "eman diezaiegun sentsu gure urratseri" (Irigoien, 1999, 291).



*Irisarriko plaza
1937ko toberen
egunean
(arg. Elo segi).*

*Toberak-cavalcade
d'Irissarry, 1937
(coll. Elo segi).*

Iturriak

(*) CNRS-Centre Emile Durkheim, Sciences Po Bordeaux
Marie Curie Fellow – European University Institute Florence
x.itcaina@sciencespobordeaux.fr

Artxiboak

*Archives municipales de Bayonne : Fonds Georges Hérelle Mss 110-Mss 114.
Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques - Pôle d'Archives Pays
Basque :*

*Justice de paix du canton d'Iholdy (1842-1916),
Tribunal de première instance de Saint-Palais,
Délibérations du conseil municipal d'Irissarry (1790-an x),
Archives de la sous-préfecture de Mauléon.*

Martin Larramendy-ren bertsu bilduma (Eskualzaleen biltzarra).

Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne :
1937ko Irisarriko toberen argazki bilduma,
<http://www.museebasque.com/fr/collections-en-ligne>.
Elo segi, Idieder eta Ospitaleko argazki bildumak.

Prentsa

*Eskualduna, Le Courrier de Bayonne, Euskal Herria-Le Pays Basque, Le Réveil basque,
Herria.*

Elkarrizketak (T. Lekumberri, X. Itçaina)

Beñat Etcheverry "Fitero" (Irisarri, 1917), Marie-Jeanne Otharan (Irisarri, 1929), Aña Idieder (Irisarri, 1925-2011), Henri Haran "Bidaya" (Irisarri, 1923), Pierre Etchebehere "Herriesta" (Irisarri), Pierre Iribarren (Irisarri, 1929), Paxkal Landarretche (Lekorne, 1927-2008), Graxien Bordarrampé (Iholdi, 1913-2004).

Bibliografia

- Aguergaray A. (2008), *Cent ans de Pastorales en Soule et dans les Pyrénées, 1901-2001*, Ciboure, Jakintza.
- Arbelbide X. (2001), *Besta Berri*, Lasarte, Ostoa.
- Charritton P. (1984), *Jean Etchepare mirikuaren (1877-1935) idazlanak. I. Euskal gaiak*, Baiona, Donostia, Elkar.
- Charritton P. (1996), *Jean Etchepare mirikuaren (1877-1935) idazlanak. V. Euskalerriko bizia (1932-1935)*, Baiona, Donostia, Elkar.
- Duny-Pétre P. (1996), *Xirula mirula*, Baiona, Eusko press.
- Etchecopar-Etchart H. (2001), *Théâtres basques. Une histoire du théâtre populaire en marche*, Bayonne, Gatuzain.
- Guilcher J.-M. (1984), *La tradition de danse en Béarn et en Pays Basque français*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1984.
- Haritschelhar J. (2008), "Tobera mustrak Baigorri", *Bat Soziolinguistika aldizkaria*, n° 67, 2008, 37-41 orr.
- Hérelle G. (1924), "Les charivaris nocturnes dans le Pays basque français", *Revue internationale des Études Basques*, 15 (3), 504-522 orr.
- Hérelle G. (1925), *Le théâtre comique des Basques*, Paris, H. Champion.
- Irigoien M. (1999), "Tobera berriaz... Edo hobeki erran : gaurko toberaz", *Euskera*, XLIV, n° 1, 283-291 orr.
- Ithurriague J. (1938), "Parades charivariques", *Gure Herria*, 18 (3), 246-256 orr.
- Itçaina X. (1998), "Tobera-mustrak Lapurdi barnekaldean", *Sukil, cuadernos de cultura tradicional*, 2, Iruña, 2-18 orr.
- Itçaina X. (2009), "Ezpatata eta iguzkia. Besta Berriak Itsasun atzo eta egun", *Dantzariak*, 55 zenb., 31-50 orr.
- Itçaina X. (2012), "Désordre public et ordre social : charivari et politique en Labourd intérieur (xix^e-xx^e s.)", dans L. Le Gall, M. Offerlé, F. Ploux (dir.), *Le politique sans en avoir l'air. Aspects de la politique informelle, xix^e-xx^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 189-208 orr.
- Itçaina X. (2010), "La mort de l'huissier. Les parades charivariques basques comme rites de diversion identitaire", in D. Darbon, R. Otayek, P. Sadran (dir.), *Altérité et identité, itinéraires croisés. Mélanges offerts à Christian Coulon*, Bruxelles, Bruylant, 353-368 orr.
- Lafitte P. (1948), *Piarres Ibarrarten koplak*, Baiona, Herria.
- Lafitte P. (1972), *Mañex Etchamendy bertsularia (1873-1960)*, Tolosa, Auspoa, 1972.
- Lekumberri T. (1983), *Étude sur les toberak ou parade charivarique. Enquête menée sur le village d'Irissarry*, Certificat d'ethnologie européenne et française, Université Bordeaux II.
- Michel F. (1847), *Le Pays basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*, Paris, Firmin Didot.
- Oxobi (1949), *Oxalde (1814-1897)*, Eskualzaleen biltzarrak ager-arazia, Bayonne, Le Courrier.
- Sagaseta M. A. (2011), *Luzaidoko ddantzak*, Bilbo, Gara.
- Urkizu P. (1998), *Zuberoako irri teatroa. Recueil des farces charivariques basques*, Baigorri, Izpegi.
- Vogel F. (1927), "Note sur la danse dans la région de Saint-Palais", *Bulletin du Musée basque*, n° 3-4, 37-41 orr.

- 1 *Le Réveil basque*, 1893.VII.9.
- 2 *Justice de paix du canton d'Iholdy*, 13 août 1857, 4U 12 21, Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques (ADPA). Irusbehere, 24ko heletar laborariak, zion bere partetik Olha etxerat joana zela helburu berarekin : "ayant besoin de faire quelque démarche pour avoir en qualité de danseuse Marianne Périssou" (*ibid.*).
- 3 Ikus adibidez *Eskualduna*, 1938.VI.17.
- 4 *Délibération conseil municipal 1790 - an x. E dépôt Irissarry*, 1D art. 1, ADPA.
- 5 *Ibid.* Guarda erabilia izan zen baita ere buhamen arrastatzeko : "[...] Payés à Dominique d'Izon cabaretière 5 l. 60 savoir 1 l. 80 aux personnes qui firent l'arrestation du nommé Cadet Bohémien et les 3 l. 80 restantes à 5 gardes nationaux audit jour de la Fête-Dieu" (1803ko konduak).
- 6 1 novembre 1774, *Registre des baptêmes, mariages et sépultures*, Irissarry, ADPA.
- 7 *Tribunal de première instance de Saint-Palais*, 16 juillet 1852, 3U 5/672, ADPA.
- 8 *Justice de paix et simple police, canton d'Iholdy*, 7 juillet 1853, 4 U 12/19, ADPA.
- 9 *Eskualduna*, 1893.VI.16. Ikus mota bereko kantuak 1912an Larroulet erretorak huntuak Ortzainen ("Lehengo bestaberriak", *Herria*, 1993.X.10).
- 10 Eskerrak Anne Pagolari Besta Berriko argazkiak atxemaitea gatik.
- 11 13 juillet 1853, *Justice de paix et simple police, canton d'Iholdy*, 4 U 12/19, ADPA. Ortzainen ere bada herriko bestetako dantzen aipamen ainitz (*Eskualduna*, 1923.IX.7, 1930.IX.26).
- 12 Eskandala gertatu zen bertzalde ehorzketetan, zenduaren etxekoak erretorarekin konfliktuan zirelaketz, gobernuak apezari kendu jornalaren ordaintzeko eskean etzutelaketz dirurik eman (*Eskualduna* 1906.XI 23 eta 30).
- 13 *Tribunal de première instance de Saint-Palais, novembre 1906*, ADPA.
- 14 "Irisarri. Gure jostetak", *Herria*, 1949.IX.29.
- 15 *Herria*, 1946.VIII.8, 14 eta 29, eta IX.5.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Annexe 1 1. eranskina

Irisarriko Toberetako kantuak 1883-an (Joanes Otxalde)

Iturria : Oxobi, 1949, 52 orr.

Airea : urso churia, errazu

Aurthengo ihautirian, Irisarri-ko herrian,
Besta eder bat egin baitute gaztek elgarren artian ;
Holako guti gerthatzen baita
Hoin justu leku batian.

Arribatzian plazan, eder zen hango entrada ;
Musika eder kompleta bazen, oro behar zen bezala ;
Jende hainitzek erraiten zuten :
Hauche da hau pasturala.

Jaun gazte bat : Kapitaina, ordre ederrekin jina ;
Iduri zuen hamalau urthez batallunian egona...
Haren bestimenda fina
Urhe zilharrez egina.

Berrogoi-ta lau dantzari : guziak ederki ari ;
Agur eder batzu egin dituzte, dantza artetik elgarri.
Hainitz ziren maitagarri,
Orok anaiak iduri.

Bazen hainitz kabalier, ikhustia baitzen eder :
Atsegin frango egin baitute ikhustiar adichkider :
Zaldi gainian, kurrier,
Jeneralak bezain fier.

Beztiturik bazen egun pasaturik ehun lagun.
Fama handi hau heda ditake Eskualherrietan urrun ;
Gaizkiko baikinien beldur,
Amodioz oro legun.

Hori zen herriko besta, hortaz dudarikan ez da ;
Zahar gaztiek atsegin zuten zeren izan den onesta ;
Guziak baltsan ohoratzen tut
Erran gabe bederazka.

Mandozain batzu azkarrak, iduri katalandarrak,
Kuskulaz eta juarez beterik beren zaldien bulharrak ;
Harrabots horren indarrak
Harritu ditu bazterrak.

Herriko jaun auzapheza, gizon perestu, onesta ;
Haren gostura egin izan du gazteriak atzo besta ;
Berak ere idukitzen du
Zuzenbideko intresa.

Herriko buruzagiak : oi, lehen laborariak !
Ohore hori ekhartzen baitu departamendu guziak ;
Jaun Prefetaz onetsiak :
Primaren garhait sariak.

Hainitz jende, urrundarik, ikhustera bazen jinik ;
Denbora huna izan baitugu, fortunak hala emanik ;
Ez dugu izan malurrik,
Ez dugu deusen beldurrik.

Biba, biba Irisarri ! oro z konpli dira jarri.
Amodioa atxikazue, orai bezela elgarri.
Lanean hemen naiz ari
Zahar gazten zerbitzari.

Irisarriko toberetako kantuak (1914, Martin Larramendy)

(Iturria : Eskualzaleen Biltzarra, Martin Larramendy-ren bertsu bilduma, s.d.)

1.

Besta xoragarri bat aurten Irisarrin
Bazko biharamunian herriak du egin
Zortzi hogoi beztitu jauntzi ederrekin
Pentsa zer batailluna duten elgarrekin.

2.

Hango unionia hain da xoragarri
Edozoin kolore lotiak elgarri
Herria ohorian han dute ezarri
Heien pare guti da biba Irisarri.

3.

Bazkal eta "Zelaira" bildu ginen oro
Hantik plazan sartzeko oro lerro lerro
Denbora ere hauta ez busti ez bero,
Holakuan gizonak badu delibero.

4.

Delibero hoberik nun da ikusiko
Denbora berriz ari hekien aldiko
Lehenik eman ziren berrogoi zaldizko
Ederragorik aise ez baita jalgiko.

5.

Ehun bolant ondotik uste dut ederrak,
Kanpotiarrik gabe oro herritarrek,
Zangoak arin eta xuxenik bizkarrak,
Dirdiran zabilatzaten urhe eta zilharrak.

6.

Kapitain bat bazuten biziki xarmanta,
Hura baino hoberik etzioten hauta,
Beldurrez egin dezan zerbaitetan falta,
Hastetik fini arte segitu du besta.

7.

Haren ondotik berriz jaun ofiziera,
Hura ere karguko gizon bat ederra,
Biek ere bazuten behar den manera,
Parian zabilaten madama bedera.

8.

Heien madamak ere zabilzan oneski
Iduri andre purrak hain ederki bezti
Sinesaraz zitaken etzakien bati
Gizon bilakatzeko buluztia aski.

9.

Zazpi musikari aire ederrekin
Faustin aita semiak beste bostekin
Hastean xoragarri finitzean berdin
Heien aditzeak han bazuen atsegin.

10.

Berekin bazituzten bi koblari ere
Bat Larramendy eta bestia Larralde
Bere ahal guzian harizan dirare
Bestaren laudatzeko etziren ahalge.

11.

Bazuten mintzatzeko aski borondate
Jendek ixiltasuna beiratu balute
Bainan jende bildu zen plaza arrunt bete
Batzu beti elheka nekez entzun daite.

12.

Hogoi zirzil jin ziren ondotikan berriz,
Hek ikusi orduko jende guzia irriz,
Batian xutik eta bestian eroriz,
Etziren ihalozka zikin beldur lohiz.

13.

Beren kapitaina han manatzen orori
Harek bazakien nun behar zen erori
Etzituen utziko izan balitz lohi
Gizon kaskokua da luze bezen lodi.

14.

Zirtzilen kapitaina da gizon segura
Bazakien hain ontsa tropa noiz manobra
Poxuluan zirela zuenian beldurra
Gomendatzeko laster joiten zuen laburra.

15.

Jostatzeko manera bazen ainitz grado
Nihun ez dut ikusi han baino gehiago
Gero tranparat jin ziren asto eta mando
Heiekin kalapitan tratulari frango.

16.

Asto tratulant hura zuten hango beso motza
Besoia falta bainan sano du bihotza
Tema baitu astoak gogoaren bortxa
Tranparat nehola etzizazken altxa.

17.

Astoak eman ditu estekan birazka
Kopeta hun bat zuten elgarri tiraka
Koblariiek lagundu beldurrez eskapa
Gero hasi zitzaizkon berari koplaka.

18.

Kobla hau eman dako eihalarrekoak
Hok biak saltzen batzu inentzu diruak
Salbu arima eta kanbio figurak
Temaz ez ote zaizte anaiak hiruk.

19.

Gizona mementuan etzen jostagura
Alta errepostuak prest ditu ardura
Ala eztakit etzaiken mentura
So bihurri batekin juan zen tratutura.

20.

Guziak jostatuturik gostu ederrian
Jendia partitu zen ilun nabarrian
Han daukute bakia markatu klarrian
Zer etsenplu ederra Eskual Herrian.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Annexe 3

3. eranskina

1937ko toberak Irisarrin

Iturria : Lekumberri, 1983.

Hemeretzi ehun eta hogoi ta hamazazpian
Besta eder bat bazen Eskual Herrian,
Urozko Mendekoste biharamunian,
Aruak huts eginik ondoko igandian.

Toki maitagarria huna Irisarrin
Herri huntan ginuen besta eder hori
Zer plazerra behatzia holako tropari,
Hiru ehun bat hurbil lotuak elgarri.

Zelaitikan plazara ginenian etorri,
Jendia bildua zen alkiak ihaurri,
Ohartu zirenian holako tropari
Denak esku zartaka "biba Irisarri".

Kapitain bat zen erne ta xarmanta,
Bere gradoko uste dut bai segur plaxenta,
Ongi jua zitaion dantzi distiranta,
Troparen manatzeko gerrian ezpata.

Kapitain anderea erreginaren pare,
Honeski beztitua urgulurik gabe,
Xuxen bazabilan zaldia ere,
Merezi zuen bezala izan zuen ohore.

Irisarriko guziek batasuna badute
Zaharrek gazter erakusten daukute,
Bertze herritan ere holakorik balute,
Bertze trunkiltasunik herrian lukete.

Jean-Pierre Larralde "Panpale", 1937.

Annexe 4

4. eranskina

Udako egun garbi batean (Larramendiren azken bertsuak)

(Iturria: Eskualzaileen Biltzarra, Martin Larramendy-ren bertsu bilduma, s.d.)

1.

Udako egun garbi batean ikus zagun iguzkia
Hari konpara ahal ditake gure munduko bizia
Goizean flako zortzietako lurra berotzen hasia
Hameketarik biak arte du bero azkarren kolpia
Hantikan harat flakatur duoa arratseko itzalia.

2.

Eni ere orai abiatu zaut iguzkiaren itzaldura
Ez arras ilun zerratu baina araztiritako hura
Han edo hemen badut ardura nunbait zerbait arrangura
Urrats guti dut lehen bezala egiten ene gostura
Kontsolatzen nau iten duela goizik sortzeak mundura.

3.

Goizik sortzeko nuen ordena erran behaut gauza dena
Laugarren herrunkari ere ja kendua diot laurdena
Eta ez beiratua izana anitz jende dakitena
Aspaldian nork ez du entzuna Larramendiren izena
Zonbait kopia re badut emanik lagundu nahiz zuzena.

4.

Zuzena beti laguntzeko nik badut aski borondate
Jaun ertor batek hau erran zautan duela berrogoi urte
"Larramendi, zuk, Libertimendu, Karrus eta Santibate
Guzietara joan behar duzu galdegiten bazaituzte
Galdegina eta errefusatuz hobea gehiago zinu".

5.

Eman neraion errepostua serioa behatuz begira
"jauna, zu ganik ateratzeko solas hoi anitz haundi da
Betidanikan apezzeria hor gibelatzen ari da
Zuk eni hola kontseilatzea eskandala den tokira
Otoi hobeki esplika zite finian mintzo bazira".

6.

"Zinez mintzo niz sinets nezazu gogoetak untsa eginik
Zu ez joaneta ez dir egonen bilatu gabe bertzerik
Eta menturaz zer jalgiko da ordain jinen dena ganik
Aldiz plazetan haur anitz bada guzier beha dagonik
Eta zu joanez neherek ez du entzunen behar ez denik".

7.

Solas horiek sartu zauzkitan barna gogo bihotzetan
Geroztik luzaz erabili naiz galdegin nauten plazetan
Ahal bezenbat xuxen mintzatuz jalgi tudan solasetan
Zorigaitzez balinbazen norbait behar etzen urratsetan
Hek xuxentzeko nik zirtu zenbait eman izan dut artetan.

8.

Zirtoak eman izan tut bainan nahiz makurra xuxendu
Iduri baitzaut Jaunak hortako dautala eman talendu
Halare ene erranen gatik enetzat norbaitek herrarik balu
Bihotzetik dut galdatzen orai guzier barkamendu
Denekin bake nahi bainuke hil eta zerurat heldu.

9.

Jainkoak eni eman izan daut anitz egun alegera
Askotan denen jostarazten ni, oro irriz eni beha
Orai adinak eta ez untsak neramate gain behera
Hedatzen delarikan berria joan naizela bestaldera
Jostaraz sari in dezatela enetzat otoi bezalera.

10.

Utzi behartzen zautalarikan ene lurreko bizia
San Joseperi galdatzen dakot hiltze hun baten grazia
Otoi ene zain ennerik dagon aingeru begiralea
Otoizten ere dut Ararteko galdatzen dut ere
oi Anderedena Maria
Zeruko jaunak ni jujatzean har dezan ene alde.

ÉTUDES ET RECHERCHES

1893eko Pesta Berriak Irisarrin
Iturria : Eskualduna, 1893.VI.16.

Annexe 5
5. eranskina

1.

Merezi tuzu phersuac
Zuc aurthen, Irisarri ;
Admiratu du munduac
Zuc egin Phesta-Berri,
Oro ginen choratuac
Gauzac ikhusteari ;
Onhetsi duke zeruac
Batasun eder hori !

2.

Utz ditzagula bideco
Aldare dirdirantac
Halaber leihoetaco
Edergailu charmantac
Bi herronca luzetaco
Churiz-bezti modestac ;
Harmen pean miresteco
Herrico ehun aitac.

3.

Lehen agurra zuretzat
Dut, *Migel Laranborda* :
Soldadoen capitaintzat
Zutaz hoberic non da ?
Hirur hogoi primadentzat
Gordin zaude'ta chuta ;
Etzare manuarentzat
Zu batere marhanta !

4.

Aitzindarien peco
Errecalde lerdena ;
Aldiz haukien ondoco
Arbelech gorphutz fina ;
Lekhunberric sarjant'aco
Etchechouri laguna ;
Denac, tropen bidaltzeco,
Hauturic ederrena !

5.

Non aurkhi bi banderari
Han zirenen pareco ?
Ithurbide, *Auztearti*,
Zer gizon martchaco !
Cotte'ta Ithurraldi
Junta *Herriest*, *Pachco* :
Prima laur jaun haukieri
Pabillun ekhartceco !

6.

Gora dira sei zaphurrak
Jendec ezagutzeco ;
Amentzat zer unithaurrac
Khilutaric hazteco !
Gurtzen zituzten buruac
Athetan pasatzeco :
Juan zaizcote sos ederrac
Tablier erosteco !

7.

Nor da berriz tambour-major
Beso hain biphil hori ?
Ez ditu hezurrac gogor,
Nahiz ilea churi.
Bidelia ez da nehor
Zu bezain chuchen ari
Adirazteco : "Berma hor !"
Makhilaz musicari.

8.

Elizan suis bat ederra
Ikhustea zait lakhet :
Zoin zinen suisa superra
Igandoan, *Zokolet* !
Seculan balitz beharra
Entzunaraz dezaket
Duzula-neurri hazcarra
Catedraleco bouquet.

9.

Lur lantzale, tratulari,
Bolanger, menuzerrac
Soldado zarozcu jarri :
Etziren gizon tcharrac !
Espartin egileari
Jarraikitzen harginac ;
Thindatzaille, harotzeri
Segi eiherazainac.

10.

Oroc anaiaac iduri
Maipulisa beltzetan.
Pantalonac denec churi,
Cocarda bonetetan ;
Harmac dirdiretan ari
Gucien sorbaldetan :
Osoko zen miragarri
Zoin nahi den begitan !

11.

Urhatsa denec batean
Prunki zuten egiten,
Atabalean jo ernean
Norc hobeki picatzen ;
Aitzindarien manuan
Oro, tanc, han gelditzen
"Genou terre" co oiuhan
Denac umil ukhurtzen.

12.

Zueri beraz ohore,
Irisartar zaharrac ;
Ez du herria batere ttipitu zuen obrac ;
Jaincoac badaizcu ere
Deitzen gure indarrac,
Badituzte bethi bere
Irisartar zaharrac.
Justaboc

L'USAGE DE L'EAU ET SA GESTION DANS UN CONTEXTE MONTAGNARD

L'exemple des moulins à eau en vallée de Soule

Mathilde
LAMOTHE (*)

Les rapports entre des sociétés humaines et leur activité organisée dans un environnement montagnard peuvent s'illustrer avec l'exemple des moulins à eau : leur implantation ne résulte pas d'un hasard mais est le fruit d'une société qui a su s'adapter à son environnement pour gérer au mieux ses ressources naturelles.

Mendialdeko gizarteen eta heien bizi-molde antolatuaeren arteko lotura erakuts daiteke ur-eiharen etsenpluaz : eiharak ez dira nun-nahi eraikitzen. Erakustera emaiten dute hango gizartea ingurumenari egokitu dela, naturak eskainia hobekien baliatzeko.

 87

L'Homme joue un rôle sur son écosystème en façonnant les paysages : il laisse des marques visibles sur son territoire, héritages d'un fonctionnement social et économique sur le partage de l'espace et des ressources. Parmi ces marques figure notamment le moulin à eau, qui apparaît comme un lieu social encore bien vivant, un repère spatial incontournable et un marqueur territorial issu de plus d'un millénaire d'histoire technique. Le moulin, propriété privée ou collective, est intégré à l'espace vécu et mental des sociétés locales. Toutefois, l'installation d'ouvrages hydrauliques et leur pérennité dépendent du contexte géographique, qui est considéré comme un potentiel que l'homme peut utiliser ou négliger. Ainsi, des éléments tels qu'un versant, un boisement (couverture végétale) ou le lit d'un cours d'eau (son encaissement) permettent de caractériser le contexte physique d'un lieu. Se pose ainsi la question des conditions topographiques des moulins : comment leur implantation dans le paysage est-elle conditionnée par le milieu montagnard ? Par conséquent, ces ressources naturelles sont-elles partagées par ces communautés ? Cette lecture permet-elle de comprendre les conditions d'adaptation des hommes à leurs milieux, notamment dans un contexte montagnard ?

La problématique de l'eau en tant que ressource naturelle rend compte de son usage dans une hiérarchie sociale et des dynamiques des communautés, et invite à une réflexion historique, anthropologique et écologique sur l'expression des formes de solidarité collective au sein des sociétés. Les moulins à eau dans la vallée de Soule permet-

tent d'illustrer ce processus d'appropriation et de gestion du milieu naturel et notamment de la ressource en eau.

■ Potentialités naturelles et potentiels humains : études de cas

La vallée de Soule est l'une des trois provinces basques françaises située au nord de la chaîne des Pyrénées ; elle est bordée par le Béarn au nord et à l'est, la Navarre au sud et la Basse-Navarre à l'ouest. Province la plus orientale et la plus montagneuse du Pays Basque Nord, elle est traversée par de nombreux torrents pyrénéens : les gaves de Larrau et de Sainte-Engrâce se rejoignent pour former le gave de Mauléon appelé le Saison (ou "Ühaitza"). Le Saison longe le territoire de la commune d'Etchebar et alimente en eau les moulins de cette commune. Cette rivière, avec une énergie constante, présente des fluctuations saisonnières de débit, typiques des rivières de haute montagne, liées à son régime nivo-pluvial ; ce qui implique une gestion des risques pour permettre l'implantation de la population locale sur ce territoire.

88

■ Étude du site des moulins d'Etchebar

Le village d'Etchebar se trouve à six kilomètres au sud-ouest de Tardets. Il se situe dans un contexte quartzitique, avec la présence de pointements calcaires comme le Chapeau de Gendarme (nous verrons par la suite que cela peut avoir une importance concernant la provenance des pierres pour les meules en calcaire). Nous sommes en présence d'une zone stable, un milieu où la susceptibilité à l'érosion est faible¹. Les moulins se situent dans la partie aval du bassin-versant, localisés sur une zone plane qui correspond à un dépôt alluvial.

D'après la carte IGN² (Fig. 1), il s'agit d'un bassin-versant avec une alimentation constante. On peut remarquer que les bassins-versants exposés au nord sont boisés, tandis que ceux orientés vers le sud-est ne le sont pas. La présence de bois est effectivement à relever : facteur régulateur, c'est un phénomène limitant le nombre de crues lors de précipitations. Les bois permettent d'allonger le temps entre le moment où l'eau de pluie arrive dans le sol et dans le cours d'eau, ce qui provoque un effet retardateur d'onde de crue. Les courbes de niveau indiquent que le lit du cours d'eau présente une pente d'écoulement supérieure à



Fig. 1
Bassin-versant alimentant les moulins d'Etchebar.

10 %, d'où une vitesse d'écoulement rapide de l'eau lors de pluies (les eaux venant des sommets). Toutefois, si les moulins sont bien chenalisés avec un bief profond, ils peuvent aisément supporter cette importante quantité d'eau.

Concernant la situation des quatre moulins relevés sur la commune d'Etchebar, on peut remarquer qu'ils sont implantés à la suite sur le même ruisseau. Ainsi si l'un de ces moulins est touché par un phénomène de crues, les autres moulins peuvent le suppléer et continuer cette activité sans interruption. En effet, l'étroitesse du cours d'eau ne permet pas l'implantation d'importants ouvrages hydrauliques comprenant plusieurs roues. Par ailleurs, il est à noter que trois moulins se succèdent à distance strictement égale³. Ces 200 mètres qui les séparent renvoient à la distance établie dans la Coutume de Soule⁴, ceci afin qu'ils ne se gênent pas les uns les autres, et que le moulin en amont ne soit pas avantagé au détriment de celui situé plus en aval : "Chacun peut selon la coutume faire sur sa propre terre, moulin, défrichement, cabane et grange, à la condition expresse de ne pas porter préjudice au droit commun d'aller et venir et de ne pas causer de dommages à la communauté ou aux particuliers en gênant l'écoulement des eaux". De plus, l'orientation spatiale de la rivière se transcrit également au travers de la toponymie : "*gaineko*" signifie "d'en haut", tandis que "*peko*" veut dire "d'en bas", sur la rivière ("*erreka*"). En effet, le moulin situé à Gagneco Eyhera (ou Gaineko Eihera) se trouve en amont du cours d'eau par rapport à celui de Peco Eyhera (ou Peko Eihera)⁵.

Pour protéger le moulin d'un risque de destruction causé par des inondations, il est préférable qu'il soit situé à la sortie d'une courbe : cela permet d'éviter les problèmes liés à l'augmentation du débit de l'eau, et rend le moulin moins fragile que s'il était situé dans un axe de crues. Le deuxième moulin - appelé "moulin d'Uthurriague" sur le cadastre napoléonien de 1830 (Fig. 2) - illustre cette implantation en fonction de la topographie : placé après un coude d'un affluent du Saison, l'Uthurrotche Erreka, il assure ainsi sa sécurité. En effet, en cas de fortes précipitations, cette courbe

freine l'énergie de l'onde de crue en la rejetant vers la rive opposée, avant de poursuivre son cours avec un flux ralenti.



Courbe du Saison : elle freine l'onde de crue en cas de fort débit de l'eau.

Sens de l'écoulement du cours d'eau

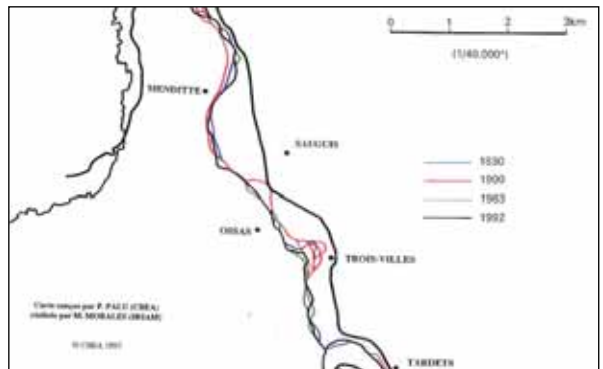
Fig. 2
Cadastre
napoléonien.

■ Étude du site du moulin de Trois-Villes

Si l'on observe le contexte pédologique, le substrat local se compose de marnes et de schistes qui forment un milieu homogène. La plaine alluviale constitue l'ancien lit mineur du Saison à l'époque glaciaire, c'est pourquoi l'on retrouve les zones de cultures le long de la rivière (ce qui est facilité par le faible dénivelé : cet endroit est en effet peu accidenté car il est situé en fond de vallée). Trois-Villes se situe entre le Saison et le sommet de la Madeleine. Son origine étymologique⁶ viendrait de "villa" qui signifiait "domaine agricole avec peuplement" à l'époque gallo-romaine, ce qui traduirait une occupation ancienne du site. Le moulin est situé dans une zone de plaine et à proximité d'un cours d'eau ; on pourrait penser que sa mise en valeur est donc une préoccupation ancienne. Généralement, la nécessité de trouver à la fois le point d'ancrage du barrage, les espaces de la retenue d'eau et des biefs, permet de constater que les moulins qui sont désignés par le nom des villages ne sont en général pas situés à proximité immédiate de ceux-ci. Les implantations d'habitats groupés se trouvent éloignées des risques d'inondation, loin du lit majeur et des zones inondables.

Au fil du temps, les cours d'eau fluctuent en fonction des phénomènes naturels ; c'est pourquoi des structures externes sont souvent nécessaires afin d'augmenter et surtout de régulariser le débit. Une prise d'eau est alors effectuée à l'amont du moulin : un bief d'amenée ou bief d'amont, sorte de canal de dérivation, conduit l'eau sous la roue. Une comparaison de différentes cartographies du Saison révèle que le chenal du moulin de Trois-Villes a dû être modifié : le lit du Saison fluctue, avec un tracé qui se modifie suivant les périodes de crues (Fig. 3 : quatre tracés différents de la rivière ont été relevés entre 1830 et 1992). Par ailleurs, le terrier de 1675⁷ et la carte de Cassini mentionnent déjà le canal du moulin de Trois-Villes. Cependant dans le cadastre napoléonien, on note que la prise d'eau a été réaménagée depuis peu⁸ : celle-ci a été modifiée car on voit que le tracé du chenal du moulin a changé de place. En effet, entre 1675 et 1830 a eu lieu un redécoupage des parcelles à Trois-Villes, ce qui a provoqué une modification du tracé du chenal (qui se trouve confirmée par les archives privées du propriétaire actuel du moulin). Il est vrai que lors de crues, le canal peut se trouver obstrué voire détruit. Un nouveau chenal peut donc s'expliquer par une rivière qui change de lit ou un risque qui s'est déplacé.

Fig. 3
Reconstitution des différents lits du Saison entre 1830 et 1992 à partir de sources cartographiques (cadastres, cartes d'état-major et IGN).



Ces deux exemples traduisent le fait que les conditions topographiques conditionnent très fortement l'implantation d'aménagements hydrauliques. Ces bâtiments sont en effet construits en fonction de plusieurs facteurs déterminants afin que les moulins "épousent" le cours et le régime capricieux des ruisseaux, des rivières et des fleuves. Différents paramètres sont donc à prendre en compte pour l'établissement d'un moulin sur un cours d'eau : la pente du cours d'eau, son étiage, son débit moyen, ses maxima, les dangers qu'il représente et surtout les travaux d'aménagement hydraulique (tel que le bief) qu'il exige pour rendre possible l'installation d'un moulin sur un emplacement sûr.

■ Structures et fonctions des moulins à eau

Une typologie de certains moulins de Soule peut s'esquisser à travers leurs aspects techniques, mais également leur organisation. Il existe des moulins appartenant à de petits propriétaires, qu'ils se partagent selon le système des part-prenantes (appelés "moulins paysans"), ou des "moulins seigneuriaux" appartenant au noble ou à la puissance locale. Comme nous l'avons vu auparavant, les moulins paysans ont été conçus en fonction de la nature hydrologique du site et en fonction des finances peu élevées des propriétaires à l'origine : c'est le cas de certains moulins d'Etchebar et de Licq-Athérey. Nous sommes loin de la forme et des mécanismes sophistiqués des moulins cossus attenants ou inclus à une bâtisse habitable et possédant un ou plusieurs moteurs hydrauliques, comme à Trois-Villes.

■ Éléments du bâti global

Force est de constater que rien ne permet, en dehors du dispositif hydraulique (le bief ou chenal) de distinguer un moulin de n'importe quel autre bâtiment à usage rural. En effet ces moulins sont munis d'une roue horizontale, invisible, contrairement au modèle beaucoup plus répandu de moulin comportant des roues verticales, le plus souvent à l'extérieur. Cependant, le bâtiment qui abrite le mécanisme des différents moulins présente certains caractères récurrents, en adoptant les caractéristiques architecturales régionales. D'une manière générale, beaucoup de ces petits moulins de montagne datent des ^{XVII}^e et ^{XVIII}^e siècles. Ce sont des moulins de quelques mètres carrés de surface au sol, à un seul niveau, non habitables et rectangulaires. Ils sont orientés dans le sens de la pente et alimentés par une amenée d'eau artisanale aboutissant à une faible retenue d'eau.

Le moulin situé au lieu-dit Peco Eyhera est bâti à l'entrée du village d'Etchebar. Il présente un cas particulier : bien que n'étant pas aussi important que le moulin de Trois-Villes, il ne peut cependant être classé parmi les moulins paysans, même si son fonctionnement et son

organisation sont similaires. Les murs et le bief sont en pierres taillées, qui sont des matériaux trouvés à proximité. Le toit est caractéristique de la charpente de toit souletine ; même s'il ne reste que de rares pièces actuellement, la couverture semble être composée de bardeaux de châtaigniers⁹. Les poutres en bois supportent la charpente ; les pièces de bois, disposées parallèlement, soutenues par des pièces transversales, sont travaillées : on constate qu'il ne s'agit pas d'un travail grossier. Traditionnellement, le toit couvert de bardeaux est en général très pentu afin d'éviter le poids trop important de la neige. Mais ici, cette hauteur (supérieure à celle des moulins de Gagneco Eyhera et de Bedachit), avec des dimensions particulières, soulève une réflexion quant à son importance : contrairement aux autres moulins, la charpente est assez haute pour permettre de repiquer les meules grâce à un système de levage des pierres. Au-dessus de la porte d'entrée, le linteau porte la date de "1693" : il s'agit de la date de construction, ou de reconstruction suite à des phénomènes de crues par exemple. Il est le seul moulin à Etchebar à porter une date, ce qui permet d'attester de son ancienneté. Cette différence dans la composition des pièces situées à l'intérieur du moulin et servant à son fonctionnement, comme dans ses dimensions et ses éléments extérieurs, serait-elle significative d'une hiérarchie, la traduction d'une richesse des propriétaires de ce moulin supérieure à celle des propriétaires des autres petits moulins d'Etchebar ?

Nous pouvons analyser les éléments du bâti global d'un moulin seigneurial à travers le cas de celui de Trois-Villes. Ce type de moulin dénote d'une plus grande importance, que ce soit dans les dimensions ou les matériaux utilisés. Tout d'abord, son canal est presque dix fois plus long que ceux d'Etchebar, mesurant 98 arpents. De plus, le bâtiment s'élève sur deux niveaux : le premier est réservé aux mécanismes et comprend une simple lucarne, tandis que le second compte plusieurs fenêtres. Un troisième niveau pouvait abriter un grenier qui permettait d'entasser le grain à moudre, la mouture à livrer au client et la part prélevée par les meuniers à titre de rétribution. Au niveau du bâti extérieur, on peut observer que les fenêtres ont un encadrement en bois et non en pierre comme les petits moulins paysans. Cela révèle une hiérarchie significative, qui s'explique par une utilisation différente : ces derniers sont des édifices fonctionnels alors que le moulin de Trois-Villes est habité. En effet, à l'instar de ce dernier cas, l'habitation du meunier est souvent juxtaposée au bâtiment principal si le moulin est relativement important.

■ Structure interne d'un moulin à eau

Quels que soient leurs dimensions, le nombre de leurs roues ou de leurs annexes, les moulins à eau observés en Soule sont construits sur

ce modèle : au rez-de-chaussée se trouve la chambre des eaux comportant la roue hydraulique¹⁰. Cette turbine pivote sur un axe vertical qui traverse le plancher. Elle entraîne une roue de meule (meule tournante), partie mobile et supérieure qui, par son mouvement de rotation et son poids, écrase le grain sur une roue fixe (meule dormante) reposant sur le plancher.

À l'étage supérieur du moulin, on retrouve la chambre des meules, avec tout l'équipement nécessaire aux opérations de mouture, de blutage¹¹ et de mise en sacs. Divers éléments composent l'entourage des

meules, le système de distribution de blé et la récupération de la farine. Un coffrage de bois ceint l'ensemble du système : cet ensemble mobile se divise en plusieurs panneaux que l'on retire pour surveiller les opérations de mouture. L'alimentation en grain est assurée par la trémie, qui est une pièce de bois en forme de pyramide tronquée inversée située au-dessus du coffrage de bois et dans lequel on verse le grain (Fig. 4). Une fois le grain moulu, la farine est soit prélevée directement dans l'arescle, soit ramassée dans une huche en contrebas dans laquelle elle s'écoule et est recueillie dans une caisse¹².

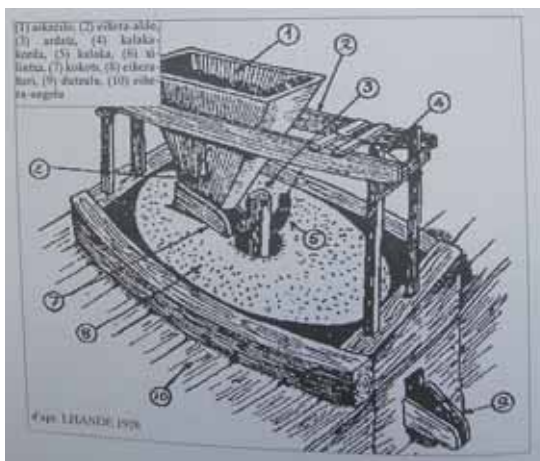


Fig. 4

d'apr. Lhande 1926

- 1 - trémie ou la ruche (kobain) : askazilo.
- 2 - bâti : eihera-alde.
- 3 - axe : ardatz.
- 4 - corde de réglage du sabot : kalaka-korda.
- 5 - kalaka : kalaka.
- 6 - clochette : xilintxa.
- 7 - sabot : kokots.
- 8 - pierre à moudre (meule) : eihera-hari.
- 9 - bec déversant la farine dans une caisse (aska) : dutxulu.
- 10 - cadre : eihera-angelu.

■ Éléments techniques visibles : les meules

La meule gisante percée de l'œillard par lequel passe l'axe (qui va entraîner la rotation de la tournante) doit avoir la surface postérieure parfaitement plane. Au contraire, la tournante, qui est généralement de diamètre inférieur, peut avoir un système rayonnant de rainures permettant l'évacuation centrifuge de la farine¹³. Ces rainures permettent en effet d'augmenter la puissance du broyage et facilitent la sortie du grain moulu, tout en aidant à son aérage. Comme on peut le constater dans les moulins d'Etchebar, les meules reposaient sur une grande caisse de bois qui empêchait la dispersion de la farine et permettait de la recueillir facilement. De plus, les meules exigeaient un entretien régulier, qu'on appelle "repiquage" ou "rhabillage", ce qui mettait le moulin dans une mise en repos forcé. Elles devaient être régulièrement martelées pour raviver les rainures, afin de les mettre en état de moudre. L'opération d'entretien pouvait prendre une journée, avec une fréquence variable suivant les moulins, de 8 à 15 jours en moyenne au XIX^e siècle¹⁴ (voire tous les six mois au moulin de Bedachit à Etchebar, au XX^e siècle).

Le grès était le matériau idéal pour les roues (meules) des moulins, d'où la récurrence de ce matériau dans les moulins observés (Fig 5). Le coût du transport nécessitait des sommes particulièrement importantes qui s'ajoutaient au prix déjà élevé des meules. Les propriétaires des moulins ont donc cherché à s'approvisionner au plus près : les abords immédiats d'anciens moulins montrent souvent des alvéoles d'extraction caractéristiques¹⁵. Mais cette provenance locale pouvait poser quelques problèmes, si la roche n'était pas adaptée aux caractéristiques requises pour les meules. En effet, pour faire de la bonne farine, une meule de moulin doit posséder plusieurs qualités : être à la fois dure (meule courante) et souple (meule fixe), pour mouler le grain sans trop l'écraser, et pouvoir supporter la rotation rapide sans trop s'échauffer ni cuire la farine.

Selon Cl. Dendaletche et N. Saint-Lebe, des carrières d'extraction de meules de moulin, de lauzes, de dalles, de lin-teaux, de pierres à aiguiser, de pierres de pressoir et de bornes frontalières existaient sur l'Artzamendi (probablement le Mont Hartza ou la commune d'Itxassou) et un peu à Bidarray dès 1741. Ces produits étaient évacués par des attelages de bœufs tirant des traîneaux sur des chemins dallés. Les carrières de l'Artzamendi fournissaient les meules pour

les moulins de la vallée et bien au-delà. Deux types de meules étaient taillés dans les ateliers : les "mulles" ou "mules à blé d'Inde" (maïs) et les "mulles fromentaires" ou "à froment"¹⁶. À Etchebar, une montagne calcaire (le Chapeau de Gendarme) se trouve à proximité du moulin de Peco Eyhera. Les matériaux auraient pu être pris sur place pour créer les meules en calcaire. Cependant, au vu de la taille des meules du moulin de Peco Eyhera (Fig. 6 et 7), on pourrait envisager qu'elles aient vraisemblablement été achetées et importées, en provenance sans doute de Cize ou de Basse-Navarre où ces substrats particuliers étaient présents et exploités. Ainsi l'aire de diffusion des productions des meules évolue entre le début et la fin de l'Époque moderne, malgré les difficultés de transport : on passe d'une multitude de petites carrières approvisionnant les moulins proches, à un nombre plus restreint de carrières écoulant leurs pierres à travers un espace régional voire national¹⁷.

Fig. 5
Meule en grès avec rainures, dressée et réutilisée en motif d'ornement devant le moulin de Trois-Villes.



Fig. 6 et 7
Meule en grès grossier pour la farine de maïs au moulin de Peco Eyhera : la pierre n'est pas travaillée par rainure mais par piquage (technique plus grossière car il s'agit d'une farine de moindre importance).

■ L'adaptation aux conditions naturelles

Les moulins contribuent à l'aménagement de l'espace et à l'organisation du paysage. L'aménagement des rives et des cours d'eau modifient l'environnement : les moulins, en s'installant si possible sur les sites les plus proches des terres productives, participent à la réorganisation du territoire. Toutefois, l'exploitation de la ressource en eau n'est pas pour autant sans limites et elle est soumise à de multiples facteurs naturels.

■ Contraintes naturelles et adaptations techniques

De fait, les importantes contraintes naturelles nécessitent la mise en place d'adaptations techniques, en particulier dans la gestion de l'eau pour sa force motrice. Le débit et le volume hydraulique pouvaient se réguler grâce à un système de vannes, avant d'être acheminés par un canal pour tomber "par-dessus" la roue motrice faisant tourner l'axe vertical, et donc les meules à l'étage supérieur. Cette technique s'adapte au milieu naturel ; en montagne, elle permet d'exploiter au mieux la pente et de disposer d'une hauteur de chute. Mais le régime nival ou nivo-pluvial des gaves pyrénéens rend la construction sur le cours d'eau lui-même relativement dangereuse en raison des crues dévastatrices. Aussi, de nombreux moulins ont leur prise d'eau la plus éloignée possible afin de limiter les risques, comme nous l'avons vu en première partie. Le moulin de Trois-Villes fonctionne suivant le même rythme hydrique que ceux d'Etchebar : il tournait au maximum en période pluvieuse, c'est-à-dire durant l'hiver et le printemps. En période estivale, si le débit devient moins important, le moulin conserve cependant une alimentation constante. Comme il se situe sur le Saison lui-même, et non sur un de ses affluents comme à Etchebar, le risque de ne plus être alimenté s'amointrit, tandis qu'en contrepartie le risque de crues augmente.

Il existait souvent une forte dénivellation entre le niveau de l'eau qui remplissait le réservoir ou le canal et le niveau de la roue horizontale du moulin. Pour obtenir cela, il fallait ainsi dévier l'eau du lit principal d'une rivière et la faire aboutir par un chenal d'amenée d'eau, appelé le bief ou localement "la nasse"¹⁸ qui va ensuite alimenter le moulin (comme nous l'avons vu pour le moulin de Trois-Villes). Concernant les moulins paysans, la prise d'eau peut être une simple ouverture dans la berge du torrent, sans porte ou écluse. Pour des moulins plus importants comme à Trois-Villes, la prise d'eau est pourvue de vannes : la hauteur de l'eau par rapport à la roue va être réglée afin d'obtenir un débit constant au moyen d'un vannage au début de la décharge. Un compromis est donc recherché entre nécessité de disposer de suffisamment de force motrice et effet destructeur des crues aggravé par la

forte pente. Aussi, les moulins sont le plus souvent localisés en fond de vallée, en plaine ou à faible altitude (300 mètres d'altitude environ à Etchebar et 200 mètres d'altitude à Trois-Villes) ; cela n'empêche pas pour autant les problèmes liés aux afflux d'eau.

■ Prévention et gestion des risques de crues

À Etchebar, le moulin de Bedachit - situé le plus en amont - ne reçoit qu'un cours d'eau, l'Errebetche, tandis que les moulins plus en aval reçoivent également un deuxième affluent, le Belca Erreka, ces deux ruisseaux formant alors l'Uthurrotche Erreka, qui alimente les moulins d'Arabarco, d'Uthurriague et de Peco Eyhera. Ces derniers ont subi davantage de phénomènes de crues car les risques augmentent alors de manière exponentielle : un habitant signale que le barrage en bois situé à l'extrémité de la réserve d'eau du moulin d'Arabarco avait été emporté en 1936, comme le pont du village et certaines maisons à Licq-Atherey. Ce barrage a été refait, mais a été de nouveau emporté par une crue suivante. L'acceptation de ce phénomène se fait ressentir à travers cette réalité naturelle qui est incontournable, d'où un certain sentiment d'impuissance : "ils l'ont reconstruit, oui, mais on peut rien faire donc... C'est aussi pour cela que c'était en bois". On observe effectivement une technologie de défense qui a peu changé dans son adaptation aux problèmes posés par la rivière. De fait, confrontés à la variabilité et à la capacité destructrice de leurs cours d'eau torrentiels, les communautés ont adapté la construction des ponts et des moulins à cette réalité : par exemple, les ponts de pierre n'étaient installés que sur des gorges rocheuses, alors que dans les secteurs plus à risques, les rives étaient reliées par des ponts de bois dont le tablier était sommairement bâti afin de ne pas opposer une résistance à une crue comme les ponts de Menditte et d'Abense. Ce dernier a été détruit par une crue en 1934.

Par ailleurs, les conflits d'usage de l'eau demeurent la preuve d'un certain dynamisme social. Ces conflits relatifs à l'appropriation et la gestion de la ressource peuvent se matérialiser sous la forme d'une transgression collective ou individuelle de la Coutume. Ces formes d'usages déviants se réclament d'une autre logique qui privilégie un individu aux dépens du collectif, comme cela est évoqué dans la commune d'Idaux : "Il est probable que la nasse que des particuliers de Gotein ont pour amener l'eau vers leur moulin a occasionné l'enlèvement de nos réparations et fortifications et ravagé la plaine la plus fertile du district et qu'il convient de faire des agirs nécessaires pour faire abattre ladite nasse qui occasionne tant de dommages [...] considérant en outre que l'article 15, 16 - Titre 2 - section 7 de la loi du 2 septembre 1791 défend à tout particulier d'inonder l'héritage de son voisin et de lui transmettre volontairement les eaux d'une manière nuisible"¹⁹.

L'écosystème souletin est ainsi révélateur d'une relation singulière de la communauté basque à son environnement montagnard, d'un dispositif naturel soumis à un dispositif social.

■ Conclusion

Les rapports entre les techniques et les rapports de production ne sont pas à dissocier : on ne peut décrire séparément technique et société car une société ne peut pas être considérée indépendamment de ses techniques. Connaître la technique, c'est donc s'intéresser à la forme de l'objet, son mécanisme, son processus de fonctionnement, sa construction, sa réparation. Mais c'est aussi mettre l'objet en lien avec la chaîne opératoire : il faut le rattacher au long processus qui va de la production à la consommation (en n'oubliant ni l'alimentation, ni la céréali-culture) et dans lequel il s'insère comme un maillon²⁰.

Finalement, ces études de cas mettent en avant le fait qu'une civilisation se caractérise aussi à travers ses paysages. Au regard des questions d'usage et de gestion de l'eau, il apparaît indispensable d'intégrer les potentialités et les contraintes du milieu naturel au sein d'un mode de production économique qui s'insère dans un contexte social. Comme l'évoque Georges Guille-Escuret au sujet des liens structurants les rapports entre l'homme et la nature : "le préjugé le plus tenace de notre culture occidentale est en effet celui qui s'évertue à confondre la maîtrise et la domination, la possession et la domestication, la capacité et la force"²¹. La Nature est ici vécue en "économe" et conçue en terme "d'ordonnement, de distribution ordonnée". Les communautés locales se sont efforcées d'adapter les possibilités du naturel aux besoins sociaux. Cependant, la productivité du milieu naturel est limitée par deux facteurs : la quantité et le temps, qu'il s'agisse des conditions météorologiques ou du temps requis pour moudre. La logique d'exploitation non productiviste des potentialités naturelles se trouve confrontée aux XIX^e et XX^e siècles à une philosophie différente générée par l'économie libérale qui se met en place à partir de la Révolution industrielle. C'est pourquoi aujourd'hui les moulins à eau, marqueurs économiques et sociaux représentatifs d'une collectivité, ne figurent pas tous de la même façon dans le paysage. Certains demeurent plus ou moins bien entretenus, suivant leur fonction et la valeur que l'on y attache. Restaurés, délaissés ou ruinés, les moulins de Soule connaissent les aléas du petit patrimoine rural, laissés à un abandon relatif faute d'y voir un intérêt actuel ou bien mis en valeur grâce à une prise de conscience collective.

(*) Doctorante en anthropologie au laboratoire ITEM EA 3002
Université de Pau et des Pays de l'Adour.

ÉTUDES ET RECHERCHES

■ Quelques moulins à eau en vallée de Soule

À Etchebar, de l'amont vers l'aval du Saison :

- 1 - Moulin paysan abandonné (dit de Bedachit).
- 2 - Moulin dit de Mendy, au lieu-dit Gagneco Eyhera.
- 3 - Vestiges actuels du moulin paysan (dit d'Uthurriague).
- 4 - "Moulin du village", dit d'Etcheber, au lieu-dit Peco Eyhera.

Autres moulins :

- 5 - Moulin seigneurial de Trois-Villes (vue du chenal).
- 6 - Moulin de Trois-Villes (vue opposée) en 2009.
- 7 - Moulin paysan de Licq-Athérey, restauré en 2007.



Clichés M. Lamothe.

Bibliographie

Sources

Carte de Cassini ;
Archives privées de l'actuel propriétaire du moulin de Trois-Villes ;
Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques : cadastre napoléonien d'Etchebar (matrice cadastrale) et cadastre napoléonien de Trois-Villes (matrice cadastrale) ;
Dictionnaire basque-français et français-basque (dialectes labourdin, bas-navarrais et souletin) de Pierre Lhande, Paris, Beauchesne, 1926, 1117 p.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Ouvrages

- BARBOFF M. (dir.), 2003, *Meules à grains, Actes du colloque international de La Ferté-sous-Jouarre, 16-19 mai 2002*, Paris, Éditions Ibis Press, 473 p.
- BIDART P. (dir.), 1994, *Le Pays de Soule*, Biarritz, Éditions Izpegi, 384 p.
- BRUGGEMAN J., 1997, *Moulins, Maîtres des eaux, maîtres des vents*, Paris, Rempart, Desclée de Brown, 119 p.
- CATAFAU A. (dir.), 2005, *Les ressources naturelles des Pyrénées du Moyen-Age à l'époque Moderne, exploitation, gestion, appropriation, Actes du Congrès International RESPYR 1, Font-Romeu, 8-9-10 novembre 2002*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 543 p.
- BORTOLI D. de et PALU P., 1999, *Interdépendances des hommes et des milieux naturels, Anthropologie et écologie des usages de l'eau en pays basque*, Pau, Convention SIC - CBEA/UPPA, 44 p.
- DURAND A. (dir.), 2008, *Jeux d'eau, moulins, meuniers et machines hydrauliques, x^e-xx^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 288 p.
- ETCHEBEHEITY J.-P., 2007, *Des moulins en Pays basque, Labourd, Basse-Navarre, Soule, Biarritz*, Édition Atlantica, 65 p.
- GROSCLAUDE M., 1993, *La coutume de la Soule*, Saint-Étienne-de-Baïgorry, Éditions Izpegi, 164 p.
- MOUSNIER M. (dir.), 2002, *Moulins et meuniers dans les campagnes européennes (ix^e-xviii^e siècle), Flaran 21, Actes des xx^es Journées Internationales d'Histoire de l'Abbaye de Flaran, septembre 1999*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 288 p.
- RÉGNIER J.-M., 1991, *Histoire de la Soule, Des origines à la Révolution*, Saint-Jean-de-Luz, Ekaina, 285 p.
- SERNA V. et GALLICÉ A. (dir.), 2005, *La rivière aménagée : entre héritages et modernité, Formes, techniques et mise en œuvre, Actes du colloque international Muséum des sciences naturelles d'Orléans 15-16 octobre 2004*, La Ferrière, Aesturia Cultures et développement durables, 508 p.

Articles

- DENDALETCHÉ C. et SAINT-LEBE N., 1997, L'artisanat lapidaire sur le massif d'Artzamendi de 1741 à nos jours, Extraction et évacuation des meules, lauzes et autres, *Bulletin du Musée Basque* N° 147, pp. 1-20.
- PALU P., 1992, Rapports entre organisation sociale et écosystème dans la société pastorale souletine, *Sociétés Contemporaines* N° 11-12, pp. 239-264.
- PALU P., 1992, Organisation sociale et écosystème. Conflits de représentation et de gestion du milieu naturel en Soule, *Bulletin du Musée Basque* N° 134, pp.183-214.

Sites Internet

Géoportail : <http://www.geoportail.fr/>

Notes

- 1 Travail de géographie et de géologie réalisé en collaboration avec Pascal Palu et Dominique Cunchinabe, ingénieurs de recherche à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- 2 Application de visualisation 3D, d'après le site Terra explorer de l'Institut national géographique (IGN).
- 3 Le moulin d'Arabarco se situe à 200 mètres du moulin dit d'Uthurriague (dont il ne reste que les fondations) et encore 200 mètres plus loin se trouve le moulin au lieu-dit Peco Eyhera. Le moulin le plus en amont, appelé "de Bedachit", se situe à 800 mètres du plus proche moulin, au lieu-dit Arabarco.
- 4 La Coutume de Soule, texte de loi rédigé en 1520, établit pour tous les Souletins la liberté personnelle et le libre usage des vastes terres communes : landes, forêts et montagnes.

- 5 On retrouve l'appellation "Gagneco Eyhera" dans le langage usuel, les sources écrites et cartographiques (matrices cadastrales et cartes IGN) ; tandis que si l'on normalise l'écriture, Pierre Landhe écrit "*gaineko*" et "*eihera*" dans son *Dictionnaire basque-français et français-basque (dialectes labourdin, bas-navarrais et souletin)*. De même pour le moulin appelé "Peco Eyhera" et "Peko Eihera". Nous garderons l'appellation usuelle dans l'article pour faciliter la lecture et éviter de répéter les deux termes.
- 6 Son nom basque, "*iruri*", signifie littéralement "trois lieux", ce qui donnera plus tard "Trois-Villes" : probablement trois hameaux ou trois regroupements d'habitations qui seraient à l'origine du village (d'après P. Palu).
- 7 Le terrier de 1675 est en réalité un compoix, c'est-à-dire un document fiscal portant sur l'ensemble des maisons d'une communauté : il s'agit d'un cadastre avec description, arpentage et estimation de toutes les parcelles, afin de répartir entre les membres de la communauté le montant de l'impôt dont elle est chargée.
- 8 Selon les archives privées de l'actuel propriétaire du moulin de Trois-Villes, le réaménagement du chenal date de 1801.
- 9 Selon certains habitants du village, les moulins étaient toujours couverts de bardeaux auparavant. Comme l'on utilisait les ressources locales, ce matériau provenait des bois communaux, et non des bois des propriétaires.
- 10 Également appelée "rodet" ou "rouet", cette roue horizontale possède des pales plus ou moins inclinées. Elle reçoit son impulsion motrice par l'intermédiaire d'un canal qui déverse l'eau, son moteur, directement sur la roue. Une fuite est aménagée, permettant ainsi l'évacuation rapide de l'eau.
- 11 Lieu où l'on blute la farine, c'est-à-dire qu'on la passe au blutoir (sorte de sac ou tamis), pour séparer la fine farine du son.
- 12 Karine Sylvain-Touche, *Description du mécanisme interne d'un moulin à eau à roue horizontale, en utilisant l'ex-voto de Notre-Dame-des-Lumières*, in *Jeux d'eau, moulins, meuniers et machines hydrauliques, XI^e-XX^e siècle*, 2008 p. 265.
- 13 La force centrifuge chasse le blé vers le bord de l'archure : la farine et le son sont recueillis par un bec verseur.
- 14 D'après Claude Gindin, "Les meules dans l'enquête de l'an II sur les moulins à blé", in "Meules à grains, Actes du colloque international de La Ferté-sous-Jouarre", p. 263.
- 15 Les zones d'extraction de ces éléments concernent les affleurements de grès et de conglomérats (les conglomérats sont situés à la base de la stratigraphie, les grès au-dessus), provenant de nombreuses petites falaises.
- 16 Selon Claude Dendaletche et Nanou Saint-Lebe, L'artisanat lapidaire sur le massif d'Artzamendi de 1741 à nos jours, Extraction et évacuation des meules, lauzes et autres, *Bulletin du Musée Basque* n° 147.
- 17 Alain Belmont, "Les carrières de meules de moulins en France à l'époque Moderne", in "Moulins et meuniers dans les campagnes européennes", p. 148.
- 18 Il s'agit du terme employé par la population locale, mais qui se retrouve également dans les archives.
- 19 Extrait de la délibération du 27 prairial An 2, Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques 1 D 2, in "Interdépendances des hommes et des milieux naturels, Anthropologie et écologie des usages de l'eau en pays basque", p. 4.
- 20 Georges Comet, Moulins et meuniers, Réflexions historiographiques et méthodologiques, in *Moulins et meuniers dans les campagnes européennes*, p. 26.
- 21 Cité dans "Interdépendances des hommes et des milieux naturels, Anthropologie et écologie des usages de l'eau en pays basque", p. 4.

L'ELDORADO CHILIEN EN PAYS BASQUE

L'expérience migratoire des frères Etcheverry (1883-1894)

Collection "Écrits du for privé des Pays de l'Adour",

Pau, Éditions Cairn, 2012, 228 p.

Nicole FOUCHÉ (*)

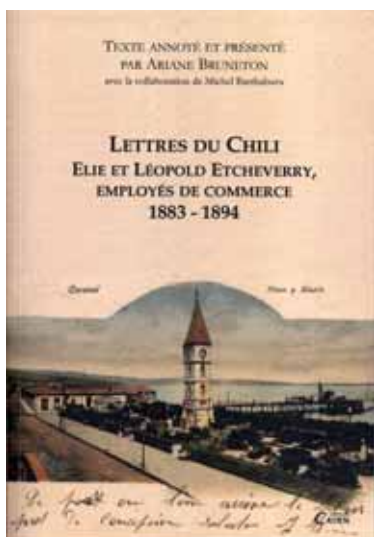
Ariane Bruneton, ethnologue s'intéressant depuis longtemps à l'émigration pyrénéenne aux Amériques, sort un nouveau livre : *Lettres du Chili. Elie et Léopold Etcheverry, employés de commerce, 1883-1894*, avec la collaboration de Michel Barthaburu.

Elie et Léopold Etcheverry, nés en 1859 et 1860 à Arnéguy, village situé sur la frontière franco-espagnole, sont issus d'une famille de notables négociants, tant du côté maternel que paternel. Ils respirent, dès leur plus jeune âge, les valeurs véhiculées par le négoce (avec l'Espagne surtout). Cette famille marchande, en voie d'embourgeoisement, est, il faut le souligner, personnellement liée à l'émigration en Amérique latine. Jean Etchebarne, côté maternel, n'a-t-il pas exercé pendant deux décennies la fonction officielle d'agent d'émigration à Uhart-Cize ?

Elie et Léopold parlent trois langues : le basque, l'espagnol et le français. L'aîné a fait son service militaire comme engagé conditionnel ; le cadet, lui, obtient une dispense de service. Elie fait ses classes d'employé de commerce à Bordeaux, puis de clerc de notaire. Mais le projet chilien mûrit dans l'esprit du père, informé des potentialités chiliennes par une parenté déjà en place. Pour ces jeunes, bien socialisés localement, l'incitation à tenter l'aventure américaine ne découle pas d'une situation désespérée au pays, mais de la perspective de pouvoir gagner beaucoup d'argent et rapidement, pour, une fois rentrés au pays, se faire une position.

Le Chili est alors un eldorado commercial où se sont déjà installés nombre de Basques : entre 1859 et 1883, pas moins de cent cinquante personnes, dont une trentaine de femmes, quittent Arnéguy pour le Chili. Parce que cette ancienne colonie espagnole a une élite francophile avide des biens de consommation produits à l'étranger ; parce que, réciproquement, le Chili a des ressources naturelles qui intéressent les Européens ; parce que les Basques connaissent la langue et la culture espagnoles et parce que le développement du Sud suscite la création de petites maisons de commerce pour ravitailler, en toutes choses, les nouveaux venus (colons et mineurs).

Les frères Etcheverry rejoignent donc Coronel (1883), au sud de Concepción, une région qui fait l'objet d'un important programme gouvernemental de colonisation des terres. Ils débarquent à Talcahuano, après avoir navigué sur un bâtiment de la *Pacific Steam Navigation Company* (de Liverpool) qui eut, jusqu'en 1889, le monopole des traversées atlantiques sur le Chili. Tout va se dérouler à peu près comme prévu. Les deux hommes sont accueillis par un Darmendrail apparenté (originaire d'Ustaritz, village ayant également fourni un important contingent de départs pour le Chili). Ce dernier pense trouver en eux des successeurs pour son négoce. Par suite de diverses mésaventures, les frères Etcheverry s'intégreront en fait plus au sud, à Lebu, dans la nébuleuse commerciale des *Duhart Hermanos* (dont un des membres, à son retour, a fait construire à Ustaritz, le Château Lota, siège actuel de l'Institut Culturel Basque). Responsable de plusieurs suc-



cursales, Elie projette un temps de s'installer à son compte mais ne mènera pas à bout ce projet. Malade, il revient avec son frère, tous deux encore célibataires, à la tête d'une coquette somme ; il s'investit dans le commerce paternel, prend la succession de son père à la mairie d'Arnéguy mais meurt à 51 ans.

La particularité de cette histoire, si banale et si exemplaire à la fois, vient de ce qu'elle est retracée à partir d'une correspondance familiale, retrouvée et conservée par le docteur Michel Barthaburu, petit neveu d'Elie et de Léopold (branche maternelle). Une correspondance d'émigrés qu'Ariane Bruneton passe au crible d'une réflexion et d'hypothèses formulées par un groupe, qu'elle anima, de chercheurs de l'Université de Pau. Les quatre-vingt-six missives (1883-1894), dont la majorité provient d'Élie, le fils aîné, constituent un très beau fonds, malgré d'importantes lacunes dans la conservation ; elles sont publiées *in extenso* dans l'ouvrage. La réussite des fils et les questions d'épargne sont les thèmes privilégiés de ces missives qui font également prendre conscience de l'importance des allers et retours de la communauté basque au pays. Elles traitent encore de sujets très privés donnant à voir le rôle de l'aîné dans le devenir familial. Mais pas d'épanchement personnel ni intime, un minimum de considérations sur le pays d'accueil et sur la vie quotidienne, guère d'analyse de la vie politique chilienne pourtant mouvementée en 1891 (sauf en raison de ses effets sur les mouvements du commerce...). Ce qui compte avant tout c'est de garder le lien avec le pays et de manifester que l'exilé n'est pas devenu autre, c'est en somme de "correspondre" à ce qui est attendu. Ainsi est-ce bien l'expression d'une grande rigueur morale et le souci de la nécessaire honorabilité de la famille qui transparaissent à travers elles.

Ce livre est extrêmement intéressant pour un lecteur avide de connaissances précises sur la culture basque, sur la force des réseaux familiaux, sur l'évolution des sociétés et des mentalités, curieux aussi des processus sociaux qui permettent, sur place, le vivre ensemble et la survie de la communauté. Il a d'autres avantages. En montrant la participation active des élites locales à l'économie de la migration aux Amériques, ce livre confirme que l'industrie des migrations n'est pas à négliger dans des régions comme le Pays Basque ou le Béarn. Par ailleurs, il documente la macro-histoire de la migration française aux Amériques, particulièrement sur la question très complexe des migrations temporaires et des retours, qui ne constituent pas la majorité des cas quand on s'intéresse à l'histoire globale.

Enfin, il met en valeur une source très particulière, celle des correspondances de migrants que la discipline historique a du mal à exploiter. Les migrants européens aux Amériques ont beaucoup écrit et leurs lettres constituent aujourd'hui un vrai sujet d'histoire. Leur conceptualisation, en dehors de leurs qualités documentaires, devient, au fur et à mesure que les historiographies des pays européens et américains entrent dans la danse, un vrai sujet de réflexion. Le livre qui vient d'être publié par Ariane Bruneton s'inscrit totalement dans ce vaste champ. Il appelle à d'autres travaux sur le même sujet.

(*) CNRS/Céna-Mascipo-EHESS



ZER DA HORI ?

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).
Bonne observation !



31 x 6 x 1,5 cm

103



EUREKA



EUREKA

solution du "zer da hori ?"
du *Bulletin du Musée Basque* N° 179

Maquette de radeau

Vers 1930 - Bois et osier - 43 x 25 x 6 cm.
Inv. 2591.

Don de la Diputación Foral de Navarra (1936).

Jacques BATTESTI

A priori facile à "lire", cet objet pose néanmoins question. Sa présentation isolée, excluant toute référence à un environnement d'origine ou à une mise en scène muséographique - principe de cet exercice d'identification - renforce le mystère et montre à quel point le contexte est fondamental pour reconnaître et comprendre un objet... Si sa forme et l'assemblage des pièces de bois font penser à un radeau, ses dimensions modestes empêchent de croire qu'il ait pu être un jour utilisé comme

tel. En effet, il ne s'agit pas d'un radeau mais d'une maquette de radeau. La maquette est un support muséographique fréquent qui se substitue à l'objet original et permet de montrer des éléments dont la taille est incompatible avec les réalités pratiques du musée. Avec le temps, la maquette, simple document pédagogique, devient elle-même objet de musée ; le témoignage qu'elle véhicule, à travers sa matérialité recomposée, "inventée" de toute pièce pour les besoins du musée, devient suffisant pour faire d'elle un document à conserver au même titre qu'un objet ethnographique.

Il est donc ici question de bois et plus précisément du transport du bois d'œuvre utilisé pour la construction navale ou pour l'ossature des maisons. Les zones de coupe de ces grandes pièces de bois se trouvant à flanc de montagne, une des grandes affaires de l'exploitation des forêts a longtemps été le transport des grumes de ces hauteurs escarpées jusqu'aux espaces urbains de mise en œuvre. Si cet acheminement a pu donner lieu à des réalisations hors du commun, comme le fameux chemin de la mâtère creusé dans la falaise en vallée d'Aspe au XVIII^e siècle, le moyen le plus simple et le moins coûteux a toujours été le transport par flottage. Les "glissoires" et autres aménagements plus ou moins élaborés n'avaient pour fonction que d'amener les troncs des lieux de coupe jusqu'à la première voie d'eau utilisable. L'assemblage des grumes sous forme de radeaux, lorsque les cours d'eau étaient navigables, est attesté depuis l'Antiquité. Au II^e siècle avant J.-C., l'historien grec Polybe mentionne déjà cet usage à propos de la fortification d'une ville par Philippe V de Macédoine¹.

104

Dans les Pyrénées, les grumes étaient fixées les unes aux autres au moyen de branches de noisetiers et les radeaux ainsi obtenus étaient reliés entre eux pour constituer de véritables "trains de bois" qui furent jusqu'au milieu du XX^e siècle le moyen de transport privilégié du bois d'œuvre. Postés à l'avant et à l'arrière du convoi, des conducteurs parfaitement expérimentés manœuvraient ces dangereuses embarcations à l'aide de grands avirons. Sur le versant nord, les forêts exploitées étaient situées davantage en Béarn, notamment en vallée d'Aspe où se trouvaient les sapins utilisés pour la mâture des navires construits à Bayonne, descendus jusqu'aux chantiers navals au fil des gaves en passant par Oloron. Sur le versant sud, le réseau fluvial conduisait les radeaux des hautes forêts navarraïses et aragonaises jusqu'à Saragosse et parfois même jusqu'à l'embouchure de l'Èbre en Méditerranée. La construction de barrages sur ces voies d'eau et le développement du transport par camions ont mis fin à cette activité millénaire dans les années 1950.

*Préparation de radeaux dans la vallée du Roncal, vers 1920.
Inv. Ph.sn.2213,
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne.*

1 Polybe, *Histoires*, livre IV, 65, 4.



*Passage d'un "train de bois" sous le Pont Saint-Esprit à Bayonne, 1935.
Photo Auguste Aubert.
Inv. E.4253.1,
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.*