

BULLETIN

DU MUSÉE BASQUE



n° 193



EUSKAL MUSEOAREN ADIXKIDEAK
SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE BASQUE

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

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

Bonne lecture!

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



A.MA.TRA





Le cavalier basque, cheval cabré.

Signé en bas à droite : "JP TILLAC EGUIN DUNA -".

Crayons de pastel et gouache sur papier collé sur carton avec passe-partout doré.

H. 50,7 cm ; L. 32,7 cm (passe-partout 62,5 x 47,3 cm).

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.3. Photo A. Arnold.

EDITORIALA

Zenbaki berezia dugu honakoa. Erredakzio batzorde batek egina da, konfinamendu denboran, baina etorkizunean sinetsiz.

Nork bere etxean, isilean ulertu dugu, sekulan baino hobeki, zaurgarritasuna zer den, zomorro mikroskopiko baten aurrean denak berdinak garela, elkartasuna eta aitzina jotzea ezinbestekoak direla.

Honakoan, Laurent Cazalis-en oroitzapena dakargu emozio handiz. 2012 eta 2019 artean ene presidente ordea izan zen, (frantsesez "Vice"-président; "bizio"), hala gogoratzen zidan berak bere begirada frikunarekin. Aldi berean diskretua eta kausa nagusien defendatzaile izanik, behar bezalako umorea zeraman beti. Jean-Paul Dartiguelongue-k erran ohi duena dezala, Baiona hiriaren eta bere iraganaren maitale amorratuak biziaren zati handia eman zuen Bayonne Centre Ancien elkartean eta gure Euskal Museoko Adiskideen Sozietatean engaiaturik, profesionalki nola boluntario gisa.

Sabine Cazenave-k Baionako Euskal Museoaren patua bere gain hartu eta 193. zenbaki honetan museoa lurraldeko biztanleentzako aingura bistakoagoa, eta kanpotiarrentzako zedarri, izateko ikuspegia eta nahia eskaintzen dizkigu. Euskal Museoaren esku orriak zeregin nagusia izanen du proposatzen dituen bilakaera hauetan. Hori da berak nahi duena. Datozen hilabete eta urteetarako erronka ederra ezarri digu.

Olivier Ribeton eta Claude Dendaletche-k, euskal tradizioan eta bere garaiko aktualitatean interes handia zuen Pablo Tillac eta haren obra izanen dituzte aipagai.

Bestalde, Euskal Kultur Erakundeko Maite Deliaart-ek eskaintzen digun 1916-1918 artean grabatu ziren euskal presoen grabaketa alemaniarrei esker, EKRekin lankidetzara oparo berri baten ataria irekiko dugu, ezen erakunde horrek Euskal Herriaren ondare immaterialaren kontserbazioan eta hedapenean lan eskerga egiten baitu.

Gerla hura, XIX. mende bukaera eta Bigarren Mundu Gerla arteko Ipar Euskal Herria sakonki eraldatu zuen modernitate talkaren adierazpen itzela izan zen. Jadanik 1909an, eliza katolikoak arrangura handiz begiratzen zion talka horri, hor baitzegoen. Jean-Michel Bedecarrax-ek aurkeztu inkesta militantean, argiki ageri da, historia eta soziologia elementu ugariarekin. Haatik, elizak euskal gizartea aitz baldintzatzen zuen, Baionatik barnealdera lurralde osoa josten duen eliza neogotikoen sareak erakusten duenez. Hori da, hain zuzen, Marie-Claude Berger-ek ikertu duena.

XIX. mende hondar-hondarrean, Baionarrek eta Santa Espirituarrek bi herrien batasuna ospatu zuten, 1857an. Audrey Farabos-ek horren argazkiak argitaratzen dizkigu Argazki Argitaratu argazki bilduman.

On dagizuela.

Maritxu
ETCHANDY

Euskal Museoaren
Adiskideen
Elkarteko
presidentea

ÉDITORIAL

Maritxu
ETCHANDY

Présidente de la
Société des Amis
du Musée Basque

Un numéro très particulier, finalisé pendant le confinement par un comité de rédaction qui fait preuve de confiance dans l'avenir.

En silence, chacun chez soi, nous avons compris la valeur des mots vulnérabilité, égalité de tous face à un petit machin microscopique, solidarité indispensable et aussi nécessité d'aller de l'avant.

Ce numéro rend hommage avec émotion à la mémoire de Laurent Cazalis. Il fut, entre 2012 et 2019, mon "vice" (-président), comme il se plaisait à me le rappeler avec son œil malicieux. Discret et défenseur de grandes causes à la fois, il ne se départissait jamais d'un humour de bon aloi. Grand amoureux de Bayonne et de son passé, auxquels, comme nous le rappelle Jean-Paul Dartiguelongue, il consacra une bonne partie de sa vie à travers ses engagements professionnels et associatifs, au sein de Bayonne Centre Ancien et de notre Société d'Amis.

Sabine Cazenave a pris en main avec détermination les destinées du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne et nous fait l'amitié de livrer dans ce numéro 193 les perspectives et l'ambition qu'elle trace pour le Musée afin qu'il soit un point d'ancrage plus visible pour les habitants de notre territoire et un repère pour ceux qui viennent d'ailleurs pour le visiter. Le *Bulletin du Musée Basque* jouera son rôle dans les évolutions qu'elle propose, elle le souhaite. C'est un beau défi pour les mois et les années à venir.

Sous les signatures d'Olivier Ribeton et de Claude Dendaletche, deux retours, abondamment illustrés sur Pablo Tillac et son œuvre, qui s'intéressait tout autant à la tradition basque qu'à l'actualité de son temps.

Le bel article sur les enregistrements allemands de prisonniers basques en 1916-1918 que nous donne Maïte Deliaart, de l'Institut Culturel Basque (ICB), inaugure, nous l'espérons, une fructueuse collaboration avec l'ICB, outil précieux de la conservation et de la diffusion du patrimoine immatériel du Pays Basque. Cette guerre fut une manifestation terrible du choc de modernité qui changea profondément le Pays Basque du dernier tiers du XIX^e siècle à la Seconde Guerre mondiale.

En 1909, l'Église catholique observait ce choc avec une inquiétude déjà palpable, dans une enquête militante, mais riche en informations historiques et sociologiques, que nous présente Jean-Michel Bedecarrax. Pourtant, elle encadrait encore solidement la population comme en témoigne le réseau serré d'églises construites selon les canons néo-gothiques à Bayonne et au Pays Basque, étudié par Marie-Claude Berger.

Tout à la fin du XIX^e siècle, Bayonnais et Spiritains commémoraient ensemble la réunion des deux communes, en 1857, comme nous le montre Audrey Farabos dans notre rubrique *Argazki Argitaratu*, notre désormais familier album de photos.

Bonne dégustation.

SOMMAIRE

- 2 **EDITORIALA - ÉDITORIAL**
Maritxu ETCHANDY
- 5 **AGIR AVEC ET DEPUIS LE MUSÉE, UN PROJET POUR
LE MUSÉE BASQUE ET DE L'HISTOIRE DE BAYONNE**
Sabine CAZENAVE
- 13 **INSPIRATIONS ET PARCOURS DE TILLAC À TRAVERS
LA RÉCENTE DONATION DE M^{ME} PAULETTE TILLAC**
Olivier RIBETON
- 41 **TILLAC, ILLUSTRATEUR DE LIVRES**
Claude DENDALETCHÉ
- 51 **LES ENREGISTREMENTS DE PRISONNIERS BASQUES
DURANT LA GRANDE GUERRE**
ARCHIVES DE LA COMMISSION PHONOGRAPHIQUE ROYALE DE PRUSSE
Maïte DELIART
- 67 **L'ENQUÊTE DIOCÉSAINÉ DE MONSEIGNEUR GIEURE**
UNE PHOTOGRAPHIE DU PAYS BASQUE EN 1909
Jean-Michel BEDECARRAX
- 83 **LA VOGUE DES ÉGLISES NÉOGOTHIQUES
AU PAYS BASQUE AU XIX^E SIÈCLE**
Marie-Claude BERGER
- 99 **IN MEMORIAM LAURENT CAZALIS (1942-2020)**
Jean-Paul DARTIGUELONGUE
- 101 **ARGAZKI ARGITARATU**
Audrey FARABOS

AGIR AVEC ET DEPUIS LE MUSÉE, UN PROJET POUR LE MUSÉE BASQUE ET DE L'HISTOIRE DE BAYONNE

Sabine
CAZENAVER(*)

Sabine Cazenave, qui a pris les rênes du Musée depuis quelques mois, nous fait part de la belle ambition qu'elle nourrit pour ce lieu emblématique ainsi que de sa méthode pour la réaliser. Elle dévoile ici la programmation au long cours du Musée, tout en indiquant le sens des modifications qu'elle commence dès maintenant à introduire dans le parcours muséographique.

Sabine Cazenave-k orain hilabete batzuk hartu zuen museoaren zuzendaritza. Ipar Euskal Herriaren ikur horrentzako nahi duena eta horren erdiesteko metodoa aipatzen dizkigu. Bidea aitzinatuz urratzen baita, museoaren epe luzeko programazioa argira emanen du, museoaren ibilbidean jadanik egiten hasia den aldaketen zentzua azalduz.

Sabine
© FRACO.
Musée de
Picardie.
Tous droits
réservés.

Je remercie la SAMB de m'inviter à écrire mes intentions à l'égard du Musée pour lequel j'ai postulé il y a tout juste un an, le 3 juin et dans lequel j'ai pris mes fonctions le 3 novembre 2019 il y a donc sept mois... J'ai dépassé l'état de grâce des 100 jours... Pourtant le mouvement des gilets jaunes, puis les grèves



de décembre et enfin le mystérieux Covid 19 ramènent ces sept mois à un peu moins de cinq... sans pour autant avoir entamé mon enthousiasme. Si nous sommes entre les deux tours des élections, je suis loin de l'heure des bilans. Aussi, c'est un projet révisé par la modeste expérience de cinq mois de travail avec les équipes du Musée Basque, en "présentiel" (quel mot affreux), deux mois en "télétravail" (concept à manipuler avec précaution) et enfin un mois de vraie reprise sur nos deux sites, que je vous livre ici. Cette intention est légèrement différente du projet initial proposé lors du jury de recrutement, car il est enrichi du temps passé avec les équipes du Musée Basque. En janvier prochain il sera, je l'espère, nourri par le Projet Scientifique et Culturel que nous aurons rédigé ensemble et qui sera en cours de validation par le Conseil du Syndicat Mixte du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

Je vous présente donc ci-dessous des intentions, amputées du projet d'extension qui viendra, je l'espère, permettre le développement de notre beau Musée et je vous donne rendez-vous pour un deuxième article dans le Bulletin de fin d'année.

■ Une nouvelle méthodologie de travail

De novembre à décembre 2019, nous avons posé avec la gouvernance et l'équipe les bases de notre travail : il s'agissait par des consultations et des séminaires de réunir les conditions d'une appropriation du projet à mener ; par l'instauration de réunions régulières, d'assainir les conditions de travail : refonte de l'organigramme, mise en place des responsabilités, rapprochement des ressources humaines des deux sites Château-Neuf et Dagourette.

Il fallait, pour l'équipe de 25 personnes, créer une organisation qui favorise le dialogue et qui permette à la fois de proposer des changements visibles et une exposition temporaire dès la première année de fonctionnement. Mais il fallait aussi préparer le Projet Scientifique et Culturel pour poser les conditions du développement du Musée Basque. C'est ainsi que la part du temps de travail consacrée à la réflexion, à la formation et à l'animation de l'équipe a été augmentée dans l'emploi du temps hebdomadaire pour représenter 25% du temps et que le Musée sera à nouveau fermé les lundis, y compris l'été, pour permettre l'entretien des espaces et des collections.

■ Devenir un véritable musée de société

Imaginé au dernier quart du XIX^e siècle, créé en 1922 et ouvert en 1924, le Musée Basque a été rénové en 2001, après 12 ans de fermeture. Il est conçu comme un Musée dressant un panorama du Pays Basque à l'aube des bouleversements modernes. En 1924, la plupart des objets présents au Musée étaient encore visibles dans les campagnes et les œuvres présentées étaient contemporaines de l'ouverture. De 1930 à 1940, les changements en cours depuis la Première Guerre mondiale se sont accélérés et les générations nées après la Deuxième Guerre mondiale sont les dernières à avoir vu les objets présentés au Musée utilisés quotidiennement. En 2020, ces bouleversements sont très largement consommés et pour les publics jeunes les objets présentés courent le risque de devenir muets.

Heureusement, le Musée Basque est conçu dès 1922 comme un outil mêlant les objets ethnographiques et le regard des artistes de l'époque, notamment les élèves de Léon Bonnat et de l'École de Bayonne. Les œuvres présentes au Musée sont davantage choisies pour leur iconographie, elles ont la charge de donner un contexte aux objets, elles contribuent à donner une image aussi exacte et complète que possible du Pays Basque au tournant des XIX^e et XX^e siècles, avec une conscience déjà aiguë d'un monde qui disparaît.

Ce projet de mêler objets d'art, objets vernaculaires et œuvres d'art ne s'est jamais démenti jusqu'à aujourd'hui : au Musée Basque et de l'histoire de

MUSÉE

Bayonne, à la différence des musées San Telmo de Saint-Sébastien ou de Bilbao en Hegoalde, les sections historiques, ethnographiques et les collections d'œuvres d'art sont présentées ensemble dans des salles thématiques.

Cette association d'objets anonymes issus du génie populaire et d'œuvres d'art présentés sur un même plan a cependant deux inconvénients : elle a tendance à ne voir dans l'œuvre d'art qu'une iconographie qui vient illustrer un propos et donner un contexte aux objets, en laissant oublier qu'elle est une construction intellectuelle et que l'artiste donne souvent une vision idéalisée de ce qu'il représente. L'œuvre court le risque d'être regardée par le public comme une simple illustration de l'usage des objets présentés, ce qu'elle n'est évidemment pas. Elle est plus rarement regardée pour ses qualités esthétiques, pour elle-même.

Cette association d'œuvres et d'objets offre aussi un avantage : elle rend le Musée extraordinairement vivant et fait de lui un "musée de société" davantage qu'un musée strictement ethnographique. Le parcours des collections permanentes du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne est ainsi riche d'un double regard sur la société : d'une part, des objets et des documents qui attestent de son passé et d'autre part, la vision qu'en offrent les artistes qui la représentent : l'art est au Musée Basque contemporain des collections qu'il éclaire.

Le Musée est conçu à la fois comme un lieu de sauvegarde des us, des coutumes et des modes de vie du passé (vocation patrimoniale et historique) ; mais aussi comme un conservatoire d'une histoire en train de se faire et un lieu de création (vocation sociologique et artistique).

Pour conserver au Musée Basque les qualités que je viens de présenter, il convient de réfléchir selon trois axes : raconter la suite des transformations du territoire de 1945 jusqu'à aujourd'hui ; éviter que les présentations et les objets les plus anciens ne deviennent figés en ajoutant dans les salles des éléments de contexte émanant des collections en réserve (objets, textiles, œuvres, photographies), mais aussi en collectant avec nos partenaires des témoignages pour éviter qu'elles ne deviennent muettes pour les jeunes générations ; redonner la "parole" aux objets en les montrant "agis" (films, sons et images vidéos anciens) en respectant, autant que possible, une relative synchronie entre les objets et les documents présentés.

Il s'agit aussi, durant les dix années qui viennent, d'ajouter progressivement les changements survenus depuis 1945, jusqu'à 2020, afin que le Musée raconte les événements qui façonnent la société basque au fur et à mesure qu'ils deviennent de l'histoire. S'il importe de respecter le recul nécessaire pour écrire un récit distancié, une relecture à trente ans des événements passés devrait permettre de ne rien laisser échapper de véritablement important.

Si la nouvelle présentation du Musée, conçue de 1995 à 2001, a permis de moderniser la scénographie elle présente, me semble-t-il, un écueil sur le fond : elle n'a pas poursuivi l'histoire du XX^e siècle au Pays Basque et le curseur historique s'est à peine déplacé de vingt ans entre le Musée de 1922 et celui de 2000. Il aurait été pourtant possible d'aborder les changements survenus

durant quarante ans depuis la guerre. Sur la forme, le nouveau parcours a complètement gommé le Musée ancien et a oublié d'en conserver quelques aspects à titre mémoriel. Dans un souci didactique louable le caractère muséographique du premier Musée s'est perdu et avec lui une partie de son récit.

Il importe donc aujourd'hui de conjuguer dans notre approche, une vision historique qui comprenne les périodes plus récentes de l'histoire du Pays Basque, avec une vision qui mette en abîme l'histoire du Musée et son parcours muséographique.

C'est ce projet complexe que nous mettons en œuvre dans le toilettage progressif de nos salles d'exposition permanente : il s'agit d'aménager l'existant étape par étape, sans nier le travail muséographique pensé par Zette Cazalas en lien avec Olivier Ribeton, Conservateur du Musée Basque ; de densifier la présentation des collections et de redonner des éléments de contexte aux objets dans les vitrines ; de donner à voir de loin en loin le Musée tel qu'il était jusqu'en 2000 ; enfin de raconter son histoire et celle de la stratification du propos muséographique. Redonner leur place aux œuvres pour qu'elles ne soient pas seulement regardées comme des témoignages mais comme des objets esthétiques. Faire en sorte que les objets ethnographiques ne soient pas des reliques, mais soient compris comme des éléments d'un récit historique et sociologique.

C'est dans cet esprit pluriel, qui tient compte du travail réalisé par nos prédécesseurs, Conservateurs et architectes, des avancées de la muséographie et de la conservation préventive, que nous avons toiletté notre séquence d'introduction, afin de tester la faisabilité de ce que nous nous proposons de réaliser ensuite progressivement dans les cinq ans à venir.

■ L'empreinte originelle

À titre d'exemple nous présentons ci-dessous la séquence d'introduction du Musée qui a été totalement revue. Elle conserve les caractéristiques principales de la muséographie de 2000 :

salle sombre pour pouvoir présenter un document audiovisuel, réification d'un objet fortement symbolique, la charrette à roue pleine et à essieu tournant, érigé comme une relique. (Fig. 1)

Autour de ces deux invariants, nous développons un propos articulé autour de deux questions : qui sommes nous ? Où sommes nous ? Elles permettent

Fig. 1

La charrette à roue pleine, un invariant dans la nouvelle introduction au Musée.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.



MUSÉE

d'approcher trois thématiques : histoire, territoire et langue. Trois types de traitement sont convoqués dans la nouvelle muséographie.

Cette première salle, ouverte dès cet été, présente :

- Le Pays Basque et les sept provinces, qui sont expliqués par des objets et documents anciens qui sont mis en valeur et redonnent un sens à la carte animée déjà présente dans la salle pour expliquer, dans l'espace et le temps, l'histoire du territoire et de ses voisins sur les deux derniers millénaires ;
- *L'euskara*, qui est expliqué dans ses aspects historiques et sociologiques récents ;
- Enfin, les spécificités du projet du Musée Basque en 1922 sont montrées par comparaison avec l'esprit de la rénovation de 2000, au travers de la présentation "avant/après" des objets d'une *venta* qui résume le changement de parti-pris muséographique à partir de 2000 : le passage du diorama à la présentation sous vitrine. Si la *venta* est réinstallée dans un diorama comme elle était présentée au musée avant 2000, ce n'est pas tant pour susciter un effet de nostalgie chez le public que dans une intention didactique : expliquer comment était ce musée avant 2000 et quel a été le parti adopté dans la muséographie ultérieure, pour tisser aujourd'hui un récit entre l'avant et l'après de la rénovation qui reste compréhensible par le plus grand nombre ;

Autour de la charrette à roue pleine, qui inspire la vision romantique des visiteurs du Pays Basque au tournant des XIX^e et XX^e siècles de Hugo à Loti, nous introduisons la rénovation de la deuxième salle qui sera rénovée à l'automne-hiver 2020 et qui explique l'agropastoralisme depuis le néolithique et dans ses développements plus récents au pied des Pyrénées.

En montrant que cette caractéristique est commune aux trois grandes entités des Pyrénées occidentales, Gascogne, Béarn, Pays Basque, on peut ensuite expliquer la spécificité de la société basque par rapport aux sociétés agropastorales voisines.

Raconter l'esprit des fondateurs, mais aussi amener progressivement les changements survenus à la fin du XX^e siècle dans l'histoire du Musée de ce territoire pour que se poursuive le déroulement d'une histoire du Pays Basque dans son contexte régional, national et international, car il s'agit aussi d'interroger la diaspora.

Créer de l'"impermanence" dans les collections permanentes et ainsi provoquer l'envie de revenir au Musée régulièrement ; autour de l'"essence" des collections, dégager de petits espaces temporaires où peuvent s'approfondir dans des expositions-dossiers, des aspects thématiques ou biographiques ou, de manière temporaire, approfondir et interroger les aspects perçus comme plus "folkloriques" et dépasser les clichés. Œuvrer au rayonnement du Pays Basque et à la compréhension des nouveaux enjeux de société, entre passé, présent et futur, raconter la relation entre Pays Basque Nord et Pays Basque Sud et regarder comment être basque se vit encore dans la diaspora aux Amériques mais aussi ailleurs dans le monde.

■ Dynamiser les collections permanentes : dégager les pièces maîtresses et instaurer des hiérarchies

Reconfigurer, mais partir de l'existant : tourner autour de ce qui est immeuble dans la précédente rénovation et ce que l'on veut conserver.

S'il faut travailler progressivement tout ce qui peut être bougé et revoir profondément les éléments de contexte et la signalétique, il faut le faire progressivement à la basse saison, salle par salle, sur un temps assez long ; autour d'expositions-dossiers pour valoriser les avancées. Il faut aussi développer autour des tables de médiation l'appropriation des objets en salle précisément parce qu'une partie d'entre eux sont présentés sous vitrine.

Il s'agit de modifier régulièrement certaines parties des collections : pour représenter la diversité des territoires et la richesse des collections ; pour renouveler l'intérêt du public de proximité ; enfin, pour veiller à la conservation préventive et lutter contre le vieillissement des présentations. Revoir les présentations les plus datées est aussi nécessaire pour faire entrer les mutations du XX^e siècle dans les collections et "patrimonialiser" des éléments plus récents de notre histoire en reprenant les acquisitions et les collectes. Interroger la spécificité des Basques dans leur rapport à la vie quotidienne et à la modernité, interroger les pratiques passées, leur interprétation présente grâce à la création contemporaine (Fig. 2).

■ La saisonnalité

Pour mettre en cohérence le rythme de travail avec les enjeux de rénovation et d'extension future, nous organiserons désormais une seule grande exposition de "haute saison" de mai/juin à octobre/novembre. De décembre à fin avril, nous mettrons en valeur de plus petits formats d'expositions-dossiers, des réaménagements de salles, des œuvres invitées et des opérations partenaires. Les années paires (2020, 2022, 2024, 2026) seront consacrées à des regards exogènes sur le Pays Basque : le Pays Basque vu depuis l'extérieur par ses "inventeurs" venus d'ailleurs. Alors que les années impaires (2021, 2023, 2025) seront consacrées à des expositions offrant un regard endogène : le Pays Basque vu par les acteurs du territoire eux-mêmes. Les expositions d'été durant désormais six mois pourront ainsi concerner à la fois les publics de proximité, les scolaires et les touristes.

À titre d'exemple voici les thématiques qui seront traitées dans les prochaines années, pour les années paires :

2020 : La poterie d'art de Ciboure, 1919-1995 (Fig. 3).

2022 : Le centenaire de Léon Bonnat : Le Maître, l'atelier et l'École de Bayonne (en coproduction avec le Musée Bonnat-Helleu, à Paris et sur le territoire).

Fig. 2

Communication générique du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.
Création graphique :
M.C Hondelatte.



MUSÉE

Fig. 3
Acquisition
d'un ensemble
de poteries.
© chezaviell/Musée
Basque.et de
l'histoire de
Bayonne.



2024 : Le centenaire du Musée Basque : le regard anthropologique et les musées de société, une histoire de muséographie et de points de vue.

2026 : L'invention des loisirs en Pays Basque (depuis l'impératrice Eugénie jusqu'au développement des sports de glisse...).

Et les années impaires :

2021 : Les textiles sur le territoire : se vêtir et autres ornements.

2023 : Les autochromes, une vision en couleur en Pays Basque.

2025 : Depuis "Les Trois B" (Pays Basque, Béarn, Bigorre) jusqu'à l'Exposition universelle de 1937, de l'architecture régionaliste à l'extraordinaire diaspora de l'etxe.

En "basse saison" :

- Les œuvres invitées : personnalités en Pays Basque au travers d'œuvres qui attestent du passage d'artistes connus, dans le sillage d'Eugénie, de Bonnat à Loti, Ravel... jusqu'à Picasso mais aussi Edmond Rostand ou Luis Mariano ;
- Un programme contemporain d'artistes invités à dialoguer avec nos collections permanentes ;
- Des biographies d'artistes à redécouvrir ;
- Des focus et expositions-dossier autour d'artistes et de phénomènes avec nos partenaires : Hegoalde/ Iparralde (ce qui nous relie, ce qui nous distingue). Basques et Gascons : histoire d'une distinction, etc ;

Il s'agit que toutes les expositions temporaires soient vues par davantage de public de proximité et pas seulement par le public des vacanciers, et qu'elles permettent de visiter à nouveau les salles de collections permanentes du Musée.

■ Mieux accueillir tous les publics

Il faut soigner l'accueil et donner des signes forts de changement : accueillir le public ce n'est pas seulement délivrer des billets, c'est aussi promouvoir le Musée et ses collections, l'application de visite, donner les premières explications. C'est pour cela que l'accent sera mis dès cette année sur la formation des équipes de premier accueil et de surveillance afin qu'ils soient les premiers promoteurs du Musée Basque et de ses collections.

Il s'agit aussi de mieux accueillir les publics scolaires en leur consacrant davantage d'espace et de temps. Ainsi la Salle Argitu redevient l'espace consacré au jeune public et l'accueil des familles sera au centre de nos préoccupations au travers du développement d'outils spécifiques de visite (supports de visites et médiation en salle).

Enfin, nous ferons vivre une saison culturelle au Musée avec l'ensemble des partenaires experts du territoire. Adossée à notre saison scientifique et artistique et construite avec nos partenaires naturels et institutionnels, elle aura désormais lieu tous les jeudis soirs de 18h à 20h, été comme hiver, afin que le Musée soit davantage ouvert aux actifs qui ne peuvent le visiter durant la journée.

12

En conclusion, l'objectif est de faire vivre le Musée sur le territoire. Pour cela, il faut :

- Faire rayonner à l'extérieur à travers le Musée, Bayonne et le Pays Basque, et renforcer l'attractivité du territoire et la diffusion de sa culture. Au sein du département des Pyrénées-Atlantiques, affirmer sa spécificité avec et non contre le Béarn voisin, pour comprendre ce qui nous relie et assurer ainsi la complémentarité des polarités du territoire ;
- Poursuivre la politique de numérisation à la faveur du récolement et alimenter la base de données pour lutter contre l'obsolescence de ces dernières ; diffuser nos collections et notre expertise scientifique (édition, site web et réseaux) ;
- Revoir les équilibres financiers, pour développer une politique d'acquisition, de collecte et de restauration, dégager du disponible pour la programmation scientifique et culturelle ;

Il faut aussi contribuer au rapprochement des deux musées de Bayonne, pour développer une complémentarité future.

Enfin, co-animer un réseau collaboratif d'échanges dans le département est un enjeu de développement du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne ; nous aurons l'occasion d'y revenir dans les mois qui viennent lors de la présentation du Projet Scientifique et Culturel 2021-2025.

(*) Conservatrice en chef, directrice du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne

INSPIRATIONS ET PARCOURS DE TILLAC

À TRAVERS LA RÉCENTE DONATION DE M^{ME} PAULETTE TILLAC

Olivier
RIBETON(*)

Claude Dendaletche éclaire un peu plus loin un aspect particulier de l'œuvre de Pablo Tillac, son travail d'illustrateur. Ici, le don fait au Musée Basque par sa nièce Paulette Tillac en 2019 nous permet d'approcher la diversité de son inspiration, dans laquelle le Pays Basque et le monde ibérique tiennent bien sûr une place privilégiée. Nous nous arrêterons en particulier sur sa vision de la guerre, qu'il s'agisse de la guerre civile espagnole ou de la Seconde Guerre mondiale.

13

Claude Dendaletche-k, urrunxeago Pablo Tillac-en obraren aspektu berezi bat aipatuko du, alegia bere ilustratzaile lana. Honakoan, haren iloba den Paulette Tillac-ek 2019an egin eskaintzari esker, Pablo-ren inspirazioaren aniztasuna ezagutuko dugu, non Euskal Herriak eta mundu iberiarrak garrantzia berezia duten. Gerlaz duen ikuspegiari sartuko gara xeheago, izan Espainiako gerla zibila nola Bigarren Mundu Gerla.

■ UNE TRENTAINE D'ŒUVRES NOUVELLES DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE BASQUE

Une trentaine d'œuvres de Pablo Tillac ont été données en 2019 au Musée Basque par la nièce de l'artiste, M^{me} Paulette Tillac, après leur présentation dans le cadre de l'exposition "Pablo Tillac d'une guerre à l'autre 1914-1945". L'ensemble a reçu l'avis favorable des Musées de France. En tant que commissaire et conservateur, j'ai choisi principalement des sujets du Pays Basque complétant les collections du Musée, puis des dessins et gravures de jeunesse témoins de la formation de l'artiste. Le don d'une plaque de cuivre représentant Tolède comble un manque, le Musée n'en possédant pas jusqu'ici, et permet d'illustrer le talent de graveur de Tillac qui fut primé dans cette discipline au Salon des Artistes Français de 1904. Le don de deux dessins représentant des scènes de rodéo dans des arènes sont un rappel d'une passion de Tillac qu'il contracta dans sa jeunesse "texane". Enfin, huit dessins cruels d'exactions nazies montrent une facette de la création picturale de l'artiste lors de l'Occupation allemande. Ont été joints cinq tirages originaux de photographies de Jean-Paul Tillac à différents âges.

PABLO TILLAC

Jean-Paul Tillac, né à Angoulême en 1880, suit les cours de l'École des Beaux-Arts de Paris, où il apprend les diverses techniques graphiques qu'il utilisera par la suite : huile, aquarelle, fusain, pastel, sanguine, mine de plomb, estampe.

De 1903 à 1911, il séjourne à Cuba et aux États-Unis, où il enseigne le dessin et en Grande-Bretagne. De retour en France en 1919, il rejoint son frère Henri à Cambo-les-Bains où celui-ci se soigne, avec sa mère. Après un séjour de 18 mois à la Casa Velasquez à Madrid, il s'installe définitivement à Cambo en 1921.

Passionné par le monde ibérique, qu'il parcourt et où il travaille, au point d'adopter le prénom Pablo, Tillac trouvera cependant dans le Pays Basque, ses paysages, ses coutumes et ses habitants, une source constante d'inspiration jusqu'à sa mort. Pablo Tillac parcourt les marchés, se rend dans les églises et les trinquets de Cambo et des environs, esquissant les scènes de la vie quotidienne, qu'on peut considérer aujourd'hui comme des documents ethnographiques.

Membre de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne et de la Société d'études basques, il donne également des conférences et publie des articles à caractère ethnographique. Pablo Tillac a contribué par ses donations à enrichir, dès sa création en 1924, les collections du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, qui détient nombre de ses œuvres. Pablo Tillac décède en 1969 à l'hôpital de Bayonne.

■ Sujets basques

Pablo Tillac "fou de dessin" (Philippe Veyrin) a réalisé peu de peintures dans sa carrière. Le musée en possédait déjà deux, portraits d'un berger et d'un pêcheur (don Guichot en 1987). M^{me} Paulette Tillac offre un très beau paysan à béret, accoudé à la fenêtre d'une maison dont le rebord est enjolivé par deux pots de fleurs. L'artiste porte son attention sur la main noueuse du travailleur et sur la tête typée. Le pinceau trace une ligne graphique dégageant le profil allongé du Basque et les articulations des doigts (Fig. 1).

La deuxième peinture offerte représente la tête d'une sorcière traitée de façon très expressive, avec en fond une sorcière en vol sur son balai formant un ensemble caricatural (Fig. 2). Elle fait partie d'œuvres de Tillac traitant de la sorcellerie au Pays Basque inspirée des procès instruits par Pierre de Lancre en 1609. Une magnifique série de dessins conservée à l'espace Assantza de Cambo a été publiée par Claude Dendaletche en 2000. La Ville de Cambo conserve aussi une peinture représentant plusieurs sorcières dans le style de celle offerte au Musée. Le Musée Basque qui avait commandé au peintre José Gonzalez de La Peña une salle entière sur ce sujet en 1938, possédait des œuvres de La Peña et de Ramiro Arrue traitant de sorcellerie mais rien de la main de Tillac.

Toutes les autres œuvres "basques" offertes par M^{me} Paulette Tillac font partie des arts graphiques, principalement aux crayons de pastel, fusain et



Fig. 1

Paysan basque.
Signé en bas à droite :
"TILLAC / ANDIAK EGINA".
Huile sur contreplaqué,
H. 35 cm ; L. 35 cm.
© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 2019.28.2.
Photo A. Arnold.

Fig. 2

La sorcière.
Signé en bas
à gauche : "Tillac".
Huile sur carton fort.
H. 29,2 cm ; L. 21,7 cm.
© Musée Basque et de
l'histoire de Bayonne,
inv. n° 2019.28.1.
Photo A. Arnold.

parfois gouache. La plus spectaculaire est un cavalier labourdin (Fig. 3) sur un cheval cabré, dit *Besta Gorri*, participant à une cavalcade. Le cheval surgit au premier plan de façon monumentale sur fond de colline, devant un rang de spectateurs serrés (formé d'une majorité d'hommes en tenue sombre avec seulement deux femmes aux robes claires, rose et bleue). Le dessin est exceptionnellement grand.

Deux paysages traités à la gouache sont assez inhabituels dans l'œuvre de Tillac. S'ils font songer à l'art de Ramiro Arrue, ils en restent fort éloignés par le traitement très typé des personnages du premier plan. De plus, le paysage qui occupe tout l'espace du papier ne montre pas de ciel et dessine un patchwork de prairies dans toutes les nuances du vert et du jaune dont la géométrie répartie de chaque côté d'une rivière ou d'un chemin (Fig. 4), ou à l'arrière d'une ferme (Fig. 5), n'est pas sans rappeler un art cubiste très adouci. Les rondeurs d'arbres noueux ajoutent une verve poétique.



Fig. 3
Le cavalier basque, cheval cabré.
Signé en bas à droite : "JP TILLAC EGUIN DUNA -".
Crayons de pastel et gouache sur papier collé sur carton avec passe-partout doré.
H. 50,7 cm ; L. 32,7 cm (passe-partout 62,5 x 47,3).
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.3.
Photo A. Arnold.



MUSÉE



Fig. 5

Paysage basque avec une tête d'homme au premier plan et attelage, bouvier, paysan et ferme au deuxième plan.

Signé en bas à droite :

"TILLAC / ANDIAK EGINA".

Gouache sur papier.

H. 15,5 cm ; L. 9,3 cm.

Collé sur carton doré

H. 24,7 cm ; L. 17,2 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.5.

Photo A. Arnold.

Fig. 4 (ci-contre à gauche)

Paysage basque avec deux personnes en buste au premier plan et un porteur de fagot au deuxième plan. Signé en bas à droite :

"TILLAC / ANDIAK EGINA".

Gouache sur papier.

H. 9,3 cm ; L. 15,5 cm.

Collé sur carton doré

H. 18,2 cm ; L. 23,4 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.4.

Photo A. Arnold

Fig. 6

Vue du Château Vieux de Bayonne depuis la rue Orbe.

Localisé en haut à droite

("Le Château / Vieux") et en bas

à gauche ("Bayonne"), et signé

en bas à droite : "TILLAC".

Crayon et fusain sur papier collé sur carton. H. 21 cm ; L. 12,6 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.7.

Photo A. Arnold



**Fig. 7**

Cinq hommes dans la ruelle des Basques à Bayonne. Localisé en bas ("RUELLE DES BASQUES. / BAYONNE"), et signé en bas à gauche ("TILLAC").

Crayon, sanguine et fusain sur deux feuilles de papier collées sur carton.

H. 27,5 cm ; L. 12,8 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.8. Photo A. Arnold.



Fig. 8

Femme avec un âne bâté,
homme à la pipe dans la ruelle
des Basques à Bayonne.

Localisé en bas ("RUELLE DES
BASQUES. BAYONNE").

Crayon, sanguine et fusain
sur deux feuilles de papier
collées sur carton. H. 27,7 cm ;

L. 14,1 cm (autrefois dans
un cadre 30 x 25 cm).

© Musée Basque et de l'histoire
de Bayonne, inv. n° 2019.28.9.

Photo A. Arnold.

sombres (béret, gilet, veste ou *xamara*), la *cinta* écarlate qui les égaye, la pipe traditionnelle fumée devant une femme à l'âne bâté. De même l'architecture d'une façade à pan de bois en encorbellement rappelle davantage le village que la ville (Fig. 8).

Tillac a moins de scrupules à représenter la ville du Pays Basque sud. Son très beau dessin des toits de Fontarabie (Fig. 9) d'où émerge le clocher baroque de l'église, témoigne d'un goût inattendu pour l'architecture urbaine. Mais la note populaire apparaît au premier plan avec le linge qui sèche sur une corde à côté d'une petite tête de Basque à béret.

Les autres vues urbaines du don de M^{me} Paulette Tillac illustrent les villes et villages non encore représentés dans les collections du Musée. Ce sont des estampes de techniques variées montrant en Basse-Navarre, Saint-Jean-Pied-de-Port et Saint-Étienne-de-Baïgorry, et en Labourd, Souraïde. La vue de Saint-Jean-Pied-de-Port en bord de Nive (Fig. 10) est traditionnelle, mais la tour, clocher et portail de ville, est encore surmontée d'une flèche d'ardoise, aujourd'hui remplacée par un toit plat de tuiles. Les larges balcons surplombent la rivière où glisse un chaland non loin de la grande arche du pont. Deux personnes au premier plan regardent les trois marins de l'embarcation. Les bâtiments se détachent sur le fond sombre de la montagne et de la forêt. La technique du burin accentue le contraste entre le noir du trait et le blanc du papier.

Fig. 9
Les toits de Fontarabie. Localisé en bas au milieu ("FUENTERRABIA -"), et signé en bas à droite ("PABLO TILLAC / EK EGINA-"). Dessin au crayon et fusain, rehauts de craie et de sanguine, sur papier. H. 32,4 cm ; L. 50 cm. © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.10. Photo A. Arnold.



MUSÉE

Fig. 10

Saint-Jean-Pied-de-Port.

Inscription gravée en bas ("JPTILLAC ST JEAN-PIED-DE-PORT") ; au crayon sur la marge du bas (" - A - ST JEAN-PIED-DE-PORT - - JP°. TILLAC. 1930-").

Burin. Coup de planche.

H. 10,4 cm ;

L. 13,2cm. Feuille H. 16,6 cm ; L. 25,6 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.13.

Photo A. Arnold.



Fig. 11

Saint-Étienne-de-Baïgorry.

Inscriptions au crayon en bas ("6/15 - BAÏGORRY - P. TILLAC EK EGINA 1923")

Lithographie sur papier.

Feuille H. 37,5 cm ;

L. 52,2 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,

inv. n° 2019.28.16.

Photo A. Arnold.



La vue de Saint-Étienne-de-Baïgorry (Fig. 11) profite de la technique plus souple de la lithographie qui adoucit le contraste entre les blocs architecturaux des cinq ou six maisons de quartier et les prairies à leur pied et dans la campagne environnante. Un bouvier et son attelage reviennent des champs et une nuée de poules picore aux abords des fermes. En dessinant le buste d'un paysan au premier plan à droite, l'artiste donne l'échelle et crée une profondeur de vue. Les représentations de villages bas-navarrais sont rares chez Tillac. Le tirage

de "Baïgorry" en 1923 est limité à 15 exemplaires (ici le 6^e), ce qui est peu par rapport aux villages labourdins de nombreuses fois reproduits par l'artiste puisqu'ils sont plus accessibles et davantage visités par le tourisme naissant. Inconditionnel de la marche à pied, Pablo Tillac pouvait se rendre à Souraïde depuis Cambo en très peu de temps. Cette estampe, tirée à 50 exemplaires (c'est le 1^{er} qui figure sur le site internet de la SAMB), complète le quadrilatère Cambo-Ixassou-Espelette-Ustaritz qui fut le sujet quotidien des dessins de l'artiste (Fig. 12). Nous avons ici une esquisse du village de Souraïde car la maison et les deux Basques à droite ne sont pas terminés. C'est un burin artistique qui privilégie les lignes de fuite depuis le chemin courbe menant à l'église avec des personnages dont l'échelle se réduit en s'éloignant. Le ciel nuageux est griffé de traits parallèles suggérant la pluie.

Fig. 12

Inscription gravée en bas ("JPT / SOVRAIDE JP TILLAC EK EGINA") ; au crayon sur la marge du bas ("- 1/50 - - SOVRAIDE - - JP. TILLAC - 1929-").
Burin. Coup de planche
H. 21,5 cm ; L. 30 cm.
Feuille H. 28 cm ; L. 37,3 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.12.
Photo A. Arnold.



**Fig. 13**

Chaland de la Nive.

*Inscription gravée en haut (" - Nivako Reguiac - JPT")**et en bas ("chaland [?] de Nive") ; au crayon dans la marge du bas ("150 - Chaloupe basque - Eguilia JP Tillac").**Eau-forte. Coup de planche H. 8,4 cm ; L. 18,2 cm. Feuille H. 18,2 cm ; L. 24,5 cm.**© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.14. Photo A. Arnold.*

Deux petites eaux-fortes d'un traitement original en longueur illustrent une autre façon de traiter le paysage chez Tillac. La première est une vue naturaliste de la Nive, la seconde un paysage inventé qui se veut une "synthèse" du Pays Basque. Sur la Nive, probablement entre Cambo et Ustaritz, une embarcation étroite et longue à fond plat que Tillac baptise "chaloupe" dans la légende au crayon et "chaland" dans celle gravée, est le bateau le plus couramment utilisé jusqu'au début du xx^e siècle sur les affluents de l'Adour. Il est l'héritier des monoxyles médiévaux et servait autant à la pêche au filet qu'au transport des passagers et des victuailles jusqu'aux halles de Bayonne en bord de Nive (Fig. 13). Ici les deux marins-pêcheurs en chemise rangent le filet dans le fond du bateau. À gauche un homme vu à contre-jour aide à l'accostage. Équilibrant la composition à droite, un autre homme, dessiné à mi-corps, est tourné vers l'artiste. Le paysage de collines, de chênes têtards, de champs inondables (les "barthes"), entoure une grosse ferme aux murs sombres, qui témoigne de l'activité multiple de ces paysans à la fois agriculteurs et pêcheurs. Ce tirage prévu à 50 exemplaires est non numéroté.



D. Epreuve d'artiste - Synthèse du pays basque -



150 - Uninville-Basque - Épreuve Tillac



Fig. 14

Synthèse du Pays Basque.

Inscriptions gravées en bas à gauche ("Euskal Herria")
et au crayon dans la marge du bas

("D. Épreuve d'artiste - Synthèse du pays basque - JP Tillac").

Eau-forte. Coup de planche H. 3,4 cm ; L. 15,8 cm. Feuille H. 10,5 cm ; L. 21,7 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.15. Photo A. Arnold.

Fig. 15

(page de gauche)

La plus belle jeune
fille du village.

Inscription gravée
en haut ("JPT")

et en bas "herriko
nechkato

poulitena-";

inscription au crayon

dans la marge du
bas ("150 - Jeune

fille Basque -

Eguilia JP Tillac").

Eau-forte.

Coup de planche

H. 14,2 cm ;

L. 14,7 cm.

Feuille H. 16,7 cm ;

L. 25,5 cm.

© Musée Basque

et de l'histoire

de Bayonne,

inv. n° 2019.28.16.

Photo A. Arnold.

La deuxième eau-forte, épreuve d'artiste, illustre l'esprit inventif de Tillac. Une juxtaposition de poncifs paysagers justifie le titre "Euskal Herria / Synthèse de Pays Basque" (Fig. 14). Un magnifique soleil se lève au-dessus des montagnes qui occupent le fond du décor, une rivière, enjambée par l'arche d'un pont de pierre, serpente jusqu'au bord avant de l'estampe. Un fronton blanc, une église et quelques maisons synthétisent l'habitat dispersé de la campagne basque, constructions en partie dissimulées par un grand bouvier et son attelage qui ferment le premier plan à droite. Un second attelage de taille réduite donne l'échelle à gauche de la vue bornée par trois peupliers. En plus du village, le damier des prairies et le grand chemin, soutenu par de grosses pierres à droite, illustrent l'activité humaine qui a façonné un paysage riant. La plus ou moins grande intensité des encres de l'estampe sur le papier colore en quelque sorte en noir et blanc cette vue idyllique.

L'estampe de la "plus belle jeune fille du village" (d'après le titre en basque) est un tirage prévu à 50 exemplaires mais ici encore non numéroté. Elle représente la tête de profil droit d'une jeune femme qui occupe au premier plan les trois-quarts de l'image, et sur le dernier quart à droite est dessiné au second plan un fandango au village (Fig. 15). L'architecture labourdine des maisons n'est pas localisable précisément. On retrouve le goût de Tillac pour les cadrages coupés : à droite, un demi-personnage au costume sombre, vu de dos, se fonde dans l'ombre d'une maison à pans de bois qui ferme la composition. Face à lui une femme en robe claire danse le fandango et précède plusieurs couples de danseurs. Mais le sujet principal reste la monumentale tête de jeune femme dont l'artiste détaille la chevelure coiffée avec soin, avec son chignon et ses nattes tenues par un peigne. On hésite à la qualifier de "plus belle" (*poulitena* selon l'expression de Tillac). Au bout d'un cou assez fort émergeant d'un bustier, la figure semble un peu ingrate mais les canons de beauté féminine chez l'artiste sont particuliers.

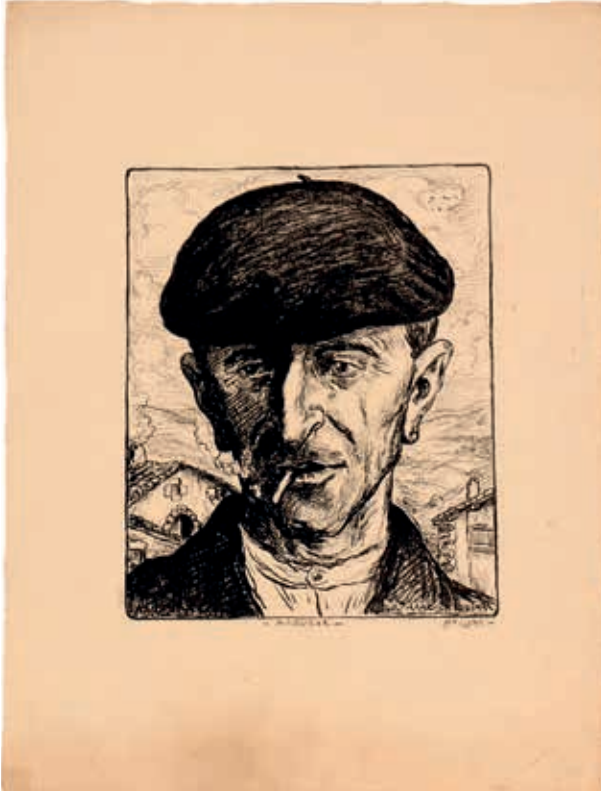


Fig. 16
Tête d'homme basque des Aldudes.
Inscription gravée en bas ("ALDUDAR – JP TILLAC EGINA") ; inscription au crayon dans la marge du bas (" – ALDUDAR – JP TILLAC –"). Lithographie.
Image H. 19,2 cm ; L. 15,7 cm. Feuille H. 33,5 cm ; L. 25,5 cm.
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.17. Photo A. Arnold.

D'avantage que le modèle féminin, Tillac privilégie le type masculin des Basques. Nous avons une lithographie et un crayon. L'estampe montre la tête d'un Basque des Aldudes vu de face, la cigarette pendante de la bouche, le béret bien enfoncé sur la tête (Fig. 16). On ne voit que le haut du col de la veste et de la chemise. Le long nez busqué et les grandes oreilles dégagées expriment la "race basque" chère aux travaux morphologiques publiés par Tillac. Mais les traits du visage assez marqués, avec des rides, disent la fatigue d'une personne encore jeune dont le regard, qui passe par des yeux petits, est fuyant. Le dur labeur a sans doute usé prématurément cet *Aldudar* dont le portrait est accompagné en fond de quelques maisons navarraises et d'une montagne esquissée. Le dessin au crayon représente un jeune Navarrais d'Arnégué, dont le profil gauche est souligné par un trait continu et le modelé du visage par un ombrage crayonné. La tête est caractéristique de la "race basque" telle que la voyait Tillac (Fig. 17).



Fig. 17
Profil gauche d'un Navarrais.
Légende au crayon en bas ("NAVARRO / ARNEGUI").
Crayon sur papier.
H. 14 cm ;
L. 9 cm.
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.11.
Photo A. Arnold.

MUSÉE

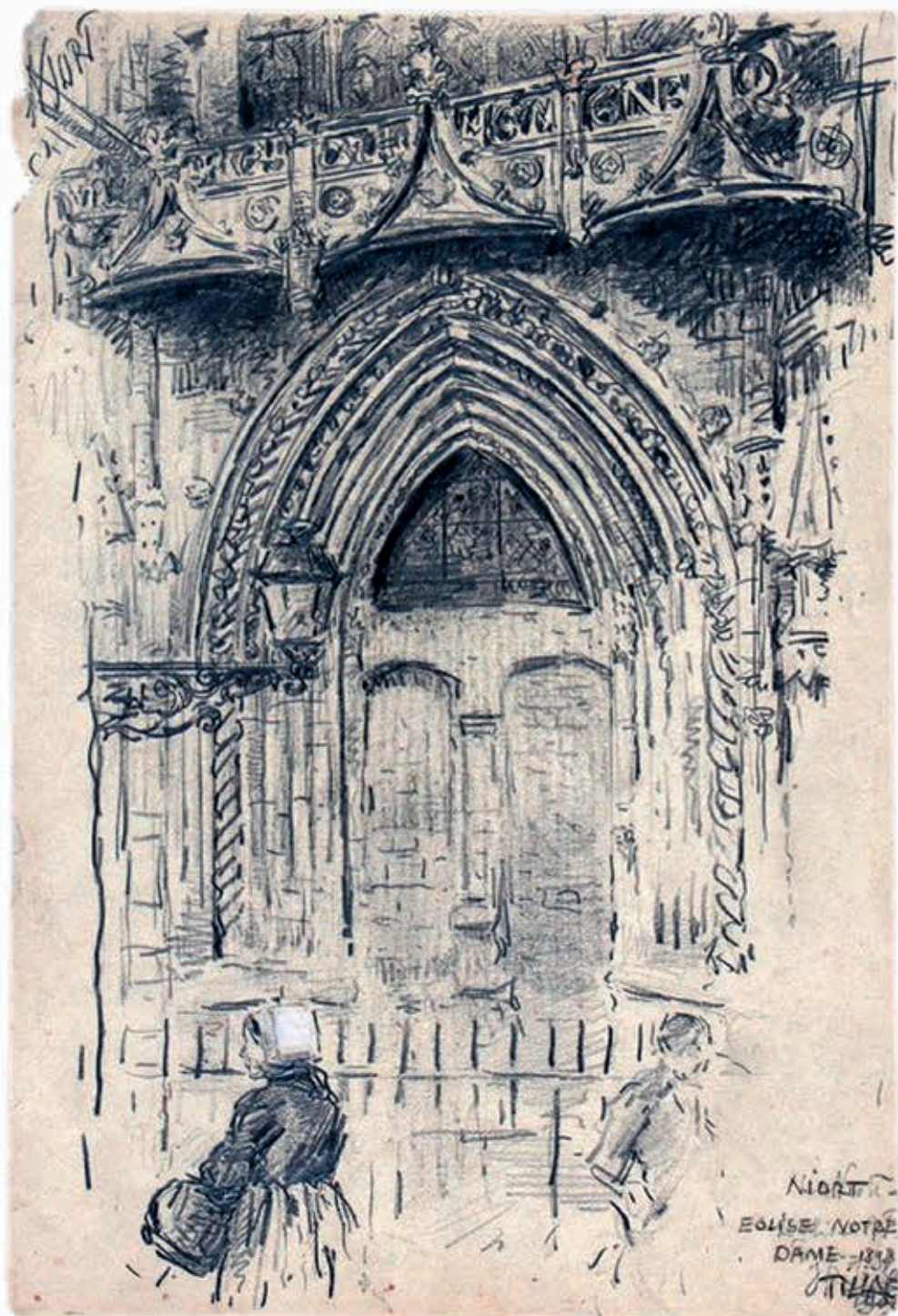
Le Centre Assantza de Cambo conserve quantité de croquis de crânes réalisés par l'artiste accompagnés de notes et mesures. Tillac avait dessiné son propre crâne que nous avons exposé l'année dernière. Sous son petit béret retenant à peine une mèche de cheveux sur le front, la tête du jeune homme d'Arnéguy symbolise le type le plus pur du Navarrais un peu caricatural avec le long nez courbe, le fort menton en avant, les pommettes saillantes et les yeux foncés.

■ Œuvres de jeunesse

Dès 1896, année de son baccalauréat obtenu à Niort, Jean-Paul Tillac expose deux dessins au Salon poitevin des Arts. Le crayon d'un homme à moustache coiffé d'une grande casquette (Fig. 18) pourrait être un portrait de son père

Fig. 18
Homme à la grosse
moustache
(probablement
portrait du père de
Pablo Tillac).
Crayon sur papier.
Feuille.
H. 19,9 cm ;
L. 14 cm. Au dos
tampon de l'atelier
sans numéro.
© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. n° 2019.28.34.
Photo A. Arnold.





MUSÉE

Fig. 19

(Page de gauche)
Niort, église
Notre-Dame.

Localisé en haut à gauche ("NIORT") et localisé, daté et signé en bas à droite ("NIORT / EGLISE NOTRE / DAME – 1893 / JP TILLAC" : inscription refaite en majuscules sur une autre antérieure en minuscule ; la date aurait pu être 1897 ou 1903 ?).

Crayon sur papier.
Feuille H. 30,3 cm ;
L. 20,6 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne,
inv. n° 2019.28.30.
Photo A. Arnold

Jean-Baptiste Tillac professeur au lycée de Niort, après l'avoir été à celui d'Angoulême. Ce père "pétri d'humanités" eut une grande influence sur le jeune Jean-Paul et lui donna la curiosité de découvrir tous les sujets par les livres.

Autre dessin de jeunesse, celui du portail nord de l'église Notre-Dame de Niort. (Fig. 19) La date la plus lisible est "1893" soit une œuvre crayonnée à l'âge de 13 ans, ce qui correspond à l'époque de la photographie du jeune Jean-Paul offerte par M^{me} Paulette Tillac. (Fig. 20) Mais il semble qu'une autre date ait pu figurer en-dessous (1897 ou 1903 ?) ce qui montrerait l'œuvre d'un artiste déjà mûr (seize ans et même vingt-trois ans !). Le dessin d'architecture est nerveux et rapide ; la paysanne à mi-corps, au premier plan, est bien typée. Sa qualité milite pour une œuvre d'un artiste déjà affirmé, et en conséquence d'une date plus tardive que 1893. Cependant le portail est représenté avant sa restauration de la fin du XIX^e siècle qui rajoute des nervures flamboyantes sur le plat du tympan.



Fig. 20

Jean-Paul Tillac à
l'âge de 12 ans.
Tirage 8,1 x 5,8 cm
collé sur carton
9,5 x 7 cm.

© Musée Basque et
de l'histoire de
Bayonne,
inv. n° 2019.28.36.
Photo A. Arnold

**Fig. 21**

Léopard.

Monogramme en haut à gauche "JPT".

Peut-être un texte effacé en bas à gauche. Travail de l'artiste au Jardin des Plantes de Paris. Crayons de pastel sur papier. Feuille H. 28 cm ; L. 41,8 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.33. Photo A. Arnold.

Après avoir obtenu une bourse pour suivre les cours de l'École des Beaux-Arts à Paris, Jean-Paul Tillac s'imprégna du goût de ses maîtres pour l'antique et la préhistoire, mais surtout pour les formes animales avec Emmanuel Frémiet et Gustave Jacquet. Adeptes absolus du dessin sur le motif, les animaux du Jardin des Plantes furent alors pour Tillac la meilleure école, comme il le confia à Charles Saunier. Le dessin d'un léopard (Fig. 21), de la période de formation de l'artiste, offert par M^{me} Tillac, comble un manque de nos collections.

Le graveur Charles Walter enseigna à Jean-Paul Tillac le trait précis et Charles Fouqueray la mise en page rigoureuse. Attentif à leurs leçons, le jeune artiste devint graveur certifié. Diplômé des Beaux-Arts, et primé dans la discipline de la gravure au Salon des artistes français de 1904, Tillac continua toute sa vie à réaliser des estampes et des illustrations de livres. Il utilisa toutes les techniques : burin, eau-forte ou lithographie. Il excella dans le burin comme le montre cette vieille rue à Châteauroux, épreuve d'artiste, où l'incision nerveuse du trait crée une grande vibration dans les ciels et les architectures (Fig. 22).

Fig. 22

(page de droite)

Châteauroux –

Rue de la Vieille

Prison – JP Tillac

(Texte gravé en bas

de l'estampe).

Sur la marge de

l'estampe, en bas

texte au crayon :

"B. Epreuve d'artiste

– Vieille rue à

Châteauroux

JP Tillac –".

Gravure au burin.

Feuille H. 38,2 cm ;

L. 29,2 cm.

© Musée Basque

et de l'histoire

de Bayonne,

inv. n° 2019.28.31.

Photo A. Arnold.



B. Epron. Lithic.

- Millard & Crétinon -

J. L. B.

Le Musée Basque ne conservait aucune plaque de cuivre gravée de Pablo Tillac. M^{me} Paulette Tillac nous offre une plaque ayant servi à l'eau-forte représentant Tolède, la ville de prédilection de l'artiste qui l'a représentée de très nombreuses fois. On y voit l'Alcazar, la porte et le pont fortifié d'Alcantara sur le Tage, et au premier plan deux cavaliers sur des mules à côté d'un troupeau de chèvres (Fig. 23). Enfin, j'ai retenu deux dessins au pastel qui peuvent évoquer à la fois la présence de Tillac à Madrid comme pensionnaire de la Casa Velasquez dans les années 1920-1921 et rappeler son expérience texane au début du xx^e siècle. C'est à Austin où il enseignait le dessin, que Jean-Paul Tillac découvrit le rodéo et sans doute le pratiqua. À défaut d'avoir retrouvé le portrait de l'artiste en chapeau de cow-boy à Austin (qui semble avoir disparu) dont le Musée avait montré une reproduction lors de l'exposition, nous faisons entrer dans les collections du Musée deux vues de rodéo dans les arènes de Madrid (Fig. 24 et 25) qui mettent en scène des vachers mexicains à défaut de cow-boys texans.



Fig. 23

Vue de Tolède depuis la Meseta.
Plaque d'impression. Cuivre.
Inscription gravée à l'envers sur un phylactère bas droit: "VISTA DE LA MESETA / DE LA PUERTA DE ALcantARA". H. 37,8 x 24,1 cm.
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.27.
Photo A. Arnold.



Fig. 24

Rodéo aux arènes de Madrid.
Localisé en haut à gauche ("MADRID"); titre en bas au milieu ("EN EL RODEO") et signé en bas à droite ("PABLO / TILLAC -").
Crayons de pastel sur papier.
H. 15,5 cm ; L. 24,5 cm.
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.29.
Photo A. Arnold.

MUSÉE

Fig. 25
Vachers mexicains aux arènes de Madrid. Localisé et identifié en haut à gauche : ("MADRID - VAQUEROS MEJICANOS EN EL RODEO") et signé en haut à droite ("TILLAC -"). Crayons de pastel sur papier. H. 15,6 cm ; L. 24,6 cm. © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.28. Photo A. Arnold.



Parmi les autres documents qui figurent dans le don consenti par M^{me} Paulette Tillac, nous retiendrons le carton d'une exposition Tillac à Buenos Aires en 1947 (Fig. 26) et plusieurs portraits photographiques de l'artiste dont le plus connu pour le Pays Basque représente Pablo Tillac dessinant au Bas-Cambo (Fig. 27).

Fig. 26
Carton d'invitation d'Yves Jean Arrambide à l'exposition vente du Centro Vasco Francés de Buenos Aires du 15 mai au 7 juin 1947. Ouvert 12,5 x 22,1 cm. © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.41. Photo A. Arnold.





Fig. 27
Pablo Tillac dessinant vers 1940 le long de la Nive dans le Bas-Cambo.
Tirage 11,4 x 14,5 cm.
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.39.
Photo A. Arnold.

■ TILLAC ET LA GUERRE

L'exposition "Pablo Tillac d'une guerre à l'autre 1914-1945"¹ du Musée Basque (22 décembre 2018-26 mai 2019) a fait connaître un Jean-Paul Tillac dessinateur de militaires engagés à l'arrière du front (les Américains en Gironde en 1917-1918), de légionnaires et de partisans pris dans les horreurs d'une guerre civile (la Guerre d'Espagne 1936-1939), et enfin de troupes d'occupation (les Allemands en France de 1940 à 1945). Mais cet œuvre graphique interroge sur le rôle de l'artiste : Tillac est-il un témoin direct de ce qu'il montre par le dessin ou invente-t-il à partir des informations qu'il reçoit ?

Bordeaux base arrière

Les dessins des soldats américains arrivés à Bordeaux en 1917 pour prendre part à la Première Guerre mondiale aux côtés des Alliés sont des témoignages pris sur le vif de troupes arrivées par bateaux, s'entraînant dans les camps de Gironde et prenant du bon temps dans une ville d'accueil avant le départ pour le front. Malgré l'absence de documents connus attestant le rôle d'interprète officiel de Tillac auprès d'Américains fraîchement débarqués, nous savons que les années passées aux États-Unis par l'artiste avant-guerre favorisaient sa proximité avec les troupes alliées (Fig. 28).

Ses croquis très vivants avec des notations architecturales donnant un cadre reconnaissable militent pour un dessinateur témoin. De même ses nombreux croquis de tirailleurs issus du Maghreb se reposant en Gironde avant de repartir au combat sont des notations sur le vif. Mais très peu de dessins témoignent des blessures de la guerre. Nous n'avions pu exposer qu'un seul crayon montrant une gueule cassée à Cambo en 1920.



Fig. 28
US motor
car's driver
(chauffeur
automobile
américain).
© Musée des
Beaux-Arts
de Reims, inv.
971.12.896.



Guerre civile d'Espagne

Jean-Paul Tillac espagnolise son prénom en "Pablo" au moment de son séjour de 18 mois à la *Casa Velasquez* à Madrid en 1920-1921. Son intérêt passionné pour l'Espagne est né lors de ses premiers séjours entre 1910 et 1914. Il découvre l'Andalousie, l'Aragon, la Catalogne et le Pays Basque mais réside longuement à Madrid et Tolède. Définitivement installé à Cambo en 1921, il parcourt à pied le Pays Basque nord et sud, privilégiant la ruralité et les ports côtiers de Guipuzcoa, négligeant la Côte Basque française trop marquée à son goût par la villégiature étrangère. Il faisait encore de courts séjours en *Hegoalde* en 1936 comme en témoignent de nombreux dessins du port de Saint-Sébastien et de sa population de pêcheurs. Mais il n'a pas assisté en direct aux événements sanglants de la guerre civile. Il note cependant à distance, depuis Cambo en 1937, les conséquences du conflit avec ce dessin d'un groupe d'hommes entourant l'un d'eux lisant le journal, avec en légende : "*comentando la toma de Bilbao*" (on commente la prise de Bilbao). Tillac suit la guerre grâce aux journaux. L'exposition du Musée a montré comment il s'inspirait de photographies parues dans des revues pour les détourner au profit d'une vision conservatrice en dénonçant les exactions anarchistes et communistes. De la même manière qu'il avait imaginé un livre illustré *Yanks Army's Sketches*, à partir de ses dessins des soldats américains en 1917-1918, il projetait un livre sur les débuts de la guerre civile dont il dessina la couverture en forme d'affiche *ESPAÑA 36-37*. Sa position personnelle vis-à-vis du soulèvement franquiste était ambiguë, même s'il se sentait Basque d'adoption avant tout². Il illustra en octobre 1936 un pamphlet anti-communiste de Jean Riotte *ARRIBA ESPAÑA !* mettant en avant la lutte "pour le triomphe de la civilisation contre la barbarie des Soviets". Les dessins signés Tillac montrent "l'entrée triomphale du Tercio à Pampelune" (Fig. 29) et "La prise de Saint-Martial par les *Requetés*" (Fig. 30). On peut y voir l'influence de la famille



Fig. 29

L'entrée triomphale du Tercio à Pampelune.

Illustration pour l'ouvrage *Arriba España !... Espagne éveille-toi*, de Jean RIOTTE, Tarbes, 1936.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. P429.



très catholique de sa belle-sœur, petite nièce de l'évêque de Vitoria M^{gr} Mateo Múgica (1870-1968). Celui-ci avait subi dans son diocèse, qui englobait alors tout *Euskadi*, les exactions anarchistes et communistes. Pablo Tillac, dont nombre de ses dessins mettent en scène ces exactions, était pourtant anti-conformiste avant tout. On ne peut s'empêcher de voir une satire anticléricale dans *Y patas arribas el capuchino*³ (Fig. 31).

Fig. 30

La prise de Saint-Martial par les Requetés.
 Illustration pour l'ouvrage *Arriba España !...
 Espagne éveille-toi*, de Jean RIOTTE, Tarbes, 1936.
 © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. P429.

Fig. 31

Y el capuchino arribas las patas.
 Reproduction photographique d'un dessin de Pablo Tillac
 © Collection privée. Droits réservés.





Fig. 32
 Homenaje a Federico
 García Lorca por Pablo Tillac.
 Huile sur carton toilé
 Reprend le projet gouaché
 de couverture pour l'illustration
 du "Romancero gitano".
 © Musée Basque, inv. 2010.5.1.
 Don Paulette Tillac en 2010.
 Photo A. Arnold.

Avant la guerre civile, Pablo Tillac avait rendu hommage à Federico García Lorca (1898-1936), poète et dramaturge, également peintre, pianiste et compositeur, exécuté sommairement le 19 août 1936 entre Viznar et Alfacar par des milices franquistes. Tillac réalisa un projet d'illustration pour le *Romancero gitano*, recueil de poèmes paru en 1928 dont la couverture fut reprise dans une peinture tardive (Fig. 32) offerte au musée en 2010 par M^{me} Paulette Tillac.

■ L'Occupation allemande

D'après Claude Dendaletche, Tillac "haïssait la guerre, l'impérialisme des idéaux imposés, le fanatisme des nationalismes excessifs"⁴. L'artiste étudia cependant en technicien les costumes de guerriers et leur armement. Ces connaissances lui servirent à illustrer de grandes fresques épiques, y compris l'une consacrée à la "Germanie historique". Dendaletche écrit combien les "scènes nazies héritèrent d'une formidable ironie caustique", aussi bien celles concernant les hommes que les femmes, "les auxiliaires féminines qu'il représenta [étant] sûrement plus aryennes que nature". Mais ces scènes appartiennent à deux registres très différents. L'un est le témoignage *de visu* du passage de l'occupant au Pays Basque de 1940 à 1944 ; l'autre est une invention picturale imaginée d'après les atrocités racontées par les journaux après la Libération.

Fig. 33

Femmes et enfants matraqués et brûlés dans l'église d'Oradour.

Crayons de pastel.
H. 31,9 cm ;
L. 20,5 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.23.

Photo A. Arnold.

Fig. 34

Les pendus de Tulle.

Crayons de pastel.
H. 32,1 cm ;
L. 20,7 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.21.

Photo A. Arnold.

Fig. 35

Torture du résistant.

Crayons de pastel.
H. 31,7 cm ;
L. 20,4 cm.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. n° 2019.28.22.

Photo A. Arnold.

Tillac illustre l'entrée des troupes allemandes à Bayonne le 27 juin 1940, par le pont Saint-Esprit, puis le lendemain à Cambo et dans les villages voisins. Lorsque les Allemands réquisitionnent Assantza où il habitait, Tillac rencontre des difficultés à se loger et trouve deux pièces dans la maison *Ur Hegia* du Bas-Cambo. Malgré l'hostilité qu'il éprouve envers les envahisseurs, Tillac dessine les convois allemands à Cambo de façon agreste, l'attention étant portée aux chevaux de trait et à leur attelage, au paysage de la moyenne montagne et à l'architecture rurale traditionnelle, atténuant ainsi la rudesse des soldats aux uniformes vert-de-gris traités avec un certain humour. Mais les attitudes de ces Allemands trop raides sont l'occasion de multiplier les portraits-charges. D'autres dessins sont consacrés aux exactions nazies. Ils sont une œuvre d'imagination dont la matière première est puisée aux nouvelles données par les journaux de la Libération : camps de travail, tortures et pendaisons des résistants. Typique de cette recherche d'information, le dessin du massacre d'Oradour-sur-Glane qui appartient à la Ville de Cambo, est daté "194." prouvant que Tillac ne connaissait pas encore le jour exact du massacre, le 10 juin 1944. Il y montre les hommes fusillés. Parmi la trentaine d'œuvres données au Musée Basque par M^{me} Paulette Tillac après leur exposition en 2019, figure un dessin illustrant les femmes et les enfants matraqués et brûlés vifs dans l'église d'Oradour (Fig. 33).

De même, trois dessins de pendaison, donnés au musée par M^{me} Tillac, se réfèrent à la déportation ou au massacre de Tulle. Le 9 juin 1944, après avoir raflé les hommes de 16 à 60 ans, les SS (*Waffen SS* de la division *Das Reich* et des membres du *Sipo-SD*⁵) vouent 120 habitants de Tulle à la pendaison, dont 99 sont effectivement suppliciés (Fig. 34). Parmi les tortures imaginées par Tillac, celle du résistant (Fig. 35) est la plus parlante. Le graphisme de ces dessins est proche de la bande dessinée.



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

La violence des dessins d'imagination, surtout ceux mettant en scène des femmes allemandes⁶, interroge les ressorts secrets du caractère de l'artiste. Même si Tillac haïssait certainement la guerre, on y décèle un dévouement cruel qui côtoie la fascination. S'y ajoute une misogynie qui lui est propre, accentuant la complexité de son caractère.

(*) Conservateur en chef honoraire du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne

Notes

- 1 RIBETON O., *Pablo Tillac D'une guerre à l'autre 1914-1945, Gerla batetik bestera*, catalogue d'exposition, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, 2018, 56 pages.
- 2 Les Basques se divisèrent pendant la guerre civile entre ceux qui soutinrent le gouvernement d'Euskadi après la reconnaissance du statut d'autonomie par la République espagnole en octobre 1936 et ceux qui (notamment les Carlistes navarrais, les *requetés*) prirent le parti du soulèvement des militaires (parmi lesquels le *Tercio*, la Légion espagnole, qu'on voit dans un dessin entrer à Pampelune). Côté français, la personnalité politique dominante au Pays Basque d'alors, le député Jean Ybarnegaray était violemment hostile à la cause d'Euskadi, pendant que des ecclésiastiques comme Pierre Lafitte ou l'évêque d'Aire et de Dax, l'Hazpandar Clément Mathieu, soutinrent activement les réfugiés basques chassés de leur terre par la guerre.
- 3 "Et le capucin pattes en l'air". Cette photographie du dessin original a été reproduite dans Dendaletche Claude, 1999, *Pablo Tillac, traqueur d'images (Pablo Tillac, irudi ehizatzailea)*, Elkarlanean, Donostia-Baiona, p. 105. Les miliciens républicains qui enterrent un moine vivant sont peut-être des anarchistes de la FAI (Fédération anarchiste ibérique), si l'on en juge par le drapeau noir de cette formation politique visible au second plan.
- 4 DENDALETCHÉ, op.cit, p. 127.
- 5 *Waffen SS* et *Sipo-SD* étaient deux branches de la SS, une organisation nazie créée pour la protection personnelle d'Adolf Hitler et qui devint entre 1933 et 1945 un des principaux, sinon le principal instrument de l'État nazi pour exercer sa tyrannie. Les *Waffen SS* en étaient la formation militaire alors que la *Sipo-SD* était un service de renseignement et de police, notamment chargé dans les pays occupés de la répression contre les résistants et de la traque des juifs en vue de leur extermination. Les *Waffen SS* de la division *Das Reich* perpétrèrent les massacres de Tulle et d'Oradour en remontant de leur casernement toulousain vers le front de Normandie où les Alliés avaient débarqué le 6 juin 1944, alors que la Résistance multipliait les actions de guérilla pour tenter de retarder la progression de ces renforts allemands vers le front.
- 6 Les dons de M^{me} Paulette Tillac comportent d'autres crayons de pastel sur papier illustrant les exactions allemandes sous l'Occupation : "Femme tirée par les cheveux dans son lit" (H. 20 cm ; L. 31 cm), "Femmes bûcheronnes surveillées" (H. 31 cm ; L. 20 cm), "Femme en train de se faire crever les yeux" (H. 20 cm ; L. 31 cm).

TILLAC, ILLUSTRATEUR DE LIVRES

Claude
DENDALETCHÉ(*)

Dans l'œuvre abondante de Pablo Tillac, son travail d'illustrateur mérite d'être mieux connu¹ : sur les 65 livres répertoriés, on en compte 43 réellement publiés et au moins 22 à l'état de projets illustrés mais dépourvus de texte. Sont ici plus particulièrement mises en évidence quelques étapes significatives de cet aspect important du travail de Tillac, depuis ses débuts dans le premier quart du xx^e siècle, jusqu'au dernier ouvrage, les *Cuentos roncaleses*, paru une dizaine d'années après le décès de l'artiste.

Pablo Tillac-en obra oparoaren barnean, ilustrazio lanek gehiago ezagutuak izatea merezi dute : zenbatu diren 65 liburutik, 43 egiazki argitaratu ziren, eta beste 22 proiektu ilustratuak dira, testurik gabe. Hemen azpimarratzen ditugu Tillac-en lanaren etapa aipagarrietako zenbait, xx. mendearen lehen laurdenetik hasi eta bere azken lanera arte, Cuentos roncaleses, artista zendu eta hamar urtera argitaratu zena.

Tillac, s'il dominait son travail artistique de dessinateur et graveur, n'avait pas la même aptitude à rédiger des textes accompagnant ses illustrations. Quand il s'agissait de commandes d'éditeurs à propos d'un texte déjà réalisé, la question ne se posait pas. Ceci concerne en particulier les livres publiés par les éditions Crès, Cyral, Delagrave, Plumon, Regain, Ariane, Calmann-Lévy, H. Plateret, Berger-Levrault, etc. Pour les éditions parisiennes, il y eut à coup sûr des démarches personnelles de l'artiste en direction des responsables. Elles furent sûrement facilitées par la publicité exceptionnelle faite lors de la parution en 1930 du grand article illustré intitulé *Les cabarets basques* rédigé par Paul Faure² dans la grande revue *L'Illustration*, tirée à 200 000 exemplaires. Tillac, qui avait gagné ses diplômes aux Beaux-Arts parisiens avait certes quelques relations dans le milieu artistique et éditorial de la capitale, mais la signature de Paul Faure, connu pour être le confident d'Edmond Rostand, jusqu'à la mort de ce dernier en 1918, dut grandement aider à la concrétisation des demandes éditoriales au niveau de Tillac. Certains de ces livres tirés à des milliers d'exemplaires au fil de nombreuses rééditions – en particulier pour les livres d'enfants, chez Delagrave – durent rapporter quelques utiles subsides à l'artiste qui était très peu fortuné, à la différence de Paul Faure, à cette époque.

Les collectionneurs et les salles de vente ne prêtent d'ailleurs pas assez attention à l'originalité de cet aspect de l'œuvre de Tillac.

Voici pour les lecteurs du *Bulletin du Musée Basque* quelques nouvelles pistes sur ce sujet à peine défriché.

■ Le premier livre publié illustré par Tillac (1925)

Jusqu'il y a très peu, on pensait que ce premier livre était le *Petit traité descriptif des courses de taureaux d'après Arènes sanglantes, le fameux roman de Vicente Blasco Ibañez, traduit de l'espagnol par G. Hérelle* (Calmann-Lévy, Paris, 1925). La couverture du livre, noire et rouge, comporte le fameux monogramme de Tillac, qui signait encore de son vrai prénom Jean-Paul. Cette collaboration est un premier galop d'essai ayant abouti puisque l'illustration concerne la couverture, huit planches, une lettre ornée et un cul-de-lampe. (Fig. 1)

C'est le hasard relatif heureux de la rencontre avec Hérelle (1848-1932), sans doute au Musée Basque de Bayonne peu après sa fondation, qui concrétisa l'intérêt de Tillac pour l'illustration de livres et la mise en page, intérêt peut-être né lors des cours de Charles Fouqueray suivis aux Beaux-Arts de Paris. Hérelle, son aîné de trente-deux ans, arriva à Bayonne en 1896 où il enseigna jusqu'en 1903. Champenois attiré par le Sud et l'Espagne, il fit publier un texte de Gabriele d'Annunzio chez Calmann-Lévy. En 1903, il introduit également Blasco Ibañez chez le même éditeur. Dès 1903, démissionnaire de son poste de professeur, il se consacra à la traduction et à ses recherches, en devenant notamment un spécialiste éminent des pastorales souletines.

Hérelle dut remarquer très vite, au sein du cénacle du Musée Basque, la fougue et la culture du jeune Tillac, arrivé ici en 1919 et il décida de l'aider à concrétiser une première publication remarquée.

■ L'aube d'une carrière d'illustrateur (1917-1918)

Cependant, il ne s'agit pas des premiers travaux d'illustrateur de Tillac, même s'il s'agit d'une première publication. Dès la fin de ses études artistiques à Paris, Tillac voyagea beaucoup, en particulier dans les pays anglophones. En 1903 il était à la Nouvelle-Orléans, puis à Londres, comme en témoignent des œuvres datées que l'on a retrouvées. Il semble avoir voyagé un peu plus tard dans les pays hispanophones. Il maîtrisait en tout cas les deux langues correspondantes. Il se trouvait à Bordeaux en 1917 lorsque débarquent dans la ville les premiers contingents de l'armée américaine qui devaient ensuite être engagés dans le conflit européen. Habitué à croquer des silhouettes et portraits de soldats du Maghreb, du Sénégal et d'autres pays, engagés dans les troupes françaises, il se mit à accumuler quelques centaines de croquis et dessins. Les 175 croquis réalisés en 1917 et 1918 ont été récemment exposés au Musée Basque. (Fig. 2) L'originalité de la trouvaille de ce véritable reportage réside dans le fait que Tillac avait dessiné la couverture de l'ouvrage qu'il projetait de publier. Le titre en est : *Yanks army's sketches somewhere in France by J.-P. Tillac. 1917-1918*. (Fig. 3)

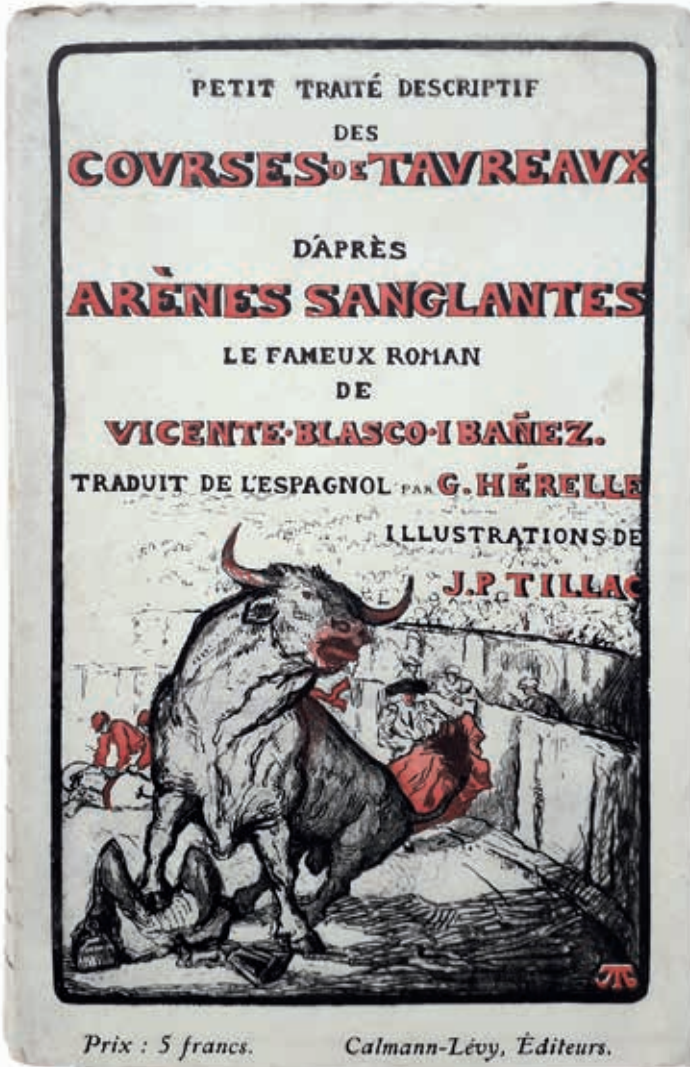


Fig. 1
Petit traité des courses de taureaux...
© Coll. Claude Dendaletche.

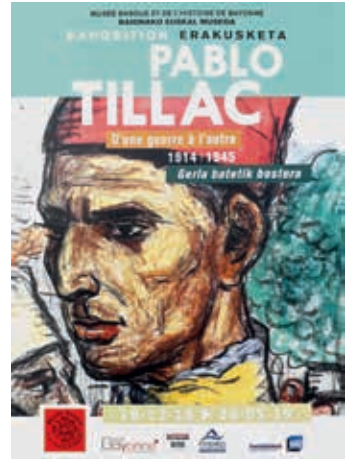


Fig. 2
Cinquantenaire de la
disparition de Pablo Tillac.
Affiche de l'exposition
du Musée Basque
et de l'histoire de Bayonne.
© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne.

Fig. 3
"Yanks are coming, I hear their
rifles now" (paroles d'une chanson
américaine du XIX^e siècle).
Couverture projetée pour le premier
livre conçu par Tillac.
© Musée des Beaux-Arts de Reims.



Comme le remarque Olivier Ribeton, qui découvrit au Musée des Beaux-Arts de Reims la précieuse série des dessins de Tillac dans une réserve où elle se morfondait depuis 1971, il s'agit bien là du premier document correspondant à une publication envisagée par Tillac mais qui ne put aboutir. Pour quelles raisons ? Manque d'auteur pour rédiger un texte accompagnant les images ? Manque d'éditeur prenant en charge la réalisation d'un livre ? En tout cas, grâce au très beau catalogue publié par le Musée Basque, nous avons désormais à disposition nombre de ces illustrations originales élaborées par un Tillac presque trentenaire.

■ Le dernier livre illustré par Tillac : *Cuentos roncaleses* (Auñamendi, 1980)

Les illustrations de ce livre, restées dans les cartons de l'éditeur à Donostia-Saint-Sébastien, sont récemment passées en vente et nous en présentons ici une sélection disponible. Il s'agit de dessins à l'encre de chine, disposés sur une feuille ménageant une place pour le texte. Vieille pratique mise en œuvre par Tillac pour la plupart de ses contributions à l'illustration des ouvrages qu'on lui soumettait.

Ce livre fait partie de la célèbre collection publiée par l'éditeur Auñamendi, surtout de 1934 à 1936.

Cette collection Zabalkundea comprend 18 volumes. Tillac a collaboré aux numéros IV, VI, VII de 1934 et III, XI, XIX de 1935. Pourquoi le numéro intitulé *Cuentos roncaleses. Poemas y otras cosas navarras*, est-il sorti si tard ? Une explication évidente est que 1936 fut le début de la guerre civile en Espagne et dans les provinces basques et conduisit la famille de l'éditeur Estornés Lasa à émigrer au Chili... pour en revenir bien plus tard. La famille, comme cela me fut confirmé, amena dans son exil toute la documentation éditoriale et il est très vraisemblable que ce fut aussi le cas pour ces documents publiés ici.

Tillac et Bernardo l'éditeur étaient très proches et ce dernier, bien que décédé plus de vingt ans après son ami français, eut sans doute à cœur de publier cette dernière collaboration (Fig. 4). Les dessins à l'encre de chine retrouvés servirent à illustrer les chapitres suivants : *La bruja de Erminea* (Fig. 5), *El bochoro*, *Pelluxko*, *Un sulefino*, *De dos que chugaban*, *La bella de Zubeldia*, *Arrotza*, *La banda de música*, *El matatxerri*.

Fig. 4
Cuentos roncaleses :
couverture.
© Coll. Claude
Dendaletche.



ÉTUDE

Fig. 5
Cuentos roncaleses :
une des dix
illustrations publiées.
© Coll. Claude
Dendaletche.



■ Le Pays vert, un inédit retrouvé

En 1934, Tillac illustra *Le roman de l'éléphant* écrit par Saint-Floris et publié chez Berger-Levrault. Saint-Floris est le pseudonyme d'Henri Bouvard, né à Paris le 23 mars 1888 et mort de tuberculose à Cambou le 13 juin 1937. Originaire du Périgord par sa famille, il passa son enfance au Bugue, en Dordogne, où il fut sensibilisé à la préhistoire et à la magie des grands animaux. Amoureux de la nature primitive, il part à 19 ans au Soudan comme agent d'une compagnie cotonnière. Il repart en Afrique en 1913 et y devient guide de chasse en Oubangui-Chari³, avec comme spécialité la chasse à l'éléphant.



Les Borgia devant la prison. - Herg. Toxte. - Chap. IX

AA



En 1916, étant à la chasse au tigre, il tombe d'éléphant, reste isolé dans la brousse et y prend froid. En juin, malade, il rentre en France et entre cette date et 1923, il fait de nombreux séjours médicaux à Cambo pour soigner ses poumons. C'est là qu'il rencontre Passemard qui s'occupe de fouiller le gisement préhistorique d'Olha.

Il revient ensuite en Périgord jusqu'en 1930, repart en Afrique en 1931 comme inspecteur des chasses en A.E.F. (Afrique équatoriale française). Très fatigué, il revient en France le 30 mars 1937 et rejoint Cambo le 9 juin. Logé à l'hôtel Assantza, il y est soigné par les D^{rs} Colbert et Dotézac et y décède le 13 juin. Bouvard et Tillac se rencontrèrent probablement après 1923, sûrement à Assantza où l'artiste résidait dans deux pièces situées dans l'annexe de l'hôtel, tout à côté de ce dernier. Leurs personnalités fantasques durent s'accorder et leurs discussions portèrent sûrement sur la préhistoire, les grands animaux et la singularité des Basques.

Bouvard-Saint-Floris avait publié en 1930 chez Berger-Levrault *M'Bala*, préfacé par Francis Jammes puis *Voix de Terre* en 1932 chez le même éditeur, le premier ayant reçu le Prix de littérature coloniale la même année.

Très attaché au Pays Basque, il eut alors l'idée d'écrire un texte consacré à cette terre d'adoption et demanda à Tillac de l'illustrer. Ce texte inédit se nomme *Le Pays vert* et les illustrations de Tillac, dessinées à l'encre de Chine, sont au nombre de 74. L'ensemble a été miraculeusement conservé par une personne d'Hasparren devenue un peu par hasard l'héritière des papiers et livre de Bouvard. (Fig. 6)

Le texte en question n'est pas d'une grande qualité littéraire mais l'illustration réalisée par Tillac permettrait de publier un ouvrage intéressant, témoin d'une époque. Il serait donc intéressant de le publier, d'autant qu'il s'agirait d'un court volume d'une centaine de pages.

■ *Les sorcières de Zugarramurdi, un inédit sauvé de l'oubli*

Le très beau volume publié par les éditions Aubéron en 2000 a permis de sauver un des chefs-d'œuvre de Tillac dessinateur. Il s'agit des vingt planches à l'encre de chine élaborées entre les années 1926 et 1936. Elles furent acquises par Paul Faure et transmises à la ville de Cambo vers 1970, peu après son décès. (Fig. 7)

Voici les circonstances de la parution de ce livre. Dès que je pris en charge, en 1998, la collection municipale de Tillac, je fus ébloui par ces planches, dessinées selon l'esprit des pages du fameux livre de de Lancre publié en 1612 puis 1613. Mon livre de présentation générale de l'œuvre de Tillac, paru en 1999 chez Elkar, ayant été bien accueilli, il me sembla naturel de rédiger un texte mettant en scène les planches disponibles, en vue d'une publication. Je l'écrivis d'autant plus facilement que la collection Faure comprenait aussi de nombreuses esquisses et des planches à la mine de plomb conçues comme des prises de notes *in situ* par le dessinateur.

(double page
précédente)

Fig. 6

Le Pays vert.

Deux des illustrations
prévues.

© Coll. Claude
Dendaletche.

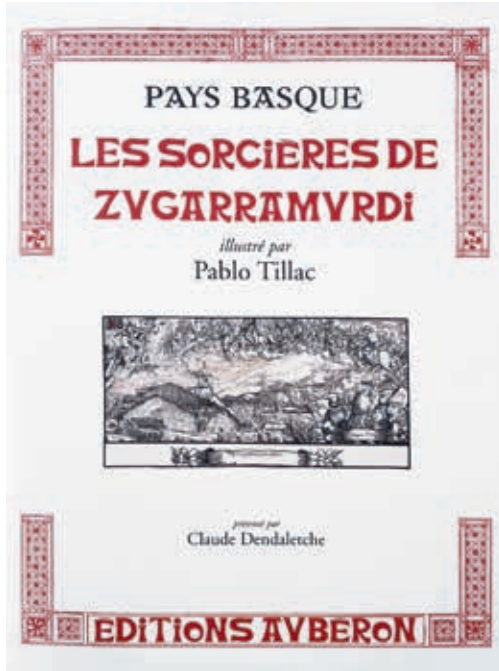


Fig. 7
Un inédit (conçu et dessiné en 1926-1936) jusqu'en l'an 2000, date de parution de l'ouvrage chez Aubéron avec un texte de l'auteur de cet article.
© Coll. Claude Dendaletche.



Fig. 8
Cinquantenaire de la disparition de Pablo Tillac. Exposition d'Assantza (Cambo-les-Bains).
© Ville de Cambo-les-Bains.

Antoine Burguete, créateur des éditions Aubéron, fut très intéressé par ce sujet et décida rapidement de sa publication. L'édition courante fut tirée à mille exemplaires et une édition Hors Commerce, de soixante exemplaires numérotés et signés, vit aussi le jour, accompagnée d'une suite à part des illustrations. Ainsi fut sauvé un témoignage majeur de l'œuvre graphique de Pablo Tillac, grâce à une superbe édition réalisée en Pays Basque.

■ Assantza, lieu essentiel pour l'étude de l'œuvre de Tillac

Depuis 2014 toute la collection municipale de ses œuvres est conservée au Centre culturel Assantza, au cœur même du Haut-Cambo. Elle compte au moins 1 600 œuvres (des dessins au trait aux huiles de grande taille, sans oublier les estampes et leurs dessins préparatoires et les cuivres correspondants). Il faut y ajouter une foule de petits papiers, manuscrits et de nombreux documents provenant de l'atelier de l'artiste. Une exposition permanente y est présentée chaque année d'avril à octobre sur un thème différent, afin de souligner la variété des thématiques de Tillac. (Fig. 8)

Bibliographie

Dendaletche Claude, 1999, *Pablo Tillac, traqueur d'images (Pablo Tillac, irudi ehizatailea)*, Elkarlanean, Donostia-Baiona, 166 p.

Dendaletche Claude, 2000, *Les sorcières de Zugarramurdi*, illustré par Pablo Tillac, Aubéron, Anglet, 158 p.

Dendaletche Claude, 2019, *Le Pays basque au temps de Rostand, Loti, Faure et Tillac*, Pimientos, Urrugne, 140 p.

Unsain Azpiroz José Marià, 1991, *Tillac*, Museo San Telmo - Diputación foral de Gipuzkoa, Donostia, 166 p.

Minvielle Pierre, 2013, *Tillac. Le portraitiste des Basques*, Atlantica, Biarritz, 144 p.

(*) Écrivain

Notes

- 1 Le lecteur pourra se reporter à DENDALETCHÉ (Claude), 1999, *Pablo Tillac. Traqueur d'images*, Bayonne, Elkar, p. 107-143, dans lequel un chapitre est consacré à ce thème.
- 2 Paul Faure (1876-1968), un homme de lettres d'origine bordelaise qui possédait une maison à Saint-Jean-de-Luz, devint l'ami et le grand confident d'Edmond Rostand. Il fut à l'origine de la création du Musée Rostand et du rachat par la municipalité de Cambo du domaine d'Arnaga. Il fut le premier conservateur du Musée en 1962. Il a laissé un recueil de souvenirs consacré à cette amitié : FAURE (Paul), 2016, *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand*, Atlantica.
- 3 L'actuelle Centrafrique.

LES ENREGISTREMENTS DE PRISONNIERS BASQUES DURANT LA GRANDE GUERRE

ARCHIVES DE LA COMMISSION PHONOGRAPHIQUE ROYALE DE PRUSSE

Maite DELIART(*)

87 chants et 13 textes en langue basque, collectés dans les camps allemands par la Commission phonographique royale de Prusse entre 1916 et 1918, ont été déposés à l'Institut culturel basque par le Musée ethnologique et l'Université Humboldt de Berlin entre 2014 et 2018. Après contextualisation historique, sont ici présentés l'organisme enquêteur, chacun des dix Basques enregistrés et les actions d'étude et de valorisation menées par l'ICB depuis 2015.

51

Prusiako Komisio fonografikoak Alemaniako preso-esparruetan zeuden 10 euskal preso grabatu zituen 1916-1918 artean. 87 euskal kantu eta 13 testu, Euskal kultur erakundeak jaso dituenak Berlingo Etnologia Museorean eta Humboldt Unibertsitatearen ganik 2014a eta 2018 urte artean. Gerla garaiko bilketaren kontestua aipatu ondoren, Komisioa eta 10 Euskaldunak banan-banan aurkeztuko dizkizuegu eta EKEk 2015 urteaz geroztik daramazkien balorapen ekintzak.

■ Une collecte en temps de guerre

Le bouleversement généré par la guerre de 1914-1918 est sans précédent. Elle touche le monde entier à travers les empires qui s'affrontent et la mobilisation de leurs troupes coloniales. Le nombre de soldats capturés s'élève rapidement pour atteindre un record jamais égalé, soit près de 7 millions de prisonniers de guerre dont 2,5 millions en Allemagne en 1918. Malgré la situation de guerre tragique, la présence de captifs de nationalités et ethnies diverses va être mise à profit par le monde scientifique, pas seulement en Allemagne, et devenir un terrain d'étude pour notamment recueillir la langue et la musique des prisonniers de guerre.

La Première Guerre mondiale a en effet freiné les enquêtes de terrain que les ethnologues, anthropologues et musicologues mènent de par le monde et pour lesquels ils utilisent déjà les appareils d'enregistrement inventés depuis peu (le phonographe d'Edison en 1877 et le gramophone de Berliner en 1887). Les camps de prisonniers de guerre situés à proximité représenteront alors pour eux "une opportunité sans précédent pour la recherche scientifique¹" comme

l'a reconnu le professeur anthropologue autrichien Rudolph Pöch, auteur de grandes enquêtes anthropologiques menées auprès des prisonniers de guerre russes pour l'Académie des sciences de Vienne². En Allemagne, le directeur de l'époque du département Océanie et Afrique au musée des cultures de Berlin, Felix von Luschan, membre de la Commission phonographique royale de Prusse, écrit :

Nous avons dans nos camps de prisonniers une quantité incommensurable des races les plus diverses, de toutes les parties de la terre et de toutes les couleurs que l'on ait jamais pu observer sur des hommes.

Une visite dans quelques-uns de ces camps est pour le spécialiste aussi fructueuse qu'un voyage autour de la terre³.

Les chercheurs expriment ainsi la légitimation scientifique ne cachant ni leur enthousiasme ni leur curiosité scientifique. Avec l'autorisation du ministère de la Guerre, ils parcourent en secret les camps dans lesquels ils bénéficient de bonnes conditions de collecte, bien que contrôlés par la censure dont nous donnerons plus loin un exemple concret en évoquant le linguiste Hermann Urtel.

On ne peut cependant s'empêcher de s'interroger sur l'objectivité de leur démarche, la séparation entre science et politique⁴, la place de la propagande de guerre, l'exploitation des prisonniers. Devenus objets d'étude, ceux-ci sont en grande majorité de simples soldats, aux mains de l'ennemi, privés de liberté. Conditions qui se répercutent sur les enregistrements considérés comme "archives sensibles" et soumis encore cent ans plus tard aux autorisations des institutions détentrices des droits.

Bien qu'ainsi impactée par le contexte historique, la collection ancienne représente un trésor rare et exceptionnel, unique au monde, dont la portée universelle et multiculturelle attise notamment l'intérêt des peuples et ethnies concernés pour lesquels elle représente une contribution inestimable à leur culture, leur histoire et leur mémoire. Elle met également en lumière la situation des soldats capturés, un pan méconnu et peu étudié de la Grande Guerre.

■ La Commission phonographique royale de Prusse

En Allemagne, les enquêtes dans les camps de prisonniers de guerre sont menées par la Commission phonographique royale de Prusse. Celle-ci est créée en octobre 1915 à l'initiative du linguiste allemand Wilhelm Doegen dans le but "[...] de graver sur des disques sonores les voix de toutes les diverses tribus résidant dans des camps de prisonniers allemands et de les mettre en rapport avec les textes correspondants⁵", afin de constituer une collection d'archives sonores de "tous les peuples de la terre". De fin 1915 à fin 1918, une trentaine de scientifiques allemands (linguistes, musicologues, ethnologues, anthropologues) s'engage dans une vaste campagne de collecte. Ils visitent 29 camps parmi les 175 du territoire et enregistrent des prisonniers originaires du monde entier (Fig. 1). Ils constituent un fonds sonore exceptionnel de 250 langues et dialectes, dont le basque. Sous la direction du chercheur en musique et psychologue Carl Stumpf, fondateur du *Phonogramm-Archiv* de Berlin, la commission produit des



Fig. 1
Enregistrement
d'un prisonnier
© Lautarchiv,
Humboldt-Universität
zu Berlin

Fig. 3
Disque
gramophonique
Shellac
© Lautarchiv,
Humboldt-Universität
zu Berlin.
Photo :
Irene Hilden

Fig. 2
Cylindre de cire Edison
© Ethnologisches Museum
der Staatlichen Museen
zu Berlin - Preußischer
Kulturbesitz.
Photo : Carsten Neubert



enregistrements phonographiques musicaux sur 1 022 cylindres de cire Edison (Fig. 2). Et sous la direction technique de Wilhelm Doegen, 1 650 disques gramophoniques (textes et chants). (Fig. 3) Ces derniers sont accompagnés chacun d'un formulaire personnel (*Personalbogen*) détaillé, identifiant le locuteur, le lieu et la durée de l'enregistrement, auquel est jointe l'écriture manuscrite et phonétique ainsi que la traduction des textes et chants. Les archives orales sont ainsi étayées d'une source écrite, terreau d'informations extrêmement riches.

■ Méthodologie

Que sait-on de la méthodologie mise en place par les collecteurs ? Dans le cadre de leurs recherches interdisciplinaires, les linguistes et musicologues n'ont probablement pas eu de difficulté à trouver les locuteurs et/ou chanteurs – ils sont déjà rassemblés sur place, qu'ils choisissent selon leur langue et dialecte d'une part, leur connaissance musicale et le potentiel d'interprétation d'autre part. Quelle est la procédure définie ? Britta Lange, professeure à l'Institut d'études culturelles de l'université Humboldt de Berlin ayant étudié ces archives au *Lautarchiv*⁶, écrit :

Tout d'abord, on convient avec les prisonniers d'un texte à réciter. Ce texte fixé par écrit est maintenu au-dessus de l'appareil d'enregistrement, de sorte que le prisonnier puisse lire le texte. Le texte parlé (ou chanté) est alors directement enregistré sur le disque. Aucune modification de l'enregistrement n'est possible. Étant donné que, conformément à la systématique scientifique, la prise de son et le texte doivent correspondre l'un à l'autre, les scientifiques sont contraints de documenter aussi sur la fiche de données les déclarations personnelles involontaires et imprévues qui ont lieu pendant l'enregistrement⁷.

54

La collecte, préparée à l'avance, est donc organisée avec rigueur. Réunis dans un lieu (église du camp, salle ou chambre de camp de travail) bénéficiant de conditions propices, les prisonniers se succèdent devant l'entonnoir d'enregistrement (Fig. 4). Mais dans quel état d'esprit se trouve celui qui doit se prêter à l'exercice, au demeurant impressionné et intimidé par l'entourage scientifique et le dispositif d'enregistrement ? Nul doute que son interprétation s'en trouve influencée. Lire un texte dans ces conditions ne s'avère pas toujours aisé. Sa voix, monocorde, véhicule son état émotionnel. La situation de l'enregistrement acoustique de l'époque est également à prendre en compte :

Fig. 4
Enregistrement
d'un prisonnier.
À droite, Wilhelm
Doegen
© Humboldt-
Universität
zu Berlin





Fig. 5
Centre Humboldt
Forum de Berlin
© SHF / David
von Becker

le prisonnier doit s'exprimer ou chanter à "tue-tête⁸" – ce sont les vibrations sonores qui actionnent le stylet de gravure. Est-ce sa manière naturelle de chanter ? Adapte-t-il son parler à la situation et aux interlocuteurs ? Autant de questions en suspens.

■ **Bientôt au centre Humboldt Forum de Berlin**

Née avec la guerre, la commission disparaît avec elle. Elle est dissoute en 1920 et ses archives dispersées selon le type de support. Les cylindres de cire Edison, après avoir été conservés à Leningrad (aujourd'hui Saint-Petersbourg) puis transférés en 1958-1959 à Berlin-Est, sont, à la suite de la réunification des deux Allemagnes, réintégrés en 1991 au Berliner Phonogramm-Archiv, actuel Département d'Ethnologie musicale du Musée ethnologique⁹ (Musées nationaux de Berlin, Fondation pour le patrimoine culturel prussien). Menacés de désintégration, ils sont restaurés à partir de 1992. En 1999 l'Unesco leur confère le statut de "Mémoire du monde"¹⁰. Quant aux disques gramophoniques, ils sont à ce jour archivés au Lautarchiv de l'Université Humboldt de Berlin.

La collection historique de la Commission phonographique royale de Prusse, aujourd'hui entièrement numérisée et répertoriée, sera fin 2020 rassemblée et archivée dans un même lieu, le centre culturel Humboldt Forum de Berlin¹¹ (Fig. 5).

■ Enregistrements en langue basque

Les archives sonores en langue basque ont la particularité d'avoir été gravées sur cylindre de cire et sur disque gramophonique. Elles ont donc subi un double cheminement historique, à présent réparties et archivées entre le Musée ethnologique (*Phonogramm-Archiv*) et l'université Humboldt (Lautarchiv) de Berlin avant d'entrer définitivement en 2020 au centre Humboldt Forum.

Au sein de la Commission, deux membres ont eu la charge d'enregistrer la langue et la musique basques : le musicologue Georg Schünemann et le linguiste romaniste Hermann Urtel.

Parmi les 1 022 cylindres de cire, 36 sont des enregistrements musicaux en langue basque recueillis par Georg Schünemann auprès de 4 Basques dans les camps de Chemnitz (Vogtland), Mannheim et au *kommando* de travail de Rottleberode (Südharz). La date d'enregistrement n'est pas renseignée.

Et parmi les 1 650 disques gramophoniques, 63 sont en langue basque, principalement des documents à visée linguistique et quelques enregistrements musicaux, collectés par Hermann Urtel.

Soit 99 supports sonores pour une durée totale de 3 heures 21.

■ Hermann Urtel (1873-1926)

Le linguiste romaniste allemand (Fig. 6), né à Strasbourg et décédé à Hambourg, se consacre pour la première fois à l'étude du basque en tant que membre de la Commission phonographique de Prusse. Attardons-nous sur son entrée à la commission et les enregistrements basques qu'il y a réalisés. À ce sujet, la correspondance du linguiste allemand Hugo Schuchardt archivée à l'université de Graz¹² est une source d'informations précieuse. Schuchardt, scientifique renommé des langues romanes et de ses emprunts, a appris la langue basque (il a passé l'été 1887 à Sare) et n'a eu de cesse de l'étudier.

Au sein de la Commission phonographique prussienne, le Département des langues romanes et basque est supervisé par Heinrich Morf. Celui-ci a constaté la présence de nombreux Basques français dans les camps de prisonniers de guerre, et dans sa lettre¹³ datée du 29 décembre 1915, il interpelle H. Schuchardt pour l'aider à trouver un collecteur. Schuchardt lui recommande Urtel (celui-ci se trouve alors au camp de Parchim-Mecklenburg où il est interprète en langue arabe), qui travaillera désormais à l'étude du basque qu'il va apprendre.

Fig. 6
Hermann Urtel
© Karl-Franzens-
Universität Graz
(Autriche).
Galerie Schuchardt



ÉTUDE

Par le biais du réseau international des études basques de l'époque, il reçoit les ouvrages qui lui sont nécessaires. De début 1916 à 1917, il va s'engager dans ses enquêtes en montrant la plus grande assiduité et le plus vif intérêt, notamment à la scierie de Stolberg (Harz) qu'il appelle son "Pays basque permanent"¹⁴.

L'étude de leur correspondance montre qu'elle a subi la censure militaire. Le 4 février 1916, Urtel écrit à Schuchardt pour son anniversaire mais une partie de son courrier est renvoyée par la censure "parce qu'elle contenait une chanson de pêcheur basque de Saint-Jean-de-Luz en transcription phonétique, [...] comme étant dans une langue inadmissible"¹⁵, chanson de son "ami" Lecuberietta¹⁶. Dans une autre lettre envoyée le 4 décembre 1917 de la scierie de Stolberg où il a passé plusieurs mois à enregistrer des Basques, Urtel joint cette note : "À l'autorité de censure, Je, soussigné, déclare par la présente que les textes basques ci-joints avec traduction pour le professeur d'université Hofrat Schuchardt à Graz sont purement scientifiques. Professeur Dr Urtel"¹⁷". Les Archives de Graz soulignent que "les textes basques mentionnés n'ont pas encore été trouvés".

À la fin de la guerre, dans son rapport rédigé à Hambourg le 20 février 1919, Hermann Urtel dresse le bilan des enregistrements effectués par le Département des langues romanes et basque dans les camps de guerre. Il a enregistré dix prisonniers originaires du Pays Basque français, aux camps de Merseburg et Mannheim et à la scierie de Stolberg (Harz), recueillant un grand nombre de légendes, histoires, chansons et superstitions, rédigées et transcrites phonétiquement.

En 1922, il effectue un voyage au Pays Basque. Il participe au troisième congrès d'études basques à Gernika et y donne une conférence intitulée *El pasado y el porvenir de los estudios vascos en Alemania*¹⁸. En 1923, il donne des cours et des conférences sur le basque à l'université de Hambourg. Il meurt en 1926 sans avoir eu le temps de publier les textes recueillis pendant la guerre et les recherches entamées sur le basque d'Arcangues¹⁹.

Fig. 7
portrait d'un Basque
non identifié
© Romanische
Völker Von Hermann
Urtel, in Unter
fremden Völkern
Von Wilh.
Doegen. 1925



■ Dix Basques

Les Basques (Fig. 7), originaires des trois provinces du Pays Basque français, sont notamment choisis pour leur dialecte et sous-dialecte, cartographiés par Louis-Lucien Bonaparte en 1863. Hugo Schuchardt ayant conseillé à Urtel d'étudier en particulier les dialectes du Labourd, cinq labourdins sont enregistrés : les frères Antoine et Jean-Baptiste Suhas d'Arcangues, Laurent Issuribehere de Larressore, Pierre Labadie de

Hasparren et Jean-Baptiste Mendiburu de Saint-Jean-de-Luz. Jean-Noël Irigoyen d'Ainhice-Mongelos et Pierre Mendiburu d'Armendarits représentent la Basse-Navarre. Joseph Jaureguiber de Larrau, Pierre Ascarateil d'Alçay et Saint-Jean Bidegaray de Garindein sont les témoins vivaces de la culture souletine. Avec eux nous touchons le cœur du fonds sonore. Derrière chaque voix, un homme prend corps. Il se fait le porte-parole de tous les Basques enrôlés dans la Grande Guerre. Il affirme son identité et sa culture, en particulier à travers une puissante et vibrante interprétation.

Parmi eux, neuf sont retournés au pays après plusieurs années de captivité. Pierre Labadie n'a pas survécu, il est décédé le 5 juillet 1918 au lazaret du camp de Sprottau.

Qui étaient-ils ? Pour tracer leur parcours biographique, regroupé ci-dessous par province, les familles contactées, dont la recherche est toujours en cours, ont fourni de précieux renseignements. La formidable avancée du numérique a également grandement facilité les recherches. De nombreuses sources numérisées ont été rendues accessibles en ligne à l'occasion de la commémoration du centenaire 14-18, notamment les registres du recrutement militaire²⁰ et les archives historiques du Comité international de la Croix-Rouge²¹. Quant à la documentation jointe aux disques gramophoniques de *Lautarchiv*, elle renseigne entre autres sur la teneur des enregistrements.

58

■ Les Souletins

Pierre Ascarateil, né le 3 janvier 1895 à Alçay, est cultivateur. Il vit à Buenos Aires au moment de l'appel de la mobilisation du 15 décembre 1914. Il rentre d'Argentine le 29 mars 1915 et arrive au corps le 3 avril 1915 où il est enrôlé dans l'Infanterie. Il est porté disparu le 20 mai 1916 au Mort-Homme (Meuse), bataille au cours de laquelle il perd l'œil droit.

Prisonnier de guerre en Allemagne le 22 juin 1916, la Commission phonographique prussienne l'enregistre au camp de Mannheim le 28 octobre, les 1^{er} et 2 novembre 1916. Il donne trois versions d'*Igaran merkatian* (l'une chantée et les autres lues), raconte la légende du dragon d'Altzai, un texte sur les coutumes et croyances populaires, et lit la prière *Gure Aita* (Notre Père), le tout totalisant 12 minutes et 30 secondes. Dans le cadre du dispositif sanitaire déployé par la Suisse et la Croix-Rouge en faveur des prisonniers de guerre blessés et malades, il est interné en Suisse en janvier 1917 puis rapatrié à Bordeaux le 8 juillet 1917. Pensionné pour "énucléation de l'œil droit", il est rayé des contrôles le 26 avril 1918. Il retourne à Buenos Aires le 2 août 1924, à l'âge de 29 ans, comme l'attestent les archives de l'agent d'émigration Jean Vigné²² de Tardets.

Saint-Jean Bidegaray, né le 19 juin 1882 à Garindein, est sandalier de profession à Mauléon mais a aussi exercé d'autres métiers. Il est gendarme de 1921 jusqu'à sa mort à Biarritz en 1952.

ÉTUDE

À la mobilisation générale du 1^{er} août 1914, il arrive au 18^e Régiment d'Infanterie le 6 août. Disparu le 29 août 1914 à Marbecq (Belgique), il est interné au camp de prisonniers de guerre de Quedlinbourg. Mais c'est à l'église du camp de Merseburg qu'il est enregistré par Hermann Urtel, les 19 et 20 mars 1916. Dans sa fiche de présentation, Urtel note que Bidegaray est "chauffeur d'automobile". Celui-ci interprète le chant *Maitia nun zira?* qu'il lit aussi, avec le texte biblique de la Parole du fils prodigue.

Après quatre ans et demi passés en captivité, il est rapatrié en janvier 1919 et renvoyé dans ses foyers le 29 mars 1919. Nommé gendarme à pied, il incorpore en mars 1921 la 18^e Légion de la Gendarmerie avant d'être affecté dans ses réserves. Il se retire à Biarritz où il décède le 24 décembre 1952.

Joseph Jaureguiber, né à Larrau le 7 novembre 1884, sandalier de profession, est décédé à Gotein-Libarrenx le 29 octobre 1956. Marié le 1^{er} février 1913 à Marie-Annette Etchegoyhen (1889-1966), le couple domicilié à Gotein-Libarrenx aura 7 enfants.

Suite au décret de mobilisation générale du 1^{er} août 1914, il arrive au corps le 4 août. Porté disparu le 21 décembre 1914 à Massiges (Marne), il est emprisonné au camp de Meschede. Pendant sa captivité, il est, avec Antoine Suhas, le Basque le plus sollicité par la Commission phonographique prussienne : il est enregistré au camp de Merseburg en mars 1916 et à Stolberg le 30 septembre 1917. La puissance de sa voix et son interprétation sont remarquables. Ses archives (beaucoup de chants, extraits de pastorales, narrations) d'une durée totale de près d'1 heure et 4 minutes, sont réparties entre les phonothèques des deux institutions allemandes.

À la fin de la guerre, il se retire à Gotein-Libarrenx.

En 2015, alors qu'elle recherche ses descendants, la souletine Maider Bedaxagar rencontre et filme deux de ses fils, Joseph et Pierre. Un extrait de leur touchant témoignage paraît dans le documentaire *Maitia nun zira ?* réalisé en 2016 par Ainara Menoyo et Elena Canas dont nous ferons écho en abordant la valorisation menée par l'ICB.

■ Les Bas-navarrais

Jean-Noël Irigoyen, cultivateur, est né à Ainhice-Mongelos le 25 décembre 1895. Engagé volontaire le 17 décembre 1914, à quelques jours de fêter ses 19 ans, il incorpore le 89^e régiment d'Infanterie de Saint-Gaudens, puis le 2 juin 1915, le 14^e régiment d'Infanterie et le 1^{er} décembre 1915, le 97^e régiment d'Infanterie. Il est fait prisonnier le 4 septembre 1916 à Barleux (Bataille de la Somme) – il a alors à peine 20 ans et demi. Il est interné au camp de Münster, puis à Merseburg en 1917.

Prisonnier de guerre jusqu'à la fin du conflit, il travaille le jour comme ouvrier agricole. Le 1^{er} août 1917, Jean-Noël est âgé de 21 ans et demi lorsqu'Hermann Urtel l'enregistre à la scierie de Stolberg, avec quatre Labourdins (Antoine Suhas, Laurent Issuribehere, Pierre Labadie et Jean-Baptiste Mendiburu) travaillant

eux aussi dans ce lieu. L'enquêteur allemand, en échange d'une faveur de son choix, lui demande de traduire en basque la parabole de l'enfant prodigue. Jean-Noël réalise la traduction et obtient la satisfaction de sa requête, c'est-à-dire un changement de lieu de travail donc de ferme.

De retour de captivité, Jean-Noël, second de la fratrie, prendra la succession de la ferme natale *Idiondoa*. En effet, son frère aîné Michel, destiné à prendre les rênes de l'exploitation, est décédé le 1^{er} juin 1916 sur le champ de bataille de Landrecourt (Meuse) suite à ses blessures.

Jean-Noël gardera des séquelles de la guerre (acuité visuelle de l'œil droit réduite à la perception lumineuse, problèmes pulmonaires). De son mariage avec Gratiennne Apesteguy de Jaxu (1900-1987) naîtront 6 enfants. Autodidacte, Jean-Noël aimait beaucoup lire, raconter des histoires et chanter. Il a occupé la fonction de maire d'Ainhice pendant une quarantaine d'années. Il est décédé à l'âge de 88 ans, le 25 mai 1983.

Pierre Mendiburu, né le 16 juillet 1885 à Armendarits, est maçon de profession.

À la mobilisation, il arrive le 3 août 1914 à Rochefort où il intègre le 33^e régiment d'Infanterie Coloniale. Porté disparu le 28 décembre 1914 à Minaucourt, il est enfermé au camp principal de Meschede.

Hermann Urtel l'enregistre à l'église du camp de Merseburg le 20 mars 1916. Pierre Mendiburu est alors âgé de 31 ans. L'enregistrement du chant *Urtxo xuri polit bat*, de très bonne qualité, est complété par les sept strophes manuscrites par le bas-navarrais et les traductions française et allemande.

Ce jour-là, toujours dans le camp de Merseburg, d'autres Basques sont enregistrés : Joseph Jaureguiber, Saint-Jean Bidegaray, les deux frères Jean-Baptiste et Antoine Suhas.

À la fin de la guerre, Pierre Mendiburu se retire à Armendarits.

■ Les Labourdins

Laurent Issuribehere, né à Larressore le 7 juillet 1895, maison *Yaminia*, est le plus jeune de la fratrie. Il a une sœur et deux frères dont Pierre, né le 25 janvier 1893 et mort sur le champ de bataille à Guise le 28 août 1914.

Laurent est mobilisé le 17 décembre 1914. Soldat de 2^e classe au 83^e régiment d'Infanterie de Saint-Gaudens, il passe au 14^e régiment d'Infanterie le 2 juin 1915, puis au 97^e le 23 juillet 1915. Son destin est similaire à celui de Jean-Noël Irigoyen. Capturé à Barleux le 4 septembre 1916 durant la Bataille de la Somme, il est prisonnier à Münster puis en 1917 à Merseburg.

Le 1^{er} août 1917, il est enregistré par Hermann Urtel à Stolberg, la scierie à vapeur dans laquelle travaillent aussi d'autres Basques également enregistrés. Il interprète deux chants traditionnels *Xarmegarria zira* et *Iduzki denean* (versions lue et chantée).

Rapatrié le 21 janvier 1919, il rejoint le 49^e régiment d'Infanterie et reçoit temporairement une pension. Tour à tour affecté et désaffecté et maintenu en

ÉTUDE

service armé en 1933 par la commission de réforme de Bayonne malgré des céphalées (tendance à la syncope), il est reclassé sans affectation le 24 juin 1940.

Marié le 6 mai 1955 avec Germensinda Eliceche à Larressore, Laurent Issuribehere est décédé le 17 septembre 1976.

Pierre Labadie, né le 8 janvier 1891 à Hasparren, cultivateur marié le 19 novembre 1909 avec Gratiennne Durruty, est décédé en Allemagne le 5 juillet 1918 au lazaret du camp de Sprottau.

Mobilisé dès le début de la guerre le 2 août 1914, il est porté disparu dès le 23 août 1914 au combat de Gozée (Belgique) où il est blessé. Il est prisonnier à Dülmen (Westphalie). Le camp de Dülmen est un camp de triage à partir duquel les prisonniers sont dirigés vers d'autres camps ou vers des *kommandos* de travail. Il est transféré à Merseburg en 1917.

Il fait partie de ceux enregistrés par le professeur Hermann Urtel à Stolberg, le 1^{er} août 1917. Il lit la parabole du fils prodigue (en trois extraits) ainsi que l'histoire de la confession d'un voleur. Sur le formulaire accompagnant l'enregistrement, Urtel note que Labadie est analphabète et que le texte qu'il doit lire lui est murmuré.

Onze mois plus tard, Pierre Labadie meurt au lazaret du camp de Sprottau, camp situé en Silésie et destiné aux tuberculeux. Il est inhumé à la Nécropole nationale des prisonniers de guerre français de Sarrebourg (Moselle). Son nom est inscrit sur le monument aux morts d'Hasparren.

Jean-Baptiste Mendiburu est né le 7 août 1889, à Saint-Jean-de-Luz au quartier Acotz, maison Esquerrenia.

Le 3 août 1914, il incorpore le 49^e régiment d'Infanterie de Bayonne. Il est porté disparu au combat de Gozée le 23 août 1914, comme Pierre Labadie. Capturé à Hautmont le 7 septembre 1914, il est envoyé dans les camps de prisonniers de guerre en Allemagne, à Münster puis à Merseburg en 1917.

Le 1^{er} août 1917, à Stolberg, il pénètre lui aussi dans la chambre qui sert de lieu d'enregistrement de la Commission phonographique prussienne, avec également ce jour-là et dans ce même lieu, Antoine Suhas, Laurent Issuribehere, Jean-Noël Irigoyen et Pierre Labadie. Comme ce dernier, il est lui aussi analphabète. Le texte à enregistrer, la parabole du fils prodigue, doit lui être murmuré, et sa lecture en est très hachée. Urtel précise la variante sous-dialectale du labourdin (*südlischer Dialekt* : dialecte du sud).

Il est à noter que, même si les deux Labourdins répètent devant l'appareil les mots qui leur sont susurrés, chacun prononce le texte dans sa variante dialectale propre. Le luzien dit *gan* (*Kostatarra*, sous-dialecte côtier), alors que Pierre Labadie dit *juan* (pour *joan*, aller, en basque unifié).

À l'issue de la guerre, Jean-Baptiste Mendiburu se retire à Saint-Jean-de-Luz. Il a vécu à Anglet où il s'est marié le 24 avril 1931 avec Marie Martinez (1890- ?). Il est décédé à Hasparren le 17 janvier 1969.

Jean-Baptiste Suhas, né à Arcangues le 9 septembre 1884, maçon de profession, a vécu à Bassussarry où il est décédé en 1964. Fils de Mathieu Suhas, natif de Bardos, et de Sabine Doyharçabal, originaire d'Ustaritz, mariés à Bardos en 1882 et domiciliés à Bassussarry.

Jean-Baptiste a passé les six premières années de sa vie à Arcangues et Bardos, puis a vécu à Bassussarry où il a été scolarisé à l'école communale. Marié à Catherine Bordalecou d'Isturitz (1887-1973), le couple a eu deux filles nées avant la guerre. La seconde est âgée d'un mois lorsqu'il part à la guerre.

Le 4 août 1914, il intègre le 249^e régiment d'Infanterie de Bayonne. Fait prisonnier le 20 septembre 1914 à Craonnelle (Aisne) en même temps que son frère Antoine, tous deux sont internés au camp de Zerbst.

La commission phonographique de Prusse l'enregistre à Rottleberode, avec son frère et le souletin Joseph Jaureguiber, ainsi qu'à Merseburg les 20 et 22 mars 1916. Avec sa voix puissante semblable à celle d'un chantre, il interprète onze chants traditionnels dont trois religieux et trois à deux voix avec Joseph Jaureguiber (*Amodio ohore*, *Ziburutik Sararat* et *Adios izar ederra*).

Après plus de quatre années de captivité, il se retire à Bassussarry, à la maison *Mikeou* où, tout en gardant une petite activité agricole, il continue d'exercer le métier de maçon. Son troisième enfant, Antoine Edouard, est né en 1921. Jean-Baptiste Suhas est décédé le 6 février 1964 à l'âge de 79 ans.

Antoine Suhas, le frère de Jean-Baptiste, est né le 8 novembre 1885 à Arcangues.

Il s'est marié le 4 juin 1910 avec Marie-Jeanne Daguerre. De leur union naîtront trois enfants : deux avant la guerre, à *Errotahandia* à Arcangues, Marguerite (1911-2004) et Martin (1912-2002), et le troisième, Jean-Baptiste, après la guerre.

Le 4 août 1914, il intègre comme son frère le 249^e régiment d'Infanterie. Pris le 20 septembre 1914 à Craonnelle, il est emprisonné au camp de Zerbst, puis déplacé au camp principal de Merseburg le 8 novembre 1915. La Commission phonographique l'a enregistré au camp de Chemnitz et à Rottleberode avec son frère et Joseph Jaureguiber, à Merseburg les 19, 20 et 22 mars 1916 ainsi qu'à Stolberg les 1^{er} août et 30 septembre 1917.

Parmi les 10 Basques choisis, Antoine Suhas est celui qui a été le plus sollicité (durée totale de 1 heure et 11 minutes). Parmi ses enregistrements, la lettre autobiographique *Eskualdun baten letra mila bederatzi ehun eta hamazazpian* est en tous points remarquable. Il y décrit notamment le jour de la mobilisation au Pays Basque, le début de la guerre, la capture, il parle des relations avec les Allemands et donne sa réflexion sur la guerre, la captivité, gardant constamment en mémoire les siens laissés au pays.

De retour de captivité, il se retire à Arcangues. Il est décédé en 1946 suite à un accident survenu lors d'une de ses tournées de facteur, activité exercée en plus de son métier de meunier.

■ Cent ans plus tard au Pays basque

En 2014, à l'heure où la commémoration du centenaire 14-18 débute, les institutions berlinoises restituent le patrimoine culturel basque recueilli pendant la Grande Guerre et déposent à l'Institut culturel basque les copies des archives (les dernières en 2018). À l'écoute des voix surgies du passé, l'émotion est grande. Les premiers enregistrements reçus du Musée ethnologique ne portent aucune information, ni sur l'identité des prisonniers ni sur celle du collecteur. Commence alors une longue recherche documentaire à laquelle la documentation jointe aux archives de l'université Humboldt (*Lautarchiv*) reçue en décembre 2014 fournit de nombreux renseignements qu'il s'agit d'étudier.

■ Les actions de valorisation de l'Institut culturel basque

L'ICB s'engage dès lors dans la recherche des familles et dans la valorisation, qu'elle soit à visée scientifique ou culturelle, quel que soit le profil du public destinataire, en sollicitant également son réseau partenarial.

Dès 2015, l'ICB contacte Eneko Bidegain, professeur au Pôle Communication audiovisuelle de l'université de Mondragon-Aretxabaleta (Gipuzkoa) et écrivain²³ ayant étudié la Grande guerre. Deux de ses étudiantes, Elena Canas et Ainara Menoyo, explorent le fonds et réalisent en 2016 *Maitia nun zira* ?²⁴, documentaire qui reçoit la même année le prix de la création Vidéo documentaire par *Eusko-Ikaskuntza*-Société d'Études basques – Ville de Bayonne.

Ethnopôle basque

En janvier 2017, la commission nationale française du patrimoine ethnologique et du patrimoine culturel immatériel octroie le label "Ethnopôle", pôle de recherches et de ressources en ethnologie, au consortium formé par l'Institut culturel basque et l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, au titre de patrimoine culturel immatériel basque. Ce label attribué jusqu'en 2021 ouvre des perspectives d'étude et de recherche en partenariat avec chercheurs et universitaires, et c'est dans ce cadre que cette collection digne d'intérêt va désormais être étudiée.

Toujours en 2017, Jason Salaberria, docteur en Études basques, réalise la transcription orthographique et phonétique (version électronique) des manuscrits originaux de 35 enregistrements, ainsi qu'une transcription orthographique adaptée aux règles d'*Euskaltzaindia*, l'Académie de la langue basque.

Médiation numérique sur Mintzoak.eus

En novembre 2017, Pantxo Etchegoin et Maite Deliart (ICB) se rendent à Berlin (Fig. 8), afin de rencontrer les responsables des phonothèques de l'Université Humboldt et du Musée ethnologique, pour leur présenter notamment les actions menées jusqu'alors. Après discussion sur les possibilités de valorisation numérique, en particulier sur internet, le Musée ethnologique autorise la mise en ligne de ses archives basques sur le site *Mintzoak.eus*²⁵, créé par l'ICB



dans le but de faciliter l'accès aux ressources audiovisuelles et sonores relatives à la mémoire orale du Pays Basque nord.

La valorisation en ligne concrétisée en 2018 représente une action importante de médiation numérique permettant à un large public de découvrir ce fonds exceptionnel et d'écouter notamment les chants basques archivés au Musée ethnologique de Berlin. Chacun des 10 Basques est mis en valeur à travers son parcours biographique et le catalogue de ses enregistrements sonores (extraits de chants, textes lus).

Les divers travaux d'étude petit à petit mis en ligne viennent enrichir le fonds. Dernière action en date, toujours à l'initiative de l'ICB, la transcription musicale des chants en partitions numériques (musique et paroles) réalisée en 2019 par Agustin Mendizabal avec la caution scientifique de Jon Bagües, ethnomusicologue et directeur d'*Eresbil*, centre d'archives musicales basques. Il s'agit de la première étude musicologique menée sur ce fonds.

Aux dispositifs de médiation numérique et à la médiation culturelle multiforme (conférence multimédia, collaboration à des expositions, rédaction d'articles, etc.) s'ajoute l'espace de consultation ouvert à l'ICB.

Espace de consultation

En 2018, toujours afin de permettre l'accès aux ressources patrimoniales et parallèlement au développement de la plateforme Mintzoak.eus, l'ICB inaugure

Fig. 8
Visite de Lautarchiv
à l'Université
Humboldt :
Lourdes Izagirre,
Maite Deliar et
Pantxo Etchegoin
(ICB)
© Photo
Marie Lhurs. 2017

ÉTUDE

en son siège²⁶ un espace de consultation dédié aux fonds sonores et audiovisuels non disponibles sur internet en raison des conditions de communicabilité. C'est le cas des enregistrements de l'université Humboldt (*Lautarchiv*). Toute personne intéressée peut ainsi sur rendez-vous les consulter sur place, gratuitement. L'Institut culturel basque vous invite à venir écouter les voix à jamais gravées de dix Basques, témoins oubliés de la Grande guerre, passeurs de la mémoire collective du Pays Basque.

(*) Chargée de la valorisation du patrimoine oral à l'Institut culturel basque

Notes

- 1 Archives phonographiques de l'Académie des sciences d'Autriche. <http://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv/> (consulté le 29 janvier 2020).
- 2 SCHEER Monique, 2010, "Captive Voices : Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner- of-War Camps of World War I", in *Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe*, p. 279-309.
- 3 VON LUSCHAN Felix, 1917, "Kriegsgefangene. Ein Beitrag zur Völkerkunde im Weltkriege / Einführung in die Grundzüge der Anthropologie", in *Hundert Steinzeichnungen de Hermann Struck*, Berlin.
- 4 JOHLER Reinhard, 2010, "La guerre, l'ennemi et la volkskunde", *Revue des sciences sociales*, n° 43, p. 116-129.
- 5 DOEGEN Wilhelm, 1925, "Einleitung", in *Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*, Berlin, Verlag für Politik und Wissenschaft.
- 6 Université Humboldt de Berlin. Phonothèque *Lautarchiv*. <http://www.lautarchiv.hu-berlin.de/> (consulté le 29 janvier 2020).
- 7 LANGE Britta, SCHEFFNER Philip, 2007, *The Halfmoon Files*, montage textuel <http://transversal.at/pdf/journal-text/98/> (consulté le 29 janvier 2020).
- 8 Bibliothèque nationale de France, "L'enregistrement acoustique 1877-1925", in *Les Voix ensevelies* [En ligne] <http://blog.bnf.fr/voix/index.php/2009/05/20/la-quiete-du-son/> (consulté le 31 janvier 2020).
- 9 Musée ethnologique de Berlin <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/ueber-uns/profil.html> (consulté le 31 janvier 2020).
- 10 FURNISS Susanne, 2001, "Artur SIMON, éd., Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt", *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 14, p. 283-289.
- 11 Humboldt Forum de Berlin <http://humboldtforum.org/de> (consulté le 31 janvier 2020).
- 12 Université de Graz. Archives Hugo Schuchardt. HAUSMANN Frank-Rutger, 2016, "La correspondance entre Hermann Urtel et Hugo Schuchardt", in *Bernhard Hurch (éd.) (2007-). Archives Hugo Schuchardt*. [En ligne] <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letters/2909/> (consulté le 31 janvier 2020).
- 13 Archives Hugo Schuchardt, op. cit., lettre (24-07515) <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letter/4250> (consulté le 21 janvier 2020).
- 14 Archives Hugo Schuchardt, op. cit., lettre (29-12280) <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letter/4527> (consulté le 21 janvier 2020).
- 15 Archives Hugo Schuchardt, op. cit., lettre (21-12272) <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letter/4519> (consulté le 21 janvier 2020).
- 16 Archives Hugo Schuchardt, op. cit., carte postale (23-12274) <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letter/4521> (consulté le 21 janvier 2020).
- 17 Archives Hugo Schuchardt, op. cit., lettre (31-12282) <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letter/4529> (consulté le 21 janvier 2020).
- 18 URTEL Hermann, 1923, *El pasado y el porvenir de los estudios vascos en Alemania* [En ligne] <http://hedatuz.euskomedia.org/903/1/03037040.pdf> (consulté le 22 janvier 2020).
- 19 Lacombe Georges, 1927, *Hermann Urtel*, *Gure Herria*, n° 7, p. 96.
- 20 Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Registre de recrutement militaire. <http://earchives.le64.fr/> (consulté le 24 janvier 2020).
- 21 Comité international de la Croix-Rouge, Archives de la guerre 14-18 <http://grandeguerre.icrc.org/fr> (consulté le 31 janvier 2020).
- 22 Fonds Vigné, Association Ikerzaleak, Maison du Patrimoine, 64130 Mauléon-Licharre <http://ikerzaleak.files.wordpress.com/2015/10/liste-c3a9migrants-noms.pdf>.

- 23 BIDEgain Eneko, 2014, *Lehen mundu gerra eta Euskal Herria*, Elkar.
- 24 CANAS Elena, MENOYO Ainara, *Maitia nun zira ?* : <http://vimeo.com/246419687> (consulté le 29 janvier 2020).
- 25 Institut culturel basque. Mintzoak.eus. <http://www.mintzoak.eus/> (consulté le 29 janvier 2020)
- 26 Institut culturel basque, château Lota, 64480 Ustaritz. <http://www.eke.eus/>.

L'ENQUÊTE DIOCÉSAINNE DE MONSEIGNEUR GIEURE UNE PHOTOGRAPHIE DU PAYS BASQUE EN 1909

Jean-Michel
BEDECARRAX(*)

En 1909, l'évêque de Bayonne, François-Marie Gieure, nommé par le pape au lendemain de la séparation de l'Église et de l'État en décembre 1905, adressa aux paroisses de son diocèse un questionnaire extrêmement détaillé afin de dresser l'état des forces et des faiblesses de l'Église catholique dans les Basses-Pyrénées. La masse des informations contenues dans les réponses qu'il reçut permet de donner une vision saisissante, comme peut le faire parfois un bel instantané photographique, de ce qu'était le Pays Basque de ce temps.

67

Aita sainduak izendatua izanki Eliza eta Estatua elgarretarik bereizi ondoren 1905ko abendoan, François-Marie Gieure Baionako apezpikuak galdeketa bat guziz zehatza diozesako parropei bidali zien 1909an, nahiz ezagutu zein ziren Eliza katolikoaren indarrak bai ahuleziak Baxe-Pirinoetan. Ihardespeneak dauzkaten argibide andana handiak ikuspegi harrigarri bat ematen du orduko Euskal Herriaz, noiztenka bat-bateko argazki eder batek egin lezakeen bezala.

C'est sans doute avec un certain effarement, voire un peu d'inquiétude, que les prêtres des paroisses des Basses-Pyrénées prirent connaissance, à la fin du mois d'août 1909, du questionnaire que venait de leur adresser leur évêque, François-Marie Gieure.

On aurait certainement partagé leurs sentiments à la vue des quelques 400 questions, pas moins, développées sur 62 pages, qu'il contenait : le travail de recherche et de réflexion qu'elles impliquaient venait en effet s'ajouter à leurs tâches quotidiennes déjà alourdies par les soucis matériels du clergé catholique depuis l'entrée en application de la loi concernant la séparation des Églises et de l'État de décembre 1905.

Car c'est dans ce contexte qu'on doit comprendre le *pensum* infligé par M^{gr} Gieure aux prêtres de son diocèse¹.

■ La séparation de l'Église et de l'État : une confrontation idéologique et un choc financier

On a trop souvent tendance à regarder cet événement qui trouve aujourd'hui encore un écho dans la société, à travers le prisme français, alors qu'il n'est

qu'un des épisodes, certes majeur, de la grande confrontation qui se déroula, à partir du milieu du XIX^e siècle, dans plusieurs autres pays d'Europe (l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie, notamment). Elle opposait des États-Nations qui voulaient affirmer leur pleine souveraineté à une Église romaine qui était soupçonnée d'exercer un magistère supranational sur le comportement des catholiques dans chacun de ces pays, ou pour dire les choses plus simplement, d'y constituer une contre-société au sein de la société.

De son côté, l'Église catholique condamnait ce qu'elle appelait les "erreurs du monde moderne", c'est-à-dire la prétention de l'Homme depuis la philosophie des Lumières à façonner à sa guise un monde dont Dieu était exclu : de son point de vue, par exemple, libéralisme ou socialisme étaient à mettre dans le même panier.

En 1906, le pape Pie X refusa de mettre en place les associations culturelles prévues par la loi de Séparation pour gérer les biens mobiliers et immobiliers de l'Église². En conséquence, l'État expropria l'Église de ces biens, ce qui eut notamment pour résultat de gêner considérablement les activités de l'enseignement catholique, d'autant que les congrégations enseignantes se voyaient simultanément interdites d'activité. D'autre part, la fin du Concordat conclu depuis 1801 entre le pape et le Premier consul de la République française, Napoléon Bonaparte, aboutissait à supprimer la rémunération par l'État des membres des clergés.

Le 21 février 1906, au lendemain de la publication de la loi de séparation, Pie X nomma M^{gr} Gieure à la tête du diocèse de Bayonne (Fig. 1).



Fig. 1
François-Marie Gieure, évêque
de Bayonne, Lescar et Oloron :
un organisateur doublé d'un
"communicant", Bulletin religieux
du diocèse de Bayonne

■ M^{gr} Gieure, un combattant nommé par le pape au lendemain de la séparation

François-Xavier-Jules-Marie Gieure était un voisin des Basques, un Landais de 55 ans, qui avait consacré 28 des 31 années de sa vie ecclésiastique à l'enseignement, en tant que professeur puis directeur d'établissement d'enseignement. Il était aussi ce que l'on appellerait aujourd'hui un "communicant", qui avait fondé un journal, *la Croix des Landes*, à la tête duquel il ferrailait en tant que rédacteur en chef contre la presse républicaine landaise.

L'un de ses premiers actes en tant qu'évêque fut d'ailleurs de transformer les officieuses *Annales du diocèse de Bayonne* en un *Bulletin religieux du diocèse de Bayonne* qui devint l'outil privilégié de la communication de l'Église catholique au Pays Basque et en Béarn.

F.-M. Gieure para d'abord au plus pressé en essayant de pallier au mieux les lourdes conséquences matérielles de la séparation : il fallait trouver une solution pour disposer des églises, transférées aux communes, assurer le logement du clergé, mettre en place le denier du culte pour compenser les ressources disparues, permettre la continuité de l'enseignement catholique, etc.

Mais cet organisateur dans l'âme ressentait la nécessité de faire un état des lieux de son diocèse, de connaître les forces et les fragilités de l'Église catholique dans les Basses-Pyrénées, et pour cela, de passer en "revue les troupes chrétiennes", comme il le dit dans le langage militaire qu'il affectionnait³, afin de "s'organiser pour agir" et "fonder des œuvres nouvelles répondant aux besoins des temps actuels".

Il convoqua donc à Bayonne pour le mois de décembre 1909 un Congrès diocésain dont les travaux furent préparés par le questionnaire adressé à chaque paroisse au mois d'août précédent.

Fig. 2
La forte capacité de mobilisation de l'Église : l'entrée de M^{gr} Gieure à Bayonne en 1906.
© Coll. C. Prieur.



■ Un questionnaire extrêmement détaillé...

Le questionnaire comportait cinq rubriques : la première rubrique, "**Intérêts religieux**", devait permettre à l'évêque d'apprécier et de comparer la vitalité religieuse des paroisses de son diocèse : on y trouvait les questions relatives à la fréquentation de la messe dominicale et de la pratique pascale, du catéchisme, aux sujets sensibles qu'étaient le logement du prêtre desservant la paroisse, le rendement du denier du culte, questions vitales pour le fonctionnement quotidien de l'Église, on l'a vu. Une question portait sur le nombre de prêtres et de séminaristes "fournis" par chaque paroisse.

Dans la rubrique "**Questions agricoles et sociales**", il s'agissait essentiellement de mesurer la progression dans la société de différents outils dont la plupart avaient été proposés dans un texte fondateur de la doctrine sociale du catholicisme, l'encyclique *Rerum novarum* de Léon XIII, tels que les caisses rurales de crédit, les sociétés de secours mutuel, les patronages, les secrétariats du peuple⁴, etc.).

70

Le questionnaire voulait aussi vérifier ("**Organisation et action**") la façon dont se réorganisaient les catholiques après la séparation, notamment par la mise en place de comités paroissiaux destinés à entourer le prêtre du soutien et des avis de la population catholique. De nombreuses questions y étaient consacrées à la description de l'enseignement catholique, frappé de plein fouet par l'interdiction des congrégations enseignantes en 1906, et qui était une préoccupation majeure, si ce n'est la préoccupation majeure de l'évêque (et en fait celle de l'Église⁵). M^{gr} Gieure voulait notamment savoir si la paroisse était susceptible de fournir des instituteurs catholiques aptes à remplacer les enseignants congréganistes, dont une partie seulement était restée en fonctions après s'être "sécularisée", (c'est-à-dire après avoir abandonné le statut de religieux). Soucieux de la communication catholique, on l'a vu, M^{gr} Gieure souhaitait ensuite connaître l'audience des différents organes de presse, favorables ou hostiles à l'Église, distribués dans la paroisse ainsi que les conditions de diffusion des publications catholiques, journaux, bulletins paroissiaux ou almanachs. Il demandait aussi au clergé paroissial d'identifier parmi leurs paroissiens, ceux qui avaient les ressources et le talent oratoires susceptibles d'entraîner leurs compatriotes ("**La Presse - Les Conférences**").

Une dernière rubrique, "**Œuvres de jeunesse**", s'intéressait à la vitalité de la branche de l'Action catholique spécifiquement dédiée à la jeunesse, à celle des patronages de filles et de garçons, à la poursuite du catéchisme après la communion ainsi qu'aux loisirs de cette jeunesse.

■ ... Qui donne à voir de façon saisissante le Pays Basque du début du xx^e siècle

On l'a compris, il s'agissait d'une enquête militante dans le contexte spécifique de la confrontation entre l'Église catholique et l'État.

ÉTUDE

Mais la masse des informations recueillies révèle une étonnante photographie de la société basque avant la guerre de 1914, au moins en ce qui concerne le monde rural. Dans les villages en effet, le curé connaît intimement et individuellement chacun de ses paroissiens et paroissiennes et le questionnaire est aussi une remarquable enquête sociologique qui nous en dit aussi beaucoup sur ce qu'est et ce que pense le clergé paroissial de ce temps. Il n'en va évidemment pas de même dans les villes plus peuplées.

On ne peut rendre compte dans cet article de tout ce que nous montre le questionnaire. On se bornera à mettre en lumière les informations les plus frappantes :

- la différence déjà fort sensible entre la Côte et le Pays Basque intérieur, en ce qui concerne la pratique religieuse et celle de la langue basque ;
- le rôle que joue cette langue pour cimenter la société rurale traditionnelle ;
- le rigorisme moral qui préside aux normes de cette société ;
- la coexistence entre instituteurs laïques et curés ;
- l'impact considérable du phénomène migratoire.

Et, en surplomb, l'influence du clergé paroissial qui passe aussi par la diffusion d'une presse bascophone.

■ Une nette différence entre la diversité sociale de la Côte et l'homogénéité des communautés villageoises de l'intérieur du Pays Basque

Cette différence, on la perçoit très nettement sur deux points : la pratique religieuse et celle de la langue basque.

Une pratique religieuse massive dans l'intérieur, plus faible sur le littoral

Le catholicisme est, depuis le Moyen Âge, la religion hégémonique au Pays Basque. Mais, sur la Côte, les curés estiment qu'il y a, notamment dans la population masculine, de nombreux absentéistes pour la messe dominicale ; ceux de Boucau ou de la paroisse Saint-Esprit à Bayonne considèrent même qu'il s'agit de la majorité des hommes.

Mais en dehors des paroisses littorales, la participation à la messe dominicale est impressionnante, massive, quasi-unanime en fait, si l'on excepte les fonctionnaires⁶, gendarmes, douaniers, instituteurs (mais on peut voir aussi une institutrice qui accompagne et surveille ses élèves à l'église, comme en témoigne le curé des Aldudes). Et lorsque les desservants s'essaient à donner une typologie de "leurs" absentéistes, les mots qu'ils emploient décrivent toujours une toute petite minorité de personnes en marge de la communauté villageoise, qu'il s'agisse de "Bohémiens", à Aïncille, Garindein, Saint-Jean-le-Vieux, ou des "deux Béarnais seulement" d'Arraute-Charritte et des "quelques Espagnols négligents" remarqués par le curé de Gotein-Libarrenx.

Chose étrange pour notre époque si attentive aux questions de genre, le questionnaire ne s'intéresse qu'à la pratique religieuse masculine. La raison en est simple : la pratique féminine ne pose aucune question ; avant la guerre de 1914, toutes les villageoises vont à la messe (où l'on voit d'ailleurs aussi les épouses des douaniers comme le souligne le curé de Lasse) et selon la formule de Jean Hiriart-Urruty, ce sont les mères "qui nous apprennent à parler, à prier en basque"⁷.

72

La langue basque, langue de tous les jours dans le Pays Basque intérieur, se dilue sur la Côte

"Dans ma paroisse, on ne comprend pas le français" nous dit le curé de Bidarray et rares sont les enfants qu'il faut catéchiser en français, la langue du catéchisme c'est le basque, compris par presque tous les enfants.

"Tout notre ministère s'exerce en basque" rappelle également le curé d'Hasparren et son confrère d'Armenarits enfonce le clou en indiquant qu'il n'a "nulle envie" de catéchiser en français.



Dans la plupart des paroisses rurales en effet, la situation décrite par le Béarnais Félix Pécaut en 1880 s'observe encore 30 ans plus tard : "on parle, on sent, on pense en basque [...] On ne lit ni livre en français, excepté dans les villes. Les curés prêchent et enseignent en basque. Beaucoup de garçons n'apprennent par cœur que le catéchisme, et c'est le plus clair de leur instruction"⁸.

Il n'en va pas de même en ville où une prédication en basque, spécifiquement organisée par la paroisse Saint-Martin de Biarritz en 1909, ne rassemblait que 60 à 80 femmes, ce qui est un nombre extraordinairement bas compte tenu du niveau de pratique féminine que nous avons souligné.

Ni dans quelques paroisses limitrophes de territoires où l'on parle l'occitan, gascon ou béarnais, comme Bardos, Bergouey-Viellenave, Bidache, Came, Guiche, Gestas, Montory, Urt : là c'est le français que l'on utilise aussi bien pour la prédication que pour le catéchisme.



Fig. 3
Une manifestation de religiosité populaire à Bidarray à la fin du XIX^e siècle,
Procession de la Fête-Dieu de Marie Garay, 1899,
Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. D.65

Au Pays Basque on observe donc d'un côté la compacité des communautés villageoises culturellement homogènes grâce à l'activité agricole et à l'usage généralisé de la langue basque, des communautés fortement repliées sur elles-mêmes et tout aussi fortement encadrées par l'Église catholique. (Fig. 3) Mais sur la Côte Basque qui est déjà une destination balnéaire courue par une élite sociale et culturelle, où les activités économiques sont diversifiées, l'interpénétration croissante de populations bascophone et non bascophone ne favorise pas la transmission linguistique au sein de familles dans lesquelles il devient de plus en plus rare que les deux parents soient en mesure de converser en basque avec leurs enfants.

■ Pour le clergé basque de 1909, la langue basque est un rempart pour la foi et l'organisation économique et sociale du Pays Basque rural

Le questionnaire comportait cinq questions sur l'usage des langues locales (basque, mais aussi gascon et béarnais).

- En quelle langue sont prêchées et doivent être prêchées les missions [diocésaines] ?
- Faites-vous le catéchisme en langue française ?
- Dans les milieux ruraux où le peuple parle habituellement le basque, le béarnais, le gascon, et comprend imparfaitement le français, faites-vous le catéchisme en langue basque, béarnaise ou gasconne ?
- Distribuez-vous des almanachs en langue basque, béarnaise ou gasconne ? Combien ?
- Y en a-t-il [des membres de l'association de la jeunesse catholique française] qui, dans les réunions ont déjà parlé avec succès soit en français, soit en basque, soit en béarnais ou gascon ? Donner leur nom.

74

Les prêtres qui officient dans les paroisses du Pays Basque sont bascophones et plusieurs d'entre eux, dans leur réponse au questionnaire, expriment très clairement le lien qu'ils établissent entre la préservation de leur langue natale et la vivacité du catholicisme au Pays Basque.

C'est Michel Iriart, curé des Aldudes, qui estime "que si le Pays Basque conserve encore la foi, il le doit beaucoup à sa langue" et critique ceux de ses collègues qui cèdent "aux sottises prétentions de certaines familles qui demandent le catéchisme en français [...]. On leur demandera et on leur demande déjà, le sermon français".

Son collègue d'Uhart-Mixe ne dit pas autre chose quand il affirme "que notre langue basque maintenue et pratiquée est un antidote puissant et efficace contre la perversion de l'école sans Dieu. Si notre Pays Basque est encore bon, c'est que le peuple conserve sa langue et ne lit aucune des élucubrations qui envahissent les milieux plus éclairés".

Le jésuite et écrivain Pierre Lhande synthétise parfaitement, au même moment, la pensée de l'écrasante majorité des prêtres qui répondent aux questions de M^{re} Gieure, (et de fait, la pensée de l'Église) dans son livre *Autour d'un foyer basque* publié en 1908⁹ :

Ce privilège [c'est-à-dire l'attachement aux "traditions qu'on menace"], comme tant d'autres, les Basques le doivent surtout à cet *isolant* [c'est Lhande qui souligne] merveilleux qu'est une langue difficile, complexe, entièrement disparate. Qu'on nous pardonne l'image, mais l'*euskara* est, pour ce petit peuple, une enceinte autrement infranchissable que le cirque de montagne où il s'est gîté.

Sous aucune des admirables formes de divulgation intellectuelle qu'a inventées le génie moderne – journal, livre, tract, conférence, congrès, syndicat – les concepts nouveaux ne peuvent arriver jusqu'à lui, et leur

ÉTUDE

lointaine rumeur n'apporte guère à son oreille un sens plus précis que la chanson des gaves ou le mugissement de la mer de Biscaye.

À peu de choses près, il pense, il aime, il agit aujourd'hui comme il pensait, comme il aimait, comme il faisait il y a des siècles. De ce chef, tout est encore sauf.

Bien entendu, on lira dans ces témoignages la volonté du clergé de l'époque de conserver grâce à l'"isolant" de la langue basque, le monopole de la médiation avec le monde temporel comme avec le monde spirituel.

C'est le cas, sans aucun doute, mais ce n'est pas que cela. Cette médiation s'exerce en effet par le canal de prêtres qui sont en profonde empathie avec leurs ouailles, car ils sont très souvent issus eux-mêmes de ces familles rurales dont ils partagent les goûts et préoccupations, notamment en ce qui concerne la pérennité du modèle économique et social de petite propriété agricole bâti autour de l'*etxe*, la Maison.

Cette empathie, on la devine lorsque le curé de Sare note que ses paroissiens ont "l'esprit plus contrebandier qu'intellectuel" ou lorsque son collègue d'Aroue suggère facétieusement "de supprimer la palombe en octobre" pour augmenter la fréquentation de la messe dominicale, sans doute désertée à cette période de l'année par les chasseurs les plus acharnés du pigeon ramier pendant sa migration.

La description que fait en 1909 un autre prêtre, Albert Houtin, de la cour de récréation du grand séminaire, "strictement partagée entre Basques et Béarnais" ne dit pas autre chose : les séminaristes béarnais "se promenaient tranquillement", pendant que les Basques jouaient à la pelote, "les yeux ardents, la soutane retroussée, la poitrine découverte, poussant des cris rauques, pendant qu'un joueur, moins expert dans l'art de lancer les coups, chantait en langue basque, sur une mélodie bizarre, les succès et les revers des deux camps".

Une description qui n'aurait sans doute pas déparé dans le *Journal des Voyages* qui narrait à la même époque à ses lecteurs fascinés les aventures des explorateurs français lancés à la découverte de contrées lointaines et de leurs peuples aux mœurs surprenantes. Une description qui ne se caractérise certes pas par une excessive bienveillance, mais qui a le grand mérite de montrer la spécificité du clergé basque aux yeux d'un observateur extérieur.

Houtin enfonçait d'ailleurs le clou :

Le diocèse de Bayonne comprend deux clergés absolument distincts : le clergé basque et le clergé béarnais [...] Au grand séminaire, certainement les intellectuels ne dominent pas parmi eux. En général les prêtres basques ne se distinguent pas par la curiosité d'esprit. Ils sont par tempérament orthodoxes et conservateurs".

Et encore :

En groupe, [...] ils se montrent dominés par le sentiment particulariste et font preuve d'un étrange exclusivisme. Les deux clergés sont juxtaposés et ne fusionnent nullement¹⁰.

Or précisément, cet "étrange exclusivisme" n'en était pas un vis-à-vis de la masse de la population du Pays Basque qui, au moins dans l'intérieur, présentait absolument les mêmes caractéristiques d'attachement à la langue basque... et à la pelote.

■ Une société rurale empreinte d'une morale rigoriste

La pelote est le jeu plébiscité par le clergé paroissial : pas un prêtre en effet qui ne chante les louanges du jeu emblématique du Pays Basque ("le plus noble qui puisse exister" dit le curé d'Orsanco), certes pour l'exercice sain qu'il procure aux jeunes hommes, mais aussi pour sa capacité à les tenir éloignés d'une fréquentation trop assidue du cabaret... ou des jeunes filles du pays.

Une mention spéciale pour le curé de Luxe-Sumberraute qui n'hésite pas à fournir lui-même les pelotes dans le but avoué d'"éviter les danses dans la paroisse".

Le cabaret, c'est le risque de l'intempérance masculine, susceptible de détruire une famille. Mais en ce lieu aussi, dans ce Pays Basque aux fermes dispersées, les chefs de famille peuvent chaque semaine se rencontrer et discuter de leurs affaires ou se distraire. On sourit de la naïve question du curé de la paroisse Elizaberry de Bayonne, qui demande à son évêque s'il pourrait "se présenter au cabaret et causer avec les hommes". Son collègue d'Ixassou, sans doute plus avisé, lui rétorque par l'intermédiaire du questionnaire que l'"esprit gouailleur de nos Basques" aurait "tôt fait de tourner à la plaisanterie" une telle intervention.



Fig. 4

La pelote basque, une pratique sportive et un élément important de la sociabilité villageoise, coll. particulière

ÉTUDE

Le questionnaire nous montre aussi que le clergé de 1909 n'apprécie que modérément mascarades et pastorales, probablement en raison de la veine satirique des premières et des "débordements" sans doute un peu alcoolisés qui accompagnent la préparation des secondes.

Les relations garçons-filles sont l'autre cause de désordres potentiels susceptibles de perturber l'ordre social fondé sur le mariage qui permet notamment d'assurer la pérennité de l'etxe, de la Maison.

C'est pourquoi l'Église est vent debout contre le système des écoles mixtes, en vigueur dans l'enseignement public, où garçons et filles sont scolarisés dans le même lieu, sinon dans la même classe. L'Église prône pour sa part une franche séparation entre écoles de filles et écoles de garçons. Il y a d'ailleurs une réelle concurrence entre l'enseignement public et l'enseignement catholique pour l'instruction des filles puisque, malgré l'interdiction des congrégations, ce dernier est encore en mesure d'aligner au Pays Basque une quarantaine d'écoles qui leur sont spécifiquement ouvertes.

■ Une étonnante coexistence pacifique avec les "hussards noirs de la République"

77

On s'attend donc à ce que, dans ce contexte tendu, la guerre scolaire fasse rage dans les villages entre les maîtres et maîtresses de l'enseignement catholique et les instituteurs et institutrices de la "laïque", les "hussards noirs de la République".

Eh bien, pas du tout !

C'est sur les doigts d'une main que l'on compte les témoignages d'une relation tendue entre curés et instituteurs, et sans aller jusqu'à l'hommage du curé de Saint-Palais, qui concède à regret "il n'y a d'étoffe qu'à la laïque pour le moment", la plupart des membres du clergé paroissial formulent des appréciations élogieuses sur le comportement et le travail des enseignants publics. Il est vrai que le curé des Aldudes ne peut que se féliciter de son institutrice qui "accompagne et surveille les enfants à l'église".

Comment comprendre cela ? C'est que, pour beaucoup, les maîtresses et maîtres d'école, formés dans les écoles normales départementales sont originaires du pays, très souvent bascophones et fréquemment catholiques.

Comme les prêtres, et contrairement sans doute à d'autres fonctionnaires, tels les gendarmes ou les douaniers, ils sont imbriqués dans la communauté villageoise qu'ils considèrent à tout le moins avec empathie.

Dans ces conditions, dès lors que les enseignants publics et les prêtres partagent largement la sourcilleuse morale et le culte de la stricte autorité du temps, on peut comprendre l'existence d'une certaine connivence.

Connivence qui peut même aller jusqu'à ce que l'institutrice d'Ibarolle accepte de retirer, à la demande du curé, un livre de classe mis à l'index par l'Église. Le curé utilise d'ailleurs un curieux oxymore pour signifier à l'évêque qu'il l'apprécie : "je la crois relativement très bonne".

Constats identiques à Ainhice-Mongelos (“très bon pour un laïque”), Idoax-Mendy (“un très bon instituteur”), Arrast-Larrebieu (“j’ai un instituteur bien bon”) ou encore à Orsanco (“excellent instituteur”).

Même l’institutrice protestante de l’Hôpital-Saint-Blaise trouve grâce aux yeux du prêtre local qui, dans une formule tout à fait surprenante “ne [la croit] pas hostile à la religion” et de toute façon l’estime également “bien bonne”.

Et si le père Larroque de Moncayolle estime “toujours dangereuses” les écoles publiques de la paroisse, il admet qu’elles sont “bien tenues”.

Dans ce contexte et malgré les demandes insistantes de M^{gr} Gieure, l’enseignement catholique a du mal à recruter des candidats dans les paroisses basques. Mais les raisons de cette difficulté sont essentiellement matérielles : sans financement depuis l’interdiction des congrégations enseignantes et la loi de séparation, il ne peut offrir aux éventuels candidats que des situations professionnelles extrêmement précaires.

■ Le clergé paroissial, diffuseur militant de l’*Eskualduna*

78

Impossible d’ignorer à la lecture du questionnaire le rôle d’influence très important, surtout en milieu rural, de l’hebdomadaire *Eskualduna*, dont le questionnaire nous révèle qu’il est largement diffusé à la sortie de la messe dominicale. (Fig. 5) Créé en 1887 par Louis Etcheverry pour soutenir son propre combat électoral contre le républicain Berdoly et combattre l’influence du *Réveil basque*, un périodique anti-clérical, l’*Eskualduna* bénéficie à son apogée, avant la guerre de 1914, d’un tirage de quelques 7 000 exemplaires, lus essentiellement dans le monde rural. Plus de 20 % du lectorat des journaux du Pays Basque seraient des lecteurs de l’*Eskualduna* (mais plus de la moitié en Soule et Basse-Navarre)¹¹.

L’*Eskualduna* est un journal engagé aux côtés de l’Église, qui est en 1909 dirigé par une personnalité remarquable, Jean “Manex” Hiriart-Urruty, un Hazpandar de 50 ans. Un prêtre lui aussi, doté d’un beau talent de plume, tant en français qu’en basque.

Outre sa ligne éditoriale favorable à l’Église, la principale caractéristique de l’*Eskualduna* est de s’adresser en basque aux Basques. Pas exclusivement, car une partie du contenu est en français, mais les nouvelles locales et de nombreuses rubriques régulières dont celles de J. Hiriart-Urruty, sont rédigées en langue vernaculaire, dans la “langue des paysans” dira la nécrologie de ce grand défenseur de la langue basque, qui n’hésitera pas à le comparer à Louis Veuillot, une gloire de la presse catholique du siècle précédent.

De très nombreux membres du clergé contribuent, en tant que correspondants locaux ou au sein de la rédaction, au contenu du journal.

Avec l’*Eskualduna* – et aussi les almanachs en basque, présents dans chaque foyer, du moins à la campagne – l’Église catholique dispose d’un considérable relais en direction de l’opinion. M^{gr} Gieure ne s’y trompe d’ailleurs pas quand il nomme J. Hiriart-Urruty chanoine de la cathédrale de Bayonne pour l’intégrer dans son “équipe rapprochée” et lui permettre de se consacrer pleinement à l’*Eskualduna*.



Fig. 5
La “une” de l’Eskualduna, un périodique catholique bascophone très influent dans le monde rural, centre de ressources du Musée Basque et de l’histoire de Bayonne.

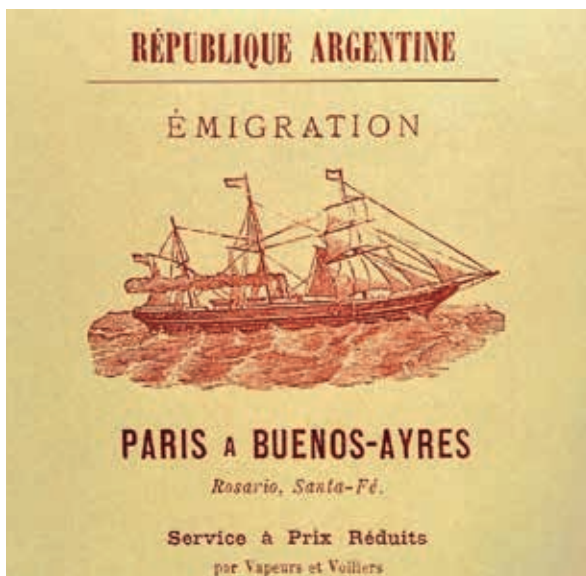


Fig. 6
Une immigration organisée, vers le continent américain, nord et sud. Illustration de couverture de L’émigration basco-béarnaise en Amérique, d’Henri de CHARNISAY, en 1996.

■ Le “goutte à goutte” continu de l’émigration vers “les Amériques” ou les villes de France

Le questionnaire nous donne aussi à voir l’importance de l’émigration dans la société basque du début du xx^e siècle.

C’est “de temps immémorial”, selon la formule qui revient fréquemment sous leur plume, que ce mouvement irrépensible touche leurs paroisses, même s’ils ne sont pas en mesure d’en dater l’origine¹².

Impossible de chiffrer les volumes de population concernée, mais chaque village est affecté, année après année, par des départs qui se comptent certes sur les doigts de la main, mais qui finissent par faire beaucoup de monde au bout d’un siècle d’émigration continue.

La perte démographique est avérée : de 1851 à 1896, avant l’hécatombe de 1914, le nombre d’habitants du Pays Basque ne progresse que de 4,8 % quand la France dans son ensemble en gagne plus du double (10,1 %) ¹³.

Deux choses sont certaines :

- Ce sont les garçons, jeunes, aux environs de la vingtaine, qui partent vers le continent américain, en Argentine surtout. Ils y sont bergers bien sûr, car c’est leur savoir-faire professionnel d’origine, et investissent bientôt, par voie de conséquence, le commerce du lait. (fig. 6) Le curé des Aldudes signale qu’il n’a dans sa paroisse en cette année 1909 guère plus de trois

ou quatre jeunes en âge de faire leur service militaire sur une population d'environ 1 000 habitants. Il évalue à 500 le nombre de ses anciens paroissiens qui vivent sur le continent américain.

- Les filles en revanche quittent moins la France et deviennent employées de maison dans les villes, voisines comme Bayonne ou Pau, plus lointaines comme Bordeaux, Toulouse et souvent aussi Paris. Bien isolé est le curé Bidegaray de Jaxu qui pense que cela leur permet "d'échapper aux mœurs grossières du pays".

Beaucoup pensent en effet que "goût de la toilette", s'agissant des filles, et d'une façon générale "l'appât du gain" sont à l'origine de l'émigration.

Car les curés sont ambivalents face au phénomène.

Nombre d'entre eux considèrent qu'il s'agit d'une nécessité économique pour pérenniser l'exploitation familiale, l'*etxe*, qui sinon, ploierait sous le poids de familles par trop nombreuses. "Sans l'argent de l'Amérique, ce serait la misère dans ce pays", affirme le curé de Luxe-Sumberraute.

Mais d'autres déplorent l'exil de bras qu'ils jugent indispensables au travail agricole, alors que "les gages des domestiques [c'est-à-dire des ouvriers agricoles] sont si élevés" (Ossès) ; qui laisse "les maisons à l'abandon" (Bardos), ouvrant ainsi la voie à une immigration espagnole qui peut menacer l'homogénéité culturelle et spirituelle des villages du Pays Basque.

Parfois (à Ascarat, Irissarry), les prêtres soulignent la volonté des jeunes émigrants d'échapper au service militaire.

Et ils comprennent aussi que le petit nombre de ceux qui reviennent, au bout de 20 à 30 ans, sans doute pas plus de 2 à 5 % dans le meilleur des cas, sont profondément transformés et ne regardent plus leur village de la même façon.

On peut même dire qu'ils contribuent, parfois à leur corps défendant, à fissurer la compacte communauté originelle qu'ils ont quittée.

Le sociologue dans l'âme (ou le journaliste, puisqu'il est bien sûr le correspondant local de l'*Eskualduna*) qu'est M. Iriart, le curé des Aldudes, nous donne même une évaluation des sommes que ramènent les "Américains" : de 20 000 à 100 000 F (soit de 72 000 à 360 000 €). Autant dire que dans ces communautés pauvres, ceux qui reviennent ont changé de statut social.

Et les idées qu'ils (et elles) ramènent également avec eux ne sont pas forcément du goût de leur curé. Même si les émigrants ne sont pas devenus francs-maçons dans l'expatriation comme les en soupçonne le père Larroulet d'Ossès, et même s'ils n'ont perdu que les "habitudes de la foi plutôt que la religion", selon la formule signifiante du curé de Jaxu, il n'en reste pas moins que leur regard sur la société s'est nécessairement beaucoup élargi. Cette ouverture les conduit au minimum à relativiser, au plus à déprécier le modèle de l'organisation socio-économique et spirituelle villageoise, dans lequel ils ont grandi. En 1909, le Pays Basque résiste certes beaucoup mieux que la plupart des autres régions de France à la "fin des terroirs" évoquée par Eugen Weber. Mais avec l'émigration la société villageoise commence à se comparer au monde extérieur

ÉTUDE

et c'est imperceptiblement mais sûrement qu'elle tend à s'en rapprocher, la dynamique de l'évolution étant beaucoup plus rapide sur la Côte basque.

C'est une exceptionnelle photographie que nous donne à voir l'enquête diocésaine de 1909. Comme toute photographie elle est le produit d'un regard particulier, celui d'une Église catholique qui, dressée en ce début du xx^e siècle contre la modernité, exerçait une influence prépondérante sur la société basque, notamment sur sa partie rurale.

Mais telle quelle, elle nous donne un passionnant instantané de cette société aujourd'hui disparue, mais dont l'héritage est encore très présent, fut-ce à notre insu.

(*) Auteur d'un mémoire d'histoire contemporaine sur "L'Église catholique et la langue basque après la séparation de l'Église et de l'État".

Bibliographie

BEDECARRAX (Jean-Michel), 2018, *L'Église catholique et la langue basque après la séparation de l'Église et de l'État (1906-1933)*, mémoire de master d'Histoire contemporaine, Université de Caen-Normandie, 148 p.

BIDEGAIN (Eneko), 2013, *Lehen mundu gerra Eskualduna astekarian (la Première guerre mondiale dans l'hebdomadaire Eskualduna)*, Euskaltzaindia, Bilbo, 617 p.

ERRANDONEA (Francis), 1996, *Les évêques français dans la crise moderniste : l'exemple de M^{gr} Gieure*, mémoire de maîtrise, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 157 p.

ITÇAINA (Xabier), 2007, *Les virtuoses de l'identité. Religion et politique en Pays Basque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 353 p.

OTERO (Hernan), 2000, "L'émigration française en Argentine : une histoire ouverte" in *L'émigration basco-béarnaise aux Amériques au xx^e siècle. Regards interdisciplinaires*, Actes du 1^{er} colloque international sur l'émigration basco-béarnaise aux Amériques, Pau, Éditions Gascogne, p. 117-147.

WEBER (Eugen), *La France de nos aïeux (La fin des terroirs suivi de Les imaginaires et la politique au XIX^e siècle)*, 2005, Paris, Fayard, 864 p.

Bulletin religieux du diocèse de Bayonne, 1906-1909, Médiathèque de Bayonne.

Réponses au questionnaire préparatoire au Congrès diocésain des 9 au 11 novembre 1909, 38 volumes reliés, Archives diocésaines de Bayonne.

Notes

- 1 Les réponses au questionnaire sont rassemblées dans 38 volumes reliés conservés aux Archives du diocèse de Bayonne, Lescar et Oloron. Chacun des volumes est consacré aux réponses des paroisses d'un même doyenné. Il est à noter que manquent deux doyennés (Saint-Jean-de-Luz et Ustaritz), de sorte que l'on ne peut disposer des réponses d'une douzaine de paroisses, sur un total de 168, dont celles du littoral au sud de Biarritz, notamment Saint-Jean-de-Luz ou Hendaye.
- 2 Il les estimait contraires à la Constitution de l'Église car elles donnaient aux juridictions françaises un pouvoir sur l'organisation interne de cette dernière.
- 3 Le surnom de "colonel Gieure" était parfois attribué à l'évêque de Bayonne.
- 4 Les secrétariats du peuple proposaient à la partie de la population qui maniait difficilement ou pas du tout l'écriture un service d'aide aux démarches nécessitant un recours à l'écrit.
- 5 "Le maintien des écoles chrétiennes, voilà l'œuvre urgente, l'œuvre nécessaire", écrit M^{gr} Gieure le 25 juillet 1906 dans une lettre-circulaire au clergé du diocèse.
- 6 Le souvenir de "l'affaire des fiches" est sans doute encore présent dans l'esprit de certains fonctionnaires. Dans le contexte de l'affaire Dreyfus, l'État-major de l'Armée étant jugé peu fiable par le Gouvernement d'Émile Combes, le ministre de la Guerre, le général André, organisa un système de renseignement sur le comportement politique et religieux des officiers, destiné à favoriser la promotion d'officiers républicains (Émile Combes avait lui-même indiqué par circulaire aux préfets, en 1902, qu'aucune nomination ou promotion de fonctionnaire, quel que soit le département ministériel,

ne serait décidée sans qu'ils soient consultés). Le scandale politique consécutif à la révélation du "fichage" des officiers, et surtout au fait qu'une organisation privée, le Grand Orient de France, soit associée à la création de ce système public de renseignement provoqua la chute du ministère Combes.

- 7 Dans le rapport sur la langue basque qu'il présenta devant le Congrès diocésain de 1909 et qui fut notamment publié dans *l'Eskualduna* des 29 juillet, 5 et 12 août 1910.
- 8 Ce protestant originaire de Salies-de-Béarn, alors inspecteur général de l'enseignement primaire, était l'ami et le proche collaborateur de Ferdinand Buisson, le directeur de l'enseignement primaire de Jules Ferry.
- 9 LHANDÉ (Pierre), *Autour d'un foyer basque, récits et idées*, 1908, Les Pays de France, Collection des écrivains régionaux, Nouvelle librairie nationale. Nouvelle édition, Marseille, 1979, Laffitte reprints, p. 58.
- 10 Albert Houtin menait à l'époque une enquête sur le clergé français, dont il donna les conclusions dans un ouvrage publié en 1909 sous le titre *Évêques et diocèses*. Il faisait partie du courant "moderniste" qui dans l'Église catholique voulait introduire les méthodes de recherche appliquées pour les sciences profanes dans les sciences proprement religieuses, comme par exemple, l'exégèse ou la théologie.
- 11 Évaluation donnée à partir du questionnaire de 1909 par E. Bidegain dans son ouvrage en basque consacré à *l'Eskualduna* pendant la Première Guerre mondiale (cf. bibliographie).
- 12 L'émigration basco-béarnaise massive vers le continent américain dura en fait environ un siècle entre le premier quart du XIX^e siècle, après les indépendances sud-américaines et celui du XX^e siècle, avec l'Argentine comme pays de destination le plus fréquent.
- 13 D'après les données communales du laboratoire de démographie et d'histoire sociale de l'école des hautes études en sciences sociales (projet Cassini de l'EHESS).

LA VOGUE DES ÉGLISES NÉOGOTHIQUES AU PAYS BASQUE AU XIX^E SIÈCLE

Marie-Claude
BERGER^(*)

L'engouement européen, dans la seconde partie du XIX^e siècle, pour le style gothique, l'« Art français », s'est manifesté par la construction de nombreux édifices religieux au Pays Basque de France, des églises paroissiales notamment. Celles présentées ici illustrent les principes architecturaux et décoratifs auxquels obéit cette production néogothique, qui réinterprète sa source d'inspiration à l'aide des techniques et des matériaux de l'âge industriel.

83

xix. mendearen bigarren erdian Europan, "Arte frantsesa" zeritzon estilo gotikoak arrakasta handia zuela eta, Ipar Euskal Herrian hainbat erlijio eraikin egin ziren eredu horretan, besteak beste parrokiak elizak. Hemen aurkezten ditugunek, eraikuntza neogotikoaren arkitektura eta apaindura printzipioak irudikatzen dituzte : inspirazio iturria industria aroko teknika eta materialekin egokituz.

Ces églises dont les façades et les clochers sont si différents des constructions traditionnelles en Soule, Basse-Navarre et Labourd, nous avons tendance à les ignorer, sinon les mépriser, et nous avons oublié la grande vague de ferveur religieuse et d'ardeur bâtisseuse qui parcourut les provinces basques au XIX^e siècle. Heureusement, au Pays Basque de France, aucune guerre, civile ou étrangère, n'est venue les abattre et, actuellement, les mesures de protection des Monuments Historiques (classement ou inscription d'éléments mobiliers et immobiliers)

Fig. 1
Sainte-Eugénie
à Biarritz, une église
nouvelle pour
la ville neuve.
© Coll. Christian
Prieur.



attirent l'attention sur elles. Alors, autant les découvrir vraiment et les regarder avec un peu plus de sympathie.

Les églises néogothiques du XIX^e siècle sont présentes sur la côte et à l'intérieur et soulignent toujours l'essor de quartiers et de bourgs.

Le cas le plus évident est bien sûr l'église Sainte-Eugénie dans la ville neuve de Biarritz, en plein vent de mer car le village d'origine avait son église paroissiale Saint-Martin, en retrait de la côte. (fig. 1)

Saint-André de Bayonne marque la transformation de tout le quartier du Bourgneuf après la Révolution, la suppression des couvents et de leurs chapelles et le tracé de nouvelles places, rues entre Nive et Adour.

Les chefs-lieux de cantons du Pays Basque intérieur se développent au XIX^e siècle avec les marchés, les commerces permanents et la présence plus marquée d'édifices étatiques : gendarmeries, tribunaux de première instance, remplacés aujourd'hui par les collèges... La population s'accroît ainsi que l'orgueil municipal : on veut avoir une église neuve pour souligner la prospérité du chef-lieu de canton.

Le financement de ces constructions ne pose guère de problème jusqu'aux années 1880. Depuis le Concordat de 1801, un conseil de fabrique gère les affaires séculières de la paroisse et soumet à la municipalité les projets émanant du curé ou des paroissiens. Et cette dernière achète le terrain, choisit l'architecte¹ et finance la construction. Parfois de généreux donateurs accélèrent le processus. Dans les années 1880, les relations entre "républicains" et "cléricaux" se détériorent avec le problème de la guerre scolaire : l'apparition des écoles laïques "sans Dieu", mais "contre l'obscurantisme". La crise profonde du début du XX^e siècle, avec l'expulsion des congrégations, la rupture du Concordat en 1904 et la séparation des églises et de l'état en 1905, entraînent l'arrêt de toute construction neuve. Les municipalités gèrent au plus juste les frais des églises paroissiales dont elles ont désormais la charge et les associations cultuelles, qui remplacent les conseils de fabrique ne peuvent plus financer de nouveaux édifices.

Comment construire ces églises neuves ?

Là se situe une grande nouveauté. En rupture totale avec les styles baroque ou classique, qui avaient marqué les églises labourdines et navarraises aux XVII^e et XVIII^e siècles, on adopte le style néogothique qui apparaît à Paris dès la Restauration dans les années 1820-1830 et qui se propage dans toutes les provinces. La France, initiatrice de l'*Opus Francigenum* ("Art français", ainsi appelé car originaire de l'Île-de-France, le domaine royal primitif) au XII^e siècle, y est restée longtemps attachée, c'est ainsi qu'on travaille encore sur les cathédrales de Tours et d'Orléans au XVII^e siècle. En revanche, Louis XIV, promoteur du style versaillais et Napoléon I^{er} qui n'aimait que le classicisme à l'antique, freinèrent l'engouement pour le Moyen Âge. Par contre dès le milieu du XVIII^e siècle, l'Angleterre, après le classicisme palladien d'Inigo Jones, cédait au *Gothic Revival* avec des amateurs éclairés comme Horace Walpole dans sa villa de Strawberry Hill House construite en 1749 par les architectes Chute et Bentley). Pourtant cette passion médiévale se limite aux aménagements décoratifs des éléments intérieurs et des jardins. Une caricature de 1837 montre ainsi un jeune homme dans sa chambre gothique avec cette légende : "Dieu que je suis heureux depuis que j'ai ma chambre gothique, je ne me rappelle pas m'être jamais autant amusé".

En France, ce style semble aux yeux des romantiques le seul qui corresponde au génie national. Dès 1801, Chateaubriand écrit dans le *Génie du christianisme* que l'architecture gothique est l'architecture nationale : "chaque chose

Vous avez dit néogothique ?**À l'intérieur, les standards de la modernité**

Lorsque l'on rentre dans une église néogothique, tout est bien aligné, uniforme : les piliers sont tous semblables, les travées sont de sections égales dans la nef et les bas côtés, l'alignement des fenêtres hautes est régulier.

Des matériaux inconnus au Moyen Âge interviennent de façon apparente dans la construction, par exemple des colonnes en fonte. Le béton apparaît plus tardivement, dans le dernier tiers du XIX^e siècle surtout.

S'agissant du décor, les sculptures en pierre paraissent provenir de modèles dessinés en série ou d'après catalogue, réalisés par des ouvriers spécialisés. Les autres ornements et le mobilier viennent aussi de maisons spécialisées.

Compte tenu de l'apparition de règles funéraires civiles, il n'y a plus d'enfeus ni de tombes. Il n'y a pas non plus de retables ni d'autres éléments médiévaux ou anciens.

Beaucoup de vitraux sont datés et portent le nom de l'atelier qui les a réalisés ainsi, parfois, que celui des donateurs. (Fig. 2)

À l'extérieur, la fidélité au modèle médiéval, cependant réinterprété

Les codes du modèle gothique sont respectés : nef et bas côtés s'ouvrent sur 3 portails en façade ouest, le principal comporte des sculptures et est encadré par 2 portails latéraux. Certaines églises n'ont qu'un portail.

On observe généralement deux tours clochers (avec ou sans flèches).

Il n'y a pas d'arc boutants sur les bas côtés, car ils ne sont plus nécessaires du fait de la volumétrie généralement plus modeste des édifices et surtout de la technique de contrementement par cerclages ou tirants (c'est-à-dire de consolidation de la maçonnerie par des pièces métalliques) : les contreforts que l'on peut voir sont purement décoratifs.

Les matériaux utilisés sont désormais homogènes d'une construction à l'autre, dans la mesure où ils sont choisis pour leurs qualités constructives (béton, fonte par exemple) et non pour la proximité de la ressource.

On note dans certains cas l'invention d'une flèche métallique, au-dessus de la croisée du chœur (Notre Dame de Paris ou Hasparren, comme dans la figure 8).



Fig. 2
L'intérieur de
Sainte-Eugénie, Biarritz
© Coll. Christian Prieur

doit être mise en son lieu [...] Les Grecs n'auraient pas plus aimé un temple égyptien à Athènes que les égyptiens un temple grec à Memphis [...] On aura beau bâtir des temples grecs bien élégants, bien éclairés, pour rassembler le bon peuple de saint Louis, et lui faire adorer un Dieu métaphysique, il regrettera toujours ces Notre-Dame de Reims et de Paris, ces basiliques, toutes mous-sues, toutes remplies des générations décédées et des âmes de ses pères ²". Édifices bien moussus en effet en 1801 après la tourmente révolutionnaire. La nécessaire restauration des cathédrales réapprend aux architectes la beauté et la subtilité de l'"Art français". On étudie aussi ses nombreuses variantes, tant géographiques qu'historiques, du gothique primitif au gothique flamboyant. Cet intérêt pour les monuments anciens se renforce avec la création en 1837 de la Commission des Monuments Historiques dirigée par Prosper Mérimée. Cette commission rassemble érudits et jeunes architectes lassés de l'omniprésence du style néo-classique.

En Angleterre, à partir de 1840, Pugin, bâtisseur du Parlement britannique à Westminster, y exprime son admiration pour l'architecture gothique : il est rejoint en 1853 par le théoricien John Ruskin. Désormais le retour au gothique devient une source de fierté nationale dans toute l'Europe : le chantier de la cathédrale de Cologne, inachevé depuis le ^{xv}^e siècle, est rouvert et l'édifice est terminé en 1880 devenant alors le plus haut bâtiment du monde.

En France, Prosper Mérimée confie en 1840 la restauration de Vézelay à un architecte de 26 ans : Viollet-le-Duc. C'est le grand théoricien de l'époque : après avoir étudié de l'intérieur le système de construction des cathédrales de Paris et d'Amiens en les restaurant, il consigne les principes et les règles de ce modèle de perfection architecturale dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du ^x^e au ^{xv}^e siècle* (1854). Viollet-le-Duc forme collaborateurs et élèves : Lassus, Boeswillwald qui travaille à Bayonne et Biarritz, et Duthoit qui travaille à Hendaye.

Lassus (1807-1857) est un de ces novateurs, il travaille avec Viollet-le-Duc sur divers chantiers parisiens : Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, puis à Moulins (1849 : église du Sacré-Cœur, 1852 : agrandissement de la cathédrale de l'Annonciation, ancienne chapelle ducale). Devenue évêché depuis la Révolution la ville de Moulins se devait d'avoir une cathédrale. Le fastueux évêque, M^{gr} de Dreux-Brézé y pourvut et Lassus put créer une tour flanquée de quatre petits clochetons qui firent fortune plus tard au Pays Basque (Fig. 3).

Ainsi, à l'exception de quelques réalisations néoclassiques, la grande majorité des édifices religieux nouveaux se doivent d'être "gothiques" même en Pays Basque de France. La presse locale de l'époque ne garde pas trace de polémiques sur ce sujet, on se met au goût du jour.

D'ailleurs les édifices gothiques anciens n'étaient pas absents : la grande cathédrale de Bayonne (^{xiii}^e-^{xv}^e siècles) illustre depuis des siècles le gothique champenois de Reims et de Soissons³, l'église de Saint-Jean-Pied-de-Port, Notre-Dame du Bout du Pont, même remaniée au ^{xvii}^e siècle, présentait un chevet polygonal, un portail du ^{xiv}^e siècle et un chœur ogival. D'autres exemples encore (les chœurs de Bidache et Urrugne) attestent de cette présence gothique. Mais il

Fig. 3
(page de droite)
La cathédrale de Moulins (porche Ouest), un modèle que Lassus importe au Pays Basque
© Laetitia Boissonnet



est vrai qu'après les Guerres de religion et les raids destructeurs espagnols aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, il fallut reconstruire nombre d'églises labourdines et bas-navaïrraises avec une architecture extérieure très simple : un grand porche d'entrée couvert précédant une nef unique avec transept faible ou absent. En fait au ^{xix}^e siècle, la discussion porta plus sur l'aménagement intérieur que sur le style architectural. La présence de tribunes à gradins à l'arrière et de galeries latérales, traditionnellement dévolues aux hommes et construites à partir du ^{xvi}^e siècle pour répondre à l'accroissement de la population (cf. la lettre de l'évêque de Bayonne R. de Lahet aux paroissiens d'Ossès en 1586), était devenue un mot d'ordre. En Pays Basque intérieur on tenait aux galeries : on exhaussa en 1869 la nef de Saint-Jean- Pied-de-Port pour y installer deux étages de tribunes.

Alors, pour les églises neuves, les architectes dessinèrent souvent d'emblée ces tribunes et galeries : Ustaritz, Hasparren en témoignent.

Sur la côte, à Saint-André de Bayonne et à Sainte-Eugénie de Biarritz, il n'y a que la tribune de fond réservée aux chœurs. La place de l'orgue peut varier, soit sur la tribune (Saint-André à Bayonne) soit derrière l'autel (Saint-Jean-Baptiste d'Hasparren).

Quant à la décoration intérieure, elle varie bien sûr selon les églises mais les retables disparaissent car l'abside est percée de grandes fenêtres, souvent avec vitraux, et l'autel ne s'adosse plus au mur du fond.

Voici à présent une brève présentation de quelques exemples d'églises néogothiques (en fait, au ^{xix}^e siècle on dit "dans le style gothique") par ordre chronologique de construction.

■ L'église Saint-André de Bayonne (1856-1862)

Sur une place née après la Révolution par la démolition d'une centaine de parcelles (on voulait dégager les abords du Château-Neuf et construire l'hôpital militaire voulu par Napoléon I^{er}), il y avait jusqu'en 1830 l'église médiévale qui servit pendant deux siècles de chapelle pour le couvent des Capucins (ou Cordeliers). Il y avait également un collège dirigé vers 1612 par Duvergier de Hauranne et Jansénius.

La population du quartier s'accroissant, le besoin d'une nouvelle église se faisait sentir. Dès les années 1847, on avait et l'argent - grâce au legs de J. Lormand, généreux donateur à qui l'on doit aussi les flèches de la cathédrale - et les plans des architectes diocésains Guichenné et Durand, tout à fait inspirés des édifices du gothique du ^{xiii}^e siècle. Le même plan se retrouve à Peyrehorade avec les mêmes architectes. Le chantier fut retardé par des problèmes d'entreprise et de livraison de pierres (venues de Fontarrabie). Après le démarrage, les travaux furent rondement menés jusqu'en 1862, date à laquelle Napoléon III et Eugénie, assistant aux premiers offices, offrirent à cette église de très belles orgues (facteur Wenner à Bordeaux) et du mobilier liturgique (porte cierges, lutrin...). La vaste et lumineuse nef polychrome (60 m de long, 22 m de large et 21 m de hauteur) est éclairée par des vitraux et décorée de grands tableaux et

ÉTUDE

retables peints : *l'Assomption* par Léon Bonnat et la *Sainte-Famille* par Eugène Pascau, son élève.

Cette église avait fière allure avec ses deux flèches de 74 m de hauteur. Malheureusement, trop lourdes, elles avaient tendance à fragiliser l'ensemble de l'édifice qu'elles contribuaient à enfoncer dans le sol marécageux. Il fallut les démolir en 1901. (Fig. 4)

Fig. 4
Quand Saint-André
(Bayonne) avait
encore ses flèches
© M-C. Berger.



■ Saint-Vincent d'Ustaritz (1859-1864)

L'église fut achevée en 1864 grâce à la générosité des paroissiens. Elle remplaçait l'ancien édifice gothique du ^{xiv}^e siècle au centre du cimetière, écroulé faute d'entretien et démolé en 1859. L'architecte Charles Besoin avait adopté la fonte – grande nouveauté au Pays Basque – pour supporter les galeries latérales voulues par la municipalité.

Le décor Napoléon III était très homogène avec la polychromie des murs, rehaussée à la feuille d'or, de beaux vitraux dans le chœur et une voûte étoilée, des statues au-dessus des autels latéraux très ornés et de superbes fonts baptismaux entourés d'une grille en fer forgé.

Au ^{xx}^e siècle, ce décor évolua avec une grande peinture murale développée, en fond de chœur, représentant une procession de saints, en particulier ceux du Pays Basque, de saint François Xavier à saint Michel Garicoïts. Cette peinture fut réalisée en 1946, à l'initiative du doyen Pierre Léon, par le peintre Trébuchet, né à Bayonne mais fixé à Ustaritz (il y vit dans la maison Santa

Cruz du ^{xvii}^e siècle, devenue Mokopeita). Ce n'est pas une fresque, mais une peinture à l'huile sur enduit sec (comme à Saint Bernard, Saint-Pierre d'Irube, Jaxu etc.)

(Fig. 5) Assez fragile, la peinture s'abîmait, mais la restauration récente de l'ensemble de l'église (inscrite aux Monuments historiques), achevée en 2007, lui a rendu toutes ses couleurs et son prestige.



Fig. 5
Saint-Vincent
d'Ustaritz
© M.-C. Berger.

ÉTUDE

■ Tardets (1863-1866)

L'église Saint-Pierre précède en Soule celle de Mauléon : encore une fois c'est Charles Besoin qui dirige la construction rendue plus difficile par la forte pente du site choisi et l'étroitesse du terrain.

Plusieurs niveaux de terrasses y remédient.

■ Saint-Palais (1866-1873)

L'église Sainte-Marie-Madeleine illustre le conflit entre tenants de la tradition basque et novateurs. Comme l'ancienne église Saint-Paul était jugée impossible à agrandir, plusieurs projets s'affrontent. Le conseil de fabrique et le maire veulent des "tribunes à la mode basque", l'évêque, M^{gr} Lacroix veut du néogothique "style chrétien par excellence". Et l'abbé Menjoulet, promoteur de la restauration néo-médiévale, persuade le riche mécène, le banquier Théodore d'Arthez, de soutenir le projet de l'architecte Loupot : façade à clocher élancé, nef unique sans tribunes, abside bien éclairée

par trois grandes fenêtres. La décoration intérieure fut très soignée avec peintures, vitraux et luxe suprême, un orgue Cavaillé-Coll installé en 1885, rénové en 2015. (Fig. 6)

91



Fig. 6
*Sainte-Madeleine,
à Saint-Palais*
© M-C. Berger.



Fig. 7
L'église Saint-Jean-Baptiste d'Hasparren
© Musée Basque,
inv. E.4844.192.
On aperçoit la flèche
qui surmonte la
croisée du chœur,
une signature de
la réinterprétation
néogothique.

■ Hasparren (1879-1883)

Bien implantée, au cœur du bourg, l'église Saint-Jean-Baptiste a été très soignée par l'architecte C. Besoin : tribunes en bois, orgue placé derrière l'autel et très beaux vitraux. Dans l'abside, ces derniers sont du XIX^e siècle, à l'extrémité du transept, ils sont du XX^e et dus au maître verrier Carrère. Sur la voûte de l'abside : le sacrifice d'Abraham, fresque d'un élève de Bonnat, Daniel Saubes. Le coût des travaux était si élevé que l'on supprima nombre d'éléments extérieurs prévus par l'architecte E. Doyhère : escalier des tribunes, large portique latéral au sud et la sculpture des trois tympan. L'église a été restaurée en 2009 (Fig. 7).

■ Mauléon (1879-1884)

La construction de l'église néogothique de Mauléon est due à l'histoire mouvementée du centre administratif de la Soule. Jusqu'en 1789, coexistaient deux entités bien distinctes : Licharre, dans la vallée, avec sa vieille assemblée de chefs de famille, le Silviet, assez proche du Biltzar labourdin, et Mauléon sur la hauteur, bastide dépendant du château fort où siégeait le vicomte de Soule puis chapelain, bailli du roi d'Angleterre. La cour de Licharre et le vicomte disparus, les deux municipalités, Licharre et Mauléon, rivalisent d'abord puis s'unissent et le témoignage de cette union le plus visible est la construction d'une nouvelle église à la place des vieux édifices très abîmés, Saint-Jean de Berraute à Mauléon (partiellement démoli en 1903), qui avait un clocher mur trinitaire, et la chapelle de Licharre.

En 1877 le conseil municipal décide la construction d'une nouvelle église à un endroit central entre les deux anciennes rivales et achète le pré Bolondo, voisin des Allées. L'église présente un clocher porche avec une chambre de cloches octogonale.

ÉTUDE

Les travaux furent rondement menés jusqu'en 1883 mais la mésentente entre le curé et la municipalité très républicaine bloque le chantier. Le curé et les paroissiens assumèrent le financement de la flèche du clocher, mais il ne restait plus rien pour la décoration. Seul l'appareillage bicolore des claveaux, gris et rose, introduit rythme et couleur. Quelques peintures et vitraux ont été ajoutés plus tardivement.

■ Ostabat-Asme (1888-1889)

La commune d'Ostabat-Asme comptait trois églises : Saint-Jean-Baptiste, Saint-Antoine et Sainte-Catherine.

Le projet de construction de l'église principale, Saint-Jean-Baptiste, émane du conseil municipal dès 1867 (rappel : la commune d'Ostabat-Asme a été créée le 13 juin 1841 avec le regroupement des deux villages). En 1879 il est décidé que l'édifice sera érigé au centre du bourg d'Ostabat. Les plans et devis présentés par l'architecte palois Maurice Lévy sont approuvés en 1884. Les travaux débutent en 1889, réalisés par les entrepreneurs Larrouye et Oyhamburu de Saint-Palais. L'église est inaugurée en 1889. (Fig. 8)

Fig. 8
Saint-Jean-Baptiste
à Ostabat-Asme
© Musée Basque,
inv. CP.84.58.1.



■ Notre-Dame-des-Forges à Tarnos (1895-1898)

Voisine du Pays Basque, Notre-Dame-des-Forges présente une nef et deux collatéraux d'une dimension relativement modeste mais avec une tribune et des vitraux intéressants (rosace) datés de 1896. A vrai dire plus chapelle de quartier qu'église paroissiale, elle est intimement liée à la vie de l'entreprise. Car les ouvriers des Forges de l'Adour, d'origine basque et landaise, se sentaient peu liés aux paroissiens du Boucau ou de Tarnos. Ils avaient leur cité, leurs écoles, pourquoi pas leur église ? Ce fut chose faite lorsque le Directeur des Forges, Claudius Magnin, décida d'élever, sur un terrain de la société, cet édifice totalement néogothique où lui-même et son épouse apparaissent en tant que généreux donateurs sur les vitraux. C'est l'architecte, chargé des constructions de la ville de Bayonne, C. Pasquier, qui fournit les plans.

94



124 BAYONNE. — Le Boucau. — La Chapelle des Forges de l'Adour. — LL.

ÉTUDE

“De style néogothique, l’église présente une nef et deux collatéraux à cinq travées. Le chevet se trouve au nord et un porche situé au sud donne accès à l’édifice. Les murs et les fondations se composent essentiellement de moellons et de pierre de Bidache. Une rosace, sur laquelle figurent les 12 apôtres, orne la façade d’entrée. Les vitraux, datés de 1896, agrémentent le monument. L’élévation extérieure de l’église se termine par une flèche en pierre supportant une croix en fer, faisant office de paratonnerre. La particularité de l’église réside dans l’utilisation de l’acier. La charpente métallique, véritable épine dorsale de l’édifice est ainsi constituée de douze tonnes d’acier” (document Ville de Tarnos).

Fig. 9
Notre-Dame
des Forges
© coll.
Christian Prieur.

Partiellement inachevée lors de son inauguration, son clocher fut rajouté par la suite. Les Forges fermèrent en 1965 et la chapelle devint église paroissiale mais son mauvais état entraîna sa fermeture. Après son inscription à l’inventaire supplémentaire des Monuments Historiques en 2001, elle fut acquise l’année suivante par la commune de Tarnos qui l’a rénovée avec soin en 2008, pour en faire un centre culturel et culturel, tout en lui conservant son aspect original. (Fig. 9)

■ Église anglicane de Biarritz dédiée à Saint-Andrew (1876-1878)

Construite par et pour la communauté anglicane de Biarritz, toujours plus nombreuse et influente, le projet avait été lancé par le premier pasteur anglican en poste dans la ville sous le Second empire. Las de célébrer ses offices dans un salon d’hôtel, il avait su obtenir tant l’autorisation de la *Colonial and Continental Church Society* de Londres que celle de Napoléon III. Seule restriction : la très catholique Eugénie n’avait pas voulu que l’église soit dans une grande artère. Le premier temple anglican était dans une petite rue du quartier du Port-Vieux (rue du Temple). Dix ans plus tard, la princesse Frederika de Prusse et de Grande Bretagne (épouse de l’un des fils de Victoria) lança les souscriptions et posa la première pierre le 13 janvier 1876 sur un terrain acheté à crédit à ce M. Broquedis, qui donna son nom à la rue. Mais il n’y eut jamais de permis de construire délivré par la ville de Biarritz. Architectes londonien (Milcham) et biarrot (P. Louis) collaborèrent au projet de l’église, du presbytère démolé depuis (résidence Saint-Andrew) et du porche monumental de 1882, destiné à être le mémorial des soldats anglais de Wellington tombés en Pays Basque dans les combats de 1813-1814.

L’église était vraiment une enclave anglaise et les protestants calvinistes français s’y sentaient mal à l’aise car tout, de l’autel aux tableaux et aux vitraux, y rappelait le catholicisme romain, en particulier le vitrail central de la Vierge. Endommagé par le bombardement de mars 1944, il est restauré en 1967 par J. Lesquibe : certes dédié à la gloire de Dieu, il l’est aussi à celle de son serviteur, Harry Owen Roe, introducteur du rugby au Pays Basque.

La colonie anglicane se réduisant, l’église fut vendue à la ville de Biarritz en 1980 et devint le musée du Vieux Biarritz en 1986.



■ Sainte-Eugénie de Biarritz (1898-1903)

En septembre 1898, une messe pour la pose de la première pierre était célébrée à ciel ouvert au bord de cette place ouvrant sur la mer, autrefois profonde ravine, l'arréc de Fourio, comblé de 1847 à 1855.

L'évêque, M^{gr} Jauffret, et la municipalité biarrote étaient d'accord pour édifier une vaste et nouvelle église paroissiale destinée à remplacer la première chapelle Sainte-Eugénie, élevée en 1856.

Dès le Second empire, la vieille église Saint-Martin, au cœur du quartier originel de Biarritz se révélait trop éloignée du nouveau quartier de la Plage, du pavillon de bains et des hôtels et résidences. Sous l'impulsion du couple impérial, un premier édifice de style romano-byzantin fut construit, dû aux architectes Durand et Guichenné (ceux de Saint-André à Bayonne) avec un clocher dessiné par Boeswillwald, élève de Viollet-le-Duc, très actif sur la côte basque depuis 1851 (chapelle impériale Notre-Dame de Guadalupe, restauration des flèches de la cathédrale de Bayonne). Mais cette église Sainte-Eugénie était trop petite pour une population en pleine expansion. Les offices avaient beau se multiplier, une partie de l'assistance était reléguée à l'extérieur. Alors un comité se forme alors, rassemblant tant les grandes familles catholiques locales que les aristocrates étrangers : M^m de Larralde-Diustéguy, de Laborde-Noguez, Lacombe, les ducs de Tamamès et d'Osuna, Mr. O'Shea, riche Irlandais... Il est puissamment aidé par le célèbre abbé Larre, curé de Sainte-Eugénie de 1884 jusqu'à sa mort en 1936, travailleur infatigable, pieux érudit, mais d'un esprit vif et caustique. Le bulletin paroissial qu'il fonde, *Le Petit Messager de Biarritz*, dépasse vite en notoriété les limites de la paroisse.

Tous ces efforts aboutissent à obtenir, de la mairie, le terrain, de l'évêché, l'érection de Sainte-Eugénie en deuxième église paroissiale de Biarritz, et de



Fig. 10
 Sainte-Eugénie,
 Biarritz
 © Coll. Christian
 Prieur. Notons
 l'amusante coquille
 sur la carte postale :
 sans doute pressé
 d'aller vers la mer,
 l'auteur de la
 légende en oublie
 qu'il s'agit d'une
 sortie... de la messe.

ÉTUDE

tous les milieux biarrots les fonds nécessaires. Même l'ex-impératrice, retirée en Angleterre, fut sollicitée.

L'architecte choisi, Ernest Lacombe, appartient à une famille de grands propriétaires biarrots. Ardent royaliste - son frère était même Camelot du Roi⁴ - il parsème, en accord avec l'abbé Larre, sa construction extérieure et intérieure d'innombrables fleurs de lys (balustrade du clocher, rampes de communion, dossier des bancs, pavement du chœur) et offre même des vases fabriqués spécialement en forme de fleurs de lys (Fig. 10).

Pour ancrer solidement le vaste édifice, une crypte est construite avec des piliers de 10 à 17 m de hauteur, reposant sur la roche de base et non sur le remblai de la place. Les voûtains en briques s'appuient sur des colonnes rondes monolithes en pierre de Tournay. La crypte servit d'église de 1899 à 1903.

L'intérieur de l'église est assez froid, pauvre en peinture murale dont pourtant on usait abondamment à la fin du XIX^e siècle. Une frise blanche et or, en bas relief, due aux sculpteurs Gestas et Rispal anime les murs du transept avec une procession d'apôtres mais aussi des personnages "français" : saint Vincent de Paul, Jeanne d'Arc pas encore canonisée, avec son page surnommé "le Basque" et même Charlemagne avec les traits de l'architecte Ernest Lacombe. L'orgue Mercklin est placé derrière l'autel comme à Hasparren.

L'éclat des couleurs est réservé à l'autel : marbres, émaux, mosaïques et grand crucifix chargé de symboles : œuvres achetées à des artistes "catholiques" ou même à l'exposition universelle de 1900 et inspirées de dessins de Viollet-le-Duc – telle était la volonté de l'abbé Larre.

Éclat des couleurs également dans les vitraux du transept et du chœur, d'une remarquable unité stylistique car c'est le même cartonnier, le peintre Luc Olivier Merson (1846-1920) grand prix de Rome, qui est l'auteur des projets avec une réalisation très étalée dans le temps. La verrière des "Pèlerins d'Emmaüs" date de 1899, mais, exécutée pour le Musée des Arts Décoratifs, elle ne rejoint Sainte-Eugénie "à titre de dépôt" qu'en 1922. Les autres verrières (atelier Gaudin à Paris), dons de bienfaiteurs ou acquises par souscription, s'échelonnent entre 1900 et 1914. Dans tous ces vitraux se remarquent des fleurs d'hortensia, emblème de Biarritz.

D'autres vitraux de Lesquibe, plus récents, à dominante rouge et bleue, ont remplacé ceux qui avaient été détruits par le bombardement de 1944.

Enfin, le triple portail d'entrée du XX^e siècle est la partie la plus tardive de l'édifice : le tympan central est dédié à la Vierge du Bon Secours, encadrée de saint Martin et de sainte Eugénie, avec les archanges Gabriel et Michel en second plan (sculpteur Pierre Gestas) ; un tympan latéral est dédié à Jeanne d'Arc (sculpteur Pierre Vigouroux) et l'autre reproduit les armes de Biarritz (Clément Bousquet, 1988).

Ce rapide survol des églises néogothiques en Pays Basque est incomplet, il en manque, faute d'informations précises et détaillées. Mais cette liste impressionnante, qui témoigne d'une ferveur bâtisseuse résolue et rappelle le "blanc manteau d'églises" dont le moine Raoul Glaber, chroniqueur de l'An Mil, témoignait quelques dix siècles auparavant.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

Viollet-le-Duc Eugène, 1854-1868, *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle*, 10 tomes, éditeur E. GRÜND, nouvelle édition 1924.

Lassus Jean-Baptiste, 1843, *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris, rapport adressé à M. le ministre de la Justice et des Cultes, annexé au projet de restauration remis le 31 janvier 1843*, Collab. d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Paris, M^{me} de Lacombe impr., 40 p.

Lassus Jean-Baptiste, 1849, *Rapport au ministre des Travaux publics sur l'isolement de la Sainte Chapelle*, Paris, Imprimerie nationale.

Lassus Jean-Baptiste, 1867, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Collab. de Amaury Duval, Paris, Imprimerie nationale.

Goyhenetche Eugène, 1979, *Le Pays Basque*, Société nouvelle d'éditions régionales et de diffusion, 675 p. plus illustrations.

Pontet Josette (dir.), 1991, *Histoire de Bayonne*, Ouvrage collectif, Privat, 336 p.

Hourmat Pierre, 1987-1993, *Histoire de Bayonne*, 3 tomes, Société des sciences, lettres et arts de Bayonne.

Regnier Jean-Marie, 2003, *Histoire de la Soule*, T. III, Ekaina, 268 p.

Sur les villes et les bourgs :

Rousseau Monique & François, 1978, *10 itinéraires en Pays basque*, Paris, Barberousse, 232 p.

Rousseau Monique & François, 1983, *Biarritz promenades*, Atlantica (nouvelle édition 2002), 372 p.

Laborde Pierre, 1984, *Biarritz, huit siècles d'histoire, 200 ans de vie balnéaire*, impr. Ferrus, 140 p.

ADAC (Coll.) *Biarritz au vent du large et de l'histoire*, 1988, Maury. 340 p.

Biarritz : balades architecturales, 1998, Archives d'architecture de la côte basque, Lavielle.

Bayonne : balades architecturales, 2003, Archives d'architecture de la côte basque, Lavielle.

Duhart Michel, 1989, *Ustaritz au temps de la Révolution*, SSLA Bayonne.

Regards sur Hasparren, 1997, ouvrage collectif, Laffontan.

Le Festin : n°30 : église d'Ustaritz. N° 66 : église de Saint-Palais *Ostabat-Asme*. Document Mano Curutcharry, 23/10/2018, CDAOA Pays Basque.

(*) Agrégée d'Histoire.

Notes

- 1 Les architectes, souvent recommandés par l'évêque, avaient le titre d'architecte diocésain et une clientèle assurée, par exemple Durand et Guichenné à Bayonne, Besoin ou Doyère à l'intérieur du Pays Basque.
- 2 Chateaubriand pense-t-il à l'église de la Madeleine à Paris, transformée à partir de 1806 par P. Vignon, en temple grec ?
- 3 Les recherches récentes indiquent qu'il n'y a, à Bayonne, ni statuaire ni vitraux ni peintures authentiquement médiévaux : Boeswillwald, Steinheil et les restaurateurs du XIX^e siècle ont beaucoup créé.
- 4 Militant de l'Action française, le mouvement nationaliste et royaliste, antirépublicain et antisémite fondé après l'affaire Dreyfus autour de Charles Maurras et du journal portant le même nom. L'Action française exerça une influence intellectuelle importante sur une partie de la droite française sous la III^e République. Le mouvement fut officiellement condamné par l'Église catholique en 1926.

LAURENT CAZALIS (1942-2020)

Jean-Paul
DARTIGUELONGUE(*)



99

C'était un vieux jeune homme à la pipe et à la moustache très "british", ou plutôt un de ces Britanniques sans âge, attentif à son image, paraissant inaltérable. Dès son adolescence, son pas flegmatique glissait doucement, sa silhouette telle une ombre. Sur la terrasse de la Villa Pia il faisait partie du paysage, naturellement. Il respirait déjà aux rythmes du Jazz.

Il n'aimait que ce qu'il imaginait et la musique. Fils d'architecte, attiré par l'École des Beaux-Arts, il s'est forgé aussi aux arts en marge et au Jazz, d'abord à Paris, puis, pour plus de sérieux, à Bordeaux. Les voyages amicaux sans points cardinaux ni programme l'ont formé. Le vent libertaire et festif de Mai 1968 le décoiffa quelques temps. De solides amitiés se sont créées : elles le suivront jusqu'au dernier jour. Architectes français ou espagnols, artistes, entrepreneurs, journalistes, juristes, politiques, resteront sa cour.

Sa vie va traverser un aiguillage heureux : devenu architecte après un diplôme traitant de "l'aménagement de l'espace des enfants handicapés", il se consacre à ce thème dans des réalisations médico-sociales en Gironde. Mais sa vie est

désormais et heureusement accompagnée par son épouse Bernadette qui devient son co-pilote. Elle l'aidera à tenir la route. Sa fille Marie est devenue un point de mire.

Au décès de son père, Laurent Cazalis choisit de revenir à Bayonne. Passionné depuis l'enfance par notre belle cité, il se lance dans la rénovation d'immeubles de son centre ancien, et très sensible à la création du Secteur sauvegardé, il fonde en 1999 avec quelques amis du monde de l'immobilier, et à l'instigation du directeur de l'Urbanisme, une association "Bayonne centre ancien" qui réussit la médiation de l'histoire architecturale et de la culture bayonnaises. Il souhaite l'extension des objectifs de l'association et encourage les visites "pédagogiques" de la ville destinées aux jeunes élèves. Il convainc aussi les Bayonnais de célébrer Marcel Breuer. Président durant plus de dix ans, seule la maladie le contraindra au renoncement.

De grandes réalisations rappellent son talent, son goût des colonnes et des courbes : le siège de l'Aviron bayonnais, le parking à étages de la gare, celui du supermarché Casino aujourd'hui Leclerc, la rénovation à Biarritz de la somptueuse villa anglaise Françon, etc.

Il n'aime pas les barrières. Il franchit professionnellement la frontière franco-espagnole et, de même qu'il a été conseiller de l'Ordre des architectes et président de la Maison de l'Architecture, il devient membre fondateur avec Antxon Martinez et Gloria Ariztegui de la "Conférence permanente des architectes d'Aquitaine – Euskadi – Navarre", favorisant les bonnes relations transfrontalières qui demeurent aujourd'hui.

Il se passionne pour ce carrefour des cultures qu'est la confluence Nive-Adour à Bayonne. C'est cette passion qui le pousse à s'investir avec deux amis, Christian Prieur et J-P. Dartiguelongue, dans la Société des Amis du Musée Basque lorsqu'on apprend que la pérennité du Bulletin est menacée. De même se laisse-t-il entraîner à réclamer le retour à Bayonne de la collection du duc de Gramont. Ses vieux amis tels Henri Paillard, Michel Dassié, Christian Maudet, Christian de Laubadère, ou Emmanuel Planes se souviennent de son plaisir d'assister autrefois au Hot Club de France, au café Farnié, rue Bernède, de ses déambulations dans les rues de Bayonne pour y "tailler une bavette" ou y faire de nouvelles rencontres, de son goût pour la littérature, le théâtre et la musique, de "son indifférence aux diktats qui rabotent les esprits", mais aussi de son sens du devoir, sa fidélité en amitié, sa curiosité et sa générosité.

Fatigué, ne pouvant plus conduire, il aimait marcher jusqu'à l'émouvante Croix de Mouguerre et contempler Bayonne dont il aimait les valeurs, les traditions et la diversité de l'architecture. Ouvert à toutes formes nouvelles, chercheur d'idées inouïes et de toutes les spiritualités, Laurent Cazalis même réduit par une atroce maladie, ne s'est jamais plaint, n'a jamais critiqué personne, même lorsque, selon Victor Hugo, il a "tâté dans la nuit, ce mur de l'éternité".

(*) Au nom du conseil d'administration de la SAMB.

ARGazki Gitaratu

ATZOKO IRUDI / GAURKO IDURI¹

AU CONCOURS DE 1899, UN CHAR COMMÉMORE LA RÉUNION DE BAYONNE ET DE SAINT-ESPRIT EN 1857

101

Audrey
FARABOS^(*)

Le découpage révolutionnaire de la France en 83 départements en 1792, marque l'indépendance de Saint-Espirit par rapport à la ville de Bayonne. En effet, le faubourg est alors détaché de celle-ci pour constituer une ville à part entière, appartenant au département des Landes. Le 1^{er} juin 1857, un décret impérial ramène Saint-Espirit sur le territoire des Basses-Pyrénées en le rattachant à Bayonne. Le quartier situé au nord de l'Adour sera représenté par six conseillers sur les vingt-sept membres que comptera le Conseil municipal de Bayonne lors des élections de 1858.

Fig. 1
Le fascicule
du concours
© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
inv. E.4965.4
et E.4965.4a.



En 1949, Monsieur Bribet, habitant du quartier Saint-Esprit de Bayonne, donne une série de trois photographies² au Musée Basque, dont l'auteur est inconnu, prises lors du concours de chars et voitures fleuries qui eut lieu le lundi de Pâques, 3 avril 1899 à Bayonne. Elles représentent plus particulièrement le char ayant pour thème la réunion de Bayonne et de Saint-Esprit en 1857.

Ces photographies sont accompagnées d'un fascicule intitulé *Concours du 3 avril 1899* (Fig.1 et 1bis) qui décrit ce char avec précision :

“Le pont Saint-Esprit, trait d'union des deux agglomérations, repose sur une galère représentant la Marine, qui était le pivot de leur commerce (Fig. 2). Les tympans du pont sont décorés des vues principales des deux villes, et le cartouche formant clé de voûte réunit leurs armes sous la même couronne murale, laquelle contient : un groupe central composé de deux figures allégoriques étroitement unies et portant, sur les couleurs bayonnaises,



Fig. 1bis

Le fascicule du concours © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. E.4965.4 et E.4965.4a.

Fig. 2

Le char illustrant la réunion de Bayonne et Saint Esprit, avec sa garde d'honneur

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. E.4965.2.





leurs armoiries particulières (Fig. 3). Sous l'arche du pont est figuré l'Adour, point initial des intérêts communs. Le long des bordages de la galère sont suspendues, encadrant les blasons de la Ville à diverses époques, les armoiries des corporations d'arts et métiers qui donnèrent tant de richesses et de puissance aux deux nouvelles alliées. À la proue et à la poupe, le Commerce et la Navigation, portant aussi les couleurs bayonnaises. Les maires et adjoints, sous l'administration desquels la réunion eut lieu, suivent dans une voiture aux armes des deux Villes et à l'écusson allégorique (Fig. 4). Enfin, les cavaliers et conducteurs portent le costume de la garde d'honneur basque qui reçut le duc et la duchesse de Montpensier³, sur la place Saint-Esprit, en 1846." Le journal *L'Avenir* du 4 avril fait l'éloge de la beauté du char : "on ne se lasse pas de regarder l'ensemble de ce char dont chaque détail est d'un fini achevé. Les peintures du pont sont vraiment remarquables. L'impression est majestueuse. Sur tout le parcours, les murmures s'élèvent approbatifs".

(Ci-dessus)

Fig. 3

Détail du char : Pont Saint-Esprit, armoiries des deux communes et allégorie de l'Adour © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. E.4965.1.

(Ci-contre)

Fig. 4

La calèche des autorités © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. E.4965.3.

Le défilé commence à la rue de l’Arsenal (aujourd’hui il ne reste que la place de l’Arsenal), passe le pont du Génie pour prendre le quai des Basques, jusqu’au pont Pannecau, traverse l’Adour pour déambuler dans le quartier Saint-Esprit puis revient sur la rive gauche et passe devant l’Hôtel de Ville où est installée une tribune en face du balcon de la mairie situé rue Bernède, destinée à accueillir le jury. Ce dernier décernera le premier prix au char de Saint-Esprit, s’élevant à la somme de 1000 francs.

Ce concours de chars et de voitures fleuries (que l’on retrouve aussi sous le nom de “cavalcade” dans la presse de l’époque) est un événement de grande importance comme en atteste le nombre d’articles paraissant dans la presse locale sur le sujet (voir bibliographie) et la place centrale qu’ils y occupent ; ainsi que la foule qui y assiste selon la même presse : “Ce qu’il en est venu de toute la région et jusque de la plus reculée ; ce qu’en ont envoyé Dax, Pau, Mont-de-Marsan, et même Bordeaux et Toulouse”⁴. De plus l’évènement a lieu en la présence des invités de marque que sont Oscar II, le roi de Suède et Nathalie de Serbie, (cette dernière vivant alors à Bidart-Illbarritz), reçus avec grand faste à l’Hôtel de Ville.

L’évènement a trouvé un héritier direct dans le corso, l’une des animations historiques des fêtes de Bayonne qui, d’un défilé de chars et voitures fleuries diurne a évolué vers un corso lumineux nocturne, toujours porté par les associations bayonnaises.

(*) Documentaliste, Bibliothèque-centre de documentation du Musée Basque et de l’histoire de Bayonne.

Bibliographie

BENTE Jacques, 1971, “Le Rattachement de Saint-Esprit à Bayonne (1857)”, p.95-99, dans *De l’Adour au Pays Basque*, Fédération historique du Sud-Ouest.

PELLIC, *Le Vieux Saint-Esprit : souvenirs d’un bayonnais*, Bayonne, Le Courrier, 1938.

“Cavalcade” dans *La Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz*, 6 avril 1899.

“Concours de chars” dans *L’Avenir, journal républicain des Pyrénées et des Landes*, mardi 4 et jeudi 6 avril 1899.

“Le concours de chars” dans *Le Courrier de Bayonne*, lundi 3 et mardi 4 avril 1899.

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 Les photographies sont intitulées “le concours du 3 avril 1899 ayant pour thème la réunion de Bayonne et de Saint-Esprit en 1857”.
- 3 Dernier fils (1824-1890) du roi des Français Louis-Philippe I^{er}. Il vécut, après la révolution de 1848, en Espagne et au Portugal, avec son épouse, l’infante d’Espagne Louise-Fernande de Bourbon (1832-1897). Sa candidature au trône d’Espagne en 1870 fut rejetée par le Parlement espagnol. Le couple fut reçu à Bayonne en 1846 après son mariage à Madrid.
- 4 “Le concours de chars” dans *Le Courrier de Bayonne*, lundi 3 et mardi 4 avril 1899.