

BULLETIN

DU MUSÉE BASQUE



n° 183



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





Auguste Aubert (1872-1957),
Cérémonie militaire au bas des Allées Paulmy, à l'emplacement de la future place des Basques,
probablement au début de la Grande Guerre. À gauche, nous apercevons l'arrière des immeubles
de la rue Albert 1^{er}, alors rue Vainsot, donnant sur l'actuelle rue du 49^e Régiment d'Infanterie ;
puis la cathédrale et le Château Vieux.
Au recto bas droit tampon sec : "A. AUBERT / PHOTO / BAYONNE" avec le chiffre 8 inscrit à l'encre.
Photographie montée en carte postale, au verso l'éditeur :
"Guilleminot, Boespflug et C^{ie} Paris". H. 9 ; L. 14 cm.
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Inv. n° 2013.2.36.
Don de la Société des Amis du Musée Basque en 2013.

Remarquez un officier blessé, appuyé sur une béquille, le pied droit accroché
à un petit tabouret rattrapant la hauteur de la jambe sectionnée.
Le nom des officiers n'est pas connu. Toute aide à l'identification est la bienvenue.

AITZINSOLAS

Ilundura handi batekin idekitzen dugu gure aldizkaria : Nestor Basterretxea, zizelkari artista, joan den uztalean zendu da. Artista handi hunek 1992an egin zituen ezagutzak Museoaren Adiskideekin. Hauekin egin zuen Museoaren bisita, Olivier Ribeton gidari. 2001ean Museoaren ber-idekitzearen karietara, "Hitza irudira aldatzen" duen artistak zurezko bost hilarri biribilen emaitza egin zuen, eta seigarren batena 2010ean (ikus 158 eta 175 BMB boletinak). Hurbildu zaizkionek aipu dute zer neurritako gizona zen eta nola gizatasun hori erakusten zuen bere obra eta harremanetan. Museoaren Adiskideek eta ezagutu dutenek Euskal Museoan omenaldi bat eginen diote Abendo honetan.

Maritxu
ETCHANDY

Euskal Museoaren
Adiskideen
Elkarteko
presidentea

Euskal Museoaren Adiskideen Elkarteak-Euskal Museoaren laguntza zientifikoa berme-Mauleko Ikerzaleak elkarteak eta Donibane Garaziko Nafarroa Zaharraren Adiskideak partaide direla, egitasmo bikoitz hau aurkezten dute : bat, barnekaldeko Euskal Herrian 1914-1918an altxatuak izan ziren soldadoeri buruzko bilaketa biografikoak bultzatu ; bi, Gerla Handiari lotuak diren oroitzapen, gauza eta dokumentuak bildu. "Zer gelditzen da Gerla Handiak ?" egitasmo horrek "Mission centenaire" sor-marka nazionala erdietsi du. Egitasmo horren sustengatzeko gure boletinak artikulua publikatuko ditu 2018a arte, SAMB eta haren kideek lanak egin arau.

"La Grande Guerre, Bayonne et le Pays Basque" erakusketa ideki zelarik Jean-Claude Larronde, Euskal Museoaren Sindika Mistoaren lehendakariak egin zuen estrena mintzaldia argitaratzen dugu. Gaian erdiz-erdi sartzen gaitu "L'Union sacrée en Pays Basque" gogoratuz eta gonbidatuz Olivier Ribeton-eri jarraituz bere erakusketan.

Ohi bezala boletin honek azterketa andana bat eskaintzen digu, esperientzia desberdin eta begi keinu. Hendaia ohoretan da Jondoni Bixintxo elizako kurutzefikaz ikerketa batekin. Alde historikoa Marguerite Catton-ek egin da, estudioa, kontserbatzea eta zaharberritzea Magdeleine Clermont-Joly, Laure Meunier-Salinas eta Muriel Oiry-k.

Lur gainez-gain doa Michel Duvert "Pilota joko eta desafio XVIII. Mendean" bilaketarekin ; itsasoz itsaso aldiz Pierre Laborde : "Euskaldunen itsas-hegia XIV.-XVIII. mendeetan" ; zeruetan barna Marcel Etchehandy-k erakusten digu IHS monogramak zer erran nahi duen ; eta Gérard Eder-ek Bazkazaneko saindu ahantzia oroitarazten digu.

"Zer da hori ?" zatia aldatzen da : atea zabaltzen zaio Museoko argazki sortari. Agian gure jakin-minari berea emanen diogu aldi huntan ere.



ÉDITORIAL

Maritxu
ETCHANDY

Présidente
de la Société
des Amis
du Musée Basque

Nous ouvrons nos colonnes, avec une très grande tristesse, sur le décès de l'artiste sculpteur Nestor Basterretxea, survenu en juillet dernier. Ce grand artiste entra en contact avec des Amis du Musée en 1992, date à laquelle ceux-ci l'avaient accompagné pour une visite des réserves du Musée, sous la houlette d'Olivier Ribeton. Pour la réouverture du Musée en 2001, voulant apporter sa pierre à l'édifice, ce sculpteur qui "change la parole en image" fit don de cinq stèles en bois, et d'une sixième en 2010 (cf. les *Bulletins* n° 158 et 175). Ceux qui l'ont côtoyé évoquent aussi la dimension de l'homme et sa belle stature qui se retrouvent tant dans ses œuvres que dans son contact humain. Un hommage lui a été rendu en ce mois de décembre, au Musée Basque, par les Amis du Musée et tous ceux qui ont eu plaisir à le connaître.

La Société des Amis du Musée Basque avec la complicité scientifique du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, en partenariat avec les associations Ikerzaleak de Mauléon et Les Amis de la Vieille Navarre de Saint-Jean-Pied-de-Port, propose un projet qui s'articule autour de deux axes : des recherches biographiques sur les soldats mobilisés entre 1914 et 1918 au Pays Basque intérieur, et la collecte de vos souvenirs familiaux, objets et documents relatifs à la Grande Guerre. Ce projet "Que reste-il de la Grande Guerre ?" a obtenu le label national de la Mission Centenaire.

Pour soutenir ce projet, notre *Bulletin* publiera des articles sur ce thème jusqu'en 2018, au fur et à mesure de l'avancement des travaux que mènent la SAMB et ses partenaires.

À ce titre, nous publions le discours inaugural de l'exposition "La Grande Guerre, Bayonne et le Pays Basque" prononcé par Jean-Claude Larronde, président du Syndicat mixte du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne. Il nous plonge dans le vif du sujet en évoquant l'Union sacrée en Pays Basque et nous invite à suivre Olivier Ribeton à travers son exposition.

Comme à l'accoutumée, ce *Bulletin* offre une grande diversité d'études, palettes d'expériences et clins d'œil.

Hendaye est à l'honneur avec une étude du Christ en croix de l'église Saint-Vincent dont l'historique est fait par Marguerite Catton et l'"étude, conservation et restauration" par Magdeleine Clermont-Joly, Laure Meunier-Salinas et Muriel Oiry.

Sur terre, Michel Duvert se lance dans un "Jeu de pelote et défi au XVIII^e siècle" ; sur mer, Pierre Laborde vogue sur le "Le littoral de la Mer des Basques" ; et dans les Cieux, Marcel Etchehandy révèle le sens du monogramme IHS tandis que Gérard Eder ravive la mémoire du saint oublié de Bascassan.

Enfin, la rubrique "Zer da hori ?" évolue : place à la valorisation du fonds photographique du Musée que nous vous laissons découvrir dans la nouvelle rubrique *Argazki Argitaratu*.

Gageons que notre curiosité soit, une fois de plus, satisfaite.

SOMMAIRE

- 2 **AITZINSOLAS - ÉDITORIAL**
Maritxu ETCHANDY
- 5 **LA GRANDE GUERRE, BAYONNE ET LE PAYS BASQUE**
Jean-Claude LARRONDE et Olivier RIBETON
- 31 **ÉTUDE DU CHRIST EN CROIX DE L'ÉGLISE SAINT-VINCENT D'HENDAYE**
Marguerite CATTON
- 43 **ÉTUDE, CONSERVATION ET RESTAURATION DU CHRIST EN CROIX
DE L'ÉGLISE SAINT-VINCENT D'HENDAYE**
Magdeleine CLERMONT-JOLY, Laure MEUNIER-SALINAS et Muriel OIRY
- 63 **JEU DE PELOTE ET DÉFI AU XVIII^e SIÈCLE**
Michel DUVERT
- 67 **LE LITTORAL DE LA MER DES BASQUES**
Pierre LABORDE
- 79 **LE SAINT OUBLIÉ DE LA CHAPELLE DE BASSASSAN**
Gérard EDER
- 87 **LE MONOGRAMME IHS**
Marcel ETCHEHANDY
- 95 **LES ARTICLES EN LIGNE : UN PAS DE LA SAMB DANS L'ÉDITION NUMÉRIQUE**
Olivier CLÉMENT
- 99 **SPÉCULATIONS À PROPOS D'UNE HYPOTHÉTIQUE CROIX BASQUE
DE L'AQUITAINE ROMAINE**
Frédéric BAUDUER
- 100 **COMPTE RENDU**
Kristian LIET
- 101 **ARGAZKI ARGITARATU**
Audrey FARABOS
- 104 **EUREKA**
Olivier RIBETON

LA GRANDE GUERRE, BAYONNE ET LE PAYS BASQUE

À l'occasion du centenaire de la Première Guerre mondiale, le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne présente "La Grande Guerre, Bayonne et le Pays Basque". Cette exposition, qui insiste sur l'Union sacrée en Pays Basque, réunit des collections publiques et privées. Si des personnalités locales y sont évoquées, Duhourcau, Deluc, Brana ou Garat, les témoignages rassemblés rappellent que cette guerre fut l'affaire de tous, même éloignés du front.

5

Lehen Gerla Mundialaren mendeburukari Euskal Museoak aurkezten du "Gerla Handia, Baiona eta Euskal Herria". "Union sacrée en Pays Basque" zela-ta, erakusketa horrek kolekzio publiko eta pribatuak biltzen ditu. Pertsona ospetsuak argitan ezartzen baditu ere - Duhourcau, Deluc, Brana edo Garat - bildu diren lekukotasunek oroitarazten dute gerla hura denon afera izan zela, sutik hurbil ala urrun izan.

Jean-Claude
LARRONDE (*)

Discours inaugural prononcé le 25 octobre 2014

*Auzapez jauna, jaun andereak, adiskide maiteak,
Gaur, Baionako Euskal Museoak bere erakusketa berria aurketzen du : "Gerla Handia, Baiona eta Euskal Herria" gaiari buruz.
Ondoko urteetan, Munduko Lehen Gerlari buruzko beste erakusketa batzuk sortuko dira.
Izan ere, Gerla Handiak errotik eta iraunkorki markatu du Baiona eta Euskal Herria.
Euskal Museoko lehendakari gisa, erakusketa hau osatzen lagundu duten pertsona eta erakunde guztiak bihotz bihotzez eskertu nahi ditut.
Museoko lantaldeari baita ere, milesker !*

Monsieur le Maire, Mesdames, Messieurs, Chers amis¹,
Le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne présente aujourd'hui sa nouvelle exposition, "La Grande Guerre, Bayonne et le Pays Basque".

Je précise tout de suite que d'autres expositions consacrées à la Première Guerre mondiale seront ici même organisées durant les prochaines années. Je signale notamment que la Société des Amis du Musée Basque a lancé en partenariat avec les associations Ikerzaleak (Mauléon) et Les Amis de la Vieille Navarre (Saint-Jean-Pied-de-Port) un grand projet s'étendant de 2014 à 2018, intitulé : "Que reste-t-il de la Grande Guerre ?"

La guerre de 1914-1918 a marqué profondément et durablement Bayonne et le Pays Basque. Son retentissement a été, ici aussi, tout à fait exceptionnel. Pour traduire son impact dans les esprits, l'historien Jean-Pierre Rioux a employé l'expression "la Très Grande Guerre".

Ce retentissement énorme, la trace durable laissée dans les mémoires par ce conflit sont dus aux caractères profondément inhumains de cette guerre. Les pertes furent terribles, effroyables, épouvantables. Huit millions et demi de morts au total, dont 1 400 000 morts français (soit 27 % des hommes de 18 à 27 ans ou encore 10 % de la population active masculine) ; 3 millions de blessés français ; 1 800 000 morts, côté allemand.

6

Ce fut aussi une guerre industrielle, la première à cette échelle, qui vit le développement de l'artillerie, des chars d'assaut, de l'aviation (Fig. 1) et l'entrée en lice de nouveaux matériels portant plus sûrement et plus rapidement la mort : armes automatiques, sous-marins, véhicules automobiles, emploi des gaz asphyxiants, etc.

Ce fut enfin une guerre de tranchées où les souffrances dans la pluie, le froid et la boue furent horribles. Les jeunes soldats partirent pour une guerre qu'ils pensaient victorieuse à court terme ; ils durent affronter un conflit d'une violence et d'une durée qu'ils ne pouvaient imaginer.

La formule de "l'Union sacrée", employée en France dès le début de la guerre, signifie l'union pour la défense nationale. Il s'agit d'une trêve : pendant la durée du conflit, il faut que le pays se consacre uniquement à ce qui est utile pour la défense nationale et fasse abstraction des questions qui risquent de diviser l'opinion ou de voir s'affronter les citoyens ou les partis politiques. Cependant, il existe des atteintes, des entorses à cette Union sacrée, matérialisées par un certain nombre de faits ou d'idées exprimées. La présente exposition insiste sur l'Union sacrée – qui trouve particulièrement à s'appliquer en Pays Basque – mais n'occulte pas pour autant quelques voix discordantes.

Le patriotisme de l'époque y est représenté par les textes de l'écrivain François Duhourcau et par le sacrifice des artistes-peintres morts au combat, Gabriel Deluc (Fig. 2) ou Antoine de Sallaberry (Fig. 3). Également, par la grave blessure de Jean-Pierre Brana (Fig. 4), natif de Saint-Esteben (Donoztiri) et futur maire de Bayonne de 1945 à 1947. Le 9 juin 1918, dans le département de l'Oise, une mitrailleuse tirant à cinq mètres lui pulvérise sur 15 centimètres, la partie supérieure du fémur de la jambe droite et lui sectionne le nerf sciatique. Désormais, c'est un grand invalide qui tient debout grâce à un appareil orthopédique qui entoure sa jambe de tiges d'acier et de soutiens de cuir prenant effet sur les os du bassin.

MUSÉE

Directeur d'école jusqu'en 1936, résistant durant la Seconde Guerre mondiale, il est fait commandeur de la Légion d'honneur en 1945. L'historien bayonnais René Cuzacq écrit à son propos : "Durant ses trente mois de gestion municipale, il sut s'imposer à tous... Il fut un excellent administrateur sage et pondéré..." Je salue les membres de sa famille présents. J'en connais certains depuis de nombreuses années.

Le patriotisme est aussi incarné par un autre grand maire de Bayonne, Joseph Garat, maire depuis 1908 et député depuis 1910, qui après avoir organisé la vie municipale en temps de guerre, s'engage volontairement à 42 ans et part pour les Dardanelles.

Comment ne pas évoquer ici le régiment mythique pour les Bayonnais, le 49^e RI (Fig. 5), en garnison à Bayonne depuis 1872, qui eut au front une conduite particulièrement glorieuse et héroïque (14 batailles, 4 citations, 2 fourragères) mais qui eut aussi des pertes effroyables (plus de 4 000 morts). Bayonne organisa les 26 et 27 juillet 1919 de somptueuses fêtes pour honorer le retour des vainqueurs. Il serait intéressant de retrouver la marche du 49^e RI dont le quotidien bayonnais *Le Courrier* nous dit qu'elle est tirée de la chanson gasconne des *Tillolliers* et de l'air basque *Iruten ari nuzu*².

Quelle lucidité chez le bascologue, maire de Hasparren, Pierre Broussain, lorsqu'en mars 1916, il écrit dans une lettre à un autre grand bascologue, Georges Lacombe : "La Victoire nous l'aurons, mais au prix de combien de deuils !" Comment évoquer tous ces deuils, ces annonces fatidiques ? Songeons un instant à la famille d'Elbée, demeurant à Guéthary, maison Zazpi Anaiak ("Les sept frères"). Sept frères en effet, tous au front mais quatre furent tués entre août 1914 et septembre 1915 : Bertrand, Gonzague, François et Philippe.

L'Union sacrée trouve aussi à s'exprimer autour des blessés évacués du front (Fig. 6). Le premier convoi avec 79 blessés arrive en gare de Bayonne le 24 août 1914. *Le Courrier de Bayonne* note : "C'est le premier convoi, la première impression de tristesse que nous apporte la guerre". Deux jours plus tard, ce sont 379 blessés qui arrivent ; ce sont encore des blessés légers et on lit dans *Le Courrier* : "Les Allemands tirent mal ; ils blessent mais tuent beaucoup moins que nous". En septembre 1914, ce sont dix convois. Fin décembre, près de 4 500 blessés sont arrivés. Bayonne devient le centre de répartition des blessés de toute la région. Hôtels, lycées (Fig. 7) et collèges sont réquisitionnés. Outre Bayonne, très vite, des hôpitaux temporaires sont créés dans les hôtels, les villas et même les couvents, à Biarritz (Fig. 8), Bidart (Fig. 9) et Larressore (Fig. 10).

L'Union se fait aussi autour des réfugiés. En octobre et novembre 1914, plusieurs centaines de réfugiés belges dont de nombreux enfants arrivent à Bayonne (Fig. 11) ; en 1917, arrivent des convois de réfugiés des départements du Nord et de l'Est de la France. Au total, ce sont 6 000 réfugiés qui arrivent à Bayonne, presque tous dans une grande détresse, et qu'il faut secourir. Ernest

Fort, né à Baigorri, bascofonne, secrétaire du maire Joseph Garat, dirige les œuvres municipales de guerre (Fig. 12) qui doivent faire face aux difficultés de la vie quotidienne, aux restrictions alimentaires et à la pénurie. Les Éditions Koegui ont publié le premier tome de son manuscrit en un magnifique ouvrage, richement illustré, *Bayonne pendant la guerre 1914-1918*. Le second tome doit sortir en novembre 2014.

Sujet d'étude récent, la place des femmes dans l'effort de guerre n'est pas oubliée dans cette exposition. Le remarquable documentaire historique "Elles aussi étaient en guerre", récemment projeté sur France 3, a montré son importance. Joseph Garat crée des emplois pour les femmes mères de famille ou devenues veuves, dans des ateliers de couture (Fig. 13) travaillant pour les Armées et fonctionnant dans le Salon d'honneur de la mairie.

L'Union sacrée trouva aussi à s'exprimer dans les épreuves :

- le 12 septembre 1916, une explosion suivie d'un incendie a lieu à la Poudrerie de Blancpignon, travaillant pour la Défense nationale (Fig. 14). Il y a six morts et une vingtaine de blessés.
- le 12 février 1917, a lieu un acte de guerre. Un sous-marin allemand (Fig. 15) émerge au large de l'embouchure de l'Adour et tire treize obus contre les usines des Forges de l'Adour au Boucau qui comptent 2 200 ouvriers travaillant pour la Défense nationale. La plupart des obus tombent à la mer ou n'explosent pas, mais deux obus font deux morts et trois blessés.

Parmi les entorses à l'Union sacrée, il convient aujourd'hui, me semble-t-il, de porter un regard apaisé face au phénomène des insoumis et déserteurs, dont il ne faut pas exagérer l'importance mais dont il faut reconnaître, qu'il fut en Pays Basque, d'une ampleur qu'on ne retrouve pas ailleurs. C'est ainsi, d'après les travaux de Jacques Garat, que dans les cantons de Baigorri et de Garazi, les déserteurs et insoumis furent plus nombreux que les mobilisés. Mais l'insoumission était – du fait des départs aux Amériques – un phénomène ancien, antérieur à la guerre. Pendant celle-ci, on compte un déserteur pour 15 insoumis. C'est ce regard apaisé que porte d'ailleurs Jean Saint-Pierre, le futur M^{gr} Saint-Pierre, brancardier durant la guerre, dans un texte magnifique en *euskara* qu'il fit paraître en 1918 dans un journal du front et qui est reproduit dans l'exposition : *Etche Hutsa* - ("La maison vide"). Son ami Agostin est parti au-delà des montagnes, vers Elizondo avec sa femme et ses trois enfants. Tout a été vendu, charrettes, bœufs, vaches et brebis.

Jean Saint-Pierre n'approuve pas la conduite de son ami : "*Agostin, zuk zure bidea, nik nerea*" ("Agostin, vous avez pris votre chemin, moi le mien"). Mais, il ne veut pas l'accabler : "*Agostin, solas borthiztik, ez duzu entzunen ene ahotik*" ("Agostin, vous n'entendrez pas de parole violente de ma part").

Il faut aussi aujourd'hui ne pas passer sous silence la personnalité du docteur bayonnais Fernand Elosu qui, quelques jours avant la déclaration de guerre, distribue des tracts dans la ville contre la guerre. Ce médecin, pacifiste,

MUSÉE

libre-penseur, anarchiste, président de la Ligue des Droits de l'Homme de Bayonne, à la compétence professionnelle reconnue et au dévouement envers les plus démunis, estimé, sert durant toute la guerre sous l'uniforme, avec le titre d'infirmier de 2^e classe, à l'hôpital militaire de Bayonne.

Et à l'exact opposé de l'échiquier politique, que dire de l'abbé Etchart, curé de Baigorri, qui en chaire s'écrie à deux reprises fin août 1914, que la France qui subit ses premiers revers dans la guerre, n'a que ce qu'elle mérite. Pour ce prêtre qui visiblement, déplore encore la loi de Séparation de l'Église et de l'État de 1905 et la façon dont l'année suivante, les inventaires des biens de l'Église se sont déroulés en Pays Basque, la France a choisi une voie impie ; elle mérite donc tous les châtiments et même d'être anéantie. Le tribunal de Saint-Palais en octobre 1914 déclare les paroles de l'abbé Etchart, "déplorables" mais cependant l'acquitte, jugement confirmé par la cour d'appel de Pau.

Il y aurait encore beaucoup de choses à dire mais je vais arrêter là mon propos non sans avoir auparavant remercié toutes les personnes privées qui ont prêté des objets ou des documents. Elles sont plus d'une vingtaine ; elles m'excuseront de ne pas pouvoir les citer. Je remercie spécialement la Médiathèque de Bayonne et la commune de Larressore. Je voudrais dire que toute l'équipe du Musée, sous la direction de son directeur Rafael Zulaika, a fourni un énorme travail pour la réalisation de cette exposition.

Une mention particulière pour Olivier Ribeton, le conservateur du Musée qui est arrivé "je crois" à nous rendre proches des éléments essentiels de notre histoire. C'est Olivier Ribeton³ qui maintenant va nous faire visiter cette exposition.

(*) Président du Syndicat mixte du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne

Notes

- 1 Discours prononcé le 25 octobre 2014 à l'occasion de l'inauguration de l'exposition "La Grande Guerre, Bayonne et le Pays Basque" présentée au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne du 25 octobre au 22 février 2015.
- 2 Pour les citations tirées de la presse voir LARRONDE J.-C., "La presse d'Iparralde et la Première Guerre mondiale", in *Hommage à Manex Goihenetche, Vasconia*, n° 37, 2001, p. 305-322.
- 3 Commissaire de l'exposition.

Présentation de quelques thèmes abordés dans l'exposition (*)

■ Une nouvelle arme : l'aéronautique militaire

Au début de la guerre les seules modalités d'emploi de l'aviation naissante sont l'observation et la reconnaissance. Quelques mois après l'éclatement du conflit apparaissent les grandes spécialités de l'arme aérienne : chasse, bombardement et renseignement. Organisation et méthodes de combat s'améliorent grâce aux progrès techniques et industriels intervenus pendant les quatre ans de guerre. L'aviation d'observation joue un rôle crucial dans la guerre de position. Elle renseigne le sol grâce à deux nouvelles techniques : la photographie aérienne et les liaisons radio sans fil. La chasse naît du besoin de protéger les appareils d'observation et les ballons (les fameuses "saucisses") des attaques ennemies (170 avions allemands détruisent les avions et ballons français en février 1916 à Verdun).

10

Les premiers combats aériens se déroulent dès août 1914 au moyen d'armes légères : "Quelques Lewis à chargeur de 47 cartouches, et pour les Farman, des Colt ou des Hotchkiss d'infanterie en petit nombre. La plupart des équipages partageaient avec un simple mousqueton de cavalerie. Mais les quelques victoires obtenues avaient éveillé l'idée de mieux faire et de transporter dans les airs la bataille qui faisait rage sur terre. Quelques essais sont faits en plaçant un Lewis sur un support à l'arrière du plan supérieur du Nieuport biplace. Le pilote, à la place arrière, attaquait l'ennemi en pilotant avec les genoux car il devait saisir la mitrailleuse à deux mains pour diriger son tir. [...] C'est alors que l'idée vint de fixer la mitrailleuse au-dessus du plan supérieur dans l'axe de l'avion en plaçant à hauteur de l'œil du pilote une ligne de mire exactement parallèle au canon de l'arme.

Ainsi, grâce à une commande par un bowden¹ partant du manche à balai, le pilote, sans lâcher ses commandes, pouvait tirer ses 47 cartouches." (R. Franc, commandant l'escadrille des Loups).

Mais seule l'invention du tir à travers l'hélice, d'abord par le biais du système rudimentaire développé par Roland Garros, puis par celui plus évolué perfectionné par Anthony Fokker pour les Allemands dès le printemps 1915, permet de réaliser des chasseurs véritables : monoplaces maniables et rapides, dotés d'une ou deux mitrailleuses tirant dans l'axe vers l'avant.

Pour assurer la maîtrise de l'air, les belligérants décident de former des groupes de combat permanents, constitués de plusieurs escadrilles. Ces groupes apparaissent côté français à la fin 1916 et côté allemand au printemps 1917 avec les *Jagdgeschwadern* ou escadres de chasse. En 1918, les Français créent la première division aérienne regroupant 600 avions sous le commandement d'une seule autorité. Mais la concentration la plus importante est américaine : le général Mitchell commande 1 500 avions lors de l'offensive de Saint-Mihiel en septembre 1918.

Fig. 1a

Couverture de l'hebdomadaire LE MIROIR du 7 octobre 1917 : "La dernière photographie qui ait été prise du capitaine-aviateur Guynemer". Médiathèque de Bayonne.



Georges Guynemer

(Paris, 24 décembre 1894 - Poelkapelle, Belgique, 11 septembre 1917)

En juillet 1914, Guynemer est avec sa famille à Anglet, villa Delphine, au-dessus de la plage de la Chambre d'Amour. C'est là que l'ordre de mobilisation du 2 août le surprend. Le lendemain, il passe sa visite médicale à Bayonne. Il est ajourné, les médecins-majors le trouvant "trop long, trop maigre". Revenu à Bayonne une seconde fois avec son père, il est refusé. Le hasard d'un avion à l'exercice qui capote sur la plage d'Anglet lui fait entrevoir un engagement dans l'aviation. Le pilote lui conseille d'aller à Pau, chef-lieu du département. Le capitaine Bernard-Thierry accepte de l'engager comme élève mécanicien et lui donne une lettre pour le bureau de recrutement de Bayonne. Le 21 novembre 1914, le bureau de Bayonne enfin l'inscrit. Guynemer signe un engagement volontaire qui est le départ d'une carrière héroïque.

Guynemer est l'un des pilotes de chasse français les plus renommés de la Grande Guerre. Capitaine dans l'aviation française, il remporte 54 victoires homologuées, plus une trentaine de victoires probables en combat aérien. Volant sur différents types de Morane-Saulnier, de Nieuport, de SPAD dont le S.XIII sur lequel il est abattu (S504), il connaît succès et défaites (sept fois abattu). Il est affecté durant toute sa carrière à l'escadrille N.3, dite l'escadrille des Cigognes, l'unité de chasse la plus victorieuse des ailes françaises en 1914-1918. Ses avions sont habituellement peints en jaune et baptisés "Vieux Charles".

Guynemer, membre des Cigognes, symbolise le chevalier des temps modernes dont les exploits remplissent d'enthousiasme les combattants et créent une émulation entre les pilotes de chasse et les escadrilles. Comme au Moyen Âge, un insigne, à la manière d'un blason, vient identifier chaque escadrille et contribue à la cohésion de soldats venus de toutes les armes fonder la nouvelle aéronautique militaire. Aujourd'hui encore dans l'Armée de l'Air, la tradition des insignes reste bien vivante et puise aux sources de la Première Guerre mondiale².

Sanche de Gramont

(Paris, 2 juillet 1888 - Ourcq, 3 juillet 1918)

Diplômé de l'École des Chartes, Sanche de Gramont s'est passionné pour l'histoire des Pyrénées et du royaume de Navarre au Moyen Âge. À la déclaration de guerre, il est mobilisé en qualité d'officier interprète. En 1916, il obtient son brevet de pilote à l'école d'aviation de Buc et complète sa formation de pilote de chasse à Pau.

En 1918, dans la soirée du lendemain de l'anniversaire de ses 30 ans, Sanche de Gramont effectue un vol de reconnaissance au-dessus des lignes ennemies, entre Villers-Cotterêts et Château-Thierry, lorsque quatre avions allemands l'attaquent. À 2 500 mètres d'altitude son SPAD est criblé de projectiles. Atteint par les balles, le pilote s'écrase sur les rives de l'Ourcq. "Un trou d'obus, non loin des débris de son appareil, fut la glorieuse sépulture où les Allemands déposèrent le corps de l'aviateur". Cité à l'ordre de l'armée le 23 juillet 1918 : "Officier de valeur, ayant une haute conception de son devoir. Pilote de chasse adroit et audacieux, donnant en toutes circonstances le plus bel exemple de courage et d'énergie", il est nommé chevalier de la Légion d'honneur à titre posthume le 1^{er} octobre 1918.

En mai 1921, ses restes sont exhumés afin d'aller retrouver les cendres de ses ancêtres dans l'église de Bidache.

■ Gabriel Deluc (Saint-Jean-de-Luz, 1883 - Souain, 1916)

Remarqué très tôt par Léon Bonnat, Gabriel Deluc a étudié à l'École de dessin et de peinture de Bayonne, puis aux Beaux-Arts de Paris où il est reçu premier à titre définitif en 1903. Dessinateur très doué, coloriste passionné, son œuvre reflète ses hésitations entre peinture néo-impressionniste et symbolisme. Très apprécié par ses contemporains et par la critique, il a exposé presque chaque année au Salon des Artistes français, au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants, à celui des Amis des Arts de Bayonne - Biarritz, ainsi qu'au Salon International de Russie en 1909 (avec Bonnard, Vuillard, Matisse, Odilon



Fig. 1b
Hélène Dufau
(1869-1937),
portrait de Sanche
de Gramont en
uniforme d'aviateur
devant les Pyrénées.
Huile sur toile,
Fonds Gramont,
Bayonne.

O. R.



Fig. 2
Gabriel Deluc,
dessin d'un blessé
à la tête, crayon
d'une page de
carnet, 1914.
Collection privée.

Redon, Bakst). Benjamin des peintres de l'École de Bayonne, il était l'ami d'Altmann (rencontré à La Ruche de Montparnasse), d'Etcheverry, Zo et Zuloaga... Une importante exposition lui fut consacrée en 1913 à la Galerie Devambez. Son inspiration est très diverse, avec de nombreux portraits, des vues de son cher Pays Basque, de grandes esquisses décoratives, des nus, des compositions sur le thème de Daphnis et Chloé, en lien avec le ballet de Maurice Ravel (1912) qui lui a dédié la *Forlane du Tombeau de Couperin*. Réformé du service militaire, il décide de s'engager en août 1914. Il fut d'abord infirmier au Bon Marché où se trouvait l'Ambulance du Val de Grâce. En janvier 1915, il est pris pour le service armé et affecté au 7^e régi-

ment d'infanterie coloniale. Il séjourne près de Bordeaux pour son instruction à partir de mars 1915. Il est soldat de première classe en septembre 1915 et part alors pour le front de Champagne. Le 6 octobre il écrit à sa mère : "Je suis enfin sorti de la fournaise et heureusement avec tous mes os." Il est nommé caporal le 15 octobre et rejoint le peloton des élèves sous-officiers. Il dessine pour les repérages de l'armée et dans le cadre du camouflage.

Le 23 janvier, il écrit à sa sœur Anita : "Je crois que l'on prépare la coloniale pour quelque chose de décisif, espérons que ce sera vraiment décisif et que la paix après cette victoire suivra de près. Les coloniaux ont fait du beau travail, ils ont été bien abîmés, mais ils se reforment bien vite et reprendront certainement avec toujours le même entrain l'action au feu."

Le 13 février, il participe à une attaque qui repousse les Allemands et fait quelques prisonniers. Le 5 mars, il reçoit la Croix de guerre avec citation : "Le caporal Gabriel Deluc a enlevé son escouade à l'assaut des tranchées ennemies et a organisé la position conquise. Il a de plus été nommé sergent à la suite de cet acte." En mai il obtient son brevet de chef de section. Aux examens il est classé premier de son régiment. Le 1^{er} juillet il participe à l'offensive gigantesque de la Somme. Il n'a pas de citation car tous les officiers témoins de sa bravoure sont morts. Mais le 5 août, il est promu sous-lieutenant.

Dans la nuit du 15 septembre 1916, il est tué lors d'une reconnaissance entre les lignes de front. Son corps ne fut pas retrouvé.

C'est à titre posthume qu'il reçoit la Légion d'honneur en septembre 1921 : "Officier d'un courage et d'un sang-froid exemplaires, faisant l'admiration de ses chefs et de ses hommes. Maintes fois volontaire pour effectuer des reconnaissances périlleuses, donnant ainsi la preuve d'un réel mépris du danger.

Tombé glorieusement le 16 septembre 1916 en faisant vaillamment son devoir. Croix de guerre avec étoile de vermeil.”

Des expositions lui rendent hommage au Pays Basque, en particulier une grande rétrospective de son œuvre à l’ouverture du Musée de Saint-Jean-de-Luz à Ducontenia en 1934.

E. R.-P.

■ Antoine de Salaberry

(Fossé, Loir-et-Cher, 14 mars 1880 - tué au combat à Souchez - Givenchy près de Lens, 12 décembre 1915)

Dans la vie civile, le comte de Salaberry, issu de la vieille famille d’Irumberry dont le château domine Saint-Jean-le-Vieux en Basse-Navarre, cultive un talent de peintre et d’aquarelliste. Élève de Charles Busson (1822-1908) et de son fils Georges Louis Charles Busson (1859-1933), il est spécialisé dans les thèmes de vénerie et chevaux. Il réalise par ailleurs des caricatures de ses contemporains dans le style de Georges Goursat dit Sem (1863-1934). En 1911, il participe à la 22^e exposition des *Peintres et Sculpteurs de Chasse et de Vénerie* à Paris en y présentant une peinture et cinq aquarelles.

De 1901 à 1903, il effectue son service militaire, puis est mobilisé le 1^{er} août 1914 comme sergent au 168^e Régiment d’Infanterie près de Sens, puis au 19^e RI. Blessé le 1^{er} mars 1915 à la bataille de Vauquois (N.-O. de Verdun), il est nommé le 27 juin 1915 sous-lieutenant d’infanterie de réserve au 21^e RI sous le matricule 1 136. En août 1915 ses supérieurs l’envoient en formation à Tarbes. Il dessine à temps perdu dans les tranchées. L’aquarelle la plus poignante date de quelques jours avant sa mort et montre le champ de bataille éclairé par les fusées ennemies. Salaberry témoigne dans une lettre à un ami : “Nous occupons le bois de Givenchy, les tranchées étaient dans un état épouvantable, et il n’était pas rare d’avoir de l’eau jusqu’à la ceinture. Nous étions, par-dessus le marché, littéralement écrasés par les torpilles ennemies”.

“Le 12 décembre 1915, vers 10 heures du soir, le colonel passant par un boyau d’accès, buta contre un corps recouvert d’une toile de tente qu’on emportait sur un brancard. Il s’informa et apprit qu’il était en face du sous-lieutenant de Salaberry, tué quelques instants auparavant. Il avait pris son tour de garde et



Fig. 3
Antoine de Salaberry, dernière aquarelle peinte quelques jours avant sa mort. Les lueurs viennent des fusées d’éclairage qui perturbent les missions nocturnes d’espionnage dans le no man’s land. Collection privée.

se trouvait dans l'abri de l'officier avec un sergent et un sergent-major dans une tranchée située au milieu du bois de Givenchy quand une première torpille arriva ; il fut blessé légèrement. Presque au même instant en arrivait une seconde, qui lui brisait la jambe gauche, fracturant la jambe droite ; un autre éclat le blessait à la hauteur de la tempe, sur la face gauche. La mort, d'après le témoignage de tous, et pas un n'hésite sur ce point, fut instantanée. Un mouvement de la tête en arrière, un soupir prolongé, et ce fut fini !" (témoignage du colonel Lecoanet et de l'abbé Paquelin, sergent infirmier).

Sa citation à l'ordre de l'armée précise : "Au cours de la campagne, a donné maintes preuves de calme, de courage et d'abnégation, notamment le 12 décembre 1915, sur le Plateau de Givenchy, exposé avec sa section pendant de longues heures à un feu violent d'artillerie. A, par son exemple, maintenu chacun à sa place, dans la situation la plus critique. A été tué glorieusement." La Croix de guerre (29 mai 1916) et la Croix de chevalier de la Légion d'honneur (30 novembre 1920) lui sont attribuées à titre posthume. Son nom est inscrit sur le monument aux morts de l'église de la Madeleine à Saint-Jean-le-Vieux.

O. R.

Fig. 4

Photographie
carte postale de
Jean-Pierre Brana
grand blessé,
sur son lit d'hôpital
en 1918.
Au verso inscription
à l'encre : "A mon
cher beau-frère
Léon / Souvenir
de ma blessure du
9 juin 1918 /
Hôpital de la
Compassion, Rouen
/ juillet 1918 /
JP Brana".
Collection privée.

■ **Jean-Pierre Brana**

(Saint-Esteben, 28 novembre 1894 - Bayonne, 6 octobre 1972)

Fils de Salvat Brana et de Marie Eyherabide, Jean-Pierre Brana est avant-guerre instituteur de l'enseignement public et joueur passionné de pelote basque et de rugby. Lors de sa mobilisation en 1914, son signalement militaire le décrit : cheveux châtain, yeux châtain verdâtre, front vertical et nez rectiligne, visage ovale, taille 1 mètre 68. Son degré d'instruction est classé 4.

Il est incorporé comme soldat de 2^e classe le 7 septembre au 34^e Régiment d'Infanterie, où il devient caporal le 11 novembre 1914. Il est transféré le 9 mars 1915 au 144^e RI, est nommé caporal fourrier le 6 avril, puis sergent fourrier le 4 mai. Passé au 418^e RI le 15 août 1915, puis au 319^e RI le 23 août 1916, il est nommé aspirant le 20 juillet 1917 puis sous-lieutenant à titre temporaire

le 3 mars 1918. Il est cité à l'ordre de l'Armée le 11 février 1918 (53^e Division d'infanterie n° 73) et le 14 mars 1918 (35^e Corps d'armée n° 418).

Le jour du déclenchement de la bataille de Matz (Oise), il est blessé le 9 juin 1918 sur la route de l'Écouvillon (Élincourt-Sainte-Marguerite) à Thiescourt par une mitrailleuse tirant à cinq mètres. Quinze centimètres de la partie supérieure du fémur de la jambe droite sont pulvérisés et le nerf



sciatique sectionné. Les chirurgiens ne peuvent que parer la plaie et retirer toutes les esquilles osseuses sans réparation possible.

Envoyé dans ses foyers en congé illimité le 25 mars 1920, il se retire à Hasparren. Pensionné permanent pour cause de "pseudarthrose sous-trochantérienne du fémur consécutive au fracas osseux de la hanche droite ayant provoqué une fracture compliquée du fémur avec un raccourcissement de 9 cm". L'ancien combattant de la Grande Guerre est un grand invalide qui tient debout grâce à un appareil orthopédique qui entoure sa jambe de tiges d'acier et de soutiens de cuir prenant appui sur les os du bassin. Cela lui permettait de faire quelques pas en boitant, aidé d'une canne.

Il est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1918 à 23 ans, puis officier en 1936, commandeur en 1945. Directeur d'école jusqu'en 1936, il fait partie de réseaux de résistance pendant la Seconde Guerre mondiale puis maire de Bayonne (1945-1947) sous le Gouvernement provisoire de la République française et le début de la Quatrième république.

O. R.

16

■ La mobilisation en 1914 des Régiments d'Infanterie de Bayonne : 49^e RI, 249^e RI et 142^e RI Territorial

Les mobilisés sont répartis en fonction de leur âge : les unités d'active rassemblent les jeunes conscrits à partir de l'âge de 20 ans au sein du 49^e RI ; les hommes de plus de 35 ans ayant accompli leur service militaire forment les unités de réserve du 249^e RI ; les unités territoriales mobilisées en dernier sont au 142^e RIT.

On estime que près de 25 000 hommes sont passés par la gare de Bayonne dans les trois premiers jours de la mobilisation. La ville regorge de réservistes. On les loge partout : dans les écoles, dans les patronages, sous des hangars, au séminaire...

Identifié à sa ville de garnison, le 49^e RI est arrivé à Bayonne en mai 1872 suite à la réorganisation de l'armée après la défaite de 1870. En 1914, il est commandé par le lieutenant-colonel Burgalat et fait partie de la 71^e Brigade d'infanterie (général Bertin), de la 36^e Division d'infanterie (général Jouannic) et du 18^e Corps d'armée (général de Mas-Latrie). Le départ du 49^e RI a lieu le 7 août de la gare de Bayonne en direction de la Lorraine. Les 1^{er} et 2^e bataillons logeant à la caserne de la Nive sont partis des Allées Boufflers, le premier à 9 h et le second en fin de matinée. Ils traversent le pont Saint-Esprit, musique en tête, chantant *Iruten ari nuzu*³, le chant du régiment, sous les acclamations



Fig. 5
Soldats du
49^e Régiment
d'Infanterie servant
un canon de 75.
Photographie
collection privée.



de la foule. Le 3^e bataillon hébergé à la citadelle se rend directement à la gare sans défiler. Le départ du 49^e est suivi par le 249^e le 11 août, tandis que le 142^e RIT part le 28 août.

Le 49^e RI est engagé en Belgique dans la bataille des frontières du 17 au 24 août (Charleroi - combats de Gozée) puis retraite au sein de la 5^e Armée (Guisse et combats de la Ferme de Lorival le 29 août) avant de participer à la bataille de la Marne (5 au 12 septembre) qui stoppe l'avancée ennemie. Toute l'année 1915 et de janvier à février 1916, il est au Chemin des Dames (Hurtebise, plateau de Vauclerc). En mai 1916, il participe à la bataille de Verdun (Bois de la Caillette, Fleury-sous-Douaumont, Vaux-Chapitre, Fort de Douaumont) ; en juin-août il est en Argonne (Bois de la Gruerie), en août-septembre en Champagne ; en décembre dans la Somme. En 1917, dans l'Aisne, il est de nouveau engagé sur le Chemin des Dames (offensive Nivelle) ; en juillet-septembre en Alsace ; en octobre-novembre en Champagne.

En janvier-février 1918, le 49^e RI est toujours en Champagne ; en mars-avril dans la Somme (Allemant, plateau de Pinon, Verneuil-sur-Serre). Le 27 juillet 1919 le régiment retrouve sa garnison de Bayonne.

Les pertes du régiment durant le conflit sont estimées à 4 196 hommes minimum : 52 officiers, 3 404 hommes de troupe décédés, 740 autres disparus au combat. L'abbé Durquet, combattant au 49^e RI, a dactylographié un "Journal de marche du 49^e RI du 5 - 7 août 1914 au 31 décembre 1916" de 60 feuillets, présenté dans l'exposition⁴.

O. R.

■ L'HOE de Suippes

L'appellation "hôpital origine d'étapes" (HOE) est une formule d'état-major, traduisant le fait que l'hôpital d'évacuation s'implantait selon les règlements des chemins de fer en campagne, à proximité de la gare origine des étapes (GOE), située en limite avant de la zone des armées, plus précisément en "tête d'étapes de guerre". En réalité, le seul terme vraiment utilisé était "hôpital d'évacuation".

Le D^r Henri Mora (Dax, 1^{er} mai 1883 - Paris, 11 août 1971) est le fils du D^r Armand Mora, rénovateur du thermalisme dacquois à la fin du XIX^e siècle, et de la Bayonnaise Léontine Russac. Son père, au nom de l'entreprise des Liqueurs Russac, présidait à Bayonne en 1914 le Comité des soupes populaires des Allées Marines. Pendant la guerre, Henri Mora médecin sur le front de Champagne puis d'Alsace, est affecté successivement aux ambulances 1/86, 3/82, 2/85, à l'École de médecine d'Amiens, à l'Hôtel-Dieu de Beauvais et d'Amiens, à l'Hôpital militaire de Chalons et surtout à l'HOE de Suippes (Marne). Son service auprès des blessés et des malades n'est pas permanent. En effet le positionnement des troupes dans les tranchées immobilise le soldat pendant de longues

périodes. Les assauts entre ennemis ne sont pas continus. Entre

Fig. 6a
Souvenir d'un
blessé de l'HOE
de Suippes,
coupe-papier réalisé
avec le cuivre
d'une douille
d'obus gravée
au recto "Suippes
1915-16"
et initiales au verso
"RMC" (soldat
R. M. Chantillon).
12,5 x 1,5 cm.
Musée Basque et
de l'histoire de
Bayonne, don en
cours de Madeleine
et Michèle Molères.





Fig. 6b et 6c

Entrée de l'HOE et blessés sur le quai de la gare de Suippes (Marne), 1915-1916. Plaques de verre stéréoscopiques du D^r Henri Mora (Dax, 1883 - Paris, 1971). Collection privée.

les attaques qui occasionnent nombre de morts et de blessés, y compris dans les HOE et les trains d'évacuation bombardés, le médecin trouve quelques loisirs qui lui permettent de prendre des photographies. Mora utilise un vérascope à plaques de petit format, appareil stéréoscopique aisément transportable. Les vues prises de septembre 1915 à juillet 1916 à l'HOE de Suippes (Marne) et aux alentours proches du front sont les plus saisissantes. Dans l'exposition une seule des deux photos de chaque plaque est tirée. La vue en relief de l'appareil stéréoscopique est suggérée par la présentation de trois tirages dits "anaglyphes" qui se regardent avec une paire de lunettes spéciale mise à disposition du visiteur.

Fortement éprouvée par les deux grands conflits mondiaux, Suippes accueille aujourd'hui un camp militaire de 13 500 hectares. Soucieuse de la préservation de la mémoire, la commune abrite le Centre d'Interprétation *Marne 14-18*, en plus des cimetières militaires, Monument aux Morts et Monument des Caporaux fusillés de Souain en 1915.

O. R.

■ Les hôpitaux de la Côte basque

Une grande solidarité se forma autour des blessés évacués du front. Bayonne devint le centre de répartition des blessés de toute la région. Certains blessés étaient dirigés vers les centres de convalescence de Capbreton, Biarritz, Bidart, Hendaye, Larressore et Cambo. Très vite des hôpitaux temporaires étaient créés sur la Côte basque dans les hôtels et les villas. Ils se répartissaient en sigles : HA pour Hôpital Auxiliaire, HB pour Hôpital Bénévole (associations caritatives), HC pour Hôpital Complémentaire.

MUSÉE

Devant l'arrivée en masse des blessés dans les derniers mois de 1914, Bayonne en accueille une partie dans deux hôpitaux, militaire et civil, insuffisants, et dans des cliniques privées dont la clinique Delay où opère le vieux D^r Moynac, le jeune chirurgien Maurice Delay étant mobilisé. Nécessité faisant loi, les collèges privés (Saint-Louis de Gonzague) et le Lycée public sont réquisitionnés. Le surplus des blessés est réparti dans les villes de la Côte basque et jusqu'à l'intérieur à Saint-Jean-Pied-de-Port.

Le Lycée de Bayonne



Le Lycée devient l'hôpital complémentaire n° 20, avec à sa tête le D^r Daignez, médecin-major de réserve et accessoirement maire de Mont-de-Marsan, et reçoit ses premiers blessés le 25 août 1914. Jusqu'en juillet 1916, 3393 blessés y sont soignés. Malheureusement quelques-uns trop atteints y meurent, parmi lesquels un Sallaberry d'Armendaritz frappé à Craonne. Pendant toute la durée de réquisition du Lycée, les élèves suivent leurs cours dans de "misérables salles" (E. Fort) du rez-de-chaussée de la mairie de Bayonne.

Fig. 7a
Réquisition
d'édifices civils
pour l'accueil
des blessés,
le Lycée de
Bayonne.



Fig. 7b
Le D^r Léon Moynac⁵
(Bayonne,
1843 – 1926)
opérant à la
clinique Delay.
Photographies.
Collection privée.

Fig. 8

Réunion de militaires, d'infirmières et de médecins devant la façade d'une dépendance de l'Hôtel du Palais à Biarritz en 1915. Photographie anonyme montée en carte postale avec imprimé au verso : "R. Guilieminot, Boespf. & C^{ie} Paris / CARTE POSTALE / Correspondance / Adresse ; PODOLSKY DROGUERIE / N° / BAYONNE". Tirage noir et blanc sur carte. H. 9 cm ; L. 13,9 cm. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Inv. n° 2013.2.13. Don de la Société des Amis du Musée Basque en 2013.



20

L'Hôtel du Palais

Un hôpital bénévole HB n° 89 bis fonctionne avec 200 lits, du 13 septembre 1914 au 26 juin 1915, à l'Hôtel du Palais, avenue Édouard VII.

Le Château d'Ilbarritz

Le château d'Ilbarritz à Bidart avait été acheté au baron de L'Épée en 1911 par Pierre-Barthélémy Gheusi, journaliste, écrivain et directeur de l'Opéra-Comique. Son épouse le transforma en hôpital pour les blessés pendant la guerre. Sous la nomenclature HB n° 83 bis, il fonctionna avec 104 lits du 20 septembre 1914 au 1^{er} février 1916. Il devint HC n° 65 avec 205 lits spécialisés pour la tuberculose osseuse et fonctionna ainsi du 1^{er} février 1916 au 6 mars 1922.

O. R.

Fig. 9

Gaston Ouvrard et Teillery. Salle de l'orgue du château d'Ilbarritz transformé en dortoir des blessés de l'hôpital bénévole installé pendant la Première Guerre mondiale. Tirage aristotype contrecollé sur carton. 27 x 21 cm. Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Inv. n° 2014.0.257 / PH.sn.2380. Legs Henri Grenet en 1995.



L'ancien séminaire de Larressore

Situé sur le territoire de la commune de Larressore, l'Hôpital Auxiliaire n° 216 s'installa dans les locaux du séminaire fondé en 1733 par l'abbé Jean Daguerre. En 1905, avec la loi de séparation des Églises et de l'État, l'établissement ferma ses portes. En août 1914, face à l'afflux de blessés l'autorité militaire accepta l'aide de propriétaires fortunés. C'est ainsi qu'un hôpital fut créé à l'initiative de Pierre Estevez Abreu, neveu d'une riche habitante de Cambo, Rosa Abreu, veuve du professeur Grancher. Pour réussir dans son élan d'humanisme il trouva en la personne d'Alice Barthou l'épouse du député, l'appui nécessaire à la réalisation de son rêve. Quelques jours suffirent pour nettoyer et repeindre les locaux où 140 lits furent mis en place.

Au soir du 3 septembre, 102 blessés arrivent à Larressore. La veille, à l'image du gouvernement qui venait de se replier sur Bordeaux, Edmond Rostand avait quitté Paris pour arriver trois jours plus tard à Cambo. Le 8 septembre avec Louis Barthou il visite l'hôpital qui manque de tout, même d'un médecin. Le préfet adresse aussitôt Alfred Jacquemin (1884-1959). Après ses études de médecine, il postula en mars 1914, pour un emploi de médecin suppléant à

Fig. 10a et Fig. 10b
 Hôpital auxiliaire de Larressore.
 Le jeune D^r Jacquemin
 posant avec une casquette ;
 l'infirmière chef Alice Barthou.
 Plaques de verre.
 Collection privée.



la Préfecture de Police de la Seine. Reçu il fut affecté en mai 1914, à l'asile de Vaucluse dans la banlieue sud de Paris.

Lors de la mobilisation une grande partie du personnel fut envoyé vers l'arrière afin de préparer des hôpitaux. Dès son arrivée à Larressore, Jacquemin transforma une simple pièce en une salle de chirurgie. Le 16 décembre 1914 l'infirmière chef Alice Barthou apprend la mort de son fils unique, tombé au champ d'Honneur deux jours plus tôt à Thann, dans les Vosges. Anéantie elle abandonne définitivement son poste à l'hôpital.

En 1915 Larressore est un lieu de repos agréable pour les convalescents. Mais en avril 1916, Pierre Estevez est convoqué à Paris par Justin Godart sous-secrétaire d'État à la Guerre. L'accueil de tuberculeux à l'hôpital de Larressore se décide. Les premiers convalescents aux poumons rongés par l'insalubrité des tranchées ou bien détruits par l'acide cyanhydrique y arrivent au cours du mois d'août. Cette pathologie particulière impose des règles strictes, du matériel adapté. L'hôpital est bientôt doté d'un appareil de radiographie. En quinze mois, d'octobre 1917 à janvier 1919, ce ne sont pas moins de 826 soldats qui furent radiographiés.

Le 11 novembre 1918, les cloches du Pays Basque sonnent pour annoncer la fin de la guerre. Entre septembre 1914 date de l'ouverture de l'hôpital et l'armistice, 108 convalescents sont "Morts pour la France". Malheureusement 146 autres décéderont jusqu'en 1924. Le carré militaire de l'hôpital renferme 61 tombes de convalescents.

Le registre comptable de l'établissement révèle que 1 044 500 F furent engagés pour soigner les quelque 2 000 soldats qui y séjournèrent. L'apport de Pierre Estevez Abreu s'élève à 629 523 F soit 1 015 670 €.

M. F.

■ **Réfugiés, rapatriés, évacués** désignent les catégories de fugitifs que la guerre entraîne sur les routes méridionales jusqu'à Bayonne. Les réfugiés ont fui l'invasion allemande, anticipant la marche des troupes. Les rapatriés sont les vieillards, enfants, malades ou blessés que les Allemands ont chassés de chez eux, considérant leur inutilité dans les territoires occupés. Parmi eux les "petits Belges", orphelins ou séparés de leurs parents par la guerre, forment une catégorie particulièrement choyée par les Bayonnais, même si on les regroupe dans l'asile de Camp de Prats. Enfin les évacués sont refoulés à l'arrière du front en convois organisés par l'autorité militaire lorsque la grande offensive de reconquête en 1918 est déclenchée par les Alliés. L'évacuation des populations du Nord et du Nord-Est laisse aux troupes une entière liberté de mouvement.

O. R.



Fig. 11a
Ernest Fort
(1868-1938),
petit Belge
en uniforme,
le 9 septembre
1915, dessin aux
crayons de couleur.
Collection privée.



Fig. 11b et Fig. 11c
 Wagon des rapatriés arrivés
 à Bayonne le 18 juin 1918 ;
 D^r Breucq, directeur du bureau
 municipal d'hygiène de Bayonne,
 vaccinant les rapatriés à leur arrivée.
 Photographies. Collection privée.



■ **Ernest Fort**

(Saint-Étienne-de-Baïgorry, 1868 - Saint-Maur-des-Fossés, 1938)

Ernest Fort a été secrétaire d'un Musée de la Tradition Basque et Bayonnaise en gestation en septembre 1913. Artiste dessinateur, Fort est déjà connu pour ses nombreuses aquarelles concernant l'histoire des uniformes des armées européennes principalement lors des guerres de la Révolution et de l'Empire. Membre de *La Sabretache*, société d'études d'histoire militaire, depuis 1902, il publie des recueils d'uniformes et illustre l'ouvrage d'Édouard Ducéré, *Bayonne sous l'Empire, le Blocus de 1814*. Il correspond avec des spécialistes en Europe et s'inspire des planches réputées de l'Allemand Richard Knötel (1857-1914) et du Français Jacques Onfroy de Bréville dit Job (1858-1931). En 1914, le maire de Bayonne Joseph Garat l'appelle auprès de lui en tant que secrétaire

administrateur du service municipal des œuvres de guerre. À ce titre, Fort organise en avril 1916 une kermesse en vue de subvenir aux dépenses. Il s'est mobilisé auprès des mutilés de guerre en organisant des ateliers leur permettant de retrouver une activité professionnelle. La Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne, dont il est un membre actif depuis 1914, publie au premier trimestre 1917 dans un numéro spécial de guerre, le rapport du Conseil d'administration signé "E. Fort secrétaire - administrateur" sur "Le Centre bayonnais de rééducation professionnelle des Mutilés de la Guerre". On y découvre les photographies des "jouets de bois fabriqués au Centre de rééducation", en particulier les maquettes du *Village basque* et de *l'Intérieur basque*, aujourd'hui conservées au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne et qui ont été restaurées pour la



Fig. 12a et Fig. 12b
Exposition des objets fabriqués par l'école des mutilés ; maquettes du village basque faites par les mutilés, illustrations du livret d'Ernest Fort, Rééducation professionnelle, Bayonne, 1917, 31 pages, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Bibliothèque Inv. M.384.



MUSÉE

présente exposition. Figure en exergue un mot du député-maire Joseph Garat : "Les héros qui ont offert leur poitrine pour arrêter l'envahisseur et donné leur vie pour la France ont droit à notre respectueuse admiration ; ceux qui sont revenus dans leurs foyers, meurtris par la mitraille, aveugles, mutilés, blessés, en ces journées empourprées de gloire et de sang, méritent l'éternelle reconnaissance de la Patrie".

Lors de la Première Guerre mondiale Ernest Fort tient un journal et compile photographies et documentation illustrant la manière dont Bayonne a vécu ces années tragiques. Fort compose un ouvrage inédit (que les éditions KOEGUI viennent de publier⁶) agrémenté de dessins, au crayon de couleur ou à l'aquarelle, mettant en scène les militaires et les Bayonnais. Ces illustrations participent au goût renouvelé pour l'histoire militaire entraîné par la guerre.

Parmi les activités multiples de Fort, signalons que, bascophone, Fort a été chargé par le préfet d'appliquer la censure au journal *Eskualduna*.

O. R.

Fig. 13
Auguste Aubert
(1872-1957), *Atelier de couture des femmes dans le grand salon de la Mairie de Bayonne en 1917* (autrefois intitulé "Bayonnaises confectionnant les fanions pour la légion tchèque Nazdar").
Tirage noir et blanc sur papier contrecollé sur carton, 27 x 35 cm.
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,
Inv. n° 2014.0.676 / PH.sn.1466.
Legs Henri Grenet en 1995.

■ Ateliers de couture à Bayonne

Le maire Joseph Garat, mobilisé, est envoyé sur le théâtre d'opération des Dardanelles et ne revient à Bayonne que lors de permissions. Il trouve le temps de créer des emplois pour les femmes mères de famille restées seules ou devenues veuves, en installant des ateliers de couture dans la mairie pour contrer l'exploitation du travail des femmes par des employeurs peu scrupuleux. Parmi les témoignages sur la difficulté de vivre au quotidien le temps de guerre, le Musée a celui d'Aurélié Danflous, modiste rue Port-Neuf, que le *Bulletin du Musée Basque* publiera en 2015.

O. R.





■ La Poudrerie de Blancpignon

Bayonne était réputé pour sa cartoucherie et ses fabriques de fournitures militaires. Pour compléter ses activités, on décide en 1910 de créer à Anglet une poudrerie. Lors de la Première Guerre mondiale, elle est en pleine activité de production de poudres pour les obus et les autres armements qui partent en masse vers le front.

Ernest Fort décrit le réveil brutal des Bayonnais le 12 septembre 1916 à 7 h du matin. Trois premières détonations provoquent une sorte de séisme brisant les vitres, renversant les meubles jusqu'au centre de Bayonne. On s'attend à une explosion finale des poudres qui mettrait en péril la ville elle-même. Heureusement la veille, l'usine avait enlevé plusieurs tonnes d'explosifs des plus dangereux. C'est une lutte sans merci contre l'incendie qui est maîtrisé vers midi. Les photographies de la poudrerie détruite sont rares car le secret-défense entourait l'usine. Fort témoigne qu'il ne reste plus "que des murs noircis, calcinés, branlants ; seule, comme miraculeusement préservée, la grande cheminée centrale se dresse comme une haute pyramide vers le ciel encore tout chargé d'épais nuages de fumée noirâtre." Les victimes sont inhumées le 14 septembre et le directeur de la poudrerie, le commandant Ader adresse "un dernier adieu à ces humbles artisans de la victoire, fauchés dans l'accomplissement de leur devoir patriotique." Trois jours après la catastrophe, le conseil municipal de Bayonne exprime le vœu de la reconstruction de l'usine "que le salut de la France et le triomphe de ses armées exigeaient". Moins de deux mois après l'explosion, sur le même emplacement, on reconstruit l'usine avec des bâtiments plus vastes et mieux aménagés.

O. R.

Fig. 14
 La Poudrerie de
 Blancpignon après
 l'explosion du
 12 septembre
 1916. L'un des
 cinq tirages
 photographiques
 noir et blanc,
 12 x 16,7 cm
 environ chaque.
 Musée Basque
 et de l'histoire
 de Bayonne,
 Inv. n° 4991.1 à 5.
 Don Renée
 Moisson,
 3 janvier 1951.

■ Un sous-marin allemand

Un journal allemand relate de façon fantaisiste l'attaque des Forges de l'Adour le 12 février : "Un de nos sous-marins s'est aventuré jusqu'à l'extrême S.-E. du golfe de Biscaye, dans le voisinage immédiat de la frontière franco-espagnole et, pour la première fois, a engagé le combat contre des forts et des fortifications de campagne. Pour mieux éclairer la situation, notre croquis donne à nos lecteurs une vue d'ensemble de la place maritime en question." Une carte du golfe de Gascogne et de la vallée de l'Adour sous le titre de "Gascogne" accompagne le récit et reçoit en légende : "Der deutsche U.-Bootsangriff auf Bayonne".

O. R.

Fig. 15a
et Fig. 15b
"KRIEGSZEITUNG
DER 7 ARMEE",
Journal de guerre
de la 7^e Armée
allemande du
23 février 1917.
Musée Basque et
de l'histoire de
Bayonne, Inv. s. n.



27



■ **Jean Etchebarne** est né à Sauguis le 1^{er} février 1896. Au moment de la mobilisation il est cultivateur à Ordiap. Le conseil de révision de Bayonne l'ajourne en 1915 pour "faiblesse" mais le classe dans le service auxiliaire le 19 juin 1916 en précisant "musculature insuffisante". Il est petit de taille (1,50 m rectifié 1,52). Il est décrit les cheveux et les yeux châains, le visage ovale avec front vertical et nez rectiligne, avec un degré d'instruction classé 2. Son numéro de recrutement



à Bayonne est 1938. Il arrive au corps comme soldat de 2^e classe le 22 août 1916. Il passe au 13^e Régiment d'Artillerie le 2 septembre, est classé au service armé par la Commission de réforme d'Orléans du 19 octobre 1916. Il manque à l'appel le 22 décembre, est déclaré déserteur le 27 décembre 1916. Arrêté à Saint-Jean-Pied-de-Port, il est rayé des contrôles de la désertion le 22 février 1917 et envoyé au 20^e Escadron du Train puis au 46^e Régiment d'Infanterie le 11 juin 1917. Mais il manque à l'appel le 25 novembre 1917. Déclaré déserteur le 29 novembre 1917, il est condamné par le Conseil de Guerre de Paris à cinq ans de prison pour désertion à l'étranger

Fig. 16a et 16b
Casque Adrian d'infanterie et plaque matricule d'identification militaire de Jean Etchebarne. Le matricule a été soudé au casque par Etchebarne après sa désertion. Acier 15 x 30. Diamètre intérieur 20 cm. Musée d'ethnographie de Navarre Julio Caro Baroja, Estella, Navarre.



en temps de guerre. Il est précisé qu'il a fait la "campagne contre l'Allemagne du 22 août au 27 décembre 1916".

Le récit de sa famille précise qu'il déserte de l'armée pendant l'hiver en traversant les Pyrénées. Il faillit mourir pendant sa fuite, mais est recueilli par la famille navarraise d'un garde-frontière qui parle le basque. Il arrive à Estella où il fait la connaissance d'un autre déserteur, Lamaison, avec qui il travaille. En 1921 Etchebarne part en Argentine, mais revient dès 1931 à Estella où il vit jusqu'à sa mort. Selon le témoignage du fils, son père lui a très peu parlé de la Grande Guerre. Malheureusement les documents et photographies de Jean Etchebarne ont été détruits.

Le casque Adrian représente un progrès dans la protection du soldat français. Les Allemands entrent en guerre avec les fameux casques à pointe Pickelhaube, en cuir bouilli et métal, et les Français avec des képis, casquettes en tissu et cuir. Les coups et projectiles reçus à la tête sont souvent mortels. L'expérience du combat amène à partir de 1915 à l'emploi de calottes hémisphériques en acier placées sous la casquette des soldats français. Puis de vrais casques conçus par l'officier Adrian sont distribués aux troupes françaises pour l'offensive du 25 septembre 1915 et sont utilisés jusqu'à la fin du conflit.

O. R.

■ Défections basques

29 juillet 1914 : Le sous-préfet de Mauléon alerte le préfet sur "des préparatifs d'exode vers la frontière espagnole de nombreux jeunes hommes soucieux d'échapper le cas échéant à la mobilisation".

Comme on sait bien, depuis la naissance du service militaire obligatoire et personnel pour tous, en 1872, que la subdivision militaire de Bayonne enregistre les taux d'insoumission les plus élevés de France, l'émotion des autorités est considérable.

En effet, s'il est clair que la plupart des insoumis sont des émigrés partis avant la mobilisation, tous ces départs sont malgré tout pris très au sérieux. Le phénomène se renouvellera au moment de l'appel de chacune des classes suivantes et le sous-préfet de Mauléon considère à la fin de l'année 1916, qu'"il a gagné tout l'arrondissement". Un bilan établi à la fin de l'année 1918, fera apparaître que plus d'un tiers des insoumis s'est enfui après la mobilisation.

Dès les premières permissions agricoles en août 1914, puis avec la mise en place d'un système de permissions à l'été 1915, un certain nombre de soldats décide de ne pas rejoindre leur corps à la fin de leur congé et passe en Espagne, pays neutre. De là, beaucoup s'embarqueront pour l'Amérique. Tous les efforts de l'administration se concentrent sur la fermeture de la frontière, sans, d'ailleurs, guère y parvenir comme l'admet le sous-préfet de Bayonne qui juge encore en 1919, que "la surveillance de la frontière est un peu illusoire"...

Le nombre réel de ces réfractaires est difficile à mesurer avec rigueur. Il a été délibérément minoré, voire nié ; il faut se garder d'en faire aujourd'hui une présentation exagérée. Face à la grande masse des Basques qui ont été mobilisés et

ont parfois marqué les mémoires de leurs hauts faits, ces réfractaires se situent assurément à la marge. Pourtant, il s'est agi d'un phénomène important et leur nombre fut sans aucun équivalent en France.

Il semble curieusement que les journaux des tranchées aient parfois porté une parole plus libre que la presse de l'arrière soumise à la censure. Ainsi, c'est dans *Le Rayon*, supplément religieux au *Poilu Saint-Émilien*, journal de liaison des soldats de Saint-Émilien mobilisés dans la 36^e Division d'Infanterie, que Jean Saint-Pierre, sergent au 18^e RI de Pau, un de ces prêtres-soldats correspondants réguliers de l'hebdomadaire *Eskualduna* de Bayonne, publiera un article en langue basque sur la délicate question des déserteurs : *Etche Hutsa* "La maison vide" in *Le Rayon*, n° 2, "Pâques 1918"⁷.

J. G.

(⁷) L'auteur du texte concernant Gabriel Deluc est Étienne Rousseau-Plotto (E. R.-P.), celui concernant l'hôpital de Larressore est Michel Forrier (M. F.), celui concernant les désertions est Jacques Garat (J. G.). Les autres textes sont d'Olivier Ribeton, commissaire de l'exposition.

- 1 Câble permettant une transmission souple du mouvement.
- 2 SHAA, *Le diable, la cigogne et le petit lapin, 1914-1918, les aviateurs inventent une héraldique nouvelle*, cat. Paris, 2004.
- 3 Gilles Schmidt nous a communiqué la partition avec paroles en basque et en espagnol. Pierre Mauhorat nous a prêté un *Historama* Hors série n° 8 (1969) reproduisant "Les refrains des régiments d'infanterie de 1900" où figure la partition et les paroles en français du refrain du 49^e RI.
- 4 Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, bibliothèque Inv. G409.
- 5 Interne en chirurgie à l'Hôtel-Dieu de Paris quand éclate la guerre de 1870, il s'engage immédiatement comme chirurgien aux armées. Fait prisonnier, il s'évade et rejoint l'armée de Chanzy. Il s'installe à Bayonne en 1875 et devient chirurgien de l'hôpital Saint-Léon. Sa réputation dépasse le cadre local car il est l'auteur d'un ouvrage qui fera longtemps autorité *Éléments de pathologie et clinique chirurgicales*. Le manuscrit et l'édition de cet ouvrage sont exposés en même temps qu'une caricature du D^r Moynac par Baty. En 1914, Moynac a 71 ans et opère à la clinique Delay, les jeunes médecins et chirurgiens (comme Maurice Delay) étant sur le front.
- 6 Ernest FORT, *Bayonne pendant la guerre 1914-1918*, éditions KOEGUI, Bayonne, 2014 (tome 1 "Bayonne dans la guerre" ; tome 2 "La guerre vue de Bayonne").
- 7 Jacques GARAT, *Déserteurs et insoumis basques de la Grande Guerre*, éditions Elkar, Bayonne, 2014.

ÉTUDE DU CHRIST EN CROIX DE L'ÉGLISE SAINT-VINCENT D'HENDAYE

Marguerite
CATTON (*)

Le Christ en croix de l'église Saint-Vincent d'Hendaye a fait l'objet, lors de sa restauration, d'une étude historique visant d'une part à définir le lieu et l'époque de sa création et d'autre part à reconstituer les événements contemporains qui l'ont mené dans la paroisse Saint-Vincent. La collaboration de la science et de l'histoire de l'art permet de poser l'hypothèse d'une origine espagnole, probablement castillane, dans la première moitié du XIII^e siècle.

31

Hendaiako Jondoni Bixintxo elizako kurutzefika zaharberitu zutelarik bilaketa batzu akulatu ziren : nungoa eta noizkoa da, zoin bidetarik iragan da Jondoni Bixintxo parrobian sartzeko. Zientzia eta historia uztarturik, iduri luke Españatik datorrela, hain segur Kastillan egina izanik XIII. mendearen lehen partean.

■ Introduction

La restauration du Christ en croix de l'église Saint-Vincent d'Hendaye (Fig. 1) qu'a menée le laboratoire ARC-Nucléart constitue un moment rare dans l'histoire d'une œuvre. C'est un temps particulier où l'objet apparaît dépouillé de sa fonction sacrée et de son pouvoir esthétique pour être livré à des opérations scientifiques, presque médicales. L'œuvre devient ainsi l'objet d'une connaissance à la fois très profonde et très technique qui dépasse le cadre habituel de l'histoire de l'art pour atteindre la matérialité de l'objet dans toute son évolution, même invisible à l'œil nu, grâce aux analyses physico-chimiques.

Dans le cadre d'un mémoire de l'École du Louvre, j'ai pu me pencher au plus près sur la table d'opération où gisait le Christ d'Hendaye pour l'examiner et progressivement, retracer du mieux possible sa longue histoire. De l'époque médiévale à l'époque contemporaine, de la Castille au Pays Basque, j'ai proposé des hypothèses pour inscrire cette œuvre remarquable par sa beauté et sa rareté dans la longue chronologie de l'histoire de l'art.

■ Les tribulations contemporaines du Christ en croix de Saint-Vincent d'Hendaye

Les archives disponibles pour comprendre l'arrivée de cette sculpture dans le trésor de l'église sont maigres. Dans l'état de nos connaissances, elles se limitent aux albums photographiques actuellement conservés au presbytère, constitués par l'abbé Lahet-Juzan, curé de la paroisse du 30 août 1952 au 13 juillet 1983¹, qui a reçu l'œuvre en donation. Ces albums sont accompagnés de notes succinctes qui fournissent quelques noms mais ne livrent que peu de précisions. Il s'agit dans la plupart des cas de remarques personnelles exprimant le plaisir de l'abbé à recevoir une si belle œuvre. Pour le reste, certains protagonistes sont encore vivants mais leurs souvenirs, parfois, ne coïncident pas avec les dates et restent donc sujets à caution.

32

Deux points principaux doivent être éclairés : d'une part la date précise d'entrée de cet objet dans la paroisse, d'autre part son origine. Les albums de l'abbé mentionnent simplement que l'achat eut lieu auprès d'un antiquaire de Saint-Sébastien, M. Cruz, sans qu'il soit possible de pousser les recherches plus loin. Il semblerait aussi, mais il ne s'agit que de rumeurs et les sources en la matière sont par nature peu vérifiables, que la sculpture soit entrée en France par voie de contrebande à partir de Fontarabie (ville sise en Espagne, de l'autre côté de la Bidassoa). Cette hypothèse semble peu fiable et relève sûrement d'une confusion entre notre objet et d'autres éléments du décor mobilier de l'église achetés pour leur part à Fontarabie, par l'abbé Lahet-Juzan, et que celui-ci aurait réellement fait passer en contrebande. L'abbé précise d'ailleurs dans les quelques notes qui accompagnent les photographies de cet album, que ce n'est pas le cas du Christ en croix, sans que rien ne soit vérifiable en l'absence d'acte d'achat et de document douanier. En ce qui concerne les donateurs potentiels, il semble que l'hypothèse d'Hortensia Gauthier² selon laquelle l'œuvre aurait été offerte à la paroisse par M^{me} d'Aramon, veuve du comte Paul d'Aramon décédé en 1926, doit être révisée. On trouve en effet la trace de ce couple qui fait de généreuses donations dès les années 1920, puisqu'il finance la reconstruction de la chapelle Sainte-Anne à Hendaye dont les travaux durent de 1920 à 1936, et où les époux sont enterrés. Mais le comte Paul de Sauvan d'Aramon, né en 1876 décède en 1926 et son épouse, née Henrietta Bennet Bell en 1882, qu'il épouse en 1902, décède pour sa part en 1947. Elle ne peut donc pas *a priori*



Fig. 1
Christ en croix. Bois polychromé.
Première moitié du XII^e siècle.
Croix : 210 x 193 cm ; Christ : 164,5 x 159,5 cm.
Chapelle de la Croix, église paroissiale Saint-Vincent, Hendaye.
Cliché ARC-Nucléart.



avoir connu l'abbé Lahet-Juzan qui n'arrive à Saint-Vincent qu'en 1952. Nos recherches sur cette famille nous ont amené à identifier la petite-fille de Paul et Henrietta d'Aramon, Rita Labèguerie née le 29 octobre 1930 à La Haye. Elle est la fille aînée du comte Charles von Oberndorff et de Jacqueline von

Oberndorff née Jacqueline d'Aramon, fille du comte et de la comtesse Paul d'Aramon. Nous avons pu contacter par téléphone Rita Labèguerie³ qui nous a affirmé que selon ses souvenirs, ce serait sa grand-mère, Henrietta d'Aramon, qui aurait acheté le Christ en croix auprès d'un antiquaire de Saint-Sébastien, dans les années d'avant-guerre, et sa mère Jacqueline von Oberndorff qui l'aurait offert à l'abbé Lahet-Juzan dans les années 1960, alors que l'abbé entreprenait de décorer l'église Saint-Vincent.

Pour autant, cette solution ne peut être envisagée car une note de l'abbé accompagnée d'une photographie prise chez l'antiquaire de Saint-Sébastien atteste de sa présence voire de sa participation à l'achat. L'hypothèse la plus probable est qu'il y ait eu une confusion entre la comtesse Henrietta d'Aramon née Benett et sa fille, Jacqueline von Oberndorff, celle-ci ayant visiblement utilisé couramment son nom de jeune fille. Elle serait non seulement la donatrice réelle de l'œuvre, mais aussi l'acheteuse.

Il est actuellement difficile d'en savoir plus sur le cheminement de l'œuvre au xx^e siècle. Des recherches plus approfondies devraient se concentrer sur l'antiquaire de Saint-Sébastien pour tenter de retrouver d'abord son état civil, puis ses archives et peut-être un acte d'achat. Malgré tout, il ressort de ces bribes d'histoire récente que l'œuvre vient d'Espagne. On peut supposer, car d'autres objets mieux documentés témoignent d'un tel parcours, que les remous de la guerre civile espagnole ont sorti cette œuvre de son lieu de conservation initial, probablement une église en Espagne, et l'ont conduite sur le marché de l'art. Quelle que soit la date précise d'entrée de l'œuvre dans la paroisse Saint-Vincent, sa valeur est reconnue par l'administration des Monuments historiques dès 1982, puisqu'elle est inscrite à l'Inventaire supplémentaire, le 29 novembre de cette année-là. Il ne semble pas cependant qu'elle ait fait l'objet d'une quelconque étude avant celle menée à l'occasion de sa restauration. C'est lors d'une tournée d'inspection qu'Hortensia Gauthier, alertée par l'état sanitaire de l'œuvre, préconisa une restauration qui fut menée par le laboratoire ARC-Nucléart de décembre 2010 à avril 2013.

■ Une œuvre du début de la période gothique en Espagne

L'origine espagnole du Christ d'Hendaye

Déjà, l'histoire contemporaine de l'œuvre pointe vers l'Espagne. Quelques éléments techniques confortent cette hypothèse que les analyses iconographique et stylistique viendront confirmer. Il faut noter en premier lieu, l'essence du bois : l'expertise xylologique⁴ a montré qu'il s'agissait de pin sylvestre pour la croix comme pour le corps. Ce bois, abondant de part et d'autre des Pyrénées au Moyen Âge était d'un faible coût, d'une grande disponibilité, et on le

considérait comme propice à la sculpture du fait de sa légèreté, de sa relative tendreté et de l'homogénéité de sa texture.

Le second point concerne la couche d'apprêts qui précède la pose de la polychromie. Les apprêts sont composés de trois éléments : un solvant, un liant et une charge dont la composition varie selon les régions. Les analyses menées au laboratoire de restauration ont identifié du sulfate de calcium (CaSO_4), sorte de plâtre, caractéristique de l'Europe méridionale. On privilégiait dans les régions du nord de l'Europe le carbonate de calcium, c'est-à-dire la craie.

Les analyses scientifiques dont a fait l'objet le Christ de Saint-Vincent ont apporté un autre élément important quant à l'origine de l'œuvre. Une datation au carbone 14 réalisée par le Centre de recherche et de restauration des musées de France⁵ conclut que "tous les échantillons prélevés ont des dates calibrées comprises, au maximum, entre la mi-XII^e et le mi-XIII^e siècle après J.-C., sauf l'échantillon 3 (croix, poteau vertical) qui semble très légèrement plus ancien, entre mi-XII^e et début du XIII^e siècle au plus large. Cet échantillon 3 correspond à la proximité du cœur du tronc alors que les autres sont situés en périphérie extérieure des troncs ou des branches, donc plus récents."

34

Les caractéristiques stylistiques de l'œuvre s'accordent bien avec cette datation, dans le cadre propre à la production de sculpture de bois polychromé et doré dans la péninsule ibérique. La sculpture espagnole montre en effet au tournant du XIII^e siècle des caractères spécifiques. Dès le second tiers du XII^e siècle et avant même l'introduction de la nouvelle architecture d'Île-de-France dans la péninsule, des transformations se font jour ; elles témoignent d'une attention nouvelle portée au réel et à la nature qui s'éloigne de l'expression symbolique et hiératique propre aux formes romanes. Ce phénomène, que les historiens de l'art espagnol appellent le roman tardif, est bien représenté par le tombeau des saints Vincent, Sabine et Christète de l'église Saint-Vincent d'Avila, ou les réalisations des seconds ateliers de Silos et le porche de la gloire de Saint-Jacques de Compostelle pour ne citer que quelques exemples. Cet éveil précoce de la conception naturaliste précède l'importation à partir de 1230 du style gothique français de Chartres et de Reims notamment, par le biais des grands chantiers des cathédrales de Burgos et de León. Le naturalisme espagnol du tournant du XIII^e siècle s'inscrit encore pour sa part dans les structures propres à la tradition romane et la sculpture du début du XIII^e siècle en Espagne apparaît à la fois comme une production renouvelée par de nouvelles conceptions et comme le fait d'une dernière évolution tardive, interne à l'art roman. L'analyse de l'iconographie, du style et de la polychromie du Christ d'Hendaye révèlent son appartenance à cette production particulière, que l'on pourrait qualifier de transitionnelle.

Iconographie

L'iconographie du Christ en croix à l'époque médiévale se conçoit au sein de l'évolution historique de la représentation et des mentalités religieuses. On

ÉTUDES ET RECHERCHES

l'organise traditionnellement, et de façon quelque peu tranchée, autour de deux types successifs de figuration : le premier, romain, celui du *Christus triumphans*, montre le Christ sur la croix comme une figure royale, vivante et triomphante de la mort. En opposition, le *Christus patiens* de l'époque gothique est représenté mort, les yeux clos, le corps exprimant la souffrance. Du seul point de vue iconographique, le Christ d'Hendaye montre une certaine ambiguïté. L'anatomie ne porte pas de marques de souffrance : le corps apparaît comme une silhouette rigide dont la forme se détache peu de celle de la croix, le visage est paisible et aucune dramatisation n'anime la sculpture. Pourtant, certains indices témoignent d'une évolution. La position de la tête en est un : ici, elle se couche sur le bras droit soulignant que la mort est passée (Fig. 2). Cette impres-



Fig. 2
Vue de la tête
et des épaules
du Christ.
Cliché
ARC-Nucléart.

sion devait d'ailleurs être accentuée par la perspective, les sculptures de ce type étant généralement exposées en hauteur dans les églises. Il faut noter aussi que le Christ est attaché à la croix par trois clous, deux au niveau des mains et le troisième qui joint les deux pieds ensemble sur le bois de la croix. Ceci est à l'opposé de la tradition romane de représentation du Christ *triumphans*, où les deux pieds reposent séparément à plat sur le *suppedaneum*, le crucifix à trois clous révélant l'intérêt nouveau qui se fait jour pour une représentation humanisée et naturaliste du divin, que l'on rapproche généralement de la spiritualité franciscaine. Enfin, la polychromie originelle identifiée grâce aux sondages effectués au laboratoire ARC-Nucléart relève de cette même chronologie transitionnelle : si la barbe et la chevelure étaient recouvertes d'une dorure qui prolonge le symbole de la couronne royale du Christ, que l'on représentait traditionnellement à l'époque romane dans le cadre de l'iconographie du Christ triomphant de la mort, du rouge vermillon dessinait les plaies et les coulures de sang.

Style

De même que l'iconographie montre les prémices d'une évolution des caractéristiques romanes fixées au ^{xii} siècle vers un plus grand humanisme, le traitement plastique de l'œuvre présente une alliance heureuse de géométrisme et de naturalisme. Le dessin général du corps et de ses différentes parties révèle en effet la soumission de la représentation à la forme, la silhouette et les membres sont comme enserrés dans un schéma rigide. Mais au sein de ce schématisme, certains éléments du corps et le modelé font preuve d'une sensibilité naturaliste.

Du point de vue de la conception globale de l'œuvre, du fait de la forte horizontalité des bras, de la faible pliure des jambes, et de l'adhésion forte du corps du Christ à la croix, la sculpture adopte la forme générale d'un T. La longueur du *perizonium*, le linge qui ceint les hanches du Christ, et sa forme de cylindre



(page de gauche)

Fig. 3

Le torse.

Cliché ARC-Nucléart.

droit qui descend jusqu'au haut des mollets, ne contredit par aucun mouvement ces éléments d'une rigidité plastique certaine. Cependant, la position de la tête que nous avons déjà mentionnée et le léger *contrapposto* de la silhouette animent délicatement et comme timidement le corps.

Le traitement du torse illustre à plus grande échelle ce processus de représentation du corps humain (Fig. 3). Si le dessin du sternum, traité en osselets très marqués sépare nettement les pectoraux en deux volumes carrés et inscrit la réalisation de ce torse dans la forme graphique d'un Y, l'abdomen est pour sa part délicatement travaillé : différentes masses restituent les muscles et notent au niveau du nombril leur léger relâchement dû à l'affaissement du corps mort. Globalement, ce torse en légère torsion, du fait de la chute de la tête en avant du bras droit, allie avec harmonie une formule géométrique simple : le Y des clavicules et du sternum, à un modelé naturaliste. L'étagement nuancé des plans et des reliefs bien visible au niveau des aisselles et de l'abdomen est remarquable.

Polychromie

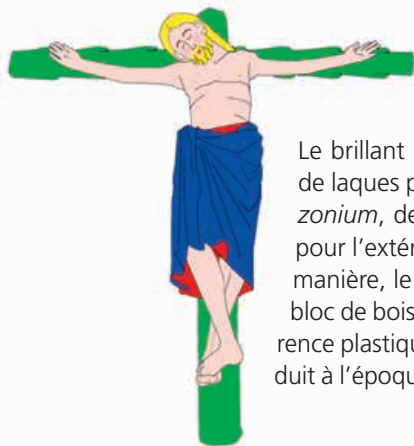
Si la polychromie originale n'a pas été dégagée lors de la restauration de l'œuvre, des sondages effectués par le laboratoire ont cependant permis de l'identifier. En plus de la connaissance stricte de l'aspect de l'œuvre lors de sa création, l'analyse de la polychromie présente un intérêt important dans l'étude de la sculpture médiévale en ce que le choix des coloris et de leurs emplacements prolonge ou annihile l'inscription de la ronde-bosse dans l'espace.

De manière générale, le Christ d'Hendaye présentait des coloris très francs, avec des couleurs fortement contrastées (Fig. 4) : globalement du bleu, du rouge, du vert, du beige, du brun et du doré (mat). Cette palette, proche de celle de l'époque romane, n'implique pas pour autant que l'on se situe dans la tradition romane de la polychromie. Comme le montre Paul Philippot dans son article intitulé "Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale⁶", la polychromie gothique diffère, dans son rapport même à la forme sculptée, de celle mise en œuvre à l'époque précédente. Si la polychromie romane se

comprend comme un habillage symbolique, "évitant que la forme sculptée ne se prolonge en illusion picturale", la polychromie à l'époque gothique apparaît au contraire "dans une perception retrouvée de la réalité visible", comme le moment d'une "intégration rationnelle, naturelle" de la couleur à la forme.

Le brillant de la polychromie originale du Christ d'Hendaye, dû à l'emploi de laques pour le vermillon des plaies, de la bouche et de l'intérieur du *perizonium*, de résinate de cuivre pour le ton vert de la croix et de lapis-lazuli pour l'extérieur du *perizonium*, crée une illusion de profondeur. De la même manière, le traitement bicolore du *perizonium* qui introduit, dans un même bloc de bois, un rapport intérieur-extérieur, correspond à cette nouvelle cohérence plastique de l'image. Ces éléments caractérisent le renouvellement introduit à l'époque gothique, lorsque l'image devient celle d'une "réalité possible".

Fig. 4
Polychromie
originale.
Cliché
ARC-Nucléart.



Les quelques éléments que nous venons d'analyser tendent tous à identifier le Christ en croix de l'église Saint-Vincent d'Hendaye comme une œuvre appartenant pleinement à la première moitié du XIII^e siècle, caractérisée en Espagne par une évolution au sein des formes issues de la tradition du siècle précédent, vers un humanisme et un naturalisme que l'on dit gothique. Il est nécessaire à présent de préciser cette origine espagnole par la comparaison avec différentes productions régionales de la période.

■ Productions régionales d'Espagne : la Castille et Valladolid

Les caractéristiques stylistiques de l'œuvre et tout particulièrement le traitement relativement naturaliste du corps permettent de postuler une origine castillane. La production de sculptures de bois polychromé y présente en effet, du fait de la situation géographique et politique de la région, une certaine spécificité au regard des autres écoles qui composent le domaine espagnol. Située sur la route du pèlerinage de Compostelle, la Castille est ouverte aux influences et aux innovations venues du Nord et les premiers chantiers des cathédrales gothiques de Tolède et de Burgos ouvrent dès la première moitié du XIII^e siècle.

Quelques caractéristiques de l'œuvre (la chevelure, le *perizonium* et la croix notamment) permettent d'établir des comparaisons entre le Christ d'Hendaye et certaines œuvres castillanes. On peut citer notamment un *Christ en croix* conservé au Musée Frederic Marès de Barcelone (MFMB 759), daté de la seconde moitié du XIII^e siècle qui montre le même type de croix et surtout un *perizonium* dont le rendu des plis est similaire (Fig. 5). En effet, il présente des plis verticaux sur le côté droit qui se cassent progressivement en plis diagonaux sur le côté gauche, formant ainsi de larges V. Ce type de *perizonium* se différencie fortement d'autres productions espagnoles où le rendu du drapé reste plus schématisé, beaucoup moins naturaliste, comme en Catalogne où la tradition romane des brillants ateliers du XI^e siècle reste très prégnante tout au long du XIII^e siècle.

Il faut souligner que l'origine castillane reste une hypothèse et que, s'il est intéressant d'essayer de pousser plus loin l'analyse par des comparaisons avec différentes productions locales, les propositions qui suivent relèvent de la conjecture en attendant des recherches plus poussées.

Cette hypothèse est cependant renforcée par le fait qu'elle permet d'en produire de plus précises encore. La sculpture castillane est riche de différents ateliers locaux. Peu d'études précises des productions des différents territoires ont été menées, si ce n'est sur la région de Valladolid qui a fait l'objet de la thèse très

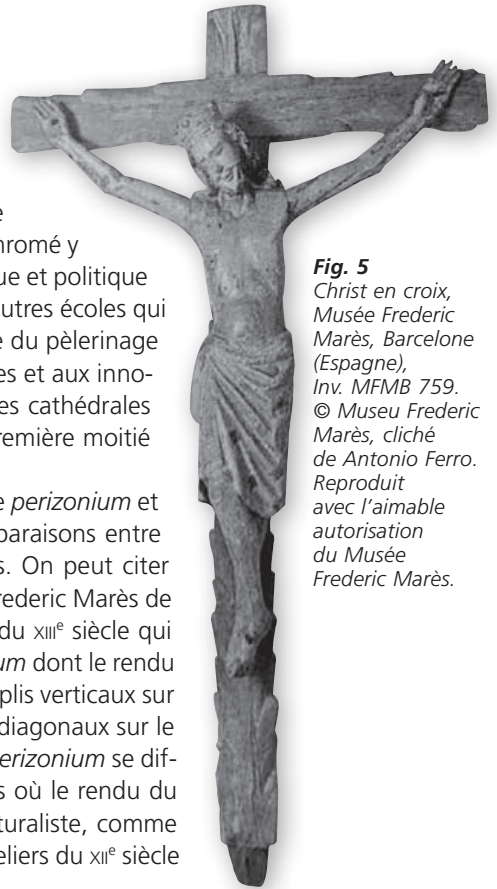


Fig. 5
Christ en croix,
Musée Frederic
Marès, Barcelone
(Espagne),
Inv. MFMB 759.
© Museu Frederic
Marès, cliché
de Antonio Ferro.
Reproduit
avec l'aimable
autorisation
du Musée
Frederic Marès.

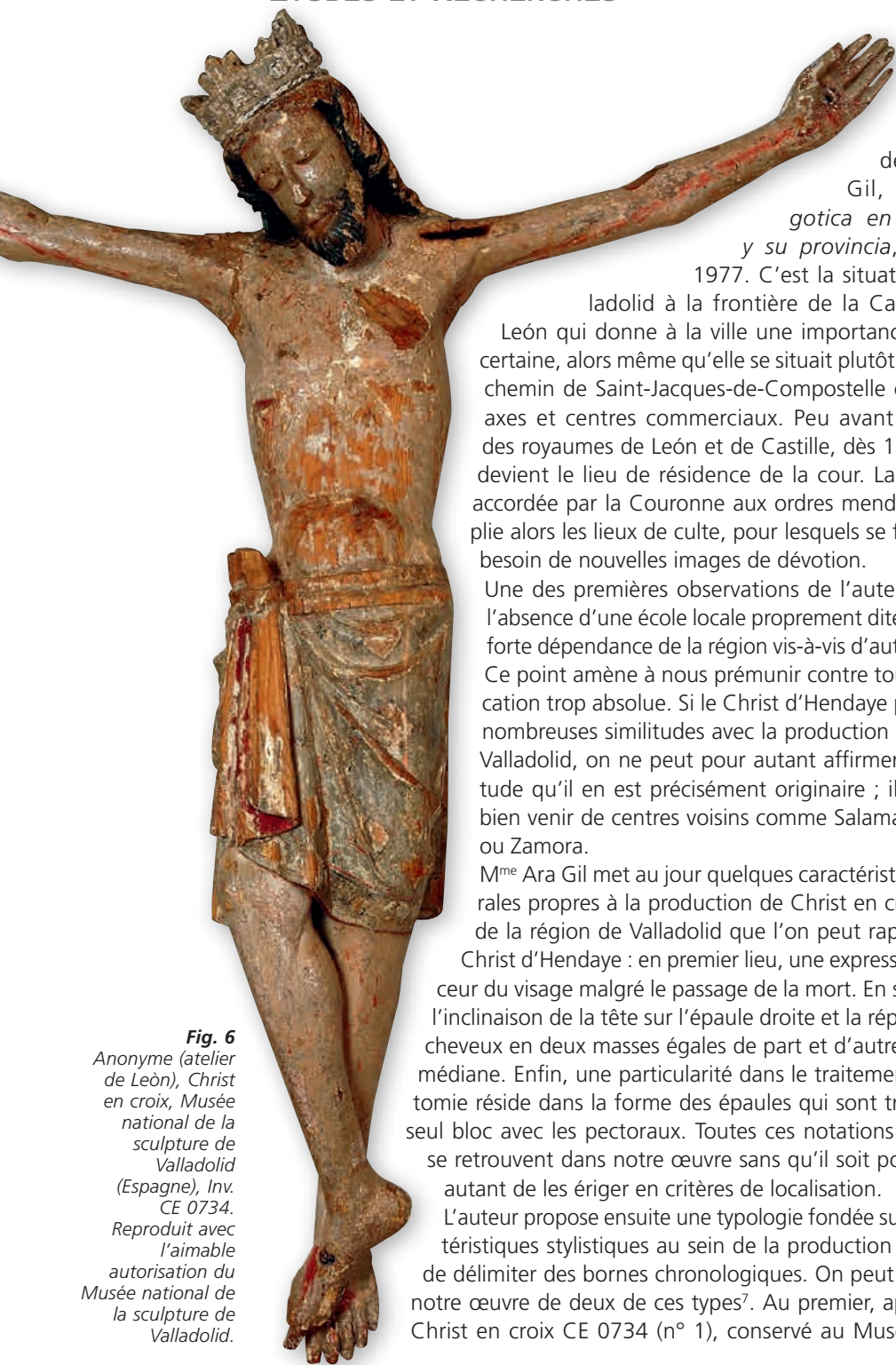


Fig. 6
Anonyme (atelier de Leòn), Christ en croix, Musée national de la sculpture de Valladolid (Espagne), Inv. CE 0734. Reproduit avec l'aimable autorisation du Musée national de Valladolid.

minutieuse de M^{me} Ara Gil, *Escultura gotica en Valladolid y su provincia*, parue en

1977. C'est la situation de Valladolid à la frontière de la Castille et du León qui donne à la ville une importance politique certaine, alors même qu'elle se situait plutôt à l'écart du chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle ou d'autres axes et centres commerciaux. Peu avant la réunion des royaumes de León et de Castille, dès 1221, la ville devient le lieu de résidence de la cour. La protection accordée par la Couronne aux ordres mendiants multiplie alors les lieux de culte, pour lesquels se fait sentir le besoin de nouvelles images de dévotion.

Une des premières observations de l'auteur souligne l'absence d'une école locale proprement dite, et donc la forte dépendance de la région vis-à-vis d'autres centres. Ce point amène à nous prémunir contre toute identification trop absolue. Si le Christ d'Hendaye présente de nombreuses similitudes avec la production sculptée de Valladolid, on ne peut pour autant affirmer avec certitude qu'il en est précisément originaire ; il peut aussi bien venir de centres voisins comme Salamanque, Toro ou Zamora.

M^{me} Ara Gil met au jour quelques caractéristiques générales propres à la production de Christ en croix de bois de la région de Valladolid que l'on peut rapprocher du Christ d'Hendaye : en premier lieu, une expression de douceur du visage malgré le passage de la mort. En second lieu, l'inclinaison de la tête sur l'épaule droite et la répartition des cheveux en deux masses égales de part et d'autre d'une raie médiane. Enfin, une particularité dans le traitement de l'anatomie réside dans la forme des épaules qui sont traitées d'un seul bloc avec les pectoraux. Toutes ces notations stylistiques se retrouvent dans notre œuvre sans qu'il soit possible pour autant de les ériger en critères de localisation.

L'auteur propose ensuite une typologie fondée sur des caractéristiques stylistiques au sein de la production qui permet de délimiter des bornes chronologiques. On peut rapprocher notre œuvre de deux de ces types⁷. Au premier, appartient le Christ en croix CE 0734 (n° 1), conservé au Musée national

de la sculpture de Valladolid (Fig. 6). Il montre de grandes similarités dans le traitement des clavicules en V très marqué à la base du cou, et dans le rendu des côtes par des incisions parallèles presque schématiques. Mais il se distingue de notre œuvre par la couronne royale que porte le Christ et qui marque, selon l'auteur, ce groupe stylistique.

À l'inverse, le second type se caractérise par l'absence de couronne royale et par un rendu anatomique plus naturaliste (Fig. 7). Une œuvre de cet ensemble, le Christ en croix CE 0873 (n° 2), conservée elle aussi au Musée national de la sculpture, peut être rapprochée du Christ d'Hendaye. La couronne royale qu'il montre est un archaïsme rare dans ce groupe et le traitement de la tête et du ventre est proche de celui de notre œuvre. En effet, l'inclinaison de la tête est similaire et le visage montre de fortes similitudes, notamment dans l'arrondi des sourcils, des yeux, et dans l'amin-cissement des traits ; le rendu des bras horizontaux et des mains aux longs doigts peut aussi être rapproché du Christ d'Hendaye. Pour ce qui est du buste, les côtes sont moins marquées que celles de notre Christ mais les abdominaux sont pareillement rendus.

En ce qui concerne la datation, le premier type appartient à la première moitié du XIII^e siècle. Le Christ n° 1 se situerait plutôt vers le milieu du siècle. Le second groupe est plus tardif, il relèverait plutôt de la seconde moitié du XIII^e siècle et le Christ en croix n° 2 est daté d'environ 1300. Par conséquent, étant donné l'état de nos connaissances sur le fonctionnement des ateliers dans la région au XIII^e siècle, on ne peut trancher stylistiquement dans le cas du Christ d'Hendaye entre une œuvre de la première moitié du XIII^e siècle qui montrerait certaines caractéristiques novatrices, comme l'absence de couronne, et une œuvre de la seconde moitié du siècle aux traits archaïsants⁸.

■ Conclusion

Nous devons faire preuve de prudence dans nos conclusions. S'il semble désormais très probable que l'origine de l'œuvre se situe dans la région castillane autour de 1250, peut-être dans la région de Valladolid, il ne reste pas moins de nombreux points obscurs qui sont autant de nouvelles perspectives de recherche. Il faudrait étudier de façon comparée les différents centres et ateliers locaux identifiés en Castille au XIII^e siècle pour préciser ou justifier plus fermement les propositions de datation et de localisation. À rebours, il serait



Fig. 7
Anonyme,
Christ en croix,
Musée national
de la sculpture
de Valladolid
(Espagne),
Inv. CE 0873.
Reproduit
avec l'aimable
autorisation
du Musée national
de la sculpture
de Valladolid

ÉTUDES ET RECHERCHES

intéressant de poursuivre les recherches entamées sur l'histoire récente de l'œuvre qui, si elles ont corrigé quelques erreurs antérieures, n'ont pas réellement abouties. S'il était possible, en particulier, de retrouver la trace de l'antiquaire et de connaître le précédent lieu de conservation, nous pourrions alors continuer l'enquête.

Cette première étude apparaît donc avant tout comme l'occasion d'une meilleure connaissance iconographique et stylistique de l'œuvre, et d'une mise à jour de la finesse de sa conception et de l'harmonie de sa réalisation.

(*) Diplômée de l'École du Louvre (Paris)

Sources

Archives conservées au presbytère de la paroisse Saint-Vincent d'Hendaye : albums photographiques de l'abbé Lahet-Juzan, volumes IV, V et VIII.

Bibliographie

- ALLARD Dominique, (dir.), 1995, *Dorures, brocarts et glacis, S.O.S. Polychromies*, catalogue d'exposition au musée des arts anciens du Namurois (27 octobre-31 décembre 1995), Fondation Roi Baudoin, Bruxelles.
- ARA GIL Clementina-Julia, 1977, *Escultura gotica en Valladolid y su provincia*, Valladolid : Institución Cultural Simancas, Exma. Diputación Provincial de Valladolid.
- BRACONS I CLAPES Josep, 1983, *Catàleg de l'escultura gotica del Museu Episcopal de Vic*, Vic : Museu i Biblioteca Episcopal.
- 2003, "L'art gothique dans la couronne d'Aragon et le monde méditerranéen", in T. Velmans, E. Carbonnell, R. Cassanelli (dir.), *L'art de la Méditerranée : Renaissances en Orient et en Occident, 1250-1490*, Arles Le Rouergue : Actes Sud.
- LACARRA DUCAY Maria del Carmen, 2003, *Arte gotico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza : Diputación General de Aragón.
- DURAN I SANPERE Augustin, AINAUD DE LASARTE Joan, 1956, *Ars Hispaniae, Historia universal des arte hispanico*, vol. 8, *Escultura gotica*, Madrid : Editorial Plus-Ultra.
- ESPANOL Francesca, YARZA Joaquin, (dir.), 1991, *Catàleg d'escultura i pintura medievals, Fons del Museu Frederic Marès*, Barcelone : Ajuntament de Barcelona. Regidoria d'Edicions i Publicacions.
- FRANCO MATA Angela, 1993, *Catálogo de la escultura gotica, Museo arqueologico nacional*, Madrid : Ministerio de Cultura : Direccion General de Bellas Artes y Archivos.
- GILLERMAN Dorothy (dir.), 1987, *Gothic sculpture in America, New England Museums (I)*, New-York : Publications of the International Center of Medieval Art.
- 2001, *Gothic Sculpture in America : Midwestern Museums (II)*, Turnhout : Brepols, Publications of the International Center of Medieval Art.
- GILMAN-PROSKE Beatrice, 1951, *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, New York : Hispanic society of America.
- MATHON Jean-Bernard (dir.), 2011, *Romanes et gothiques, Vierges à l'enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, Milan : Silvana Editoriale Spa.
- PHILIPPOT Paul, 1990, *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Groeninghe : éd. par C. Périer-D'eteren et Br. D'Hainaut-Zveny.
- THOBY Paul, 1959, *Le crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes : Bellanger.
- VALDES FERNANDEZ Manuel, 2001, *El arte gotico en la provincia de León*, León : Universidad de León.
- WATTENBERG Federico, 1963, *Museo nacional de escultura de Valladolid*, Valladolid : Junta de Castilla y León.
- WILLIAMSON Paul, 1995, *Gothic sculpture, 1140-1300*, New Haven London : Yale university press.

Notes

- 1 L'abbé Lahet-Juzan est né le 7 février 1914 et décédé le 23 décembre 1993. Les dates d'exercice de son ministère à Saint-Vincent nous ont été fournies par le chancelier de l'évêché qui en atteste.
- 2 M^{me} Hortensia Gauthier, dont nous saluons la mémoire, fut conservateur délégué des antiquités et objets d'art des Pyrénées-Atlantiques pour l'arrondissement de Bayonne de 1998 à 2012. Elle initia les recherches sur le Christ d'Hendaye et me transmit les résultats de ses premières investigations.
- 3 Communication du 5 mars 2012.
- 4 Expertise pratiquée par Victoria Asensi Amoros, Xyldata SARL, rapport d'expertise xylogique du 15 juin 2012.
- 5 C. Lavier, P. Richardin, 2013, "Datation par le carbone 14 d'un Christ en croix conservé en l'église paroissiale Saint-Vincent de la commune d'Hendaye (Pyrénées-Atlantiques)", compte-rendu d'étude C2RMF n° 24824, Centre de recherche et de restauration des musées de France.
- 6 P. Philippot, "Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale" in *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, p. 273-288.
- 7 Le premier type que nous appelons type 1 est identifié par l'auteur sous le numéro 2 tandis que le second type, notre type 2, se trouve dans l'ouvrage sous le numéro 4.
- 8 L'ouvrage présente aussi des œuvres conservées en dehors de musées, dans des églises de la région de Valladolid que nous n'avons pu reproduire. Nous signalons cependant au lecteur que le Christ en croix de Villamuriel (planche XXXVI) et celui de Piñel de Arriba (planche XXXIX), présentent des similitudes encore plus nettes avec le Christ d'Hendaye.

ÉTUDE, CONSERVATION ET RESTAURATION DU CHRIST EN CROIX DE L'ÉGLISE SAINT-VINCENT D'HENDAYE

Magdeleine
CLERMONT-JOLY ^(*),
Laure
MEUNIER-SALINAS
et Muriel OIRY ^(**)

Organisé grâce au mécénat du CEA en partenariat avec l'association des Maires de France, le concours *Sauvez le patrimoine de votre commune* a pour objectif la conservation-restauration par le laboratoire ARC-Nucléart à Grenoble d'objets du patrimoine culturel.

Le Christ en croix de l'église Saint-Vincent d'Hendaye a été désigné comme lauréat en automne 2010 et, au vu de son ancienneté et de sa qualité, a fait l'objet d'une étude complète pour sa connaissance et sa sauvegarde, grâce à une synergie exemplaire entre conservateurs, restaurateurs, historiens et laboratoires. Sa restauration terminée, cette œuvre exceptionnelle, objet culturel et culturel tout à la fois, a regagné Hendaye en avril 2013 et a été présentée au public, paroissiens et amateurs d'art mêlés.

CEA-ren diru laguntzari esker eratua, Frantziako auzapezen elkarte lagun, "Zuen herriko ondarea salba zazue" lehiaketaren helburua da ondare kulturaleko zerak begiratzea / zaharberritzea Grenobleko ARC-Nucleart laborategiaren bidez.

Hendaiaiko Jondoni Bixintxo elizako kurutzefika saritua izan zen 2010eko larrazkenean. Zaharra baita eta kalitate handikoa, sakonki aztertua izan da ezagutua eta begiratu izan dadin. Lan hortan eskuz esku ari izan dira kontserbatzaile, zaharberritzaile, historialari eta laborategiak. Zaharberritzea bururaturik, ezohiko obra hori, aldi berean kulturala eta kulturala, Hendaia itzulia izan da 2013ko apirilean, eta aurkeztua publikoari, hau izan dadin eliztar ala arte amateur.

■ Identification

Titre : Christ en croix.

Matériau : bois polychromé.

Datation : première moitié du XIII^e siècle.

Dimensions (H x L) : 210 x 193 cm (croix), 164,5 x 159,5 cm (Christ).

Statut juridique : propriété de la commune d'Hendaye (Pyrénées-Atlantiques).

Lieu de conservation : chapelle de la Croix, église paroissiale Saint-Vincent, Hendaye.

■ Prise en charge et désinsectisation



Fig. 1
Le Christ
dans l'église
en décembre 2010.

Encouragée par Hortensia Gauthier, alors conservateur délégué des antiquités et objets d'art (cdaoa)¹ des Pyrénées-Atlantiques, la commune d'Hendaye a présenté au concours *Sauvez le patrimoine de votre commune*², le dossier du Christ en croix de l'église Saint-Vincent. Désignée comme lauréate, cette œuvre espagnole du XIII^e siècle appartenant à l'ensemble d'objets mobiliers rassemblés par l'abbé Lahet-Juzan dans les années 1960, a été prise en charge par l'équipe d'ARC-Nucléart³ en décembre 2010 (Fig. 1).

Afin de permettre à la sculpture de voyager sans risque de perte de polychromie, un fixage provisoire (*facing*) a été posé en surface à l'aide de petits carrés de papier Japon collés à l'aide d'un adhésif cellulosique (Fig. 2).



Fig. 2
Prise en charge et
pose de facing par
la restauratrice
Sylvestre Legendre.

ÉTUDES ET RECHERCHES



Fig. 3
Désinsectisation par irradiation gamma



Fig. 4
L'œuvre à son arrivée à ARC-Nucléart.

Transportée à Grenoble après un conditionnement adapté, elle a, dès son arrivée au laboratoire, subi une désinsectisation, par irradiation sous rayonnement gamma émis par des sources de cobalt 60, afin d'éliminer toute trace d'infestation par les insectes xylophages (Fig. 3). Les *facings* ont ensuite été retirés et la polychromie refixée afin de permettre la manipulation de la pièce lors de son étude (Fig. 4).

■ Études

L'ancienneté et la qualité de cette œuvre, ainsi que les conditions de l'intervention grâce au mécénat du Commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives (CEA), ont tout naturellement conduit ses responsables administratifs et scientifiques⁴ à accepter la proposition d'ARC-Nucléart : effectuer une étude complète pour la connaissance et la sauvegarde de cette pièce, grâce à une exemplaire synergie.

Les recherches menées dans le cadre d'un mémoire d'étude de l'École du Louvre⁵ ont permis d'approfondir la connaissance historique et stylistique de la sculpture.

L'expertise xylogologique par Xylodata SARL⁶ a révélé la mise en œuvre du Christ et de la croix dans du pin sylvestre, *Pinus sylvestris*, *Pinaceae*.

La datation par le carbone 14, effectuée au Centre de recherche et de restauration des musées de France, a confirmé la période supposée d'exécution, la précisant même à la première moitié du XIII^e siècle⁷.

L'étude par radiographie aux rayons X du CIRAM⁸ a permis de visualiser la structure interne de l'objet et de révéler les modes d'assemblage utilisés, de

mettre en évidence l'état de conservation du bois et des éléments métalliques cartographiés, de détecter les restaurations antérieures.

Et, afin d'établir des propositions d'interventions de conservation-restauration, ARC-Nucléart a pour sa part effectué un constat d'état détaillé, complété par une minutieuse étude de polychromie avec analyses⁹.

■ Constat d'état de la structure

Mise en œuvre de la sculpture

Le corps du Christ est taillé dans une bille de bois, deux petits éléments de bois insérés dans le buste figurent les mamelons. Au revers, toute la partie correspondant au dos a été évidée au moyen de gouges – de larges traces en témoignent – afin de limiter le travail en réduisant l'épaisseur du bois et diminuer ainsi le poids de la sculpture (Fig. 5 et 6). À l'arrière de la tête, une pièce rapportée complète la chevelure (Fig. 7).

46

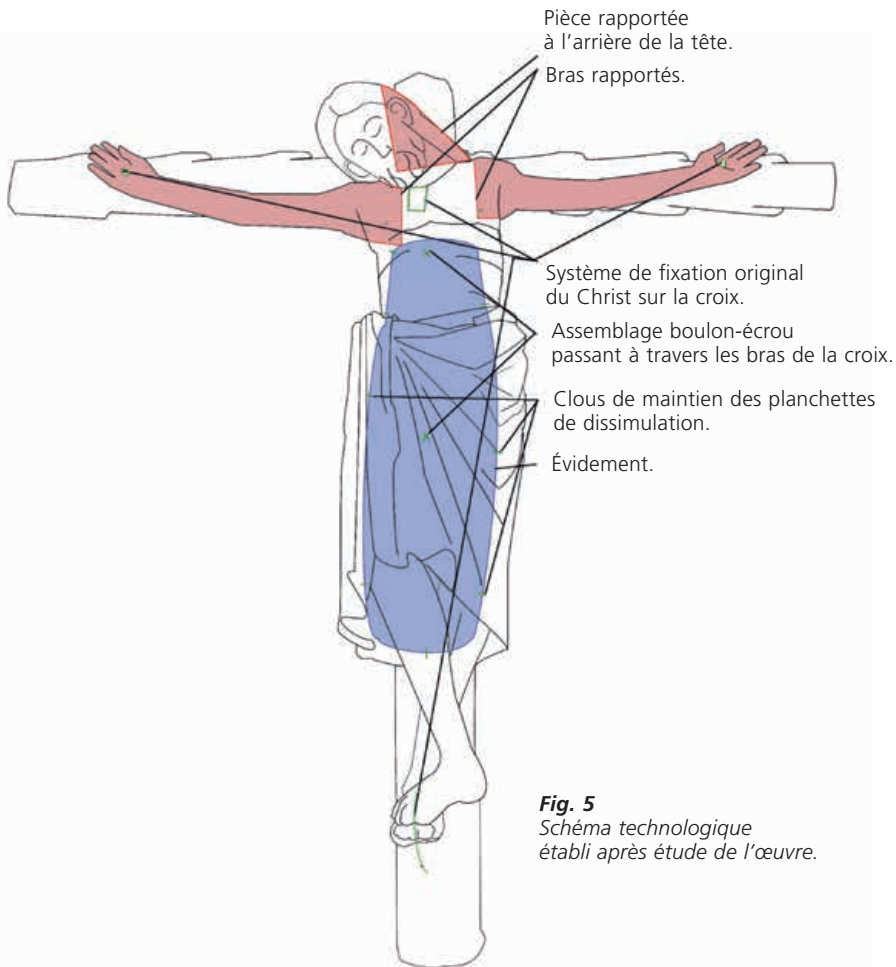


Fig. 6
*Le Christ fixé
sur la croix, profil.*



Fig. 7
*La chevelure avec
sa pièce rapportée
en bas à gauche.*

Les bras, également rapportés, s'encastrent dans des découpes ménagées sur le torse auquel ils sont fixés par des clous, sans doute posés lors d'une intervention postérieure à la réalisation de la sculpture. La croix est constituée de deux pièces présentant une découpe permettant leur emboîtement et maintenues par des clous.

Le Christ est accroché sur la croix par un assemblage métallique constitué d'un

anneau fixé dans le corps et d'une pièce dans la croix venant s'emboîter dans l'anneau. Cet assemblage principal est complété par les clous de crucifixion, un dans chaque main et celui, unique, qui transperce les deux pieds.

L'arrière de la croix est doublé d'une croix métallique avec des œilletons qui permettent la suspension, en ménageant une circulation d'air entre la sculpture et le mur, évitant ainsi le confinement et le développement des moisissures. Cet élément, dont on ignore le moment de la mise en place (lors de l'intervention des années 1960 ?) permet de reporter le poids de la sculpture sur une structure soulageant l'assemblage de la croix.

Dégradation du bois

Comme en témoignent les trous d'envol en surface, le bois a subi des attaques d'insectes xylophages, cause d'altérations ayant conduit à l'intervention de "restauration" réalisée, d'après les notes de l'abbé Lahet-Juzan, à l'arrivée de la statue dans l'église dans les années 1960. Des zones de comblements grossiers masquaient des manques de matière et des altérations du bois, sur certains plis du *perizonium*¹⁰ du Christ notamment. Un sondage a révélé que le bois n'avait visiblement pas été consolidé avant la pose de ces comblements, car il était pulvérulent. Les autres zones d'altérations sont essentiellement situées sur la croix.

Marouflage

La surface est globalement peu accidentée, car les fentes originelles ou les endroits irréguliers ont été marouflés¹¹ avant l'application de la polychromie, ce qui a permis d'avoir une surface quasi exempte d'imperfections. La toile fine présente à de multiples endroits est très discrète et ne provoque presque pas de surépaisseur sous la polychromie. En revanche, le marouflage utilisé pour masquer la réparation des zones reliant les bras au torse est fait d'une toile grossière. À certains endroits, le vide est perceptible en-dessous.

Manques et reprises

L'observation a révélé peu de manques sur la statue. Un clivage s'est produit sur les doigts des pieds, conduisant à la perte des deux gros orteils, de la totalité des orteils pour le pied senestre et du *secundus* pour le pied dextre.

Visibles sur d'anciennes photographies réalisées par l'abbé Lahet-Juzan, les manques sur le *perizonium* ont été comblés avec un enduit proche du plâtre, en même temps que s'est faite la reprise des assemblages des bras, à la polychromie très lacunaire laissant apparaître la préparation.

L'index, le majeur et l'annulaire de la main senestre ont été refaits à cette occasion (Fig. 8), de même que les reprises des assemblages des mains sur la croix.



Fig. 8

La main senestre
avec ses doigts restitués.

Observations radiographiques

L'étude radiographique a révélé la présence de nombreuses pièces métalliques dont aucune n'apparaît altérée de manière significative (absence du halo caractéristique de la rouille). Elles sont essentiellement concentrées à la jonction entre les deux parties de la croix et de l'attache du Christ sur celle-ci. L'assemblage original des deux bras au torse ne comporte pas d'éléments métalliques. Cependant, l'observation et la radiographie ont mis en évidence la présence de clous façonnés industriellement, donc plus récents. Les clichés ont également permis de voir que les deux assemblages avaient été traités sans ajout de clous, mais avec deux matériaux présentant une différence de densité à la radiographie. L'interface de l'assemblage dextre est dense, peut-être avec une charge minérale, alors que celui à senestre présente au contraire une densité moindre, indiquant peut-être l'absence de charge. Les veines du bois et certaines altérations sont particulièrement visibles sur les clichés. La structure ligneuse des bras se rapproche de celle de la croix et diffère de celle du corps.

■ Constat d'état de la surface

Fig. 9
État de la
polychromie
du visage avant
restauration.



Alors que les photographies de l'abbé Lahet-Juzan montrent les assemblages des bras de couleur claire et plusieurs autres endroits piquetés de blanc en raison des chutes de polychromie, ces plages claires étaient pratiquement inexistantes à la réception de l'œuvre à l'atelier.

La surface, complètement recouverte d'un film ou "jus" brunâtre pour dissimuler les interventions sous une couche faussement ancienne, était relativement homogène. En-dessous, il a été constaté une polychromie lacunaire dont la dernière couche visible présente des craquelures ayant favorisé des soulèvements d'écailles, phénomène dû aux multiples couches présentant une épaisseur certaine (Fig. 9).

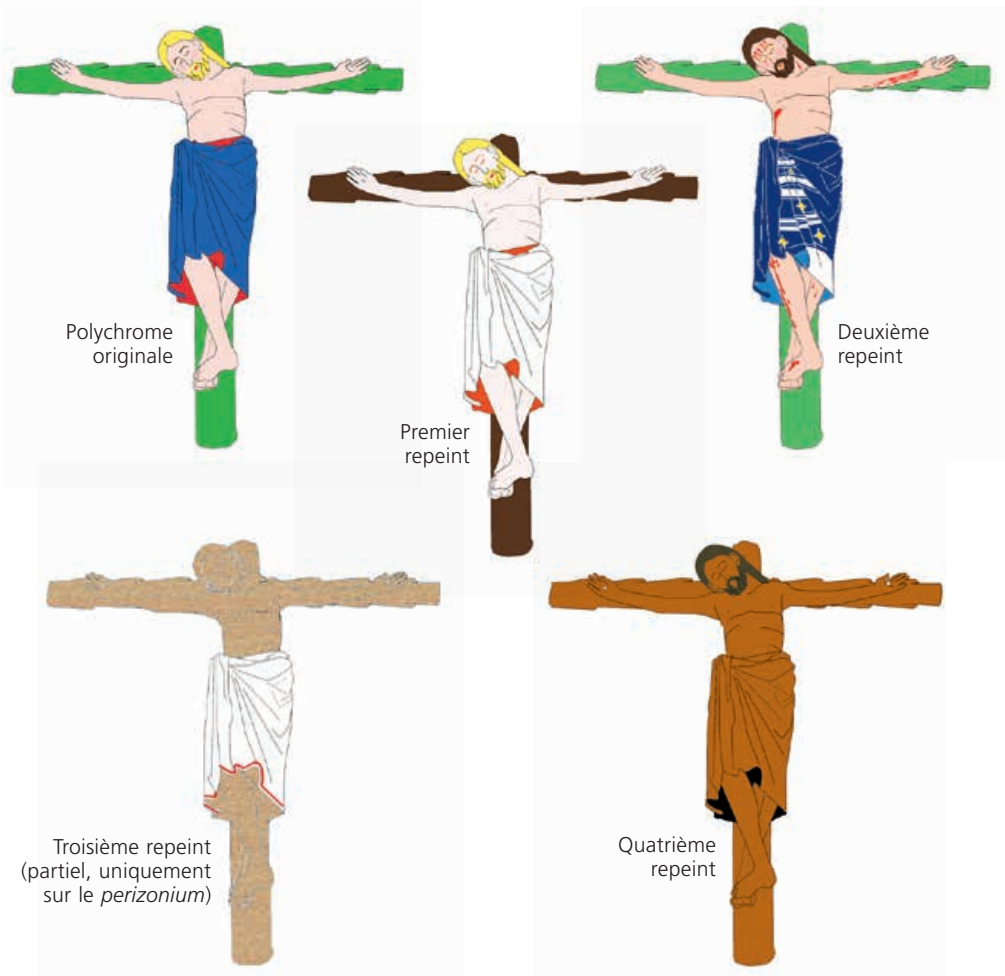
■ Étude de polychromie

Cette étude a été faite par l'équipe du laboratoire, mêlant aux observations des restauratrices, à l'œil nu et sous loupe binoculaire, des analyses de caractérisation de la polychromie à partir d'une douzaine de prélèvements réalisés en différents points de l'œuvre.

Une analyse élémentaire au microscope électronique à balayage couplé à un détecteur des rayons X par dispersion d'énergie (MEB-EDS) a été effectuée pour déterminer les éléments chimiques présents dans la polychromie. Quand cela a été possible, une analyse au spectromètre infrarouge à transformée de Fourier (IRTF) a été faite en complément, notamment pour la caractérisation des substances organiques (liants, vernis, etc.) et de certains pigments.

Les résultats ont révélé que, au cours du temps, cinq couches de polychromie ont été appliquées successivement (Fig. 10).

Fig. 10
Les cinq couches de polychromie révélées par l'étude.



La couche originale

Après le marouflage décrit précédemment, la sculpture a été recouverte d'une fine préparation blanc-crème à base de sulfate de calcium. Cette charge, couramment utilisée en Espagne et à la frontière franco-espagnole, est un indice supplémentaire pour confirmer la provenance du Christ. A ensuite été appliquée une fine couche de blanc de plomb presque pur sur laquelle ont été posées les couleurs. Le liant utilisé pour l'ensemble de la couche picturale, y compris la préparation, est de composition organique. Il pourrait s'apparenter à du jaune d'œuf.

Aujourd'hui très lacunaire, la polychromie d'origine était somptueuse : les cheveux et la barbe du Christ étaient dorés à la mixtion, la bouche et l'intérieur du *perizonium* peints d'un rouge vermillon rehaussé d'une laque. L'extérieur bleu lapis-lazuli du linge rehaussé de feuille d'or sur mixtion contrastait avec la carnation du Christ. Les coulures de sang étaient dessinées au moyen de rouge vermillon. La croix était habillée d'un vert intense et lumineux, obtenu grâce au résinate de cuivre appliqué sur une sous-couche verte, lui donnant ainsi de la profondeur.

Le premier repeint

Ce repeint a été appliqué sur une couche de préparation blanche composée de carbonate de calcium et de colle animale. Elle est identifiable par son épaisseur très importante, à l'origine de l'empâtement des volumes, particulièrement notable dans les cheveux et la barbe, où la finesse de la sculpture a été "noyée" par l'application de cette couche.

La polychromie, lacunaire, n'a pas pu être identifiée sur l'ensemble de la sculpture. La couleur des carnations d'un rose très clair presque blanc a été mise en évidence uniquement sur l'arête du nez. La bouche rouge vermillon est entourée d'une barbe qui aurait pu être redorée tout comme les cheveux. Néanmoins, les analyses n'ont pas pu confirmer les observations faites sur l'œuvre. L'intérieur du *perizonium* a, quant à lui, été repeint en rouge vermillon rehaussé d'une laque ou d'un glacis plus foncé. L'extérieur du vêtement, recouvert de l'épaisse couche de préparation blanche, a sans aucun doute fait l'objet d'une remise en couleur, mais le caractère lacunaire de cette couche n'a pas permis son identification.

La croix a, pour sa part, été peinte en vert et rehaussée de vert plus clair (résinate de cuivre).

Le second repeint

La deuxième intervention a consisté à repeindre intégralement la sculpture après l'application d'une couche de préparation blanche à base de sulfate de calcium et de colle animale.

Cette couche picturale est partiellement lacunaire, mais c'est la plus présente. Du fait des deux couches sous-jacentes, elle était très craquelée et les écailles se soulevaient en toit.

Les carnations étaient visibles sous le "jus" brun recouvrant l'ensemble de la sculpture. Elles sont beige-rosé avec des rehauts plus foncés sur les joues. Les détails sont soignés, comme les gouttes de sang liées aux épines de la couronne et les cils, très fins. La barbe et les cheveux sont brun-noir. L'extérieur du *perizonium* a bénéficié d'un décor sophistiqué composé d'une alternance de bandes horizontales de trois types : feuille d'argent, bleu indigo uni et bleu indigo avec motif en losange argenté. La mise en œuvre d'un tel décor comprenant plusieurs étapes a été complexe. La feuille d'argent à la mixtion a d'abord été appliquée uniquement sur les zones à recouvrir. Des laques de couleurs rouge et jaune ont ensuite été passées dessus. Le reste du vêtement a alors été peint en bleu. Puis des rehauts ont été réalisés : contour des losanges avec pointes lobées en blanc, traits horizontaux bleus, blancs et noirs pour souligner les zones de démarcation entre les différents types de bandes (bleu indigo/feuille d'argent). L'intérieur du linge a été peint en bleu. La croix n'a subi aucune intervention, la précédente polychromie devant encore être de qualité satisfaisante.

Fig. 11
Le perizonium revêtu d'une couche blanche masquant les anciens complements.

52

Le troisième repeint

Cette intervention se serait limitée à repeindre uniquement le *perizonium*. Ceci s'explique sans doute par le caractère lacunaire de la couche picturale sous-jacente. Le vêtement a été peint en blanc (visible sous la surface brune) avec un liseré rouge en partie basse (Fig. 11).

Le quatrième repeint

Un "jus" brun translucide a été appliqué directement sur la polychromie précédente donnant un aspect sale à la sculpture (Fig. 12). Il a sans doute été posé afin de dissimuler l'aspect hétérogène de l'œuvre (cohabitation de plusieurs couches de polychromie, reprises grossières visibles notamment au niveau des assemblages des bras, restitutions sur le *perizonium* et des doigts de la main senestre).

■ Traitement de conservation-restauration

Les études terminées, les opérations de conservation-restauration à proprement parler ont pu être entreprises.

Fixage

En raison de la grande fragilité de la polychromie, un fixage complet a été réalisé afin de recréer une liaison entre la couche picturale et le bois ou la toile, ou bien entre les repeints. Introduit à l'état liquide, l'adhésif assure l'adhésion par la



ÉTUDES ET RECHERCHES

formation d'un film solide. Du fait des nombreux soulèvements et de dé-placages avec des espaces de vides importants, il a été employé un adhésif garnissant et thermoplastique, à liant acrylique stable dans le temps et respectant les propriétés optiques du bois et des couches picturales. L'intervention s'est faite en deux temps, d'abord par application au pinceau de l'adhésif sur le bord des écailles et en surface au niveau du réseau de craquelures, puis, après séchage, par ré-application des écailles à la spatule chauffante. Néanmoins, en raison de l'état de dégradation très important des couches picturales, il a été nécessaire de faire un fixage complémentaire au fur et à mesure de l'avancée de l'opération suivante, le nettoyage.

Nettoyage

La couche brune appliquée pour dissimuler les reprises lors de la "restauration" précédente nuisait grandement à la perception que l'on pouvait avoir de l'œuvre.

Un nettoyage de la surface a donc été indispensable pour comprendre les différentes couches et interventions en présence afin de déterminer la suite des opérations. Des tests ont permis de choisir la meilleure méthode pour ce nettoyage. L'intervention a tout d'abord consisté à éliminer le "jus" brun par nettoyage aqueux selon la méthode Wolbers complété par un nettoyage mécanique très ponctuel sous lunettes-loupe et au moyen de fibres de verre pour retirer les résidus bruns. Le nettoyage n'a pas été trop poussé afin de conserver la patine du temps (Fig. 13).

Élimination des repeints des anciennes restaurations

Au début des travaux, il n'avait pas été prévu de faire de dégagement de polychromie. Mais, après le nettoyage, les informations révélées par l'étude ont permis d'opter, avec l'accord des responsables de l'œuvre, pour un retrait des retouches foncées couvrant les anciennes restaurations des bras et du *perizonium*. Ces repeints étant insensibles à l'eau et leur dégagement au scalpel sous loupe binoculaire très délicat, il a été testé des mélanges de solvants qui n'ont donné aucun résultat. Seul un décapant à base de chlorure de méthylène a permis une élimination contrôlée, préservant la patine et sans action sur la couche picturale sous-jacente.

Finalisation du nettoyage des éléments rouges

Le rouge utilisé pour matérialiser les gouttes de sang et la plaie du côté droit était recouvert d'un voile blanc qui ne s'éliminait pas lors du nettoyage aqueux. L'application d'acide acétique dilué en prenant soin de ne pas déborder sur les carnations a permis de le retirer sans altérer le rouge. L'ensemble a ensuite été soigneusement rincé à l'eau.

Dégagement du repeint du *perizonium*

Le retrait du "jus" brun a permis de mettre au jour, juste en-dessous du troisième repeint blanc très épais et empâtant les volumes du *perizonium*, une

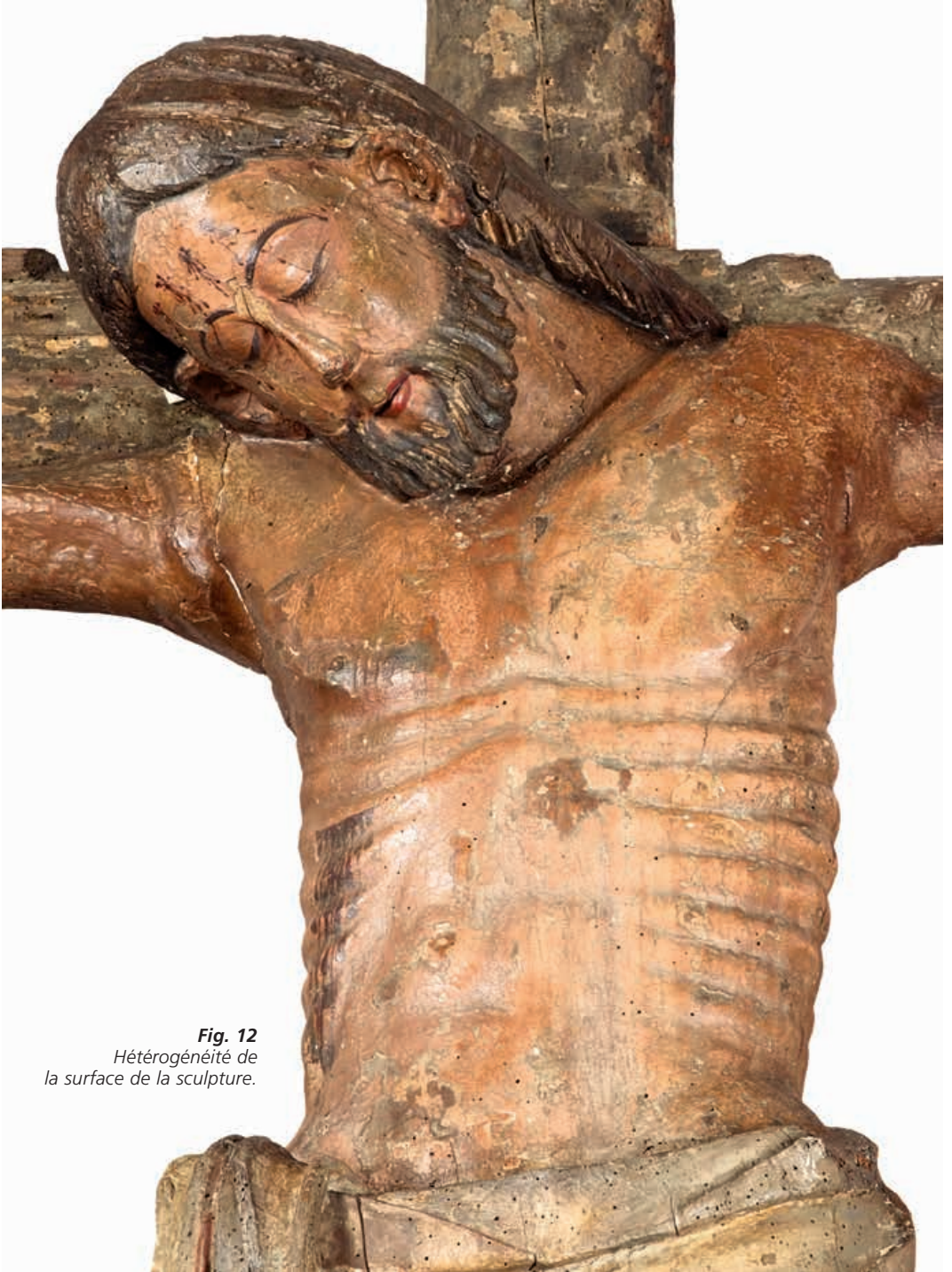


Fig. 12
*Hétérogénéité de
la surface de la sculpture.*

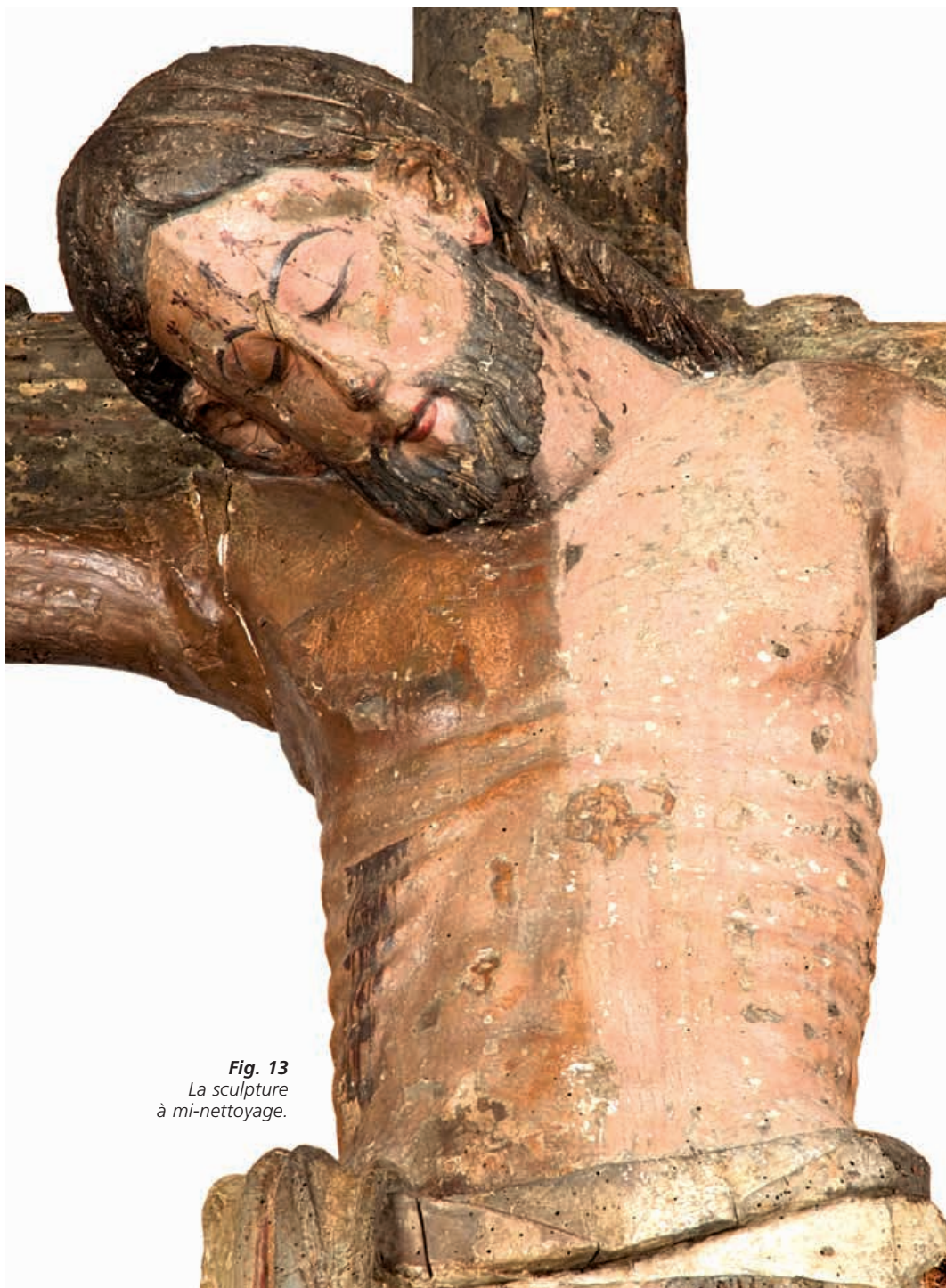


Fig. 13
*La sculpture
à mi-nettoyage.*

partie du décor du deuxième repeint. Cette couche picturale bleu indigo/feuille d'argent, d'une très fine exécution, est contemporaine des carnations. Ainsi, dans l'intention d'une harmonisation à la fois historique et esthétique de la sculpture, il a été décidé de mettre au jour le deuxième repeint, par dégagement mécanique au scalpel sous loupe binoculaire (Fig. 14).



Fig. 14
*Dégagement
du repeint blanc
du perizonium.*

Élimination des anciens complements

Les complements sur le *perizonium* et ceux de la croix étaient d'une facture maladroite. Leur aspect mou, ne reprenant pas la forme du drapé, gênait la lecture des volumes. Ils étaient en outre en très mauvais état de conservation, parcourus de nombreuses fissures qui témoignaient d'un mouvement du bois sous-jacent. Lors de tests de dégagement de ces ajouts, il a été constaté que le bois était très altéré : présence de vermoulures, éléments mobiles, etc. Afin d'assurer la conservation de la sculpture dans les meilleures conditions, ils ont donc été éliminés (Fig. 15).



Fig. 15
Le perizonium après
dégagement du repeint
et élimination des
anciens complements.

Éclaircissement du bois

Les couleurs vives des carnations et du *perizonium* ont été valorisées par l'élimination du troisième repeint blanc. Néanmoins, au niveau des lacunes de polychromie, le bois et la toile restaient brunâtres.

Ces îlots de salissure pouvaient compromettre la bonne adhésion d'éventuels bouchages de remise à niveau. De même, les éventuelles retouches ponctuelles risquaient de donner un résultat peu satisfaisant sur une surface grasse et foncée. Après différents tests, le bois nu, hormis celui de la croix, a été éclairci au moyen d'un mélange d'eau oxygénée avec une goutte d'ammoniac, permettant d'obtenir un ton mordoré pour le bois et d'éclaircir parfaitement la toile. L'ensemble a ensuite été rincé à l'eau avec soin.

Intervention sur les doigts anciennement restitués

Les doigts de la main gauche du Christ sont une réfection ancienne ayant consisté à fixer trois nouveaux doigts sur la main d'origine au moyen de clous et de toile enduite. Ces volumes restitués ne respectent pas le style de l'original et perturbent la vision d'ensemble. Néanmoins, la sculpture faisant l'objet d'une dévotion et sans éléments de référence pour les refaire, il convenait de les conserver. Toutefois, cette ancienne réparation a été momentanément déposée afin de consolider le bois original, de réviser l'assemblage devenu mobile de la main sur la croix et de supprimer les clous oxydés.

La toile grossière maintenant la restitution en place masquait en grande partie le creux de la main d'origine. Il a donc été décidé de la retirer et de rétablir une continuité entre la restitution et les parties originales au moyen d'un mastic. Dans un premier temps, après nettoyage et dégraissage des plans d'assemblage, les doigts ont été recollés avec une résine acrylique. Les manques ont ensuite été restitués avec un mastic époxy et les irrégularités des restitutions reprises par ponçage. Afin d'assurer la parfaite intégration des doigts, une retouche à l'aquarelle a ensuite été effectuée.

Consolidation du bois

Afin de redonner de la cohésion au bois du *perizonium*, une consolidation s'imposait avec une résine acrylique. Le produit a été injecté en profondeur au moyen d'une seringue dans les zones de manques et dans les trous d'envol



(Fig. 16). Dans un second temps, une imprégnation en surface s'est faite au pinceau sur les plans de cassures.

Fig. 16
La consolidation du bois.

Complements sur le *perizonium*

Après retrait des anciens complements, on a constaté que les zones de bois mises à nu étaient profondes, très altérées et fragilisées, et que leur surface était parcourue d'anfractuosités (galeries d'insectes xylophages). Elles ont donc été consolidées avec une résine acrylique, puis colmatées afin d'éviter des arrachements et un empoussièrément de la surface.



Fig. 17
Pose de
comblements sur
le perizonium.

Afin de permettre une bonne lecture de l'œuvre tout en laissant la restauration visible, il a été décidé de restituer les drapés, mais en laissant les comblements en retrait d'un millimètre par rapport à la surface, ce qui permet d'identifier l'intervention de près, sans pour autant gêner la vision de loin. Si des restitutions complètes nous semblaient nécessaires sur le côté senestre du vêtement afin de recréer une dynamique de lecture au niveau des drapés, elles n'apparaissent pas entièrement justifiées sur le côté dextre. Des solins - masticages légers - plutôt que de réelles restitutions ont donc été réalisés dans cette zone. Il en a été de même pour les parties basses de la croix. À la suite de plusieurs tests de mastic de comblement, c'est avec un mélange à base de carbonate de calcium, de microsphères creuses de verre et d'une émulsion acrylique que les meilleurs résultats ont été obtenus : élasticité proche de celle du bois, mise en œuvre très facile permettant une application régulière du produit et limitant les reprises après comblement. Le mélange ainsi formé étant blanc, des pigments naturels (terre de Sienne et terre d'ombre) ont été ajoutés afin de s'approcher de la couleur du bois. Le mastic a été appliqué à la spatule (Fig. 17) et retravaillé avant séchage complet.

Retouche

Après dégagement du *perizonium*, les nombreuses lacunes mettant au jour la préparation blanche rendaient la couche picturale hétérogène. La lecture des nuances du décor (alternance de feuilles d'argent et de bleu) en était très affectée. Une retouche a donc été effectuée à l'aquarelle par traits verticaux (à la manière du *trattegio*), visibles de près mais non identifiables de loin (Fig. 18 et 19). Pour les côtés dextre et senestre du linge, les grands aplats blancs qui correspondent à la toile et à la préparation blanche d'origine ont d'abord été conservés en l'état, puis légèrement atténués par un "jus" d'aquarelle

Fig. 18
Retouche colorée.





Fig. 19
Le perizonium après restauration.



Fig. 20
*Masticage des lacunes
du visage avant retouche.*



Fig. 21
Retouche du visage.

terre d'ombre lors de la réinstallation de l'œuvre dans l'église. La retouche a également été faite au niveau des assemblages des bras. Le caractère lacunaire du visage du Christ et des coulures de sang, sur l'avant-bras gauche et sur le poignet droit, pouvaient perturber l'appréciation de la finesse d'exécution de la polychromie. Afin de rétablir une continuité visuelle et finaliser la restauration, il a été réalisé une remise à niveau des lacunes avec un mastic à base de carbonate de calcium (Fig. 20), puis une retouche au moyen d'aquarelles (Fig. 21).

■ Restitution de la sculpture à Hendaye

Les opérations de restauration étant terminées (Fig. 22 et 23), le Christ en croix a regagné Hendaye après deux ans et demi d'absence et, le 26 avril 2013, une cérémonie réunissant paroissiens et amateurs d'art a donné lieu à une

ÉTUDES ET RECHERCHES



Fig. 22
*Le Christ en croix
après restauration.*

présentation des études et des travaux menés par de nombreux intervenants, chercheurs extérieurs et équipe d'ARC-Nucléart, pour la conservation et la mise en valeur (Fig. 24 et 25) de cette œuvre exceptionnelle, objet culturel et culturel tout à la fois (Fig. 26).

(*) Conservateur en chef du patrimoine, ARC-Nucléart

(**) Restauratrices d'œuvres sculptées et polychromées, ARC-Nucléart



Fig. 23
*Détail après
restauration.*

Fig. 24 et 25
*Le visage avant
et après restauration.*



Notes

- 1 Voir l'article de Mano Curutcharry, "La conservation des antiquités et objets d'art en Pyrénées-Atlantiques : mode d'emploi - En hommage à Hortensia Gauthier", *Bulletin du Musée Basque* n° 181, 2^e semestre 2013, p. 5-12.
- 2 Organisé depuis 2002, grâce au mécénat du Commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives (CEA) en partenariat avec l'association des Maires de France, le concours *Sauvez le patrimoine de votre commune* a pour objectif la conservation-restauration par ARC-Nucléart d'objets du patrimoine culturel appartenant aux communes françaises. Entre 2002 et 2013, 58 œuvres (49 religieuses, 9 civiles appartenant à 50 communes), sélectionnées parmi 442 dossiers, ont été prises en charge, traitées et restaurées dans le cadre de ce mécénat.
- 3 ARC-Nucléart : atelier de conservation-restauration et laboratoire de recherche implanté sur le site du CEA-Grenoble, ARC-Nucléart est organisé sous forme de Groupement d'Intérêt Public dépendant de cinq tutelles : le Ministère de la culture et de la communication, le CEA, la Région Rhône-Alpes, la Ville de Grenoble et l'association ProNucléart. Il a pour mission la conservation-restauration des objets du patrimoine culturel en matériaux organiques, l'étude des matériaux dégradés et la mise au point de nouvelles méthodes de traitements, pouvant déboucher sur des applications industrielles. S'y ajoutent des actions de formation et de communication auprès de tous les publics. www.arc-nucleart.fr
- 4 En tant que cdaoa des Pyrénées-Atlantiques, Hortensia Gauthier – dont nous saluons la mémoire – a suscité la candidature de cette œuvre au concours et apporté toute son aide aux restauratrices par ses recherches sur l'histoire de cette pièce. Muriel Mauriac, conservateur général du patrimoine à la DRAC Aquitaine/conservation régionale des monuments historiques, a assuré le suivi du dossier de la restauration de la sculpture avec attention et bienveillance. Serge Peyrelongue, directeur général des services, et David Gallet ont été nos interlocuteurs pour la commune d'Hendaye. Et c'est avec enthousiasme que l'abbé Jean-Marc Lavigne, curé de la paroisse Saint-Vincent, a accueilli, avec Mano Curutcharry, cdaoa de l'arrondissement de Bayonne, le Christ en croix lors de son retour dans l'église en avril 2013.
- 5 Catton Marguerite, 2012, "Le Christ gothique de l'église Saint-Vincent d'Hendaye", Paris, École du Louvre, mémoire d'étude 1^{ère} année de 2^e cycle (2 volumes), sous la direction de Isabelle Bardies-Fronty, conservateur en chef du patrimoine, et Jean-Christophe Ton-That, responsable du service de documentation, musée national du Moyen Âge/Cluny, Paris, qui ont été à notre écoute tout au long de l'opération.
- 6 Asensi Amoros Victoria, Xylodata SARL, Paris, 2012, "Rapport d'expertise xylogologique".
- 7 Lavier Catherine, Richardin Pascale, 2013, "Datation par le carbone-14 d'un Christ en croix conservé en l'église paroissiale Saint-Vincent de la commune d'Hendaye (Pyrénées-Atlantiques)", compte-rendu d'étude C2RMF n° 24824, Centre de recherche et de restauration des musées de France.
- 8 Roque Céline, 2011, "L'étude par radiographie de rayons X d'une sculpture en bois, Christ en croix, commune d'Hendaye (64)", CIRAM, Pessac, département Analysis, rapport 0311 MH-74V-1.
- 9 Meunier-Salinas Laure, Oiry Muriel, 2013, ARC-Nucléart, "Rapport d'étude et de restauration n° 2013-039, Christ en croix, Hendaye (Pyrénées-Atlantiques)". Blanc Lionel, Guiblain Thomas, Meunier-Salinas Laure, Watts Kristen, 2012, ARC-Nucléart, "Caractérisation de la polychromie du Christ en croix d'Hendaye (Pyrénées-Atlantiques)".
- 10 *Perizonium* : morceau d'étoffe servant à cacher la nudité du Christ en croix.
- 11 Maroufler : coller une toile sur une surface.



Fig. 26
Le retour
dans l'église.

JEU DE PELOTE ET DÉFI AU XVIII^e SIÈCLE

Michel DUVERT (*)

La lecture des archives montre à quel point le jeu de pelote était présent au Pays Basque. L'archive d'Ainhoa, datée du 18 septembre 1729, est un acte passé entre deux joueurs qui se défient, Pierre Hirigoyen et Michel de Hiriart. Le défi associé au pari est une pratique ancienne émaillée de bonnes histoires.

Artxiboek erakusten dute zenbatetarinoko garrantzia zuen pilotak Euskal Herrian. Ainoako artxiboa (1729ko irailaren 18koa) bi pilotarien arteko desafioaren lekuko da : Pierre Hirigoyen eta Michel de Hiriart. Desafioa eta parioa aspaldikoak dira, historia jakingarri asko tartean daudela.

À la lecture des archives, on trouve çà et là des allusions montrant à quel point le jeu de pelote était présent dans ce pays. Je prends juste un exemple remontant au xvi^e siècle (Esarte, 2011). On y voit trois jeunes Baztandars, âgés respectivement de 22, 24 et 30 ans, natifs d'Arizkun et de Lecarroz, qui faisaient paître un petit troupeau de vaches entre le Labourd et Renteria. Arrivés à Zugarramurdi, ils allèrent à Sare où un Arizkondar leur remit 18 vaches et des veaux, bien entendu non déclarés. Hélas ! Arrivant à Lesaka, ils ne purent s'empêcher de jouer à la pelote ; c'est alors qu'ils furent dénoncés, puis jugés par la Cour. L'affaire fit d'autant plus de bruit que les juges ne tinrent pas compte des accords passés entre le Bortziri et le Labourd (Esarte, 2006). Il est vrai que la coalition Castille-Aragon venait de mettre la main sur le vieux royaume. On ignore quel fut le dénouement de cette affaire.

Plus que du simple jeu de pelote, c'est du défi associé au pari dont nous allons parler. C'est là une pratique ancienne émaillée de bonnes histoires bien connues (Blazy, 1929 ; Chipitey, 1985). L'archive d'Ainhoa reproduite ici, en date du 18 septembre 1729, est un acte passé entre deux joueurs qui se défient, Pierre Hirigoyen (un Navarrais signant Pedro de Yrigoién) et Michel de Hiriart. On notera que plusieurs des gens concernés exercent le métier de marchand, comme s'il s'agissait de régler quelque différend dans la profession même.

À propos du jeu de *laxoa* dont il est question, Jakes Casaubon m'écrit ceci : "Le défi s'est joué au *laxua*, jeu direct au gant de cuir court (*esku larrua*) qui se jouait à 4 contre 4 en 12 jeux. Ce jeu noble par excellence était considéré par les puristes comme le vrai, l'authentique jeu de pelote basque comparé à toutes les autres disciplines, d'où par antonomase, sa qualification de « jeu de pelote »."

Le *laxoa* – ou *laxua* – a fait l'objet d'une présentation détaillée par Blazy. Il montre comment il a assisté, au lendemain de la guerre de 1914-1918, au déclin de ce jeu en Iparralde, alors qu'il était en vigueur dans le Pays de Bâigorri (à la place des Aldudes) et dans le Baztan voisin.

"Vers 1850, on jouait avec des pelotes grosses comme un petit melon et qui pesaient 500 grammes. Le gant était très court [nécessitant] une force physique considérable pour lancer une pelote aussi lourde avec un gant si petit". Il dit que cette sorte de *bota luzia*, mais qui se jouait avec un gant de cuir et sur une plus grande place de ce fait, avait dû très peu varier au cours des temps. Il y voit l'ancêtre du rebot.

Le défi que je donne à connaître devait avoir lieu sur la place de Sare un lundi de septembre (actuellement les fêtes de Sare se déroulent au début de ce mois).

L'enjeu était de taille ; outre la réputation, il engageait de fortes sommes. Chaque participant déposait 300 livres à une tierce personne. Le vainqueur empochant ainsi 600 livres (sans compter les paris officiels et les à-côtés impliquant les spectateurs). Jakes Casaubon me précise : "L'enjeu de 300 livres paraît très élevé, ce qui justifie l'engagement solennel devant notaire, mais cet usage était courant ainsi que l'attestent plusieurs documents des XVII^e et XVIII^e siècles" (voir également Blazy).

Chaque partie dut verser 10 livres d'arrhes dans les mains de Deihitzaguerre. Cette somme serait perdue par celui des deux partenaires qui se désisterait.

18. Sepbre 1729. 92.

Convention Entre Sieur Pierre
Fringozen, Et S. Michel le
Jirint, lesdix marchands -

Le dix huitieme jour du mois de
Septembre, mil sept cent vingt neuf,
après midy, en la paroisne de Saint Pie -
Orbarren, au Bailliage de Labourd. Pardevant
Moy Notaire Royal sous signé presens -
Lesdix nommez bas nommez, ont comparu,
Sieur Pierre Fringozen, mar^d maître
jeune de la maison de Nenaucena,
de la paroisne d'Antioie, & habitant,
d'une part. Lesd^s Michel le Jirint &
cuy^s mar^d, maître de la maison de Boungia
de la mesme paroisne, d'autre, lesquelz
de leurs bons grés, ont fait la paroy, où
la gageure d'irivant, Cest qu'ils feront
jouer au jeu de pelote, le lendemain matin,
desdemain en quinze, a la place de Sare
a douze jeux, aux formes, ou a l'amaniere
accoutumée, et avec des pelotes dont
les joueurs voudront se servir, savoir
led^s Fringozen de son côté. Deux particuliers
desera au Royaume d'Espagne, y -

ÉTUDES ET RECHERCHES

Pour l'accomplissement de ce défi, chaque partie a soumis ses biens à la justice en présence de témoins : J. Durruty, de la maison Arbona de Karrika d'Ainhoa, et J. Duronea, maître chirurgien de Senpere. Voici cette pièce que l'on peut lire facilement.

■ Transcription

La transcription est donnée de façon la plus intelligible sans respect de la ponctuation ni du type de caractère utilisé.

Le 18 sep[tem]bre 1729

Convention entre Sieur Pierre Hirigoyen et S[ieur] Michel de Hiriart, les deux marchands.

Le dix huitième jour du mois de septembre mil sept cens vingt neuf après midy, en la paroisse de Saintpée Dibarren, au Baillage de Labourd, par devant moy Notaire Royal, soussigné présens les témoins bas nommés, ont comparu Sieur Pierre Hirigoyen mar[chan]d maitre jeune de la maison de Menautenea de la paroisse d'Ainhoue, y habitant d'une part, et Michel de Hiriart aussi mar[chan]d maitre de la maison de Bourquia de la présente paroisse d'autre [part], lesquels de leurs bons grès ont fait le pary ou la gageure suivante, c'est qu'ils fairont jouer au jeu de pelote, le Lundi matin de demain en quinze, à la place de Sare, a douze jeux, aux formes ou en la manière accoutumée, et avec des pelotes dont

Compris lesieur Gornamenj, c'est à vil-
on lui les lieux, ou en état, Establiar
de son côté, quatre de bonne mesure à son côté, et
trois cent livres, contre trois cent livres, qui
seront déposés par un préalable, en
main tierce, pour être réglés en faveur
de ceux qui emporteront les jeux, cependant
Les parties ont respectivement mis
des livres de char, au pouvoir de
Sieur d'Arizaga, Sieur ancien
de la maison de baron Etchempe de ce
lieu, desquelles dix livres sont en
pauvre part de celui qui manquera
de jouer les jeux, les deux ainsi stipulé,
long qu'il soit entendu aller contre
et hommes de publiqu, par les parties,
Lesquelles ont pour l'accomplissement
de ce pary, soumis leurs biens à la justice
et presence de plusieurs témoins, mais
maître selon un point de loi du lieu
d'Ainhoue, et est Jaspineuronea

maître chirurgien habitant de ce pays, et
les témoins à ce regard, qui ont signé
avec les parties, les dits articles de convention
lesquels

Pierre Hirigoyen Hiriart
et Michel de Hiriart
Sieur d'Arizaga
Sieur Duronea
Sieur Durruty
Notaire Royal

les joueurs voudront se servir, sçavoir le d[it] Hirigoyen de son côté, deux particuliers de Vera au Royaume d'Espagne, y compris le sieur Garramendi écolier, s'il est sur les lieux, où en état, et le d[it] Hiriart de son côté, quatre Labourdeins à son choix, et ce trois cens livres contre trois cens livres qui seront déposées par un préalable, en main tierce pour être appliquées en faveur de ceux qui emporteront le d[it] jeu. Cependant les parties ont respectivement mis dix livres d'arrhes au pouvoir de Pierre Dehitzaguerre sieur ancien de la maison Dibarron Etchenique de ce lieu ; lesquelles dix livres iront en pure perte de celui qui manquera d'exécuter le jeu, le tout ainsi stipulé sans qu'il soit entendu aller contre l'honneur public par les d[ites] parties, lesquelles ont pour l'accomplissement de ce dessein, soumis leurs biens à la justice, en présences de Sieur Jean Duruti, mar[chan]d maitre de la maison Darbonna du lieu d'Ainhoue, et [?] Janpie Duronea maitre chirurgien habitant du present lieu, témoins à ce requis qui ont signé avec les parties le d[it] Dehitzaguerre dépositaire aussy.

Suivent les signatures.

(*) Lauburu, Etniker Iparralde

Bibliographie

- Blazy E. (1929), *La pelote basque*, Bayonne, Sordes, 273 p.
Chipitey (1985), *Ils étaient les meilleurs*, Porché SA Anglet, 353 p.
Esarte Muniain P. (2006), *Como vivian los Baztaneses en el siglo XVI*, Nabaralde, 412 p.
Esarte Muniain P. (2011), *El contrabando en Baztan, contado por sus protagonistas*, Pamiela, 182 p.

Merci à Jakes Casaubon pour avoir lu et commenté ce travail.

LE LITTORAL DE LA MER DES BASQUES

xiv^e – xviii^e siècles

Pierre LABORDE

Portulans et cartes anciennes reflètent la perception historique du littoral compris entre l'Adour et la Bidassoa. Elle change aussi selon l'évolution des manières de cartographier et l'amélioration de la connaissance des lieux à représenter.

Portulan eta karta zaharrek erakusten dute nolakoa zen Aturri eta Bidaso arteko itsas bazterrari buruzko sentipen historikoa. Hau aldatzen da kartografiatzeko maneren bai eta lekuen ezagutza hobetzearen arabera.

67

Les cartes servent à localiser des lieux et peuvent constituer en général une source documentaire intéressante comme le montrent les exemples que nous avons choisis parmi une cinquantaine de cartes entre 1400 et 1800 pour étudier la représentation du littoral compris entre l'Adour et la Bidassoa. Les cartes sont le résultat d'une sélection d'informations traduites par des symboles qui doivent être interprétés. Destinées à la navigation, les cartes marines ont précédé, à compter du xiii^e-xiv^e siècle, la représentation des territoires. Celle-ci n'est apparue nécessaire qu'à partir du xvi^e-xvii^e siècle, c'est à dire quand le renforcement des États s'est accompagné de la nécessité d'une meilleure connaissance du pays pour des raisons militaires et pour une bonne administration du territoire.

■ Les premières cartes ou portulans

Il faut attendre le xiii^e siècle pour que les cartographes donnent un relevé assez exact des côtes. Les cartes marines sont en effet les plus anciennes et elles portent d'abord principalement sur la Méditerranée. Ce n'est que plus tard qu'elles dessinent les rivages de l'Atlantique du Nord-Est et de la mer du Nord. Elles portent le nom de portulan qui provient d'un mot italien signifiant pilote. La carte pisane de 1290 est la plus ancienne connue et celle du génois Pietro Vesconte, parue en 1325, est la plus ancienne carte où figurent *Baiona de Gascogna* et *Fontarabia*.

Les premières cartes donnent une assez correcte description à petite échelle. La position de Bayonne est ainsi toujours facile à repérer du fait de la configuration

générale des côtes. La ville se trouve exactement à une des principales charnières du littoral européen sur l'Atlantique, constituée par la croisée de deux côtes dont l'orientation est absolument différente : l'une, la côte de Gascogne, qui se prolonge, rectiligne, vers le nord, et l'autre, la côte cantabrique, est-ouest, contribuant ainsi à former cet angle presque droit où se situe Bayonne. Le dessin des côtes est moins sûr à grande échelle parce que les portulans ont été dessinés seulement à partir des observations rapportées par les navigateurs qui pratiquaient le cabotage au plus près des côtes.

Ces premières cartes présentent toujours trois caractères communs, essentiels pour tous leurs utilisateurs. En premier, il s'agit d'un dessin à la plume sur un parchemin ou un vélin dont la forme et la dimension sont données par la taille de la peau utilisée. Puis, elles reproduisent le profil des côtes avec la liste très détaillée, et en grande partie complète, des ports et des mouillages qui sont portés en rouge ou en noir selon leur importance et qui sont écrits perpendiculairement au trait de côte pour être plus lisibles. Enfin, comme les marins ont l'habitude de se repérer principalement aux amers naturels, la carte est un dessin approximatif du littoral mais elle grossit les repères essentiels à la navigation déformant volontairement la dimension réelle des estuaires, des caps ou des îles. Enfin, étant donné que c'est le littoral qui intéresse le navigateur, les cartographes négligent totalement l'intérieur des terres qui est laissé vide.

Ces éléments se trouvent dans deux portulans pris en exemples, l'un de 1424 qui est dû à un cartographe vénitien, Zuane Pizzigano, l'autre, un siècle plus tard en 1504 du navigateur portugais Pedro Reinel. Sur le premier (Fig. 1), la côte présente un dessin assez exact où il est possible de lire *Bearzi*, *St Joan de Luse* et *Fontaribia* en noir, *Baiona*, *San Sébastian* et *Archachon* en rouge.

Fig. 1
Portulan de Zuane Pizzigano 1424 (détail).



Sur le second (Fig. 2), le littoral cantabrique est haché par de très nombreuses indentations propres à ce littoral rocheux et aux nombreux petits fleuves côtiers tandis que la côte gasconne est plutôt rectiligne, mais elle est ouverte au niveau d'Archachon que trois étoiles signalent l'entrée ; elle s'achève sur un estuaire de la Gironde démesuré. *Baiona*, *St Jehan* et *Fonta Rabia* occupent le fond d'une baie, elle aussi, profondément creusée pour figurer sans doute le golfe. Plusieurs autres portulans présentent les mêmes profils.

Fig. 2
Portulan de Pedro Reinel 1504 (détail).

ÉTUDES ET RECHERCHES

Un attribut essentiel de la navigation maritime complète les informations contenues dans un portulan : une rose des vents. Cette figure, souvent stylisée, indique les aires de vent ou lignes de rhumbs données par la boussole. Ces dernières permettent de déterminer les routes ou loxodromies que peuvent suivre les marins car, pour aller d'un point à un autre, ils doivent maintenir constant l'angle formée entre la direction du navire et celle du nord. Sur les portulans, sont tracées de très nombreuses lignes loxodromiques. Mais, en fait quand le navire est proche de la terre, la navigation continue à se faire toujours principalement à vue.

Fig. 3
Portulan de Battista
Agnese 1543
(détail).



69

Fig. 4
Portulan Guillaume
Brouscon 1548
(détail).



Au XVI^e siècle, les portulans conservent les mêmes caractéristiques comme on peut le voir avec trois d'entre eux.

Sur le portulan du Génois Battista Agnese (Fig. 3), qui date de 1543, le trait de côte n'est pas totalement rectiligne et les points noirs, placés en avant, doivent indiquer, peut-on penser, que l'abords de la côte est incertain ou bien qu'il s'agit d'écueils à fleur d'eau. *Baiona de Guascogna*, *S. Joan de Luz*, *Fontarabie* sont lisibles, de même *Caberton* et moins bien *Brazom* (Biarritz ?).

Le portulan de Guillaume Brouscon (Fig. 4), qui date de 1548, regroupe les estuaires de l'Adour et de la Bidassoa ainsi que la baie de Saint-Jean-de-Luz. Les deux ports principaux sont ici *Passages* et *Arca chone* puisqu'ils sont marqués en rouge à côté de *Baione*, *St Jehan* et *Founte Rabie* inscrits en noir. La côte de Gascogne a un tracé approximatif également

précédée d'une série de pointillés. Des lignes relient des ports à la rose des vents. Ce ne sont pas des rhumbs car elles renvoient à des cadrans de marée établis en fonction du calendrier lunaire contenu dans un almanach qui fait partie du *Manuel à l'usage des marins bretons* du même auteur.

Juan Martines est un cartographe originaire de Majorque qui est un des principaux centres de publication de cartes marines. Installé à Messine, il est l'auteur d'un atlas nautique du monde et son portulan donne en 1550 une représentation apparemment incorrecte du fond du golfe où sont inscrits *Baionagascogna* et *Fonterabia* en rouge, *Bearé* et *S. Joa de Luz* en noir (Fig. 5). Le dessin de la côte n'a pas de limite précise entre l'estuaire de la Gironde et l'Adour et la présence au niveau d'Arcachon de trois croix peut figurer sans doute la difficulté des passes. Les quatre points cardinaux sont encore désignés par orient/ occident/ septentrion/ méridien alors que les cartes d'origine anglaise utilisent le nord, l'est, le sud et l'ouest, vocables d'origine viking. Selon les spécialistes, la prépondérance de ces derniers termes accompagne l'essor de la navigation sur l'Atlantique au détriment de la Méditerranée.



Fig. 5
Portulan de Juan Martines 1550 (détail).

Au total, ces premières cartes marines qui se ressemblent par certains aspects et parfois sans beaucoup de nuances, prouvent que des copies devaient circuler. Toutes donnent néanmoins une idée générale de la courbure du trait de côte du golfe de Gascogne. Elles accordent toujours une grande place, voire excessive à l'embouchure de l'Adour, surtout à l'ancien lit de l'Adour, à la baie de Saint-Jean-de-Luz et à l'estuaire de la Bidassoa. Les deux principaux ports sont Bayonne et Fontarrabie mais il serait hasardeux de penser que les changements de couleur les désignant, et les autres ports aussi, traduisent une véritable évolution au cours des temps. Plus rarement sont soulignés le cap Saint-Martin, l'anse de Biarritz entre le cap Saint-Martin et l'Atalaye, les rochers, le cap Figuié.

L'accentuation de certaines caractéristiques de la côte montre la valeur relative des cartes ainsi que sa réelle position par le fait qu'il n'y a aucune mention de la prise en compte de la latitude. Mais, pour le navigateur qui avait l'habitude de suivre la côte, l'important était de savoir quand il fallait changer de cap.

Sur la "carte des Côtes d'Arcachon et Biscay avec leurs ports", datée de 1584, du hollandais Lucas Janz Waghenaer, peintre et cartographe hollandais, le littoral est mieux représenté que dans les cartes précédentes (Fig. 6). Outre les principales localités que sont *Baiona*, *Bedarte*,

Fig. 6
"Carte des côtes d'Arcachon et Biscay avec leurs ports" de Lucas Janz Waghenaer 1584 (détail).



ÉTUDES ET RECHERCHES

S. Ian de Luz, Fonterarie, il y a aussi quelques précisions intéressantes : le cap *Biares* (cap Saint-Martin à Biarritz) et le cap *Figer* et surtout l'estuaire de l'Adour, justement dessiné, qui est marqué de croix comme autant de difficultés à la navigation et prolongé par l'ancien lit du fleuve. Une particularité, remarquable et rare, est la mention de quelques sondages indiquant la profondeur de la mer proche du littoral mais trop superficiels pour traduire le Gouf de Capbreton. Ce cartographe était aussi un marin et il a rédigé le premier atlas nautique du monde contenant des instructions utiles. En revanche, le profil des côtes, placé en haut de la carte, paraît assez fantaisiste de même que l'évocation des reliefs. À remarquer que le nord est en bas de la carte. Les cartouches sont très décorés dont l'un porte les échelles de distance espagnole, hollandaise et allemande. Des textes sont écrits en français, latin et hollandais. La carte est enfin, comme souvent, décorée de navires et de créatures parfois fantastiques.

Encore en usage au ^{xvi}e siècle, les portulans vont céder la priorité à des cartes plus élaborées.

■ Les cartes des ^{xvii}e-^{xviii}e siècles

À partir du ^{xvii}e siècle, la cartographie devient plus scientifique car la navigation l'est aussi devenue grâce à l'essor des mathématiques et de l'astronomie. L'objectif des cartographes devient aussi plus large car les besoins de l'administration du territoire demandent des cartes qui ne soient pas limitées à la bande côtière. De plus, la fabrication des cartes se développe grâce à la gravure sur cuivre qui permet une impression plus facile, plus nombreuse et moins coûteuse mais comme il s'agit toujours d'un exercice difficile, les copies restent souvent encore fréquentes.

Les portulans étaient l'œuvre de Catalans, de Portugais ou d'Italiens. Les cartes marines et terrestres sont l'œuvre des Hollandais, des Anglais et des Français. La forme de la carte dépend maintenant de son auteur selon qu'il est cartographe, ingénieur ou géographe. Elle est aussi déterminée par les capacités techniques ou artistiques de son éditeur : imprimé ou gravure.

Avec la confection des cartes terrestres, le champ que le cartographe doit représenter et que demandent les utilisateurs potentiels est plus vaste. Cette fois-ci, l'intérieur des terres ne saurait être vide ou dénué d'informations : le réseau hydrographique, les localités, la situation administrative sont indiqués mais le relief est encore seulement suggéré et les routes sont absentes. Le cartographe tient compte de la latitude que l'on sait calculer mais le méridien reste une inconnue si bien que les distances longitudinales sont souvent encore fausses ou excessives. L'échelle est parfois donnée en lieues, en milliaires dans la Méditerranée ; celles-ci ne sont pas toujours précisées, parfois il peut s'agir de lieues de Gascogne et de lieues françaises, exprimées par une règle graduée. Les cartes terrestres portent aussi souvent un ou plusieurs cartouches destinés

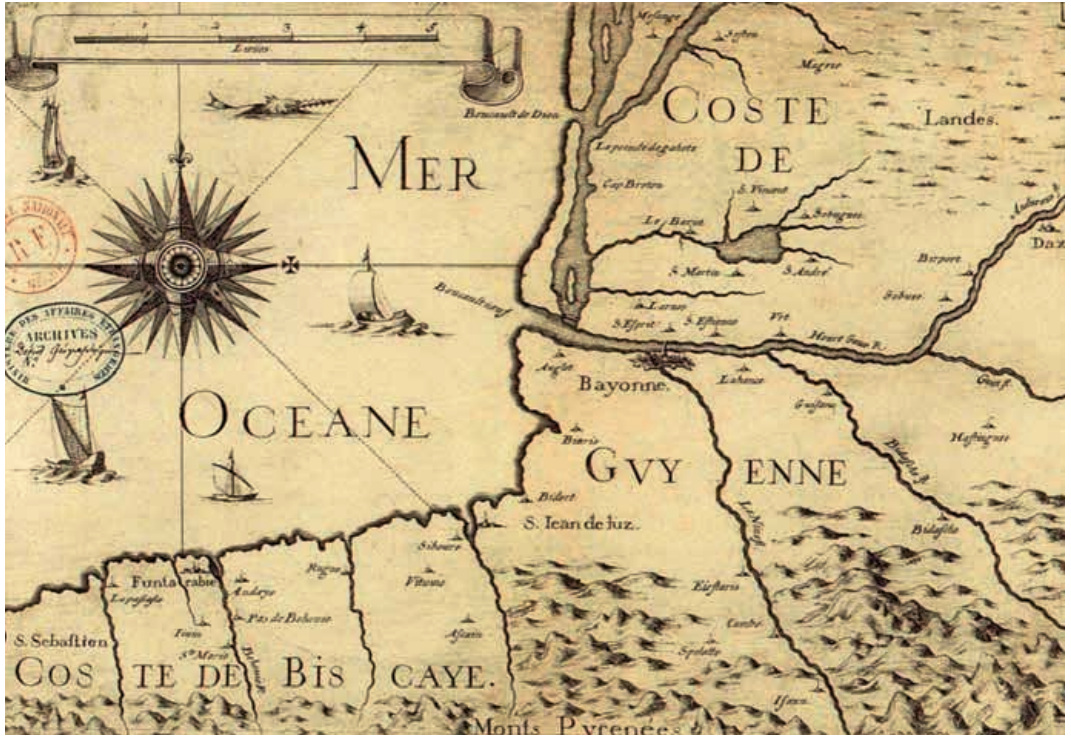


Fig. 7

“Carte des costes de France”
de Charles Tassin 1634 (détail).



Fig. 8

Carte de Jolivet 1560 (détail).

Fig. 9

Carte “Gouvernement général de Guyenne
et pays circonvoisins” de Nicolas Sanson
d’Abbeville 1632 (détail).



ÉTUDES ET RECHERCHES

à recevoir le titre de la carte avec une dédicace ou un avertissement, le nom de l'auteur ou de l'éditeur ; plus rarement, il peut indiquer une légende. Ces cartouches peuvent être enfin illustrés par des armes, des couronnes, des blasons, des draperies ou des rubans.

Les cartes vont gagner en précision avec Richelieu, qui est surintendant général de la navigation et du commerce en 1627. Il charge des ingénieurs, surtout originaires de Dieppe parce que ce port avait une école de cartographie réputée, d'étudier les côtes de France. L'un d'eux, Charles Tassin, ingénieur géographe, dresse pour la première fois une carte officielle des côtes en 1634 (Fig. 7).

La côte de Guyenne est correctement perpendiculaire à celle de Biscaye, qui n'est pas exactement orientée, et Bayonne se situe en retrait par rapport à l'embouchure où est mentionné le Boucau neuf ; mais l'ancien lit de l'Adour, qui est ouvert au niveau de Boucau vieux, est démesuré. Toutes les cartes du XVII^e siècle accordent encore une grande place à l'ancien lit de l'Adour, témoin de l'époque où Capbreton puis Vieux-Boucau furent les avant-ports de Bayonne avant que les travaux de Louis de Foix en 1578 ne créent le nouveau Boucau. Entre l'Adour et la Bidassoa, la baie de Saint-Jean-de-Luz se distingue mal alors qu'une profonde encoche marque l'emplacement de Biarritz. À la différence d'un portulan, cette carte indique les localités de l'arrière-pays, mais elles ne sont pas toujours correctement situées et parfois les toponymes sont assez fantaisistes ; la situation administrative peut être précisée : Landes, Guyenne, Labourd. Le relief reste toujours simplement suggéré.

Pour affirmer la puissance française et mieux connaître l'état du pays, Richelieu charge aussi des ingénieurs de dresser des cartes terrestres. Cette mission s'avère indispensable car la plus ancienne carte de France en usage à cette époque est la carte de Jolivet qui date de 1560 (Fig. 8) ; cet auteur s'est inspiré de celle de Oronce Fine parue en 1525 qui avait lui-même réformé la carte de Ptolémée découverte seulement en 1409 mais qui avait été conçue en 125 av. J.-C. Cette très lointaine origine explique pourquoi toutes ces cartes contiennent un grand nombre d'approximations et beaucoup d'inexactitudes. On le voit bien à l'extension de la Guyenne, à la position du Béarn et de la Bigorre placés au sud de la Biscaye et de Bayonne.

Parmi les nouveaux cartographes, Nicolas Sanson d'Abbeville, un des meilleurs, conçoit à la demande de Richelieu une représentation de la France qui est restée inconnue, puis il publie pas moins de 218 cartes. L'extrait de la carte de 1632 appelé "Gouvernement général de Guyenne et pays circonvoisins" présentent les deux principaux estuaires de la Bidassoa et de la Nivelle, l'embouchure de l'Adour et son ancien lit ; celui-ci est plus large que le fleuve proprement dit avec lequel il ne communique désormais pas mais il reste ouvert sur l'océan à hauteur de Capbreton et de Boucau vieux comme sur la carte de Charles Tassin (Fig. 9).

Au nord de l'Adour, la côte est orientée sud ouest-nord est, comme on le pensait à l'époque, alors que, dans les portulans, elle était nord-sud mais au sud de l'Adour, son orientation est assez convenable.

À cette époque, les Hollandais occupent une place importante dans la fabrication des cartes. Joan Blaeu, qui a une grande réputation, publie à Amsterdam, la capitale mondiale de la cartographie, en 1662 la carte du "Gouvernement de la Guyenne et Gascogne" qui est très proche de celle de Nicolas Sanson. En 1676, Waesenberger dessine une côte mieux orientée.

Après Richelieu, Colbert a souhaité que des cartes soient produites en France et qu'elles reflètent le plus exactement possible la réalité du territoire. Pour y parvenir, il estimait que les cartes ne devaient plus être conçues dans un cabinet mais sur le terrain, aussi, a-t-il envoyé en 1662 des officiers pour lever des plans et des missions hydrographiques sur le littoral. Son but était ainsi d'améliorer la navigation, de défendre et d'aménager les côtes. Ce travail aboutit à la publication d'un atlas appelé *Le Neptune françois*, premier ouvrage établi à partir d'observations astronomiques qui restera la référence jusqu'au début du XIX^e siècle.

Mais, pour une représentation cartographique toujours plus exacte, un progrès décisif est franchi avec la publication en 1693 d'une "carte de France corrigée par ordre du Roi sur les observations de MM. de l'Académie des Sciences" à la demande de Colbert "pour mieux connaître la forme du royaume et son étendue" (Fig. 10). Le résultat de leurs travaux est un dessin des côtes considérablement rectifié, révélant les erreurs communément commises dans l'orientation et dans l'emplacement du littoral. Le recul est incontestable au niveau du golfe de Gascogne et la côte retrouve une orientation nord-sud.

Pour Colbert, il s'agissait aussi de s'opposer aux Hollandais et de développer une cartographie française. Nicolas de Fer est un géographe graveur auteur de nombreuses cartes notamment d'une carte sur la frontière de France et d'Espagne parue en 1694 qui touche au littoral.

La "carte maritime depuis la rivière de Bourdeaux jusqu'à St Sébastien à l'usage des armées du roy de la Grande Bretagne dressée sur les mémoires les plus nouveaux par le S. Romain de Hooghe, commissaire de sa majesté" publiée à Amsterdam en 1693 fournit des détails qui ne figuraient pas auparavant (Fig. 11). Le trait de côte est précédé de bancs de sable ou laisses de mer, des sondages indiquent les profondeurs et l'orientation des principales marées est précisée ; le coude de l'Adour est conforme, la Barre est citée et son instabilité est notée. Les baies de Saint-Jean-de-Luz et de Pasajes sont en revanche très agrandies. Pourtant, un véritable carroyage est utilisé pour obtenir une bonne représentation. Mais certaines localisations sont fausses, telle Irun sur la rive droite de la Nivelle, aucune route n'est indiquée et le relief est rendu par des pictogrammes. Afin d'être lisible par le plus grand nombre, l'échelle indique des lieues de France, d'Angleterre, d'Allemagne et d'Espagne.



ÉTUDES ET RECHERCHES

Fig. 10
 "Carte de France corrigée par ordre
 du Roi sur les observations de MM.
 De l'Académie des Sciences" 1693 (détail).



Fig. 11
 "Carte maritime depuis la rivière
 de Bourdeaux jusqu'à St Sébastien..."
 de Romain de Hooghe 1693.

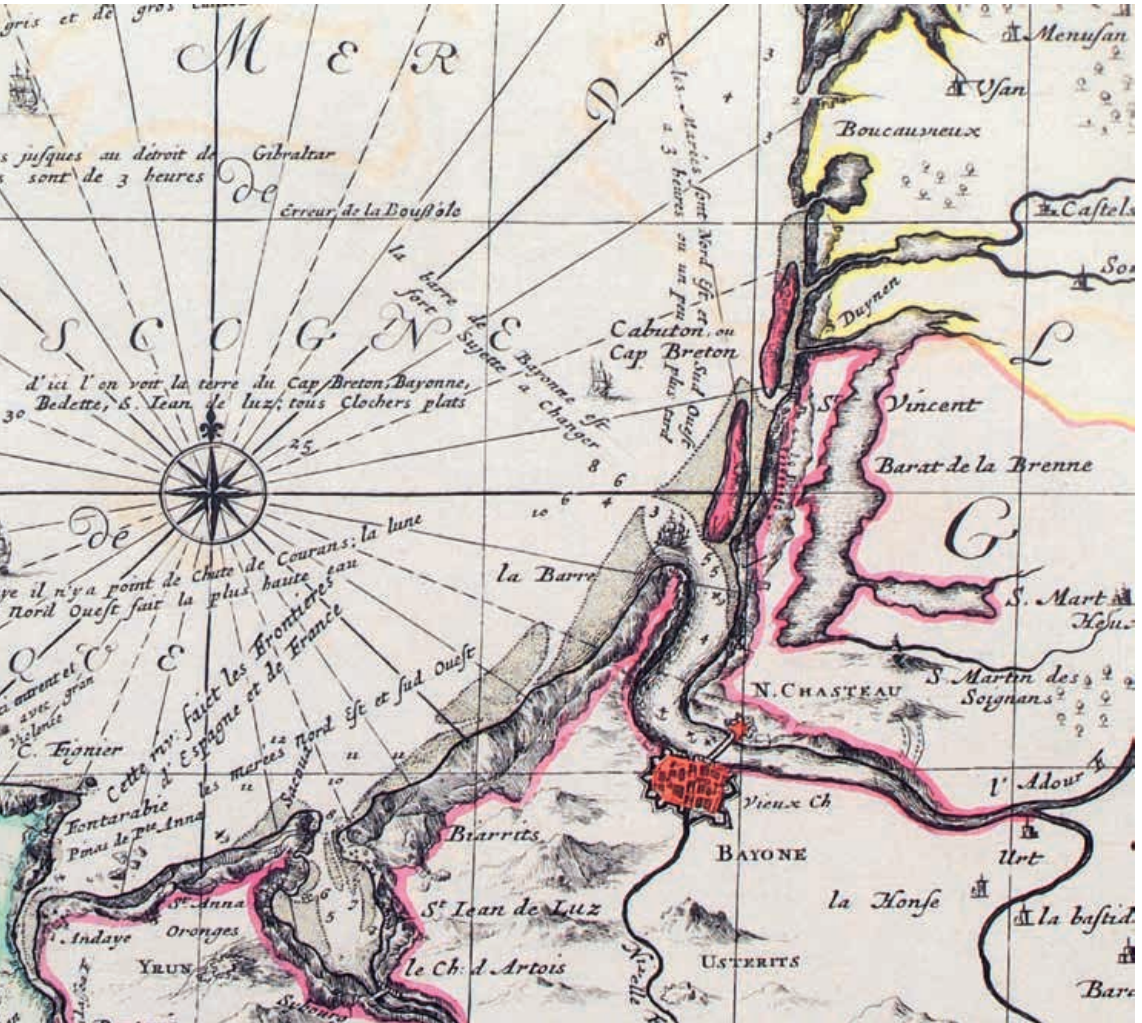




Fig. 12
Carte "Il regno di Navarra" de Giacomo Cantelli da Vignola 1690 (détail).

L'italien Giacomo Cantelli da Vignola publie à Rome des cartes qui s'inspirent de celles déjà publiées et des informations qu'il a recueillies. La carte intitulée "Il regno di Navarra" de 1690 (Fig. 12) ou celle de la Biscaye de 1696 avec des lieux d'Espagne et de France et en mille italien a ses imperfections.

Il faut attendre le travail de Nicolas Bellin en 1725 pour avoir des cartes maritimes en grand nombre. La "carte du Golfe de Gascogne contenant les costes de France et d'Espagne" contient la nature des fonds obtenus par des sondages

ÉTUDES ET RECHERCHES



Fig. 13
"Carte du Golfe
de Gascogne
contenant
les costes
de France
et d'Espagne"
de Nicolas Bellin
(détail).

Les progrès de la cartographie deviennent réellement considérables avec la célèbre dynastie des Cassini, le premier, astronome et ingénieur italien naturalisé français, qui a dirigé l'Observatoire de Paris, son fils et son petit-fils qui ont poursuivi les travaux. Ils sont les premiers dans le monde à établir des cartes à partir de la triangulation, opération qui permet de mesurer au plus près les distances. Les levés sont effectués après la recherche et l'installation de points géodésiques. À titre d'exemple, une chaîne de 3 000 points géodésiques a été nécessaires pour déterminer la méridienne de Paris. Le résultat de ces travaux est la première carte systématique de manière homogène et juste de tout un pays. De plus, elle apporte de nombreuses informations souvent inédites et plus complètes que dans toutes les cartes précédentes : relief, réseau hydrographique, voirie, occupation du sol, habitat. Cent quatre-vingt-une feuilles sont publiées entre 1756 et 1815. Carte qu'il n'est pas nécessaire de présenter tant elle est connue et disponible auprès de l'IGN.

Il existe beaucoup d'autres cartes telles que celles du géographe Robert de Vauquondy et la carte espagnole de López Tomás en 1793 qui porte un très grand nombre de noms de localités et qui a été longtemps en usage. D'autre part, Bayonne, Saint-Jean-de-Luz, Hendaye et Fontarrarie ont fait l'objet de très nombreuses cartes particulières. Et à une autre échelle, signalons que Denis de Rotis, un cartographe de Saint-Jean-de-Luz, a dessiné la carte de l'Océan Atlantique Nord en 1694.

Les cartes anciennes sont des documents historiques pas toujours précis car la précision scientifique n'était pas la préoccupation majeure. Mais, sur un plan général, elles illustrent l'évolution de la cartographie dans ses techniques de représentation et dans la connaissance des lieux à représenter. Sur le plan local, elles soulignent la place éminente occupée par Bayonne et Fontarrarie, l'importance accordée aux estuaires notamment celui de l'Adour dans son tracé ancien ou dans le plus récent. Les cartes sont un moyen d'appréhender la connaissance du territoire qu'avaient les contemporains et les buts qui étaient les leurs.

(Fig. 13), précisions reprises dans une carte anglaise "An accurate chart of the Bay of Biscaye" de 1794. Cependant, le dessin de détail de la côte reste discutable. Les cartes publiées par Nicolas Bellin ont été plusieurs fois rééditées jusqu'au début du XIX^e siècle bien qu'elles aient été périmées car, quand elles ont été rédigées, ni le calcul de la longitude qui ne sera connu que dans les dernières années du XVIII^e siècle, ni la triangulation n'étaient encore vulgarisés.



Fig. 14
 Ignace François BIBAL
 (1878-1944),
 La Mer des Basques,
 1943.
 192 x 268 cm
 Collection privée.
 Dépôt temporaire
 au Musée Basque
 et de l'histoire
 de Bayonne.

Notes toponymiques

La mer est souvent appelée Mer océane ; la désignation Mer des Basques ou encore Mer de Bayonne ne s'applique qu'à proximité de la côte. Le Golfe de Gascogne ou Golfe de Biscaye s'étend au domaine maritime compris entre l'Espagne et l'Armorique. Plus rare est l'appellation de Mer aquitanique. Ce n'est que plus tard que sera utilisé le nom d'Océan Atlantique bien qu'il soit apparu au ^{xiv}^e siècle.

L'orthographe des localités n'est pas toujours fixée, elle évolue même pour Bayonne et Saint-Jean-de-Luz, davantage encore pour Biarritz ; Urrugne est toujours orthographié Orrogne, Ciboure s'écrit Siboure et Hendaye est chaque fois écrit sans H mais avec un A : Andaye. Est-ce pour se distinguer du port galicien de Bayona que Bayonne est dénommé Bayonagascogna dans les cartes les plus anciennes ?

Le Labourd est la référence administrative la plus fréquente.

Bibliographie

LIEPPE Denis, *La représentation océanographique du rivage occidental de la France aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles*. Vincennes, Services historiques de la Marine, 1995, p. 323-342.

PELLETIER Monique, *La cartographie de la France et ses acteurs avant les Cassini*, Paris, Bibliothèque nationale de France.

www.lecfc.fr/new/articles/172-article-7.pdf [consulté le 20 juin 2014].

LE SAINT OUBLIÉ DE LA CHAPELLE DE BASCASSAN

Gérard EDER

Un des deux retables de la chapelle Saint-André, située dans le village d'Ahaxe-Alciette-Bascassan, en Pays Basque intérieur, contient une peinture représentant Pietro Rosini, dit saint Pierre Martyr, moine dominicain italien de la première partie du ^{xiv}^e siècle qui, après sa mort, fut canonisé et déclaré saint patron de l'Inquisition. La présence d'une telle œuvre à cet endroit s'explique sans doute par les guerres de religion qui ravagèrent la Basse Navarre à la fin du ^{xvi}^e siècle.

Ahatsa-Altzieta-Bazkazaneko Sant Andre kaperako bi erretaulerarik batek badu tela bat Pietro Rosini erakusten duena. San Pietro martira deitua, fraide dominikano italianoa, ^{xiv}. mendearen lehen partekoa, kanonizatu, inkisizionearen patroin izendatua izan zen. Holako obra nolaz den leku hortaratu konpreni daiteke, beharbada, gogoratzten badugu ^{xvi}. mende azkenera Benafarroa erlisio gerlak xehatu zuela.

Fig. 1

Chapelle
de Bascassan.
Cliché A. Daguerre.

La chapelle Saint-André se trouve dans le hameau de Bascassan qui, au milieu du ^{xix}^e siècle, fusionna avec ceux d'Ahaxe et d'Alciette pour former l'actuelle



commune d'Ahaxe-Alciette-Bascassan en Basse Navarre, dans le pays de Garazi.

C'est une chapelle peinte dont le bâtiment actuel remonte à la toute fin du ^{xvi}^e ou au début du ^{xvii}^e siècle. Elle est bâtie sur le même modèle que sa jumelle, la chapelle Sainte-Croix d'Alciette, appelée aussi parfois Saint-Sauveur.

■ Deux retables

La chapelle possède deux retables divisés en travées. Le plus petit est consacré aux femmes (la Vierge, les saintes



Femmes, sainte Catherine d'Alexandrie). Le second, de taille beaucoup plus importante, comporte trois niveaux, chaque personnage étant séparé des autres par de petites colonnes cannelées ou torsadées. Il est ordonné de façon quasi-hiérarchique.

Au sommet se trouve Dieu le Père, qui semble sortir du mur en portant dans sa main gauche un globe terrestre surmonté d'une croix et en faisant, de sa main droite, le signe de la bénédiction ; à sa droite se trouve une représentation presque enfantine du Christ portant sa croix sur son bras et, juste à côté, un oiseau doré symbolisant le Saint-Esprit.

En dessous figure le Christ en croix. Il est entouré, à sa droite, de saint Jean-Baptiste et de la Vierge Marie et, à sa gauche, de Marie-Madeleine. On trouve ensuite, sur le même niveau, le donateur anonyme à genoux.

Enfin au niveau le plus bas sont représentés saint Léon portant sa tête dans ses mains, saint Pierre apôtre, avec les clés du Paradis, saint André apôtre, au centre sur sa croix en X, saint Paul apôtre portant l'épée et saint Pierre martyr. Ce sont des peintures naïves d'une grande fraîcheur qui sont aussi anciennes que le bâtiment lui-même.

Mais sur ce retable deux personnages étaient jusqu'à présent restés anonymes. D'une part le donateur, qui est toujours inconnu, d'autre saint Pierre martyr (nettement différencié du saint Pierre apôtre) dont jusqu'alors on ne pouvait préciser l'identité exacte, le lieu où l'époque où il avait vécu et quelle était son histoire.

Situé juste en dessous du donateur, saint Pierre est représenté en habit de moine, un sabre ou un cimeterre planté au travers du crâne, tenant une palme dans la main droite et un livre ouvert dans la main gauche.

Fig. 2
Intérieur de la
chapelle de Bascassan.
Cliché A. Daguerre.



Fig. 3
Retable de
la chapelle de
Bascassan.
Cliché
A. Daguerre.



Fig. 4
Saint Pierre martyr.
Cliché A. Daguerre.

■ Ce que disait la benoîte

Il y a quelques années, des recherches entreprises avec le regretté Mattin Carrère pour identifier ce saint Pierre martyr n'avaient rien donné. Il faut dire que le nombre de saints portant ce prénom est impressionnant dans le martyrologe catholique. De plus, nous étions partis d'une hypothèse logique mais qui s'avéra fautive ; nous pensions en effet qu'il devait s'agir d'un saint navarrais ou espagnol martyrisé lors des guerres de la "Reconquista". La suite allait montrer que nous nous trompions lourdement.

Les choses en seraient restées là si, par le plus grand des hasards, je n'étais tombé récemment sur une transcription¹ d'un court enregistrement de Marie-Louise Cadiou réalisé en 1987. Cette femme, décédée en 1991, était la dernière benoîte de Bascassan et du Pays Basque.

Voici la façon dont elle décrivait le retable principal :

"Dieu le globe à la main qui nous bénit avec sa main droite. Le Fils avec sa Croix, qui nous a sauvés avec sa Croix. Le Saint-Esprit, le soleil et tout.

À la deuxième rangée Jésus Christ qui supplie avec les deux bras montés et la mère en pleurant avec le mouchoir, que ça veut dire que c'est du XVI^e siècle.

Saint Jean-Baptiste, l'agneau au genou et le petit franciscain.

Ici, les apôtres.

Saint André, patron de l'église, patron du quartier qui n'a jamais refusé des grâces. Et à la cloche c'est écrit : "Saint André, *Orat pro nobis*".

Saint Pierre avec ses clés qui va nous ouvrir les portes du ciel.

Saint Léon qui a été décapité voulant corriger Bayonne.

Saint Paul qui était boiteux et qui montre le pied tordu".

Enfin, et c'est nous qui soulignons, "Saint Pierre martyr, le directeur du couvent dominicain qui guérissait les malades".

En cherchant dans cette direction, c'est-à-dire dans celle d'un saint dominicain, nous avons été rapidement mis sur la piste d'un membre de l'ordre des Prêcheurs (o.p.) connu effectivement sous le nom de saint Pierre martyr. C'est ce que nous a confirmé le frère Jean-Michel Potin, directeur de la bibliothèque du Saulchoir de Paris, bibliothèque centrale de la Province dominicaine de France, en nous indiquant que saint Pierre martyr était aussi connu sous le nom de saint Pierre de Vérone et appartenait bien à son ordre. Et il ajoutait : "Hérétique converti à la foi puis devenu lui-même dominicain et inquisiteur, il mourut des mains d'un de ses anciens coreligionnaires²".

Or ce saint Pierre de Vérone est généralement représenté vêtu de la robe blanche et du manteau noir des Dominicains, et, planté dans la tête, l'instrument de son martyre, un fendoir ou une hache.

C'est exactement la scène que reproduit la peinture du retable de Bascassan et que l'on trouve couramment dans des œuvres du xv^e et du début du xvi^e siècles. Un peintre dominicain célèbre, Fra Angelico, avait traité ce thème dès 1429 et il fut suivi plus tard de nombreux autres. Parmi les exemples les plus connus : le polyptyque d'Andrea de Giovanni (dit Andrea da Murano) datant de 1478 et provenant de l'église Saint-Pierre-Martyr de Murano, actuellement conservé à la Galerie de l'Académie de Venise (où il occupe tout le panneau droit), le portait du même saint du peintre espagnol Pedro Berrugete datant de 1493 qui est accroché au Musée du Prado à Madrid et celui de Vittore Carpaccio de 1505 qui se trouve au Philbrook Museum of Art à Tulsa, aux États-Unis.

■ Du Catharisme à l'Inquisition

Mais qui était ce Pierre de Vérone ?

Pietro Rosini, connu en italien sous les noms de Pietro Martire ou Pietro da Verona, est né aux environs de 1205 à Vérone, dans une famille de Cathares. Ces derniers étaient très influents dans le Midi de la France et le Nord de l'Italie. L'Église de Rome, qui les tenait pour hérétiques, lança contre eux une croisade, dite des Albigeois, qui se poursuivit pendant trente cinq ans (de 1209 à 1244) et qui fut conduite à ses débuts par le sinistre Simon de Montfort.

Pietro Rosini partit étudier à Bologne et c'est pendant cette période qu'il entra chez les Frères Prêcheurs alors que saint Dominique était encore vivant. Il prêcha surtout en Italie du Nord contre les Cathares, et fut prieur à Asti et à Plaisance. Toutefois son principal lieu d'activité resta Milan où il fonda le monastère dominicain de San Pietro in Campo Santo.

En 1251, le pape Innocent IV le nomma inquisiteur pour Milan et Côme, dont il fut élu prieur du couvent.

Le 6 avril 1252, le samedi de Pâques, il fut attaqué sur la route de Côme à Milan, blessé à coups de serpe et poignardé par un certain Pietro da Balsamo, dit Carino. Deux ans seulement après sa mort, le pape Innocent IV le canonisait pour exalter en lui le héros de la lutte contre l'hérésie cathare. Il fut proclamé saint patron de l'Inquisition.

■ La présence dominicaine en Pays Basque

On peut se demander maintenant pourquoi ce saint, qui ne quitta jamais l'Italie du Nord et dont la renommée est aujourd'hui toute relative, figure sur le retable d'une petite chapelle située au fin fond du Pays Basque.

Nous n'avons pour l'instant aucune réponse satisfaisante à cette question. Il est vrai que les frères Prêcheurs furent présents très tôt dans notre région. Le Castellan Dominique de Guzman, qui devint plus tard saint Dominique, passa par les cols de Cize au moins trois fois, en 1204, 1205 et 1218. Le 28 août 1215 il remettait l'habit des Prêcheurs au premier Basque dominicain, Jean de Navarre³. Ce dernier était originaire de Saint-Jean-Pied-de-Port et c'est là, semble-t-il,

qu'il avait rencontré Dominique lors d'une traversée transpyrénéenne de ce dernier. Il fit partie de ses tout premiers disciples.

Quelques années plus tard, en 1221, on trouve la présence de l'ordre des Prêcheurs à Bayonne (un an avant que les Dominicains ne s'établissent à Bordeaux), où est fondé un couvent au Réduit, dans le quartier du Bourg Neuf. Les Dominicains locaux bénéficièrent en outre de la protection et de la générosité de l'un des leurs, le Bayonnais Guillaume-Pierre Godin, qui fut le premier provincial de son ordre en Provence puis à Toulouse. Créé cardinal en 1312, il a participé aux conclaves de 1314-1316 et de 1334.

Mais l'activité dominicaine dans la région est, en elle-même, insuffisante pour expliquer la présence de saint Pierre martyr sur le retable de Bascassan. Car si le peintre du retable et/ou le donateur avaient voulu simplement honorer un ordre religieux auquel ils étaient liés, il aurait été plus logique pour eux de faire figurer sur le retable saint Dominique lui-même, voire Jean de Navarre, l'enfant du pays.

■ Un lien avec les guerres de religion ?

On peut alors se demander si saint Pierre martyr n'a pas été choisi moins pour son appartenance aux Dominicains que pour son titre de patron de la Sainte Inquisition. Car, comme le reste du retable, la peinture qui le représente date du premier tiers du ^{xvii} siècle, époque où la chapelle Saint-André avait été reconstruite, ou largement restaurée, après avoir été partiellement ou totalement détruite en 1569 par les troupes protestantes de Montamat.

Si l'édit de Nantes, de 1598, mit fin provisoirement aux conflits armés entre catholiques et protestants, il n'instaura pas, pour autant, une coexistence pacifique et harmonieuse entre les tenants des deux religions. Loin s'en faut. Sur le plan local les tensions persistent. Ainsi les Églises réformées du Béarn et de Navarre refusèrent de se conformer à la clause de cet édit qui prévoyait la restitution à l'Église catholique des biens qui lui avaient été confisqués dans les zones tenues par les protestants. La situation s'envenima en 1614 lorsque les États généraux demandèrent au roi Louis XIII de proclamer l'union du Béarn et de la Navarre à la France, provoquant la colère des élites locales.

C'est pourquoi, en 1620, dix ans après la mort d'Henri IV, son fils mena une expédition militaire contre le Béarn. Le 15 octobre de cette année-là il était à Pau et deux jours plus tard ses troupes s'emparaient de la forteresse de Navarrenx, tenue jusqu'alors par les protestants.

Il rétablissait l'Église catholique dans ses droits, malgré l'hostilité des protestants locaux, qui, en décembre de la même année, reçurent l'appui de l'ensemble des représentants des Églises réformées réunis à La Rochelle. Dès lors les protestants reprirent la lutte dans le Midi, lutte qui ne cessa pratiquement jamais jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes par Louis XIV en 1685.

Dans ce contexte agité, il n'est nullement impossible que la représentation de saint Pierre martyr, saint patron des inquisiteurs, sur le retable de Bascassan, ait eu une signification précise, dirigée contre les protestants voisins. Mettre

en avant ce saint – à une époque où il était sans doute beaucoup plus connu qu’aujourd’hui – était une façon d’assimiler les protestants aux Cathares (c’est-à-dire aux hérétiques) dont ils partageaient d’ailleurs la critique féroce des pompes et des mœurs de l’Église de Rome. C’était aussi un moyen détourné d’affirmer que les catholiques, eux non plus, ne désarmaient pas et étaient toujours prêts à en découdre. Cette assimilation des protestants aux hérétiques dura d’ailleurs fort longtemps (au moins jusqu’au concile Vatican II, 1962-1965) dans les hautes sphères de l’Église catholique, du moins dans sa frange la plus traditionaliste⁴.

■ Hommage à la benoîte

Pour conclure, on peut se demander comment Marie-Louise Cadiou, notre benoîte, eut connaissance du parcours de ce saint qui, comme elle l’affirmait avec justesse, était à la fois dominicain et directeur de couvent ? Nous n’en savons rien. Mais pendant le demi-siècle où elle remplit les fonctions de benoîte de la chapelle Saint-André de Bascassan il n’est pas impossible qu’elle ait eu, au nombre de ses milliers de visiteuses et de visiteurs, une érudite ou un érudit qui connaissait non seulement l’existence de Pierre de Vérone mais, de plus, était familiarisé avec sa représentation traditionnelle. Et c’est finalement grâce à elle que cette information a pu parvenir jusqu’à nous.

Notes

- 1 Archives personnelles de l’auteur. Une copie de cet enregistrement avait été archivée à l’époque à Radio France Pays Basque, devenue depuis lors France Bleu Pays Basque.
- 2 Courrier à l’auteur du frère Jean-Michel Potin (o.p.), directeur de la bibliothèque du Saulchoir de Paris.
- 3 Article du frère Thomas Abeberry (o.p.), “Le premier Basque dominicain”, *Gure Herria*, n° 6, 1954, reproduit à l’occasion du VIII^e congrès d’Études Basques, Donostia, 2004.
- 4 Voir par exemple l’éloge de l’Inquisition et de saint Pierre martyr faite par le cardinal Schuster (ancien archevêque de Milan, béatifié en 1996) dans son *Liber Sacramentorum*.

LE MONOGRAMME IHS

Marcel
ETCHEHANDY

Le monogramme IHS se voit souvent sur les stèles discoïdales basques et autres supports du ^{xvii} siècle. À partir du ^{xviii} siècle il se raréfie pour disparaître à la fin de ce siècle, au moment où la croix supplante la stèle discoïdale. Le monogramme est cependant présent jusqu'à nos jours dans tout le monde chrétien. Quel en est donc le sens ?

IHS ikurra maiz ikusten da ^{xvii}. mendeko hilarri biribiletan bereziki, bai eta beste euskarri zenbaitetan. ^{xviii}. mendean endurtu zen, eta azkenean desagertu hilarri biribila kurutzeak ordaindu zuenean. Kristau mundu guzian bizi da aspaldian ikur hau. Zer erran nahi dute bada letra mixte-riotsu horiek ?

87

Beaucoup de stèles discoïdales basques montrent le monogramme IHS qui reste mystérieux pour le grand nombre. Très généralement on en fait les initiales de Jesus Hominum Salvator, Jésus Sauveur des Hommes. C'est une lecture erronée, sans assise documentaire. On a cependant admis cette interprétation, sans la critiquer, jusqu'à nos jours. Nous nous proposons de donner le sens exact de ce sigle en en faisant un bref historique par *l'image*, du ^{iv} au ^{xviii} siècle. Par *l'image*, car l'image est, ici, plus éloquente que tous les développements que l'on pourrait faire.

■ En contexte grec

Quelques connaissances préalables de grec et de latin nous seront nécessaires. La langue originelle des Évangiles est le grec. Dans les manuscrits anciens de ces livres notre E (latin) s'écrit H en grec, notre S s'écrit C, notre U s'écrit Y, notre R s'écrit P, notre K (ou CH guttural) s'écrit X. Ainsi le nom de Jésus s'écrit IHCOYC et se prononce IESOUS.

En grec les noms propres se déclinent comme les noms communs. Nous aurons au nominatif (cas sujet) IHCOYC ; au génitif et au datif IHCOY ; à l'accusatif IHCOYN. La connaissance de cette particularité du nom propre décliné est importante car elle conditionne la lecture correcte du monogramme qui nous occupe.

Dans les manuscrits grecs des Évangiles le nom de Jésus est abrégé à deux lettres : la première et la dernière, toujours surmontées de la barre d'abréviation (que nous omettons ici, priant le lecteur de la suppléer mentalement) : au nominatif **I(HCOY)C** (Fig. 1) ; au datif **I(HCOY)Y** (Fig. 2) ; à l'accusatif **I(HCOY)N** (Fig. 3). Ces trois textes sont tirés du très célèbre *Codex Sinaiticus*, du IV^e siècle, écrit en belles onciales (majuscules) en Orient.

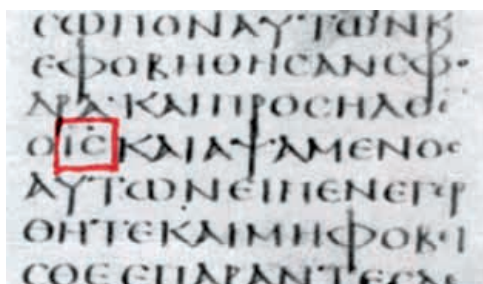


Fig. 1

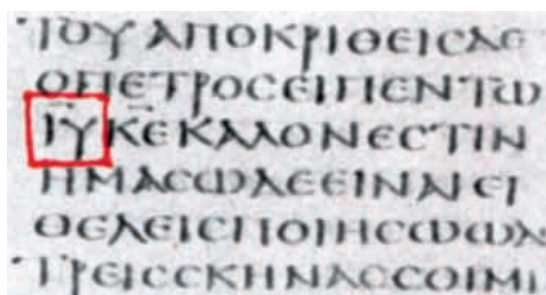


Fig. 2

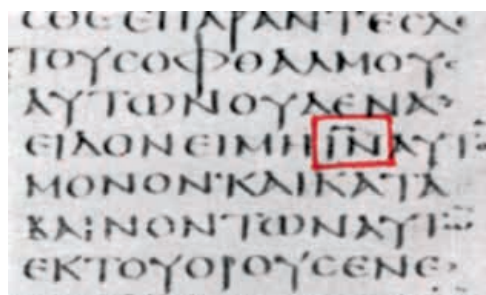


Fig. 3

C'est ainsi que, jusqu'à nos jours, la tradition orientale a retenu IC XC pour exprimer **I(HCOY)C** **X(PICTO)C**, Jésus Christ (Fig. 4).



Fig. 4

■ En contexte latin

Quand on traduit les textes évangéliques en latin une nouvelle forme de monogramme apparut. On garda le iota initial majuscule et on y joignit le êta grec, minuscule ou majuscule. L'H (êta) majuscule (dans la majorité des cas) n'élimina jamais tout à fait l'h (êta) minuscule que l'on reproduit encore de nos jours (Fig. 5). Le grand changement vint cependant de la troisième lettre. Voici comment. Les noms propres se déclinent en grec, mais aussi en latin. Ni les alphabets ni les déclinaisons des deux langues n'étant tout à fait les mêmes, il en

ÉTUDES ET RECHERCHES



Fig. 5

résulta une différence dans la graphie. On latinisa les désinences, et elles seulement, tout en conservant précieusement la première partie du nom en grec, tant on respectait le nom de Jésus dans sa graphie originelle, déjà traditionnelle en grec. Nous aurons donc au nominatif latin un **S** terminal ; au génitif et au datif un **U** ; à l'accusatif un **M**. Ainsi, d'homogène qu'elle était en grec, la graphie du nom de Jésus devint hybride dans la tradition occidentale, latine : **IC** en grec, **IHS** en latin. Il en alla de même pour "Christ" qui de **XPC** en grec devint **XPS** dans la tradition latine.

Quelques exemples nous introduiront dans la pleine compréhension de ce phénomène

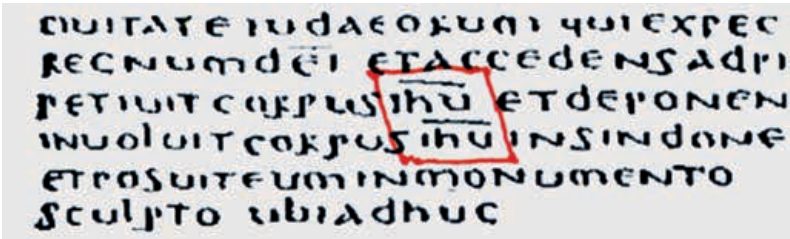


Fig. 6

Codex Bezae,
v^e siècle. Texte latin.
Ihu (Jésus), deux
fois, est au génitif.

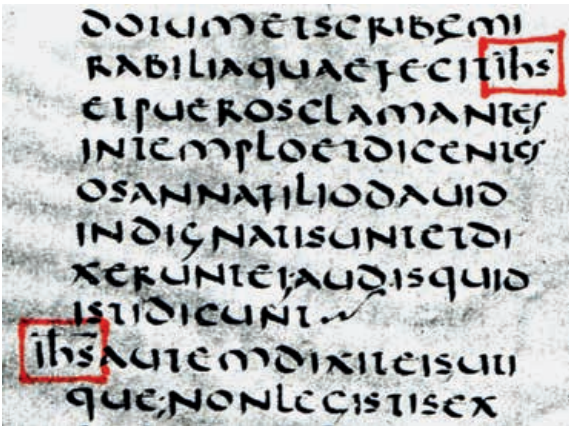


Fig. 7

Codex Corbeiensis, ix^e siècle. Nous avons deux fois le nom de Jésus au nominatif dans un texte évangélique en latin. On notera que la deuxième lettre est un éta grec minuscule surmonté de la barre d'abréviation portant sur les trois lettres. Le **S** terminal seul est latin.

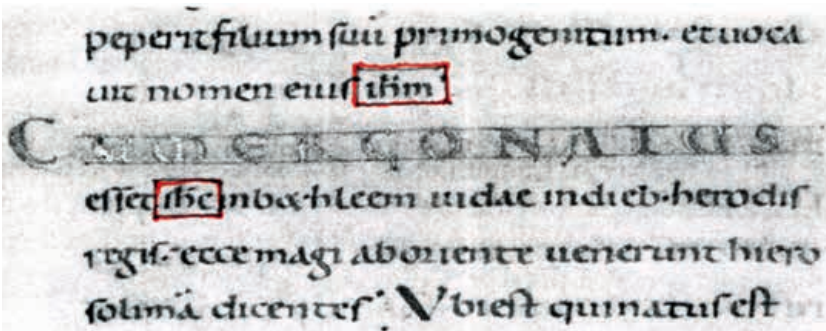


Fig. 8

Codex de la Bibliothèque de l' Arsenal, xi^e siècle. On a gardé les trois lettres grecques en minuscules au nominatif, tandis que plus haut le même nom de Jésus est à l'accusatif, la troisième lettre étant latine.

Fig. 9

Sacramentaire de Gellone, VIII^e siècle. Sur la croix : **IHS XPS** (Jésus Christ) bien latinisé. Le texte placé sur la droite de la croix est le début du Canon de la messe du Missel Romain. La croix tenant lieu de T, on lit : "TE IGIT(UR) CLEMENTISSIME PATER P (dont la hampe porte la barre d'abréviation = Per) **IHM XPM**" à l'accusatif, exigé par la préposition Per.



Fig. 10

Crucifix catalan, XI^e siècle. **IHS XPS**, Jésus Christ. La hampe de h porte la barre d'abréviation.



Fig. 11

Sacramentaire de Corvey, X^e siècle. Cette miniature a ceci de particulier que d'une part elle a conservé inchangé, selon la tradition grecque, l'énoncé de l'identité du crucifié : **IC XC** (Jésus Christ) ; et que d'autre part elle décline, dans le texte situé au bas du document, ce même nom selon la déclinaison latine. Le texte est constitué par le début du Canon de la messe du Missel Romain. On y lit : "TE (le T étant formé par la croix) IGITUR CLEM(EN)TISSIME PAT(ER) PER **IHM XPM** FILIUM TUU(M) D(OMI)N(U)M N(OST)R(U)M..." Ces six accusatifs qui se suivent sont commandés par la préposition Per. Nous avons ici, sur le même document, un bel exemple du nom de Jésus Christ au nominatif grec (hors texte), et de ce même nom décliné selon la déclinaison latine parce qu'exigé par le contexte latin.



Fig. 12

Sacramentaire, x^e siècle. Nous retrouvons une partie du texte précédent : "P (dont la hampe porte la barre d'abréviation de la préposition Per) **IHM** (Jesum) **XPM** (Christum) FILIU(M) TUUM D(OMI) N(U)M N(OST)R(U)M..." On pourrait ainsi aligner de très nombreux textes liturgiques où les deux premières lettres grecques sont suivies d'une désinence latine commandée par la déclinaison, c'est-à-dire par la fonction de ces noms dans la phrase. La période gothique n'apporta pas d'innovation notable à ce sujet.

■ **Hors texte**

Pendant le monogramme gréco-latin **IHS** non soumis aux variations grammaticales d'un texte, donc immuable, s'est imposé, au nominatif, très tôt sur divers supports : miniatures, crucifix, édifices, monuments funéraires, images de dévotion... :



Fig. 13

Ivoire romane, xii^e siècle. Le Christ se présente : **IHS XPS** (Jésus Christ). Nom et titre sont surmontés par le signe d'abréviation.



Fig. 14

Plat de reliure, ix^e siècle. Le Christ vainqueur affiche son nom, comme dans le cas précédent.



Fig. 15

Inscription romane au portail de l'église d'Ormaiztegi (Gipuzkoa).



Fig. 16 (à gauche)

IHS NAZARENUS,
Jésus le Nazaréen,
xi^e siècle. D'après
l'Évangile selon saint
Jean, Pilate fit placer
sur la croix de Jésus le
motif de condamnation,
le *titulus* : "Jésus
le Nazaréen, le roi des
Juifs" (Jn 19,19). Ne
figure parfois sur les
crucifix que la pre-
mière partie du *titu-
lus*, comme ici.



Fig. 17 (ci-contre)

Le texte complet du *titulus* est souvent affiché. Remarquons que sur cette œuvre du xi^e siècle latin on a retenu le monogramme grec intégral (rappel : C grec = S latin).



Fig. 18

Stèle discoïdale basque du xvii^e siècle. La croix surmontant l'H semble être une réminiscence de la hampe de l'h (êta) minuscule barrée par le signe d'abréviation (voir Fig. 6).

ÉTUDES ET RECHERCHES



Fig. 19

Plat de reliure. Cathédrale de Narbonne, ix^e siècle : HIC EST IHS NAZARENUS REX JUDEOR(UM), "Celui-ci est Jésus le Nazaréen, le roi des juifs. "



Fig. 20

Kaisersberg (Haut-Rhin), début xv^e siècle. À la Renaissance l'inscription traditionnelle disparaît des crucifix au profit de I.N.R.I. : Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum.



Fig. 21

Au xviii^e siècle on comprenait encore le sens de ce monogramme. L'inscription le montre clairement ici : SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM, "Béni soit le Nom du Seigneur". Par "Seigneur" on désigne Jésus sous la forme du monogramme placé au centre de la composition qui rayonne de lumière et d'ails d'anges.

Fig. 22

Ce monogramme du XVIII^e siècle est explicité par un texte de la lettre de saint Paul aux Philippiens 2, 10 : IN NOMINE **JESU** OMNE GENU FLECTATUR CAELESTIUM TERRESTRIVM ET INFERNORVM : “Qu’au nom de JESUS tout genou fléchisse dans les cieus, sur la terre et sous la terre.” Cieus, terre, sous terre est la triple dimension symbolique ancienne qui exprime la totalité de l’existant. “Sous terre” évoque le séjour des morts (ou tout simplement les morts) et non la fournaise des démons comme imaginée ici par l’artiste.



Fig. 23

Façade du **Gesù** (**Jésus**, en italien), église de la maison centrale de la Compagnie de Jésus, à Rome. Le monogramme est l’enseigne, en quelque sorte, de la Compagnie. C’est à ce titre qu’il figure sur la façade de cette église ainsi que sur le sceau officiel de la Compagnie, de par la volonté de son fondateur. Ignace de Loyola, en effet, fonda la “Compagnie de Jésus”, non la Compagnie de Jésus-Sauveur-des-Hommes.



On peut aujourd’hui trouver étrange que l’on ait, depuis les tout premiers siècles du christianisme, réduit le nom et le titre de Jésus à une graphie incompréhensible pour tout non initié. Cela n’était pas une nouveauté dans le monde biblique. Déjà dans le Premier Testament le Nom révélé de YHWH (Genèse 4, 26) ne devait pas être prononcé. Quand ce tétragramme se présentait dans le texte, le lecteur prononçait Adonai, Seigneur. Tout naturellement le mouvement chrétien, juif à l’origine, s’inscrit dans cette tradition. On écourta au minimum le nom de Jésus : IC en grec, IHS en latin. C’était, avec le nom de Dieu (Theos), réduit également à deux lettres, le “nom sacré” le plus répandu dans toute la chrétienté occidentale. Puis, peu à peu on en oublia le sens.

Sources

- Cabrol Fernand, Leclercq Henri, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, 1907-1953, 30 vol., articles divers.
 Larry W. Hurtado, *Le seigneur Jésus Christ*, Paris, Cerf, 2009.
 Péneaud Philippe, *Le visage du Christ*, Paris, L’Harmattan, 2009.
 Riché Pierre et coll., *L’Europe de l’an mil*, Zodiaque, 2001.

LES ARTICLES EN LIGNE : UN PAS DE LA SAMB DANS L'ÉDITION NUMÉRIQUE

Olivier
CLÉMENT

Fin 2009 l'association décidait de diversifier ses publications en mettant en ligne des articles sur son site Internet.

Quatre articles¹ ont été ainsi proposés en format pdf. Ces textes n'ont pas été publiés dans la version papier du *Bulletin du Musée Basque*.

L'intérêt de cette mise en ligne est triple :

- une mise à disposition gratuite d'articles ;
- des articles disponibles pour tous et partout ;
- une indexation sans intermédiaire sur le net par les moteurs de recherche.

95

Toutefois la SAMB est aujourd'hui au stade le plus simple de l'édition numérique : les articles en ligne ne sont pas interactifs et leur format ne s'adapte pas au lecteur utilisé pour la consultation.

Deux voies restent à explorer à moyen terme. Tout d'abord la mise en ligne de quelques articles marquants parus dans le *Bulletin*. Puis la prise en compte du développement rapide des tablettes et des téléphones mobiles : les mobinautes sont déjà plus nombreux que les internautes.

■ Michel Duvert

2010

Dix articles et une présentation

Contribution à l'étude de la vie religieuse en Iparralde :
Ainhoa, Ibarolle, Larceveau et Soule

Fig. 1
La procession de la Pentecôte à Ainhoa.
Coll. Duvert.



Il s'agit d'une longue enquête ethnographique portant sur le déroulement des principales fêtes religieuses à Ainhoa, depuis l'entrée du xx^e siècle. Ce travail est fondé sur de nombreux témoignages ainsi que sur une riche iconographie. Afin d'élargir ce thème, diverses informations complètent le travail sous la

forme d'enquêtes effectuées en Soule ainsi que de témoignages du début du xx^e siècle, portant sur deux villages bas-navarrais, Ibarolle et Cibits. Ces informations sont accompagnées d'une analyse critique de quelques points forts que ces observations ont permis de dégager.

■ Xabier Itçaina

2012

Les volants du Baigura. Parades charivariques et traditions dansées à Irissarry

Traduction en français par l'auteur des deux articles en basque parus dans le *BMB* 179 du premier semestre 2012 (pages 65 à 84) et le *BMB* 180 du premier semestre 2013 (pages 73 à 86). Irissarry a été longtemps réputé pour la qualité de ses danseurs et de ses parades charivariques. Ces dernières ont fait l'objet de six représentations entre 1883 et 1937. En mai 1937, le village est le cadre de l'une des dernières cavalcades à sujet réel en Basse-Navarre, avant la reprise des années 1970. L'article revient sur la généalogie et le devenir de ces fêtes à partir d'une étude des charivaris nocturnes et diurnes dans les pays d'Irissarry et d'Iholdy, avant de se recentrer sur les cavalcades proprement dites. Enfin, la dernière section se penche sur les autres traditions dansées d'Irissarry, aux xix^e-xx^e siècles, fêtes patronales et Fête-Dieu en particulier. L'auteur plaide pour la combinaison de plusieurs méthodes d'enquêtes : entretiens ethnographiques



Fig. 2

Toberak d'Irissarry, 1937.
Coll. *Idieder.*

ÉCHO DU SITE

individuels et collectifs, critique des sources secondaires, dépouillement de la presse locale et des recueils de chants, archives communales et judiciaires. Au final, le matériau empirique ainsi recueilli permet de mettre en scène à la fois la complexité ethnographique du tissu festif et rituel propre à ce territoire, tout en prenant la mesure du changement social qu'a connu le Pays Basque tout au long du xx^e siècle.

■ Olivier Ribeton

2013

**Catalogue de l'exposition "Bayonne, berceau du jansénisme ?"
au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne du 6 décembre 2012 au
13 janvier 2013**



Commissaire Olivier Ribeton, conservateur du Musée.

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

Fig. 3

"Cornelius Jansenius".
Musée Basque et de l'histoire
de Bayonne, Inv. E.3723.

■ Sophie Harent et Élise Cambreling

2014

Quand l'hôtel de Ville de Bayonne était un musée : à la redécouverte d'œuvres oubliées

Sophie Harent, conservateur en chef, directeur du musée Bonnat-Helleu.
Élise Cambreling, attachée de conservation, adjointe au directeur du musée Bonnat-Helleu.

Les Journées Européennes du Patrimoine étaient consacrées les 15 et 16 septembre 2012, aux "patrimoines cachés". À cette occasion le musée Bonnat-Helleu de Bayonne, actuellement fermé en vue d'une importante restructuration, a choisi de faire découvrir à chacun les œuvres de ses collections qui sont aujourd'hui encore présentées dans les salles et salons de l'hôtel de Ville de Bayonne. Cette présentation a fait l'objet de visites guidées et d'un livret catalogue.

Fig. 4
Denis Etcheverry,
Rêverie, dit La
Dame en bleu.
Musée Bonnat-
Helleu, musée
des Beaux-Arts
de Bayonne.



Note

1 Ces articles peuvent être téléchargés à la page des Publications du site www.samb-baiona.net

SPÉCULATIONS À PROPOS D'UNE HYPOTHÉTIQUE CROIX BASQUE DE L'AQUITAINE ROMAINE

Frédéric
BAUDUER (*)

Fig. 1
Fragment de fronton en calcaire datant de l'époque romaine présenté au Musée d'Aquitaine, Bordeaux (cliché de l'auteur). Publié avec l'aimable autorisation du Musée d'Aquitaine, Bordeaux.

Parmi les nombreuses pièces présentées au Musée d'Aquitaine, l'une d'entre elles (Inv. n° 60.2.100) se doit d'interpeller tout amateur de culture basque. Il s'agit d'une partie d'un fronton de l'époque romaine (II^e siècle apr. J.-C. ?) à la symbolique militaire qui a été retrouvée dans une bâtisse bordelaise au XIX^e siècle. Au centre de la pièce est figuré un bouclier autour duquel s'articule, selon la signalétique du musée, "un motif décoratif tournoyant". Ce dernier fait penser à notre croix basque ou *lauburu*. Comme nos lecteurs avertis le savent, l'origine de cette dernière n'est probablement pas locale puisque sa présence en zone basque n'est avérée qu'à partir du XVI^e siècle (au niveau des maisons puis des stèles funéraires) et que ce symbole ("solaire" ?) semble être apparu plusieurs millénaires avant notre ère dans la région de l'Indus.

Il s'agit d'une variante de la svastika qui a également débouché sur la funeste croix gammée symbole du régime nazi. On la retrouve gravée dans la pierre à différentes périodes au niveau de diverses zones d'Europe. Cette croix, élégamment baptisée "croix à virgules" par Philippe Veyrin¹, n'est devenue que très tardivement (milieu du XX^e siècle) l'un des symboles forts du Pays Basque. Néanmoins, certains ont assimilé ses quatre branches aux différentes grandes tribus (Autrigones, Caristes, Vardules et Vascons) qui vivaient en Hegoalde au temps de l'occupation romaine. Alors, en laissant voguer notre imagination, pourquoi ne pas voir sur ce fronton le souvenir d'un épisode militaire entre les légions de l'envahisseur et la résistance autochtone !

(*) Université de Bordeaux et membre de la Société des Amis du Musée Basque



1 *Bulletin du Musée Basque* n° 11, 1936, consultable en ligne www.samb-baiona.net

COMPTÉ RENDU, *Deklinabide Baigorri, Zortziko, 2011*

Auteur Michel Oronos.
Préface de Jean Haritschelhar.
Maquette de Christian Velez.

Deklinabide est un hommage.
Un hommage écrit en basque, rappelant l'évidence :
"une langue ne meurt pas parce que ceux qui ne la
connaissent pas ne la parlent pas, mais parce que
ceux qui la parlent ne l'utilisent pas".



Kristian LIET

100

Michel Oronos rend hommage à la langue basque,
à Baigorri et aux hommes qui l'ont guidé par leur
pensée tout au long d'une vie marquée par la spiri-
tualité et l'attachement aux racines. Jean Haritschelhar, lui aussi fils de Bai-
gorri et *euskalzale* s'il en fut, vient ici mettre son grain de sel, comme pour
renforcer le propos de Michel.
Deux hommes, deux parties.

Dans "Deklina", la première partie, les mânes de Jacques Allières ont égale-
ment été convoquées. La déclinaison basque telle qu'il la présenta dans son
fameux "Les Basques" ("Que sais-je ?") sert de trame au propos de Michel
Oronos. Autour du mot "Baigorri", en vers et en prose, Michel joue sur les
mots et les émotions, use de la grammaire comme d'une mélodie. -tik, -ra,
-n, -rentzat, -ko, -k, -z, -,... La vie, la paix, les souffrances de l'Homme, l'héri-
tage, les frustrations, les joies simples.

Profondeur, fragilité.

Dans "Bide" (chemin), Pedro de Axular, Arnaud d'Oihenart mais aussi Aimé
Césaire, Antonio Machado ou Atahualpa Yupanqui parlent en basque et font
de cet ouvrage une ode aux racines qui vous poussent vers les mondes loins-
tains. Cette ode tord le cou aux *a priori* dans lesquels certains aiment à enfer-
mer les hommes attachés à une terre, une culture, fût-elle minoritaire.

Lointain, proximité.

La forme de cet *opus*, enfin, est également originale, allongée, marquée par
des choix chromatiques audacieux. Quand "Deklina" s'achève, il faut retourner
le livre pour que "Bide" soit lisible. L'Autre est inverse mais si proche. Christian
Velez a pensé un beau livre-objet d'art qui cadre bien avec le propos de Michel.
Originalité, élégance.

ARGazki Gitaratu

ATZOKO IRUDI / GAURKO IDURI¹

DES PELOTARIS BASQUES AUX PIEDS DES PYRAMIDES ÉGYPTIENNES AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

101

Audrey
FARABOS (*)

Alors que du haut de ces pyramides, quarante et un siècles les observent, les pelotaris assistent à une messe catholique et dansent le fandango. Si les Basques sont connus pour être des voyageurs, nous avons plus souvent vu des clichés représentant des bergers basques en Amérique que des pelotaris aux pieds des pyramides égyptiennes. C'est ainsi qu'ils assistent à la célébration d'un culte largement minoritaire dans un pays majoritairement musulman et ce, devant un monument qui symbolise le polythéisme de l'Égypte ancienne, incarné par le pharaon dont la pyramide constitue le tombeau.

Ces deux photographies ont été prises à la même période, au début du xx^e siècle. Elles proviennent de sources différentes. La première, issue du fonds du collectionneur Arramendy, est annotée par Eugenio Lasa, frère du pelotari Tiburcio Lasa que nous savons figurer sur l'épreuve sans avoir pu l'identifier : *"Misa en honor de los pelotaris vascos en el Cairo a los pies de las Piramidas de Egipto en Año 1908*. Eugenio Lasa. Beasain. 17-8-1953²".

La seconde photographie a été donnée au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne par Jacques de Saint Pastou et porte l'inscription "Souvenirs du Caire. Pelotaris connus en France photographiés ensemble". Les pelotaris sont devant le Sphinx et dansent le fandango, alors qu'à l'arrière du groupe un homme joue de l'accordéon.

Si nous avons peu d'éléments sur les circonstances de ces clichés, nous pouvons cependant comprendre la présence de pelotaris en Égypte, non loin du Caire où se trouvait un jai alai au début du xx^e siècle.



102

En effet, dès la fin du *xix*^e siècle, la *cesta punta* remporte un véritable succès à travers le monde, popularité expliquée par le goût pour les paris puisque les spectateurs peuvent miser sur l'issue des parties qui prennent généralement la forme de *quiniela*.

Les pelotaris sont donc amenés à voyager pour jouer dans les jai alais de villes aussi éloignées que Shanghai, Mexico, Manille, Rome ou le Caire...

Pour exemple, le Biscayen Cecilio Urizar après avoir joué à Bilbao, s'illustre pendant deux ans à partir de 1923 sur les canchas égyptiennes de Alexandrie et du Caire puis sur les chinoises de Shanghai et Tianjin, pour terminer sa carrière entre Miami et Tijuana.

La *cesta punta* représente une véritable industrie pour certains hommes d'affaires à l'origine de la construction et gestionnaires des jai alais. Certains d'entre eux sont d'origine basque et connaissent depuis longtemps le monde de la pelote, tel que l'ancien pelotari Teodoro Jauregui, investi dans l'entreprise égyptienne, puis à l'origine de la création du jai alai de Shanghai et qui participe également à celle du Skyroom de Manille. D'autres viennent d'univers différents tel que le banquier français Félix Bouvier qui finance la construction de l'Auditorium à Shanghai dirigé par Haig Assadourian, Égyptien d'origine arménienne entré dans l'industrie de la pelote en Égypte.

Fig. 1
Messe en l'honneur de pelotaris basques au Caire aux pieds des Pyramides d'Égypte en 1908.
Fonds Arramendy
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,
Inv. D.57.1.732.

Aujourd'hui, dans de nombreux frontons il est encore possible de parier, certains sont particulièrement connus pour cela, c'est le cas de celui de Miami. En Pays Basque espagnol on parie traditionnellement davantage sur les parties de main nue. En France, les paris ont été pendant longtemps prohibés, puis autorisés avec le décret relatif aux paris sur les parties de pelote basque de 1997, puis ont connu une nouvelle étape avec l'introduction des paris sportifs en ligne à partir de 2010.

(*) Documentaliste au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.



Fig. 2
Souvenirs du Caire. Pelotaris connus en France photographiés ensemble.
Don de Jacques de Saint Pastou.
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Inv. 2014.0.260.

Notes

- 1 Ce proverbe joue sur les mots *atzoko / gaurko* (d'hier / d'aujourd'hui) et la métathèse *irudi / iduri* (image / ressemblance), banalement exprimé par : ce qui était hier ressemble fort à ce que l'on voit aujourd'hui, l'être humain reste le même, seul le cadre (habits, lieux, etc.) a changé.
- 2 Messe en l'honneur de pelotaris basques au Caire aux pieds des Pyramides d'Égypte en 1908.



EUREKA

Solution du "zer da hori ?"
du *Bulletin du Musée Basque* N° 181
(2^e trimestre 2013)

Olivier RIBETON

La photographie représente une boîte vide (Inv. 2011.5.1.0) qui contient habituellement une paire d'épaulettes en fil doré (Inv. 2011.5.1.1 - 19 x 12 cm chaque). Les épaulettes sont rangées en partie l'une sur l'autre dans un étui de cuir vert doublé à l'intérieur de velours bleu roi (30 x 16 cm). Le couvercle de l'étui porte l'inscription : "Ancienne Maison Rouart / J. Maria successeur / Rue du 4 Septembre. 14 / Ci-devant Rue Richelieu 86 / Paris". Il possède une poignée en métal doré.

Par lettre du 8 avril 2009, M^{me} Françoise Roquebert faisait don à la Ville de Bayonne pour le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne d'éléments (en plus des épaulettes, un ceinturon, un baudrier et un cordon) complétant l'uniforme de l'amiral Bergeret déjà donné par sa famille en 1924 et 1933. En juin 1923, J. Roquebert avait offert au musée le portrait de l'amiral en grand uniforme tenant un livre de "Tactique navale", peint en 1854 par Pierre-Louis Delaval (Inv. 247).

104

Ce don complète les éléments d'uniforme offerts en 1924 : habits et accessoires (Inv. n° 939 à 932), décorations militaires (Inv. n° 933 à 935), sifflet de marine avec chaîne et baudrier au monogramme Bergeret (Inv. n° 936), épée d'apparat (Inv. n° 937), épée à pommeau de nacre (Inv. n° 2402).

La carrière de Jacques Bergeret (Bayonne, 15 mai 1771 – Paris, 19 août 1857) est bien connue. On retiendra un haut fait. Le 12 avril 1795, Bergeret obtint le grade de lieutenant et le commandement de la *Virginie*. La bravoure qu'il déploya dans le combat du 13 juin 1795 lui valut le grade de capitaine (21 mars 1796). Chargé d'inquiéter, dans la Manche, le commerce des Anglais, il rencontra une division ennemie composée de cinq frégates et d'un vaisseau rasé, que commandait sir Edward Pelew, depuis lord Exmouth. Pendant quatre heures, la *Virginie* soutint, à portée de pistolet, une lutte opiniâtre contre le vaisseau anglais. Elle ne se rendit qu'au moment de couler bas, ayant déjà cinq pieds d'eau dans sa cale. Le capitaine Bergeret fut traité avec respect par les vainqueurs, qui estimaient sa loyauté autant que ses talents et son courage. Le commodore sir Sidney Smith ayant été surpris et capturé par des canonnières françaises à l'entrée de la rade du Havre, Bergeret fut envoyé à Paris pour négocier l'échange de sa propre personne contre le commandant anglais. Ses démarches n'eurent point de succès ; sans hésiter il revint à Londres et se constitua de nouveau prisonnier. Il ne recouvra sa liberté qu'après l'évasion de sir Sidney. La peinture par Louis Garneray représentant le combat de la *Virginie* fut prêtée en 1999 par le musée de Rochefort à l'exposition "Bayonne, port de corsaires" organisée par le Musée Basque au Château Neuf.

Nommé contre-amiral le 27 janvier 1819 et vice-amiral le 1^{er} mai 1831, Bergeret, après avoir pris une part brillante à de nombreuses expéditions maritimes, continua de servir son pays dans le conseil de l'Amirauté par ses connaissances spéciales et par les lumières de son expérience. Nommé grand-croix de la Légion d'honneur en 1817, il fut appelé au Sénat par décret du 31 décembre 1852.

Bibliographie

Frédéric Chassériau, *Notice sur le vice-amiral Bergeret*, Firmin Didot, Paris, 1858, in-8°, 70 pages.

Édouard Ducéré, *Les corsaires basques et bayonnais sous la République et l'Empire*, Lamoignon, Bayonne, 1898, chapitre XX "Le vice-amiral Bergeret".

