

BULLETIN

DU MUSÉE BASQUE



n° 181



EUSKAL MUSEOAREN ADIXKIDEAK
SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE BASQUE

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

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

Bonne lecture!

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



A.M.A. TRA





Émile Boeswillwald (Strasbourg, 1815 – Paris, 1896), Le hibou, 1879.

Crayon, encre, lavis, rehauts de blanc sur papier marouflé sur toile, 27,2 x 45 cm.

Légendé : "N° 7 / Cathédrale de Bayonne / clocher nord gargouilles 1/2 grandeur d'exécution / sous les pinacles séparant les baies / de la flèche / [bon] p[our] exécution / Bayonne le 4 sept 1879 É. Boeswillwald / profil de la tête".

Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. E.3708.6,
transmis par Albert Saint-Vanne en août 1929.

AITZINSOLAS

Boletin hau tristerik idekitzen dugu. Jean Haritschelhar-ek gure idatz komitea utzi du. Gure aldizkariaren mail goreneko lankide bat galtzen dugu. Hain zen jakintsuna, eta eskukaldi baten emaiteko beti prest. Ezin ezabatuzko marka utzi du gure artean. Gure aldizkariaren 182. zenbakia, datorrena, haren omenez aterako dugu, beste hainbeste omenaldiren ondotik.

1964ean, Euskal Museoa buru izendatua izan zenetik bi urtetara, aldizkari hunen berrargitaratzen hasi zen. Boletin hau 1924ean abiatua, 1943an ixildu zen. J. Haritschelhar zuzendari izan zen 1996 arte. Orduan SAMB-ren zuzendari zen Michel Duvert-i utzi zizkion giderrak. 32 urtez Haritschelhar-en kudeaketa eta artari esker, boletina baitezpadako agerkari bilakatu zen euskaltzaleentzat bai eta pirenetaiko kulturen jakinmina zutenentzat. Euskal Museoa utzian utzi, boletinean lan egiten jarraitu zuen.

Joan den urtean oraino "A dos jaunak a dos" eman zigun publikatzera, eta uda aitzin zuzendu zituen 181. zenbaki huntan argitaratzen ditugun Jean-Michel Guilcher-en idazkietako euskal hitzak. Gure boletinaren kontseilari leiala poztu zen igorri zitzaizkigun dantzari buruzko Guilcher-en bost azken bilaketez. Haieri sarrera baten idaztekotan zen, itzali zelarik. Guilcher-en berri dakien Thierry Truffaut-k trukatu du lan hortan. Eskerrak azken huni. Zenbaki hunek aurkezten ditu ere aspalditik zai zauden testo batzu, hala-nola "Pilota brentsa baten emaitza Euskal Museoari", Cendrine Lagoueyte etnolagoarena, "Euskal jendearen genetika eta lehengo historia", Frédéric Bauduer irakaslearena, "Pilotari harrigarri bat", Jakes Casaubon eta Clément Soudre jaunena.

Olivier Ribeton-ek egiten dio iruzkina Euskal Museoan orai ikus daitekeen behin-behineko erakusketari : "Amets neo-gotiko bat, Baionako katedrala." Ondare bat eta aberastasun artistikoak argitara ateratu, begiratu eta esku-aldatu! Hori da ere Conservation des Antiquités et Objets d'Art en Pyrénées Atlantiques erakundearen betebeharra, Mano Curutcharry-k aurkeztua Euskal Museoa beste adiskide baten omenez : Hortensia Gauthier. Bada hor datorren udaberriaren haiduru egoitekoa.

Maritxu
ETCHANDY

Euskal Museoa
Adiskideen
Elkarteko
presidentea



ÉDITORIAL

Maritxu
ETCHANDY

Présidente
de la Société
des Amis
du Musée Basque

Nous ouvrons les pages de ce *Bulletin* avec tristesse. Jean Haritschelhar a quitté notre comité de rédaction. Nous perdons un membre éminent pour notre revue tant par son savoir que par sa disponibilité, mais aussi un Ami qui laisse une marque indélébile parmi nous. Le prochain bulletin n° 182 lui sera entièrement consacré, prolongeant ainsi les nombreux hommages qui lui ont déjà été rendus.

En 1964, soit deux ans après sa nomination au poste de directeur du Musée Basque et de la tradition bayonnaise, Jean Haritschelhar ressuscita le *Bulletin du Musée Basque* ; ce *Bulletin* lancé en 1924 par le Musée avait été suspendu en 1943. Il assura la direction des publications jusqu'en 1996, date à laquelle il passa la main à Michel Duvert alors président de la SAMB. Pendant 32 ans, grâce à son travail de coordination et de supervision, le *Bulletin* s'imposa comme une publication incontournable pour les *euskalzale* et les curieux des cultures pyrénéennes. Après son départ du Musée Basque, sa contribution au *Bulletin* demeura sans faille.

L'année dernière encore, il nous confiait la publication de "*A dos jaunak a dos*", et avant l'été, relisait et corrigeait les termes basques dans les textes de Jean-Michel Guilcher que nous publions dans ce bulletin n° 181. Fidèle conseiller du *Bulletin*, il s'était réjoui de l'envoi des cinq dernières recherches sur les danses de Jean-Michel Guilcher et il s'était même engagé à en rédiger l'introduction, ce qu'il n'a pas eu le temps de faire. Thierry Truffaut, chercheur familier des terrains de Jean-Michel Guilcher a accepté cette mission ; qu'il en soit ici remercié. Ce numéro propose aussi des textes prévus de longue date comme "Don d'une presse à pelote au Musée Basque" de l'ethnologue Cendrine Lagoueyte, "Généétique et histoire ancienne du peuple basque" du professeur Frédéric Bauduer, ou encore "Un pilotari de légende" de Jakes Casaubon et Clément Soudre.

Olivier Ribeton commente la nouvelle exposition temporaire du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne visible actuellement : "Un rêve néogothique, la cathédrale de Bayonne". Un patrimoine et des richesses artistiques à redécouvrir, à préserver et à transmettre ! C'est aussi la mission de la Conservation des Antiquités et Objets d'Art en Pyrénées-Atlantiques, présentée par Mano Curutcharry, en hommage à une autre Amie du Musée Basque Hortensia Gauthier.

De quoi nous faire patienter jusqu'au printemps prochain !

SOMMAIRE

- 5 LA CONSERVATION DES ANTIQUITÉS ET OBJETS D'ART
EN PYRÉNÉES-ATLANTIQUES : MODE D'EMPLOI
En hommage à Hortensia Gauthier
Mano CURUTCHARRY
- 13 UN RÊVE NÉOGOTHIQUE, LA CATHÉDRALE DE BAYONNE
Olivier RIBETON
- 39 DON D'UNE PRESSE À PELOTES AU MUSÉE BASQUE
Un objet témoin des évolutions d'un artisanat et d'une pratique
Cendrine LAGOUEYTE
- 51 UN PILOTARI DE LÉGENDE, JOSEPH SOUDRE,
DIT GOÑI VASQUITO
Jakes CASAUBON, Clément SOUDRE
- 67 HOMMAGE À JEAN-MICHEL GUILCHER
Thierry TRUFFAUT
- 73 ANCIENNES DANSES DU HAUT-BAZTAN
Jean-Michel GUILCHER
- 95 GÉNÉTIQUE ET HISTOIRE ANCIENNE DU PEUPLE BASQUE : QUOI DE NEUF ?
Frédéric BAUDUER
- 103 ZER DA HORI ? QU'ES ACÒ ?

LA CONSERVATION DES ANTIQUITÉS ET OBJETS D'ART EN PYRÉNÉES- ATLANTIQUES : MODE D'EMPLOI

En hommage à Hortensia Gauthier

Mano
CURUTCHARRY(*)

Protégés au titre des monuments historiques, les objets mobiliers, privés ou publics, sont des objets classés ou inscrits. Pour les objets inscrits ou à inscrire, cette mission est confiée à la Conservation des antiquités et objets d'art (CAOA). Cet article se propose de donner quelques repères sur cette protection en l'illustrant avec des photos concernant des exemples récents en Pyrénées-Atlantiques (Orègue, Mouguerre, Hendaye, Espelette, Sauvelade, Saint-Étienne-de-Baïgorry).

5

Monumentu historiko bezala gerizatuak, gauza mugikorak, pribatu edo publiko, gauza klasatuak edo inskribituak dira. Gauza inskribituak edo inskribitzekoak Conservation des Antiquités et objets d'art (CAOA) erakundearen gain dira. Artikulu hunen xedea da argitasun zerbait emaita geriza hortaz, gure departamenduan atera argazki batzuez horniturik (Oragarre, Mugerre, Hendaia, Ezpeleta, Sauvelade, Baigorri).

Décembre 2007, les Amis du Musée Basque sont sensibilisés à la réalité de la Conservation des antiquités et objets d'art (CAOA) des Pyrénées-Atlantiques, dans le cadre de la superbe exposition "Sacré patrimoine !" conçue et organisée, à Pau à l'Hôtel du département, par Isabelle Bagdassarian, conservateur départemental du patrimoine, avec le concours des deux conservatrices déléguées des antiquités et objets d'art (cdaoa) Édith Imbert et Hortensia Gauthier.

Mars 2008, en compagnie des deux cdaoa précitées, les Amis du Musée découvrent les surprenantes voûtes peintes de l'église d'Espes, commentées par Édith Imbert, et apprennent à lire le beau retable de l'église d'Orègue, guidés par Hortensia Gauthier, le père Marcel Etchehandy et Olivier Ribeton, conservateur du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

À ces deux occasions exceptionnelles, a été mis en exergue le statut des objets mobiliers protégés au titre des monuments historiques ; classés ou inscrits, leur connaissance, leur conservation et leur transmission sont primordiales pour l'État.



Fig. 1
Hortensia Gauthier et Pauline Scotta
à Orègue, mars 2008.



Fig. 2
Hortensia Gauthier
et Olivier Ribeton
à Orègue,
mars 2008.

6

Actuellement en Pyrénées-Atlantiques, pour les objets inscrits ou à inscrire, cette mission de protection est sous la responsabilité d'une équipe de trois conservatrices bénévoles, Claude Menges-Mironneau, Édith Imbert, Mano Curutcharry¹ qui interviennent sous l'égide de la Conservation régionale pour les monuments historiques (CRMH)² d'Aquitaine.

Ces quelques lignes se veulent une présentation rapide et synthétique de cette mission. Elles sont aussi un hommage, certes tardif mais bien sincère, à Hortensia Gauthier³ qui a exercé le rôle de cdaoa pour l'arrondissement de Bayonne pendant treize années, jusqu'en février 2012, date à laquelle elle nous a quittés (Fig. 1 et Fig. 2).

■ 1 - La mission de conservateur des antiquités et objets d'art (coa) et des conservateurs délégués (cdaoa)

Cette mission s'inscrit dans la réflexion et les orientations définies dans la note de la ministre de la culture et de la communication, Aurélie Filippetti, en date du 28 novembre 2012 : "La protection d'un objet mobilier au titre des monuments historiques ne peut et ne doit être motivée que par **l'intérêt** que présente sa conservation (articles L 622-1 et L 622-20 du code du patrimoine). L'intérêt 'public' (classement) ou 'suffisant' (inscription) est apprécié sous l'angle de l'histoire, de l'art, de la science ou de la technique."

En 2012, les 116 099 notices d'objets classés de la base de données Palissy se répartissent par catégories :

- "objets d'art" pour 92,96 % (sculpture, peinture [tableaux de chevalet et peintures murales], orfèvrerie, menuiserie/ébénisterie, textile, tapis et tapisserie, autres objets d'art [céramique, vitrail, photographie]) ;
- "patrimoine industriel, scientifique et technique" pour 1,09 % (patrimoine ferroviaire, instruments scientifiques, machines liées à la

ÉTUDES ET RECHERCHES

production industrielle, patrimoine maritime et fluvial, patrimoine automobile, patrimoine hippomobile, patrimoine aéronautique) ;
- "patrimoine instrumental" pour 5,33 % (cloches, orgues).

Le conservateur ou conservateur délégué a pour mission la sauvegarde du patrimoine mobilier public ou privé dans le périmètre du département. Il accomplit une mission d'État (ministère de la culture et de la communication, Direction régionale des affaires culturelles-DRAC).

Il remplit quatre missions essentielles :

Surveiller : inventaire et récolement régulier des objets mobiliers classés ou inscrits au titre des monuments historiques ;

Protéger : recensement des objets susceptibles de bénéficier d'une protection juridique (classement ou inscription) ; en cas de vol, instruction d'un dossier à l'attention du Centre technique de la Gendarmerie nationale et de l'Office central de lutte contre le trafic des biens culturels ;

Restaurer : élaboration d'un programme annuel de travaux de restauration, conseil aux propriétaires et suivi ;

Valoriser le patrimoine artistique protégé.

Depuis 1908, le conservateur des antiquités et objets d'art ou conservateur délégué est nommé par arrêté ministériel sur avis de la Commission nationale des monuments historiques (section objets d'art). Il est placé sous l'autorité du préfet de chaque département.

Dans chaque région, en liaison avec la DRAC/Conservation régionale des monuments historiques (CRMH), notamment avec les conservateurs des monuments historiques en charge des objets mobiliers (pour l'Aquitaine cf. note 2), le conservateur AOA de chaque département, assisté ou non de conservateurs délégués (pour les Pyrénées-Atlantiques cf. note 1), est chargé du recensement des objets, de la mise en œuvre des protections juridiques, de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine mobilier dans les monuments historiques (hors musées).

■ 2 - Mesures de protection des objets mobiliers

Qui peut demander la protection d'un objet mobilier ?

La demande de protection peut être faite par le propriétaire, l'affectataire, un tiers intéressé (association, collectivité territoriale, ...), le préfet du département ou de la région, l'administration centrale ou régionale du ministère chargé de la culture.

À qui adresser la demande ?

La demande de protection doit parvenir au conservateur ou conservateur délégué (pour les Pyrénées-Atlantiques cf. note 1), qui met au point le dossier de protection afin de la soumettre à la commission départementale des objets mobiliers (CDOM).

Décision d'inscription

Le dossier est soumis à l'examen de la commission départementale des objets mobiliers qui délibère en vue de la protection de l'objet. Après avis de la commission, le préfet du département peut prendre un arrêté d'inscription sur l'inventaire supplémentaire des monuments historiques.

Décision de classement

Si la commission départementale estime que l'objet doit être classé, le dossier est transmis au ministre de la culture pour son examen en Commission nationale des monuments historiques (CNMH). La Commission nationale peut estimer l'inscription suffisante si cette procédure est applicable ou proposer le classement. Après avis de la Commission nationale, le ministre statue sur les propositions de classement et peut prendre les arrêtés de classement pour les objets retenus. L'accord des propriétaires est indispensable. En cas d'opposition du propriétaire privé au classement, une procédure de classement d'office par décret en Conseil d'État peut être engagée.



Fig. 3
Réunion de chantier pour la restauration du retable de Baigorri, classé MH, avec Jean-Baptiste Lambert, maire et conseiller général, Muriel Mauriac, conservateur MH, Jean-Louis Dufon et Jean-Claude Ayçaguer, restaurateurs, juillet 2013.

Effets de la protection

L'objet classé ne peut être détruit. Il ne peut être modifié, réparé ou restauré sans l'accord préalable du ministère de la culture. Les travaux autorisés s'effectuent sous la surveillance de son administration. La vente, cession ou transfert des objets appartenant à un propriétaire privé doit faire l'objet d'une information obligatoire au ministère de la culture sous peine de nullité absolue de la vente. Les objets classés ne peuvent en aucun cas être exportés à titre définitif. Toutefois, les sorties temporaires pour expositions, analyses... peuvent être autorisées (le certificat doit être demandé au ministère de la culture).

L'objet inscrit ne peut être transféré, cédé, modifié, réparé ou restauré sans que le ministère de la culture (CAOA et CRMH) en ait été informé deux mois à l'avance. (Fig. 3)

■ 3 - Travaux sur les objets mobiliers protégés

3-1 Pour les objets mobiliers classés

Tout travail d'entretien, de conservation ou de restauration sur un objet mobilier classé doit être effectué avec l'accord préalable du ministère de la culture sous le contrôle de son administration (Direction régionale des affaires culturelles/Conservation régionale des monuments historiques). La demande d'autorisation est adressée par le propriétaire à la Conservation des antiquités

ÉTUDES ET RECHERCHES

Fig. 4 et 5

Restauration du retable classé MH de l'église de Mouguerre avec Alain Lacoste pour les bois et dorures, Sylvain de Resseguier pour le tableau huile sur toile XVIII^e siècle et Claudine Passicos pour la peinture sur bois XVI^e siècle.



9

et objets d'art (formulaire CERFA) ; le conservateur ou conservateur délégué transmet cette demande, accompagnée de son avis, à la Direction régionale des affaires culturelles/Conservation régionale des monuments historiques. (Fig. 4 et Fig. 5)

Fig. 6

Dominique Peyre, conservateur MH, et Claude Menges-Mironneau, caoa 64, au chevet de la statue de Saint-Jacques de l'abbaye de Sauvelade, objet classé en cours de restauration à Oloron, janvier 2013.

Initiative : les travaux sont faits à l'initiative du propriétaire qui peut être sollicité par la Conservation régionale des monuments historiques ou la Conservation des antiquités et objets d'art.

Aide financière de l'État : les travaux de restauration peuvent bénéficier d'une participation financière de l'État. Depuis 2006 la maîtrise d'ouvrage n'est plus assurée par l'État mais par le propriétaire. Exceptionnellement l'État peut assurer une assistance à la maîtrise d'ouvrage.

Exécution des travaux : Le conservateur des monuments historiques assure le contrôle scientifique (projet comme réalisation) de l'opération de restauration (Fig. 6). Après accord du propriétaire, un programme prévisionnel des travaux est établi par la Conservation régionale des monuments historiques et soumis à l'approbation du préfet de région.

3-2 Pour les objets mobiliers inscrits

Tout travail d'entretien, de conservation ou de restauration sur un objet mobilier inscrit doit faire l'objet de la part du propriétaire de l'envoi au



ÉTUDES ET RECHERCHES

préfet de département d'une déclaration préalable de travaux deux mois avant leur commencement. La déclaration de travaux accompagnée de la demande de subvention est aussi adressée par le propriétaire à la Conservation des antiquités et objets d'art ; le conservateur ou conservateur délégué transmet cette demande, accompagnée de son avis, à la Direction régionale des affaires culturelles/Conservation régionale des monuments historiques.

Initiative : les travaux sont effectués à l'initiative du propriétaire qui peut être sollicité par la Conservation régionale des monuments historiques (CRMH) ou la Conservation des antiquités et objets d'art (CAOA). Ces travaux doivent faire l'objet d'une déclaration préalable auprès de la CAO A qui se charge de la transmettre au CRMH (Fig. 7).

Aide financière de l'État : les travaux autorisés sur les objets inscrits peuvent bénéficier d'une aide de l'État qui est instruite par la Direction régionale des affaires culturelles/Conservation régionale des monuments historiques à l'issue d'une procédure identique à celle des objets classés.

La Conservation des antiquités et objets d'art concourt à la préparation des programmes annuels de travaux de restauration et de présentation des objets mobiliers inscrits.

Exécution des travaux : les conservateurs des antiquités et objets d'art peuvent conseiller le propriétaire pour rechercher des restaurateurs aptes à accomplir cette tâche, commander les devis et suivre le déroulement des travaux en liaison éventuelle avec le conservateur des monuments historiques (Fig. 8). Ils peuvent également aider le propriétaire à monter son dossier de demande de subvention auprès de l'État.

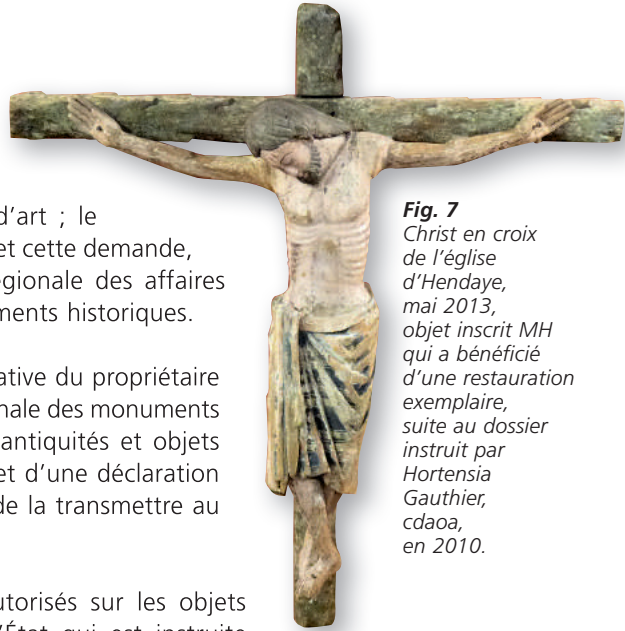


Fig. 7
Christ en croix de l'église d'Hendaye, mai 2013, objet inscrit MH qui a bénéficié d'une restauration exemplaire, suite au dossier instruit par Hortensia Gauthier, cdaoa, en 2010.



Fig. 8
Vierge à l'enfant de l'église d'Espelette, objet inscrit MH restauré qui va bénéficier d'un nouvel emplacement dans le chœur de l'église, après concertation menée par le maire, le curé, le comité paroissial et la CAO A.



Fig. 9
Tête du Christ en
croix de l'église
d'Hendaye, objet
daté du XIII^e siècle.

Pour conclure cette présentation volontairement succincte de la CAOÀ à travers les missions des trois personnes qui en ont la charge en Pyrénées-Atlantiques, un conseil pour une lecture passionnante : *"L'objet monument historique/Protection, conservation, restauration et présentation"*, Monumental, semestriel n° 1, 2011, Éditions du patrimoine, 128 pages, et un souhait : que le Bulletin du Musée Basque puisse se faire l'écho régulièrement d'opérations suivies ou menées par la CAOÀ avec la CRMH. Le prochain rendez-vous devrait être un article, prévu fin 2014 dans ce bulletin, consacré à la restauration du Christ en croix de l'église d'Hendaye⁴ (Fig. 9).

Avec mes remerciements les plus chaleureux à Claude Menges-Mironneau, conservatrice des antiquités et objets d'art des Pyrénées-Atlantiques, pour les nombreux et précieux renseignements fournis.

Clichés
Mano Curutcharry.

⁽⁴⁾ Conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art des Pyrénées-Atlantiques pour l'arrondissement de Bayonne.

Notes

- 1 Équipe actuelle de la "Conservation des antiquités et objets d'art" (CAOA) des Pyrénées-Atlantiques (trois arrondissements : Bayonne, Oloron, Pau) :
 - **conservatrice des antiquités et objets d'art (AOA), pour l'ensemble du département** : Claude Menges-Mironneau, STAP (Service Territorial pour l'Architecture et le Patrimoine) des Pyrénées-Atlantiques, Maison Baylaucq, 1 Place Mulot 64000 Pau. claudemenges-mironneau@culture.gouv.fr/ Tél. STAP 64 : 05 59 27 42 08, fax : 05 59 27 42 13.
 - **conservatrice déléguée des AOA des Pyrénées Atlantiques pour les arrondissements d'Oloron et de Pau** : Édith Imbert, STAP des Pyrénées-Atlantiques, Maison Baylaucq, 1 Place Mulot 64000 Pau.
 - **conservatrice déléguée des AOA des Pyrénées-Atlantiques pour l'arrondissement de Bayonne** : Mano Curutcharry, STAP des Pyrénées-Atlantiques, antenne de Bayonne, 14 rue Gosse, 64100 Bayonne, Tél. 05 59 46 02 90, fax 05 59 59 10 84.

Tous les départements français ont une "Conservation des antiquités et objets d'art" qui regroupe, selon les territoires, de 1 à 3 personnes ; la liste figure sur un annuaire édité et mis à jour par le ministère de la culture et de la communication (dernière édition consultée, le 22 octobre 2013).
- 2 Au niveau de l'Aquitaine, la Conservation régionale des monuments historiques (CRMH) à la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) est dirigée par Alain Rieu, chef de service, avec pour la protection et conservation des objets mobiliers classés, Muriel Mauriac pour la partie Pays Basque/arrondissement de Bayonne et Dominique Peyre, pour la Soule et le Béarn.
- 3 Repères concernant le parcours professionnel d'Hortensia Gauthier, transmis aimablement par son époux Marc, fidèle membre des Amis du Musée Basque :
 - **1965-1984** : responsable du Service de documentation de la Direction régionale du Travail et de l'Emploi de la région Aquitaine.
 - **1984-1986** : chargée d'études documentaires à la Conservation régionale des monuments historiques de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Monuments historiques, objets mobiliers, orgues.
 - **1987-1993** : ingénieur d'études à la Direction du Patrimoine. Bibliothèque du Patrimoine, Paris. Préparation et publication d'un volume de la collection des *Plans et relevés des monuments historiques*.
 - **1993-1997** : ingénieur d'études à la Conservation régionale des monuments historiques/DRAC Aquitaine. Promotion et communication touchant le patrimoine aquitain. Organisation des Journées du Patrimoine.
 - **1997** : départ en retraite.
 - **15 décembre 1998** : nomination comme conservateur délégué des antiquités et objets d'art des Pyrénées-Atlantiques (arrondissement de Bayonne). Cette nomination et les missions qu'elle implique ont été constamment renouvelées tous les quatre ans, la dernière en date du 15 décembre 2011. Pendant ses treize années d'activité comme cdaoa, Hortensia a révisé, complété ou, le plus souvent, créé 208 dossiers communaux et 165 dossiers thématiques. Quelques dossiers d'inventaire et de proposition de classement d'objets mobiliers : la villa Leïhorra à Ciboure, le château d'Abbadia à Hendaye, les créations de B. Gomez à Bayonne, les tapisseries du château d'Urtubie à Urrugne, de très nombreux retables dans les églises de l'arrondissement de Bayonne, puis des interventions moins traditionnelles telles que la chapelle d'Eznazu aux Aldudes, la chapelle Saint-Sauveur à Mendive, le Christ en croix de l'église d'Hendaye, le Saint-Jacques de l'église Saint-Esprit de Bayonne, et le très gros dossier du thonier "Patchiku" à Saint-Jean-de-Luz.
 - **29 février 2012** : décès d'Hortensia Gauthier.

Publications notables :

 - *Suivez le guide. Provence-Alpes-Côte d'Azur*, ouvrage présentant l'intégralité des monuments ouverts au public. Préparation de l'ouvrage et coordination des 183 notices. 198 pages, 175 photos. Conseil régional de PACA et Ministère de la Culture, Marseille, 1986.
 - *Catalogue scientifique des plans et relevés des monuments historiques de la région Haute-Normandie*, Archives de la Commission des Monuments Historiques, tome IV, 496 pages, 4400 notices, 2500 illustrations, Ministère de la Culture, Paris, 1994.
 - *Les mille et une vies d'Antoine d'Abbadie*, Le Festin, n° 51, p. 72-79, 10 fig., Bordeaux, septembre 2004.
- 4 Ce très beau christ en croix de l'église d'Hendaye est présenté par Anne-Christine Bardin, responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré, dans l'article "Le retour du Christ en croix", *revue du diocèse de Bayonne, Lesca, Oloron/ Notre Eglise-Gure Eliza-Nouste Gleyse*, n° 38, juin 2013. Il a fait l'objet d'un reportage de 6 mn pour TVPI (où je donnais quelques précisions sur sa restauration exemplaire), réalisé le 31 mai par Stéphanie Cazalis, diffusé du 30 septembre au 1^{er} octobre 2013.

UN RÊVE NÉOGOTHIQUE, LA CATHÉDRALE DE BAYONNE

Olivier RIBETON

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'architecture extérieure de la cathédrale médiévale de Bayonne est modifiée et complétée et son décor intérieur aménagé dans un goût néogothique, le tout pour satisfaire une théorie de l'unité de style. Les travaux sont entrepris par l'architecte Émile Boeswillwald à l'initiative de l'évêque François Lacroix, grâce au legs du banquier Jacques Lormand. Des artistes réputés comme Louis Steinheil et Geoffroy-Dechaume, et d'autres moins connus, participent à ce long chantier qui se poursuit jusqu'au début du XX^e siècle avec les architectes Sainte-Anne Auguste Louzier et Albert Saint-Vanne sous les épiscopats de Ducellier, Fleury-Hottot, Jauffret et Gieure.

XIX. mendearen bigarren partean Baionako katedral erdi-arokoaren kanpoko arkitektura aldatua eta osatua izan zen, bai eta haren barneko apaingarriak neogotikoan antolatuak, hori guziaz estilo batasunaren izenean. Lanak egin ziren Emile Boeswilwald arkitektoaren gidaritzapean, Baionako apezpiku François Lacroix bultzatzaile, Jacques Lormand bankierak dohain utzi diruari esker. Artista famatu batzuek, Louis Steinheil, Geoffroy-Dechaume eta beste batzu ez hain ezagutuek esku hartu zuten XX. mende haste arte iraun zuen eraikuntza-lan hortan, Sainte-Anne Auguste Louzier eta Albert Saint-Vanne arkitektoekin, Ducellier, Fleury-Hottot, Jauffret et Gieure apezpiku zirela.

Ordonné prêtre en 1820, François Lacroix (Entraygues [évêché de Rodez], 16 novembre 1793 – Bayonne, 11 octobre 1882) est nommé évêque de Bayonne le 10 août 1837 par ordonnance royale et consacré le 12 avril 1838. Sous son épiscopat qui dura jusqu'à sa démission en 1878, les édifices religieux du diocèse de Bayonne vont connaître d'importantes campagnes d'embellissement ou de constructions nouvelles. Par la volonté de M^{gr} Lacroix, la cathédrale de son siège épiscopal est complétée dans le nouveau goût néogothique en proportion très importante. Ces travaux, regrettés par des historiens de l'art comme Élie Lambert, ont modifié l'aspect général du monument médiéval, devenu un témoin de l'épuration stylistique de l'architecture au nom d'une interprétation dogmatique du gothique.

**Fig. 1a**

Photographie de M^{gr} François Lacroix à l'âge de 80 ans. Cette prise de vue a servi de modèle au portrait anonyme de M^{gr} Lacroix (Fig. 1b). Tirage sur papier albuminé collé sur carton, 10,5 x 6,4 cm. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.3605, don de Pierre Dospital en 1928.

Fig. 1b

Portrait anonyme de M^{gr} Lacroix, déposé au musée par l'évêché de Bayonne en 2001 et restauré à l'occasion de l'exposition. Huile et gouache sur toile, 213 x 150 cm. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° D.2001.2.6.

Lacroix (Fig. 1) appartient à la génération des clercs du milieu du XIX^e siècle dont l'idée majeure est "qu'il faut prêcher une apologétique fondée sur la beauté : le véritable art religieux reflète l'ordre divin. Dans ces conditions, l'art gothique, l'art du XIII^e siècle, l'art de Philippe-Auguste à saint Louis, l'art d'une époque où la religion sous-tend tous les actes de la société doit être pris en exemple et comme source d'inspiration. On aboutit donc à cette thèse politico-théologico-artistique pas toujours clairement exprimée, mais constamment sous-jacente dans les écrits de nombreux partisans du néogothique : pour revenir aux idéaux du temps de saint Louis, il faut retrouver

Fig. 2a

Jules Dumoutet
(Bourges, 1815
– 1880),
buste de Jacques
Taurin Lormand.
Plâtre patiné
imitation bronze,
70 x 60 x 33 cm,
sur son socle en
bois polychrome,
24,5 x 39 x 28 cm
portant
l'inscription :
"J. T. LORMAND /
BIENFAITEUR DE
BAYONNE / A TESTÉ
DANS CETTE ÉTUDE
/ LE 20 MARS
1846" et au verso :
"érigé en 1852".
Provient de l'étude
notariale Saubot
– Devambe.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 99.10.1
et 2, achat.



le langage artistique du XIII^e siècle", dans l'architecture mais aussi pour "les ornements liturgiques, les vases sacrés, les insignes épiscopaux, le mobilier"¹. Le Conseil de Fabrique de la cathédrale de Bayonne fait procéder en 1847 à une inspection minutieuse de l'édifice qui constate un état de délabrement inquiétant. Les quatre piliers du transept et tous ceux de l'abside ont besoin de travaux de consolidation extrêmement importants. Déjà la voûte septentrionale du transept s'était écroulée et avait été réparée de façon provisoire en bois. Les sept chapelles de la nef ont un besoin urgent de réparations. Deux des voûtes latérales du cloître menacent à leur tour de s'écrouler. Le maître-autel et les autels des chapelles avec tous leurs accessoires sont dégradés ou mutilés et doivent être remplacés. Les sculptures, les peintures murales, les vitraux sont à refaire, etc.

Jacques Taurin Lormand (Fig. 2)², décédé le 24 janvier 1847, avait légué au Conseil de Fabrique une rente annuelle de 40 000 francs or qui devait servir "à des travaux et décors dans l'intérieur de la dite église cathédrale, ainsi qu'à tous autres besoins de la Fabrique, et notamment à la construction soit d'une belle sacristie, soit de chapelles dans la nef en regard de celles existantes"³. En conséquence, le Conseil de Fabrique délibéra de restaurer complètement la cathédrale le 25 mars 1847.

Réjoui de cette décision, M^{gr} Lacroix intéressa à l'entreprise l'archéologue Adolphe Napoléon Didron

Fig. 2b

Portrait anonyme de
Jacques Taurin Lormand.
Huile sur toile, 92 x 73 cm.
Prêt Évêché de Bayonne.



(Hautvillers, 1806 – Paris, 1867), lequel pendant deux ans, chaque automne ou printemps, vint à Bayonne pour étudier l'architecture de la cathédrale.

Didron écrivait en 1848 dans les *Annales archéologiques* : "M^{gr} Lacroix ne voulait pas disposer de ce riche héritage annuel [le legs Lormand] sans recueillir au préalable des conseils de tout genre, afin de préparer le meilleur emploi possible de cet argent. Il lui répugnait de faire exécuter de ces travaux dont on rougit ensuite, et qui déshonorent les monuments au lieu de les orner. Si, depuis vingt-cinq ans, on avait pris la précaution de l'évêque de Bayonne, nos cathédrales ne seraient pas encombrées et salies de stalles et de confessionnaux, de fonts de baptême et de bénitiers, de grilles, d'autels, de vitraux, de statues qu'il faudra prochainement balayer" !⁴ Didron donnait sa philosophie dans les *Annales archéologiques* qu'il avait fondées : "En fait de monuments anciens, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer que refaire, mieux refaire qu'embellir". La reconstruction en pierre de la voûte du transept septentrional de la cathédrale de Bayonne rentrait dans cette définition. Mais la clef de voûte du ^{xiv}^e siècle⁵ ne fut pas remise en place. Une nouvelle clef de voûte sculptée aux armes parlantes de M^{gr} Lacroix fut installée en 1870.

16

■ Les prémices

La nomination d'Émile Boeswillwald (Strasbourg, 1815 – Paris, 1896) comme architecte diocésain en 1852 fut suivi d'une période de réorganisation du service des édifices diocésains et d'une inspection, en 1853, de Léon Vaudoyer (Paris, 1803 – 1872). L'architecte Vaudoyer dressa un état de la cathédrale de Bayonne qui était une critique virulente des travaux des prédécesseurs de Boeswillwald et proposait un programme de travaux, publié en 1985 par Pierre Hourmat, qui sera suivi à la lettre :

"La cathédrale bâtie sur le plan et dans le style des églises gothiques élevées au ^{xiii}^e siècle dans le Nord de la France peut être considérée comme une église tout à fait exceptionnelle parmi celles du Midi. [...] Comme presque toutes les cathédrales celle de Bayonne fut mutilée à la fin du siècle dernier : les sculptures des porches de la façade septentrionale et occidentale furent entièrement rasées au nu des tympans et des voussures. Depuis cette époque, des restaurations inintelligentes et mal exécutées ont rendu l'extérieur de ce monument tout à fait méconnaissable et le grand porche de la façade nord qui dans son état primitif devait être une des plus belles parties architecturales de ce vaste monument en est aujourd'hui le plus informe.

Un premier travail de prétendue restauration, présentée par Monsieur Manchoulas architecte et adjugé en 1845, fut exécuté en partie et eut pour objet la restauration du chœur et de l'abside. Ces travaux dénaturèrent entièrement la construction et la décoration ancienne et donnèrent lieu à une dépense de 52 320 F. La restauration du transept et de la façade nord, avec ses arcs-boutants, suivit de près celle de l'abside et fut confiée à Monsieur Guichenné, successeur de Monsieur Manchoulas. Les nouveaux travaux exécutés dans le cours des années 1847, 1848, 1849, achevèrent encore de détruire les restes encore intéressants du porche et

du transept nord ; ils s'appliquèrent en outre à la restauration des arcs-boutants de la façade nord, à la couverture en bitume des chapelles et donnèrent lieu à une dépense de 144 635 F.

Sous la direction de Monsieur Durand nommé architecte en 1848, on restaura la façade sud de la nef, y compris les corniches, les balustrades, les arcs-boutants. Dans ce travail Monsieur Durand dut se servir d'une partie des matériaux taillés et sculptés sous son prédécesseur et crut devoir reproduire les formes adoptées dans les parties faites avant lui de sorte que le résultat fut très peu satisfaisant. Cette restauration exécutée dans le cours de 1850, 1851 et qui peut être qualifiée de nouvelle mutilation, donna lieu à une dépense de 35 000 F.

Depuis 1851, on n'a plus exécuté que des travaux de simple entretien, cependant l'état de dégradation inquiétant du couronnement des contreforts sud-ouest du transept et de la balustrade du pignon, faisant craindre la chute de quelques parties, Monsieur Boeswillwald crut devoir, par mesure de sûreté, faire déposer cette balustrade et reprendre les couronnements des dits contreforts. Ce travail fut exécuté en remplacement de la reprise moins urgente des soubassements du transept qui était autorisé par l'administration.

Les travaux qu'il conviendrait d'exécuter pour opérer la restauration complète de la cathédrale et la remettre dans un état tout à fait satisfaisant comprendraient :

- 1^{er} La restauration du transept sud (face sud) estimée suivant le projet remis à l'administration en 1853 et approuvé : 77 000 F.
- 2^e La restauration des 2 autres faces en retour du transept sud : 33 000 F.
- 3^e La restauration intérieure et extérieure du chœur et de l'abside compris les arcs-boutants faits en 1845 : 49 000 F.
- 4^e La couverture en ardoise des bas côtés du chœur et des chapelles, compris la reprise des charpentes et la construction des petits murs pour les porter : 28 000 F.
- 5^e Reprise des chapelles et de leurs contreforts avec balustrade : 26 000 F.
- 6^e Porche du transept nord et façade extérieure du transept, compris galerie intérieure : 140 000 F.
- 7^e Couverture des bas côtés de la nef et réfection de la charpente : 22 000 F.
- 8^e Façade occidentale et tours ensemble : 500 000 Francs

[...]

Ce classement a été établi de concert avec l'architecte après avoir reconnu sur place quelles étaient les parties les plus endommagées et dont la restauration était urgente. À cette évaluation totale des travaux à exécuter il convient d'ajouter d'abord celle des échoppes à acquérir pour le dégagement de l'abside : 53 000 F. ; plus celle des maisons adossées à la façade occidentale, la maison Duclos : 9 000 F. ; la maison Sourtigue : 15 000 F.

[...]

Quant au cloître, le côté longeant l'église n'étant pas susceptible d'être consolidé, il y a nécessité de le reconstruire entièrement, mais comme de ce côté l'église est privée de lumière dans sa partie inférieure, que la sacristie est insuffisante ; qu'en même temps la paroisse réclame une chapelle particulière, je pense qu'on pourrait profiter de cette reconstruction pour remplacer cette galerie du cloître par une chapelle paroissiale, une grande sacristie, un porche ou vestibule, un vestiaire des chantres. Ces travaux qui devraient se faire avec les fonds du legs Lormand occasionneraient une dépense de 120 000 F. Les façades des trois autres côtés du cloître devront être en partie refaites ; cette dépense est évaluée à 60 000 F.

[...]

La cathédrale de Bayonne est entre les mains de l'un des architectes les plus capables de l'Administration des cultes ; cet architecte a toute la confiance de la Fabrique, rien ne serait plus facile d'adopter cette marche méthodique.

Appelé à apprécier 2 verrières commandées par le prédécesseur de Monsieur Boeswillwald, et exécutées par Monsieur Thibaud de Clermont, dont l'une est placée dans la chapelle du Baptême et l'autre destinée à la chapelle St Louis, n'est pas encore posée [...] j'ai reconnu qu'elles étaient de médiocre valeur et que ce serait déparer la cathédrale que de les faire entrer dans sa décoration ! Je juge comme l'architecte qu'il y a lieu de les refuser [...] avec d'autant plus de raison que la commande n'en a jamais été faite à Monsieur Thibaud !"⁶

Ces retards et rapports rendirent septique plus d'un Bayonnais. Le journaliste Rignon expliqua dans *Le Messager de Bayonne* du 6 avril 1854 : "Dans les questions d'art, il ne suffit pas d'avoir les fonds nécessaires pour payer les travaux que l'on veut faire exécuter ; il faut du temps pour dresser les plans de chaque objet se rapportant à un ensemble conçu et successivement réalisé. Ces plans primitifs sont discutés entre la fabrique de la cathédrale et les architectes qui les ont dressés ; et lorsqu'on est tombé d'accord, il faut les soumettre à la sanction du Ministre de l'instruction Publique et des Cultes, qui peut y apporter quelques modifications nouvelles. C'est seulement quand ces diverses formalités ont été accomplies que l'on peut faire les commandes"⁷.

18

■ Émile BOESWILLWALD

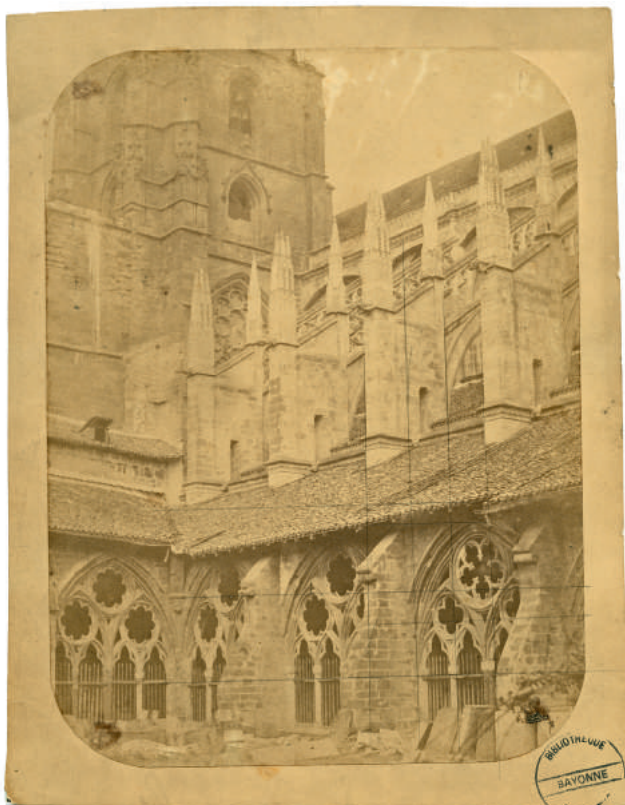
Sur la Côte basque, l'activité d'Émile Boeswillwald⁸ se déploya à Biarritz et Bayonne. À Biarritz, il construisit pour l'impératrice Eugénie la chapelle Notre-Dame de Guadalupe dans un style mélangeant le roman et le byzantin avec des emprunts hispano-mauresques. La chapelle fut consacrée en septembre 1865. À Bayonne, Boeswillwald se fit d'abord archéologue puisqu'à l'occasion de l'inspection de la cathédrale accompagnée des sondages indispensables, il découvrit, scellée dans le mur de la chapelle Sainte-Anne, une boîte contenant les ossements d'un évêque avec crosse, anneau pastoral, mitre, étole et tissus rares aux lettres coufiques que l'on attribua à Bernard de Lacarre. Il adressa le 16 juillet 1853 une lettre au Ministre et envoya les objets au Musée de Cluny⁹.

À la cathédrale de Bayonne, Léon Vaudoyer, nous l'avons vu, mettait toute sa confiance dans le talent d'Émile Boeswillwald (Fig. 3). L'architecte dut

Fig. 3

Léon Bonnat
(Bayonne, 1833
– Monchy-Saint-
Eloi, 1922),
portrait d'Émile
Boeswillwald
en 1890. Huile sur
toile, 50 x 39,5 cm.
S.D.h. :
"à mon ami
Boeswillwald –
L. Bonnat.
1890".
Collection
particulière.





mener à bien la construction de la sacristie et le percement des chapelles qui avaient été approuvés par le ministre. Mais leur réalisation supposait auparavant la restauration du transept méridional. Celle-ci, "étudiée à fond", ne pouvait être exécutée qu'après avoir obtenu les crédits consentis par le gouvernement ; elle comprenait en effet des travaux extérieurs dont le financement était prévu sur le budget de l'État. On finit par modifier quelque peu le projet indiqué par Lormand. Puisqu'on ne pouvait pas réparer le transept ni construire la sacristie sans empiéter sur l'aile septentrionale du cloître (Fig. 4), pourquoi ne pas sacrifier entièrement cette dernière – elle était en piteux état et les réparations auraient coûté très cher – et, au lieu de percer des chapelles, on en ferait une seule, attenante à la sacristie et qui servirait de chapelle paroissiale. C'était l'idée



Fig. 4a et 4b
 Photographies de l'aile septentrionale du cloître avant sa démolition en 1858, côté gauche (PH.97 : 24,8 x 19,2 cm) et côté droit (PH.98 : 18 x 23,8 cm) ; les deux baies centrales ne sont pas photographiées. Collection Médiathèque de Bayonne.



Fig. 6
Émile Boeswillwald, relevé de l'aile septentrionale du cloître de Bayonne avant sa démolition. Encre et aquarelle sur calque, 14,5 x 47,5 cm, collé sur papier 18,5 x 53 cm. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.3703, entrée en 1929.



Fig. 5
École française du XIX^e siècle, portrait de Charles Laparade, curé de la cathédrale. Fusain sur papier, 64 x 52 cm. Prêt Évêché de Bayonne.

que défendait le curé de la cathédrale Laparade (Fig. 5)¹⁰, soutenu par M^{gr} Lacroix. Boeswillwald dut s'y rallier bien à contrecœur après en avoir fait un relevé précis (Fig. 6). Plus tard, en raison des reproches qu'on lui adressait d'avoir défiguré le beau cloître de Bayonne, l'architecte exprima ses regrets d'avoir été obligé d'obéir à M^{gr} Lacroix. Son intervention entraîna, dans le collatéral méridional, la disparition de la façade du XII^e siècle dont les baies romanes avaient été relevées en 1850 par Hippolyte Durand (1801-1882), le prédécesseur immédiat de Boeswillwald, et qui surplombaient les voûtes de l'aile du cloître appelée à être détruite. Les années 1860-1870 furent occupées aux travaux de construction de la sacristie et de la chapelle paroissiale (Fig. 7) ainsi qu'à la restauration des chapelles de l'abside et du

20



Fig. 7a et 7b
Photographies vers 1860 des travaux de la nouvelle chapelle paroissiale avec les tailleurs de pierre (a) et l'échafaudage (b). Plaques de verre d'Albert Saint-Vanne. Collection particulière.

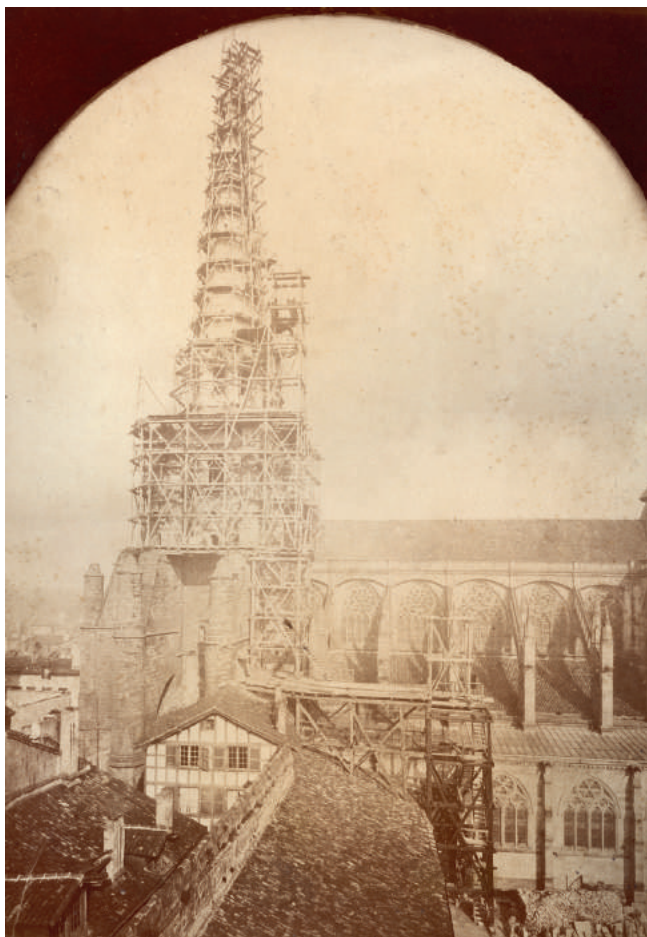
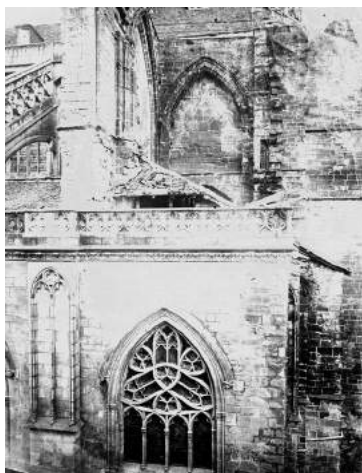


Fig. 8
 Photographie vers 1875 de la construction de la flèche à la tour sud (montage de l'échafaudage par l'entrepreneur Dospital). Tirage sur papier albuminé, 49 x 64 cm. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.3712.7, don Albert Saint-Vanne en 1929.



collatéral nord. Le triforium fut également remanié et des ouvertures y furent pratiquées ; on y ajouta des vitraux. L'historien publiciste bayonnais Charles Bernadou écrivait à la fin du siècle : "Les voûtes de la nef et des collatéraux ont été réparées et repeintes, l'ameublement et le pavé du chœur et du sanctuaire refaits ; les transepts nord et sud ont été à peu près complètement réédifiés ; le côté des cloîtres touchant à la cathédrale a fait place à une sacristie et à une chapelle dite paroissiale ; la grosse tour méridionale, la seule qui existe, subit en ce moment une restauration complète et vient d'être surmontée d'une tourelle et d'une flèche (Fig. 8) ; enfin quelques travaux d'intérieur ont été plus ou moins menés à bonne fin, restauration de chapelles, de vitraux, peintures murales."¹¹

La guerre de 1870 ne vint pas briser l'élan de restauration-reconstruction et l'on prit même la décision de terminer la cathédrale, c'est-à-dire de compléter par une flèche la tour sud qui en était privée depuis l'origine et de bâtir la tour nord et sa flèche (Fig. 9).

Bernadou témoignait de son admiration pour M^{gr} Lacroix en août

Fig. 9
 Photographie vers 1860 de la chapelle des fonts baptismaux avant la construction de la tour nord. Plaque de verre d'Albert Saint-Vanne. Collection particulière.

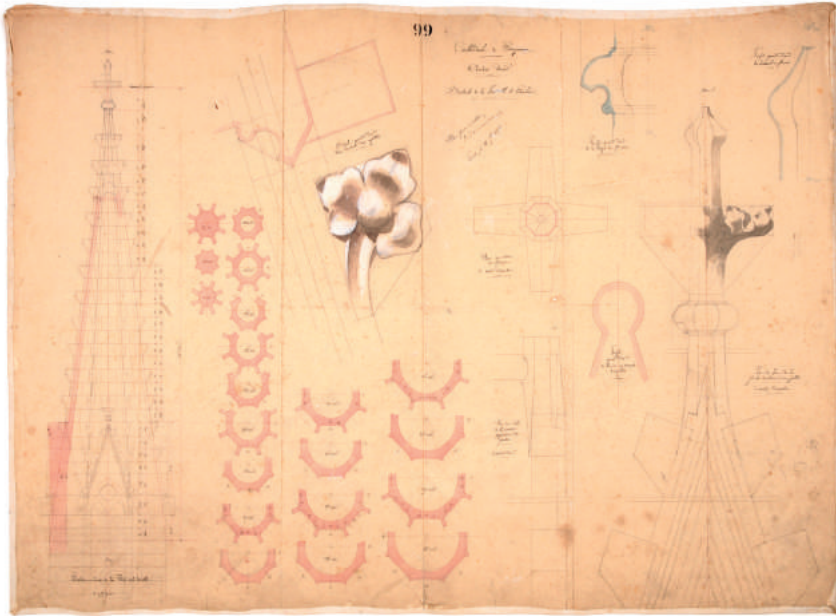


Fig. 10
Émile Boeswillwald,
dessin de la tourelle
d'escalier du
clocher nord.
S.D. 28 septembre
1878. Crayon,
encre, aquarelle,
sur papier marouflé
sur toile,
69 x 102 cm.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° E.3709.7,
entrée en 1929.

1874 : "En entreprenant cette œuvre considérable au lendemain de nos désastres en 1871, notre vénérable évêque a prouvé que l'énergie et la suite dans les desseins sont encore la meilleure manière de répondre et aux sceptiques et aux timides et, puisqu'il faut le dire, aux hostiles".¹² Le legs Lormand ne suffisant plus, les subventions de l'État devinrent indispensables, et même l'unique source de financement pour les travaux de bâtiment après la loi de Séparation qui donna la propriété de la cathédrale à l'État français. Bernadou ajoutait le mercredi 28 avril 1875, après une visite : "les travaux ont été activement poussés : la flèche a été achevée et blanche et svelte elle se détache gracieusement sur le ciel bleu avec sa croix étincelante, ses clochetons élancés, sa galerie ajourée, ses fenêtres aux meneaux élégants et le pinacle de la tour d'escalier aux belles fleurs de lys... Les premiers échafaudages de la tour nord sont posés, les fondations ont été soigneusement fouillées et recouvertes d'un solide lit de béton... On poursuit l'élévation du gros œuvre qui doit être achevé en octobre prochain jusqu'à hauteur de la galerie. La flèche ne serait posée que plus tard parce qu'il faut laisser aux constructions le temps de se tasser."¹³ Le Musée Basque conserve les dessins de Boeswillwald en 1878 et 1879 pour la construction de la tourelle d'escalier de ce clocher nord (Fig. 10) et le décor des pyramidons (Fig. 11).

Fig. 11
Émile Boeswillwald,
dessin des crochets
des pyramidons
de la tour nord.
S.D. 15 juin 1879.
Crayon, encre,
aquarelle, sur
papier marouflé
sur toile,
21,5 x 27,2 cm.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° E.3709.6,
entrée en 1929.





Fig. 12
Photographie du dégagement des maisons parasites du chevet de la cathédrale vers 1890. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.2389.

Des photographies montrent le dégagement des maisons qui parasitaient le chevet de la cathédrale (Fig. 12).

L'historien de l'art réputé Élie Lambert critiqua l'intervention architecturale d'Émile Boeswillwald et jugea ainsi ces travaux : "ceux-ci constituent véritablement une œuvre nouvelle et donnent aujourd'hui à l'église comme au cloître un caractère et un aspect général assez différents de ceux dont le souvenir est attesté par de nombreux dessins et documents anciens. La partie la plus contestable à tous égards de cette œuvre moderne est l'ensemble formé sur le côté sud de la cathédrale dans la cour du cloître par la grande chapelle paroissiale et la sacristie actuelles. Nous n'insisterons pas sur le dommage irréparable qu'a causé la destruction sur cet emplacement de la partie la plus ancienne et la plus originale du cloître du XIII^e siècle avec le mur de la cathédrale romane contre lequel celui-ci était construit. [...] Remarquons cependant comment

il a fait effort pour adapter cette construction neuve aux parties conservées du cloître ancien : le programme qu'il avait à exécuter l'obligeait à donner aux travées nouvelles même hauteur qu'au bas-côté voisin pour correspondre aux chapelles anciennes du collatéral nord, et à les surélever en conséquence par rapport aux galeries subsistantes du cloître ; il a tâché de remédier à ce que ce programme avait de fâcheux en ménageant aux deux extrémités une transition avec les travées adjacentes du XIII^e siècle, et de part et d'autre de six grandes fenêtres à quatre divisions il a rattaché l'ensemble au cloître par deux baies plus basses et plus étroites composées seulement de deux arcs sous un petit oculus.

Dans le transept, on ne remplacerait plus aujourd'hui, comme il l'a fait, les fenestragés flamboyants des façades, qui avaient dû être refaits au XV^e ou au XVI^e siècle, par les fenestragés rayonnants que l'on y voit aujourd'hui. [...] En terminant les tours de la façade et en les surmontant de hautes flèches, Boeswillwald a véritablement achevé la cathédrale de Bayonne en lui donnant un aspect d'ensemble digne de la conception du maître de l'œuvre du XIV^e siècle. Il a logiquement continué la tour sud en style flamboyant. Son idée de construire la tour nord en style rayonnant est plus discutable ; et le style des deux flèches presque pareilles qui surmontent ainsi deux tours différentes reste conforme à l'orthodoxie des disciples de Viollet-le-Duc.

À l'intérieur aussi, Boeswillwald s'est efforcé de travailler dans l'esprit des maîtres du Moyen Âge, tel qu'il le concevait à travers Viollet-le-Duc. Il a tracé lui-même les modèles d'un grand nombre de motifs sculptés. Sous l'impulsion qu'il a donnée à l'œuvre, [...] les chapelles rayonnantes ont été revêtues de peintures murales par le peintre Steinheil et pourvues de vitraux exécutés par la maison Didron. Le maître-autel et le mobilier du chœur ont été de même exécutés d'après ses dessins dans le style du XIII^e siècle."¹⁴

Boeswillwald possédait un grand talent de dessinateur qu'il appliquait à des sujets variés parfois bien éloignés de l'architecture (paysages d'Italie, etc.) et

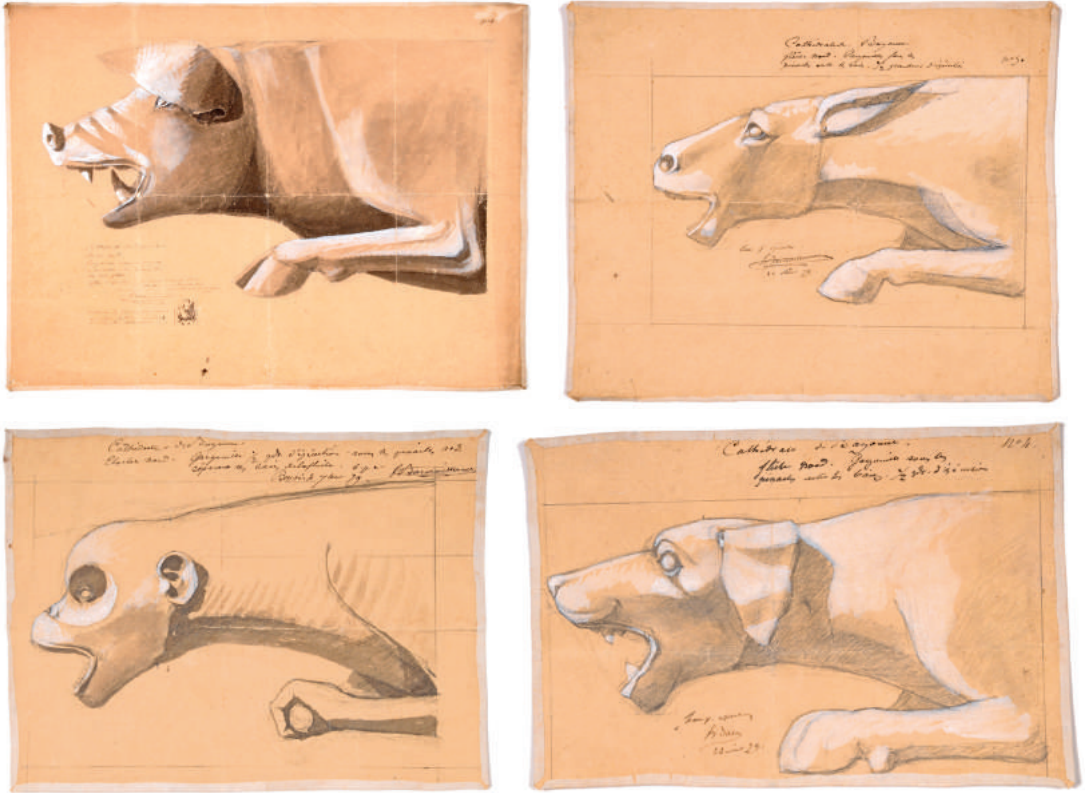


Fig. 13a, 13b, 13c et 13d

Émile Boeswillwald, quatre dessins de motifs d'animaux pour les gargouilles :

cochon (22 juillet 1879, 53 x 69,8 cm ; inv. n° E.3708.1), **âne** (22 août 1879, 32 x 39 cm ; inv. n° E.3708.4),

singe (4 septembre 1879, 25,6 x 36 cm ; inv. n° E.3708.5) et **chien** (22 août 1879, 20,8 x 32,5 cm ; inv. n° E.3708.3).

Crayon, encre et aquarelle sur papier marouflé sur toile.

Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, entrée en 1929.

qu'il exposait au Salon de Paris de 1839 à 1855. Ses dessins de gargouilles à exécuter pour la cathédrale de Bayonne, conservés au Musée Basque, ont une grande saveur pseudo médiévale. Ils sont datés de 1875 à 1879 et portent l'indication "bon pour exécuter". Ces beaux dessins d'animaux (Fig. 13) étaient sculptés dans la pierre par Désiré Bouey, natif de Bayonne. Malheureusement, nous n'avons pas les dessins des têtes qui furent sculptées dans les parties hautes de la tour et de la flèche nord où l'architecte s'était représenté avec un compas, accompagné de tous les compagnons de route de cet immense chantier (Fig. 14). À l'imitation de Viollet-le-Duc, Boeswillwald dessina tous les aspects de la transformation néogothique de la cathédrale de Bayonne, y compris à l'intérieur : le pavement du chœur, le mobilier, la peinture décorative des murs. Les dessins, par exemple pour les chapelles de Saint-Jacques, Saint-Joseph, Saint-Martin, Sainte-Anne ou des Apôtres en témoignent.

■ Le décor intérieur de la cathédrale

Les premiers travaux concernent l'embellissement de l'intérieur de la cathédrale dans une "unité de style" néogothique, avant même l'entretien et la restauration de l'édifice. À Bayonne, de fervents adeptes du style gothique préconisaient d'enlever la chaire en acajou du XVIII^e siècle qui enlaidissait, selon eux, la cathédrale. Cependant, seul le chœur aménagé par l'évêque Guillaume d'Arche dans les années 1765-1770, avec ses stalles et ses boiseries néo-classiques entourant les peintures XVIII^e siècle de l'École française de Rome, fut sacrifié sur l'autel du purisme médiéval. Cinq tombeaux d'évêque, qui entouraient jusqu'en 1840 le pourtour de l'abside, appuyés sur l'extérieur du chœur, furent aussi enlevés. Des stalles néogothiques d'un dessin un peu lourd qui avaient été placées dans le chœur dans les années 1850 par l'architecte diocésain Hippolyte Durand, ne plurent pas à l'évêque de Bayonne. Pourtant, réputé dans le milieu "néogothique archéologique", Hippolyte Durand fut choisi dès 1848 pour travailler à la cathédrale de Bayonne, à l'évêché et à l'ancien séminaire. Mais il ne s'entendait pas avec M^{gr} Lacroix qui, dans ses lettres au directeur général des cultes, lui reprochait "son mauvais caractère et ses manières hautaines et insolentes" (8 novembre 1851). Dans une lettre du 7 mai 1851, François Lacroix avait été encore plus sévère : "L'architecte Durand connaît le dessin et la ligne ogivale mais il laisse beaucoup à désirer sous le rapport du talent, du goût et de l'expérience. Son collègue est un surveillant des travaux fort actif mais sans études. Une audacieuse témérité à entreprendre des travaux non autorisés, un esprit de domination, des obsessions continuelles qui n'ont

Fig. 14a

Base du pinacle sud-est du clocher nord, têtes sculptées sur des dessins d'Emile Boeswillwald. De gauche à droite : M^{gr} Ducellier, l'apprenti sculpteur Fraysse et l'entrepreneur des travaux Joly. Photo O. Ribeton. Non représentées sur la photographie, suivent les têtes de l'appareilleur Denis Moulinier, de l'architecte directeur des travaux Doyère. Sur un autre pinacle on trouve les têtes de M^{gr} Lacroix et du chanoine Maisonnave ancien supérieur du petit séminaire de Larressore. La tête de l'entrepreneur de charpente Dospital, qui exécuta l'échafaudage pour la construction des flèches, est sculptée au clocher sud.

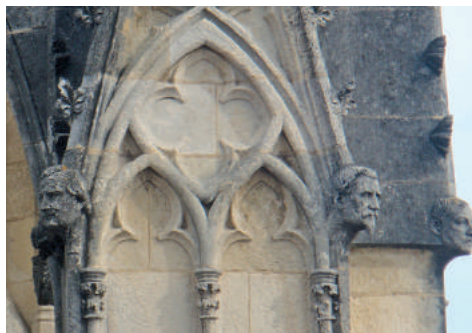


Fig. 14b et 14c

Plus bas au nord, ce sont les têtes datées de 1880 d'Emile Boeswillwald avec équerre et compas, de Louis Steinheil avec une palette. Photos L. Grammont.

d'autres principes que la cupidité, l'âpreté, la violence de leur caractère ne nous permettent pas d'avoir en eux la confiance nécessaire... La duplicité dont l'architecte fait si fréquent usage et son oubli trop habituel des convenances me forceraient à interrompre les rapports que j'avais avec lui."¹⁵ En conséquence Hippolyte Durand démissionna le 10 février 1852 de son poste d'architecte diocésain de Bayonne pour être nommé à Auch et Tarbes, tout en continuant à Biarritz la construction de la villa de l'impératrice Eugénie, jusqu'à sa révocation en 1855.

Émile Boeswillwald prit donc en main la direction de l'immense chantier de la cathédrale, intérieur comme extérieur. Il s'entoura de collaborateurs de grands talents comme Geoffroy-Dechaume ou Louis Steinheil. Parfois il est difficile de faire la part de la création initiale de l'architecte des réalisations originales des sculpteurs, peintres, maîtres verriers ou artisans spécialisés qui suivaient ses ordres. L'architecte exécuta un rapide croquis pour le maître-autel (Fig. 15). Dans *Le Messager de Bayonne* du 6 avril 1854, Rignon témoigna de l'enthousiasme des Bayonnais après une période d'hésitation :

“Les travaux de restauration de notre cathédrale commencent à prouver aux yeux des plus incrédules qu'ils ne sont pas tout à fait abandonnés. C'est avec un vrai bonheur que l'on a constaté les progrès qu'ils viennent d'accomplir ; le maître-autel vient d'être placé, il a été inauguré le 3 de ce mois ; il est terminé à l'exception du tabernacle”. Le journaliste précisa l'histoire de ces réalisations œuvres de l'entreprise Géruset (souvent écrit Géruset) : “L'exécution du maître-autel de la cathédrale a été confié à M. Géruset [qui a créé] à Bagnères-de-Bigorre le plus vaste et le plus complet établissement de marbrerie qui existe en Europe. [...] Le maître-autel est en marbre de Carrare ; il a 1 mètre 04 centimètres de hauteur sur 3 mètres 15 centimètres de longueur et 1 mètre 77 centimètres de largeur. Le marchepied se trouve à 48 centimètres au-dessus du sol du sanctuaire. Les panneaux formant caissons entre les colonnes qui portent la table d'autel sont en vermeil repoussé ; ils sortent des ateliers de M. Bachelet, orfèvre à Paris, et ont été exécutés, comme tout le reste, suivant les dessins et sous la direction de l'architecte de la cathédrale. [...] Le style adopté pour ce maître-autel est celui du XVIII^e siècle et en harmonie avec le style de l'architecture du sanctuaire. [Émile Boeswillwald] est l'auteur des plans adoptés ou qui doivent l'être avant peu pour assurer la resplendissante restauration de notre cathédrale. Notre habile architecte a fait adopter les plans du dallage de notre sanctuaire. Ce travail important est en cours d'exécution et réalisera une des merveilles rêvées par les imaginations artistiques les plus difficiles à contenter : il présentera des mosaïques d'une richesse et d'un fini d'exécution qui ne laissent

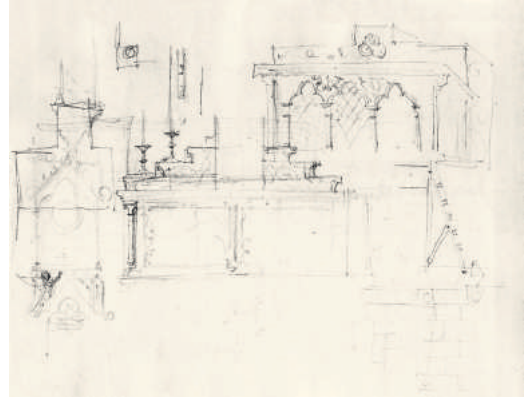


Fig. 15
Émile Boeswillwald,
croquis d'étude
pour le maître-autel
de la cathédrale.
Crayon sur une
page de carnet,
17 x 21 cm.
Collection
particulière.

rien à désirer. On nous fait espérer que le tabernacle et ce dallage seront terminés à Noël. [...] la fabrique a approuvé les plans et dessins d'un trône épiscopal, dont l'exécution va immédiatement commencer."¹⁶

Après avoir dressé un historique du pavement des sanctuaires depuis le XIII^e siècle, le même journaliste Rignon commentait le 28 avril 1855 la pose d'un nouveau dallage luxueux (Fig. 16) dont certains décors n'étaient pas sans rappeler ceux de carreaux médiévaux de terre cuite vernissée aujourd'hui conservés au Musée Basque : "La fabrique de la cathédrale de Bayonne [...] devait décorer son sanctuaire d'une manière toute exceptionnelle, comme matière et comme travail. Elle a fait le choix d'un dallage gravé et incrusté de ciments de couleur. [...] Le dallage de la cathédrale de Bayonne est composé de tranches de marbre d'Italie de cinq centimètres d'épaisseur, dont les ornements et figures, conservés en marbre, se détachent sur des fonds de diverses couleurs incrustées dans une gravure d'un centimètre de profondeur. Au premier coup d'œil on croit voir étendu devant soi un tapis de Perse aux riches et éclatantes couleurs. Un examen plus attentif permet d'apercevoir le poli et le brillant du marbre. Ce magnifique dallage est composé de deux parties distinctes : l'entrée à l'autel et les côtés. Dans la première partie une petite bordure double encadre des quarte feuilles ornées de rinceaux, enlaçant tantôt des colombes, tantôt des perruches affrontées ; symboles de la pureté de l'âme et de l'esprit de concorde qui doivent accompagner le prêtre à l'autel. Une bordure principale, formant le cadre de ce tapis, et dessinant par une bande transversale le rond-point de l'abside, sépare cette première partie des côtés. Ceux-ci sont divisés dans leur longueur en bandes de dalles ornées de lions et encadrant une bande d'aigles couronnés, dessinés dans des quarte feuilles. [...] L'aigle couronné, dont la tête est tournée vers l'autel et qui, pour cause décorative, est représenté sous la forme héraldique, est l'oiseau qui regarde le soleil en face. [...] Outre ces divers symboles attribués à l'aigle, il indiquera à nos descendants l'époque impériale¹⁷ à laquelle le dallage a été fait." Plus intéressant paraît le récit de la technique employée : "L'exécution, comme débitage du marbre, report des dessins sur les dalles et gravure, le tout exécuté avec cette perfection qui caractérise les travaux qui sortent

Fig. 16
Colombes
affrontées,
détail du pavement
du chœur.
Photographie
A. Arnold.



des ateliers de M. Géruset, a exigé trois années de travail non interrompu. Les ciments de couleur ont été composés d'après des cartons coloriés et incrustés par M. Alexandre Bex, stucateur à Paris. Cet artiste a dû se rendre à Bagnères avec ses ouvriers pour préparer la coloration de toutes les grandes dalles, et venir à Bayonne les terminer sur place pour le polissage et le remplissage des joints."¹⁸

Didron apprécia ce nouveau pavement dans le tome xv des *Annales archéologiques* : "[...] Aidé de M. Géruset, l'habile et célèbre marbrier des

Pyrénées, M. Boeswillwald vient de faire étendre dans le chœur et le sanctuaire de la cathédrale de Bayonne un dallage en marbre incrusté d'autres marbres diversement colorés ; sur ces dalles se détachent les aigles héraldiques, les lions du moyen âge et l'ornementation du XIII^e-XIV^e siècle, qui est l'époque de la cathédrale de Bayonne. On nous assure que ce dallage produit un effet remarquable ; on n'en sera pas étonné, car l'inspiration provient directement du dallage de Saint-Omer, et les dessins sont de M. Steinheil."¹⁹

Dans *Le Messager de Bayonne* du 15 décembre 1855, Rignon détailla l'installation du tabernacle du sanctuaire : "De même que le corps de l'autel, le tabernacle, les gradins et l'exposition sont taillés et sculptés en marbre blanc d'Italie, mais rehaussés cette fois de peintures, de dorures, de verroteries et de pierreries, qui, tout en laissant prédominer la matière précieuse du marbre, enrichissent et distinguent cependant les parties de l'autel destinées à renfermer la sainte Eucharistie et à servir d'exposition au Saint Sacrement." Le journaliste décrit longuement toutes les parties précieuses du tabernacle dont on retiendra la porte "encadrée d'une guirlande de rosiers sculptée dans le marbre, est recouverte d'une plaque de vermeil dont le fond niellé, orné de feuilles de vigne et de grappes repoussées avec rinceaux en filigranes fait ressortir une croix émaillée de rubis et d'algues marines." Rignon ajouta : "Le trône épiscopal vient d'être placé à gauche de l'entrée du sanctuaire ; il repose sur une estrade [...]. Les côtés de cette stalle épiscopale sont formés de colonnettes annelées, dorées au bruni, appuyées sur un soubassement, et reliées au dessus de ce dernier par une décoration de rosiers sculptés à jour, dont les accoudoirs reposent sur deux lions dorés qui gardent l'entrée du trône. Les colonnettes portent les arcs ogives et ceux en forme de crosse, silhouettes de crochets dorés qui servent de base au dais." Suivait une minutieuse description du dais au riche décor que le journaliste termina par un hommage au parfait travail de Piquenot "chargé par Monseigneur des travaux de sculpture et de menuiserie de la cathédrale".²⁰

On peut regretter aujourd'hui que ce trône néogothique (Fig. 17) ait été relégué dans une chapelle, laissant orphelin le ciborium et l'autel de même style. La volonté d'installer un fauteuil épiscopal moins triomphaliste en

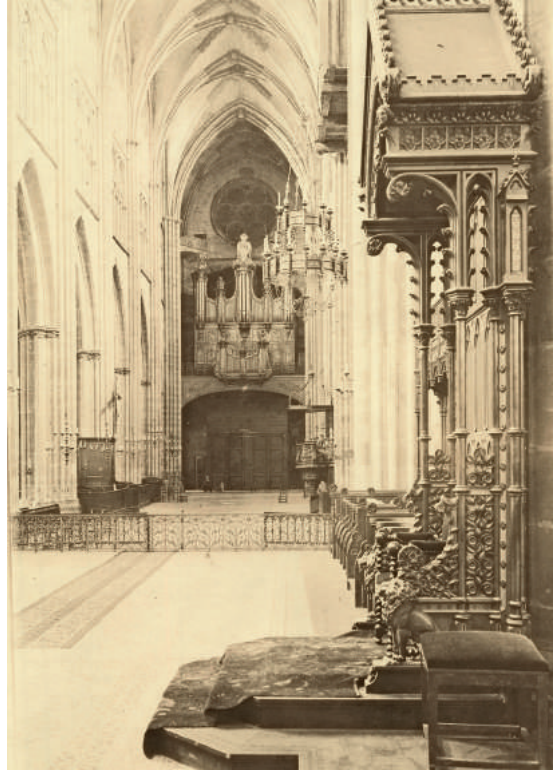


Fig. 17
Photographie du trône épiscopal et de la nef vus depuis le chœur. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.1299. Cliché et don J.-B. Daranatz en 1925.

MUSÉE

contrebas de l'emplacement ancien a nécessité de casser le pavement du chœur à l'angle septentrional, heureusement dans une partie qui, étant recouverte par l'ancien trône, n'offrait que des dalles de pierre et pas les carreaux de marbre multicolores du pavement néogothique. La mode liturgique est changeante. Les stalles d'Hippolyte Durand qui déplurent à M^{gr} Lacroix furent remplacées quarante ans plus tard par d'autres d'un dessin néogothique plus pur donné par Émile Boeswillwald (Fig. 18). Ainsi, en 1891, de chaque côté de l'autel douze hautes stalles, plus larges et plus confortables que les précédentes dominaient dix basses stalles côté nord et six basses stalles côté sud accompagnant l'orgue de chœur. L'ensemble était surmonté de tribunes auxquelles on accédait par deux escaliers ouvrant sur les bras du transept. La réforme liturgique de Vatican II a scellé leur sort. Envoyées dans un grenier, quelques unes ont récemment réintégrées la cathédrale comme clôture de la chapelle paroissiale de M^{gr} Lacroix. Quant aux stalles de Durand, on en voit aujourd'hui des morceaux dans le chœur des églises de Cambo et d'Arcangues²¹. De même la lustrerie électrique, installée pendant la première guerre mondiale avec ses grands candélabres (Fig. 19), a été éliminée.

Fig. 19

Photographie d'un des candélabres entourant le maître-autel. Plaque de verre d'Albert Saint-Vanne. Collection particulière.



Fig. 18

Photographie des stalles, de la lustrerie et de l'orgue depuis le chœur. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° PH.s.n.1889.



■ Adolphe Victor GEOFFROY-DECHAUME

À la cathédrale de Bayonne, Geoffroy-Dechaume (Paris, 25 septembre 1816 – Valmondois, 1892)²² restaura le portail sculpté donnant dans la nouvelle sacristie et sculpta le tombeau de l'évêque François Lacroix et une statue de la Vierge à l'Enfant. Il créa l'ensemble d'orfèvrerie du maître-autel qui suscita l'admiration.

Au témoignage de Charles Bernadou, il réalisa les "superbes pièces d'orfèvrerie du maître-autel" même si son talent s'exerça à restaurer la double porte

Fig. 20
Portail médiéval sculpté remonté dans la nouvelle sacristie.
Photographie A. Arnold.



30

en pierre de l'ancien cloître dont les statues du ^{xiv}^e siècle ornaient dorénavant la nouvelle sacristie. Il serait intéressant de faire la part de l'invention du sculpteur dans la restauration de ce portail qui a été mis plus haut que son niveau d'origine dans le cloître

détruit et qui a souffert d'une division par des piliers de soutènement des voûtes de la nouvelle sacristie (Fig. 20). Un croquis de Boeswillwald dans son carnet de notes montre que la nouvelle disposition du portail est due à l'architecte (Fig. 21). De plus, Geoffroy-Dechaume créa deux remarquables sculptures : "sur le tabernacle de l'autel de la Sainte Vierge, dans l'abside, une statue de la Vierge Mère assise, offrant l'Enfant Jésus debout et bénissant, groupe finement sculpté et peint dans le style du ^{xiii}^e siècle" (Fig. 22) et surtout le monument funéraire de M^{gr} Lacroix (Fig. 23).

Fig. 21
(ci-dessus à gauche) Émile Boeswillwald, croquis d'étude pour le portail médiéval remonté dans la nouvelle sacristie.
Crayon sur une page de carnet, 17 x 21 cm.
Collection particulière.



Fig. 22
Vierge à l'Enfant sculptée par Geoffroy-Dechaume sur l'autel de la chapelle de la Vierge. Photographie A. Arnold.



Fig. 23
Tombeau
de M^{gr} Lacroix
sculpté par
Geoffroy-
Dechaume.
Photographie
A. Arnold.

peu accessible, et on l'adossa à l'un des angles de la chapelle paroissiale. Les parois extérieures portent d'un côté six arcatures encadrant des rosaces finement sculptées, de l'autre une croix grecque avec couronne ; sur les parois se voient les armes parlantes de M^{gr} Lacroix, une croix entourée d'une couronne d'épines, et à la suite l'inscription suivante : + HIC JACET FRANCISCUS LACROIX EPISCOPUS BAIONENSIS OBIIT ANNO Dni M.DCCC.LXXXII. Arcatures, armes et inscriptions ont été dessinées par M. Boeswillwald. Sur le tombeau est la statue de l'évêque couché, coiffé de la mitre et tenant en main une croix et la crosse dont le bas de la hampe repose entre ses pieds ; la tête a du caractère et reproduit bien les traits du vénérable évêque qui occupa pendant plus de quarante ans le siège de saint Léon ; les vêtements épiscopaux sont magnifiquement drapés. [...]”²³.

“Ce tombeau devait être d'abord placé dans la crypte, au dessous du maître-autel, à côté de quelques tombeaux d'évêques des XIV^e et XV^e siècles, fort mutilés d'ailleurs [...]. Mais quand M^{gr} Ducellier, le successeur immédiat du vieil évêque, vit au cloître la belle statue couchée sculptée par Geoffroy-Dechaume, il ne voulut pas que cette œuvre fût enfouie dans une crypte obscure et

Fig. 24
Émile Boeswillwald,
dessin de vitrail
en grisaille.
Crayon, encre,
aquarelle,
62 x 67 cm.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° E.3710.16,
entrée en 1929.



■ Louis STEINHEIL

À Bayonne, sous la direction d'Émile Boeswillwald, Louis Steinheil (Strasbourg, 1814 – Paris, 16 juin 1885)²⁴ décora quatre des chapelles du bas-côté nord : Saint-Jérôme, Saint-Léon, Saint-Michel et Saint-Louis, et cinq des sept chapelles de l'abside : de la Sainte-Vierge, de Saint-Joseph, Saint-Jacques, des Apôtres et du Sacré-Cœur. Il y réalisa peintures et vitraux. S'y ajoutèrent les vitraux de la chapelle paroissiale. Le Musée Basque ne possède qu'un seul dessin certain de vitrail en grisaille (Fig. 24) non signé et une encre sur calque portant les dimensions internes du fenestrage d'une baie de la chapelle Saint-Martin (Fig. 25).

Les dessins de Boeswillwald conservés au Musée Basque témoignent que l'architecte donnait des ordres précis pour la décoration des colonnes, des arcs d'ogive, des voûtes

Fig. 25
Émile Boeswillwald,
dessin du
fenestrage d'une
baie de la chapelle
Saint-Martin.
Encre sur calque,
24 x 19,5 cm.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° E.3711.21,
entrée en 1929.



et des fonds de mur entourant les personnages représentés. Il semble donc que la peinture des grandes figures de l'histoire sainte soit l'œuvre intégrale de Steinheil sans que l'architecte y ait mis la main. L'artiste avait peint à la chapelle impériale de Biarritz, toujours sous la direction de Boeswillwald, la Vierge de Guadalupe qui avait suscité l'admiration de Charles Bernadou :

"En cette abside byzantine, et comme couronnement de la riche décoration de cette chapelle, on ne peut rien imaginer de plus suave, de plus pur, et cette Vierge est bien digne du peintre décorateur de Notre-Dame de Bayonne."²⁵

Cependant à Bayonne, Bernadou appréciait diversement les travaux de Steinheil à la cathédrale. Il écrit : "Quelques peintures murales ont aussi soulevé quelques critiques. M. Steinheil était protestant, et

32



Fig. 26a, 26b, 26c et 26d

Émile Boeswillwald, quatre dessins de motifs ornementaux pour les chapelles Saint-Jacques (11 novembre 1876 ; 50 x 71 cm ; inv. n° E.3710.2),

Saint-Martin (28 septembre 1881 ; 44,5 x 31 cm ; inv. n° E.3711.2),

Saint-Martin et Sainte-Anne (13 juin 1875 ; 20,5 x 51,3 cm ; inv. n° E.3711.3),

et Saint-Joseph (s.d. : 74 x 53,8 cm ; inv. n° E.3710.5).

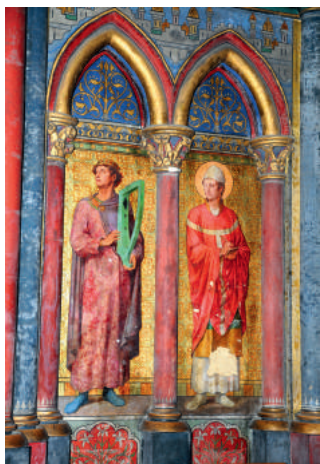
Crayon, encre et aquarelle Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, entrée en 1929.

MUSÉE

peut-être manquait-il de cet idéalisme puissant qui donne aux vierges et aux bienheureuses de Fra Angelico de Fiesole cette vie surnaturelle et extatique qui nous ravit encore après tant de siècles. [...] Le chœur des vierges martyres, à la chapelle même de la Sainte-Vierge – Agathe, Lucie, Agnès, Cécile, Anastasie, - n’offre-t-il pas des types trop réalistes ?” En revanche, il s’enthousiasmait pour quelques sujets : “avec quelle puissance M. Steinheil a su rendre certaines figures (saint Paul, saint Jean, saint Thomas, à la chapelle des Apôtres ; saint Ignace de Loyola, saint Vincent de Paul, à Saint-Jacques ; saint Grégoire de Nazianze, saint Bernard, à Saint-Joseph ! [...] et comme à certaines heures du jour, dans les belles après-midi d’été par exemple, toutes ces têtes rayonnantes resplendissent dans leur cadre de mosaïques d’or et de rinceaux délicats !”²⁶

Accompagnant les personnages, tout un décor floral est peint sur les colonnes et les voûtes des absides et du déambulatoire. Nous avons dit que le Musée Basque conservait de grandes feuilles aquarellées d’un décor aux couleurs franches signées et annotées par Boeswillwald (Fig. 26). Est-ce à dire que Steinheil peignait ces décors floraux uniquement d’après les dessins préparatoires de l’architecte ? Cependant Bernadou en attribuait la paternité au peintre : “[...] quelle merveille de décoration dans les oppositions de couleurs des colonnes et des nervures, et surtout dans les semis de fleurs et d’entrelacs embrassant les arcatures, les fenêtres, les voûtes ! Les touffes de lis blanc sur fond rouge en la chapelle de la Sainte-Vierge sont d’une vigueur et d’une délicatesse de tons qui font grand honneur au talent de M. Steinheil.”²⁷ De même, il ajoutait : “Le chef d’œuvre, à notre avis, des peintures de M. Steinheil à Bayonne, c’est la chapelle du Christ ou du Sacré-Cœur. Certes, le sujet tout moderne était difficile à traiter dans une chapelle du treizième siècle, et peut-être la vision de la B. Marguerite-Marie eût-elle semblé un anachronisme à cette place. Mais le Sacré-Cœur, c’est la Passion du Christ Jésus : aussi l’artiste s’est-il inspiré du texte même de l’Évangile, et, profitant à merveille du vaste champ que lui

Fig. 27
Le roi David
et l’évêque
Saint-Martin
à la chapelle
Saint-Joseph.
Peintures de
Louis Steinheil.
Photographie
A. Arnold.



laissaient les trois panneaux des trois fenêtres aveuglées, il y a peint d’une main magistrale la grande scène du Crucifiement.” Après avoir longuement décrit la scène, Bernadou concluait : “Cette page grandiose sera l’éternel honneur de M. Steinheil ; mais, hélas ! comme nos regrets redoublent en songeant que l’artiste est frappé en pleine activité, à 71 ans, alors qu’il allait achever par les peintures de Saint-Martin, presque complètes, et de Sainte-Anne, la décoration de cette abside où il a semé d’une main prodigue tant de merveilles : vitraux étincelants, têtes pleines d’expression, rinceaux et feuillages d’une richesse de tons et d’une délicatesse de contours si complètes !”²⁸ C’est bien la confirmation que les sujets de l’histoire sainte (Fig. 27) sont entièrement de la conception du peintre. À sa mort, en 1885, le chantier de Bayonne fut terminé par son fils, Adolphe Steinheil (Paris, 1850 – 1908). Aujourd’hui l’état de dégradation de ces

grandes figures et du décor est inquiétant, l'humidité et le salpêtre ayant fait disparaître des morceaux de peintures, mettant à jour dans la chapelle de la Vierge des vestiges des fresques médiévales sous-jacentes. Il est à regretter que des relevés complets de ces peintures médiévales n'aient pas été faits au moment de la transformation du décor intérieur de la cathédrale en style néogothique. Certains morceaux de fresques avaient été bizarrement transportés dans une aile du cloître où ils ont fini par s'effacer.

Parmi les autres éléments ajoutés au nouveau décor de la cathédrale du temps de M^{gr} Lacroix, il faut citer les grands tableaux du Chemin de Croix. Ces peintures sont l'œuvre de Louis Grimaux (Lamballe, 1811 – Paris, 1879), spécialisé dans les tableaux d'autel. Elles ne trouvent pas grâce aux yeux de Charles Bernadou qui écrit en août 1874 : "Croirait-on vraiment en examinant ces tableaux immenses, qu'un évêque, qui a fait le beau rêve de restaurer sa Notre-Dame, ait osé y placer de semblables peintures ? Cela a coûté, dit-on, 30 000 francs. Le chiffre ne fait rien à l'affaire, je suppose... Mais quand on a vu ces peintures vulgaires, ces personnages... qui ne sont que des manœuvres... comment n'a-t-on pas hésité ? Notez d'ailleurs que ces tableaux sont placés un peu partout et à contre-jour et à contre sens."²⁹

■ Les successions de M^{gr} Lacroix et d'Émile Boeswillwald

La peinture des chapelles absidiales refaites par Steinheil père et fils dans les années 1880 furent davantage appréciées et achevées sous l'épiscopat des successeurs de Lacroix, M^{gr} Arthur-Xavier Ducellier arrivé à Bayonne en 1878 et qui occupe sa charge jusqu'en 1887, M^{gr} Alfred-François Fleury-Hottot (1887-1889) et François-Antoine Jauffret (1889-1902). Boeswillwald signe en 1878 les armoiries du nouvel évêque (Fig. 28).



À la mort d'Émile Boeswillwald (Fig. 29) l'architecte des Monuments Historiques Sainte-Anne Auguste Louzier (Sens, 1848 – 1925)³⁰ intervient à la cathédrale de Bayonne pour terminer les travaux de son prédécesseur. Il signe à Paris en 1899 et 1900 des dessins, dont certains sont conservés au Musée Basque, destinés à finir à la cathédrale la construction des parties hautes des flèches ou des détails de balustrade au triforium ou à la chapelle paroissiale qui

Fig. 28
Émile Boeswillwald, dessin en 1878 des armoiries de M^{gr} Ducellier. Crayon, encre et aquarelle sur papier, 65,5 x 57,2 cm. S.D.b.g. : "E. Boeswillwald / 18 7bre 78". Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° E.3710.17 entrée en 1929.



Fig. 29
Philippe Jolyet (Pierre-de-Bresse, 1832 – Nay-Bourdettes, 1908), portrait posthume d'Émile Boeswillwald en 1896. Lithographie illustrant l'ouvrage de Charles Bernadou, Emile Boeswillwald et ses collaborateurs à Notre-Dame de Bayonne.

MUSÉE

prend le nom de Saint-Léon. Il propose en 1902 de nouvelles flèches pour l'église Saint-André qui ne seront pas construites³¹. Son fils Paul Alphonse Louzier (1882-1972) se forme auprès de lui et l'aide dans ses travaux avant de se consacrer à une carrière de peintre.



Fig. 30
Photographie d'Albert Saint-Vanne dans le cloître de la cathédrale pas encore dégagé de ses constructions parasites. Vers 1900. Plaque de verre d'Albert Saint-Vanne. Coll. Particulière.

L'architecte Albert Saint-Vanne (Bayonne, 20 décembre 1877 – 6 octobre 1944) est fils et petit-fils d'architectes. Il fut élève de l'inspecteur diocésain Ferron et commença avec lui la contre-fondation de l'église Saint-André à Bayonne et participa à la suppression des flèches primitives de l'église. Le ministre des Cultes nomma Saint-Vanne inspecteur des travaux du diocèse de Bayonne le 6 avril 1901. En 1906, il restaura des baies de la nef et le cloître de la cathédrale de Bayonne (Fig. 30). C'est à lui que le Musée Basque doit de conserver, depuis 1929, de nombreux dessins et photographies des travaux de la cathédrale. Il se distingua dans la construction du nouveau Grand séminaire de Bayonne en 1914 (devenu aujourd'hui la Cité des Arts de l'Agglomération) à la demande de M^{gr} Gieure et de l'Association diocésaine, face à l'ancien séminaire du XVIII^e siècle sur lequel Boeswillwald était

intervenu, et qui avait été enlevé à l'administration épiscopale en 1906 en application de la loi de Séparation de l'Église et de l'État, puis transformé en caserne des douanes.

Annexe

Chronologie sommaire des travaux exécutés à la cathédrale de 1853 à 1928 (DUBARAT & DARANATZ, 1929 et SAINT-VANNE, 1930)

Travaux de maçonnerie

- 1858-1863, démolition du côté nord du cloître et construction de la chapelle paroissiale.
- 1856-1863, reconstruction du transept sud.
- 1866-1872, reconstruction du transept nord.
- 1873-1882, restauration de la tour sud, construction de la flèche sud et de la tour et de la flèche nord.
- 1873-1888, restauration des chapelles absidiales.
- 1880, reconstruction des 2^e et 3^e fenêtres de la haute nef, contre le clocher sud.
- 1883, reconstruction de la 1^{re} fenêtre de la haute nef, contre le clocher nord.
- 1887, reconstruction des 4^e et 5^e fenêtres de la haute nef, à partir du clocher sud.
- 1889, reconstruction de la 6^e fenêtre de la haute nef, à partir du clocher sud (celle qui se trouve contre le transept sud).
- 1891, reconstruction de la 1^{re} fenêtre du chœur, contre le transept sud.
- 1892, reconstruction des 2^e et 3^e fenêtres du chœur, à partir du transept sud, et couverture en pierre de la chapelle au bas du clocher sud.
- 1893, reconstruction des 4^e et 5^e fenêtres du chœur, à partir du transept sud.
- 1894, reconstruction des 6^e et 7^e fenêtres du chœur.
- 1895-1899, construction des couvertures en pierre des chapelles absidiales. Sculpture de la Vierge à l'Enfant assise, qui se trouve à la fenêtre du 1^{er} étage, façade sud du clocher sud.
- 1900, restauration de la fenêtre de la haute nef, contre le transept nord et couverture en pierre du bas-côté nord de cette travée.
- 1901, reconstruction des 5^e et 6^e fenêtres de la haute nef, du côté nord.
- 1902, construction du trottoir de l'abside (3 994 F. 99).

- 1903, dégagement des chapelles du cloître ; démolition des baraquements existants dans la cour des cloîtres et, en 1904, ouverture de baies sur la rue de Luc ; restauration des cloîtres (68 330 F. 10).
- 1903, reconstruction des 3^e et 4^e fenêtres de la haute nef, du côté nord.
- 1904, reconstruction de la fenêtre de la haute nef, contre le clocher sud.
- 1905, pas de crédits.
- 1906, restauration des couvertures du bas-côté nord (32 518 F. 57).
- 1907, achèvement de ces couvertures (5 735 F. 76).
- 1908, pas de crédits.
- 1909-1910, restauration du porche nord (36 902 F. 95).
- 1911, achèvement de cette restauration (16 146 F. 95).
- 1912, réfection de la couverture du bas-côté sud, construction de la couverture en ciment armé de la chapelle paroissiale et percement des jours du triforium de la 1^{re} travée contre le transept sud (37 350 F. 64).
- En 1913, restauration de la fenêtre aveugle de la façade est du clocher sud et réfection du trottoir et du perron du porche nord (24 829 F. 40).
- 1923-1924, restauration de la partie haute de la façade ouest par Quélin, entrepreneur de travaux à Paris et remaniement total de la couverture haute de la nef et de l'abside, par la maison Saint-Laurent de Bayonne.
- 1928, fin de la restauration du pignon entre les deux flèches, surmonté de la *Pietà* et percement des jours de la rosace occidentale [aveuglée depuis le 1^{er} août 1885].

Travaux de décoration intérieure

- 1853-1859, construction du maître-autel et du ciborium.
- 1865, construction d'un nouvel orgue romantique par Joseph Merklin et Friedrich Schütze.
- 1873-1882, peintures murales des six chapelles de l'abside.
- 1887-1889, construction du sarcophage de M^{gr} Lacroix.
- 1889, restauration des peintures murales de la chapelle des apôtres.
- 1891, construction des stalles du chœur.
- 1880-1904, restauration des vitraux de la nef et de l'abside.
- 1892, construction de l'escalier de la tribune d'orgues.
- 1896, décoration de la chapelle du Christ.
- 1903, construction des vitraux du triforium du chœur (cinq travées seulement).
- 1906, vitrail de la chapelle de l'ange gardien, et réfection du plancher de la sacristie.
- 1914-1919, installation de la lumière électrique comprenant, outre l'installation de la lumière, toute la lustrerie nécessaire, que devait fabriquer la maison Poussielgue à Paris. [Malgré la guerre, on put installer la lumière ; mais, par suite de l'arrêt dans la fabrication et des hausses qui se produisirent dans le prix des métaux, la maison Poussielgue ne put tenir ses engagements. En 1929, cette installation était encore inachevée. La lustrerie projetée comprenait la pose d'appliques aux piliers de la nef et un grand lampadaire de chaque côté du maître-autel. Dépense prévue 17 964 F. 30.]
- 1917, réfection des vitraux des cinq fenêtres axiales du chœur (25 297 F. 50).
- 1919, réfection des vitraux des deux dernières fenêtres du chœur (29 045 F. 85), réfection des paratonnerres des deux flèches (14 576 F. 05).
- 1920, installation de la soufflerie électrique de l'orgue (10 622 F. 10).
- 1928, pose de vitraux représentant le Créateur, au milieu des six jours de la création à la rosace occidentale [un crédit de 18 275 F. avait été voté, dans ce but, sur le legs Lormand, en 1927].

Bibliographie

Répertoire des architectes diocésains du XIX^e siècle sous la direction de Jean-Michel LENIAUD, École des Chartes, base ELEC, <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/>, consultée le 2 octobre 2013.

BERNADOU Charles, 1896, *Émile Boeswillwald et ses collaborateurs à Notre-Dame de Bayonne*, L. Lasserre, Bayonne, 43 p. ; eau-forte de la cathédrale par Ferdinand Corrèges et portrait de Boeswillwald par Philippe Jolyet.

BERNADOU Charles, "Critique générale des travaux de la cathédrale (1874-1885), manuscrit inédit" publié dans DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 510-517.

DIDRON, "Iconographie et Monographie d'une Cathédrale" reprise des *Annales Archéologiques* t. X et XV dans DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 485-494 et 506.

DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, *Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne*, Bayonne-Pau, Tome 1^{er}, p. 466-540. 1929, Tome III, p. 1381-1387.

FOUCART Bruno, 1980, *Viollet-le-Duc*, collectif, catalogue de l'exposition du Grand Palais, 19 février – 5 mai 1980, RMN, Paris.

- GOÏTY Bernard, 2007, *Histoire du diocèse de Bayonne*, Bayonne évêché, p. 357-360.
- HOURMAT Pierre, 1983, "Notes et documents. La Cathédrale Notre-Dame et les cloîtres au XIX^e siècle", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 139, p. 139-151.
- HOURMAT Pierre, 1984, "Notes et documents. La Cathédrale Notre-Dame et les cloîtres au XIX^e siècle", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 140, p. 253-270.
- HOURMAT Pierre, 1985, "Notes et documents. La Cathédrale Notre-Dame et les cloîtres au XIX^e siècle", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 141, p. 285-312.
- HOURMAT Pierre, 1985, "La cathédrale Notre-Dame, le palais épiscopal et le séminaire de Bayonne en 1853", *Documents pour servir à l'histoire du département des Pyrénées-Atlantiques*, Pau, n° 6, p. 151-156.
- LAMBERT Élie, 1931, "La cathédrale de Bayonne : sources d'inspiration et influences", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 8, p. 234-239.
- LAMBERT Élie, 1958, *Bayonne*, Privat, coll. Art et Histoire, p. 19-42.
- LABAT Claude, *Bayonne, la cathédrale au cœur de la Cité*, Lauburu, dossier n° 3, 1992.
- RIGNON, *Le Messager de Bayonne (1854-1855)*, articles repris dans DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 501-508.
- SAINT-VANNE Albert, *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, 1930, "La cathédrale de Bayonne", n° 5, p. 10-51. "A la cathédrale", 1936, n°18, p. 115-119.

Notes

- 1 Jean-Michel LENIAUD, "Violet-le-Duc et le mobilier religieux" (FOUCART, 1980, p. 263).
- 2 Jacques Taurin Lormand (Bayonne, 1762 – Bayonne, 1847) était le fils du négociant bayonnais Nicolas Lormand et de Marie Laxague. Il fut avant la Révolution avocat au barreau de Paris et conseiller au parlement de Navarre. Sous la Restauration, il fut élu député de l'arrondissement de Bayonne à la Chambre de 1815 à 1823. Spécialiste des questions financières, il siégea dans la commission du budget. Par testament, il légua en 1846 sa fortune aux œuvres d'éducation, de bienfaisance et religieuses de sa ville natale : écoles, hôpital, hospice, églises.
- 3 DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 483-484.
- 4 DIDRON, "Iconographie et Monographie d'une Cathédrale" (DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 486).
- 5 Selon certains historiens la clef de voûte primitive portait le blason du cardinal Godin, bienfaiteur du XIV^e siècle, dont on voit encore les armes en clef de voûte de la deuxième travée de la grande nef en partant de la croisée du transept. Le dépôt lapidaire de la cathédrale conserve cependant une clef de voûte illustrant le blason de Bayonne d'alors qui pourrait provenir du transept septentrional.
- 6 HOURMAT Pierre, in *Documents pour servir à l'histoire du département des Pyrénées-Atlantiques*, 1985, p. 151-156. Vaudoier continue son inspection au Palais épiscopal et au Séminaire composé de deux constructions dont la plus ancienne "appartient à l'État" et dont l'entretien est à sa charge (p. 157-158).
- 7 DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 501.
- 8 Émile Boeswillwald succède à Prosper Mérimée en 1860 comme inspecteur général des Monuments Historiques et collabore avec Eugène Viollet-le-Duc. Jeune, il apprend le métier de tailleur de pierre et poursuit son apprentissage à Munich en 1836. Il étudie ensuite l'architecture dans l'atelier d'Henri Labrousse et à l'École des Beaux-Arts de Paris à partir de 1837. Ludovic Vitet et Mérimée lui confient la restauration de la cathédrale de Laon en 1846 et de la Sainte-Chapelle de Paris en 1847. Les travaux de restauration de la cathédrale de Laon durent de 1854 à 1896. Il prend sa retraite en 1895 et son fils Paul-Louis Boeswillwald (Paris, 1844 – 1931) qui avait été son adjoint sur de nombreux chantiers, lui succède comme inspecteur général.
- 9 La lettre au ministre est en ligne sur le site des Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques (earchives.cg64.fr, cote 1 J 1802). La description des objets se trouve dans : DUBARAT *et al*, 1910, p. 362-363 ; et dans la lettre adressée par Boeswillwald à Jules Balasque le 9 octobre 1861, publiée dans : BERNADOU, 1896, p. 17-20.
- 10 L'archiprêtre Laparade (Bayonne, 1825 – 1887) est le curé de la cathédrale pendant la période des travaux. Il se plaint continuellement des difficultés rencontrées pour assurer son service. Il ne s'entend pas avec Boeswillwald lequel fait sculpter sa tête en décoration à la base de la nouvelle flèche nord. Voir : DIHARASSARRY, *Notice sur M. l'abbé Charles Laparade*, Lasserre, Bayonne, 1888, 44 p.
- 11 "Critique générale des travaux de la cathédrale par M. Bernadou (1874-1885) manuscrit inédit" publié dans DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 510 et suivantes.

- 12 Ibidem, p. 514.
- 13 Ibid. p. 515-516.
- 14 LAMBERT, 1958, p. 38-39.
- 15 Répertoire des architectes diocésains du XIX^e siècle sous la direction de Jean-Michel LENIAUD, École des Chartes, base ELEC, <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/>, consultée le 2 octobre 2013.
- 16 DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 501-502.
- 17 Sous Napoléon III.
- 18 DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 503-505.
- 19 Annales Archéologiques, t. XV, 257, cité par DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 506.
- 20 DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 506-508.
- 21 Une partie des stalles néogothiques si décriées d'Hippolyte Durand entourent aujourd'hui le chœur des églises de Cambo et d'Arcangues. De plus, la chapelle des marquis à l'église d'Arcangues conserve quelques stalles du XVIII^e siècle vestiges du chœur de la cathédrale commandé par M^{gr} Guillaume d'Arche.
- 22 Geoffroy-Dechaume était entré à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1831 où il avait été l'élève de David d'Angers et de James Pradier. Jusqu'en 1848 il se spécialisa dans l'orfèvrerie et les objets d'art. Passionné d'art médiéval, il collabora à la restauration de monuments gothiques importants, en particulier la cathédrale de Laon sous la direction d'Émile Boeswillwald, la cathédrale de Bayeux avec Victor Ruprich-Robert, et surtout la Sainte-Chapelle et la cathédrale de Paris sous la direction de Jean-Baptiste Lassus et d'Eugène Viollet-le-Duc. En 1885, Geoffroy-Dechaume fut nommé directeur du Musée de sculpture comparée à Paris (aujourd'hui Musée des Monuments français). À Notre-Dame de Paris il réalisa les monuments funéraires commémoratifs des archevêques Hyacinthe-Louis de Quélen et Louis-Antoine de Noailles, en plus de 18 statues de pierre pour la façade et 12 statues de cuivre pour la flèche de la croisée du transept. Enfin, il participa à la décoration de la toute neuve basilique Sainte-Clothilde.
- 23 BERNADOU Charles, 1896, p. 41-42.
- 24 Élève de David d'Angers et Henri Decaisne, Louis Charles Auguste Steinheil exposa au Salon à partir de 1836. En 1845 et 1848 ses tableaux furent médaillés. Une vocation irrésistible l'entraîna vers la grande peinture murale et la peinture sur verre. La restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris en 1851, les dessins des nouvelles portes de la cathédrale de Strasbourg en 1878, de nombreux vitraux neufs ou restaurés à Saint-Étienne d'Auxerre, Notre-Dame de Tours ou à la cathédrale de Limoges le rendirent célèbre. Il peignit des décors muraux dans des chapelles d'églises de Strasbourg, Limoges, Pau, à Notre-Dame de Paris ou Sainte-Marie de Bayonne.
- 25 BERNADOU Charles, 1896, p. 27-28.
- 26 Ibidem, p. 25.
- 27 Ibid. p. 25-26.
- 28 Ibid. p. 26-27 et l'histoire des vitraux nouveaux (SAINT-VANNE, 1930, p. 31-41).
- 29 DUBARAT V., DARANATZ J.-B., 1910, p. 513-514.
- 30 Élève d'Eugène Millet à l'École des Beaux-Arts de Paris, Sainte-Anne Auguste Louzier participa sous la direction de son professeur, à partir de 1869, aux restaurations du château de Saint-Germain-en-Laye, de la cathédrale de Moulins, de Saint-Pierre de Lisieux et de Saint-Urbain de Troyes. Il fut ensuite nommé architecte diocésain de Carcassonne, Coutances et Sens. En 1880, Louzier était attaché à la Commission des Monuments Historiques, puis nommé en 1908 Adjoint à l'Inspection des Monuments Historiques, et enfin inspecteur général en 1916.
- 31 La planche du dessin des flèches de Saint-André dessinées par Louzier a été découverte au presbytère de Saint-André par Étienne Rousseau-Plotto.

DON D'UNE PRESSE À PELOTES AU MUSÉE BASQUE

**Un objet témoin des évolutions d'un artisanat
et d'une pratique**

Cendrine
LAGOUEYTE(*)

En janvier 2010, Jean Lucugaray a proposé au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne le don d'une presse à pelotes qui témoigne de l'évolution d'un patrimoine technique, culturel et sportif au Pays Basque. Cet article propose une description du processus de fabrication des pelotes tel qu'observé dans l'atelier du donateur entre 2004 et 2009, afin de replacer ce nouvel objet de musée dans son contexte et son usage originaux.

39

2010eko urtarrilean, Jean Lucugaray-ek Euskal Museoari pilota brentsa bat eskaini zion, Euskal Herriko ondarearen aldaketa erakusten duena teknikan, kulturaren eta ezporretan. Artikulu honek erakusten du pilotak nola egiten ziren emaitza hori egin duenaren lantegian 2004 eta 2009 artean. Tresna hori bere ohiko ingurumenean ezartzen da.

"Il est clair que pour un objet fabriqué, c'est le point de vue humain de sa fabrication et de son utilisation par les hommes qui est essentiel, et que si la technologie doit être une science, c'est en tant que science des activités humaines." (Haudricourt, 1988 : 38)

■ Introduction

En janvier 2010, Jean Lucugaray a proposé au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne le don d'une presse à pelotes, un outil qu'il a utilisé pendant toute son activité de fabricant de pelotes à Armendarits, puis à Bayonne. Héritée de son père, cette presse - qui fut initialement un outil de cordonnier - témoigne de l'évolution d'un patrimoine technique, culturel et sportif au Pays Basque. La valorisation patrimoniale de cet objet paraît d'autant plus importante que la plupart des pelotaris eux-mêmes ne savent pas précisément comment sont fabriquées leurs pelotes. Jean Lucugaray m'a accueillie dans son atelier bayonnais, rue Marengo, à plusieurs reprises entre 2004 et 2010. J'y ai réalisé plusieurs entretiens et séances d'observation qui me permettent aujourd'hui de présenter l'objet dans son contexte originel pour mieux en comprendre l'usage, c'est-à-dire son intervention

dans le processus de fabrication d'une pelote. Les citations contenues dans cet article qui évoquent le don de la presse au Musée Basque ont quant à elles été recueillies au cours d'entretiens postérieurs au départ à la retraite de l'artisan, entre 2010 et 2012.

J'ai également eu l'occasion de rencontrer d'autres fabricants de pelotes et de constater des variations plus ou moins importantes dans les techniques, les outils et les matériaux employés. La description de la fabrication dans l'atelier de Jean Lucugaray, dont je rends compte ici, se fera donc au passé même si certains gestes perdurent dans d'autres ateliers.

■ Un métier et des outils en héritage : la transmission familiale d'un artisanat

Cette presse en fonte repose sur un socle en bois composé de larges madriers. L'ensemble pèse 410 kg et mesure 190 cm de haut, 174 cm de long (soit l'envergure du balancier) et 55 cm de large.

Fabriquée en 1876 à Paris¹, elle n'a pas été conçue initialement pour la fabrication des pelotes. Acquis par Félix Lucugaray, le père de Jean, elle a d'abord servi à découper des peaux à partir d'emporte-pièces tranchants car le premier métier de celui-ci était, comme celui de son père avant lui, cordonnier, même s'il ne l'exerça que jusqu'à l'âge de 24 ans. En passant à la fabrication de pelotes, Félix remplaça les gabarits tranchants par des moules.

"Mon père au départ était cordonnier. Il était né en 1896. Mais il adorait jouer à la pelote. Et il n'était pas du tout content des pelotes qu'il achetait. Et un jour il a dit à celui à qui il les achetait – c'était un représentant à l'époque, ça remonte à très loin, des Dames de France de Bayonne, qui faisait des tournées là où on habitait :

"Elles ne sont pas bonnes tes pelotes, je suis sûr que j'en ferais des mieux que ça !
- Je te prends au mot. Si tu les fais, moi je vais te les vendre."

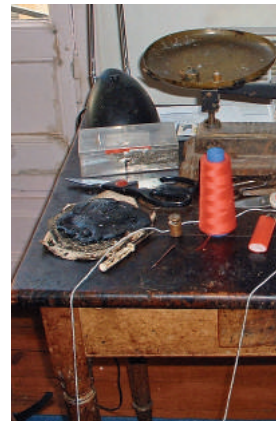
"En 1920, il a commencé à faire des pelotes. Il a fait des pelotes de 1920 à 1940. Après, en 1940, la guerre est arrivée, il a fait – comme il était trop âgé pour être soldat, il avait fait 14-18 – il a fait facteur pendant quatre ans à Lantabat, c'est à côté de Saint-Palais, et il a repris la chaussure – parce que sortis de la guerre ils n'avaient plus de chaussures – jusqu'en 1950. En 1950 il a recommencé à faire des pelotes."

En 1954, Félix entreprit de former son septième et dernier enfant, Jean, alors âgé de quinze ans. Il lui légua quelques années plus tard l'intégralité de son matériel (outils, meubles) ainsi que son savoir-faire, même si fabriquer des pelotes ne fut pas au départ une vocation pour le benjamin de la famille qui s'imaginait alors volontiers cuisinier. Pourtant il finit par "adorer" son métier et y consacra toute sa vie professionnelle, jusqu'en 2009.



Fig. 1
La presse offerte au Musée Basque.

Presse à emboutir utilisée dans le processus de fabrication des pelotes.
A. Perron, Paris, 1876.
Fonte et bois, 190 x 174 x 55 cm ; 410 kg.
Don Jean Lucugaray, 2010.



ÉTUDES ET RECHERCHES



Au-delà d'un patrimoine familial, cette presse représente également un élément du patrimoine technique, culturel et sportif au Pays Basque, et même ailleurs, puisqu'elle a servi – et des modèles similaires servent encore – à la fabrication des pelotes, indispensables au jeu éponyme. Pour mieux comprendre la fonction de cet outil, il convient de décrire le processus de fabrication des pelotes par son dernier utilisateur, Jean Lucugaray².

■ La fabrication des pelotes de cuir

Plusieurs sortes de pelotes³ (ou balles) sont utilisées pour jouer à la pelote basque, chacune étant destinée à un instrument précis⁴.

Jean Lucugaray n'a pas fabriqué tous les types de pelotes de cuir. "On m'a spécialisé malgré moi sur la *paleta* !", même s'il a fabriqué également des pelotes de chistera (petit et grand gant), de grosse *pala* et de main nue. Par contre, il n'a jamais confectionné de pelotes de *cesta punta*, ni de *pala corta* – car il s'agit d'une spécialité surtout jouée en Espagne –, pas plus que de rebot – dont le poids est identique à celles de *joko garbi* mais qui ne doivent pas bondir ou très peu, ce qui est très difficile à obtenir – ou de *pasaka* – même s'il en a recouvertes beaucoup (puisque'on peut les recouvrir, c'est-à-dire remplacer leur peau, plusieurs fois).

La pelote la plus délicate qu'il ait fabriquée est celle de main nue car elle est en contact direct avec la main du joueur. Jusqu'aux années 1990, son ex-épouse a cousu pour lui les peaux de ces pelotes de main nue. Lorsqu'elle a cessé de l'assister, il a continué quelques temps, notamment à effectuer des "recouvrements" ; mais la peau très fine de chevreau oblige à ce que le point soit très fin, deux fois plus petit que pour les pelotes de grand gant par exemple. Il trouvait sa propre couture moins satisfaisante et a préféré se concentrer sur les pelotes qu'il maîtrisait le mieux.

"Il faut combien de temps pour fabriquer une pelote à la main ?

- C'est très long. Pour une pelote de chistera par exemple il me faut quatre heures de travail. Quand vous voyez le temps qu'il faut déjà pour faire la

gomme, passer la laine, le coton, faufiler, première peau, deuxième peau.

- La plus longue c'est celle de chistera ?

- Ah oui.

- Et la plus rapide ?

- La pelote que je fabrique le plus vite, automatiquement, c'est la pelote de *paleta* comme c'est une pelote qui ne pèse que 55 grammes."

■ Description du processus de fabrication

Malgré le calibrage systématique, chaque pelote demeure unique car réalisée à la main. En effet, le serrage de la laine varie imperceptiblement et le poids sensiblement, de sorte qu'il est possible d'en trouver une adaptée à chaque jeu (selon que l'on joue en trinquet,

Fig. 2
La table.



ÉTUDES ET RECHERCHES

en fronton mur à gauche ou en fronton place libre), à l'instrument et au style de jeu du pelotari.

La confection d'une pelote de cuir nécessite quatre étapes d'assemblage, correspondant chacune au traitement et à l'ajout d'un matériau : la confection d'un noyau de caoutchouc, l'enroulement du fil de laine, la surpiqure de coton, le recouvrement de peau⁵.

La constitution du noyau est la première étape de la fabrication de la pelote et aussi la plus longue.

Le caoutchouc naturel (obtenu par coagulation du latex de l'hévéa principalement) a été introduit en France par le naturaliste Charles-Marie de La Condamine, vers 1740 et "Les Basques dès le XIX^e siècle l'ont utilisé pour la fabrication de la pelote dont il est devenu un des éléments les plus importants, en même temps que le plus intime, puisqu'il est pour ainsi dire le noyau." (Blazy, 1929 : 124). Son insertion au cœur de la pelote a radicalement transformé le jeu. La balle esquissa ses premiers rebonds, devient plus vive et ne permettant plus le jeu direct, un mur intermédiaire fut alors dressé, ou celui déjà existant pour le jeu de rebot fut élevé. C'est la naissance du jeu de blaid ou jeu indirect, forme la plus connue et la plus singulière du jeu de pelote basque.



Fig. 3
*Le point de départ :
bille de buis et
ruban élastique.*

42

Longtemps Jean Lucugaray a acheté du latex à l'état liquide, l'étalait en fine couche sur des plaques de verre, dans le grenier de la maison familiale à Armendarits et le laissait sécher, avant de le tailler en fines lamelles qu'il assemblait par la suite. Plus tard c'est un autre fabricant de pelotes qui lui a fourni les noyaux déjà constitués.

Dans le cas des pelotes destinées aux jeux de *cesta punta*, *xare* et main nue (trinquet et place libre⁶), le noyau est formé à partir de rubans de caoutchouc, tendus et serrés fortement, enroulés sur eux-mêmes et ceci très méticuleusement afin d'en assurer la stabilité et la cohérence : pas un espace ne doit subsister sous peine de voir le noyau se désagréger et la pelote perdre sa capacité à rebondir et par conséquent sa vivacité. Les rubans élastiques ou les lamelles de latex doivent être étirés au maximum afin d'"en sortir toute l'élasticité".

Alors que certains jeux (par exemple la *cesta punta*) nécessitent une pelote extrêmement vive et que le noyau de leur pelote ne contient donc que du caoutchouc, au contraire, d'autres instruments en bois ou en osier (petit et grand chistera, grosse *pala*) nécessitent une pelote plus dure, plus solide encore ; c'est pourquoi le point de départ en est une petite boule de buis (de 20 à 36 mm de diamètre) autour de laquelle les artisans enroulent manuellement ou mécaniquement les lanières de caoutchouc.



Fig. 4
La mise sous presse.

ÉTUDES ET RECHERCHES

La composition du noyau est déterminante, elle permet de distinguer les différents types de pelote et leur confère leurs propriétés d'adaptation au jeu. Comme l'a souligné l'anthropologue André Leroi-Gourhan (1943) c'est le premier geste qui importe car il détermine tous les suivants.

La balance, elle, est un instrument fondamental même si elle n'a pas d'action directe sur les matériaux. En effet, l'une des caractéristiques essentielles de la pelote est son poids, une pelote trop lourde ou trop légère serait inutilisable, en compétition officielle du moins. Jean Lucugaray pesait donc le noyau, puis la laine sur une balance à plateaux supportés (balance à deux fléaux, Roberval).



Fig. 5
*L'enroulage
de la laine.*

Autour de ce noyau, il enroulait ensuite à la main, d'une manière toujours rigoureuse, la laine préalablement pesée. Avec le temps, l'œil et la sensation dans la main remplacèrent la balance, avec une relative précision, et la pesée n'était plus aussi fréquente en cours d'exécution. La laine la plus adéquate serait la laine vierge car, lorsqu'on la tasse, ces fils - qui ne sont pas figés - se mêlent entre eux, formant ainsi un fin tissage et assurant par là la stabilité et la cohérence de l'ensemble.

"L'étirage c'est quand je passe la laine, vous vous n'allez pas voir grand-chose parce que je suis en train de mettre la laine comme ça, mais moi dans la main je sais que ce n'est pas le même tirage au départ qu'au milieu ou vers la fin, alors que vous vous allez voir toujours le même geste. Mais moi, ici, dans la force du poignet c'est un tirage différent. Et ça, ça se retrouve après dans les pelotes."

Il n'enroulait pas la laine autour de la pelote d'une seule traite. À deux reprises au cours de cette étape, puis une troisième fois à la fin, la pelote était placée dans un moule sphérique adapté (il plaçait parfois un morceau de peau pour combler le moule trop grand) et passée⁷ quelques secondes.

Un moule⁸ se présente sous la forme d'un cylindre séparable selon une coupe horizontale, et dont l'intérieur est creusé d'une demie sphère, de sorte qu'en rapprochant l'une contre l'autre ces deux parties, un creux est créé, de la forme d'une sphère complète, où est positionné la pelote. L'abaissement rotatif de la vis impose une force centrifuge verticale qui maintient les deux morceaux du moule bien pressés l'un contre l'autre. La laine est donc contrainte d'occuper tous les espaces d'air qui subsistaient entre ses fibres.

Après le troisième passage sous la presse, Jean Lucugaray surpiquait de coton la pelote à l'aide d'une aiguille.

La quatrième étape déterminante dans la confection d'une pelote est le recouvrement par la peau tannée. La préparation de la peau, ou cuir, incombe à un autre artisan, le mégissier⁹, chargé de la racler, la tanner et l'assouplir. Le fabricant de pelote l'achetait ainsi préparée, n'ayant plus qu'à la découper, l'assouplir encore une fois en la trempant dans l'eau juste avant de la coudre avec une grosse aiguille et du fil de nylon. Jusque vers 1970, il utilisait de la peau de chien avant de recourir par défaut à celle de chèvre.

"[...] pendant des années j'ai travaillé avec de la peau de chien je l'ai fait en peau de chien et je peux vous dire une chose : la meilleure peau c'est la peau de chien, mais on n'en trouve plus maintenant. [...] C'est-à-dire qu'avant, à une époque, pendant je vous dis pendant des années, j'ai travaillé avec la peau de chien parce que dans les fermes il y en avait beaucoup et vous savez les labris quand ils mourraient, ils les dépeçaient et les donner à un mégissier. Si vous voulez le mégissier c'est une tannerie pour les peaux souples voilà. Et il leur rachetait et donc il les tannait et nous on allait leur acheter ça. Mais maintenant quand il y a un labri qui meurt et bien vous savez les paysans ils font un trou et ils l'enterrent. Par contre vous avez énormément de peaux que vous trouvez actuellement aussi, des peaux de chien qui viennent de Chine parce que les Chinois ils les mangent les chiens, ils les engraisent et ils les mangent mais la peau de chiens chinois ce n'est pas terrible, ce n'est pas terrible. C'est bien mieux ça [il désigne une peau de chèvre] parce que la peau c'est quelque chose de naturel. La peau se forme avec les animaux qui crapahutent dans la montagne et tout ça. Ils ont la peau vraiment dure alors que si vous élevez des chiens dans un enclos, que vous leur donnez à manger, la peau ne sera pas du tout de la même qualité que celle des chèvres qui crapahutent."

Pour obtenir ces deux pièces de peau, l'artisan utilisait une fine plaque en fer en forme de "8" plein, qu'il posait à plat sur la peau et dont il suivait les contours avec un tranchet. Ces patrons de fer plats étaient de format plus ou moins grand selon le type de pelote qu'il désirait. Pour les reconnaître, le nom de la spécialité à laquelle la pelote était destinée était gravé dessus. Le tranchet (outil de cordonnier), lui, était constitué d'un manche en métal d'environ douze centimètres, à l'intérieur duquel était placée une fine lame d'approximativement un demi-centimètre de large, maintenue par deux vis et qui le prolongeait de deux centimètres de long. Le nom du produit ("L'indispensable") et le sceau du fabricant ("Onfroy à Paris") étaient gravés sur le manche. La peau découpée était ensuite déposée dans un bol d'eau afin de l'assouplir encore davantage, avant d'être fixée sur la pelote à l'aide d'épingles puis cousue bord à bord avec une aiguille et un fil de nylon poissé. "Alors ça c'est du nylon poissé c'est de la poisse c'est-à-dire que c'est fait à base de résine [...] avant, les bergers se servaient de la poix quand les brebis avaient une patte cassée, ils mettaient deux attelles ils mettaient de la poix, ça



Fig. 6
*La couture
de la peau.*

ÉTUDES ET RECHERCHES

colle. C'est fait exprès parce que le nylon lui-même a tendance à revenir, vous tirez le nylon revient alors qu'avec ça ça se colle et c'est très très costaud [...]". Dans le cas des pelotes destinées à l'instrument chistera, qu'il s'agisse de la spécialité *joko garbi* (petit gant), grand chistera (grand gant) ou *cesta punta*, l'enveloppe de peau était doublée¹⁰. La première couche était cousue au point de surjet (comme sur les balles de baseball) "pour que les points soient à plat, pour qu'il n'y ait pas de faux rebond. Mais bien entendu si on cousait la pelote comme ça – vous voyez tous les points sont apparents – ça ne tiendrait pas." Les deux "8" de la seconde couche de peau étaient donc eux cousus bord à bord comme sur toutes les autres pelotes de cuir.

Une fois cousue, la pelote passait par un dernier dispositif - le seul outil automatisé de cet atelier - appelé "machine à écraser les points" par l'artisan car elle servait à aplatir les coutures de la peau afin que la pelote soit parfaitement ronde et lisse. Un ingénieur, gendre d'un fabricant de pelote, avait transformé cette machine qui était à l'origine une perceuse. La famille Lucugaray l'avait ensuite acquise (entre 1958 et 1963) lorsque cet artisan avait pris sa retraite. Elle consistait en deux disques de marbre couverts de talc, en position horizontale l'un au-dessus de l'autre, et entre lesquels la pelote était placée. L'étau se resserrait manuellement et ensuite la machine s'actionnait par un petit boîtier relié à un moteur ; ainsi, par un système de courroies, les disques (le disque supérieur étant creux) entamaient un mouvement circulaire horizontal sur eux-mêmes qui faisait rouler la pelote sur elle-même. Les points étaient ainsi écrasés, la pelote lissée, de sorte que son rebond ne serait pas faussé par une quelconque aspérité et sa trajectoire s'en trouverait plus contrôlable.



Fig. 7
*La machine à
écraser les points.*

En partant à la retraite, Jean Lucugaray l'a vendue à son tour à "un collègue" dont la machine était moins rapide. Il est amusant de noter que cette machine "fait le tour des fabricants de pelote" : Léon Mendiague, rue Pannecau à Bayonne, puis lui-même pendant quarante ou cinquante ans et enfin un fabricant à Orthevielle. Avant d'acquiescer cette machine, les Lucugaray utilisaient un autre outil de cordonnier, un polissoir ou astic en bois, et mettaient à contribution les visiteurs qui, tout en discutant, écrasaient manuellement les points avec ce "bâton".

À ce stade la pelote était considérée comme achevée et ne devait présenter aucun défaut, elle devait impérativement être parfaitement ronde et lisse. Ultime instrument de mesure, une lourde dalle en pierre carrée, de soixante centimètres de côté, était posée au sol. Comme la balance elle n'agissait pas sur l'objet mais était un outil de vérification. L'artisan faisait rebondir sur la pierre chaque pelote afin d'en éprouver la vivacité et d'en goûter la sonorité, la (ou le) "clac".

La teinture de l'enveloppe était une opération optionnelle, concernant toujours le traitement de la peau mais seulement sa face visible. Il s'agissait plutôt d'un traitement *a posteriori* subi par la pelote : pour une question de visibilité, l'artisan la teintait en noir, selon la couleur du mur où elle serait frappée. Si par exemple le fronton était vert clair la pelote était noire, s'il était vert foncé elle était blanche.

"Vous prenez trois frontons, vous avez un fronton ocre, un vert clair, vous avez quelques fois des frontons rosâtres ou jaunâtres et quand il y a du soleil sur ces frontons là, ils sont obligés de jouer avec des pelotes noires à cause de la visibilité. Par contre, si vous avez un fronton qui est ocre là ils jouent avec des pelotes blanches. Alors tout dépend de la couleur du fronton."

Enfin, opération ultime, l'artisan apposait un tampon indiquant son nom et la spécialité à laquelle la pelote était destinée.

Par ailleurs, Jean ne se contentait pas de fabriquer chaque jour de nouvelles pelotes, il réparait aussi les pelotes "blessées", dont la peau usée s'était déchirée ou avait perdu son élasticité et sa fermeté.

■ Évolution du jeu et évolution de l'objet

On ne peut isoler l'objet produit, grâce à cet outil, de son usage. Le jeu ne peut exister sans la balle et la balle ne sert à rien sans le jeu. Jean a constamment fait évoluer son savoir-faire : relativement peu en fonction des matériaux et de l'outillage, davantage en modifiant ses gestes. Grâce aux retours et remarques des pelotaris qu'il rencontrait, il découvrait les effets et l'efficacité de certains changements ou adaptations. Car bien que les gestes de l'artisan soient cruciaux, ceux de l'utilisateur de l'objet produit, le pelotari, le sont tout autant. Ainsi le fabricant de pelotes devait s'adapter à la demande de ses clients : des pelotes plus vives et dures pour les instruments, tout aussi vives mais plus douces pour la main nue.

Il aime utiliser la métaphore culinaire pour expliquer l'évolution de la fabrication.

"Vous savez, la fabrication de la pelote c'est comme la cuisine : vous avez la matière première mais la manière de cuisiner d'une région à l'autre, ou d'un cuistot à l'autre, est tout à fait différente. [...] La fabrication de la pelote c'est pareil. La matière première est toujours la même : caoutchouc, laine, coton, cuir. Mais la fabrication j'ai tout changé. Ce n'était pas du tout pareil [du temps de son père] Lui aussi il avait appris sur le tas. Moi j'ai appris sur le tas mais il m'avait appris ce qu'il savait. Mais tout s'est amélioré : la manière de jouer, les mains des joueurs d'après étaient

Fig. 8, 9 et 10
Presses d'autres
fabricants.



ÉTUDES ET RECHERCHES

beaucoup plus sensibles que les mains des joueurs d'avant guerre parce que c'était tous des agriculteurs. Ils avaient des mains, c'était des pattes avec de la corne. Maintenant ce sont des étudiants qui jouent, ce n'est pas pareil [rire]. [...] Vous savez, les mains des agriculteurs qui travaillaient avec les charrues et compagnie, quand ils tapaient une pelote, ils ne le sentaient pas. Alors que la main d'un étudiant qui tient le stylo ce n'est pas pareil. Donc vous êtes obligés de vous adapter, en les faisant plus douces."

Ainsi, même si je ne développerai pas ce point ici, nous constatons qu'évoquer la fabrication des pelotes nous renseigne aussi sur le contexte socio-culturel d'une époque et ses évolutions, notamment la "sportivisation"¹¹ des jeux traditionnels et ce qu'elle implique (professionnalisation, développement des préparations physiques, élaboration de normes pour le matériel, etc.)¹².

■ Le don au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne

Même si peu d'informations sur l'origine de l'objet sont parvenues jusqu'à nous, l'enquête a toutefois permis de contextualiser son utilisation, révélant cet outil comme un formidable témoin de l'évolution d'une pratique – le jeu de pelote – et d'un savoir-faire artisanal – la fabrication des pelotes, puisque le jeu et les techniques de fabrication interagissent (pensons à l'introduction du caoutchouc qui a entraîné le jeu de blaid).

À la fin de l'année 2009, prenant sa retraite, Jean Lucugaray proposa spontanément de faire don de cette presse au Musée Basque (lettre de don du 27 janvier 2010). En juillet 2011, il ne se rappelle plus avec certitude comment s'est passée cette proposition. Il suppose qu'un de ses fils travaillant pour la Ville de Bayonne a servi d'intermédiaire entre lui et le musée.

Jacques Battesti, attaché de conservation au Musée Basque, s'est rendu à l'atelier de l'artisan pour découvrir l'objet et recueillir le témoignage du donateur en vue de rédiger une "note d'opportunité" de l'acquisition, accompagné du photographe et du technicien audio-visuel du Musée. L'entretien a été ainsi enregistré et filmé, la presse et l'atelier photographiés le 22 janvier 2010. Quelques jours plus tard eurent lieu le démontage en trois parties et le déménagement de la presse dans les réserves du musée.

Le don fut accepté par la Ville de Bayonne en séance du Conseil municipal du 25 mars 2010, puis reçu l'avis favorable de la Commission Scientifique Régionale Aquitaine des Collections des Musées de France du 9 avril 2010. Le numéro d'inventaire 2010.6.1 lui est depuis attribué.

Initialement, l'intégration de la presse dans la salle d'exposition permanente dédiée à la pelote basque ne fut pas envisagée par l'équipe de conservation du musée car le poids de l'objet faisait craindre une incompatibilité avec la capacité de charge des planchers et son volume paraissait trop important pour lui trouver une place suffisante. Après une réévaluation de la situation, il semble qu'une solution ait été trouvée et sera mise en place prochainement.

Si une nouvelle vie débute pour l'objet, cette entrée dans les collections du Musée Basque marque en même temps la fin d'une carrière professionnelle et l'interruption de la transmission d'un savoir-faire, témoignant ainsi de l'évolution du métier de fabricant de pelotes.

L'artisan a revendu à un collègue sa machine à écraser les points et sa nièce et un de ses fils ont souhaité conserver chez eux certains des objets de l'atelier. L'avenir de la presse lui paraissait très incertain. Puisqu'elle est un outil indispensable à la fabrication artisanale, tous les fabricants de pelote concernés en avaient déjà une. S'il avait eu un apprenti ou un successeur l'affaire aurait été réglée mais ce ne fut pas le cas.

"Vous n'avez pas trouvé de jeune, ou de moins jeune, pour prendre la suite de l'affaire, avec les clients..."

- C'est-à-dire que... l'avenir de la pelote en tant que fabricant, fabricant-artisan, ça ne vaut plus le coup, ça ne vaut plus le coup, c'est / je ne sais pas si vous vous rappelez Punpa, les pelotes elles sont faites à la machine, il les fait beaucoup moins cher. [...] Là il y en a un du côté de Peyrehorade, il a failli laisser, prendre un autre métier en hiver parce qu'il n'avait pas de travail, c'est-à-dire que c'est celui qui a la machine qui a pris toute la clientèle. Alors ce n'était pas rendre service à un jeune que de lui apprendre [...]"

Par ailleurs, son volume impressionnant ne permettait pas aux membres de sa famille de la conserver en souvenir chez eux. Les options restantes étaient la cession à une structure muséale ou la destruction¹³.

Un autre fabricant de pelote aurait proposé de la lui racheter car il souhaitait créer lui-même un musée de la pelote.

"Donc il aurait voulu m'acheter cette presse et tout ça parce qu'il m'avait vu travailler dessus. Lui étant donné qu'il s'est industrialisé, il n'a pas tout ça. Mais pour faire un musée de la pelote, c'était nécessaire. Alors il m'avait demandé des photos. Bon. Lui il aurait été intéressé, mais moi je voulais laisser quelque chose au Musée Basque. [...] Parce que là c'est un don que j'ai fait, je l'ai donnée. Je m'étais dit, bon, ce n'est pas pour gagner de l'argent. Un don, quand on donne quelque chose c'est un don, ce n'est pas vendre. Ça n'a pas la même valeur, pour moi en tout cas. Oh je suis content qu'il soit / mais bon j'aimerais bien qu'ils la mettent quand-même dans un coin. Quand elle y sera, je vais aller la voir et j'aurai une petite pensée devant cette machine, je vais me dire : ouh lala, toutes ces heures que tu as passées à envoyer ce balancier !, c'est sûr."

Outre la dimension symbolique du don, s'il a préféré offrir sa presse au Musée Basque que la vendre à un futur autre musée c'était surtout par commodité. Cet autre musée aurait été situé au Pays Basque espagnol. Tandis que, même s'il ne fréquentait pas le Musée Basque, il a vécu dans la même rue lors des dernières années de son activité et le considère comme "un voisin", qui plus est situé à proximité de sa famille dont il souhaite qu'elle puisse "en profiter". En 2000 déjà, il avait été filmé par l'équipe du musée et cette vidéo est visible dans la salle consacrée à la pelote. Ses petits-enfants et neveux qui ont visité

ÉTUDES ET RECHERCHES

le musée “étaient tous fiers d’y avoir vu Jeannot”. Lui-même avait par ailleurs constaté qu’aucun outil relatif à la fabrication des pelotes n’était exposé, mis à part des moules. Il s’agissait pour lui aussi de participer à l’enrichissement de la collection du Musée Basque, tout en laissant une trace de son activité : “Un tout petit passage de ma vie va se trouver concrétisé au musée”.

■ Conclusion : de quoi témoigne cet objet ?

Fabriquée à Paris en 1876, cette presse à pelotes n’est pas un objet que l’on qualifierait de “typiquement basque”. Pourtant, l’usage qui en a été fait par la famille Lucugaray l’a transformée en un objet au final très local puisqu’elle a servi à fabriquer à son tour des objets indispensables au jeu de pelote, pratique unanimement considérée par la communauté locale comme culturelle, identitaire et patrimoniale. Un fabricant de pelote avait même prévenu Jean Lucugaray à son arrivée à Bayonne de ne surtout pas mettre de pancarte à sa porte, sous peine d’être constamment dérangé par les curieux, touristes et journalistes, car au même titre que les fabricants de chistera et de *makila*, les fabricants de pelotes sont les artisans “typiques”, systématiquement sollicités lorsqu’il est question d’évoquer l’artisanat basque.

Cet article a pour vocation de compléter la documentation disponible sur cet objet récemment acquis par le Musée Basque. Il rend donc essentiellement compte du procédé de fabrication des pelotes dans lequel intervenait cette presse. Mais il m’est paru important de signaler les développements possibles d’un travail de recherche sur l’évolution des techniques du jeu (les gestes du pelotari), des instruments, des outils et de la fabrication elle-même.

Par ailleurs, à l’heure où le succès du concept de Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) bat son plein, alors même que beaucoup de personnes n’en ont encore qu’une vague compréhension, et au moment où le Musée Basque – à la suite d’autres musées – s’engage dans une réflexion sur la collecte du contemporain, cette presse à pelotes constitue un exemple significatif de ce qui pourrait être considéré comme relevant de ces deux nouvelles catégories muséales, en en soulignant des écueils possibles.

Car même si, de prime abord, le savoir-faire, les gestes nécessaires à la fabrication des pelotes relèvent du PCI tel que défini par l’Unesco dans la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (2003)¹⁴, il ne faut pas oublier que le travail observé dans l’atelier de la rue Marengo et décrit dans cet article n’a plus cours. Tandis que la dimension de “patrimoine vivant” est primordiale dans la définition du PCI, la cessation d’activité de cet artisan et la non transmission de son savoir-faire marque une rupture, une fin. C’est pourquoi il est indispensable de préciser, par exemple, que des artisans utilisent encore ce type d’outil. Alors seulement le lien entre le passé et le présent peut être établi.

(¹⁴) Docteur en ethnologie

Bibliographie

- BLAZY Edouard, 1929, *La pelote basque*, Bayonne, imprimerie S. Sordes.
- HAUDRICOURT André-Georges, 1988, *La technologie science humaine : recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'Homme.
- LEROI-GOURHAN André, 1992 [1943], *L'homme et la matière, Évolution et Techniques*, vol. I, Paris, Albin Michel.
- Autres articles sur la pelote basque parus dans le *Bulletin du Musée Basque***
- ITHURRIAGUE Jean, 1965, "Le Musée de la pelote au Musée Basque de Bayonne", n° 30, p. 157-162.
- LUZE Albert (de), 1930, "Les jeux de Paume et les Trinquets", n° 3-4, p. 1-22.
- RIBETON Olivier, 1998, "Pilota Gogoan, nouveau regard", n° 152, p. 63-82.

Notes

- 1 Elle porte sur l'axe du balancier la signature "A. PERRON / A PARIS / 1876 / N 171".
- 2 La description qui suit est propre au travail de Jean Lucugaray. J'ai rencontré d'autres fabricants qui procèdent avec des variantes plus ou moins importantes sur de nombreux points. En 2013, en France, quatre fabricants au moins sont encore en activité ; la plupart d'entre eux utilisent des procédés industriels à certaines étapes de la fabrication, notamment pour l'étape d'enroulement de la laine. Ces "machines" sont entourées d'un secret souvent jalousement gardé.
- 3 Trois types de pelotes ne sont pas fabriqués par les artisans : ce sont les "pelotes de gomme", c'est-à-dire exclusivement en caoutchouc, fabriquées industriellement en série. Il s'agit de la "baline" ou "pelote de gomme creuse" (pour jouer à la spécialité *paleta* gomme creuse) qui est importée surtout d'Argentine où cette spécialité du jeu est très populaire ; de la "pelote de gomme pleine", très dure (pour jouer à *pala ancha* ou *paleta* gomme pleine) produite en France (notamment à Jatxou), en Espagne ou en Chine ; de la pelote de frontenis qui est en gomme creuse remplie de gaz pour être très vive.
- 4 La *Federación Internacional de Pelota Vasca* (FIPV) et les fédérations nationales imposent aux fabricants le diamètre et le poids de chaque type de pelote, autorisant un intervalle de deux grammes. "Quand je vous donne ces poids il y a toujours un battement de deux grammes, c'est soit dans les 120-122 ou 130-132, mais par contre le caoutchouc il faut que ce soit exactement le poids défini par la Fédération et on respecte le poids de gomme. Mais ça varie de deux grammes parce que vous avez des peaux qui pèsent plus que d'autres, c'est impossible de faire toujours pile le poids. Ou alors si mais il faudrait d'abord découper les peaux et les peser et puis mettre moins de laine."
- 5 Pour répondre aux commandes les plus importantes, Jean Lucugaray ne fabriquait pas les pelotes l'une après l'autre mais opérait plutôt par étapes. Il constituait d'abord plusieurs noyaux, puis les entourait de laine, les surpiquait de coton et enfin les recouvrait toutes de peau.
- 6 Il y a une bille de buis dans la pelote de main nue mur à gauche, mais ce jeu demeure surtout pratiqué en Espagne.
- 7 La presse ne portait pas d'autre appellation que "la presse" ou éventuellement "*presa*" puisque "Quand on connaissait pas le mot en basque on ajoutait a et c'était *presa*."
- 8 Des moules ayant appartenu à d'autres fabricants sont visibles dans la salle d'exposition permanente du Musée Basque dédiée à la pelote. Jean Lucugaray a également fait don au Musée Basque de ses derniers moules, certains en aluminium, d'autres dont l'intérieur est en bois et l'extérieur en fer.
- 9 Le mégissier est l'artisan qui prépare les peaux les plus fines (ovins et caprins) destinées notamment à la maroquinerie, par opposition au tanneur qui travaille les peaux plus épaisses de bovins.
- 10 La peau des pelotes de *cesta punta* présente la particularité d'être parcheminée.
- 11 Sportivisation ou sportification selon les auteurs.
- 12 La "sportification" désigne le processus de passage d'une activité motrice du statut de jeu à celui de sport.
- 13 Au début de l'année 2013, un autre fabricant de pelotes se débarrassa d'une vieille presse qu'il n'utilisait pas en la confiant à une société de récupération des déchets et de recyclage. Le responsable de cette société la proposa alors au Musée Basque car il trouvait "dommage de la jeter à la ferraille".
- 14 <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Patrimoine-culturel-immateriel> (consultation en 2012), voir également le site Internet du Centre Français du Patrimoine Culturel Immatériel <http://www.cfpci.fr> (consultation en 2012).

UN PILOTARI DE LÉGENDE, JOSEPH SOUDRE, DIT GOÑI VASQUITO

Jakes CASAUBON
Clément SOUDRE

L'usage nouveau de la pelote au noyau de gomme engendra le blaid qui entraîna la transformation des salles de courte paume. La construction d'un trinquet à Saint-Palais en 1891 en fut la consécration. Objet d'un énorme engouement populaire, l'élite des joueurs autochtones, guipuzcoans et argentins, s'y livra à des joutes exaltantes. S'illustrèrent, tout particulièrement, de 1895 à 1905, les Basco-Argentins Joseph Soudre et José Goñi - Porteño.

51

19. mendearen azken laurdenera, kautxua osagaitzat baliatu zenetik, pilotak punpakor bilakatu ziren eta pleka jokoek gaina hartu zuten plaza laxoetan errebote deitu luze jokoari eta trinketetan pasaka jokoari. 1891. an Sanjime, donapaleutar jaun notariak eraikiarazi trinkete berri, eder bezain egokiak arrakasta handia ezagutu zuen hasieratik. 1895 eta 1910 era, Iparralde, Hegoalde eta Argentinako plekari ospetsuenak lehiatu ziren trinkete horretan bereziki, bai eta ere beste askotan, miresturik utziz ikusliar oste handia. Haietan Soudre-Vasquito eta Goñi-Porteño euskal amerikar paregabeak.

À la mémoire de Jean Haritschelhar : pour sa précieuse contribution à la connaissance de l'histoire de la pelote basque, à l'ardent défenseur du noble jeu ancestral, au pilotari lauréat de la Grande Semaine des Sports basques en 1943, partageant le titre de champion de France de rebot avec ses coéquipiers et compatriotes de Baigorri, au *plaza gizon* dans toute l'acception du terme, en hommage très fervent et très respectueux.

Biographie de Pierre Joseph SOUDRE dit Vasquito

Pierre Joseph SOUDRE est né à Saint-Pée-sur-Nivelle - Sempere à Ibarrongo Errota, le 25 mai 1869. Il est l'enfant de Sansin SOUDRE fermier de Ibarrongo Errota et de Caticha DORRATCAGUE meunière. Sansin décède en 1879. Il part avec deux de ses frères à Buenos Aires (Argentine) en 1889-1890. Il manque "la revue de départ du 19 novembre 1890". Signalé insoumis le 14 juin 1891, il régularise sa situation militaire en se présentant spontanément au commandant de gendarmerie de Saint-Palais en juin 1895. Pierre Joseph SOUDRE se marie à Saint-Jean-de-Luz – Donibane, le 8 octobre 1902 avec Anne Joséphine ELISSALDE. Ils eurent une fille, Margot. Parmi ses nombreux amis de la pelote, on peut citer Chiquito de Cambo et Sebedio dit "le sultan". Après une vie consacrée à la pelote, il décède à Saint-Jean-de-Luz à la suite d'une longue maladie le 17 mai 1930.

Le jeu de blaid¹ en trinquet fit son apparition, selon les érudits, vers 1870. Auparavant l'aire de jeu traditionnelle, consacrée à l'origine au jeu français de courte paume puis à la courte paume basque dénommée *pasaka*, fut transformée en *cancha* adaptée à la pratique du blaid à main nue, jeu indirect. Ce sont, nous dit Blazy², les meilleurs joueurs de *pasaka* qui s'imposèrent d'emblée au jeu de blaid. Les salles de jeu, dites trinquets, dataient au bas mot, pour les plus anciennes, d'une centaine d'années et présentaient, outre les dégradations dues au vieillissement, une structure obsolète. Le trinquet Saint-André de Bayonne et celui de Labastide-Clairence remonteraient au ^{xvi}^e ou ^{xvii}^e siècle. On compte, vers la fin du ^{xix}^e siècle, près d'une vingtaine de salles de courte paume reconverties en trinquets à blaid, aisément réadaptables en aires de *pasaka* par la simple pause d'un filet transversal médian. Il convient selon nous d'infirmier l'assertion de nombreux historiographes selon laquelle le blaid ne connut son essor en Pays Basque qu'à partir de l'usage de pelotes élastiques. En effet, de nombreux documents attestent que le blaid à main nue jouissait, dès le ^{xvi}^e siècle, des faveurs de toutes les catégories sociales et qu'il fut passionnément pratiqué sous les cloîtres, les appentis des porches d'églises, les atriums en arcades des hôtels de ville et contre tout mur de frappe apte à la pratique du jeu. L'usage inédit des pelotes élastiques vers le premier quart du ^{xix}^e siècle permit au blaid de se transformer en jeu d'envergure. Cela engendra la nécessité de construire des murs de frappe et des aires de jeu appropriés aux nouveaux impératifs balistiques.

On peut également présumer que l'adaptation au jeu de blaid des meilleurs joueurs de *pasaka* ne fut pas aussi spontanée que veulent nous le faire croire certains érudits, et qu'elle fut le fruit d'un apprentissage couvrant probablement la durée d'une ou deux générations. Il suffisait pour cela d'ôter le filet médian et de jouer au-dessus de l'un des toits de face ou du fond.

Pour des raisons non élucidées, le blaid à main nue en trinquet contre le mur du fond (la pelote étant projetée au-dessus du toit vers le toit latéral à droite) connut un vif engouement à la fin du ^{xix}^e siècle et au début du ^{xx}^e. Ce qui donna lieu à de multiples défis. Le choix définitif du jeu de droite à gauche avec la suppression du toit de ce qui devint le mur de face répondit sans doute au constat logique qu'une forte majorité des pratiquants étaient droitiers.

La découverte du jeu de blaid en trinquet séduisit d'emblée les *aficionados* par sa vivacité, la variété des coups aussi spontanés qu'imprévus, son rythme sans cesse soutenu et la fulgurance des tirs de volée. Il suscita d'année en année un enthousiasme grandissant. C'est un fervent *pilotazale*³, doublé d'une âme de mécène et ardent mainteneur des traditions basques, qui décida de construire, de ses propres deniers, un trinquet à Saint-Palais. Il s'agissait du baron Frédéric de Saint-Jayme, notaire à Saint-Palais, descendant de la lignée nobiliaire des Sanjime dont le berceau, Sanjimenea, se situe à Saint-Just-Ibarre, au cœur du bucolique territoire d'Oztibarre.

L'inauguration eut lieu le 18 avril 1892, devant un aréopage de notables et une cohorte d'*aficionados* agglutinés dans les galeries qui atteignaient, pour la première fois dans l'histoire des trinquets, une capacité d'accueil de

ÉTUDES ET RECHERCHES

sept cents places. Le public, découvrant la nouvelle *cancha*, demeura muet d'admiration devant sa modernité, son élégance et sa fonctionnalité. (Fig. 1) La date du 18 avril 1892 revêt un caractère historique car elle marque la naissance de l'ère moderne du jeu de blaid en trinquet, et l'édifice inauguré ce jour-là servira de prototype aux constructions futures, parmi lesquelles on peut citer les magnifiques vaisseaux que sont le Trinquet Moderne de Bayonne (1913), le trinquet Saint-Martin de Biarritz (1929), le Berria d'Hasparren (1930) et le Maitena de Saint-Jean-de-Luz (1934).

Vers 1885, une pléiade de joueurs renommés va apparaître simultanément, de part et d'autre de la Bidassoa, et tout particulièrement en Labourd et Guipuzcoa. On y trouvait Borda, dit Otharre, d'Ascain, Jean-Baptiste Duhalde, dit Chilhar de Souraïde, Ciki-Larre d'Urrugne, Jats d'Hasparren, Xobatoa de Louhossoa, mais aussi Elissabide, Mariano de Mauléon, puis, vers 1890, Haraneder, dit le boucher d'Urrugne, Barcelona d'Espelette ainsi que les Guipuzcoans Modesto Larrañaga, d'Ascoitia, Aranbarri et autres Aizarna.

Cependant, le blaid en trinquet étant d'apparition récente, on peut supposer que le niveau technique de la discipline n'atteignait pas à cette époque le degré de perfection auquel il accéderait peu d'années plus tard. En effet, parmi les joueurs précités, certains comme Jats et Ciki approchaient la quarantaine et tous souffraient d'un manque de spécialisation car ils étaient

polyvalents, adeptes, outre de la main nue, du *pasaka* et du *joko garbi*, voire de la *pala*. Seul un joueur émerge du lot et recueille l'unanimité auprès des *aficionados* : le Guipuzcoan Modesto Larrañaga. Et cette carence au niveau technique apparut de manière éclatante avec la venue à Saint-Palais d'une délégation des meilleurs joueurs de blaid en trinquet d'Argentine.

C'est en 1895, nous dit Blazy, "grâce à la générosité de Claude Etcheto⁴", désireux, en vrai dilettante, d'opposer les meilleurs des deux continents, que Mendilaharsu, Soudre, dit Goñi et surnommé Vasquito, et Salaberry de Buenos Aires arrivent à Saint-Palais. Originnaire d'Uhart-Cize, ce dernier joueur avait en réalité pour patronyme Saroberry et était connu sous le sobriquet de Nene, cela en raison peut-être de sa relative petite taille (1 m 68).

Qui était ce mécène si généreux qui permit aux *aficionados* basques de

Fig. 1
Trinquet de
Saint-Palais
en 1891.
Cliché P. Pochelu.



découvrir avec admiration ces artistes basco-argentins ? On ne relève que deux évocations laconiques du personnage, l'une dans le *Journal de Saint-Palais* en 1895, la seconde, que nous venons de citer, datant de 1929. Il y a lieu de supposer qu'il s'agissait d'un compatriote Amikuztar⁵ émigré en Argentine et qui, fortune faite, rejoignit son pays natal. Ses activités convergeaient probablement vers Buenos Aires où, cédant à son penchant naturel de *pilotazale*, il fut témoin, dans les nombreux trinquets argentins et plus particulièrement le trinquet Moreno⁶, de joutes opposant l'élite des *pilotaris* des rives de la Plata. Convaincu, en fin connaisseur, de la supériorité des Basco-Argentins, il voulut la démontrer à ses compatriotes habités d'un excès de chauvinisme à l'égard des joueurs autochtones.

Après une ou deux semaines nécessaires pour se familiariser avec l'aire de jeu et notamment deux ou trois tests remportés avec une facilité dérisoire par les Basco-Argentins contre le trio formé de Mendilaharsu et de deux locaux, les frères Biscay, arriva le jour de la première grande rencontre internationale, le 2 juin 1895. L'événement a suscité un engouement inouï. Selon le chroniqueur du *Journal de Saint-Palais*⁷, "les galeries sont pleines à craquer, des jeunes gens avaient même escaladé les fermes qui en soutiennent la voûte et, à califourchon à une hauteur de quinze mètres, risquaient une chute mortelle pour le plaisir d'un spectacle sans précédent".

Compte tenu du prestige des Basco-Argentins, c'est un trio formé des meilleurs joueurs autochtones, tous trois labourdins, Ciki, Haraneder et Barcelona, qui sera opposé au duo Saroberri – Soudre. Nous donnons libre cours à l'enthousiasme du même chroniqueur pour nous décrire l'événement : "[...] dès le premier choc, les Américains soulevèrent l'admiration, disons plus, excitèrent la stupéfaction la plus profonde (sic), l'ahurissement des spectateurs était tel que bouche bée, les yeux agrandis ils en oubliaient d'applaudir. [...] Il faut connaître les difficultés du jeu de paume, en effet, pour se rendre compte de la perfection du jeu des Argentins. C'était une vraie révélation. [...] Inutile d'ajouter que les Français furent battus avec la plus ridicule facilité, 70-28." Et le chroniqueur de renchérir : "[...] écrasement, effondrement, aplatissement, anéantissement [...] sont à peine capables de traduire notre pensée." Avertis, les organisateurs vont opposer aux prodiges, dès le lendemain, un trio redoutable trié sur le volet : "Le lendemain, nouvelle et effroyable cohue au trinquet". Cette fois Larrañaga entra en ligne et avec lui Ciki, premier champion français, et Etchechoury, un Américain venu faire un séjour au Pays Basque, sa terre natale⁸. (Fig. 2)

Fig. 2
"Jeu de Paume".
Cliché de Numa Blanc, "représentant les cinq fameux joueurs Soudre, Salaberry, Larrañaga, Etchechoury et Ciki au moment où ils vont entamer la merveilleuse partie du lundi de Pentecôte (1895)." Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Fonds Arramendy, inv. PH 58.100.63.





Fig. 3
Gorostiague
et Darritchon
contre Soudre
et Larrañaga
en 1900.
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
Fonds Arramendy,
inv. PH 58.100.83.

idole des *pilotazale* de Buenos Aires, “[...] ce Soudre est un surhomme [...] sa musculature, ses nerfs, dégagent une énergie phénoménale”.

Quelques semaines plus tard, lors des fêtes patronales de Saint-Palais, ils prenaient plusieurs revanches éclatantes et Saroberri repartait pour Buenos Aires “avec la réputation du joueur de devant le plus parfait qu’on eût jamais vu en France et en Espagne”.

Saroberri parti, Soudre fera équipe avec le valeureux Guipuzcoan Modesto Larrañaga.

Du 2 juin 1895 au 2 mai 1897, Soudre disputera au seul trinquet de Saint-Palais plus d’une vingtaine de rencontres, généralement en duo contre trois adversaires, sanctionnées par de très nombreuses victoires. Durant cette période, les rivaux les plus redoutables du nouveau duo seront les Hazpandars Gorostiague et Darritchon formant trio avec l’excellent Amespil et quasiment imbattables dans leur vétuste trinquet Gascoina, mais presque toujours battus au trinquet de Saint-Palais. (Fig. 3)

Une nouvelle génération de grands *pilotaris* ne tardera pas à investir les *canchas* à partir de 1897 : les frères Dongaitz d’Urrugne, Urcelay, Barbero, Piztia et autres Guipuzcoans. Et le nouvel astre qui brillera d’un éclat incomparable au firmament de la pelote, en cette fin de siècle, nous viendra encore de Buenos Aires, en juillet 1897 : il s’agit de Goñi – Porteño.

■ Application des règles américaines

La participation des joueurs basco-argentins accoutumés aux règles dites américaines conduisit les organisateurs à adopter ces règles en certaines occasions ; à cet effet, soit on eut recours à l’obturation des filets, soit on déclara fausse toute balle pénétrant directement dans le filet.

M. de Saint-Jayme réproouve particulièrement le but direct au filet. “[...] nous ferons observer que si on admet à la rigueur que le filet constitue un point gagné s’il est frappé à la volée quand on joue deux contre deux, il est tout

Cette lutte fut épique, tous les points en furent acharnés, l’enthousiasme du public fut délirant et finalement, au terme de trois heures d’une lutte inouïe, les Américains furent battus de trois points sur 70 ! Telle fut cette partie qui a éclipsé toutes ses devancières et qui restera inoubliable dans la mémoire de ceux qui eurent la bonne fortune de l’admirer. “Incomparable”, déclare Mendilaharsu, le vétéran basco-américain, premier grand joueur de trinquet d’Argentine,

bonnement idiot qu'il en soit ainsi dans une partie en tête à tête. Qu'une fois le point engagé on tolère cette façon de le terminer, passe encore ; mais qu'un buteur se rue sur la balle et vous la mette dix, quinze fois de rang dans le filet sans que l'adversaire, obligé de garder tout le reste du trinquet, puisse l'en empêcher, c'est nul au point de vue de l'art et assommant pour le spectateur. 'Cela demande de l'adresse', m'objectera-t-on : non cela demande seulement une grande habitude de buter toujours du même point au même point, voilà tout ; c'est le triomphe de la mécanique brutale..." (*Journal de Saint-Palais*, décembre 1896).

La virtuosité des Basco-Américains et leurs remarquables facultés d'adaptation aux règles autochtones firent que les règles américaines furent vite délaissées puis définitivement abandonnées après le départ ou le retrait des derniers joueurs des rives de la Plata.

Mais revenons à la période glorieuse de Soudre, les années 1895-1897 (Fig. 4). Son aura est telle qu'il sera sollicité de multiples fois par les trinquetiers d'Hasparren, Mauléon, Saint-André de Bayonne, Gélós de Saint-Jean-de-Luz. Il drainera vers ces *canchas* une cohorte d'admirateurs enthousiastes, voire pour nombre d'entre eux d'inconditionnels. Invincible en tête à tête, il répond à toutes les provocations, aux défis les plus invraisemblables. Sa puissance, son agilité de félin, sa science consommée du jeu, son but foudroyant, sa gauche prodigieuse et ses coups fulgurants du revers subjuguent le public. "Le but de Soudre les a pulvérisés. Il frappe de haut en bas, sa pelote qui glisse comme si elle était projetée par un chistéra jaillit comme un trait d'arbalète" (journal bascophone *Eskualduna*, 1895). Ce style n'est pas sans rappeler celui du phénomène actuel, le Cubain Augusto Waltary. Soudre sera cependant privé de nombreuses fois de cet atout majeur, afin d'équilibrer les rencontres.

■ L'éclipse de Soudre

Soudre subira cependant une éclipse durant l'hiver 1895-1896, provoquée par l'état de sa main droite trop sollicitée, victime du "clou". Contraint à renoncer aux parties officielles lucratives, il compensait ce manque à gagner par de multiples défis, se servant de la seule main gauche et du revers contre un, deux, voire trois adversaires qu'il parvenait le plus souvent à vaincre.

Pour sa reprise, au printemps 1896, il essuiera en compagnie de son fidèle compagnon de lutte, Modesto Larrañaga, une nette défaite au trinquet d'Hasparren contre Darritchon – Gorostiague. Son but a perdu de son efficacité, car moins violent, comme il advient généralement aux buteurs de "haut en bas" victimes d'une inflammation du système musculo – ligamentaire de l'articulation de l'épaule trop durement

Fig. 4
Soudre Goñi,
"Saint-Palais
3 juin 1895".
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. PH
n° 58.100.241.



ÉTUDES ET RECHERCHES

sollicitée. Mais le lundi des Rameaux d'avril 1896, il prendra une revanche éclatante à Saint-Palais contre le trio Darritchon, Gorostiague, Amespil. "Notre champion basco – argentin Soudre, quoiqu'il n'ait pas encore reconquis tous ses moyens, a étonné ses adversaires haspandars par son jeu correct, réfléchi et soutenu jusqu'à la fin de la partie. Encore quelques jours d'entraînement sérieux et nous retrouverons le Soudre des grands jours, le lutteur invincible qu'il fut l'an dernier." (*Journal de Saint-Palais*)

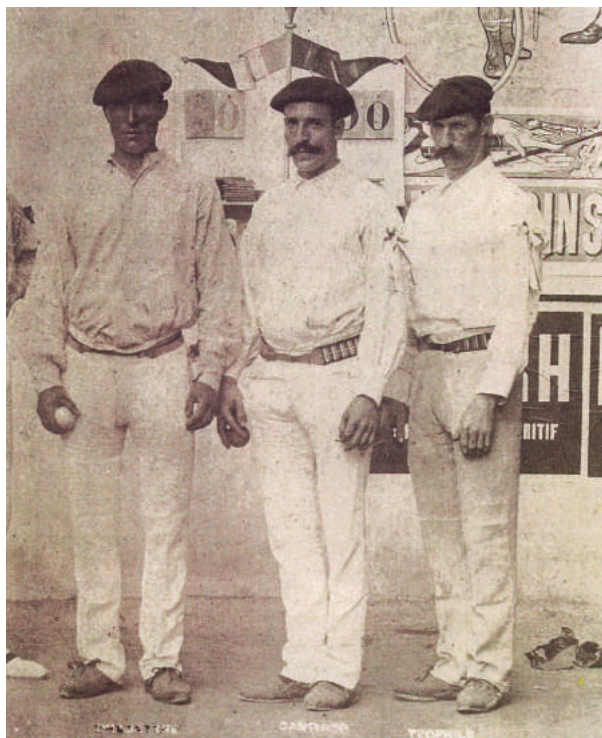
C'est durant cette période de récupération de sa main droite qu'il accomplira des exploits invraisemblables, se servant de sa seule main gauche et du revers contre des joueurs chevronnés. En août 1896, il battra de la seule gauche, au trinquet d'Espelette, le réputé Barcelona, vaincu jusqu'à ce jour-là dans son fief. Cette victoire eut un grand retentissement en Labourd. "[...] c'est là une performance prodigieuse qui a stupéfié tous ceux qui ont assisté à ce match sensationnel" (*Journal de Saint-Palais*). Quelques semaines plus tard ce fut Harriague, excellent joueur d'Hasparren, qui dut s'incliner dans son trinquet Gascoina.

Sa main droite récupérée, Soudre osera affronter en décembre 1896, au trinquet Gélou de Saint-Jean-de-Luz, ses trois compatriotes Santiago, Théophile et Chabatene⁹, idoles de Saint-Pée-sur-Nivelle, quasi invincibles en place libre. (Fig. 5) Une première fois la partie fut suspendue à 52-50 en faveur du trio, suite à un litige et l'obscurité envahissant le trinquet. Une deuxième

rencontre vit Soudre triompher du trio qu'il vainquit en "butant contre le tambour, coup terrible, mais d'une rare difficulté à exécuter". Il y a lieu de relativiser la portée de cette victoire. Les trois Senpertars¹⁰, joueurs de place libre, n'avaient aucune expérience du trinquet et on n'improvise pas dans ce jeu si complexe. Santiago s'y initiera peu après atteignant un bon niveau. La performance de Soudre fut de buter de la gauche au pan coupé avec la même précision d'un bout à l'autre de la partie. En effet, les gauchers tentés par l'exercice voient au terme de quelques buts leur tir se dérégler et manquer la cible.

Comme cela a déjà été évoqué, on jouait également à cette époque de nombreuses parties de défis contre le mur du fond. À cette occasion, servant de gauche à droite, Soudre faisait preuve tant de la gauche que du revers d'une virtuosité sans égal. Il demeura

Fig. 5
Xabatene, Santiago
et Théophile,
le trio légendaire
de Saint-Pée-sur-
Nivelle, juin 1899.
Collection
Pierre Fagoaga,
Musée de la pelote à
Saint-Pée-sur-Nivelle.



Soudre Goni

Professionnel de la pelote à Buenos-Ayres, 30 ans, remarquable joueur à main nue.

À des membres longs et grêles, dont la musculature est égale de chaque côté. Il porte l'épaule abaissée, le torse naturellement penché à droite grâce à une inflexion correspondante de la colonne vertébrale, dans la région du dos, mais cela est peu accentué.

Aucune impotence fonctionnelle, sauf après les parties qui entraînent des courbatures pénibles mais passagères.

Ce qui est frappant, chez ce joueur, c'est la déformation de l'auriculaire droit. L'on peut dire que ce doigt a été éprouvé par la pelote dans tous ses éléments constitutifs. Dans son ensemble, il est légèrement recourbé vers la paume de la main et tordu sur son axe. La phalangette, légèrement fléchie, est en même temps inclinée vers l'annulaire de 70° environ ; la première et la deuxième phalanges sont séparées de ce dernier doigt par un intervalle de un centimètre. Ainsi arrondi et tordu, ce doigt peut exécuter des mouvements remarquables par leur étendue ; c'est ainsi qu'on peut faire toucher à la pulpe, sans aucune douleur dans les jointures, la face dorsale de la quatrième articulation métacarpo-phalangienne, ce qui exige une torsion complète. Spontanément la phalangette peut saisir, comme un crochet, la première phalange de l'annulaire par sa face dorsale, dans chacune des petites articulations constituantes de l'auriculaire. Le ligament latéral interne est fortement relâché. C'est un véritable doigt de polichinelle. Les chocs violents de la pelote qui l'ont déformé ont d'ailleurs affaibli sa sensibilité.

À noter encore un durillon très net en avant de l'éminence thénar, parallèle à la moitié antérieure de la branche supérieure de l'M majuscule. Il est bien limité du côté externe et ne se porte pas vers l'espace interdigital qui sépare le pouce de l'index.

D'autres durillons encore, très petits et très peu saillants au centre de la pulpe du troisième et du quatrième doigts.

La main légèrement recourbée en gouttière a, sur sa face dorsale, son centre surélevé par la tête hypertrophiée du troisième métacarpien et l'extrémité supérieure de la première phalange du doigt correspondant.

Enfin, notons le siège du "clou", qui affecte beaucoup le joueur, tant la douleur que fait naître le choc de la pelote est vive ; il s'est formé dans l'épaisseur de la paume, entre les doigts index et médius ; une légère tache noirâtre irrégulière ; une ecchymose sous-cutanée, l'indique.

Aucun trouble de la sensibilité. Aucun œdème. La force dynamométrique de la main est normale et plus considérable que du côté gauche.

Docteur Jean ETCHEPARE

*Extrait de Quelques remarques sur le joueur de pelote
Bordeaux - 1901*

ÉTUDES ET RECHERCHES

invincible dans cette spécialité jusqu'à l'avènement de Goñi – Porteño puis de Joseph Dongaitz, l'aîné de la célèbre fratrie, qu'il vainquit cependant à plusieurs reprises.

Soudre s'illustra par ailleurs de nombreuse fois en place libre, en compagnie de Santiago, Théophile et Chabatene, sans déparer auprès de ses célèbres compatriotes.

On peut, je pense, considérer la période 1895–1905 comme la première et glorieuse phase de l'âge d'or du blaid à main nue en trinquet. Au fil des rencontres, la fièvre engendrée par des joutes exaltantes ne s'apaise pas. Au trinquet Saint-Jayme, "300 ou 400 *aficionados* doivent souvent demeurer dehors, faute de place. L'élément féminin, que depuis longtemps ce sport passionne, au point de rendre presque jaloux nos *aficionados*, est largement représenté", nous révèle le *Journal de Bordeaux* d'avril 1896. On semble éloigné de la prétendue subordination de la femme basque. Citons cet autre trait d'émancipation, ce groupe de jeunes filles d'Hasparren, "parieuses enragées, supportrices passionnées de leurs compatriotes Darritchon, Gorostiague, Amespil." (*Journal de Saint-Palais*, 10 avril 1897)

Les *pilotazale* accourent des fins fonds des provinces basques ainsi que des cantons béarnais et landais limitrophes, voire de contrées plus éloignées d'Aquitaine. Une publicité abondante, remarquablement orchestrée, annonce et décrit l'événement dans les journaux d'Aquitaine tels que *La France de Bordeaux*, *La Petite Gironde*, *Le Dacquois*, *Le Mémorial des Pyrénées* ou *Le Nouvelliste*, ainsi que dans la presse locale de Mauléon à Saint-Jean-de-Luz, via Bayonne et Biarritz. *Le Journal de Saint-Palais*, à cet égard, constitue un vrai modèle publicitaire. Le programme des rencontres est annoncé par de grands placards mentionnant en outre l'horaire des trains permettant, après la partie, de prendre à la bifurcation de Puyoo les lignes reliant Bayonne - Espagne, Pau - Toulouse, Dax - Bayonne.

Les *aficionados* ne rechignent pas à utiliser le chemin de fer pour se rendre dans les trinquets les plus éloignés. À titre d'exemple, un groupe de parieurs invétérés d'Urrugne n'hésite pas à se rendre à pied, en vélocipède ou en calèche en gare de Saint-Jean-de-Luz, pour rejoindre la gare de Bayonne vers Puyoo et enfin, au terme d'un dernier transfert, la gare de Saint-Palais et vice versa. Au retour, leur temps n'étant pas compté, ils s'arrêteront, en une antépénultième étape, à Ciboure chez Mattin Behasteguy, parieur patenté, ou dans une autre auberge de Kechiloo, pour savourer une opulente et goûteuse omelette aux piments. Heureuse époque où l'on savait vivre.

■ La fièvre du pari

On demeure confondu par l'importance des sommes engagées lors de ces rencontres, ce qui confirme le côté aventureux des Basques, leur goût du risque, leur tempérament foncièrement joueur et la profonde excitation engendrée par ces luttes mémorables. On évalue à 40 000 francs, selon *Le Journal de Saint-Palais*, les sommes pariées lors de la mémorable partie

du 3 juin 1895 au trinquet Saint-Jayme. Un seul parieur aurait gagné la somme considérable de 12 000 francs. À titre de comparaison, à la foire de Pâques en 1896 à Saint-Palais, une paire de bœufs s'est vendue pour la somme de 800 francs et une pouliche, 1 200 francs. Les gros enjeux sont généralement déposés entre les mains de notables dont l'autorité morale est avérée.

Ces sommes nous paraissent disproportionnées au regard d'une économie globalement rurale, à dominante agricole. Il faut cependant tenir compte d'un artisanat florissant, d'une industrie du cuir en plein développement autour d'Hasparren, de l'impact du commerce maritime très prospère à cette époque et d'un courant commercial transfrontalier des plus actifs en cette fin de XIX^e siècle, sans négliger les retombées de la contrebande qui connut un essor inespéré avec la fin de la deuxième guerre carliste et le transfert des barrières commerciales des rives de l'Ebre à celles de la Bidassoa. Ce n'est point un hasard si les parieurs les plus nantis se recrutent essentiellement vers le littoral et la frontière.

60

Les joueurs eux-mêmes sont souvent partie prenante dans ces enjeux, ce qui est un garant de la sincérité du jeu, et le plus modeste des *aficionados* risque quelques écus en faveur de ses favoris.

Quant aux parieurs patentés, c'est en centaines et milliers de francs que s'évaluent les sommes engagées. Un comportement fondamentalement différent dissocie ces derniers du commun des petits parieurs, lesquels sont majoritairement des Souletins et des Bas-Navarrais aux ressources modestes qui demeurent sentimentalement fidèles à leurs favoris jusqu'au terme de la partie, avec une cote égale et invariable. Ce n'est pas le cas des parieurs éprouvés, froids calculateurs, généralement d'origine labourdine voire guipuzcoane, qui savent ajuster la cote au gré des fluctuations du jeu et n'hésitent pas à changer de camp si les circonstances l'exigent. Parmi les parieurs à gros risques, le nom de M. Durquety, de Guéthary, revient régulièrement pour les parties jouées en Labourd. Ce notable, au demeurant d'une probité éprouvée, risqua une somme considérable lors du défi de 1899 opposant au grand chistéra le Bidartar Arrue à Chiquito de Cambo. Il est fait également mention d'un Senpertar qui lance en 1895 un défi de 5 000 francs en faveur de Soudre – Saroberry face au fameux trio haspandar composé de Darritchon, Gorostiague et Amespil. "C'est le pari d'honneur, d'homme à homme, sans écrit, réglé à la sortie..."¹¹ Les cas de transgression de cette règle d'honneur sont rarissimes dans les annales de la pelote basque.

La venue, en juillet 1897, de José Goñi dit Porteño, le prodige annoncé, fils d'émigré basque, né à Chivilcoy dans la province de Buenos Aires et considéré comme le meilleur joueur d'Argentine, coïncidera malencontreusement avec une période de méforme de Soudre dont l'étoile s'étiolera. Les luttes épuisantes soutenues durant deux années auront gravement altéré ses capacités physiques et son mental. Sa main droite trop souvent endolorie l'empêche de s'exprimer dans toute sa plénitude. Porteño l'a supplanté dans

ÉTUDES ET RECHERCHES

l'admiration de nombreux *pilotazale*, mais il gardera un grand prestige, particulièrement auprès des Labourdins du littoral, car il est quasiment invaincu au trinquet Gélos de Saint-Jean-de-Luz, son trinquet fétiche, et il est le seul capable de résister en combat singulier au nouveau prodige.

De multiples rencontres les opposeront qui tourneront souvent à l'avantage de José Goñi. Soudre le vaincra néanmoins en avril 1898, en tête à tête, au trinquet Gélos de Saint-Jean-de-Luz, devant ses admirateurs luziens et

urrugnards enthousiastes qui lui décerneront par voie de presse, dans un accès de chauvinisme débordant, le titre de "roi de la pelote". (Fig. 6) Titre que contesteront avec indignation, par le biais du *Journal de Saint-Palais*, nombre d'inconditionnels du prodige de Chivilcoy. Cela donnera lieu à un défi lancé en faveur de ce dernier par un groupe de supporters de Saint-Palais, Mauléon et Salies-de-Béarn, pour une rencontre à jouer en trinquet neutre, c'est-à-dire hors le Saint-Jayme et le Gélos. Ce défi sera étayé d'une somme de 1500 francs pour chaque camp.

Par ailleurs, un poème basque chanté fut composé en réaction à celui, jugé outrancier à l'égard de Porteño, d'un *pertsulari* labourdin glorifiant la victoire de Soudre¹². Il fera le tour des chaumières d'Amikuze et d'Oztibarre. Ces *pertsus*¹³ recueillis en mon enfance des lèvres chantantes de ma mère, les lecteurs bascophones pourront en prendre connaissance à la fin de ce texte, accompagnés d'un autre poème du même auteur à la gloire des premiers grands



Fig. 6
Goñi-Vasquito
"1898 - Goñi
(50 points) après la
partie en tête à tête
contre Porteño
(45 points)."
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° PH
58.100.296.

joueurs qui s'illustrèrent au trinquet Saint-Jayme dans les années 1892-1897. Soudre, bien que vilipendé, aura la sagesse de ne pas relever ce défi, car il se remettait à peine d'un accident qui l'avait laissé, durant de longs mois, dans l'incapacité de se servir de sa droite, laquelle était à nouveau durement éprouvée à la suite de son combat victorieux face à son prestigieux rival. Rival mais non point ennemi, car s'il sera, pour les combats à venir, son plus redoutable adversaire en tête à tête, il sera aussi son meilleur partenaire en double.

Durant cette même période, de nombreux défis de la seule main gauche les opposeront dont le plus mémorable eut pour théâtre le trinquet Gélos de Saint-Jean-de-Luz, en juillet 1897. "Lundi dernier, partie de défi entre Goñi dit Porteño et Soudre dit Vasquito ; il s'agissait de lutter gauche à gauche, jeu ingrat, s'il en fut." Spectacle excitant au possible car la virtuosité des deux protagonistes se doublait de revers ahurissants tant en puissance qu'en sûreté. "Immédiatement d'énormes paris ont été conclus entre de nombreux parieurs de l'assistance. Finalement les deux matadors se sont arrêtés exténués. Goñi avait à ce moment deux points d'avance sur Soudre." Contraint de retourner à Buenos Aires en septembre 1899, Soudre ne reviendra au Pays Basque qu'en décembre 1901. Il semble avoir recouvré ses moyens durant son séjour en Argentine, selon une missive adressée à

un compatriote saint-palaisien par M. Félix Hiriart, professeur de droit à la faculté de Toulouse exerçant à Buenos Aires : "J'ai assisté il y a quelques jours à une fort belle partie à main nue où Vasquito complètement remis de la main s'est distingué." (*Journal de Saint-Palais*, 1900)

À son retour, très attendu par ses supporters, il retrouvera ses anciens adversaires Darritchon – Gorostiague, au sommet de leur art, mais aussi une nouvelle génération d'authentiques champions parmi lesquels on peut citer Chiquito de Cambo, la célèbre fratrie des Dongaitz avec Joseph, l'aîné, Jean-Baptiste et Léon (ce dernier à peine âgé de 17 ans)¹⁴, ainsi que les Guipuzcoans Urcelay, Barbero, Baltazar, le Riojano Najera, le Castillan Zamorano (tous grands spécialistes de mur à gauche mais dont les progrès en trinquet sont fulgurants), et surtout le nouveau phénomène, Chiquito d'Ascoitia, natif de la bourgade éponyme, de son vrai nom Larrañaga Joaquín, plus connu sous le pseudonyme de Piztia (fauve en basque), à l'orée d'une prodigieuse carrière tant en mur à gauche qu'en trinquet. (Fig. 7)

Le duo Soudre – Porteño reconstitué aura fort à faire avec leurs talentueux adversaires. Pour leurs retrouvailles ils vaincront Urcelay et Joseph Dongaitz. Les quatre joueurs ne se servirent que de la gauche, étant considérés comme des phénomènes dans la spécialité. Ensuite ils subiront une défaite inattendue car disputée dans les conditions normales, au trinquet Gélou, face aux aînés Dongaitz.

Le 6 avril 1902, ils affrontent à deux mains Urcelay – Piztia et, à l'avant terme d'une lutte de près de trois heures, les quatre protagonistes décident d'un commun accord d'interrompre la partie, avec l'assentiment du public subjugué par la beauté du spectacle. La presse salue la performance des quatre joueurs mais plus particulièrement celle de Soudre, transcendant d'un bout à l'autre de la partie. "Que dire de Soudre ? À le voir, on revivait dans le bon vieux temps où il stupéfia les connaisseurs par son incroyable science du trinquet et de la balle. Tout est calculé chez lui, tout concourt à mettre l'adversaire dans l'embarras, à lui créer des difficultés parfois insurmontables. Rien n'est laissé au hasard : Vasquito est le plus finaliste des *pelotaris* (sic), et s'il a été vaincu quelquefois, aucun de ses adversaires ne peut se vanter d'avoir eu plus que lui le flair et le calcul sans lesquels le jeu de paume ne serait qu'un amusement frivole et sans saveur. Aidé d'un tel camarade, Porteño peut être sûr de venger bientôt sa défaite inexplicable contre les frères Dongaitz à Saint-Jean-de-Luz." Les deux champions basco-argentins livreront ensemble des joutes mémorables, alternées d'autant de victoires retentissantes que d'amères défaites car la nouvelle génération leur tient la dragée haute. Ils seront aussi adversaires dans de nombreuses combinaisons ponctuées de succès et d'échecs, devant des *aficionados* toujours enthousiastes.



Fig. 7
Chiquito de Cambo, José Goñi dit "Porteño", Gorostiague (d'Hasparren), Joseph Sorçabal dit "Dongaitz" d'Urrugne, en 1900. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Fonds J. de Saint-Patou, inv. PH 58.100.81.

ÉTUDES ET RECHERCHES

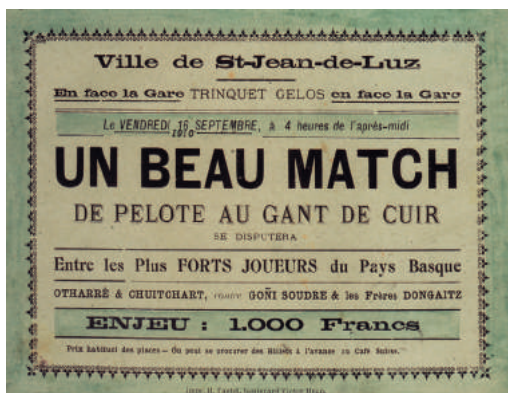


Fig.8
Affichette publicitaire
pour le match
Otharré et Chuitchart
contre Goñi Soudre
et les frères Dongaitz
Coll. particulière.

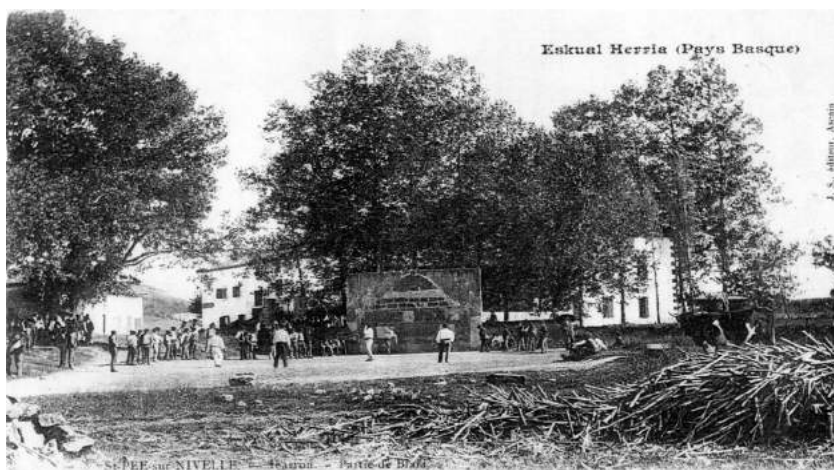
Mais à partir de 1905 le crépuscule s'annonce pour nos deux héros et la carrière de Soudre connaîtra son dénouement en 1910. Retiré à Saint-Jean-de-Luz où il triompha si souvent, il tiendra, grâce à sa notoriété et au talent de son épouse, une auberge renommée, le Goñi Baita, à deux pas de son trinquet fétiche, le Gélos, où il consacrera ses loisirs au noble jeu du *pasaka* qu'il affectionnait particulièrement. (Fig. 8)

Guère éloigné de son quartier natal d'Ibarron, ce n'est pas sans émotion et nostalgie qu'il revoyait le vénérable fronton qui vit éclore sa vocation de *pilotari* d'exception.

En 1978, au cours d'un reportage télévisé, le fabuleux Léon Dongaitz entré de son vivant dans la légende et ayant de nombreuses fois croisé le fer avec Soudre, fut l'objet de la part de son interlocuteur de la question suivante : "Vous qui avez connu les meilleurs joueurs, quel est à votre avis le plus grand ?" Et Dongaitz de répondre : "Je n'en citerai pas un mais deux : Goñi – Soudre et Porteño." Dans la bouche d'une des plus grandes gloires de la pelote à main nue, la citation a force de vérité.

Ce modeste essai, que nous avons cru devoir consacrer à la vie sportive de Joseph Soudre dit Goñi – Vasquito, a pour but de réhabiliter sa mémoire, car il fut, pour d'obscurs mobiles, relégué dans l'Histoire de la pelote au rang de joueur de haut niveau alors que lui revient celui de *pilotari* d'exception. Soudre mérite de figurer au panthéon des *pilotaris* de légende. Saint-Pée-sur-Nivelle, son village natal, peut s'honorer, au même titre qu'il vénère encore très légitimement le célèbre trio de place libre Santiago, Théophile, Chabatene, d'avoir donné naissance à l'un des plus grands *pilotaris* de l'Histoire de la pelote en trinquet.

Fig. 9
Fronton d'Ibarron
(Saint-Pée-sur-Nivelle)
Coll. Pierre Fagoaga.



ESKUAL HERRIA

Porteño-Vasquito

*Poésie en réponse à celle parue dans un journal basque
(Graphie originelle respectée)*

Refrain

Biba Porteño Amerikanoa

Pilotaritan pare gabekoa

- 1 Goñiri pertsulari bat champaz zaio atrebitu
Holako pertsu chirtchilik ez dut sekulan aditu (refrain)
- 2 Urruñarrak espantuka, Vaskito dauku atrebitu
Pilotarien errege, tronu handirat altchatu (ref)
- 3 Porteñok behar omen du Vaszkitoren aitzinean
Humilki buruz aphabetu, bere chapela eskuan (ref)
- 4 Sobera galdegiten duk ene pertsulari charra
Porteñok eginen diok, aphabetu gabe agurra (ref)
- 5 Dutelakotz sos puchka bat Donibanen irabazi
Ezkutikan jaunak dire, pertsu, fandango-ta jauzi (ref)
- 6 Bara, bara Urruñarra ; Porteño ez dago lotsa
Zilhar churi, urhe gorritz, bethe du bere moltsa (ref)
- 7 Elhe alferrak utzirik mintza gaiten egiazki
Vaskitok erregetzeko, ez du segur egin aski (ref)
- 8 Errexki zaio nausitu, Vaskito Sempertarra
Berak zituen hautatu, trinket pilot eta marra
- 9 Lehenago hor berean, echkerrez ziren izartu
Partida duda egon zen, zer ez baitzuten akhabatu (ref)
- 10 Geroztik Ameriketean elgar baizuten hatzeman
Porteñok Vaskito horri partida zion ereman (ref)
- 11 Porteñoren kontra orai, hik errege pilotari
ESKUIZ EZKER ETA BIEZ pleka nahi duka ari?
- 12 Donaphaleun badie trinket bat eder berria
Porteñok bezambat ongi badakik hango airia (ref)
- 13 Edo bertze bat hauta zak, ez dadien izan elhe
Nahi baduk hauta Cambo, nahi baduk hauta Maule

Pierre Bidart

(Piarres Artzaina)

Amerika, Espainia, eta Frantzia DONAPALEUKO TRINKETEAN Uztailaren 28 1895

Airea : Ai, Ai Ai Muthillak

Pilotari, handiak zembat ikhusgarri
Trinket eder batean direnean ari
Munduko hoberenak ikusiko sarri
Ai, Ai, Ai muthillak, ikusiko sarri (bis)

Ameriketarikan baditugu yinak
Gure anayak dire *Frantses Eskualdunak*
Españatikan ere izigarrienak
Ai, Ai, Ai muthillak izigarrienak

Biba Mendilaharxu, Ameriketarra
Pilotari gucien errege zaharra
Zure kontseilu onen badute beharra
Ai, Ai, Ai muthillak badute beharra (bis)

Zer erranen derakot Vazquito gaitzari?
Haranederrek aithortua niri
"gizona baino zerbait gehiago da hori"
Ai, Ai, Ai muthillak gehiago da hori

Vazquitoren ondotik horra nun den Néné
Trinketea badaki nun harrapa gune
Ardureneta dio "kintzetto hau ene"
Ai, Ai, Ai, muthillak kintzetto hau ene (bis)

Utziko nau ertera *señor Larranagak*
Orai arte etzuen parerik Juanito hak
Bainan agertzen dire bethi Jaunen Jaunak
Ai, Ai, Ai, muthillak bethi Jaunen Jaunak (bis)

Berekin ekarri-tu *Aizarna – Aldacharren*
Aizarna egile da ukaldi ederren
Beldurriago izan bertze lagun haren
Ai, Ai, Ai, muthillak, bertze lagun haren

Ez haut ez gutienik ahantzia *Ciki*
Nork du pilota yoiten hik baino hobeki?
Adineko nausi haiz... Ez othe zauk aski?
Ai, Ai, Ai, muthillak ez othe zauk aski

Gaztena-re delakotz, *azken Etchechouri*
Zer besoa deraukan nahiz gazte, guri
Numbait lehen yan duke aphez salda guri
Ai, Ai, Ai, muthillak aphez salda guri (bis)

Donapaleutarrer atchik amodio
Gutarik urruntzean ez erran "adio"
Bainan eskuak hartuz *Best urthe artio*
Ai, Ai, Ai muthillak best urthe artio (bis)

Piarres Artzaina

- ARRAMENDY J., 2000, *Le jeu, la balle et nous*, Biarritz, Atlantica.
- BLAZY E., 1919, *La pelote basque*, Bayonne, Librairie Pialloux
- BOMBIN FERNANDEZ L., BOZAS-URRUTIA R., 1976, *El gran libro de la pelota*, Madrid, Tipografía Artística, Tomes 1-2.
- BOTA (R. Lagisquet), 1974, *La pelote basque – Son art, ses règles, ses secrets*, Aquitaine Diffusion.
- ELISSALDE J., 1925-1926-1927, "Oraiko pilotariak", *Gure Herria*.
- ETCHEPARE J., 1901, *Quelques remarques sur le joueur de pelote*, Bordeaux, Imprimerie Cadour.
- GARSAULT H. F. (de), 1761, *Art du paumier raquetier et de la paume*, Saillan et Nyon.
- HARITSCHELHAR J., 1993, "Le Rabot et la longue. Contribution à l'histoire de la pelote", *Bulletin du Musée Basque*, n° 136.
- HARITSCHELHAR J., 2012, "A Dos", *Bulletin du Musée Basque*, n° 179.
- LACOMBE G., 1904, "Le trinquet. La pelote basque à mains nues", *Armes et Sports*, Paris.
- Le Journal de Saint-Palais*, 1890 à 1910, Saint-Palais, Imprimerie Clédes.
- LUZE A. (de), 1920, "Les jeux de paume et les trinquets", *Bulletin du Musée Basque* n° 3 et 4.
- Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, 1998, *Pilota Gogoan – La pelote basque 1850-1950*, Anglet, Éditions Mondarrain.
- SAINT-JAYME F. (de), 1924, *Badakit d'Orsanco*, Saint-Palais, Imprimerie Marcelin Clédes.

- 1 Blaid : ensemble des spécialités de la pelote basque où la pelote est jouée contre le mur (Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse – 1982).
- 2 E. BLAZY, 1929, *La Pelote Basque*, Bayonne, Librairie Pialloux. Réédition 2007 Édition Future Lux.
- 3 *Pilotazale* : amateur des jeux de pelote.
- 4 Émigré en Argentine, dans sa jeunesse, puis, fortune acquise, revenu à sa terre natale.
- 5 Amikuztar : natif ou habitant le Pays de Mixe – Basse Navarre (64).
- 6 Cancha Moreno, construite vers 1850, connue à la fin du siècle sous le nom de Cancha Doña Juanita. Il existait à Buenos Aires plusieurs trinquets dédiés au jeu de blaid à main nue ou au *pasaka*, jeu de courte paume au gant de cuir : Cancha Vieja, calle de Tainari, avant 1851, une autre, Paseo Julio, probablement antérieure, Cancha Blandengues, calle de Lima, vers 1856, une autre, calle de Rivadavia jusqu'en 1912 et une dernière, calle Sarandi (*El gran libro de la pelota* Tome II – Luis Bombin Fernández – R.Bozas Urrutia – Tipografía Artística Alameda, 12. Madrid).
- 7 Frédéric de Saint-Jayme (1862–1938) : créateur et rédacteur en chef du *Journal de Saint-Palais* en 1882. Philologue, historien, auteur de nombreux articles de pelote basque, parus dans *Gure Herria* de 1927 à 1934. *Le Journal de Saint-Palais* est l'un des rares hebdomadaires parvenus jusqu'à nous, après une éclipse passagère, grâce au dévouement d'une poignée de mainteneurs bénévoles. *Le Journal de Saint-Palais*, 30 avenue du Bois de la Ville, 64120 Saint-Palais / Donapaleu.
- 8 Etchechoury, 20 ans, natif d'Ossès (64), encore à l'orée d'une brillante carrière. Émigré à Buenos Aires, il profitera d'un séjour au pays natal pour venir se fondre au trio.
- 9 Santiago, patronyme Lassaga, Théophile, patronyme Bonnet, Chabatene, patronyme Chipy. Quasiment invincibles, leurs adversaires les plus redoutables furent les Guipuzcoans Larrañaga, Urclay et Barbero qu'ils affrontèrent dix-sept fois de 1897 à 1901 pour ne concéder qu'une défaite.
- 10 Senpertia : habitant ou natif de Saint-Pée-sur-Nivelle / Senpere – 64.
- 11 Bota, de son vrai patronyme Lagisquet, 1974, *La Pelote basque, son art, ses secrets, ses règles*, Aquitaine Diffusion, p.25.
- 12 L'auteur, Pierre Bidart, natif d'Ibarrole / Ibarla – Basse Navarre. Admirateur de Goñi – Porteño, curé de Bunus – Ibarrole, signait habituellement ses poèmes du pseudonyme Piarres Artzaina ; lauréat des Jeux Floraux Antoine d'Abbadie d'Arrast 1903 (makila d'argent) pour son poème Eskual Herria, paru sous le pseudonyme Bidart – Oxxaxe.
- 13 *Pertsu* : vers d'un poème. *Pertsulari* : versificateur, poète.
- 14 Connus sous le nom de leur maison natale d'Urrugne (64), Dongaitzenea, leur patronyme étant Sorçabal. L'aîné, Joseph, né en 1879, Jean-Baptiste, en 1882, Léon en 1886, Isidore en 1891.

HOMMAGE À JEAN-MICHEL GUILCHER

Thierry
TRUFFAUT(*)

Jean-Michel Guilcher est, pour l'étude des danses traditionnelles et pour le Pays Basque, un chercheur incontournable. En deux grandes campagnes sur le terrain dans les années soixante et soixante-dix, il a mené une recherche historique et ethnologique sur 175 communes réparties dans les provinces basques de France, dans le Béarn ainsi que sur la vallée navarraise du Baztan. Ces cinq études sur les anciennes danses du Haut-Baztan viennent compléter celles des *mutil danzas* publiées entre 1975 et 1979 dans le *Bulletin du Musée Basque*.

67

Euskal Herriko dantza tradizionalen azterlanetan Jean-Michel Guilcher bilatzaile handienetakoa da. 1960-1970 urteetan, Euskal Herrian barna ibiliz egin zituen lanetan, bilaketa historiko eta etnologiko bat akulatu zuen 175 herritan, Ipar Euskal Herrian, Biarnoan eta Baztan haranean. Goi-Baztaneko dantza zaharretaz egin bost azterlan hauek osatzen dituzte Euskal Museoko boletinak mutil dantzetaz argitaratu zituenak 1975-1979 artean.

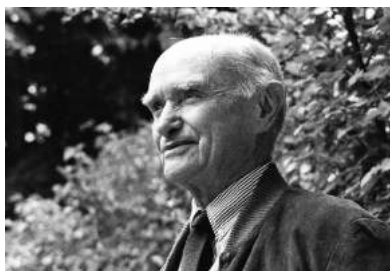


Fig. 1
Jean-Michel Guilcher
Cliché P. E. Raviart

Jean-Michel Guilcher (né en septembre 1914) est directeur de recherche honoraire au CNRS. Il a consacré la plus grande partie de ses recherches¹ à l'histoire et à l'ethnologie de la danse en domaine français. Avec la collaboration de son épouse Hélène Guilcher, il a mené depuis 1941 de grandes enquêtes systématiques sur la danse traditionnelle. Il est même l'un des précurseurs de ce type de travail. "Naturalistes de formation, ils prennent conscience que l'étude de la danse folklorique est plus riche de théories explicatives que de faits concrets et décident, faisant table rase de toute théorie, de se mettre en quête de faits susceptibles de vérification et de critique²."

Leur fils, Yvon Guilcher, également chercheur dans le domaine de la danse traditionnelle, témoigne : "J'ai passé mon enfance à voir mes parents danser et enseigner la danse. Je les ai accompagnés dans leur enquête en Bretagne, conduite de village en village, de maison en maison pendant quinze ans. À

leurs côtés, j'ai vécu l'amitié des informateurs et parfois la rencontre de familles électives. J'ai vu mon père douter au moment de la rédaction, repartir sur le terrain. Je l'ai vu dépouiller toutes les collectes de chansons du XIX^e siècle pour rédiger une simple note de bas de page... Aujourd'hui encore, je le vois travailler sans relâche, dépouiller, vérifier, s'interroger sur le bien-fondé de chaque phrase qu'il écrit. Devant son érudition, son honnêteté, sa capacité à tout remettre en cause en fonction d'une donnée nouvelle, devant la justesse impitoyable de sa critique, j'ai l'impression que ce livre s'est trompé d'auteur³."

Cette érudition, cette conscience et cette honnêteté nous ont toujours frappé depuis la fin des années 70, lorsque nous le rencontrions en présence de son épouse et collaboratrice en Pays Basque ou chez lui à Meudon. Depuis plus de 30 ans il est l'un de nos plus précieux conseillers. Il a toujours accepté, malgré son grand âge (aujourd'hui 99 ans), de nous consacrer du temps et de nous aider dans nos recherches et questionnements sur le carnaval labourdin et la danse basque⁴. En 2009 et 2010 nous avons été très honoré de pouvoir contribuer à la recherche iconographique de son dernier ouvrage publié à ce jour : *Danses traditionnelles des Pyrénées centrales*, publié aux éditions Cairn ainsi que d'être à l'initiative du grand hommage qui lui fut rendu en juin 2011 à Ustaritz dans le cadre du lancement d'une démarche de reconnaissance des danses du carnaval comme patrimoine culturel immatériel.

Jean-Michel Guilcher est, pour l'étude des danses traditionnelles et pour le Pays Basque, un chercheur incontournable. En deux grandes campagnes sur le terrain, il a mené, de 1962 à 1968 puis de 1972 à 1976, une recherche sur 175 communes réparties dans les provinces basques de France, dans le Béarn ainsi que sur la vallée navarraise du Baztan dont vous trouverez ci-après les dernières publications. Sa venue en Pays Basque est due à l'instigation de ses amis labourdins d'Arbonne, Marthe et Bernard Possompés. Il a développé sa recherche grâce à de nombreux appuis d'érudits locaux dont le père de Riezu et Louis Dassance qui avait déjà, en son temps, à la fin des années 20, étudié les traditions labourdines. "La Providence qui aime les Basques a conduit ce couple de chercheurs vers notre région où il a su dès l'abord se créer de nombreuses amitiés qui l'ont aidé à mener à bien des enquêtes non seulement en Labourd, Basse-Navarre et Soule mais encore dans le Baztan Navarrais, la région de Valcarlos et enfin dans les vallées béarnaises d'Aspe, d'Ossau et à Arbéots. Il est permis de penser qu'au cours de ces investigations poursuivies par des spécialistes éprouvés avec l'aide d'informateurs locaux des danses populaires autorisées, l'essentiel de ce que nos contemporains ont pu conserver de la tradition de ces régions aura été recueilli, noté et ainsi préservé d'une disparition inéluctable⁵."

Mais cette recherche ne s'est pas contentée de recueillir les contenus musicaux, les moteurs, les variations dans l'espace et le temps, les fonctions remplies, elle s'est aussi attachée aux circonstances, aux usages et à la psychologie

ÉTUDES ET RECHERCHES

des danseurs. Comme l'écrit Jean-Michel Guilcher, "La danse du danseur traditionnel "paysan" a un accent dialectal qui lui est propre. Elle est moins une façon de faire qu'une manière d'être⁶." Pour lui "La dépendance où se trouve le moyen d'expression par rapport au milieu social fait qu'au total la danse renseigne sur plus qu'elle-même⁷".

Pour la première fois, la tradition de danse en Pays Basque est analysée sous son double aspect : en tant que dynamisme créateur et mémoire sociale. À l'approche strictement ethnographique s'ajoute une approche sociologique ainsi qu'une analyse historique au niveau histoire de la danse. Lors de ses nombreux articles sur la danse en Pays Basque français dont l'un des tout premiers en 1969 dans le *Bulletin des Amis du Musée Basque* à l'initiative de Jean Haritschelhar, traite des "Danses et cortèges traditionnels du carnaval en pays de Labourd"⁸, tout en soulignant la longévité de la danse basque, il pointe sa permanence relative. Il est sensible aux mutations de la société rurale et aux mutations culturelles qui en découlent et entraînent de nombreux changements dans un bloc qui se dit traditionnel. C'est peut-être le premier à oser écrire : "Le répertoire des Basques de France n'est en rien l'héritage miraculeusement figé sur place d'un passé immémorial⁹". Pour lui, la tradition basque est caractérisée par le pouvoir de conserver et celui non moins impressionnant d'acquérir. Il démontre qu'"emprunt et invention, l'un appelant l'autre, ont travaillé ensemble à l'enrichissement, à la personnalisation d'une tradition inséparablement conservatrice et dynamique, et que peu de sociétés rurales se sont montrées aussi novatrices en même temps qu'aussi attachées à leur héritage et à ses valeurs propres¹⁰".

Avec une large vision dépassant la simple description des figures chorégraphiques, il repère comment, juste avant la Deuxième Guerre mondiale, la danse s'inscrit dans les structures sociales reçues du passé : l'attachement à la maison, au quartier, l'opposition parfois très vive entre communes, l'organisation des fêtes profanes et sacrées. Elles gardent encore en Pays Basque toute leur importance. Il note comment, progressivement, la société des villages et des gros bourgs qui pratiquait la danse au XIX^e siècle s'est scindée en deux groupes : d'un côté les paysans agriculteurs et ouvriers qui la pratiquent, de l'autre les classes dirigeantes et les notables qui la délaissent. "Hélas ! tout s'en va ! Cette démarcation des classes s'affirme et s'accroît chaque jour !... Les notables de nos villages ne dansent plus avec le peuple ! Jadis ils tenaient à l'honneur d'ouvrir le bal, aujourd'hui c'est presque un déshonneur pour eux ! C'est une fin de race !"¹¹.

Il est sensible à l'impact de la Première Guerre mondiale sur la pratique de la danse, une génération entière ayant été décimée ou n'ayant plus le goût de la pratiquer à son retour. Son étude s'attache à la fête, à la place prépondérante qu'occupe la danse masculine spécialement dans les danses appelées sauts basques et son enseignement par imprégnation depuis la petite enfance, puis

parfois avec l'aide des plus anciens maîtres de danse issus d'une longue lignée puisant dans l'enseignement militaire de la danse¹². Il démontre comment chez les Basques "les jours de fête dessinent un haut relief sur l'uniformité de l'existence quotidienne¹³". Il en note l'intensité et la complexité mêlant éclat des costumes, jubilation des musiques et des danses, bonne chère, relâchement des contraintes et bonne humeur générale. Il souligne aussi les codes qui les régissent, les manifestations et les égards des participants et des quêteurs envers les personnalités locales : "la fête basque n'est pas le chaos retrouvé, elle ne conteste pas l'ordre établi... elle ne nie pas l'ordre ordinaire des choses, elle le met entre parenthèses, elle en promeut un autre fondé sur des valeurs plus gratuites, et ressenti comme plus heureux bien que nécessairement fugace¹⁴." Il met en évidence le fait que chez les Basques, contrairement à beaucoup d'autres peuples, la danse prend aussi tout son sens dans la relation qu'elle établit entre les exécutants et leur public. La danse comme ailleurs est un instrument de cohésion sociale mais d'une manière différente : "Non plus par assimilation de chacun à tous, mais bien par délégation des pouvoirs à tout ou partie d'une classe d'âge, qui réalise la danse dans une forme supérieure, la jeunesse assurant ainsi dans la fête, avec le consentement et pour la joie du groupe entier, la fonction dont elle est plus particulièrement chargée¹⁵." Face aux diverses mutations imprévisibles, il s'interroge sur la durée de cette faculté de reviviscence assez rare dans d'autres régions de France et reste perplexe sur l'avenir.

En 1976, quand Jean-Michel Guilcher termine son enquête de terrain en Pays Basque, nous commençons la nôtre avec de nombreux amis. Nous serons tous fascinés¹⁶, en 1984, par l'abondance des données rassemblées et analysées par ce chercheur lors de la publication du livre *La tradition de Danse en Béarn et Pays-Basque Français*, (727 pages !). L'influence de ses travaux et de ses publications sera dans tout le Pays Basque, surtout en Labourd, le point de départ de nouvelles dynamiques revivalistes dans une période de recherche identitaire basque.

Au terme d'une recherche étendue sur un peu plus d'un demi-siècle, Jean-Michel Guilcher communique dans l'un de ses derniers et capital ouvrage : *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, publié en 2009 chez L'Harmattan, l'image d'ensemble qu'il retire des danses populaires traditionnelles en domaine français.

"Ses enquêtes de terrain associées au dépouillement d'archives ont jeté un jour inattendu sur le visage de cultures paysannes près de s'éteindre. Tout au long de ce ^{xix}^e siècle où le monde rural n'a pas cessé de se transformer, la danse qui comptait parmi ses moyens privilégiés d'expression, a elle-même connu des renouvellements d'une ampleur sans précédent. La tradition à son terme possède, avec un impressionnant pouvoir de conserver, un pouvoir non moins déconcertant d'élaborer des formes et des œuvres inédites.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Le répertoire des campagnes acquiert des traits nouveaux, conséquences d'emprunts assortis de refonte et de refaçonnements progressifs d'héritages inégalement lointains. Les danses que nous appelons "folkloriques" sont le produit final de cette évolution. Jean-Michel Guilcher présente dans cet ouvrage ce que nous savons aujourd'hui de la provenance et de l'histoire de ces danses. Il met en évidence les mécanismes impliqués dans leur genèse et les tendances durables qui ont orienté leur cours. Ce faisant, il apporte un éclairage nouveau sur la vie de relation, les mentalités et leur évolution tardive au sein de l'ancienne civilisation paysanne¹⁷."

Jean-Michel Guilcher démarrait en 1975, dans le *Bulletin du Musée Basque*, la publication des *mutil danzas* du Baztan recueillies par Hélène Guilcher et lui-même, dix ans auparavant auprès des maîtres Mauricio Elissalde et de Marino Izeta à Elizondo. Ont ainsi été publiés : 1^{er} Billantxiko Hirur Puntukoa / 2^e Billantxiko Zozuarena / Xoriarena / Biligarroarena / Xerribegi / Mutxikoa Ardoarena / Anarxume / Billantxiko txiki.

La publication s'est interrompue en 1979 lorsque qu'il s'est retrouvé dans "Tellarin" devant un problème qu'il n'a pas su résoudre. Un complément d'enquête a résolu le problème, mais d'autres travaux ont suspendu la publication dans un tiroir. Il y a quelques années, perdant la vue, il a remis le dossier à sa fille disant : "Tu publieras ça après ma mort". Elle a trouvé plus intelligent, en allant vivre avec lui après le décès de M^{me} Guilcher, de l'inciter à reprendre lui-même ces publications en sommeil. Ce qu'il a fait dans un dernier et bel effort, car il est aujourd'hui aveugle. L'introduction générale de ces dernières publications est en fait dans le n° 67 du *Bulletin du Musée Basque*, 1^{er} trimestre 1975. Pour une meilleure compréhension, il l'a très brièvement reprise dans l'article sur la *soka danza*.

Dans sa 100^e année, ce chercheur exceptionnel continue à nous permettre de comprendre et transmettre notre patrimoine dansé ; qu'il en soit mille fois remercié.

Il y a déjà 25 ans, lors d'un colloque, le célèbre anthropologue et Académicien français, Claude Lévi-Strauss résumait déjà tout cela en disant : "*[Vos] ouvrages m'ont toujours captivé, car, en plus de la rigueur monographique, une méthode et des perspectives théoriques s'en dégagent : méthode fondée sur une pratique méticuleuse du terrain, mais qui s'applique à saisir les phénomènes étudiés dans leurs relations mutuelles et dans leur relation avec l'histoire et le milieu [...]. Par votre vie pleinement vouée à la recherche [...] vous nous administrez à tous une leçon de morale scientifique en même temps que vous démontrez – mais n'est-ce pas là le but ultime de la recherche ethnographique ? – que l'étude approfondie d'une catégorie limitée des phénomènes peut, à condition de la pousser jusqu'à son terme, permettre de découvrir ou de retrouver des vérités générales*"¹⁸."

(*) Anthropologue ; Diplômé de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris ;
Membre associé du Centre d'Anthropologie sociale de Toulouse ; Laboratoire LISST Université
du Mirail à Toulouse ; Lauréat 2005 en Ethnologie de la Fondation José Miguel de
BARANDIARAN ; Ancien Président de la Fédération de danses basques : EUSKAL DANTZARIEN
BILTZARRA ; Membre de Lauburu, Lapurtarrak, Eusko-ikaskuntza et Etniker Iparralde

Notes

- 1 L'ouvrage majeur pour le Pays Basque est :
GUILCHER, Jean-Michel, 1984, *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 728 p.
- 2 GUILCHER, Yvon, 2001, *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Éditions Librairie de la danse, FAMDT et l'ADP Éditions, nouvelle édition revue et augmentée, Maison-Alfort, p. 22.
- 3 *Ibid.*, p. 12-13.
- 4 TRUFFAUT, Thierry, 2005, *Joaldun et Kaskarot. Des carnivals en Pays Basque*, Elkar, Saint Sébastien, 366 p et pour une bibliographie complète consulter le site du Centre d'Anthropologie sociale de Toulouse www.ethno-info.com
- 5 DASSANCE, Louis, 1969, préface de l'article de Jean-Michel GUILCHER, "Danses et cortèges traditionnels du Carnaval en Pays de Labourd", *Bulletin du Musée Basque*, n° 46, Société des Amis du Musée Basque, Bayonne, p. 3-4.
- 6 GUILCHER, Yvon, 2001, *op. cit.* p 41.
- 7 GUILCHER, Jean-Michel, 1971, "Aspects et problèmes de la danse populaire ancienne", *Ethnologie française*, nouvelle série, tome 1, numéro 2, Revue de la Société d'Ethnographie française, ATP, Paris, p. 46.
- 8 GUILCHER, Jean-Michel, 1969, "Danses et cortèges traditionnels du Carnaval en Pays de Labourd", *Bulletin du Musée Basque*, n° 46, Société des Amis du Musée Basque, Bayonne, p. 3-4.
- 9 GUILCHER, Jean-Michel, 1984, *La tradition de Danse en Béarn et Pays-Basque Français*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- 10 *Ibid.*
- 11 TISSIÉ, Philippe (Dr), *Ethnologie. L'éducation physique au point de vue de son application vécue par un peuple. Les Basques et leurs jeux en plein air*, Bordeaux, Imp. Gounouillon, 1900, p. 8.
- 12 GUILCHER, Hélène et GUILCHER, Jean-Michel, jan-fév 1970, "L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires", *Revue des ATP*, Paris, 56 p.
- 13 GUILCHER, Jean-Michel, 1984, *op. cit.*, p. 690.
- 14 *Ibid.*, p. 689.
- 15 GUILCHER, Jean-Michel, 1983, "La danse traditionnelle dans les provinces basques de France", *Etre basque*, Privat, Toulouse, p. 424.
- 16 Comme le seront aussi ceux qui viendront après nous quelques années plus tard.
- 17 Texte de présentation de l'ouvrage.
- 18 Citation publiée par Éric Limet, "Guilcher Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition. Histoire. Société*", *Recherches sociologiques et anthropologiques*, [En ligne], 40-2 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 15 octobre 2013.
URL : <http://rsa.revues.org/173>

Autres articles de Jean-Michel Guilcher à consulter dans le Bulletin du Musée Basque :

- n° 67, 1975, p. 1-20, "Les Mutil Dantza du Haut-Baztan. Hirur puntukoa"
- n° 73, 1976, p. 49-58, "Les Mutil Dantza du Haut Baztan. Zoguareni"
- n° 76, 1977, p. 91-96, "Les Mutil Dantza du Haut-Baztan. Xoriarena Biligarroarena"
- n° 78, 1978, p. 29-36, "Les Mutil Dantza du Haut-Baztan. Xerrubegi"
- n° 83, 1979, p. 45-56, "Les Mutil Dantza du Haut-Baztan. Anarxume Billantxiko txiki"
- n° 86, 1979, p. 203-220, "Les Mutil Dantza du Haut-Baztan(suite) Mutxikoa. Ardoarena"

ANCIENNES DANSES DU HAUT-BAZTAN

Jean-Michel
GUILCHER

Le présent article renoue avec une série de publications où je me proposais d'analyser un ensemble de danses anciennes recueillies par Hélène Guilcher et moi-même dans la région d'Elizondo (Haut-Baztan, Province de Navarre). Ces recherches, entreprises parallèlement à celles que nous poursuivions plus systématiquement en Pays Basque français, ont porté principalement sur les danses d'hommes dites *mutil dantza*, accessoirement sur la danse mixte en chaîne appelée *soka dantza*. Elles avaient pour but de fonder une comparaison avec les répertoires du versant septentrional, plus particulièrement avec celui des *sauts basques*, conduisant ainsi à dégager les traits distinctifs en même temps que les caractères communs des deux genres.

Hélène Guilcher-ekin, Elizondoko eskualdean (Baztan mendialdean) dantza zahar andana bat bildu, aztertu eta publikatu ginuen. Baztan aldean eta bereziki Ipar Euskal Herrian egin ginituen bilaketak gizon dantzeri buruzkoak izan ziren (mutil dantza), bai eta, saiheska, dantza bikuna (soka dantza). Helburua zen hango dantzak mendiez alde huntakoekin parekatzea, bereziki dantza jauziekin, ikusteko zertan ziren dantza sail horiek berdinak eta ezberdinak.

Notre premier contact avec les *mutil dantza* a été pris en août 1965 à la clôture des fêtes de Santiago à Elizondo. Peu après, la fête de Lecaroz devait nous donner l'occasion de filmer, dans le même exercice, la jeunesse de cette commune. Si précieux que se soient montrés ces documents et ceux de même nature que nous y avons ajoutés dans les années suivantes (enregistrements sonores, prises de vue de danseurs isolés et de groupe), ils n'étaient analysables et ne pouvaient être correctement interprétés que dans le cadre d'une information à la fois plus abondante et plus diverse. Le contact personnel avec les détenteurs de la tradition, leurs démonstrations répétées, les commentaires qu'ils y ajoutaient en réponse à nos questions, étaient irremplaçables. Nous devons à cet égard une particulière reconnaissance au père Jorge de Riezu, continuateur du père Donostia et éditeur de son œuvre, qui non seulement a bien voulu mettre à notre disposition les

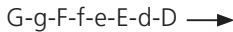
ouvrages et les manuscrits dont il disposait lui-même, mais encore nous a introduits dans le milieu local et mis en relation avec les musiciens et maîtres de danse les plus qualifiés pour nous instruire. Que Mauricio Elizalde, *txistu-lari* attiré de toute la haute vallée du Baztan (Arizcun, Errazu, Azpilicueta, Elizondo, Elvetea, Lecaroz, etc.) et Marino Izeta, son élève et collaborateur pour la danse, veuillent bien partager avec lui l'assurance de notre profonde et amicale gratitude. J'aurai, en traitant des *mutil dantza*, l'occasion de faire mieux connaître les services que les uns et les autres nous ont rendus.

■ SOKA-DANTZA

74

La danse en chaîne dite *soka-dantza* (équivalent des *dantza-korda*, *dantza luzea*, d'autres terroirs basques) se dansait autrefois à toutes les fêtes, à tous les mariages, et souvent même tous les dimanches. Elle trouve place, aujourd'hui encore, dans quelques noces, mais, à l'exception de rares personnes âgées, les exécutants substituent au pas réglé traditionnel un sautellement assez informe, et rien ne subsiste plus du cérémonial qui présidait naguère au déroulement de la danse. Je le décrirai ci-après d'après les explications qui nous ont été fournies par Mauricio Elizalde.

Aux noces, la première *soka-dantza* était conduite par le marié et sa femme, la seconde par les parents de la mariée. Aux fêtes, elle était commencée par les deux "majordomes" (*danbolin nagusi*) élus par la jeunesse pour la durée de l'année. Pour ouvrir la danse, ces deux garçons en choisissent deux autres, qui les assisteront. Ils se choisissent aussi deux danseuses. Ces jeunes filles en désignent à leur tour deux autres, qui seront les partenaires des deux assistants. Soit au total huit danseurs, qui se disposent en chaîne ouverte en se tenant par l'intermédiaire de mouchoirs. Un des majordomes (D) occupe l'extrémité droite, l'autre (G) l'extrémité gauche. Celui de l'extrémité droite conduit la chaîne, qui progressera autour de l'aire de danse, toujours en sens inverse de la montre. Si l'on convient de représenter par une même lettre, respectivement majuscule et minuscule, les partenaires d'un même couple, la disposition des danseurs est la suivante :



Au milieu de la chaîne il y a deux filles côte à côte (e et f). Les majordomes, découverts, tiennent leur béret dans la main libre.

La danse débute par un préambule assez solennel, durant lequel ces huit danseurs sont seuls en action. L'air, joué sur un tempo modéré, est le suivant :



ÉTUDES ET RECHERCHES



Les percussions du petit tambour accompagnant le *txistu* s'ordonnent le plus souvent selon la formule :



Mais il arrive aussi qu'elles frappent uniformément la pulsation.

La chaîne commence par faire deux fois le tour de la place en marchant, sans souci d'accorder étroitement le rythme de la marche à celui de l'air. Les deux majordomes agitent leurs bérets et saluent l'assistance.

Pendant cette promenade l'on fait deux fois la figure de l'enfile aiguille. Une première fois le premier garçon (D) et sa partenaire, s'arrêtant sur place, forment un pont en levant leurs mains jointes, et le dernier garçon (G) passe sous ce pont en entraînant la chaîne à sa suite. Il tourne aussitôt vers sa gauche, passant derrière le premier garçon, et continue sa route, toujours en sens inverse de la montre, suivi de la chaîne dont il est devenu le meneur. L'ex-premier garçon se trouve maintenant en queue. Tous les danseurs tournent le dos au centre de la place et font face à l'assistance. Pour revenir à l'orientation face au centre, ils se lâchent les mains, font individuellement demi-tour sur eux-mêmes, et se reprennent aussitôt par les mouchoirs. Toutefois le premier et le dernier garçons, qui doivent toujours garder leur béret de la même main, ne font pas cette manœuvre. Ils demeurent dos au centre, à l'inverse des autres danseurs.

Après quelques instants la figure de l'enfile aiguille se renouvelle. Cette fois c'est le dernier garçon (G, actuellement en tête) qui forme l'arche et le premier garçon (momentanément en queue) qui passe dessous. L'ordre de succession initial est ainsi rétabli. Un nouveau demi-tour individuel fait reprendre à tous ceux qui l'avaient quittée la même orientation que les deux meneurs. Tous font de nouveau face au centre et progressent en sens inverse de la montre. L'introduction est terminée. La *soka dantza* va maintenant pouvoir s'allonger et prendre sa dimension définitive.

La flûte s'arrête, et pendant quelques instants l'on n'entend plus que le tambour, battant le rythme suivant :



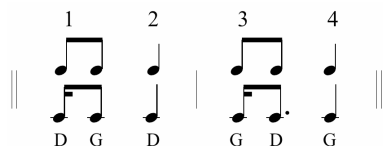
Puis sur un tempo plus vif que le premier, le *txistulari* commence un air tout différent qui va servir à l'exécution de la danse en longue chaîne.

Le père Donostia en 1943, a recopié le manuscrit où Mauricio Elizalde (né en 1915) avait noté des airs de danse qu'il se rappelait avoir entendu jouer par son père, Antonio (né en 1884), en son temps *txistulari* en Haut-Baztan. On n'y trouve intitulé *Soka dantza* que l'air à deux parties que j'ai rapporté plus haut. Le second des airs que nous a joués Mauricio Elizalde figure aussi

dans le manuscrit, après le précédent, mais il y a son titre à lui : *Zortziko*. Il est long (plus encore que dans la version que nous jouait Mauricio) ; sa mesure est le plus souvent à 9/8 (5/8 + 2/4), par endroits à 5/8.

Je suppose – sans certitude – que dans un passé plus éloigné les *txistulari* ont corsé l'accompagnement musical de la *soka dantza*. Ils ont adopté l'air de ce *zortziko* (plus long, plus mobile, plus varié) pour son épisode en chaîne longue ; ils n'ont gardé l'air ancien que pour la salutation initiale et l'étiquette qui la réglait. On trouve l'air du *zortziko* dans la collecte du père Donostia.

Aux premières mesures de l'air la chaîne se scinde en deux tronçons, entre les deux filles du milieu. La demi-chaîne de droite, conduite par D, continue de se déplacer comme précédemment, en sens inverse de la montre, tandis que l'autre marque le pas sur place. L'unité de mouvement est un double changement de pas, d'un style très particulier, effectué avec l'une ou l'autre des variantes rythmiques ci-après :



Notre unique informateur le faisait ainsi :

Le pied droit, porté à un pas en avant, prend l'appui très brièvement au début de la mesure. Le pied gauche, sans aucunement se déplacer, le reprend aussitôt, soit à la seconde moitié du premier temps, soit plus tôt encore, comme dans la seconde des variantes ci-dessus, mieux accordée au rythme musical. Au temps 2, l'appui repose sur le pied droit, maintenu à l'emplacement où il était au temps 1. La mesure suivante amène les mouvements symétriques : au temps 3 le pied gauche à son tour fait un pas en avant ; le droit reprend aussitôt l'appui, sans quitter aucunement la place qu'il occupait à la mesure précédente. Puis, toujours sans déplacement, le pied gauche reprend l'appui au temps 4, etc. Il n'y a en somme qu'un pas tous les deux temps qui fasse avancer le danseur. Une espèce d'accentuation verticale et de suspension menue sur chaque appui concourt à donner au mouvement son style original.

Enfin les deux dernières mesures de chaque reprise ont leur formule d'appui propre, qui sert de conclusion :



Après un dernier "changement d'appui", le danseur fait un pas en avant (avant-dernier temps), puis assemble le pied libre (dernier temps), qui commencera le premier des changements d'appui de la phrase suivante.

Pendant ce trajet de la demi-chaîne, tous les couples qui le désirent entrent dans la danse. Il leur suffit de se mettre à la suite de la dernière fille déjà

ÉTUDES ET RECHERCHES

intégrée. Il faut prendre garde toutefois d'aborder la chaîne par l'extérieur (par le dos des danseurs) et non par l'intérieur (face aux participants), ce qui serait tenu pour une incorrection.

Quand toutes les personnes qui le désiraient sont entrées dans la danse, la seconde chaîne de quatre, demeurée sur place, vient se souder en queue. La *soka-dantza* est alors complète. Elle constitue une unique longue chaîne qui continue à décrire le tour de la place. Le premier majordome (D) occupe la tête, le second (G) la queue.

Après la sixième séquence, le caractère rythmique de l'air se modifie. Le tronçonnement en courtes cellules statiques fait place à une continuité allègre. Le pas devient :



soit un changement d'appui du type déjà analysé, alternant avec deux pas de marche.

La chaîne, toujours menée par l'extrémité droite continue de se déplacer en sens inverse de la montre. Elle ne serpente jamais. Plus exactement, la serpentine n'avait pas cours autrefois. La seule figure pratiquée était "l'escargot" : le danseur de tête enroule la chaîne en décrivant à l'intérieur du cercle qu'elle forme une spirale de plus en plus resserrée. Il a soin de maintenir entre les spires un espace suffisant pour permettre le passage. Parvenu au centre il fait demi-tour et parcourt le labyrinthe en sens inverse (sens de la montre). Après avoir ainsi déroulé toute la chaîne, il rebrousse chemin vers l'extérieur et reprend, comme au début, l'évolution générale circulaire en sens inverse de la montre.

La *soka-dantza*, telle que nous avons pu encore l'observer en 1967 dans un mariage d'Elizondo, différait de celle que je viens de décrire par les caractères suivants.

1/ Elle ne comportait plus l'étape initiale de démarrage à partir d'une chaîne courte déambulant pour son propre compte avant de se scinder pour s'allonger ensuite par incorporations successives. Hommes et femmes alternés, se tenant par des mouchoirs, formaient d'emblée une longue chaîne.

2/ La figure dite "les ponts" (l'enfile aiguille) trouvait place à plusieurs reprises et à des moments quelconques sans autre raison apparente que le bon plaisir des meneurs. Il n'était à peu près plus question de pas réglés. Quelques personnes âgées faisaient encore, tant bien que mal, le pas traditionnel. Le grand nombre se contentait de sautiller.

3/ Enfin la *soka-dantza* proprement dite se présentait moins comme une danse ayant sa fin en elle-même que comme le mode d'un parcours collectif à travers l'agglomération (du restaurant à la place de l'église, de l'église au pont qui relie Elizondo à Elvetea, du pont au restaurant). Elle était coupée d'arrêts prolongés pendant lesquels les couples se séparaient pour danser le fandango.

Disparition du cérémonial d'introduction, dégradation d'une structure originale de pas au profit d'un banal sautillé, conservation de la chaîne (éventuellement enrichie de serpentements) comme dispositif de parcours collectif, les mêmes traits se retrouvent en dehors du domaine basque, dans beaucoup d'autres danses du même type, parvenues comme celle-ci, au terme de leur carrière. La tendance à incorporer le fandango est d'autre part générale dans les provinces basques d'Espagne, où les documents historiques permettent de suivre sa progression depuis le xviii^e siècle, de la Biscaye au Guipúzcoa et à la Navarre¹. Elle semble n'avoir atteint le Haut-Baztan qu'à une date très récente.

La forme traditionnelle ancienne dont nous devons la connaissance à Mauricio Elizalde est beaucoup plus simple que la plupart des *soka-dantza* jusqu'ici signalées dans les provinces d'Espagne. Elle ne montre ni contamination de pas étrangers, ni apport de figures empruntées à la contredanse. Ni démonstration de solistes, ni danse par couples. Entièrement collective, remarquable par l'unité de son inspiration et de son style, elle relève d'une esthétique ancienne et constitue un acte social complet, parfaitement cohérent et satisfaisant. Comparable à certains égards aux versions simples du Pays Basque français, elle s'en écarte par la conservation de la phase initiale de rassemblement des danseurs et par les caractères propres de son pas, apparenté mais distinct. Elle conserve selon toute apparence un état ancien de la danse en chaîne, et représente un élément important pour l'histoire du genre et la comparaison des deux versants.

Notes

¹ Sur les *soka-dantza* d'Espagne en général, cf. J.-M. Guilcher, 1969, "Les formes basques de la danse en chaîne", *Arts et Traditions populaires*, n° 1-2, janvier-juin.

■ TELLARIN

Fig. 1a
Partition complète
Tellarin

ÉTUDES ET RECHERCHES

Fig. 1b
Partition complète
Tellarin

The musical score consists of 11 staves of music in a single system. The notation is in treble clef with a 3/4 time signature. The piece is marked with various chords and includes several triplet passages. The chords are labeled as follows: D (Staff 1), F (Staff 6), G (Staff 7), E (Staff 4), H (Staff 8), J (Staff 10), and K (Staff 11). The score includes repeat signs and first/second endings. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Fig. 1c
Partition complète
Tellarin

80

Enchaînement A : 20 mesures

1-2 : Un demi-tour sur soi en sens de la montre (un appui à la première mesure, deux à la seconde D GD). Terminer face en arrière.

3-5 : Deux pas marchés sur place avec lancé de jambe libre suivis d'un assemblé en deux appuis (G↗ D↗ GD). Le tout face en arrière.

D
GD
G↗
D↗
GD

↘
↘
↘
↘

Demi-tour à droite
Face en arrière

6-7 : Un demi-tour sur soi en sens inverse de la montre (évolution et appuis symétriques de 1-2, G DG). Terminer face en avant.

8-10 : Deux pas marchés sur place avec lancé de jambe libre suivis d'un assemblé (D↗ G↗ DG). Le tout face en avant.

G
DG
D↗
G↗
DG
DG

↗
↗
↗
↗

Demi tour à gauche
Face en avant

Les mesures 11 à 20 répètent les mesures 1 à 10.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Enchaînement B : 12 mesures

1-2 : Un demi-tour en sens inverse de la montre (un appui à la première mesure, deux à la seconde, D GD). Terminer face en arrière.

3-6 : Un tour et demi en sens de la montre, avec 3 appuis et un assemblé (G D G DG). Terminer face en avant.

D GD G D G DG DG
 — Demi tour à gauche —↓— Un tour et demi à droite —↑

Les mesures 7 à 12 répètent les mesures 1 à 6.

Enchaînement C : 16 mesures

1-4 : Un tour et demi en sens inverse de la montre (trois appuis, un assemblé, D G D GD). Terminer face en arrière.

D G D GD
 — Un tour et demi à gauche —↓

5-8 : Même évolution en sens inverse, avec les appuis symétriques. (G D G DG) Terminer face en avant.

G D G DG DG
 — Un tour et demi à droite —↑

Les mesures 8 à 16 répètent les mesures 1 à 8.

Enchaînement D : 38 mesures

1-2 : Un demi-tour sur soi en sens de la montre (un appui à la première mesure, deux à la seconde D GD). Terminer face en arrière.

3-5 : Deux pas marchés sur place avec lancé de jambe libre suivis d'un assemblé en deux appuis (G↗ D↗ GD). Le tout face en arrière.

D GD G↗ D↗ GD
 — Demi-tour à droite —↓— Face en arrière —↓

6-7 : Un demi-tour sur soi en sens inverse de la montre (évolution et appuis symétriques de 1-2, G DG). Terminer face en avant.

ÉTUDES ET RECHERCHES

8-10 : Deux pas marchés sur place avec lancé de jambe libre suivis d'un assemblé (D ↗ G ↗ DG). Le tout face en avant.

G DG D ↗ G ↗ DG
 — Demi tour à gauche — ↑ — Face en avant — ↑

11-12 : Un demi-tour sur soi en sens de la montre (un appui à la première mesure, deux à la seconde D GD). Terminer face en arrière.

13-14 : Deux pas sur place avec lancés de jambe libre (G ↗ D ↗)

15 : Un demi-tour en sens de la montre (deux appuis en une seule mesure GD). Terminer face en avant.

D GD G ↗ D ↗ GD
 — Demi-tour à droite — ↓ — Face en arrière — 1/2 tour à droite — ↓

82

16-17 : Sur place un pas avec lancé de jambe libre et un assemblé. (G ↗ DG)

18-19 : Un demi-tour en sens inverse de la montre en deux appuis (un par mesure D G) Terminer face en arrière.

20-22 : Sur place, trois petits pas frappés (mesures 20-21) suivi d'un assemblé (mesure 22). Le tout face en arrière.

G DG D G D*G* D* GD
 — Face en avant — ↑ — 1/2 tour à gauche — ↓ — Face en arrière — ↓

23-26 : Un tour et demi en sens de la montre (trois appuis et un assemblé G D G DG). Terminer face en avant.

Les mesures 27-38 répètent les mesures 16-26.

G D G DG DG
 — Un tour et demi à droite — ↑

Enchaînement E : 16 mesures

1-4 : Un demi-tour en sens inverse de la montre (trois appuis et un assemblé D G D GD). Terminer face en arrière.

ÉTUDES ET RECHERCHES

lancé de jambe libre (mesures 3 et 4), et conclut (en 5) avec un assemblé en deux appuis. (G+d G+d D↗ G↗ DG) Le tout face en avant.

(G) d d D↗ G↗ DG
 — Face en avant —↑

6-9 : Un tour et demi en sens inverse de la montre, avec 3 appuis et un assemblé. (D G D GD). Terminer face en arrière.

10-13 : Même ralentissement qu'en 1-2. Conservant l'appui sur pied droit, poser le gauche, sans appui, à un petit pas de distance à gauche (mesure 10), puis à l'assemblé (en 11). Prendre appui sur le gauche sur place (en 12) puis sur le droit posé un pas à droite (en 13), préparant la liaison avec l'unité suivante. (D+g D+g G D) Le tout face en arrière.

86

D G D GD g g G D
 — Un tour et demi à gauche —↓ Face en arrière —↓

14-16 : Un tour en sens inverse de la montre (deux appuis, un assemblé G D GD). Terminer face en arrière.

17-19 : Un demi-tour en sens de la montre, prenant appui sur le gauche au premier temps de la mesure 17, puis sur le droit au deuxième temps, à quelque distance en arrière du gauche. Puis un pas du gauche sur place avec lancé de jambe libre et un assemblé (G D↓ G↗ DG). Terminer face en avant.

Les mesures 20 à 38 répètent les mesures 1 à 19.

G D GD G D↓ G↗ DG
 — Un tour à gauche —↓ ½ tour
 à droite —↑ Face en avant —↑

Enchaînement K : 20 mesures

1-4 : Un demi-tour en sens inverse de la montre suivant un trajet en fer à cheval, avec trois appuis et un assemblé. (D G D GD). Terminer face en arrière.

D G D GD
 — Demi tour à gauche —↓

ÉTUDES ET RECHERCHES

5-8 : Un tour complet dans le même sens (un appui aux mesures impaires, deux aux mesures paires G DG D GD). Terminer face en arrière.

9-10 : Un demi-tour en sens de la montre (un pas sur place avec lancé de jambe libre, et un assemblé G ↗ DG). Terminer face en avant.

Les mesures 11 à 20 répètent les mesures 1 à 10.

G DG D GD G ↗ DG
 — Un tour à gauche —↓— Demi-tour à droite —↑

Enchaînement L : 24 mesures

1-8 : Deux ou même trois tours et demi en sens inverse de la montre (un appui sur chacune des sept premières mesures et deux pour l'assemblé à la huitième D G D G D G D GD). Terminer face en arrière.

D G D G D G D GD
 — Deux tours et demi à gauche —↓

9-12 : Un tour et demi en sens de la montre. En trois pas et un assemblé (G D G DG). Terminer face en avant.

G D G DG G D G DG
 — Un tour et demi à droite —↑— Idem à la répétition —↑

Les mesures 13-24 répètent les mesures 1 à 12.

Enchaînement M : 12 mesures

1-2 : Un demi-tour en sens de la montre (un appui à la première mesure et deux à la seconde D GD). Terminer face en arrière.

3-6 : Le danseur demeure immobile. Sur les mesures 5 et 6 il frappe trois fois dans ses mains.

D GD
 — Demi-tour à droite —↓— Face en arrière —↓

7-8 : Nouveau demi-tour en sens de la montre comme en 1 et 2. Terminer face en avant.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Les séquences L et M de notre version de Tellarin reproduisent pour l'air et pour les mouvements les mesures 65 à 100 du second *Billantxiko* (*Bulletin du Musée Basque* n° 67, 1er trim. 1975, p. 15-16). Les séquences N et O reproduisent les mesures 1 à 32 du même. Dans la version notée par le P. Donostia en 1943 du même informateur (Archives P. Donostia, Lecaroz), les séquences N et O (14 et 15) reprennent l'air des mesures 33 à 64 du *Billantxiko*, qui ont effectivement les mêmes formules d'appuis avec les mêmes changements d'orientation, sinon toujours le même détail de mouvement.

■ AÑOAR AUNDI (ou AINHOAR HAUNDI)

Fig. 2
Partition complète
Añoar Aundi

89

Enchaînement A : 48 mesures

1-2 : Demi-tour en sens de la montre en 1 pas suivi d'un assemblé (D GD). Terminer face en arrière.

3-5 : Deux pas marchés sur place avec lancé de jambe libre. Assemblé conclusif. (G D GD). Le tout face en arrière.

D GD G D GD
 ← Demi-tour à droite ↓ Face en arrière ↓

ÉTUDES ET RECHERCHES

6-7 : Demi-tour en sens inverse de la montre en 1 pas suivi d'un assemblé (G DG). Terminer face en avant.

8-10 : Deux pas marchés sur place avec lancé de jambe libre. Assemblé conclusif. (D G DG). Le tout face en avant.

G DG D G DG
 — Demi tour à gauche —↑— Face en avant —↑

11-14 : Un tour en sens de la montre avec 1 appui aux mesures impaires, 2 appuis aux mesures paires. (D GD G DG) Terminer face en avant.

D GD G DG
 — Un tour à droite —↑

90

15-19 : Aux mesures 15 et 16, un tour et demi en sens inverse de la montre en deux pas, puis, face en arrière, 3 petits pas légèrement frappés sur place (2 en 17, 1 en 18) suivis d'un assemblé. (D G DGD GD) Terminer face en arrière.

D G D* G* D* GD
 — Un tour et demi à gauche —↓ — Face en arrière —↓

20-21 : Demi-tour en sens inverse de la montre en 1 pas suivi d'un assemblé. (G DG). Terminer face en avant.

22-24 : Deux pas marchés sur place avec lancé de jambe libre. Assemblé conclusif. (D G DG). Le tout face en avant.

G DG D G DG
 — Demi tour à gauche —↑— Face en avant —↑

Les mesures 25 à 48 répètent les mesures 1 à 24.

Enchaînement B : 50 mesures

1-4 : Un tour en sens de la montre avec 1 appui aux mesures impaires, 2 appuis aux mesures paires. (D GD G DG). Terminer face en avant.

5-8 : un tour et demi en sens inverse de la montre en 3 pas et un assemblé (D G D GD). Terminer face en arrière.

ÉTUDES ET RECHERCHES

D GD G DG D G D GD
 — —↑ —↓
 Un tour à droite Un tour et demi à gauche

9-12 : Un tour en sens inverse de la montre avec 1 appui aux mesures impaires, 2 appuis aux mesures paires (G DG D GD). Terminer face en arrière.

13-14 : Un demi-tour en sens de la montre en 1 pas et un assemblé (G DG). Terminer face en avant.

G DG D GD G DG
 — —↓ —↓ —↑
 Un tour à gauche Demi-tour à droite

15-19 : Aux mesures 15 et 16 un demi-tour en sens de la montre en 2 pas puis, face en arrière, 3 petits pas légèrement frappés sur place (2 en 17, 1 en 18) suivi d'un assemblé (D G DGD GD). Terminer face en arrière.

D G D* G* D* GD
 — —↓ —↓ —↓
 Demi-tour à droite Face en arrière

20-22 : Un tour en sens inverse de la montre en 2 pas (le second avec lancé de jambe libre) et un assemblé. (G D↗ GD). Terminer face en arrière.

23-25 : au premier temps de la mesure 23 faire un demi-tour en sens de la montre suivi, sur le deuxième temps, d'un pas à reculons, puis un appui sur place avec lancé de jambe libre et un assemblé. (GD↓ G↗ DG). Terminer face en avant.

G D↗ GD G D↓ G↗ DG
 — —↓ —↓ —↓ —↑
 Un tour à gauche Demi-tour à droite

Les mesures 26 à 50 répètent les mesures 1 à 25.

Enchaînement C : 26 mesures

1-4 : Un tour en sens de la montre, 1 appui aux mesures impaires, deux appuis aux mesures paires. (D GD G DG). Terminer face en avant.

5-8 : Un tour et demi en sens inverse de la montre en 3 pas et un assemblé (D G D GD). Terminer face en arrière.

ÉTUDES ET RECHERCHES

D GD G DG D G D GD
 — —↑— —↑— —↓

Un tour à droite Un tour et demi à gauche

9-13 : Un demi-tour en sens inverse de la montre en 1 pas et un assemblé, puis deux pas sur place avec lancé de jambe libre suivis d'un assemblé face en avant. (G DG D↗ G↗ DG).

G DG D↗ G↗ DG
 — —↑— —↑— —↑

Demi tour à gauche Face en avant

Les mesures 14 à 26 répètent les mesures 1 à 13.

■ ZAR-DANTZA (ou ZAHAR DANTZA)

Fig. 3
Partition complète
Zar-Dantza

Enchaînement A : 18 mesures

1-6 : Un tour et demi en sens inverse de la montre en 4 pas (D G D G) suivi d'un pas marché sur place avec lancé de jambe libre (D↗), puis assemblé en deux appuis. Terminer face en arrière.

D G D G D↗ GD
 — — — — —↓

Un tour et demi à gauche

7-9 : Dans le sens de la montre, un demi-tour sur le pied gauche immédiatement suivi d'un pas en arrière du droit (GD↓) sur la mesure 7, puis un pas marché sur place avec lancé de jambe libre (G↗). Assemblé en deux appuis. Terminer face en avant.

G D↓ G↗ DG
 — ½ tour et face avant —↑
 à droite

Les mesures 10 à 18 répètent les mesures 1 à 9.

ÉTUDES ET RECHERCHES

Les mesures 7 à 12 sont la contrepartie symétrique des mesures 1 à 6 :

7 à 10 : un tour en sens inverse de la montre (G DG D GD) qui maintient le danseur face en arrière ;

11 à 12 : demi-tour en sens de la montre (G DG) ramenant le danseur face en avant.

Enchaînement B et Final : 18 mesures

1-4 : Un tour complet en sens de la montre (D GD G DG). Terminer face en avant.

5-8 : Un tour et demi en sens inverse de la montre (D G D GD). Terminer face en arrière.

9-10 : un demi-tour en sens de la montre sur le pied gauche et deux appuis pieds assemblés (G DG). Terminer face en avant.

11-14 : Un tour et demi en sens inverse de la montre (D G D GD). Terminer face en arrière.

15-18 : Un tour et demi en sens de la montre (G D G DG). Terminer face en avant.

Les mesures 19 à 36 répètent les mesures 1 à 18.

Final : **19-20** : Prendre appuis sur les deux pieds joints ou écartés (à volonté), saut vertical et retomber au premier temps de la mesure 50.

GÉNÉTIQUE ET HISTOIRE ANCIENNE DU PEUPLE BASQUE : QUOI DE NEUF ?

Frédéric
BAUDUER(*)

D'importantes avancées issues de la génétique ont été enregistrées ces toutes dernières années concernant l'histoire ancienne des populations de la zone ouest pyrénéenne. Les principales sont présentées ici de façon synthétique et incluent les résultats de notre projet HIPVAL (**H**istoire des **P**opulations et **V**ariation Linguistique). Les Basques y apparaissent comme les descendants d'une population installée anciennement (période pré-néolithique) et de façon ininterrompue qui n'a ensuite pas subi de brassage génétique significatif. L'hétérogénéité génétique apparue au cours des derniers millénaires au niveau de l'aire ouest pyrénéenne semble parallèle à la topographie de distribution des tribus décrite à l'arrivée des Romains.

Azken urte hauetan aitzinamendu garrantzitsuak egin dira genetikan, mendeal Pirenetako jendetzeen historian. Ohargarrienak hemen aurkeztuak dira laburki, barne direla gure xede HIPVAL-eko emaitzak. Azterlan horietan Euskaldunak aspaldian (preneolitikoan) lekukotu jendetze baten ondokotzat emaiten dira, leku-aldatzerik ez eta nahasketa genetiko ohargarririk jasan ez dutenak...

Depuis des décennies la biologie et la génétique constituent des approches contributives parmi les multiples disciplines visant à élucider les origines et l'histoire ancienne de la population basque. Cette thématique a été traitée il y a quelques années dans les colonnes de notre revue (Bauduer, 2006). Les groupes sanguins ont constitué, dès le début du xx^e siècle, les premiers marqueurs biologiques de la particularité basque. Celle-ci s'est traduite également au travers d'autres cibles comme par exemple le système HLA, très étudié il y a une trentaine d'années. À partir de la fin des années 1980, la mise au point de techniques de biologie moléculaire, offrant l'accès direct à l'ADN (acide désoxyribonucléique), support biochimique de l'hérédité, a permis à une nouvelle science de prendre son envol : la génétique des populations.

L'étude de l'ADN mitochondrial (ADNmt), transmis uniquement par la mère et reconstituant donc l'histoire des femmes, et du chromosome Y, spécifique aux sujets de sexe masculin, a conduit à élaborer des scénarios de peuplement au niveau de diverses zones de la planète, dont l'aire basco-pyrénéenne.

Le patrimoine génétique des populations actuelles renferme des éléments qui constituent des indicateurs vis-à-vis de l'histoire des générations anciennes de ces mêmes populations quant à l'origine géographique, l'ancienneté, les routes migratoires, le degré de mélange avec d'autres groupes humains. Selon les motifs génétiques étudiés, les périodes explorées vont pouvoir être très différentes.

Ainsi, les principaux haplogroupes mitochondriaux ou du chromosome Y qui servent de base aux grandes études de génétique des populations depuis ces vingt dernières années sont le reflet de modifications (mutations) génétiques apparues pour la plupart il y a quelques dizaines de milliers d'années. On s'intéresse donc par leur intermédiaire à des événements survenus dans des périodes de la préhistoire correspondant au paléolithique supérieur et au néolithique. Ces derniers temps, les chercheurs ont également étudié des régions particulières de l'ADN qui se modifient (mutent) de façon beaucoup plus rapide dans le temps et qui fournissent des indications sur les dynamiques de peuplement remontant "seulement" à il y a quelques millénaires. Ce sont par exemple les *STRs* (*short tandem repeats*) ou les *SNPs* (*single nucleotide polymorphisms*). Ils permettent ainsi de se focaliser sur la période protohistorique.

96

D'importants travaux ont été effectués ces dernières années sur le peuplement basco-pyrénéen. Certains confirment les "vieilles idées" émises depuis bien longtemps par divers bascologues qui avaient appréhendé la question avec des outils bien différents et d'autres amènent de nouveaux schémas de réflexion. Dans cette mise à jour nous intégrerons les résultats de notre étude HIPVAL (Histoire des Populations et VARIation Linguistique) dont nous avons dit déjà quelques mots dans un numéro récent du Bulletin (Bauduer & Oyharçabal, 2012). Cette étude a été motivée par la constatation de nombreuses insuffisances méthodologiques caractérisant une grande part des travaux publiés sur l'origine des Basques à travers la génétique. Les principales sont listées dans le tableau 1 au niveau duquel nous indiquons aussi les critères d'études plus exigeants que nous avons adoptés. Le projet HIPVAL a été coordonné par Beñat Oyharçabal de l'unité IKER CNRS à Bayonne. Il a impliqué localement Jasone Salaberria et Frédéric Bauduer ainsi que des collaborateurs plus lointains comme Lluís Quintana-Murci (Institut Pasteur, Paris) et David Comas (Université Pompeu Fabra, Barcelone). Les résultats ont été communiqués au travers de deux articles parus en 2012 dans des revues scientifiques spécialisées (Behar *et al.*, 2012, Martinez-Cruz *et al.*, 2012). Plus de 1 000 volontaires issus des différentes aires géographiques ont gracieusement prêté leur concours au travers d'un questionnaire et d'un prélèvement sanguin (Fig. 1).

■ Origine et histoire ancienne de la population de la zone basque : un scénario fourni par les avancées récentes de la génétique

La question de l'origine des Basques a donné lieu à une multitude de théories qu'il s'avérerait très difficile de citer ici de façon exhaustive. Certaines les avaient même identifiés comme étant les descendants des Atlantes ! La génétique

ÉTUDES ET RECHERCHES

apporte désormais des arguments importants en faveur d'un (ou de) scénario(s) moins "exotique(s)". Avant de développer ce point, il est important de connaître les grandes périodes préhistoriques de peuplement de l'Europe occidentale qui sont très schématiquement au nombre de trois et représentées Fig. 2 (ce découpage est admis par une grande majorité de la communauté scientifique). Il s'agit :

- 1 - des grandes migrations initiales de groupes d'*Homo sapiens* partis d'Afrique des dizaines de milliers d'années plus tôt, ayant transité par l'Asie mineure et se dirigeant ensuite vers l'ouest. Cette période du paléolithique supérieur débute il y a environ 45 000 ans ;
- 2 - du dernier maximum glaciaire (-20 000 ans) au cours duquel l'Europe est recouverte d'une épaisse carapace de glace qui rend impossible le maintien des populations humaines sauf au niveau de certaines de ses régions les plus méridionales qui bénéficient d'un contexte climatique plus favorable. Il s'agit des zones "refuges" parmi lesquelles figure l'aire refuge franco- (ou aquitano-) cantabrique couvrant le grand Sud-Ouest de la France et la péninsule ibérique. Après cette période glaciaire, au mésolithique, les populations issues de ce "refuge" vont recoloniser tout le territoire européen ;
- 3 - des migrations durant le néolithique depuis le Proche-Orient à partir d'il y a environ 10 000 ans au cours desquelles ces individus introduisent en Europe une nouvelle façon de vivre fondée sur l'agriculture et l'élevage associés à la sédentarisation.

De façon extrêmement intéressante les généticiens ont pu débusquer des mutations portées par les populations actuelles et dont l'apparition est contemporaine de l'une de ces grandes périodes. Elles sont donc utilisées comme traceurs. Les études récentes en la matière confirment d'abord un premier élément : les Basques sont assurément des Européens et même les patriarches de ce continent. En effet, lorsqu'on examine l'arbre génétique des populations du monde, les Basques figurent bien dans le groupe "Europe" (Li *et al.*, 2008)... mais à l'une de ses extrémités comme cela a été montré à partir du chromosome Y (Alonso *et al.*, 2005) ou de plus d'une centaine de SNPs (Rodriguez-Ezpeleta *et al.*, 2010). Cette position à l'écart est la traduction de plusieurs phénomènes que nous allons détailler ci-après.

Lorsqu'on étudie chez eux la distribution des haplogroupes du chromosome Y, on remarque la conservation à la plus haute fréquence des motifs les plus anciens d'Europe, c'est à dire ceux contemporains des premiers arrivants sur notre continent durant la période paléolithique ; il s'agit par exemple de l'haplogroupe M173 (période 1, Fig. 2 et Fig. 3) (Semino *et al.*, 2004 ; Alonso *et al.*, 2005 ; Lopez-Parra *et al.*, 2009 ; Young *et al.*, 2011).

Pendant la dernière glaciation, la zone aquitano-cantabrique dont l'épicentre était le Pays Basque actuel, a constitué une région refuge permettant aux humains de se maintenir. Les Basques actuels sont donc les descendants d'une population s'étant fixé sans discontinuité au pied des Pyrénées depuis l'arrivée

des premiers *Homo sapiens* ! Lors de la période post-glaciaire qui suivit les habitants de cette zone refuge ont contribué au repeuplement de la partie occidentale de l'Europe (période 2, Fig. 2).

Ce scénario est renforcé par la mise en évidence d'un type mitochondrial particulier (haplogroupe V) apparu dans la zone aquitano-cantabrique il y a 10 à 15 000 ans. Il s'exprime à une fréquence maximale chez les Basques actuels puis diminue progressivement au fur et à mesure que l'on s'éloigne de notre région (Torroni *et al.*, 1998). On considère qu'il s'agit d'un marqueur de ce phénomène de repeuplement à partir du "réservoir" franco-cantabrique.

Un autre marqueur mitochondrial, l'haplogroupe H, va dans le même sens (Achilli *et al.*, 2004 ; Pereira *et al.*, 2005). Ainsi, les populations ouest pyrénéennes actuelles testées par l'étude HIPVAL, et tout particulièrement les Basques, présentent six sous-groupes mitochondriaux H spécifiques (non retrouvés chez les autres Européens) qui ont une origine "locale" pré-néolithique (datée entre -5 800 et -14 000 ans) (Behar *et al.*, 2012).

D'autres caractéristiques comme le type HV4a1a mitochondrial, mis en évidence récemment par un groupe international de chercheurs, constituent d'autres témoins de la continuité de peuplement de la région franco-cantabrique (Gomez-Carballa *et al.*, 2012).

À l'inverse, les marqueurs génétiques apportés par les migrants du néolithique en provenance du Proche-Orient vers l'Europe occidentale ne sont pas ou très peu présents chez les Basques actuels (période 3, Fig. 2 et Fig. 3). Ainsi, notre population, étant restée à l'écart des mélanges génétiques associés à ce grand mouvement migratoire et à ceux qui suivirent tout au long du temps, exprime encore les caractéristiques génétiques des groupes humains ancestraux du continent européen.

L'explication de ce non-mélange dans une zone qui n'est pas particulièrement inaccessible et qui a été traversée abondamment au fil des âges n'est pas aisée à trouver. Si la géographie n'est pas en cause, des facteurs culturels pourraient alors être incriminés. La langue du peuple basque, très différente de ses voisines européennes, a-t-elle joué un rôle ? Dans notre étude HIPVAL, nous avons ainsi voulu tester une éventuelle correspondance entre génétique et linguistique en étudiant les personnes selon leurs appartenances dialectales.

■ Quelle est l'origine de l'hétérogénéité génétique de la population basque ?

Lorsqu'on regarde de plus près la population basque on se rend compte qu'en utilisant certains marqueurs biologiques, il est possible de distinguer des sous-groupes attestant de l'existence d'entités populationnelles ayant vécu à l'écart les unes des autres pendant des durées de temps suffisamment longues. Il y a une quinzaine d'années, à partir d'un échantillonnage par province, une division horizontale hydrogéographique (selon la ligne de partage des eaux) avait été mise en évidence. Ce partage du territoire en deux parties avec au nord un pays basque "atlantique" comportant les trois provinces de France,

ÉTUDES ET RECHERCHES

le Guipúzcoa et la Biscaye (plus "typique" biologiquement) et au sud un Pays Basque "méditerranéen" correspondant à l'Alava et à la Navarre (avec un profil moins "autochtone"), obtenu avec des marqueurs "classiques" (principalement les groupes sanguins), paraissait simple à interpréter. La zone sud, composée essentiellement des grandes plaines de Navarre et d'Alava et riche en vestiges de la civilisation romaine, avait été de tout temps plus ouverte aux migrations, en particulier en provenance du monde méditerranéen, en comparaison de la partie "atlantique" moins propice aux mélanges de populations (Manzano *et al.*, 1996).

Plus récemment, des chercheurs de Bilbao, en effectuant un échantillonnage par district (échelle administrative en dessous de la province) uniquement en *Hegoalde*, ont mis en évidence trois régions génétiquement différentes séparées sur un mode cette fois-ci vertical (Est, centre et Ouest) (Iriando *et al.*, 2003). Les caractères étudiés ici étaient des zones de l'ADN variant de façon rapide, dénommées STRs, qui permettaient d'objectiver la variabilité génétique apparue sur les derniers millénaires.

Comment expliquer cette nouvelle cartographie de l'hétérogénéité génétique de la population basque ? Deux éléments historico-culturels présentant des similitudes de distribution topographique ont été suspectés : l'organisation tribale à l'arrivée des Romains ou la répartition des dialectes de l'Euskara dans la classification de Bonaparte, 1869 (Fig. 1). Selon les résultats de l'étude HIPVAL obtenus à partir de l'étude de caractères du chromosome Y sur environ 900 personnes, l'hétérogénéité génétique de la population basco-pyrénéenne serait plutôt corrélée à la distribution des tribus antérieures à la romanisation et non pas à celle des dialectes. Ceci laisserait à penser que ces groupes présents au début de notre ère auraient constitué des entités distinctes ayant évolué indépendamment les unes des autres (sans mélange génétique) depuis plusieurs millénaires. Si l'on se réfère à la chronologie d'apparition de ces différentes tribus estimée à partir des marqueurs de notre étude, les Aquitains, couvrant l'Iparralde et ses zones circonvoisines comprises entre la Garonne et les Pyrénées, représenteraient le groupe le plus anciennement individualisé (il y a plus de 4 000 ans). Ainsi, les populations gasconnes et les Basques des trois provinces nord-pyrénéennes, qui appartenaient à la tribu des Aquitains, partagent une origine commune relativement récente alors que les Basques espagnols sont génétiquement plus éloignés de leurs voisins d'Aragon, de Rioja (assimilés aux Bérones) ou de Cantabrie (Martinez-Cruz *et al.*, 2012).

La génétique aurait donc permis de retrouver la trace du peuple aquitain dont Jules César et son géographe Strabon avaient souligné l'originalité "ethnique". Par la suite, des phénomènes de métissage génétique et culturel avec les populations extérieures se sont produits dans les zones actuellement gasconnes (dont les dialectes sont des dérivés du latin), le Pays Basque proprement dit conservant plus fidèlement son patrimoine ancestral. En aucun cas ces avancées ne scellent bien sûr une vérité définitive sur l'histoire initiale des Basques et les débats sur ce sujet ne sont pas prêts de se terminer...

L'auteur bénéficie pour ses travaux de l'aide de l'association "Sang 64". Il dédie cet article à toutes les personnes ayant contribué de près (en premier lieu en donnant un peu de leur sang) ou de loin à l'étude HIPVAL.

(*) Centre Hospitalier de la Côte Basque, Bayonne et Laboratoire MRGM, EA 4576, Université Bordeaux Segalen, Bordeaux.

Glossaire (termes dans l'ordre d'apparition dans le texte)

HLA : acronyme correspondant en anglais à "human leukocyte antigen", et en français "complexe majeur d'histocompatibilité", ou "CMH". Ce sont des molécules situées à la surface de nos cellules qui permettent leur identification par le système immunitaire (l'étude du système HLA de deux individus permet de savoir s'il y a compatibilité en cas de greffe d'organes). Le terme HLA désigne ici le groupe de gènes responsable de la synthèse de ces molécules.

ADN mitochondrial : cet ADN particulier se situe à l'intérieur des mitochondries, éléments présents dans le cytoplasme de nos cellules, et est distinct de l'ADN du noyau, responsable du codage des caractères héréditaires traditionnels transmis à travers les générations. L'ADN mitochondrial qui est transmis uniquement par la mère, est utilisé comme traceur de l'histoire des lignées féminines.

Chromosome Y : c'est le chromosome sexuel (présent dans le noyau) qui est transmis uniquement du père au fils ; son ADN est utilisé comme marqueur génétique des lignées masculines.

Génétique des populations : c'est l'étude de la distribution et des changements dans le temps de la fréquence de caractères génétiques au sein d'une population. Elle permet de proposer des scénarios concernant l'histoire de telle ou telle population ici en l'occurrence les Basques.

Haplogroupe : il correspond à un ensemble de gènes situés sur un chromosome et transmis en bloc au fil des générations (par le père dans le cas du chromosome Y, ou par la mère dans le cas de l'ADN mitochondrial).

STRs (short tandem repeats) : ce sont des zones de l'ADN formées par une suite de répétitions de séquences identiques. Ces zones ont une grande variabilité selon les populations et les individus car elles se modifient de façon importante et rapide dans le temps. Concernant le peuplement, elles peuvent donc fournir des indications pour des périodes de temps plus récentes que les haplogroupes par exemple.

SNPs (single nucleotide polymorphisms) : ils représentent des variations génétiques portant sur un seul motif (une seule paire de base) à l'intérieur de l'ADN. Leur variabilité est extrême, ils sont très nombreux (environ 10 millions !) et constituent donc des outils de premier ordre pour distinguer les différentes populations humaines.

Fig. 1

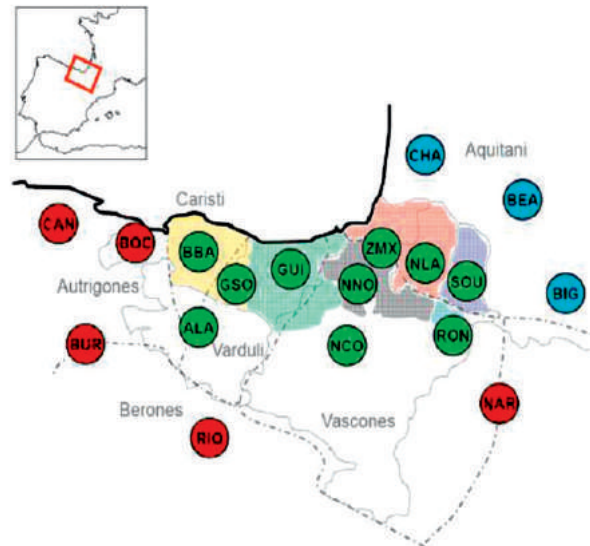
Répartition des 18 zones étudiées dans l'étude HIPVAL (Martinez-Cruz et al., 2012, Behar et al., 2012). Individus de sexe masculin dont les quatre grands-parents sont issus de la même zone géolinguistique.

En vert, zones dialectales basques : zone mixte Labourd côtier/Baztan (ZMX), Basse-Navarre/Labourd intérieur (NLA), Soule (SOU), nord ouest Navarre (NNO), Navarre centro-occidentale (NCO), vallées de Roncal et de Salazar (RON), Guipúzcoa (GUI), sud ouest Guipúzcoa (GSO), Biscaye (BBA), Alava (ALA).

En bleu, zones gasconnes de Chalosse (CHA), Béarn (BEA) et Bigorre (BIG).

En rouge, zones espagnoles non-bascophones : Biscaye occidentale (BOC), Cantabrie (CAN), nord Burgos (BUR), Rioja (RIO), nord Aragon (NAR).

Le positionnement des tribus présentes au début de la romanisation est indiqué en caractères gris. Le territoire apparaissant sur des fonds colorés correspond à l'aire où le basque est parlé actuellement.



ÉTUDES ET RECHERCHES

Fig. 2

Les trois grandes périodes des premiers temps du peuplement de l'Europe.

1 (en bleu) : migrations de la période paléolithique (le marqueur M173 du chromosome Y montré ici en exemple est associé à des mouvements de populations il y a 30 à 35 000 ans et est exprimé à l'une des plus fortes fréquences européennes chez les Basques actuels).

2 (en vert) : dernier maximum glaciaire (-20 000 ans) avec l'existence de zones refuges suivi d'une réexpansion de population au mésolithique (objectivé par des marqueurs de l'ADNmt comme les haplogroupes V et H).

3 (en rouge) : migrations durant le néolithique depuis le Proche-Orient vers l'Europe occidentale à partir de -10 000 ans jusqu'à -5 000 ans (associées à des marqueurs de l'ADNmt et du chromosome Y).

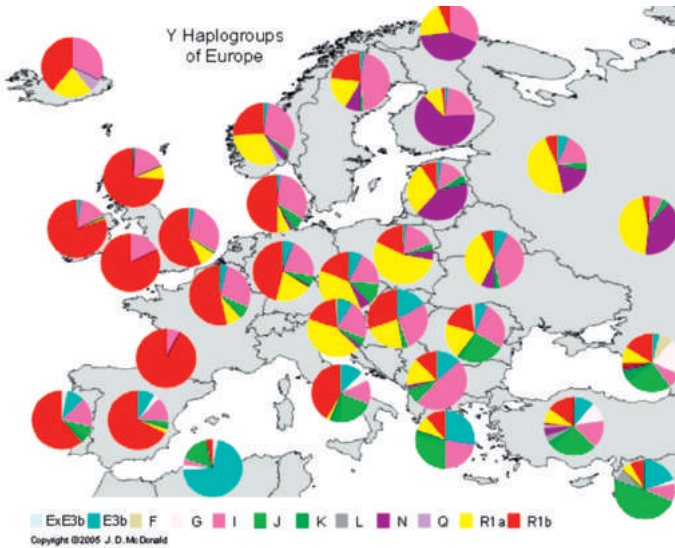
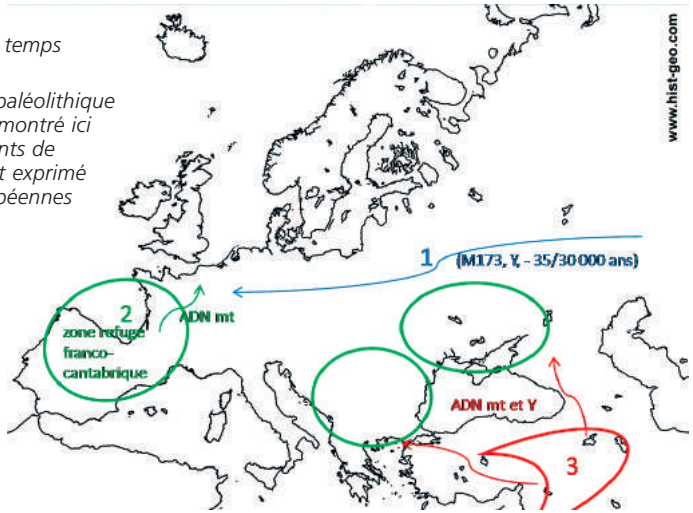


Fig. 3

Distribution des haplogroupes Y, les Basques conservent les motifs les plus anciens d'Europe (Semino et al., 2004 ; Alonso et al., 2005 ; Lopez-Parra et al., 2009 ; Young et al., 2011).

R1b (en rouge) : haplogroupe pré-néolithique (motif génétique présent anciennement en Europe avant les migrations des populations proche-orientales ayant introduit l'agriculture sur notre continent) = fréquence maximale.

J (en vert clair) : haplogroupe post-néolithique (motif génétique apporté par les migrants du Proche-Orient en Europe occidentale il y a moins de 10 000 ans) = absent.

Bibliographie

ACHILLI A., RENGO C., MAGRI C. *et al.*, 2004, The molecular dissection of mtDNA haplogroup H confirms that the Franco-Cantabrian glacial refuge was a major source for the European gene pool, *American Journal of Human Genetics* 75, 910-918.

ALONSO S., FLORES C., CABRERA V., ALONSO A., MARTIN P., ALBARRAN C., IZAGIRRE N., DE LA RUA C., GARCIA O., 2005, The place of the Basques in the European Y-chromosome diversity landscape, *European Journal of Human Genetics* 13, 1293-1302.

BAUDUER F., 2006, Études sur l'anthropologie biologique des Basques, *Bulletin du Musée Basque*, Hors série : Territoires et vies, 5-18.

BAUDUER F., OYHARÇABAL B., 2012, L'histoire du peuplement de la zone basco-pyrénéenne au travers de l'analyse de l'ADN et selon les subdivisions historico-linguistiques : résultats de l'étude HIPVAL, *Bulletin du Musée Basque* 179, 99-101.

- BEHAR D.-M., HARMANT C., MANRY J., VAN OVEN M., HAAK W., MARTINEZ-CRUZ B., SALABERRIA J., OYHARÇABAL B., BAUDUER F., COMAS D., QUINTANA-MURCI L., for the Genographic Consortium, 2012, The Basque paradigm : genetic evidence of a maternal continuity in the Franco-Cantabrian Region since pre-Neolithic times, *American Journal of Human Genetics* 90, 486-493.
- GOMEZ-CARBALLA A., OLIVIERI A., BEHAR D., ACHILLI A., TORRONI A., SALAS A., 2012, Genetic continuity in the Franco-cantabrian region : new clues from autochthonous mitogenomes, *PLoS one* 7, e32851.
- IRIONDO M., BARBERO M.-C., MANZANO C., 2003, DNA polymorphisms detect ancient barriers to gene flow in Basques, *American Journal of Physical Anthropology* 122, 73-84.
- LI J.-Z., ABSHER D.-M., TANG H. *et al.*, 2008, Worldwide human relationships inferred from genome-wide patterns of variation, *Science* 319, 1100-1104.
- LOPEZ-PARRA A.-M., GUSMAO L., TAVARES L. *et al.*, 2009, In search of the pre- and post-neolithic genetic substrates in Iberia : evidence from Y-chromosome in Pyrenean populations, *Annals of Human Genetics* 73, 42-53.
- MANZANO C., AGUIRRE A.-I., IRIONDO M., MARTIN M., OSABA L., DE LA RUA C. 1996, Genetic polymorphisms of the Basques from Gipuzcoa : genetic heterogeneity of the Basque population, *Annals of Human Biology* 23, 285-296.
- MARTINEZ-CRUZ B., HARMANT C., PLATT D.-E., MANRY J., RAMOS-LUIS E., SORIA-HERNANZ D.-F., BAUDUER F., SALABERRIA J., OYHARÇABAL B., QUINTANA-MURCI L., COMAS D., for the Genographic Consortium, 2012, Evidence of pre-Roman tribal genetic structure in Basques from uniparental genomes, *Molecular Biology and Evolution* 29, 2211-2222.
- PEREIRA L., RICHARDS M., GOIOS A. *et al.*, 2005, High-resolution mtDNA evidence for the late glacial resettlement of Europe from an Iberian refugium, *Genome Research* 15, 19-24.
- RODRIGUEZ-EZPELETA N., ALVAREZ-BUSTO J., IMAZ L. *et al.*, 2010, High-density SNP genotyping detects homogeneity of Spanish and French Basques, and confirms their genomic distinctiveness from other European populations, *Human Genetics* 128, 113-117.
- SEMINO O., PASSARINO G., OEFNER P.-J. *et al.*, 2000, The genetic legacy of Paleolithic *Homo sapiens* in extant europeans : a Y chromosome perspective, *Science* 290, 1155-1159.
- TORRONI A., BANDELT H.-J., D'URBANO L., LAHERMO P., MORAL P., SELLITTO D., RENGO C., FORSTER P., SAVONTAUS M.-L., BONNÉ-TAMIR B., SCOZZARI R., 1998, Mt DNA analysis reveals a major late paleolithic population expansion from southwestern to northeastern Europe, *American Journal of Human Genetics* 62, 1137-1152.
- YOUNG K.-L., SUN G., DEKA R., CRAWFORD M.-H., 2011, Paternal genetic history of the Basque population of Spain, *Human Biology* 83, 455-475.

Tableau 1 : L'étude HIPVAL, une méthodologie rigoureuse et ambitieuse
Histoire des **P**opulations et **V**ariation Linguistique dans les Pyrénées de l'ouest

Objectifs : étudier l'histoire ancienne de la population basque dans son ensemble et de ses différentes entités ainsi que les zones circonvoisines de l'ouest pyrénéen et évaluer l'impact des subdivisions dialectales et tribales sur la structuration génétique.

Contexte : projet initié en 2005 dans le cadre du programme *Origine de l'Homme, des langues et du langage* du CNRS qui a bénéficié d'un financement régional et départemental. Étude internationale totalement inédite associant généticiens, anthropologues et linguistes.

Méthodologie : sujets de sexe masculin dont les quatre grands-parents devaient être originaires de l'une des 18 zones historico-linguistiques du Pays Basque et des aires circonvoisines de France et d'Espagne et soumis à un prélèvement sanguin permettant d'avoir accès à leur ADN et à une enquête anthropologique et médicale. L'exploration génétique a porté sur le chromosome Y, spécifique au sexe masculin, afin de reconstituer l'histoire des hommes et sur l'ADN mitochondrial, hérité uniquement par voie maternelle, reflet du devenir des lignées féminines.

Insuffisances méthodologiques fréquemment relevées dans les travaux publiés	Paramètres définis pour notre étude HIPVAL
<ul style="list-style-type: none"> • Effectifs insuffisants. • Caractère autochtone non clairement défini ou insuffisant. • ADNmt et chromosome Y étudiés séparément. • Iparralde ou Hegoalde étudiés séparément. • Échantillonnage global ou par provinces. • Rares corrélations avec éléments historico/géo/culturels. 	<ul style="list-style-type: none"> • Plus de 1 000 personnes investiguées. • Individu ayant ses quatre grands-parents issus de la même zone et si possible âge > 60 ans. • Étude conjointe de l'ADNmt et du chromosome Y (échantillons exclusivement masculins). • Tout le Pays Basque + les régions circonvoisines (en tout 18 zones). • Échantillonnage selon des zones géolinguistiques. • Confrontation génétique avec linguistique (dialectes) et histoire (tribus lors de la romanisation).



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 !



103

Dimension :
15 cm x 30 cm x 17,5 cm
Cl. A. Arnold

EUREKA

Solution du "zer da hori ?"
du Bulletin du Musée Basque N° 180

Bourse à anneaux coulants

2^e moitié du XIX^e siècle

Soie, ivoire et laiton

31 x 6 x 1,5 cm

Inv. 2396

Don de M. Bernard,
Hendaye (1933)



Ce petit tube en crochet de soie verte fanée, fermé à chaque extrémité par un pompon et maintenu serré par deux paires d'anneaux coulants, est une bourse à monnaie, vraisemblablement confectionnée dans la seconde moitié du XIX^e siècle lorsque ce type d'objet a connu l'apogée de son usage. Une fente dans le tissu, que l'on devine entre les deux paires d'anneaux, permettait d'introduire les pièces dans le tube après avoir fait glisser les bagues pour libérer le passage jusqu'au fond de la bourse. Les deux côtés pouvaient ainsi être successivement garnis. L'anneau repoussé ensuite vers le pompon assurait le maintien des pièces dans le tissu. La bourse pouvait être portée à la main, dans un sac ou fixée à la ceinture. Son usage était autant masculin que féminin.

Outre ce modèle conservé par le musée, dans lequel les deux extrémités sont arrondies, il existait une autre variante, très fréquente, semblable dans sa forme à une chaussette, avec un côté rond et l'autre plat. Cette distinction permettait sans doute de ranger les pièces en fonction de leur valeur et de pouvoir les retrouver plus aisément d'un côté ou de l'autre de la bourse. La récurrence de cette forme pourrait par ailleurs indiquer que l'objet dérive de l'habitude ancienne de conserver son pécule dans un bas. L'un des noms anglais de cette bourse ("*stocking purse*" : "bas-bourse"), souligne cette parenté probable.

Les premiers modèles remontent au moins à la fin du XVIII^e siècle mais c'est au siècle suivant que cette forme de bourse fut le plus utilisé, devenant un accessoire important du costume bourgeois urbain. Leur particularité est d'être presque systématiquement réalisés en mailles de soie, au tricot ou au crochet. Ce travail domestique féminin, qui peut être un moyen de gagner sa vie ou une saine occupation pour les heures oisives, est fortement valorisé au XIX^e siècle, associé aux vertus morales de la femme au foyer. Il est enseigné très tôt aux jeunes filles, avec la couture et la broderie. Les recueils de patrons et les revues de mode (*Le Journal des Demoiselles*, *Le Moniteur de la Mode*, *La Mode Illustrée*, etc.) diffusent largement les nouveaux modèles et contribuent à façonner le goût. Dans ces ouvrages, les exemples de bourses à coulants sont très fréquents.

Si cette bourse, d'une couleur uniforme, n'affiche pour tout ornement que des pompons et des anneaux en ivoire, la plupart étaient en revanche abondamment garnies de perles de métal ou de verre et de diverses pendeloques, faisant usage de plusieurs couleurs de soie différentes. Le musée conserve quatre autres modèles de bourses (dont deux sont exposés) qui illustrent ce goût pour l'ornementation et les jeux de couleur ou de maille. Le Musée Basque de Bilbao en possède également plusieurs exemplaires, dont un particulièrement travaillé qu'ils associent à un costume de propriétaire terrien aisé dans lequel l'influence des modes urbaines se mélange au goût traditionnel des campagnes¹.

L'usage de ces bourses, répandu dans tout l'Occident, a perduré jusqu'au début du XX^e siècle.

[Objet proposé par Alain Arnold, régisseur au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne].

Jacques BATESTI

Note

1 COLLECTIF 2003, *Pasado de moda / Boladaz pasatuta*. Bilbao, Euskal Museoa, p. 137 ; 266-269.