BULLETIN du Musée Basque



n° 194



Pour naviguer facilement dans ce document, vous ferez apparaître le volet "plan" ou "signets". Vous accèderez 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!

PROJET DE NUMÉRISATION DE LA REVUE GURE HERRIA

La ville de Bayonne, en partenariat avec la Bibliothèque Nationale de France et dans le cadre du programme sur les fonds basques *Bilketa*, souhaite procéder à la numérisation de la revue *Gure Herria*, de 1949 à 1976.

Les fascicules numérisés en mode image et en mode texte par la ville de Bayonne seront rendus accessibles sur Internet, de façon libre et gratuite, par le biais des sites dont la Ville assure la responsabilité, et notamment *Bilketa*. Il pourront également apparaître dans Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France.

Il est en conséquence demandé aux auteurs ayant collaboré à ce titre, ou à leurs ayants-droit, de bien vouloir se faire connaître en cas d'opposition à ce projet.

À l'issue d'un délai de six mois, prenant effet à compter de la date de publication du présent encart, et sauf avis contraire des auteurs ou de leurs ayants-droit, la ville de Bayonne procèdera à la mise en ligne des volumes numérisés.

Il est cependant précisé qu'après cette mise en ligne, la ville de Bayonne s'engage à retirer tout article ou illustration en cas de réclamation de son auteur ou des ayants-droit de ce dernier.

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









A.MA.TRA











Pièce d'inspiration archaïque : œnochoé à décor de spirales d'inspiration étrusque, mention manuscrite "CIBOURE", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.



EDITORIALA

Pazientziak eta iraunaldi luzeak eragin gehiago indarrak eta errabiak baino. Hauxe zen ene ustez erredakzio komiteari zegokion lema, izurritearen gatik Boletinaren 194. zenbakia on line bukatu duelarik. Orduz geroztik, pentsamen askatasunaren eta zentzu heziketaren sinbolo bilakatu den irakaslearen erailketa koldarrak, bai eta geroxago beste inozente batzuenak, sentimentu biziz bete gaituzte, errabia hauetan barne hain segur.

Deus guti badirudi ere izigarrikeria horien aitzinean, Boletinak kultura ospatu nahi du zenbakiz zenbaki itsuskeriaren borrokan, kultura baita pentsamenduen eta adierazpen moduen ezberdintasuna, baita ere zaletasunaren eta behako kritikoaren moldakuntza.

Aurtengo Biltzar Nagusia posta truke iragan da ohiko adiskide-bilkuraren ordez. Beraz, elkarretaratzeko aukera ez izanik, zenbaki honen argitalpenak garrantzi handia hartzen du. (Biltzarraren txostena Gogoan aldizkarian agertuko da, baina hemen berean Olivier Ribeton adiskideari egina izan zaion omenaldiaren oiharzuna aurki dezakezue).

Museoaren eta SAMB elkartearen arteko lankidetza indartzen ari da. Jacques Battestik "Ziburuko eltzegintza" erakusketa nagusiaz eskaintzen digun artikuluaz gain, lankidetzak sail berriak sorrarazi ditu .

Sorburu eta Sorta sailak Museoko hegaletara eramaten gaitu. Audrey Farrabos ikerle suharrak bizkaitar ohidura zahar bat ezagutarazten digu, dena kantu eta otoitz gauazko nora ezean ibilki. Jada aipaturik dago Museoak daukan XVII. mendeko liburu bakan eta iduriz bakarrean. Argazki argitaratu sail zaharrenean, Baionako umetzurtz etxeetako irudi ilunak dizkigu ere erakusten Audrey k.

Indar biziak kronikan, Philippe Etchegoyen-ek Ikerzaleak elkartea aurkezten digu Robert Elissondo bere animatzailearekin, xuberotarrei beren historia ezagutarazteko eta bisitariei hemengo historia nabarmentzeko.

Anne-Marie Lagarde Erredakzio komiteko kide berriak Irakurgai hostoak saila idekitzen du Michel Duvert eta Pierre Laborde Adiskideen obra erakagarriak aztertuz.

Jean Michel Bedecarrax-en estudioak jakinarazten digu Euskara zertan den Manex Hiriart-Urrutyren arabera 1909an, eta ere katolizismoaren eragina zein den Euskal Herrian, XX. mende hasieran, horrela buratzen duela ere azken zenbakian hasi zikloa.

Elizaren eragina agertzen da jadanik 150 urte lehenago, Baionako apezpikuak, katedraleko pintura apaindurak arraberritu nahian, lan eskaera bat egiten duelarik Joseph Verneten inguruan dagon margolari talde bati. Marie Fournier-k XVII. mende erditsuko kultura-eskaera publiko horren historia kontatzen digu.

Igan gaiten orain Ainhoako zeinutegiraino, "Marie Martine" eta "Jeanne Baptiste" Ainhoako ezkila ondareko erreginen ezagutza egiteko.

Miren Artetxe sozio-hizkuntzalariak Boletinak daukan nahia agerrarazten du : iraganaren eta orainaren arteko lotura jarraiki bat finkatzea. Euskaradunen problematika bat aztertzen du, bidezkoa ote den euskaldun zaharren eta euskaldun berrien ezberdintzea, eta nola bertsolaritzak murritz dezakeen bereizte hori.

Jakin-mina eta behako kritikoa atxik eta balia ditzagun Samuel Paty eta basakeriaren biktima guzien omenez.

Maritxu FTCHANDY

Euskal Museoaren Adiskideen Elkarteko presidentea



ÉDITORIAL

Maritxu ETCHANDY

Présidente de la Société des Amis du Musée Basque "Patience et longueur de temps font plus que force ni que rage", telle était la devise qui me semblait s'appliquer à notre Comité de rédaction, "bouclant" en ligne, pour cause de pandémie, ce numéro 194.

Depuis, le lâche assassinat d'un enseignant, d'un homme devenu à cet instant un symbole de la liberté de pensée et de l'éducation du jugement, puis celui d'autres innocents, sont venus nous remplir de sentiments mêlés dont la rage n'était sans doute pas absente.

Aussi dérisoire que cela semble être devant de tels drames, la culture, que veut célébrer, numéro après numéro, ce *Bulletin*, est l'un des outils avec lesquels on peut lutter contre cette ignominie parce qu'elle est diversité des pensées, des formes d'expression, formation du goût et du regard critique.

La parution de ce numéro revêt d'autant plus d'importance que nous n'avons pas eu l'occasion de nous rencontrer lors de notre Assemblée Générale, tenue par correspondance en lieu et place de notre traditionnelle réunion amicale (un compte rendu de l'AG sera donné dans le *Gogoan*, mais vous trouverez déjà ici un écho de l'hommage rendu à notre cher Olivier Ribeton).

L'approfondissement de la coopération entre le Musée et la SAMB prend déjà forme dans ce numéro puisqu'outre l'article que nous donne Jacques Battesti autour de la grande exposition annuelle consacrée aux "Poteries de Ciboure", les nouvelles rubriques décidées en commun, que nous retrouverons au fil des prochains numéros, voient le jour :

Sources et Ressources nous fait pénétrer dans les coulisses du Musée : Audrey Farabos, chercheuse infatigable, nous révèle une tradition biscayenne nocturne, déambulatoire, chantante et priante, dont les origines peuvent être trouvées dans un rare ouvrage datant de la fin du XVII^e dont le Musée détient le seul exemplaire connu. C'est Audrey encore, qui nous montre les images mélancoliques des orphelinats de Bayonne dans la plus ancienne de nos rubriques, Argazki argitaratu.

Force vive de ce Pays, l'association *Ikerzaleak*, animée par Robert Elissondo, présentée par Philippe Etchegoyen, veut tout autant faire connaître leur histoire aux Souletins que la mettre en valeur aux yeux des visiteurs.

Anne-Marie Lagarde, dernière recrue du Comité de rédaction, ouvre la rubrique *Pages feuilletées* en rendant compte de deux livres bien alléchants de nos Amis Michel Duvert et Pierre Laborde.

Avec le rapport de Manex Hiriart-Urruty sur la langue basque en 1909, Jean-Michel Bedecarrax achève le petit cycle débuté dans le n° 193, consacré à l'influence du catholicisme en Pays Basque au début du XXe siècle.

Une influence qui se manifestait 150 ans auparavant déjà, lorsque l'évêque de Bayonne, pour renouveler le décor pictural de la cathédrale faisait appel à un "réseau" de peintres au centre duquel on trouvait le célèbre Joseph Vernet : Marie Fournier nous initie aux ressorts de la commande publique culturelle au mitan du XVIIIe.

Montons vite à présent dans le clocher, à la suite de Thibaut de Rouvray, pour faire connaissance avec "Marie Martine" et "Jeanne Baptiste", reines du *Patrimoine campanaire d'Ainhoa*. Nous ambitionnons d'établir, avec le Bulletin un lien permanent entre passé et présent : résolument ancrée dans le XXI^e siècle, la sociolinguiste Miren Artetxe illustre cette volonté en étudiant une problématique peu connue, mais très prégnante pour les bascophones, la légitimité des *euskaldun berri* (bascophones non-natifs) par rapport aux *euskaldun zahar* (bascophones natifs) et la façon dont le bertsolarisme, cette forme populaire d'improvisation orale rimée et chantée, peut contribuer à diminuer la portée de cette distinction.

Exerçons notre curiosité et notre sens critique, c'est aussi une façon de rendre hommage à Samuel Paty et aux autres victimes de la barbarie.



SOMMAIRE

Audrey FARABOS

2	EDITORIALA - EDITORIAL Maritxu ETCHANDY
5	L'AMATEUR DE BEAUTÉ, HOMMAGE DE LA SAMB À OLIVIER RIBETON
7	ENQUÊTE SUR LES VASES ANTIQUES DE LA POTERIE D'ART DE CIBOURE, ICONOGRAPHIE ET MODÈLES Jacques BATTESTI
35	LES TABLEAUX COMMANDÉS POUR LE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE BAYONNE AU XVIII ^E SIÈCLE Marie FOURNIER
53	NOUVEAUX LOCUTEURS ET MILIEU DU BERTSOLARISME. LÉGITIMATION ET REMISE EN QUESTION Miren ARTETXE SARASOLA
67	EN 1909, JEAN HIRIART-URRUTY ANALYSE LA SITUATION DE LA LANGUE BASQUE EN FRANCE Jean-Michel BEDECARRAX
79	LE PATRIMOINE CAMPANAIRE D'AINHOA Thibaut de ROUVRAY
91	FORCES VIVES / INDAR BIZIAK ROBERT ELISSONDO, ACTEUR CULTUREL SOULETIN Philippe ETCHEGOYHEN
95	SOURCES ET RESSOURCES / SORBURU ETA SORTA BEDERATZI GAU HOTZETAN, L'ORIGINE D'UNE TRADITION BISCAYENNE DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE Audrey FARABOS
99	PAGES FEUILLETÉES / IRAKURGAI HOSTOAK DEUX AMIS ONT PRIS LA PLUME Anne-Marie LAGARDE
101	ARGAZKI ARGITARATU



L'AMATEUR DE BEAUTÉ HOMMAGE DE LA SAMB À OLIVIER RIBETON



Malgré le format réduit, pour cause de pandémie, de l'Assemblée Générale annuelle, la Société des Amis du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne tenait à manifester son amitié et son immense gratitude à Olivier Ribeton, au cours d'une petite manifestation extrêmement sympathique. S'autorisant d'un demi-siècle de relations familiales et amicales, débutées sous les auspices de Django Reinhardt, Maritxu Etchandy remerciait Olivier, à titre personnel, d'"avoir sauvé sa retraite de l'ennui", et en sa qualité de présidente, pour sa contribution exceptionnelle à la SAMB, notamment à travers la profusion d'articles brillants et documentés, toujours nourris d'une riche iconographie, qu'il a donnés (et espère-t-on, qu'il continuera de donner) à ce Bulletin.

Il arrive que d'arides données chiffrées donnent la mesure d'une participation : celle d'Olivier, c'est un peu plus de 25 pages rédigées en moyenne chaque année, depuis 30 ans, soit quelque 2 000 000 de caractères typogra-

phiques, au travers de 57 articles d'un éclectisme étourdissant, tourbillonnant de l'histoire des idées à la culture populaire, en passant bien sûr par la peinture, qu'elle s'attache à la représentation de scènes et de figures locales ou qu'elle soit produite par des artistes du cru. Il y a de l'ambition anthropologique dans cette diversité des intérêts.

Il revenait à un amoureux de Bayonne d'inscrire le parcours d'Olivier dans l'histoire de cette ville. Jean-Paul Dartiguelongue rappela qu'issu d'une lignée bayonnaise de brillants juristes, Olivier a d'abord sacrifié à cette tradition familiale avant de prendre un chemin de traverse, qui le conduisit, maîtrise d'Histoire de l'Art en poche, au Musée Carnavalet, où il découvrit, semble-t-il, – et a saisi pour ne plus le lâcher – un fil conducteur qu'il allait suivre tout au long de sa vie professionnelle : la grande famille nobiliaire des Gramont, dont l'histoire se mêle étroitement à celle de la France, de Bayonne et du Pays Basque. Soulignant l'implication des Ribeton, père et fils, dans la convention qui en 1982, promettait l'extraordinaire collection Gramont à Bayonne, Jean-Paul rappelait aussi que la quête de ce Graal – le retour de la collection "au pays" – fut aussi

la cause de bien des soucis pour Olivier, devenu entre-temps, l'animateur du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

"Rien de ce qui est bayonnais ne [lui] est étranger. [Lui] qui connaissai[t] le pays bidachot, charnégou, [il] multipli[e] les expositions et les éloges de la culture basque". Dès lors, s'ensuivent "30 années de conférences, de visites guidées et d'expositions [et une] bibliographie [tout] aussi impressionnante", dans sa diversité déjà soulignée, qui va de l'Art Nouveau à Jacques-Henri Lartigue, en passant bien sûr par Arrue et Tillac.

Jean-Paul terminait en remerciant Olivier de nous avoir "montr[é] les sommets", heureux de le voir retrouver une entière liberté de pensée, pour continuer à être "ce lien entre passé et avenir [...] un transmetteur, un veilleur et un éveilleur". Dans une lettre lue par Maritxu, Sabine Cazenave rappelait qu'elle avait pu mesurer, en compulsant avec lui les archives d'Olivier, la "part [qu'il avait prise] dans la rénovation de Dagourette et du Château-neuf" et nous incitait à trouver en commun "quelques occasions de ne pas [le] laisser reposer sur [ses] lauriers", avant de lui dire "à bientôt", en basque et en gascon.

Mano Curutcharry, en 21 photos et 9 commentaires¹ remerciait Olivier de lui avoir permis – mais au fond, tout membre de notre Société pourrait en dire autant – "d'apprendre et de [s]'interroger sur le patrimoine de ce Pays tant aimé", à travers la création et l'animation du service éducatif *Argitu*.

Maritxu, en notre nom à tous, remettait pour finir, un splendide *makila* à Olivier, dont la devise emprunte aux mots prêtés à l'empereur Hadrien par Marguerite Yourcenar : "l'amateur de beauté finit par la retrouver partout..."². L'inscription a recueilli une large adhésion, au sein de notre conseil d'administration, parmi de nombreuses propositions, tant elle semblait s'appliquer à Olivier qui a si bien su nous faire percevoir que l'émotion esthétique peut être suscitée tant par l'humble objet du quotidien magnifié par le savoir-faire de l'artisan anonyme que par la plus prestigieuse des œuvres académiques.

Alors, pour l'ensemble de ton œuvre, et ainsi que Mano terminait sa rétrospective :

Bihotz bihotzetik, milesker, Olivier/Du fond du cœur, merci, Olivier!

Notes

¹ Que l'on pourra retrouver sur le site internet de la SAMB, ainsi que l'intégralité des propos ici rapportés.

² Edertasun bilatzaile orotan biltzaile, traduction libre (par notre Amie Joana DUPUY-LURO) de cette citation de M. Yourcenar dans ses Mémoires d'Hadrien.



ENQUÊTE SUR LES VASES ANTIQUES DE LA POTERIE D'ART DE CIBOURE, ICONOGRAPHIE ET MODÈLES

Jacques BATTESTI(*)

Les Poteries de Ciboure néo-antiques constituent à première vue un ensemble riche et varié mais homogène. L'analyse des 140 vases à l'Antique présentées dans l'exposition La Poterie d'Art de Ciboure, 1919-1995 au Musée Basque fait apparaître que cette production a connu deux étapes majeures et distinctes : l'une plus tournée vers la création dans l'esprit de l'Antique, l'autre davantage marquée par la copie d'originaux à partir de modèles puisés dans des recueils de vases illustrés. Deux logiques artistiques et commerciales entre le démarrage de l'atelier en 1919 et le lancement de la marque "VE Ciboure" en 1922.

Lehen ikusian, Ziburuko Eltze neo-antzinakoek multzo aberats eta aniztun bat osatzen dute, homogeneoa dena halere. Euskal Museoak aurkesten duen Ziburuko Arte Eltzegintza (1919-1995) erakusketan, Antzinakoen araberan moldatu 140 ontzien azterketak bi ekoizpenaldi nagusi eta ezberdin agertarazten dizkigu : bat, gehienik sorkuntzari emana Antzinako izpiritua atxikiz, bestea aldiz, jatorrizko eltze irudiztatu bildumetan aurkitu eredu batzuen kopiatzeari. Bi arte bai merkataritza jokabide, 1919ko tailer hasieraren eta 1922ko "VE Ciboure" marka abiatzearen artean.

■ Un tour d'horizon exceptionnel sur la production de Ciboure

Parmi les diverses formes d'exposition, une rétrospective offre la possibilité de découvrir en détail les différentes étapes, orientations et évolutions de la production d'un artiste ou d'un atelier au cours de son activité. Outre cet intérêt pédagogique, elle constitue aussi l'opportunité d'une avancée des connaissances dans le domaine concerné par les éclairages nouveaux qu'offre le rapprochement d'une grande quantité de pièces. L'ensemble ainsi créé constitue une matière première exceptionnelle pour la recherche, pour une analyse formelle et stylistique, facilitant les comparaisons, faisant apparaître des tendances, des séries, des variantes, des raretés, mettant en relief certaines particularités et rendant possibles des interprétations nouvelles qu'une observation isolée des pièces n'aurait pas été en mesure de faire apparaître.





L'exposition que le Musée Basque a consacré en 2020 à la Poterie d'Art de Ciboure (du 17 juillet 2019 au 3 janvier 2021) poursuit cet objectif rétrospectif. Avec plus de 450 pièces exposées, des premiers vases de 1919 aux dernières productions des années 1990, elle dresse un panorama inédit de l'histoire des styles de la Poterie (fig. 1). Bien sûr, elle ne peut prétendre illustrer toutes les expériences ni toutes les formes développées en 77 ans d'activité, parce qu'une exposition, même rétrospective, procède d'une série de choix, d'un équilibre entre une ambition d'exhaustivité et des contraintes de moyens, de temps, d'espace, d'accessibilité des ressources, etc. Néanmoins, la grande quantité de pièces rassemblée, d'une ampleur sans précédent, permet une analyse très fouillée et détaillée de la production, notamment de la toute première période exclusivement consacrée à la création de vases d'inspiration antique.

Fig. 2 Vase Wedgwood, Jasperware, XX^e siècle. Cliché Mocha's Treasure



Fia. 3 Amphores et plat de la manufacture Giustiniani, début du XIX^e siècle, vente Christies, Londres, 2015.



■ Une spectaculaire richesse formelle et iconographique

La fabrication de céramiques imitant plus ou moins fidèlement des modèles antiques apparaît en Occident dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, dans la foulée de l'anticomanie qui surgit des ruines d'Herculanum (1738) et de Pompéi (1748). Les plus célèbres, dont la production a perduré jusqu'à nos jours, sont les "jasperware" 1 créées par Josiah Wedgwood en Angleterre dans les années 1770, identifiables à leur décor blanc mat légèrement translucide sur fond bleu (fig.2). Il y eut également les vases "all'antica" fabriqués à Naples par la manufacture Giustiniani à partir du début du XIXe siècle, dont certains sont de parfaites copies de pièces anciennes (fig. 3). Par la suite, avec le développement du goût classique, de nombreux autres ateliers comme la Manufacture de Sèvres, ont puisé dans ce répertoire.

L'idée d'Edgard Lucat et Louis Floutier à la fin des années 1910 n'est donc pas une nouveauté. Elle s'inscrit dans l'histoire, déjà longue, de la référence à l'Antique dans la création, ravivée dans l'immédiat après-guerre par le mouvement du "retour à l'ordre", recherche d'équilibre, de mesure et d'universalité après le traumatisme de la guerre, sensible jusque dans l'œuvre de Picasso. Pour autant, le caractère exclusivement grec de leur production et leur souci de vérité archéologique, puisqu'ils vont jusqu'à "reconstituer les procédés de peinture sur terre cuite des anciens"², est plus original. Cette démarche exigeante est à rapprocher de celle de l'helléniste Théodore Reinach qui avait fait bâtir quelques années auparavant à Beaulieu-sur-Mer une copie de maison grecque antique conçue, comme une reconstitution scientifique jusque dans son mobilier et ses décors: la villa Kérylos (Emmanuel Pontremoli, 1902-1908, fig. 4).







Par ailleurs, un point surprend d'emblée à la vue des pièces antiques créées par Lucat et Floutier, puis par l'équipe de Vilotte, et les distingue de tout ce qui a pu se faire avant : leur très grande diversité de formes et de décors³ (fig. 5). L'exposition du Musée, qui présente 141 vases d'inspiration antique de cette première époque de la Poterie d'Art de Ciboure, donne parfaitement à voir cette caractéristique remarquable et atypique, qu'on ne retrouve a priori dans aucune production antérieure inspirée de l'Antique. Diversité des formes et des décors d'une part, mais également diversité des époques représentées puisqu'on retrouve des vases de type classique à "figure rouge", des décors à "figures noires" plus anciens, des céramiques de type archaïque (styles géométriques et orientalisants ou proto-corinthiens) ou de type égyptien.

Une rapide comparaison avec les formes et des motifs de la période néobasque, limités pour leur part à une poignée d'archétypes, accentue la singularité de cette production initiale. Cette originalité suscite des interrogations, au premier rang desquelles celle des modèles. Pour la production néo-basque,

Fig. 5
Diversité des formes et décors des vases antiques de Ciboure, vue de l'exposition La Poterie d'Art de Ciboure, 1919-1995, cliché Alain Arnold.

Musée



une telle question ne se pose pas. Les scènes qui ornent les vases, réduites à une dizaine de décors (5 ou 6 pour les plus récurrents⁴), proviennent du répertoire régionaliste popularisé par les peintres dans l'entre-deux-guerres et très largement diffusé par l'affiche, la carte postale et les magazines. A contrario, la fascinante variété des décors antiques ne permet pas d'entrevoir au premier regard leur provenance et de savoir d'emblée s'il s'agit de créations ou de copies d'originaux grecs. L'objet de cette enquête est de tenter, dans la limite d'une recherche rapide et sommaire, d'identifier l'iconographie des vases grecs de la période de Ciboure présentés au Musée. L'exercice a une double finalité : établir un lien éventuel avec des originaux et éclairer le processus créatif des décorateurs

■ Démarrage de l'activité : ce que l'on sait

Les recherches récentes de Daniel Labarbe⁵, portant notamment sur la figure jusque-là très mal connue de Lucat, ont permis une meilleure compréhension du démarrage de la production⁶ (Fig. 6 à 14). Il y a d'abord un duo fondateur, constitué d'Edgard Lucat et de Louis Floutier, qui s'installe en 1919 et crée des pièces portant la mention manuscrite "Ciboure", "Ciboure LVK" (LVK pour Lucat), ou encore "Ciboure LVK LF" (Louis Floutier) et "Ciboure LVK LFloutier". Il est fait expressément mention de ce duo dans l'une des seules sources documentaires directes qui existent sur la Poterie avant 1950, un tout petit entrefilet de guelques lignes dans une séance de la Société des Sciences Lettres et Arts de Bayonne en 1921⁷: "Deux artistes, M. Lucat, potier de terre et M. Floutier, lauréat des Beaux-Arts, ont créé un atelier de céramique à Ciboure. Le premier ayant vu à Salonique des vases et des fours grecs retrouvés dans les fouilles, est arrivé à reconstituer les procédés de peinture sur terre cuite des anciens. M. Floutier lui a apporté sa collaboration artistique. Les résultats obtenus sont très satisfaisants et méritent d'être encouragés au moment où les changes élevés mettent à des prix prohibitifs les poteries artistiques étrangères". Leur projet a nécessairement été conçu avant leur mobilisation respective en 1915 (Lucat) et 1916 (Floutier), forcément à Paris où les deux hommes ont longuement séjourné, à partir de 1908 pour Lucat⁸ et 1903 pour Floutier⁹.

Dans un second temps, vers 1920-1921, Étienne Vilotte, menuisier de formation, maître d'hôtel à Paris puis à Vichy, ami proche de Floutier qui est son témoin de mariage à Paris (1910), rejoint l'aventure. Les productions portent alors, pendant une courte période, un tampon constitué de leurs trois initiales entrelacées, "FVL", en plus des mentions précédentes et de nouvelles signatures de décorateurs, notamment Pierre Almès. Très vite, en 1922, Floutier et Lucat quittent l'atelier. Vilotte, désormais seul maître à bord, dépose la marque "VE Ciboure" dont le tampon figure sur toutes les poteries jusqu'à la reprise de l'activité par Rodolphe et Suzanne Fischer en 1945¹º. De 1922 à 1945, une seule signature se trouve parfois associée à ce tampon, celle du décorateur Pierre Almès, alors que les registres de l'entreprise tenus par Élise Vilotte indiquent que de nombreux autres artistes ont travaillé à la Poterie¹¹.



















(De gauche à droite et de haut en bas)

Fig. 6 Mention manuscrite "Ciboure", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 7 Mention manuscrite "Ciboure LVK" vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 8Mention manuscrite "
Ciboure LVK LF", vers 1919-1920,
coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 9

Mention manuscrite "Ciboure LVK LFloutier", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 10

Mention manuscrite "CIBOURE", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 11

Mention manuscrite "Ciboure", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 12

Mention manuscrite "Ciboure" (écriture de Pierre Almès), vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fia. 13

Mention manuscrite "Ciboure LK AP [pour Almès Pierre]" avec le tampon "FVL", vers 1920-1922, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 14

Tampon "VE Ciboure" et signature "P. Almès", vers 1930, coll. part., cliché Alain Arnold.

Musée

■ L'analyse des pièces du début par les signatures : Lucat et Floutier (1919-1920/1921), Lucat, Floutier et Vilotte (1921-1922)

Signatures et mentions de 1919 à 1922 (dans les pièces exposées)

1919 à 1920/1921 : Ciboure / CIBOURE • LVK • LF / LFloutier • J.L [Jean Léon]

Numéros (séries de 1000, 2000 et 3000)

1920/1921 à 1922 : Ciboure / CIBOURE • LVK (une fois transformé en LVF pour Lucat,

Vilotte, Floutier ?) • LF / LFloutier • AP / Almès • Jean Léon • Tampon"FVL"

Numéros (séries de 1000, 2000 et 30000 [sic])

Faute d'archive, il n'est pas possible d'en savoir davantage sur ces débuts par le biais de ressources documentaires. Restent donc les pièces et ce qu'elles peuvent nous apprendre. Sur les 141 vases de style antique exposés au musée, 31 sont produits par Lucat et Floutier (entre 1919 et 1920/1921), 17 par le trio Lucat, Floutier et Vilotte (entre 1921 et 1922), et les 93 restants par l'équipe de Vilotte entre 1922 et 1945, avec quelques pièces de l'époque Fischer. S'il est difficile d'évaluer la représentativité de ce corpus, il nous permet néanmoins de faire des recoupements et des constats, notamment par le biais des signatures et marques d'avant l'ère "VE Ciboure".

La mention manuscrite "Ciboure" est la seule qui apparaisse sous tous les pots dans ces premières années de 1919 à 1922. On distingue nettement plusieurs écritures, au moins trois, donc plusieurs mains, soit potentiellement différents décorateurs. La seule véritable information que cette comparaison puisse révéler est que le décorateur Pierre Almès, qui apparaît sur les registres comme intégrant la Poterie en 1924¹², mais qui signe des pièces dès l'époque de

transition du trio Lucat, Floutier et Vilotte, est déjà actif dans l'atelier avant

l'arrivée de Vilotte, ou du moins de l'apparition du tampon "FVL", soit dans les tous premiers mois de l'aventure. Un petit alabastre (vase étroit à col allongé destiné à la conservation d'huiles et de parfums) à décor de femmes assises et frises grecques porte la mention "Ciboure" écrite en minuscules d'imprimerie, exactement celle qu'on retrouve par la suite associée à la signature d'Almès (fig. 15). Cette pièce non signée doit donc être attribuée à Pierre Almès. Ce dernier est un ami de Floutier, ils se sont rencontrés à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Fernand Cormon où tous deux ont été formés.

Ce vase porte en outre la mention manuscrite "2156", qui va dans le sens de cette attribution. Avant 1922, une numérotation à 4 chiffres figure sur certains vases, des pièces qui ont en commun d'être décorées de personnages, bien que toutes les poteries avec personnages n'en aient pas toujours. Les vases à décor géométrique ou animalier ne sont pas numérotés. Les recoupements entre ces chiffres et les signatures sur le corpus exposé au Musée valident à ce stade l'hypothèse de Daniel Labarbe : les séries avec 1000 sont de Louis Floutier, les séries



2000 de Pierre Almès et 3000 de Jean Léon (seulement deux pièces identifiées pour ce dernier). Cette numérotation pourrait avoir été une manière de cataloguer la production : on connaît deux versions de la coupe d'Aphrodite et Eros décorée par Floutier qui portent toutes deux le numéro 1235 à l'encre¹³ (fig. 16). Elle pourrait également avoir eu pour fonction de distinguer le travail de chaque décorateur.

Les décors grecs, la question des modèles

La référence à l'Antique, source et modèle du beau qui ordonne l'esthétique depuis la fin du XVIII^e siècle, irrigue la création selon deux modalités, rarement évidentes à identifier et à distinguer, et par ailleurs souvent associées : l'imitation (ou la "citation") et l'interprétation. Le cas d'Ingres, minutieu-

sement étudié par Pascale Picard-Cajan¹⁴, montre d'une part l'importance de l'iconographie des vases dans l'élaboration de ses tableaux, et d'autre part le processus créatif de l'artiste à partir d'une analyse très poussée des modèles, subtilement intégrés dans ses compositions. Pour Ingres, la correspondance entre la source et l'œuvre a pu se faire grâce à un fonds documentaire parfaitement conservé, de plus de mille dessins, pour la plupart copiés dans des recueils de vases grecs qui fleurissent en Europe depuis le XVIII^e siècle.

La rencontre avec les originaux se fait donc, dès le XVIII^e siècle, soit en visà-vis des œuvres, exposées dans des collections privées puis publiques, soit

par l'intermédiaire de ces très nombreux albums de gravures qui contribuent activement à la transmission et à la généralisation de l'esthétique issue de l'Antiquité. La liste est si longue qu'il serait vain ici d'en dresser l'inventaire. L'un des plus prestigieux et des plus célèbres est constitué par la publication de la collection de vases de Sir William Hamilton, ambassadeur de Grande-Bretagne à la cour de Naples de 1764 à 1800. Publiée une première fois par le français Pierre-François Hugues d'Hancarville (4 volumes, 1766-1767¹⁵, réédités dès les années 1780, fig. 17) puis par le peintre allemand Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (4 volumes, 1791-1799¹⁶), sa collection a fait le tour de l'Europe. Un exemplaire de la version d'Hancarville se trouvait dans l'atelier de David

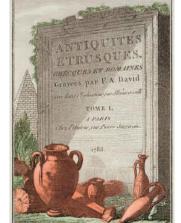


Fig. 16 Coupe avec

décor de

coll. part..

Louis Floutier, vers 1920-1922.

Aphrodite et Eros,

cliché Alain Arnold.

Fig. 17

Pierre-François Hugues d'HANCARVILLE, Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet du chevalier W. Hamilton, Paris, frontispice de la 2^e édition (1785-1788), bibliothèque-numérique.inha.fr.

Musée

à Paris¹⁷. Il y eut par la suite bien d'autres répertoires de vases illustrés : Millin (1808), Millingen (1813), Laborde (1824) Inghirami (1831-1837), Gerhard (1840-1858), Lenormant et de Witte (1844-1861), Pottier (1897-1928), Reinach (1899-1909), Furtwängler et Reichhold (1904-1932), etc.

■ 1919-1922, le temps de l'interprétation

Pour la Poterie d'Art de Ciboure, l'observation de l'ensemble des décors des 141 vases grecs présentés dans l'exposition laisse entrevoir, à ce stade de l'analyse, deux approches dans la restitution de la référence à l'Antique. La première, qui aurait prévalu dans les premières années de l'atelier, est une phase très créative qui se caractérise par l'interprétation relativement libre d'un ensemble de codes esthétiques grecs, la seconde, qui domine à partir de la reprise en main de la production par Vilotte en 1922, est marquée en revanche par la stricte copie d'originaux grecs.

Sur les 58 pièces du début (1919-1922), il n'a en effet été possible d'identifier qu'une seule copie formelle. Il s'agit d'un alabastre avec un pêcheur à la ligne accroupi sur un rocher dont l'original, un *kylix* (coupe à anse), se trouve aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Boston. Reproduit sur l'alabastre de manière très fidèle par Louis Floutier, ce pêcheur se retrouve ailleurs, sur un petit lécythe (vase à corps cylindrique, à goulot étroit, à anse et à pied) où il apparaît cette fois transposé en "figure noire", associé à d'autres motifs non présents sur le vase d'origine, un navire et un dauphin (fig. 18 à 18ter). La question non



Fig. 18bis
Lécythe à décor maritime
(navire, pêcheur à la ligne et dauphin),
mention manuscrite "LFloutier
CIBOURE", vers 1919-1920, collection
Cécile Roche, cliché Alain Arnold.





Fig. 18 Kylix attique à décor de pêcheur (scène intérieure), vers 510-500 av. J.-C., Museum of Fine Arts, Boston, cliché Sebastià Giralt.

Fig. 18ter
Vase bursiforme allongé à décor
de pêcheur à la ligne, mention
manuscrite "LFloutier LVK
CIBOURE", vers 1919-1920,
collection particulière, Saint-Jeande-Luz, cliché Alain Arnold.

Fig. 19 Kylix attique à décor de pentathlète (discobole), vers 500-490 av. J.-C., Museum of Fine Arts, Boston, cliché Boston MFA www.mfa.org.





Fig. 19ter Plat à anses à décor grec (discobole), Duboy Hagetmau, signé "HD", grès, vers 1915-1920, collection particulière.

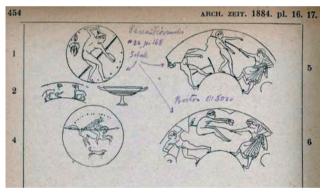


Fig. 19bis Salomon Reinach, Répertoire des vases grecs et étrusques, tome 1, 1899, p. 454, bibliotheque-numerique.inha.fr.

résolue à ce stade est celle de la manière dont Floutier a pris connaissance de ce modèle. Ce *kylix*, qui faisait partie de la collection Bourguignon à Naples, a été vendu à Paris en 1901, deux ans avant l'arrivée de Floutier, et acheté par le Musée des Beaux-Arts de Boston. Malgré son intérêt, il ne semble pas reproduit dans les nombreux recueils de vases compulsés pour la préparation de cet article. Peut-être a-t-il été vu dans le catalogue de vente de la collection Bourguignon ? Notons à propos de cette collection une coïncidence intéressante. Un plat de Duboy¹8 présenté au Musée est décoré d'un discobole dont l'original provient de la même collection Bourguignon et se trouve aujourd'hui aussi à Boston. Les deux références auraient-elles été puisées dans une même publication dont nous n'avons pas retrouvé la trace ? Néanmoins, contrairement au pêcheur, ce discobole a été publié par Salomon Reinach en 1899¹9 et a pu donc être copié dans cet ouvrage dont il sera beaucoup question dans la suite de cet article (fig. 19 à 19ter).

Fig. 20
La collection
Campana au Louvre
vers 1890, extrait
de Edmond Pottier,
Vases antiques
du Louvre, t. 1,
1897, pl. 1. Source
gallica.bnf.fr / BnF.



Pour le reste des pièces antiques du début (1919-1922), si chacune éveille un sentiment de familiarité avec un type de décor grec, classique ou archaïque, il semble bien qu'il s'agisse surtout d'interprétations, de créations à partir d'un ensemble de références totalement assimilées et digérées par les décorateurs. Un tel mode de restitution de l'idéal antique est déterminé et rendu possible par la formation des artistes, dont le goût et la technicité sont en grande partie façonnés par la fréquentation assidue et la copie d'originaux grecs ou d'œuvres classiques (comme la peinture de Raphael) qui en sont profondément imprégnées. Pour les jeunes artistes formés à l'école des Beaux-Arts de Paris comme Floutier et Almès, cette rencontre avec les grands maîtres du passé avait lieu par le biais de recueils illustrés, de copies en plâtre ou directement au contact des originaux dans les salles du Musée du Louvre. Les futurs décorateurs de la Poterie ont pu bénéficier là d'une matière première exceptionnelle par le biais de la collection Campana, gigantesque ensemble de plus de 10 000 antiques (dont près de 4 000 vases) acheté par Napoléon III en 1861 (fig. 20). Exposée à partir de mai 1862 au Musée Napoléon III, dans le Palais de l'Industrie construit en 1855 pour l'Exposition Universelle - à l'emplacement de l'actuel Grand Palais - puis transférée au Louvre dès l'année suivante, elle a servi de répertoire de formes à de nombreux artistes, architectes et décorateurs (Gustave Moreau, Jean-Léon Gérôme, etc.²⁰). Les 3 791 vases de la collection Campana étaient répartis en 15 séries qui offraient un aperçu d'une richesse inédite sur les différentes étapes de la céramique grecque, des styles archaïques aux vases "de la décadence de l'art étrusque". Il est fort probable que la diversité remarquable des styles des vases antiques de la production de Ciboure soit directement liée à l'impact de cette collection encyclopédique sur ces jeunes artistes en formation.



Fig. 21
Pièce d'inspiration
archaïque : grand vase
bursiforme allongé à décor
grec géométrique et frise
d'hoplites, mention
manuscrite "Ciboure LVK
Im [?]", vers 1919-1920,
coll. part.,
cliché Alain Arnold.



Fig. 21bis
Alabastre corinthien
à décor géométrique
et frise d'hoplites,
VIIe-VIe siècles av. J.-C.,
Musée du Louvre,
extrait de Edmond Pottier,
Vases antiques du Louvre,
t. 1, 1897, pl. 14.
Source gallica.bnf.fr / BnF.



Fig. 22

Pièce d'inspiration archaïque : practika à décor de spirales d'inspiration étrusque, mention manuscrite "CIBOURE", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.



Fig. 22bis

Pièce d'inspiration archaïque : œnochoé à décor
de spirales d'inspiration étrusque, mention
manuscrite "CIBOURE", vers 1919-1920, coll. part.,
cliché Alain Arnold.



Fig. 22ter
Amphore étrusque,
VIº-Vº siècles av. J.-C.,
Musée du Louvre,
extrait de
Édmond Pottier,
Vases antiques
du Louvre,
t. 1, 1897, pl. 25.
Source gallica.bnf.fr
/ BnF.

Au sein des premières productions de Ciboure, il est possible de distinguer schématiguement 4 ensembles : les copies (rares²¹), les pièces d'inspiration archaïque (géométrique, orientalisante) ou égyptienne (fig. 21, 22 et 22bis, à comparer avec des originaux antiques : 21bis et 22ter), les frises avec personnages à figure noire ou rouge (fig. 23, 23bis, 24 et 25) et les compositions d'inspiration classique. Ce sont ces deux dernières catégories qui font l'objet d'une numérotation, mais qui n'est pas systématique. Des correspondances peuvent être établies entre ces diverses pièces et certaines séries de la collection Campana, mais de manière plus large aussi avec d'autres sources d'inspirations classiques comme la sculpture, en particulier les bas-reliefs (fig. 23, 23bis, 24 et 25). C'est notamment le cas des frises de personnages (homme en toge, porteur de paniers et de sacs) qui peuvent faire penser à la célèbre frise des Panathénées conservée au British Museum (fig. 24 et 25). De même, les chevaux cabrés des cavaliers sur une petite pièce tripode, qui dérive probablement d'une pyxide (boîte à couvercle) de la collection Campana, reprennent la silhouette classique des chevaux cabrés de la sculpture grecque : frises du Parthénon, sarcophage d'Alexandre (Musée Archéologique d'Istanbul), stèle funéraire de Dexileos (Musée archéologique du Céramique à Athènes), mais aussi celle des chevaux de Marly par Guillaume Coustou (1743-1745, installées depuis 1794 en bordure des Champs-Élysées, aujourd'hui au Louvre).

Cette toute première période de la Poterie de Ciboure fait donc la part belle à la création, au savoir accumulé par les décorateurs pétris de culture classique.









Fig. 23

Cendrier avec frise de guerriers grecs, mention manuscrite "Ciboure LVK", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 23ter

Vase à onguents tripode, scène de combat, Athènes, 570-560 av. J.-C., Musée du Louvre, RMN 1988 / Pierre et Maurice Chuzeville.

Fig. 23bisCotyle (mesure de 0,28 l.) avec frise guerriers grecs, mention manuscrite "Ciboure AP LVK" [Pierre Almès] et tampon "FVL", vers 1920-1922, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 23quater

Grand cratère avec scène de combat et frise d'éphèbes à cheval, style corinthien, VIe siècle av. J.-C., Musée du Louvre, extrait de Edmond Pottier, Vases antiques du Louvre, t. 1, 1897, pl. 49. Source gallica.bnf.fr / BnF.

Musée









Fig. 24

Œnochoé (pichet à vin qu'on emplissait dans le cratère) avec défilé de personnages et frise de chèvres, mention manuscrite "Ciboure LVK" et tampon "FVL", vers 1920-1922, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 26

Petit pichet à décor de personnages grecs, mention manuscrite "Ciboure LVK" et tampon "FVL", vers 1920-1922, coll. part., cliché Alain Arnold

Fig. 25 Alabastre avec frise de personnages, mention manuscrite "Ciboure LVK", vers 1919-1920, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 27

Plat à décor de personnages grecs, mention manuscrite "LFloutier LVK CIBOURE (B.P.)" et tampon "FVL", vers 1920-1922, coll. part., cliché Alain Arnold.

■ 1922-1945, l'ère de la citation

Après 1922, une nouvelle ère s'ouvre pour l'entreprise. Sans Floutier ni Lucat, Vilotte doit réorganiser la production pour maintenir la qualité artistique. Il est fort probable que Pierre Almès, qui continue à travailler à l'atelier après le départ de Floutier, ait joué un rôle important dans cette transmission des compétences, même s'il n'est présent que par intermittence après 1922²². Il est le seul décorateur autorisé à signer ses pièces entre 1922 et 1945, mais ne les signe pas toutes comme le montre la comparaison de deux plats décorés par la même main dont l'un est signé "Almès", l'autre non.

La période grecque de Vilotte va de 1922 à la fin des années 1930, date à laquelle les pièces néo-basques sont désormais largement dominantes dans la production de

la Poterie de Ciboure²³. Dans ce laps de temps d'une quinzaine d'années, les vases grecs constituent l'essentiel des réalisations de l'atelier à côté des premières pièces de style Art déco qui apparaissent progressivement, dualité qui se retrouve dans le riche répertoire animalier de cette époque où les types grecs (chèvres, coqs, lions, aigles, etc.) cohabitent avec d'autres animaux dans des atmosphères Art déco (héron, martin-pêcheur, antilopes).

Outre les 93 vases de l'exposition, la diversité du répertoire grec de l'époque Vilotte s'apprécie dans le petit catalogue de 20 pages édité par la Poterie en 1923 ou 1924 (fig. 28). Le document n'est pas daté mais il y est fait référence dans un encart publicitaire de la Poterie inséré dans le Guide artistique et pittoresque de Saint-Jean-de-Luz, Ciboure et du Pays Basque de Pierre Dop en 1924 ("envoi du catalogue illustré sur demande"). Les 61 pièces présentées dans ce catalogue, dont beaucoup figurent dans l'exposition, sont toutes des pièces grecques, à l'exception d'un vase bursiforme orné d'un envol de hérons plutôt japonisant. Trente et une sont des vases classiques (figures rouges sur fond noir), 14 des céramiques archaïques ou égyptiennes et 15 sont décorées de représentations animalières, une répartition qui correspond approximativement à celle que l'on retrouve dans l'exposition. Si la diversité des formes et des décors est toujours présente, la production est bien plus cadrée que lors des premières années, recentrée autour de ces trois pôles : classique, archaïque et animalier. La profusion exploratoire des débuts, avec ses nombreuses variantes et pièces uniques, a laissé place à des séries bien définies.

La créativité des décorateurs semble être alors moins sollicitée que leur technicité. La copie d'originaux grecs devient beaucoup plus fréquente. Au moins un tiers des décors de cette époque sont des reproductions à l'identique de modèles puisés dans des publications illustrées de vases, proportion qu'une étude plus poussée pourrait probablement encore accroître. Parmi les ouvrages utilisés comme réservoir de motifs par les décorateurs après 1922 figurent au premier chef les deux tomes du *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*

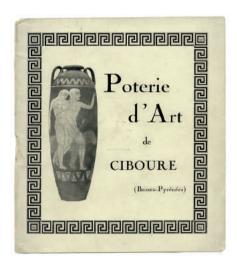


Fig. 28
Catalogue de la Poterie d'Art de Ciboure, 20 pages, vers 1924, coll. part., cliché Alain Arnold.







Fig. 29
Loutrophores, 1 et 1 bis (h. 38 cm, 250 Francs et h. 28 cm, 140 Francs), catalogue de la Poterie d'Art de Ciboure, vers 1924, coll. part.

Fig. 29bis
Héraclès combattant le lion
de Némée, extrait de Salomon
Reinach, Répertoire des vases
grecs et étrusques, tome 1,
1899, p. 150, bibliothèquenumérique.inha.fr.

Fig. 29ter Loutrophore à décor grec (Héraclès, le lion de Némée et le taureau de Crète), tampon "VE CIBOURE", vers 1922-1930, coll. part., Saint-Jean-de-Luz, cliché Alain Arnold.



Fig. 30
Couples plates (diam. 22 cm, 45 Francs), catalogue de la Poterie d'Art de Ciboure, vers 1924, coll. part.

Fig. 30bis Scène multiple dont Apollon avec un cygne, extrait de Salomon Reinach, Répertoire des vases grecs et étrusques, tome 1, 1899, p. 480, bibliothèque-numérique.inha.fr.





Fig. 31
Cratère (h. 25 cm, 200 Francs), catalogue de la Poterie d'Art de Ciboure, vers 1924, coll. part.



Fig. 31bis Départ d'un guerrier, extrait de Salomon Reinach, Répertoire des vases grecs et étrusques, tome 1, 1899, p. 367, bibliothèquenumérique.inha.fr.





Fig. 32 Cotyle à décor grec, tampon "VE CIBOURE", vers 1925-1935, coll. Laurent Terrasse, cliché Alain Arnold.



Fig. 32bis Scène de Gynécée, extrait de Salomon Reinach, Répertoire des vases grecs et étrusques, tome 2, 1900, p. 480, bibliothèquenumérique.inha.fr.



Fig. 33 Pyxide à décor grec, tampon "VE CIBOURE", vers 1925-1935, coll. part., cliché Alain Arnold.



Fig. 33bis
Femme assise
entre deux
suivantes, extrait de
Salomon Reinach,
Répertoire des vases
grecs et étrusques,
tome 1, 1899,
p. 466,
bibliothèquenumérique.inha.fr.

Fig. 34 Cratère à volutes ou amphore lucanienne à décor grec, tampon "VE CIBOURE", vers 1922-1930, coll. part., Saint-Jean-de-Luz, cliché Alain Arnold.

Fig. 34bis
Scène multiple, dont
serpent sur un arbre
attaqué par trois
héros, extrait de
Salomon Reinach,
Répertoire des vases
grecs et étrusques,
tome 1, 1899,
p. 466,
bibliothèquenumérique.inha.fr.





Fig. 35 54 Grand kélébé à décor grec, tampon "VE CIBOURE", vers 1925-1935, coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 35bis
Aphrodite (?) accroupie sur
laquelle une suivante verse
de l'eau, extrait de Salomon
Reinach, Répertoire des vases
grecs et étrusques, tome 2,
1900, p. 320, bibliothèquenumérique.inha.fr.





de Salomon Reinach (fig. 29 à 35bis). Publiés en 1899 et 1900, ils étaient épuisés en 1915²⁴ et furent réédités en 1922 et 1924. Dans ces épais volumes d'environ 500 pages, qui compilent des dessins publiés dans d'autres albums de vases, les décorateurs ont extrait une grande quantité de décors, reproduits très fidèlement. Étant donné la date de réédition de ces deux livres, on peut s'interroger sur le moment de leur introduction à la Poterie. étaient-ils déjà présents dès le démarrage de l'atelier en 1919 ? Ou ont-ils été acquis postérieurement par Vilotte, au moment de leur réédition, précisément pour être copiés afin de garantir la qualité esthétique et archéologique des pièces fabriquées après le départ des deux fondateurs Lucat et Floutier ?



Fig. 36
Oculus en verre peint
de la porte du magasin
de la Poterie d'Art de Ciboure,
vers 1932, coll. part.,
cliché Alain Arnold.



Fig. 36bis Olivier Rayet et Maxime Collignon, La céramique grecque, 1888, p. III, Introduction. Source gallica.bnf.fr / BnF.



Fig. 37
Dessous de plat à décor grec, Œdipe et le sphinx, tampon "VE CIBOURE", vers 1925-1930, coll. part., cliché Alain Arnold.



Un autre ouvrage a été utilisé à la Poterie de Ciboure comme source pour les décors, l'Histoire de la céramique grecque d'Olivier Rayet et Maxime Collignon, publié en 1888 (fig. 36bis, 37bis et 38bis). Plusieurs illustrations du livre ont été reproduites sur des vases de Ciboure, mais c'est surtout très probablement là que Vilotte a trouvé l'image du peintre de vases érigé en logo après 1922 (fig. 36, 37 et 38). Cet emblème qui figure sur le catalogue de 1924, sur l'oculus de la porte du bâtiment de la Poterie édifié en 1932 et sur les encarts publicitaires jusque dans les années 1970, est tiré de l'illustration qui orne la page d'introduction de l'ouvrage. Si ce même décor est également reproduit dans le tome 1 du recueil de Reinach (p. 336), il y a de fortes probabilités qu'il ait été vu dans le livre de Rayet et Collignon, ouvrage de référence sur le sujet.

Si cette tendance à la copie domine dans la période grecque de Vilotte, certaines pièces n'en restent pas moins de pures créations, dans la veine des Fig. 37bis
Œdipe et le sphinx,
extrait de Olivier
Rayet et Maxime
Collignon,
La céramique
grecque, 1888,
p. 180.
Source gallica.bnf.fr
/ BnF.

Musée





Fig. 39

La frise archaïque comme signature de la Poterie de Ciboure : les modèles archaïques. Influence orientale à Corinthe, VI° siècle av. J.-C., extrait de Olivier Rayet et Maxime Collignon, La céramique grecque, 1888, pl. 5. Source gallica.bnf.fr / BnF.

Fig. 40

Fig. 41

Dans les créations de style Art déco : vase tulipe à décor

"VE CIBOURE",

Saint-Jean-de-Luz, cliché Alain Arnold.

vers 1925-1935,

cliché Alain Arnold.



premières réalisations de Floutier et Almès et dans un registre qui annonce le style Art déco. Sur ces vases commence à apparaître l'une des signatures visuelles de la Poterie d'Art de Ciboure, qui sera ensuite conservée dans les séries Art déco et néo-basques : les frises géométriques de triangles et de traits ondulés encadrant le décor à la base et autour du col des vases. Ce motif provient de la céramique grecque archaïque (fig. 39). Maintenu jusqu'aux dernières années de la production, il apparaît à côté des scènes basques comme un rappel discret du tropisme grec à l'origine de la Poterie d'Art



Fig. 42

Dans les vases néo-basques : vase bursiforme à décor de pelotari, mention manuscrite "R. Le Corrone" et tampon "VE CIBOURE", vers 1945-1950, coll. part, cliché Alain Arnold.



Fig. 43

Persistance de ce leitmotiv jusque dans les années 1990 : grand cantharon à deux anses, décor basque (pelotaris, ferme labourdine), mention manuscrite "C FISCHER" et tampon "RF CIBOURE", vers 1980-1990, coll. Jean-Pierre Bidegain, cliché Alain Arnold.

de Ciboure (fig. 40 à 43). Les quelques rares pièces grecques postérieures à 1945 sont soit des reprises de sujets exécutés précédemment à l'époque Vilotte soit de nouvelles copies d'après des recueils illustrés. Elles occupent une place anecdotique dans la production et le travail de l'atelier.

■ Une reprise en main entrepreneuriale et artistique

Il apparaît donc que la reprise de l'entreprise par Vilotte en 1922 s'est accompagnée d'une redéfinition artistique de la production. Cette inflexion a pu être motivée par des enjeux commerciaux, notamment la nécessité de donner une homogénéité à l'ensemble en se recentrant sur des gammes faciles à identifier. Elle a pu aussi être la conséquence d'un certain flottement dans l'atelier suite au départ des deux fondateurs : privé des personnes ressources sur lesquelles reposait la valeur artistique de l'entreprise, Vilotte aurait eu besoin d'avoir recours à des garde-fous pour maintenir la qualité de la production, favorisant en ce sens la copie d'originaux. On comprend aussi dans ce contexte l'importance qu'aurait eue à ce moment-là et par la suite Pierre Almès, resté auprès de Vilotte et apportant très vraisemblablement sa compétence artistique dans cette redéfinition. Il est à l'évidence un personnage clef de la Poterie à l'époque Vilotte. Auteur de très belles pièces néo-grecques et instigateur du style Art déco qui en découle, il a marqué de son empreinte la production de la Poterie d'Art de Ciboure dans l'entre-deux-querres (fig. 44 à 46).

^(*) Attaché de conservation au Musée Basque, co-commissaire de l'exposition *La Poterie d'Art de Ciboure, 1919-1995.*



Fig. 44
Pierre Almès, créateur de décors d'inspiration
grecque dès 1920 : vase toupie à anses,
décor grec (scène de combat),
mention manuscrite "Ciboure Almè"
et tampon "FVL", vers 1920-1922,
coll. part., cliché Alain Arnold.



Fig. 45
Pierre Almès, introducteur
du style Art déco à la
Poterie de Ciboure : grand
vase olive, décor d'homme
et de femme nus avec un
bouc, mention manuscrite
"P. Almès" et tampon "VE
CIBOURE", vers 1930-1940,
coll. Ville d'Anglet, cliché
Alain Arnold.



cantharon à deux anses sur son pied en bois, décor basque (bouvier conduisant son attelage, couple de danseurs devant une ferme labourdine), mention "P. Almès" et tampon "VE CIBOURE", vers 1930-1935,

coll. part., cliché Alain Arnold.

Fig. 46

A l'origine de scènes classiques

du répertoire basque : grand

Bibliographie

BADETZ Yves, 2020, "L'Antiquité revisitée dans les céramiques de Pierre Duboy à Hagetmau", in *La Poterie d'Art de Ciboure, 1919-1995*, Bordeaux, éditions Le Festin, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, p. 12-31. BERGER Séverine, 1997, *La Poterie de Ciboure, 1919-1945*, Biarritz, Atlantica, 94 p.

Collectif, 2020, *La Poterie d'Art de Ciboure, 1919-1995*, Bordeaux, éditions Le Festin, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, 208 p.

LABARBE Daniel, 2019, La Poterie de Ciboure. Du mystère de la création aux secrets des artistes de génie, Dax, imprimerie Gutenberg, 88 p.

HANCARVILLE, Pierre-François Hugues d', 1766-1767, Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet du chevalier W. Hamilton, Naples, imprimé par François Morelli, 4 vol.

HAUMESSER Laurent, 2018, "La collection Campana en France", in *Un rêve d'Italie, la collection du marquis Camp*ana, Paris, Musée du Louvre, éditions Liénart, p. 527-551.

MERLIN Alfred, 1925, "Salomon Reinach, Répertoire des vases peints grecs et étrusques. Deuxième édition, revue et corrigée", Compte-rendu, Journal des Savants, 6, p. 273.

MORIN, Jean, 1911, Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints. Essai sur les procédés des dessinateurs industriels dans l'Antiquité, Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur, 293 p.

PICARD-CAJAN Pascale, 2003, "Le vase grec dans l'imaginaire d'Ingres", in *Le vase grec et ses destins*, München, Biering & Brinkmann, p. 299-314. c, librairie Hachette, 4 séries.

PRUNET Mary-Anne, 2017, Louis Floutier, catalogue raisonné, Saint-Pée-sur-Nivelle, Altergraf, Mary-Anne Prunet, 296 p.

RAYET Olivier et COLLIGNON Maxime, 1888, *La céramique grecque*, Paris, Georges Decaux libraire-éditeur,

RÉINACH Salomon, 1899-1909, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, Ernest Leroux éditeur,

2 tomes. ROUILLARD Pierre et VERBANCK-PIÉRARD Annie (éd.), 2003, Le vase grec et ses destins, München, Biering

ROUILLARD Pierre et VERBANCK-PIERARD Annie (éd.), 2003, *Le vase grec et ses destins*, München, Biering & Brinkmann, 384 p.

TISCHBEIN, Johann Heinrich Wilhelm, 1791-1799, Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship, Naples, 4 vol.

- 1 Littéralement "articles de Jaspe", le jaspe étant une pierre utilisée pour les intailles (pierres gravées en creux) dans l'Antiquité.
- 2 "Séance du 7 novembre 1921", Bulletin de la SSLA, n° 1 et 2, 1921, p. 212.
- 3 Ce constat avait déjà été établi par Séverine Berger dans le cadre de ses recherches en 1995-1996. Cf. notamment, BERGER Séverine, La Poterie de Ciboure, 1919-1945, 1997, Biarritz, Atlantica.
- 4 Bouvier avec son attelage, danseurs de fandango, femme à la fontaine, pelotari, paysanne avec son âne, couple de paysans.
- 5 LABARBE Daniel, La Poterie de Ciboure : 75 ans de poterie d'Art, 2019, 88 p.
- Voir également l'article de Séverine Berger dans le catalogue d'exposition : BERGER Séverine, "L'histoire et les styles de la Poterie de Ciboure, 1919-1945 », in Collectif, 2020, La Poterie d'Art de Ciboure, 1919-1995, Bordeaux, éditions Le Festin, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, p. 32-54.
- 7 Bulletin de la SSLA, op. cit.
- 8 LABARBE, op. cit., p. 54.
- 9 PRUNET Mary-Anne, Louis Floutier, catalogue raisonné, 2017, p. 11. Catalogue en ligne: https://floutier.lescollections.fr/index.php/LoginReg/LoginForm.
- 10 Les Fischer utilisent ce même tampon "VE Ciboure" jusqu'au début des années 1950 avant de créer leur propre marque, "RF Ciboure". Les pièces "VE Ciboure" produites entre 1945 et 1950/1951 se distinguent des précédentes par la présence systématique de la signature des décorateurs.
- 11 BERGER Séverine, p. 23-24. Ces registres, consultés par Séverine Berger en 1995, n'ont pas pu être localisés lors de la préparation de l'exposition en 2020.
- 12 BERGER, Séverine, 1997, op. cit., p. 23.
- Celle présentée dans l'exposition (coll. part.) et celle publiée par Séverine Berger en 1997, p. 58 (ancienne collection Duinat). Il est également intéressant d'observer la différence des marques sur ces deux pièces. Celle de l'ancienne collection Duinat porte, outre le chiffre "1235", les mentions "CIBOURE" "LVK", " L'Floutier" et les initiales "EV" entrelacées, pour "Étienne Vilotte", signature a priori très rare qui signale l'apparition de Vilotte dans l'entreprise et montre les tâtonnements dans la recherche d'une marque commune. La coupe exposée au Musée, sans doute légèrement postérieure, porte quant à elle les mentions "CIBOURE", "LVK", "LF" et le sigle "FVL", soigneusement inscrit au pinceau, dont c'est probablement l'une de ses premières apparitions. À noter aussi que cette dernière comporte en réalité deux numéros : "1235" à l'encre et "1236" au crayon, d'une écriture ancienne... Comme elle est postérieure, le doute est permis sur la signification de cette marque : référence de décor ou numérotation croissante unique pour chaque pièce... ? La comparaison d'autres numéros identiques permettrait de clarifier ce point. Il n'y en a pas d'autres dans les pièces exposées au Musée.
- 14 PICARD-CAJAN Pascale, Ingres et l'antique: étude d'un fonds documentaire consacré à la céramique grecque. Thèse de doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de Annie-France LAURENS, Université de Montpellier 3, 1995.
- 15 HANCARVILLE, Pierre-François Hugues d', 1766-1767, Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet du chevalier W. Hamilton, Naples, imprimé par François Morelli, 4 vol.
- 16 TISCHBEIN, Johann Heinrich Wilhelm, 1791-1799, Collection of Engravings from Ancient Vases Mostly of Pure Greek Workmanship, Naples, 4 vol.
- 17 PICARD-CAJAN Pascale, "Le vase grec dans l'imaginaire d'Ingres", in Le vase grec et ses destins, München, Biering & Brinkmann 2003, p. 300.
- 18 La Poterie Duboy à Hagetmau a produit des pièces de "style étrusque" à partir des années 1910. Voir l'article d'Yves Badetz à ce sujet dans le catalogue de l'exposition La Poterie d'Art de Ciboure 1919-1995.
- 19 Salomon Reinach, Répertoire des vases grecs et étrusques, Paris, Ernest Leroux, 1899, tome 1, p. 454.
- 20 Haumesser Laurent, "La collection Campana en France", in *Un rêve d'Italie, la collection du marquis Campa*na, Paris, Musée du Louvre, éditions Liénart, 2018, p. 527-551.
- 21 Outre la copie du *kylix* au pêcheur, Séverine Berger en a identifié une autre sur un pied de lampe de Floutier qui reprend le décor d'un cratère de la collection Campana. Cf. Berger, 1997, p. 51.
- 22 Labarbe, op.cit., p. 14.
- 23 Un montage de tirages photographiques contrecollés sur planches, réalisé par Vilotte entre 1935 et 1939 à destination de la clientèle pour présenter la production, donne à voir 124 vases et services dont moins d'une dizaine sont de style antique. Cf. catalogue de l'exposition, p. 52 et BERGER, 1997, p. 71.
- 24 Merlin Alfred, "Salomon Reinach, Répertoire des vases peints grecs et étrusques. Deuxième édition, revue et corrigée", Compte-rendu, Journal des Savants, 1925, 6, p. 273.



LES TABLEAUX COMMANDÉS POUR LE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE BAYONNE AU XVIIIE SIÈCLE

Marie FOURNIER(*)

Au xviii^e siècle, des vagues d'embellissement s'opèrent dans les cathédrales, les nouveaux projets de décors religieux connaissent un véritable engouement, particulièrement visible dans les années 1760-1780, époque de reprise économique en France. C'est au cours de cette période que se situe la commande d'un ensemble de tableaux pour le chœur de la cathédrale de Bayonne. À la suite de la rénovation liturgique entreprise par Monseigneur Guillaume d'Arche, évêque de Bayonne, un nouveau programme décoratif est commandé en 1767 à des peintres de l'Académie royale. Le contexte de cette commande qui s'inscrit au sein d'un ensemble plus vaste d'aménagements du chœur de la cathédrale et participe à la rénovation spirituelle de la paroisse, le rôle primordial joué par Joseph Vernet, notamment grâce à l'importance de son réseau, les spécificités de chaque œuvre et leur place dans la carrière des peintres, puis leur réception et leur conservation jusqu'à nos jours, sont étudiés dans cet article.

xviii. mendean, edertzealdi nagusiak izaten dira katedraletan, elizako apaindurek arrakasta handia daukate, bereziki 1760-1780 urteetan, Frantziak ezagutzen duen goraldi ekonomiko garaian. Orduan, Guillaume d'Arche Baionako apezpikuak hasi liturgia berritzearen ondotik, apaindura egitarau berri bat eskatua zaie 1767an Errege-Akademiako pintorei, margolan multzo bat Baionako eliza nagusiko koruarentzat. Eskaeraren testuingurua katedraleko antolamenduetan eta parropiako arraberritze izpiritualean, Joseph Verneten munta handia bere sareari esker, obra bakoitzaren berezitasunak pintoreen karreran, obren eskuratzea bai eta gaurdaino kontserbatzea, horiek guziak artikuluan azterturik daude.

■ Introduction

À la suite du Concile de Trente, de grandes campagnes de rénovation des chœurs s'opèrent dans les églises paroissiales et les cathédrales. Ces travaux visant principalement à ouvrir les chœurs et à reconstruire les maîtres autels s'achèvent vers 1730-1740¹. Des vagues d'embellissement, en lien avec l'adoption de nouvelles liturgies dites néo-gallicanes par la plupart des diocèses de France, sont également observées dans les églises jusqu'à la Révolution². Ce



MARIE FOURNIER - LES TABLEAUX COMMANDES POUR LE CHŒUR... - Pages 35 à 52

renouveau des commandes religieuses est particulièrement visible dans les années 1760-1780, époque de reprise éco-

nomique dans le Royaume de France. C'est au cours

de cette période que se situe la commande d'un ensemble de tableaux pour le chœur de la cathédrale de Bayonne. À la suite de la rénovation liturgique entreprise par Monseigneur Guillaume d'Arche (Fig. 1), évêque de Bayonne depuis 1745, ce nouveau programme décoratif s'inscrit au sein d'un ensemble plus vaste d'aménagements du chœur de la cathédrale et participe à la rénovation spirituelle de la paroisse. Ces toiles de très grandes dimensions avaient une portée pédagogique pour le fidèle, s'inscrivant dans le rôle démonstratif et rhétorique de la peinture prôné par le Concile de Trente³. En 1767, six tableaux à l'iconographie mariale sont commandés par l'intermédiaire du peintre Joseph Vernet (1714-1789) (Fig. 2),

à des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture: Jacques-Philippe Caresme (1734-1796), Jean Bardin (1732-1809), Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784) et Nicolas-Guy Brenet

(1728-1792).

À la suite des publications déjà parues sur le chœur de la cathédrale de Fig. 2 Louis-Michel Bayonne⁴, nous proposons de renouveler l'étude de ces œuvres par une syn-Van Loo thèse plus complète. Nous souhaitons ainsi inscrire ce cycle dans le contexte (1707-1771),des travaux d'embellissement du chœur menés depuis le début du XVIIIe siècle Portrait du peintre Joseph Vernet, et particulièrement le renouveau insufflé par Monseigneur d'Arche; nous inter-1768, huile sur roger sur les mécanismes de la commande et démontrer le rôle primordial joué toile, Avignon, par Joseph Vernet, notamment grâce à l'importance de son réseau ; puis, nous musée Calvet. © Musée Calvet consacrer à l'étude de chaque tableau, en démontrant leurs spécificités et en d'Avignon, inv. les situant dans la carrière des peintres ; et enfin aborder la guestion de leur 22379. réception et de leur conservation jusqu'à nos jours.

■ De nouveaux embellissements pour le chœur

Fig. 1 Anonyme français du XVIIIe siècle, Portrait de Monseigneur Guillaume d'Arche, huile sur toile, Bayonne. © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, Inv. D.2001.2.2.

En 1702, Monseigneur François René Beauvau entreprend de restructurer l'espace du chœur de la cathédrale de Bayonne en modifiant la disposition du chœur clos "à l'espagnole", de manière à rendre l'autel visible de la nef⁵. Désormais accessible visuellement aux fidèles en bas du chœur, le maîtreautel "à la romaine" s'inscrit dans la nouvelle conception tridentine de l'Église et dans un souci esthétique de la glorification de Dieu⁶. Au milieu du siècle, une nouvelle vague d'embellissements de la cathédrale est orchestrée par Monseigneur d'Arche (1702-1774), ancien vicaire général de Bordeaux et doyen du chapitre de Saint-André. Nommé évêque de Bayonne en avril 1745, il organise un synode en mars 1749 et introduit la liturgie néo-gallicane. Les livres de l'Église sont alors transformés et renouvelés; de nouveaux bréviaires, missels, antiphonaires et graduels sont imprimés sur le modèle des livres liturgiques parisiens⁷. Dans la lignée de cette liturgie nouvelle et dans un souci esthétique de la lumière et de l'éclat, Monseigneur d'Arche entreprend en 1761 de remplacer l'autel mis en place par Monseigneur Beauvau par un nouvel autel de marbre, avec baldaquin et gloire⁸. Ce changement ne remet pas en cause la disposition du chœur "à la romaine" établie en 1702. Une "Souscription volontaire" pour financer la construction de l'autel est mise en place; la liste des nombreux souscripteurs s'ouvre par le don de Monseigneur d'Arche⁹.

Le peintre Joseph Vernet, alors présent à Bayonne, joue un rôle de premier ordre dans la réalisation de ce nouveau projet. Séjournant dans la ville de juillet 1759 à juin 1761 pour peindre deux vues du port dans le cadre de la série des *Ports de France* commandée par Louis XV, Vernet aide Monseigneur d'Arche dans l'organisation des travaux. Son nom apparait à deux reprises dans la liste des "Dépenses pour l'Autel de Marbre", précieusement conservée dans les comptes de la fabrique¹⁰. Ce document intéressant pour la compréhension des mécanismes de la commande fait état du coût de toutes les fournitures et du payement des différents artisans.

L'autel de marbre est réalisé par le sculpteur Jean-Michel Verdiguier (1706-1796) pour le prix de 10500 livres, cette somme comprenant les frais de transport de Marseille à Bayonne dont Vernet s'est chargé. L'étude d'Émilie Beck Saiello sur les réseaux de sociabilité de Vernet dans la cité phocéenne témoigne des liens entretenus par les deux hommes¹¹. Entre 1751 et 1754, Vernet y séjourne à plusieurs reprises, et conserve après son départ, des liens avec l'Académie de Marseille dont Verdiquier est le directeur. Sur sollicitation du sculpteur lors de son séjour à Bayonne, le peintre devient membre d'honneur de l'institution le 6 juillet 1761. Honoré-Jean Guibert (1720-1791), sculpteur du Roi, est chargé des six chandeliers et croix de cuivre doré pour la somme de 5 000 livres. Beau-frère de Joseph Vernet dont il épouse la sœur Agathe-Faustine, il réalise les bordures des vues des Ports de France pour le peintre. Le sculpteur bayonnais Bellocq l'Aîné exécute le baldaquin, en bois avec des colonnes dorées. L'intérieur est peint par Pierre-Jacques Volaire (1729-1799), un élève de Vernet qui collabore à la réalisation des *Ports de France* entre 1755 et 1762¹². Verdiquier se charge également de sculpter la chaire en acajou et la gloire. Doré par Bellocg, cet élément sculpté participe au dynamisme de l'élévation architecturale et symbolise la présence réelle du Christ.

L'autel est consacré le jour de la Saint-Pierre, le 29 juin 1761, selon le Pontifical Romain et non pas selon la liturgie gallicane. Les travaux du chœur se poursuivent ensuite plus lentement. Les stalles et les boiseries du chœur sont exécutées par le sculpteur Bellocq l'Aîné, qui fut payé 3 253 livres entre février 1768 et avril 1770¹³. Les stalles étaient surmontées de panneaux de boiseries ornés d'attributs épiscopaux et sacerdotaux, et de guirlandes végétales, aujourd'hui conservés au Musée Basque de Bayonne¹⁴ (Fig. 3). Un tableau d'Abel de Pujol (1787-1861) figurant le chœur de la cathédrale en 1839 permet de bien comprendre cette ordonnance (Fig. 4).

Fig. 3
Boiseries du chœur
de la cathédrale
de Bayonne,
XVIII^e siècle,
Bayonne.
© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne,
Inv. 200.4.1
à 2000.4.74.





Fig. 4
Alexandre de Pujol
(1787-1861),
Le Chœur de
la cathédrale de
Bayonne en 1839,
huile sur toile,
collection
particulière,
prêt n° 2001.2 au
Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne ©.

■ La commande des tableaux par l'intermédiaire de Joseph Vernet (1714-1789)

Au sein de ce vaste projet de rénovation du chœur s'inscrit la réalisation des six tableaux destinés à s'insérer au sein des boiseries. Le cycle a été commandé en août 1767 par le peintre Joseph Vernet qui mentionne les œuvres dans son livre de raison :

"J'ay proposé a Mr Caresme deux Tableaux pr le coeur de la cathedralle de Baÿonne, un est L'annonciation, L'autre [la Visitation (rayé)] la naissance de la vierge. A Mr L'epicier La visitation et [L'education de la vierge (rayé)] Le mariage de la vierge, a Mr Badin L'Education et a Mr Brennet La fuitte en Égypte ; ils se contentent Tous de 400 l. des petits et 600 l. des Grands. [...] 4 Tableaux pr le coeur de la cathedralle de Baÿonne de 12 pieds 2 pouces de haut sur six pieds six pouces de Large et deux de 12 pieds 2 pouces de haut sur 11 pieds six pouces de Large¹⁵."

Selon Léon Lagrange. Monseigneur d'Arche aurait proposé la réalisation des tableaux du chœur à Vernet, qui aurait refusé, se contentant de servir d'intermédiaire¹⁶. Si nous ignorons les sources sur lesquelles s'appuie cette hypothèse, il semble évident que Monseigneur d'Arche fit appel à Vernet pour sa grande renommée, afin de profiter de son vaste réseau de connaissances, et non pas pour lui demander de s'adonner à la peinture religieuse. Pour guelles raisons Vernet a-t-il choisi ces peintres ? Lépicié, Brenet, Caresme et Bardin étaient alors de jeunes artistes - nés entre 1728 et 1735 - en voie de devenir académiciens, heureux d'accepter des commandes religieuses permettant de démontrer leurs talents à un vaste public. L'exposition d'un tableau de facon permanente dans un lieu ouvert à tous était une opportunité, offrant une visibilité nécessaire à la construction de leur réputation. La taille importante des signatures très démonstratives de Caresme et de Brenet s'inscrit dans ce souhait de visibilité et d'affirmation de la paternité de leurs œuvres. N'étant pas encore reçus académiciens, ces peintres étaient également plus à même d'accepter une faible rémunération.

Des liens privilégiés entre Vernet et certains peintres sont à prendre en considération. Nous remercions Émilie Beck Saiello de nous avoir si aimablement éclairé sur les liens de Vernet avec Bardin et Lépicié¹⁷. Il semble que le choix de Bardin soit une faveur de Vernet envers ses collègues Louis-Jean-François Lagrenée et Jean-Baptiste-Marie Pierre, dont Bardin était l'élève. Vernet ne manque pas de lui demander en retour d'envoyer à Volaire, alors pensionnaire en Italie, ses estampes des ports de France. Les liens entre Lépicié et la famille Vernet sont multiples : François-Bernard Lépicié (1698-1755), le père, œuvra en faveur de l'obtention d'un logement au Louvre pour Vernet, qui lui resta certainement reconnaissant ; Joseph Vernet choisit Lépicié comme maître pour son fils Carle en 1769 et lui commande les portraits de ses enfants. Les rapports entre Vernet, Brenet et Caresme sont moins évidents. Brenet et Lépicié travaillant ensemble à plusieurs reprises, peut-être est-ce Lépicié qui conseilla le peintre auprès de Vernet ? La grande expérience de Brenet dans la réalisation de tableaux pour les

églises de province et son agrément récent ont certainement été pris en compte par Vernet. Quant à Caresme, jeune peintre agréé, recevant peu de commandes de peinture d'Histoire et vivant dans une situation financière précaire, il devait être très demandeur de contrats. Il semble être le seul à recevoir un acompte de la part de Vernet, le 21 juillet 1768 : "Le 21e donné a Mr Caresme a compte des tableaux etc. 300 l. 00.18" À l'occasion du Salon de 1769, Diderot écrit à son sujet : "Il est très difficile à un homme sans fortune de se perfectionner. La misère le condamne à la médiocrité. Les honoraires seroient de quelque utilité dans une académie ; une somme annuelle serviroit à sauver quelques pauvres artistes de la tyrannie du pont Notre Dame¹⁹."

Le payement final des tableaux n'est pas mentionné dans le livre de raison de Joseph Vernet. Josette Pontet émet la supposition d'un coût de 1500 livres par tableau qui aurait été payé par l'évêque²⁰. Malheureusement pour les artistes, la réalité des prix était bien inférieure : selon le livre de raison de Vernet, les peintres devaient recevoir "400 livres pour les petits" formats et "600 livres pour les grands". Dans son Viaje de Espana paru en 1791, Antonio Ponz, conseiller de l'Académie Royale de San Fernando, évoque la rénovation récente du chœur de la cathédrale de Bayonne, et signale que les tableaux signés "Caresme, Brenet, Pisie, y Bardin [sic]" avaient été payés par M. de La Borde²¹. Dans "Le Manuscrit du Grand Séminaire vers 1840", il est également écrit : "Ces tableaux sont sortis de l'école de peinture à Rome, et ont été donnés à l'Église cathédrale par M. de Laborde Mérainville [sic], ancien fermier général, vers l'année 1770 ou peut-être plus tard²²". Le nom de Jean-Joseph, marquis de Laborde, apparait dans le "Grand Livre de souscriptions pour le maître autel"; il est alors le donateur le plus généreux avec la somme de 4 800 livres versées²³. Le marguis donna-t-il une somme supplémentaire spécifique pour les tableaux ou bien, en tant que grand mécène, son nom seul fut-il retenu pour les travaux du chœur? Issu d'une très ancienne famille béarnaise, Laborde est anobli par l'achat de la charge de "conseiller secrétaire de Sa Majesté, Maison Couronne de France et de ses finances" en 1756, et devient fermier général de 1759 à 1767. Dans son livre de raison, Vernet écrit sur la même page que la commande des tableaux de Bayonne : "J'ai commencé à finir les Tableaux de la Tempete pour M. de la Borde le 29 juillet 1767²⁴"; il exécuta d'ailleurs plusieurs tableaux pour le marquis. Joseph Vernet a véritablement joué un rôle de premier plan dans les travaux d'embellissement du chœur, assurant grâce à son vaste réseau, le choix des artisans et des peintres, la gestion des transports, le payement d'acomptes, et les relations avec les artistes

■ Un cycle dédié à la Vierge

La commande d'un cycle marial est liée à la dédicace de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne à la Vierge Marie. La thématique de la vie de la Vierge et le détail des épisodes retenus ont probablement été établis en concertation par Joseph Vernet et Monseigneur d'Arche. L'attribution des sujets à chaque artiste a été réalisée par Vernet et nous ignorons si des indications iconographiques

précises ont été fournies. Les ratures sur le livre de raison du peintre témoignent d'hésitations, les critères de la répartition entre les artistes sont difficiles à établir, les raisons des modifications complexes à élucider. En effet, entre les suiets commandés et ceux qui ont été réalisés, il semble qu'il v ait eu des changements. Entre la mention des sujets commandés par Vernet en 1767 et celle du "Manuscrit du Grand Séminaire vers 1840²⁵" qui cite les tableaux du chœur alors en place, nous constatons que le Mariage de la Vierge donné à Lépicié a disparu au profit de La Présentation au Temple de Caresme qui n'était pas évoqué par Vernet. Selon le manuscrit de 1840, la présentation des tableaux de gauche à droite était la suivante : Caresme, La Naissance de la Vierge ; Bardin, L'Éducation de la Vierge ; Caresme, La Présentation au Temple ; Caresme, L'Annonciation ; Lépicié, La Visitation ; Brenet, La Fuite en Égypte. Plusieurs remarques nous semblent judicieuses à formuler. Il est tout d'abord étonnant que le tableau de La Présentation au Temple soit placé après l'Éducation de la Vierge, compte tenu de la chronologie des évènements. En 1773. Les Tablettes royales de renommée ne mentionnent que deux tableaux exécutés par Caresme, et non trois²⁶. D'autre part, la vente après décès de Lépicié, le 10 février 1785, mentionne une esquisse du Mariage de la Vierge (n° 26), comme un "sujet aussi fait en grand pour Bayonne". La lecture de ces sources contradictoires rend l'identification des tableaux exécutés en grand plus difficile à définir.

Les œuvres du cycle sont divisées en deux formats, Vernet évoquant dans son livre de raison : "4 Tableaux pr le coeur de la cathedralle de Baÿonne de 12 pieds 2 pouces de haut sur six pieds six pouces de Large et deux de 12 pieds 2 pouces de haut sur 11 pieds six pouces de Large²⁷", soit quatre petits tableaux (env. H. 371; L. 198 cm) et deux grands tableaux (env. H. 371; L. 348 cm). Les différences de taille des œuvres ne sont pas visibles sur le tableau d'Abel de Pujol, cependant nous savons que le tableau de Brenet conservé aujourd'hui dans la cathédrale était un "grand format". En tenant compte de sa position chronologique dans le cycle, il nous semble alors logique que l'autre grand format soit le premier tableau de l'ensemble, *La Naissance de la Vierge* (disparu). Cette hypothèse a été confirmée par notre visite de la cathédrale, puisque nous avons observé que l'espacement entre chaque colonne du chœur correspondait à cet ordonnancement.

La Vierge occupe une place prépondérante en tant que mère du Dieu incarné dans la spiritualité de la Contre-Réforme, notamment pour faire face aux critiques protestantes. Au XVIII^e siècle, un culte fervent de la Vierge se poursuit comme en témoigne l'aménagement de "chapelles de la Vierge" dans de nombreuses paroisses²⁸. Figure clé de la dévotion à l'Enfance du Christ, son rôle joué dans l'incarnation divine est alors particulièrement mis en avant dans le choix des sujets: L'Annonciation, La Visitation, L'Adoration des Bergers sont des sujets privilégiés, tandis que L'Assomption est fréquemment réservée aux décors de coupoles. Le cycle de Bayonne est quant à lui véritablement centré sur la Vierge et non pas sur l'Enfance du Christ (hormis le dernier tableau). La première moitié de la série est dédiée à sa propre enfance, sa naissance, sa

formation, puis la seconde met en avant son rôle de mère du Christ. Au XVIII^e siècle, les cycles entièrement dédiés à la vie de la Vierge – et non pas à l'Enfance du Christ – sont rares. Celui-ci témoigne d'une grande dévotion portée à Marie et à la volonté de commander un ensemble de tableaux dont le sujet est en parfaite adéquation avec la dédicace de la cathédrale.

■ Jacques-Philippe Caresme (1734-1796)

Agréé peintre d'Histoire à l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1766, Caresme a pourtant privilégié les genres mineurs à la peinture d'Histoire, se spécialisant dans la réalisation de petites gouaches figurant notamment des bacchanales. Au cours de sa carrière institutionnelle, il n'exécute que quelques commandes de peinture d'Histoire dont un Saint Louis recevant la couronne d'épine pour la chapelle de la Bourse de Commerce de La Rochelle – son morceau d'agrément – et deux dessus-de-porte pour le Petit Trianon en 1772. Après son exclusion de l'Académie en 1778 à la suite d'un mystérieux scandale attaquant "l'honneur de l'Académie" 29, Caresme connaît une période d'instabilité; déchu de son titre de "Peintre du Roi" et de son droit d'exposer au Salon, il s'adonne aux genres mineurs, puis à la gravure révolutionnaire, se positionnant sur le plan politique du côté des Jacobins.

La réalisation des tableaux de Bayonne se situe juste après l'agrément de Caresme; ils forment la commande la plus ambitieuse de tableaux d'Histoire aujourd'hui connue dans la carrière de l'artiste. Premier tableau du cycle, *La Naissance de la Vierge* a aujourd'hui disparu. Issu d'ouvrages apocryphes tels la Légende dorée de Jacques de Voragine, le sujet est le premier épisode des "Mystères de la Vierge". Il a été remis à l'honneur par la Contre-Réforme en Italie et traité en France, notamment par Jean Restout pour le séminaire de Saint-Sulpice en 1744 (Paris, réserve de la COARC, inv. COA-HEY 104/816).

Par M. CAREME, Agréé.

178. La Nativité de la Vierge, Esquisse.

Elle a été exécutée en grand, de la hauteur de 12 pieds, pour la Cathédrale de Bayonne.

179. Deux Tableaux représentans, l'un le serment de l'Amour, l'autre la fausse Indisserence.

D'un pied de haut, sut 15 pouces de large.

180. Prière à Vénus, Esquisse.

Dessins lavés & coloriés, sous le même numéro.

181. Une tête de Vieillard & autres Étu-

des de têtes, sons le même numéro.

Une esquisse préparatoire à l'œuvre de Caresme a été exposée au Salon de l'Académie royale en 1769 (n° 178). Gabriel de Saint-Aubin en a réalisé un croquis sur son livret de Salon, qui trace les grandes lignes de la composition (Fig. 5). Cette dernière semble divisée horizontalement en deux parties. En partie supérieure, sainte Anne, allongée, est probablement accompagnée de Joachim, tandis qu'en partie basse, la Vierge semble être baignée par des servantes ou portée vers un berceau. La présence de rideaux en partie supérieure rend cette scène solennelle, faisant de l'humble naissance de la Vierge un théâtre sacré.

Fig. 5 Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), Croquis d'après "La Nativité de la Vierge" de Caresme en marge de son exemplaire du livret du Salon de 1769, Paris, Bibliothèque nationale de France © Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

Les critiques n'ont guère disserté sur l'esquisse de Caresme, seules quelques remarques concernant l'habileté du dessin ou le coloris ont été formulées.

Le second tableau du cycle, La Présentation de la Vierge au Temple, également peint par Caresme, est aujourd'hui conservé dans la sacristie de la cathédrale. (Fig. 6) Il ne figure pas dans la commande initiale formulée par Vernet. Signée et datée de 1769, l'œuvre figure la Vierge Marie en prière au pied du grand prêtre, qui la reçoit dans le Temple. Âgée de trois ans selon les évangiles apocryphes, elle est accompagnée par ses parents à gauche, Anne et Joachim, et par un servant d'autel agenouillé à droite. Au sein de cette œuvre monumentale, le peintre joue sur la verticalité et les contrastes. Vêtu de rouge et d'or, le grand prêtre se penche, accompagnant l'élan de son corps du geste de ses mains, pour accueillir la Vierge, si petite et immaculée. Ce mouvement descendant du divin – le prêtre en tant que représentant de Dieu sur terre – vers l'humain est accentué par le sentiment de monumentalité produit par le décor de la partie supérieure. Se détachant sur un décor architectural de hauts piliers corinthiens, la tenture

baldaquin de velours bleu et galon doré crée un effet de théâtralité, et n'est pas sans rappeler celui qui se trouvait véritablement au-dessus des tableaux dans le chœur de la cathédrale. La présence de cette tenture participant d'un décor architectural peu vraisemblable est un procédé courant au XVIII^e siècle qui peut être lié ici à la future activité de la Vierge, qui va tisser le rideau du temple. Dans cette œuvre, Caresme met en avant la douceur et la tendresse des sentiments, notamment à travers l'expression des visages de sainte Anne et de la Vierge. Privilégiant l'intimité et le recueillement, l'artiste représente peu de figures, dans un espace clos sans ouverture vers l'extérieur, où règne la ferveur de la prière.

Du sujet de *l'Annonciation*, commandé par Vernet, nous n'avons retrouvé qu'une seule mention dans la vente de la collection de M. L. de Saint Vincent à Paris le 28 avril 1852 (lot n° 3) : "Caresme. L'Annonciation, esquisse du tableau d'autel fait en 1768 pour la cathédrale de Bayonne". Aucune description ou autre source ne permet de connaître la composition de cette toile.

■ Jean Bardin (1732-1809)

Originaire de Montbard en Bourgogne, Jean Bardin rejoint Paris pour étudier la peinture et entre dans l'atelier de Louis-Jean-François Lagrenée l'Aîné en 1751, puis de Jean-Baptiste-Marie Pierre. En 1765, il obtient le premier prix de peinture, puis devient pensionnaire à l'École Royale des élèves protégés³⁰, où il reçoit en 1767 la commande d'un tableau pour la cathédrale de Bayonne. Nous pensons que l'œuvre n'a pas été peinte à Rome mais bien à Paris dans la première moitié de l'année 1768, lorsque Bardin était encore à l'École Royale



Fig. 6
Jacques-Philippe
Caresme
(1734-1796),
La Présentation de
la Vierge au Temple,
1769, huile sur
toile, Bayonne,
sacristie de la
cathédrale.
© UDAP64,
Bayonne - DRAC
Nouvelle-Aquitaine

des élèves protégés, et avant son départ au mois de juin en Italie. Le peintre n'est agréé que le 27 mars 1779, sans jamais être reçu. En 1786, il s'installe à Orléans pour diriger l'École de dessin, jusqu'à sa mort en 1809.

Seul tableau commandé à Jean Bardin, *L'Éducation de la Vierge* (Fig. 7) est aujourd'hui conservée dans la chapelle Sainte-Anne de la cathédrale de Bayonne. Il a été exposé avec les travaux des autres pensionnaires de l'École Royale des élèves protégés dans la galerie d'Apollon le 26 novembre 1768³¹. La Vierge, accompagnée de sa mère Anne et du grand prêtre Zacharie, étudie sérieusement au sein du Temple, lieu de son éducation selon les évangiles apocryphes. Le Temple qui était figuré de façon luxuriante par Caresme dans le tableau précédent, avec un riche tapis, des colonnes aux chapiteaux dorés et un lourd rideau de velours aux galons d'or, est évoqué plus sobrement dans la toile de Bardin. À droite, des éléments architecturaux antiquisants, en partie dissimulés derrière un rideau – celui qui se déchire lors de la mort du Christ – se distinguent à côté des nuées et le sol est composé de pierres claires. Ces nuées sont animées par de petits angelots et par un ange portant au-des-

Fig. 7
Jean Bardin
(1732-1809),
L'Éducation de la
Vierge, 1768, huile
sur toile, Bayonne,
cathédrale, chapelle
Sainte-Anne.
© UDAP64,
Bayonne - DRAC
Nouvelle-Aquitaine



sus de la tête de Marie une couronne de dix roses blanches, un rosaire. Une certaine sobriété se distingue dans le décor et dans la réalisation des figures, particulièrement dans celle de Marie, dont la tête de profil est coiffée "à l'antique". Le dialogue animé des trois figures, entre regards, jeux de mains et inscriptions, a été étudié et interprété par Dominique Kozakiewicz et l'abbé Michel Garat³². D'une main, Zacharie tient un livre ouvert à la page du Décalogue, sur lequel est cité le troisième commandement selon la tradition juive : "tu ne prononceras pas le nom de Yahvé ton Dieu à faux." (Ex. 20.7 et Dt. 5,11), qui vient juste d'être recopié par Marie. L'index levé de Zacharie désigne le verbe hébreu Tissa, inscrit sur son bonnet, qui signifie "porter, élever, prononcer". En réponse, Anne pointe du doigt le mot hébreu Hine, signifiant "voici", anticipation du consentement de Marie dans l'Évangile selon Saint-Luc (1, 38): "voici la servante du Seigneur, qu'il m'advienne selon ta parole". Selon l'abbé Michel Garat, Zacharie, représentant la Synagogue, évoquerait par le Tissa la faute de la femme en écho au récit du paradis. À Anne de répondre par le Hine de Marie : voici la servante du Seigneur", celle qui "écrasera la tête" du serpent. Nous

ignorons si ces recherches érudites sont le fruit d'une demande détaillée de Monseigneur d'Arche ou bien le fait du peintre ; toutefois, les autres tableaux du cycle ne semblent pas se livrer à une interprétation aussi poussée, les sujets ne s'y prêtant pas forcément non plus.

■ Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784)

Élève de Carle Van Loo, Nicolas-Bernard Lépicié est agréé à l'Académie Royale en 1764, puis reçu en 1769, la même année que Nicolas-Guy Brenet. Il peint des dessus-de-porte pour le Petit Trianon comme Jacques-Philippe Caresme, et travaille avec Brenet sur plusieurs chantiers dont celui de la chapelle de l'École Militaire en 1773. Peintre d'Histoire, il s'adonne également aux scènes de genre et aux portraits intimes. La commande des tableaux de Bayonne se situe entre son agrément et sa réception à l'Académie. Deux œuvres lui sont confiées : Le Mariage de la Vierge et La Visitation. Bien que la première ne soit pas citée dans "le Manuscrit du Grand Séminaire", il semble selon le catalogue de la vente après décès de l'artiste le 10 février 1785, qu'elle ait tout de même été réalisée (n° 26) : "Le Mariage de la Vierge, sur toile de 18 pouces sur 15 de largeur, sans bordure ; sujet aussi fait en grand pour Bayonne " (env. H. 45,7 ; L. 38 cm). Le sujet est tiré de l'Évangile selon Saint-Luc (1, 27), tandis que des détails supplémentaires sont fournis par le Protoévangile de Jacques et La Légende dorée de Jacques de Voragine.

Le sujet du tableau suivant, La Visitation, provient également de l'Évangile selon Saint-Luc (1, 39-56). L'œuvre définitive a disparu mais sa composition est connue par un certain nombre d'œuvres en rapport avec elle : une mention dans la vente après décès de l'artiste (n° 25) : "La Visitation d'Élisabeth, sujet d'une composition sage [sic], sur toile, sans bordure, de 18 pouces sur 12 de large. Ce même sujet a été exécuté en grand pour l'église de Sainte Catherine [sic] à Bayonne" (env. H. 45, 7; L. 30,5 cm); une esquisse présentée au Salon de 1769 (n° 128) dont les dimensions sont assez proches du précédent (env. H. 53; L. 30,5 cm), connue par un croquis de Gabriel de Saint-Aubin (Fig. 8); un dessin mis au carreau apparu sur le marché de l'art récemment (H. 43.5 : L. 24 cm)³³; une esquisse (H. 60,5; L. 33,7 cm)³⁴; un tableau, signé et daté, qui pourrait être un ricordo³⁵ (Fig. 9³⁶), (H. 56; L. 35 cm)³⁷; une copie contemporaine (H. 56; L. 32 cm)³⁸ (Fig. 10). Le statut et la chronologie de ces œuvres ne sont pas évidents à définir. Malgré les différentes variantes que l'on peut observer entre le dessin, le croquis de Gabriel de Saint-Aubin et les tableaux, ces œuvres donnent une idée de la composition, proche du tableau final. Surélevées par quelques marches, la Vierge, accompagnée de sa cousine Élisabeth, rend grâce au Ciel, une main sur le cœur et l'autre tendue vers les nuées peuplées de têtes d'angelots ailés. Ce bras levé vers le ciel renforce la dimension prophétique de cet épisode qui illustre la première rencontre du Christ et de son cousin Jean-Baptiste. La présence au premier plan d'un âne qui fixe le spectateur, accompagné de son maître et d'un chien regardant la scène, crée un lien avec le dévot et confère un aspect anecdotique à la composition.

Fig. 8 Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), Croquis d'après "La Visitation" de Nicolas-Bernard Lépicié en marge de son exemplaire du livret du Salon de 1769. Paris, Bibliothèque nationale de France. © Bibliothèque nationale de France. département Estampes et photographie

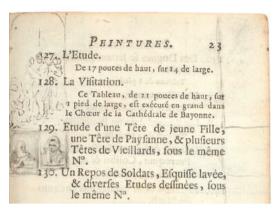


Fig. 10 D'après Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), La Visitation, huile sur toile, localisation inconnue © Artcurial.





Fig. 9 Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), La Visitation, huile sur toile, localisation inconnue. © Ader

■ Nicolas-Guy Brenet (1728-1792)

Fils d'un graveur originaire du Jura nommé Guy Brenet, Nicolas-Guy Brenet a commencé son apprentissage de peintre dans l'atelier de Charles Coypel, puis de François Boucher, avant de poursuivre sa formation auprès de Carle Van Loo à l'École royale des élèves protégés. En 1756, il part pour trois ans à l'Académie de France à Rome afin d'étudier les grands maîtres italiens aux côtés de Jean Honoré Fragonard et Charles Monnet et de son frère sculpteur André Brenet. Son séjour d'étude fini, il rentre en France en 1760 et séjourne à Lyon où il



Fig. 11
Nicolas-Guy Brenet
(1728-1792),
La Fuite en Égypte,
1769, huile sur toile,
Bayonne, cathédrale
Notre-Dame,
chapelle du
Saint-Sacrement.
© UDAP64,
Bayonne - DRAC
Nouvelle-Aquitaine

Fig. 12 Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780). Croquis d'après La Fuite en Égypte de Nicolas-Guy Brenet en marge de son exemplaire du livret du Salon de 1769, Paris, Bibliothèque nationale de France. © Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

reçoit plusieurs commandes, principalement religieuses. Le tableau peint pour Bayonne en 1769 a été exécuté la même année que son morceau de réception à l'Académie royale. Le peintre a alors déjà réalisé un certain nombre de tableaux pour des églises de province, ce qui pousse Diderot à écrire : "il a la pratique de tous les curés de village ; il leur en donne pour leur argent." ³⁹ Le dernier tableau du cycle, *La Fuite en Égypte*, (Fig. 11) a été confié à Brenet. L'esquisse préparatoire présentée au Salon de 1769 (n° 121) est aujourd'hui perdue, mais sa composition est connue par un croquis de Gabriel de Saint-Aubin. (Fig. 12) Réalisé en marge du livret du Salon, ce

dernier permet de constater que Nicolas-Guy Brenet a conservé l'ordonnance de la disposition de ses figures. La Vierge portant l'Enfant Jésus est accompagnée à sa droite de Joseph tenant l'âne et surplombée par un ange indiquant le chemin à suivre. Dans le tableau définitif, de format carré, le paysage est



enrichi à droite d'une pyramide, à gauche d'un pont de bois et à l'arrière-plan d'une ville. Une seule mention de l'œuvre, succincte et sans véritable intérêt, est à relever parmi les critiques du Salon⁴⁰. Cette toile a appartenu à Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté (1727-1794), intendant des Menus Plaisirs de la Maison du roi, collectionneur et client fidèle de Joseph Vernet⁴¹.

Le tableau final est conservé dans la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale. La Fuite en Égypte figure parmi les sujets religieux les plus prisés par les artistes à l'époque moderne et peut se prêter à différents types de représentation. Ainsi, le moment choisi par Brenet n'est pas celui du repos de la Sainte-Famille, mais celui de la marche sur les chemins d'Égypte, guidée par l'ange du Seigneur. Cette grande composition de format carré est d'une grande lisibilité, construite à la fois sur le modèle d'une frise pour la Vierge et Joseph, et d'une forme triangulaire avec l'ange qui fait écho à la pyramide s'élevant à droite à l'arrière-plan. Joseph et Marie sont en mouvement, leurs pieds en avancée, sans toutefois que la scène n'évoque la panique de la fuite. La présence divine comme guide apaise le couple, et l'enfant qui dort paisiblement dans les bras de sa mère.

■ Une réception enthousiaste

Si la réception des esquisses au Salon eut un écho modéré (les critiques sont presque absentes à leur sujet), l'ensemble achevé et installé dans le chœur de la cathédrale dut plaire à Monseigneur d'Arche. En effet, les fabriciens offrirent à madame Vernet "une écuelle d'argent, avec son assiette et son étui, qu'ils avaient fait venir de Paris et qui leur coûtait bien 483 livres", et l'évêque fit cadeau de friandises et de chocolat au peintre⁴². Ces remerciements pour les services rendus par Vernet, tant pour l'élaboration du maître-autel que pour la commande du cycle des tableaux, témoignent de la reconnaissance de l'évêque et très certainement de sa satisfaction. Cet ensemble de tableaux de grands formats et aux coloris vigoureux, répondait également à une volonté didactique de la part de Monseigneur d'Arche et eut certainement un impact positif sur les fidèles, bien que l'érudition du tableau de Bardin ne dût pas être accessible à tous. D'autre part, l'étude par Josette Pontet de l'augmentation du bail établi pour la ferme des chaises l'a amenée à conclure à une augmentation de la fréquentation des offices célébrés dans la cathédrale à partir de 1767⁴³.

■ Conclusion

Malgré les dégradations de la période révolutionnaire, les six tableaux ont été conservés dans la cathédrale et sont attestés en 1824 dans l'inventaire de l'édifice⁴⁴. L'ensemble figure également sur le tableau d'Abel de Pujol peint en 1839. Sous l'épiscopat de Monseigneur François Lacroix (1838-1878) et grâce au legs de Jacques Taurin-Lormand, le conseil de fabrique décide d'engager des travaux de rénovation à partir de 1847⁴⁵. Les aménagements du XVIIIe siècle sont remplacés au profit d'une recherche nouvelle de la pureté du

style gothique. Un nouvel autel est installé en 1849, tandis que l'ancien est laissé à l'abandon. C'est à cette époque que les tableaux ont été déposés hors de la cathédrale. En 1894, il semble que *La Visitation* de Lépicié se trouvait dans un grenier de l'évêché⁴⁶. En 1906, l'inventaire des biens de la fabrique mentionne une *Fuite en Égypte* dans la chapelle paroissiale et une "*Présentation de la Vierge* de Lépicié [sic]", probablement le tableau de Caresme⁴⁷. Au début du XX° siècle, le classement Monument Historique des trois tableaux aujourd'hui conservés dans la cathédrale, et leur restauration au cours du siècle, ont permis la conservation et la valorisation de ces œuvres. Comment expliquer la disparition des trois autres ? De tels formats passant en effet difficilement inaperçus, ont-ils été roulés, vendus, offerts, détruits, ou peut-être se trouvent-ils encore dans une autre église ou une réserve délaissée ?

Au sein des importants travaux de rénovation du chœur entrepris par Monseigneur d'Arche, la commande du cycle des tableaux s'inscrit dans la volonté de renouveau liturgique initié par le prélat. L'étude des mécanismes de la commande a démontré le rôle primordial joué par Joseph Vernet comme intermédiaire entre les différents artistes et artisans et, au-delà, invite à la réflexion sur le rôle joué localement par des peintres de l'Académie Royale lors de leurs déplacements en province. Hommage à la dédicace de la Vierge à la cathédrale, ce cycle entièrement consacré à la Vierge Marie témoigne tant d'un souci esthétique d'embellissement que d'une approche didactique de la part de Monseigneur d'Arche. Nous espérons par cette étude de cas des travaux de rénovation d'un chœur de cathédrale au XVIIIe siècle, participer à l'enrichissement de la connaissance de la peinture religieuse en province, et pourquoi pas, aider à la redécouverte des tableaux disparus.

Bibliographie

BECK SAIELLO Émilie, 2010, Pierre Jacques Volaire 1729-1799 dit le Chevalier Volaire, Paris, Arthéna.

BECK SAIELLO Émilie, 2016, "De l'aristocratie du négoce aux cercles de l'Académie. Les réseaux marseillais de Joseph Vernet", in *Marseille au XVIII*° siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753-1793, cat. expo. Marseille, musée des Beaux-Arts, p. 49-75.

BECK SAIELLO Émilie, (en cours de préparation), Édition critique du livre de raison de Joseph Vernet, thèse d'habilitation à diriger des recherches.

DIDEROT Denis, *Salons, 1767,* vol. III, texte établi et présenté par J. Seznec et J. Adhémar, Oxford, The Clarendon press, 1963.

DIDEROT Denis, Salons, Héros et martyrs, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau, t. 4, Paris, Hermann, 1995.

DUBARAT Victor abbé, 1893, "Quelques Tableaux de la cathédrale de Bayonne et le peintre Joseph Vernet", in Études historiques et religieuses du Diocèse de Bayonne, p. 193-197.

DUBARAT Victor abbé et DARANATZ Jean-Baptiste abbé, 1910, Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne, Manuscrit du Chanoine René Veillet publié pour la première fois avec des notes et des gravures, t. 1, Bayonne-Pau.

FOURNIER Marie, 2017, "Jacques-Philippe Caresme (1734-1796), dessinateur licencieux ?" in Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat (dir.), De David à Delacroix II. Du tableau au dessin. Douzièmes Rencontres Internationales du Salon du dessin, 22-23 mars 2017, Palais Brongniart, Paris, Paris, Société du Salon du Dessin / Dijon, L'Échelle de Jacob.

^(*) Doctorante en Histoire de l'Art, Sorbonne-Université, Centre André Chastel.

GASTON-DREYFUS Philippe et INGERSOLL-SMOUSE Florence, 1922, "Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Nicolas-Bernard Lépicié", in *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, Librairie Armand Colin, p. 134-283.

GOUZI Christine et LERIBAULT Christophe (dir.), 2017, Le Baroque des Lumières. Chefs d'œuvres des églises parisiennes au XVIII[®] siècle, cat. expo., Paris, Petit Palais.

GOUZI Christine, 2019, La peinture religieuse en France 1685-1789. De la commande à la création, Dijon, Faton.

HOURMAT Pierre, 1983, "Notes et documents. La Cathédrale Notre-Dame et les cloîtres au XIX° siècle", in Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne, n° 139, p. 139-151.

JEAN-PIERRE Henri, 1943, "Trois tableaux du XVIIIe siècle à la Cathédrale de Bayonne", in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, p. 151-164.

JIMENO Frédéric, 2018, "La condition de peintre d'histoire à la fin de l'Ancien Régime. L'exemple de Jean Bardin (1732-1809)", in Christophe Henry (dir.), *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, vol. 1, p. 87-95 [En ligne].

LAGRANGE Léon, 1858, Joseph Vernet : sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits, Bruxelles, A. Labroue et Cie.

LAGRANGE Léon, 1864, Les Vernet. Joseph Vernet et la peinture au XVIII[®] siècle, avec le texte des Livres de raison et un grand nombre de documents inédits, Paris, Didier et cie.

LOURS Mathieu, 2010, "Liturgie et aménagement des chœurs : l'exemple des cathédrales françaises, XVIIIe stàcles", in *Décor et liturgie dans les églises de France au XVIIIIe siècle*, actes de la journée d'étude du 18 sept. 2009, organisée par les Arch. dép. d'Eure-et-Loir, Chartres, p. 17-42.

PONTET Josette, 2012, "Les transformations de la cathédrale de Bayonne sous l'épiscopat de M^{gr} d'Arche", in *Bulletin de la Société des sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 167, p. 157-174.

PONTET Josette, 2013, "Les transformations de la cathédrale de Bayonne au XVIII® siècle", in *Contributions à une histoire du catholicisme : Papauté, Aquitaine, France et Outre-Mer*, Paris, Khartala, p. 107-130.

PONZ Antonio, 1791, Viaje de España, t. 1, Madrid.

RIBETON Olivier, 2013, "Un rêve néogothique, la cathédrale de Bayonne", in *Bulletin du Musée Basque*, n° 181, p. 12-37.

Notes

- 1 Pour une synthèse sur la peinture religieuse voir GOUZI C., 2019, et plus particulièrement le chapitre sur "Les églises paroissiales de province", p. 193-251.
- 2 LOURS M., 2010, p. 24-25. Ces nouveaux livres de liturgie néo-gallicane "retournent aux sources rénovées des pratiques des Églises des Gaules, remplacent les livres romains dans tout le pays, de 1706 à 1790, en commençant par Paris".
- 3 À la fin du Concile de Trente (1545-1563), un décret est publié afin de remettre en valeur le rôle didactique des images, l'importance pédagogique de la représentation du Christ, de la Vierge et des saints dans les églises pour l'instruction des fidèles.
- L'historiographie de ce cycle débute par les publications de Léon Lagrange (1828-1868) en 1858, puis en 1864, sur Joseph Vernet et la peinture au XVIII^e siècle. Il est le premier à publier des extraits du livre de raison de l'artiste, tout en se dotant d'une plume acérée, révélatrice d'un regard porté sur ces peintres d'Histoire au milieu du XIXe siècle : " Passe pour Lépicié, - quanquam ô! - mais Caresme, ce fade libertin; mais Brenet, mais Bardin! Monseigneur en eut pour son argent." En 1893, l'abbé Victor Dubarat (1855-1939) dédie un article entier à ce cycle, "Quelques Tableaux de la cathédrale de Bayonne et le peintre Joseph Vernet", puis publie en collaboration avec l'abbé Jean-Baptiste Daranatz, leurs Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne, Manuscrit du Chanoine René Veillet publié pour la première fois avec des notes et des gravures, un ouvrage riche de sources archivistiques issues des archives communales de la ville de Bayonne (1910). En 1943, l'article de Henri Jean-Pierre, "Trois tableaux du XVIIIe siècle à la Cathédrale de Bayonne", propose une analyse non dénuée de jugements esthétiques des trois peintures encore conservées, qui "ne constituent pas la plus belle parure de notre cathédrale". Plus récemment, les publications de Josette Pontet consacrées aux transformations de la cathédrale de Bayonne au XVIIIe siècle. viennent enrichir la connaissance de l'histoire religieuse locale, étayée de sources d'archives, tandis que les travaux en cours menés par Émilie Beck Saiello sur Joseph Vernet permettent d'affiner le rôle joué par le peintre.
- 5 PONTET J., 2013, p. 116-120.
- 6 LOURS M., 2010, p. 25-28.
- 7 PONTET J., 2012, p. 160.
- 8 La gloire est un ornement architectural composé de rayons qui symbolise la présence divine.

- 9 DUBARAT V. et DARANATZ J.- B., 1910, p. 458-459; Bayonne, Archives Municipales, GG 146, cité par PONTET J., 2012, p. 166.
- 10 DUBARAT V. et DARANATZ J.- B., 1910, p. 460-461; Bayonne, Archives Municipales, GG 146, cité par PONTET J., 2012, p. 164, et voir fig. 2 à 4, p. 170-172.
- 11 BECK SAIELLO É., 2016, p. 49-75.
- 12 BECK SAIELLO É., 2010, p. 33.
- 13 PONTET J., 2013, p. 125.
- 14 L'essentiel de ces 28 panneaux de chêne est conservé dans l'ancien séminaire de Bayonne, devenu conservatoire de musique depuis 1974. L'ensemble est classé Monument Historique depuis le 1^{er} décembre 1913.
- BECK SAIELLO É. (en cours de préparation). Avignon, Médiathèque Ceccano, Ms 2322, fol. 279 (août 1767). Cette retranscription est précieuse car l'extrait du livre de raison publié par Léon Lagrange (1864, p. 400) place ces informations en 1768 et ne mentionne pas les ratures.
- 16 LAGRANGE L., 1864, p. 100.
- 17 Pour les éléments cités ci-dessous voir BECK SAIELLO É. (en cours de préparation).
- 18 BECK SAIELLO É., (en cours de préparation). Avignon, Médiathèque Ceccano, Ms 2322, fol. 65.
- 19 DIDEROT D., Salon de 1769, (éd. 1995), p. 97.
- 20 PONTET J., 2013, p. 127.
- 21 PONZ A., 1791, p. 37.
- 22 DUBARAT V. et DARANATZ J.-B., 1910, p. 381-382, note 2.
- 23 PONTET J., 2012, p. 167.
- 24 BECK SAIELLO É. (en cours de préparation). Avignon, Médiathèque Ceccano, Ms 2322, fol. 279.
- 25 DUBARAT V. et DARANATZ J.-B., 1910, p. 381-382, note 2.
- 26 Cité par MANTZ Paul, "Jacques-Philippe Caresme", in La Chronique des Arts et de la Curiosité, 21 décembre 1862, n° 5, p. 37 39.
- 27 Op. cit. Note 24.
- 28 GOUZI C. et LERIBAULT C. (dir.), 2017, p. 182.
- 29 FOURNIER M., 2017, p. 57.
- 30 Créée en 1748 et installée près du Louvre, cette nouvelle institution avait pour but de fournir aux jeunes élèves qui allaient se rendre à Rome une formation complémentaire, à la fois artistique par Carle Van Loo, et intellectuelle avec un enseignement littéraire et historique dispensé par Lépicié.
- 31 *Mercure de Franc*e, janvier 1769, p. 180-183, cité par JIMENO F., 2018, p. 89.
- 32 Notre Église, n° 26, mai 2012, p. 36, texte publié par Dominique Kozakiewicz, avec l'aide de l'abbé Michel Garat, auteur de la traduction-exégèse des inscriptions hébraïques.
- 33 Vente Villefranche-sur-Saône, Guillaumot-Richard, le 15 juin 2019, n° 117.
- 34 Vente collection Ciechanowiecki, Beaussant-Lefèvre, Drouot-Richelieu, le 28 juin 2002, n° 85.
- 35 Un *ricordo* est "une version peinte par l'artiste ou son atelier après le tableau définitif et destinée à être conservée"
- 36 Vente Artcurial, Drouot-Richelieu, le 10 octobre 2011, n° 260 (comme d'après Lépicié) ; vente Beaussant-Lefèvre, Drouot-Richelieu, le 7 mars 2012, n° 79 (comme attribué à Lépicié).
- 37 Vente Paris, Ader, les 11-12 juin 1959, n° 126.
- 38 Vente Artcurial, Drouot-Richelieu, le 10 octobre 2011, n° 260 (comme d'après Lépicié) ; vente Beaussant-Lefèvre, Drouot-Richelieu, le 7 mars 2012, n° 79 (comme attribué à Lépicié).
- 39 DIDEROT D., Salon de 1767, p. 256-257.
- 40 L'Année littéraire, t. V, 1769, lettre 13, p. 307-308.
- 41 Inventaire "saisies et émigrés" Papillon de La Ferté, 4 frimaire An III: "n°201. Une fuite en Égypte de 7 figures hauteur 25 pces, largeur 20 pces sur toile. De Brenet." (A.N., F 17 1268; nous remercions Benjamin Salama de nous avoir indiqué cette cote); vente Papillon de La Ferté, Paris, le 20 février 1797, n° 93.
- 42 LAGRANGE L., 1864, p. 101.
- 43 PONTET J., 2013, p. 128. Le bail conclu pour la ferme des chaises, soit la délégation de la perception des revenus liés à la location des chaises, qui était fixé à 500 livres par an de 1745 à 1767, passa à 1 000 livres à partir du premier dimanche de l'Avent 1767.
- 44 Archives Nationales, F 19 7633, cité par HOURMAT P., 1983, p. 151.
- 45 Le conseil de fabrique, composé de clercs et de laïcs nommés marguilliers ou fabriciens, a pour vocation la gestion administrative et financière de la paroisse. Sur les travaux de la cathédrale au XIX^e siècle voir RIBETON O., 2013.
- 46 GASTON-DREYFUS P. et INGERSOLL-SMOUSE F., 1922, p. 159-160.
- 47 Bayonne, Archives départementales, 8 V 12. Inventaires des Biens dépendant de la fabrique de l'Église Métropolitaine Notre-Dame de Bayonne le 6 février 1906, fol. 305 et fol. 317.



NOUVEAUX LOCUTEURS ET MILIEU DU BERTSOLARISME. LÉGITIMATION ET REMISE EN QUESTION

Miren ARTETXE SARASOLA(*)

L'identité linguistique des nouveaux locuteurs¹ et leur usage de la langue basque constituent une ligne de recherche très fructueuse ces dernières années, dans le domaine des langues minorisées. Comme pour les autres langues, les recherches portant sur la langue basque ont démontré que l'usage de la langue par les nouveaux locuteurs est lié, de près ou de loin, au sentiment de légitimité en tant que locuteur ou à la considération par autrui comme locuteur légitime. Ce travail de recherche a pour objet d'analyser l'influence possible de la pratique du bertsolarisme ou de la socialisation dans le milieu du bertsolarisme sur le processus de légitimation des nouveaux locuteurs, dans le contexte du Pays Basque Nord. Je me fonderai sur une méthodologie ethnographique et des entretiens réalisés avec deux jeunes bertsolari pour avancer, d'une part, que les nouveaux locuteurs peuvent gagner en légitimité s'ils sont perçus comme bertsolari, et d'autre part, que l'image canonique du bertsolari peut, à l'inverse, constituer un frein à la légitimation des nouveaux locuteurs².

Hiztun berrien hizkuntza identitatea eta hizkuntza erabilera ikerlerro emankorra bilakatu da azken urteotan, hizkuntza gutxituen esparruan. Bestelako hizkuntzen kasuan bezala gurean ere, ikerketek erakutsi dute hiztun berrien hizkuntza erabilera loturik dagoela nolabait, hiztun gisa nork bere burua legitimo sentitzearekin edo eta besteengandik hiztun legitimo gisa hartua izatearekin. Ikerlan honetan, Ipar Euskal Herriko testuinguruan, bertsotan trebatzeak eta bertso-munduan sozializatzeak hiztun berrien legitimazio prozesuan izan dezakeen eragina aztertuko dut. Metodologia etnografikoan eta bi bertsolari gazteri eginiko elkarrizketetan oinarrituz, honakoa argudiatuko dut: hiztun berriek bertsolari gisa irakurria izatean legitimitatea irabaz dezaketela, alde batetik, eta bestetik, bertsolariaren irudi kanonikoa hiztun berrion legitimaziorako muga ere izan daitekeela.

■ Introduction

Ces dernières décennies, du fait des efforts pour la revitalisation de la langue, le nombre de bascophones ayant appris l'euskara en dehors du foyer a considérablement augmenté. Il ne s'agit pas là d'une donnée anecdotique : aujourd'hui,

plus de la moitié des jeunes bascophones a appris l'euskara en dehors du foyer³, et le nombre de nouveaux locuteurs augmente sans cesse, aussi bien en termes absolus que relatifs.

On sait que le fait de ne pas avoir appris la langue à la maison - bien qu'il ne s'agisse que d'un des éléments qui définissent un parcours de locuteur - peut avoir un impact sur le comportement linguistique des locuteurs. En ce sens, l'identité linguistique et l'usage de la langue des nouveaux locuteurs s'avèrent être une ligne de recherche fructueuse ces dernières années, ici comme dans l'ensemble de l'Europe⁴.

D'après les recherches, la société basque actuelle exige des nouveaux locuteurs qu'ils répondent à un certain nombre de caractéristiques pour pouvoir être considérés comme locuteurs **légitimes**. L'idéologie linguistique principale qui définit quel locuteur mérite la légitimation et pourquoi celle-ci est fondée sur le modèle du locuteur natif (Woolard, 1998, 2008), du locuteur authentique, dont la langue est la "langue maternelle". De même, la sociolinguistique axée sur la sauvegarde des langues minorisées a principalement construit ses récits de revitalisation des langues autour du noyau des **locuteurs authentiques** (Ramallo et O'Rourke, 2014).

Or, la légitimité n'est pas un concept statique. Les caractéristiques permettant à un individu d'acquérir la légitimité évoluent dans le temps et dans l'espace. Le sentiment de légitimité étant fondamental pour l'activation des nouveaux locuteurs, la compréhension du processus de légitimation est un enjeu stratégique pour agir sur le processus de revitalisation de la langue basque.

J'aborderai en premier lieu le processus de légitimation des nouveaux locuteurs par la socialisation dans le milieu du bertsolarisme, dans le contexte du Pays Basque Nord (dorénavant PBN), en étudiant les parcours linguistiques et les parcours au sein du bertsolarisme de deux nouveaux locuteurs ayant assisté pendant plusieurs années à des cours de bertsolarisme et en observant leurs expériences en tant que nouveaux locuteurs. Je me pencherai ensuite sur les limites que l'image canonique actuelle du bertsolari peut mettre à ce processus de légitimation.

■ Catégories de locuteurs et légitimité en tant locuteur

De nombreux facteurs interviennent dans le choix d'une langue d'expression par un locuteur. Cependant, l'un de ces facteurs a un impact particulièrement important sur les nouveaux locuteurs : la reconnaissance, par les autres comme par soi-même, en tant que locuteur légitime. La difficulté des nouveaux locuteurs à acquérir la légitimité est tout aussi notable dans d'autres contextes linguistiques que le nôtre (O'Rourke et Ramallo, 2011) ; souvent, les nouveaux locuteurs des langues minorisées ont le sentiment de ne pas être des locuteurs authentiques. Or, les études montrent que la légitimité que le nouveau locuteur s'accorde ou celle qu'on lui accorde (les deux étant intimement liées) ont une importance capitale dans son utilisation de la langue.

Certes, il existe autant de types de locuteurs que de locuteurs eux-mêmes - et ce, à tous les âges - et les types de locuteurs se situent sur un continuum en fonction de leur vécu et de leurs compétences, de l'utilisation, de la proximité ou de l'attachement à la langue qui en découlent. Mais les étiquettes de catégorisation des locuteurs les plus répandues et les plus utilisées dans la société basque ne reflètent pas cette diversité. Les catégories les plus courantes sont celle du euskaldun zahar ou bascophone natif et celle de l'euskaldun berri ou **nouveau bascophone**. Ainsi, si la distinction repose uniquement sur la nature du processus d'apprentissage linguistique, la légitimité des locuteurs se mesure aujourd'hui, dans notre contexte, au regard de ces catégories : le locuteur natif est légitime **en soi**, alors que les nouveaux locuteurs doivent remplir un certain nombre de conditions pour être considérés comme locuteurs légitimes - l'utilisation intensive de la langue, entre autres (Amorrortu et al., 2017). Or, le manque de légitimité ressenti par les locuteurs peut leur faire éprouver un manque de confiance ou de motivation et inhiber l'utilisation du basque, dans certains contextes. Ils préféreront donc utiliser une autre langue - et inversement (Amorrortu et al., 2017). Ainsi, compte tenu de l'interaction entre la légitimité et l'utilisation de la langue par les nouveaux locuteurs, je souhaite analyser ici les processus de légitimation des nouveaux locuteurs dans le milieu du bertsolarisme au PBN.

En effet, si on envisage la légitimité comme un processus subordonné à la pratique sociale (Ortega et al., 2014), il est intéressant de déterminer les facteurs qui jouent un rôle de légitimation dans le contexte qui nous intéresse. D'autre part, les facteurs qui favorisent ou freinent la légitimation agissant dans le cadre d'une certaine idéologie, la deuxième ambition de ce travail sera d'identifier quelques clés de l'idéologie qui englobe ces processus de légitimation.

■ Méthodologie

Mon travail de recherche est fondé sur une étude ethnographique. Durant cinq années, j'ai analysé les parcours linguistiques, les comportements et les identités de jeunes évoluant dans le milieu du bertsolarisme au PBN, au regard de leur parcours et de leur expérience dans le monde du *bertso*. J'ai interrogé 14 jeunes âgés de 15 à 20 ans, dont deux nouveaux locuteurs en basque⁵, avec lesquels j'ai réalisé deux entretiens approfondis⁶. Le premier traitait principalement de leur parcours dans le milieu du bertsolarisme et de leur parcours linguistique, alors que le second abordait leur vécu et les discours auxquels ils ont été confrontés en tant que nouveaux locuteurs. Je n'utiliserai ici que des extraits des entretiens de ces deux personnes, Nekane et Allande⁷.

Allande et Nekane ont appris le basque grâce au système d'enseignement immersif, dès leur plus jeune âge, et ils ont été scolarisés en basque de la maternelle au lycée, au sein du réseau *Seaska*. Ils ont toujours parlé français au sein de leur foyer. Quant à leur contexte sociolinguistique, ils sont tous les deux Labourdins, ils vivent donc sur un territoire dont la population est bascophone à 16,1 % (Gouvernement basque et al., 2017).

Ces deux personnes ont fait leurs premiers pas très tôt dans le milieu du bertsolarisme (ils ont commencé à 9 ans). Ils ont depuis été membres d'écoles de bertsolarisme, au moins jusqu'à la période universitaire, dont les trois dernières années au sein de l'école de bertsolarisme du lycée Bernat Etxepare. Ils ont également participé à des représentations publiques de *bertso*, dans le cadre de championnats ou de concours de jeunes *bertsolari*, de performances publiques de *bertso* ou du championnat *Xilaba*, auquel participent des *bertsolari* adultes et qui se déroule en Soule, Basse-Navarre et Labourd.

En plus du milieu du bertsolarisme, ils évoluent dans différents réseaux et groupes sociaux significatifs en langue basque, à laquelle ils sont extrêmement attachés. Ils ont un niveau de compétence linguistique élevé et font montre d'un usage intensif et proactif de la langue.

■ Questionnement des catégories de locuteurs

À la question qui leur demandait de se définir en tant que locuteurs en langue basque, Nekane et Allande répondent très clairement : ils se considèrent comme bascophones légitimes, mais cette situation ne leur était pas acquise d'office. Ils ont tous deux profondément réfléchi à la question. Nekane se considère comme **bascophone**, purement et simplement. Elle est pourtant consciente que le fait d'être nouvelle locutrice la place en position de devoir justifier sa légitimité.

Miren Artetxe: Nekane, euskaldun zahar [bascophone native], euskaldun berri [nouvelle bascophone], euskaldun ceci ou cela, comment vous définissez-vous? [elle répond avant la fin de la question].

Nekane: Ah! euskaldun. J'ai appris le basque à l'âge de trois ans et c'est aujourd'hui ma langue de vie principale. La dernière fois, je suis allée à Lille avec ma mère, à la recherche d'un appartement, et nous avons dormi dans la même chambre, et je lui ai dit, le lendemain, j'ai peur d'oublier l'euskara, si je quitte le Pays Basque pendant cinq ans, et elle m'a répondu: tu sais, tu rêves en euskara, alors tu ne l'oublieras pas. Elle m'avait entendu parler basque dans mes rêves. Alors je ne suis pas une euskaldun berri, je suis euskaldun.

Se définir comme *euskaldun* sans autres qualificatifs peut constituer une stratégie des jeunes nouveaux locuteurs pour fuir l'étiquette de l'*euskaldun berri*: "dans le cas des sujets ayant appris la langue basque à un jeune âge, on observe que le fait d'être *euskaldun* est en quelque sorte 'mieux' que d'être *euskaldun berri*" (Ortega et al., 2014 : 91). Cependant, souvent, le fait de s'identifier à cette catégorie "neutre" ne suppose pas une remise en question des catégories de nouveau bascophone et de bascophone natif : "cette catégorie met en évidence l'idéologie de la langue maternelle sans la remettre en question" (Ortega et al., 2014 : 91). Or, Nekane ne considère pas la catégorie d'*euskaldun* comme un niveau intermédiaire entre le bascophone natif et le nouveau bascophone, ou pas totalement. Elle tend plutôt à assimiler la catégorie de bascophone à la catégorie de bascophone natif. Elle ne remet pas en question la valeur de l'authenticité, mais plutôt le fait que cette authenticité soit le monopole des bascophones

natifs. Quand elle parle du fait d'être bascophone, elle parle en réalité d'être une bascophone authentique. Et elle choisit de ne pas définir **l'authenticité** en termes essentialisants, comme le fait d'être ou ne pas être locuteur de naissance, même si cela l'amène à devoir justifier sa position sans cesse :

Nekane: Et je pense en *euskara*, je compte en *euskara*... Cette année j'ai fait les mathématiques en français, je l'ai fait pendant deux ans, et quand je dois calculer quelque chose, il m'arrive de penser en français. Et au début cela m'inquiétait, mais au bout d'un moment... Non, parce qu'on entend souvent que "le vrai bascophone est celui qui compte aussi en basque.

MA: "Ah bon?"

Nekane: Oui. Je l'ai entendu plus d'une fois. Eh bien, j'ai fait les mathématiques en français pendant deux ans. Ben, c'est normal de penser "deux plus deux" [en français dans le texte], mais après, dans mon quotidien, le basque est toujours là, alors, vraiment, je ne m'inquiète pas.

MA: Et avez-vous réellement peur d'oublier la langue basque?

Nekane: Euh... non. Je ne vais pas l'utiliser, mais je ne peux pas oublier le basque... hein... c'est impossible.

Allande se définit comme euskaldun zahar. On observe donc une remise en question de la catégorie. Il est conscient du fait que son parcours ne correspond pas à la définition courante du bascophone natif ou euskaldun zahar, mais compte tenu de son niveau de connaissance et d'usage, les gens le prennent souvent pour un bascophone natif. Ainsi, en l'absence de déclaration contraire de sa part, il a le passing⁸ du bascophone natif (Guzmán et Platero, 2012). Pleinement conscient de ce passing, il exprime justement la nécessité de revoir ces catégories de locuteurs et leur hiérarchie. Il ne souhaite pas profiter des privilèges que ce passing pourrait lui accorder. C'est le système même des critères de distribution des privilèges qu'il remet en question.

Allande: Je ne suis pas trop pour ces catégories. Il me semble que ce terme d'euskaldun berri est parfois utilisé de façon condescendante... avec une pointe d'admiration, certes, mais en conservant toujours cette catégorie qui crée une certaine relation de pouvoir. Cela dit, le plus souvent, on me considère comme bascophone natif et je me considère moi-même comme euskaldun zahar, car je n'ai quasiment aucun souvenir qui ne soit lié à la langue basque, ou de la période à laquelle je n'étais pas capable de m'exprimer en euskara...

Nekane et Allande se considèrent donc comme locuteurs légitimes. À partir de cette affirmation, je vais tenter de répondre à la question suivante : le parcours dans le milieu du bertsolarisme a-t-il un impact sur le processus de légitimation des nouveaux locuteurs ?

■ Bertsolarisme et langue basque : compétence, usage et discours

Un niveau de compétences linguistiques élevé constitue un avantage évident pour la pratique du bertsolarisme. Plus un locuteur a de ressources linguistiques, plus il lui sera facile d'organiser ses idées et son discours dans une structure métrique donnée et en faisant rimer ses vers correctement. À l'inverse, il est évident qu'une pratique du bertsolarisme apporte immanquablement une amélioration des compétences linguistiques. Ainsi, le *bertsolari* - et à plus forte raison le bon *bertsolari* - est perçu par les autres locuteurs comme un locuteur qui maîtrise bien la langue.

Nekane: Par exemple, quand on passe l'examen EGA [diplôme équivalent au niveau C1 du cadre européen commun de référence], tous les élèves de l'école de *bertso* l'obtiennent, avec une note entre 16 et 18, pour la plupart. Ce que je veux dire, c'est que ce n'est pas un hasard, et ça, on l'entend aussi à l'*ikastola*, hein, euh... "oui, moi je n'utilise pas le basque", ou "moi je n'ai pas obtenu l'EGA, parce que mes parents ne sont pas bascophones", et moi je dis parfois, "mais les miens non plus", "ah, mais toi, tu es à l'école de *bertso*", et en fin de compte, c'est vrai, on travaille la langue, mais ce n'est pas une excuse, parce que moi... je n'ai pas appris l'*euskara* à l'école de *bertso*, alors euh...

En plus d'améliorer les compétences objectives, la fréquentation de l'école de bertso et du milieu du bertsolarisme améliore aussi les compétences subjectives et les compétences attribuées. Tout comme une compétence subjective faible induit un manque de légitimité dans l'auto-perception, une forte compétence subjective et le fait que les autres attribuent au locuteur une forte compétence ont une influence positive sur le processus de légitimation. En outre, plus le niveau de compétence réel ou percu est élevé, plus l'utilisation de la langue basque a tendance à être importante, même chez les nouveaux locuteurs (Goirigolzarri et al., 2015). Mais le bertsolari ne se voit pas attribuer que des compétences linguistiques. Cela nous semblerait étrange qu'un bertsolari, après sa prestation, descende de scène, rejoigne ses amis et s'adresse à eux en français. En effet, il existe une relation (pas forcément de cause à effet, bien sûr) entre la fréquentation du milieu du bertsolarisme et l'utilisation de l'euskara, et pas seulement parce que la socialisation dans le milieu du bertsolarisme s'effectue uniquement en basque, mais aussi parce que les personnes qui fréquentent le milieu du bertsolarisme présentent généralement un usage intensif de la langue, même en dehors du milieu du bertsolarisme (Fig. 1).

Ainsi, socialiser dans le milieu du bertsolarisme revient à socialiser dans un milieu dans lequel l'utilisation de l'euskara est intensive.

Le *bertsolari* est considéré comme un modèle dans l'utilisation de la langue. Ainsi, on suppose et on attend d'une personne qui souhaite être *bertsolari*, non seulement qu'elle maîtrise l'art du bertsolarisme, mais aussi qu'elle soit un locuteur exemplaire dans l'utilisation de la langue.

Allande: Je me rappelle qu'en CM2 j'ai chanté pour la première fois à *Bertsulari-Ttiki* [animation interscolaire organisée autour du *bertso*], devant tous mes copains, tout le monde m'encourageait, ça a été une journée inoubliable pour moi... ensuite, on est retournés à l'*ikastola*, on s'est mis à jouer au football ou je ne sais quoi, et je me rappelle qu'on parlait français, et le prof m'a dit "ce matin tu chantais à *Bertsulari-Ttiki*, et cet après-midi, déjà, tu parles en français avec tes copains?" Je me souviens de cela.

MA: Et comment l'avez-vous vécu?

Allande: Très mal. Oui, oui, j'ai eu vraiment honte...

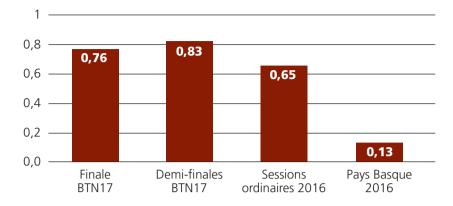


Fig. 1
Utilisation de l'euskara au sein du public du bertsolarisme et parmi la population basque. (Zubiri et al., 2018). Les données concernant le Pays Basque proviennent de la VIIe mesure de l'usage courant des langues au Pays Basque (Soziolinguistika Klusterra, 2017), et les données concernant le public correspondent aux déclarations sur la langue la plus utilisée.

En outre, socialiser dans le milieu du bertsolarisme, c'est aussi socialiser dans un espace favorable à la langue basque. Il suffit d'observer la présence de la langue basque en tant que sujet dans le *Bertsolari Txapelketa Nagusia*, championnat national du bertsolarisme (Fig. 2), et qui constitue l'un des espaces de socialisation principaux du bertsolarisme (Akizu, 2018). On attend du *bertsolari* qu'il crée et diffuse des discours de défense de la langue...⁹ Et on attribue également cette fonction de créateur et de diffuseur de discours aux jeunes dans les concours interscolaires, par exemple¹⁰. Le milieu du bertsolarisme crée et recrée lui-même des discours en faveur de la langue basque, dans les espaces de socialisation du bertsolarisme. Pour l'œil extérieur, dans une certaine mesure, le *bertsolari* incarne le discours en faveur de l'utilisation de la langue.

Nekane: Je crois que les gens attendent cela de nous. Ils s'attendent à ce que nous portions des revendications concernant l'euskara, comme si c'était notre mission, en quelque sorte. Je pense que c'est important. Et cela t'attire plus ou moins, mais... Pour moi, ça s'est fait au fil de mon parcours, et je l'ai réalisé avec le temps (...). C'est tellement naturel... On se rend compte que c'est naturel et bizarre à la fois, quand même.

■ Milieu du bertsolarisme, un monde de bascophones natifs

Aujourd'hui, dans certaines zones de faible densité bascophone, ce sont les nouveaux locuteurs qui constituent les acteurs de socialisation principaux du bertsolarisme. Les écoles de bertsolarisme du Pays Basque comptent de nombreux nouveaux locuteurs, qui représentent même le plus fort potentiel d'amateurs de bertso et de nouveaux bertsolari. Pourtant, jusqu'à présent, tout comme le bertsolarisme a été une pratique sociale et culturelle développée

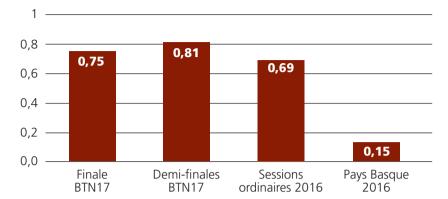


Fig. 2 Peinture murale représentant le visage de Maialen Lujanbio, championne nationale en 2009 (Tolosa, Guipuscoa) et la fin de son bertso de clôture ("Continuons à façonner notre pays, par l'euskara et en euskara". BEC, Barakaldo. 2017-12-17).

par les hommes et pour les hommes, il a également été et demeure, dans une certaine mesure, développé par les bascophones natifs pour les bascophones natifs. Les données de la dernière enquête sociolinguistique sur le bertsolarisme sont révélatrices : si, parmi les bascophones du Pays Basque 15,10 % sont bascophones natifs, ils représentent 69 % des auditeurs des séances de *bertso*, et 95 % des *bertsolari* préférés du public du championnat national¹¹ (Fig. 3). De même, parmi les jeunes qui pratiquent le bertsolarisme au PBN, les personnes pouvant être considérées comme nouveaux locuteurs sont largement minoritaires¹².

Ainsi, le fait d'être identifié comme *bertsolari* permet d'acquérir une relation directe ou une appartenance à la communauté du bertsolarisme et, par extension, à une communauté de locuteurs natifs. En ce sens, pour un œil extérieur, le fait d'être *bertsolari* peut donc apporter une légitimité aux nouveaux locuteurs de la part du milieu du bertsolarisme. En revanche, les nouveaux locuteurs sentent leur légitimité remise en question dans le milieu du bertsolarisme plus qu'ailleurs.

Fig. 3 Proportion de locuteurs dont la langue principale est l'euskara parmi le public du bertsolarisme et parmi la population basque (Zubiri et al., 2018). Les données concernant le Pays Basque sont tirées de la VI^e enquête sociolinguistique (Gouvernement basque et al., 2017).



En effet, dans l'environnement quotidien de Nekane et Allande, le fait d'être nouveau locuteur ne constitue pas une exception. Au lycée, parmi leurs amis, nombreux sont ceux dont au moins l'un des parents n'est pas bascophone. Et dans leur entourage en dehors du lycée, il est même courant qu'on ne parle pas basque du tout. Si les enfants de parents non-bascophones sont minoritaires à l'école de bertsolarisme, ils n'évoquent pas le sujet au-delà de ce simple constat. Ils n'ont jamais ressenti le fait d'être nouveau locuteur comme une spécificité importante jusqu'à ce qu'ils commencent à chanter sur les places publiques et notamment au Pays Basque Sud.

Allande: Mon vécu, à seize, dix-sept ans, quand j'ai commencé à participer aux concours ou aux performances publiques, notamment au Guipuscoa ou en Biscaye... ben... là, on a deux caractéristiques qui peuvent susciter l'admiration, tu vois ? Le fait d'être du Nord et *bertsolari*. Ensuite, tes parents viennent te chercher à la fin de la séance, ils parlent avec les organisateurs, et les organisateurs s'aperçoivent qu'en plus, tes parents ne sont pas bascophones, tu vois ? Et là, ces deux caractéristiques font parler, qu'on le veuille ou non, le plus souvent, ça fait parler.

En tant que nouveaux locuteurs pratiquant le bertsolarisme, Nekane et Allande ont notamment ressenti une reconnaissance de leur mérite, et même, d'après Allande, "une certaine admiration". Pourtant, ni l'un ni l'autre ne considèrent ces pseudo-reconnaissances comme des expériences positives.

Allande: C'est vrai, il m'est arrivé de constater une pointe d'admiration de la part des autres. "Wahou, tes parents ne sont pas bascophones et tu pratiques le bertsolarisme, et tu t'exprimes tellement bien, tu écris si bien... " Je ne sais pas, ça m'est arrivé souvent, et ce que je répondais spontanément, c'est que je n'ai pas plus de mérite que les autres.

MA: Est-ce que ce genre de remarques vous met mal à l'aise?

Allande: Oui, d'une certaine façon. Oui, parce que c'est comme si on présupposait que notre processus devrait être différent, que notre relation à la langue devrait être plus conflictuelle, peut-être, moins naturelle, je ne sais pas, on considère comme étrange que quelqu'un dont la langue maternelle n'est pas l'euskara, arrivé à un certain âge, se débrouille mieux en euskara que dans n'importe quelle autre langue... c'est surtout cela.

Nekane: Souvent, je sais qu'on me dit que j'ai plus de mérite à poursuivre la pratique du bertsolarisme, sachant que mes parents ne parlent pas basque, et tout ça... Et on dit parfois cela à mes parents, et ils ne le prennent pas toujours bien! (...) Quelqu'un leur a dit un jour "Elle a du mérite!" [en français dans le texte], enfin, plus que les autres. Ça a été un peu rude pour ma mère...

Si le milieu du bertsolarisme constitue un espace de légitimation des nouveaux locuteurs face au monde extérieur, le milieu du bertsolarisme n'évolue pas isolément de la société, même en ce qui concerne les idéologies linguistiques. Et d'après l'idéologie majoritaire, le bon locuteur, et, par métonymie, le bon bertsolari, c'est le locuteur **natif**.

■ "Vrai" bertsolari, "vrai" locuteur

En effet, s'il est une caractéristique qu'on attribue incontestablement au bertsolari, c'est bien celle d'être un bon locuteur. L'idéologie qui définit le bon locuteur a donc une influence sur l'image canonique du bertsolari. Il faut ajouter à cela une idéologie propre au milieu du bertsolarisme, qui donne autorité au bertsolari. Ainsi, il est aujourd'hui admis qu'on peut apprendre à faire des bertso depuis le développement et la systématisation des écoles de bertsolarisme dans les années 1980, et surtout depuis que, dans les années 1990, des bertsolari issus des écoles de bertsolarisme sont devenus le modèle hégémonique du bertsolari, mais on considère encore que le bon bertsolari possède quelque chose d'inné: même s'il a étudié son art, il a une facilité ou un talent inné, ce petit quelque chose qui ne s'apprend pas.

Ces deux idéologies s'alimentent de manière récursive et renforcent la valeur de l'authenticité comme élément donnant autorité au locuteur et au *bertsolari*. Or, cette récursivité constitue précisément un outil qui pourrait permettre au milieu du bertsolarisme de renverser la tendance.

Sans la légitimation des *bertsolari* issus des écoles de *bertso*, le bertsolarisme aurait été condamné à disparaître. Le milieu du bertsolarisme a eu suffisamment d'intuition pour s'en apercevoir, et ces nouvelles caractéristiques ont peu à peu été admises et les idéologies se sont fissurées ou émoussées. Assez vite, le fait d'avoir été élève d'une école de bertsolarisme est passé d'une spécificité à admettre à une caractéristique du *bertsolari* légitime¹³.

Ce virage idéologique a permis que d'autres caractéristiques, qui n'attribuaient pas de valeur d'authenticité, puissent être rattachées au *bertsolari*. Par conséquent, l'image du *bertsolari* n'est plus aussi monolithique qu'elle l'était. Ainsi, aujourd'hui, le *bertsolari* peut être une femme. Il peut être citadin. Et il peut être nouveau locuteur¹⁴. Mais l'idéologie fondée sur la valeur de l'**authenticité** n'a pas totalement été surmontée, et même si ces caractéristiques ont cessé d'être totalement excluantes, le *bertsolari* le plus légitime reste, a priori, celui qui n'est ni une femme, ni un citadin, ni un nouveau locuteur, et ces caractéristiques peuvent encore être considérées comme exotiques (au sens étymologique du terme) ou exceptionnelles. Elles sont, en revanche, rarement considérées

comme authentiques. Et comme la légitimation fondée sur la valeur de l'authenticité complique pour les nouveaux locuteurs des langues minorisées le chemin vers l'utilisation active de la langue, la légitimation fondée sur la valeur de l'**authenticité** peut aussi empêcher les personnes qui ne présentent pas les caractéristiques du bertsolari authentique de s'essayer au bertsolarisme. La présence possible des nouveaux locuteurs dans l'imagerie du bertsolari légitime se négociera dans le milieu du bertsolarisme. Pas de manière isolée, bien sûr, mais dans une certaine autonomie par rapport à la société. À mesure que les nouveaux locuteurs formés au bertsolarisme gagneront de l'espace pour chanter, l'idée que l'on se fait du bertsolari légitime évoluera. Dans le même temps, ce début d'évolution de l'idée du bertsolari légitime encouragerait les nouveaux locuteurs à s'essayer à cet art. Et il est même possible d'agir intentionnellement à ce propos sur les espaces de socialisation du milieu du bertsolarisme (dans l'enseignement réglementé, dans les écoles de bertsolarisme ou sur les places publiques, par exemple). Et à mesure que l'idée du bertsolari légitime évoluera, en tant que représentant des locuteurs légitimes, l'idéologie autour du locuteur légitime pourrait également, par représentation, évoluer, du moins dans une certaine mesure.

■ Conclusion

Le milieu du bertsolarisme n'évolue pas isolément, il fait fort heureusement partie de la société, et les pratiques et idéologies linguistiques de la société se retrouvent dans ce milieu. Toutefois, le milieu du bertsolarisme présente quelques particularités, notamment en ce qui concerne la langue. D'une part, la pratique du bertsolarisme est étroitement liée aux compétences linquistiques, la langue étant à la fois la matière première et l'outil du bertsolari. D'autre part, quiconque socialise dans le milieu du bertsolarisme pratique la langue basque, et la socialisation autour du milieu du bertsolarisme se réalise presque entièrement en euskara. En outre, la proportion des locuteurs qui utilisent l'euskara de manière intensive est également plus importante parmi les acteurs du milieu du bertsolarisme que dans la société en général. Par ailleurs, on attend des bertsolari qu'ils créent et diffusent des discours en faveur de la revitalisation de la langue, à travers la pratique du bertsolarisme. Ainsi, quiconque est considéré comme bertsolari confirmé ou bertsolari en devenir est non seulement supposé avoir d'excellentes compétences linguistiques et un usage intensif de la langue, mais cette compétence et cet usage sont même exigés de lui, d'autant plus qu'il lui revient d'incarner les discours de promotion de la langue.

Et cela va plus loin : dans le milieu du bertsolarisme en général, la proportion des locuteurs natifs est plus grande que dans la société bascophone. D'après l'idéologie linguistique majoritaire de notre société, le locuteur natif étant le "vrai" locuteur, et donc, le locuteur légitime, le fait de faire partie du milieu du bertsolarisme signifie que l'on fait partie d'une communauté composée de locuteurs légitimes.

Ainsi, le fait d'être considéré comme *bertsolari* ou membre du milieu du bertsolarisme offre aux nouveaux locuteurs un chemin vers la légitimé. Des obstacles au processus de légitimation existent pourtant aussi dans le milieu du bertsolarisme.

En effet, les idéologies qui englobent la légitimité du *bertsolari* et le processus de légitimation du nouveau locuteur sont récursivement liées : le *bertsolari* légitime doit, entre autres - et même avant tout - être locuteur légitime. Or, d'après l'idéologie hégémonique actuelle, le locuteur légitime - celui qui fait autorité, le *bon* locuteur - étant le locuteur natif, cette idéologie même les empêche de s'identifier totalement à l'idée du *bertsolari* légitime. Les chiffres le confirment. Aujourd'hui, les nouveaux locuteurs demeurent des exceptions parmi les *bertsolari*.

En ce sens, à mesure que les pratiques et les idéologies spécifiques du milieu du bertsolarisme évolueront, le bertsolarisme pourra non seulement être plus juste, mais aussi plus viable. Sans compter que, grâce au lien existant entre les concepts de locuteur légitime et de *bertsolari* légitime, par l'évolution des pratiques et des idéologies au sein du bertsolarisme, le milieu du bertsolarisme pourrait avoir un impact sur la revitalisation de la langue.

Bibliographie

AKIZU Maialen, 2018, "Diskurtso komunitatea. Bertsolaritzaren kasua". Mémoire de fin d'études. EHU. AMORRORTU Estibaliz, ORTEGA Ane et GOIRIGOLZARRI Jone, 2017, "Euskararen hiztun aktibo bihurtzeko gakoak", *BAT*: Soziolinquistika aldizkaria, (104), 1.

Gouvernement Basque, Gouvernement de Navarre et Office Public de la Langue Basque, 2017, VIº Enquête Sociolinguistique, 2016. En ligne: Système des Indicateurs de la Langue basque. Tiré du site http://www.euskadi.eus/web01-apeusadi/eu/eusadierazle/temasV1.apl?idioma=e. [Dernière consultation 19-11-2019]. GOIRIGOLZARRI Jone, MANTEROLA Ibon et SALCES Gorka, 2015, "Euskararen hiztun eta erabiltzaile berriak: normalizaziorako gakoak", BAT: Soziolinguistika Aldizkaria 96, 139-175.

GUZMÁN Paco et PLATERO Raquel (Lucas), 2012, "Passing, enmascaramiento y estrategias identitarias : diversidades funcionales y sexualidades no-normativas" in *Intersecciones : cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Raquel (Lucas) Platero (Ed.). Barcelone : Bellaterra. https://core.ac.uk/download/pdf/36118599. pdf.

EUSKO JAURLARITZA, NAFARROAKO GOBERNUA ET EUSKARAREN ERAKUNDE PUBLIKOA, 2017, VI. Inkesta Soziolinguistikoa, 2016. Sarean: Euskararen Adierazle Sistema. http://www.euskadi.eus/web01-apeusadi/eu/eusadierazle/temasV1.apl?idioma=e.

Non crédité, 2008, "Language and identity choice in Catalonia. The interplay of contrasting ideologies of linguistic authority" in K. SUSELBECK, U. MUHLSCHLEGEL, P. MASSON (arg.), Lengua, nación e identidad: La regulación del plurilingüismo en España y América Latina (303-323). Madrid, Iberoamericana.

Non crédité, 2014, "Nous parlants de basc : identitat i legitimitat", Digithum, (16), 6-17.

O'ROURKE Bernadette, RAMALLO Fernando, 2011, "The Native – Non-native Dichotomy in Minority Language Contexts. Comparisons between Irish and Galician", *Language Problems and Language Planning*, 35 (2): 139-159.

O'ROURKE Bernadette, PUJOLAR Jaon et RAMALLO Fernando, 2015, "New Speakers of Minority Languages : The Challenging Opportunity", *International Journal of the Sociology of Language*, 231: 1-20.

ORTEGA Ane, AMORRORTU Estibaliz, GOIRIGOLZARRI Jone, URLA Jacqueline, URANGA Belen, 2013, "Hiztun berrien hizkuntza identitatea: nolako euskalduna naiz?", *BAT: Soziolinguistika Aldizkaria*, 87-88, 151-170.

ORTEGA Ane, AMORRORTU Estibaliz, GOIRIGOLZARRI Jone et URLA Jacqueline, 2016, "Euskal hiztun berriak: esperientziak, jarrerak eta identitateak", *Administrazioa euskaraz*, (97), 20-21.

^(*) Doctorante en sociolinguistique, membre du groupe de recherche NOR de l'Université du Pays Basque (miren.artetxe@ehu.es).

ORTEGA Ane, URLA Jacqueline, AMORRORTU Estibaliz, GOIRIGOLZARRI Jone, URANGA Belen, 2015, "Linguistic Identity Among New Speakers of Basque", *International Journal of the Sociology of Language*, 231: 85-105.

ORTEGA Ane, AMORRORTU Estibaliz et URLA Jacqueline, 2017, "Basque Standardization and the New Speaker: Political Praxis and the Shifting Dynamics of Authority and Value", in *Standardizing Minority Languages (Open Access)*, 32-54. Routledge.

RAMALLO Fernando et & O'ROURKE Bernadette, 2014, « Perfils de neoparlants de gallec », *Digithum*, (16), 18-24.

SOZIOLINGUISTIKA KLUSTERRA, 2017, Hizkuntzen Erabileraren Kale-Neurketa. Euskal Herria, 2016, http://www.soziolinguistika.eus/files/hekn2016- eu 1.pdf.

URLA Jacqueline, AMORRORTU Estibaliz, ORTEGA Ane, GOIRIGOLZARRI Jone et URANGA Belen, 2016, "Authenticity and Linguistic Variety among New Speakers of Basque", in *Language Documentation & Conservation*. Special Publication, 9. Vera FERREIRA et Peter BOUDA (arg.), 1-12.

URLA Jacqueline, AMORRORTU Estibaliz, ORTEGA Ane, GOIRIGOLZARRI Jone, 2018, "Basque Standardization and the New Speaker: Political Praxis and the shifting dynamics of authority and value", in P. LANE, J. COSTA, H. De KOME, Standardizing minority langages: competing ideologies of authority and authenticity in the Global Periphery (24-46). Birmingham, Routledge.

WOOLARD Kathryn, 1998, "Language ideology as a field of inquiry" in B. SCHIEFFELIN, K. WOOLARD eta P. KROSKRITY (arg.), Language Ideologies: Practice and Theory, 3-47. Oxford, Oxford University Press. ZUBIRI Harkaitz, AIERDI Xabier, RETORTILLO Alfredo, 2018, *Hirugarren Bertsolaritzaren Azterketa Soziologikoa*. (Étude non publiée). Présentée à la Fondation Mintzola, Villabona.

Notes

- Il convient de préciser à quel type de locuteur le terme de "nouveau locuteur" fait référence. Par analogie avec l'expression new speaker, on considère comme nouveau locuteur un locuteur ayant appris la langue autrement que par la transmission familiale, qui a reçu une forme d'enseignement formel pour l'apprentissage, bien qu'elle soit complétée par d'autres types d'enseignement (O'Rourke, Pujolar et Ramallo, 2015). À l'origine, l'expression "nouveau locuteur" a pour but d'éviter les connotations négatives contenues dans les appellations de type non-native. (O'Rourke et al., 2015). Dans le cas de l'euskara, contrairement à la désignation new speaker, le terme hiztun berri (nouveau locuteur) fait écho à l'expression euskaldun berri (nouveau bascophone), et il me semble que cet écho porte en lui, involontairement, cette connotation négative. J'opterai malgré tout pour ce terme, d'abord parce que je ne suis pas en mesure d'en proposer de meilleur, et ensuite, parce que les travaux de recherche touchant ce concept dans le contexte basque ont choisi d'utiliser ce terme.
- 2 Le présent article est l'adaptation traduite d'un article publié antérieurement dont voici la référence : Artetxe, M. (2018). Hiztun berriak eta bertso-mundua. Legitimatu a (ha)la auzitan jarri? BAT : Soziolinguistika aldizkaria, (109), 45-72.
- 3 Au PBN, 5,3 % des jeunes de 16 à 24 ans ont appris uniquement le basque à la maison, et 5,6 % ont appris le basque et le français. Par ailleurs, 52,9 % des bascophones sont des nouveaux locuteurs (Gouvernement Basque et al., 2017).
- 4 Amorrortu, Ortega et Goirigolzarri, 2017 ; Ortega, Amorrortu, Goirigolzarri, Urla et Uranga, 2013 ; Ortega, Urla, Amorrortu, Goirigolzarri et Uranga, 2015 ; Ortega, Amorrortu, Goirigolzarri et Urla, 2016 ; Goirigolzarri, Manterola et Salces 2015 ; Urla, Amorrortu, Ortega, Goirigolzarri et Uranga, 2016 ; Urla, Amorrortu, Ortega et Goirigolzarri, 2018 ; Ortega, Amorrortu et Urla, 2017.
- Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Nekane et Allande, d'une part pour l'honnêteté avec laquelle ils ont répondu à mes questions, et d'autre part pour la confiance qu'ils m'ont accordée quant à la publication de ce texte. Sans eux, cette recherche n'aurait pas pu être publiée et sa publication n'aurait d'ailleurs aucun sens.
- 6 Le premier entretien d'Allande a été réalisé en 2014 (il était alors âgé de 17 ans), et celui de Nekane en 2016 (elle avait 18 ans). J'ai réalisé un deuxième entretien avec chacun d'entre eux en 2018 (ils étaient âgés respectivement de 21 et 20 ans).
- 7 Ce ne sont pas les noms réels des personnes interviewées.
- 8 Concept sociologique, utilisé pour décrire la situation d'une minorité (ici la minorité linguistique des euskaldun berri) qui peut être perçue comme appartenant au groupe hégémonique par ce dernier (ici en raison des compétences linguistiques acquises par le jeune bertsolari).
- 9 Le premier sujet de la finale du championnat BTN de 2017 fut le suivant : "Igor et Aitor sont deux bénévoles d'une association pour le développement de la langue basque. Igor pense qu'il serait temps de professionnaliser leur activité. Aitor n'est pas d'accord".

- Voici deux exemples : Sujet de l'épreuve individuelle de la finale interscolaire du PBN en 2015 : "Vos camarades du collège ou du lycée parlent français à la récré, plus qu'il ne faudrait". Sujet de l'épreuve individuelle de la finale interscolaire du PBN en 2017 : "Pourquoi, même s'ils maîtrisent l'euskara, les jeunes préfèrent-ils parler français entre amis ?"
- 11 Sur ces vingt bertsolari, un seul n'a pas appris le basque à la maison, et seuls trois sur vingt ont un parent non-bascophone.
- Si on observe les données des concours, c'est en 2014 qu'un bertsolari n'ayant pas appris le basque à la maison a participé pour la première fois aux sélections provinciales du PBN (il était le seul sur dix-huit): il s'agissait précisément d'Allande. En 2016, ils furent deux (deux sur quinze, dont celui de 2014), Allande et Nekane. Si on observe les concours interscolaires, la proportion est plus élevée, ainsi que dans les écoles de bertsolarisme pour enfants. Il semblerait qu'encore aujourd'hui, plus on avance dans le parcours de la représentation scénique, plus la proportion des nouveaux locuteurs baisse.
- 13 Parmi les bertsolari préférés déclarés par le public du championnat BTN de 2017, par exemple, trois seulement sur vingt ont appris l'art du bertsolarisme en dehors des écoles de bertsolarisme.
- On pourrait ajouter à cette liste toute autre caractéristique source de discrimination dans la société. Celles que je cite ici sont les caractéristiques ayant été sujettes à débat dans le monde du bertsolarisme et qui font l'objet d'un discours plus ou moins élaboré à ce jour.



EN 1909, JEAN HIRIART-URRUTY ANALYSE LA SITUATION DE LA LANGUE BASQUE EN FRANCE

Jean-Michel BEDECARRAX(*)

En 1909, l'évêque de Bayonne demanda au rédacteur en chef du journal *Eskualduna* de préparer un rapport sur la langue basque dans la perspective d'un Congrès diocésain qui devait se tenir à la fin de cette même année. L'article brosse à gros traits la personnalité de ce journaliste, le prêtre Jean Hiriart-Urruty, et examine de façon plus approfondie le contenu du rapport, avant de conclure sur ses conséquences, bien plus importantes que la seule lecture du texte le suggère.

1909an, urte bukaeran egitekoa zen Elizbarrutiko Biltzarra gogoan zuela, Baionako apezpikuak Eskualduna kazetaren erredakzioburuari txosten bat eskatu zion, euskararen egoeraz. Artikuluak kasetariaren nortasuna laburki agertzen digu, txostenaren mamia ikertzen du barnatik eta idazlanaren ondorioekin amaitzen, hauen garrantziak irakurketa soil baten mugak gainditzen baititu.

Dans le n° 193, nous nous sommes intéressés au questionnaire adressé en 1909 par l'évêque de Bayonne, M^{gr} Gieure, aux paroisses de son diocèse : il souhaitait, avons-nous vu, établir un état des forces et faiblesses de l'église catholique dans son diocèse, dans le contexte de confrontation philosophique et politique avec la République française au lendemain de la loi de décembre 1905 de séparation des Églises et de l'État.

L'évêque voulait organiser l'action des catholiques dans les Basses-Pyrénées sur la base d'une "revue des troupes chrétiennes", selon une des nombreuses formules d'inspiration militaire que l'on retrouve fréquemment dans ses écrits¹. Cette revue eut lieu dans le cadre d'un Congrès diocésain qui se déroula du 9 au 11 novembre 1909 à Bayonne. L'organisation du Congrès reposait sur de nombreux ateliers dans lesquels devaient être débattues les thématiques proposées dans le questionnaire. Chaque débat devait être préparé par un rapport présenté par une personnalité compétente, ecclésiastique ou non.

C'est dans ce cadre que la question des langues régionales apparut avec netteté comme une préoccupation de l'évêque, puisqu'il décida de consacrer des ateliers au gascon, au béarnais et au basque et désigna un rapporteur pour chacun d'entre eux. Nous nous intéresserons plus particulièrement ici au rapport que présenta Jean Hiriart-Urruty pour la langue basque.

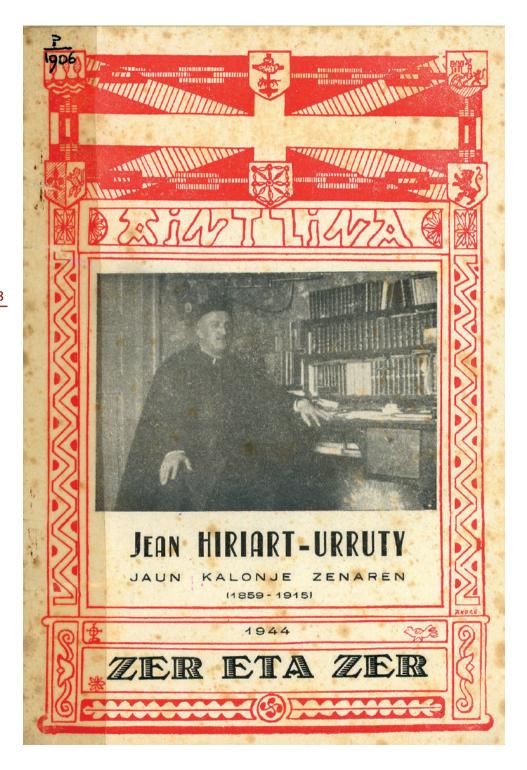


Fig. 1
Une rare photo de Jean Hiriart-Urruty, en couverture d'Aintzina, la revue emblématique du courant eskualerriste, qui reconnaît ainsi son rôle précurseur. © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. J.1-1944.

Ce rapport intitulé "de la nécessité de maintenir la langue basque – raisons sociales et religieuses", ainsi que son auteur méritent toute notre attention.

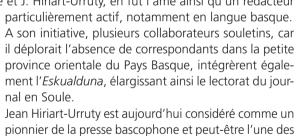
■ Qui était Jean Hiriart-Urruty?

Jean (ou *Manex* en basque, comme on l'appelait familièrement) Hiriart-Urruty, né à Hasparren en 1859, était un prêtre, enseignant et journaliste bascophone. Il avait, comme tant d'autres notables du Pays Basque en France, été formé au petit séminaire de Larressorre, où il enseigna pendant une trentaine d'années les langues classiques et modernes. Il était un admirateur de stylistes de la langue française tels que Bossuet, La Bruyère ou Sainte-Beuve.

Il avait été ordonné prêtre en 1881 et avait déjà exercé une activité journalistique au sein de l'hebdomadaire catholique francophone, la *Semaine de Bayonne*.

Il arriva à la rédaction du périodique *Eskualduna* en 1891. Ce journal avait été fondé en 1887 par le député Louis Etcheverry, soutenu par l'Église catholique, dans la perspective de sa confrontation électorale avec le candidat du Parti radical Berdoly.

Critique envers la qualité de l'écriture et de la langue du journal, Hiriart-Urruty, directeur tout autant que rédacteur en chef, s'intéressa rapidement à tous les aspects de sa production : écriture, choix des articles, impression, vente, etc. Devenu hebdomadaire compte tenu de son succès, notamment en milieu rural, le journal était bilingue et J. Hiriart-Urruty, en fut l'âme ainsi gu'un rédacteur



Jean Hiriart-Urruty est aujourd'hui considéré comme un pionnier de la presse bascophone et peut-être l'une des meilleures plumes que sa langue natale ait connues². Préoccupé par l'avenir de la langue basque, il avait participé aux conférences de Fontarrabie en 1901 et d'Hendaye en 1902, qui aboutirent à la création, cette même année, de l'Eskualtzaleen biltzarra (Assemblée des bascophiles), où le clergé fut dès l'origine la profession la plus représentée (près de 12 % des adhérents).



Fig. 2
En 1971, les éditions Jakin publient un recueil d'articles en langue basque de J. Hiriart-Urruty, parus dans l'Eskualduna, entre 1892 et 1912. Remarquons le sous-titre : Jean Hiriart-Urruty euskal kazetari lehena, le premier journaliste basque...

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. P 4378.

Il était donc, sinon l'archétype, du moins un éminent représentant de l'"élite ethnique" que constituait le clergé basque de ce temps ainsi que le politiste américain J.E Jacob a qualifié celui-ci³.

En 1907, à la mort du chanoine de la cathédrale de Bayonne, Gratien Adéma, un autre écrivain en langue basque, Jean Hiriart-Urruty fut nommé par M^{gr} Gieure pour "faire de lui l'interprète de ses actes épiscopaux et lui permettre de se consacrer entièrement à son journal", pour l'intégrer à son équipe rapprochée de "communicants", comme on dirait aujourd'hui.

Jean Hiriart-Urruty occupa ces fonctions jusqu'en 1915, date de son décès. Les nécrologies qui lui furent consacrées, notamment par son journal, le comparèrent à Louis Veuillot, l'une des gloires de la presse catholique française du milieu du XIX^e siècle.

■ Le rapport de Jean Hiriart-Urruty : un questionnement souvent pertinent, soutenu par une conviction régionaliste et une étonnante postérité a long terme

La publication du rapport débute dans l'édition du 26 novembre 1909 de l'*Eskual-duna*, soit une quinzaine de jours après le Congrès diocésain, mais est immédiatement interrompue après la première partie "par déférence", probablement parce que l'évêque souhaite donner la priorité à une publication officielle des actes du Congrès⁴. La publication des trois parties du rapport est finalement intervenue dans les numéros des 29 juillet, 5 et 12 août 1910, en langue française.

Lors de cette publication, un titre général, "la conservation de la langue basque", vient coiffer le titre initial "nécessité de conserver la langue basque, raisons sociales et religieuses, moyens", qui regroupait les sous-titres des trois parties publiées (I. Nécessité, II. Raisons sociales et religieuses, III. Moyens).

J. Hiriart-Urruty a en effet une parfaite conscience de la fragilité de la langue basque, qu'il évoque à plusieurs reprises, déclarant d'une façon très directe, dans sa conclusion : "nous ignorons si le basque verra de beaux jours encore, ou s'il mourra, et quand ".

On peut distinguer trois thèmes principaux dans son rapport : il établit quelques principes, il identifie les causes de la menace qui pèse sur la langue basque et dessine les voies qui, selon lui, peuvent éviter le sort funeste qui lui est promis.

■ Deux principes qui caractérisent le positionnement régionaliste d'Hiriart-Urruty

D'entrée, le chanoine Hiriart-Urruty proclame haut et fort que sa démarche n'est empreinte d'aucune aspiration séparatiste : "Basques, nous sommes aussi bons français que n'importe qui en France ... [la langue française] est à nous. Et, sauf à la parler comme nous pouvons, nous y tenons et nous l'aimons au moins autant que ceux qui nous accusent d'en être les ennemis".

Selon lui la langue basque est le symbole de la "petite patrie dont le culte n'a rien d'incompatible avec celui de la grande", elle est une part intégrante de la

France, de l'identité française, dirait-on aujourd'hui, qui lui est "redevable de quelques-uns des traits les plus accusés, les plus mâles, de sa grande et belle physionomie". On reconnaît là les caractères distinctifs de l'idéologie régionaliste qui naquit en Provence dans le dernier quart du XIX^e siècle avec le Félibrige et connut un succès réel dans notre pays sous la III^e République, mais davantage à vrai dire dans les sphères intellectuelles que dans la vie publique (polymorphe, le régionalisme imprégnait aussi bien la droite extrême monarchiste de l'Action française que des personnalités républicaines, comme Paul Deschanel et Louis Marin, à droite ou le Radical Beauquier à gauche).

Cela confirme l'analyse de Xabier Itçaina, qui, malgré la virulence de la confrontation idéologique avec la III^e République, ne note pas de remise en cause du régime politique de la part du clergé bascophone, encore moins de l'appartenance à la nation française.

Cependant, et c'est le second principe, la richesse de cette contribution à l'identité française ne sera préservée que pour autant que son originalité le soit également : "un peuple, quel qu'il soit, grand ou petit, ne fût-il pas autonome, dès lors qu'il existe, qu'il porte un nom et qu'il est libre, le conçoit-on dépossédé de sa langue primitive et traditionnelle ? Conçoit-on le peuple basque sans la langue basque ?".

Cette originalité, Jean Hiriart-Urruty la discerne notamment dans les pratiques sociales et religieuses du Pays Basque. Il s'efforce ainsi de montrer que la langue est tout à la fois l'interprète et le vecteur de ces pratiques qu'il souhaite sauvegarder.

Le vouvoiement d'usage à cette époque, dans la langue basque, entre les enfants et les parents, les époux, voire entre les frères et sœurs lui paraît ainsi témoigner d'une "école du respect", de vertus sociales et familiales qui pourraient bien ne pas survivre, selon lui, à la disparition de la langue.

Retournant la critique selon laquelle le basque est un "instrument d'ignorance et d'oppression" manié par le clergé catholique, il considère que la disparition du basque permettrait "d'avilir ensuite et d'opprimer les Basques... Tant que nous garderons au cœur et pratiquerons dans la vie privée et la vie publique la religion de la langue, nous aurons dans le basque la langue de la religion ". Et de fait, le chanoine Hiriart-Urruty établit un lien, qu'il souhaiterait indissoluble entre le catholicisme et la culture basque. "Traditions et mœurs religieuses nous attachent au basque plus que tout et réciproquement. Nos pères apprirent la religion en basque et ils nous l'ont transmise en basque. Langue et religion, nous entendons les conserver ensemble, à titres divers, mais soudées l'une à l'autre par les siècles et pour des siècles ". Il faut bien sûr rapprocher cette profession... de foi de l'observation faite par l'Inspecteur général de l'enseignement primaire Félix Pécaut dans son célèbre rapport de 1880 : "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". Le basque, dit J. Hiriart-Urruty, est "cette langue doublement maternelle, puisque c'est la langue traditionnelle de nos églises basques, en même temps la

langue des Basquaises nos mères qui nous apprirent à parler, à prier en basque". La langue basque "se prête et se plie avec aisance à l'enseignement du catéchisme et de la prédication, sans parler de nos cantiques populaires".

La langue basque est donc un patrimoine à sauvegarder, tant pour les raisons qui viennent d'être évoquées que du fait de l'intérêt scientifique que présente cet "objet d'études spéculatives passionnantes" pour de nombreux linguistes français et étrangers.

■ Des ennemis, en dehors et au dedans

Pour J. Hiriart-Urruty, "le basque a des ennemis et des amis dans tous les camps", et il situe son propos "bien au-dessus du bas niveau des partis", ce qui montre bien que l'affect entrait pour beaucoup dans son attachement à sa langue, si l'on se rappelle que le combat partisan n'était pas pour effrayer ce redoutable polémiste. Il distingue deux types de menaces, celles qui proviennent des institutions, au sens le plus large du terme, et celles qui résident au sein de la société civile elle-même. Parmi les menaces institutionnelles, il note que l'euskara "a contre lui tout l'enseigne-

ment officiel", c'est-à-dire la grande machine administrative de l'Instruction publique, de l'Éducation nationale, comme on dirait aujourd'hui.

Il rappelle aussi, évoquant "l'idée absurde autant qu'audacieuse de chasser le basque de nos églises", la tentative du gouvernement, abandonnée après la promulgation de la loi de séparation de décembre 1905, pour prohiber l'usage des langues locales dans l'exercice du culte, notamment le catéchisme, sous peine de suspension de la rémunération des prêtres qui passeraient outre⁵. Mais il inclut également l'enseignement catholique dans cette critique. S'affranchissant quelque peu lui-même de la réserve imposée par le "deuil que nous portons des Congrégations", il considère que son rapport est bien "le lieu de regretter l'ostracisme impitoyable autant qu'imprudent où plus d'un de nos anciens maîtres et maîtresses d'école tinrent ce malheureux basque chez lui⁶". Au sein de la société civile elle-même, et donc parmi les bascophones euxmêmes, l'image de la langue basque pâtit d'opinions négatives, tenant

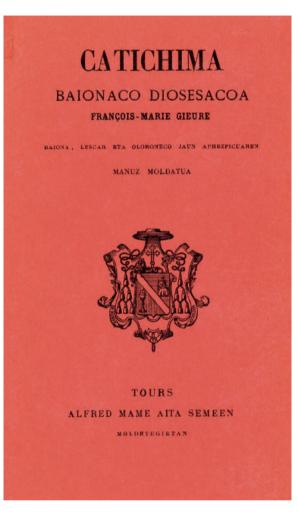


Fig. 3
Couverture du catéchisme en basque de 1911, aux éditions Mame.

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, inv. P 4806.

peut-être à ses difficultés intrinsèques mais surtout à son inadaptation présumée aux exigences de la modernité, du progrès social et personnel. Cette image dégradée conduit à un affaiblissement de la transmission linguistique au sein des familles et, par là, à la perte progressive de l'usage de la langue.

■ La sauvegarde de la langue passe par la mobilisation des Basques eux-mêmes

À l'issue de ce constat, J. Hiriart-Urruty conclut que les Basques ne peuvent compter que sur eux-mêmes, les meilleurs des "érudits bascophiles étrangers... étant les premiers à nous dire qu'ils ne peuvent rien ou presque rien pour nous aider à conserver notre langue".

Selon lui, il convient d'abord que le basque soit parlé, sans honte et sans crainte de susciter des réactions hostiles, dans la vie quotidienne au Pays Basque. Il accorde une grande importance à l'action des associations locales de défense de la langue basque, dont il souhaite l'action "plus réelle et moins intermittente", en dehors des "heures de revue, de parade et de banquet". Il pointe la nécessité de maintenir coûte que coûte la transmission familiale de la langue basque, en tant que langue maternelle : "Basques, voulez-vous conserver votre langue ? Gardez-lui sous vos toits, dans vos foyers, depuis la chaumière jusqu'au château, sa juste place : la place d'honneur".

■ La survie du basque passe par l'étude de la langue, que le clergé doit promouvoir au sein même de son système de formation

Selon J. Hiriart-Urruty, il convient "à la pratique, [de] joindre l'étude [car] quelle illusion... qu'on possède sa langue natale, sans avoir besoin de l'étudier !... Tant qu'on ne l'étudiera pas dans les classes, raison de plus pour l'étudier ailleurs... de quoi tenir au moins quelques notions de vocabulaire, de morphologie et de syntaxe".

Il souhaite que "dans l'œuvre de conservation et de propagande du basque ... le clergé de demain tienne le premier rang", constitue en quelque sorte le fer de lance d'"une élite de basquisants français, rompus aux deux langues de leur deux patries".

Il appelle de ses vœux, pour former cette élite, "l'inauguration d'une chaire de basque au Grand séminaire".

■ Des intuitions d'une grande modernité, une stratégie incertaine, l'illusion du temps immobile

C'est avec le regard de la linguistique moderne, et notamment la branche de cette discipline qui s'intéresse, depuis une quarantaine d'années à peine, aux langues en dangers, qu'il faut sans doute aborder aujourd'hui le rapport de Manex Hiriart-Urruty.

Au-delà du grand attachement affectif qu'il manifeste à sa langue maternelle dans les vibrantes formules que l'on vient de lire, on retiendra qu'il a pleinement conscience que sa langue est mortelle. Il partage aussi avec les linguistes d'aujourd'hui l'idée qu'une langue exprime avec force l'identité culturelle de ses locuteurs, et à ce titre, revêt une dimension patrimoniale.

Il identifie comme eux l'enjeu considérable que constitue la transmission de la langue au sein des familles, ainsi que le lourd handicap que représentent, d'une part, l'image d'arriération culturelle accolée à la langue basque, et, d'autre part, l'hostilité que celle-ci suscite au sein de l'institution scolaire, qu'elle soit laïque ou catholique.

L'"inventeur" de l'hébreu moderne, Eliezer Ben Yehuda, que le grand linguiste français Claude Hagège cite abondamment dans son ouvrage *Halte à la mort des langues*, donnait 5 orientations à son entreprise de création d'une langue nationale à partir d'une langue exclusivement écrite: "l'adoption de l'hébreu comme langue familiale, le journalisme, l'enseignement, le dictionnaire, le comité de la langue".

On peut considérer que J. Hiriart-Urruty emprunte en bien des points un cheminement analogue : nous avons déjà évoqué l'importance qu'il attachait à la

transmission de la langue au sein de la famille, et quant au journalisme, la vie de J. Hiriart-Urruty fut, nous l'avons vu, indissolublement liée à l'Eskualduna. Le chanoine a également l'intuition que le basque doit être un objet d'étude linguistique (vocabulaire, syntaxe, morphologie, nous dit-il) pour que soit permise une transmission de la langue basque dans de bonnes conditions, notamment par l'enseignement. Il n'aura pas vécu suffisamment pour assister à la naissance en 1918-1919 de l'Académie de la langue basque, version locale du comité de la langue que préconisait E. Ben Yehuda. En revanche, à l'inverse de Ben Yehuda, qui s'inscrivait dans le courant sioniste, il n'établit pas de lien entre la langue et un quelconque projet de construction nationale ; ce n'est que dans le dernier tiers du XX^e siècle que les nationalistes basques feront, en France, cette relation. Il exprime cependant avec netteté l'idée que le salut de la langue basque viendra des Basques et d'eux seuls.

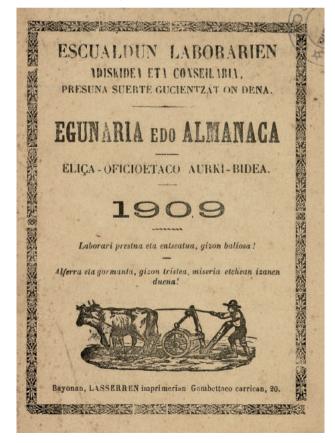


Fig. 4 et 4 bis Très présents dans le monde rural, en Soule (à droite) comme dans le reste du Pays Basque (à gauche), les almanachs y diffusent des informations pratiques en économie rurale. sociale et familiale. mais aussi les idées de l'Église catholique, champ politique compris. © Musée Basque et de l'histoire de Bavonne. inv. R.196-1909 et R. 154-1909.

Cette analyse, que l'on peut sans exagération qualifier de visionnaire – nous sommes en 1909, dans une société encore très largement bascophone – est toutefois modeste dans ses préconisations.

Désespérant de voir l'institution scolaire, publique ou catholique, prendre un jour en charge l'enseignement de la langue basque, la stratégie qu'il ébauche dans son rapport est très peu explicite : on croit comprendre qu'elle s'appuie sur le clergé bascophone, qui aurait à s'impliquer dans les études linguistiques, et dans la transmission du basque.

Quelles voies devrait emprunter cette transmission ? L'activité religieuse proprement dite seulement (prédication, catéchèse, relations quotidiennes avec les familles catholiques) ? Ou également l'enseignement catholique ? Rien n'est précisé à cet égard, hors l'affirmation de la nécessité de former le clergé pour ce faire.

Mais les linguistes pointent aussi dans leurs analyses les causes économiques et sociales qui président à la disparition des langues (désertification des campagnes, du fait de la mobilité professionnelle et/ou des attraits de la vie citadine, brassage de populations).

Or, Jean Hiriart-Urruty pour sa part, n'envisage pas véritablement les évolu-

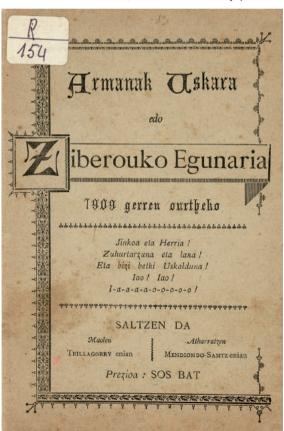
tions possibles de la société traditionnelle basque, qui sont pourtant déjà à l'œuvre depuis plusieurs dizaines d'années, lorsqu'il rédige son rapport.

Les importants mouvements d'émigration intérieure et extérieure que révèlent les évolutions démographiques du Pays Basque français au cours du XIX^e siècle portent en eux l'accroissement des pratiques exogamiques (mariage entre un/une locuteur/-trice basque et une/un non bascophone), dont les linguistes rappellent qu'elles sont un important facteur du déclin de la transmission linguistique au sein des familles⁸.

La société dans laquelle J. Hiriart-Urruty inscrit son raisonnement est loin d'être immobile et le temps ne joue malheureusement pas en faveur de la langue à laquelle il tient tant.

Quoi qu'il en soit, à l'issue du Congrès diocésain de novembre 1909, M^{or} Gieure dispose d'un état des lieux et va prodiguer ses encouragements aux initiatives en faveur de la langue basque^o.

Mais de ces initiatives on ne peut pas vraiment en distinguer qui puisse être qualifiée de notable avant la guerre de 1914.



Bien sûr, les textes les plus importants signés par l'évêque et quelques prières sont-ils traduits en langue basque, bien sûr deux versions (en dialectes soule-tin et labourdin) d'un catéchisme en langue basque sont-elles publiées par les éditions Mame, en 1911 (cf. sa couverture en fig. 3).

Bien sûr, M^{gr} Gieure pousse-t-il au recrutement de conférenciers susceptibles de s'adresser en basque à leurs auditoires, gage d'une plus grande efficacité compte tenu du très grand nombre de locuteurs dans les paroisses.

Bien sûr, l'évêque est-il sollicité pour présider aux fêtes de la Tradition basque¹⁰. Mais, à la veille de la Première guerre mondiale, l'appel de Jean Hiriart-Urruty à l'enseignement de la langue basque reste pour le moment, malgré le regard bienveillant de sa hiérarchie, lettre morte.

Faut-il pour autant en conclure que ce moment de 1909 fut un coup d'épée dans l'eau, sans postérité ? Ce serait une vraie erreur de perspective.

À l'issue de la Grande Guerre, l'Église catholique fut saisie d'effroi devant les bouleversements de la société traditionnelle basque engendrés par cet évènement planétaire meurtrier, accélérateur de ce que l'on appelle aujourd'hui mondialisation et de l'individualisation des modes de vie jusqu'alors largement communautaires, notamment en milieu rural.

L'Église pensa certainement que le facteur de cohésion culturelle et sociale qu'était la langue basque pouvait être un moyen d'endiguer cette évolution. Quoi que l'on puisse penser de cette motivation, le fait est que M^{gr} Gieure institua en 1923 dans deux des établissements d'enseignement secondaire catholique du Pays Basque (Mauléon et Belloc, puis Saint-François-Xavier à Ustaritz) un cycle d'études régionales en langue basque, dont le but était double : d'une part, inculquer aux jeunes bascophones les connaissances grammaticales, littéraires et historiques susceptibles de situer le basque en tant que langue de culture, d'autre part recruter des instituteurs bascophones pour un enseigne-

ment catholique en reconstruction. Ce dernier objectif ne fut jamais atteint car, en l'absence d'un système d'assurances sociales performantes, les carrières offertes à leurs enfants parurent trop précaires aux familles sollicitées.

Le premier en revanche permit à la personnalité charismatique de Pierre Lafitte, chargé de ce cours à Ustaritz à partir de 1925, de transmettre pendant plus d'un demi-siècle sa passion pour la langue et la culture basques à de jeunes bascophones, dont la plupart fournirent les rangs des élites et notabilités locales et dont certains furent en 1963 les fondateurs d'*Enbata*, premier mouvement nationaliste au Pays Basque en France.

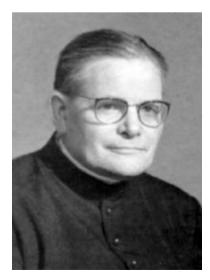


Fig. 5 Pierre Lafitte (1901-1985),le personnage-clé de la transition entre l'époque de J. Hiriart-Urruty et les débuts du mouvement eskualerriste. Professeur de langue basque à Saint-François-Xavier d'Ustaritz, rédacteur de l'Eskualduna (sous le pseudo de Piarres ttikia), puis secrétaire-adjoint de la revue Gure Herria et l'un des fondateurs de la revue Aintzina. © Euskonews. Tous droits de reproduction réservés.

Ce même Pierre Lafitte qui fut l'un des piliers de la revue culturelle bilingue *Gure Herria*, fondée à la même époque sous le patronage de l'évêché. Dans cette revue et autour d'elle, fleurit une création littéraire considérable, en poésie comme en prose, qui permet de parler d'une renaissance de l'expression littéraire en langue basque entre les deux guerres mondiales en France.

Pierre Lafitte fut enfin au début des années 30 l'animateur du courant "eskualerriste", qui commença à poser les premières revendications politiques relatives à la langue et la culture basques et à une décentralisation politique et administrative au profit du Pays Basque en France¹¹.

Manex Hiriart-Urruty n'avait pas prêché en vain pour sa langue maternelle, quinze années plus tôt.

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.

GRENOUILLEAU (Olivier), 2019, Nos petites patries, identités régionales et État central en France des origines à nos jours, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des Histoires), 288 p.

HAGEGE (Claude), 2000, Halte à la mort des langues, Paris, Odile Jacob, 381 p.

JACOB (James E.) "Ethnic Identity and the Crisis of Separation of Church and State: The Case of the Basques of France, 1870-1914", 1982, in *Journal of Church and State*, n°24, Oxford University Press, p.303-320. TAUZIA (Pierre), "La III° République et l'enseignement religieux en basque (1890-1905)", 1973, in *Bulletin de la société des sciences, lettres et arts de Bayonne*, n°129, p. 367-384

"Hommage à Pierre Lafitte" in *Bulletin du Musée Basque*, 1986, n° 113 et 114, Société des Amis du Musée Basque, Bayonne, p. 105-208.

Notes

- 1 Bulletin Religieux du Diocèse de Bayonne (BRDB) n°42 du 17 octobre 1909.
- 2 Il n'existe pas à ma connaissance d'ouvrage en français sur la personnalité et l'oeuvre de J. Hiriart-Urruty. L'ouvrage de référence en langue basque est sans doute l'anthologie de 2004 présentée par Xabier Altzibar aux éditions Labayru (coll. Sutondoan) sous le titre Ni kazeta-egilea naiz (qu'on pourrait librement traduire par "Moi, je fabrique un journal"), où sont compilés articles, réflexions sur la société, sur la langue basque, critiques littéraires, etc.
- JACOB, "Ethnic Identity". Cf. bibliographie. La notion d'"intellectuel organique", conçue par le philosophe marxiste italien Antonio Gramsci paraît cependant plus opérante pour définir la place du clergé bascophone dans la société, notamment rurale, à la fin du XIX* et au début du XX* siècles. Issu de la population, instruit, il contribuait à en exprimer les conceptions et les aspirations tout en exerçant un contrôle social certain. Cf. le mémoire sur l'Église catholique et la langue basque figurant dans la bibliographie.
- 4 Les citations sont extraites, sauf indication contraire, du rapport publié dans les numéros de l'Eskualduna du 29 juillet, des 5 et 12 août 1910.
- 5 TAUZIA, "La III" République et l'enseignement religieux en basque". Cf. bibliographie. Rappelons que sous le régime du Concordat précédant la Séparation, les prêtres étaient, comme leurs homologues juifs et protestants, rémunérés par l'Etat (c'est toujours le cas en Alsace-Moselle où le Concordat ne fut pas aboli, cette région ayant été rattachée au Reich allemand entre la défaite française de 1871 et la défaite allemande de 1918).
- 6 Le fonctionnement des congrégations chargées de l'enseignement catholique explique largement cette appréciation. Soit les enseignants n'étaient pas originaires du Pays Basque parce que la règle de la congrégation l'excluait (Frères des écoles chrétiennes), soit leur projet pédagogique, élaboré

^(*) Auteur d'un mémoire de master en Histoire contemporaine consacré aux rapports de l'Église et de la lanque basque au début du XXe siècle.

- pour s'appliquer à un territoire excédant largement les limites du Pays Basque, excluait l'usage et l'apprentissage de la langue basque (Filles de la Croix).
- 7 Il est vraisemblable qu'il pensait à *l'Eskualtzaleen Biltzarra*, que certains affublaient d'un sobriquet amusant, à défaut d'être bienveillant : *Baskaltzaleen Biltzarra*, "l'assemblée des bâfreurs" (cité dans ETCHEVERRY-AINCHART (Jon et Peio), *Le mouvement Enbata*, Bayonne, Donostia, Elkar, 2013, 350 p.).
- 8 Cf. l'article "L'enquête diocésaine de M^{9r} Gieure" dans le Bulletin du Musée Basque n° 193.
- "Le chef du diocèse est l'ami fervent, passionné, de la belle langue de ses catholiques basques et... tout ce qu'on fera pour elle lui sera particulièrement cher" dans le BRDB n° 46 du 14 octobre 1909.
- 10 Le scientifique et mécène bascophile Antoine d'Abbadie (1810-1897) initia à partir de 1851, des manifestations festives qui, sous des appellations diverses, visaient à mettre en évidence les traditions culturelles basques (danse, chant, poésie, jeu de pelote...) des deux côtés de la frontière franco-espagnole.
- 11 Ce mouvement a été étudié par Jean-Claude LARRONDE, dans un ouvrage publié en 1994 par la Sabino Arana Kultur Elkargoa, intitulé Le mouvement eskualerriste (1932-1937) : naissance du mouvement nationaliste basque en Iparralde.



LE PATRIMOINE CAMPANAIRE D'AINHOA

Thibaut de ROUVRAY(*)

L'étude des cloches des Hautes-Pyrénées et de la fonderie tarbaise Dencausse nous a amené à consulter un texte de l'abbé Joseph Dulac, publié en 1885 dans la revue *Souvenir de la Bigorre*. Le prêtre érudit tarbais y décrit deux cloches neuves réalisées pour Ainhoa mais aussi l'ancienne cloche qu'elles ont remplacée. Cette dernière avait été réalisée en 1527 par un artisan Espagnol (DULAC, 1885). L'article a suscité la présente étude, portant sur le patrimoine campanaire de cette commune basque, riche de quatre cloches et d'un mécanisme d'horloge.

Goi-Pirinoetako eta Tarbestar Dencausse hurtzeolako ezkiletarik haste, estudioak eraman gaitu Joseph DULAC apezaren idazlan batetara, Souvenir de La Bigorre aldizkarian agertu zena, 1885an. Artikulu hortan, Ainhoako ezkila zaharra - 1527koa, espainiar ofiziale batek egina (DULAC, 1885) - bai eta honen ordez hurtuak izan ziren bi ezkila berriak deskribatzen ditu tarbestar apez jakintsuak. Idazlan horrek azterketa hau sortu du, Ainhoa herriko ezkila ondareaz, lau ezkilaz eta ordulari mekanismo batez osatua dena.

■ Introduction

La visite à Ainhoa, organisée par les soins de Mano Curutcharry, Conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art des Pyrénées-Atlantiques, a eu lieu le 26 mars 2019. Y étaient associés Frédéric Dupuy pour les prises de vue et Sophie Cazaumayou, membre du comité de rédaction du Bulletin du Musée Basque. Maurice Isabal, pour la municipalité et la paroisse, a très obligeamment assuré l'accès à l'église et au clocher.

L'église Notre-Dame-de-l'Assomption d'Ainhoa, classée Monument Historique en 1996, a été plusieurs fois remaniée. Sur des bases médiévales, l'édifice fut modifié en 1615 par les Zubieta père et fils (qui sont aussi intervenus à Urdazubi et Sare) avec remplacement des parties hautes en bois par des maçonneries, puis muni de tribunes en 1649. Au vraisemblable clocher pignon originel a succédé, au début du XVII^e siècle, une imposante tour carrée avec porche précédant l'entrée de l'église, tour terminée par un étage octogonal portant une courte flèche d'ardoises à pans coupés (XIX^e siècle). L'église abrite plusieurs

éléments de mobilier remarquables dont le plus imposant demeure le retable majeur, inscrit Monument historique en 1973 (POP, 2020). Le clocher renferme actuellement trois cloches, une grande et une moyenne dans le beffroi et une petite suspendue dans l'ébrasement de la baie orientale.

La visite des lieux a été l'occasion de relever les inscriptions et décors des trois cloches dont nous donnons le descriptif et l'explication symbolique. Ces inscriptions figurent déjà dans l'article de l'abbé Dulac mais il nous a paru intéressant de les reproduire en corrigeant au passage quelques erreurs. Les archives communales et paroissiales n'ont pas été consultées; elles pourraient éventuellement apporter des précisons sur le contexte de la fonte de 1885 (décisions, prix, liste des donateurs, cérémonies de bénédiction...).

■ La perte d'une cloche historique

Joseph Dulac précise que la refonte d'une cloche ancienne et son remplacement par deux nouvelles sont une initiative de la "paroisse" d'Ainhoa. Ce sont donc les membres de la fabrique, groupe de notables gérant le temporel de l'église, et le curé, qui sont à l'origine de l'opération. Au XIX^e siècle, les fabriques ne disposent en général que de faibles ressources et se tournent vers les communes (qui sollicitent alors des aides de l'État) pour les dépenses importantes, dont la fonte des cloches. Les fabriques peuvent cependant bénéficier de dons et legs, ce qui paraît être ici le cas à lire les nombreux patronymes inscrits sur les cloches, laissant penser que c'est une véritable souscription qui a été lancée et a réuni de nombreuses adhésions. En plus des personnalités habituelles, maire et curé, parrain et marraine, on trouve ainsi sur la grande cloche vingt et un noms, dont ceux de sept prêtres (et la liste des donateurs n'est pas complète). Sur la cloche moyenne, seuls sont mentionnés curé, maire, parrain et marraine.

C'est la fonderie Dencausse, déjà à l'origine de plusieurs cloches du Pays basque (Bidarray, Ustaritz, Saint-Pée, Espelette...), qui est choisie après plusieurs consultations. Les premiers fondeurs de la famille Dencausse apparaissent à Soues, près de Tarbes, durant la seconde moitié du XVIIe siècle. Jusqu'au début du XX^e siècle, ils produiront des milliers de cloches pour tout le sud-ouest de la France. Ursulin Dencausse (1825-1910) signe ses premières cloches avec Jean Dencausse dans les années 1850-1860, mais il apparaît aussi seul vers 1850. Laissant l'atelier familial de Soues à l'un de ses cousins, il s'établit à Tarbes où il acquiert en 1877 le terrain du premier cimetière Saint-Jean, déplacé. Il loge lui-même au n° 5 de la rue Sainte-Marie (actuelle rue Paul Bert), siège de l'entreprise. Il développe la fabrique en industrialisant sa production dont le chemin de fer rend possible l'exportation hors des Hautes-Pyrénées. Tout en gardant les procédés traditionnels de fabrication, Ursulin Dencausse perfectionne les systèmes de sonnerie et de fixation des cloches et des battants avec un disque remplaçant les anses, une tige-bélière amovible, la "boîte à chapelet" (sorte de roulement à billes) inventée par l'abbé Guichené. Il fait connaître ces innovations par des brochures et prospectus imprimés. La fonderie obtient plusieurs médailles à des concours et expositions universelles durant les décennies 1860-1870 (Anonyme, 1875).

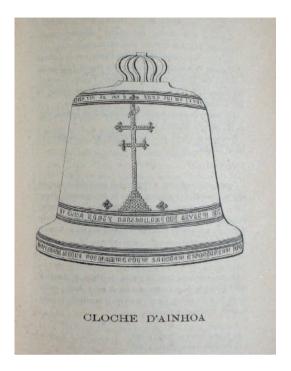


Fig. 1 La cloche disparue d'Ainhoa (1527) © Reproduction Thibaut de Rouvray.

À Ainhoa, on peut regretter, comme l'ont fait certains historiens, la disparition de l'ancienne cloche qui avait échappé aux fontes révolutionnaires (Dulac, 1885 : VD, 1902), Cependant, à part quelques érudits et romantiques, dans bien des cas, le XIX^e siècle se soucie peu de la conservation des vestiges du passé. L'administration des Beaux-Arts ne consent à protéger, surtout en province, un monument ou un objet qu'à la condition qu'il présente un caractère exceptionnel. Les connaissances sont souvent très lacunaires en matière de patrimoine religieux et encore plus concernant les cloches. Par ailleurs, il faut faire du neuf, du grand et l'on n'hésite pas à sacrifier des églises médiévales, avec leur mobilier, pour construire à leur place des édifices néo-gothiques, réguliers et assez vastes pour abriter une population qui est à un pic démographique. Certains prêtres ne goûtent quère l'art baroque des retables, jugés parfois trop naïfs et colorés, qu'ils remplacent pragmatiquement par du marbre et des

statues académiques. Refondre une cloche est une opération coûteuse, pouvoir économiser sur la matière première en réutilisant le bronze disponible est souvent une nécessité. L'ancienne cloche d'Ainhoa a heureusement, avant sa fonte, pu être étudiée par Joseph Dulac dans les locaux de la fonderie Dencausse dont il était le voisin à Tarbes (Dulac, 1885). Il en donne une analyse poussée, illustrée d'une gravure réalisée par Lefrançois d'après une photographie de Talbot (fig. 1).

La cloche, pesant 484 kg, sonnait le ré ; elle datait de 1527. Son riche décor comportait des médaillons représentant la Vierge (avec l'inscription *Virgo Maria assumpta* : Vierge Marie de l'Assomption), des calvaires, fleurs, lys et une grande croix à doubles traverses sur la panse. Plusieurs inscriptions en lettres ornées, que l'on trouve régulièrement sur les modèles de cette période, ponctuaient le bronze : L'acclamation : *Xhs vincit, Xhs regnat, Xhs imperat* : Christ vainc, Christ règne, Christ commande. Des conjurations : *Adb omni malo nos defendat* ; a *fulgure et tempestate libera nos D[omi]ne* : du mal défend-nous, de la foudre et de la tempête protège-nous Seigneur.

Une invocation à sainte Agathe, patronne des fondeurs : *Mentem sanctam espontaneam honorem Deo et Patrie liberationem* : âme sainte, spontanément dévouée à l'honneur de Dieu et à la libération de la Patrie. La croyance populaire enseignait que les orages et tempêtes de toute l'année se formaient durant la nuit de la Sainte Agathe (5 février) ; il était d'usage, jusqu'au XVII^e siècle, de s'assembler cette nuit-là dans les églises en faisant sonner à la volée les cloches pour conjurer les fléaux du ciel (on pratiquait de même lors de chaque

orage et ce jusqu'au XX^e siècle dans certaines régions). Le caractère souvent très populaire et peu recueilli de ces assemblées de la Sainte Agathe a causé leur interdiction progressive par les évêques de la Contre-Réforme (mais tous les ans, le lundi de Pentecôte, les Ainhoars et des habitants de villages voisins montent en procession à Notre-Dame d'Aranza où se fait toujours la conjuration des tourmentes).

À Ainhoa, ces inscriptions étaient complétées par des invocations à la croix et au Christ: Ecce crucem D[omi]ni, fugite partes adversae; vicit Leo de tribu Juda, radix David. All[elui]a: Voici la Croix du Seigneur, fuyez ennemis, il a vaincu, le Lion de Juda issu de David. Alléluia. Ces diverses sentences, dont certaines font partie du cérémonial de bénédiction des cloches, avaient pour but de protéger les paroissiens au même titre que les ondes propagées par les cloches auxquelles on attribuait le pouvoir d'écarter la foudre.

Indications plus rares pour le début du XVIe siècle, la cloche disparue comportait le nom du prêtre desservant Ainhoa en 1527 : R[everendo] F[ratre] Joanne de Urdaxio rectoris de Inoa: Révérend frère Jean d'Urdax, recteur d'Ainhoa. Il s'agit d'un chanoine de l'abbaye prémontrée d'Urdax (Urdazubi) dont dépendait l'église du village et qui a dû, en sa qualité de patron, participer à la dépense. La cloche donnait aussi le nom de son fondeur : *Iohanes Lupi de Lecumberri* me fecit : Jean-Loup de Lecumberri (Lekunberri) m'a faite. Ce nom renvoie à la paroisse d'origine du fondeur. Ces indications et le profil trapu de la cloche, la forma romana typique des productions espagnoles, ont incité l'abbé Dulac à lui attribuer une origine ibérique. Nous ne pouvons que le suivre dans cette conclusion au vu de nouveaux éléments. Des chercheurs espagnols ont recensé plusieurs fondeurs pouvant avoir la même origine que celui qui a œuvré à Ainhoa. On retrouve ainsi Miguel de Lecumberri à Aranaratxe (1517), Juan de Lecumberri à Santa Engrazia d'Aizarna de Zestoa (1551) et Martin de Lecumberri à Echarri Laurraun (1569). Ces exemples conservés en Navarre ou au Pays basque, à 100 ou 150 km d'Ainhoa, ont la même silhouette caractéristique et des inscriptions similaires à celle de la cloche disparue (Campaners, 2020). Ainhoa et ses environs, comme tout le secteur navarro-quipuzkoan, étaient par ailleurs bien pourvus en forges produisant boulets de canons et armes à feu. À Ainhoa, il reste peut-être un ultime vestige de cette cloche du XVIe siècle. À l'étage du clocher situé sous le beffroi demeure au sol un battant en fer forgé, brisé en partie haute. Sa boule de frappe est très allongée, de même que son prolongement (chasse), éléments qui attestent d'une grande ancienneté.

■ Les cloches Dencausse : Marie-Martine et Jeanne-Baptiste

Une partie du bronze des nouvelles cloches provient donc de celle de 1527. Transportée à l'atelier de la rue du cimetière Saint-Jean, à Tarbes, elle y est brisée et ses fragments mis à fondre avec le reste du métal qui donnera les nouvelles cloches. Toutes deux sont pourvues des innovations du fabricant : tige-bélière et disque fixé au joug métallique par des boulons et des écrous permettant de démonter facilement la cloche pour toute intervention de maintenance.

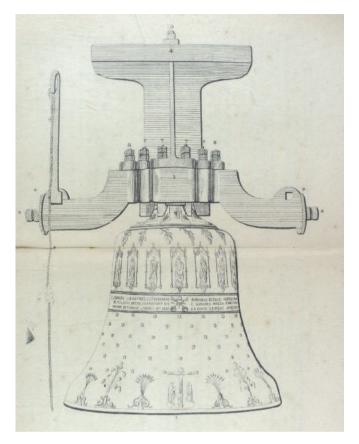


Fig. 3 Vue de la cloche en 2019. © Cliché Frédéric Dupuy



Fig. 2Gravure de la cloche Marie-Martine (1885).
© Reproduction Thibaut de Rouvray.

La première cloche, baptisée **Marie-Martine**, a un diamètre de 140 cm et une hauteur totale (avec son joug) de 236 cm pour un poids d'environ 1,5 tonne (fig. 2 et 3).

Elle est abondamment décorée de motifs en relief, réalisés par le fondeur au moyen d'appliques de cire façonnées dans des moules en bois réutilisables et conservés dans les ateliers de génération en génération. Certains de ces ornements ayant pu être gardés par le cousin Dencausse resté à Soues, on trouve ici des décors plus modernes que ceux traditionnellement employés par la famille des fondeurs et qui sont propres aux cloches d'Ursulin Dencausse.

À la base : dix bouquets formés de rinceaux adossés d'où émergent alternativement des épis de blé et des pampres de vigne. Ces végétaux symbolisent le pain et le vin de l'eucharistie et la personne du Christ. On retrouve ces motifs sur le bourdon de Saint-Martin de Pau (1874) et sur une cloche de Poudenx dans les Landes (1891).

La robe ou panse est semée d'étoiles à six pointes, décor mis en œuvre pour la première fois par Ursulin Dencausse en 1873 sur la cloche des pénitents bleus de Saint-Jean de Tarbes. Cette figure géométrique fait référence à l'étoile de David ou au sceau de Salomon, symbole d'union entre l'esprit et la matière. Les deux lettres MA du nom de Marie (ou les initiales de *Ave Maria*) superposées dessinent elles aussi une étoile à six branches, évocation de la Vierge, patronne d'Ainhoa. En partie basse, un relief de la Crucifixion regroupe autour du Christ, la Vierge, saint Jean et Marie-Madeleine. On le retrouve dans plusieurs cloches Dencausse antérieures et postérieures.

Aux deux tiers de la hauteur se développent trois lignes d'inscriptions (date, noms de la cloche, du parrain, de la marraine, des donateurs, du fondeur) rédigées en langue basque. Elles sont ponctuées par deux reliefs composés de clés entrecroisées, retenues par un ruban et timbrées de la tiare pontificale. Ce motif, récurrent à cet endroit sur les cloches d'Ursulin Dencausse dès les années 1870, fait référence à saint Pierre et à l'autorité du pape reconnu comme chef de l'Église. En haut de la robe et au niveau du cerveau, le décor comprend seize figures de saints (onze apôtres, les quatre évangélistes et saint Barnabé). Les personnages, représentés de façon très académique avec un attribut distinct, se tiennent debout sur une petite console à décor de rinceaux feuillagés portant un cartouche à leur nom (fig. 4). Chaque saint est encadré par deux fines colonnettes, à bases et chapiteaux gothiques dont les fûts sont ornés d'enroulements de rubans et bagues, supportant une arcade ogivale trilobée surmontée d'un gâble fleuronné flanqué de pinacles. Cette série de personnages se retrouve sur plusieurs cloches de grandes dimensions - et de ce fait coûteuses - avec des adaptations (présence ou absence des consoles et/ou des encadrements gothiques, variantes dans le nombre de figures qui peuvent être intercalées avec un calvaire, une inscription...). Ce décor apparaît chez Dencausse à la fin des années 1870 comme à Horsarrieu dans les Landes (1879) ; il est encore utilisé par la fonderie et son repreneur, Darricau au début des années 1920 sur des cloches offertes au carillon de Buglose (Landes) (fig. 4).

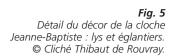
Le plateau supérieur présente des rameaux alternés d'olivier et de chêne déjà présents sur une cloche de Rabastens (Hautes-Pyrénées), primée à Lyon en 1872. Symboliquement, on peut y voir les " emblèmes de la force et de la douceur, de la justice et de la miséricorde " (Anonyme, 1875).

Les inscriptions ont été reproduites par le fondeur d'après le modèle envoyé par les commanditaires. Nous les donnons telles que sur les cloches (l'article les cite avec quelques coquilles) et en utilisant les crochets pour rétablir une lettre oubliée et développer un sigle :

ainhoaco elizaco patroina . Andredena maria . Ene izena . Maria martina eguina naiz $1885^{\rm an}$

E DURONEA APHEZA ERRETOR . JS BECAS BALDARNAPHEZ . M HARAN AITABUTCHI . M BECAS-DIRUBE AMABUTCHI/AINHOACO SEMEAC APHEZAC . A ETA . P MERIATEGUY . J B ETA M DIBILDOX . CH ETA A BECAS . A ANSORENA

Fig. 4
Décor en partie haute de la cloche
Marie-Martine : figures de saints.
© Cliché Thibaut de Rouvray.







ONGUI EGUILEAC AINHO[A]CO HAURRAC : P HARAN ZENA . J LABOURDETTE-ETCHEPARE . S HARAN . JB GOYRET . C ETCHEGARAY/ JP BELESCABIET . P HIRIART . H HARAN . P HARAN . M ANSORENA . C ETCHEPARE . M TEILLERY-BECAS . J CURUTCHET ETC/OHORE AINHOARREN UNIONEARI . LAUDETUR UNITA AINHOA . FONDUE PAR URSULIN DENCAUSSE A TARBES B[REVE]^{TE} S[ANS] G[ARANTIE] D[U] G[OUVERNEMENT]

Patronne de l'église d'Ainhoa, la Vierge Marie. Mon nom est Marie Martine, j'ai été faite l'an 1885 / E. Duronea, prêtre, recteur ; J. - S. Becas, maire ; M. Haran, parrain ; M. Becas-Dirube, marraine. / Enfants d'Ainhoa prêtres : A. et P. Mariateguy ; J. - B. et M. Dibildox ; Ch. et A. Becas ; A. Ansorena. / Bienfaiteurs enfants d'Ainhoa : H. Haran ; P. Haran Zena ; J. Labourdette-Etchepare ; S. Haran ; J. - B. Goyret ; C. Etchegaray / J. - P. Belescabiet ; P. Hiriart ; H. Haran ; P. Haran ; M Ansorena ; C. Etchepare ; M. Teillery-Becas ; J. Curutchet etc.../ Honneur à la population unie d'Ainhoa ! Louée soit l'unité d'Ainhoa !

L'inscription fait mémoire de la patronne de la paroisse, du nom de la cloche (choisi soit en fonction du vocable de l'église, soit du prénom du parrain ou de la marraine, ce qui semble être ici le cas) et des personnes qui en sont à l'origine. L'accent est mis sur l'harmonie de la communauté paroissiale et villageoise mobilisée autour de l'opération.

La seconde cloche, nommée **Jeanne-Baptiste**, a un diamètre de 110 cm et une hauteur totale (avec son joug) de 180 cm. Elle possède un décor soigné bien que moins abondant que sur la précédente cloche.

La base est ornée d'une frise de rinceaux feuillagés adossés d'où émergent des bouquets, alternativement de lys et d'églantiers pouvant évoquer saint Joseph et la Vierge (fig. 5). Les bases des lys montrent des couples d'oiseaux affrontés et picorant. Ces décors apparaissent eux aussi sur des cloches Dencausse dans les années 1870.

Le fond de la robe est lisse mais trois figures y sont représentées en partie médiane. Chacune est disposée sur une console feuillagée portant un cartouche à son nom mais sans encadrement. On trouve ainsi le Sacré Cœur de Jésus, dont la dévotion est remise à l'honneur dans les années 1880. Il est accompagné de saint Joseph, tenant son bâton fleuri et son équerre de charpentier, l'Enfant Jésus à ses côtés. La troisième image est celle de la sainte Vierge figurée sous les traits de Notre-Dame de Lourdes, mains jointes et couronnée. Ce sont ainsi les trois membres de la Sainte Famille qui sont réunis.

L'inscription est encadrée par des frises de rubans et rinceaux feuillagés ; elle est ponctuée d'un ornement. Il se compose d'une croix fleuronnée à médaillon central à motif de calice rayonnant et encadrement circulaire feuillagé. Il est encore présent sur des cloches fondues dans les années 1920.

Comme pour la précédente cloche, les inscriptions se développent en langue basque sur trois lignes :

AINHOACO ELIZACO PATROINA : ANDREDENA MARIA ENE IZENA : JUANA BAPTISTA . ENE AIZPA MARIA MARTINA BEZALA EGUINA NAIZ 1885 $^{\mathrm{AN}}$

E DURONEA APHEZA ERRETOR . J BECAS BALDARNAPHEZ AITABUTCHI . J B MACONDE AMABUTCHI . J DIBILDOX – ETCHEGARAY . ENE AIZPA LAGUNDUCO DUT

FONDUE PAR URSULIN DENCAUSSE A TARBES BREVETE S[ANS] G[ARANTIE] D[U] G[OUVERNEMENT]

Patronne de l'église d'Ainhoa, la Vierge Marie. Mon nom est Jeanne-Baptiste. Comme ma sœur, Marie-Martine, j'ai été faite l'an 1885/ E. Duronea, prêtre, recteur ; J. Becas, maire, parrain ; J.-B. Maconde, marraine ; J. Dibildox-Etchegaray. J'aiderai ma sœur. Selon une tradition locale, cette cloche aurait été fêlée lors d'une sonnerie trop appuyée célébrant la fin de la

Seconde Guerre Mondiale. Aujourd'hui, suite à l'électrification, les deux cloches peuvent être sonnées à la volée et mises en balancement par un moteur électrique et possèdent des marteaux de frappe extérieurs

■ Autres éléments du patrimoine campanaire et horloger

Une troisième cloche, du XVIII^e siècle, de petites dimensions, sert actuellement de timbre à l'horloge (Fig. 6). De ce fait elle est fixée et n'est sonnée que par l'intermédiaire d'un marteau de frappe extérieur. Elle est d'un accès difficile car suspendue

Fig. 6
Signature et décor
de la cloche
du XVIII^e siècle?
© Cliché Thibaut
de Rouvray.



dans l'encadrement de la baie orientale du clocher qui est de plus grillagée. Nous avons cependant pu y lire le nom du fondeur, MOREL, et une partie de la date : 176- (vraisemblablement 1764). Une croix latine ornée de rinceaux sépare le nom et la date, elle est le seul décor de la cloche. Une inscription court en partie haute de la panse. Compte tenu des premiers mots il doit s'agir de : *SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM* : Que soit béni le Nom du Seigneur. Une famille Morel, fondeurs originaires de Lorraine, est connue mais ses productions ne sont pas répertoriées localement. À moins d'envisager une provenance étrangère, il s'agirait donc ici d'une exception.

Aucune cloche n'apparaît à cet emplacement sur des clichés anciens de l'église. En revanche, sur ces mêmes vues, une cloche est visible suspendue à l'arceau en fer forgé surmonté d'une croix, situé sur le toit de l'église, à la verticale du chœur, et aujourd'hui vide. Dans les églises, il est courant de retrouver à cet emplacement un clocheton abritant des cloches tintées durant la messe au moment de l'élévation. À Ainhoa un dispositif de rouleau et poulies permettant de l'actionner est toujours présent dans les combles du chevet. L'inscription figurant sur la cloche est aussi cohérente avec le moment de la liturgie auquel elle pouvait être associée. La présence autrefois de la petite cloche sous cet arceau reste une hypothèse qu'il conviendrait de vérifier dans la documentation et en mesurant les dimensions de l'arceau en fer.

Quoiqu'il en soit, cette cloche illustre une autre période de l'activité des fondeurs. Au XVIII^e siècle, ces artisans sont en général itinérants et peuvent venir de régions lointaines ou, comme dans les Pyrénées, de pays voisins comme l'Espagne. Ils proposent leurs services aux communautés qui parfois aussi les font appeler. Ils s'installent durant plusieurs semaines au plus près de l'église pour laquelle ils travaillent, parfois même à l'intérieur de l'édifice. En 1885, la façon de procéder est bien différente. Fondues en atelier à Tarbes, les nouvelles cloches ont ensuite été transportées par voie ferrée jusqu'à la gare la plus proche d'Ainhoa. La dernière étape du voyage, de la gare à l'église, a dû être réalisée par charrois de bœufs. Avant la difficile montée dans le campanile, les cloches ont été bénies par le clergé avec tout le rituel associé.

Dernière cloche d'Ainhoa, celle qui surmonte la **chapelle d'Aranzazu**, dominant Ainhoa à laquelle nous nous sommes rendus après avoir vu l'église. Bien que n'ayant pu être approchée de près, elle ne comporte semble-t-il aucun élément de décor ou inscription.

Dans la salle des cloches du clocher d'Ainhoa se trouve l'ancien **mécanisme de l'horloge**, en fer et acier (Fig. 7). Il n'est pas signé mais Mano Curutcharry le rapproche d'un modèle identique conservé à Saint-Étienne-de-Baïgorry, inscrit Monument Historique en 2016. Les travaux d'Éric Brottier, technicien-conseil en art campanaire pour le ministère de la Culture, permettent de relier ces mécanismes, non signés, à la production d'un atelier franc-comtois, probablement celui de Louis-Delphin Odobey, établi à Morez (Jura). Des membres de la famille Etchegaray, horlogers à Espelette, étaient revendeurs-installateurs de ces mécanismes dont ils assuraient l'entretien. Ils ont laissé leurs noms et leurs dates d'interventions, notés au crayon, dans les caisses de bois protégeant

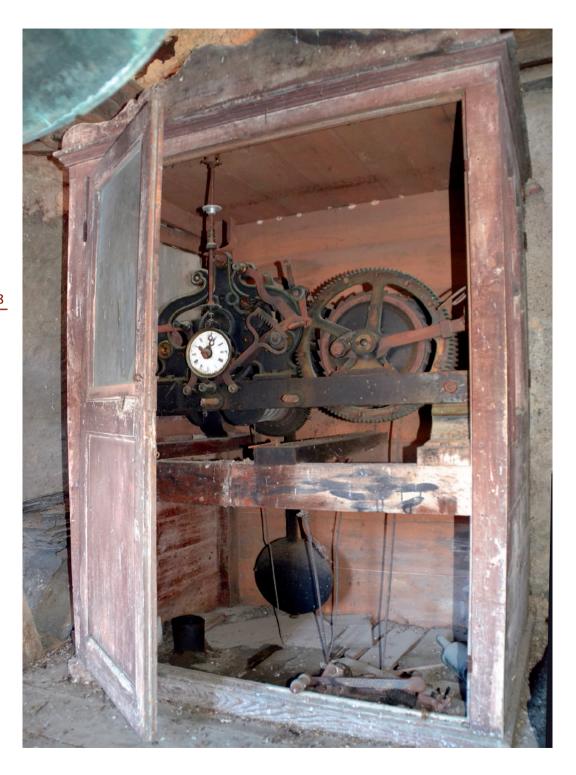


Fig. 7
Le mécanisme
de l'horloge
dans son armoire.
© Cliché Frédéric
Dupuy.

les horloges. À Saint-Étienne-de-Baïgorry on trouve ainsi en 1894 Guillaume Etchegaray (1840-1921). À Ainhoa, c'est son fils, Jean-Baptiste Etchegaray (1881-1961) qui inscrit son nom et la date du 12 février 1905.

■ Conclusions

La visite du clocher d'Ainhoa a été l'occasion de découvrir une remarquable église et un patrimoine campanaire riche et varié. Les deux cloches issues de la fonderie tarbaise Dencausse illustrent ses productions à leur apogée. Elles témoignent aussi d'un moment important de la vie de la communauté et ont laissé à la postérité les noms de villageois de 1885 (et sur lesquels d'autres recherches pourraient être menées). À ces divers titres, la conservation de ces deux cloches, mais aussi de celle des années 1760 et du mécanisme d'horloge, est très souhaitable. De très nombreuses cloches ayant été fondues lors de la Révolution et par la suite, il est toujours intéressant d'en retrouver des exemplaires d'Ancien Régime. Il serait bon, à l'occasion, d'évaluer l'état de ces cloches très encrassées qui portent des marques profondes d'usure du fait des coups, violents et répétés, de battants et de marteaux rythmant les heures. Quant au mécanisme d'horloge, il fournit une nouvelle illustration de la production des usines jurassiennes avant la Première Guerre Mondiale.

Nous remercions pour leur aide Mano Curutcharry et Sophie Cazaumayou, la municipalité et le curé d'Ainhoa ainsi que la famille Isabal pour son chaleureux accueil. Merci également aux membres du comité de rédaction du *Bulletin du Musée Basque* pour les compléments d'informations fournis.

Bibliographie et sources

DULAC Joseph (abbé), 1885, "Cloches d'Ainhoa", *Souvenir de la Bigorre*, tome V, p. 448-485.

V.D., 1902, "Vieille cloche d'Ainhoa", Études historiques et religieuses du diocèse de Bayonne, onzième année, Pau, impr. catholique, p. 172-173.

Sources manuscrites

ANONYME, 1875, Maison Dencausse, Prospectus et principes d'ornementation et d'épigraphie des cloches, manuscrit dédié à madame Dencausse, Tarbes, collection privée.

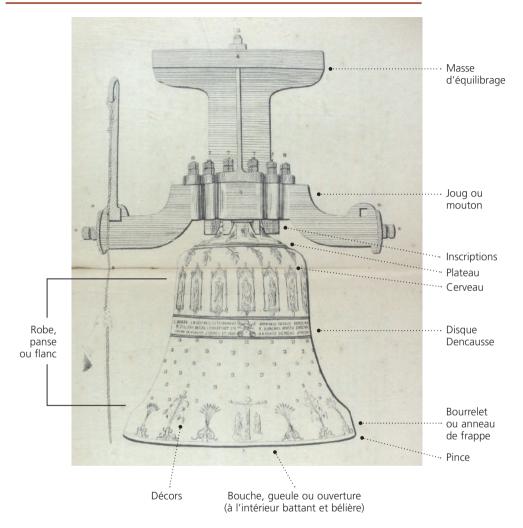
Sources numériques

NOUVEL Yves, 2020, Généalogie de la famille Etchegaray, site geneanet.org. MAISONNAVE Jean-Philippe, 2020, Inventaire du patrimoine des églises des Landes, site de l'Inventaire de la Région Nouvelle-Aquitaine.

Ministère de la Culture, Plateforme ouverte du Patrimoine (POP) Inventaire des cloches d'Espagne, Campaners.com

^(*) Chargé de mission Inventaire, Région Occitanie-Département des Hautes-Pyrénées.

Un peu de vocabulaire campanaire





ROBERT ELISSONDO, ACTEUR CULTUREL SOULETIN

Un entretien réalisé par Philippe ETCHEGOYHEN



Fig. 1 Évocation historique de Mauléon-Licharre avec Robert Elissondo (à g.) et Joël Larroque. Juillet 2020.

Philippe Etchegoyhen: Quand on m'a parlé du choix d'un acteur culturel en Soule, je n'ai pas hésité un seul instant. Tout d'abord, au vu du travail discret et varié que tu fournis dans plusieurs domaines, mais aussi parce que tu nous permets de sortir du cliché traditionnel de cette réserve d'Indiens "qui chantent et dansent dans cette lointaine vallée".

Tout d'abord une brève présentation.

Robert Elissondo: Je suis né en 1962 à Mauléon. Après des études au collège-lycée Saint-François de Mauléon et des études universitaires à l'UPPA de Pau, j'ai enseigné pendant 6 ans dans les Deux-Sèvres, puis pendant 4 ans à Nay, avant d'être nommé comme professeur d'histoire-géographie au lycée de Chéraute en 1995. J'ai adhéré à l'association *lkerzaleak*¹ en 2000 et j'en suis président depuis 2010.

Je suis marié, j'ai quatre enfants et j'habite à l'Hôpital-Saint-Blaise.

PE: D'où te vient cette passion pour l'histoire et le patrimoine?

RE: Elle m'a pris dès l'enfance: j'aimais les images et les récits grandioses. Adolescent, j'ai découvert dans le grenier les vieux papiers de la famille. Cela m'a fait prendre conscience que l'histoire est une réalité concrète à laquelle nous sommes tous liés personnellement. Au cours de mes études universitaires, elle s'est révélée comme une science, capable de nous faire mieux comprendre le monde.

Au cours de quarante ans de recherches et d'activités, ma passion s'est alimentée de très nombreuses rencontres. C'est peut-être aujourd'hui ce que j'apprécie le plus dans l'histoire et le patrimoine : les occasions multiples d'échanges avec des personnes de milieux, d'âges, d'origines géographiques ou sociales très diverses. Au-delà de l'enseignement j'ai pu participer à de nombreux projets.

Depuis la fin des années 1980, j'ai aidé la commune de l'Hôpital-Saint-Blaise et son maire Dominique Uthurralt, à la mise en valeur de l'église romane par les spectacles son et lumière, l'accueil des visiteurs, le travail avec les agents du patrimoine, l'écriture d'un livre².

Depuis 2010, je travaille au service éducatif des archives départementales, pôle de Bayonne. Cette mission me permet d'améliorer ma connaissance de l'histoire du Pays Basque, de voir et de toucher des documents originaux. Je travaille dans une équipe motivée, unie par des liens amicaux.

Membre d'*Ikerzaleak* depuis 2002, j'en suis devenu président en 2010. Une grande partie de ce que l'histoire locale et le patrimoine m'ont apporté vient d'*Ikerzaleak*. Beaucoup de ses membres sont devenus des amis. Le plus proche est sans doute Joël Larroque, l'historien de Mauléon. Nous travaillons souvent ensemble à la rédaction d'articles, d'un livre³, à des conférences (fig. 1).

Je suis heureux d'animer une équipe dont le dynamisme a permis l'aboutissement de projets ambitieux. Parmi beaucoup d'autres, je voudrais signaler le travail accompli autour de la Guerre de 1914-1918 au Pays Basque : découverte d'archives, livres, conférences, expositions, etc. Marie-Jo Mugica en a été l'élément moteur.

Grâce à *Ikerzaleak* j'ai pu participer à de belles découvertes. La plus marquante pour moi est celle du fonds Jaurgain en 2016. Le propriétaire d'alors, Guilhem d'Elissagaray, nous a permis d'ouvrir les archives du célèbre historien, fermées depuis presque un siècle.

Nous avons amélioré notre notoriété et notre crédibilité auprès des associations des autres territoires et des communes qui nous sollicitent de plus en plus pour divers projets: adhésion de Tardets à l'association "Bastides 64", centre d'évocation de l'espadrille à Mauléon, mise en valeur du patrimoine baroque d'Espès-Undurein etc.

J'attache beaucoup d'importance à la vulgarisation, à travers les médias locaux, les conférences, les expositions. Nous allons dans les villages, nous rencontrons des personnes qui ne connaissent pas l'histoire savante. Leur faire découvrir l'histoire locale, c'est leur révéler leur passé, c'est à dire une partie

FORCES VIVES / INDAR BIZIAK

d'eux-mêmes. L'intérêt du public, l'accueil chaleureux nous récompensent largement de nos efforts.

Il ne faut pas négliger les possibles retombées économiques de la valorisation du patrimoine, par exemple par l'augmentation de la fréquentation touristique. C'est ce que j'ai pu constater à l'Hôpital-Saint-Blaise.

J'ai été souvent confronté à une sorte de déni. L'histoire de notre petite province n'intéresse pas beaucoup les milieux académiques. Une professeure des archives ne m'avait-elle pas dit un jour : "il n'y a pas d'archives sur la Soule"? Je pense à l'injustice dont est victime l'historien Jean de Jaurgain (1842-1920). Aucun travail universitaire ne lui est consacré, aucune rue, salle ou école ne porte son nom. Ses archives, conservées à Bayonne, sont pour le moment inaccessibles aux chercheurs. S'il avait été universitaire dans une grande ville, il aurait certainement eu droit à une toute autre reconnaissance.

Si on veut que l'histoire de la Soule soit écrite, il faut que les Souletins s'en chargent. Mais ils n'ont pas les moyens ou les compétences de le faire seuls. Voilà pourquoi il est important de savoir accueillir des chercheurs venus de l'extérieur. Nous avons de bonnes relations avec les associations d'histoire et de patrimoine basques et béarnaises, peu de contacts avec l'université de Pau. Les sollicitations, les projets de recherche et de valorisation viennent de plus en plus du Pays basque sud.

L'histoire doit lutter constamment contre les préjugés et les simplifications. Ils peuvent être dangereux car ils poussent à l'extrémisme. L'image d'une Soule mythique, isolée et immuable, une Soule en lutte constante avec ses voisins, peut être une frein à l'ouverture et au dynamisme.

L'histoire se fait principalement dans les villes universitaires et utilise des archives produites pour la plupart par les pouvoirs et les institutions. Notre petit territoire est donc souvent dans l'ombre. *Ikerzaleak* s'attache à étudier les ressources souvent négligées : archives et mémoires familiales, correspondances privées, témoignages. Leur étude n'a pas uniquement un intérêt local ; elle peut apporter des éclairages nouveaux à l'histoire générale. Citons l'exemple du travail de l'historienne états-unienne Sandra Ott. Dans son dernier livre⁴ elle présente la période 1936/1945 dans le département comme une période de mélange des populations et des cultures. C'est vrai particulièrement en Soule avec le passage des réfugiés ou la présence allemande.

PE : Et le basque dans tout ça ?

RE: Ma génération est une des dernières à avoir connu le déni et le mépris pour la langue basque: celui des pouvoirs, des médias, de l'école. Déni parfois repris par des Basques eux-mêmes, ceux qui ont tourné le dos à leur patrimoine et à leur être collectif. Dès l'enfance, ma langue familiale, le basque, a cédé sa place au français, langue de l'école, des médias nationaux qui s'imposaient dans chaque foyer.

Vers la cinquantaine, je me suis lancé dans l'aventure du réapprentissage de ma langue maternelle. C'est un travail qui exige de gros efforts. Il faut accepter que cet effort ne soit pas à la portée de tous.

Mais le contexte est plus favorable aujourd'hui qu'il y a 20 ou 30 ans. Le basque est plus valorisé; le mépris à son égard a disparu dans la plupart des milieux (sauf peut-être dans l'Éducation Nationale). Les outils d'apprentissage nouveaux (Internet, outils numériques) ont facilité la tâche des apprenants. Les bascophones sont très bienveillants. Moi-même, bien qu'"ouvrier de la 11e heure", je n'ai entendu que des encouragements.

Contrairement à d'autres apprenants, j'ai la chance d'avoir de nombreuses occasions de parler basque : cours, émissions de radios, échanges avec des chercheurs. Mes travaux en lien avec l'histoire et le patrimoine se font de plus en plus en basque. C'est le cas par exemple pour l'ambitieux projet de valorisation de la mémoire des "Hirondelles" porté par le studio de production *Maluta* films de Saint-Sébastien et plusieurs associations de Navarre et d'Aragon.

En 2016, j'ai accepté d'aider le lycée de Chéraute à créer une classe bilingue en donnant une heure d'histoire en basque dans une classe de seconde. La tâche était difficile, mon niveau de langue était un peu juste. Heureusement, j'ai bénéficié de l'aide et des encouragements de ma collègue de basque Aintzina. Je n'ai malheureusement pas pu compter sur l'aide des institutions (OPLB⁶, Éducation Nationale). J'ai dû me débrouiller seul pour trouver une formation et en payer une partie moi-même. Et pour couronner le tout, après 4 ans d'efforts, l'administration du lycée nous a prévenus brutalement et au dernier moment, de la suppression de l'heure en basque ; on peut deviner mon amertume. Cet exemple montre le peu de considération pour le basque et ceux qui le soutiennent, dans l'Éducation Nationale. Il reste beaucoup de chemin à parcourir pour lui donner la place qu'il mérite.

PE: Tes projets et tes perspectives?

RE: Ne pas rester président d'*Ikerzaleak* à vie.

Terminer le guide historique de Mauléon, *Maule-Lextarre agerian*, avec Joël Larroque et Allande Etchart. Un récit historique sur la 2^e Guerre mondiale en Soule, soit à l'Hôpital-Saint-Blaise soit à Tardets. Une histoire abrégée de la Soule, du point de vue du peuple. Accompagner et achever les projets pour lesquels notre association a été sollicitée : valorisation de l'histoire de l'espadrille, mémoire des "Hirondelles", etc.

PE: Merci pour tout, Robert, tu as encore de quoi t'occuper.

Notes

- 1 "Les chercheurs".
- 2 L'Hôpital-Saint-Blaise, histoire, art et croyances... Biarritz 2009. Épuisé.
- 3 Maule Lextarre agerian ("à la découverte de Mauléon-Licharre"), en cours d'achèvement.
- OTT (Sandra), Living with the enemy, German Occupation, Collaboration and Justice in the Western Pyrenees, 1940-1948, 2017, Cambridge University Press, 362 p. Sandra OTT connaît et visite la Soule depuis une quarantaine d'années.
- 5 On appelle *Ainharak* (les "Hirondelles") les ouvrières saisonnières navarraises et aragonaises, qui venaient travailler dans les fabriques d'espadrilles mauléonaises.
- 6 Office public de la langue basque.



BEDERATZI GAU HOTZETAN¹ L'ORIGINE D'UNE TRADITION BISCAYENNE DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE

Audrey FARABOS(*)

Dès l'origine du Musée Basque, un fonds de bibliothèque a été constitué dans le but de documenter les objets présentés au musée mais aussi de conserver des documents précieux pour la culture et la littérature basques : livres, manuscrits, revues...

Désormais le *Bulletin du Musée Basque* propose de mettre à l'honneur des documents de ce fonds au sein de cette nouvelle rubrique.

Pour la première de cette rubrique, nous avons choisi d'évoquer une tradition ancienne parvenue jusqu'à nous au travers d'un document de la toute fin du XVII^e siècle.

■ Marijesiak à Gernika

Marijesiak est une tradition très vivante à Gernika et que l'on peut aussi retrouver dans d'autres villages de Biscaye avec des variantes et sous d'autres dénominations (*Abendua* ou encore *Kebonikuak*). À Gernika, elle consiste en une neuvaine chantée pendant la période de l'Avent (précisément du 16 au 24 décembre). À partir de quatre heures du matin, pendant une heure trente à deux heures, un groupe d'habitants de Gernika arpente les rues du centreville en chantant des couplets sur des thèmes bibliques, en particulier autour de l'Immaculée Conception, l'Incarnation et de la Naissance du Christ (fig. 1).

Fig. 1 Par une nuit d'hiver, devant l'église San Frantzisko, Gernika, 2018. © Gernikako Marijesiak



Sources et ressources / Sorburu eta sorta

Ainsi, durant ces neuf nuits, suivant un rituel qui, selon le bascologue José Maria Arana², serait l'héritier d'une manifestation théâtrale, un soliste entonne des vers en marchant. Les autres chanteurs qui suivent deux ou trois mètres derrière lui répondent. Il y a un siècle, le chœur n'était composé que de cinq ou six hommes. Actuellement il est mixte et comprend environ quatre-vingt personnes. On chante toujours a cappella et chacun se doit de connaître les textes par cœur.

La déambulation est ponctuée d'arrêts aux seuils des églises de la ville où les participants s'agenouillent pour chanter. Le dernier jour des *Marijesiak*, le 24 décembre, trois rondes sont effectuées, une à quatre heures, puis une deuxième à sept heures et enfin la dernière à dix heures du matin.

Le chant est composé de 75 strophes divisées en trois parties, chacune étant accompagnée d'un refrain. Ainsi, les 4 premières nuits, les 32 premières strophes sont entonnées, puis les 5 autres nuits, les 32 strophes suivantes. Enfin les dernières sont chantées le matin du 24 décembre. À chacun des trois actes correspond une mélodie et un refrain. Les trois refrains chantés sont les sui-

Fig. 2
Le texte moderne
d'un chant
des Marijesiak.
© Tous droits
réservés.

vants: de la première à la quatrième nuit "María, José, Jesús, María" (d'où est tiré le nom *Marijesiak*) de la cinquième à la neuvième nuit : "Jesukristo, adoratzen zaitugu" ("Jésus Christ, nous t'adorons"); le matin du 24 décembre : "Da Bart Belenen jaio da Jesus Nazaren" ("La nuit dernière à Bethléem est né Jésus le Nazaréen" Fig. 2).

Si nous évoquons ici cette tradition c'est que nous conservons à la bibliothèque du Musée Basque le seul exemplaire connu au Pays Basque d'un ouvrage fondateur de celle-ci.

■ Vida del Apostol Santiago el Mayor

En effet, en 1699, José de Lezamiz, prêtre originaire de Durango, publiait à Mexico, où il officiait à la cathédrale, un ouvrage intitulé *Vida del apostol Santiago el Mayor uno de los tres mas amados, y familiares de Jesu-Christ o unico, y singular*

GABON KANTAK # 1 Sakramentu Santu Jauna Erabagi

Sakramentu Santu Jauna zelebradu zanian, izena imini eutsen Jesus Salbadoria.

Abendu Santu honetan Kristoren jaiotzia, kontentuaren handiz guztiok poz gaitian.

Adan formadu zan lehenengo lurrian, pekatu egin eban paradiso eternalian.

Linboan egoan deiez bost milla urtian, Jauna zerutik lurrera etorri artian. Erabagia izan zan Trinidade altuan, behar zala bialdu lurrera aingerua.

Nor da hemen mensajerua? San Gabriel aingerua, egingo dabena ondo Jaunaren agindua.

Eztator gizonetatik ez gizonaren obratik, elejidurik egoan eternidadetik.

Behar zala bialdu lurrera aingerua, erremediatzeko Adanen pekatua.

Sources et ressources / Sorburu eta sorta



Fig. 3 et 4
La Vida del Apostol
(couverture
et page de titre).

© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne.

patrón de España : con algunas antigüedades, y excelencias de España, especialmente de Viscaya (Fig. 3 et 4).

L'ouvrage se divise en trois parties. La première raconte la vie de l'apôtre Saint Jacques le Majeur. La deuxième intitulée *Antigüedades y excelencias de España* revient sur des épisodes de l'Histoire de l'Espagne, la troisième *Otras antiguedades y excelencias de España y especialemente de Vizcaya* sur celle de Biscaye. C'est dans cette dernière partie que l'on trouve *las Coplas a la Encarnación y Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo*, vers écrits en basque, bien que le titre soit en espagnol. José de Lezamiz a ici reproduit un texte issu de la *Doctrina christiana en Bazquence* publiée en basque en 1691 par Nicolás de Zubia, également natif de Durango (Fig. 5). Celui-ci avait recueilli ces vers auprès de la population. Il n'existerait plus aucun exemplaire du document de Zubia. Ces strophes quelque peu remaniées font partie des textes qui composent la

Ces strophes quelque peu remaniées font partie des textes qui composent la version actuelle des Marijesiak de Guernica.

Julien Vinson parle de ce document dans son article "Un vieux texte basque du XVIIe siècle" dans la Revue de linguistique et de philologie comparée de 1888. Il le qualifie de livre "infiniment rare, très intéressant pour la Bibliographie basque". Il affirme aussi que le dernier chapitre dans lequel on retrouve ces vers est "à [ses] yeux le plus intéressant de tous". Il le reproduit entièrement dans son texte.



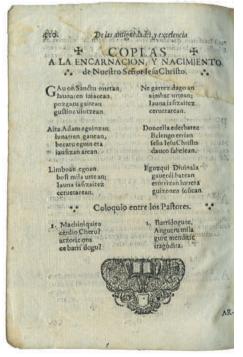


Fig. 5Le texte ancien, dans la Vida.
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

SOURCES ET RESSOURCES / SORBURU ETA SORTA

La reliure du volume est en basane marbrée. Elle porte sur le dos, une pièce de cuir en maroquin rouge sur laquelle sont dorés le nom de l'auteur et le titre. Ce document est entré dans les collections du Musée Basque grâce à un don effectué par Manu de la Sota en 1968. Celui-ci est inscrit au Panthéon des donateurs du musée car il lui a donné puis légué de nombreux livres et documents importants. Manu de la Sota avait lui-même reçu ce livre de son ami Martín Garcia Urtiaga, qui le lui avait envoyé depuis Mexico où il s'était réfugié après la Guerre Civile espagnole. Le Musée conserve la lettre qui accompagnait le livre, adressée à la Sota par García Urtiaga. En décembre 2019, nous avons eu le plaisir de recevoir au Musée Basque des membres de l'association Marijesiak de Gernika pour une projection de leur documentaire Marijesiak 4:00 : bederatzi gau hotzetan. À cette occasion, ils ont chanté quelques vers issus de cette tradition, comme ils le font habituellement dans les rues de leur ville.

Bilbiographie

ARANA MARTIJA (José Antonio), 2003, Marijesiak, dans Euskera: Euskaltzaindiaren lan eta agiriak (Trabajos y actas de la Real Academia de la Lengua Vasca, Travaux et actes de l'Academie de la Langue basque). VINSON (Julien), "Un vieux texte basque du XVIIº siècle" dans la Revue de linguistique et de philologie comparée en janvier 1888 puis dans la revue Euskal-Erria, revista bascongada la même année. Gernikako Marijesiak (Gernika), Amagoia Lopez de Larruzea Zarrate, 2019, Marijesiak 4:00: bederatzi gau hotzetan, Gernika: Gernikako Marijesiak, [Livre de chants (koplak)], CD, USB (film)].

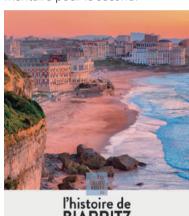
Notes

- "Neuf nuits dans la froidure".
- José Antonio Arana Martija, "Marijesiak", p. 69-108.
- Julien Vinson, "Un vieux texte basque du XVIIe siècle".



DEUX AMIS ONT PRIS LA PLUME...

Anne-Marie LAGARDE(*) Novembre 2019 : Elkar inaugure sa collection *Découverte* avec deux ouvrages d'une centaine de pages chacun : *La Mythologie basque* de Michel Duvert et *L'Histoire de Biarritz* de Pierre Laborde. De belles illustrations les agrémentent, d'une facture souvent très poétique pour le premier, d'un grand intérêt documentaire pour le second.





À qui s'intéresse à Biarritz (dont le site était occupé vers -3200 ans), Pierre Laborde offre une mine d'informations. Six périodes-clés sont envisagées : XI^e au XVIIIe siècle, épopée des marins biarrots: 1750 à 1850, naissance de la vocation balnéaire du lieu; 1854 à 1868, transformation radicale par Napoléon III; 1872 à 1914, consécration internationale comme plage des rois ; 1914 à 1954, chute du tourisme pendant les deux guerres mondiales, intermède brillant des "années folles" et crise économigue de vingt-neuf; 1954 à 2014, venue des classes movennes et populaires, explosion de la mode du surf. Informations passionnantes que celles

qui concernent la technique de la pêche à la baleine, les "pescheries" de Terre-Neuve, la guerre de course, les tavernes et le pittoresque du lieu au début du XVIIIe siècle, les premiers succès des bains, la vie du couple impérial (avec cour et gouvernement) tous les étés du Second Empire, les transformations architecturales, sociologiques et démographiques, le faste aristocratique et impérial de ces années-là et de celles qui suivirent, les personnages célèbres qui vinrent, le tribut payé pendant les deux guerres, les derniers feux de la station impériale, la renaissance de Biarritz.

A lire les pages de P. Laborde on médite sur la destinée du "village tout blanc à toits roux et à contrevents verts... " qui séduisit tant Hugo et que son pire ennemi, "Napoléon le petit ", transforma en ce que le poète redoutait. L'heure aujourd'hui est à d'autres soucis même si Biarritz rayonne toujours

Sources et ressources / Sorburu eta sorta

à l'international : la station est menacée d'un point de vue urbanistique par l'appétit des promoteurs immobiliers, l'emploi manque et la population la plus modeste est reléguée à la périphérie. Alors on se prend à dire : "le tourisme à tout va, l'argent-roi, oui... mais où sont les neiges d'antan quand agriculteurs, pêcheurs, aristocrates cohabitaient ?"



M. Duvert, puisant pour sa Mythologie basque dans les travaux de Barandiaran, Azkue. Webster, etc., et dans son intime connaissance du pays de Xareta, nous invite à un voyage dans les arcanes de l'imaginaire basco-pyrénéen, thèmes et personnages mythologiques étant similaires au long et de part et d'autre de la chaîne. Découpant son propos selon un rapport au temps, c'est d'abord la dimension éternelle de Mari. la Dame nature, très étrangère au panthéon indo-européen, qu'il fait découvrir, ainsi que les lamiñak (et autres hadas pyrénéennes), vivant la nuit, près des sources et des humains.

Il se penche ensuite sur les bases cos-

miques du temps repéré et mesuré et nous présente *Gaua*, *Egu*, *Ortz*, *Hil* et *Hilargi*. L'inquiétant *Gaua*, se développant entre deux moments précis, s'oppose à *Egu* dont le soleil, fille de la Dame terre, est émanation. *Ortz/Ortzi* est un cosmos actif où évoluent *Mari* et ses filles, *Eguzki* (Soleil) et *Hilargi* (Lune, qui abrite les morts).

Avec le cycle de *Tartaro*, ogre semblable au cyclope, on entre dans le nontemps de la peur viscérale. C'est le cas aussi avec *Herensuge*, dragon primordial, et les reptiles du type *suge*. *Sugaar*, serpent, époux de *Mari*, est différent. Enfin remontée du temps avec les géants. Les *gentilak*, premiers habitants du Pays Basque, de force herculéenne, subirent l'arrivée du Christ annonçant leur extinction. Quant à *Basa Jaun*, géant couvert de poils qui hante les bois avec *Basa Andere*, Dame sauvage, nous en découvrons caractère et prérogatives très originales.

Tous ces personnages, imaginés aux époques préhistoriques, traduisent le besoin d'apprivoiser le mystère du monde. Diabolisés à l'entrée du christianisme, ils résistèrent dans les croyances. Ils font signe d'une vérité universelle, admirablement formulée par un paysan basque, sur laquelle M. Duvert clôt le livre : *Ez gira gure baitan, "*nous ne nous appartenons pas".



LES ORPHELINATS DE BAYONNE

Audrey FARABOS(*)

L'assistance aux pauvres et malades dans les villes est très ancienne, qu'elle soit à l'initiative du Clergé (ordres religieux en particulier), du Corps de Ville ou de riches particuliers. Le Directoire crée en 1796 les Bureaux de Bienfaisance par la loi du 7 Frimaire An V (27 novembre 1796) introduisant ainsi en France la notion de droit à la solidarité publique. Les communes portent désormais assistance aux plus démunis par l'intermédiaire de cette institution (ancêtre des Centres Communaux d'Action Sociale). Le Bureau de Bienfaisance de Bayonne est installé dès le 7 janvier 1797¹ afin de venir en aide aux plus démunis.

Fig. 1 L'orphelinat Lormand, pour les filles (date du cliché inconnue). © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne. Parmi les populations vulnérables, on trouve les orphelins. A Bayonne, dans le courant du XIX^e siècle deux institutions sont créées pour prendre en charge les enfants privés de la protection parentale : l'orphelinat Saint-Léon pour les filles qui prendra le nom de Lormand au début du XX^e siècle et l'orphelinat Recur qui s'adresse aux garçons.

Ces tirages photographiques sont l'œuvre du photographe bayonnais Marc



Aubert (1900-1981), dont de nombreuses photos ont été cédées par sa veuve à la Ville de Bayonne en 1997. Ils ont été conservés pendant quelques années aux Archives municipales de la Ville comme en atteste le tampon, et ont intégré le fonds du Musée Basque en 2011. Le premier cliché représente l'orphelinat Lormand dont le bâtiment a été construit en 1915 (Fig. 1). Les deux suivants montrent les garçons de l'orphelinat Recur dans les années 1940, surveillés par une sœur de Saint-Vincent-de-Paul chargée de leur éducation.

L'orphelinat Saint-Léon puis Lormand

En 1831, Edouard Cestac, alors vicaire à la cathédrale de Bayonne, décide de venir en aide aux orphelines des faubourgs de Bayonne dont beaucoup vivent dans la rue, en les réunissant sous un même toit dans le but de les protéger et de les éduquer. Il regroupe d'abord sept fillettes dans la maison "le Hougassé" du quartier Lachepaillet, mise à disposition par Joachim Dubrocq, ancien maire de la ville. Le nombre des jeunes filles accueillies dans la maison augmentant rapidement, celle-ci est vite trop exigüe ; Jules Balasque, le maire de Bayonne, met alors à leur disposition la maison "le Grand Paradis", toute proche du cimetière Saint-Léon, qui accueillait jusque-là l'école de filles dirigée par les Filles de la Croix.

Edouard Cestac meurt en 1868 mais son œuvre perdure. En effet, le bâtiment visible ici est construit en 1915 grâce au legs du philanthrope Jacques Taurin Lormand décédé en 1847. Il prévoit une rente annuelle de 2000 francs, versée au Bureau de Bienfaisance de la Ville "pour l'entretien des orphelines qui sont dans l'établissement dirigé en ce moment par M. l'abbé Cestac... "². Ainsi, plus de 200 000 francs sont disponibles pour la construction d'un bâtiment (qui devait également accueillir une école de sourds-muets selon les volontés de Jacques Lormand) mieux adapté aux "nécessités modernes"³ que la maison "Grand Paradis" devenue trop petite et "non conforme aux règles sanitaires"⁴. En prenant possession de ce nouveau bâtiment, l'orphelinat Saint-Léon adopte aussi le nom de son bienfaiteur, Lormand.

En 1957, l'orphelinat accueille encore une soixantaine de jeunes filles⁵.

Les Servantes de Marie qui se sont ainsi constituées autour de l'œuvre d'Edouard Cestac, ont développé leur activité au fil du temps, autour de l'assistance aux enfants, aux mères seules, ainsi qu'en fondant des écoles. En 2005, elles abandonnent le bail emphytéotique qui leur permettait d'occuper le bâtiment Lormand où elles hébergeaient encore des lycéennes et étudiantes ainsi que des mères de famille en détresse.

La même année, elles passent le relais de leur activité à l'association "Missions Père Cestac". L'héritière directe de l'orphelinat Lormand est aujourd'hui la Maison d'enfants à caractère social Cestac située rue Lembeye à Anglet. Mais le bâtiment de l'orphelinat Lormand garde sa vocation puisqu'il abrite aujourd'hui le foyer Lormand, une annexe du Centre Hospitalier de la Côte Basque, consacrée à l'enfant et l'adolescent, dont l'adresse est désormais chemin Abbé Edouard Cestac

■ L'orphelinat Recur

Les informations identifiées concernant l'orphelinat Recur sont plus réduites. En 1871, la sœur Viguier, Fille de la Charité, supérieure de la Miséricorde, est chargée par une personne souhaitant rester anonyme, de verser un don de 100 000 francs au Bureau de Bienfaisance de la Ville de Bayonne. Ce fonds doit être utilisé pour la création d'un établissement destiné à accueillir les garçons

ARGAZKI / ARGITARATU





Fig. 2En rangs... Les garçons de Recur (1940).

© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

Fig. 3 La balançoire de l'orphelinat Recur (1940). © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

orphelins de Bayonne et des alentours. Le projet prévoit d'annexer l'orphelinat à l'hospice de Camp de Prats dont la mission est d'accueillir les mendiants de la ville. Ce lieu semble propice à l'accueil de l'orphelinat car l'hospice lui-même est administré par le Bureau de Bienfaisance de Bayonne. De plus, au sein du domaine, un bâtiment non utilisé peut accueillir les orphelins qui pourront être confiés à l'aumônier et aux sœurs de la communauté de Saint-Vincent-de-Paul qui s'occupent déjà des mendiants (Fig. 2).

L'identité de la donatrice sera finalement révélée. Il s'agit de la Sœur Recur, fille de la Charité. Plus tard, les legs de plusieurs membres de la famille Recur permettront de continuer à faire vivre l'orphelinat. Ces dons importants expliquent que le nom de cette famille soit donné à l'orphelinat.

En 1957, l'établissement accueillait 30 garçons⁶ (Fig. 3).

Actuellement, le bâtiment abrite un ESAT (Etablissement et Service d'Aide par le Travail). Ces établissements médico-sociaux ont pour objectif l'insertion sociale et professionnelle des adultes handicapés.

Aujourd'hui il n'existe plus d'orphelinat en France. Leur disparation s'effectue de manière progressive à partir des années 1950. L'aide à l'enfance a évolué et prend des formes diverses. Les maisons d'enfants à caractère social (MECS) comme celle gérée par la Mission Père Cestac à Anglet sont héritières de ce modèle bien que leur fonctionnement soit très différent car elles ont dû s'adapter à une évolution de la société et de ses problématiques.

Sources et bibliographie

Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Pôle de Bayonne :

Série E, Dépôt Bayonne, Dossier Orphelinat Lormand, 2 Q 4.

Série E, Dépôt Bayonne, Dossier Orphelinat Recur, 2 Q 2.

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

ARGAZKI / ARGITARATU

"Orphelinat Lormand", dans Activités en Pays Basque, n°88, 1957, p.8.

"Orphelinat Recur", dans Activités en Pays Basque, n°88, 1957, p.9.

Josette Pontet (dir.), Année Cestac : société, religion et charité au XIXe siècle : Actes du colloque des 15-17 octobre à Anglet, Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne, Ville d'Anglet, 2016.

Pierre Hourmat, "Les legs Lormand", dans Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne, n°164, 2009, p.47-88.

Pierre Hourmat, "Le bureau de bienfaisance de Bayonne, des origines à la Seconde République", dans Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne, n°164, 2009, p.89-174.

Notes

- 1 Pierre Hourmat, « Le bureau de bienfaisance de Bayonne, des origines à la Seconde République », dans *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n°164, 2009, p.95.
- 2 Pierre Hourmat, "Les legs Lormand", dans Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne, n°164, 2009, p.50.
- 3 "Extrait du registre des délibérations du Conseil Municipal de Bayonne, Séance du 9 juin 1912", Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, Série E, Dépôt Bayonne, Dossier Orphelinat Lormand, 2 Q 4.
- 4 Op.cit
- 5 "Orphelinat Lormand", dans Activités en Pays Basque, n° 88, 1957, p. 8.
- 6 "Orphelinat Recur", dans Activités en Pays Basque, n° 88, 1957, p. 9.

104