

BULLETIN

DU MUSÉE BASQUE



n° 195



EUSKAL MUSEOAREN ADIXKIDEAK
SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE BASQUE

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

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

Bonne lecture!

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



A.M.A. TRA





Le Paon Blanc, par Henry Caro-Delville
© Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.
Cliché : Alain Arnold.

EDITORIALA

Lehendakaria pozik eta harro dago gure agerkariaren 195. zenbakia idekitzean. Alabaina, nehoiz ikusi gabeko denboraldi honetan ere, SAMB eta Euskal Museoko taldeak elkarlan tinko batean ari izan dira zenbaki hau plazaratzeko. Le Paon Blanc, Pauma zuria, hemendik goiti Euskal Museoan ikusgai den margolan harrigarria nabarmentzen da Boletinean. Euskal Museoarekin adosturik, SAMB elkarteak kuadroaren erosketan parte hartu du suskripzio publiko bat irekiz, emaitza egilei zerga murrizte baten parada eskaintzen diena. Eskaera denei zuzendua zaizue, agian harrera hoberena eginen duzue baltsako kudeaketa honi, lehena SAMB eta Euskal Museoarentzat. Zergatik? Zeren, Sabine Casenave-k dion bezala, Pauma zuria, honen egilea, agerrarazten duen familia, Belle Époque garaiko baionar historiari loturik baitaude, eta Museoaren bokazioa baita iraganarekilako lokaria unatu gabe jostea, oraina hobeki ulertzeko gisan. Usaian bezala, zenbaki honek gai anitzeko artikulua andana bat eskaintzen digu, aire fresko buhada baten ekarle. Irakurtze proposamen batzuk dira, nagusitua den ezkertasunetik eta berri izuarazleatarik kanpo: aipamen berezi bat merezi du Olivier Ribeton-ek bere familiako artxiboetan kausitu miarritzar afera gorabeheratsu batek, erraiteko frango eman zuena hemen berean, Frantzia gaindi eta urrunago ere. Usaiako kronikak ezagutuko dituzue, hots behar den guzia bada Boletina "beharrezko gauza bat" izan dadin pandemia denboran, honetarik lehen bai lehen ateratzeko esperantzarekin halere, hainbeste preziatzen ditugun aribidei berriz lotzeko gisan, bereziki SAMB-ren barnean.

Maritxu
ETCHANDY

Euskal Museoaren
Adiskideen
Elkarteko
presidentea



ÉDITORIAL

Maritxu
ETCHANDY

Présidente de la
Société des Amis
du Musée Basque

Chers Amis,

C'est avec grande satisfaction et fierté que votre présidente ouvre ce n° 195. En effet, les équipes de la SAMB et du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne ne se sont pas laissées engourdir durant cette période pour le moins inédite et ont encore coopéré étroitement pour produire ce numéro.

Ce *Bulletin* est placé sous le signe du *Paon Blanc* cet étonnant tableau bayonnais que nous pouvons désormais admirer au Musée Basque. Son acquisition est le fruit d'un effort collectif auquel la SAMB aura contribué en lançant, en collaboration avec le Musée, une souscription publique, qui permet aux donateurs d'opérer une déduction fiscale. C'est une "première" pour le Musée et la SAMB. Vous êtes tous sollicités, et nous vous incitons à répondre généreusement à cette démarche.

Pourquoi ? Parce que le *Paon Blanc*, son auteur Caro-Delvaile, la famille, le lieu qu'il met en scène sont intimement liés à l'histoire de Bayonne comme nous le raconte Sabine Cazenave et que c'est la vocation de ce Musée de société de tisser les fils qui nous relient au passé afin de mieux comprendre le présent. Ce numéro vous offre une palette très variée d'articles qui vous apporteront une bouffée d'air frais avec des propositions de lecture sortant du pessimisme ambiant et des communiqués alarmistes. Avec une mention spéciale pour une affaire biarrotte capricante, dont Olivier Ribeton a retrouvé la trace dans ses archives familiales et qui, à l'époque, défraya la chronique locale, nationale et même un peu internationale.

Vous y trouverez aussi nos rubriques désormais habituelles, bref, de quoi faire de ce *Bulletin* "un produit essentiel" à notre vie pendant cette pandémie. Nous espérons tous en sortir prochainement et avoir enfin le plaisir de reprendre nos activités et ainsi de nous revoir.

À bientôt, *ikus arte*, bonne découverte !

SOMMAIRE

- 2 **EDITORIALA - ÉDITORIAL**
Maritxu ETCHANDY
- 5 **PORTRAIT DE GROUPE AVEC PAON**
CARO-DELVAILLE EN MAJESTÉ AU MUSÉE BASQUE ET DE L'HISTOIRE DE BAYONNE
Sabine CAZENAVE
- 15 **VINGT ANS D'ARCHÉOLOGIE PRÉVENTIVE À BAYONNE**
FOUILLE ARCHÉOLOGIQUE PRÉVENTIVE PORTANT SUR LA RÉHABILITATION
DE L'IMMEUBLE SIS AU N° 3 DE LA RUE PASSEMILLON À BAYONNE
Nadine BÉAGUE et Jean-Pascal FOURDRIN
- 35 **LA MURAILLE MÉDIÉVALE DU PETIT BAYONNE ET SON ENVIRONNEMENT**
FOUILLE PRÉVENTIVE DES 7-9 RUE FRÉDÉRIC BASTIAT
Julien FOLTRAN
- 51 **LA VIERGE PYRAMIDALE**
UN SCANDALE ARTISTIQUE À BIARRITZ AUTOUR DE LA STATUE DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE
PAR JUAN LUIS COUSIÑO
Olivier RIBETON
- 75 **EUSKAL HERRIKO JANTZIAK : COSTUMES ET MÉMOIRES DE FILS**
UNE INTERPRÉTATION DU PATRIMOINE VESTIMENTAIRE BASQUE
PAR LA COMPAGNIE MARITZULI KONPAINIA
Claude IRURETAGOYENA et Jon OLAZCUAGA GARIBAL
- 91 **PANTXOA ETCHEGOIN, LA CULTURE BASQUE AU CŒUR**
Propos recueillis par Jean-Michel BEDECARRAX
- 95 **ARGAZKI ARGITARATU**
Anaiz APHAULE-DUPERRET
- 99 **PAGES FEUILLETÉES / IRAKURGAI HOSTOAK**
TRÉSORS DE L'ART ROMAN
Sophie CAZAUMAYOU
- 101 **SOURCES ET RESSOURCES / SORBURI ETA SORTA**
LE LIVRET DU FILM POUR DON CARLOS
Audrey FARABOS
- 104 **IN MEMORIAM**
JASONE SALABERRIA FULDAIN (1952-2021)
Frédéric BAUDUER

PORTRAIT DE GROUPE AVEC PAON CARO-DELVILLE EN MAJESTÉ AU MUSÉE BASQUE ET DE L'HISTOIRE DE BAYONNE

Sabine
CAZENAIVE^(*)

Au début du xx^e siècle, le peintre bayonnais Henry Caro-Delville réalisa une œuvre hors normes à bien des égards : de dimensions inhabituelles, cette peinture illustre de façon étincelante un aspect de la vie bayonnaise à la Belle Époque, mettant en scène la sociabilité de la famille, "érudite, ouverte sur le monde des arts et de la mode" d'un banquier issu de la communauté juive. Cette œuvre, *le Paon Blanc*, entre aujourd'hui au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, la ville qui est le théâtre de cette mise en scène, au sens littéral de la formule. L'article évoque l'artiste, son tableau et la société qu'il a si bien dépeinte.

5

xx. mendeko hasieran, Henry Caro-Delville Baionako pintoreak anitz aldez ohiz kanpoko zen obra bat egin zuen. Izari ez ohizkotan, margolan horrek itxuratzen du argi ederrez Belle Époque garaiko Baionar biziaren alderdi bat, familia baten gizartekoitasuna, jakitun, arte eta modako munduari idekia dagona, judu kidegotik jalgi bankari baten familiarena. Obra hau, Pauma zuria, Baionako Euskal Museoa sartzen da gaur, Baionako hiria izanki, hitzez hitzeko erranbidearen arabera, pinturan agerraraziaren gertalekoa. Artikulu honek artista, bere margolana bai eta ere hain ongi itxuraturik dagon jendartea aipatzen dizkigu.

■ Caro-Delville, l'homme qui ne voulait pas être banquier

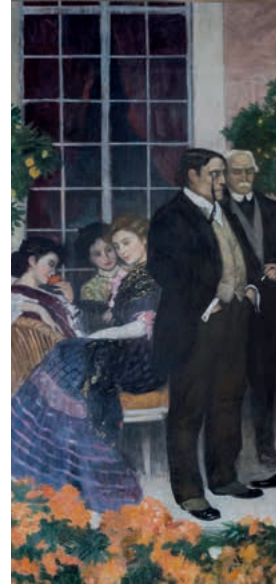
Daniel Auguste Benjamin Delville, dit Henry Caro-Delville, est né à Bayonne le 6 juillet 1876¹. Il est le fils de Fernand Delville, banquier-agent de change associé à son cousin Gaston et gérant avec lui le Crédit Bayonnais, installé successivement rue Bourgneuf, puis rue d'Espagne. En 1894, Daniel s'engage pour quatre ans et rejoint un régiment de hussards. Est-ce pour échapper à la carrière toute tracée que lui destine son père, la banque, ou pour suivre celle de son grand-père maternel Benjamin Rueff, médecin major ? Mais sa carrière militaire est stoppée nette en 1895 à la suite d'un accident de voltige. À son retour, il entre dans la classe de dessin de l'école des Beaux-Arts de Bayonne et installe son atelier chez ses parents, rue Jacques Laffitte. Il obtient en 1896 une bourse de la ville pour terminer ses études à Paris où il rejoint la communauté

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

Fig. 1

Henry Caro-Delvaile, peintre, photographie sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au gélatinobromure d'argent, 22,6 x 16,8 cm, tirage figurant dans les albums de référence de l'atelier Nadar, série "Cartes Nadar", entre 1890-1910.

© Bibliothèque Nationale de France.



6

des peintres basques, étudiant dans l'atelier de Léon Bonnat, puis d'Albert Maignan. (Fig. 1) Il semble, dans son envie de liberté et son ambition de peintre, avoir été soutenu par sa mère. Il forge son nom d'artiste en associant le prénom de sa mère "Caro" (Caroline) par un trait d'union à son patronyme "Delvaile".

Il s'écarte vite de l'enseignement de l'école des Beaux-Arts pour adopter un point de vue plus indépendant et une peinture qui emprunte à la fois aux Impressionnistes (palette claire et touche libre), au Naturalisme, avec un goût pour les sujets urbains modernes ; enfin, plus tard à une forme de Symbolisme lors de son séjour aux États-Unis. Il admire alors Puvis de Chavannes et se rapproche de Maurice Denis.

Il connaît ses premiers succès dès 1901 et il est rapidement comparé aux peintres dits "Mondains", notamment Tissot et Boldini. Revendiquant ses origines espagnoles, il se dit influencé pour sa palette par Vélasquez et Goya. Son goût pour l'intimité, les cadrages audacieux et les grandes oppositions chromatiques blanches et noires rappellent aux critiques contemporains la peinture de Whistler ; son goût pour la touche libre, pour le japonisme et la vibration des tissus dans des intérieurs clos font également songer à Vuillard et Bonnard, avec qui il expose en 1906 à la galerie Henry Graves, lors de l'exposition *les Intimistes*.

Il épouse en 1900 Aline Lévy, fille aînée du grand rabbin de Bayonne. La famille Delvaile appartient à la bourgeoisie israélite de la ville, mais aussi à la communauté des artistes de Bayonne : deux des filles Lévy se marieront respectivement avec les peintres Gabriel Roby et Raymond Lévy.

La communauté juive de Bayonne descend des Juifs sépharades émigrés depuis l'Espagne et le Portugal dès l'instauration de l'Inquisition, qui ont fait souche au quartier Saint-Esprit. Elle est parfaitement intégrée et fait partie de la société de négociants et de la société érudite bayonnaise.

Seuls le grand rabbin Lévy et son épouse Sarah Moch, elle-même écrivaine, viennent d'Alsace ; ils ont donné à leurs quatre filles une éducation progressiste et ouverte sur son temps ; Aline et Henry se rencontrent à Paris où l'aînée des filles Lévy poursuit des études de littérature et de langue anglaise à l'école



Fig. 2
Le Paon Blanc,
par Henry
Caro-Delville
© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne.
Cliché :
Alain Arnold.

Normale Supérieure. Si le couple Caro-Delville passe l'été dans les Landes et sur la côte basque, il devient à partir de 1901 et des premiers succès au Salon du peintre, la coqueluche du Paris mondain. Henry est l'un des peintres de la vie moderne en ville, couru de la société parisienne de la Belle Époque, tant il excelle à rendre compte des scènes intimes de la famille. En 1912, il fait son premier voyage aux États-Unis sous la protection du galeriste René Gimpel, installé à Boston. Il est accompagné par un autre artiste connu des Bayonnais, Paul Helleu. Il s'y installe durant la guerre, en 1916, après avoir été réformé en 1915, sans renoncer à ses allers-retours à Paris et sur la Côte basque. Il rentrera dans l'entre-deux-guerres mais la Belle Époque est désormais passée et l'artiste ne retrouvera jamais la notoriété d'avant-guerre. Il décède à Sceaux en juillet 1928 des suites d'une longue maladie. Après le décès de son mari, Aline Caro-Delville et ses enfants Gilbert et Thérèse s'installent définitivement aux États-Unis.

■ Le Paon Blanc, l'apogée d'une oeuvre

Quelques œuvres intimistes des débuts, acquises par l'état pour le musée du Luxembourg, sont aujourd'hui conservées à Bayonne et Limoux ; beaucoup ont disparu ou sont encore en mains privées. Cela rend d'autant plus exceptionnelle la réapparition récente d'une grande toile réputée "disparue", comme le signale Christine Gouzi dans sa monographie consacrée à l'artiste en 2016. *Le Paon Blanc* (Fig. 2), peint vers 1906 et en tout cas avant 1908, est un grand décor qui mesure 5,60 m de long par 2,45 m de haut. Il est réapparu chez un marchand d'art du Marché Biron² qui l'a acquis auprès de l'hôtel Westminster et l'a fait restaurer à Paris. Le décor signé à l'origine, comme en attestent les photographies anciennes³, a subi des dégradations importantes dans la partie basse

à droite, sans doute occasionnées lors de la dépose de l'œuvre mais aussi à la suite de son roulage et du stockage depuis 1980, jusqu'à une période récente. Ces dégradations ont notamment fait disparaître la signature de l'artiste.

À l'initiative du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, la Ville de Bayonne, aidée par l'état, la Région Nouvelle Aquitaine, le Fonds du Patrimoine et par une levée de fonds organisée conjointement par le Musée et la SAMB, a acquis cette œuvre monumentale d'Henry Caro-Delvaile. *Le Paon Blanc* a été exposé au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1908 ; il y fait très forte impression et occasionne de nombreux articles élogieux⁴. Il est abondamment reproduit, fait rare et notable à l'époque compte-tenu des procédés de reproduction encore balbutiants.

Outre que le peintre Henry Caro-Delvaile est né et a grandi à Bayonne, son tableau est également remarquable par son sujet, dont les protagonistes font toute partie de la société basque et bayonnaise du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Ce tableau constitue une synthèse de ce que sa peinture peut offrir en termes d'observation de la vie mondaine de son temps, c'est également pour lui une forme de "portrait de famille".

8

Enfin, ce grand décor est peint à l'apogée de la carrière de l'artiste en France : des décors ultérieurs d'inspiration symboliste sont conservés aux États-Unis, où ils témoignent de la carrière américaine de l'artiste, mais il n'existe aucun équivalent dans les collections françaises.

Henry Caro-Delvaile présente une première esquisse de grande dimension (sa localisation est aujourd'hui inconnue) du tableau à la galerie Henry Graves, rue Caumartin à Paris, lors d'une exposition consacrée au groupe *Les Intimistes* en février 1906. Y exposent également en même temps Pierre Bonnard, Édouard Vuillard et Étienne Moreau-Nélaton.

Le tableau est remarqué par les propriétaires de l'hôtel Westminster dans le 8^e arrondissement de Paris, qui vient d'être entièrement redécoré. Ils commandent donc une deuxième version plus grande qui est exposée au Salon des artistes français en 1908. Installée dans l'escalier d'honneur, l'œuvre frappe les esprits d'un grand nombre de commentateurs qui font part de leur enthousiasme ; elle se distingue par ses proportions exceptionnelles mais également par sa représentation d'une "mondanité moderne" selon le critique d'art Charles Morice⁵. D'autres critiques plus nuancés soulignent le manque d'homogénéité du tableau, louant certaines figures et critiquant certains morceaux. Témoignage de son succès, l'œuvre est très largement reproduite notamment dans le célèbre *Monde Illustré* et dans le quotidien spécialisé *l'Art et les Artistes*.

■ Le spectacle d'une prospérité tranquille

Le modèle étant perdu, nous ne connaissons pas le degré de ressemblance entre les deux œuvres, mais il est probable qu'elles étaient très proches. L'artiste n'a certainement pas pris le risque de décevoir les commanditaires qui avaient apprécié le tableau, en modifiant la composition ou les personnages représentés. En effet dès 1906, les critiques qui ne connaissent pas les modèles et

MUSÉE

le contexte de la création louent “une scène de genre mondaine et presque théâtrale”, et même si certains trouvent le format un “peu exagéré”, beaucoup saluent le talent et la diversité des figures⁶. Le paon blanc, qui donne son titre à l’œuvre, figure au centre de la toile comme une allégorie de la prospérité : animal à la mode, il était de bon ton d’en collectionner dans son parc. Le titre est peut-être aussi une allusion au personnage assis qui occupe le centre de la composition : on sait qu’Henry Caro-Delville ironise fréquemment sur le milieu de la banque dont il est issu... Le paon n’est-il pas aussi le symbole de la vanité ? L’analogie entre la queue du paon et la traîne de la robe de l’élégante figurant de dos est aussi évidente. Le tableau offre le spectacle d’une prospérité tranquille, qui tend un miroir d’opulence bourgeoise à la clientèle huppée qui descendra dans l’hôtel luxueux près des Champs-Élysées. Chacun pourra s’y reconnaître, la clientèle anglaise à l’heure du thé, comme les voyageurs sud-américains “de type espagnol” que croient reconnaître les critiques dans le tableau.

Les personnages sont représentés grandeur nature et c’est la monumentalité du tableau qui frappe au premier abord ; le modèle était déjà de belle dimension, aussi l’artiste a-t-il composé chaque scène isolément comme un tableau en soi. La disposition en frise permet une succession de scènes qui peuvent être regardées pour elles-mêmes et isolées les unes des autres. Il a peut-être “croqué” certaines d’entre elles “sur le motif” lors d’une réception familiale, comme il a sans doute retravaillé les personnages que l’on trouve dans d’autres de ses tableaux. La scène permet à l’artiste de montrer l’ensemble de ses talents : portraits, étoffes et nature-mortes se partagent l’espace sans nuire à l’effet d’ensemble. En outre, il semble qu’il ait eu envie de citer les peintres qu’il admirait : Manet dans certaines figures et nature-mortes, Vuillard pour le traitement de certaines étoffes ou encore la douce harmonie de tons de Renoir. En tout cas, sans doute parce qu’il s’agit d’un décor, l’artiste s’affranchit de la peinture lisse et académique qu’il réserve à ses nus et garde à sa peinture un caractère esquissé et une facture très libre ; ce qui explique aussi la réserve de certains critiques qui préfèrent sa manière plus classique.

Seize personnages occupent le tableau dans une “scène de genre”, disposés en petits groupes. Sa famille et notamment sa femme et ses belles-sœurs ont servi de modèle⁷ comme souvent dans les tableaux de l’artiste. Ce qui a échappé aux spectateurs parisiens et que la plupart des clients de l’hôtel Westminster ont ignoré, ne résiste pas à l’étude attentive du tableau : la comparaison avec les portraits et des photographies d’époque, la comparaison des tableaux de l’artiste entre eux, montre que c’est bel et bien à une réception familiale et mondaine, lors d’un été à Bayonne, que l’artiste convie le spectateur. Si certains des personnages font encore l’objet de recherches, d’autres sont déjà identifiés car représentés dans d’autres tableaux de l’artiste.

Le tableau offre une composition en frise faisant alterner des groupes, articulés autour de deux personnages au centre : un homme nous fait face, une femme nous tourne le dos, pour présenter une robe et une traîne qui font écho à celle du paon figuré entre eux deux.

Si Agathe Cabau⁸ émet l'hypothèse qu'il s'agisse du critique d'art Armand Dayot, l'homme ressemble à s'y méprendre au portrait d'Armand Gommès, héritier de l'un des grands banquiers de la ville, peint par Achille Zo et conservé au musée Bonnat-Helleu (Fig. 3). Il est plus probable que c'est cet héritier de la bourgeoisie bancaire de la ville qu'Henry Caro-Delville a choisi de faire trôner au centre de la composition, qui présente l'ensemble de sa parentèle bayonnaise, liée par des mariages. En revanche, voir dans la figure de dos Rosemonde Gérard, épouse d'Edmond Rostand, est probable, car en 1906, Henry Caro-Delville vient de terminer un décor et deux grands portraits de la comédienne pour la villa Arnaga, que les époux Rostand ont fait construire en 1902 à Cambo-les-Bains, où ils séjournent tous les étés. On sait que Rosemonde Gérard et Edmond Rostand fréquentaient les réceptions de la haute société bayonnaise. À gauche un groupe de femmes : l'une est reconnaissable, il s'agit d'Eugénie Delville, fille de Camille Delville, mariée avec Armand Gommès, devisant avec deux autres femmes déjà représentées dans *L'heure du thé* (collection du Musée Bonnat-Helleu). (Fig. 4) L'artiste a souvent représenté sa femme et ses sœurs, devisant ou prenant le thé dans l'une des deux propriétés familiales qui constituent souvent le cadre de ses tableaux : les villas Mont Carmel et Grand Vigne, dont les propriétaires sont les frères Jules et Isidore Gommès, villas contiguës situées à Bayonne quartier Lachepaillet, qui possédaient une terrasse sur jardin. Ici, compte tenu des détails architecturaux des fenêtres, il s'agit de la terrasse sur jardin de Mont Carmel.

À l'opposé de la frise, un deuxième groupe composé d'une femme allaitant et d'une fillette, rappelle deux autres tableaux du peintre, *Ma femme et ses sœurs* (1904) conservé au Musée de Limoux et *Élégante donnant le sein* (localisation inconnue) (Fig. 5).

La table dressée au centre du tableau assied la composition et offre une belle diversité de natures-mortes : coupes et champagne, table dressée pour le thé, grand bouquet et l'amas de vêtements négligemment posés sur le fauteuil qui n'est pas sans rappeler le peintre Édouard Vuillard.

Derrière la table, au centre de la composition deux jeunes couples se répondent : à gauche, deux jeunes mariés, probablement le couple Lévi-Strauss, futurs parents de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, dont la mère est aussi l'une des belles-sœurs de l'artiste, Emma Lévy. À droite, une autre sœur et l'un de ses prétendants, probablement le peintre bayonnais Gabriel Roby qui deviendra également, par son mariage avec Lucie Lévy, beau-frère de l'artiste.

L'artiste montre ici une image de l'opulence Belle Époque, à Bayonne comme à Paris, mais il dresse également pour lui-même comme pour sa famille, l'autoportrait d'une société bourgeoise et érudite, ouverte sur le monde des arts et de la mode. Une image conforme à l'image du Paris moderne imité par les bourgeois de province qui, comme à Bayonne, tiennent à rester en prise avec leur temps.

Ce grand décor offre une synthèse de ce que l'artiste a produit de meilleur en matière de peinture dite "de Société" (peinture destinée au grand décor civil : hôtels, banques, Grands Magasins). À ce titre autant que par sa mise en

MUSÉE

Fig. 4

L'Heure du thé,
Henry Caro-Delvaile,
1908 (66,1 x 48,8 cm ;
huile sur toile, numéro
d'inventaire : 2018.4.1)
© Bayonne, musée Bonnat-
Helleu. Cliché : A. Vaquero.



Fig. 3

Armand Gommés,
par Henri Achille Zo,
localisation inconnue.
Tous droits réservés.

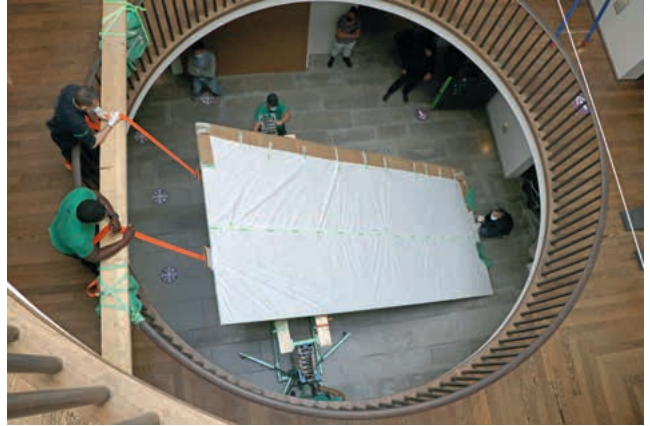


Fig. 5

Femme donnant le sein
(détail du Paon Blanc)
© Musée Basque
et de l'histoire de Bayonne.

Fig. 6

Levage du tableau dans l'Argialde
© Musée Basque et de l'histoire
de Bayonne. Cliché : Alain Arnold.



scène d'une famille emblématique de la "haute société" bayonnaise à la Belle Époque, il aura sa place dans le futur Musée Basque et de l'histoire de Bayonne étendu côté rue Jacques Laffitte. De l'autre côté de la rue, il y sera le pendant idéal à la peinture de Henri-Achille Zo, dans le patio du Musée Bonnat-Helleu, qui représente Bonnat et ses élèves basques et bayonnais. (Fig. 6 et 7)

12

Il offrira en outre un contrepoint citadin et bayonnais aux peintures déjà présentes dans les collections qui brossent souvent une vision rurale de la société basque à la fin du XIX^e siècle. C'est enfin la représentation symbolique d'une époque, d'une vision du monde et du progrès, qui, associant la banque, la religion, la médecine et les arts, n'ont pas encore été démenties par les deux guerres mondiales au XX^e siècle.

Fig. 7

Installation
du tableau
dans l'Argialde
© Musée Basque
et de l'histoire
de Bayonne.
Cliché :
Alain Arnold.



Expositions du tableau entre 1906 et 1908 :

Les Intimistes, Galerie Henry Graves, du 14 février au 3 mars 1906.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1908, n° 206.

Exposition d'art français, Montréal, 1909, n° 59.

Reproductions de l'œuvre à l'époque de son exposition :

- **L'illustration**, 2 mai 1908, n° 3401, reproduction.

Société Nationale des Beaux-Arts, Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, Paris, Ludovic Baschet, 1908.

- **"Les Salons de 1908. Société Nationale des Beaux-Arts"**, Je sais tout, janvier-juin 1908, 1^{er} semestre, 4^e année, T. IV, p. 526, reproduction.

- **Léon Bourgeois**, "Salon de la Société Nationale", L'Art et les artistes, avril-septembre 1908, T. VII, p. 70. reproduction.

- **Jean José Frappa**, "Société Nationale des Beaux-Arts", Le Monde Illustré, 9 mai 1908.

Nombre d'exemplaires : il existe une esquisse peinte de l'œuvre, dont la localisation est inconnue.

Inscription : Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1908, n° 206.

Historique de l'œuvre

1906 : Galerie Henry Graves.

1908 : Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

1909 : Exposition d'art français, Montréal.

1909-1980 : Hôtel Westminster, Paris.

1980-2018 : Hôtel Westminster, Paris, roulé en réserve.

Après 1908 et jusqu'aux années 1980 environ, le tableau est installé sur le mur de la salle à manger de l'hôtel Westminster au 13 rue de la Paix, à Paris (1^{er}).

2019 : Galerie Diximus, Paris.

2020 : Acquisition par la Ville de Bayonne pour le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

Bibliographie

BOURGEOIS Léon, "Salon de la Société Nationale", *L'Art et les artistes*, avril-septembre 1908, T. VII, p. 71.

BOUYER Raymond, "Les Salons de 1908. Peinture", *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier 1908, 12^e année, vol. 23, T. XXIII, n°130, p. 376.

CARO-DELVAILLE Henry, "The Renaissance of Mural Decoration", *The Lotus Magazine*, March 1913, vol. 4, n°6, p. 253.

CHERVET Henri, "Le Salon de la Société Nationale", *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1908, 3^e série, 29^e année, T. 3, p. 276.

DOUMIC Max, "Les Salons de 1908", *Le Correspondant*, revue mensuelle : religion, philosophie, politique..., 10 avril 1908, 80^e année, p. 1002.

GOUZI Christine, *Henry Caro-Delvaile : peintre de la Belle Époque, de Paris à New York. précédé d'entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, 2016, Dijon, éditions Faton, p. 141.

HIRSCH Pierre, "Les Arts : à Paris la Société Nationale des Beaux-Arts", *La Société Nouvelle : revue internationale, sociologie, arts, sciences, lettres*, avril 1908, 13^e année, T. IV, p. 232.

LE SENNE Camille, "La Musique et le Théâtre aux Salons du Grand Palais", *Le Menestrel, journal de musique*, samedi 25 avril 1908, 74^e année, n°17, p. 132.

MORICE Charles, "Art Moderne. XVIII^e exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts", *Mercure de France*, série moderne, 16 mai 1908, p. 349-350.

NAMUR Paul-Franz, "Causerie sur la Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts", *Revue illustrée*, 1908, 1^{er} semestre, p. 321.

NORBERG Pierre, "La peinture aux Salons", *Arts et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, juillet-décembre 1908, T. XXIV, p. 28.

SAUNIER Charles, "Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1908", **Les Arts, revue mensuelle des musées, collections, expositions**, janvier 1908, 7^e année, n° 73, p. 16.

Œuvre en rapport : Esquisse du tableau, localisation inconnue, lieux d'expositions anciennes : 1906 (14 février au 3 mars), Paris, exposition *Les Intimistes*, Galerie Henry Graves. 1908 : Liège, Salon de mai. 1909 : Montréal, Exposition d'art français.

Bibliographie de l'œuvre en rapport :

MORICE Charles, "Art Moderne", *Le Mercure de France : série moderne*, mars-avril 1906, 17^e année, T. LX, p. 137.

PIÉRARD Louis, "Les Arts : à Liège – Salon de mai", *Société Nouvelle : revue internationale, sociologie, arts, sciences, lettres*, avril 1908, 13^e année, T. IV, p. 393.

VALMY-BAISSE Jean, "Les Expositions. Les Intimistes (Henry Graves, 18 rue de Caumartin)", *Les Lettres, revue mensuelle*, premier semestre 1906, 1^e année, n°1, p. 230.

Dossier iconographique

Photographie prise par François Antoine Vizzavona en 1908 du tableau signé en bas à droite par Henry Caro-Delvaile, *Le Paon Blanc*, décoration pour l'hôtel Westminster à Paris, Réunion des Musées Nationaux, fonds Druet-Vizzavona.

Notes

- 1 Cette biographie emprunte aux informations réunies par Christine Gouzi, dans sa monographie consacrée au peintre : Henry Caro-Delvaile, peintre de la Belle Époque de Paris à New York (cf. bibliographie).
- 2 Galerie Diximus, 37 Marché Biron, Saint-Ouen.
- 3 Photographie du Fonds F. Vizzavona, RMN-GP, reproduite dans Christine Gouzi, *Henry Caro-Delvaile*, op.cit., p. 141. Photographie prise par François Antoine Vizzavona en 1908 du tableau signé en bas à droite par Henry Caro-Delvaile, *Le Paon Blanc*, décoration pour l'hôtel Westminster, à Paris, Réunion des Musées Nationaux, fonds Druet-Vizzavona.
- 4 Léon Bourgeois, Salon de la Société Nationale, L'art et les artistes, avril-septembre 1908, T. VII, p.70.
- 5 Charles Morice, "Art Moderne", *Le Mercure de France : série moderne*, mars-avril 1906, 17^e année, T. LX, p. 137.
- 6 Charles Morice, "Art Moderne", *Le Mercure de France : série moderne*, mars-avril 1906, 17^e année, T. LX, p. 137.
- 7 *Ma femme et ses sœurs*, 1904, Dépôt de Musée National d'Art Moderne de Limoux.
- 8 Agathe Cabau, historienne de l'art, a rédigé la notice du tableau pour la Galerie Diximus.
- 9 Information recueillie auprès de Christine Gouzi, qui a eu accès aux archives de l'hôtel Westminster, lesquelles confirment la présence du tableau rue de la Paix, durant cette période.

VINGT ANS D'ARCHÉOLOGIE PRÉVENTIVE À BAYONNE

FOUILLE ARCHÉOLOGIQUE PRÉVENTIVE PORTANT SUR LA RÉHABILITATION DE L'IMMEUBLE SIS AU N° 3 DE LA RUE PASSEMILLON À BAYONNE

Nadine BÉAGUE
et Jean-Pascal
FOURDRIN^(*)

L'archéologie préventive est née, il y a une vingtaine d'années, pour assurer l'étude et la protection des vestiges du passé que les travaux actuels d'aménagement et d'infrastructure ramènent au grand jour. Bayonne, ville constituée depuis l'Antiquité, est évidemment un lieu d'application privilégié de cette discipline récente, que cette étude nous présente, avant d'évoquer le résultat des fouilles menées rue Passemillon.

15

Prebentziazko arkeologia sortu zen orain duela hogei bat urte, gaurko antolamendu eta azpiegitura eremuko lanek argitara ateratu iraganeko aztarnak babestuak eta aztertuak izan daitezzen. Erran gabea, Baiona Aitzinaroko hiri gisa, arlo honen aplikazio toki paregabea dela. Azterlan honek jakingai berri hau aurkezten digu, Passemillon karrikan eraman indusketen emaitzak aipatu aitzin.

Nous fêtons cette année le vingtième anniversaire de la loi relative à l'archéologie préventive, mise en place pour assurer que les travaux d'aménagement et d'infrastructure intègrent la nécessité de détecter, d'étudier et de protéger les vestiges. Les travaux d'aménagement condamnaient autrefois les sites à la disparition ou donnaient parfois matière à des fouilles de sauvetage ; ils sont désormais précédés de fouilles archéologiques préventives, réalisées suffisamment en amont pour ne pas retarder les aménageurs.

En ayant recours à d'importants moyens humains et mécaniques sur des surfaces pouvant couvrir plusieurs hectares, l'archéologie préventive est devenue en deux décennies un outil indispensable à la connaissance des villes et des territoires. Les diverses opérations menées par les opérateurs privés d'archéologie et par l'Inrap (Institut de recherches archéologiques préventives) ces vingt dernières années ont produit suffisamment de preuves matérielles et de documentation scientifique pour retracer des pans entiers d'une histoire urbaine méconnue et par là même renouveler notre vision des occupations humaines sur le long terme.

^(*) Respectivement archéologue, responsable d'opérations à l'Institut national de recherches d'archéologie préventive (INRAP) et chercheur au sein de l'Institut de Recherche sur l'Architecture Antique (INRAA)

■ Préhistoire et Protohistoire

Avant l'avènement de l'archéologie préventive à Bayonne, les contextes paléolithiques de plein-air sur le plateau de Saint-Pierre-d'Irube n'étaient documentés que par des récoltes de surface (Passemaid, 1924) ou repérés et partiellement fouillés en urgence lors de la construction d'un lotissement en 1966 en ce qui concerne le gisement de plein-air du Basté (Chauchat, 1968 ; Chauchat et Thibault, 1968). Dans les années 2000, une seconde poussée d'urbanisme dans l'agglomération de Bayonne menaçait les derniers vestiges de ce riche patrimoine paléolithique. Sur l'emprise des projets immobiliers les équipes de l'Inrap ont mis en évidence plusieurs sites paléolithiques (Fourloubey et Sellami, 2008 et 2009 ; Colonge 2010, 2012, Fourloubey et al., 2012) au travers d'une douzaine de diagnostics archéologiques. Des fouilles approfondies sur de vastes superficies ont permis d'étudier le degré de préservation et la répartition spatiale des vestiges de ces occupations préhistoriques de plein-air du Prissé et de Jupiter (Avenue du Prissé, Colonge, 2017 et Chemin d'Ibos, D. Colonge, 2018, Chemin de Jupiter, D. Colonge, 2018). Les postes de taille, les zones de rejets et les distributions non aléatoires de certaines catégories d'objets sont autant d'indices indispensables à la compréhension des systèmes de mobilité et les territoires exploités par des groupes néandertaliens.

C'est encore un diagnostic archéologique réalisé en bordure du plateau surplombant un petit affluent de la Nive par l'Inrap (Fourloubey, 2016) qui a motivé la fouille par la société Paléotime (P. Tallet, 2019) d'industrie(s) du Paléolithique moyen au Camp de Prats. L'ensemble de ces opérations a indéniablement permis de mieux documenter la présence humaine dans cette zone bayonnaise. Le contexte régional, très pauvre en découvertes concernant la Protohistoire, a pu bénéficier de l'opération préventive de la ZAC du Séqué, Loustaounaou, (M-C Gineste, 2009). Si la vocation du site reste méconnue dans ses grandes phases d'occupation, la confrontation des séries céramiques avec celles de la grotte du Phare à Biarritz (C. Chauchat, 1943, F. Marembert, 1998, 1999) et les datations radiocarbone ont aidé à identifier les trois grandes phases d'occupation : Bronze moyen, Bronze final IIIa, et Hallstatt C.

■ Antiquité

Les opérations de diagnostics, les campagnes de restauration ou de fouille de sauvetage urgent illustrent abondamment la période antique à Bayonne (abords de la cathédrale et de la Place Montaut, F. Cavalin, 2004, Parking de la tour de Sault, C. Normand et O. Ferullo en 2006, hôtel de la Monnaie, rue Gouverneurs, F. Cavalin, 2017, 2, 4 et 6 rue de l'Abesque, 10 rue des Gouverneurs, F. Cavalin, 2019). Avec la mise au jour de fours (Chemin de Jupiter, B. Argitxu, 2010) et d'un établissement rural probable (Zac du Séqué, F. Marembert, 2007, X. Perrot, 2013), les fouilles ont pu montrer que l'occupation des lieux intervenait dès le I^{er} siècle de notre ère, c'est-à-dire bien avant la période tardo-antique évoquée par la tradition historiographique.

ÉTUDE

Dès le début des années 2000, la multiplication des interventions archéologiques préventives sur des projets immobiliers ou de réhabilitation de bâtiments (Hôtel de Hauranne, S. Conan, J-P Fourdrin, 2002, Îlot de la Monnaie Wozny, 2005, Tour du Bourreau, M. Chaillou, J-P Fourdrin, 2007, Hôtel des Basses-Pyrénées M. Chaillou, 2007), suivie d'opérations archéologiques du bâti sur des immeubles en cours de réhabilitation (4 et 6 rue du Pilon, N. Béague et J-P Fourdrin, 2015, 3, rue du Pilon, C. Pédini, 2015, 3 rue Passemillon, N. Béague et J-P Fourdrin, 2017) ont permis de multiplier les angles d'observation de l'enceinte du castrum du ^{IV}^e siècle. Les investigations au 11 rue de la Poissonnerie (C. Pédini, 2017) ont ainsi permis l'examen complet du parement de l'enceinte antique de Bayonne sur une longueur de 22 m et une hauteur de 3,10 m.

La corrélation des observations d'une parcelle bâtie à l'autre, si importante pour confirmer les observations déjà faites par J.-P. Fourdrin sur plusieurs sections du rempart antique de la ville, a été rendue possible par le grand nombre d'opérations archéologiques du bâti dans le centre historique de Bayonne, même lorsqu'elles ne portaient que sur de faibles surfaces (par exemple, l'Hôtel de Hauranne et la rue de la Poissonnerie).

■ Moyen Âge et début de l'époque moderne

Le Moyen Âge et le début de l'époque moderne sont certainement les périodes qui ont fait l'objet du plus grand nombre d'opérations combinant les études et relevés de bâti avec les sondages et les fouilles sédimentaires. Dès 2001, des surveillances de travaux pour l'assainissement de la rive gauche de l'Adour (F. Gerber, 2001, F. Cavalin, 2004) ont mis au jour les vestiges attendus des fortifications du bastion du ^{XVI}^e siècle, mais aussi d'autres ouvrages de défense médiévaux dans les quartiers qui se sont développés au bord de la Nive, en contrebas de la ville antique. Leur étude archéologique a permis de mieux comprendre les raccords entre les élévations et les tours des ouvrages défensifs (rue des Basques, S. Conan, 2002).

Bien que disséminées, les multiples études issues des opérations archéologiques préventives ont permis à l'historien de retracer les différentes campagnes d'édification d'habitations contre le parement externe du rempart antique, lorsque le tracé de l'enceinte fut modifié, rendant obsolète la section orientale du rempart antique. Dans le cadre contraint de l'archéologie préventive, il n'est pas toujours possible de se plonger dans les archives anciennes afin de mieux cerner le développement urbain, mais s'offrent à nous d'indispensables jalons de l'évolution urbaine de la ville et d'indications sur la manière dont l'espace a pu être progressivement occupé au cœur du Grand Bayonne (avenue Léon Bonnat, rue Bernède, rue Lormand, Place de la Liberté F. Cavalin, 2008, 74 rue d'Espagne, N. Sauvaître, 2018). Les opérations préventives ont également contribué à mieux connaître les édifices religieux bayonnais qui n'étaient repérés auparavant pour la plupart que par d'anciens plans. Les données archéologiques confrontées à un examen attentif des sources anciennes ont amené

des informations inédites tant sur la topographie médiévale que moderne (Couvent Saint-Bernard, chemin des Cisterciennes, P. Bouvart, 2008). Des analyses du bâti et des fouilles sédimentaires ont également contribué à une meilleure identification des caves médiévales avant leur ouverture au public (Rue des Gouverneurs, P. Martin, 2011).

Malgré un sédiment gorgé d'eau peu propice aux installations, le secteur du Petit Bayonne a fait l'objet de plusieurs opérations archéologiques préventives, sous forme de diagnostic, de fouille ou de surveillance de travaux. Les fouilles des anciennes casernes de la Nive (diagnostic S. Augry, 2003 et 2004, L. Wozny, 2004, Pôle universitaire, N. Gangloff, 2001) ont permis de retracer l'urbanisation progressive du Petit Bayonne à partir du ^{xiii}^e siècle avec d'une part la mise en place et le renforcement du système défensif de cette partie de la ville et d'autre part l'implantation des ordres religieux (Cordeliers et Clarisses). D'autres opérations ponctuelles (F. Cavalin, 7 et 9 rue F. Bastiat, 2015, J. Foltran, 2018, 13 et 15 rue Bourgneuf, N. Béague, 2019) ont permis de mieux localiser l'enceinte anglaise et notamment la courtine des Jacobins du ^{xiii}^e ou ^{xiv}^e siècle, qui appartenait au front septentrional établi le long de l'Adour. Le diagnostic lié au projet de restructuration du Musée Bonnat-Helleu (rues J. Lafitte, de Ravignan et F. Bastiat, N. Béague, 2016) a donné lieu à la découverte de l'emplacement de l'ancien couvent des Jacobins, attesté dès 1221 ou 1222, lequel devrait donner lieu à une fouille en 2021.

■ L'époque moderne

Elle est illustrée par les niveaux d'occupation liés au bâti, fortement perturbés par l'édification des nouvelles structures défensives telles que les bastions et boulevards (9 rue Vieille-Boucherie, A. Legaz, 2017).

A priori peu susceptibles d'avoir permis une bonne conservation des vestiges, la rive droite de l'Adour et le quartier Saint-Esprit ne furent que tardivement examinés sous l'angle de l'archéologie préventive (place Pereire et place de la République, F. Cavalin, 2016 ; Place Jacques Portes, rue du Château-Vieux, rue des Gouverneurs, rue Thiers, fouille préalable à l'aménagement des abords du Château-Vieux, W. Migeon, 2019, Place du Réduit, W. Migeon, 2020). Pourtant, les travaux de réaménagement effectués aux abords immédiats des flancs sud, est et nord du Château-Vieux ont mis en évidence l'extension progressive des faubourgs le long de la confluence de la Nive et de l'Adour au ^{xv}^e siècle qui a abouti à l'édification d'une courtine probablement contemporaine de l'extension du Château-Vieux au début du ^{xvii}^e siècle.

La fouille archéologique du bâti et sédimentaire de l'immeuble au n° 4 de la rue Maubec (N. Béague, 2020) nous a offert un nouveau regard sur l'église des Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem dont les textes nous disaient si peu de choses et sur le quartier méconnu du Pont Saint-Esprit.

■ Période contemporaine

Les opérations archéologiques préventives apportent aussi ponctuellement des éclairages scientifiques sur une période contemporaine injustement dédaignée des historiens et largement méconnue en ce qui concerne le bâti urbain ou vernaculaire (19 rue Vieille-Boucherie, A. Legaz, 2016, 74 rue d'Espagne, N. Sauvaitre, 2018).

C'est la démolition du bastion du Réduit et de la porte de France en 1907 qui a entraîné une véritable prise de conscience en faveur de la sauvegarde des monuments anciens. Les mesures prises par la suite pour la rénovation des logements anciens dans le cadre d'opérations programmées d'amélioration de l'habitat furent à l'origine des démarches de connaissance du patrimoine au service de l'aménagement urbain et de la valorisation patrimoniale, incluant l'archéologie préventive.

Tout compte fait, c'est le dynamisme d'une ville dotée d'un riche patrimoine historique qui a engendré un nombre important d'opérations archéologiques prescrites par le Service Régional de l'Archéologie ces vingt dernières années. Les nombreuses données archéologiques issues de ces diagnostics et fouilles récents apportent des témoignages originaux qui nous invitent à une relecture de la chronologie de la naissance de la cité et des aspects de son développement.

En vingt ans, l'archéologie préventive a montré ce qu'elle pouvait apporter en termes de connaissance du passé, s'intéressant non seulement à toutes les périodes et à tous les types de vestiges, mais aussi à toutes les formes, les produits et les résidus de la culture matérielle. Les matériaux d'études inédits produits par l'archéologie préventive permettent de multiplier les approches et les connaissances scientifiques. À partir du moment où ils racontent le passé d'une collectivité ou d'un territoire, tous les artefacts, et pas uniquement les "beaux" objets, sont dignes d'intérêt, dignes d'être étudiés et de figurer dans les collections d'un musée.

■ Fouille archéologique préventive au n° 3 de la rue Passemillon à Bayonne

L'îlot délimité par les rues Passemillon et Tour-de-Sault près de la Nive intègre la partie basse du front méridional de la première enceinte de Bayonne (fig. 1). Ces vestiges de la fin de l'Antiquité ont connu des évolutions variées au cours de la densification progressive du tissu urbain. Alors que dans la partie ouest, l'extension maximale des maisons correspond à la face externe de l'ancienne muraille, les constructions du centre de l'îlot ont débordé et entraîné la destruction des vestiges de l'ancien périmètre fortifié. Dans la partie est, qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette étude, les immeubles se sont appuyés de part et d'autre de la ligne défensive, avec des différences d'altitudes entre les deux rues qui ont conféré à la fortification désaffectée le rôle d'un mur de soutènement. Là, selon une disposition peu courante dans le parcellaire en lanières du Grand Bayonne, les façades longitudinales des trois



premiers immeubles de la rue Passemillon qui se sont développées parallèlement au rempart sont tournées vers la rue (fig. 2a).¹

■ État actuel de l'immeuble

L'immeuble comporte en façade un rez-de-chaussée en pierre et une ossature supérieure en bois, redécouverte après l'enlèvement des enduits. Il est coiffé d'une toiture à un seul versant, inclinée du sud vers le nord, de sorte que le mur arrière est plus haut que le mur avant. Sa volumétrie générale s'inscrit dans celle des deux immeubles attenants. Les dimensions maximales au sol sont de 10,50 m sur 6,50 m. L'opération archéologique a été faite en 2016 dans l'immeuble en cours de rénovation, alors que les murs de refend étaient démolis et les parois en partie décrépies².

■ Le rez-de-chaussée

Dans la façade sur rue, la trace d'une baie double est visible, modifiée après coup et encadrée de deux fenêtres, toutes couvertes de linteaux en bois (fig. 2b). Elles ouvraient sur des espaces à usage artisanal ou commercial. Près de l'extrémité droite, une porte à linteau de pierre donne sur l'escalier qui comporte une volée adossée au mur mitoyen occidental.

Fig. 1
Vue aérienne
du secteur sud-est
du Grand Bayonne,
avec la rue Tour
de Sault
au premier plan.
Le repère indique
l'immeuble
du n° 3 rue
Passemillon
© Hervé Boulé.

ÉTUDE



Le décrépiage des parois, à l'intérieur des locaux, a révélé que le mur arrière est formé par l'entaille de l'épais rempart antique et que les irrégularités du creusement ont été corrigées par un renformis composé de petits éclats de pierre liés dans un mortier. Ce recreusement s'observe également dans le mur occidental, sous la volée d'escalier, avec un coup de sabre dans la maçonnerie à l'endroit du parement intra-muros du mur défensif (fig. 3). Du côté opposé, à l'est, l'enlèvement des enduits, resté plus ponctuel et superficiel, laisse deviner un retour identique.

■ Le premier étage

À ce niveau, l'ossature en bois de la façade, fortement déversée vers l'intérieur de la construction, montre une succession de poteaux prenant place entre les sablières. Ces supports se trouvent reliés eux-mêmes par des pièces de bois horizontales réparties selon deux rangées, la première à hauteur d'appui des fenêtres, la seconde à mi-hauteur des montants de fenêtre. La fenêtre orientale est encadrée de deux paires de poteaux, conséquence possible de sa transformation. Au revers de la façade, les poutres du plafond viennent s'appuyer sur cette structure par l'intermédiaire de corbeaux en quart-de-rond. Sous les deux corbeaux de l'ouest et du centre, un potelet supplémentaire a été ajouté.

Le mur arrière a été différencié pour l'étude en trois secteurs, distingués d'ouest en est par les lettres A, B et C. Sur la paroi A restée enduite de la cage d'escalier, on observe un boursoufflement, dans le prolongement vertical des vestiges



Fig. 2a

La rue Passemillon vue depuis l'est, avec à gauche l'immeuble du n° 1 appuyé sur le rempart
© J.-P. Fourdrin, 2004.



Fig. 2b

La rue Passemillon vue depuis l'ouest, avec au premier plan l'immeuble du n° 3 après rénovation
© M. Etcheverry, 2021.



Fig. 3

Vestiges de la courtine antique conservés au rez-de-chaussée dans le mur mitoyen ouest
© J.-P. Fourdrin, 2016.

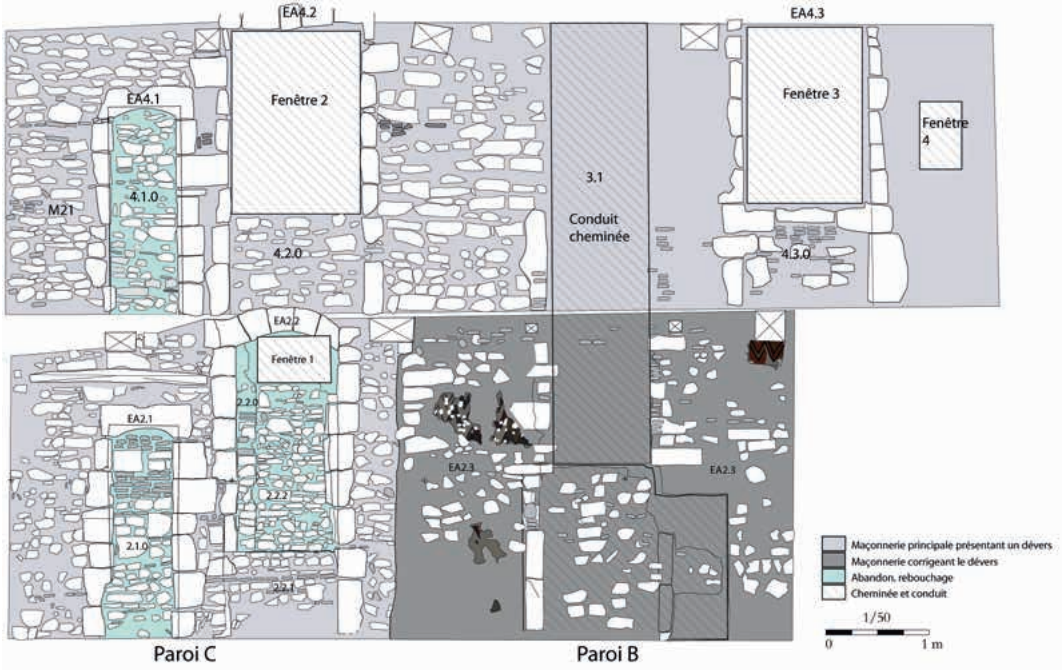


Fig. 4
Relevé du mur sud de l'immeuble
aux premier et deuxième étages © Inrap.

Fig. 5a
Mur sud au premier étage : paroi C
© J.-P. Fourdrin, 2016.

antiques observés au rez-de-chaussée. Sur la paroi de la partie B se voient les traces d'une cheminée centrale, en pierres de Mousserolles, et d'un conduit encastré dans la maçonnerie dont la suie souligne l'emplacement (fig. 4). Le mur en partie C présente un dévers vers l'extérieur, avec une différence d'aplomb prononcée. Il garde les restes de deux ouvertures condamnées (fig. 5a). La première correspond à une porte étroite, large de 57 cm seulement et couverte d'un arc segmentaire monolithe. Elle est pourvue d'un encadrement feuilluré rectangulaire du côté intérieur de la pièce. Son battant s'ouvrait vers l'extérieur de l'immeuble car un sondage ponctuel de la maçonnerie dans l'angle supérieur



ÉTUDE



Fig. 5b
Mur sud au premier
étage : paroi B
© J.-P. Fourdrin, 2016.



Fig. 6a
Peintures murales
mises au jour :
paroi B, à gauche
de la cheminée
© N. Béague, 2016.

remarque trois lignes brisées superposées et parallèles, chacune délimitée par deux traits noirs. La couleur dominante est l'ocre. Par endroits, l'intérieur des lignes a été souligné par une couleur différente, tirant vers le vert ou le rouge, le changement de couleur se faisant au niveau des pointes supérieures. Ce décor devait occuper une large partie de la paroi, si ce n'est sa totalité, dans la mesure où il se retrouve plus bas, attesté par des restes d'enduit, et à l'état très résiduel sur le côté droit de la cheminée. La console qui supporte la poutre

droit a révélé que le passage s'élargissait ensuite. La seconde baie, remaniée plusieurs fois, ne conserve plus qu'un jour en partie supérieure, juste au ras des toitures des maisons de la rue Tourde-Sault. C'était à l'origine une fenêtre à arc segmentaire à plusieurs claveaux, dont la largeur a été réduite par le déplacement de son montant gauche dans une phase intermédiaire.

Sur la paroi redressée de l'espace B (fig. 5b), plusieurs lambeaux de peinture conservent la trace d'un décor en chevrons ou dents-de-scie dont le plus important se situe à gauche de la cheminée, à la hauteur de deux mètres environ au-dessus du plancher (fig. 6a). On y



Fig. 6b
Peintures sur
la console entre
les parois A et B
© N. Béague, 2016.

placée entre les espaces A et B a elle aussi été décorée de ce motif, qui forme ici un W, avec le premier V en gris, et le second en rouge, le tout sur un fond en ocre soutenu (fig. 6b).

■ Les étages supérieurs

Au deuxième étage, en façade, l'ossature en bois conserve son rythme. À l'intérieur, on retrouve dans la paroi sud une petite porte de dimensions identiques et superposée à celle de l'étage inférieur. Son comblement, qui affleure au ras de la paroi, ne permet pas de reconnaître son sens d'ouverture, mais tout laisse à penser qu'elle se manœuvrait également vers l'extérieur. À sa droite, il existe une fenêtre un peu plus large qu'au premier étage. Plus à l'ouest, le prolongement du conduit de la cheminée est visible et une autre fenêtre empiète sur l'espace qui à l'étage du dessous est réservé à la cage d'escalier.

Le troisième étage correspond aux combles placés sous la toiture à pan unique inclinée vers la rue, avec l'emploi des mêmes matériaux. La hauteur sous plafond y est insuffisante sur presque toute la surface.

■ Les différentes phases de construction

Bien qu'aucune donnée ne soit disponible ni pour la face extérieure sud de l'immeuble, actuellement masquée par les habitations qui lui sont adossées, ni pour les murs latéraux dissimulés derrière des restes d'enduits, il est possible de tirer une chronologie relative des différentes phases de construction. Pour le mur sud, les éléments principaux sont : 1) le mur de fortification, attribuable à la fin de l'Antiquité ; 2) les surfaces déversées des parois des premier

ÉTUDE

et deuxième étages, avec leurs fenêtres à arc segmentaire datables de l'Époque moderne ; 3) la partie redressée de ce mur dans la zone B du premier étage. La façade à colombage présente certaines anomalies qui trahissent des états modifiés, comme les montants rapprochés ou la correction de l'inclinaison observable sur une partie de son élévation.

■ La courtine romaine

Les vestiges de l'épaisse muraille dégagés dans la parcelle étudiée correspondent à une courte portion de courtine antique. Depuis l'analyse de Gabriel-François de Blaÿ de Gaix, il est admis que ce front de l'enceinte offrait une certaine régularité dans la scansion de ses tours et qu'il fallait restituer, dans la continuité des tours des Deux-Sœurs et du Bourreau (cf. fig. 1), une troisième tour intermédiaire, aujourd'hui sans traces visibles³. À partir de cette tour disparue, la courtine concernée se développait jusqu'à la tour cornière sud-est. De cet angle de l'enceinte, le retour perpendiculaire de la muraille traversait l'îlot de construction démoli vers 1898 et devenu la place Plachotte⁴, où ses restes ont été vus en dernier lieu en 1994 à l'occasion de la réfection du pavement⁵.

Les observations faites dans ce secteur de l'enceinte ont montré que l'épaisseur du mur était d'un peu plus de 2,40 m à la sortie de fondation, cette dimension se réduisant progressivement vers le sommet principalement par des retraites sur la face arrière. Les mesures ont été prises par exemple à l'est de la tour du Bourreau, dans la parcelle BX 249⁶, ou à la place Plachotte. Pour la parcelle étudiée, les données recueillies ne permettent pas de restituer la largeur exacte, dans la mesure où seule est repérable la position de la face de parement tournée intramuros (cf. fig. 3), mais les indices fournis par les structures actuelles du bâtiment laissent penser que l'ordre de grandeur était le même. Le mur subsiste partiellement dans la parcelle voisine, côté est (BX 235), où il a fait l'objet, comme ici, d'un amaigrissement par creusement depuis l'intérieur du bâti. La fonction de soutènement qu'il joue dans cette partie de la ville conduit à supposer qu'il subsiste également au n° 5 de la rue dans la parcelle occidentale attenante (BX 241).

Le niveau de sortie de la fondation de la courtine reste inconnu dans l'immeuble étudié mais a été observé près de là sur la place Plachotte, juste sous le sol contemporain qui se situe à la même altitude que notre sol du rez-de-chaussée. Sans doute n'était-il pas le même sur les deux faces de la courtine, compte tenu de la différence d'altitude actuelle entre les deux rues, même si on doit prendre en compte le fait que l'implantation postérieure des maisons adossées rue Tour-de-Sault a pu modifier l'altimétrie générale de ce secteur de la ville. Le dévers du mur arrière de l'immeuble, observé à partir du premier étage, a pu résulter d'un basculement de son assise assurée par le rempart antique, à la suite d'un possible affouillement de son pied, ou à des nivellements opérés pour l'implantation des maisons adossées, ou encore à la démolition de certaines d'entre elles.

■ L'évolution de la fortification et de l'immeuble dans l'environnement urbain

L'étude archéologique n'a pas révélé de vestiges pour la période médiévale et la courtine antique bordant la parcelle étudiée était probablement encore en élévation à cette époque. On ne voit en effet aucune trace de surélévation du mur et ce qui a été constaté ailleurs sur ce front, notamment à la tour du Bourreau où les passages vers l'intérieur de la tour depuis le chemin de ronde ont été reconstruits à cette époque à leur emplacement d'origine⁷, va dans le même sens. Malgré cette absence de transformation, la fonction défensive de ce secteur n'est toutefois pas obsolète. Depuis la tour d'angle romaine sud-est, une puissante courtine, non datée précisément (xii^e ou xiii^e siècle ?), fut ajoutée sur la pente en direction de la Nive pour accompagner l'urbanisation progressive des terrains bas ; elle est dotée d'une poterne près de la tour romaine (la Pusterle) et d'une porte (la porte Saint-Laze), elle-même flanquée d'une tour rectangulaire, dans l'axe de la rue des Basques⁸.

26

À l'Époque moderne, si ce secteur de la ville apparaît construit dans la vue cavalière sommaire datée de 1612, il faut attendre le plan dressé par le Génie en 1674 pour avoir une attestation graphique plus précise de la présence d'un bâtiment sur la parcelle. Les limites de l'aire bâtie restent inchangées sur le plan réalisé deux décennies plus tard par le même service⁹. Les textes de l'Époque moderne permettent-ils de préciser la chronologie des étapes constructives de l'immeuble ?

■ L'apport des sources textuelles de l'Époque moderne

L'analyse des sources textuelles inédites conservées aux Archives municipales et départementales, dont les plus anciennes identifiées datent du milieu du xvii^e siècle, apporte des données, à la fois sur les propriétaires successifs de l'immeuble, les occupants et les travaux réalisés. En 1688, la maison est connue sous le nom de Detchepare¹⁰ (texte 1), patronyme du premier mari de Catherine Lacoste, Étienne Detchepare (ou Chaparre), maître cordonnier mort en 1656¹¹, avec qui elle s'était unie en 1640. En septembre 1704, son second mari et veuf, le maître sellier Philippe Bailles (ou Bailhes, ou Bayle), la lègue par testament (texte 2), quelques jours avant son décès survenu en son domicile le 5 de ce mois¹², à son "serviteur" Arnaud Lhomé, originaire de Saint-Palais et également maître sellier, et à sa nièce Jeanne (ou Jeanneton) Fredefon (ou Fredefond, ou Fredefont)¹³. Arnaud, âgé de vingt-six ans à son mariage, a obtenu la maîtrise cette année-là¹⁴. Jeanne (1690-1745), fille de François Fredefon et de Catherine Dubois, appartient par sa famille au même milieu professionnel. La décennie suivante, son frère utérin Philippe Dupuy¹⁵, né en 1681, apparaît comme défenseur des privilèges de la corporation des maîtres selliers de la ville, et Antoine Fredefon, son frère né en 1686, est reçu à la même maîtrise¹⁶. Son père, décédé en mars 1691, lui-même maître sellier, était originaire de Riom en Auvergne ; au

ÉTUDE

moment de son mariage, en 1684, il habitait, comme sa femme, alors veuve, chez "maître Dubois sellier, rue Pont-Mayou"¹⁷.

Le jeune couple héritier de la maison, marié quelques jours après le décès de leur donateur en la cathédrale de la ville (textes 3-4), va habiter les lieux pendant seize années¹⁸. L'immeuble fera alors l'objet de travaux importants. Les archives municipales conservent deux requêtes présentées par les propriétaires en 1707 : la première pour la reconstruction du mur du rez-de-chaussée de la façade sur rue, la maison se trouvant alors étayée ; la seconde, pour la reconstruction, sur une longueur plus courte, d'une galerie existant sur l'arrière, en saillie sur le mur de ville (textes 5-6). Dans l'acte de vente du 14 août 1720, passée au profit de Jean Barrière "père", bourgeois et négociant de Bayonne, et de sa femme Marie de Lafourcade, il est précisé que les vendeurs ont fait "construire à neuf la susdite maison" (texte 7). La transaction intègre l'amortissement d'une rente établie sur la maison par les héritiers de Philippe Bailles au profit de la confrérie de Saint-Léon¹⁹ (texte 2). Le recensement détaillé de 1730 permet de connaître les occupants de la maison, le musicien Jacques Poulleau et sa femme (texte 8).

En 1732, Marie de Lafourcade, alors veuve, s'en dessaisit au profit de son fils Thomas Barrière, également bourgeois et négociant ; l'acte de cette donation mentionne plusieurs frais liés à des aménagements antérieurs, dont la pose de "cinq contrevents de pin peints en rouge" (texte 9). L'année suivante, un accord passé avec les religieux augustins libère le nouveau propriétaire d'une rente établie à leur profit sur la maison par Étienne Chaparre, pour la célébration d'une messe haute chaque jour anniversaire de son décès²⁰ (texte 10). Le 6 juin 1740, un échange fait passer le bien entre les mains de Jean Laporte, maître boulanger et fournier (texte 11), gendre, par son mariage en 1738 avec Gracieuse Daubon²¹, de Raymond Daubon et de Françoise Lafont, les propriétaires depuis 1708 de l'immeuble voisin²². En mars 1757, alors courtier de marine²³, le même Jean Laporte fait une requête auprès du corps de ville, soulignant l'état altéré des pièces de bois de la façade et sa nécessaire réédification²⁴. La famille de l'acquéreur gardera la maison pendant de nombreuses décennies, puisque les propriétaires suivants seront sa fille Jeanne Marie Laporte et, après elle, son petit-fils Jacques Dupuy, greffier du tribunal de commerce. Ce dernier la vendra en 1811 à Jean Laffargue (texte 12), première d'une série de mutations rapprochées qui se succéderont dans la première moitié du siècle. D'après l'acte de vente signé en 1720, il ressort que l'immeuble a fait l'objet de travaux importants auparavant (texte 7). Dans la requête de novembre 1707 (texte 6), la mention d'une galerie sur l'arrière²⁵ apparaît compatible avec les deux portes étroites et superposées des premier et deuxième étages dont on a vu qu'elles s'ouvraient vers l'extérieur, même s'il est possible que ces passages et le mur correspondant aient été reconstruits consécutivement à la requête. Leur ouverture réduite permettait de mettre en place un battant de faible largeur dont la manœuvre empiétait peu sur la surface de l'ouvrage en encorbellement. La reprise verticale de la paroi du mur sud, dans la partie B du premier étage, et l'application des peintures murales doit se situer au plus

tôt à la fin de la première décennie du XVIII^e siècle. Leur réalisation émane probablement d'un propriétaire occupant, et il est envisageable de penser que les deux décennies au cours desquelles la maison fut la propriété de la famille Barrière et correspondait à un investissement locatif doivent être exclues de la fourchette chronologique possible.

Quant à la façade, l'absence de décor ne permet pas une datation précise du colombage. La poutre du plafond du premier étage située entre les secteurs A et B repose à la fois sur un corbeau en bois du colombage et la console de pierre du mur arrière sur laquelle est reproduit le décor en chevrons. L'état basculé du mur de façade, avec un fort dévers au premier étage, est-il celui correspondant à l'état dégradé de l'immeuble que soulignait déjà Arnaud Lhomé en 1707 ? Ou à celui signalé dans la requête de Jean Laporte en 1757, alors que l'ossature avait souffert du ruissellement des eaux pluviales ?

La profession de plusieurs propriétaires successifs est intéressante à souligner. Sur une période de peut-être huit décennies ou plus, ils ont œuvré dans le travail du cuir²⁶. Des liens de parenté les unissaient. Le premier est Étienne Detchepare, maître cordonnier, marié en 1640 ; le deuxième est le second mari de sa veuve, le maître sellier Philippe Bailles, mort en 1704 ; le troisième est l'époux de la nièce de ce dernier, Arnaud Lhomé, exerçant le même métier (textes 7 et 10). Après la période où l'immeuble abrite des locataires, on retrouve en partie le même milieu familio-professionnel avec Gracieuse Daubon, la femme du nouveau propriétaire, habitante avant son mariage de l'immeuble contigu de son père, lui aussi maître sellier (textes 8 et 11). Le motif décoratif en chevron qui tapisse la paroi de l'étage de la maison pourrait témoigner de l'univers professionnel de ses occupants, une des hypothèses d'inspiration possibles étant la répétition des supports en chevrons alignés sur les parois des selleries²⁷.

L'immeuble va s'adapter à l'évolution du bâti de la rue Tour-de-Sault. Les confronts indiqués sur l'arrière, dans les mutations de 1720 et 1740 (textes 7 et 11), sont "deux petites maisons" possédées par les religieuses de la Visitation. Ces constructions apparaissent sur le plan d'expropriation préparé dans le cadre du projet de fortification de Vauban²⁸, sous le n° 62 (fig. 7). Le recensement de 1730 en signale la présence, sous l'appellation de "maison des Dames de Sainte-Marie ou maison des

Fig. 7
"Plan des biens et héritages pris pour l'emplacement et construction des nouveaux ouvrages de fortification faits à la ville haute de Bayonne depuis l'année 1680" (fin du XVII^e siècle). Le n° 62 (entouré en rouge) correspond à la maison appartenant aux religieuses de la Visitation. © DUBARAT, DARANATZ, 1910-1929, t. III.



pauvres”, avec vingt-et-un occupants²⁹. Les recensements suivants, par exemple ceux de 1741, 1755, 1763 et 1776 attestent la poursuite de son usage locatif et humanitaire jusqu’aux dernières années de l’Ancien Régime³⁰. Une autre parcelle de la rue Tour-de-Sault était partiellement contiguë à l’immeuble étudié, côté est. Elle apparaît vide sur le plan du projet de 1680. Le tableau de concordance des numéros des immeubles de l’an XII dressé pour la contribution foncière indique là, au n° 4 de la nouvelle nomenclature, une maison “bâtie sur emplacement vuide de la citoyenne Bourdet”, construite depuis moins d’un an³¹. Le plan-relief réalisé vers 1819-1822 donne un état des constructions alors réalisées. Cette densification progressive du bâti rue Tour-de-Sault, par occupation des parcelles vides et surélévation des immeubles existants, a eu un impact sur les ouvertures du mur arrière de l’immeuble étudié : la condamnation observée des deux portes superposées des premier et deuxième étages est liée aux nouvelles contraintes de mitoyenneté. Quant à la fenêtre orientale du premier étage, elle est réduite en largeur dans un premier temps, avant d’être oblitérée presque complètement.

■ Conclusion

La subsistance d’une portion de la courtine de l’enceinte romaine de Bayonne à la base du mur sud de l’immeuble a été confirmée par l’étude archéologique. Au Moyen Âge, ce tronçon de la première fortification suit l’évolution du système défensif du secteur sud-est de la ville. Les vestiges d’une construction implantée à l’Époque moderne à l’aplomb de la face externe de la courtine ont été mis en évidence grâce aux ouvertures à arc surbaissé visibles au sein de la maçonnerie. Le dépouillement des sources d’archives inédites a permis de reconstituer, à partir principalement des actes de mutation de propriété, la liste des propriétaires successifs depuis le milieu du XVII^e siècle. La mise en concordance des vestiges mis au jour avec les demandes d’autorisation de travaux présentées au corps de ville a également permis, dans le cadre de cette étude, de remettre certaines phases de transformation du bâti dans le contexte historique de la densification du tissu urbain de Bayonne.

Annexe : les sources

Texte 1 : [testament fait] en la ville et cité de Bayonne, dans la maison communément appelée Detchepare, scize sur le bas de la rue appelée Passemillon [par] Catherine de Lacoste, femme de *sieur* Philipe Bailhes, marchand et maistre scellier, habitant de ladite ville

[demandant son enterrement] dans l’église du couvent des Augustins de cette ville et en la sépulture où deffunt Detchepare son premier mary et autres ses parans sont [et instituant] pour son héritier général et universel ledit sieur Philipe Bailhes sondit mary (...).

(Archives départementales, Pyrénées-Atlantiques, 3 E 4129, notaire Dubarbier, 21 septembre 1688)

Texte 2 : [testament de] *sieur* Philipe Bailles marchand et maistre scellier habitant de ladite ville (...) estant en sa maison scituée en la rue de Passemillon

[demandant son enterrement] dans l’église du couvent des religieux Augustins de cette ville et en la sépulture où deffunte Catherine de la Coste sa femme est ensevelie [et la célébration] de cent messes

basses pour le salut et repos de son âme, sçavoir vingt à chacun des couvens des quatre mandians de cette dite ville et les autres vingt au couvent des Capucins de la mesme ville

[et léguant] à la frérie du glorieux saint Léon la somme de cent cinquante livres pour estre la rente d'icelle prise annuellement sur la présente maison où il est allité et la susdite rente employée en messes basses pour le salut et le repos de son âme [ainsi qu'à] Philippe Dupuy son nepveu, la somme de cent livres pour luy estre payée au plutost qu'il se pourra (...)

[et instituant] pour ses héritiers gennéraux et universels, sçavoir est Arnaud son serviteur et Janneton sa niepce (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, 3 E 4141, notaire Dubarbier, 2 septembre 1704)

Texte 3 : [contrat de mariage entre] sieur Arnaud Lhomée, maistre scellier habitant de cette ville, et Jeanne de Fredefont aussy habitante d'icelle

assistés sçavoir ledit sieur L'homée de sieur Jean Perichon, d'André Placeu et de sieur Martin Douat, les tous marchands de cette dite ville, ses proches parans et amis, et ladite de Fredefont de sieur Pierre Fredefont son frère germain et de sieur Philippe Dupuy aussy son frère utérin habitans de la mesme ville (...)

[lesquels] ont constitué une maison avecq les meubles quy sont dans icelle et aussy les outiliz de la boutique, le tout évalué à la somme de 560 livres, à eux obvenu par l'institution héréditaire faite en leur faveur par sieur Philippe Bailles aussy maistre scellier de cette dite ville par son testament du 2 de ce mois retenu par moydit notaire, avecq les marchandises et choses qui se sont trouvées dans la boutique que ledit defunt sieur Bailles occupait en la rue du Pont Majour, maison de monsieur Boyetet, desquelz meubles et marchandises appert par l'inventaire quy en a esté fait (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, 3 E 4141, notaire Dubarbier, 18 septembre 1704)

30

Texte 4 : [mariage entre] Arnaud Lhomé, âgé de vingt-six ans, natif de Saint Palais diocèse d'Acqs, et Jeanne Fredefon, fille âgée de quinze ans, habitans de la présente ville, demeurant à la rue Passemillon maison de Philippe Baile (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, Bayonne, paroisse Notre-Dame, 18 septembre 1704)

Texte 5 : [Supplique d'] Arnaud L'Homé, maître scellier de la présente ville, disant qu'il a une maison rue de Passemillon dont il voudrait faire bâtir le bas jusqu'au premier plancher à rez-de-chaussée et à niveau des maisons qui sont aux deux côtés d'icelle, mais comme il ne peut pas faire faire cette bâtisse sans en donner plutôt connaissance au corps de qui il doit avoir la permission, il vous remontre messieurs que toute sa maison est étayée et menace une prochaine ruine si cette réparation ou bâtisse n'est faite incessamment et qu'ainsy il souffrirait une perte irréparable s'il était apporté aucun retardement (...) nous eschevin et commissaire nous estant transporté sur la réquisition dudit Lomé en sa compagnie et du greffier au devant d'une maison rue Passemillon par luy indiquée, il nous aurait fait observer que le rez de chausée qui apuye la facade de sa maison au mesme rez à très peu de chose près, se trouvant d'une simple paroit de brique, il desirait y établir un mur pour la seureté de sa maison, à cet effet le faire faire sur le mesme alignement, sur quoy ayant fait venir (*en blanc*) maistre maçon et fait tirer le courdeau dudit rez de chausée au mesme alignement d'une maison voisine tirant du costé du four, et d'une autre du costé de la boucherie possédée par sieur Jean Laserre, nous aurions permis audit L'Homé de faire faire le mur, depuis l'encoignure de sa maison du costé et joignant celle qui est du costé du four, jusques à l'encoignure de celle dudit Laserre au mesme alignement et sur rez-de-chaussée sans autre avance, à cet effet de faire abatre les parois pour établir à leur place le mur d'apuy de la facade (...)

(Archives municipales, Bayonne, DD 112, 6 juin 1707)

Texte 6 : [Supplique d'] Arnaud Lhomé maître scellier de ladite ville et Jeanne Fredefon conjoins (...) disant qu'ils possèdent une maison rue Passemillon bâtie du cotté de derrière sur l'ancien moeur de la ville qui répond à la place appelée Franche Conté autrement Port de Sault au derrière de laquelle il y avait une galerie qui sortait hors ledit moeur que les suppliants ont en partie demoly ainsy qu'il paraît et comme ils désirent rebâtir ladite galerie sur les mêmes appuys qui y estaient, ils estiment que c'est de leur devoir de vous en demander la permission comme juges de police avecq cette circonstance que bien loin d'agrandir et allonger ladite galerie, ils veulent la racourcir du cotté des maisons qui sont appuyées sur ladite muraille de ville (...)

(A. M., Bayonne, DD 112, 18 novembre 1707)

Texte 7 : [vente] par sieur Arnaud Lhomé maître scellier et Jeanne Fredefon

[à] sieur Jean Barrière père bourgeois et négociant de la présente ville et demoiselle Marie de Lafourcade conjoints

[de] toute icelle maison auxdits Lhomé et Fredefon appartenante, scize en la rue de Passemillon de ladite ville, confrontant de l'un côté la maison apellée de Villefranque, de l'autre côté à la maison anciennement apellée de Laforcade à présent possédée par sieur Raymon Daubon, par le derrière à la rue de la Tour-de-Sault,

ÉTUDE

deux petites maisons entre deux possédées par les religieuses de la Visitation ; et par le devant à *ladite* rue de Pasemilon (...)

icelle maison obvenue aux*ds* Lhomé et Fredefon conjoints du chef de feu *sieur* Philippe Bayle maître scellier de cette ville suivant son testament du deuxième jour de septembre 1704 retenu par Dubarbier *notaire* royal (...) par lequel testament les*ds* Lhomé et Fredefon ont été institués héritiers universels par *ledit* feu Philippe Bayle, depuis le décès duquel les mêmes Lhomé et Fredefon conjoints ont fait construire à neuf la susdite maison constant leur mariage

[et attestation par les patrons et claviers de la frairie de Saint-Léon de Bayonne d'avoir] reçu tout presantement dudit *sieur* Barrière icy présent et à la décharge des*ds* Lommé et Fredefon conjoints, la somme de deux cens livres par eux due à *ladite* frérie, sçavoir cent cinquante livres de principal pour *ledit* légat fait par *ledit* feu Philippe Baille exprimé audit testament, et pour laquelle les*ds* Lommé et Fredefon avaient constitué à *ladite* frérie une rente annuelle et amortissable de huit livres six sols sept deniers par contrat du 4 may 1705 passé devant *ledit* Dubarbier *notaire* (...) et les cinquante livres restantes dues pour arrérages dudit principal jusques à ce jourdhuy (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, 3 E 3720, notaire Monho, 14 et 16 août 1720)

Texte 8 : Maison de la *veuve* de Jean Barrière (deux personnes) : Jacques Poulleau, musicien, et sa femme — Maison de Daubon (vingt-six personnes) : Raymond Daubon, sellier de la Reyne, et sa femme ; Jean Daubon, fils ayné, aussy scellier de *ladite* maison, sa femme et quatre enfans ; Gratieuzie Daubon, sa fille, six compagnons et servante et sa nièce ; François Dartos, rouleur, sa femme et un enfant ; Jean Lafourcade, porteur de chaize, sa femme et quatre enfans

(A. M., Bayonne, CC 130, recensement de 1730, rue de Passemilon³²)

Texte 9 : (...) dans la maison apellée de Barrière scituée rue de la Salie,

a comparu demoiselle Marie de Lafourcade *veuve* et héritière testamentaire de *sieur* Jean Barrière de son vivant bourgeois et négociant de *ladite* ville y demurante,

laquelle de sa libre volonté a fait don et donation pure et simple entre vif et à jamais irrévocable en faveur de *sieur* Thomas Barrière leur fils cadet bourgeois et négociant audit Bayonne, y habitant (...)

sçavoir est, de toute icelle maison à elle appartenante tant de son chef que comme héritière dudit feu *sieur* son mary, scize et scituée en la rue de Passemillon de *ladite* ville, et tout autant qu'elle et *ledit* *sieur* feu son mary en ont acquis d'Arnaud Lhommé et de Jeanne Fredefond conjoints par contrat du quatorziesme d'aoust 1720, retenu par moy*dit* notaire (...) limitée et confrontée par *ledit* contract d'acquisition, avec toutes leurs appartenances et dépendances, ensemble les augmentations qui y ont esté faites jusques à présent sans aucune expection (...)

se réservant *ladite* demoiselle de Lafourcade de percevoir à son profit les loyers de *ladite* maison qui sont deus jusques à ce jour par les locataires d'icelle (...), sans que *ledit* Barrière soit guarand du paiement des*ds* locations, au contraire elle consent que *ledit* *sieur* Barrière sur le montant des*ds* loyers échus perçoive et se rembourse les avances qu'il a faites tant pour la valeur de cinq contrevents de planches de pin peints en rouge qu'il a fait mettre aux fenestres de *ladite* maison que pour la contribution des fraix du canal commun, et changement des lieux communs de *ladite* maison qu'il a payé pour le compte de *ladite* demoiselle Lafourcade (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, 3 E 3733, notaire Monho, 6 mai 1732)

Texte 10 : Ce jourdhuy 3^e janvier 1733 dans le lieu capitulaire du couvent *saint* Augustin de la ville de Bayonne, les RR. PP. vocaux composants la communauté y étant assemblés au son de la cloche en la manière accoutumée, le R.P. Dieudonné Labontade, vicaire prieur dudit couvent, leur a représenté que monsieur Thomas Barrière bourgeois et négociant de cette ville, comme acquéreur d'une maison cy devant appartenante au *sieur* Lommé maître sellier, héritier de feu Étienne Chaparre maître cordonier, désirait se libérer d'un capital de trente livres rente constituée provenant *ladite* somme d'un légat fait par *ledit* feu Étienne Chaparre par son testament du 22^e avril 1656 pour fondation d'une messe haute qui se dit à perpétuité le 25^e jours d'avril, jours du décès dudit Etienne Chaparre, et pour suretté dudit paiement de deux livres de rente *ledit* Etienne Chaparre affecta par privilège et hypothèque spéciale toute icelle maison sise à la rue Passemillon audit *sieur* Barrière appartenante par contract d'achat.

Sur quoy la communauté aiant délibéré a consenti unanimement de prendre la somme de cent livres par *ledit* *sieur* Barrière offerte tant pour le capital de trente livres que pour les arrérages de 18 années de rente qui montent à la somme de trente six livres et pour le surplus qui est trente quatre livres pour don et reconnaissance du plaisir que *ladite* communauté luy fait, promettant *ladite* communauté de colloquer *ledit* capital sur la maison qu'ils viennent de faire bâtir à la rue de Lagreu pour la construction de laquelle ils doivent encore plusieurs sommes (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, 3 E 3271, notaire Piquesarry, 3 janvier 1733)

Texte 11 : [échange entre] Jean Laporte, maître boulanger et fournisseur de cette ville y habitant [et] *sieur* Thomas Barrière bourgeois négociant et ancien premier consul de la cour de la bourse de cette ville y demurant [de] toute icelle maison communément apellée de Peyrelongue scituée à la rue Majou de cette ville, qui fait le coin de la rue de la Vieille Boucherie, [avec] une maison (...) cy devant apellée de Lhomé scituée en la rue de Passemillon de cette ville, confrontant d'un côté la maison apellée de Villefranque, de l'autre la maison anciennement apellée de Lafourcade à présent possédée par les héritiers de Daubon, par le derrière à la rue de la Tour-de-Sault, deux petites maisons entredeux possédées par les dames religieuses de la Visitation, et par le devant à ladite rue de Passemillon (...)

ladite maison obvenue audit *sieur* Thomas Barrière du chef de demoiselle Marie Lafourcade veuve et héritière testamentaire de *sieur* Jean Barrière ses père et mère, soit en vertu de la donation entrevifs qu'elle luy en a fait le 6 may 1732 devant ledit maître Monho notaire (...), soit comme seul héritier et représentant de sadite mère aux termes et par les raisons de la transaction passée avec *sieur* Jean Barrière son frère cadet, le 5 octobre 1735 devant ledit maître Demonho (...), et ladite maison acquise par sesdits père et mère d'Arnaud Lhomé et Jeanne Fredefon par contrat du 14 aoust 1720 retenu par ledit maître Demonho (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, 3 E 3279, notaire Piquesarry, 6 juin 1740³³)

Texte 12 : [vente par] Jacques Dupuy, greffier du tribunal de commerce

[à] Jean Laffargue, frotteur

[de la] maison, scituée en la présente ville, rue Passemillon, portant le n° 12, confrontant d'un côté celle appartenante au *sieur* Rey, de l'autre celle ditte Garrabé, par le derrière à la rue Tour du Sault, et par le devant où elle a sa porte d'entrée la ditte rue Passemillon (...)

la ditte maison appartenait audit *sieur* Jacques Dupuy pour lui être obvenue du chef de fue dame Jeanne Marie Laporte sa mère, qui la possédait conjointement avec Françoise Laporte veuve Chateau sa sœur, à laquelle elle a succédé, en vertu de l'institution contractuelle faite aux dites dames Laporte par Jean Laporte leur père, dans le contrat de mariage de ladite dame Jeanne Marie Laporte avec fu Michel Dupuy, père du vendeur, en date du 24 septembre 1768 retenu de fu maître Duhalde (...)

(A. D., Pyrénées-Atlantiques, 3 E 11330, Vidal, 21 mai 1811³⁴)

Bibliographie

- BÉAGUE Nadine, FOURDRIN Jean-Pascal, 2016, "Bayonne, 3 rue Passemillon", *Bilan Scientifique Régional 2016, Aquitaine*, p. 361-363.
- BLAÏ DE GAÏX (de) Gabriel-François, 1899-1905, *Histoire militaire de Bayonne*, Bayonne, t. I-II.
- BOSC Ernest, 1875, *Traité des constructions rurales*, Paris.
- BOUTOULLE Frédéric, JEAN-COURRET Ézéchiél, LAVAUD Sandrine, 2019, *Bayonne* (Atlas historique des villes de France, 54), t. 1, *Notice générale*, t. 2, *Sites et monuments*, Bordeaux.
- CHAILLOU Mélanie, FOURDRIN Jean-Pascal, 2007, "Bayonne, hôtel des Basses-Pyrénées, 12-13 rue Tour-de-Sault", *Bilan Scientifique Régional 2007, Aquitaine*, p. 176-178.
- DUBARAT Victor, DARANATZ Jean-Baptiste, 1910-1929, *Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne, manuscrit du chanoine René Veillet*, Bayonne, t. I-III.
- DUCÉRÉ Édouard, 1887-1898, *Histoire topographique et anecdotique des rues de Bayonne*, t. I-VII, Bayonne.
- DUCÉRÉ Édouard, 1888-1889, "La bourgeoisie bayonnaise sous l'ancien régime (mœurs, usages et costumes)", *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau*, 2^e série, t. 18, p. 89-254.
- DUHART Frédéric, 2001, *Habiter et consommer à Bayonne au XVIII^e siècle, éléments d'une culture matérielle urbaine*, Paris.
- DULAURENS Édouard, 1894-1897, *Ville de Bayonne, Inventaire-sommaire des archives communales antérieures à 1790*, t. I-II.
- FOURDRIN Jean-Pascal, MONTURET Raymond, 2001-2002, "Une tour du front oriental de l'enceinte antique de Bayonne", *Aquitania*, 18, p. 279-299.
- FOURDRIN Jean-Pascal, 2012, "L'utilisation des échafaudages dans le chantier de construction de l'enceinte antique de Bayonne", in Camporeale Stefano, Dessales Hélène, Pizzo Antonio (éd.), *Arqueología de la construcción*, III, *Los procesos constructivos en el mundo romano: la economía de las obras* (Anejos de Archivo Español de Arqueología, 64), Madrid-Merida, p. 203-223.
- FOURDRIN Jean-Pascal 2019, "L'enceinte antique de Bayonne", in FOURDRIN Jean-Pascal (éd.), *Les enceintes urbaines de Novempopulanie, entre Aquitaines et Hispanies* (Archaia IV), Pau, p. 113-140.

ÉTUDE

GERBER Frédéric, 2005, "Nouvelles évidences sur l'origine médiévale du bastion de la tour de Sault à Bayonne (Pyrénées-Atlantiques)", *Archéologie des Pyrénées occidentales et des Landes*, 24, p. 31-40.

GOYHENECHÉ Eugène, 1990, *Bayonne et la région bayonnaise du xii^e au xv^e siècle, études d'histoire économique et sociale*, Leioa.

PONTET-FOURMIGUÉ Josette, 1990, *Bayonne, un destin de ville moyenne à l'époque Moderne (fin du xvi^e siècle - milieu du xix^e siècle)*, Biarritz. p. 342.

RÉCHIN François, coll. Normand Christian, 2019, "Bayonne antique : de la petite agglomération alto-impériale au *castrum* tardo-antique", dans Boutouille et al., p. 105-131.

ROSSI Véronique, 1994, "Bayonne, la Plachotte", *Bilan Scientifique Régional 1994, Aquitaine*, p. 106.

Notes

- 1 Sur le parcellaire de la ville, cf. les cartes de l'Atlas historique dans Boutouille et al. 2019, p. 68, fig. 24, et un dépliant hors-texte. Sur ce quartier, cf. Ducéré, 1887-1894, t. II, p. 5 sq., t. III, p. 327 sq. ; Goyheneche, 1990, p. 287 sq. ; Pontet-Fourmigué, 1990, p. 342 sq.
- 2 Béague, Fourdrin, 2016. L'opération a été faite à la demande de Marie-Christine Aragon, le maître d'œuvre étant Pierre-Antoine Andrieu.
- 3 Blajé de Gaix, 1899-1905, t. I, p. 22. L'auteur signale avoir en vain recherché les traces de cette tour. Sur l'occupation du site à l'époque romaine, cf. Réchin 2019. Pour l'enceinte, synthèses récentes dans Fourdrin 2012 et 2019, Boutouille et al. 2019, t. 2, p. 17-30 (notice de Jean-Pascal Fourdrin).
- 4 Fourdrin, Monturet, 2001-2002, p. 281-282, fig. 2-5.
- 5 Rossi, 1994.
- 6 Observation faite à l'occasion de travaux de rénovation en 2008.
- 7 Chaillou, Fourdrin, 2007.
- 8 Boutouille et al., 2019, t. 2, p. 68-70 (notice de Frédéric Boutouille et Ézéchiel Jean-Courret).
- 9 Ducéré, t. VII, p. 85 sq. ; Fourdrin, Monturet, 2001-2002, p. 280, fig. 1.
- 10 Ce nom de Detchepare était également porté par deux maisons communiquant entre elles et accessibles par les rues Lagréou et Passemillon ; elles furent achetées par les Augustins le 20 juin 1713 (notaire Duclercq) et par eux rebâties peu avant 1731 (A. D., Pyrénées-Atlantiques, H 13).
- 11 Testament fait le 22 avril 1656 ; cf. les archives du couvent des Augustins, avec référence notariale (A. D., Pyrénées-Atlantiques, H 11-12).
- 12 D'après le contrat de mariage de ses héritiers, un inventaire de ses biens a été dressé [texte 3] ; il ne figure pas dans la liasse de l'année 1704 des minutes du notaire Dubarbier (version numérique), en dépit d'une mention ambiguë à la date de 25 septembre dans le répertoire réalisé par un successeur du notaire – lequel répertoire donne la date du 27 septembre pour le contrat de mariage.
- 13 Autres variantes du patronyme : Fredemon (Bayonne, paroisse Notre-Dame, 25 mars 1691), (de) Frerefont (notaire Dubarbier, 18 septembre 1704 – signature ; Bayonne, paroisse Notre-Dame, 23 février 1745).
- 14 Dulaurens, 1894-1897, t. II, p. 291 (HH 165).
- 15 Né le 10 août 1681 d'Alexandre Dupuy sellier et Catherine Dubois, demeurant au Port-Neuf, son parrain étant Philippe Bailles domicilié rue de Passemillon (Bayonne, paroisse Notre-Dame) ; au moment du décès de ce dernier, il était compagnon sellier, au service d'Abel Larroche, lui-même marchand et maître sellier de Bayonne (notaire Dubarbier, 24 septembre 1704).
- 16 Dulaurens, 1894-1897, t. II, p. 36 et 291 (FF 161 et HH 165).
- 17 Bayonne, paroisse Notre-Dame, 9 décembre 1684 et 25 mars 1691.
- 18 C'est leur lieu de résidence à la naissance de leurs enfants Catherine en 1707, Jean en 1708, Jean et Julien en 1711, Madeleine en 1714, Gracy en 1717, Jeanne en 1719. L'acte de baptême de Léon, en date du 10 mars 1722, indique leur demeure dans la maison de Bidegain, rue Pannecau (Bayonne, paroisse Notre-Dame).
- 19 L'acte de vente, composé de vingt-trois pages (les pages numérotées 10 et 11 sont absentes de la version numérique), comporte le règlement de nombreuses dettes contractées par le couple. Les minutes de Dubarbier, parmi lesquelles se trouvait l'acte de la fondation, sont en déficit pour l'année 1705.
- 20 Cette messe annuelle continuera à être célébrée par la suite, comme l'indiquent les livres de recettes de messes conservés, par exemple le jeudi 25 avril 1748 ou le samedi 25 avril 1772, avec chaque fois la mention "satisfait à la fondation d'Étienne Chaparre" (A. D., Pyrénées-Atlantiques, H 15, f^o 9^{ro} et H 16, f^o 203v^o).
- 21 Bayonne, paroisse Notre-Dame, 12 août 1738.
- 22 Notaire Dugalart, 14 janvier 1708.

- 23 La même profession est indiquée dans l'acte de mariage de sa fille Jeanne Marie (notaire Duhalde, 24 septembre 1768).
- 24 "La façade ne peut subsister à cause de l'égout des eaux pluviales qui ont pourri la plupart des pièces de bois" (A. M., Bayonne, DD 138, pièce 33, 22 mars 1757).
- 25 D'autres galeries accrochées à la muraille existaient au début du XVIII^e siècle à la limite sud de la ville (A. M., Bayonne, DD 114, pièce 66, 25 août 1714).
- 26 Sur la transformation du cuir à Bayonne au Moyen Âge, cf. Goyheneche, 1990, p. 273 sq.
- 27 Bosc, 1875, p. 240-241, fig. 308. Sur les intérieurs bayonnais sous l'Ancien Régime, cf. Ducéré 1888-1889, Duhart 2001.
- 28 Dubarat, Daranatz, 1910-1929, t. III, p. 1307 ; dans ce projet non abouti, il était prévu que les religieuses reçoivent en échange un terrain au Bourg-Neuf près de leur couvent. Sur les sondages faits rue Tour-de-Sault, cf. Gerber, 2005.
- 29 A. M., Bayonne, CC 130.
- 30 A. M., Bayonne, CC 131, 134, 137, 140 et 143. L'acquisition de cette parcelle le 15 avril 1791 par Marie Lafite, veuve Lubio, dans le cadre d'une adjudication à la faveur d'enchères tenues à Ustaritz, est signalée dans un acte translatif de propriété passé devant le notaire Dhiriart, en date du 28 prairial de l'an III ; elle résulte probablement de sa transformation en bien national dans le contexte révolutionnaire.
- 31 A. M., Bayonne, 1 O 7. Voir les actes passés devant le notaire Dhiriart, en fructidor de l'an VIII et en ventôse de l'an IX.
- 32 La maison de Barrière correspond au n° 3 de la numérotation actuelle, celle de Daubon au n° 5. La reine mentionnée est Marie-Anne de Neubourg, veuve de Charles II, en exil à Bayonne depuis 1708.
- 33 L'acte énumère les pièces remises par Thomas Barrière à Jean Laporte, la plus ancienne étant le contrat de mariage d'Étienne Detchepare et Catherine Lacoste, en date du 2 juin 1640 (notaire Harran).
- 34 L'immeuble deviendra le n° 3 lors de la modification du numérotage des rues de Bayonne au milieu du XIX^e siècle.

LA MURAILLE MÉDIÉVALE DU PETIT BAYONNE ET SON ENVIRONNEMENT FOUILLE PRÉVENTIVE DES 7-9 RUE FRÉDÉRIC BASTIAT

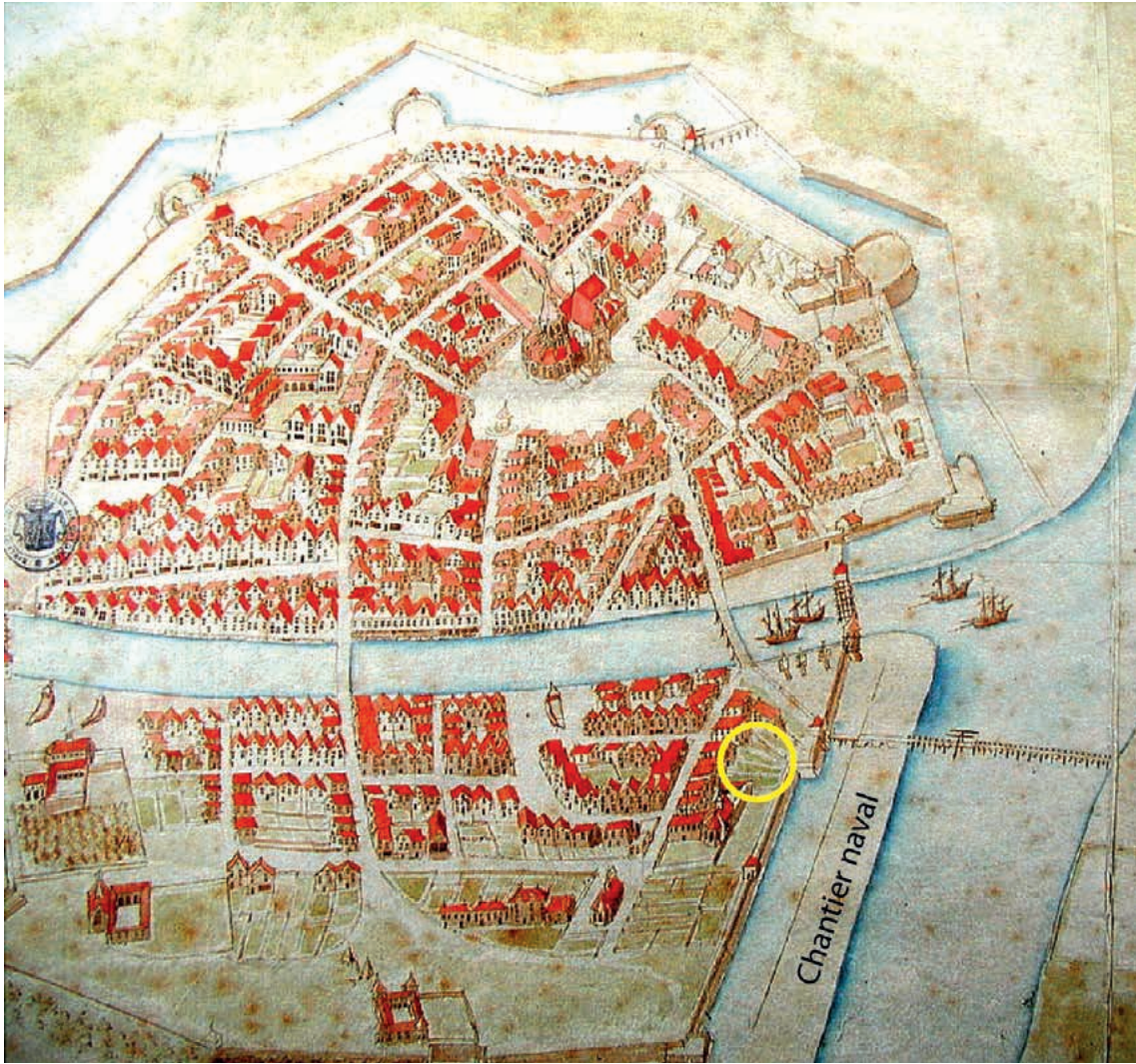
Julien
FOLTRAN^(*)

Une fouille d'archéologie préventive 7-9 rue Frédéric Bastiat, au Petit Bayonne, a mis au jour une portion de muraille de la fin du ^{xiii}e – début du ^{xiv}e siècle. Ses fondations, atteintes à une profondeur de 3,50 m, n'ont pas pu être observées sur toute leur hauteur. Les niveaux de barthes formés contre la muraille côté *intra-muros* recèlent des vestiges d'activités artisanales médiévales, voire de construction et de réparation navale, attestées par les sources dès 1317. à la fin des années 1850, les chantiers navals furent définitivement fermés et la muraille démantelée, pour laisser place à une nouvelle extension urbaine entre le Bourgneuf et l'Adour, dont les fouilles ont aussi révélé des vestiges.

Baiona ttipiko Frédéric Bastiat karrikako 7-9 zenbakian egindako prebentziozko arkeologia-indusketa batek ^{xiii}. mende bukaera – ^{xiv}. mendearen hasierako harresi zati bat ezarri du argitan. Haren zimenduak 3.50 metroko barnatasunean lortu ziren, eta ezin izan ziren goratasun osoan ikusi. Harresi barnealdearen kontra moldatu diren barta edo alubioi-lautaden mailek Erdi Aroko artisauek jardueren aztarnak erakusten dituzte, baita ontziolakoak ere, 1317tik aitzinako iturriek segurtaturik. 1850eko hamarkadaren bukaeran, ontziolak behin betiko itxi eta harresia desegin zen, Bourgneuf eta Aturriren arteko hiri-hedapen berri bati lekua emateko. Azken gune honetan egindako indusketek ere aztarnak agerian utzi zituzten.

Dans le Petit Bayonne, deux immeubles sis aux n° 7 et 9 de la rue Frédéric Bastiat (parcelles BZ 168 et 360) ont été démolis pour faire place à un hôtel (Fig. 1). Comme la muraille médiévale longeait cette rue, le service régional de l'Archéologie (SRA) de l'ancienne Région Aquitaine a prescrit en 2015 un sondage archéologique pour mettre en évidence la nature, l'étendue et le degré de conservation des éventuels vestiges, avant que ne débutent les travaux du nouvel hôtel. Un sondage de 30 m² a donc été réalisé par Florence Cavalin de l'Institut national de recherches en archéologie préventive (Inrap) en 2016. Deux murs ont, entre autres, été observés sur une longueur de 4 m. L'un a été interprété comme la muraille dite des Anglais, qui aurait été construite après 1294

^(*)SCOP Hadès,
Université Toulouse-
Jean Jaurès,
laboratoire
TRACES-UMR 5608



rues des Tonneliers et des Cordeliers marquent les limites nord et sud de ce quartier de 1,60 ha. Plus au nord et non jointif, un autre quartier avait été créé plus tôt, le long de la rue du Bourgneuf, où se trouvent les parcelles fouillées de la rue Frédéric Bastiat. Il pourrait s'agir de la ville neuve Saint-André attestée par les sources dans les années 1230.

La rue du Bourgneuf, extrémité nord de l'ancienne route de Saint-Jean-Pied-de-Port rejoignant le point de passage sur le fleuve, est une bissectrice à l'angle formé par la confluence entre la Nive et l'Adour. De part et d'autre de la rue, les parcelles perpendiculaires sont étroites, d'une largeur moyenne de 5 m, mais parfois inférieure à 3,50 m. Dans leur ancienne configuration, encore visible sur une vue cavalière de 1612, les maisons étaient construites en front de rue

Fig. 3
Emplacement
approximatif
des parcelles
fouillées sur
une vue cavalière
de 1612
Fond de plan :
Médiathèque
municipale de
Bayonne, C 6.
DAO : J. Foltran.



et disposaient d'un espace vide vers l'arrière, cour ou jardin, qui était limité au nord par la muraille longeant l'Adour (Fig. 3). L'espace interstitiel entre quartiers de Pannecau et du Bourgneuf fut pour partie urbanisé et pour partie occupé par les couvents des Jacobins et de la Visitation (cf. fig. 2).

Défense de la ville et stabilisation des rives (début XIII^e-milieu XIV^e siècle)

Le système défensif du Petit Bayonne reste assez mal connu jusqu'au XVII^e siècle (MELISSINOS *et al.*, 2006, p. 34-43) et plusieurs hypothèses ont été formulées concernant son tracé ancien et son phasage depuis une trentaine d'années (FAUCHERRE *et al.*, 1990). Le nouvel atlas historique de Bayonne offre les hypothèses les plus récentes sur ce système, en lien avec la formation et des transformations urbaines (BOUTOULLE *et al.*, 2019, chapitre enceintes médiévales). La mise en défense aurait pu se dérouler en quatre temps. D'abord, la ville neuve Saint-André fut ceinturée dès le début du XIII^e siècle par un mur défensif qui avait aussi pour fonction de stabiliser ce secteur de confluence marécageux sur lequel s'appuyaient les ponts traversant l'Adour et la Nive² (cf. fig. 3). Sur le plan de 1674, des éléments appartenant peut-être à cette vieille enceinte sont dessinés : au nord, les piédroits (montants latéraux) d'une porte s'ouvrant sur la place du Réduit, au bout de la rue Bourgneuf ; au sud, un fossé encore en eau subsistant devant le couvent des Jacobins.

Dans un deuxième temps, vers le milieu du XIII^e siècle, une enceinte ou *barad* fut érigée autour du quartier de Pannecau. Les piédroits d'une porte sont encore figurés à l'extrémité orientale de la rue Pannecau sur le plan de 1674. Dans un troisième temps, vers la fin du XIII^e siècle, un mur fut érigé entre les quartiers de la villeneuve Saint-André et de Pannecau, dont la rue des Lisses reprendrait le tracé.

Enfin, dans la première moitié du XIV^e siècle – donc peu après 1294, date traditionnellement retenue – une enceinte de réunion fut construite pour englober les deux rives de la Nive, dite des Anglais, mais qu'il faut attribuer au pouvoir consulaire de Bayonne. Sur la rive droite de la Nive, cette nouvelle muraille déplaçait la ligne de fortifications d'environ 150 m vers l'est et le sud.

Chantiers navals et courtine des Jacobins (XIV^e-milieu XIX^e siècle)

Du début du XII^e au début du XIV^e siècle, Bayonne a fondé une partie de sa prospérité sur le commerce maritime et la construction navale, laquelle est attestée en 1131 : après la prise de la ville, le roi Alphonse de Navarre décida d'y faire construire des navires. Cette activité était si importante et développée au Moyen Âge que la ville a pu être considérée comme un des principaux pivots technologiques de la construction navale (HUTCHINSON, 1999, p. 189). Le métier est réglementé en 1307 et 1322 (GOYENETCHE, 1998, p. 153), époque durant laquelle trois chantiers sont attestés au Bourgneuf. Parmi eux, celui au pied de la courtine des Jacobins, sur les actuelles allées Boufflers, existait déjà en 1317 et subsista jusqu'au milieu du XIX^e siècle (MELISSINOS *et al.*, 2006, p. 126).

Sur la vue de Bayonne de 1612, une fosse en eau au pied de la courtine, *extra-muros*, est séparée de l'Adour par une bande de terre : c'est là que se trouvait le chantier naval de Boufflers (cf. fig. 3). Sur cette vue, les maisons alignées au nord de la rue du Bourgneuf disposent d'étroits jardins clôturés vers l'arrière, se prolongeant jusqu'à la muraille. Malgré l'imprécision du dessin, les deux parcelles concernées sont visiblement représentées comme des jardins, en marge de l'espace urbain.

Sur le plan de 1674, elles sont encore occupées par des jardins s'étirant entre l'élévation arrière des maisons de la rue du Bourgneuf et la muraille, appelée "courtine des Jacobins", du nom du couvent mitoyen (cf. fig. 2, n° 24). Il semblerait qu'un seul grand jardin sans clôture se développait alors à l'arrière de plusieurs maisons – alors que les maisons vers le nord disposaient d'arrière-cours individuelles clôturées – et que les deux parcelles concernées par la fouille y soient établies. La bande de terre séparant l'Adour de la fosse *extra-muros* est occupée par le "chantier de construction des vaisseaux" (cf. fig. 2, n° 27) et plantée d'une rangée d'arbres. Elle apparaît aussi creusée d'un fossé, alimenté par une écluse s'ouvrant sur l'Adour : c'est la fosse aux mâts, où ces grandes pièces étaient stockées avant d'être assemblées aux bateaux.

En 1680, le projet de fortification de la place par Vauban prévoyait la construction d'une citadelle sur la colline de Castelnau, sur la rive droite de l'Adour³. L'ingénieur voulait entourer Bayonne d'un rempart bastionné, sauf du côté du fleuve où une simple muraille devait subsister : il fallait pouvoir battre la ville au canon depuis la citadelle, point fort du système défensif, sans que la ville ne soit capable de répliquer ou de se défendre. C'était une mesure de prévention, en cas de prise de la ville par l'ennemi ou de soulèvement des habitants contre le pouvoir royal. Ainsi, vers le nord, seule une fausse-braie (rempart moins élevé en avant de la courtine) devait être ajoutée à l'avant de la courtine des Jacobins qui ne fut probablement pas beaucoup remaniée à cette occasion.

Les séries de plans du XVIII^e siècle n'indiquent pas de modification majeure de la courtine et des occupations de part et d'autre. Son tracé reste le même, mais les notices d'inventaire des Archives départementales suggèrent des remaniements dans les années 1760⁴. Bien que les maisons alignées sur la rue Bourgneuf se soient étendues vers le nord, les parcelles fouillées n'étaient toujours pas bâties à la fin du XVIII^e siècle. De l'autre côté de la muraille, *extra-muros*, le chantier naval occupait encore la bande de terre longeant l'Adour. Vu depuis le sud, Joseph Vernet a peint leur effervescence vers 1755⁵ : une foule de promeneurs s'étire le long des chantiers où s'activent de nombreux travailleurs, la plupart œuvrant au calfatage d'une coque. Sur la gauche, derrière une rangée d'arbres, on distingue tout juste la courtine des Jacobins et au loin, la silhouette de l'ancienne porte de France, au bout du pont Saint-Esprit alors en bois.

Le plan-relief de Bayonne réalisé entre 1819 et 1822, montre bien le chantier naval de la rive gauche de l'Adour et la courtine des Jacobins, faisant face à la citadelle et à proximité du pont Saint-Esprit (Fig. 4). La courtine est encore représentée par un double trait sur le plan cadastral de 1831. À cette date, les parcelles fouillées étaient majoritairement vides et dépendaient des maisons



Fig. 4
Le site (en rouge)
sur le plan-relief
de Bayonne
(1819-1822),
vu depuis le nord.
Cliché : J. Foltran,
musée des
Invalides (Paris).

alignées sur la rue Bourgneuf, mais elles avaient été partiellement construites. Sur la parcelle ouest (BZ 360), la maison avait été allongée vers le nord-est et, à l'arrière de la parcelle orientale (BZ 168), un petit bâtiment avait été adossé à la muraille⁶. Un mur vu au diagnostic a été interprété comme appartenant à ce petit bâtiment (CAVALIN, 2016, p. 41). *Extra-muros*, le chantier naval n'est pas représenté du côté des allées Boufflers.

Le nouveau quartier de Boufflers (après 1854)

Un projet d'agrandissement de la ville par l'urbanisation des allées Boufflers apparaît en 1854⁷. Pour le concrétiser, il fallait combler les fossés le long de l'Adour, créer un réseau de rues et démolir la courtine des Jacobins pour édifier les façades de nouvelles maisons. Deux ans plus tard, en 1856, le Département de la Guerre cédait le terrain des allées Boufflers à la Ville de Bayonne. Les travaux pouvaient commencer⁸. Deux nouveaux îlots furent dessinés, au moins partiellement bâtis en 1862, date portée sur les immeubles des 8 allées Boufflers et 3 place du Réduit. C'est à cette même date que fut lancé le projet de raccordement du quai Boufflers au quai de Mousserolles vers le sud-est, le long de l'Adour. La muraille nord du Petit Bayonne était alors définitivement démantelée, remplacée par une grille à la limite du nouveau quartier, sans doute dès les années 1859-1860⁹.

La rue Frédéric-Bastiat fut créée à l'occasion de l'extension de la ville sur les allées Boufflers. Alors que des immeubles haussmanniens étaient construits *ex nihilo* sur le bord nord (côté pair), la démolition de la courtine des Jacobins au sud permettait d'établir un nouvel alignement d'immeubles (côté impair)



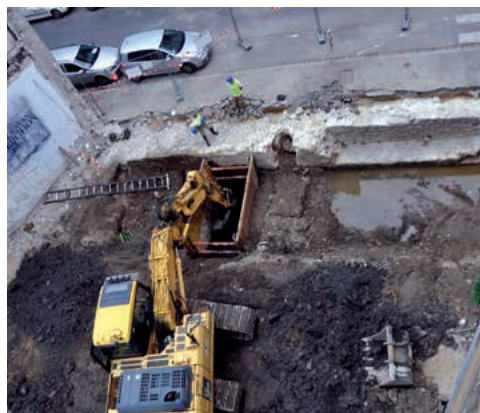
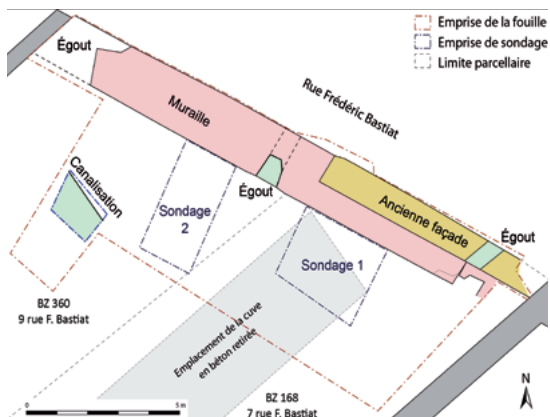
Fig. 5
La rue Frédéric-Bastiat vue depuis l'est, par Achille Zo (1826-1901). droits ?



Fig. 6
À droite de l'hôtel des postes, la maison du 7 rue F.-Bastiat (1912-1918)
Cliché : de Neudrin.

sur les anciens jardins des maisons donnant sur la rue du Bourgneuf. (Fig. 5) À la fin du XIX^e siècle, les deux côtés de la rue étaient urbanisés. Un cliché antérieur à 1918 révèle une partie de la maison 7 rue Frédéric-Bastiat (BZ 168), mitoyenne à l'ouest de l'hôtel des postes construit en 1912 (Fig. 6). La maison est de plain-pied, sa porte est localisée près de l'angle gauche/est et la façade est ajourée d'au moins deux grandes fenêtres. Les baies sont surmontées de frontons cintrés, d'un style néoclassique ou néobaroque en vogue durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Un garde-corps en fer couronne le bâtiment équipé d'un toit-terrasse en encorbellement sur la rue, à l'arrière duquel se trouve une tourelle où aboutit sans doute l'escalier. Ce bâtiment fut remplacé par le garage en béton dont la façade a subsisté jusqu'en 2018, mais dont la toiture avait disparu au début des années 2000. En comparant la photographie aérienne de 1951 à celle de 1998, la toiture identique – toit plat avec deux puits de jour – laisse penser que le garage existait déjà à cette première date. (Fig. 7) Deux immeubles se trouvaient alors sur la parcelle du 9 rue Frédéric-Bastiat (BZ 360). L'un vers le sud, en cœur d'îlot, a été remanié à la





(ci-dessus)
Fig. 8
Plan de la fouille
et des vestiges.
DAO : J. Foltran.

fin des années 1980. Sur la rue, l'immeuble en béton abritant Le Carré juste avant sa démolition en 2018 était apparemment en place huit décennies plus tôt : le toit identifiable sur la photographie aérienne de 1938 avait une forme rigoureusement identique. Le bâtiment antérieur reste méconnu.

(en haut à droite)
Fig. 9
Vue générale
de la fouille lors
du creusement du
sondage 2.
Cliché : J. Foltran.

■ Les apports de la fouille : barthes et muraille

Le site est à une altitude moyenne un peu inférieure à 3,60 m NGF¹⁰. La fouille a concerné une emprise d'environ 80 m² le long de la rue Frédéric Bastiat. (Fig. 8) Sur la majorité de l'emprise, la profondeur de la fouille n'a pas excédé 1,30 m. Deux sondages plus profonds ont été réalisés pour observer les niveaux en sous-sol ainsi que le parement (c'est-à-dire la face apparente) de la muraille qui est entièrement conservée en sous-sol. Le fond du sondage 1, à l'est, s'est établi à une altitude de 0,30 m et celui du sondage 2, à l'ouest, à -2,23 m. Ce dernier, d'une hauteur totale de 5,80 m par rapport au niveau actuel de la rue, a été sécurisé par un blindage et fouillé par passes successives. (Fig. 9) Son objectif principal était d'atteindre les éventuels pieux en bois sur lesquels devait être construite la muraille afin de faire un prélèvement pour une datation par carbone 14.

Bois et cuirs dans les barthes

Par sa situation entre la rive droite de la Nive et la rive gauche de l'Adour, à 200 m de la confluence des deux cours d'eau, le site se trouve sur des alluvions récentes. Ce sont des terres marécageuses localement appelées barthes, plaines basses inondables le long de l'Adour constituées de limons et gros cailloutis. La fouille a révélé leur présence à une altitude moyenne de 1,77 m, soit environ 1,80 m sous le niveau actuel de la rue. Sous cette altitude, la vase est caractéristique de la barthe aturienne, composée d'un sédiment de couleur gris-bleu à noir, gorgé d'eau et très argileux, particulièrement collant et odorant. C'est un milieu anaérobie, autrement dit privé d'oxygène, qui a permis la conservation exceptionnelle de pièces de bois et de cuir.

(page de gauche)
Fig. 7
Emplacement des
parcelles fouillées
sur la photographie
aérienne de 1951.
Fond de carte : IGN.
DAO : J. Foltran.

De nombreux déchets de fabrication en bois ont été observés. (Fig. 10) Leur dimension et leur densité augmentaient avec la profondeur et une poutre de forte section est même apparue au fond du sondage 2. Elle occupait le tiers sud de son emprise et était disposée parallèlement à la muraille. Ces éléments, que deux datations par carbone 14 situent entre 1210 et 1280, peuvent être liés à la présence du chantier naval de Boufflers, longeant la muraille *extra-muros*. Dans ce cas, il s'agirait d'une zone de rejets provenant soit directement du chantier – il faudrait alors déterminer les raisons pour lesquelles cette zone se trouve



Fig. 10

Déchets de fabrication en bois dans le sondage 1. Cliché : J. Foltran.

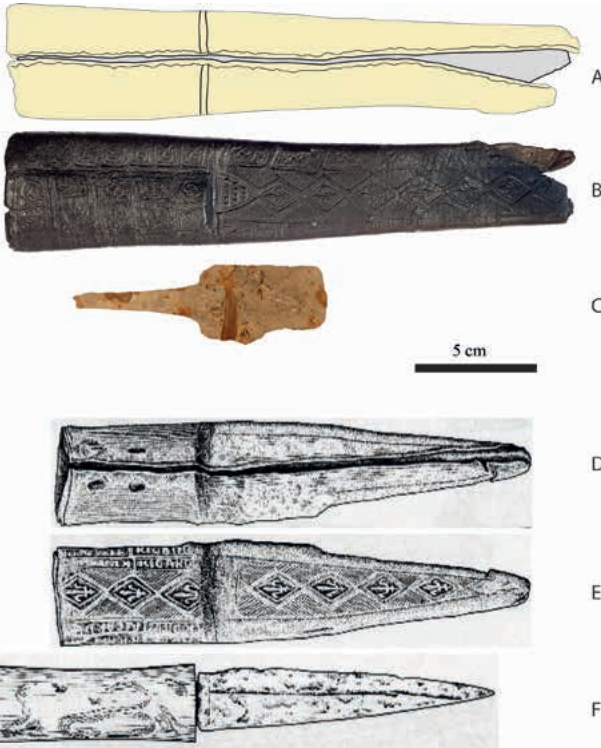


Fig. 12

Comparaison des fourreaux de Bayonne et de Londres

Fig. 11

Détail de la partie inférieure du fourreau, côté face. Cliché : M. Roudier.



- A : Bayonne, rue Bastiat. Fourreau côté couture. DAO M. Leguilloux
- B : Bayonne, rue Bastiat. Fourreau côté décor. Cl. M. Roudier
- C : Bayonne, rue Bastiat. Couteau. Cl. F. Larre
- D : Londres. Fourreau (pièce n° 391) côté couture (Cowgill *et al.* 1987, p. 122)
- E : Londres. Fourreau (pièce n° 391) côté décor (*ibid.*)
- F : Londres. Couteau (pièce n° 38) trouvé intact dans le fourreau n° 391 (*ibid.*)

intra-muros – soit d'une autre activité de travail du bois localisée à proximité dans la ville. Cette activité pourrait aussi ne pas avoir de lien avec la fabrication des navires : rien ne permet à ce stade de l'attester. La chronologie pourrait néanmoins fonctionner avec le chantier de Boufflers, puisqu'il est connu par les textes dès 1317, mais qu'il est probablement antérieur (MELISSINOS *et al.*, 2006, p. 126).

Ce ne serait pas la première fois que des fouilles mettent au jour les déchets d'un possible chantier naval à Bayonne. Près de la Nive, dans le secteur de l'ancien couvent des Cordeliers (esplanade Roland Barthes), la fouille du Clos des Galées (la galée étant une galère ou un navire) a révélé des madriers et des chevilles associés à des copeaux, indices de la construction de bateaux (CHOPIN *et al.*, 1999). Les déchets sont associés à quelques clous de menuiserie. L'un d'eux se distingue par sa taille importante et sa tête massive de 3 cm de diamètre : il aurait pu être utilisé pour maintenir de grosses pièces en bois. Plusieurs agrafes, avec une partie centrale plate de forme ovale (longueur de l'ovale de 3 à 4,5 cm) et deux tiges de fixation de part et d'autre, pourraient avoir servi pour la serrurerie.

Vingt-six pièces de cuir ont été collectées, parmi lesquelles 25 sont des semelles ou autres composantes de chaussures comme des trépointes, bandes de cuir fixées tout autour de la chaussure. Leur forme est caractéristique de la fin du Moyen Âge, mais une datation précise est impossible à proposer. Ce pourrait être les vestiges d'ateliers de travail du cuir établis à proximité du site. Il y avait aussi un fourreau de couteau finement ouvragé. (Fig. 11) D'une longueur un peu inférieure à 24 cm, sa partie supérieure est plus large pour recevoir le bas du manche du couteau. Cuir et manche étant bien ajustés, il n'était pas nécessaire que le couteau soit maintenu par une lanière. Le décor, obtenu par la frappe à chaud de poinçons, se compose de rinceaux, d'un écu de vair, de représentations d'un château et d'une série de sept fleurs de lis inscrites dans des losanges. Au dos, le fourreau était cousu sur toute la longueur et avait quatre œillets pour passer le lacet de fixation à la ceinture. Parmi le mobilier métallique, signalons deux fragments de couteaux avec lame à dos droit et tranchant oblique, avec une soie centrée méplate. L'un, qui devait avoir un manche en bois, aurait pu correspondre aux dimensions du fourreau. Des fourreaux de même volume et avec des décors similaires, découverts à Londres dans les vases de la Tamise, ont été datés de la deuxième moitié du XIII^e-première moitié du XIV^e siècle (COWGILL, 1987, p. 122¹¹). (Fig. 12)

Enfin, plusieurs tessons de céramiques se trouvaient aussi dans la barthe, dont les mieux datés sont de la deuxième moitié du XIV^e siècle ; principalement des pichets à pâte fine blanche, avec glaçure extérieure mouchetée couvrante.

La chronologie de la mise en place de la barthe sur ce site reste encore imprécise. Le mobilier semble appartenir à des déchets de la deuxième moitié du XIII^e ou de la première moitié du XIV^e siècle, ce qui signifierait que ces niveaux peuvent avoir été constitués vers le milieu de ce siècle. Par conséquent, puisque la vase est collée au parement de la muraille, sa construction serait logiquement antérieure au milieu du XIV^e siècle.



La muraille du XIII^e - début du XIV^e siècle

La muraille a été étudiée sur une longueur légèrement supérieure à 16 m, soit la quasi-totalité du front de rue des deux parcelles fouillées. La couche noire laissée par la vase contre le parement (partie visible du mur) est difficile à retirer et nuit à sa lisibilité, de même qu'un enduit relativement dur qui recouvre la majorité de l'élévation. La muraille a été partiellement détruite : sa partie supérieure a été arasée au niveau de la rue – elle ne peut donc être observée qu'en sous-sol – et a servi de fondations aux façades des maisons du XIX^e siècle. Elle a une épaisseur de 1,80 m, ce qui confirme sa fonction défensive.

Le ressaut de fondation est apparu à une profondeur de 3,50 m, soit une altitude de 0,07 m. Les fondations ont été observées sur une hauteur supérieure à 1,50 m sans que leur base n'ait pu être atteinte. (Fig. 13) Considérant la nature marécageuse du terrain, il est possible qu'elles soient établies sur un système de pieux enfoncés dans le lit du fleuve et assurant la stabilité de l'ouvrage. Cet éventuel système n'a pas pu être vu, car pour des raisons de sécurité et malgré le blindage mis en œuvre, la fouille ne pouvait pas descendre en dessous de la profondeur déjà atteinte.

Comme les fondations, le parement du mur est exclusivement construit en pierre : aucun autre matériau n'a été repéré, pas même des fragments de briques ou de tuiles en calage dans les joints. La pierre principalement utilisée est un calcaire froid et dur de couleur gris-blanc à cassure conchoïdale (qui a l'aspect d'une coquille) et traversé par une bande siliceuse noirâtre. Ces caractéristiques sont propres au calcaire de Bidache. Ce calcaire est exclusivement utilisé dans la partie inférieure du mur. (Fig. 14) Les moellons sont assez bien taillés et ont des dimensions similaires les uns aux autres : ils ont une hauteur moyenne de 15 cm et une longueur de 20 à 30 cm. Les assises sont rectilignes et les joints sont épais, avec des cales en éclat de calcaire. Le mortier de sable et de chaux est grossier, avec de petits cailloux. Cette mise en œuvre se rapproche de celle de la courtine Sainte-Claire, située au sud du Petit Bayonne, dont l'épaisseur varie de 1,80 m et 2,20 m (GANGLOFF, 2002, p. 21-24), ou de la courtine de la rue des Basques, en rive gauche de la Nive (CONAN 2002, p. 9-14), mais qui n'ont pas été précisément datées.

(en haut à gauche)

Fig. 13

Fondations de la muraille, sondage 2.

Cliché : J. Foltran.

(ci-dessus)

Fig. 14

Partie inférieure de la muraille, en calcaire de Bidache.

Cliché : J. Foltran.



Dans la partie supérieure du mur, sur une hauteur d'environ 1,50 m, le calcaire de Bidache est associé au grès de Mousserolles, de couleur ocre et particulièrement pulvérulent après avoir mal résisté à l'humidité. (Fig. 15) Sur cette portion, les moellons de calcaire et de grès sont sommairement taillés (ébauchés ou à peine équarris) et mis en œuvre de façon peu soignée. Leurs dimensions sont variables et les assises ne sont pas rectilignes. Le joint et le mortier restent cependant similaires à celui observé dans la partie inférieure du mur.

La façade d'une maison du XIX^e siècle

Du côté ouest, la muraille avait été arasée au niveau de la rue, mais plus profondément encore du côté oriental (parcelle BZ 168) : jusqu'à un mètre sous le niveau de la rue. L'arasement avait été proprement égalisé pour servir de base à un mur plus récent et moins épais : 1,04 m contre 1,80 m. (Fig. 16) Ce mur est construit en moellons de calcaire de Bidache de dimensions assez variables. Le mortier clair tirant sur le blanc, très dur et grossier, de sable et de chaux, comprend de nombreuses cales exclusivement en éclats de calcaire. L'analyse physico-chimique du mortier a révélé une faible présence d'anhydres, prouvant l'emploi de ciment Portland, probablement une variété pauvre en fer de type ciment blanc, dont le procédé de fabrication fut définitivement établi en 1845. L'arasement de la muraille et la reconstruction du mur moins épais sont donc très probablement consécutifs à la création du quartier de Boufflers à partir de la fin des années 1850 : le nouveau mur doit appartenir à la façade d'une ancienne maison.

Ce quartier fut équipé d'égouts dès sa création. Les bouches se distinguent sur les cartes postales du début du XX^e siècle. Sur le site, trois égouts désaffectés ont été mis au jour. Les canalisations ont disparu, mais leur débouché dans la muraille était encore visible. Le fond des égouts était à une altitude de 2,30 m, soit 1,30 m sous le niveau actuel de la rue. Le mieux conservé, couvert par un

(ci-dessous)

Fig. 16

Vestiges d'une façade récente sur la muraille. Cliché : J. Foltran.

(en bas à droite)

Fig. 17

L'égout dans l'angle nord-est du site. Cliché : J. Foltran.



arc en moellons, était dans l'angle nord-est du site, à la base de la façade du ^{xix}^e siècle. (Fig. 17) Un dépôt de 5 cm tapissait son fond et le reste était bouché par un agrégat de sable, de cailloux et de blocs de calcaire. Un autre égout au centre de la fouille, à peu près à la jonction des deux parcelles, a été percé dans la muraille. Il était recouvert de grandes dalles en pierre, mais, brisées, elles gisent désormais parmi les débris obstruant l'ouverture. Près de l'angle nord-ouest du site, un troisième égout bouché a été aperçu, mais n'a pas été étudié. Enfin du côté ouest, vers l'intérieur de la parcelle à un peu moins de 5 m de la rue, une canalisation orientée nord-est/sud-ouest a été aperçue sur une longueur de 1,20 m. Elle était couverte de grandes dalles en calcaire. (Fig. 18) L'emprise de la fouille n'a pas permis de reconnaître sa fonction ou le prolongement de son tracé.

Des niveaux récents de démolition

Après la création du quartier de Boufflers à la fin des années 1850 et au début de la décennie suivante, des maisons furent bâties sur le bord sud de la nouvelle rue Frédéric-Bastiat. La succession des édifices depuis 150 ans est révélée par les niveaux supérieurs de la parcelle BZ 360 (n° 9 de la rue). Ils sont constitués de plusieurs couches contenant des éléments de démolition, sur une profondeur un peu inférieure à 2 m par rapport au niveau actuel de la rue. Elles contiennent généralement une grande quantité de fragments de briques et de tuiles, parfois d'ardoises de couverture, des carreaux d'époque contemporaine, des tessons de céramiques et de bouteilles des ^{xviii}^e-^{xix}^e siècles. Les niveaux de la moitié orientale (n° 7 de la rue, BZ 168) furent quant à eux perturbés par la construction d'une cuve souterraine en béton qui appartenait au garage sis sur cette parcelle. La cuve avait été retirée avant la fouille, affectant d'autant plus le sous-sol de ce secteur. C'est sans doute lors de ces différents bouleversements que les canalisations d'égout qui étaient connectées aux évacuations percées dans la muraille ont été supprimées.

■ Conclusion

La fouille d'archéologie préventive des parcelles sises aux 7 et 9 rue Frédéric-Bastiat, avant la construction d'un hôtel, a mis en évidence une portion importante de la muraille médiévale. Néanmoins, sa datation, jusqu'alors attribuée à la fin du ^{xiii}^e siècle ou à la première moitié du suivant, n'a pas pu être précisée. Les fondations de cette muraille sont particulièrement profondes. Elles apparaissent 3,50 m sous la surface actuelle de la rue et



Fig. 18
Canalisation en bordure de fouille.
Cliché : J. Foltran.

ÉTUDE

se prolongent encore sur une profondeur supérieure à 1,50 m. Pour atteindre l'éventuel système de pieux sur lequel elles reposent peut-être à une profondeur supérieure à 6 m, il aurait été nécessaire de mettre en œuvre des moyens importants, afin d'évacuer l'eau qui remonte sans cesse et, surtout, d'assurer la sécurité des fouilleurs. En plus de blindages indispensables, de très larges paliers de sécurité auraient dû être respectés dans ce terrain marécageux, obligeant l'ouverture d'une emprise conséquente en surface. Dans le cadre de cette petite opération de 10 jours, de tels dispositifs n'étaient pas prévus et n'auraient pas pu être déployés.

Les techniques de construction de la muraille l'inscrivent sans doute dans un large intervalle englobant la fin du XIII^e et la première moitié du XIV^e siècle, en accord avec les données documentaires connues jusqu'à présent. La barthe qui est collée à son parement contient un mobilier abondant. Les objets les plus récents seraient de la première moitié du XIV^e siècle, confirmant une muraille antérieure au milieu de ce siècle. En bordure de la ville *intra-muros*, la barthe fouillée s'apparente à une zone de rejets, avec des tessons de céramiques, des pièces de cuirs et des déchets de bois. Ces bois, dont l'abattage a été daté par carbone 14 du XIII^e siècle, pourraient provenir d'activités en lien avec le chantier naval de Boufflers, situé de l'autre côté de la muraille, et qui existait déjà en 1317. Les pièces de cuir sont peut-être liées à une activité artisanale à proximité, sans que cela ne puisse être attesté. Le fourreau conservé dans la barthe pourrait être de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, s'inscrivant dans la même chronologie que les tessons de céramique collectés.

De la fin du Moyen Âge au début du XIX^e siècle, le site ne semble pas avoir subi de modifications. La fouille ne révèle que peu d'indices de cette période et les vues cavalières et plans anciens dressés dès le XVII^e siècle ne montrent pas d'évolution particulière. En marge de la ville, à l'arrière des maisons, les parcelles longeant la muraille sont principalement occupées par des jardins. Contrairement aux autres parties de Bayonne, la muraille ne fut pas modifiée ou renforcée par un système bastionné. Ce conservatisme s'explique en partie par la présence de l'Adour, en partie aussi parce que la défense de la ville du côté nord devait rester suffisamment faible pour n'opposer aucune résistance à des tirs venant de la citadelle construite juste en face en 1680 (FOLTRAN, 2021, p. 116).

La création du quartier de Boufflers à partir de la fin des années 1850 marque le bouleversement du site et un changement radical de sa configuration. Alors qu'elle limitait jusqu'alors la ville au nord, la muraille médiévale fut arasée pour être mise au niveau de la nouvelle rue Frédéric-Bastiat. Cet espace n'était plus en marge et des maisons raccordées à un égout souterrain furent construites au bord de la rue. Leurs façades étaient fondées sur les vestiges de l'ancienne muraille. Dès lors, de la maison néogothique au garage automobile en béton, plusieurs bâtiments se sont succédé sur les parcelles. Les fragments de tuiles et de briques, d'ardoises de couverture et les blocs contenus dans les niveaux supérieurs doivent provenir de leur démolition : tout ou partie des déblais a été laissé sur place.

Bibliographie

- BOUTOULLE Frédéric, JEAN-COURRET Ézéchiél, LAVAUD Sandrine, 2019, *Bayonne*, Bordeaux, Ausonius éditions, coll. "Atlas historique des villes de France" n° 54, 365-400 p.
- CAVALIN Florence, 2016, *Aquitaine, Pyrénées-Atlantiques (64), Bayonne, 7 et 9 rue Frédéric Bastiat, D111550, Rapport de diagnostic*, INRAP Grand Sud-Ouest, 61 p.
- CHOPIN Jean-François, BERTHET Anne-Laure, 1999, *Bayonne, le clos des Galées, Rapport de fouille*, INRAP Grand Sud-Ouest.
- CONAN Sandrine, 2002, *La tour Saint-Simon, commune de Bayonne (Pyrénées-Atlantiques), Document final de synthèse d'étude archéologique du bâti*, Hadès.
- COWGILL Jane, NEERGAARD Margrethe de, GRIFFITHS Nick, 1987, *Knives and scabbards*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 169 p.
- FAUCHERRE Nicolas, DANGLES Philippe, 1990, "L'enceinte du Bourgneuf à Bayonne, état de la question, nouvelles hypothèses", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 146, p. 43-82.
- FOLTRAN Julien, 2020, *7-9 rue Frédéric Bastiat, Bayonne, Pyrénées-Atlantiques, Rapport final d'opération*, Hadès.
- FOLTRAN Julien, 2021, "Dominant Bayonne (Pyrénées-Atlantiques), la porte royale de la citadelle Vauban (1680-1880)", *Archéologie des Pyrénées Occidentales et des Landes*, n° 32, p. 115-124.
- GANGLOFF Nicole, 2002, *Pôle universitaire (ancienne caserne de la Nive), commune de Bayonne (Pyrénées-Atlantiques), Document final de synthèse de sauvetage archéologique*, Hadès.
- GOYHENETCHE Manex, 1998, *Histoire générale du Pays Basque. Tome I, Préhistoire, Époque romaine, Moyen Âge*, Bayonne, Elkarlanean, 492 p.
- HUTCHINSON Gillian, 1999, "Bayonne and beyond. Pivotal points in the transmission of medieval ship-building technology", *Archaeonautica*, n° 14, p. 185-190.
- MÉLISSINOS Alexandre, SÉRAPHIN Gilles, PANDHI Vivek, 2006, *Plan de sauvegarde et de mise en valeur. Bayonne, Rapport de présentation*.

Notes

- 1 La céramique a été étudiée par Yolaine Rouzo-Lenoir (SCOP Hadès), le mobilier métallique par Fanny Larre (SCOP Hadès) et les éléments en cuir par Martine Leguilloux (Centre archéologique du Var).
- 2 Les limites de l'enceinte sont aujourd'hui matérialisées à l'ouest par le quai des Corsaires le long de la Nive, au nord par la place du Réduit, à l'est par la rue Frédéric Bastiat le long de l'ancienne rive de l'Adour et au sud en partie par la rue Marengo et en partie par la mitoyenneté parcellaire du musée Bonnat et du lycée Paul Bert.
- 3 ADPA-PBPB, 10 J 26 - Copie du mémoire de Vauban sur la fortification de Bayonne, 1680.
- 4 Plusieurs cotes des ADPA-PBPB mériteraient d'être consultées pour approfondir cette étude : 10 J 29 - Projet de réparation de la courtine des Jacobins au Bourgneuf, 1765 (cat. 461) ; 10 J 68 - Projets des réparations à faire à la courtine des Jacobins 48, pour pouvoir contenir les eaux de la fosse aux mâts, 1764.
- 5 Collection du musée national de la Marine de Paris : Joseph Vernet, *Seconde vue du port de Bayonne, prise de l'allée des Boufflers*, v. 1755.
- 6 Il serait utile de consulter aux ADPA-PBPB la cote 10 J 203 - État nominatif des propriétaires qui possèdent des maisons prenant appui sur l'ancien mur d'enceinte de la Ville-Haute, et de ceux de la Ville-Basse, dont les maisons ou jardins aboutissent à la courtine des Jacobins à l'emplacement de la rue militaire projetée, 1838.
- 7 ADPA-PBPB : 10 J 35, 10 J 112, 10 J 113.
- 8 ADPA-PBPB : 10 J 49.
- 9 ADPA-PBPB : 10 J 116, 10 J 117.
- 10 Les altitudes sont données en mètre NGF (nivellement général de la France) dont le niveau 0 est déterminé par le marégraphe de Marseille.
- 11 Voir dans le catalogue plus particulièrement la pièce n° 391 ; les pièces n° 392, 393 et 395 pour la deuxième moitié du XIII^e siècle ; n° 440, 443, 447 et 448 pour la première moitié du XIV^e siècle.

LA VIERGE PYRAMIDALE UN SCANDALE ARTISTIQUE À BIARRITZ AUTOUR DE LA STATUE DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE PAR JUAN LUIS COUSIÑO (I)

Olivier
RIBETON^(*)

En 1950, Juan Luis Cousiño était choisi par la Ville de Biarritz pour réaliser la statue de l'Impératrice Eugénie, qui devait remplacer une œuvre démontée par les Allemands en 1942. Afin de présenter son projet au Comité formé par la Ville de Biarritz pour l'occasion, Juan Luis Cousiño exécuta une maquette figurative en glaise, représentant l'Impératrice dans une robe à crinolines. Malgré l'absence d'une commande officielle, l'artiste se lança à ses frais dans la réalisation de sa sculpture en marbre et l'envoya à la Ville de Biarritz, qui l'accepta sans ouvrir la caisse qui la contenait. Lors de son installation, le Comité et la Ville découvrirent une statue futuriste qui ne correspondait pas, ou fort peu, à la maquette d'origine. S'ensuivit un procès retentissant où furent abordées les questions de la liberté de création des artistes et les conditions juridiques de la commande publique telles qu'elles existaient à l'époque. Un second article évoquera le dénouement de l'affaire devant la Cour d'Appel de Pau.

1950ean, Biarritzeko Hiriak Juan Luis Cousiño aukeratu zuen Eugenia Enperatrizaren estatua egiteko, 1942an alemanek suntsitutako obra baten orde. Biarritzeko Hiriak horretarako sortu Batzordeari proiektua aurkezteko, Juan Luis Cousiñok buztinezko maketa figuratibo bat egin zuen, Enperatriza krinolinazko arropa batean erakutsiz. Nahiz eta eskaera ofizialik ez izan, artistak bere gain hartu zuen marmolezko eskultura egitea, eta Biarritzera bidali zuen. Hiriak berehala onartu zuen, kutxa ireki gabe. Instalatu bitartean, Batzordeak eta hiritarrek estatua futurista bat deskubritu zuten, jatorrizko maketaren arabera ez zena. Ondorioz, epaiketa burrunbatsua egin zen, non artisten sorkuntza askatasunari buruzko gaiak eta garai hartako eskaera publikoaren baldintza juridikoak aztertu ziren. Bigarren artikulu batean jakinaraziko zen nolako bukaera izan zuen aferak Paueko Dei Auzitegian.

■ Trouver un artiste pour une nouvelle statue de l'Impératrice

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

Après la chute du Second Empire, les municipalités de Biarritz écartèrent en un premier temps la mémoire de la bienfaitrice du vieux port des pêcheurs, devenu ville de réputation mondiale grâce à elle. Toutefois, dix ans après la

mort de l'ancienne Impératrice, le maire de l'époque, Ferdinand Hirigoyen, inaugura le 26 Août 1930, un bas-relief sur plaque de fonte de Noël Gabriel Rispal (1892-1970) représentant l'impératrice Eugénie assise à côté du jeune prince impérial et regardant l'Espagne. Le bronze fut placé au pied de la terrasse de l'hôtel du Palais. Hirigoyen déclarait alors : "les hommes passent, le bronze restera". La guerre en décida autrement, car les Allemands démontèrent le bronze en 1942 pour en récupérer précisément ce matériau.

L'avocat Guy Petit (Biarritz, 1905-1988), maire de 1945 à 1977, alors député des Basses-Pyrénées, décida d'édifier un monument à l'Impératrice d'origine espagnole, en 1950. L'occasion lui fut fournie par la normalisation des relations diplomatiques entre l'Espagne de Franco et la IV^e République, laquelle avait été longtemps hostile au régime dictatorial hispanique que les Américains protégeaient en période de guerre froide. Il choisit le site du Basta à la jonction des boulevards maréchal Leclerc et général de Gaulle, pour mettre en valeur la future statue de l'Impératrice, qui pourrait être admirée depuis l'église Sainte-Eugénie, la place Bellevue et la Grande plage. Il n'y eut pas de concours pour le recrutement d'un sculpteur, mais le choix direct, par Paul Lazari (Bône, Algérie, 1900-Biarritz, 1973) adjoint au maire, d'un artiste lié à Biarritz. Il s'agissait du fils de la marquise de San Carlos, figure emblématique de Biarritz, qui fut chargé de créer le monument commémoratif, probablement parce que l'on l'espérait qu'il serait suffisamment docile aux injonctions du Comité *ad hoc* créé après le recrutement.

Son nom était Juan Luis Cousiño y Quiñones de León (Santiago du Chili, 26 août 1923 - Paris, 16 septembre 2017), fils du Chilien Luis Maximiliano Cousiño et de l'aristocrate espagnole Antonia Quiñones de León, 4^e marquise de San Carlos, lesquels vivaient séparés depuis longtemps.

Ce peintre et sculpteur franco-chilien avait passé sa jeunesse entre l'Amérique du Sud et l'Europe. De retour du Chili en 1947, sa vie se partageait entre le Pays Basque, l'Italie et Paris. Après quatre années d'école d'architecture à l'Université de Santiago du Chili (1943-1947), il continua des études artistiques en Europe. Suite à un bref passage aux Beaux-Arts de Paris, il se rendit à Florence pour y étudier le dessin et la sculpture, au contact des œuvres d'art, des Primitifs italiens aux artistes de la Renaissance, principalement en autodidacte. À l'issue de sa formation, rejoignant sa famille maternelle au Pays Basque, l'artiste réalisa,



ÉTUDE

en peinture à l'huile, de nombreux paysages et portraits (Fig. 1) des personnalités de la région, qui le firent connaître davantage comme peintre que comme sculpteur.

C'est dans la capitale toscane qu'il envisageait de réaliser le monument à l'Impératrice Eugénie que la Ville de Biarritz lui avait confié. Il partit donc en Italie, à Carrare, pour acheter le marbre dans lequel il choisit de sculpter sa statue. En cours de création, il découvrit un principe d'organisation angulaire observée dans la statuaire de l'Ancien Empire égyptien lors d'une visite au Musée du Louvre. Il en retint une technique basée sur l'angulation, qu'il appliqua à la maquette en glaise qu'il avait préparée pour Biarritz et qu'il poussa encore plus loin dans la version définitive en marbre, éliminant toutes les lignes courbes, allant jusqu'à l'abstraction du sujet.

La sculpture achevée ne correspondant pas à la maquette initiale, elle fut refusée par le Comité trois jours avant l'inauguration. Cette statue, nommée par la presse "La Vierge Pyramidale", provoqua un scandale qui trouva un écho jusque dans la presse internationale. Mais en étudiant les détails de la commande par la Ville de Biarritz, il apparaît que ses conditions juridiques étaient pour le moins confuses, justifiant le procès complexe qui s'ensuivit.

En 2008, mon père, l'avocat Etienne Ribeton (Bayonne, 1924-Pau, 2017), rédigea un projet d'article en souvenir de ce procès, l'un des premiers qu'il eut à plaider à ses débuts au barreau de Bayonne en 1952. Ayant hérité des pièces du procès, qu'il avait gardées, je me dois de compléter ses souvenirs et même de corriger quelques-unes de ses affirmations (en particulier s'agissant de l'absence d'un concours). Je livre ici l'essentiel de l'article qu'il avait projeté d'écrire, amputé de quelques digressions, en le complétant d'explications appuyées sur ses notes de plaidoirie ainsi que sur les jugements eux-mêmes.

■ L'article qu'Étienne Ribeton projetait de publier en 2008

En voici le texte, intitulé *La statue de l'Impératrice Eugénie à Biarritz sculptée par Juan Luis Cousiño*.

"En 1950, la Ville de Biarritz, désireuse d'ériger une statue à la gloire de sa bienfaitrice, avait constitué un comité où figuraient diverses personnalités de la Côte Basque. Ce comité, présidé par le comte Baciocchi, était chargé d'organiser un concours permettant de choisir entre les diverses maquettes que présenteraient les sculpteurs appelés à concourir et que le personnage de l'impératrice inspirait. Le choix de Baciocchi s'imposait. N'était-ce pas un Baciocchi qui avait épousé Elisa Bonaparte, faite princesse de Lucques par son frère Napoléon I^{er} ? Et ne descendait-il pas lui-même de Félix Baciocchi, premier chambellan de l'empereur Napoléon III ? N'était-ce pas lui qui avait rappelé à Biarritz son devoir de reconnaissance à l'égard de l'impératrice à qui la ville devait tant ! L'emplacement choisi pour dresser ce monument était non loin du rocher du Basta au pied du casino Bellevue, avec vue à la fois vers l'église Sainte-Eugénie et vers la Grande Plage et l'Hôtel du Palais.

Fig. 1
Autoportrait
de Juan Luis
Cousiño vers 1950,
huile sur toile.
Dossier É. Ribeton.





ÉTUDE

Fig. 2
Maquette en terre glaise pour la statue de l'impératrice Eugénie, côté droit.
Photo Étienne.
Collection particulière.

Le concours eut donc lieu. Et ce fut un jeune sculpteur plein de talent, Juan Luis Cousiño, fils de la marquise de San Carlos, fidèle résidente de Biarritz, qui rallia tous les suffrages. Sa maquette était ravissante, pleine de charme et tout à fait classique. (Fig. 2, 3 et 4) Commande fut passée au sculpteur. La Ville de Biarritz devait louer pour lui un atelier à Florence, lui procurer un bloc de marbre de Carrare d'une tonne, engager, selon l'usage, l'équipe d'ouvriers chargée de dégrossir le bloc de marbre. En d'autres termes, elle ne louait au sculpteur que sa main et son talent, sinon son génie ! La Ville précisait toutefois que la commande restait subordonnée à la condition suspensive de l'agrément préalable des Beaux-Arts à Paris. Il était interdit, en effet, d'installer une statue sur une place publique en France sans l'agrément de cette administration.



Fig. 3
Maquette en terre glaise pour la statue de l'impératrice Eugénie, côté gauche.
Photo Étienne.
Collection particulière.



Fig. 4
Maquette en
terre glaise pour
la statue de
l'impératrice
Eugénie,
côté arrière.
Photo Etienne.
Arch. Dép. 64,
dépôt Biarritz
1 M 56.

Quant à Juan Luis Cousiño, il était tout à la joie et au bonheur d'avoir remporté le concours. Et il avait hâte de se mettre au travail... Mais les semaines, puis les mois passaient. L'impatience du sculpteur ne cessait de grandir.

Enfin il prit le taureau par les cornes. Il partit pour Florence, loua un atelier, acheta le bloc de marbre de Carrare nécessaire, engagea des ouvriers. Et il écrivit au comte Baciocchi : "J'ai franchi le Rubicon !" Celui-ci, au nom du comité, lui répondit :

Nous vous félicitons de cette belle et jeune ardeur qui vous honore. Nous insistons constamment auprès du député-maire de Biarritz (Guy Petit), pour qu'il harcèle les Beaux-Arts dont nous attendons toujours la réponse. Mais nous sommes obligés de vous rappeler que vous agissez à vos risques et périls tant que l'agrément des Beaux-Arts n'est pas intervenu. L'existence du contrat de commande reste subordonnée à l'obtention de cet accord.

ÉTUDE

Cependant le sculpteur, peu attentif à ces arguties juridiques, travaillait. Il allait de l'avant. Un visiteur s'annonça. Il s'agissait du marquis Pierre d'Arcanques, membre du comité et ami de sa mère. Celui-ci semble être reparti assez perplexe...

Puis un jour de 1951, le sculpteur, estimant avoir achevé son œuvre, écrivit au comité : "La statue est prête. Elle est en caisse. Je vous l'envoie en petite vitesse." Et quelque temps après, la statue arrivait en gare de Biarritz. Émotion générale et branle-bas de combat : la Ville, son Office du Tourisme (qui n'était encore qu'un Syndicat d'Initiative), le comité, s'activaient. L'inauguration de la statue allait permettre de faire du mois de septembre un mois d'amitié franco-espagnole. Le jour de l'inauguration fut choisi ; le socle destiné à la recevoir, au square du Basta, édifié ; les derniers descendants des familles royales ou impériales de France et d'Espagne invités, les autorités civiles, militaires et religieuses convoquées, les grandesses d'Espagne et les membres de l'aristocratie française, qu'elle soit de souche impériale ou royale, priés. La musique militaire des troupes en garnison à Bayonne devait accompagner la cérémonie.

Tout était prêt, sauf l'agrément des Beaux-Arts toujours attendu. Mais, dans la hâte, les démarches et les pressions se multipliaient pour que les hauts fonctionnaires, conscients de leurs prérogatives et jaloux du pouvoir discrétionnaire qui était le leur, daignent enfin accéder à la requête dont ils étaient saisis depuis si longtemps. Tout était prêt. La statue elle-même, toujours dans sa caisse,

était installée sur son socle. Les fauteuils, les chaises et toute la décoration d'usage pour des manifestations de cette sorte, en place. Drapeaux et oriflammes flottaient au vent. Tout, donc, était prêt lorsque la veille du jour fixé pour l'inauguration, un bruit insidieux commença à se répandre : il n'y avait peut-être pas dans la caisse ce que tout le monde s'attendait à y trouver... Pris d'une inquiétude subite, les membres du comité réunis en catastrophe décidèrent de faire ouvrir la caisse. A cette fin, le sculpteur fut convoqué et un huissier requis. Le sculpteur se présenta à l'heure dite. Mais il s'était fait accompagner de toute une troupe de jeunes gens, les *Saltimbanques*, avec l'écrivain François-Régis Bastide¹ à leur tête. À l'ouverture de la caisse, un cri d'horreur s'élevait dans les rangs du comité : au lieu de la ravissante jeune femme qu'ils s'attendaient à y rencontrer, ils se trouvaient en face d'une statue futuriste, de style pyramidal. (Fig. 5 à 8) Le sculpteur avait taillé dans le marbre une série

Fig. 5
Statue en perspective vers l'église Sainte-Eugénie.
Photo Etienne.
Dossier E. Ribeton.





(en haut à gauche)

Fig. 6
Statue regardant
vers le Palais.
Photo Etienne.
Dossier E. Ribeton.

(en haut à droite)

Fig. 7
Ombres et lumières
sur la statue.
Photo Etienne.
Dossier E. Ribeton.

(ci-contre)

Fig. 8
La statue pyramidale sortie
de sa caisse devant le Bellevue.
Photo Etienne.
Dossier E. Ribeton.

ÉTUDE

d'angles droits, au travers desquels il prétendait représenter le buste, le visage et l'ample crinoline de l'impératrice. Il expliqua plus tard que l'étude des sculptures égyptiennes et mexicaines l'avait convaincu des vertus de l'angle droit ! En attendant, les membres du comité, atterrés, prenaient la fuite sous les lazzis des *Saltimbanques*. Le scandale fut énorme ! Il fallut tout décommander, tout annuler. La statue fut conduite au dépotoir municipal (Fig. 9), le socle détruit. J'eus alors à intervenir, comme avocat du sculpteur, avec l'assistance de mon père qui était l'avoué de la marquise de San Carlos, pour arracher la statue au sort infâme que venait de lui réserver la Ville de Biarritz.

Un référé nous permit de la récupérer.

Dans un premier temps, la statue fut conduite à Saint-Jean-de-Luz. Élie de Sèze était alors maire de Saint-Jean-de-Luz. Avocat au barreau de Bayonne, comme

Fig. 9
La statue dans
le Centre industriel
de Biarritz
surnommé
"le dépotoir
municipal".
Dossier
E. Ribeton.





Fig. 10
*La statue reléguée
 dans le parc
 Duconténia de
 Saint-Jean-de-Luz.
 Cliché E. Rousseau-
 Plotto.*

son confrère Guy Petit, maire de Biarritz, il n'avait qu'une affection modérée pour ce dernier. Il fit édifier dans sa ville un socle provisoire, square Thiers, pour y présenter la statue. Durant quelques semaines, un préposé municipal était chargé de raconter aux touristes intrigués l'aventure arrivée à son collègue de Biarritz... Clochemerle, on le voit, n'est jamais loin. La statue fut ensuite présentée en divers lieux. Elle a, aujourd'hui, trouvé la paix dans le calme du parc Duconténia (Fig. 10) à Saint-Jean-de-Luz. [...]

Le procès qui menaçait était inquiétant. La Ville de Biarritz s'appêtait à réclamer à Juan Luis Cousiño d'importants dommages et intérêts en réparation du préjudice, tant matériel que moral, que lui avait causé l'affaire de l'inauguration

manquée. L'aventure qui lui était advenue suscitait un rire général. Elle faisait penser au film de Charlie Chaplin *Les lumières de la Ville* (1931), dans lequel un épisode consacré à l'inauguration d'une statue donnait lieu, elle aussi, à un esclandre. Le film montre une cérémonie brillante avec de nombreux officiels et de multiples drapeaux entourant une grande statue encore voilée. Et au moment précis où le voile est enlevé, que découvre-t-on ? Charlot en loqueteux, endormi dans les bras de la statue ! Stupeur et indignation du côté des officiels, éclats de rire homériques de la part de la foule... Il y a ainsi des avanies que des personnages officiels, imbus de leur importance, pardonnent difficilement... Juan Luis Cousiño avait alors toutes les raisons d'être inquiet. Nous prîmes le parti, sans attendre davantage, d'assigner et de prendre ainsi l'initiative des opérations. Il était manifeste que la Ville de Biarritz, les membres du comité et à leur tête le comte Baciocchi, ne voulaient pas de notre statue. C'était leur droit. Mais cette statue, affirmions-nous, ne pouvait être le fruit du contrat de commande qui avait été passé sous la condition suspensive de l'agrément des Beaux-Arts. Ce contrat prévoyait que c'était la Ville qui achetait le marbre, louait l'atelier et payait les ouvriers, le sculpteur ne fournissant que sa main. Or, c'était le sculpteur qui avait acheté le marbre, loué l'atelier et payé les ouvriers. Fallait-il ajouter qu'au moment où le sculpteur travaillait à la statue, et encore jusqu'au jour de l'inauguration manquée, la condition essentielle de l'agrément des Beaux-Arts n'avait toujours pas été remplie.

La statue pyramidale, dont le style s'était imposé au sculpteur, avait été créée en dehors du contrat ! En l'envoyant à Biarritz, le sculpteur faisait une simple proposition qui, si elle avait été acceptée, aurait entraîné une novation quant à l'objet du contrat. Elle ne plaisait pas. On n'en voulait pas. Très bien. Cela voulait dire que les membres du comité comme les édiles municipaux étaient des "béotiens" qui ne comprenaient rien à l'art moderne, ni aux exigences d'une inspiration artistique. Mais c'était leur droit.

Par contre, puisque l'agrément des Beaux-Arts était enfin arrivé, le sculpteur se déclarait prêt à faire la statue classique, objet du contrat de commande. Il assurait qu'elle serait en tout point conforme à la maquette qu'il avait présentée à l'époque du concours. Il se déclarait donc prêt à remplir les obligations du contrat, et il mettait la Ville de Biarritz en demeure de tenir les siennes, en reprenant toute l'affaire à zéro.

Le procès était difficile. D'autant que le président du tribunal avait fait partie des invités à l'inauguration manquée. Et les magistrats n'étaient pas insensibles au fait que la Ville de Biarritz se posait en victime. Ne leur faisait-elle pas parvenir régulièrement invitations et billets gratuits pour assister aux diverses manifestations et spectacles qui marquaient la saison ? Je n'ai connu qu'un seul magistrat, le président Darroze, qui refusait systématiquement ces invitations ou ces billets. Il savait qu'autour de la Ville de Biarritz et de ses casinos, il y avait toujours eu de nombreux procès. Et il entendait, par un scrupule rare mais qui l'honore, qu'en aucun cas son indépendance ne puisse être suspectée. Le sculpteur perdit son procès. Ce dernier avait été marqué par les envolées lyriques de Maxime Dubroca, l'avocat de la Ville, qui s'exclamait :

Monsieur Cousiño,

Nous attendions à voir apparaître une impératrice rayonnante de charme et de fraîcheur, et nous découvrons une statue informe de style pyramidal sans rapport avec la maquette que vous nous avez présentée. Nous attendions une belle rose et nous découvrons un chardon épineux. Et au lieu de la ravissante jeune femme, si belle en ses atours, que nous étions en droit d'espérer, se révèle une sorte de vestale Targui qui effraie.

Le tribunal allait, cependant, retenir à la décharge du sculpteur, que la Ville de Biarritz et l'administration des Beaux-Arts dont l'intervention était nécessaire à la perfection du contrat, avaient fait preuve d'une négligence. D'abord, en laissant le sculpteur dans l'incertitude pendant trop longtemps sur la concrétisation du contrat de commande. Ensuite, en acceptant la caisse qui contenait la statue sans vérification aucune.

L'organisation et les frais de la manifestation grandiose qui avait été programmée resteraient donc à la charge de la Ville de Biarritz. Par contre, le sculpteur était débouté de sa prétention relative à l'exécution d'une statue conforme à la maquette, et conservait la charge des dépenses effectuées à Florence.

62

Cette affaire réglée, Biarritz et le comte Baciocchi, toujours animés de la volonté d'exprimer la reconnaissance de la Ville à l'impératrice, allaient se rabattre sur un simple buste. Celui-ci, copie en bronze du prix de Rome Albert Bouquillon (Douai, 1908-Paris 1997), réalisée en 1954 d'après une œuvre de Jean-Baptiste Carpeaux² fut d'abord caché sous les tamaris de la Grande Plage comme si la Ville avait honte de l'aventure advenue quelques années auparavant. Il est aujourd'hui relégué, depuis 1996, dans le petit jardin qui entoure la chapelle impériale. Ce buste, très beau, eût peut-être mérité un meilleur sort. Mais de facture tout à fait classique, il ne correspond sans doute plus au goût actuel. Il n'est que d'examiner aujourd'hui les œuvres modernes avec lesquelles la Ville de Biarritz se préoccupe d'ennoblir ses places pour mesurer l'évolution.

La statue de Juan Luis Cousiño, très provisoirement installée en septembre 1951 au Basta, avait le visage tourné vers l'hôtel du Palais, souvenir de la villa Eugénie, reflet des jours de joie et de bonheur de l'impératrice. Biarritz doit-elle toujours se priver de cette évocation romantique de son passé au prétexte d'un marbre trop cubiste ? E. R."

■ Cousiño condamné

Juan Luis Cousiño assigna la Ville de Biarritz le 30 janvier 1952, mais perdit son procès au tribunal de Bayonne le 9 juin 1952. Les notes du procès (appelées "cotes de plaidoirie"), présentées en annexe, aident à rectifier quelques affirmations de l'article d'Etienne Ribeton. (Fig. 11)

Fig. 11
Portrait d'Etienne Ribeton en 1952.
Photo Etienne.
Collection
O. Ribeton.



ÉTUDE

C'est ainsi que nous devons citer un extrait d'une cote en chiffre arabe de la plaidoirie devant le tribunal de Bayonne qui témoigne de l'inexistence d'un vrai concours et de la constitution d'un comité *ad hoc* après le choix de l'artiste (cote 2) :

Au mois de septembre 1950, M. Cousiño est sollicité par la Ville de Biarritz en la personne de M. Lazari, pour étudier un projet de monument à l'impératrice Eugénie. Il se met au travail, et réalise une première maquette. Pour faciliter l'érection de la statue et obtenir des souscriptions, la Ville de Biarritz décide de créer un Comité qui sera spécialement chargé de veiller à tout ce qui concernera le monument. Le récépissé du dépôt des statuts à la Sous-Préfecture est du 25 novembre seulement et les formalités de publicité au Journal Officiel n'interviendront pas avant le 7 décembre 1950.

Or les premières réunions du Comité ont lieu les 13 et 20 novembre 1950, auxquelles M. Cousiño présente sa maquette. Mais à ces différentes dates le Comité n'a encore aucune existence légale. C'est donc bien à la demande de la Ville de Biarritz seule que M. Cousiño a commencé à travailler.

Cette première maquette fut exposée au public, avenue Edouard VII aux Arceaux Lacombe (dès décembre 1950 d'après une annonce du journal *Sud-Ouest*). Elle était visible depuis la rue derrière une vitrine. Le secrétaire du Comité, M. Ch. Castéran, avisa le sculpteur le 8 février 1951 que l'installation d'un rideau et de deux projecteurs amélioreraient la présentation.

63

■ Querelle des Anciens et des Modernes

Cette dispute juridique mit sur la place publique une querelle des Anciens et des Modernes, relayée par la presse internationale. Certaines personnalités s'exprimèrent en faveur de cette sculpture, notamment le critique d'art, Waldemar George. François-Régis Bastide (Biarritz, 1926-Paris, 1996) joua un rôle majeur par nombre d'articles défendant la libre inspiration de l'artiste, en particulier dans l'hebdomadaire *France-Opéra* du 3-9 octobre 1951. Il y racontait le dévoilement de la statue devant un Comité stupéfait et des spectateurs amusés, le vain discours de l'artiste couvert par le brouhaha des protestations officielles, et enfin il donnait la parole à Juan Luis :

Cousiño nous a expliqué qu'il n'avait pu se résoudre à sculpter une crinoline, qu'il avait vingt-huit ans, qu'il avait choisi un rythme en forme de croix, éliminant toutes les lignes courbes, et que son ciseau avait travaillé tout seul. Le résultat, c'est un grand cri de douleur, une vierge toute contournée, qu'il faudrait voir de plusieurs côtés à la fois, sur laquelle le soleil a jeté un moment les derniers feux du jour, donnant au marbre blanc le bleu, le mauve, l'indigo pâle...

Bastide donnait ensuite le récit de la polémique qui enflait attisée par le souffle des *Saltimbanques* :

Puis on a remis la bâche. Le comité refusait la statue. C'était le premier acte. Eugénie entraînait dans la clandestinité. On pouvait bien lui donner son véritable nom : la Vierge de Biarritz et l'histoire de France traitaient l'impératrice de Vierge posthume. [...] Le comité a donné l'ordre d'enlever la statue. On l'a mise au Centre d'incinération de la ville. [...] Luis de Vilallonga, le grand exégète biblique, déclare que cette œuvre a une importance considérable, qu'elle est le symbole

En marge de l'« affaire » de la vierge pyramidale de Biarritz

QUI EST  Juan-Luis Cousino ?



La « Nouvelle République » qui a été le premier journal à dévoiler pour ses lecteurs « l'affaire de la Vierge pyramidale » est également le premier à révéler la personnalité même du sculpteur Juan-Luis Cousino.

cluants que notre état-major prit contact avec le général Boyo, premier pilote qui ait dépassé la vitesse du son, et avec le major Yae-gen, du Centre expérimental de Murooh.

C'est ainsi que les officiers américains, pilotant deux « Sabres » atterrirent le 6 septembre dernier sur l'aérodrome de Marignane où ils furent reçus par le colonel Rossanoff, directeur des essais de la maison Dassault.

Un essai concluant

Le « Mystère » quitta son hangar pour un premier essai devant les aviateurs alliés. Au cours de ce vol le « Mystère » réalisa un certain nombre de « mach » à 0,95 (mesure de vitesse en raison de la compressibilité de l'air : un « mach » égale 1.240 km. heure). Le lendemain, les américains eux-mêmes expérimentèrent l'appareil et réalisèrent un certain nombre de « mach » 0,98.

Suite en page 6

L'AFFAIRE de la Vierge pyramidale de Biarritz a fait carrière, surtout depuis qu'un magazine, distribué dans le monde entier, à raison de deux millions d'exemplaires par semaine, la reprise objectivement.

« Le but du sculpteur est atteint, dit-on. Il l'a obtenu, cette publicité qu'il recherchait... »

Nous sentions que ces « on » là avaient tort.

par
Jean-Robert Flamanc

Depuis que nous connaissons Juan-Luis Cousino, nous savons qu'ils sont dans l'erreur.

Ce garçon de vingt-huit ans, qu'trebuchs sur les mots comme s'il était constamment dominé par la crainte de mal traduire sa pensée a gardé, dans le regard, les infinis sincères de son Chili natal.

La recherche d'une voie

« L'hacienda où je suis né nous dit-il, fait face à la mer, au bord d'une plage immense où il ne vient jamais personne. Quel contraste avec Santiago, où j'ai fait une partie de mes études ! »

Ces études, elles seront hachées comme c'est souvent le cas dans les familles cosmopolites. Et Juan Luis, après la consécration il usait, mais nécessaire, du baccalauréat, après quelques pas sur le

Suite en page 4



Une œuvre de Juan-Luis Cousino : « Judas », réalisée au temps où, à Florence, le sculpteur cherchait sa voie.



Une vue inédite de la Vierge pyramidale.

Fig. 12
Début de l'article de Jean-Robert Flamanc dans La Nouvelle République, 19 oct. 1951. Dossier E. Ribeton.

ÉTUDE

du mystère de la Rédemption. [...] Les *Saltimbanques* entraînent une bonne partie de la population dans leur enthousiasme. De Paris sont arrivées de puissantes approbations. Les villes rivales de Biarritz, Bayonne, Anglet, Saint-Jean-de-Luz ont fait mine, elles, de comprendre l'art moderne. Si on les poussait un peu, elles achèteraient la statue ; mais le comité, tout en la refusant, ne la lâche pas. Il se raidit. Il se sent ridicule. [...] Dans cette épreuve de force, si le comité se montre généreux et pardonne, Biarritz, abandonnant enfin l'ère impériale et le stuc des casinos, entrera dans le vingtième siècle.

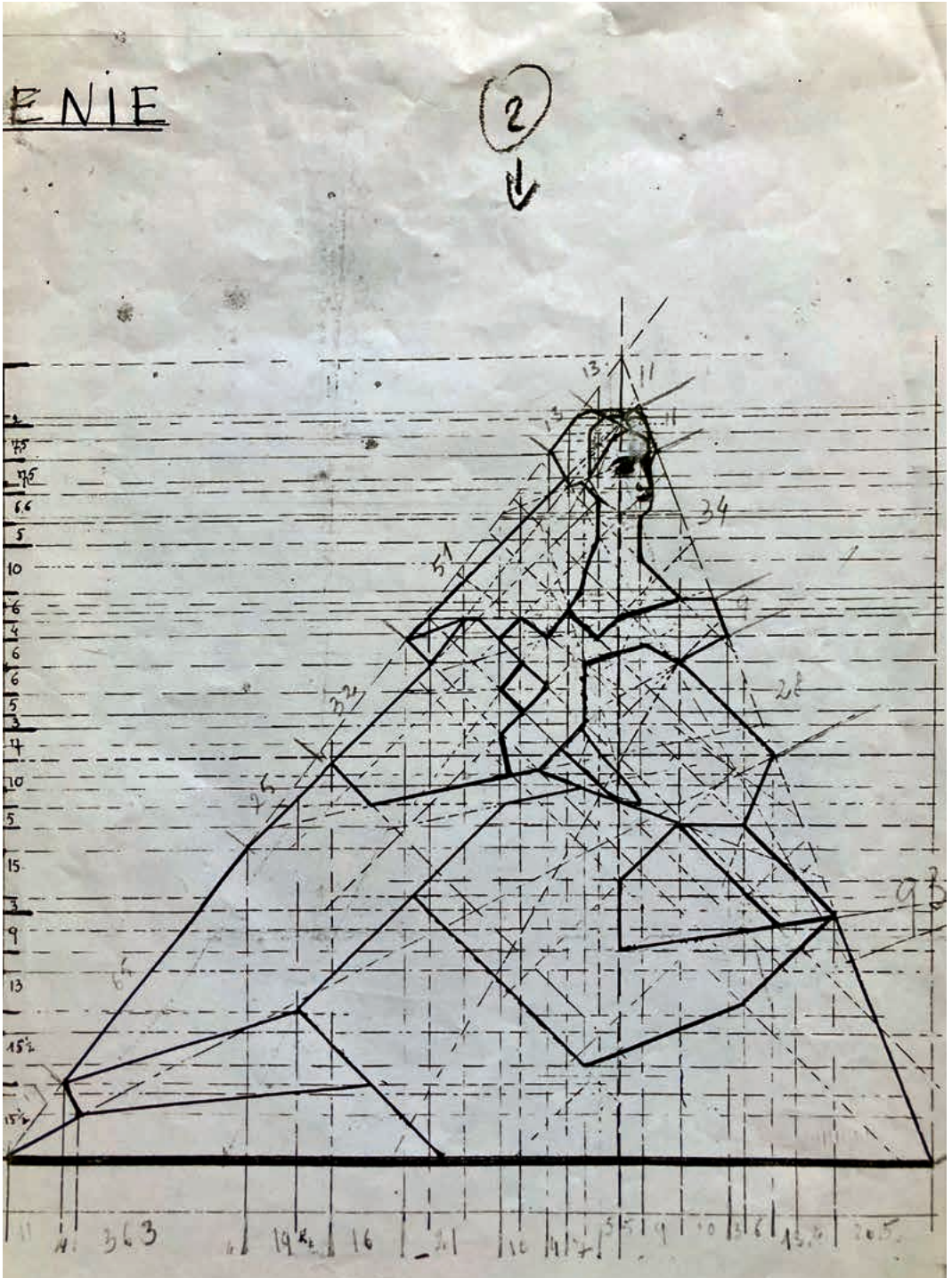
Les écrits de Bastide furent même cités dans un long article de Jean-Robert Flamanc dans *La Nouvelle République* du 19 octobre 1951 (Fig. 12) qui s'interrogeait sur la personnalité du sculpteur et ajoutait : "un romancier bien connu, doublé d'un conférencier en renom, François-Régis Bastide, auteur de *La Lettre de Bavière*, s'est montré très intéressé par la composition de la Vierge de Biarritz. Il nous donne, à ce sujet, un témoignage clair et sincère". Cette défense esthétique fut citée dans la plaidoirie en appel et nous la retrouverons dans la deuxième partie de cette étude (cote XIX).

Pierre Larramendy (Saint-Jean-de-Luz, 1908-1987), autre membre des *Saltimbanques*, qui fut maire de Saint-Jean-de-Luz de 1961 à 1971, écrivit des projets d'articles en défense de l'artiste, accompagnés de dessins stratégiques (Fig. 13). Il précisa que le Comité demanda de modifier la première maquette présentée en septembre 1950 ; que l'esquisse en pyramide (Fig. 14) présentée en février 1951 "fut acceptée par le Comité et envoyée à l'approbation des Beaux-Arts. Cette esquisse dont le Comité pouvait penser qu'elle évoluerait vers l'art traditionnel du XIX^e siècle, ira au contraire vers celui de 1950". Cousiño justifia cette direction moderniste dans un texte intitulé "*Explication de ma statue*" écrit après le dévoilement du marbre et son refus par le Comité. On en retiendra :

"La compréhension du beau et du bon exige une correspondance, un effort dans son renouvellement. Cet effort indispensable au Saint et au Créateur serait l'essence du Rythme, et celui-ci constituerait donc une cadence ascendante. Le miracle est une réintégration d'énergie, l'œuvre géniale est une découverte d'énergie ; tous deux remontent vers l'Essence. Si l'artiste perd conscience de l'effort et se laisse aller à sa facilité ou à son intellect, il raconte ou spéculé, son œuvre cesse d'émouvoir et sa cadence est descendante.

Toutes les œuvres d'art traduisent plastiquement cet effort (elles ont du rythme) ; j'ai voulu en exprimer le maximum. Par exemple : une masse qui en pousse obliquement une autre actue [sic] sur elle mais glisse, l'effet maximum serait obtenu par une poussée de face... s'agissant de lignes ou contours d'un volume, j'ai choisi la droite comme étant la plus forte ; physiquement 'l'aboutissante [sic] d'une spirale' (D' Mousset). Ce maximum correspond à un angle droit.

Dans cette idée, je commençai une maquette qui (sous pression constante du Comité) fut livrée en mars 51. Elle fut acceptée et publiée. On me demanda par la suite de refaire une autre maquette sous menace de concours ; après avoir refusé, j'acceptai de refaire une nouvelle tête grandeur nature ainsi qu'un dessein [dessin ?] mathématique de la maquette modifiée (mais non résolue, étant donné qu'un changement partiel entraîne fatalement tout le reste), inscrite de



ÉTUDE

1182 au folio N° 11

Le film d'un procès célèbre.

La statue pyramidale de Biarritz
ou
L'Éternelle querelle
des Anciens et des Modernes.

=

Cousiño a-t-il trompé le Comité,
ou, a-t-il été trompé ?

=

Maquette n° 1.

La 1^{re} maquette de Sepien 1950. Le Comité demanda de la modifier.

Esquisse présentée en février 1956 qui fut acceptée par le Comité, et envoyée à l'approbation des Beaux-Arts.

Cette esquisse, dont le Comité pouvait penser qu'elle évoluait vers l'art traditionnel du XIX^e siècle, ira au contraire vers celui de 1950.

par
PIERRE LARRAMENDY.

Esquisse n° 2

La 3^e esquisse

3

La statue réalisée de ~~matériaux~~ par Cousiño et les ~~esquisseurs~~ ~~esquisseurs~~.

~~Esquisse~~
refusée par le Comité.

Contrat et Cahier des Charges de Comité = ZERO. Il est prouvé de contrat devant et la signature après l'approbation des Beaux Arts, ce qui n'est pas lié.

Contrat et Cahier des Charges de la Ville de Biarritz = ZERO.

(Page de gauche)
Fig. 13
Dessin d'Eugénie en pyramide par J. L. Cousiño.
Collection Hortense Haussling.

Fig. 14
Pierre Larramendy, première page
d'un brouillon d'article. Dossier E. Ribeton.

face dans une pyramide équilatère dont la hauteur fut divisée en 13 parties correspondantes à différentes proportions du corps.

En Italie je continuai à travailler cette maquette modifiée jusqu'à son aboutissement presque définitif. Sur le marbre je terminai au moment où toutes les droites correspondirent exactement entre elles (grâce à une coïncidence que j'ignore). Il en résulta une figure très douloureuse qu'il me fut impossible de ne pas accepter, étant l'aboutissement mathématique de la maquette.

[...] Cette idée de l'angle droit fut instinctivement appliquée par les premiers égyptiens (40 siècles avant Christ). La Victoire de Samothrace est construite à base de deux droites [droites ?]".

Cousiño ne dit pas combien il aurait pu être influencé par son maître à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, Quinto Martini (Seano, 1908-Florence, 1990) qui alliait le style classique à des recherches nettement plus contemporaines.⁴ Cependant, l'artiste, inquiet de ne pouvoir récupérer dans l'immédiat sa statue, qu'il avait entièrement financée sur ses propres deniers, mise "au dépôt municipal" (appelé pompeusement par la Ville "Centre industriel" dans ses courriers) ; et d'être mis en demeure de payer les frais de l'inauguration avortée, proposa de refaire en marbre une statue de l'Impératrice identique à la maquette initiale. L'édition du 18 octobre 1951 de *Côte Basque Soir* s'en fit l'écho. Cette démarche ajouta à la confusion générale.

Mais l'attention, au cours du procès devant le tribunal de Bayonne, fut dirigée vers l'essentiel : la liberté créatrice de l'artiste. Et sur ce point, même le Directeur de l'école nationale des Beaux-Arts de Paris, Nicolas Untersteller (Stiring-Wendel, 1900-Paris, 1967), prit partie en écrivant le 6 mai 1952 : "J'ai l'honneur de déclarer que je considère qu'une maquette ne représente que le point de départ vers une œuvre qui doit à la suite se développer selon le tempérament et la conscience de l'artiste. Il serait monstrueux de rendre un artiste prisonnier de son esquisse en l'obligeant à l'agrandir et à l'exécuter servilement et par là anéantir tout souffle créateur [...]" (Fig. 15).

Mais l'affaire ne devait pas en rester là puisque Juan Luis Cousiño décida de faire appel du jugement du tribunal bayonnais. **(à suivre)**

(page de droite)

Fig. 15

Lettre du Directeur
des Beaux-Arts à
Etienne Ribeton,
le 6 mai 1952.
Dossier E. Ribeton.

Ministère
de l'Éducation Nationale

École Nationale
Supérieure
des
Beaux-Arts

Republique Française

Paris, le 6 Mai 1952. 19
17, Quai Malakouas, VI^e

Le Directeur de l'École Nationale Supérieure
des Beaux-Arts, Membre de l'Institut
à Monsieur MAITRE Etienne RIBETON

20 rue Thiers à BAYONNE (Basses-Pyrénées)

Dans l'appréciation du cas de M. JUAN LUIS
COUSINO, statuaire, qui se trouve en opposition avec
le comité du Monument à l'Impératrice Eugénie à Biarritz
j'ai l'honneur de déclarer que je considère qu'une ma-
quette ne représente que le point de départ vers une
oeuvre qui doit à la suite se développer selon le tempé-
rament et la conscience de l'artiste.

Il serait monstrueux de rendre un artiste prison-
nier de son esquisse en l'obligeant à l'agrandir et à
l'exécuter servilement et par là anéantir tout souffle
créateur.

Je vous autorise à faire état de cette lettre.



Etienne Ribeton

Carrare 7/11/51

204
 R. GARDERA
 AVUÉ
 Successeur de M^r DEVILLE
 22, Rue Lormand,
 BAYONNE

Monsieur.

Je m'excuse de cette réponse tardive
 en voici la cause : j'avais demandé
 à M. Gambacciani à Florence de
 m'avertir seulement quand arriveraient
 des lettres, avec l'émission de Brianti,
 ne voulant être dérangé pour aucun autre
 motif; et votre lettre du 18 Juillet est
 arrivée sous une enveloppe courante.

Quant à la Statue je vous
 prie de croire que vous me satisfait au
 delà de vos espérances; plusieurs
 Journalistes m'ont déjà offert des articles
 avec photos dans des revues illustrées,
 j'ai tout refusé voulant que le monument
 ne soit photographié qu'une fois mis
 en place; à part cela la statue est
 déjà encastrée depuis deux jours.

Tous ces retards m'auraient
 terriblement gêné sans la grande
 gentillesse de M. Carlo Andrei,
 marmitiste à Carrare, qui d'accord,
 avec une banque locale, exécutera

La statue contre assignat ; c'est a
 dire le tout arrivera a port de Biarritz
 qui ne signifie nullement
 un manque de confiance de ma part
 mais une formalité indispensable pour
 l'exportation de valeurs et une garantie
 pour M. Andrieu. j'ai fait de mon mieux
 pour economiser le plus possible : le
 marbre, les travaux exécutés des ouvriers
 et l'emballage font un total de 758000
 francs. Je vous porterai moi-même la
 facture légalisée.
 Ayez l'obligeance de me
 plus m'écrire en Italie car je reviens
 en France et j'espère donc a très bientôt
 Bien respectueusement a vous
 Juan Luis Cousiño
 (PS) j'espère et j'ai confiance que cette
 permission des Beaux Arts arrivera
 a temps!

(Page de gauche et ci-dessus)

Fig. 16

Lettre manuscrite de Juan Luis Cousiño
 du 7 août 1951 à Paul Lazari.
 Archives départementales 64,
 dépôt Biarritz 1 M 56.

Le Jugement du Tribunal d'Instance de Bayonne Audience du 9 juin 1952

ENTRE : le sieur Juan Luis COUSIÑO, demeurant à St-Jean-de-Luz, vieille route de St-Pé, demandeur ayant pour avoué M^e RIBETON plaidant pour la 1^{ère} fois M^e E. RIBETON, avocat, d'une part,

ET : le COMITÉ POUR L'ÉRECTION DU MONUMENT COMMÉMORATIF DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE, dont le siège est à Biarritz, Hôtel de Ville, défendeur ayant pour avoué Maître GARDERA, plaidant pour la 1^{ère} fois M^e DUBROCA, avocat, d'autre part,

ET ENCORE : la VILLE DE BIARRITZ, en la personne du Maire de ladite ville, autre défenderesse, ayant pour avoué M^e DILLAIS, plaidant pour la 1^{ère} fois M^e ROUSSET, avocat, d'autre part ;

Vu l'exploit introductif d'instance en date du 30 janvier 1952 ;

Attendu que courant 1950 se formait à Biarritz pour l'érection d'un monument commémoratif de l'impératrice Eugénie un comité dont les statuts ont été régulièrement déposés et publiés en la forme des associations déclarées dotées de la personnalité civile ;

Attendu que Luis COUSIÑO, statuaire, fut pressenti pour l'exécution du monument ; qu'une maquette fut présentée et agréée après quelques modifications imposées par le comité ;

72

Attendu cependant, qu'il est à souligner qu'au cours de la séance du comité du 25 février 1951, aucune commande ferme n'était encore passée, ainsi qu'il est péremptoirement établi par le procès-verbal de cette délibération dans laquelle on peut lire les passages suivants : "si Mr COUSIÑO est investi de la mission qu'il sollicite... etc. Si Mr COUSIÑO les accepte (les réserves du comité) comme base de son éventuel contrat" ;

Attendu que les P.V. de séance du comité, notamment celui du 13 février, et celui du 26 au cours de laquelle COUSIÑO fut appelé à formuler son point de vue témoignent de l'accord des intéressés non seulement sur l'ensemble de l'œuvre mais aussi sur le détail, le soin des promoteurs étant de faire revivre le souvenir historique de l'impératrice telle qu'elle était représentée par les maîtres de l'époque vers sa 35^e année "quand elle donnait le ton à l'Europe par l'éclat du trône impérial, par sa beauté personnelle et par son élégance inégalée..." ;

Attendu que l'acceptation par COUSIÑO de ces désirs était la condition expresse de l'agrément du projet par le comité qui s'engageait dans ce cas à le transmettre pour l'approbation à l'administration des Beaux-Arts en vue de son érection dans un lieu public de Biarritz ;

Attendu qu'ainsi existait à la date du 26 février une promesse de contrat entre le comité et l'artiste dont la réalisation paraissait soumise à deux conditions suspensives :

1^o l'acceptation par COUSIÑO des dernières modifications suggérées par le comité,

2^o l'approbation de la maquette par l'administration des Beaux-Arts, condition impérative à laquelle le comité soumettait la régularisation de la commande par contrat écrit ;

Attendu que la preuve de l'acceptation par COUSIÑO du contrat envisagé est péremptoirement démontrée par les faits, puisqu'il partit pour Florence en mars 1951 en vue de faire l'acquisition d'un bloc de marbre et qu'il écrivait à cette époque une lettre non datée au comité : "Ayant la foi j'ai pris possession du bloc au nom du comité... s'il vous plaît, ayez donc l'amabilité de me faire parvenir le contrat..." ;

Attendu que la seconde condition suspensive fut réalisée notamment par le décret d'approbation du 13 juillet 1951 communiqué à la Mairie de Biarritz le 14 août 1951 ;

Attendu qu'il résulte des faits constants ci-dessus que l'échange des volontés était acquis entre parties dans le mois de mars 1951 par l'accord :

1^o sur l'objet du marché (la maquette à réaliser en marbre de Carrare),

2^o le prix qui en avait été fixé à 800.000 frs, comprenant le coût du marbre, les frais de séjour et la rémunération de l'artiste en Italie et le transport par décision du comité du 20 novembre, point sur lequel aucune difficulté n'a été soulevée au cours des débats (délibération du 20 novembre 1950),

3^o sur la date de livraison au 15 septembre 1951 (lettre de COUSIÑO non datée mais se situant à fin mars 1951) ;

Attendu que la promesse était donc devenue un accord synallagmatique parfait⁴ et définitif entre parties, auquel l'homologation du service des Beaux-Arts ne devait rien ajouter juridiquement sinon permettre de la formaliser et de disposer des fonds ;

Attendu que toute la correspondance échangée établit que dès le mois de mars, COUSIÑO laisse entendre qu'il exécute la convention :

ÉTUDE

1^o lettre : "étant donné que la maquette et plans ont été laissés absolument précis et qu'en plus la statue est pyramidale, etc.",

2^o lettre du 29 mai : "il est de mon intérêt que la qualité du travail prime la rapidité de l'exécution" ; lettre du 26 juillet : "dans huit jours ma statue sera prête" ;

Attendu qu'à aucun moment COUSIÑO ne laisse entendre dans ses lettres que l'œuvre qu'il se propose de livrer n'est pas celle qui a fait l'objet de la convention, ainsi qu'il l'a soutenu à l'audience ;

Attendu sans doute que dans sa première lettre de Florence, il a bien écrit que la statue était pyramidale, ce qui ne signifie nullement ainsi qu'il l'a fait plaider qu'il avait ainsi averti le comité de la nouvelle conception de son œuvre, mais signifie seulement qu'elle pouvait s'inscrire géométriquement dans une pyramide ce qui ne pouvait éveiller l'attention du comité puisqu'il avait eu soin d'écrire une ligne avant "que maquette et plans avaient été laissés absolument précis (sic)", phrase dans laquelle le Tribunal ne peut voir qu'une assurance de son désir de répéter le projet initial ;

Attendu que la statue terminée, il refusa de la laisser photographier malgré la demande qui lui en fut faite par lettre du 31 juillet 1951, à laquelle il répondit le 7 août 1951 qu'il désirait que le monument ne soit photographié qu'une fois mis en place, et il en annonçait en même temps l'expédition et son retour en France (Fig. 16) ;

Attendu que l'homologation des Beaux-Arts étant intervenue entre-temps, COUSIÑO de retour en France ne paraît pas être rentré en rapport avec le comité pour exiger la rédaction d'un contrat écrit et le versement de provisions convenues ;

Attendu cependant qu'à quelques jours de l'inauguration, le comité refusa l'œuvre livrée comme ne correspondant pas au projet agréé par lui et homologué par les Beaux-Arts ;

Attendu qu'en cet état COUSIÑO a assigné le comité et la Ville de Biarritz et qu'il réclame l'exécution pure et simple de la convention, se déclarant prêt à assurer l'exécution d'une œuvre conforme à la maquette, expliquant qu'il avait de son propre chef, dans un mouvement de foi artistique, réalisé une œuvre d'inspiration différente bien qu'ayant la même base essentielle, mais qu'il ne demande qu'à reprendre puisqu'elle a été refusée ;

Mais attendu que sa prétention ne serait admissible que si la convention qui le liait n'avait été qu'une simple promesse ;

Qu'en réalité, ainsi qu'il est démontré plus haut, un contrat synallagmatique était né, ce contrat étant devenu parfait par le seul accord des volontés et ayant déjà subi un commencement d'exécution, puisque c'est sur le bloc de marbre acquis au nom du comité par COUSIÑO que ce dernier a réalisé une œuvre différente de celle qui avait été commandée et que c'est cette œuvre qui fut livrée pour la date prévue de l'inauguration, ce qui la rattache péremptoirement à la commande, l'homologation par les services des Beaux-Arts ayant pour effet non pas de parfaire juridiquement le contrat, mais d'autoriser la Ville à exposer l'œuvre sur une voie publique ; Que si l'on considère cette homologation comme une condition suspensive qui ne jouait d'ailleurs qu'en faveur du comité, sa réalisation avant la livraison donnait de toute façon un caractère définitif à la commande ; Attendu que dans une convention synallagmatique chacune des obligations a pour cause l'obligation de l'autre partie, de telle sorte que si l'une des parties n'exécute pas la sienne, l'autre est libérée ;

Attendu qu'en présence d'une convention définitive suivie d'exécution se trouve posée la question de savoir quelles sont les limites de la liberté des artistes dans l'exécution d'une œuvre commandée ;

Attendu que si se retranchant derrière l'autorité de Monsieur le Directeur de l'École Supérieure des Beaux-Arts, COUSIÑO peut soutenir avec raison "qu'il serait monstrueux de rendre un artiste prisonnier de son esquisse en l'obligeant à l'agrandir et à l'exécuter servilement et par là à anéantir tout souffle créateur..." ". Encore convient-il de distinguer entre les œuvres que l'artiste exécute de sa propre initiative et pour laquelle il ne songe pas à poser des bornes au souffle créateur et les œuvres commandées qu'il est entièrement libre de refuser si les conditions essentielles qui lui sont imposées ne lui conviennent pas ; que si l'exécution de la maquette peut ne pas se limiter à un agrandissement servile, l'acheteur est juridiquement en droit tout de même de souhaiter que la foi artistique ne transforme l'œuvre jusqu'à la rendre méconnaissable et inutilisable pour les fins auxquelles il la destine ;

Attendu que ce n'est pas ni la place de souligner le talent d'un artiste qui avait su traiter son projet en alliant le souci de la vérité historique à un modernisme modéré et de bon goût, le Tribunal ne pouvant que constater d'après les photographies éloquentes, jointes au dossier, que la statue livrée par COUSIÑO, quelle que soit sa valeur propre, n'a rien de commun sinon qu'elle "paraît pouvoir s'inscrire dans la même figure géométrique", avec un monument destiné à perpétuer la grâce souveraine et l'élégance inégalée de l'impératrice Eugénie, telle que le comité l'avait désirée et commandée et telle qu'elle avait été officiellement approuvée sur maquette par les services des Beaux-Arts ;

Attendu et seulement par surabondance de moyen, que la Ville de Biarritz ne pouvait, sans infraction au décret d'homologation, accepter de faire ériger sur une voie publique une œuvre qui ne ressemblait que de très loin au projet agréé ;

Attendu, en conséquence, que le comité était en droit de refuser une œuvre qui ne correspondait pas à sa commande, et qu'il échoit de débouter COUSIÑO de toutes ses demandes, fins et conclusions tant à l'encontre du comité que de la Ville de Biarritz qui sollicite avec raison sa mise hors de cause, son rôle s'étant borné à patronner et subventionner le comité ainsi qu'il résulte de la correspondance ;

Attendu pour la moralité de la cause qu'il échoit de souligner que COUSIÑO a versé au dossier un certain nombre de photographies de ses œuvres qui témoignent de son talent mais aussi de son classicisme ;

Que rapprochant cette circonstance du fait qu'il a négligé d'informer le comité des modifications profondes qu'il apportait au projet initial, qu'il a refusé de laisser photographier la statue avant de la livrer, on est conduit à penser qu'il a simplement cherché à créer un petit scandale publicitaire comme ceux auxquels de nos jours d'autres artistes de talent eux aussi doivent leur renom ;

Attendu qu'une farce si spirituelle soit-elle n'en est pas moins une faute qui entraîne réparation ;

Qu'il échoit, en conséquence, d'accueillir la Ville et le Comité en leur demande reconventionnelle en dommages et intérêts pour préjudice moral du fait de l'inauguration qui dût être décommandée et de la prétention quelque peu abusive de COUSIÑO ;

Que cependant, leur demande doit, eu égard aux circonstances, s'arbitrer à un chiffre de principe ;

Attendu en outre, que le Comité sollicite reconventionnellement le remboursement d'une somme de 249.404 frs représentant les dépenses en vue de l'érection du monument (transport, douanes, photographies, exposition de la maquette, invitations, etc.) dont les justifications sont produites aux débats ;

Que COUSIÑO ne saurait sérieusement les contester puisque ces frais ont été avancés en vue de l'inauguration qui n'a pu avoir lieu par sa faute ;

PAR CES MOTIFS, le Tribunal...

Ordonne la mise hors de cause de la Ville de Biarritz ;

Déboute COUSIÑO de toutes ses demandes, fins et conclusions et recevant les défendeurs en leurs demandes reconventionnelles,

Condamne COUSIÑO à rembourser au Comité d'érection du Monument la somme de 249.404 frs outre les intérêts de droit à compter du 27 novembre 1951, date de notre ordonnance de référé ;

Le condamne à 1.000 Frs de dommages et intérêts envers le Comité en réparation du préjudice moral,

Le condamne à 1.000 Frs de dommages et intérêts envers la Ville de Biarritz,

Le condamne en tous les dépens au besoin à titre de complément de dommages en ce compris les frais du référé du 27 novembre 1951, dont distraction au profit de M^{re} GARDERA et DILLAIS Avoués.

Notes

- 1 François-Régis Bastide fut un écrivain, diplomate, éditeur et animateur de radio (*Le Masque et la Plume*). Avec Pierre Larramendy et le docteur Gérard Mousset, il animait un groupe de jeunes gens intellectuels et remuants surnommé *Les Saltimbanques*.
- 2 Signé au dos : "d'après J.B. Carpeaux A. Bouquillon" ; et sur le piédestal : "à / L'IMPÉRATRICE / EUGÉNIE / BIARRITZ / RECONNAISSANTE". Le dossier de commande à Bouquillon et d'inauguration le 14 septembre 1954 est aux Archives Départementales 64 dépôt Biarritz 1 M 56.
- 3 Quinto Martini (Seano, 1908-Florence, 1990). Participe à la 19^e Biennale de Venise en 1934. Initié à l'art par Ardengo Soffici, influencé par le groupe des Six de Turin et les écrivains dont Cesare Pavese, interprètes d'une culture "antifasciste", Martini s'orienta vers les "archaïsmes de la sculpture étrusque" et les innovations artistiques du XX^e siècle. Il participa après la deuxième guerre mondiale au mouvement Nouvel Humanisme avec principalement Giovanni Colacicchi et Oscar Gallo, et enseigna à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Il publia des contes, des poésies et deux romans. Trente-six bronzes de ce sculpteur sont aujourd'hui exposés dans le parc Musée Quinto Martini dans la campagne de Seano à Carmignano, non loin de Prato et Florence.
- 4 Le contrat est dit "synallagmatique" ou "bilatéral", lorsque ses dispositions mettent à la charge de chacune des parties ayant des intérêts opposés l'exécution de prestations qu'elles se doivent réciproquement. Tel est le cas de la vente ou du contrat de bail. L'adjectif exprimant le contraire de synallagmatique est "unilatéral". Le contrat synallagmatique "imparfait", est un acte juridique, qui dans sa première phase, présente les caractères d'un engagement unilatéral, mais dont l'exécution génère des obligations réciproques. Il en est ainsi de la donation avec charges et du dépôt. L'échange d'une promesse unilatérale d'achat et d'une promesse unilatérale de vente réalise une promesse synallagmatique de vente valant vente définitive lorsque les deux promesses réciproques ont le même objet et sont stipulées dans les mêmes termes. (Com. - 22 novembre 2005, BICC n°635 du 1^{er} mars 2006). Code civil, Article 1102.

EUSKAL HERRIKO JANTZIAK : COSTUMES ET MÉMOIRES DE FILS UNE INTERPRÉTATION DU PATRIMOINE VESTIMENTAIRE BASQUE PAR LA COMPAGNIE MARITZULI KONPAINIA

Claude
IRURETAGOYENA
Jon Olazcuaga
GARIBAL^(*)

Du 18 août au 13 septembre 2020, la Compagnie Maritzuli Konpainia de Biarritz a présenté dans le cloître de la cathédrale de Bayonne la plus grande exposition de costumes qu'elle n'ait jamais proposé depuis sa création. Fruit de plus de vingt ans de travaux dans le domaine du costume basque au service du monde culturel, cette exposition dresse le portrait d'un vestiaire traditionnel haut en couleurs et regorgeant de richesses insoupçonnées. Loin d'enfermer le costume basque dans des stéréotypes abondamment diffusés, la Compagnie Maritzuli souhaite diffuser le plus largement possible les clefs de compréhension de ce patrimoine unique, en appréhendant le costume basque de manière historique, technique, sociale, pour une vulgarisation toujours plus efficace et étendue. Le présent article reprend les textes présentés lors de l'exposition *Euskal Herriko Jantziak : costumes et Mémoires de fils*", produite pour la ville de Bayonne en été 2020.

2020ko agorrilaren 18tik irailaren 13ra, Biarritzeko Maritzuli Konpainiak sortu zenetik sekulan proposatu ez zuen jantzien erakusketa handiena aurkeztu zuen Baionako katedralako kalostran. Euskal jantzien arloan lanean eta ikerketa etnografikoan hogeitaz baina gehiago emanik kulturaren zerbitzuko, erakusketa honek kolore handiko eta sumatu gabeko aberastasunez beteriko jantzi tradizional ugariaren potreta aurkezten du, berriz osatutako ehun bat jantziri esker. Euskal jantzia estereotipo ugari horietatik kendu nahian, Maritzuli Konpainiak ahalik eta gehien zabaldu nahi ditu ondare bakar honen ulertzeko gakoak, euskal jantzia historikoki, teknikoki eta sozialki jasoz, gero eta eraginkorragoa eta zabalduagoa izan dadin. Artikulu honetan, 2020ko udan Baionako hiriarentzat egindako erakusketako Euskal Herriko jantziak: Jantziak eta hari-memoriak testuak biltzen dira.

■ Le costume, un rituel au quotidien

La variété des costumes qui ont été conservés dans les villages et les villes de notre pays, laisse supposer une richesse du passé que nous avons pu vérifier grâce à l'histoire et aux témoignages des géographes, des historiens et des voyageurs se référant à la façon de se vêtir des Basques. Ainsi au IV^e siècle,

(*) Compagnie
Maritzuli Konpainia

Ammien Marcelin, historien de la Rome antique, décrit les Aquitains de son époque, se différenciant par la magnificence de leur table et par l'élégance de leurs vêtements.

L'art du costume en Pays Basque se présente à nous depuis que l'on sait que l'homme se vêt. Il apparaît qu'il n'a pas commencé à se vêtir seulement pour se protéger des rayons du soleil ou pour diminuer les effets du froid, mais aussi pour se décorer. La parure du corps est une fonction essentielle du vêtement. Parer et habiller le corps se décline en de multiples interrogations, et ce rituel au quotidien se perpétue depuis des temps très anciens. Le choix de ce qui nous décore au quotidien découle des circonstances d'une journée à venir, des possibles intempéries bien sûr, et – surtout – de l'image que nous allons donner de nous-mêmes. Choisir entre la cravate et le col ouvert, les talons aiguilles et les chaussures de sport, c'est parler un langage adressé à nous-mêmes et aux autres.

Hier les costumes parlaient un autre langage, en accord avec des conventions dans une société différente de la nôtre, et qui a aujourd'hui perdu ses codes, ses valeurs et ses symboles. Le vêtement n'habille pas seulement le corps, il présente aussi l'individu, le met en accord avec ces conventions et l'intègre à une communauté. On ne voit plus désormais dans ces costumes que le seul signe d'une appartenance régionale. Cet appauvrissement, cette longue dérive et la perte de sens vont de pair avec la multiplication des stéréotypes.

Un des premiers stéréotypes est de présenter les costumes régionaux comme des formes figées. En faisant disparaître toutes ces réductions, nous pourrions retrouver la richesse et même replacer le costume ou le vêtement dans un discours bien plus moderne que nous ne l'imaginons. À plus d'un titre et contrairement à ce qu'on dit trop souvent d'eux, les costumes régionaux constituent une modalité d'entrée vers la modernité.

Tous ces discours de fils, d'étoffe et de couleurs, sont de merveilleux documents pour entrer dans la culture des sociétés bascophones anciennes, et par le recul qu'ils nous proposent, comprendre nos attitudes et nos traditions actuelles.

■ L'âge d'or du costume

Le ^{xix}e siècle est pour l'histoire des costumes régionaux un moment privilégié. C'est à cette époque qu'ils se diversifient ; processus amorcé timidement dès le ^{xvi}e siècle, qui ira croissant jusqu'au milieu du ^{xix}e siècle pour décliner très rapidement ensuite. Quelques régions cependant, celles situées hors des axes de grande communication – la Bretagne et les vallées pyrénéennes, ou bien encore l'Alsace, en raison des spécificités historiques que l'on sait – maintiendront l'individualité de leurs costumes jusqu'à une date récente.

Les paysans tentaient de s'auto suffire. Ainsi, jusqu'au milieu du ^{xix}e siècle, pour subvenir à leurs besoins vestimentaires, ils utilisent d'abord le lin et le chanvre qu'ils cultivent et la laine de leurs moutons. Pour les fêtes et les cérémonies, la finition des habits est remarquable. Ce sont ces vêtements de fête qui à partir du ^{xviii}e siècle vont s'enrichir pour finalement disparaître. Ce sont

eux qui constituent à l'heure actuelle l'essentiel de notre patrimoine folklorique dans le domaine du vêtement.

Il est très difficile de décrire le costume paysan au début du XIX^e siècle. Celui-ci se différencie en effet suivant le sexe, l'âge de la personne qui le porte mais aussi suivant les productions locales. De plus, même à l'intérieur d'un pays et au sein d'une même catégorie sociale, l'unité n'est qu'apparente. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les catégories sociales, les étapes et les événements de la vie personnelle (passage jeune fille/femme, deuil...) sont visibles, portés aux yeux de tous par le vêtement.

Le XIX^e siècle est l'ère de l'industrialisation. Le machinisme révolutionne la confection. Les colorants chimiques, l'invention de la soie artificielle, la génération des indiennes – étoffes de coton imprimées de riches motifs floraux ou d'animaux – concourent à la différenciation des costumes régionaux qui s'enrichissent de nouvelles matières et de nouveaux coloris. Dans un premier temps, le progrès technique, loin d'appauvrir les costumes régionaux, a été l'un des moteurs principaux de la multiplication des variantes de coiffes, de gilets ou de robes propres à chaque pays. Il va au contraire, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, imposer le modèle de l'habillement parisien aux dépens des variantes régionales : l'avènement des grands magasins parisiens leur sera fatal. Bientôt, on édite les premiers catalogues à l'attention des provinciales. Grâce à la construction des lignes de chemin de fer, ces catalogues atteignent plus vite et plus massivement la population de toutes les provinces qu'ils influencent largement.

■ Le monde paysan, un monde ingénieux

Le vêtement des paysans obéit à d'autres lois que celles des élites. Dans une économie qui est celle de la rareté des biens, le paysan – qui n'en a pas moins le goût de paraître – répond d'abord avec des codes d'utilité. Le monde rural compte, calcule et ne laisse rien au hasard.

Comme les costumes de travail faciles à porter et de conception robuste ont une fonction utilitaire, le costume d'apparat doit remplir sa fonction, celle de décorer le corps, de l'embellir. Il est toujours onéreux quelle que soit la couche sociale, aussi le monde rural adopte un costume qui doit durer, parfois jusqu'à la tombe. Le vêtement sera pensé, étudié, en conjuguant les notions d'utile et d'agréable. Le manque et le besoin vont déclencher des solutions, des trouvailles ingénieuses.

La coupe des vêtements est définie de façon particulièrement utilitaire : ainsi les chemises dites paysannes étaient constituées d'un assemblage de pièces carrées ou rectangulaires. Les emmanchures et cols en forme n'y avaient pas leur place, pour permettre la transformation du vêtement au fil du temps et même sa transmission. Si les stéréotypes ont nommé ces vêtements paysans avec des connotations péjoratives, il ne faut pas oublier que cette forme de chemise est héritée de la Renaissance et qu'elle a été portée par les classes les plus aisées jusqu'au XIX^e siècle, où de nouvelles formes de coupe apparaissent, la déclassant en mode paysanne.

Le monde rural n'a de cesse de trouver des astuces pour transformer un vêtement sans pour autant l'altérer. C'est ainsi que de nombreux plis horizontaux figurent sur les jupes des filles, les manches de chemises et de chemisiers voire même au bas des jambes de pantalons. Mais transformer un vêtement avait parfois des incidences sur celui-ci. Prenons une jupe qui comporte plusieurs plis dits "religieuse". Lorsque l'on décidait de lâcher un pli pour rallonger la jupe, le temps avait pu marquer le tissu : l'application d'une bande de tissus ou d'un ruban sur la marque était alors la solution pour cacher la misère. Souvent, l'apport de décors sur un vêtement provenait en fait du besoin généré par la transformation de celui-ci. Ainsi de nombreux exemple d'actions dites utiles se transforment en modes et passent dans le domaine de l'agréable. Autre exemple, le fait de rapiécer les jupes usées et les pantalons en appliquant des pièces de tissus sur les endroits fragiles : ces vêtements réhabilités, à incrustations, deviendront une mode dans certaines campagnes (Fig. 1).



Fig. 1
Costumes à
incrustations de la
vallée de Txorierra.
Photographie
Compagnie
Maritzuli Konpainia
– Iñaki Zugasti

ÉTUDE

Le costume populaire est donc un objet homogène, complet, assemblé à partir de pièces composantes dont chacune possède sa fonction précise. La forme du costume résulte de ces pièces et de leur coupe, c'est à dire des moyens technico-artistiques mis en œuvre pour en modeler la structure. Il faut adopter, pour comprendre le costume, le principe du rapport fonction – forme – composition ornementale.

Tout cela est le résultat de l'esprit de création artistique individuel qui fait du costume un art populaire extrêmement expressif. Il est donc l'expression de la sensibilité artistique d'un peuple, d'une région, d'un village, et par conséquent une facette quotidiennement exprimée de sa culture.

Le costume est une facette de notre personnalité, de notre identité. Il est variété dans l'unité.

■ La cour, un véritable défilé de mode

Dès le ^{xiv}^e siècle et jusqu'à la Révolution française, les cours d'Europe voyagent. Véritables épopées, ces déplacements sont l'occasion pour des centaines de personnes de défiler dans un esprit d'apparat affirmé : courtisans, musiciens, danseurs... Toute une société organisée autour du souverain.

En réponse à ce passage, c'est comme un gala d'apparat que doivent être perçues les nombreuses cérémonies et fêtes organisées dans toutes les contrées des royaumes d'Europe. S'opèrent alors de riches échanges à l'origine de nombreux métissages : les sociétés, en se côtoyant, s'influencent les unes les autres. Les costumes régionaux sont observés avec une large curiosité et l'exotisme provincial, périodiquement prisé, influence la mode des élites : les bals masqués et leurs déguisements paysans en sont la plus belle expression.

Dans l'autre sens, les belles parures sont en partie reprises par le milieu rural, étudiées puis reproduites dans des matériaux moins nobles. Les paysans se sont ainsi appropriés certaines modes citadines en utilisant les matières à leur disposition comme le lin et la laine en premier lieu.

À partir du ^{xviii}^e siècle, le vêtement entre dans l'ère de la consommation. Les dépenses liées au vestiaire augmentent et les garde-robes se diversifient, tandis que le recours aux services de professionnels tels que tailleurs et couturières se généralise.

Une relative et inégale amélioration des conditions de vie, ainsi que la confrontation des coutumes citadines et provinciales liée aux mouvements des cours européennes instillent et développent un intérêt général pour ce concept toujours actuel : la mode.

■ L'évolution du costume populaire

L'histoire du costume ne peut se concevoir sans la prise en compte des effets de mode. Les incessants allers-retours entre modes citadines et modes provinciales ont façonné les évolutions successives des vêtements populaires, sur un modèle qui n'a pas totalement disparu aujourd'hui. Notre regard sur l'histoire est biaisé

par le manque de documents, mais il faut imaginer que certains concepts de mode, des tendances dont nous n'avons pas idée, ont connu la même trajectoire qu'aujourd'hui : un grand engouement passager, tellement rapide et circonscrit à un milieu humain ou social qu'il n'a pas eu le temps de se diffuser. Car il faut comprendre que le costume populaire reçoit toujours avec un certain retard ces tendances, l'éloignement géographique en étant la première raison.

Conjointement à l'évolution des moyens de communication et de diffusion, et au développement d'une certaine industrie du vêtement, cette distance entre modes citadine et populaire s'est considérablement réduite au fil du temps. Pour schématiser, s'il n'est pas rare de constater un écart de 50 à 100 ans au xv^e siècle, il ne paraît plus que d'une dizaine d'années au milieu du xviii^e, alors que seules quelques saisons de retard différencient les costumes populaires de la fin du xix^e siècle avec les canons de la mode contemporaine.

Le costume basque n'a pas échappé à ces influences successives. À Bayonne et aux alentours il est aisé de le constater, surtout à partir du xix^e siècle où les gravures et représentations diverses abondent : taille Empire, manches gigot, crinolines et tournures font successivement leur apparition avant de céder la place aux blouses et jupes du début du xx^e siècle qui servent aujourd'hui de référence. Toutes ces modes sont adoptées par le milieu paysan, qui plébiscite les nouveautés et reproduit les coupes dans la mesure du possible. Il ne s'agit pas – comme laissent penser aujourd'hui les connotations péjoratives du terme "paysan" – de tentatives pour s'extraire d'une condition, mais bien de vivre avec son temps, tout naturellement.

■ Vallées de Roncal, Salazar et Aezkoa en Navarre

Contreforts pyrénéens de l'est de la Navarre, les vallées d'Aezkoa, de Salazar et de Roncal sont les voisines directes de la Basse-Navarre, de la Soule, et du Haut-Béarn, situés sur le territoire français.

Terres de paysans et de bergers, elles offrent certaines des plus majestueuses vêtements traditionnelles du Pays Basque. Il s'agit surtout de costumes de fête, qui ont la particularité d'être uniformes dans chaque vallée. Ils sont ainsi décrits et réglés dans leur évolution par les autorités locales, depuis au moins le xviii^e siècle. À chaque situation son costume : véritable fiche d'état-civil, il permet à ses porteurs d'identifier d'un coup d'œil leur voisin. Suivant le sexe évidemment, mais aussi suivant la situation et même l'origine familiale, telle veste ou telle couleur sera utilisée, sans parler des subtiles variantes géographiques qui parlent avant même que la conversation soit engagée. Les habitants exerçant de hautes fonctions comme les maires, portent aussi un costume propre à celles-ci.

En Roncal, seuls les enfants de la vallée peuvent porter le costume. De nombreux cas judiciaires nous renseignent au fil du temps sur les canons du costume de fête : ordonnances sur le port du costume, avertissements aux femmes ne portant pas la mante – dont la couleur peut varier selon le calendrier religieux – à l'église, contentieux entre tailleurs...



Ces costumes portent en eux le savant mélange entre la vie dans une vallée retranchée et les échanges sociaux et commerciaux avec les vallées environnantes. Principalement réalisés dans les tissus issus de la production très locale, ils arborent néanmoins de magnifiques tissus importés, velours, brocards, soies et rubans tissés étrangers...

Portés jusqu'à la fin des années 1920 de manière traditionnelle, tous ces costumes de fêtes font depuis quelques années l'objet d'incessantes recherches historiques et de travaux de collecte et de récupération du patrimoine, souvent à l'initiative des habitants des vallées, dont les costumes sont de nouveau portés avec fierté à de multiples occasions (Fig.2).

■ Le costume en Biscaye

Les us et coutumes vestimentaires des habitants de la province de Biscaye semblent avoir bénéficié de l'intérêt continu des chroniqueurs, peintres et voyageurs, nous livrant aujourd'hui une documentation historique relativement fournie.

Dès le ^{xvi}^e siècle, la référence biscayenne prévaut par rapport à d'autres toponymes basques, à l'exception du royaume de Navarre dont le nom est bien

Fig.2

Costume de fête de la vallée de Roncal.

Photographie Compagnie Maritzuli Konpainia – Iñaki Zugasti

connu. Malgré quelques références directes aux villes concernées, les gravures de costumes et de coiffes anciennes ont facilement recours au terme générique "biscayen" à l'heure d'identifier le sujet. Toutes ces références dépassent largement la conception actuelle de la Biscaye et valent parfois pour le territoire basque dans sa globalité. Bien que le XVIII^e siècle nous ait laissé quelques planches de types biscayens, il semblerait qu'il faille attendre le XIX^e siècle et le romantisme, avec son goût pour la couleur locale, pour pouvoir réunir à nouveau un corpus d'aquarelles, de dessins ou d'esquisses assez important. Ce sont eux qui dévoilent l'insoupçonnée richesse des différents terroirs de la province et de leurs costumes aux coupes et couleurs variées. Enfin, les monographies réalisées par la photographe Eulalia Abaitua à partir des dernières années du XIX^e siècle constituent une source documentaire inestimable. En plus de confirmer une extraordinaire variété de costumes, ces photographies témoignent d'une société et de manières de vivre qui ont aujourd'hui disparu. En s'intéressant à l'humain avant tout, la photographe a su capturer l'image de communautés entières, révélant le génie du vêtement populaire.

■ De la variété au type : l'intrusion du cliché

L'éloignement historique et l'impossibilité fréquente de croiser les sources sont des facteurs de production de "clichés". Qui ne connaît pas cette représentation de la danseuse "basquaise" en jupe rouge et gilet noir ? Ce costume n'est pourtant qu'une invention relativement récente, reproduite sans interrogation. Voyez plutôt cette jupe rouge à bande de velours noir (Fig.3) : une représentation classique dont on ne saurait dire si elle est basque, alsacienne, portugaise ou galicienne. Il faut comprendre qu'ici le "cliché" bien connu et réducteur cache derrière lui de multiples variantes. Ainsi en Pays Basque les fameuses jupes peuvent être rouges, vertes ou blanches ; celles à bandes se distinguent par le nombre, la largeur et la couleur des velours ; le décor de la jupe peut être imprimé, floqué et rebrodé de motifs floraux... Une variété qui reflète le goût du peuple basque pour la parure. (Fig.4)



(page de droite)

Fig.3

Costumes paysans.
Photographie
Compagnie
Maritzuli Konpainia
– Inaki Zugasti

Fig.4

Paysans de
la vallée d'Arratia.
Photographie
Compagnie
Maritzuli Konpainia
– Inaki Zugasti

ÉTUDE



Voyez aussi cette jupe composée de multiples pièces ou ce pantalon à incrustations. Ils ont été documentés comme des costumes de la région de Txorierrri (Bilbao) en Biscaye, ce sont des “types”. Mais des costumes aux techniques décoratives similaires sont également documentés vers Saint-Sébastien, à une centaine de kilomètres des premiers. La similarité de ces deux références, malgré leur éloignement géographique, permet d’imaginer, par extrapolation, l’influence passagère d’une tendance décorative générale, qui se serait implantée plus durablement à certains endroits qu’en d’autres. Mais nous pouvons remonter encore plus loin. Ces applications de tissus différents sont en fait la traduction plus esthétique d’une pratique fonctionnelle, celle du rapiécage. Il est alors aisé de constater la généralité de ce type de costumes, avec toutes les variétés d’expression que cela suppose, tant dans les autres provinces et terroirs du Pays Basque qu’en dehors, à commencer par la Cantabrie voisine. Enfin, certains types sont connus pour leur localisation très précise et unique. Face à ce cas de figure, la recherche a démontré qu’il s’agissait souvent de l’endroit où le costume s’est porté le plus longtemps. Le costume d’homme connu sous le nom de costume d’Arratia, par exemple, doit son nom à la localisation de ses derniers porteurs, au début du xx^e siècle. Tout porte à croire qu’au fil du temps le territoire sur lequel il était porté s’est considérablement réduit, au profit de tendances nouvelles ou différentes, créant un îlot témoin en vallée d’Arratia.

Ainsi faut-il considérer les “types”, à de rares exceptions près, comme une expression possible des éléments qui les caractérisent, ou un témoin ultime d’une trajectoire plus vaste. En aucun cas ces types ne doivent être pris comme témoins uniques, car c’est ainsi qu’ils conduisent rapidement au cliché, s’ils ne sont pas contextualisés et traités avec la distance critique nécessaire.

■ Les coiffes corniformes – *tontorrak*, des symboles phalliques ?

Les voyageurs et chroniqueurs qui ont sillonné nos terres durant les xv^e et xvi^e siècles se sont largement étonnés des coiffes que portaient les femmes basques.

En 1466, le baron tchèque Léon de Rosmital de Bratna traverse le Pays Basque. Son voyage vers Saint-Jacques de Compostelle fut consigné par un dénommé Schaschek, qui s’étonna de la coiffure des filles de Biscaye. En 1501, c’est le futur roi de Castille Philippe le Beau qui passe pour son premier voyage vers Saint-Jacques, relaté par Antoine de Lalaing de Montigny. L’Italien Cesare Vecellio publie en 1590 un recueil de costumes d’Europe, dans lequel on dénombre les tenues de quatre biscayennes dont les mystérieuses coiffes font le sujet des textes accompagnant les gravures. Plus tôt, vers 1530, l’allemand Weiditz avait présenté un cahier de costumes du monde, dans lequel pas moins de 20 femmes basques sont représentées à l’aquarelle.

L’ambassadeur vénitien Navagero les décrit ainsi après son passage à Bayonne en 1528 :

ÉTUDE

Les femmes de ce pays portent une coiffure des plus étranges. Elles s'entourent la tête d'une étoffe, à la mode turque, mais au lieu de s'enrouler sur elle-même, elle monte en spirale et va s'amincissant jusqu'au sommet où elle prend la forme de la poitrine, du col et du bec d'une grue. Ce même genre de coiffure est porté dans tout le Guipuzcoa et, paraît-il, dans la Biscaye également. La seule différence qu'il existe entre une coiffure et une autre consiste dans les bizarreries dont on agrémente le sommet et les ressemblances qu'on lui donne avec mille différents objets¹.

Il a beaucoup été écrit sur ces coiffes corniformes, *tontorrak* en *euskara*, qui peuplent les représentations anciennes de costumes basques, la principale interrogation relevant de leur possible caractère et signification phallique. Il convient de signaler que ces coiffes, loin d'être une spécificité basque, ont été portées selon toute vraisemblance pendant plusieurs siècles et dans une zone géographique étendue, incluant le Pays Basque, Santander, La Rioja, Burgos et Soria... (Fig.5 et Fig.6)

Julio Caro Baroja a découvert, dans les archives de la paroisse de Lesaka en Navarre, une ordonnance en date du 8 janvier 1600 interdisant le port de telles coiffes dans l'église. Ces coiffes hautes, "en forme de ce que tout le monde imagine" selon le texte, était alors jugées très immorales et leurs porteuses enjointes de quitter l'office dans l'instant. Plus tard, en 1629, la même paroisse menacera même d'excommunication les femmes qui persévéraient.

Fig.5
Femme de Deba,
xv^e siècle.
Photographie
Compagnie
Maritzuli Konpainia
- Iñaki Zugasti





ÉTUDE

(page de gauche)

Fig.6

Femme
de Donostia,
xvi^e siècle.
Photographie
Compagnie
Maritzuli Konpainia
– Iñaki Zugasti

En France, le féroce juge français Pierre de Lancre les qualifie sans hésitation : “[Le commun des femmes porte] certains turions ou morions indécents, et d’une forme si peu seyante qu’on dirait que c’est plutôt l’arme du Priape que celle du Dieu Mars. Leur coiffure semble témoigner leur désir, car les veuves portent le morion sans crête, pour marquer que le mâle leur fait défaut”². L’époque est favorable aux interprétations faciles et délirantes, mais il faut toutefois souligner que ce témoignage n’est pas un cas isolé. S’il n’est pas encore possible de statuer sur la question, il est évident que nos coiffes anciennes ont à une certaine époque revêtu une signification phallique, exacerbée par les autorités religieuses soucieuses d’incarner l’ordre moral de leur société.

■ Le génie du costume populaire à l’heure de sa recréation

S’habiller, c’est s’adonner à une création composite en associant diverses pièces vestimentaires. S’il s’agit évidemment d’exprimer son goût personnel au quotidien, l’influence des tendances et du goût du moment a une incidence certaine sur la démarche, même de manière inconsciente. Au moment de recréer le vestiaire populaire et traditionnel, il est donc primordial de ne pas appliquer ce que nous considérons comme le “bon goût” actuel sur ces modèles anciens. Il faut se glisser dans la logique de l’époque ciblée et s’approprier les codes du goût d’alors.

Tous les costumes dits civils sont des costumes de fête, dans le sens où ils sont mis pour que leur porteur soit vu. Ils sont en cela différents des habits utilisés pour les travaux des champs ou pour les travaux domestiques, par exemple. Dès qu’on apparaît en public, on construit la meilleure image de soi grâce au vêtement, qu’il soit un uniforme codifié pour les célébrations particulières, ou encore ce qu’on désigne aujourd’hui comme costume du dimanche, particulièrement soigné.

En Pays Basque, le vêtement répond généralement à une certaine culture de la simplicité. On a le goût de la parure, mais pas du compliqué : il y a peu de fantaisies baroques. Par exemple, les applications de dentelles sont peu répandues ; par contre, le tissu est travaillé, modelé pour obtenir une sculpture du vêtement en trois dimensions. Mélange des motifs et des couleurs, plis, applications de tissus et d’ornements divers, jeux de biais... sont autant de recours pour rehausser un tissu de base et composer un habit unique, qui permettra de se démarquer du voisin.

Pour confectionner ces costumes, il ne faut pas avoir peur de tenter des associations qui nous paraissent aujourd’hui hasardeuses. Assembler des carreaux avec d’autres carreaux, des rayures et des pois n’est absolument pas exclu. Faire chevaucher les motifs en jouant avec des applications, des plis et des biais dans le tissu rehausse le vêtement. Aussi, même si les photographies et gravures d’origine sont la plupart du temps en noir et blanc, il ne faut surtout pas exclure la couleur et les mélanges de couleurs. Parmi elles, le rouge a une place prépondérante, pour la simple et bonne raison que c’est l’une des couleurs

(double page
suivante)

Fig.7

Costumes paysans.
Photographie
Compagnie
Maritzuli Konpainia
– Iñaki Zugasti





que l'œil perçoit le plus rapidement, de quoi en faire facilement une couleur d'apparat. (Fig.7 et Fig.8)

À l'heure de recréer le vestiaire traditionnel, tous ces éléments sont à prendre en compte pour éviter les interprétations faibles, rendant une image triste. L'écueil principal revient alors dans le choix des matériaux dont nous disposons aujourd'hui, qui ne sont pas toujours adaptés à ce travail. L'exemple le plus flagrant concerne les tissus à motifs et



Fig.8
Costumes paysans.
Photographie
Compagnie
Maritzuli Konpainia
– Iñaki Zugasti

90

à fleurs. Tissus d'indiennes à la base, imprimés à la planche, ils ont aujourd'hui évolué vers une impression industrielle au rouleau, en même temps que les motifs d'origine ont été modifiés. Il faut donc trouver des tissus proches de ces indiennes anciennes, et non se contenter des tissus modernes, parmi lesquels ce tissu à petites fleurs, le *liberty*, ou encore des impressions de grosses fleurs réalistes, les motifs d'hibiscus, d'hortensias et autres tulipes n'ayant pas leur place dans le vestiaire de la société traditionnelle basque.

Le travail de recréation de ce vestiaire nécessite une réflexion intense, dans laquelle l'étude des modèles et témoignages anciens revêt une importance primordiale. Au-delà, il faut aussi prendre en compte les matériaux et les moyens techniques à disposition sur l'époque ciblée, pour tenter de trouver leurs équivalents dans les matériaux contemporains, et proposer ainsi des interprétations raisonnablement convaincantes.

En conclusion, tout ce travail de reconquête reste très difficile, long et laborieux. Les enjeux sont pourtant immenses, bien plus que nous l'imaginons, car nous enfermons toujours ce qui se rapporte à notre passé dans le stéréotype du passé de mode.

Le travail des chercheurs, en restituant aux costumes régionaux leur ancrage dans la vie sociale, aide à faire comprendre non seulement comment nos ancêtres s'habillaient, mais surtout comment nous nous habillons aujourd'hui. C'est le rapport entre nos habits et nous qui est au bout de cet immense travail.

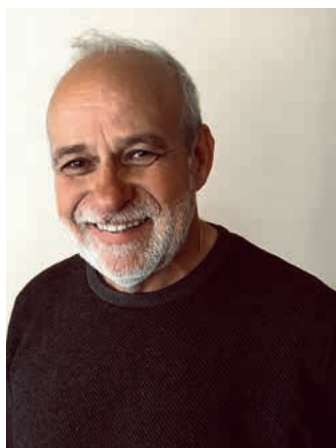
Notes

- 1 NAVAGERO, Andrea, 1886, *Bayonne et le Pays Basque en 1528 : extrait du voyage d'un Ambassadeur vénitien en France et en Espagne*, Trad. de l'italien par M. H. O'Shea, Bayonne, A. Lamoignon.
- 2 DE LANCRE, Pierre, 1612, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris.

PANTXOA ETCHEGOIN, LA CULTURE BASQUE AU CŒUR

Propos recueillis
par Jean-Michel
BEDECARRAX

Jean-Michel Bedecarrax : Pantxoa, après avoir animé pendant trente années l'ICB, de sa naissance à la maturité, vous voici arrivé au terme d'une expérience professionnelle très particulière. Quel regard portez-vous sur le chemin parcouru par l'ICB depuis sa création ?



Cliché : MHL

Pantxoa Etchegoïn : sur un plan général, l'Institut culturel basque a acquis depuis 30 ans compétences et savoir-faire dans la maîtrise d'ouvrage ou d'œuvre de projets structurants, d'expertise et d'ingénierie auprès des acteurs culturels et des institutions publiques, et dans les relations transfrontalières. Il a su créer un véritable réseau de partenaires locaux, nationaux, internationaux, pour avoir aujourd'hui sa place légitime dans le panorama des entités culturelles du Pays Basque et d'ailleurs.

Il accompagne actuellement 170 associations adhérentes dans les domaines du spectacle vivant, de la littérature, du patrimoine, des arts visuels ou plastiques.

S'il fallait trouver un fil rouge pour illustrer les principales actions de l'ICB, ce serait le mot Partenariat. C'est un mot qui est primordial pour moi à tout point de vue. Seuls, nous sommes peu mais ensemble nous sommes beaucoup.

L'ICB travaille avec une diversité de partenaires qui œuvrent dans le domaine de la culture, tant en Pays Basque qu'à l'extérieur. Outre les associations membres, ce sont chaque année plus de 90 partenaires différents qui soutiennent les projets de l'ICB.

Enfin, l'ICB a accompli un travail sans relâche comme un "faiseur de ponts", entre les associations, les artistes, les institutions, en ayant à l'esprit que ce travail permet l'éclosion de beaux projets artistiques et culturels.

JMB : Quelle place pensez-vous que l'ICB a pris aujourd'hui dans la culture mais plus généralement dans la société du Pays Basque nord ?

PE : Le Pays Basque connaît depuis plusieurs années de profondes mutations démographiques et sociales et l'identité des habitants est plurielle.

Dans un tel contexte sociologique, la culture basque peut être un vecteur de premier ordre dans la construction du vivre-ensemble.

Globalement, l'Institut culturel basque est un pôle-ressources pour la diffusion de la culture basque à ces différents publics.

Sans entrer dans tous les projets qu'il a développés depuis une trentaine d'années, je souhaiterais en privilégier certains.

L'ICB, dès sa création en 1990 s'est engagé dans le domaine du patrimoine et depuis 2007, il développe le programme « Eleketa », programme de collecte et de valorisation de la mémoire orale (cf. www.mintzoak.eus).

Aujourd'hui, il est reconnu comme une référence en matière de patrimoine culturel immatériel. Tout ce travail a permis à l'ICB – en partenariat avec l'EHESS – l'attribution du label « Ethnopôle basque » par le Ministère de la Culture et de la Communication.

S'il y a un secteur que l'ICB privilégie, c'est bien celui de la médiation numérique et du multimédia. Il a produit plusieurs expositions, développé le site-portal www.eke.eus, site qui est aujourd'hui une référence reconnue pour l'actualité et les ressources numériques en matière de culture basque.

Les relations transfrontalières et les échanges artistiques sont un autre axe de travail important pour l'ICB. Il a organisé de nombreux projets qui ont permis d'accueillir en Pays Basque des artistes de divers continents et d'inviter les artistes basques à la découverte des cultures du monde.

Je garderai longtemps en mémoire les moments partagés avec des chanteurs/musiciens de Géorgie, Ouzbékistan, Sao Tomé, Bulgarie, Hongrie, Tchétchénie, Yakoutie, Afrique, etc.

JMB : Votre plus grande satisfaction ?

PE : J'en ai beaucoup après 24 années de direction à l'Institut culturel basque. Mais j'évoquerai surtout un choix stratégique fait par l'ICB dans les années 2000 : mettre en place des programmes pluriannuels sur des thématiques fortes et fédératrices de la culture basque. Il a bien sûr poursuivi son travail de médiation avec les associations qui est l'une de ses principales missions mais il a aussi développé ses propres projets.

Nous avons baptisé *Kantuketan* le premier programme pluriannuel (1999/2000) basé sur le chant et la musique basques. Il a eu un franc succès et a exploré de nombreux univers : le patrimoine oral (recueil de chants), la production d'une exposition multimédia itinérante (une première en Iparralde à cette période), la formation des chanteurs, une multitude d'animations autour de l'exposition, et des échanges artistiques. Dans ce même esprit, ont vu le jour les programmes « *Batekmila* », « *Hoge'ita* » ou encore « *Eleketa* ».

Je pense que ces projets ont permis d'apporter une plus-value au développement de la culture basque et de générer de nouveaux partenariats, en Pays Basque et dans le monde. Ce sont bien tous ces programmes qui ont hissé l'ICB à la place qu'il occupe aujourd'hui en Pays Basque et ailleurs.

J'en suis fier et je tiens à associer l'ensemble de l'équipe professionnelle de l'ICB qui a toujours agi avec efficacité pour réaliser ces différentes actions.

JMB : Et peut-être aussi votre plus grand regret ?

PE : J'en ai beaucoup également, mais il est trop tard maintenant pour en avoir car ça me sera difficile de les corriger !

Le Pays Basque bénéficie d'une grande richesse d'acteurs culturels et artistiques, d'opérateurs sous divers statuts. La culture basque sort renforcée de cette dynamique mais sa place naturelle dans le panorama global reste encore insuffisante.

De par mon expérience, je dois avouer qu'il m'a fallu trop souvent prendre mon bâton de pèlerin pour proposer un projet et convaincre des partenaires de s'y associer. Cela se fait trop en sens unique et parfois, la condescendance vis-à-vis de la culture basque y est encore présente. Je regrette par exemple que la culture basque ne soit pas davantage prise en compte dans le droit commun, et qu'il n'y ait pas plus de lisibilité des politiques publiques dans ce domaine.

JMB : Comment voyez-vous l'avenir de la culture basque et de l'ICB dans le nouveau contexte institutionnel d'Iparralde ?

PE : Je suis optimiste car globalement la culture basque est vivante, dynamique et de qualité, même si elle reste fragile dans certains domaines comme la transmission et l'éducation. Il y a de plus en plus de pratiques culturelles dans les villages qui permettent la participation des habitants à la vie socio-culturelle de leurs lieux de vie, et l'attachement des populations à la culture basque est de plus en plus prégnant.

Sur le plan politique, il est primordial de définir des nouvelles modalités de gouvernance pour la culture, et encore plus aujourd'hui dans un contexte sanitaire où le monde culturel est touché de plein fouet.

La grande recomposition du paysage politique local avec entre autres la création de la Communauté d'agglomération Pays Basque représente une opportunité pour définir collectivement une réflexion sur la place de la culture basque. L'ICB se caractérise par l'originalité de sa gouvernance, avec un Conseil d'administration regroupant les institutions et les acteurs culturels.

De par son expertise et la reconnaissance de sa fonction essentielle pour le développement de la culture basque, l'Institut culturel basque est habilité à faire autorité en ce domaine.

Cependant, par rapport à toutes les actions qu'il accompagne ou porte en faveur de la culture basque, l'ICB a des moyens financiers et humains trop limités pour pouvoir répondre à tous les besoins du territoire, et partant, la complémentarité avec les institutions dont leur rôle est de définir les politiques culturelles publiques est indispensable.

JMB : On a envie d'en savoir un peu plus sur l'homme qui a piloté l'ICB jusqu'à ce jour ? Dans votre parcours personnel qu'est-ce qui vous paraît provenir du hasard et qu'est-ce qui selon vous a relevé de la nécessité ?

PE : Quand j'ai commencé à travailler dans une entreprise d'import-export à 17 ans, j'étais un autodidacte et aujourd'hui, je suis titulaire d'un Master

de “Management des organisations”, et d’un Master 1 d’études basques. Tout ceci pour dire que je crois beaucoup à la formation continue tout au long de la vie. Dans mon cas, c’est un très grave accident de la route subi en 1989 qui m’a poussé à faire des études supérieures, tout particulièrement les *Études basques* à la Faculté de Bayonne car mon rêve était de pouvoir travailler dans un domaine en lien avec la langue basque.

Parallèlement, depuis ma naissance, j’ai toujours baigné dans la langue et la culture basques et en ce sens, pouvoir travailler dans un organisme comme l’ICB est une chance inouïe. J’ai dû apprendre beaucoup de choses que je ne maîtrisais pas, comme le management d’équipe, la gestion de projets, l’écoute et l’empathie. Aujourd’hui, je reste persuadé que c’est l’Humain qui est le plus important dans toute entreprise. Au travers de projets, j’ai privilégié dans mon travail la pratique active à la connaissance passive. L’ICB a été une très belle aventure. J’ai pu approfondir des aspects de la culture basque, découvrir les cultures du monde ; j’ai rencontré des gens fabuleux qui m’ont vraiment aidé à grandir dans ma vie professionnelle et privée. Je me suis forgé dans l’univers de la culture basque car c’était une nécessité de m’y plonger !

ARGazki Gitaratu

ATZOKO IRUDI / GAURKO IDURI

LES VÉLODROMES DE BAYONNE

95

Anaiz
APHAULE-
DUPERRET^(*)

Le début de l'histoire du cyclisme à Bayonne et de ses vélodromes remonte à la fin du XIX^e siècle. Immortalisés par le photographe Bayonnais Marc Aubert (1900-1981), les deux vélodromes bayonnais, sur lesquels de nombreux coureurs cyclistes ont fait leurs preuves, ont aujourd'hui totalement disparu.

Inauguré le 24 mai 1890, le premier vélodrome bayonnais trouve sa place sur l'esplanade des Glacis. La piste de 325 m en mâchefer², fut construite à l'initiative du Véloce club Bayonne-Biarritz, société sportive dont les statuts ont été adoptés le 22 août 1884, lors de la première assemblée générale, sous la présidence de Paul Elisseiry.

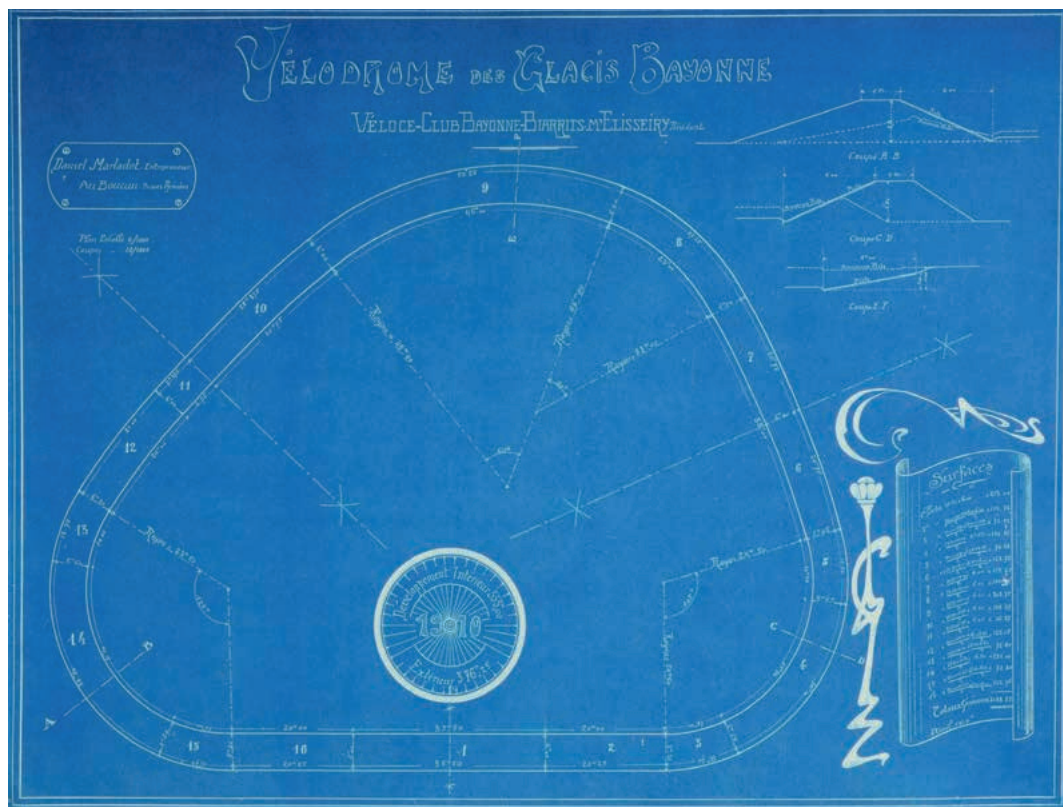
Le vélodrome des Glacis accueille, deux ans après sa construction, les championnats de France de vitesse qui eurent lieu le 8 juin 1892. De nombreuses courses s'y organisent pour le plus grand plaisir des Bayonnais. En 1907 lors de la traditionnelle course du lundi de Pentecôte, une tribune s'effondre sous le poids de 4000 spectateurs, faisant sept blessés légers. Les courses sont alors interrompues mais reprennent dès le lendemain.

En 1910 l'agrandissement de la piste est décidé : elle passe à 333 m de développement intérieur et 376,25 m de développement extérieur, selon les plans de Daniel Marladot, entrepreneur au Boucau. (fig. 1)

La photographie de Marc Aubert (fig. 2) donnée au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne en 1997 par sa veuve, présente une vue du vélodrome des Glacis avant le départ d'une course cycliste vers 1920. La foule présente autour de la piste attend les coureurs avec impatience. Les nombreux vélos reposant contre la clôture d'enceinte illustrent l'engouement des Bayonnais pour la pratique vélocipédique.

Malgré le grand intérêt de la population pour le cyclisme et la réussite des courses organisées au vélodrome des Glacis, sa destruction est votée en 1921.

^(*)Chargée des collections, service de la conservation du Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.



Ce n'est qu'en 1934 que la ville de Bayonne retrouve une piste dédiée au cyclisme : le vélodrome du camp Saint-Léon. Le second vélodrome de l'histoire bayonnaise voit le jour au milieu des champs, pour se voir, par la suite, encerclé par l'actuel stade Jean-Dauger. C'est le 19 juillet 1934 lors de l'inauguration du vélodrome que les Bayonnais purent découvrir la nouvelle piste en dur, où les adeptes du cyclisme s'adonneront à leur sport favori. Entre 1938 et 1972, la piste accueillera plusieurs fois le tour de France.

Fig. 1

Marc Aubert, photographe emblématique de la vie bayonnaise, a immortalisé plusieurs moments phare du vélodrome Saint-Léon. Comme par exemple en 1950 (Fig. 3) où il nous laisse cette image de quatre coureurs en pleine action, dont André Darrigade qui mène la course, acclamés par le public accoudé à la rambarde. Une autre image de 1945 présente un jeune coureur recevant le traditionnel bouquet de fleurs à la fin de l'épreuve. (Fig. 4) Deux autres prises de vues présentent deux personnalités : la première nous montre Jean Stablinski devant les tribunes bondées en 1962 (Fig. 5) et la seconde fige le Maire de Bayonne Henri Grenet, en plein effort sur son vélo, sur la piste Saint-Léon. (Fig. 6) Cependant, malgré ces heures de gloire, le vélodrome du camp Saint-Léon est délaissé, en 1982, pour ne plus être utilisé du tout. En 2003, sa destruction est votée.



Fig. 3



Fig. 2



Fig. 4

98



(à gauche)
Fig. 5

(ci-contre)
Fig. 6

Sources

Journal "L'AVENIR, journal républicain des Pyrénées et des Landes", numéros des 23 août 1884 et 29 mai 1890.

Journal "Le républicain Landais", 29 mai 1907.

CASTIELLA Manuel, 2003, Un siècle à Bayonne, 1900-2000, Atlantica

Notes

- 1 Ce proverbe joue sur les mots *atzoko / gaurko* (d'hier/d'aujourd'hui) et la métathèse *irudi / iduri* (image/ ressemblance), banalement exprimé par ce qui était hier ressemble fort à ce que l'on voit aujourd'hui, l'être humain reste le même, seul le cadre (habits, lieux, etc.) a changé.
- 2 Le mâchefer, utilisé comme matériau de construction, est une sorte de béton, produit à base de résidus solides provenant de la combustion du charbon et/ou de métaux issus des industries sidérurgiques. Ces résidus étaient liés à de la chaux, et parfois à d'autres matériaux comme du sable.

TRÉSORS DE L'ART ROMAN

Sophie
CAZAUMAYOU^(*)

Quelques privilégiés avaient déjà goûté le plaisir de suivre Maritchu Etcheverry sur les chemins de l'art roman, lorsqu'elle avait organisé en 2019 une sortie en Soule pour notre société d'Amis. L'historienne de l'art poursuit sa volonté de faire découvrir sa passion et ses connaissances à un plus grand nombre en publiant un guide aux éditions Kilika, *Trésors de l'art roman en Pays basque*.
Prêts pour la chasse aux trésors ?

L'ouvrage propose cinq itinéraires, chacun à faire en une journée, voire deux. Aucune architecture n'est délaissée, qu'elle soit absorbée dans un ensemble remanié au cours des siècles, un unique détail sculpté, une ruine. Toutes méritent une attention pour éviter l'écueil de l'oubli. Ainsi, on y trouve au fil des pages aussi bien des monuments fameux comme les églises de l'Hôpital-Saint-Blaise ou de Sainte-Engrâce, que ceux souvent délaissés, comme l'église d'Aroue qui n'offre que de discrets éléments sculptés sauvés grâce à leur réemploi, ou encore des bâtisses totalement ignorées comme la maison forte de Harrieta. Là réside l'intérêt de la démarche de l'auteure et celui de cet ouvrage : la mise au jour de toutes les traces de ce passé roman, la valorisation de l'infime vestige, et le plaisir de fouler une terre qui porte toujours les empreintes des XI^e et XII^e siècles.

Côté pratique : deux itinéraires parcourent la Haute et la Basse-Soule ; un autre suit l'Adour ; le quatrième sillonne la Basse-Navarre ; le dernier relie les "ports", du Pays de Cize à la Rhune par le Baztan. Les indications sont précises,



^(*)Comité de rédaction du BMB.

avec les points GPS, le kilométrage et le nombre d'étapes. L'historique et les descriptions sont écrits avec intelligence par l'équilibre trouvé entre la fluidité du texte et la rigueur scientifique de l'information. À ce titre, un lexique des termes techniques en fin d'ouvrage est le bienvenu pour les néophytes curieux. Une ombre au tableau : pénétrer à l'intérieur de certains édifices demeure une gageure. Comme le souligne l'avertissement placé dès la première page, beaucoup de ces petits édifices sont fermés toute l'année. La chasse aux trésors passera inévitablement par la mairie pour trouver la clé !

Côté connaissance, Maritchu Etcheverry livre le maximum en 156 pages richement illustrées ; il n'en demeure pas moins un guide facile à emporter et non un livre d'art. Elle rappelle combien ces vestiges romans sont le reflet d'une histoire chahutée au cours des siècles. Ici une église vidée de ses paroissiens : guerre, déchristianisation, exode ont eu raison de l'architecture ; là une chapelle qui a muté au gré de l'histoire, des modes et des besoins, transformée en ferme, étable, hôpital... ou absorbée par l'urbanisation. Plus loin les ruines d'un château, dernier témoin d'une histoire où seule la consultation des archives fait renaître, le temps d'une lecture, le passé médiéval. Les notices décrivant les architectures et les éléments sculptés sont rédigés avec la clarté qu'exige un ouvrage grand public et la minutie d'un travail scientifique.

Enfin, certains déplacements pourront paraître longs, parfois pour un bâtiment insignifiant à première vue, pour une visite éclair, une porte close. Mais ce guide invite surtout à se laisser prendre par la magie des lieux. Beaucoup découvriront certes une chapelle, mais plus encore un environnement majestueux, un paysage grandiose, un petit coin oublié du monde et de ses turbulences. L'architecture jouant avec le paysage – ou est-ce l'inverse ? – ce guide encourage à se rendre là où nous ne serions jamais allés, à se laisser happer par une histoire millénaire, et bien au-delà de l'objectif d'un guide, il invite à nous arrêter un moment, à laisser le temps courir, à nous imprégner d'une architecture, peut-être modeste, mais combien magnifiée par la pureté de ses lignes.

Maritchu Etcheverry, *Trésors de l'art roman en Pays basque*, éditions Kilika, avril 2021, 156 pages, 139 illustrations, 7 cartes, lexique et index des noms de lieux cités.

LE LIVRET DU FILM POUR DON CARLOS

Audrey
FARABOS^(*)



Fig.1

Il y a cent ans, en décembre 1921, sortait sur les écrans français et espagnols *Pour Don Carlos*, film tiré du roman éponyme publié un an plus tôt par Pierre Benoît, écrivain français qui termina sa vie à Ciboure (Fig. 1).

La cinémathèque de Toulouse en propose le synopsis suivant : “Basses-Pyrénées, 1875. Le jeune Olivier de Preneste est nommé sous-préfet de Villeléon, province où se joue une partie serrée entre l’armée d’Alphonse XII, roi d’Espagne, et les partisans de Don Carlos, prétendant au trône. Ignorant tout des enjeux de cette confrontation, Olivier est fait prisonnier par l’égérie de l’insurrection carliste. La Capitana Alegria n’hésite pas à se déguiser en sous-préfet ou à séduire les hommes pour gagner à sa cause de nouvelles recrues. Prête à mentir et à tuer pour un idéal ou pour un grand amour, elle représente un rôle qui sied parfaitement à Musidora.”¹

Ce film, l’un des premiers longs métrages de fiction tourné au Pays Basque (Guipúzcoa), pendant longtemps “invisonnable”, a été restauré en 2019. À partir de fragments éparpillés, les cinémathèques de Toulouse, de Paris et le San Francisco Silent Film Festival avec le soutien de la Filmoteca Vasca, du Museo del Carlismo (Estella-Lizarrza) et de la Fondation Fonroga ont pu reconstituer le film.

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

Si nous n'avons pas ce film au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, nous gardons un petit livret, témoin de ce tournage, édité en 1921 et donné au musée en 1924 par la société de production du film portée par Musidora elle-même (Société des Films Musidora), accompagné de tirages photos des images du film.

Fig. 3

Musidora est en effet l'artisane principale de ce projet. De son vrai nom Jeanne Roques, née à Paris en 1889, égérie des surréalistes, elle fut d'abord chanteuse de cabaret puis révélée au grand public par son rôle d'Irma Vep (anagramme de "vampire") dans le feuilleton *Les Vampires* de Louis Feuillade en 1915. Plus tard, elle se lança elle-même dans la réalisation et la production de films. À partir de la fin des années 1920 elle se consacra davantage au théâtre. Puis elle travailla à la Cinémathèque Française aux côtés de son fondateur Henri Langlois.

Ce film est donc né de la volonté de cette artiste polyvalente qui a convaincu Pierre Benoît d'adapter son roman. Elle y incarne la "Capitana Alegria", codirige le film au côté de Jacques Lasseyne (nom francisé de Jaime de Lasuen), même si seul le nom de ce dernier apparaît au générique, et le produit. (Fig. 2)



Fig. 2



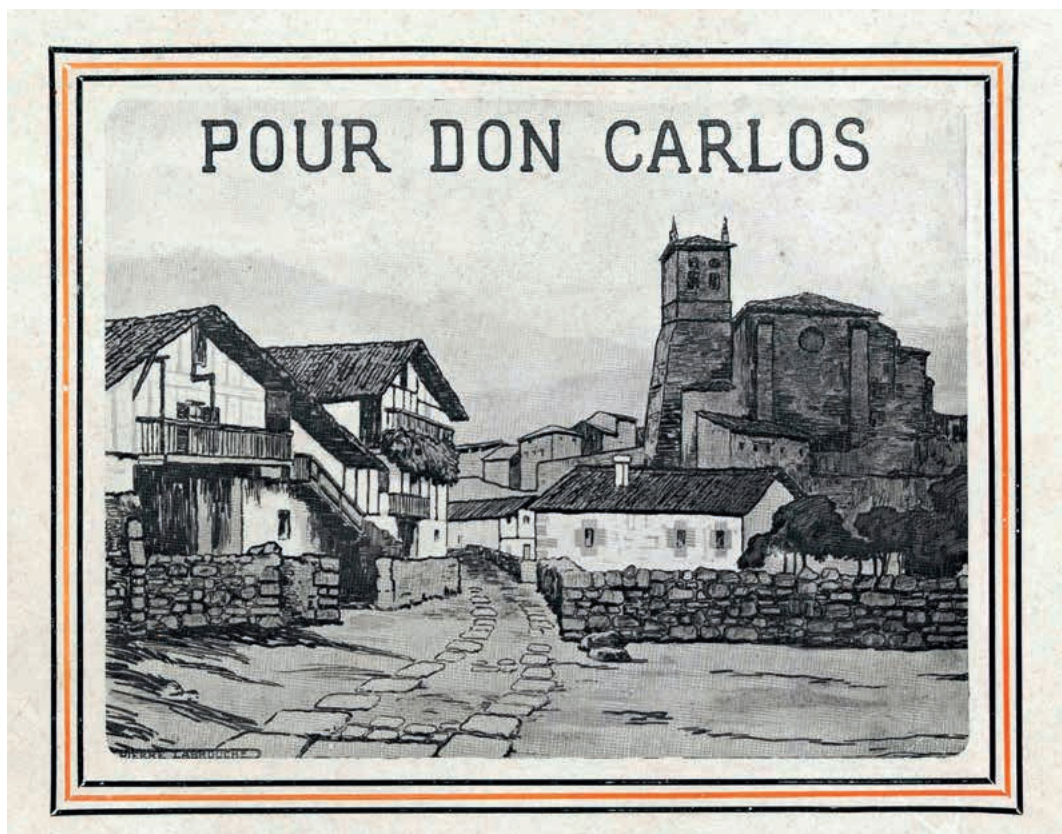


Fig. 4

Le livret entré dans les collections du Musée est composé de photos, dont 22 scènes du film et un portrait de Pierre Benoît dédié à Musidora (Fig. 3). Il comporte également le résumé du film en espagnol par l'auteur du roman. En couverture, on trouve une reproduction en noir et blanc d'un tableau de Pierre Labrouche figurant un village basque (Fig. 4) Un autre dessin de l'artiste, reproduit à l'intérieur de l'ouvrage, représente une vue de la côte basque. Ce peintre bayonnais dont le Musée Basque conserve plusieurs œuvres représentant des paysages basques, était en effet un ami intime et fut l'amant de Musidora. Ce film a été projeté en janvier 2021 à la Tabakalera de Donostia et au Musée des Beaux-Arts de Bilbao. Une projection était initialement prévue au cinéma le Sélect à Saint-Jean-de-Luz, en mars 2021. À l'heure où nous écrivons, on ignore, compte tenu du contexte sanitaire, les conditions de la reprogrammation de cette œuvre rare.

Notes

- 1 www.lacinemathequedetoulouse.com/programmation/projections/32263?from=2020-04-07&to=2020-04-07

JASONE SALABERRIA FULDAIN (1952-2021)

Jasone nous a quittés tout récemment, rejoignant son conjoint Jean-Michel Larrasquet, disparu en 2018. Docteur en études basques et élève de Jean-Baptiste Orpustan, son expertise en *euskara* l'avait amenée à enseigner au lycée Etxepare puis à intégrer comme ingénieur de recherche l'équipe *IKER* du CNRS dirigée par Beñat Oyharçabal. C'est dans ce contexte que nos chemins se sont croisés et particulièrement dans les années 2000 pour la mise sur pied et la réalisation du projet *HIPVAL* (histoire des populations et variation linguistique) dans le cadre du programme *OHLL* (origine de l'homme, des langues et du langage) patronné par le CNRS. Nous avons parcouru ensemble des milliers de kilomètres entre *Iparralde*, *Hegoalde*, Chalosse, Bigorre, Béarn, jusqu'aux provinces de Burgos, de la Rioja, de l'Aragon ou de la Cantabrie. Jasone avait réussi à mobiliser des correspondants clés de ces zones qui nous ont permis d'étudier au total largement plus de 1000 individus autochtones sur le plan génétique, anthropologique et linguistique. Elle a pris une place essentielle dans la réussite de ce projet assurant un travail de titan dans le recrutement des volontaires, l'organisation des missions, l'enregistrement des données linguistiques, la tenue générale des fichiers et des réunions avec nos collègues de l'Institut Pasteur de Paris et de l'Université *Pompeu Fabra* de Barcelone, et j'en passe...

Jasone était toujours souriante, optimiste, généreuse, et attentive à tous. Les discussions avec elle étaient obligatoirement agréables avec en bonus cette magnifique petite pointe d'accent qui rappelait ses origines biscayennes. Avec Jean-Michel, elle savait accueillir ses amis à sa table et celle dressée les soirs des fêtes de Bayonne sur le parvis de son appartement des remparts rencontrait un large succès. Jasone, tout comme Jean-Michel, étaient des passionnés et des parfaits connaisseurs du Pays Basque tout en étant très largement ouverts sur le monde. Elle est d'ailleurs l'auteure avec Jean-Baptiste Coyos d'un remarquable *Le Pays Basque pour les nuls* publié en 2011.

Jasone a succombé très rapidement à un mal implacable similaire à celui qui avait emporté son conjoint et sa dernière sortie avant un séjour ultime en clinique aura été pour le Musée Basque. Elle manquera beaucoup à tous ceux et celles qui, comme nous, l'ont côtoyée et tellement appréciée.

Agur Jasone eta milesker ainitz !

Frédéric
BAUDUER^(*)



^(*)Centre Hospitalier
de la Côte Basque
et Université
de Bordeaux