

BULLETIN DU MUSÉE BASQUE



n° 198



EUSKAL MUSEOAREN ADIXKIDEAK
SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE BASQUE

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

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

Bonne lecture!

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



A.MA.TRA SA CASTAGNET





*M^{me} Camille Molinié, née Refugio de la Puente, 1871,
huile sur toile, 130 x 88 cm, signé et daté en bas à droite :
Lⁿ Bonnat 1871, collection particulière.*

EDITORIALA

2022ko bigarren urte erdi honetan, Baionako Euskal Museoa Frantzia mailako Erakusketara gonbidatzen gaitu. Bertan, ahantzia dukegun Léon Bonnat baionarraren ibilbidea azalduko da, III. Errepublikako ospeen erretratugile enblematiko bihurtu zela eta. Ezagunen artean, Victor Hugo dugu III. Errepublikako figura ; Dagourette etxean sartzeko gure eskola-liburu zaharretatik ateratako irudia.

Euskal Museoa, Bonnat-Helleu Museoa egiten diren obren arteko antolatutako erakusketa hau. Baina Euskal Museoa Baionako historiarena da, bere obraren bidez Baionako haur baten ibilbidea erakusteko xedea duena. Baionako hiriarekin hain hertsiki lotua zen Bonnat non haren prestigiozko bilduma pertsonala eskaini baitzion. Hala sortu zen Bonnat Museoa, berriketan Bonnat-Helleu izenarekin berriz bataiatu dena, probetxu atera diren jabe berriek Hiriko Arte Ederretako museoa handitzea erabaki baitute.

Mila esker Guy Saigneri, aldizkari honetan Leon Bonnatek tokiko jende garrantzitsuenekin zituen loturak gogoratzeagatik, eta nola bere burua baionar gisa sentitzen zuen azpimarratzeagatik.

Mathias Davalek 197. alean egindako Baionako masoien erretratu osatzen du, Edmond Faulat arkitekto eta enpresari masoiak bere familia notable bilakatzeko eraman zuen lana erakutsiz.

XIX. mendean desagertutako dantza bat berpiztea, musika eta koreografia ezagutzen ez ditugunean ; hau da Baionako besta publikoetan eramaten ohi zuten Pamperruque izeneko dantza aurkezteko Maritzuli konpainiako Jon Olazcuagaren desafioa.

Baionako inguruetan egon gaitzen, Audrey Farabosen lanari esker San Izpiritu auzoan desagertu den lehengo herriko etxea deskubritzeko.

Ale horretan amaituko dira "Ama Birjina piramidalaren" tribulazioak eta Cousiño eskultoreak Biarritzeko hiriarekin izandako makurbide artistiko-administratiboak (Olivier Ribetonek kontaturik).

Euskal Kostaldea utzita, Pierre Laborde kadastraren erakunde napoleonikoan oinarritzen da Euskal Herriko barnealdeko herri batzuen erretratu historikoa zirrimarratzeko.

Zuberoan, Michel Duvertek Philippe Etchegoyhenen gibeletik ibiltzera gonbidatzen gaitu eta Zuberoako herrien bihotzean barna - Philipperen azken obra (Communautés Souletines) - kartsuki eta egokitasunez begiratzera.

Maritxu
ETCHANDY(*)

(*) Euskal Museoen
Adiskideen Elkarteak
presidentea.

ÉDITORIAL

Maritxu
ETCHANDY^(*)

^(*)Présidente
de la SAMB

C'est une Exposition nationale à laquelle nous convie le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne en cette seconde partie de l'année 2022. Elle retrace le parcours aujourd'hui un peu oublié du Bayonnais Léon Bonnat, devenu le portraitiste emblématique des gloires de la III^e République dont la figure tutélaire est Victor Hugo, image sortie de nos anciens manuels scolaires pour rejoindre la Maison Dagourette.

C'est aux travaux en cours du Musée Bonnat-Helleu que le Musée Basque doit cette exposition, mais c'est bien sa vocation, car il est aussi musée de l'histoire de Bayonne, de montrer, à travers son œuvre, le parcours d'un enfant de la ville. Un enfant attaché à Bayonne au point de lui faire don de sa prestigieuse collection personnelle, donnant ainsi naissance au "Musée Bonnat", rebaptisé récemment "Bonnat-Helleu" depuis que de nouveaux legs justifiaient l'agrandissement du musée des Beaux-Arts de la Ville. Merci à Guy Saigne d'évoquer avec talent dans ce Bulletin les liens de Léon Bonnat avec les personnalités locales les plus marquantes dont il fit le portrait, soulignant ainsi combien le peintre se sentait Bayonnais.

Mathias Daval complète aussi un portrait, celui de la Maçonnerie bayonnaise brossé dans le n° 197, en montrant le rôle de l'architecte et entrepreneur Edmond Faulat, Maçon lui aussi, dans l'accession de sa famille à la notabilité. Faire revivre une danse disparue au XIX^e siècle, dont on ne connaît ni la musique ni la chorégraphie, est une gageure, à laquelle s'attaque Jon Olazcuaga, de la talentueuse compagnie Maritzuli, en évoquant la Pamperruque, danse caractéristique des fêtes publiques bayonnaises au XVIII^e siècle.

Nous restons encore quelques instants dans le périmètre bayonnais pour découvrir grâce à Audrey Farabos l'ancienne mairie de Saint-Esprit, elle aussi disparue.

C'est dans ce numéro que s'achèvent les tribulations de la "Vierge pyramidale" et les démêlés artistico-administratifs du sculpteur Cousiño avec la Ville de Biarritz, dont la narration par Olivier Ribeton avait débuté dans le n° 195.

Quittant la Côte Basque, Pierre Laborde esquisse à partir du cadastre napoléonien le portrait historique de cinq bourgs du Pays Basque intérieur.

C'est en Soule que Michel Duvert nous invite à suivre notre Ami Philippe Etchegoyhen, qui nous guide avec ferveur et pertinence au cœur des *Communautés souletines*, son dernier ouvrage.

SOMMAIRE

- 2 **EDITORIALA - ÉDITORIAL**
Maritxu ETCHANDY
- 5 **NOTABLES ET GRANDES FIGURES DE BAYONNE
DANS L'ŒUVRE DE LÉON BONNAT**
Guy SAIGNE
- 31 **EDMOND FAULAT, ARCHITECTE**
UN PROTAGONISTE DE L'ASCENSION D'UNE FAMILLE BAYONNAISE AU XIX^e SIÈCLE
Mathias DAVAL
- 43 **CINQ BOURGS DU PAYS BASQUE INTÉRIEUR AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE
LES LEÇONS D'UN PLAN**
Pierre LABORDE
- 49 **LA VIERGE PYRAMIDALE**
UN SCANDALE ARTISTIQUE À BIARRITZ (II)
Olivier RIBETON
- 87 **LA PAMPERRUQUE, UNE DANSE BAYONNAISE DU XVIII^e SIÈCLE**
Jon OLAZCUAGA GARIBAL
- 95 **LA MAIRIE DE SAINT-ESPRIT :**
LES SOUVENIRS DE SON DERNIER OCCUPANT DE 1922 À 1933, ANDRÉ GIRET
Audrey FARABOS
- 99 **COMMUNAUTÉS SOULETINES, TOME I :**
DES ORIGINES À LA RÉVOLUTION, PAR PHILIPPE ETCHEGOYHEN
Michel DUVERT

NOTABLES ET GRANDES FIGURES DE BAYONNE DANS L'ŒUVRE DE LÉON BONNAT

Guy SAIGNE^(*)

À l'occasion de la belle exposition nationale *Léon Bonnat, peintre il y a cent ans* que le Musée Basque et de l'histoire de Bayonne accueille dans ses murs, Guy Saigne, auteur du catalogue raisonné de l'œuvre de Bonnat, fait ici revivre la bonne société bayonnaise de la seconde moitié du XIX^e siècle telle que l'artiste la représenta. La décennie 1860-1870 notamment le vit perfectionner, grâce aux visages familiers ou aux notabilités de sa cité natale, la technique du portrait, dans laquelle il devait atteindre la puissante maîtrise qui le fit accéder à la notoriété nationale et internationale.

Euskal Museoak eskaintzen duen "Léon Bonnat, margolari duela ehun urte" erakusketa ederra dela eta, Bonnat-en obran aditua den Guy Saignek XIX. mendearen bigarren erdiko jendarte baionar ona berpizten du hemen, artistak adierazi bezala. 1860-1870eko hamarkadan erretratuaren teknika menperatzen eta hobetzen hasi zen, eta bere sorterriko aurpegi ezagunei edo famatuei esker, Frantzia mailako zein nazioarteko ospe handia lortu zuen.

Lorsqu'il s'impose parmi les plus grands portraitistes de son temps avec le brillant portrait de la comédienne M^{me} Pasca présenté au Salon de 1875, Léon Bonnat est âgé de quarante-deux ans. L'immense succès qu'il remporte alors, et que commente par exemple Guy de Maupassant dans ses souvenirs ("toute la toile magistrale, la plus magistrale d'un grand peintre, tenait le public arrêté, admirant et ravi. Un mot parfois courait : c'est très beau !" ¹) est l'aboutissement d'un long chemin d'apprentissage, puis d'un début de carrière au cours duquel il privilégie le "grand genre", la peinture d'histoire, et plus particulièrement sa composante principale, la peinture religieuse, dans lequel tout jeune artiste ambitieux rêve de réussir. Mais il s'intéresse également, très tôt, au portrait. Il s'exerce à ce genre en dessinant par exemple en 1850, à dix-sept ans, les visages de son frère Paul, de sa sœur Marie et ses premiers autoportraits. Il poursuit l'étude du portrait à Madrid, à l'Académie San Fernando, et met en pratique l'enseignement reçu de José de Madrazo, puis du fils de ce dernier Federico à la fin de son séjour en Espagne, en représentant les membres de sa famille ou, après le décès de son père, sa mère, son frère et sa sœur regroupés dans *Intérieur familial* (1853), tableau que l'artiste conserve toute sa vie auprès de lui. Il peint en 1852-1853 son premier grand

^(*)HEC, Docteur en histoire de l'Art

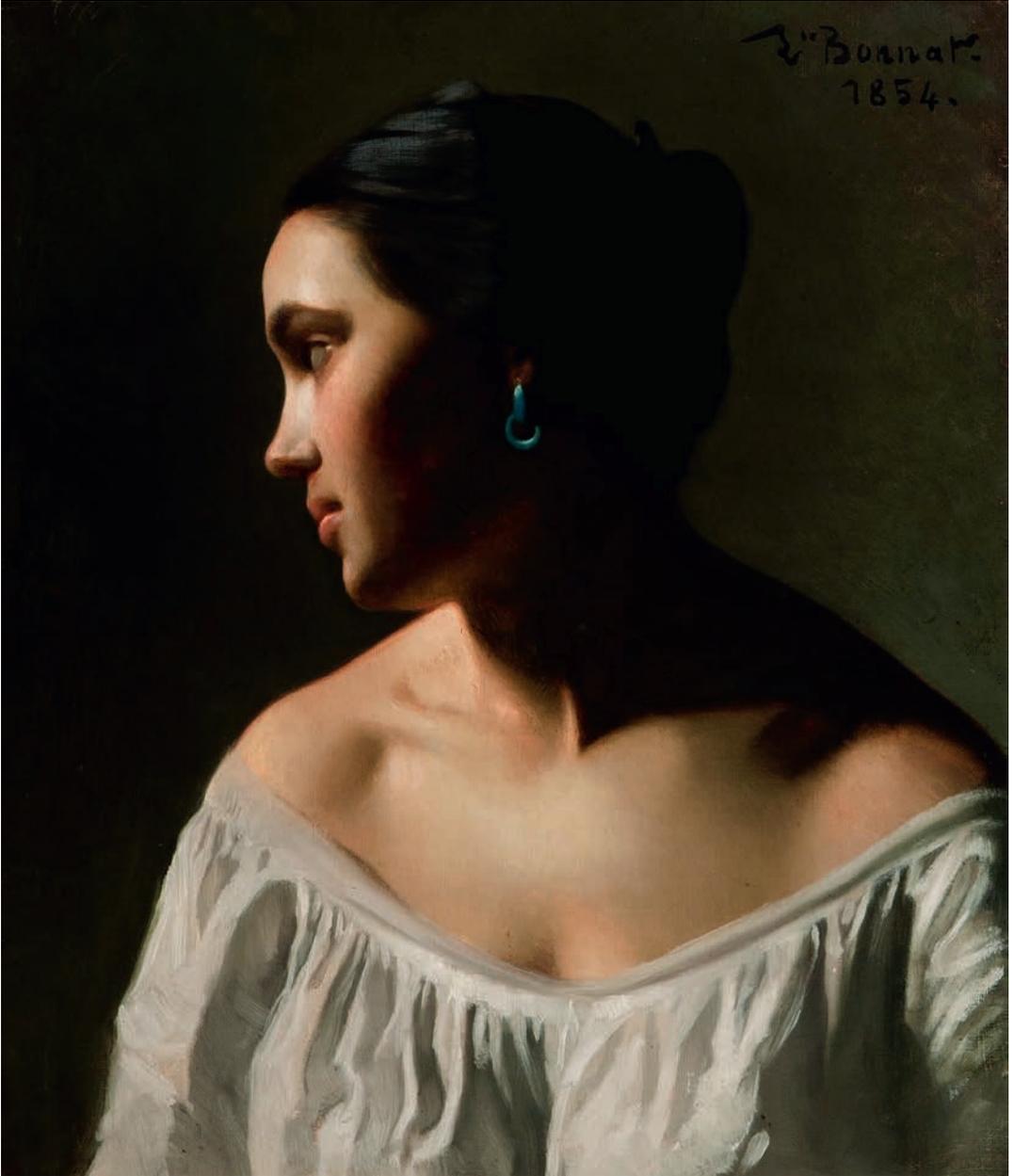


Fig. 1

Jeune femme, 1854, huile sur toile, 54 x 46 cm, signé et daté en haut à droite :
L. Bonnat / 1854, collection particulière. © Michel Dubau.



Fig. 2
Joseph-Gabriel
Tourny, 1859,
huile sur toile,
43,5 x 33,5 cm,
inscriptions au milieu
à droite : à mon ami
Tourny /
Lⁿ Bonnat 1859,
Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
inv. CDE 1074-01.
© Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
cliché A. Vaquero.

portrait, *La Mère Rita avec deux orphelines*, pour sa tante Rita et destiné à la décoration du couvent de Saint-Pierre de Talence, près de Bordeaux, et, revenant à des petits formats, ceux de ses oncles Joseph et Charles Sarvy, puis de sa tante Adélaïde Sarvy en 1853. Les quatre années parisiennes, entre 1854 et 1857, qui précèdent le départ en Italie, sont consacrées aux séances de travail dans l'atelier de Léon Cogniet, au suivi des cours à l'École des beaux-arts, au travail de copie au Louvre, à la préparation et aux épreuves du concours du prix de Rome. Bonnat peint peu de portraits. Certaines œuvres de cette période prouvent néanmoins sa maîtrise technique du genre : l'éblouissante *Jeune femme* (fig. 1, 1854), le portrait de Victor Roussel (1854), celui d'Edmond Lebel, camarade d'atelier (1855) et son fameux autoportrait du musée d'Orsay (1855).

Après son échec au concours du prix de Rome en 1857, où il n'obtient qu'un deuxième second grand prix, il renonce à se présenter

une nouvelle fois, choisit d'entrer dans la carrière active d'artiste qui passe par une présence au Salon, et décide d'envoyer au jury du Salon de la même année trois portraits : ceux de M^{me} Gué, de Félix Pascault et de Romain Julien. Ils sont acceptés par le jury mais ne sont pas remarqués par la critique. Le portrait de M^{me} Gué, épouse du peintre bordelais, professeur de dessin et conservateur du musée des beaux-arts de sa ville, Jean Marie Oscar Gué, n'a pas été identifié et n'a pas été retrouvé. Celui de Félix Pascault, banquier parisien et notable biarrot, non localisé et connu par une photographie ancienne, est très académique dans la pose du modèle, les nombreux détails de la composition, la technique d'exécution. Bonnat peint onze ans plus tard, en 1868, le délicieux portrait de l'épouse de Félix Pascault dans une pose - classique et très ingresque - symétrique de celle de son mari, la tête appuyée légèrement sur la main². Le portrait de Romain Julien, professeur de dessin à Bayonne et grand soutien de Bonnat en début de carrière, moins fini, moins abouti, témoigne de la direction dans laquelle l'artiste veut aller : une peinture rapide et l'utilisation de la lumière pour souligner et creuser les reliefs du visage. Il se trouve au musée de Vic-sur-Seille (donation Jacques Thuillier).

Au cours de son séjour en Italie, entre 1858 et 1861, Bonnat se consacre au travail de copie, à la chapelle Sixtine et dans les églises de Rome, à Naples et à Florence, puis à ses premières grandes compositions religieuses. Bien que travailleur acharné, le temps accordé à la peinture de portraits est limité. Il travaille ce genre particulier avec des modèles, hommes et femmes, mis à la disposition de l'ensemble des élèves, pensionnaires ou non, par l'Académie de France à Rome, ou qu'il fait venir dans son propre atelier lorsqu'il travaille sur ses grandes compositions. Il peint, sur des petites toiles et dans un cadrage serré, ou dessine les têtes de quelques modèles, dont, à trois reprises, la fameuse Anna Risi, Nana ou Nanna, ou encore la *Ciociana* et *Giacinta*, ainsi que les portraits d'amis, installés à Rome ou de passage, les peintres Félix Lionnet ou Joseph Tourny par exemple. La technique d'exécution du portrait de Tourny (fig. 2) est très proche de celle retenue deux ans plus tôt pour celui de Romain Julien. Certains de ces tableaux sont

destinés à la Ville de Bayonne, qui lui a commandé quatre têtes d'étude. Même si la priorité de l'artiste reste le grand genre, dans lequel il s'est engagé avec succès au cours de son séjour à Rome (*Le Bon Samaritain*, présenté au Salon de 1859, puis *Adam et Ève trouvant Abel mort*, présenté au Salon de 1861) et dans laquelle il reste investi après son installation à Paris au printemps 1861 (*Martyre de saint André*, exécuté en Italie, présenté au Salon de 1863), Bonnat peint dans les années qui suivent son retour de nombreux portraits : couples de notables bayonnais, personnalités locales, amis et camarades artistes français ou espagnols, parents proches ou éloignés.

■ Premiers portraits bayonnais

Parmi les parents proches ou éloignés portraiturés par Bonnat dans la décennie 1860-1870 figurent les représentants des familles Drevet et Lafont.

Les familles Drevet et Lafont (1861, 1864, 1867, 1870, 1882)

Bonnat peint plusieurs portraits de la famille Drevet, des "petites parentes à moi", comme il l'écrit plus tard affectueusement. Gabriel dit Pierre Drevet (1779-date de décès inconnue), dont la famille est originaire des environs de Saint-Étienne, s'installe comme négociant à Bayonne et épouse en 1819 Aspasia-Jeanne Bonnat (1796-1879), la tante de l'artiste. Les familles Bonnat et Drevet sont proches et Gabriel sera le tuteur des trois enfants mineurs de Florentin Sarvy, oncle maternel de Léon Bonnat, Joseph, Adélaïde et Charles. Gabriel et Aspasia n'auront pas d'enfants et le domaine du Mounédé, à Saint-Esprit, près de Bayonne, acquis en 1829, sera transmis à leur neveu Laurent Drevet, fils unique de Jean-Baptiste Drevet, frère aîné de Gabriel et de son épouse Marie Flachier. Négociant à Bayonne lui-aussi, Laurent épouse en 1846 Jeanne-Eugénie Cazenave, et le couple aura quatre filles.

En 1867, Bonnat réalise le portrait de Jeanne-Eugénie Cazenave (fig. 3), dédicacé par l'artiste aux deux filles aînées du modèle, Marie et Camille. Exécuté sur une toile ovale, limité au visage, il est très classique dans sa facture. Il est resté dans la famille du modèle. Il peint également le portrait de l'aînée Marie, cadeau de l'artiste pour son mariage en 1870 avec Jean-Albert Lafont, négociant à Bayonne. Ces "portraits-cadeaux de mariage" ont souvent pris la forme d'un "bon" pour un travail à exécuter, et Bonnat semble avoir, en général, tenu ses promesses... Mais ce deuxième portrait n'a pas été retrouvé. Il peint enfin en 1882, dans un grand format et d'après une photographie, l'effigie posthume de la quatrième et dernière fille de Jeanne-Eugénie et Laurent Drevet, Gabrielle, morte en 1879 à l'âge de dix-sept ans. Proposé sur le marché en 1999, il n'est pas localisé aujourd'hui.



Fig. 3
M^{me} Laurent Drevet, née Jeanne-Eugénie Cazenave, non daté (1867), huile sur toile ovale, 43 x 36 cm, inscription en bas à droite : à Marie et à Camille / Léon Bonnat, collection particulière.
© Guy Saigne.

ÉTUDE VARIA

Fig. 4

Ernest Lafont, 1864,
huile sur toile,
46 x 38,1 cm,
signé et daté
à gauche :

L. B. 1864, Bayonne,
musée Bonnat-Helleu,
inv. CM 259-03.

© Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
cliché A. Vaquero.



Jean-Albert Lafont, l'époux de Marie Drevet, est le fils aîné du docteur Pierre Lafont, médecin, et le frère d'Ernest Lafont, tous deux représentés par Bonnat, respectivement en 1861 et 1864. Peut-être l'artiste a-t-il également peint le portrait de Jean-Albert. Pierre Lafont est issu d'une famille originaire de Salies-de-Béarn, installée à Bayonne au début du XIX^e siècle. Il fait ses études de médecine à Paris, épouse une Bayonnaise, Irma Dousdebès, se fixe à Bayonne et aura quatre fils. Le portrait de grandes dimensions, jambes coupées, proposé sur le marché en 1999, n'a pas été retrouvé. Celui d'Ernest Lafont, deuxième fils de Pierre Lafont et de son épouse, portraituré à l'âge de dix-neuf ans, a été légué par le modèle à la Ville de Bayonne et se trouve aujourd'hui dans les collections du musée Bonnat-Helleu. Ernest Lafont (1845-1896), médecin comme son père et chirurgien à l'hôpital de Bayonne, se tournera vers la politique, sera conseiller municipal de Bayonne, républicain progressiste dans l'opposition à Jules Labat, conseiller général et député de Bayonne. Son portrait prend place dans la série d'au moins sept portraits d'amis peints en 1864, dans un format identique ou voisin, évoquée ci-dessous (fig. 4).



Fig. 5
Ulysse Darracq, 1862, huile sur toile, 55,8 x 46,1 cm, inscription en haut à droite : à mon bon ami M. Darracq / Ln Bonnat / Bayonne – 1862, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 2650-02. © Bayonne, musée Bonnat-Helleu, cliché A. Vaquero.

Ulysse Darracq (1862)

En 1862, peu après son retour d'Italie et son installation à Paris, Bonnat peint le portrait d'Ulysse Darracq (fig. 5). Pharmacien, mais aussi botaniste, zoologiste, ornithologiste et membre de la Société linnéenne de Bordeaux et de la Société botanique de France, Ulysse Darracq fonde en 1856 le Museum d'histoire naturelle de Bayonne, qu'il donne à la ville. Le jeune artiste offre ce tableau à son modèle pour son musée, "... parce que j'avais pour lui beaucoup d'affection et que j'avais trouvé excellente de sa part cette idée d'offrir son musée à la Ville...". Un exemple qu'il aura à cœur de suivre. Le tableau se trouve aujourd'hui dans les collections du musée Bonnat-Helleu.

Fig. 6
Albert Lacaze,
1864, huile
sur toile,
45,9 x 37,9 cm,
signé et dédié
au milieu à droite :
à mon ami Albert /
Lⁿ Bonnat / 1864,
Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
inv. 2649-01.
© Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
cliché A. Vaquero.

■ Amis parisiens, bayonnais ou madrilènes (1864)

Bonnat peint en 1864 un ensemble de portraits de petit format, cadrage serré, tête seule, de ses amis parisiens, basques ou espagnols, dans lesquels le travail se concentre sur les traits du modèle et l'effet de la lumière, à l'image de ceux ramenés d'Italie. Il peint ainsi à Madrid³, à l'occasion du Salon dans lequel il expose deux œuvres obligatoirement exécutées en Espagne, le portrait de l'artiste espagnol et ancien condisciple Ceferino Araujo y Sanchez, et ceux de son parent éloigné et futur beau-frère Enrique Mélida, et du frère de

ce dernier Alberto Mélida (présumé), après avoir peint onze ans plus tôt, à Madrid, le portrait de leur père Nicolas Mélida. Il peint, vraisemblablement à Paris, le portrait d'un ami artiste espagnol, José Casado del Alisal, la même année à Bayonne celui d'Ernest Lafont, mentionné plus haut, et celui, plus fini et particulièrement brillant, de son ami Albert Lacaze, "le beau Lacaze"⁴ (fig. 6), soupirant, un temps, de Refugio de la Puente, future M^{me} Molinié (voir plus bas), qui épouse finalement Clémence Personnaz, la fille de Jean-Antoine et Jeanne-Marie Personnaz, notables bayonnais. D'autres modèles, posant pour certains de ces petits tableaux, n'ont pas été identifiés.

Cet inventaire des portraits de jeunesse est sans nul doute incomplet. Ainsi par exemple, et selon l'historienne de l'art américaine Alisa Luxenberg⁵, Bonnat aurait peint en 1850 le portrait d'un notable basque, le docteur Barnetche, médecin à Saint-Jean-de-Luz.

Mais il n'a pas été retrouvé et rien ne permet d'en confirmer l'année d'exécution retenue, peu vraisemblable. D'autres portraits de modèles non identifiés ou perdus ont certainement été omis.



■ Les grands portraits de notables bayonnais formant pendants

Entre 1861 et 1868, Bonnat peint les portraits de plusieurs notables bayonnais et de leurs épouses, tous issus de la bourgeoisie des négociants ou négociants-banquiers, en général dans des grands formats et dans des attitudes marquées par le sérieux, la dignité propres à leur position sociale, permettant en général de parler de "portraits d'apparat". Peut-on dire qu'il s'inscrit dans la tradition des peintres du Siècle d'or hollandais qu'il admire, Frans Hals, Rembrandt, en représentant ces couples en deux tableaux formant pendants par leurs dimensions, par la pose des modèles, par une certaine symétrie des attitudes, par des couleurs et un ton général qui se répondent d'un tableau à l'autre ? Il peint en même temps, en fonction des circonstances, au gré de ses séjours au Pays basque ou des visites dans son atelier parisien, des portraits très variés, petits et grands, posés ou plus naturels.

Portraits Détroyat (1856-1867)

Le nom Détroyat est intimement lié à celui de Bonnat. La famille Détroyat, famille de notables bayonnais, a en effet joué un rôle important dans la vie et la réussite de l'artiste.

Descendants d'une famille originaire du Dauphiné installée à Bayonne, Émile Détroyat (1798-1892) et son frère Achille (1800-1881) développent des activités de négoce puis, dans leur prolongement, de banque. Émile sera en outre conseiller municipal de Bayonne sous la monarchie de juillet, la Seconde République, tout au long du Second Empire et au début de la III^e République, de 1834 à 1874, et proche du maire Jules Labat. Achille sera président du tribunal de commerce de Bayonne. Les Détroyat sont apparentés aux Poydenot, autre famille de négociants installée à Bayonne (voir plus bas).

Les liens entre les Détroyat et les Bonnat se nouent sans doute dans la petite enfance de Léon, lorsque sa famille vit à Bayonne. Ils se renforcent au retour d'Espagne, en 1853, après la mort de Joseph Bonnat, lorsque Léon se trouve, à vingt ans, chef de famille en charge de sa mère, de son frère Paul, de sa sœur Marie, dans une situation matérielle difficile. Souhaitant aider le jeune artiste et l'encourager à poursuivre dans la voie choisie, Jules Labat, maire de Bayonne, suivi par son conseil municipal dans lequel siège Émile Détroyat, lui accorde une première bourse de trois ans (voir plus bas). Émile Détroyat apportera surtout une aide financière personnelle à Léon Bonnat au cours des trois années passées dans la Ville éternelle. L'artiste peint en 1858-1859 une copie partielle du *Couronnement de la Vierge* de Raphaël, dont le sujet a été choisi en accord avec son bienfaiteur et qui lui est destinée en remerciement de l'aide reçue.

L'artiste sera tout au long de sa vie très proche d'Arnaud Détroyat (1836-1911), le fils d'Émile, son cadet de trois ans, et l'importante correspondance échangée pendant cinquante-cinq ans entre les deux hommes en atteste. Il reste en effet de ces échanges les deux-cent-cinquante lettres adressées par Léon Bonnat à son ami. Elles constituent une source exceptionnelle d'informations sur l'homme, sa vie, ses ambitions, ses sentiments, ses doutes, et sur son travail d'artiste. Arnaud



sera à son tour conseiller municipal de Bayonne (1896-1908). Il reprendra et dirigera la banque créée par son père à Bayonne et à Paris, "Émile Détroyat et fils", puis la vendra en 1906 au Comptoir National d'Escompte de Paris. Preuve supplémentaire de la proximité des deux familles : Adélaïde Sarvy, tante de Léon Bonnat, sera la dame de compagnie et "l'institutrice" des deux filles d'Achille Détroyat et de son épouse, Marie-Jeanne et Véronique.

Bonnat peint plusieurs portraits de la famille Détroyat, d'importance et de dimensions variées. Les petits portraits ont sans doute été en général offerts par l'artiste dans un geste de reconnaissance envers ceux qui l'avaient aidé, alors que les grands relèvent vraisemblablement d'une démarche plus habituelle de commande.

Il peint d'abord, en 1856-1857, le portrait posthume de son jeune ami Paul Détroyat (1837-1856), fils d'Achille Détroyat et de son épouse, frère de Marie-Jeanne et Véronique, mort à dix-neuf ans (fig. 7). Il le réalise de mémoire, et décrit toutes les difficultés rencontrées dans ce travail particulier et douloureux dans une lettre à son ami Arnaud (fig. 8), le cousin de Paul⁶.

Émile Détroyat, qui est en quelque sorte le "protecteur" du jeune Léon Bonnat lorsqu'il part en Italie⁷, prenant prétexte de la présence de son protégé dans la Ville éternelle au début de l'année 1858, organise un voyage de deux mois pour visiter Rome, Naples, Florence et Venise avec ses trois enfants Arnaud, Cécile et Lucie. Léon est le guide de ses amis à Rome et les accompagne à Naples et Pompéi, puis retourne à Rome, alors que la famille Détroyat poursuit son périple vers Florence et Venise. Les sentiments que Léon éprouve à l'égard de Cécile, née à Bayonne, seront renforcés par les moments passés ensemble et les découvertes faites en commun. Au cours de ce long séjour romain et napolitain de ses amis, au printemps 1858, Bonnat peint un portrait d'Arnaud (toujours dans la famille) et un premier portrait d'Émile. Il peint en 1861, à Rome, une copie de ce portrait d'Émile, et fera envoyer en 1862 à Arnaud les deux versions du portrait de son père, dont l'une est destinée à sa sœur Cécile qui, au grand désespoir de l'artiste, est maintenant mariée⁸ et, éloignée de Bayonne, souhaite avoir le souvenir de son père sous les yeux dans sa nouvelle demeure (œuvres non retrouvées).

Après son retour d'Italie et son installation à Paris, Bonnat peint, sans doute au cours de séjours à Bayonne, les portraits formant pendants de M^{me} Achille Détroyat, née Joséphine Duhalde (1861), puis celui de son mari (1862), premier couple de notables bayonnais ainsi représenté, dans un format important, en buste ou jambes coupées. Ces deux portraits, de facture très classique, très sombres, acquis à l'Hôtel Drouot à Paris en 1988 par un collectionneur japonais, se trouvent aujourd'hui au musée national de l'Art occidental de Tokyo.

Quelques années plus tard, en 1867, Arnaud Détroyat demandera à son ami de peindre sa jeune épouse, Eudoxie Gèze (1832-1898), originaire de Toulouse, belle-sœur de sa sœur Cécile. Bonnat livre un grand portrait jambes coupées, très

Fig. 7
(en haut)
Paul Détroyat,
non daté (1856),
huile sur
carton ovale,
21 x 16,5 cm,
non signé,
collection
particulière.
© Guy Saigne.

Fig. 8
(ci-dessus)
Arnaud Détroyat,
non daté (1858),
huile sur toile ovale,
25 x 19 cm,
non signé,
collection
particulière.
© Guy Saigne.

classique, très ingressive, dans une technique très lisse, et proche d'autres représentations de femmes qu'il peint à cette époque.

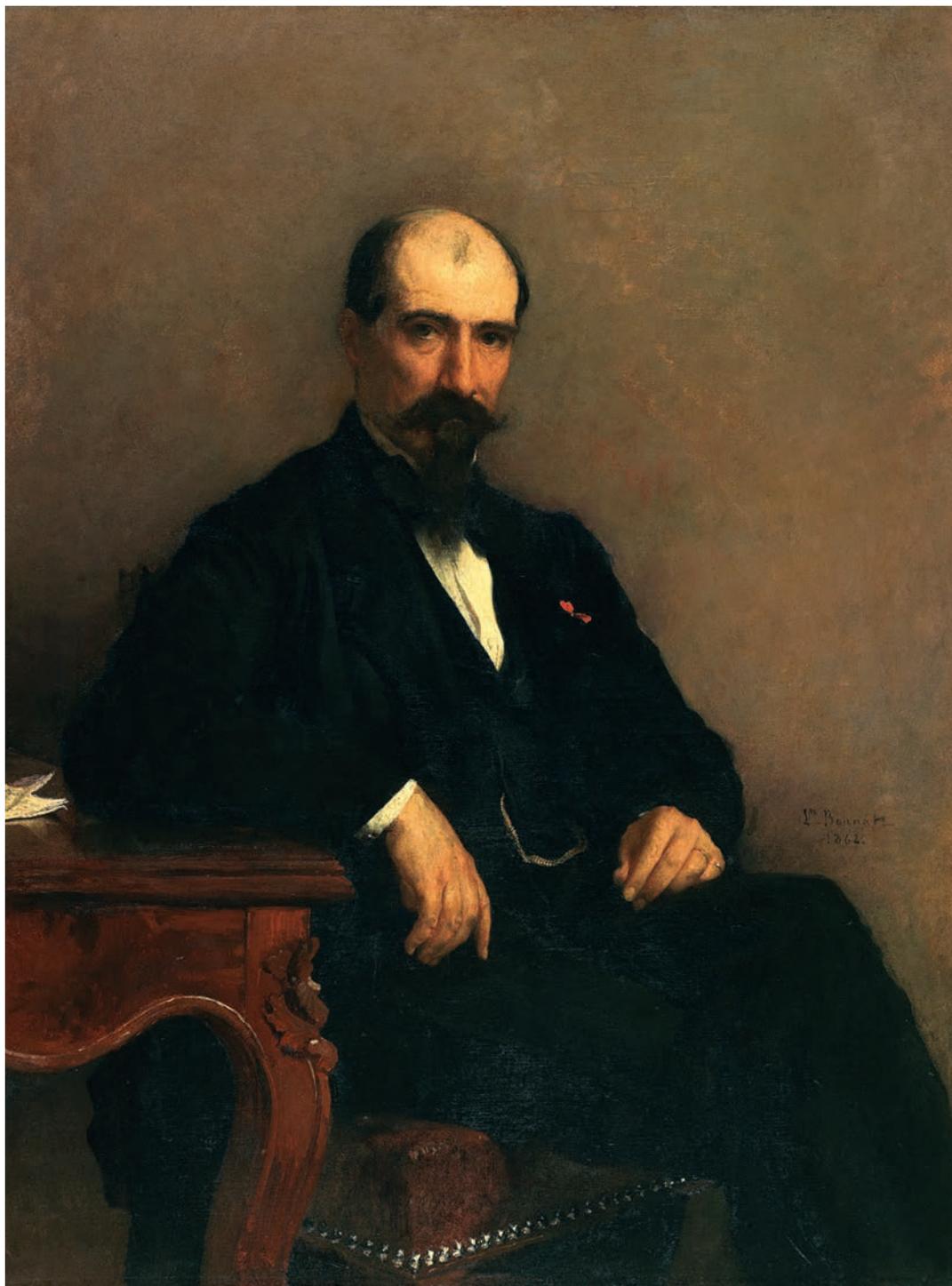
**Jules Labat et son épouse
née Marie-Gabrielle-Lucile
de Larralde Diustéguy (1862)**

La famille Labat, d'origine béarnaise, s'établit en Espagne au milieu du XVIII^e siècle, puis à Bayonne au début du XIX^e siècle. Jules Labat (1819-1914), né dans une famille aisée, fait des études de droit et devient avocat. Il est élu conseiller municipal de Bayonne en 1846, devient membre du conseil général et maire de Bayonne en 1852 (fig. 9). Il occupe ces fonctions pendant dix-sept ans. Son action à la tête de la municipalité est unanimement saluée : il dote la ville d'équipements nouveaux et réalise d'importants travaux d'aménagement et d'embellissement. Bénéficiant de l'appui de l'empereur, qu'il reçoit avec l'impératrice pour un long séjour estival dans sa propriété de Biarritz, la "villa Gramont", il est élu aux élections générales de 1869 député des Basses-Pyrénées au Corps législatif, et siège dans les rangs de la majorité jusqu'à la fin du règne. Il est à nouveau député aux élections législatives de 1876 et siège alors parmi les bonapartistes. Régulièrement réélu, il siège à droite et reste dans l'opposition au pouvoir en place. Son dernier mandat se termine en 1893. Jules Labat joue un rôle déterminant dans la carrière de Léon Bonnat, en faisant voter par le conseil municipal, à deux reprises, sur les conseils de Romain Julien, professeur de dessin à Bayonne, une subvention de trois ans, finalement versée pendant huit années, qui permet à l'artiste de s'installer à Paris, de s'inscrire dans l'atelier de Léon Cogniet et de suivre les cours de l'École des beaux-arts (1854-1857), puis de poursuivre son apprentissage en Italie (1858-1861). Il intervient dans l'attribution à Bonnat de l'*Assomption de la Vierge* destinée à la chapelle de la Vierge dans la nouvelle église de Saint-André à Bayonne⁹, intervient à nouveau lorsque le peintre est critiqué par certains Bayonnais à propos de cette très grande toile¹⁰. De véritables liens d'amitié se tissent progressivement entre le maire de la ville et son jeune protégé et, beaucoup plus tard, ce dernier, s'adressant à la princesse Mathilde, écrira : "Les Labat sont tout à fait charmants. Ce sont de bons et vieux amis que j'aime bien sincèrement"¹¹". Plusieurs grandes œuvres religieuses de Bonnat acquises par l'État au Salon seront déposées à Bayonne, puis attribuées ou cédées à la ville de Bayonne (*Le Bon Samaritain*, *Le Martyre de saint André*). Le portrait de M^{me} Labat (fig. 10) est peint à Paris et terminé à Bayonne, en 1862, et celui de son époux est peint la même année à Bayonne. Les deux modèles posent assis, élégamment habillés de noir, le regard en contre-plongée



Fig. 10
M^{me} Jules Labat,
née Marie-
Gabrielle-Lucile de
Larralde Diustéguy,
1862, huile
sur toile,
130,1 x 98,2 cm,
signé et daté au
centre à gauche :
Lⁿ Bonnat 1862,
Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
inv. CM 476-05.
© Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
cliché A. Vaquero.

Fig. 9
M. Jules Labat,
1862, huile
sur toile,
122,6 x 95 cm,
signé et daté
à droite : Lⁿ Bonnat
1862, Bayonne,
musée Bonnat-
Helleu,
inv. CM 475-08.
© Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
cliché A. Vaquero.





sur le spectateur, sur un grand fond neutre et relativement clair, et un décor réduit aux fauteuils dans lesquels ils sont assis ou à la table sur laquelle Jules Labat s'appuie. Ils dégagent une grande sérénité, plus de puissance dans l'expression du caractère dans celui de Jules Labat, beaucoup de douceur, de retenue dans celui de M^{me} Labat. Le format des toiles est important (respectivement 122 x 95 cm et 130 x 98 cm), et l'on peut parler de premiers portraits d'apparat peints par l'artiste.

Bonnat expose le portrait de M^{me} Labat au Salon de 1863, son quatrième Salon, avec *Le Martyre de saint André*, et *Maria*. Mais son grand classicisme ne lui permet pas d'être distingué dans la masse des portraits proposés au regard du public et au jugement de la critique. Il ne fera l'objet d'aucun commentaire. La famille offrira les deux tableaux à la Ville de Bayonne en 1986.

Jean-Antoine Personnaz et son épouse née Jeanne-Marie Boulade (1863)

Jean-Antoine Personnaz (1797-1881) est né à Bessans, en Savoie, berceau de la famille, dont il sera plus tard le bienfaiteur (fig. 11). Tôt orphelin de père, il travaille dès l'âge de quatorze ans dans l'entreprise de commerce de textiles de ses oncles qui le forment, puis l'envoient en Espagne pour représenter l'entreprise familiale. Finalement il hérite de l'entreprise avec ses succursales à Madrid, Paris et Bayonne et s'installe dans cette dernière ville au début des années 1840. Comme Émile Détroizat, Jean-Antoine Personnaz aide Léon Bonnat sur le plan matériel dans ses débuts à Paris en 1854 et lors de son séjour à Rome ; les

Fig. 11

M. Jean-Antoine Personnaz, 1863, huile sur toile, 31 x 27 cm, inscription au milieu à gauche : à Madame Personnaz / Léon 1863, collection particulière. © Thomas Hennocque.

Fig. 12

M^{me} Jean-Antoine Personnaz, née Jeanne-Marie Boulade, 1863, huile sur toile, 31 x 27 cm, signé et daté au milieu à droite : Lⁿ Bonnat 1863, collection particulière. © Thomas Hennocque.



Fig. 13

M. Paul Poydenot,
1864, huile
sur toile,
80,9 x 64,8 cm,
signé et daté
en bas à gauche :
Lⁿ Bonnat, 1864.
Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
inv. CM 260-02.
© Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
cliché A. Vaquero.

lettres échangées entre l'artiste et son protecteur le confirment, le second évoquant pudiquement ces sommes d'argent en les qualifiant de "grains de sable" et le premier de "grosses pierres de taille"¹². La tradition familiale et le peintre lui-même rapportent que Jean-Antoine Personnaz lui avait donné 500 francs lors de son départ pour Paris, et il écrira plus tard à Antonin Personnaz : "il y a cinquante ans j'arrivais à Paris muni des cinq cents francs de ton père et maintenant je ne sais que faire de mes richesses". Les relations entre Léon Bonnat et Jean-Antoine Personnaz et sa famille sont très affectueuses, quasi filiales, traduisent un véritable attachement réciproque, et ce sentiment s'exprime de façon très émouvante dans les lettres du jeune artiste, par exemple dans le mot qu'il adresse à son ancien protecteur lors du décès de son épouse en 1879 : "... Vous si bon, vous devez être entouré de bien des amis, mais je réclame la priorité, vous n'en avez pas de plus dévoué, de plus affectionné que le petit peintre que vous avez aidé jadis..."¹³.

Bonnat peint en 1863 les portraits de Jean-Antoine Personnaz et de son épouse Jeanne (fig. 12), dans un très petit format (31 x 27 cm) et limité au buste, qu'il offre sans doute à ses anciens protecteurs en remerciement de l'aide reçue. Il signe très simplement le portrait de Jean-Antoine Personnaz "Léon" et le dédicace à M^{me} Personnaz. Ces portraits sont restés dans la famille.

Jean-Antoine Personnaz et son épouse auront cinq enfants. Bonnat entretiendra des relations d'amitié avec le fils cadet, Antonin Personnaz (1854-1936), collectionneur, photographe d'autochromes, qui se consacrera après le Première Guerre mondiale au musée Bonnat et léguera ses collections de peinture impressionniste pour l'essentiel au musée du Louvre et pour partie aux Musées nationaux pour être déposées à Bayonne.

Paul Poydenot et sa seconde épouse née Caroline Furet (1864, 1870 et 1872)

Pierre-Apollinaire Poydenot est installé à Bayonne et exerce lui aussi le métier de négociant. Il aura trois fils qui atteindront l'âge adulte et développeront à leur tour des activités de négoce et de services, l'aîné, Raymond (1814-1891) et le troisième, Henri (1822-1904) à Bayonne, et Paul (1816-1890), le cadet (fig. 13), à Paris. Henri compte parmi les notables de la ville, est conseiller municipal (1855-1865) et juge au tribunal de commerce. Il épouse en 1858 Marie-Jeanne Détroyat, fille aînée d'Achille Détroyat et s'associe avec Émile Détroyat pour créer la banque "Détroyat et Poydenot" à Bayonne en 1868. Paul s'établit

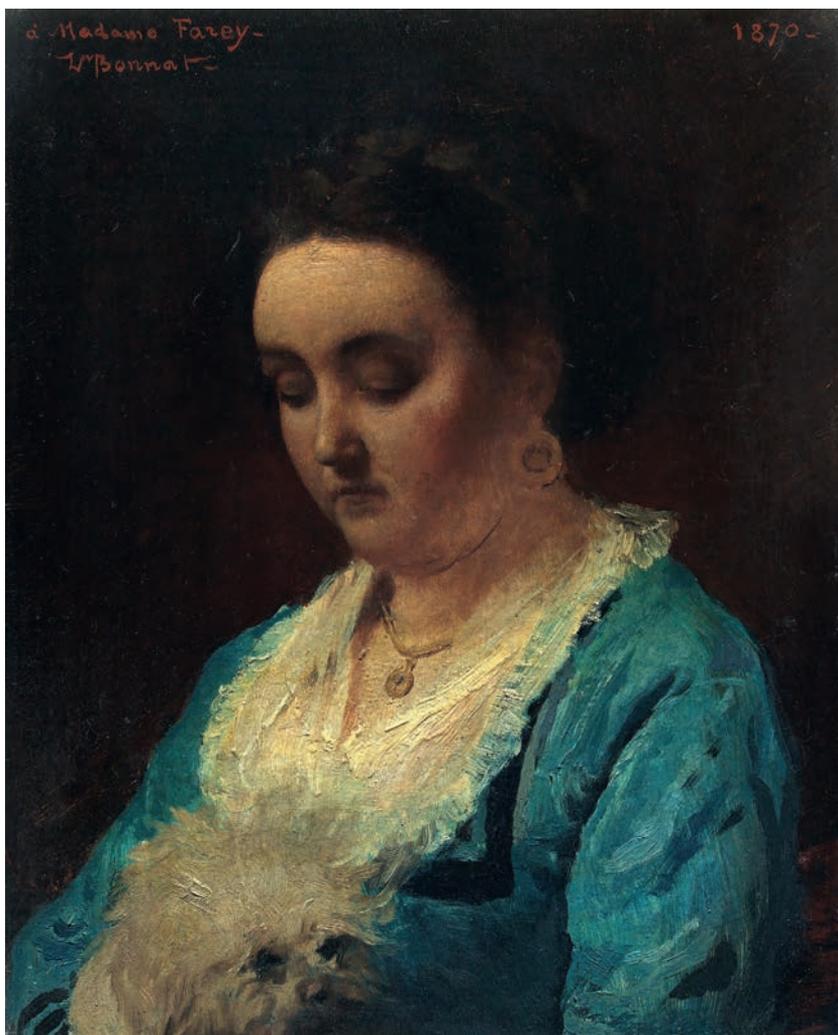


Fig. 14
M^{me} Paul Poydenot, née Caroline Furet, 1870, huile sur panneau, 31,5 x 24,5 cm, inscription en haut à gauche : à M^{me} Furey, L. Bonnat, daté en haut à droite : 1870, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. CM 262. © Bayonne, musée Bonnat-Helleu, cliché A. Vaquero.

d'abord au Brésil, puis revient à Paris où il poursuit ses activités commerciales. Il lègue une partie importante de sa fortune à la Ville de Bayonne, destinée au versement de bourses d'étude ou de prix aux instituteurs, à l'achat d'équipements pour les hôpitaux de la ville ou à l'enrichissement de son musée (dont *L'Italienne*, de Bonnat).

L'artiste peint en 1864 le portrait de Paul Poydenot puis, à deux reprises, celui de sa seconde épouse, Caroline Furet, en 1870 et 1872 (fig. 14). Il ne s'agit pas de grands portraits d'apparat, mais de portraits plus intimistes, de dimensions petites (M^{me} Poydenot) ou moyennes (Paul Poydenot) ; les deux portraits de M^{me} Poydenot ne sont pas conçus comme des pendants de celui de Paul Poydenot. Les trois œuvres sont entrées au musée Bonnat-Helleu en application du legs Poydenot de 1901.

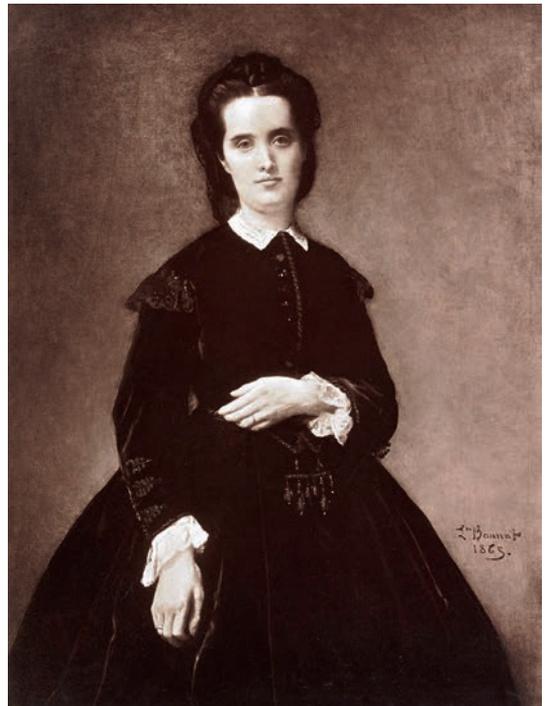
**Maître Édouard Pascal et son épouse
née Amaranthe-Anna Jannon (1865)**

On sait peu de choses des relations entre Léon Bonnat et Maître Pascal (fig. 15) et son épouse, installés à Paris, mais dont les liens avec la Ville de Pau et le Sud-Ouest semblent forts. On sait que ces relations seront durables et qu'elles auront un prolongement puisque Bonnat, après avoir peint les portraits de Maître Édouard Pascal (1820-date de décès inconnue) et de son épouse (1836-1878) en 1865, peint entre quarante et cinquante ans plus tard, entre 1905 et 1914, au moins quatre portraits de leur belle-fille, Anne-Marie Lucas, l'épouse de leur fils unique Maurice Pascal, lui aussi notaire à Paris vraisemblablement à la suite de son père, et collectionneur fortuné. Anne-Marie Lucas est la fille de Félix Lucas, ingénieur des Ponts et Chaussées et de son épouse née Bérangère de la Fare, très proche amie de Léon Bonnat. Cette dernière sera, comme sa fille, couchée sur le testament de l'artiste.

Les deux portraits de Maître Pascal et de son épouse (fig. 16) sont de dimensions importantes (117 x 90 cm) et conçus pour être des pendants. Les deux modèles sont représentés debout, dans une pose un peu raide, convenue, moins élégante et moins flatteuse que celle, assise, retenue pour Jules Labat

Fig. 15
Maître Édouard
Pascal,
photographie Braun
du portrait de
1865, huile sur
toile, 117 x 90 cm,
signé et daté en
bas à droite :
Lⁿ Bonnat - 1865,
Pau, musée
des Beaux-Arts.
© Guy Saigne.

Fig. 16
M^{me} Édouard Pascal, née Amaranthe-Anna Jannon, *photographie Braun du portrait*
de 1865, huile sur toile, 117 x 90 cm, signé et daté en bas à droite :
Lⁿ Bonnat / 1865, Bayonne, musée Bonnat-Helleu. © Guy Saigne.



et son épouse. L'exécution est néanmoins très proche de celle des portraits du maire de Bayonne et de son épouse, avec une attitude, un regard éminemment sérieux, des vêtements noirs et particulièrement stricts, une position des mains parfaitement symétrique dans les deux tableaux, un fond uniforme, sans aucun objet d'ameublement ou de décor pouvant apporter un peu de chaleur à la composition.

Les portraits de Maître Pascal et de son épouse seront offerts par leur fils au musée des Beaux-Arts de Pau. Parmi les quatre portraits d'Anne-Marie Lucas, la très imposante effigie en pied intitulée *Mme Maurice Pascal et son chien Tiny*, (231 x 131 cm), peint en 1905, qui décorait leur hôtel particulier, sera offerte par le modèle au même musée de Pau lorsque le couple quittera son hôtel parisien. Les autres portraits sont restés dans la famille, ou ne sont pas localisés.

Jean Léglise et son épouse née Marie-Augusta-Julie Pascault (1868)

Léon Bonnat peint en 1868, après son voyage au Moyen-Orient, les portraits formant pendants de Jean Léglise et de son épouse. Il répond certainement dans le cas présent à une commande.

L'identité des modèles de ces deux portraits est restée longtemps inconnue. Il s'agit de Jean Léglise (1813-1876) et de son épouse Marie-Julie-Augusta Pascault (1812-1894). Jean Léglise, né dans les Landes, à Saint-Martin-de-Seignanx, est propriétaire de terrains agricoles et, comme son père, marchand de bois de construction. Il est installé à Saint-Esprit, à l'époque commune voisine de Bayonne. Il fait fortune dans la fourniture des traverses lors de la construction de la voie ferrée Bordeaux-Bayonne sous le Second Empire. Il est maire de Saint-Martin-de-Seignanx (1860-1876) et son fils Félix, qui est un ami de Léon Bonnat, lui succèdera dans ces fonctions et sera député des Landes. Les familles Léglise et Pascault (voir plus haut) sont apparentées, et Félix Léglise sera le tuteur de Claire Pascault, fille de Félix Pascault.

Il s'agit incontestablement d'un couple de notables de la région, et la représentation que nous en donne Bonnat le traduit bien. L'homme, qui choisit une pose un peu désinvolte, affiche une assurance certaine, est très élégamment habillé. La femme, plus dans la réserve, est tout aussi élégante, portant une robe noire bordée de dentelle sur les épaules et sur les bras, une croix imposante au cou, et tient un éventail à la main. Le portrait de Jean Léglise a sans doute été retouché deux ans après son exécution : le modèle porte le fameux ruban de la Légion d'honneur qu'il ne reçoit qu'en 1870.

Le portrait de Jean Léglise a été acquis sur le marché de l'art par la galerie Seligman, puis par un intermédiaire agissant pour le compte de M. et M^{me} Noah L. Butkin, collectionneurs américains qui l'offriront au Cleveland Museum of Art en 1980. La même galerie parisienne proposera le portrait de M^{me} Léglise en 1978 sur le marché de l'art. François-Gérard Seligman l'offrira finalement au musée Carnavalet en 2001 avec un ensemble important d'œuvres d'art du XIX^e siècle.

■ Autres portraits de personnalités bayonnaises



Le travail de portraitiste de Bonnat ne se limite pas, dans la décennie qui suit son retour d'Italie, à la représentation dans la tradition académique de couples de notables bayonnais ou de la région. Les circonstances, les relations amicales ou familiales conduiront d'autres modèles, dont certains particulièrement prestigieux, à poser dans son atelier au cours de cette période ou au-delà.

Adrien Barthe, compositeur, 1866

Bonnat peint ainsi en 1866 le portrait du musicien Adrien Barthe (1828-1898). Originaire de Bayonne, Adrien Barthe fait ses études musicales au Conservatoire de musique de Paris et remporte en 1854 le premier grand prix de Rome (fig. 17). Il compose cantates, oratorios, des pièces pour piano, un premier opéra. Son second opéra, *La Fiancée d'Abydos*, produit au Théâtre-Lyrique à Paris en 1865, est un échec qui le conduit à mettre fin à sa carrière

Fig. 17

Adrien Barthe,
1866, huile
sur toile,

93,5 x 74,1 cm,
signé et daté en
bas à gauche :

À mon ami Barthe /
Lⁿ Bonnat, 1866,
Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
inv. 574-01.

© Bayonne, musée
Bonnat-Helleu,
cliché A. Vaquero.

de compositeur et à se tourner vers l'enseignement. Il enseigne l'harmonie (classe des élèves femmes) au Conservatoire de musique de Paris de 1881 à 1898.

Bonnat rencontre Barthe à Paris, après son retour d'Italie, le retrouve en particulier dans le salon de la princesse Mathilde où son épouse, cantatrice italienne, chante. Grand amateur de musique - sa détente préférée avec la chasse -, il assiste à la première de *La Fiancée d'Abydos* et en rend compte à son ami Arnaud Détryot : "Naturellement j'étais à la première de Barthe !... Ça m'a paru fin, assez original, beaucoup de charme... Barthe a l'air très satisfait. Si j'avais une objection à faire, je trouverais que son opéra manque un peu d'entrain..."¹⁴.

Le modèle, adoptant une pose très détendue, est assis sur un canapé vert, adossé à un coussin rouge, le buste penché de côté, la tête appuyée sur la main droite et la gauche, posée sur le genou, tient un cigare. Bonnat maîtrise parfaitement les effets de la lumière, qui joue ici sur le front et la main gauche du modèle ; il porte déjà beaucoup d'attention à la représentation des mains, et l'ensemble est remarquable. Le tableau a été offert par la famille du modèle à la Ville de Bayonne en 1910.

M^{me} Molinié (1871) et portrait présumé de sa mère Mme Eusebio de la Puente (1863)

Bonnat revient à une technique très classique, ingresque, lisse, lorsqu'il peint en 1871, à Saint-Jean-de-Luz où il se repose des fatigues de la guerre, le portrait de M^{me} Molinié, née Refugio de la Puente (fig. 18). Refugio est mexicaine par sa mère et bayonnaise par son père. Elle épouse en 1863 Camille Molinié, notable bayonnais et conseiller municipal de sa ville. Leur petite-fille Yvonne Bois-Viel épousera en 1913 Jean Personnaz, petit-fils de Jean-Antoine Personnaz, et de son épouse (voir plus haut). Il est possible que Bonnat ait peint quelques années plus tôt, en 1863, peut-être à l'occasion du mariage de sa fille, le portrait de M^{me} Eusebio de la Puente, née Francesca Ymaz, la mère de Refugio. Les traits du visage du modèle - qui n'est pas clairement identifié - posant dans ce second tableau, ses vêtements et certaines archives semblent le confirmer.

Pour ce tableau aux dimensions importantes, M^{me} Molinié pose debout, un léger sourire sur le visage, le regard posé sur le spectateur, les mains appuyées sur le dossier d'une chaise. Elle porte une longue robe noire avec dentelles, une mantille sur la tête, et l'on peut rapprocher ce portrait de celui de M^{me} Léglise (1868), représentatif lui aussi des femmes de la bourgeoisie basque de l'époque. Le tableau rencontre un certain succès, lié sans doute à la beauté du modèle, de son visage, à son charme sud-américain peut-être, mais aussi à son caractère lumineux dû au contraste de la robe noire sur un fond inhabituellement gris-clair et particulièrement élégant. Bonnat hésitera à l'exposer au Salon de 1872. Il présentera finalement *La Femme d'Ustaritz*, représentation d'une vieille paysanne basque en prière, dans une tenue noire, traditionnelle, pour laquelle pose la servante de son amie M^{me} Cassin. Le tableau de M^{me} Molinié est resté dans la famille du modèle, et le portrait de sa mère se trouve dans une collection privée.

Fig. 18
M^{me} Camille Molinié, née Refugio de la Puente, 1871, huile sur toile, 130 x 88 cm, signé et daté en bas à droite : Lⁿ Bonnat 1871, collection particulière.



M^{me} de Olazabal (1877)

Ramona Alvarez de Eulate y Moreda (1846-1927), issue d'une famille aristocratique basque, est l'épouse de Tirso de Olazabal y Lardizabal (1842-1921), homme politique espagnol issu d'une ancienne et riche famille aristocratique basque. Tirso de Olazabal s'engage après la révolution de 1868 aux côtés de don Carlos, prétendant au trône d'Espagne, puis au trône de France, dont, membre du Conseil royal carliste, il devient un proche. Il est promu colonel honoraire d'artillerie pour services rendus dans l'armement des troupes pendant la troisième guerre carliste menée entre 1872 et 1876. Tirso de Olazabal restera toute sa vie fidèle au carlisme et don Carlos le décorera de l'ordre de la Toison d'or en 1907.

Ramona et son mari, qui résident principalement au Pays basque (Tirso de Olazabal naît à Irun et meurt à Saint-Sébastien, mais ses engagements auprès de don Carlos l'obligent à s'installer à Saint-Jean-de-Luz) auront onze enfants. L'une de leurs nombreuses petites-filles lègue le portrait de sa grand-mère à la Ville de Bayonne en 2009, en même temps que celui de son grand-père par Denis Etcheverry, peint en 1910 et faisant pendant au premier.

Le portrait de M^{me} de Olazabal est daté de 1877. Les armes de la famille sont reproduites dans l'angle en haut à gauche de la toile. "La jolie Espagnole, M^{me} Olazabal, coquettement coiffée de sa mantille" est accoudée sur son prie-Dieu, dans une pose originale mais pas particulièrement gracieuse, et porte une robe très colorée, contrairement aux femmes de notables bayonnais portraiturees par l'artiste, toutes habillées de noir.

Bonnat peint l'année suivante, en 1878, à Paris, le remarquable portrait en uniforme de don Carlos.

Le cardinal Lavigerie (1861, 1888)

Bonnat peint à deux reprises le portrait du cardinal Lavigerie, grande figure de Bayonne, "le plus glorieux de ses enfants"¹⁵ d'après l'artiste, une première fois en 1861 alors qu'il vient d'être nommé à Rome, une seconde fois en 1888, cardinal au faîte de sa gloire.

Il existait un lien de parenté entre Léon Bonnat et l'abbé Lavigerie : Joseph-Léon Sarvy, oncle de Léon Bonnat et frère de sa mère avait épousé une certaine Coraly Latrilhe ; cette dernière avait une sœur Louise qui épousa Léon-Philippe Lavigerie, fonctionnaire des douanes de Bayonne, et eut pour fils le futur cardinal. Charles Lavigerie et Léon Bonnat étaient natifs de Bayonne (plus précisément Saint-Esprit en ce qui concerne Lavigerie), leurs parents avaient des maisons de campagne voisines et tous deux ont passé leur enfance dans cette ville. Charles Lavigerie est donc un ami d'enfance de l'artiste, même si ce dernier est son cadet de huit ans¹⁶. Ils ont des amis communs et leur relation, née à Bayonne, se poursuivra peut-être à Rome, et, après leur retour de Rome, à Paris où Bonnat peint le premier portrait du futur cardinal.

Charles Lavigerie fait ses études au grand séminaire de Paris, est ordonné prêtre en 1849, et devient le titulaire de la chaire d'histoire ecclésiastique de la Sorbonne. Il cumule ses fonctions d'enseignant avec la direction de l'Œuvre

des Écoles d'Orient, qui le conduit en mission au Liban et en Syrie en 1860. Il est ensuite nommé par Napoléon III à Rome, en avril 1861 et jusqu'en 1863, auditeur de Rote, l'un des trois tribunaux de l'Église catholique romaine.

Dans son premier portrait (1861), aux dimensions déjà importantes (131 x 93 cm), Bonnat représente l'abbé Lavigerie dans sa tenue d'auditeur (fig. 19) : il porte "un collet noir à boutons rouges sur un surplis blanc. Sur l'épaule gauche est agrafée une épitoge en moire rehaussée d'hermine. Suspendue à son cou la décoration de l'ordre équestre du Saint-Sépulcre de Jérusalem, et il tient sa barrette de sa main droite"¹⁷. Le peintre n'est pas vraiment satisfait : "Autant que je me rappelle, ce portrait ne doit pas être fameux..."¹⁸. Le tableau a été légué au musée Bonnat par M^{me} Kiéner, sœur du cardinal, en 1906.

Charles Lavigerie est nommé évêque de Nancy en 1863 puis, sur proposition du maréchal de Mac-Mahon, gouverneur général de l'Algérie, archevêque d'Alger en 1867.

Cette nomination répond à sa vocation de missionnaire et lui ouvre "le véritable terrain qui lui convenait"¹⁹. Homme d'action et homme de foi, et dans la continuité de l'Œuvre des Écoles d'Orient²⁰, il ouvre, après l'épidémie de choléra et la famine qui frappent l'Algérie en 1867, les premiers dispensaires confiés à des religieuses, crée des orphelinats, et collecte des fonds pour ses projets en France, en Europe et en Amérique du Nord. Il obtient en 1868 du pape Pie IX l'autorisation de fonder un séminaire de prêtres missionnaires dont seront issus les Pères blancs, et crée parallèlement la Congrégation des sœurs missionnaires de Notre-Dame d'Afrique en 1869. Les Pères blancs seront envoyés au Sahara, puis dans l'Afrique subsaharienne après le concile provincial d'Afrique réuni à Alger en 1873. Charles Lavigerie est créé cardinal au consistoire du 19 mars 1881 et reçoit sa barrette du président de la République Jules Grévy en 1882. Archevêque d'Alger et de Carthage, - la Tunisie est devenue protectorat français en 1881 -, délégué apostolique au Sahara et au Soudan, il est nommé primat d'Afrique en 1884.

Confronté dans ses fonctions au trafic des êtres humains sur le continent africain, Charles Lavigerie s'émeut dès 1878 de la situation auprès de Pie IX, puis de Léon XIII. L'abolition de l'esclavage au Brésil en 1888 incitera le pape à provoquer une prise de conscience sur le sujet dans l'encyclique *In plurimis* de 1888 et à confier au cardinal la responsabilité d'une "croisade" contre la traite



Fig. 19
L'Abbé Charles-Martial Lavigerie, 1861, huile sur toile, 130,8 x 93,3 cm, signé et daté en bas à droite : 1861, Lⁿ Bonnat, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. CDE 575-01. © Bayonne, musée Bonnat-Helleu, cliché A. Vaquero.



Fig. 20
Le cardinal Lavigerie, copie du tableau de Bonnat par Daniel Saubès sous la supervision et avec la participation de Bonnat, 1888, huile sur toile, 242,5 x 167,2 cm, non signé, Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. CM 51-01, © Bayonne, musée Bonnat-Helleu, cliché A. Vaquero.

des humains. Celui-ci tente de provoquer un grand mouvement d'opinion en effectuant une tournée à travers l'Europe, en 1888, qui le conduit à Paris, Londres, Bruxelles, Rome, dont le retentissement est immense et lui vaut un prestige accru. Ce grand combat pour l'abolition définitive de l'esclavage verra son aboutissement à la conférence de Bruxelles de 1889-1890, qui décide d'un ensemble de mesures permettant de lutter contre le trafic d'esclaves en Afrique²¹.

Charles Lavigerie intervient à plusieurs reprises dans la vie politique française. Il participe en 1880 aux négociations entre l'État et l'Église sur le sort des congrégations religieuses. Il intervient en 1883 à la demande du pape dans le conflit scolaire après le vote de la loi Ferry sur l'enseignement primaire public. En 1890, à l'initiative et avec l'appui tacite du pape, et dans cette époque d'anticléricalisme dominant, il accomplit son dernier acte politique en prononçant, lors d'un grand banquet réunissant l'état-major de l'escadre de la Méditerranée faisant relâche à Alger et les autorités militaires et civiles locales, le fameux

"toast d'Alger" en faveur du ralliement de l'Église à la République, dans une attitude de conciliation, afin de défendre la liberté des catholiques français au sein de la République et non contre elle. Ce discours et cette nouvelle position face aux institutions seront très mal reçus par les droites françaises. Le pape confirme officiellement, et peut-être un peu tardivement, la position exprimée par le cardinal dans son encyclique *Inter Sollicitudines* de 1892 consacrée à la situation de l'Église en France dans un environnement politique qui lui est très hostile.

Le cardinal Lavigerie s'éteint à Alger en 1892.

Bonnat commence en 1887 le portrait que lui a demandé le cardinal (fig. 20). Il s'agit du plus grand portrait peint par l'artiste dans sa carrière (239 x 164 cm), et les visiteurs de son atelier, le galeriste parisien F. Simonson, la biographe Claude Vento par exemple, sont frappés par les dimensions ("une toile immense" dit Claude Vento), mais aussi par les couleurs de ce tableau en cours d'exécution. La seconde note des éléments de la composition, "la silhouette blanche de deux moines [...] dont l'un tient la crosse pastorale", un livre dans la main gauche du cardinal, qui disparaîtront. Comme le rapporte Léon Bonnat lui-même, le cardinal émet des réserves sur son portrait en cours d'exécution :

"On le voit, le Cardinal a foi en lui, foi en son œuvre. Il voit grand, fait grand. Voyant l'ébauche de son portrait que cependant je dissimulais de mon mieux :

"Il y a plus de force là-dedans, disait-il en se frappant le front, que vous n'en mettez dans votre toile. Comme tous les forts, il a le sentiment de sa force [...]"²².

Le cardinal est assis, dans une pose empreinte d'une grande dignité, faisant face au spectateur et très présent compte tenu de sa corpulence et des couleurs vives du vêtement, le regard vif, le visage légèrement souriant masqué en partie par l'importante barbe blanche. Rien ne manque à la tenue du cardinal : la crosse, la croix, la bague à la main droite, le chapeau de cardinal sur la table, le *camauro* sur la tête, le manteau, la ceinture, la rangée de boutons et les chaussettes rouges. Il pose dans un décor enrichi de nombreux accessoires : une table sur laquelle est dépliée une carte, des livres ou des feuillets de papier, et, au fond, sa crosse avec une croix archiépiscopale à double traverse, une pile de livres posés par terre, une plume dans sa main droite montrant que le cardinal est saisi dans un moment de travail. L'inscription en caractères coufiques et la carte témoignent de son action en Afrique, la plume, les livres et les feuillets de papier illustrent son caractère de travailleur infatigable.

26

Le portrait est présenté au Salon de 1888, avec celui de Jules Ferry, peut-être dans une volonté d'équilibre politique des œuvres proposées par l'artiste au public, et remportera un immense succès. Il sera exposé à de très nombreuses reprises, à Bayonne en 1889, les recettes étant versées à l'œuvre anti-esclavagiste du cardinal, puis dans le cadre de l'Exposition universelle à Paris de 1889, et de celle de Chicago de 1893, à Madrid (1892, 1918), à Toulouse (1920), à Versailles (1929), à Paris (1930, 1973), à Los Angeles (1981), à Laval (2008-2009).

Une copie, aux dimensions identiques à l'original, et destinée à la Ville de Bayonne, sera exécutée fin 1888 et début 1889 par Léon-Daniel Saubès (1855-1922), élève de Léon Bonnat, sous la supervision et avec la participation active du maître qui reprendra certaines parties de la peinture, en particulier la tête. Le cardinal n'était pas pleinement satisfait du portrait original ; c'est pourquoi Bonnat peint, dans la copie, la tête sans le bonnet.

Le 19 octobre 1892, un mois avant de mourir, le cardinal exprimera le souhait de céder son portrait au musée du Luxembourg pour retrouver les 15 000 francs qu'il avait versé à Bonnat pour son exécution ("prix d'ami", compte tenu des prix pratiqués par l'artiste, des nombreux accessoires et des dimensions de l'œuvre), peut-être dans le but d'améliorer la situation financière de sa sœur et bientôt héritière, M^{me} Kiéner. L'acquisition par le musée du Luxembourg sera réalisée par l'intermédiaire du peintre. Le musée du Luxembourg, musée des artistes vivants, et dans lequel il est tellement important de figurer lorsque l'on est un grand peintre de son temps, compte ainsi une deuxième grande œuvre de Bonnat après le *Job*, peint en 1880 et offert au musée par l'artiste en 1886. Le portrait du cardinal Lavigerie est aujourd'hui affecté au musée d'Orsay et en dépôt au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

Bonnat nous donne ainsi, dans la décennie 1860-1870, avec la série des portraits de couples de notables bayonnais et ses grandes effigies de personnalités

locales, une illustration brillante et élégante de la société bourgeoise du Second Empire dans le Sud-Ouest. Ces grands portraits sont généralement peints pour honorer une commande de cette clientèle, et doivent répondre à une attente des modèles, à un souhait de représentation d'un statut social, à un souci de respectabilité. Bonnat, peintre encore jeune, répond en appliquant à ces grands portraits les principes de l'enseignement qu'il a reçu : ils sont marqués par l'académisme, le classicisme, l'héritage du passé. C'est ce qu'attendent ses commanditaires.

Bonnat privilégie, dans la première partie de sa carrière, le grand genre. Le jeune artiste est ambitieux, et cette ambition passe par la réussite et la reconnaissance publique dans le grand genre. Il ne néglige pas pour autant la peinture de portrait, n'étant sans doute pas insensible, compte tenu des moments difficiles qu'il a dû affronter, à son caractère lucratif et aux perspectives qu'elle offre, et encouragé par certains à s'y intéresser compte tenu de la grande demande et malgré une forte concurrence, et peut-être surtout en raison du talent qu'il y révèle²³.

Son intérêt pour le portrait rencontre, dans cette décennie, la demande des notables de sa ville d'origine, et cette rencontre se matérialise dans la très belle série de portraits de Bayonnais ou de personnalités de la région. Bonnat en présentera certains au Salon (M^{me} Labat, 1863), confirmant ainsi son souhait d'obtenir une reconnaissance publique dans ce genre. Il reçoit par ailleurs en 1865 une première commande de portrait émanant d'une institution : la chambre des avoués de Paris lui demande le portrait de son président, maître Jean-Louis Guidou. Le tableau, que l'on peut qualifier de portrait d'apparat par son caractère officiel, par ses dimensions importantes, par la pose empreinte d'une grande dignité, d'une certaine sévérité du modèle portant sa robe noire de magistrat avec le ruban de la Légion d'honneur et tenant sa toque de la main gauche, est très académique dans sa conception et son exécution. Il sera présenté au Salon de 1865 et recevra quelques commentaires, discrets, de la critique. Mais cette commande traduit un début de notoriété au niveau national de l'artiste dans ce genre qu'il ne privilégie pas encore. Il peint en 1866 pour son amie Adèle Cassin le portrait, moins ambitieux, de sa fille Gaby, future comtesse de Montfort, dans une technique comparable. Il est exposé au Salon de 1867.

Bonnat est, dans cette décennie, à la recherche d'un style personnel dans le grand genre. Ses grands tableaux religieux (*Le Bon Samaritain*, 1861, *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel*, 1859-1861, le *Martyre de saint André*, 1860-1863) montrent les directions dans lesquelles il s'oriente et les différentes influences qu'il subit. Son style personnel, fait de réalisme et de puissance de l'exécution, s'affirme finalement dans le *Saint Vincent de Paul* de 1865-1866, dans l'*Assomption de la Vierge* de 1869, et trouve sa plus belle illustration dans le *Christ* de 1874.

Mais Bonnat n'est-il pas, à ce moment, dans la même recherche dans le genre du portrait ? À la différence des grandes effigies, les autres travaux dans ce genre, dans leur variété, têtes seules, bustes, grands et surtout petits formats,

peints et plus rarement dessinés, portraits de parents, d'amis, de collègues, basques, parisiens ou espagnols, laissent plus de liberté à l'artiste puisqu'ils ne répondent pas, très généralement, à une commande. Ils montrent souvent, au-delà de l'objectif initial de fixer les traits d'un modèle, le souhait de l'artiste d'aller dans de nouvelles directions, - parfois déjà entrevues en Italie -, et finalement de définir dans ce genre aussi un style personnel en révélant avec force le caractère des personnages, en le traduisant sur la toile par une technique d'exécution énergique, puissante, en soulignant les traits de leurs visages en travaillant, en accentuant parfois les effets de la lumière qui les sculpte. Le grand portrait du peintre Joseph-Nicolas Robert-Fleury (fig. 22), le père de son ami Tony et dédié à ce dernier, illustre également cette recherche. Réalisé en 1865 comme le *Portrait de maître Jean-Louis Guidou*, il est à l'opposé de ce dernier dans sa conception et son exécution (fig. 21). Cette œuvre remarquable à la technique très originale ne sera montrée

au public que treize ans plus tard, lors de l'Exposition Universelle de 1878, et révélera brillamment la direction dans laquelle souhaitait se diriger Bonnat en 1865 d'une peinture rapide, à caractère d'ébauche, "où rien n'est achevé et qui semble tout dire"²⁴, qui surprend le public et la critique, une peinture profondément novatrice.

Finalement Bonnat n'a-t-il pas, au-delà d'une remarquable capacité à analyser et à reproduire sur la toile l'individualité de chacun de ses modèles que chacun lui reconnaît, su attirer le regard du spectateur, du visiteur du Salon, du public, du critique, le surprendre puis finalement le séduire par une technique irréprochable, avec une grande simplicité de moyens, par le jeu de la lumière, des couleurs, avec le réalisme qui commence alors à caractériser sa peinture ? "De la peinture forte"²⁵ comme l'écrit Bonnat, qui conduit souvent à des œuvres spectaculaires ? C'est ce qu'il fera brillamment, en 1874-1875, avec son *Christ* et le *Portrait de Mme Pasca*, puis, respectivement en 1876 et 1880 avec *La lutte de Jacob* et *Job*, en 1877 et 1879, avec les effigies de Thiers et de Victor Hugo, dans les deux genres dans lesquels il s'investit à cette époque, avant de privilégier clairement la peinture de portrait.

Les effigies de notables bayonnais de la décennie 1860-1870 illustrent une étape importante dans la carrière de portraitiste de Bonnat, entre le long temps de l'apprentissage et la très longue période de gloire dans ce genre si particulier.



Fig. 21
Maître Jean-Louis Guidou, 1865, huile sur toile, 114 x 86 cm, signé au milieu à gauche : Lⁿ Bonnat, 1865, Paris, barreau de Paris, salle de réunion du conseil de l'Ordre. © Thomas Hennocque.

ÉTUDE VARIA

C'est dans cette période qu'il recherche puis définit son style personnel, aussi bien dans la peinture religieuse que dans le portrait. Cette recherche d'un style personnel ne se traduit pas dans les portraits officiels de notables, dans les commandes qu'il reçoit, mais se révèle dans les tableaux plus intimes, plus personnels, sans ambition particulière.

Dans sa période de gloire, après 1875, Bonnat, devenu un grand peintre parisien de renommée internationale et conservant un fort ancrage au Pays basque, ne peint plus de portraits de notables ou de grandes figures de Bayonne, à l'exception du flamboyant portrait du cardinal Lavigerie, peint en 1888, grand bayonnais qui a, lui aussi, acquis une stature nationale, puis internationale. Bonnat doit se consacrer alors à sa clientèle parisienne, l'aristocratie, la grande

Fig. 22
Joseph-Nicolas
Robert-Fleury,
1865, huile sur
toile, 105 x 82 cm,
inscription en haut
à gauche : à mon
ami Tony /
L^r Bonnat /
1865, Paris,
musée d'Orsay.
© RMN / Hervé
Lewandowski.



bourgeoise, les grandes familles juives, ainsi qu'à la clientèle américaine qui le demandent avec insistance : "M. Bonnat est malheureusement condamné à faire des portraits et toujours des portraits. Il ne lui est plus désormais possible d'abandonner cette spécialité sous peine de voir se former rue Bassano des attroupements hostiles de sa clientèle de l'ancien et du nouveau monde..."²⁶.

Bibliographie

SAIGNE (Guy), *Léon Bonnat – Le portraitiste de la III^e République – Catalogue raisonné des portraits*, 2017, Éditions Mare & Martin, 701 pages.

SAIGNE (Guy), *Léon Bonnat – Au-delà des portraits – Catalogue raisonné de la peinture religieuse et décorative, des scènes de genre italiennes et orientalistes, des travaux d'apprentissage*, 2022, Éditions Mare & Martin, 350 pages.

Notes

30

- 1 Maupassant (de) 1880, revenant sur le Salon de 1875.
- 2 Ce portrait a été acquis en 2016 sur le marché de l'art parisien par la Société des Amis du Musée Bonnat-Helleu pour le musée des Beaux-Arts de Bayonne.
- 3 Bonnat peint quatre portraits à Madrid en 1864. Voir l'hommage de José Ramon Mélida, fils cadet de Nicolas Mélida, à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1925.
- 4 Détroyat, 20 décembre 1865.
- 5 Luxenberg 1991.
- 6 Détroyat, 21 avril 1857.
- 7 Au-delà du soutien matériel reçu de plusieurs familles bayonnaises et des bourses d'étude versées par la Ville de Bayonne, Bonnat bénéficiera de la protection du duc de Gramont (Antoine-Agénor, 10^e duc de Gramont), ambassadeur auprès du Saint-Siège en 1857, ambassadeur à Vienne en 1861, dont les éminentes fonctions et les relations au plus haut niveau dans l'administration contribueront à l'achat du *Bon Samaritain* par l'État en 1859. Mais Bonnat ne sera pas invité à peindre de portrait pour le duc ou sa famille.
- 8 Cécile épouse en 1860 Louis Gèze (1826-1906) et habite Toulouse.
- 9 Détroyat, 11 mai 1863, 19 mai 1863.
- 10 Détroyat, 21 juillet 1866, 20 août 1866.
- 11 Lettre à la princesse Mathilde du 3 janvier 1893.
- 12 Lettre à Jean-Antoine Personnaz du 2 mars 1858.
- 13 Lettre à Jean-Antoine Personnaz du 4 décembre 1879.
- 14 Détroyat, 5 janvier 1866.
- 15 Détroyat, 31 août 1893.
- 16 Le cardinal Lavigerie dédicacera à l'artiste un exemplaire de ses œuvres choisies : "À Léon Bonnat, son compatriote et camarade d'enfance, aujourd'hui son admirateur. † du Card. Lavigerie. Juillet 1884". Médiathèque de Bayonne, Bibliothèque de Léon Bonnat.
- 17 Haurie 1992, p. 50.
- 18 *Notes et Dessins*, 1928, p. 42.
- 19 *Notes et Dessins*, 1928, p. 42.
- 20 L'Œuvre des Écoles d'Orient devient l'Œuvre d'Orient en 1931.
- 21 François Renault, *Le Cardinal Lavigerie : 1825-1892*, Paris, Fayard, 1992.
- 22 *Notes et Dessins*, 1928, p. 44.
- 23 Ferdinand Duval cité dans Détroyat, 5 janvier 1866.
- 24 Tardieu 1878.
- 25 Détroyat, 16 mars 1862.
- 26 Proust A. 1882.

EDMOND FAULAT, ARCHITECTE UN PROTAGONISTE DE L'ASCENSION D'UNE FAMILLE BAYONNAISE AU XIX^E SIÈCLE

Mathias DAVAL^(*)

Le parcours d'Edmond Faulat (1802-1868), architecte-voyer de la commune de Saint-Espirit, puis de Bayonne après le rattachement de 1857, est représentatif des entrepreneurs de travaux publics de cette époque. Il est surtout connu pour avoir construit la synagogue de Bayonne en 1837 et la fontaine de Saint-Espirit en 1860. Issu d'une vieille lignée de corsaires, lié aux réseaux franc-maçons, il s'engage politiquement aux côtés des républicains et d'Augustin Chaho. La réussite de sa carrière contribue à l'embourgeoisement de sa famille aux origines modestes.

31

San Izpirituko eta 1857ko eratxikitzearen ondotik Baionako bide-arkitekto bilakatuko zen Edmond Faulat-en (1802-1868) ibilbideak argi adierazten du garai hartako herri lanetako enpresaburuen bizia. Faulat ezagunagoa da 1837an eta 1860an, Baionako sinagoga eta San Izpirituko iturria eraiki zituelako, hurrenez hurren. Kortsario leinu luze batetik zetorren, masoi edo framazonen sareei lotua. Errepublikanoen eta Agustin Chahoren aldeko konpromiso politikoa hartu zuen. Bere karreraren arrakastak lagundu zion jatorri xumea zuen familia burgesten.

■ Un père charpentier et une famille de marins basques

Pierre Edmond Édouard Faulat est le fils de François Faulat (1775-1833) et de Catherine Dousdebès (1775-1830). Il est le troisième d'une fratrie de six enfants. À sa naissance à Bayonne, le 20 novembre 1802¹, rue Poissonnerie, sa famille est implantée dans la ville depuis au moins deux siècles et la plus grande partie des ancêtres paternels est dans la marine. L'arrière-grand-père, Jérôme, devient pilote de la rivière en 1738 et reste employé de la mairie de Bayonne jusqu'en 1757, date à laquelle il porte la charge de "pilote de la Barre préposé à la garde des digues et des pignadas de Boucau sud"². Le grand-père, Arnaud, commence lui aussi une carrière de pilote de la barre, avant de s'engager dans la course et de devenir par la suite capitaine de navire³. L'oncle, Pierre, formé par son père Arnaud qu'il assiste comme mousse et pilotin au tournant des années 1770-80, devient également capitaine au long cours et sert dans l'armée napoléonienne pendant la guerre d'Espagne⁴.

^(*)Journaliste et enseignant à l'Université Sorbonne-Nouvelle

C'est à partir du père d'Edmond Faulat qu'une bifurcation apparaît dans les parcours professionnels de la famille : à une lignée de marins succède une lignée d'architectes. Le père est d'abord charpentier, puis architecte-voyer⁵ de la commune de Saint-Esprit. Il est dit "François le jeune" pour le distinguer de son frère aîné, Raymond François, lui aussi charpentier à Bayonne. En juillet 1814, il est alors architecte entrepreneur de bâtiments ; cette année-là, de nombreux propriétaires terriens des alentours de Bayonne font dresser des procès-verbaux et obtiennent un dédommagement pour les destructions et les dégâts subis par les installations de l'armée napoléonienne d'Espagne : François Faulat intervient comme "expert dans l'intérêt du gouvernement" dans l'évaluation des dommages matériels⁶. En 1822 ou 1823, il est officiellement voyer de la ville de Saint-Esprit et se rend à Saint-Étienne avec le maire Timothée Lachapelle dans le but d'étudier l'agrandissement du cimetière⁷. On peut supposer que c'est dans ces mêmes années que Pierre Edmond fait l'apprentissage de son métier auprès de son père et de son oncle Raymond.

En 1828, naît Jean Baptiste Victor, enfant illégitime dont la mère est une jeune couturière, Dominica Capdevielle, et qui ne sera reconnu par Edmond que peu de temps avant son mariage, le 22 juin 1839⁸. Ironie du sort, Jean Baptiste ne suit pas les traces paternelles mais renoue avec la tradition familiale, puisqu'il s'engage comme mousse en 1843 à bord de la frégate l'*Andromède*, puis passe les concours de la marine et devient capitaine au long cours en 1853⁹. Le 10 août 1839, Edmond épouse Marie Catherine Hiriart¹⁰ (1811-1898), fille de Marie Hiriart et de père inconnu. Quelques mois après les noces, il achète une maison située au 36 rue Bourgneuf¹¹, pour la somme de quatorze mille francs, dont cinq mille francs d'acompte et le reste payé en semestrialités sur une période de quatre ans ; le crédit lui est nécessaire, il n'est pas encore le notable aisé qu'il deviendra par la suite¹². La maison se situe à côté de l'ancien hôpital militaire, jouxtant l'actuel lycée Paul Bert. "Il existe devant l'hôpital militaire une place assez vaste où les enfants vont jouer à la paume contre le mur mitoyen de la maison Faulat", lit-on dans *La Sentinelle des Pyrénées* du 6 avril 1844. Il revendra la maison en mai 1866¹³, et celle-ci faillit d'ailleurs être rachetée cette même année par la municipalité pour "y établir les classes primaires du quartier St-André"¹⁴.

■ L'architecte de la ville de Saint-Esprit

Le 19 septembre 1833, quelques jours après la mort de son père, il est nommé par le conseil municipal pour le remplacer comme architecte-voyer de Saint-Esprit¹⁵. Il a trente-et-un ans. À partir de cette date et jusqu'à sa mort, il sera tantôt qualifié d'architecte, de charpentier ou d'entrepreneur, ou les trois à la fois. Au milieu des années 1830, la municipalité Doussy cherche à améliorer les infrastructures du bourg, et notamment l'éclairage public¹⁶ ; le 2 mai 1835, une décision de la Cour de cassation annule un jugement pris un mois plus tôt par le Tribunal de police de Bayonne qui avait accordé à Edmond Faulat l'exonération de toute responsabilité pour ne pas avoir éclairé, de nuit, les

matériaux laissés sur l'un de ses chantiers sur la voie publique. Il y est qualifié de "maître charpentier, architecte"¹⁷. Quelques années plus tard, il est désigné dans un acte notarié comme "charpentier entrepreneur de travaux"¹⁸, et pareillement dans l'*Almanach et annuaire des bâtiments* de 1841¹⁹. Son nom est curieusement le seul à apparaître dans la rubrique "charpentiers" à Bayonne dans l'*Annuaire général du commerce et de l'industrie* en 1838 (et aucunement dans la rubrique "architectes") ; en 1855, cette même rubrique inclura d'autres noms : "Dupouy. Durand frères. Dusséré frères. Faulat. Labourdette père. Labourdette fils."²⁰

Les registres de la commune de Saint-Esprit témoignent de la variété des tâches qui incombent à sa fonction : réparation de l'église paroissiale (mai 1838), réalisation d'un canal de vidange (mars 1839), construction d'un réservoir (mai 1840), remblaiement d'un moulin près du Boucau-Neuf (mars 1841), élargissement de la rue Maubec (octobre 1841), aménagement de quatre gargouilles le long de la rue Maubec (juin 1856)²¹, ou encore étude sur la construction d'un hospice civil (paiement de 500 francs après délibération du conseil du 20 juin 1862)²². En 1838, la municipalité de Saint-Esprit lui demande de dresser les plans de la ville²³, qu'il remet le 6 novembre, accompagnés d'un certain nombre de recommandations : réaligement de la rue Sainte-Catherine pour "lui donner une largeur suffisante pour que deux voitures puissent y passer de front sans se heurter", élargissement des rues du Moulin et de la Gendarmerie, nouvelle place pour le marché au bétail sur "l'étang du moulin appartenant aux dames Hirigoyen" dont il propose l'acquisition par la ville, etc.²⁴ Une lettre du conseil municipal datée du 6 mai 1839 dresse la liste des modifications actées par la commission spéciale ayant examiné ces propositions ; le paiement du travail (600 francs) est voté en séance

du 5 août 1839²⁵.

La réalisation la plus fameuse d'Edmond Faulat, qui fit passer, bien que modestement, son nom à la postérité, a été la synagogue de Bayonne (fig. 1). À la suite de la demande formulée par la communauté juive de Bayonne d'édifier une nouvelle synagogue, rue Maubec, Edmond est choisi pour s'occuper des travaux en coordination avec l'architecte Laurent Capdeville²⁶. La construction s'étale entre le printemps 1836 – ordonnance d'autorisation par Louis-Philippe le 22 avril et pose de la première pierre le 25 mai – et le 24 septembre 1837, date de l'inauguration

en présence du rabbin Jacob Athias et du maire de Saint-Esprit, Théophile Doussy²⁷. Un article de *La Sentinelle des Pyrénées* restitue l'événement :

"[...] le plan primitif appartient à M. Capdeville, architecte, et l'exécution à M. Faulat, entrepreneur ; tous deux ont merveilleusement compris la pensée et la destination religieuse de l'édifice, et tous deux auront doté la ville de Saint-Esprit d'un monument remarquable"²⁸. La synagogue a

Fig. 1
La synagogue
de Bayonne.
© Cliché Mano
Curutcharry.



Etat des depenses pour la travancu déjà exécutée pour le Temple Hébraïque
à St Esprit

1.	Prix d'acquisition du terrain nécessaire à la construction du Temple et de ses dépendances, suivant acte notarié de Duvy Notaire	24000
2.	Droit d'engagement à l'acquisition de terrain	1795 20
3.	à Canton fils pour l'entreprise de travaux de Pilotis	5554 60
4.	Compte général de Faulat pour entreprise de travaux de maçonnerie, charpente, plâtrerie, grosse menuiserie, plâtres à 38552.49	37394
5.	à Schamp pour l'entreprise de travaux de ferronnerie	2909 84
6.	à Carogillet pour les se. de menuiserie	873 25
7.	à Hillon pour travaux de menuiserie intérieure	623 35
8.	à Villa et à Sirois, travaux d'ébénisterie pour le dressement intérieur	1740
9.	à Fournier sculpteur pour idem	392
10.	à Rigaud pour la fourniture de séparations	566
11.	à Lasserre pour plombs et tirages de plomb	330
12.	à Morin papeterie divers imprimés et fournitures	206
13.	à Bonnard et Lécuyer pour Calligraphie achats de papier	457
14.	à Canton fils pour le stabilissement du terrain	610
15.	pour le gardien des lieux la construction	470
16.	Écrans et certifications à divers ouvriers	265
17.	Depens divers	460
18.	à Capdeville architecte et fournisseur	2400
		81918 35

Fig. 2
Les comptes de la construction de la synagogue de Bayonne.
© Archives du consistoire de Bayonne.

coûté un total de 81 918 francs dont [pour] Capdeville architecte pour ses honoraires 2 400 francs [et] compte général de Faulat pour entreprise de maçonnerie, charpente, plâtrerie et grosse menuiserie : 37 394 francs"²⁹ (fig. 2).

Le principal associé d'Edmond est le charpentier Raymond Canton, dit Canton fils, responsable des bancs et surtout des travaux de pilotis de la synagogue, rappelant l'importance de cette technique de soubassement des constructions à Bayonne au XIX^e siècle, à commencer par l'hôtel de ville-théâtre, achevé en 1842. En 1845, une usine à gaz de la région est rénovée avec pilotis ; son directeur, M. Laty, "se plaît à mentionner, nonobstant l'opposition d'une modestie exagérée, que la conception est l'exécution de ce travail sont de M. Ed. Faulat, architecte bayonnais."³⁰

Edmond Faulat ne tire pas l'ensemble de ses revenus de ses contrats d'expertise pour la ville de Saint-Esprit. Plusieurs activités concomitantes, liées à son métier d'entrepreneur de bâtiments, lui assurent un complément ; celles-ci peuvent être de nature contractuelle privée ou plus ou moins indirectement liée à sa charge publique. Ainsi en octobre 1845 est-il nommé pour cinq ans adjudicataire des travaux d'entretien du pont de bateaux situé sur l'Adour entre Bayonne et Saint-Esprit. Le contrat prévoit une indemnité de 11 995 francs par an ainsi qu'un droit de passage pour chaque navire³¹. Un arrêté municipal du 6 mai 1851 précise ainsi que le nouveau pont de pierre sur l'Adour, dont la construction a commencé six ans plus tôt, sera ouvert à la circulation le 11 du même mois, et que le passage des voitures, cavaliers et piétons devra cesser sur le pont de bateaux, dont Edmond est dit être encore le concessionnaire : "Art. 3. Le présent arrêté sera notifié par voie administrative à M. Faulat". En septembre 1854, il présente d'ailleurs le projet d'un "pont Napoléon" sur la

ÉTUDE VARIA

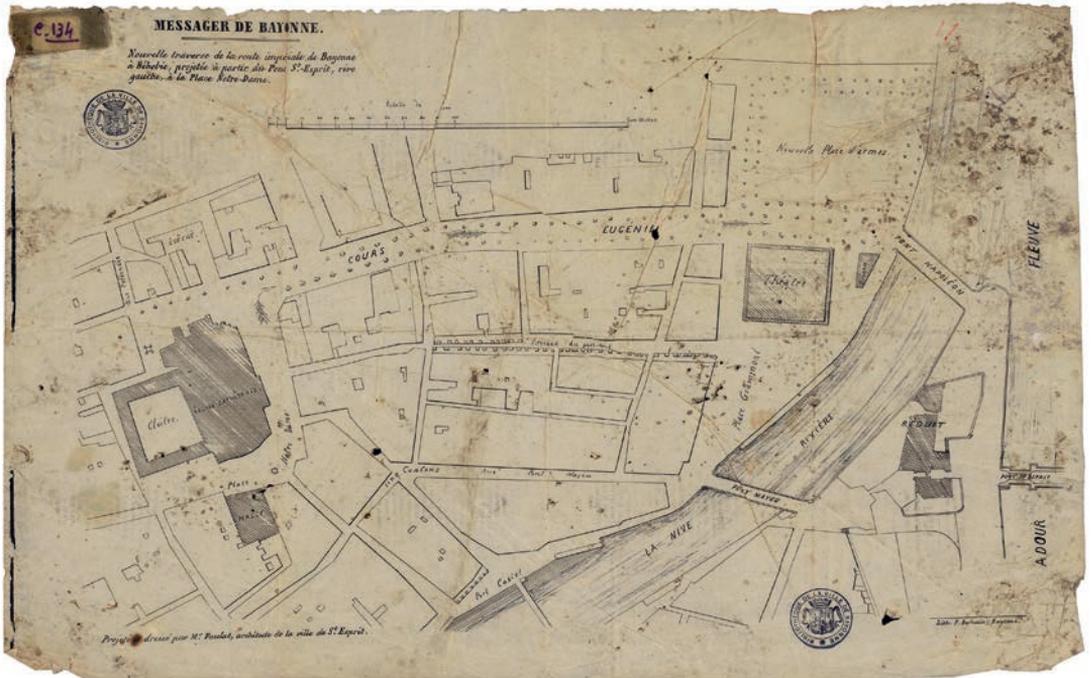
Nive, dédié à Napoléon III et situé dans le prolongement de l'actuelle rue Thiers, renommée pour l'occasion cours Eugénie, jusqu'à la pointe du Réduit. Le plan s'intitule : "Nouvelle traverse de la route impériale de Bayonne à Béhobie, projetée à partir du pont Saint-Esprit, rive gauche, à la place Notre-Dame"³². La construction n'aboutira pas (fig. 3).

On continue de retrouver la trace des différentes activités d'architecte d'Edmond Faulat des années 1850 jusqu'à sa mort. Un arrêté municipal de septembre 1855 fixe de nouvelles règles de salubrité publique et crée une commission spécifique. L'article 2 précise que celle-ci est présidée par un membre du conseil municipal et composée d'un médecin, d'un pharmacien, d'un architecte et d'un citoyen du quartier : Edmond est nommé commissaire dans la cinquième section de Bayonne, incluant la rue des Tonneliers "et toutes les rues comprises entre la dite rue, la Nive et le Château-Neuf"³³. Quelques années plus tard, sa seconde réalisation la plus fameuse après la synagogue est la fontaine de Saint-Esprit (fig. 4). Jusqu'au début des années 1840, la fontaine est la principale source en eau potable pour l'ensemble de la ville de Bayonne. Même avec la construction de la pompe de Saint-Léon, elle reste un édifice essentiel, si bien que le conseil municipal, sous l'égide du maire Jules Labat, décide en 1860 d'aménager un monument dont les plans sont confiés à Edmond Faulat et l'édification à l'entrepreneur Jean Décham. Il s'agit d'un simple bassin hexagonal en pierre blanche avec en son centre une colonne surmontée d'un vase floral, d'un style épuré et élégant. La nouvelle fontaine est inaugurée le 15 août 1860, et c'est elle que l'on peut encore observer aujourd'hui place de la République, juste à côté de la gare.

Après le rattachement de Saint-Esprit à Bayonne en 1857, Faulat reste en charge de tous les travaux de bâtiments et de voirie de l'ancienne commune,

Fig. 3
La fontaine
Saint-Esprit.
© Cliché M. Daval.





36

tandis qu'un second architecte, Jean Eugène Labourdette, a la même fonction à Bayonne. Au milieu des années soixante, cette division des tâches pose problème. Une délibération du conseil municipal du 4 février 1867, suivant un arrêté du 24 janvier, précise que "sur 13 cantonniers ou ouvriers auxiliaires journalièrement employés, plusieurs devaient se trouver placés à la fois sous les ordres de deux architectes", et fait état "du manque d'unité dans les services ; des causes de conflit pouvaient surgir [...] les entrepreneurs mis en demeure de satisfaire aux demandes des fournitures faites par deux architectes devaient souvent se trouver embarrassés"³⁴. Dès lors, une réorganisation a lieu qui acte la division des tâches entre Labourdette et Faulat : le premier chargé des travaux des bâtiments, de la rédaction des plans, projets et études ; le second de la voirie. Jules Labat, maire de Bayonne, justifie les nouvelles dispositions dans cette même séance du conseil :

"Le travail de l'architecte voyer sera beaucoup augmenté et il me paraît juste de lui en tenir compte. M. Faulat [...] recevait en cette qualité un traitement fixe de 300 francs et percevait, en outre, une remise de 5 % sur tous les travaux au-dessus de 300 francs que les Filles de Saint-Espirit et l'hospice civil faisaient exécuter. Ces remises élevaient le chiffre de son traitement à 1 200 francs par an en moyenne. Après la réunion de Saint-Espirit, le conseil municipal lui alloua un traitement fixe de 600 francs, sans remise d'aucune nature. [...] L'augmentation du traitement qui lui sera accordée ne fera du reste que le remettre en possession du traitement dont il jouissait avant la réunion de Saint-Espirit et lui permettra, lorsque dans quelques années il prendra sa retraite, de toucher une pension assez

Fig. 4
Le projet de
"Pont Napoléon"
par E. Faulat.
© Médiathèque
de Bayonne.

ÉTUDE VARIA

convenable et qui d'après le chiffre actuel de son traitement aurait été illusoire pour des services d'une durée de plus de 35 ans."

Après la mort d'Edmond Faulat, l'énoncé du budget municipal de 1869 revient sur cet épisode :

"[...] depuis la réunion de Saint-Esprit à Bayonne, il existait deux architectes : l'un avec un traitement de 1 500 fr. ; l'autre avec celui de 600 fr. Par un arrêté du 24 janvier 1867, le service fut réparti entre eux ; l'un d'eux fut commis aux bâtiments ; l'autre à la voirie, et le traitement de ce dernier fut élevé de 600 à 1 400 francs. M. Faulat, architecte-voyer, est décédé en janvier dernier. M. le Maire, croit devoir pour se confirmer aux désirs du Conseil, réunir les deux services et augmenter de 1 100 francs le traitement de l'architecte, de manière à ce qu'il atteigne le chiffre de 4 000 francs, alloué à Pau à l'architecte, qui donne tout son temps à la ville."³⁵

Fig. 5
E. Faulat,
membre de
la Zélée en 1841
(en neuvième
position sur
le tableau
de la loge).
© BnF, cliché
M. Daval.

■ Franc-maçonnerie et engagement dans la vie politique locale

Tableau des Officiers composant la L. de S^t Jean sous le Titre distinctif de la Zélée à Bayonne, le 9^e jour du 5^e mois de l'an de la R. L. 1841.

N ^o de l'Officier	Nom		Qualité	Ménages et les g ^r s	Nécessaire		Nécessaire	Supplémentaire	
	Prénoms	Noms			Année	Mois			
1	Planté	Henri	Négociant	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	21	1 ^{er}	1798	Bayonne
2	Lévy	Antoine	Com	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	21	1 ^{er}	1798	Bayonne
3	Duhard	Théodore	Négociant	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
4	Planté	Jacques	Négociant	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
5	Bouvier	Jean	Négociant	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	21	1 ^{er}	1841	Bayonne
6	Bernard	Jean	Maître de Forges	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1798	Bayonne
7	Berthe	Jean	Négociant	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	21	1 ^{er}	1841	Bayonne
8	Milencour	Jean	Négociant	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
9	Faulat	Edmond	Architecte	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
10	Lacaille	Jean	Commissaire	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
11	Carriat	Jean	Docteur en Médecine	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
12	Berges	Jean	Négociant	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
13	Bonsaint	Jean	Maître de Forges	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
14	Molard	Jean	Maître de Forges	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
15	Buisson	Jean	Maître de Forges	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
16	Doussy	Jean	Commissaire	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
17	Lévy	Jean	Négociant	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
18	Saint-Esprit	Jean	Commissaire	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
19	Mézière	Jean	Commissaire	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
20	Lacaille	Jean	Négociant	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
21	Carriat	Jean	Négociant	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
22	Pascal	Jean	Docteur en Médecine	M. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
23	Saint-Esprit	Jean	Commissaire	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne
24	Pilla	Jean	Commissaire	R. L. 1 ^{er} M ^o	Bayonne	11	1 ^{er}	1841	Bayonne

Les travaux de Jean Couzet ont bien montré la forte imbrication entre les milieux politiques et francs-maçons à Bayonne entre 1750 et 1850, en particulier ceux de la principale loge, la Zélée, affiliée au Grand Orient de France³⁶. Pierre Faulat, l'oncle d'Edmond, a rejoint la Zélée pendant la Révolution française, à travers son réseau professionnel d'armateurs et de corsaires – fortement représentés dans les loges bayonnaises – et il figure dans de nombreux tableaux entre 1801 et 1809³⁷. On peut supposer que c'est lui qui a fait entrer son neveu dans la loge. On retrouve ainsi ce dernier dans les tableaux de mars 1840 et janvier 1841 au grade de M. (maître) architecte³⁸. (fig. 5) Un grand nombre de maires et de responsables politiques de Saint-Esprit et de Bayonne, dans la première moitié du XIX^e siècle, sont francs-maçons (cf. BMB n° 197) ; à commencer par Timothée Lachapelle dont nous avons déjà évoqué la relation avec le père d'Edmond – et qui figure conjointement avec l'oncle de ce dernier, le corsaire Pierre Faulat, au tableau de la Zélée du 27 juin 1802³⁹ –, mais aussi Théophile Doussy, qui est son premier adjoint et qui lui succédera⁴⁰. On connaît le rôle du conflit portant

sur le statut des Juifs au sein de la *Zélée*, première loge de France à les avoir accueillis dans ses rangs, qui provoqua une scission interne en 1783⁴¹. Peut-être faut-il voir dans le contexte historique d'une communauté israélite particulièrement représentée à Saint-Esprit⁴² l'une des raisons des liens privilégiés que put tisser avec cette dernière Edmond Faulat, et sa famille avant lui, qui pourrait expliquer sa désignation dans la construction de la synagogue ?

Lorsque la *Zélée* se régénère dans les années 1820, après une période de relative mise en sommeil d'une douzaine d'années, on constate que les grands négociants et armateurs ont été en partie remplacés par des professions libérales : avocats, artisans ou architectes⁴³. Edmond Faulat est tout à fait représentatif de cette nouvelle génération de francs-maçons, impliqués dans la vie politique de l'époque et les prémices de la République. À la proclamation de la Seconde République en février 1848, Edmond s'engage aux côtés d'Augustin Chaho qui, rendant compte dans son journal *Ariel* (rebaptisé en février 1848 *Ariel, le Républicain de Vasconie*) de l'effervescence du moment, décrit la scène : "Nous y trouvons réunis la grande majorité de tout ce que le commerce, le barreau et la bourgeoisie de Bayonne offre de plus patriotique et de plus éclairé ; sauf les Henriquincailliers, les Orléanais et les Tartuffes du pain béni et de l'usure [...]" On proclame six commissaires exécutifs : MM. Frédéric Accuduts, Boisseliaux, Edmond Faulat, Plantier junior, Portes et l'humble chroniqueur du présent bulletin⁴⁴, c'est-à-dire un avocat, un négociant, un architecte, un orfèvre, un second avocat et un journaliste, "tous membres de *La Zélée* et de *La Parfaite Réunion*"⁴⁵. À la mi-mars, Edmond est élu membre du nouveau comité électoral républicain de Bayonne, en compagnie d'Alexandre Stein, Augustin Chaho, Antonin Duthil et Jean-Baptiste Villa⁴⁶. Les récentes nominations à la garde nationale confirment la prédominance franc-maçonne avec 16 officiers sur les 24 élus⁴⁷. En mai 1848, on confie à Edmond la charge de capitaine de la garde nationale du 1^{er} bataillon, commandé par Chaho lui-même⁴⁸. Ce dernier n'est pas membre de *La Zélée* mais de la *Parfaite Réunion*, la loge de Saint-Esprit qui, dans les années 1830, tend à supplanter la première, bientôt vouée à disparaître au milieu des années 1840, et ce pendant plus de quarante ans.

On ne sait jusqu'à quel point Edmond Faulat soutient, au-delà d'une convergence d'intérêts, la mouvance radicale de Chaho qui se distingue d'autres francs-maçons plus modérés, des libéraux lecteurs du journal d'opposition *La Sentinelle des Pyrénées* et davantage soucieux de préserver leurs avantages bourgeois⁴⁹. La défense des valeurs républicaines semble avoir été toute sa vie au cœur de ses préoccupations, comme en témoignent plusieurs dons effectués à l'occasion de souscriptions publiques : en 1831 déjà, à l'âge de vingt-neuf ans, il donne 2 francs pour soutenir le journal *La Révolution de 1830*⁵⁰ ; en 1832, il participe à la souscription pour l'édification du monument commémorant le général Lamarque, ancien bonapartiste devenu député de gauche et héros populaire⁵¹ ; en 1833, il contribue financièrement aux *Amis de la liberté de la presse* en faveur de la *Tribune des départements*, opposante à la Monarchie de Juillet et condamnée à de nombreuses amendes par les juges du pouvoir⁵² ; en 1835, il soutient les accusés du "Procès d'avril"⁵³.

On suppose que, pendant l'élection présidentielle qui a lieu en fin de la même année, Edmond soutient, à l'instar de ses camarades du comité, la candidature de Ledru-Rollin face à celles de Louis-Napoléon Bonaparte, du général Cavaignac ou de Lamartine. Il échappe aux condamnations qui frappent l'opposition, et notamment Chaho, après le coup d'État du 2 décembre 1851. Et il semble que la courte trajectoire politique d'Edmond Faulat s'arrête là, probablement guidée par davantage d'opportunisme que d'idéologie. Une décision qui suit d'ailleurs l'interruption des activités de *La Zélée*, interdite par le gouvernement, et qui ne reprendra le flambeau qu'au cours des années 1890. Jusqu'à sa mort, Edmond se consacre aux strictes affaires administrativo-architecturales de sa ville, en sus d'une activité culturelle qui le voit souscripteur à l'organisation de l'exposition franco-espagnole de 1864⁵⁴ ou nommé administrateur de la toute récente Société des arts de Bayonne en mars 1866⁵⁵.

■ Un double héritage bourgeois et politique

D'extraction modeste, Edmond Faulat a réussi à rendre ses affaires prospères et à faire accéder sa famille à un statut de notabilité à Bayonne. À sa mort, à soixante-cinq ans, le 24 janvier 1868, une dépêche paraît dans la presse locale qui retrace brièvement sa biographie, rappelant d'ailleurs que le 7 février 1841, il avait reçu une médaille d'honneur pour un acte de bravoure à l'occasion d'incendies⁵⁶. Jusqu'au tout début des années 1830, ni lui ni son père n'apparaissent dans la liste des plus gros cens⁵⁷ ; en 1837, il fait partie des 292 électeurs communaux censitaires du canton de Bayonne⁵⁸ ; en 1838, il paie 268 francs, 312 francs en 1839, 335 francs en 1840, ce qui le place au 107^e cens le plus élevé de la ville⁵⁹, assurément constitué par l'importance de ses biens fonciers – qui alors représentent l'essentiel des impôts pris en considération.

Au-delà de la pension reversée à sa veuve⁶⁰, Edmond lègue trois biens immobiliers plutôt cossus : une maison à Bayonne, 1 place de l' Arsenal⁶¹, une maison dans le quartier de Mousserolles, dite "Châtaigné", qu'il avait faite construire en 1861, et une maison avec jardin et dépendances à Anglet, pour une valeur totale de 120 000 francs⁶². Une annonce pour la location de la maison de Mousserolles, composé de sept pièces avec terrasse, est publiée dès avril 1868⁶³ ; le lieu conserve pendant encore au moins soixante-dix ans le nom de "maison Faulat", comme en témoigne *Le Courrier de Bayonne* à l'occasion de la location du hangar situé au rez-de-chaussée en 1888 ("à louer. Vaste magasin pouvant convenir à marchand de vins en gros ou entrepreneur. Grands et petits appartements, ancienne maison Faulat, à Mousserolles") ou de la vente de l'ensemble en 1922 ("Troisième lot, une maison connue sous le nom de Faulat"). L'immeuble de la place de l' Arsenal, transformé en appartements garnis, est lui aussi connu sous le nom de "maison Faulat" : en 1890, le maire de Bayonne annonce que "à partir de ce jour, le bureau de l'enregistrement [...] est transféré place de l' Arsenal n°1, maison Faulat. (Entrée du bureau, rue des Cordeliers)"⁶⁴. Quant à la villa, elle est mise en location du vivant d'Edmond, dès 1867 : "à louer. Le Clos Victor, anciennement château Taupiat, délicieuse villa, située à Anglet, à

500 pas de l'église et à mi-chemin de Biarritz à Bayonne, bordant la route, belle maison d'habitation meublée, écurie, remise, basse-cour, jardin, verger à fruit, orangerie. S'adresser, pour renseignements, à M. Faulat, place de l'Arsenal, 1^{er} 65. Le seul enfant qu'Edmond Faulat a eu avec Marie Hiriart, Pierre Armand, né à Biarritz le 11 août 1835 et mort à Ambarès-et-Lagrave le 1^{er} octobre 1916, poursuit la lignée d'architectes. Il devient membre de la Société Archéologique de Bordeaux en novembre 1877⁶⁶ puis de la Commission des monuments historiques en 1879⁶⁷. On lui doit la construction de nombreux bâtiments publics en Gironde, avant qu'il ne soit nommé architecte adjoint puis inspecteur à Paris pour la construction du Grand-Palais. Engagé auprès des Républicains au sein du cercle national, soutien de Gambetta, élu président du comité du 4^e canton de Bordeaux en 1886⁶⁸, il transmet la fibre politique républicaine à son propre fils, prénommé comme son grand-père, Edmond : si ce dernier délaisse la veine architecturale pour le commerce, il est élu maire d'Ambarès-et-Lagrave de 1919 à 1941, sous l'étiquette "républicain de gauche". Son fils, Armand, emboîte le pas politique à son tour, devenant le dernier maire de Caudéran à partir de 1947 jusqu'à son rattachement à Bordeaux en 1965. Notons qu'avant la guerre, il était entrepreneur en bois et créateur de la Grande scierie du Sud Ouest : comme une façon de boucler la boucle et de revenir, cent cinquante ans plus tard, à la veine des charpentiers de la famille Faulat.

En somme, Edmond Faulat s'avère le véritable pivot de l'ascension sociale de sa famille. Il est représentatif de ces parcours à la fois professionnel, politique et intellectuel qui ont permis l'accès à la notabilité d'un certain nombre de familles basques, notamment de Bayonne, dans cette période de transition entre la première et la deuxième révolution industrielle.

Bibliographie

Archives

- AD64 : Archives départementales des Pyrénées Atlantiques
- AN : Archives nationales
- BN FM : Bibliothèque nationale, Fonds maçonnique
- SHD : Service Historique de la Défense

Ouvrages

- BEAUREPAIRE Pierre-Yves, 2010, "L'exclusion des Juifs du temple de la fraternité maçonnique au siècle des Lumières" in *Archives juives*, vol. 43, PUF.
- CROUZET Jean, 1987, *Bayonne entre l'équerre et le compas*, tome II, 1815-1852, Bayonne, Harriet.
- CROUZET Jean, 1990, "Les Francs-Maçons bayonnais dans la Révolution", *Revue d'histoire de Bayonne, du pays basque et du Bas-Adour* n° 146, Société des sciences, lettres et arts de Bayonne.
- CROUZET Jean, 1998, *Loges et francs-maçons : Côte basque et Bas-Adour, 1740-1940*, Biarritz, Atlantica.
- CROUZET Jean, 2008, *La Maçonnerie bayonnaise de 1743 à 2008*, Cercle Camille Delville, 2008.
- CUZACQ René, 1948, *Les élections législatives à Bayonne et au Pays Basque*, Bayonne, R. Cuzacq.
- DUCÉRE Édouard, 1892, *Histoire topographique et anecdotique des rues de Bayonne*, Bayonne, Lamaignère.
- DUCÉRE Édouard, 1906, "Bayonne sous l'Empire. Études napoléoniennes", *Bulletin de la Société des sciences et arts de Bayonne*, Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne.
- HAULON Maurice, 1988, *Le Théâtre et l'Hôtel de Ville de Bayonne 1837-1987*, Bayonne, Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne.

ÉTUDE VARIA

- HOURMAT Pierre, 1997, *Histoire de Bayonne*, tome IV, *Revue d'histoire de Bayonne, du pays basque et du Bas-Adour*, 1ère partie n° 152 et 2^e partie n° 153, Bayonne, Société des sciences, lettres et arts de Bayonne.
- HOURMAT Pierre, 2004, *Bayonne au temps de la monarchie de Juillet, 1830-1848*, Société des sciences, lettres et arts de Bayonne.
- LÉVI Albert, 1938, "A propos du temple israélite de Bayonne" in *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne* n° 26, avril-juin 1938.
- SAGERET P. F., 1841, *Almanach et annuaire des bâtiments, des travaux publics et de l'industrie*, Paris, Bureau de l'Annuaire des Bâtiments.
- ZINK Anne, 1994, "Une niche juridique. L'installation des Juifs à Saint-Esprit-lès-Bayonne au XVIII^e siècle" in *Annales*, 49^e année, n° 3.
- Voir aussi les articles consacrés par le *Bulletin du Musée Basque* n° 197 aux franc-maçons bayonnais à l'occasion de l'exposition *Les 250 ans de la Zélée, la Franc-maçonnerie bayonnaise d'hier et d'aujourd'hui*.

Remerciements

L'auteur tient à remercier Jean-Michel Bedecarrax, Déborah Loupien-Suares, Anne Oukhemanou ainsi que Nathalie Rebena et le personnel des Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques (Bayonne) et des Landes (Mont-de-Marsan).

Notes

- 1 AD64 Bayonne 5 Mi 102/23 f° 668.
- 2 AD64 Bayonne 33 60 f° 46 et CC 188 f° 8.
- 3 SHD Vincennes CC7 853.
- 4 *Ibid.*
- 5 L'architecte-voyer est responsable de l'entretien des voies publiques ; il s'agit ici d'une fonction municipale.
- 6 HOURMAT Pierre, 1997, 2^e partie, p. 63.
- 7 AN F3 II Landes 13. Voir HOURMAT Pierre, 1997, *op. cit.*, 2^e partie, p. 308.
- 8 SHD MV CC 7 853.
- 9 *Ibid.* Voir *Le Courrier de Bayonne* du 9 juin 1853.
- 10 Contrat de mariage du 10 août 1839, étude Saubot-Damborgez (AD64 Bayonne 3 E 17233).
- 11 Contrat du 31 décembre 1839 (*ibid.*). La numérotation des rues sera modifiée et correspondra au n°71 lors de la vente en 1866.
- 12 Contrat du 31 décembre 1839. Voir également les différents prêts d'argent obtenus cette même année auprès de sa sœur Jeanne Julie (étude Saubot-Damborgez, AD64 Bayonne 3 E 17233).
- 13 Contrat du 15 mai 1866, étude Detcheverry (AD64 Bayonne 3 E 11427).
- 14 *Le Courrier de Bayonne*, 1^{er} décembre 1866.
- 15 AD64 Bayonne 1 D 24 f° 327 et registre matricule 2 K 14 f° 103.
- 16 "L'éclairage ordinaire n'a obtenu aucune amélioration et se trouve toujours dans un état d'insuffisance qui peut compromettre la sécurité des citoyens" (*La Sentinelle des Pyrénées*, 8 mars 1834).
- 17 *Bulletin des arrêts de la Cour de cassation*, tome XL, Paris, 1836, Imprimerie royale, p. 208.
- 18 Acte du 28 février 1840, étude Duhalde (AD64 Bayonne 3 E 12072).
- 19 SAGERET P. F., 1841, p. 436. Capdeville y est cité comme l'architecte de la ville de Saint-Esprit.
- 20 *Annuaire général du commerce et de l'industrie*, Paris, Firmin Didot.
- 21 Délibérations municipales 1837-43 (AD64 Saint-Esprit 1 D 3) et 1854-57 (1 D 4).
- 22 AD64 Bayonne 1 D 22 f° 201.
- 23 Délibération du 18 octobre 1838 (AD64 Saint-Esprit 1 D 3).
- 24 "Description, par l'architecte voyer de Saint-Esprit, du plan de la ville de Saint-Esprit, avec indication des alignements projetés" (AD64 Bayonne 1 O 9).
- 25 AD64 Saint-Esprit 1 D 3.
- 26 DUCÉRÉ Édouard, 1892, vol. 6, pp. 299-310.
- 27 LÉVI Albert, 1938, pp. 116-129.
- 28 *La Sentinelle des Pyrénées*, 26 septembre 1837.

- 29 "État des dépenses pour les travaux déjà exécutés pour le Temple israélite", lettre du 10 juillet 1838 au ministère des Cultes (AD64 Bayonne 9 S 6).
- 30 *La Sentinelle des Pyrénées*, 23 décembre 1845.
- 31 Avis du préfet des Basses-Pyrénées du 22 octobre 1845 suivi du procès-verbal du 29 novembre. Voir *La Sentinelle des Pyrénées* du 29 novembre 1845 et *Le Phare des Pyrénées* du 3 décembre 1845.
- 32 "Nouvelle traverse de la route impériale de Bayonne à Béhobie", plan publié comme tiré à part du *Messenger de Bayonne* (Bibliothèque municipale de Bayonne MC 196 FR). Voir aussi HAULON Maurice, 1988, p. 259 et DUCÉRE Édouard, 1892, vol. 4, p. 167.
- 33 *Le Courrier de Bayonne*, 13 septembre 1855.
- 34 AD64 Bayonne 1 D 24, f° 327.
- 35 *Le Courrier de Bayonne*, 5 août 1868.
- 36 Voir également les articles d'Olivier Ribeton et Robert Maurice in *Bulletin du Musée Basque*, n° 197, pp. 5-38.
- 37 BN FM 2 159bis. Le fils du pilote de la Barre Jean Bourgeois, Louis Eugène, rentre à la Zélée en 1835 : son père était lié à Pierre Faulat, tous les deux capitaines de vaisseau au moment de l'épisode napoléonien à Bayonne en 1808.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.* Il semble que Timothée Lachapelle et Pierre Faulat aient tous les deux été initiés en 1792 (CROUZET Jean, 1990, p. 303).
- 40 Voir la liste des maires francs-maçons dans CROUZET Jean, 1998, p. 40.
- 41 Voir BEAUREPAIRE Pierre-Yves, 2010, pp. 15-29.
- 42 On estime que dans les années 1830-40, environ 20 % des habitants de Saint-Esprit sont de confession israélite (un peu de plus de 1 000 personnes, soit neuf fois plus qu'à Bayonne). Voir ZINK Anne, 1994.
- 43 *Ibid.* p. 47.
- 44 *Ariel*, 29 février 1848.
- 45 CROUZET Jean, 2008, pp. 107-109.
- 46 CUZACQ René, 1948, p. 22. Voir aussi *Ariel* du 19 mars 1848.
- 47 CROUZET Jean, 1998, p. 110.
- 48 *Ariel*, 23 mai 1848 et voir également le compte-rendu de ses patrouilles d'octobre 1849 (Registre d'inscription des rapports journaliers du poste de la mairie, AD64 Bayonne 3 H 30).
- 49 Voir CROUZET Jean, 1987.
- 50 *La Révolution de 1830*, 3 juin 1831. Le slogan du journal était : "Journal des intérêts populaires".
- 51 *La Sentinelle de Bayonne*, 23 juin 1832.
- 52 *La Tribune des départements*, 20 octobre 1833. Le journal ne survit qu'une vingtaine de mois de plus, cessant sa parution en mai 1835.
- 53 *La Sentinelle des Pyrénées*, 4 juin 1835. Ce "procès monstre", comme il fut appelé à l'époque, concernait les insurgés d'avril 1834 qui lancèrent, d'abord à Lyon, un mouvement contre le gouvernement de Louis-Philippe. Voir également HOURMAT Pierre, 2004, p. 201.
- 54 *Le Courrier de Bayonne*, 11 octobre 1863.
- 55 *Le Courrier de Bayonne*, 18 mars 1866. La Société sera rebaptisée Société des amis des arts de Bayonne-Biarritz en 1902.
- 56 *Le Courrier de Bayonne*, 26 janvier 1868.
- 57 Voir l'*Annuaire administratif, judiciaire et industriel du département des Basses-Pyrénées* pour les années 1820. En 1831, François Faulat apparaît dans le tableau des électeurs censitaires avec un cens à 111 francs (AD64 Bayonne 1 G 1/1).
- 58 L'*Annuaire* de 1837 le qualifie ainsi : "Faulat, propriétaire, charpentier" (p. 197).
- 59 Sur un total d'un peu plus de 800 électeurs censitaires (*La Sentinelle des Pyrénées* n° 1330, 11 février 1840).
- 60 AD64 Bayonne 1 D 25 f° 215.
- 61 Maison qu'il a héritée de son père après l'adjudication du 9 juin 1834 (voir minutes de Saubot-Damborgez, 6 août 1836, AD64 Bayonne 3 E 17230 f°243).
- 62 Déclaration de mutation par décès du 23 mai 1868 (AD64 Bayonne 3 Q 5/501).
- 63 *Le Courrier de Bayonne*, 12 avril 1868.
- 64 *Le Courrier de Bayonne*, 5 août 1888, 3 décembre 1809, 19 mai 1922. Voir aussi *La Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque*, 12 février 1925 et *Le Sud Ouest républicain* du 21 décembre 1940.
- 65 *Le Courrier de Bayonne*, 29 mai 1867.
- 66 *Bulletin de la Société Archéologique de Bordeaux*, vol. 4, Bordeaux, 1877, p. 193.
- 67 *La Petite Gironde*, 26 avril 1879.
- 68 *La Petite Gironde*, 26 juillet 1886.

CINQ BOURGS DU PAYS BASQUE INTÉRIEUR AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE LES LEÇONS D'UN PLAN

Pierre LABORDE^(*)

Pour savoir à quoi ressemble un bourg au début du XIX^e siècle, il faut se tourner vers un document incontournable : le cadastre dit napoléonien. Voulue par Napoléon et instituée par la loi du 16 septembre 1807, la constitution du cadastre, commencée sous l'Empire, s'est poursuivie jusqu'au milieu du XIX^e siècle. En Pays basque, pour les cinq localités ici retenues, elle s'échelonna entre 1810 (Mauléon) et 1841 (Saint-Jean-Pied-de-Port).

Xix. mendearen hasierako herri bat nolakoa zen jakiteko, ezinbestekoa da dokumentu honi begiratzea : Napoleonen garaiko kadastra. Napoleonek eta 1807ko irailaren 16ko legeak finkatuta, Inperioaren garaian hasitako kadastraren eraketak XIX. mendearen erdira arte iraun zuen. Euskal Herrian, hemen atxikitako bost herrien kasuan, 1810 (Maule) eta 1841 (Donibane Garazi) artean osatu zen.

Le cadastre dit napoléonien est une réalisation extraordinaire pour l'époque grâce à un remarquable degré de précision : toutes les communes font l'objet d'un plan parcellaire qui est accompagné d'une matrice cadastrale avec le nom de chaque propriétaire. Il permet donc de connaître l'occupation du sol, les types de propriété, la distribution de l'habitat, la toponymie... Les routes, les chemins et les rivières sont aussi levés avec exactitude.

Avant l'établissement du cadastre, il n'y avait rien de comparable. Il existait la carte de Cassini, qui est la première carte topographique de l'ensemble de la France et qui constituait déjà une véritable nouveauté. Cette carte précise les constantes du paysage (les forêts, les bois), les routes et les chemins mais le relief et les installations humaines (habitat, village ou bourg) sont représentées par des symboles et des caractères propres (fig. 1).

Le cadastre est un complément du code civil et une garantie de la propriété individuelle pour les particuliers ; pour l'État, c'est un outil de répartition de l'impôt. Aujourd'hui, le cadastre napoléonien est devenu, pour les historiens et les géographes, un sujet d'étude. Ce document, exceptionnel, permet de comprendre l'état du territoire au moment où il est établi.

Les cinq bourgs que nous avons retenus, Bidache, Hasparren, Mauléon, Saint-Jean-Pied-de-Port et Saint-Palais, sont des créations antérieures au XIII^e siècle,

^(*)Professeur émérite de l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux.

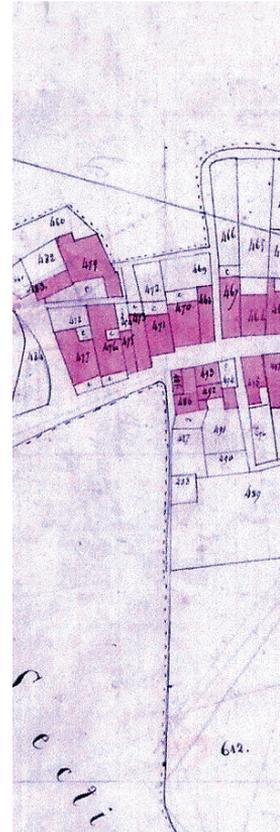


Fig. 1
Hasparren,
carte de Cassini,
XVIII^e siècle.
© IGN

et constituent de très anciens points d'appui pour les populations et les territoires. Tour à tour, Saint-Palais est le siège d'un atelier monétaire de la Navarre, capitale de la Basse-Navarre et chef-lieu de district ; Mauléon est le siège d'une vicomté, d'une châellenie, puis d'un baillage royal, d'une subdélégation et, pour finir, devient chef-lieu de district en 1790 puis d'arrondissement en 1800, en reconnaissance de sa prééminence ; enfin, Saint-Jean-Pied-de-Port est successivement chef lieu de la Merindad de *Ultra-Puertos* puis place militaire. Les fonctions de ces bourgs sont fondées sur l'administration et la justice et, de ce fait, leur population est ainsi composée, en partie d'agents publics, de professions juridiques, et à côté de gens de métiers, d'artisans et de commerçants d'autant que ces bourgs sont aussi le siège de foires et de marchés. Ces bourgs ont toujours été médiocrement peuplés et relativement immobiles mais leur place est assurée en l'absence de rivaux. Leur emprise spatiale est néanmoins restée limitée sauf dans le cas de Saint-Jean-Pied-de-Port. Bidache et Hasparren n'ont pas de fonctions administratives comparables, la première est la résidence et le pôle administratif des seigneurs de Gramont, mais la seconde, Hasparren, a, elle, une activité manufacturière et est un marché important.

Ces bourgs sont de formation ancienne. Leur plan représente la manière dont le terrain est occupé, et son dessin dénote une volonté affirmée (pour quatre bourgs sur cinq) à travers un plan géométrique qui révèle une création concertée. Au contraire l'absence de plan paraît ne correspondre à aucune logique ou réflexion (Hasparren).

Le plan de "la ville" (telle qu'elle est désignée sur le cadastre¹) de **Bidache** est remarquable par son caractère très urbain donné par un alignement complet et dense d'une centaine de constructions qui sont disposées de part et d'autre d'une longue rue conforme au tracé de la route qui a fixé la trame du lotissement. Celui-ci correspond à un dessin parcellaire unique ; chaque parcelle est perpendiculaire à la rue, preuve d'une conception volontaire et peut être d'un seul jet de type urbain. La parcelle donne la largeur de la maison et comprend un jardin de même taille jusqu'à un mur de clôture continu et rectiligne. Il ne s'agit pas d'un parcellaire agricole et les maisons sont des maisons de bourg



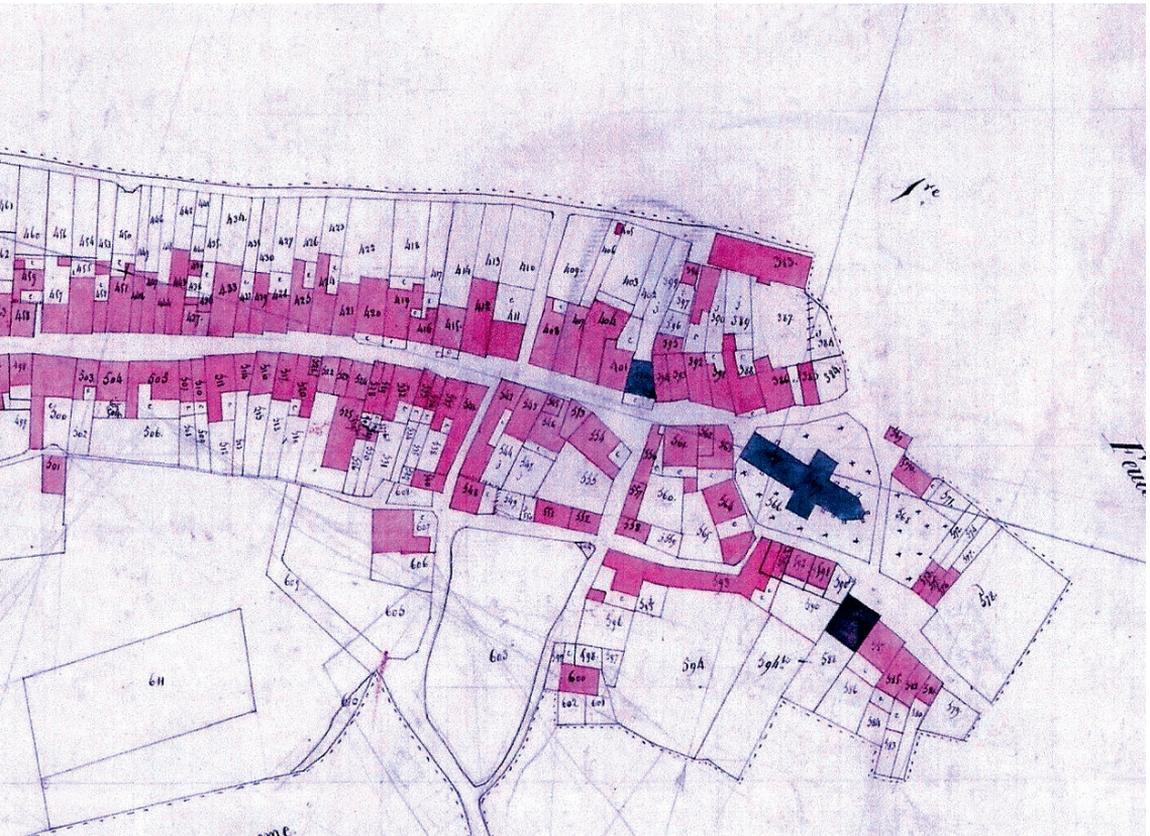
ÉTUDE VARIA

(actuellement plusieurs maisons de maître des ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècle) et non des maisons agricoles².

C'est entre deux recensements, montrant une forte progression de la population (2017 hab. en 1801 et 2540 en 1826) que le cadastre est établi en 1811. Placé à l'abri du château de Gramont, le plan pourrait être l'ébauche d'une bastide mais elle n'en pas les caractères avec en particulier l'absence d'une place centrale. Était-ce l'amorce d'une ville neuve qui est restée un village en perdant le soutien des ducs de Gramont de même que s'affaiblissait son rôle commercial sur la route de Bayonne à Oloron (fig.2) ?

En 1826, le plan de **Saint-Palais** est caractéristique d'une ville neuve créée au ^{xiii}^e siècle par les rois de Navarre. Entre, d'une part la Bidouze dont la rive haute sert de protection, et d'autre part un fossé et un rempart qui ont disparu mais dont il reste très nettement le tracé, la ville neuve comprend une rue unique, la Grande Rue, le long de laquelle s'alignent les maisons. Plusieurs éléments traduisent le rôle de Saint-Palais : sa fonction économique avec la place du marché au débouché du pont, une grande halle et un moulin, son rôle judiciaire avec deux prisons. Au-delà de la place, prend corps le long de la rue neuve un faubourg, preuve d'un agrandissement. Saint-Palais est alors

Fig. 2
Plan cadastral
de Bidache, 1818.
Archives
départementales
64.



en phase de croissance avec 890 hab. en 1806 et 1683 en 1826, année de la publication du cadastre (fig. 3).

En 1810, le plan, dont la rédaction est très antérieure à la croissance des années suivantes, montre que **Mauléon** se compose de trois éléments distincts. Un château, édifié depuis le ^x^e siècle à un rétrécissement de la vallée, domine l'ensemble. La "ville haute", bastide bâtie au ^{xiv}^e siècle le long d'un versant, autour d'une large place centrale plus ou moins rectangulaire au milieu de laquelle se trouve une halle ; elle réunit les maisons bâties sur des parcelles en grande partie de taille équivalente ; celles-ci sont contigües et en façade sur la place avec un jardin en arrière . La "ville haute" était protégée par une enceinte qui a disparu. Enfin, troisième

élément, un faubourg construit au pied du château, de part de d'autre du pont sur le Saison ; il est constitué de deux alignements dont la régularité témoigne d'un lotissement. Sa position est plus favorable pour un développement futur que la "ville haute" moins bien placée. Sur la rive gauche de la rivière, un lotissement respecte la limite de la commune de Licharre où siègeait une cour de justice, et qui est annexée à Mauléon en 1841 (fig.4 et 5).



Fig. 3
Plan cadastral
de Saint-Palais,
1826.
Archives
départementales
64.

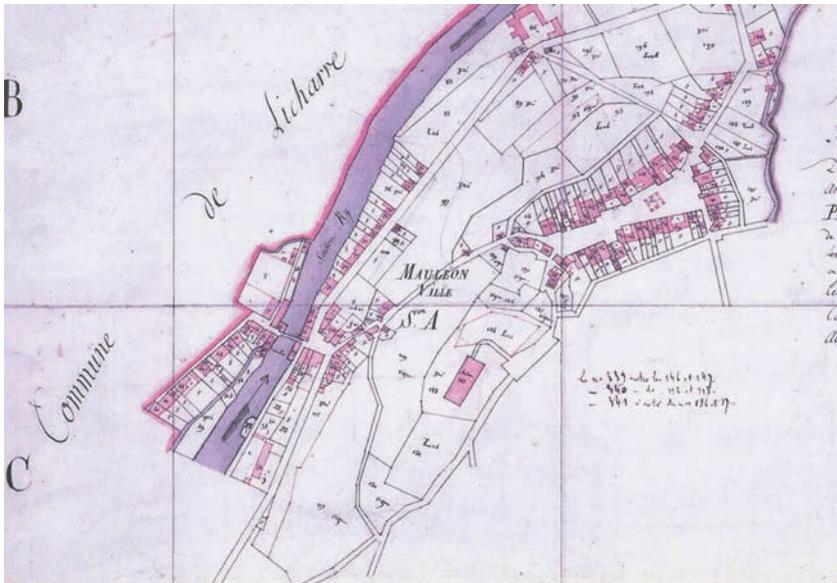


Fig. 4
Plan cadastral
de Mauléon,
1810.
Archives
départementales
64.

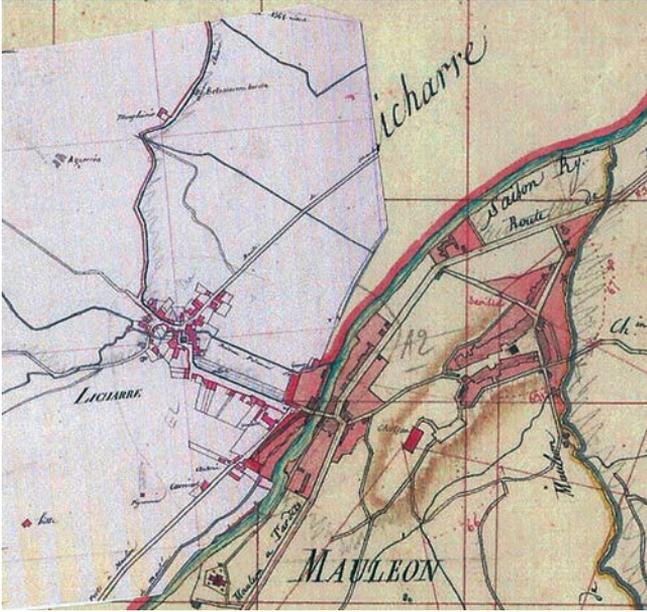
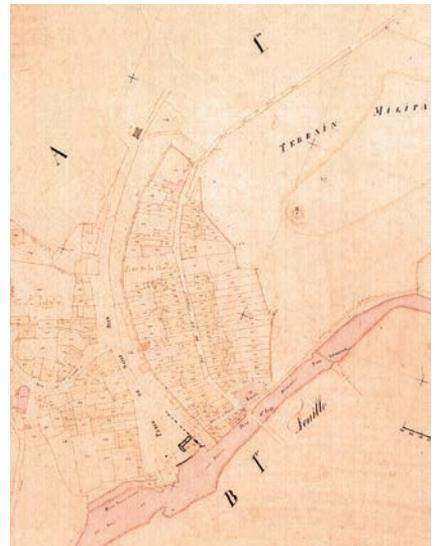


Fig. 5
Plan cadastral
de Licharre,
qui jouxte
Mauléon, 1810.
Archives
départementales
64.

régulièrement bâties les maisons. Un second faubourg, le faubourg d'Ugange, échappe à ce schéma général de symétrie pour être bâti sans plan ; il se situe en dehors de l'enceinte fortifiée au-delà d'une large place qui longe le rempart comme un glacis. En 1841, date de la réalisation du cadastre, Saint-Jean-Pied-de-Port a atteint, avec 2232 hab. le maximum de sa population (fig. 6 et 7).

Saint-Jean-Pied-de-Port a une configuration plus complexe que les bourgs précédents, son plan est proche de celui d'une petite ville par ses dimensions et par ses formes. On discerne trois éléments très distincts de bonne taille comparés aux précédents bourgs. Au pied de la citadelle de Mendiguren, la ville neuve fortifiée dès le XIII^e siècle est bâtie à partir d'une seule rue et d'un découpage des parcelles dans l'ensemble très régulier ; elle est accessible par trois portes percées dans le rempart. À l'opposé et au-delà la rivière, le faubourg Saint-Michel est également une véritable ville neuve de la même époque, ordonnée aussi le long d'une rue principale le long de laquelle sont

Fig. 6 et 7
Plans cadastraux de Saint-Jean-Pied-de-Port, 1841. Archives départementales 64.



Contrairement aux quatre bourgs précédents, **Hasparren** ne montre pas l'expression d'une création volontaire parce qu'il manquait sans doute une autorité capable d'imposer un plan et, bien que très antérieure aux villes neuves des ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles, son plan cadastral n'apporte aucun témoignage de ville ancienne. C'est une étape sur la route de Bayonne à Saint-Jean-Pied-de-Port, qui correspond à la Grande Rue sur laquelle se greffe la Rue Montante d'importance égale. C'est le seul tronçon de ville où on peut constater avec une partie de la Petite Rue trace d'un lotissement sans importance.

Le plan de 1835 ne permet pas de voir qu'Hasparren est un gros bourg : sa population est le double des bourgs précédents mais une partie habite le vaste territoire communal et sa population est en progression en passant de 4755 hab. en 1826 à 5499 hab. en 1836. Hasparren est habité par des gens de commerce (c'est un très important marché) et de métiers dans le travail du cuir (tanneurs, cordonniers, etc.) mais, comme beaucoup travaillent à façon et à domicile sur place ou dans les environs, on ne relève pas la présence de fabriques ou manufactures (fig. 8).

L'établissement du cadastre se situe donc après le ^{xviii}^e siècle qui avait connu assez peu de changements d'ordre démographique et économique et avant les principales mutations du ^{xix}^e siècle, d'abord l'exode rural qui touche tout particulièrement Bidache dont la population atteint son maximum en 1851 (2777 hab.) puis s'effondre les années suivantes ; mais Saint-Palais qui atteint son maximum en 1896 y échappe ; ensuite les prémices de la révolution industrielle, notamment ressentie à Mauléon qui n'atteint son maximum qu'en 1911. Enfin, la création d'un réseau ferroviaire est un autre élément de transformation, mais le cadastre est établi bien avant l'arrivée du chemin de fer à Saint-Palais et à Mauléon (1887) et à Saint-Jean-Pied-de-Port (1899) alors qu'il fait défaut à Hasparren dont la population se stabilise.

Le plan cadastral napoléonien est en quelque sorte la matrice de la formation des cinq bourgs à partir de laquelle ils vont grandir sans effacer les formes héritées excepté à Mauléon (à cause de la position perchée de la "ville haute" peu favorable à un développement).

Mais si, comme nous avons essayé de le montrer, le plan cadastral porte en lui une sorte de résumé de l'histoire de la ville avant le ^{xix}^e siècle, il ne peut certes pas la retracer complètement.

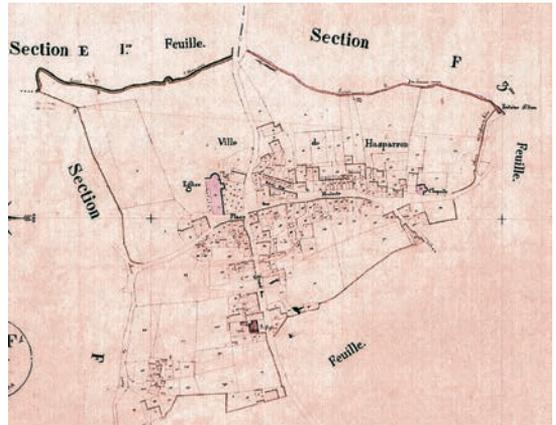


Fig. 8
Plan cadastral
d'Hasparren,
1835.
Archives
départementales
64.

Notes

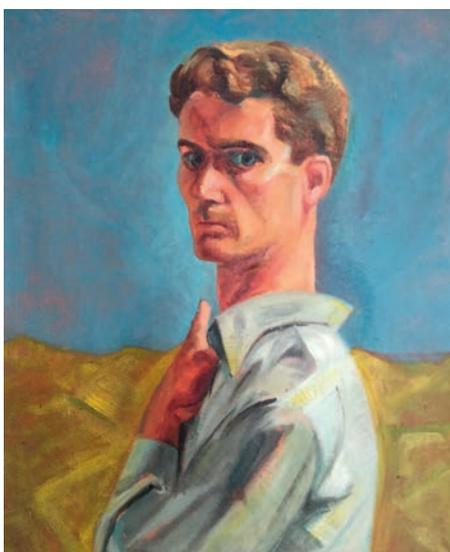
- 1 "Villa de bidaxen" fin ^{xiii}^e siècle.
- 2 Cf. Aire de mise en valeur de l'architecture et du patrimoine (AVAP) de Bidache, 2014.

LA VIERGE PYRAMIDALE UN SCANDALE ARTISTIQUE À BIARRITZ (II)

Olivier RIBETON

Nous avons laissé dans le n°195 le peintre et sculpteur franco-chilien Juan Luis Cousiño fort marri de la décision du Tribunal de Bayonne dans le contentieux concernant la représentation controversée, "angulaire", qu'il avait donnée de l'Impératrice Eugénie. Nous assistons dans cet article au dénouement de cette affaire, qui l'opposa à la Ville de Biarritz et au comité d'érection de la statue, devant la Cour d'Appel de Pau, le 10 juillet 1953.

195. zenbakian Juan Luis Cousiño frantses-txiletar margolari eta zizelkaria biziki urrikutua utzi genuen, berak eman zuen Eugenia enperatrizaren irudikapen eztabaidatua, "angeluarrak" sortu auzibideaz Baionako Auzitegiak hartu erabakiaren ondotik. Artikulu honetan, Paueko Dei Auzitegian, 1953ko uztailaren 10ean, Biarritz Hiriaren eta estatutuaren altxatze batzordearen aurkako auziaren ondorioz hartu erabakia agertzen dugu.



Dès le 18 juin 1952, Juan Luis Cousiño écrit à Étienne Ribeton, "il me paraît aussi difficile de laisser les choses où elles en sont" (Fig. 1 a et b) et le chargea d'étudier les chances de succès en appel. Il demandait, à la fin : "Comment va l'héritier ?", soit des nouvelles de l'auteur de ces lignes, âgé alors d'à peine six mois...

L'opposant le plus déclaré à la statue de Cousiño fut le comte Baciocchi, qui ne descendait pas du chambellan de Napoléon III, comme l'écrivit Étienne Ribeton, mais était un lointain cousin à la fois du mari d'Élisa Bonaparte et du chambellan du dernier empereur. Il

Fig. 1a

Autoportrait de Juan Luis Cousiño vers 1950. Huile sur toile. Col. part. Le portrait publié en première partie (BMB n° 195) n'est pas un autoportrait mais une peinture datée de 1947 de l'Équatorien Eduardo Sala Franco (Guayaquil 1915 - Santiago du Chili 1996), alors grand ami du sculpteur.

Paris. 18/06/52

Mon cher Étienne

Merci pour votre amitié et
votre complaisance.

Il me paraît aussi, difficile
de laisser les choses où elles en sont ;
aussi voudrais je recevoir au plus
vite le jugement et nos chances en
appel. Avec ces papiers en vains
j'irai voir plusieurs formalités
spécialisées et vous tiendrai au courant
car si nous continuons, nous devons
le faire en pleine possession de tous nos
moyens. (Vu que "le jugement se répand
pas à l'essenciel de notre argumentation
juridique").

Dad Quest Dimanche ? - t-il refusé de
publier l'article de P. Larramendy ?

J'espère à très bientôt -
Mes hommages à votre femme
affectueusement François ^{Comment va le bébé ?} ~~basin~~

Fig. 1b
Cousiño écrit à son avocat, Paris le 18 juin 1952.
Dossier E. Ribeton.



Fig. 2a
Le comte Baciocchi
au port du Boucau
sur la rive droite de
l'Adour, vers 1960.
Col. Etienne Chilot.

Fig. 2b
(Page suivante)
Lettre du comte
Baciocchi du 11
septembre 1954
au maire de Biarritz,
au verso de laquelle
il souligne la
proximité de
son épouse avec
l'impératrice.
Arch. Dép. 64
dépôt Biarritz
1 M 56.

s'agissait de Félix de Baciocchi-Adorno (1889-1975) qui succéda à l'âge de 26 ans à son oncle Jean-Baptiste Franceschini-Pietri dans les fonctions de secrétaire particulier de l'impératrice Eugénie qu'il occupa de 1915 à 1920. À la mort de la souveraine exilée, Félix épousa Antonia Vejarano, comtesse d'Attainville (1870-1955), petite cousine de l'impératrice et qui fut sa dernière dame de compagnie. Lors de l'inauguration en septembre 1954 du petit buste d'Eugénie, bronze par A. Bouquillon d'après J.-B. Carpeaux, Baciocchi mit en avant le rôle de sa femme dans une lettre au maire de Biarritz (Fig. 2a et 2b). Félix mourut à l'âge de 86 ans à son domicile biarrot de l'avenue de la reine Victoria. Au moment du procès Cousiño, il habitait avec la comtesse d'Attainville villa Aramitz avenue d'Osuna. Il avait écrit au début des années 1950 des souvenirs consacrés à "Notre dernière Souveraine" récemment publiés.¹ Il fut un peu la tête de turc du défenseur de Juan Luis Cousiño. Les cotes de la plaidoirie en Cour d'Appel donnent par le menu le contenu du procès et témoignent du style un peu provocant (avec des notations à "effets de manche") du jeune avocat qu'était Étienne Ribeton à l'époque.

Le détail a été vu d'après le dessin de la page 51

Ma tendre affection pour ma bière aimée éprouve
se permet de vous signaler que fille de
la cousine gormaine de l'Impératrice, elle
a été de tous ses proches (par une de ses préférences
du cœur qui dépassent tout les autres) celle
qui a le plus vécu auprès d'Elle, qui l'a
accompagnée dans presque tous les voyages
et voyages - qui ne l'a pas quitté un seul
jour de 1915 à 1920 (après la mort de son
oncle Travochini Pictis) quand Elle était
- Seule - dans la gracieuse Maison de Farborough
et qui lui a formé les yeux au Palais de Kiria
(Albe)
à Madrid.

Elle portait (en souvenir de cette préférence
de son illustre tante) Manteau vert, à son voyage,
+ le trifluorure brillant donné par l'Empereur
à la jeune Comtesse de Tebu - comme meilleur gage
d'amour - avec la joie de la corbeille
d'été tout sa vie tenir partie d'entretien de
ce détail

Vous pouvez y faire
une allusion. Mais affetueuse
ce sont mes frères mes
ne pas en faire la responsabilité

PS Ma femme portera aussi ce l'honneur de L.M
le Chiffre de Dame d'Honneur: Demiers en date



Fig. 3
Imprimé publicitaire
du Comité pour
l'érection
d'un monument
commémoratif.
Arch. Dép. 64
dépôt Biarritz
1 M 56.

■ Pour Cousiño, une plaidoirie en Appel

Cote I

Aux brumes de l'automne 1950, M. Guy Petit et quelques vieux fidèles de Biarritz décidaient de constituer un comité (Fig. 3) chargé de faire ériger sur une des places de la Ville une statue de celle à qui Biarritz doit tant : l'Impératrice Eugénie. On trouve dans ce comité des gens d'extraction bien différente : depuis le comte Baciocchi² – descendant de celui qui vit naître la passion de l'Empereur pour la jeune comtesse blonde – depuis le duc de Montebello³ jusqu'à M. Lazari et même M. Bourseau qui n'appartiennent ni l'un ni l'autre au Gotha de la Côte Basque. Le but poursuivi par le comité était incontestablement justifié : les Allemands ayant emporté, ou détruit, un bas-relief commémorant sur l'hôtel du Palais l'Impératrice Eugénie, le comité, présidé par M. Guy Petit, avait décidé d'inscrire dans le marbre la ferveur des Biarrots

pour leur chère princesse.

La question d'argent s'avéra, comme toujours, assez irritante : la Ville de Biarritz devait ouvrir la souscription par une somme de 200.000 francs.

Mais ces Messieurs du comité, pleins d'une imagination étonnante, formèrent un comité de dames patronnesses qui prirent l'appellation d'"Abeilles Impériales" (Fig. 4) – dont le titre seul dit bien ce qu'il veut dire. Les Abeilles Impériales de M. Guy Petit – ministre républicain – étaient chargées, sous la noble caution du baron de Chassériau⁴, de M. de Cheigné⁵, du marquis d'Arcangues⁶, et d'une noblesse moins patentée de la Côte Basque, de recueillir pour le porter dans la ruche du comité le miel des offrandes publiques.

Cote II

Restait à désigner le statuaire et à lui imposer un sujet. Or, si sur le plan financier l'affaire était mauvaise, le sujet à traiter était de taille et il fallait un statuaire d'envergure.

C'est pourquoi Juan Luis Cousiño fut sollicité par diverses personnalités biarrottes qui avaient mesuré son magnifique talent dans différentes occasions.

La cour verra, à la lecture du jugement dont appel, que le tribunal civil de Bayonne lui-même rend hommage aux splendides dons et au classicisme exceptionnel de Juan Luis Cousiño, en reprochant d'ailleurs à ce dernier d'avoir enfreint les canons de la statuaire traditionnelle, alors qu'il était parfaitement capable d'en observer les limites et les règles.

Juan Luis Cousiño – dont le tribunal nous dira par ailleurs en des termes inacceptables qu'il est un farceur – est un homme de 30 ans qui a longuement étudié son art, tant en France qu'à l'étranger, et qui est allé chercher aux sources la vérité artistique. C'est un homme cultivé qui a fait des études secondaires

Fig. 4
(page suivante)
Le Maire-Adjoint
Paul Lazari au nom
du Comité recrute
les "Abeilles
impériales", lettre
formulaire du
9 décembre 1950.
Arch. Dép. 64
dépôt Biarritz
1 M 56.

COMITÉ

POUR L'ÉRECTION
D'UN MONUMENT
COMMÉMORATIF

DE

"l'Impératrice Eugénie"

• •

Siège : Hôtel de Ville
BIARRITZ

Biarritz, le 9 Décembre 1950

Un Comité vient de se constituer sous la Présidence d'Honneur de Monsieur DELAUNAY, Préfet des Basses-Pyrénées, et de S.E. Monseigneur TERRIER, Evêque de Bayonne, pour l'érection d'un Monument commémoratif de l'Impératrice EUGENIE, sur la Place qui porte son nom à Biarritz, près de la Maison de Dieu et face à la Mer qu'Elle aimait tant.

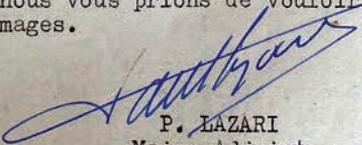
Ce Comité est placé sous la Présidence effective de Monsieur Guy PETIT, Député-Maire de Biarritz, assisté du Maire-Adjoint, Monsieur Paul LAZARI et de Monsieur le Comte BACIOCCHI, l'un et l'autre comme Vice-Présidents.

Il n'aurait cependant ni le prestige, ni le rayonnement suffisants pour mener sa tâche à bonne fin, s'il ne trouvait en vous, Madame, dès à présent, un concours actif et zélé. Aussi avons-nous pris la liberté de vous inscrire sur la liste de nos Dames patronnesses, les "ABEILLES IMPERIALES" qui nous aideront à trouver parmi leurs amies, leurs relations, les souscriptions qui nous sont indispensables pour parfaire, avec la substantielle subvention de la Ville, le capital nécessaire à l'exécution du Monument qui manque actuellement à Biarritz.

Toutes les souscriptions, depuis celle du riche résident jusqu'à celle du plus modeste ménage, seront reçues avec la plus respectueuse gratitude.

En vous exprimant, Madame, toute notre reconnaissance pour tout ce que vous voudrez bien faire pour notre Comité et la réalisation de nos projets, nous vous prions de vouloir bien agréer nos plus respectueux hommages.

Comte BACIOCCHI


P. LAZARI
Maire-Adjoint

P.S.: Les versements sont reçus et versés au compte ouvert par le Comité, à l'Agence du CREDIT LYONNAIS, à Biarritz.



Fig. 5

Cousiño doit démontrer son académisme au Comité en présentant sa sculpture "tête d'enfant". Dossier E. Ribeton.

poussées et qui pendant plusieurs années a travaillé à l'étranger avant de s'établir à Paris où il a suivi les cours de l'école des Beaux-Arts. Ensuite, c'est le départ traditionnel et nécessaire vers Florence, où il demeure 3 ans à étudier les maîtres de la Renaissance, passant ses jours au Palais des Offices, perfectionnant son art auprès du sculpteur Quinto Martini⁷, se penchant sur le secret des Égyptiens, et mettant sa passion et ses dons au service de l'art de Phidias, afin, non seulement de connaître le secret des Anciens, mais de découvrir également les lois de l'harmonie et du rythme.

Cote III

Quand il se présenta d'ailleurs au comité, il fut dans l'obligation de fournir caution : cette caution, c'était son travail.

La cour trouvera au dossier la tête d'enfant (Fig. 5) et la main magnifique (Fig. 6 ab) – cette main qui est du corps humain la partie la plus difficile à peindre ou à sculpter – qui enthousiasma le comité au point que celui-ci, contrairement aux usages, ne fit pas appel au concours d'autres



Fig. 6a et 6b

Et toujours pour convaincre le Comité une main sculptée vue de dos et de profil. Dossier E. Ribeton.



Fig. 7
L'impératrice Eugénie,
maquette en glaise
(projet classique à droite)
et marbre pyramidal
(statue finale à gauche)
de Juan Luis Cousino.
Arch. Dép. 64
dépôt Biarritz 1 M 56.



statuaires et fixa son choix sur le prestigieux sculpteur de Saint-Jean-de-Luz. Cependant le sujet fut imposé – après une très longue discussion – à Juan Luis Cousiño. Reportons-nous au procès-verbal du comité du 20 novembre 1950 :

“M. Lazari demande à Cousiño de commenter son projet. Ce dernier présente une maquette réduite précisant les ornements qui figurent sur le sujet : coiffure, mantille de dentelle, éventail, etc.” (Fig. 7)

Et voici maintenant comment s'exprime le comte Baciocchi :

“La statue représentera l'Impératrice assise sur un rocher ; il s'efforcera dans cette attitude de lui donner plus de grâce souveraine que de majesté, attendu qu'elle était surtout gracieuse. Le comte Baciocchi précise que M. Cousiño est pleinement pénétré de son sujet et le félicite de ne pas rechercher en cette occasion à commercialiser son talent.”

Voilà qui est à retenir. Car tout le procès réside, à la vérité, dans une seule question : l'artiste doit-il œuvrer pour plaire ou pour s'accomplir ?

On lit dans le même procès-verbal :

“Il est décidé que M. Cousiño poussera l'ébauche de sa maquette aussi loin que possible.”

Cote IV

Cette maquette va être présentée ; nous allons maintenant assister à la danse de M. Homais devant la plus belle de nos princesses. Reportons-nous au rapport du comte Baciocchi du 13 février 1951 :

“Quand la ville de Cannes – nous dit le comte Baciocchi – a voulu rendre hommage posthume au roi Édouard VII, elle l’a représenté en robuste et élégant yachtman.

À Biarritz, en 1950, nous sommes obligés d’être plus modestes pour des raisons inverses de trésorerie ; les temps ont changé, mais nous devons nous garder de toute médiocrité et de toute fantaisie. La meilleure manière de représenter l’Impératrice avec garantie et respect (cette garantie alliée au respect laisse rêveur...), c’est de la représenter telle qu’elle a été, telle que nous l’ont léguée les peintres ou sculpteurs de l’époque. Il nous faut l’impératrice des années 1860-1865, entre la 35^e et la 38^e année de son âge. Je ne puis me déclarer satisfait de ce qui nous est offert par notre jeune ami ; si la maquette peut représenter des qualités d’art, de technique et de mouvement, le personnage authentique y est complètement absent ; quelle lacune... vouloir styliser ce qui fut le grand style personnifié ; quelle faute et quelle erreur.”

Cote V

(P.V. du 13 février 1951 p. 2)

Et voici le maître mot :

“Si par moi le mot de ressemblance absente a pu être prononcé dès la présentation ici de la maquette, inutile de préciser qu’il ne saurait s’appliquer à l’auguste dame octogénaire de ma jeunesse.”

(Le comte Baciocchi n’est pas un jouvenceau ; on sent qu’il a joué au cerceau à travers les crinolines du Luxembourg...)

“Quand j’ai déploré ce manque de ressemblance dans les traits et dans d’autres parties de la composition, je pensais à l’Impératrice historique et classique de l’art de son époque, voire même de l’imagerie populaire qui l’a rendue présente dans tant de foyers français et qui est moins oubliée que nous ne pourrions le supposer, même des jeunes.”

(Attendant. Le comte Baciocchi parle de l’Impératrice Eugénie comme de la belle Otéro...)

“Nous ne saurions nous contenter d’un personnage dont la seule crinoline et une inscription gravée dans le marbre donneraient l’identité.”

Me suis-je trompé ?

Voici ce qu’il faut à l’Impératrice pour qu’elle soit elle-même aux yeux de la postérité, nous dit le comte Baciocchi :

“Pourquoi la souveraine sans sa célèbre et classique coiffure ‘à l’impératrice’, ses bandeaux ?”

Et le comte Baciocchi nous lance le grand refrain très quadri centenaire :

Comité pour le monument à l'Impératrice Eugénie.

Objets du jour du 26 Février 1951.

Le Comité a pris connaissance avec satisfaction de la maquette supplémentaire (tête de l'Impératrice) présentée aujourd'hui par M. Cassinéo. Il insiste cependant sur le fait de supprimer l'oeil impérial, attribut superflue qui porte tort à la pureté du profil, si respectueux que soit l'intention dont il procède. Il y aurait intérêt à la sculpture par une petite diadème très simple. Voir la photographie de W. u. Ferkeltz où l'Impératrice est assise dans un fauteuil en bois sculpté.

Si M. Cassinéo est convaincu de la mission qu'il s'oblige, il devra donner de son personnage une buste plus étoffée puisqu'il doit représenter celle-ci dans sa trente-cinquième année.

Par contre il faudrait s'efforcer de trouver (pour le monument) de cette sorte de boiserie qui n'a guère recueilli de suffrages à l'exposition Av. Edouard VII.

Enfin de l'artiste voudra-t-il un nom en creux, il doit s'étudier avec un soin

Fig. 8

Première page des remarques rédigées par le comte Baciocchi dans le cahier des délibérations du comité au 26 février 1951. Arch. Dép. 64 dépôt Biarritz 1 M 56.

ÉTUDE VARIA

“Voudrions-nous Henri IV sans sa fraise et sa barbe ? Louis XIV sans sa perruque de Rigaud et de Coysevox ? Pour tous notre consigne sera, avec M. Lazari, de marier l’art et l’histoire.”

Ce mariage, qui est d’ailleurs le plus souvent putatif et qui est en général aussi fécond que celui du lapin et de la carpe, il peut cependant être réalisé, mais à la condition que les garçons d’honneur ne marchent pas avec leurs sabots sur le voile de la mariée.

Cote VI

Mais continuons la lecture du rapport du comte Baciocchi au comité (26 février 1951) :

“Le comité prend connaissance avec satisfaction de la maquette supplémentaire (Fig. 8) qui représente la tête de l’Impératrice... (Fig. 9 abc) Il invite cependant M. Cousiño à supprimer l’aigle impériale, attribut superflu... Il y aurait intérêt à la remplacer par un petit diadème très simple (voir photo Winterhalter où l’Impératrice est assise sur un fauteuil de bois sculpté).”

Fig. 9abc Maquette supplémentaire de Cousiño représentant la tête de l’Impératrice. Arch. Dép. 64 dépôt Biarritz 1 M 56.



Ici nous devons faire une pause et regarder vers le passé ; que Winterhalter ait coiffé les cheveux blonds de l'Impératrice d'un diadème, c'était de sa part une hérésie. Car l'histoire – la vraie – rapporte que le conseil municipal de Paris ayant voté en 1853 un crédit de 60.000 frs. pour l'achat d'un diadème, l'Impératrice le refusa et demanda que cette somme fût affectée à une œuvre de charité⁸.

L'impératrice ne porta jamais qu'un bijou, celui qui lui fut offert dans les conditions suivantes :

Alors qu'elle n'était que la comtesse Eugénie de Montijo, elle se promenait dans le parc avec l'empereur, la rosée matinale scintillait aux rayons du soleil. Eugénie s'écria : "Sire, regardez ce trèfle, on dirait un vrai bijou ; des brillants sur des émeraudes." L'empereur appela Baciocchi et lui dit quelques mots tout bas. Le lendemain, il faisait remettre à M^{lle} de Montijo un trèfle en émeraude entouré de brillants, imitant la rosée matinale⁹. C'était l'époque où les hommes savaient et pouvaient se faire aimer.

Mais écoutons encore le comte Baciocchi – le contemporain – (du procès) :

"Si M. Cousiño est investi de la mission qu'il sollicite, il devra donner à son personnage un buste plus étoffé, puisqu'il doit représenter celui-ci dans sa 35^e année. Par contre, il faudra alléger ce buste de cette sorte de bénitier qui n'a guère recueilli de suffrages à l'exposition avenue Édouard VII."

Ceci est admirable : on doit étoffer le buste et en même temps l'alléger, – on se croirait chez Christian Dior – on doit remplacer l'aigle impériale par un diadème très simple... Et cet homme qui est tout à la fois choquant et galant écarte de sa vue les bénitiers impériaux.

Cote VII

Mais voici la plus belle manifestation du goût de ce comité impérial qui va donner une leçon à l'artiste :

(P.V. 26 février 1951)

"Enfin, et l'artiste voudra bien nous en excuser, il doit étudier avec un soin exceptionnel l'attitude à donner à son personnage qui sera présenté assis sur un siège non apparent..... avec tous les risques d'interprétation que cela peut impliquer."

Ces risques d'interprétation motivent des préoccupations au moins inattendues : On a eu peur que l'impératrice soit vue dans une attitude rabelaisienne. On a craint que le vulgaire ne pense, en apercevant cette reine assise sur un siège non apparent, à quelque trône troué.

Alors, pour corriger ces "risques d'interprétation" le comte Baciocchi a imaginé une attitude toute particulière pour la malheureuse impératrice ainsi cassée en deux comme si elle avait absorbé une trop forte dose d'eau de carabagna. Et il nous dit sans rire :

"Un petit bouquet dans la main serait peut-être un moyen de parer à des difficultés et n'enlèverait rien à l'esthétique de l'ensemble, au contraire."

Il est certain qu'un petit bouquet dans la main ferait ressembler notre impératrice beaucoup plus à Mimi Pinson qu'à une pauvre femme soumise aux nécessités fatales de la chaise percée.

ÉTUDE VARIA

Mais on comprend que Juan Luis Cousiño, qui est non seulement un grand artiste mais aussi un homme d'esprit, ait préféré faire jaillir l'adorable princesse d'un bloc de granit dissimulant ses formes de femme et ne laissant apparaître qu'un visage douloureux semblable à un sphinx interrogeant les dieux, que d'accroupir son modèle impérial au risque d'interprétations pour le moins fâcheuses. Il était bon, cependant, que la cour connût les désirs et les instructions formelles de ce singulier comité, pour mesurer son goût et sa qualité à nous juger.

Cote VIII

Cependant, Juan Luis Cousiño ne devait pas hésiter à accepter les réserves formulées par le comité. Il savait que la maquette ne lie l'artiste que jusqu'à concurrence de son inspiration ; qu'elle n'est qu'une pierre jetée dans l'infini de l'inspiration, et il ne pouvait, parce qu'il est un véritable artiste, songer que le comte Baciocchi se montrerait sur le terrain du droit plus exigeant à son égard à lui, Juan Luis Cousiño, que le pape Jules II ne le fut à l'égard de Michel-Ange décorant la chapelle Sixtine. C'est pourquoi non seulement il accepte ces réserves, mais, avant même que son contrat ne soit signé, il va se mettre à l'œuvre.

Cote IX

Arrêtons-nous ici, car déjà nous apercevons l'argument essentiel de la défense de Juan Luis Cousiño :

Juan Luis Cousiño a livré une statue, certes différente de la maquette, car Juan Luis Cousiño n'est pas un photographe. Cependant, avec sa probité d'artiste, il répondra à ceux qui la refusent que s'il a cédé à son inspiration, il est prêt à conserver cette statue fabriquée à Florence pour lui-même ; à exécuter le contrat, et à livrer la statue désirée par M. Guy Petit, le comte Baciocchi, et les Abeilles Impériales de Biarritz.

Il en a le droit. Car, si l'on se reporte à l'ordre du jour du 26 février 1951 on lit, après les réserves sur le diadème et la position assise de l'impératrice, les lignes suivantes :

"Ces réserves faites et expressément formulées, le comité est disposé, si M. Cousiño les accepte et s'engage à les tenir comme base de son éventuel contrat, à transmettre ses projets et maquettes à l'administration des Beaux-Arts pour approbation."

Ainsi donc, lorsque Juan Luis Cousiño acceptera les réserves contenues dans l'ordre du jour du 26 février 1951, il acceptera une promesse de contrat ; mais ce contrat ne prendra lui-même effet qu'à une date que nous pourrons bientôt déterminer. Ceci est à retenir au premier chef sur le terrain du droit ; mais aussi comme démonstration de la parfaite bonne foi du jeune statuaire.

Cote X

Abandonnons en effet la lecture des procès-verbaux du comité¹⁰ pour examiner maintenant la correspondance échangée.

Nous allons pouvoir mesurer – au regard des manifestations sordides ou ridicules du comité – la générosité de Cousiño.

Le comité pense à un passé qu'il ne connaît que par les yeux passionnés et vieillissants du comte Baciocchi. Juan Luis pense à l'Espagnole exilée, à la reine déchuë, à l'épouse attristée, à la mère douloureuse. Et tout se résume pour lui dans ce visage de douleur qui semble refléter la sombre prédiction de la gitane qui, au printemps de 1839, disait à la jeune comtesse : "Tu monteras très haut et tu vivras 100 ans, mais tu finiras dans la nuit."

Ce sont les ombres de cette nuit qui doivent entourer la statue de l'impératrice...

Cote XI

Juan Luis Cousiño part donc pour Florence où il a – nous l'avons dit – déjà travaillé, avant même d'avoir la certitude que son contrat sera signé.

Au printemps 1951, il écrit sa première lettre à M. Lazari, ce marieur de l'art et de l'histoire, et il lui dit dans une langue d'artiste (Fig. 10) :

"Ayant la foi, j'ai pris possession du bloc au nom du comité."

Il pense encore à la maquette puisqu'il ajoute :

"étant donné que la maquette et les plans ont été laissés absolument précis et qu'en plus la statue est pyramidale, je vous assure que la maquette pourra être prête pour le 15 septembre."

Et il ajoute :

"S'il vous plaît, ayez l'amabilité de me faire parvenir le contrat."

Il est donc certain qu'à cette époque Juan Luis Cousiño pense exécuter le contrat qui va lui être accordé.

Cependant, il note : "statue pyramidale". Personne n'est trompé.

Il reçoit le 23 mars 1951 une lettre du comte Baciocchi ; celui-ci lui écrit des lignes que la cour retiendra :

"Le dossier de votre projet a été transmis à Pau ; après cela, il sera transmis à Paris pour décision définitive. Dès que nous aurons la décision du ministère des Beaux-Arts, vous recevrez le contrat à signer."

Ainsi donc, il est bien acquis que le comité n'entend être lié qu'après la signature du contrat.

Ceci est tellement certain que dans la même lettre le comte Baciocchi écrit au nom du comité :

"Veuillez nous indiquer le prix exact du mètre cube de Carrare et nous dire si ce marbre sera plus près du blanc neige que du gris ciment."

Il n'y a pas accord sur la chose ni sur le prix, et nous verrons bientôt que la rémunération même du sculpteur n'est pas encore fixée. Il n'y a donc pas de contrat.

Cote XII

Aussi bien dans une lettre du 18 mai 1951, le comité va demander "une sensible réduction" au marbrier et au transporteur de Carrare et de Florence.

Le contrat est si peu certain que le comité écrira :

"Nous espérons bien vivement que vous réussirez dans ces démarches (tenant à obtenir une réduction) car, dans le cas contraire, nous serions appelés

Fig. 10
Cousino à
Paul Lazari.
Florence non daté,
printemps 1951.
Arch. Dép. 64
dépôt Biarritz
1 M 56.

R. GARDERA
AVOUE
Successeur de M^e DEVILLE
22, Rue Lormand, 22
BAYONNE

Florence

Monsieur Lazari

21

Ayant la foi j'ai pris possession
du bloc, indiqué dans ma dernière
lettre express, au nom du Comité ;
ce qui n'aurait constitué une
garantie suffisante sans l'aide de
M. Gambacciani qui, de père en fils
depuis 100 ans déjà, ont affaires avec
les marbriers.

Etant donné que la maquette
et plans ont été laissés absolument précis,
et qu'en plus la statue est pyramidale
(à Carrara j'ai compris que le travail en gros
peut être simultanément réalisé par
4 hommes), je vous assure que la statue
pourra être faite à la date prévue et livrée
à Biarritz vers le 15 Septembre.

S'il vous plaît ayez donc l'amabilité

de me faire parvenir le contrat.

Bien respectueusement à vous.

Jean Louis Cousino

à modifier complètement notre projet et à le ramener à des proportions beaucoup plus modestes.”

Le comité est – comme on dit dans un milieu qui n’est pas celui du comte Baciocchi – près de ses sous. Cette sordide question est d’ailleurs sans importance pour Juan Luis Cousiño.

Notez cependant que le projet peut être réduit.

Écoutons parler le sculpteur par la bouche même du comité :

“D’autre part, le comité n’acceptera pas votre proposition généreuse tendant à abandonner la rétribution de votre travail. Demeurez assuré, cependant, que votre geste, aussi aimable qu’élégant, sera apprécié comme il se doit par tous ses membres.”

Le comité voudra se montrer aussi élégant que Juan Luis Cousiño, et quand, le 24 mai, Juan Luis Cousiño offrira d’abandonner sa part sur la somme convenue – soit 100.000 frs. – le comité écrira (1^{er} juin) :

“Enfin, nous prenons bonne note de l’abandon de votre part d’une somme de 100.000 frs. Sur le montant de votre travail.

Cependant, nous devons vous laisser savoir que cette clause ne jouera que dans le cas où nous nous trouverions obligés de l’appliquer.”

Ainsi, cet aréopage de grands seigneurs qui ceint les impératrices d’un diadème et les assoie [sic] dans le marbre de Carrare, accepte qu’un jeune sculpteur ne soit pas rémunéré...

On comprend qu’il ait pu, par la suite, réclamer à Juan Luis Cousiño les sommes dérisoires nécessitées par l’installation de la statue.

Cote XIII

Cette lettre du 1^{er} juin 1951 mérite encore un intérêt tout spécial, car elle se termine par les lignes suivantes qui prouvent qu’à cette date et alors que Juan Luis Cousiño réside à Florence où il travaille 82, via Della Robbia, la convention entre le comité et le statuaire n’est pas parfaite.

Le comité écrit en effet :

“Dès que nous aurons reçu l’approbation ministérielle, demeurez persuadé que nous vous en informerons immédiatement et prendrons toutes dispositions tendant à vous permettre l’ébauche immédiate de votre œuvre.”

Quelles seront ces dispositions ? Ce sera d’une part, la remise d’un contrat signé par le comité à Juan Luis Cousiño, co-contractant ; d’autre part, l’envoi des fonds lui permettant de réaliser la statue promise.

Et cela est si vrai que le 20 juin 1951 le comte Baciocchi écrit à Juan Luis Cousiño :

“Malgré le vif désir de vous être agréable, nous ne pouvons, à notre grand regret, vous adresser encore le contrat, ni provisions pécuniaires et nous vous en communiquons le motif.”

Le motif ? C’est le retard apporté aux formalités administratives par les élections législatives de juin 1951.

Mais le comité ajoute :

“Nous vous assurons cependant que dès l’approbation officielle, nous vous expédierons le contrat et une somme assez importante pour acquitter l’achat du bloc de marbre et assurer votre viatique.”

Car ce bloc de marbre a déjà été acheté et payé par Juan Luis Cousiño qui a vécu à Florence grâce aux deniers que sa mère, la marquise de San Carlos, a bien voulu mettre à sa disposition. Il ne s’agit donc pas d’une convention sous conditions suspensives, mais d’une promesse de contrat dont la réalisation est différée.

Cote XIV

Déjà les caractères juridiques de cette affaire prennent forme à travers l’analyse des faits :

Juan Luis Cousiño a acheté le bloc de marbre, a commencé à le dégrossir. Peu lui importe le contrat puisque déjà il a écrit les 8 et 15 juin 1951 au comte Baciocchi que la statue pourra être livrée le 15 septembre. Il n’a pu faire une telle promesse que parce que peu lui importait que le contrat lui fût remis avant que la statue ne soit terminée.

Ce n’est pas seulement dans l’esprit de Juan Luis Cousiño que la statue qu’il est en train de réaliser en ce début de juillet 1951 est exclue du cadre du contrat à intervenir, mais bien aussi dans l’esprit du comité. Dans sa lettre du 6 juillet le comité écrira :

“Il reste bien entendu que tout est subordonné à l’approbation des Beaux-Arts” (Fig. 11).

Ainsi donc, d’une part Juan Luis Cousiño promet de livrer le 10 septembre ; d’autre part, le comité accepte – mais en même temps et alors que l’on ne sait pas à quelle date l’autorisation administrative interviendra – le comité écrit à Juan Luis Cousiño :

“Tout est subordonné à l’approbation des Beaux-Arts.”

Est-il possible de fournir une preuve plus péremptoire que Juan Luis Cousiño, qui est toujours à Florence, qui y vit à ses frais, qui travaille dans le marbre qu’il a payé, n’est en rien lié en ce moment même par un contrat qui n’est pas intervenu ?

Cote XV

Si cependant il demeurait un doute – après tant de précisions apportées aux débats par le comité lui-même – ce doute serait levé par la lettre du 18 juillet 1951 signée par le vice-président du comité – ce même comte Baciocchi dont la prudence épistolaire est elle-même florentine. Le comte Baciocchi écrit en effet à Juan Luis Cousiño des lignes qui méritent, de la première à la dernière, l’attention de ceux qui veulent comprendre l’affaire :

“Je vous suppose en plein travail puisque votre élan et votre foi vous ont fait sauter le Rubicon et décidé à réaliser votre statue contre vents et marées sans attendre l’autorisation préalable des Beaux-Arts.

Fig. 11
(page suivante)

Lettre dactylographiée du comité à Cousiño le 6 juillet 1951, avec mot final manuscrit du comte Baciocchi. Dossier Étienne Ribeton.

COMITÉ

POUR L'ÉRECTION
D'UN MONUMENT
COMMÉMORATIF

DE
"l'Impératrice Eugénie"

Siège : Hôtel de Ville
BIARRITZ

CC/SB

12
M. RIBETON
AVOUE
Aue Albert 1^{er}
BAYONNE

Biarritz, le 6 Juillet 1951

Monsieur J.L. COUSINO
c/o Maestro GAMBACCIONI
82, Via Della Robbia
FLORENCE.
(Italie)

Monsieur,

Nous avons bien reçu votre lettre du 29 Juin écoulé.

Nous prenons bonne note de votre déclaration nous rassurant sur la qualité de votre travail, qui ne sacrifiera rien à la rapidité concernant l'exécution de la statue de l'Impératrice EUGÉNIE.

Que devons-nous comprendre par la date du 10 Septembre ? Est-ce que nous devons considérer que la Statue sera rendue à BIARRITZ pour cette date, ou bien sera-t-elle uniquement terminée dans votre atelier de CARRARA ?

Dans le premier cas, nous pourrions comprendre son inauguration dans les Manifestations Franco-Espagnoles devant se dérouler à BIARRITZ durant la première quinzaine de Septembre.

Dans le second cas, nous devrions y renoncer pour cette année et renvoyer cette Cérémonie pour 1952.

Nous vous demandons de vous informer d'une façon très précise sur le délai de transport concernant le territoire Italien. De notre côté, nous ferons les mêmes démarches en ce qui concerne l'Administration Française.

Pour votre information, nous vous laissons savoir, que nous avons encore écrit hier à PARIS, dans le but de presser la terminaison des formalités Administratives. Nous

... / ...

ÉTUDE VARIA

... / ...

pensons que cela n'est plus maintenant qu'une question de jours.

Naturellement, comme convenu, nous vous en informerons immédiatement.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments très distingués.

L'UN DES VICE-PRESIDENTS,

Essential

Mirij

Il n'a pas entendu que l'acte de
du hautain à l'approbation des braves
ms.

Cente BACIOCCHI.

J'espère fermement que cette autorisation, qui nous lie les mains tant qu'elle ne sera pas parvenue au comité, ne saurait tarder."

Et la lettre se termine par les mêmes réserves prudentes : "Dès acceptation des Beaux-Arts vous serez alerté."

Ainsi, le comte Baciocchi reconnaît que nous avons décidé de réaliser notre statue avec ou sans autorisation.

Comme il reconnaît que tant que l'autorisation n'est pas parvenue, le comité a les mains liées et ne saurait accepter le travail de Juan Luis Cousiño.

Cote XVI

Or, à cette lettre du 18 juillet Juan Luis Cousiño devait répondre le 26 juillet : "Dans 8 jours ma statue sera prête".

Que va répondre le comité ? Le 31 juillet il écrira encore :

"Nous avons immédiatement fait une nouvelle démarche auprès du ministère des Beaux-Arts tendant à obtenir dans les plus brefs délais l'approbation du dossier. Nous demeurons donc toujours en attente de cette pièce officielle, autorisation indispensable à la réalisation de ce projet."

Donc, au moment où la statue est terminée, le contrat initial n'est encore qu'un projet.

La convention n'a pas été signée par le comité et par Juan Luis Cousiño. – Cette convention contiendrait les conditions officielles du comité et l'acceptation de Juan Luis Cousiño.

Cote XVII

Cependant et alors qu'aucun contrat n'a toujours pas [sic] été signé entre le comité et le statuaire, le 12 septembre 1951 avait lieu la réception en privé de la statue représentant l'impératrice Eugénie.

Le 13 septembre, le comité adressait à Juan Luis Cousiño une lettre recommandée, et c'est par cette lettre que le sculpteur devait tout à la fois apprendre que les Beaux-Arts avaient approuvé la maquette, et que le comité refusait la statue livrée.

Quelques jours plus tard, nous recevions de M^e Dubroca une consultation aussi savante que courtoise, que nous n'avions pas demandée au comité.

M^e Dubroca donnait raison à son client – comme il advient quelquefois aux avocats. Il allait jusqu'à traiter notre marbre de fantaisiste – lui donnant ainsi une nouvelle vie que nous n'avions pas prévue. Mais en l'assassinant. – Et, au jeune artiste tout vibrant et plein de sa création, il opposait avec la triple gravité d'un ancien notaire, d'un ancien magistrat et d'un avocat au barreau de Bayonne, le jeu subtil des articles 1372 et 1375 du code civil.

Cette consultation se terminait par une suggestion qui ne pouvait qu'être entendue par le comte Baciocchi et son comité, puisqu'elle tendait à l'établissement de tous chefs de préjudice (y compris le préjudice moral) que le comité, personne morale agissant sous l'égide de la loi de 1901, pouvait avoir ressenti. Ce qui est au moins extraordinaire.

ÉTUDE VARIA

Sur quoi, le comité, renchérissant, n'hésitait pas à exciper d'un droit de rétention sur la statue jusqu'au jour où le règlement de quelques menues dépenses de débarquement et de transfert aurait été acquitté par Juan Luis Cousiño. Et le même comité refusait de nous remettre cette statue qu'il n'acceptait pas.

Cote XVIII

Le 16 octobre 1951, Juan Luis Cousiño signifiait au comte Baciocchi, vice-président du comité, qu'il entendait s'en tenir aux conventions établies.

Ce document mérite une attention particulière :

"Le 16 octobre 1951.

Comte Baciocchi, président du comité pour l'érection d'un monument commémoratif de l'impératrice Eugénie,
Hôtel de Ville, Biarritz.

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre en date du 13 septembre 1951 m'informant :

1° que vous aviez enfin reçu l'agrément de l'administration des Beaux-Arts, en ce qui concerne la maquette et les plans de la statue de l'impératrice Eugénie ;
2° que vous ne pensez pas pouvoir accepter la statue dédiée à l'impératrice Eugénie telle qu'elle est réalisée à l'heure actuelle.

Il m'apparaît indispensable d'étudier notre situation réciproque au vu de la communication que vous venez de m'adresser.

Au mois de novembre 1950, votre comité me demande de mettre au point une maquette d'un monument commémoratif de l'impératrice Eugénie, ainsi que d'en dresser les plans. Le nécessaire est réalisé par mes soins. Cette maquette et ces plans sont approuvés par vous, et vous me faites alors la promesse formelle d'un contrat de commande en bonne et due forme, pour le jour où l'administration des Beaux-Arts aura elle-même approuvé la maquette et les plans en question.

Au mois de mars 1951, je suis parti pour Florence, et je vous ai écrit alors pour vous indiquer que je faisais le nécessaire afin de me procurer un bloc de marbre convenable. Vous m'avez répondu en me demandant des précisions sur le prix de ce marbre, sur les frais d'exécution et sur les frais de transport de ce marbre, précisions que je vous ai envoyées. Vous ajoutiez que vous aviez les mains liées jusqu'à ce que l'agrément des Beaux-Arts parvienne. Dans votre lettre en date du 6 juillet 1951, vous m'écriviez : 'Il reste bien entendu que tout est subordonné à l'approbation des Beaux-Arts'. Dans une autre lettre en date du 31 juillet, à un moment où ma statue était d'ailleurs presque terminée, vous m'écriviez encore que cette autorisation était indispensable à la réalisation du projet. Dans ces conditions, il n'est évidemment pas question pour moi de vous imposer aujourd'hui la statue que j'ai réalisée et que j'ai entièrement payée jusqu'ici de mes propres deniers.

Étant donné l'atmosphère de compréhension existant alors entre nous, et compte tenu aussi de ce que vous m'aviez souvent confié votre amour de

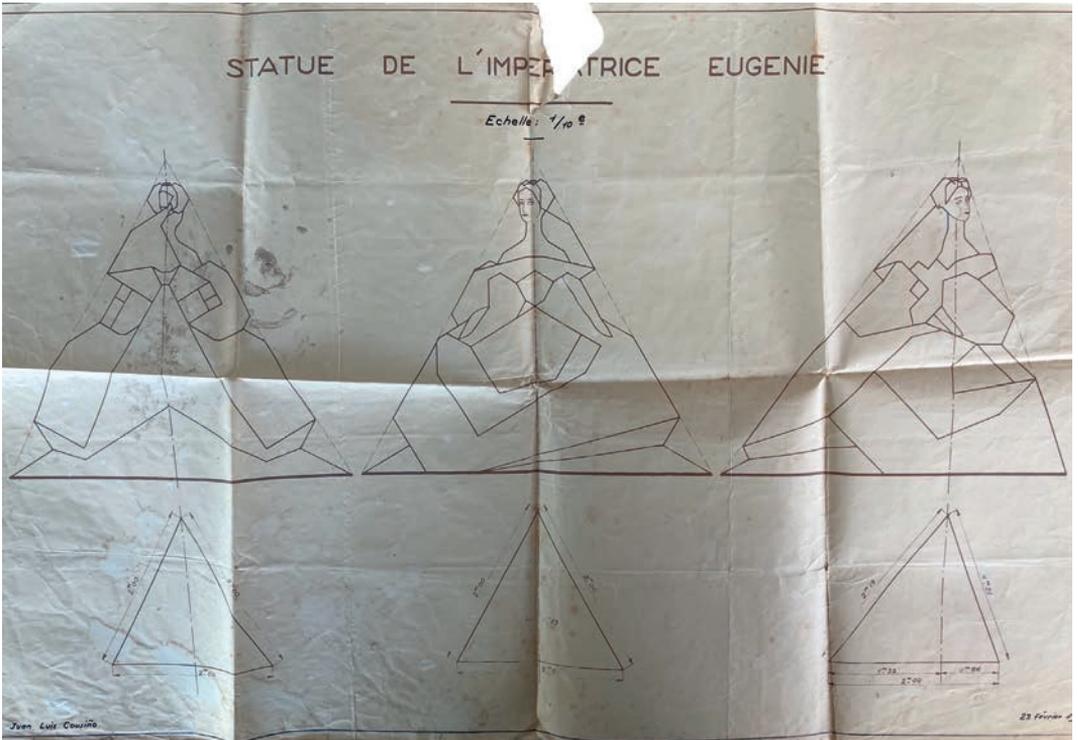
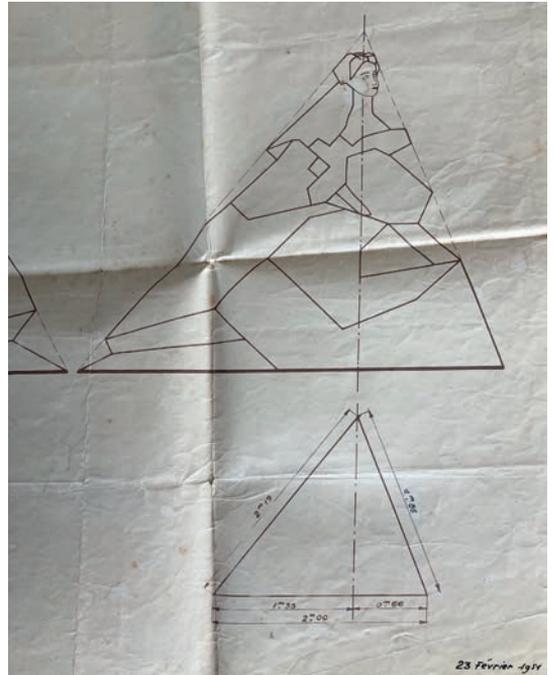


Fig. 12
 Dessin de trois mises en pyramide de la statue de l'impératrice Eugénie, J. L. Cousino, 23 février 1951. Arch. Dép. 64 dépôt Biarritz 1 M 56 et détail de la partie droite.

l'art, même dans ce qu'il peut avoir parfois d'audacieux, j'ai espéré de bonne foi que vous sauriez accueillir la statue que j'ai réalisée comme elle aurait mérité de l'être. Lorsque j'ai entrepris cette œuvre à Florence, je suis parti sur les bases de la maquette que je vous avais présentée. Par la suite, mon esprit a envisagé la possibilité d'exploiter les plans de la maquette (Fig. 12) dans une direction entièrement nouvelle, et j'ai été tellement possédé par cette idée, que j'ai été conduit



inéluclablement à la réalisation de l'œuvre actuelle. C'est en vérité une force qui m'a emporté de telle sorte que mon esprit s'est refusé à envisager tout autre aboutissement que ce qui existe aujourd'hui. J'invoque à l'appui de ce que je vous dis, sans vouloir certes me situer à leur hauteur, le témoignage d'artistes comme Rembrandt, ou d'écrivains comme Victorien Sardou qui ont été eux aussi, ont-ils raconté, victimes d'une inspiration qui leur était presque étrangère. Étant donné le climat, je vous le répète, qui présidait à l'érection du monument commémoratif et bien que vous ayez cru bon de ne vous engager officiellement en rien à mon endroit, j'ai donc cru que ma statue pourrait être acceptée par le comité. Vous m'informez que celui-ci s'y refuse. Je la conserverai donc par devers moi puisqu'aussi bien j'ai assumé jusqu'ici tous les frais d'exécution, que ce soient ceux du marbre ou de la main d'œuvre.

J'estime donc, qu'il convient de s'en tenir strictement à nos conventions.

En ce qui me concerne, je me suis engagé à vous fournir une statue qui soit la réplique exacte de la maquette, en quelque sorte sa copie, pour une date qui n'a pas été précisée mais que l'une de vos lettres situe pour la fin de l'année 1952.

En ce qui vous concerne, vous vous êtes engagé à me signer le contrat de commande le jour où vous parviendrait l'agrément des Beaux-Arts sur le plan et la maquette que je vous avais soumis.

Je suis personnellement disposé à tenir mes engagements et à vous fournir une statue qui soit la réplique exacte de la maquette, dans un délai raisonnable qui pourrait être fixé au mois de septembre 1952 par exemple.

Pour ce qui est de ma rémunération, nous étions tombés d'accord sur son chiffre, il n'y a donc aucune difficulté à ce que nous signions le plus tôt possible le contrat définitif.

Une question demeure en suspens, celle des frais que vous avez engagés aussi bien pour la maquette que pour la statue et dont vous m'avez adressé un bordereau. Il m'apparaît d'abord qu'en ce qui concerne les frais consécutifs à la maquette, je n'ai pas à vous rembourser puisqu'ils font partie de l'économie même de votre contrat, et que je m'offre à tenir mes engagements vis-à-vis de celui-ci. De même, en ce qui concerne la plateforme bétonnée que vous aviez fait préparer pour la statue, celle-ci étant destinée à recevoir en toute hypothèse une statue de même taille, ces frais ont également leur utilité au vu du contrat qui nous lie.

J'accepte par contre de régler les dépenses que vous avez engagées pour le transport, le dédouanement etc., de la statue que vous refusez. Un rapide examen du bordereau me permet ainsi de déduire de votre somme totale de 249.404 frs (Fig. 13), une somme de 78.058 frs ce qui ramène à 171.346 frs les frais consécutifs à ma statue.

Dès que vous m'aurez fait parvenir votre accord sur cette manière de voir, je vous ferai tenir la somme en question.

Je ne vois pas, par contre, pourquoi vous me réclamez une somme quelconque au titre du préjudice moral. Car si quelqu'un jusqu'ici, dans toute cette affaire, a subi un préjudice moral indiscutable, c'est bien moi-même. Tous les éléments

Fig. 13
(page suivante)
*Frais engagés par
le Comité.
Arch. Dép. 64
dépôt Biarritz
1 M 56.*

COMITÉ
 POUR L'ÉRECTION
 D'UN MONUMENT
 COMMÉMORATIF

DE
 "l'Impératrice Eugénie"

Siège : Hôtel de Ville
 BIARRITZ

13
R. GARDERA
 AVOUÉ
 Successeur de M^e DEVILLE
 22, Rue Lormand, Biarritz, le 12 décembre 1951
 BAYONNE

DETAIL DES FRAIS ENGAGÉS PAR LE COMITE POUR LA CONSTITUTION DU DOSSIER POUR LES BEAUX-ARTS, L'EXPOSITION DE LAMQUETTE, SON EXPEDITION A FLORENCE, LA RECEPTION ET L'INAUGURATION DE CE QU'IL CROYAIT ÊTRE LE MONUMENT COMMANDE.

Moulage Maquette Pinaquy (Ch. N°355568 sur C.L.)	11.975
Photographies (Facture Etienne du 2/2/51)	4.800
Frais d'installation Maquette Magasin d'Exposition	1.500
Facture E.D.F. Magasin d'Exposition	1.229
Photographies (Facture Etienne du 4/2/51)	2.700
-d°- (" " 26/2/51)	2.700
-d°- (" Business 12/3/51)	900
Frais d'Emballage (Facture du 14/3/51)	435
Frais d'Expedition Biarritz Menton (Bagazgoitia 14/3)	5.500
-d°- Menton Florence (" 10/5)	3.720
S.N.C.F. (Chèque N°355561 sur C.L.)	68.809
Frais de Douane (Maison Garouste chèque N°355562)	33.905
Gratifications Personnel Maison Garouste	3.000
Photographies Etienne (Chèque N°355564)	10.000
Huissier (Chèque Meyrignac N°355563)	2.583
Invitations pour Inauguration (Imprimerie 14/9/51)	1.957
Achat timbres " "	600
Distribution Invitations à Biarritz	500
Pose et Dépose du Monument (Chèque à Barran N°355566)	50.919
Transport " Tailleur 9)	10.275
Plateforme Bétonnée (Chèque à Lemouneau N°355567)	30.016
Gratifications ouvriers	1.000

249.023

Certifié exact
 Le Trésorier Adjt.

[Signature]
 I. CASAMAYOU

ÉTUDE VARIA

de cette affaire ont été déformés à plaisir par la Presse française et étrangère qui a fait croire à l'opinion publique que j'avais sciemment abusé le comité, et le fait qu'en accord avec la municipalité de Biarritz votre comité ait séquestré cette statue n'a fait que confirmer cette opinion dans l'esprit du public. Vous savez mieux que quiconque qu'en réalité je n'étais engagé à rien à votre endroit pour cette date de septembre 1951, puisque dans vos dernières lettres encore, vous m'indiquiez que l'exécution de la statue restait toujours subordonnée à l'agrément des Beaux-Arts.

Lorsqu'à la fin juillet je vous ai annoncé que la statue était terminée, vous n'avez pas pu raisonnablement penser qu'un délai de 15 jours avait été suffisant pour me permettre de la réaliser. Vous saviez donc à ce moment-là que si la statue qui venait d'être terminée ne vous plaisait pas, vous pourriez la refuser sans que je trouve rien à y redire. Je vous faisais en dernière heure une sollicitation qui, si vous l'aviez acceptée, aurait entraîné novation de nos conventions. Vous l'avez refusée. Il y a donc lieu de s'en tenir à nos engagements antérieurs.

En toute hypothèse, je vous prierai de me fixer sur votre décision avant le dimanche 28 octobre prochain, afin de me permettre d'aviser.

Veillez agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments distingués.
Juan Luis Cousiño”

En effet, Juan Luis Cousiño va reconnaître qu'il s'est engagé à fournir une statue qui soit la réplique de la maquette. Il va reconnaître que la statue qu'il a mise à la disposition du comité – si elle procède bien de la même idée initiale – s'est inscrite dans une conception extrêmement élargie au regard du motif d'origine. Ses explications sont particulièrement émouvantes : elles sont celles de l'artiste qui, parti d'un concept déterminé pour le traduire dans le marbre, a découvert sa vérité au cours du long chemin qu'il a dû parcourir de la conception à la réalisation. L'artiste n'a pas voulu sacrifier cette vérité ; il l'avoue et il nous dit son orgueil.

Mais surtout, il accepte comme une contrepartie de son bonheur d'artiste et de son honneur, la lourde charge des frais que constituera la garde pour son compte personnel de l'œuvre, et il écrira ces lignes qui contiennent la solution juridique, en même temps que la réponse honnête au problème qui sera résolu par les juges :

“En ce qui me concerne, je me suis engagé à vous fournir une statue qui soit la réplique exacte de la maquette, en quelque sorte sa copie, pour une date qui n'a pas été précisée mais que l'une de vos lettres situe pour la fin de l'année 1952.

En ce qui vous concerne, vous vous êtes engagés à signer un contrat de commande le jour où vous parviendrait l'agrément des Beaux-Arts.

Je suis personnellement disposé à tenir mes engagements et à vous fournir une statue qui sera la réplique exacte de la maquette, dans un délai raisonnable qui pourrait être fixé au mois de septembre 1952, par exemple.”

Et Juan Luis Cousiño poursuit sa lettre en acceptant de régler les dépenses à la charge du comité qui s'élèvent à la somme, importante pour lui, de 171.346 frs. La réponse fut un refus du comité, et il fallut une ordonnance de référé pour que nous soyons autorisés, en contrepartie d'un cautionnement de 200.000 frs., à retirer la statue de l'impératrice Eugénie.

Cote XIX

Comment ne pas songer, au terme de cet exposé de fait, à la phrase que nous trouvons dans le premier rapport du comte Baciocchi évoquant la silhouette de l'impératrice :

"Attendu qu'elle était surtout gracieuse..."

On eût aimé que tant de grâce engendrât autour du souvenir de cette protectrice des Arts un meilleur goût et une plus grande élégance – en tous cas, une passion moins sordide – car, Juan Luis Cousiño, fier de son œuvre, va exposer la statue à qui le comte Baciocchi reproche de ne pas lui rappeler les crinolines de sa jeunesse. Et c'est alors le déchaînement de la presse...

C'est à la vérité une nouvelle querelle d'Hernani – ou, mieux encore, une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes.

Quand nous parlons des Modernes notre pensée va vers François-Régis Bastide qui a compris le témoignage et le message que porte en elle la statue de Juan Luis Cousiño. De même que le véritable musicien trouvera dans la musique de Jean Franceix¹¹ les dernières harmoniques de Couperin, François-Régis Bastide retrouvera dans la sculpture de Juan Luis Cousiño les vibrations du statuaire antique ; il y retrouvera la loi des maîtres les plus anciens : les Égyptiens, et il écrira magnifiquement :

"Construite avec une logique implacable, d'après la loi des nombres d'or, à tel point que la seule référence possible me semble être la sculpture de l'ancienne Égypte, le monument tire tous ses mouvements (bras, visage) de cet enchaînement d'angles entiers, brisés, jetés, repris, un peu comme les marches harmoniques de Stravinsky. – Cette pierre est une force de la nature ; même si les couchers de soleil autour d'elle se font tendres, elle restera dure, tendue. Le marbre a été taillé pour prendre ses mauves à la lumière, leur donner la blancheur ou le gris ; mais cette femme ne cessera jamais de prier ou d'implorer le ciel."

Et il donnera sur l'œuvre de Juan Luis Cousiño le maître mot qu'il emprunte à Paul Valéry :

"Chaque fois qu'une œuvre répond à une nécessité qu'elle exprime pleinement, cette œuvre existe."

Bien entendu, la nécessité dont il s'agit n'est pas une nécessité contractuelle, mais une nécessité d'art.

D'autres auraient compris.

S'ils avaient eu le cœur assez jeune, ils auraient admis qu'il est mille manières d'aimer, et que l'impératrice qui fit naître tant de passions n'aurait pas écarté la manière du statuaire : sa manière d'aimer et sa manière d'exprimer son amour.

Cote XX

Le comité préféra abandonner l'œuvre de Juan Luis Cousiño dès sa réception au centre industriel de Biarritz et seule une ordonnance de référé permit de mettre fin à une telle impiété.

Cependant la personne la plus autorisée pour trancher ce débat n'était pas le juge.

Nous avons en France une école des Beaux-Arts... Or, nous avons interrogé cette école des Beaux-Arts. Nous lui avons soumis le cas de Juan Luis Cousiño, et voici ce qu'elle nous a répondu :

"Dans l'appréciation du cas de Juan Luis Cousiño, 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 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 même anéantir tout souffle créateur."

Cette monstruosité, le comité n'a pas hésité à la commettre. À supposer qu'il en eût juridiquement le droit, elle le mettait en opposition avec les principes les plus certains de la création artistique.

Nous avons renoncé à tenter de faire comprendre au comte Baciocchi et à M. Lazari, ainsi qu'à tous les membres du comité, les raisons qui nous ont fait adopter ce langage. Et c'est ainsi qu'est intervenu le jugement du tribunal civil de Bayonne, dont nous avons interjeté appel.

Cote XXI

EN DROIT :

Notre appel est justifié par deux motifs :

Le premier, qui n'est pas négligeable : c'est qu'un tribunal n'a pas le droit de disqualifier un artiste en même temps qu'il lui reconnaît un magnifique talent.

Le tribunal civil de Bayonne n'a pas hésité à déclarer que :

Cousiño a versé au dossier un certain nombre de photos de ses œuvres qui témoignent de son talent, mais aussi de son classicisme.

Le tribunal a parfaitement aperçu les dons exceptionnels de ce jeune artiste que les Dieux ont marqué.

Mais parce que Juan Luis Cousiño a refusé de laisser photographier sa statue avant de la livrer, le tribunal déclare qu'il a été conduit à penser que le statuaire a simplement : "cherché à créer un petit scandale publicitaire comme ceux auxquels, de nos jours, d'autres artistes doivent leur renom."

Or, nous n'admettons pas une telle accusation. Juan Luis Cousiño n'admet pas d'être assimilé à Greta Garbo ou à Tino Rossi. – Il préfère être aux côtés de Rodin qui déjà connût la même mésaventure.

Il se distingue de tous les Picasso et autres Matisse par son désintéressement total qu'il a précisément fait apparaître dans cette affaire. Et l'on comprend mal que le tribunal civil de Bayonne ait pu parler dans son jugement "d'une farce spirituelle" en qualifiant le comportement de Juan Luis Cousiño.

Un tel motif n'aurait jamais dû pénétrer dans le jugement que le tribunal avait le droit de porter, jusqu'à la censure de la cour d'appel, sur l'œuvre d'un artiste, car les premiers juges n'ignoraient pas l'opinion du directeur des Beaux-Arts dont ils font état dans leur décision, et il est au moins singulier qu'ils aient associé dans la grosse farce qu'ils ont voulu voir en l'espèce un membre de l'Institut et un artiste dont ils soulignent le talent...

La réformation des motifs, quelle que soit la décision qui interviendra, s'impose. L'arrêt est trop grave que la cour va être appelée à rendre pour que Juan Luis Cousiño ne prévoie pas toutes les hypothèses.

Mais, en réalité, c'est le jugement dans son entier qui sera censuré.

L'exposé des faits auquel nous nous sommes livrés fait en effet apparaître sur le terrain du droit la faute qui a été commise par le comité pour l'érection du monument commémoratif de l'impératrice.

Cette faute, nous croyons l'avoir soulignée au fur et à mesure qu'elle apparaissait, pour devenir certaine et grave dans la correspondance qui a été échangée entre parties.

Cote XXII

Il faut encore le souligner : entre le mois de novembre 1950 et le mois de juillet 1951 – et même d'août – aucune convention n'est intervenue entre le comité et Juan Luis Cousiño. Un simple projet a été mis sur pied par le comité. Ce projet a été soumis à Juan Luis Cousiño qui a accepté. Mais il ne devait devenir une réalité, c'est-à-dire une convention, que le jour où les Beaux-Arts donneraient leur approbation, ou des indications rectificatives, et alors seulement le contrat serait signé. Ce contrat contiendrait toutes les conditions du marché de louage d'ouvrage : non seulement le détail artistique serait précisé, mais le prix serait payé (car le prix devait être payé d'avance), le marbre devait lui-même être payé par le comité, enfin la date de livraison serait définitivement fixée. Or, le contrat n'est jamais intervenu et l'approbation des Beaux-Arts n'a été donnée que postérieurement à l'achèvement de la statue et à sa livraison.

Dès lors, Juan Luis Cousiño est fondé à dire au comité :

La statue que je vous ai livrée, j'aurais pu, non seulement ne pas la livrer, mais même ne pas en commencer l'exécution.

Je l'ai fait parce que j'ai été saisi par mon art et parce que cela m'a plu. J'ai terminé ma statue avant que le contrat ne soit signé.

Or, c'est le contrat qui nous lie : non pas le projet de contrat. – Cela, vous me l'avez signifié tout au long de vos lettres ; souvenez-vous de celle du 6 juillet, écrite à un moment où la statue était à peu près terminée, dans laquelle vous précisiez encore : "Il reste bien entendu que tout est subordonné à l'approbation des Beaux-Arts."



Supposons que les Beaux-Arts n'aient pas accepté ma maquette et mes plans : j'aurais supporté la charge de l'achat du marbre, la charge de mes frais de séjour à Florence, et même la charge des frais de transport. – Bien entendu vous ne m'auriez versé aucun dédommagement pour mon travail ; la statue serait demeurée mienne.

Nous sommes dans la même situation : la statue a été faite avant que les Beaux-Arts n'acceptent ma maquette.

À partir du moment où intervient l'approbation des Beaux-Arts, je suis fondé à exiger de vous le contrat promis et je m'engage à vous livrer une impératrice Eugénie conforme au désir du comte Baciocchi et du comité ; une impératrice avec diadème, crinoline, buste dégagé tout en étant étoffé. – Vous ne pouvez pas me refuser l'exécution de ce contrat, car ce n'est pas parce qu'il m'a plu de vous proposer avant le contrat une œuvre de ma création, que vous êtes dégagés de vos obligations tirées du seul contrat.

Cote XXIII

Ce raisonnement est sans faiblesse. Il est juridiquement fondé. Il répond aux préoccupations les plus strictes de la probité commerciale (nous pensons au comité pour l'érection du monument commémoratif) et de la probité artistique. Nous pensons à ce malheureux Juan Luis Cousiño qui va être tenu de se transformer en manœuvre pour calquer dans une pierre de Carrare la dernière toile de Winterhalter... Il remplira ses engagements avec conscience.

Mais la protectrice de Biarritz – comme l'appelle le comte Baciocchi – encore qu'elle fut toute gracieuse, n'aura plus comme cour que la clientèle des congés payés et celle des malheureux octogénaires qui pourront rêver devant une crinoline marmoréenne aux splendeurs désormais éteintes d'un Biarritz qu'ils n'ont d'ailleurs jamais connu...

■ Conclusion

L'hebdomadaire *Paris Match* avait titré en mars 1953 : "La cour de Pau décidera si la statue d'Eugénie est une farce" (Fig. 14). Les juges du Tribunal de Bayonne et de la Cour d'Appel de Pau ne voulurent pas dépasser une lecture traditionnelle des canons de la statuaire classique. Il faut dire que Juan Luis Cousiño les avait habitués, dans ses travaux d'élève des Beaux-Arts, à une statuaire à la Michel-Ange, par exemple dans son *Judas* (Fig. 15) fort éloignée de sa "révélation cubiste". Ils n'ont pas voulu considérer que le contrat de commande n'existait pas au final, et que la "Vierge pyramidale" terminée et envoyée à Biarritz avant l'arrivée de l'agrément des Beaux-Arts n'était qu'une nouvelle création appartenant en propre à l'artiste. Ils refusèrent en conséquence la proposition de Cousiño de remplir enfin les conditions de la commande en "recopiant" la

Fig. 14

Dans *Paris-Match* du 21 au 28 mars 1953 : la statue d'Eugénie est-elle une farce ? Dossier E. Ribeton.

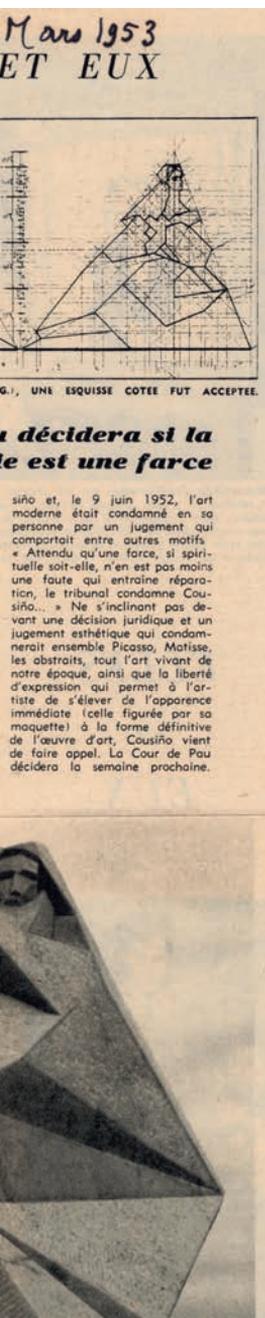




Fig. 15
Un Judas bien
éloigné de la
"révélation cubiste"
de Cousiño.
Dossier E. Ribeton.

maquette en glaise. Mais la non-condamnation à payer le socle de la statue et les frais d'inauguration avortée était déjà un avantage alors que les conclusions des avocats de Biarritz et du comité insistaient sur ce paiement. Jacques Rousset, l'avocat de la ville, écrivit au maire Guy Petit sa déception en reprenant l'idée d'"une omission regrettable" selon les termes de l'avocat Magescas¹² choisi par Biarritz pour sa défense en Cour d'appel. Comme le déclara François-Régis Bastide à Etienne Ribeton le 14 juillet 1953 : "Lu des nouvelles du procès Eugénie. Cette pyramide, douloureuse ou non, doit hanter tes rêves. Heureux de ton succès, à cette occasion, car tu ne pouvais décemment obtenir mieux, il me semble"(Fig. 16). Pressentant les difficultés d'un procès à venir, l'avocat de Cousiño avait pourtant écrit, le 2 octobre 1951, une lettre confidentielle au maire de Biarritz pour tenter une conciliation. Guy Petit nota en marge : "J'ai répondu verbalement par la négative"(Fig. 17).

Fig. 16
(page de droite)
"Cher Étienne...
tu ne pouvais
décemment obtenir
mieux", F.R Bastide
à E. Ribeton,
le 14 juillet 1953
Dossier E. Ribeton.

Fig. 17
(double page
suivante)
Avant le procès,
lettre de
conciliation
d'Etienne Ribeton
au maire Guy Petit
le 2 octobre 1951.
Arch. Dép. 64
dépôt Biarritz
1 M 56.

ERGHOLMS HADGET



14 juillet

Mes. Steiner,

Merci de ta proposition - volontiers,
monia ma relation, à cette date, par
les collections, à Paris -
nous espérons aussi te voir cet été,
fin août -
Les ds nouvelles du procès Eugénie -

Cette promesse, volontiers ou non,
doit porter les rives - Heureux
de ton succès, à cette occasion, car tu n'
pourrais directement obtenir mieux, il
me semble -

à ton deus d nos deus
à merveille

francois - rigois l'ortus
—

ÉTUDE VARIA

20, RUE THIERS

TÉL. 500.95

Le 2 OCTOBRE 1951.

*Déjà
à Cousino
1^{er} la réponse
non la négative*

Monsieur Guy PETIT
Hôtel Majestic
Avenue Reine Victoria
BIARRITZ

Mon cher Ami,

Vous aurez sans doute réfléchi à la suite de ma visite de l'autre jour, aux avantages que présenterait pour tout le monde la solution que je vous ai soumise pour régler l'affaire COUSINO.

Plus j'y songe et plus je suis persuadé que la Ville de Biarritz, aussi bien que Monsieur COUSINO et le Comité, ont intérêt à s'entendre.

Si un procès devait s'engager, il est hors de doute que le Comité y engloutirait une grande partie des sommes qui devaient être consacrées à l'érection du monument à l'Impératrice Eugénie. Selon toute probabilité, l'érection du monument serait rendue impossible pour 20 ans au moins. D'autre part, à tous points de vue, un procès de cette nature ne pourrait provoquer que de considérables désagréments à tout le monde.

Je persiste à penser qu'il serait souhaitable que la Ville de Biarritz achète cette statue par exemple à prix coûtant, ce qui ne dépasserait pas 500.000 Francs.

En premier lieu, il est hors de doute que la statue de Cousino a valu à Biarritz une énorme publicité. Les journaux du monde entier se sont emparés de cette affaire et il n'est pas impossible qu'une querelle entre deux écoles d'art ayant Biarritz pour siège ne continue cette publicité pendant longtemps encore. Un businessman biarrot habitué aux chiffres disait que cette statue valait au moins à Biarritz 3.000.000 de publicité, c'est-à-dire beaucoup plus que la subvention annuelle du Syndicat d'initiative.

Enfin, pendant des années on verra les amateurs d'art se rendre à Biarritz afin de comparer le monstre sacré de Cousino à l'Impératrice classique en crinoline. On crée souvent des musées dans l'espoir d'attirer du monde, la statue de Cousino à elle seule vaudra largement un musée. Elle peut être indiscutablement une des grandes curiosités de Biarritz.

Par ailleurs, la Marquise de SAN CARLOS, mère de Juan Luis

ÉTUDE VARIA

20, RUE THIERS

TÉL. 500.95

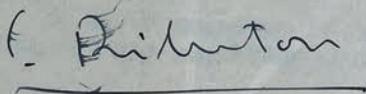
COUSINO appartient à ce milieu qui fait vivre Biarritz. Il y a tout avantage à ce qu'une solution élégante vienne confirmer les excellents rapports qui ont toujours existé entre la Ville de Biarritz et ses hôtes résidentiels.

En dernier lieu, la réputation d'homme d'esprit ne devrait pas vous laisser indifférent et il est indéniable qu'une des meilleures marques d'éducation raffinée que l'on puisse donner a toujours été le sens de l'humour. En un mot, j'ai la conviction qu'en achetant sa statue à Cousino, vous allez au devant d'un succès personnel très certain.

Je ne veux pas discuter aujourd'hui les détails précis de l'arrangement qui pourrait intervenir. Ma seule ambition est d'essayer d'emporter votre adhésion sur le principe.

Cette lettre a bien entendu un caractère tout à fait confidentiel et même personnel, elle a uniquement pour but de résumer notre conversation de l'autre jour, et ce n'est seulement qu'après vous avoir revu que j'écrirai la lettre officielle dont nous avons parlé. Cette lettre en effet n'aura d'utilité que si j'ai à l'avance votre acceptation.

Cordialement vôtre.



Etienne RIBETON.

P.S. - Avez-vous lu dans "Le Figaro Littéraire" du 29 Septembre la chronique de Dominique Arban sur la statue de Biarritz intitulée "L'Impératrice Eugénie a tourné la tête à son sculpteur" ? Après avoir souligné la réaction des susceptibilités froissées, le chroniqueur ajoute : "Mais Guy Petit, le député-maire sourit ... et se tait". La voie n'est-elle pas préparée ?

L'opinion restait partagée sur la valeur de la statue pyramidale et la sincérité supposée de l'artiste. Le jugement de Pierre d'Arcangues, lequel faisait partie du fameux comité d'érection, est intéressant par son relatif équilibre. Il rédigea en novembre 1951, après le refus de la statue et au moment des prémices du procès, un très long texte "Petite histoire du monument de l'impératrice Eugénie à Biarritz", qui fut publié de façon réduite dans le journal *Sud-Ouest* du 16 juin 1952. On en retiendra les réflexions suivantes :

"En parlant du sculpteur, une partie du public cria : "C'est un fumiste qui s'est payé la tête du comité". Une autre pensa : "Cette mystification 'pyramidale' cache un coup de publicité génial." Une autre émit l'opinion que, lorsqu'il se trouva de retour en Italie, en face de sa maquette à exécuter et du bloc de marbre, le jeune homme se reconnut incapable et se borna à tailler le marbre n'importe comment. Enfin, une autre partie cria "au génie".

Tant il est vrai que, en face d'une œuvre audacieuse par sa forme ou déconcertante par sa simplicité, le monde est toujours divisé en deux camps : celui qui aime et celui qui n'aime pas. Et encore, sans être si optimiste, pourrait-on dire, de ce premier camp, celui qui aime et celui qui déclare aimer de peur d'être traité de "fossile".

Pour ce qui est du comité, les uns le jugèrent extrêmement léger d'avoir fait confiance à un si jeune homme ; d'autres pensèrent que composé de "Philistins", il était incapable d'apprécier la beauté osée et hermétique de cette œuvre.

S'il était permis d'émettre ici une opinion toute personnelle, je dirais plutôt que – du moins dans les grandes lignes – tout le monde a eu raison :

Le comité en s'adressant à un jeune artiste. C'était un risque à courir, mais il est beau, parfois, de courir ce risque. L'artiste en suivant son inspiration : un artiste ne produit une œuvre digne de ce nom que lorsqu'il la crée avec amour. (...)

L'artiste uniquement préoccupé d'exécuter son œuvre suivant des "directives surnaturelles", ainsi qu'il l'avait affirmé, ne se rendit pas compte un instant qu'il s'écartait complètement de son sujet alors qu'il était sincèrement persuadé qu'il ne s'en écartait pas, mais qu'il le stylisait et l'ennoblissait en le stylisant. Et, ce faisant, perdu entièrement dans son rêve, il ne réalisait pas qu'il commettait, sans le vouloir le moins du monde, une espèce d'abus de confiance vis-à-vis du comité. Mais allez expliquer à un comité ou à une municipalité que l'œuvre exécutée était "l'aboutissement logique" de la maquette acceptée ou que son auteur avait été guidé par une force "extra-terrestre" et vous m'en direz des nouvelles !

En résumé, et vu sous un angle prosaïque, le comité avait commandé à un artiste une souris (que l'ombre de l'impératrice me pardonne cette grossière comparaison !) et l'artiste avait accouché d'une montagne. Les uns trouvèrent que la statue – si statue il y avait – ressemblait à une cocotte en papier momentanément éternisée dans du marbre de Carrare ; les autres y trouvèrent une ressemblance étonnante avec un Bédouin dans le désert. Mais il ne vint à personne

ÉTUDE VARIA

l'idée qu'elle pouvait représenter la belle comtesse de Montijo. Et c'est bien ce qu'il y avait de plus grave.

Quant à l'œuvre elle-même, que valait-elle ? Ceci, comme dit Kipling, est une autre histoire. En matière d'art moderne, il faut se garder de porter un jugement définitif. On risque de brûler ce qu'on adorera plus tard. Personnellement, il m'est trop souvent arrivé de trouver belle, aujourd'hui, une œuvre que j'ai détestée au début, et je me garderai bien, devant quelque chose que je ne comprends pas de décréter : "Ceci ne vaut rien." Je préfère dire, prudemment : "Je ne comprends pas." Et dans le cas présent où, je ne cesserai de le répéter car j'en suis sûr, la sincérité de l'artiste ne doit pas être mise en doute, je me bornerai à dire : "Je ne comprends pas".

■ Annexe I

Le jugement de la Cour d'Appel de Pau le 10 juillet 1953

ENTRE :

Juan Luis Cousiño, demeurant à Saint-Jean-de-Luz, vieille route de St-Pée "El Quiñon".

Appelant représenté aux débats par M^e Noyer avoué.

D'une part

ET :

1° Le Comité pour l'érection du Monument Commémoratif de l'Impératrice Eugénie, Association déclarée conformément à la loi de 1901 dont le siège est à Biarritz, hôtel de ville, agissant poursuites et diligences de son Président domicilié en cette qualité audit siège.

Intimé représenté aux débats par M^e Gauté avoué.

2° La ville de Biarritz, agissant poursuites et diligences de son maire en exercice, domicilié en cette qualité en la Mairie de ladite ville à Biarritz.

Intimée représentée aux débats par M^e Piault avoué.

D'autre part

Statuant sur l'appel interjeté par Cousiño à l'encontre du jugement rendu à la date du 9 juin 1952, par le Tribunal Civil de Bayonne.

Attendu qu'au mois de novembre 1950, le Comité pour l'érection du monument à l'Impératrice Eugénie a demandé à Cousiño de concevoir une maquette pour ledit monument et d'en dresser les plans ; que cette maquette et ces plans présentés par Cousiño ont été approuvés aussi bien par le Comité que par la Ville de Biarritz, lesquels ont fait au sculpteur la promesse d'un contrat de commande pour le jour où l'administration des Beaux-Arts aurait approuvé la maquette et les plans.

Attendu que par le contrat prévu le Comité devait fournir au sculpteur les matériaux et devait également assumer la charge de ses frais de séjour en Italie.

Attendu que, sans attendre les autorisations ministérielles Cousiño partit pour Florence et que là, vivant au milieu des chefs-d'œuvre de la Renaissance Italienne, il se mit au travail ; qu'au mois d'avril 1951 il écrivait de Florence une lettre à M. Lazari, premier adjoint au Maire de Biarritz en lui indiquant qu'il commençait sa statue sur les données de la maquette et des plans, mais qu'en plus sa statue serait pyramidale. Attendu que le Comité, et notamment son vice-président le comte Bacciochi exprima alors ses réserves à Cousiño en lui précisant qu'il avait l'œuvre actuelle à ses risques et périls.

Attendu que le 29 juin 1951, Cousiño écrivait au Comité lui disant "je vous assure donc que ce projet sera réalisé pour le 10 septembre en toute conscience..." ; que par une autre lettre en date du 26 juillet 1951, Cousiño affirmait "Dans huit jours ma statue sera prête..." ; qu'enfin le 7 août 1951, le sculpteur écrivait "quant à la statue, je vous prie de croire que vous serez satisfait au-delà de vos espérances..."

Attendu que quittant l'Italie, Cousiño revint à Biarritz avec son œuvre ; qu'en sa présence, le Comité fixa l'inauguration du monument au 15 septembre 1951 et que de nombreuses invitations furent envoyées ; que cependant, certains membres du Comité ayant émis le désir légitime de contempler avant l'inauguration les traits de l'Impératrice Eugénie, Cousiño dût dévoiler son monument en réunion privée 3 jours avant l'inauguration ; que la stupéfaction des membres du Comité fut grande et leur déception très vive ; qu'en effet dans son projet qui lui avait valu la confiance du Comité, Cousiño avait précisé que la statue représenterait l'Impératrice Eugénie assise sur un rocher et qu'il s'efforcerait dans cette attitude de lui donner plus de grâce souveraine que de majesté, attendu qu'elle était surtout gracieuse ; qu'il convient d'ailleurs de préciser que Cousiño avait exécuté une maquette qui avait malgré quelques critiques de détail, rallié les suffrages du Comité ; que cette maquette dont l'inspiration s'apparentait à l'école classique et à la sculpture traditionnelle représentait l'Impératrice Eugénie, telle que les vieux Biarrots en ont gardé le souvenir jusqu'à une époque proche de la nôtre ; que c'est évidemment, cette maquette et rien d'autre que l'artiste aurait dû reproduire.

Que le monument présenté par Cousiño et qu'il espérait voir inaugurer ne présentait avec la maquette aucune ressemblance, ni proche, ni lointaine ; que le Comité avait demandé à Cousiño de reproduire une figure historique avec l'habillement de son époque, qu'au lieu de cela, Cousiño, emporté dit-il par son inspiration et par son génie a livré une sorte de cube de marbre, taillé en forme de pyramide, et surmonté d'une figure que l'on peut, à la rigueur estimer être celle de l'ancienne Impératrice des Français ; qu'il n'était visiblement pas besoin d'aller se recueillir sur les bords de l'Arno, au milieu des chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Botticelli pour produire cette œuvre ; que certes, toutes les conceptions artistiques sont défendables et que la Cour ne saurait méconnaître que les conceptions de M. Cousiño et de ses émules trouvent à l'époque présente une certaine audience, tant parmi le public que parmi certains dirigeants officiels de la sculpture actuelle ; que ceci

ÉTUDE VARIA

dit, il est normal qu'un comité constitué pour perpétuer le souvenir de celle dont Prosper Mérimée disait qu'elle était toute grâce et beauté, ait trouvé parfaitement inadmissible la manière par laquelle Cousiño prétendait représenter l'Impératrice ; que c'est donc à juste titre que le Comité a refusé l'œuvre de Cousiño et que toutes les demandes de celui-ci, tant vis-à-vis du Comité que vis-à-vis de la Ville de Biarritz, doivent être rejetées.

PAR CES MOTIFS et tous autres des premiers juges qu'elle adopte
LA COUR :

Reçoit l'appel comme régulier en la forme

Au fond :

Confirme en son entier le jugement dont appel : dit qu'il sortira son plein et entier effet.

Condamne l'appelant aux dépens en prononce la distraction au profit de M^e Gauté et de M^e Piault avoués sur leurs affirmations de droit.

Annexe II

Choix d'articles de presse

"Les Biarrots peuvent admirer la maquette du Monument de l'Impératrice Eugénie aux arceaux Lacombe", *Sud-Ouest*, décembre 1950.

Dominique Arban, "L'Impératrice Eugénie a tourné la tête à son sculpteur", *Figaro littéraire*, 27 septembre 1951.

François-Régis Bastide, "Sur l'affaire de Biarritz", *France-Opéra*, 30 octobre 1951.

"Biarritz has Eugénie trouble", *Life*, 19 novembre 1951.

Jean-Robert Flamanc, "En marge de l'affaire de la Vierge pyramidale, qui est Juan Luis Cousiño ?", *Nouvelle République*, 19 octobre 1951.

"À Biarritz, le sculpteur de la Vierge pyramidale perd son procès", *Le Monde*, 11 juin 1952.

Pierre d'Arcangues, « Petite histoire du monument de l'impératrice Eugénie à Biarritz », *Sud-Ouest*, 16 juin 1952

"La cour de Pau décidera si la statue d'Eugénie est une farce", *Paris Match*, mars 1953.

"Switch in Biarritz", *Times*, octobre 1955.

Notes

- 1 Étienne Chilot d'après les souvenirs du comte Baciocchi, *L'impératrice Eugénie la dernière souveraine*, Le Charmois, 2020, 96 pages illustrées de rares photographies.
- 2 E. Ribeton se trompe : Félix de Baciocchi-Adorno, l'ultime et très jeune secrétaire particulier de l'impératrice Eugénie, n'était qu'un lointain cousin du chambellan. Voir sa généalogie dans Étienne Chilot, *op. cit.*, rabat de fin.
- 3 Napoléon Jean Jules Lannes (1903-1988), sixième duc de Montebello depuis 1922.
- 4 Le baron Frédéric-Arthur Chassériau fut l'une des figures marquantes de Biarritz. Fondateur de la Société des Amis de Francis Jammes et vice-président de la Société des Amis de Pierre Loti, président du British Club, il mourut en mars 1955 et fut inhumé à Hendaye (M. et F. Rousseau, *Biarritz promenades*, tome II, 1981, p. 78).
- 5 Pierre de Chevigné (1909-2004), compagnon de la Libération, député des Basses-Pyrénées de 1945 à 1958, alors secrétaire d'État à la Guerre de 1951 à 1954.
- 6 Pierre d'Arcangues (1886-1973) poète et romancier, septième marquis d'Iranda, maire d'Arcangues jusqu'en 1969 et organisateur des grands événements de Biarritz.
- 7 Voir note 3 dans la première partie de l'article (cf. BMB n° 195).
- 8 Il s'agissait en réalité d'un collier en diamants, pour la somme de 600 000 francs, qui fut employée à la création d'une maison pour l'éducation gratuite de 300 jeunes filles orphelines ou de familles pauvres. D'où la forme d'un collier donnée au bâtiment, par l'architecte Hittorff (Raphaël Dargent,

L'impératrice Eugénie, l'obsession de l'honneur, Belin, 2018, p. 176). Je remercie Bernadette Schmidt pour cette information.

- 9 Hors cérémonies officielles, l'impératrice portait ses bijoux personnels, composant "un écrin du plus grand prix" selon sa suivante M^{me} Carette (boucles d'oreilles, collier de perles, rivières en brillants, diadèmes, autres colliers – provenant de sa famille ou d'achats de l'Empereur, dont la broche trèfle d'émeraudes et de diamants, qu'elle considérait comme un ' talisman heureux'. "Jusqu'à la mort de l'empereur, elle la portait tous les soirs parmi ses autres bijoux, quelle que fût sa parure", toujours selon M^{me} Carette. Voir Raphaël Dargent, *op. cit.* p. 84 (le bijou trèfle offert en décembre 1852), 175-178 (autres bijoux). D'après les souvenirs du comte Baciocchi, cette broche qui rappelait le trèfle cueilli par Eugénie dans le parc de Saint-Cloud, était « un petit trèfle en émail vert, garni de brillants [...] ». Ce trèfle de Saint-Cloud sera donné pendant la Grande Guerre, quand la souveraine nonagénaire sera seule avec elle à Farnborough Hill, à sa nièce Antonia, devenue ma femme par la suite." Voir Étienne Chilot, *op. cit.*, p. 22.
- 10 Les deux cahiers des délibérations du comité sont conservés aux Archives départementales 64, dépôt Biarritz 1 M 56.
- 11 Jean René Désiré Françaix (Le Mans, 1912-Paris, 1997) est un compositeur français connu pour des œuvres combinant l'élégance et l'inventivité.
- 12 Arch. Dép. 64 dépôt Biarritz 1 M 56.

LA PAMPERRUQUE, UNE DANSE BAYONNAISE DU XVIII^e SIÈCLE

Jon OLAZCUAGA
GARIBAL^(*)

Du 24 août au 14 septembre 2022, la Compagnie Maritzuli Konpainia de Biarritz a investi le cloître de la cathédrale de Bayonne pour la troisième année consécutive. Après le succès des expositions *Euskal herriko Jantziak - Costumes et mémoires de fils* évoquant l'art de se vêtir en Pays Basque (2020) et *Dantzaz Ele : Propos de danse* convoquant les cortèges de danseurs d'*Iparralde* (2021), quelques 110 costumes ont emporté les nombreux visiteurs dans un voyage dans le temps à la découverte de l'histoire de Bayonne et d'une danse caractéristique de la cité.

87

2022ko abuztuaren 24tik irailaren 14ra, Miarritzeko Maritzuli Konpainia Baionako katedraleko kalostran instalatu da hirugarren aldiz. Euskal Herriari jantzeko artea aipu duen Euskal herriko Jantziak - Costumes et mémoires de fils (2020) eta Iparraldeko dantzarien prozesioak deitzen dituen Dantzaz Ele: Propos de danse (2021) erakusketek izan duten arrakastaren ondotik, beste 110 jantzi ingururekin denboran zehar bidaiatzeko parada izan dugu, Baionako historia eta dantza baten berezitasuna ezagutzeko.

■ Hiri Sartzea : Bayonne, Fêtes et Pamperruques

Bien avant l'institution des fêtes estivales bien connues, nombre de réjouissances publiques ont rythmé la vie de la cité en unissant pouvoirs politiques, militaires, religieux parfois, mais surtout en faisant appel à des groupes de danseurs. Fêtes générales liées à la vie de la ville, fêtes d'accueil d'un hôte prestigieux, elles ont jalonné l'histoire de Bayonne et participé à la création de son identité. Des "enfants de la ville" du xvi^e siècle aux compagnies de danseurs basques du xx^e siècle, tous ces artistes nous renseignent sur le passé et sont également à la base des personnages et danseurs qui incarnent nos fêtes actuelles, héritiers et gardiens d'une tradition toujours en mouvement.

Hiri sartzea, l'entrée en ville : une fête cérémonielle d'accueil pour un hôte de marque, récurrente voire systématique dès le xiv^e siècle, plus anecdotique à d'autres périodes de l'histoire, mais qui ne pouvait trouver meilleur terreau que Bayonne, ville stratégique sur la route d'Espagne. Ces fêtes successives n'ont pas

(*)Compagnie
Maritzuli Konpainia.

seulement créé une habitude, mais une véritable tradition... Alors *hiri sartzea* ou *hiri sartzeak* ? L'entrée ou bien les entrées ? Car si dans leur constance, ces fêtes extraordinaires ont su conserver l'esprit d'une cité "toujours fastueusement avenante", comme la décrit René Cuzacq, la lignée des cortèges d'accueil bayonnais comporte d'éclatantes et exceptionnelles caractéristiques.

La fameuse Pamperruque, dansée au XVIII^e siècle lors de certaines entrées en ville fut l'une de ces spécificités bayonnaises dont l'histoire a gardé le souvenir. La Pamperruque constitue un objet d'étude particulier, dans la mesure où l'on ne conserve de cette danse ni la musique, ni la chorégraphie, ni le contenu technique. Un objet de papier aujourd'hui, mais dont le souvenir s'est pourtant transmis dans la mémoire de l'histoire bayonnaise, enveloppé au fil du temps de nombreux fantasmes. Considérée au XIX^e siècle comme une danse spectaculaire offerte de manière systématique à tout visiteur prestigieux accueilli à Bayonne ou aux alentours, et ce depuis des temps immémoriaux, il faut dès à présent revendiquer non seulement sa spécificité bayonnaise, mais également resserrer sa période d'expression au seul XVIII^e siècle, avec quelques récurrences dans les premières années du XIX^e siècle. Que sait-on donc exactement de la Pamperruque, sinon que sa réputation croissante dépassa Bayonne pour connaître un écho national dès 1729 avec une première évocation dans la gazette du *Mercur de France* ?

La Pamperruque était une danse ambulante, exécutée dans les rues de Bayonne sous la forme d'une chaîne de danseurs se tenant par la main ou reliés entre eux par des mouchoirs ou des festons, et pouvant occasionnellement former des rondes appelées "*dabe-dabe*". Signalons dès à présent que la Pamperruque, loin d'être un objet uniforme, a connu un développement constant durant tout le XVIII^e siècle, depuis ses premières évocations jusqu'à ses formes les plus évoluées. D'abord exécutée de manière spontanée, elle fut très vite récupérée et transformée en spectacle, en outil politique et médiatique par la classe dirigeante de Bayonne, devenant ainsi un objet à mi-chemin entre culture et traditions locales, et modes citadines. Elle correspond, dans cette description simple, à ce que Jean-Michel Guilcher évoque à propos des danses en chaîne répondant au système de la ronde et au modèle ancien du branle : "En ce qui concerne la danse comme moyen d'expression partagé, les documents anciens, iconographiques et rédactionnels, obligent au moins à reconnaître l'importance que revêt à toute époque une certaine sorte de danse, sa généralité dans l'espace, sa constance dans le temps. Cette danse est celle que, depuis le XVI^e siècle, la société française appelle branle. Elle est moins un genre qu'une forme fondamentale de la danse, forme d'une haute antiquité, commune à tous les temps, commune à des peuples divers, longtemps commune en France à tous les milieux sociaux. Sans doute il est des branles propres à une époque, propres à une région, propres à un milieu. Mais s'il y a renouvellement et différenciation à l'intérieur du type, le type lui-même demeure remarquablement stable."¹ La Pamperruque représente en effet, comme nous le confirmerons plus loin, une expression singulière, une des ramifications des traditions de danse en chaîne présentes autour des Pyrénées.

■ Pamperruque, Pan-perruque...

Sans décrire une danse dont la transcription exacte fera toujours défaut, l'analyse du nom même nous permet d'en définir les contours. René Cuzacq, dans l'étude synthétique qu'il publia sur la Pamperruque en 1942, propose une analyse étymologique du terme, dont nous ne retenons que la thèse la plus cohérente : "L'onomatopée *pan* évoque le bruit, le pan-pan du tambour. Quant à la finale, elle serait à rapprocher du gascon *per les arrues*, qui aurait donné *per arrues*, par rues ; d'où, avec une finale déformée à la gasconne, *perruque* : la pamperruque, c'est le pan-pan ! du tambour à travers nos rues."² Cette hypothèse entre en accord avec tous les textes décrivant la danse, qui font valoir l'importance du tambour en le distinguant toujours des autres instruments ou formations musicales l'accompagnant. Un argument supplémentaire réside dans cette phrase consignée en 1722, qui utilise le nom dans ce sens : "Il [les tambours et trompettes de la ville] leur aurait été enjoint d'aller annoncer et publier en battant la pamperruque le long des rues, dans tous les cantons et carrefours de la ville, la solennité du jour de demain."³ Au-delà d'une définition générale, ce témoignage nous rappelle que la Pamperruque fut toujours dansée dans un contexte festif sinon solennel, à l'occasion d'événements liés d'une part à la vie du Royaume, comme des traités de paix, des sacres ou des naissances princières, et d'autre part à la vie de la cité : réception d'un hôte prestigieux, mariage notable... Pour autant, précisons d'ores-et-déjà qu'on ne dénombre qu'une quinzaine d'occurrences documentées de Pamperruques, et ce principalement pendant le XVIII^e siècle : après une première citation du nom en 1701, l'objet ne cesse de se différencier et de se développer jusqu'aux Pamperruques très évoluées de 1781-1782, également les plus connues, avant de disparaître par paliers entre 1802 et 1811 (Fig.1). Extrêmement liée à une société assujettie à une monarchie centraliste, la Pamperruque disparut en même temps que le contexte qui l'occasionnait, après la Révolution.

Concernant les ressources permettant de cerner l'objet dansé, elles sont multiples et d'intérêt inégal. Laissant de côté toutes les entrées dispersées dans

diverses revues d'études locales, et dont la Pamperruque n'est généralement pas le sujet principal, nous ne signalerons que les documents comportant une information assez ample pour dresser un portrait relativement complet de la danse et de ses contextes d'exécution. Il faut d'abord mettre en lumière la première, sinon la seule étude synthétique publiée à ce jour sur la Pamperruque, et à laquelle nous avons déjà fait référence. Nous la devons au professeur et chercheur René Cuzacq (1901-1977), qui a consacré toute son œuvre d'historien à Bayonne

Fig. 1
Tableau répertoriant les différentes éditions de la Pamperruque documentées par des sources contemporaines.

1701	Accueil de Philippe V, roi d'Espagne.
1713	Publication de la Paix suivant les traités d'Utrecht.
1722	Sacre de Louis XV.
1729	Naissance du Dauphin.
1744	Fête au château de Montpellier pour la convalescence de Louis XV.
1749	Publication de la Paix d'Aix la Chapelle.
1770	Accueil de Mme la duchesse de Gramont
1773	Mariage de Mlle Bayonne de Caupenne d'Amou, filleule de la ville.
1781-1	Danse par ville en pamperruque par des particuliers.
1781-2	Naissance du Dauphin.
1782-1	Accueil du comte d'Artois.
1782-2	Accueil du duc de Bourbon.
1802	Publication de la Paix d'Amiens.
1811	Naissance du Roi de Rome.

et aux Landes. Publié en 1942, ce riche travail mêlant exploration et analyse d'archives anciennes offre une base de travail plus que solide, et dont les nombreuses zones d'ombre avouées par l'auteur ne demandent qu'à être comblées. Aussi le recours à un corpus de première main a été indispensable au moment de reprendre et développer la recherche. Les archives de la ville de Bayonne conservées pour la période qui nous préoccupe livrent ainsi quantité d'informations supplémentaires, qu'une lecture méthodique mit au jour : série AA, Actes du pouvoir central ; série BB relative aux délibérations du Corps de Ville, sa correspondance et celle de ses membres ; série CC, registres des comptes de la ville ; série FF, registres de police. Enfin, signalons l'existence de la seule représentation iconographique connue de la Pamperruque, contemporaine de la danse, grâce à ce tableau anonyme de 1782 conservé dans une collection particulière (Fig.2).



Fig. 2
Fêtes et Pan-perruque à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Dauphin, données par la nation juive et ses syndics, dans la place du Saint-Esprit, près Bayonne, le douze décembre 1781 (détail).
Gouache de 64 x 85 cm, signée B.R ou D.R en bas à droite, et datée du 14 mai 1782. Collection privée (Bayonne).

"Sur la place Saint-Esprit où coulent des fontaines de vin, au milieu d'une affluence considérable de curieux, entre une double haie de soldats qui contiennent la foule, les Syndics des Juifs viennent allumer un feu de joie ; la musique des Grenadiers Royaux est là qui prête son concours ; et, au premier plan, la fameuse Pan-Perruque dansée par les jeunes gens des plus riches familles juives. [Le tableau] nous fait voir l'aspect des lieux à cette époque, les costumes du peuple et de la bourgeoisie ; les uniformes des soldats et des sergents du guet aux couleurs de la Ville. [...] Dans notre tableau, les danseurs sont au nombre de treize, six femmes et sept hommes, le danseur de tête et celui de queue tiennent tous deux la bague enrubannée. Peut-être parfois y avait-il deux conducteurs, la Pan-Perruque, comme les danses basques, évoluant dans les deux sens, tantôt en avant, tantôt en arrière."⁴

Ce que Louis Dours ne précise pas à ses collègues de la Société des sciences, lettres et arts de Bayonne, lorsqu'il décrit le tableau, c'est que la gouache représentant finement les immeubles encore visibles sur l'actuelle place de la République déforme la perspective et la géographie du lieu. En effet sont réunis sur la toile, au même endroit et au même moment, des événements qui ont vraisemblablement eu lieu sur deux ou trois jours, comme il est habituel de faire dans ce genre de représentations, ce que confirme l'analyse des contextes d'exécution de la Pamperruque.

■ Aux sources de la Pamperruque, la fête publique

Au XVIII^e siècle, la fête publique ou générale selon les appellations contemporaines, s'organise à Bayonne comme dans beaucoup d'autres villes françaises sur un modèle fixe mêlant pouvoirs religieux, civils et militaires. Dans un souci

de synthèse, nous indiquerons simplement la permanence de deux variantes. La récurrence des célébrations liées aux succès militaires permet de dégager un premier modèle simple de fêtes : dans ce cas-là, une date est choisie par le Corps de Ville en relation avec les autorités religieuses, toujours après que le roi a fait parvenir l'ordre des festivités. Une ordonnance détaillant le déroulé des différentes manifestations est imprimée puis publiée dans toute la ville par le Tambour de ville et le Trompette employés par le Corps de Ville. S'enchaînent dans ce modèle de fêtes la célébration d'un *Te Deum* chanté dans la cathédrale en action de grâces, puis un feu de joie allumé en place publique par le Maire, pour finir par un défilé militaire agrémenté de décharges d'artillerie. Ces trois temps sont complétés ensuite par des illuminations dans la ville, ordonnées aux habitants sous peine d'amende. Lors de festivités plus importantes se développe un second modèle, plus évolué : aux différents événements précédemment cités s'ajoute l'organisation de divertissements divers par le pouvoir municipal ou à l'initiative des Bayonnais. Dans ce contexte apparaît la Pamperruque, entre distributions de nourriture ou d'argent, pièces de théâtre publiques, feux d'artifice, jeux de l'oie sur la Nive, bals et autres fêtes nautiques... C'est en 1701 précisément, lors des festivités organisées lors du passage de Philippe V, roi d'Espagne, que le terme "pamperruque" fait une timide apparition au détour de la correspondance du Corps de Ville. Pourtant, à part deux occurrences distinctes avant et après les fêtes, aucune mention de la danse n'est faite dans les comptes rendus officiels.

** On appelle Pamperruque, une certaine Danse ou Marche, dans laquelle les hommes & les femmes se tenant les uns les autres par des Serviettes, forment une longue file, & vont ordinairement au son d'un Tambour à deux baguettes, qui bat d'une manière affectée à la Pamperruque; on fait divers sauts & divers tems, & cette Chaine prend différentes formes. On danse en rond quand on passe devant quelque personne de considération ou devant quelque maison qu'on veut honorer, & le Tambour bat différemment. Les petites gens qui dansent la Pamperruque, se prennent par la main.*

Il faut alors assimiler la pamperruque naissante aux nombreuses "dances publiques" évoquées par les relations d'époque. De manière spontanée, on forme des chaînes pour évoluer en dansant dans les rues de Bayonne. Si les danseurs se mélangent peu, formant des groupes sociaux distincts, toute la population semble connaître cette pratique de la danse, que ce soit en petit groupe de quatre ou cinq personnes ou en plus longues chaînes (Fig.3).

Fig. 3
Définition de la Pamperruque donnée dans un article du *Mercur de France* de novembre 1729 (page 2618).

■ Une danse à la construction progressive, érigée en spectacle.

D'édition en édition, la Pamperruque va se développer sur cette base pour modeler un spectacle à visées plurielles. C'est d'abord grâce à son appropriation par le Corps de Ville qu'elle acquiert un statut particulier, puisqu'elle se dissocie des autres danses en chaînes spontanées. En distinguant une chaîne officielle menée par la classe dirigeante de Bayonne, la danse s'autonomise : on ne parle alors plus de danses "en pamperruque", mais bien de "la" Pamperruque. Dès lors, la conjonction de plusieurs pratiques et d'éléments séparés jusque-là font peu à peu évoluer la danse vers une manifestation spectaculaire réglée à l'avance et à la symbolique forte. La Pamperruque s'affine peu à peu, dans

une trajectoire de spécialisation : en une trentaine d'années seulement apparaissent tous les éléments qui constituent enfin le spectacle inauguré en 1749, éléments dont le rassemblement semble inévitable et logique. Il s'agit là d'éléments secondaires à la danse mais nécessaires à l'appareil spectaculaire : signe distinctif pour les danseurs, liens décorés, présence de porte-flambeaux lors des Pamperruques nocturnes, soutien d'une troupe de militaires, entre autres. Aussi la construction de la danse n'intervient pas à dessein et d'une manière soudaine, contrairement à son institution en spectacle assurée par deux évolutions majeures en 1749 : le choix d'un nombre réduit de danseurs à l'identité bien définie, ainsi que l'instauration d'un costume uniforme. Le tableau de 1782 donne une image précise de la Pamperruque, exécutée par treize jeunes danseurs en costumes uniformes : c'est le nombre de danseurs qui revient le plus souvent. Danse mixte dès son apparition, mais sans nombre restreint de participants, ce sont d'abord les membres du Corps de Ville et leurs invités qui exécutent la Pamperruque, encadrés à chaque extrémité de la chaîne par le Maire et/ou ses représentants. A partir de 1749, le Maire délègue la charge de la danse dont il occupait la première place au profit de jeunes représentants des familles les plus influentes. Ces fils et filles de Bayonne portent désormais la représentation, d'abord au nombre de vingt-sept en 1749, puis quinze, avant de se fixer à treize dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Leur nombre impair s'explique par la forme même de cette danse en chaîne, dont les deux postes extrêmes sont toujours assurés par des cavaliers, avec alternance stricte des cavaliers et cavalières dont les noms ont parfois été consignés pour la postérité. En tant que danse en passe-rue intervenant dans un contexte festif, la Pamperruque véhicule dès son apparition une fonction récréative fondamentale, et qu'elle conserve bien évidemment jusqu'à ses dernières éditions. Lors de sa réutilisation spectaculaire, les fonctions de la danse s'enrichissent et se complexifient en deux volets : celles qui sont inhérentes à la danse en chaîne, et celles propres à l'objet Pamperruque en tant que représentation. Il s'agit alors pour la société dirigeante de Bayonne de mettre en scène le pouvoir municipal tant pour les bayonnais que pour le spectateur extérieur, comme c'est le cas lors des fêtes occasionnées par l'accueil d'un hôte de marque dans la cité (Fig.4).

Fig. 4

La Pamperruque réinterprétée par la Compagnie Maritzuli Konpainia de Biarritz lors de l'exposition Hiri Sartzea – Bayonne : Fêtes et Pamperruques (août – septembre 2022), mettant en scène l'arrivée du comte d'Artois à Bayonne en 1782. Photographie : Jon Olazcuaga Garibal.



(1) La Pamperruque est une danse propre aux Bayonnois, qui s'exécute de cette manière, au son du tambour. On commence à battre doucement, & par degrés le son s'anime. Les danseurs & les danseuses, qui sont en nombre égal, se tiennent avec des rubans; celui qui a le plus d'oreille est à la tête, & c'est le Roi de la danse. Il tient de la main droite une baguette toujours levée, & ouvre la danse qui se fait en rond. De tems en tems l'homme & la femme qui figurent ensemble, font un saut en se regardant. Quand la danse est finie, le Roi & celle qu'il conduit, lèvent le ruban dont ils tiennent chacun un bout: les autres danseurs, se prenant alors par le bras, passent par-dessous, & marchent sur quatre ou huit de front, toujours au son du tambour.

■ **Le souvenir vivace d'une danse perdue**

Après les danses de 1781 et 1782, la Pamperruque ne fut plus dansée à Bayonne de manière certaine. Si de rares documents d'archives évoquent la danse en 1802 ou 1811, aucun texte ne permet d'en assurer l'existence réelle. Comment expliquer alors l'évocation de la danse en 1814, lors de la venue à Bayonne du duc d'Angoulême ou encore en 1823 et 1828 pour les duchesses d'Angoulême et

Fig. 5
Description de la Pamperruque publiée en 1776 par Pierre-Augustin Guys dans Voyage littéraire de la Grèce.

de Berry ? Comment expliquer que les exécutants soient en outre les danseurs du pays, ces *kaskarotak* basques ? Plus qu'une appropriation de leur part, comme le soutenait René Cuzacq, il faut voir dans leurs danses une expression de forme similaire, une danse provenant sûrement de la même source. En effet, si la Pamperruque représente un phénomène particulier dans l'histoire régionale, ses ancrages temporel et géographique très précis ne doivent pas tromper : elle n'apparaît et ne se développe pas par elle-même, sinon par proximité constante avec des modèles qui peuvent eux aussi évoluer à son contact. Dès lors, les parallèles avec les formes dansées anciennes ou contemporaines sont inévitables, et prouvent que la Pamperruque n'est qu'un chaînon dans l'histoire de la danse française, sinon européenne. Farandole, *Contrapas*, Branles, Rondes ouvertes, *Dantza Khorda*, *Soka Dantza* et *Aurreku* : autant de danses qui, le long des Pyrénées, développent et diversifient le même dispositif de danse en chaîne ouverte, et dont l'analyse révèle des éléments constitutifs qui figurent aussi dans la Pamperruque, à l'instar des ponts et d'une figure de retournement des cavaliers, entre autres (Fig.5). Le parallèle avec d'autres systèmes de danse géographiquement proches, ne serait-ce qu'avec celui des sauts basco-béarnais apporterait sans doute des éléments de comparaison riches et fort utiles à l'heure d'une récréation. À l'image de ces familles résidant alternativement à Paris et dans leur ville d'origine, la Pamperruque peut être appréhendée comme un objet à mi-chemin : c'est l'acteur et le témoin d'un aller-retour constant entre mode parisienne et périphérie, entre aristocratie et peuple. Malgré son état de spectacle très particulier au Bayonne du XVIII^e siècle, il faut arrêter de la considérer – et de la fantasmer – comme le fruit d'une génération spontanée. Elle s'explique par l'évolution du fonds local sous influences multiples, dynamique qui s'exprime principalement dans la danse, et qui peut être appliquée à la musique et aux costumes : c'est le savant mélange entre le génie des traditions populaires et les innovations que représentent les apports extérieurs, suivant les effets de

mode et le goût du XVIII^e siècle. Plus on lit les textes, et plus son apparition et son développement paraissent logiques : de pratique spontanée à l'origine, la conjonction d'éléments particuliers a alimenté sa construction progressive et son institution en spectacle. La Pamperruque s'étant spécialisée en lien avec un calendrier dépendant du pouvoir monarchique central, sa disparition était, comme sa construction, inévitable, ne laissant derrière elle que peu d'écrits pour son interprétation.

Bibliographie

ALFORD, Violet, "The Farandole", in *Journal of the English Folk Dance and Song Society* Vol.1 n°1. Décembre 1932, p. 18-33.

CUZACQ, René, 1942, *La Pamperruque : danse bayonnaise*, Bayonne, auto-édité.

DUCÉRE, Édouard, "Entrées solennelles, passages et séjours des rois, reines et grands personnages dans la ville de Bayonne" in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*. GIL, Pierre ; URBELTZ, Juan Antonio ; OYHAMBURU, Philippe ; TRUFFAUT, Thierry, 1981, *La Danse basque*. Bidart, Association Lauburu.

GUILCHER, Jean-Michel, 1984, *La tradition de danse en Béarn et Pays basque français*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

GUILCHER, Jean-Michel, 1969, "Les Formes basques de la danse en chaîne", in *Arts et Traditions populaires*, 17^e année, n°1-2. Janvier-Juin 1969, Paris, PUF.

IRURETAGOYENA, Jon, 2018, "Kontrapasak hirur püntü... ", in *Aintzina Pika... Autour des sauts, des musiciens et des danseurs de Soule...* Mauléon : Sü Azia.

OLAZCUAGA GARIBAL Jon, *La Pamperruque, une danse bayonnaise : De l'analyse à la recréation d'un objet culturel du XVIII^e siècle*. Mémoire universitaire sous la direction de Madame Hélène Laplace-Claverie, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2019.

PAYEN, Nathanaël, 2014, "Te Deum et réjouissances publiques à Bayonne au XVIII^e siècle" in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne n°169*, Bayonne, Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne.

PONTET, Josette (dir. de publication), 1991, *Histoire de Bayonne*, Toulouse, Privat.

ROBERT, Jean, 1986, "Un folklore avant l'heure : les entrées dans les bonnes villes", *Vingt ans d'ethnographie pyrénéenne, hommage à un conservateur, Jean Robert*. Lourdes : Musée pyrénéen de Lourdes.

Notes

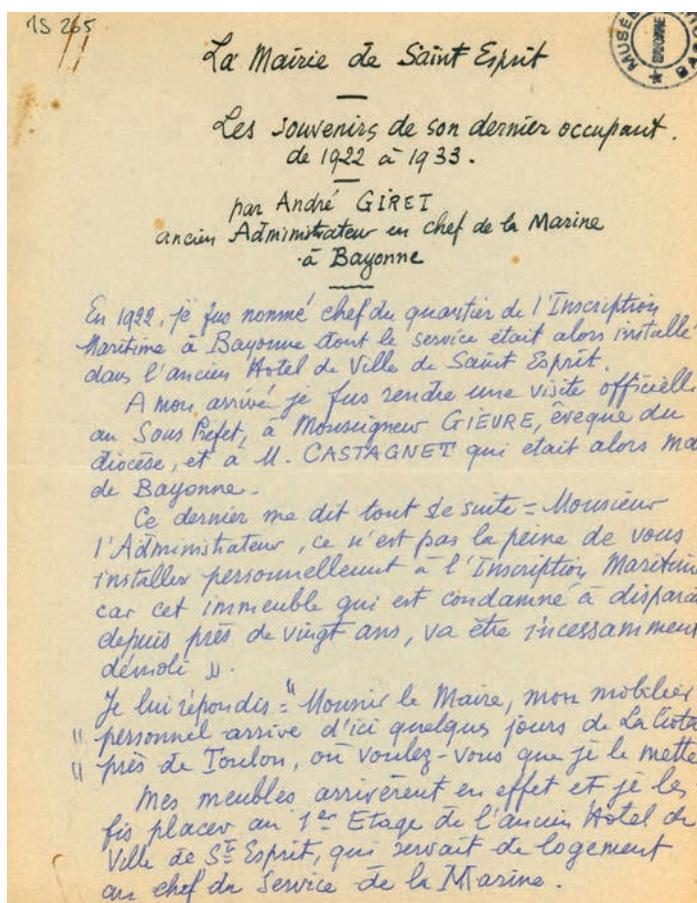
- 1 GUILCHER, Jean-Michel, 2003, *La Contredanse : un tournant dans l'histoire française de la danse*, Nouv. éd, Bruxelles, Complexe, Territoires de la danse, p. 194.
- 2 CUZACQ, René, 1942, *La Pamperruque : danse bayonnaise*, Bayonne, auto-édité, p. 95.
- 3 Archives municipales de Bayonne, BB 43. p. 59.
- 4 DOURS, Louis, 1919, "Quelques mots sur le Vieux Saint-Esprit", *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*.

LA MAIRIE DE SAINT-ESPRIT : LES SOUVENIRS DE SON DERNIER OCCUPANT DE 1922 À 1933, ANDRÉ GIRET

Audrey
FARABOS^(*)

André Giret (1881-1978) est administrateur en chef de la Marine à Bayonne à partir de 1922. Nous n'avons pas trouvé la date à laquelle il quitte cette fonction et la région mais nous savons qu'en 1934 il l'occupe encore, et qu'en 1938 il est nommé administrateur en chef de la Marine à Cherbourg alors qu'il en dirigeait déjà un service.¹

Fig. 1
Première page du
manuscrit (MS 265).



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

Histoire du bâtiment et de Saint-Espirit

En 1957, André Giret profite du centenaire du rattachement de Saint-Espirit à Bayonne pour écrire ce manuscrit de 15 pages (Fig. 1) dans lequel il se remémore les années passées dans l'ancienne mairie, offrant à la fois une description de celle-ci et un véritable témoignage de l'histoire locale. Ainsi, si ce bâtiment est appelé l'ancienne mairie c'est parce qu'il a accueilli cette fonction administrative lorsque Saint-Espirit-lès-Bayonne était une ville indépendante de 1792 à 1857².

Suite au rattachement de Saint-Espirit à Bayonne, l'ancienne mairie deviendra le siège de l'Administration de la Marine à Bayonne, avant de déménager en 1933 dans le nouveau bâtiment Art déco, œuvre des frères Gomez, situé en bord d'Adour. Le DIDAM (Direction Interdépartementale des Affaires maritimes) a aujourd'hui changé sa fonction maritime pour une fonction culturelle puisqu'il accueille désormais des expositions. L'ancienne mairie située place de la République (alors Place Saint-Espirit) en face de la gare, et à côté de l'église, sera détruite au printemps 1933. Depuis l'espace est laissé libre à la circulation.

Description du bâtiment

En 1922, au moment de l'installation d'André Giret, le bâtiment est déjà voué à la destruction "depuis près de vingt ans"³ comme lui annonce M. Castagnet, maire de Bayonne.



Fig. 2
Ancienne mairie de Saint-Espirit (E.4098).

Fig. 3
(à gauche)
P.2 du manuscrit.

Fig. 4
(à droite)
Carte postale issue du manuscrit.



L'édifice est alors dans un état de vétusté avancé : "Le mur côté gare avait l'aspect de délabrement des murs mitoyens dont les maisons adjacentes ont été démolies". En effet, certains bâtiments avaient déjà été détruits. Ainsi, André Giret annote au-dessous d'une carte postale datant du début du siècle qu'il adjoint à son manuscrit, "à droite, contre l'immeuble, on aperçoit un pan de mur, surmonté d'une cheminée, qui n'existait plus en 1922, lors de mon arrivée" (Fig. 3). Il mentionne également "des cafards, des souris, des rats... et des colonies de puces dans ces murs et ces planchers vétustes". Il explique également comment était organisé le bâtiment : les bureaux étaient situés au rez-de-chaussée alors que le premier étage était occupé par son appartement et que le grenier occupait tout le dernier étage.

Cependant l'ancienne mairie garde un aspect monumental : "avec son horloge, sa façade de monument officiel, des voyageurs étrangers entraient chaque année un peu déconcertés, et disaient "est-ce bien la gare ?". Et d'autres encore" : est-ce bien l'église ?"⁴

■ Témoignage de l'histoire locale

André Giret est très sensible aux témoignages de l'histoire entreposés dans le grenier qu'il décrit comme "le royaume des vieux livres poussiéreux"⁵ et ajoute "j'aurais pris beaucoup d'intérêt à classer, [...] à étudier ces énormes registres."⁶ En effet s'y entassaient une partie des archives de la Marine de Bayonne et de Saint-Jean-de-Luz. Il mentionne par exemple la correspondance de l'an 1814 : "on pouvait voir, signés du même Vice-Amiral, les ordres successifs de Paris : "j'ai l'honneur de vous prier de bien vouloir retirer les emblèmes impériaux et de les remplacer par les emblèmes royaux", puis quelques mois après, l'inverse. Conscient de cette richesse, il avait invité le chanoine Daranatz, "l'historien si connu de notre cathédrale", à visiter avec lui ce grenier et ce qu'il contenait⁷.

Le rez-de-chaussée abritait d'autres vestiges : deux pompes à bras des pompiers datant du début du XIX^e siècle, qu'il fait transférer au Musée basque en 1933 au moment de vider le bâtiment (Inv 2387, Inv 2388).

Le bâtiment est démolé au printemps 1933. André Giret nous indique où en trouver des vestiges. En effet, les pierres ont en grande partie été utilisées pour la construction des assises du quai Boufflers lors des travaux d'élargissement de la chaussée et l'horloge qui surmontait sa façade orna un temps celle de l'église Saint-Étienne.

Fig. 5
Pompe à incendie dans les réserves du Musée Basque.



Depuis 1933, la place a changé de nom, abandonnant le nom de Saint-Esprit pour celui de Place de la République. L'auteur regrette ce changement, car, dit-il, "pour mon compte, je pense que c'est porter atteinte au patrimoine de notre pays que de remplacer les noms séculaires de places ou de rues pour les remplacer par des noms d'ordre banal".

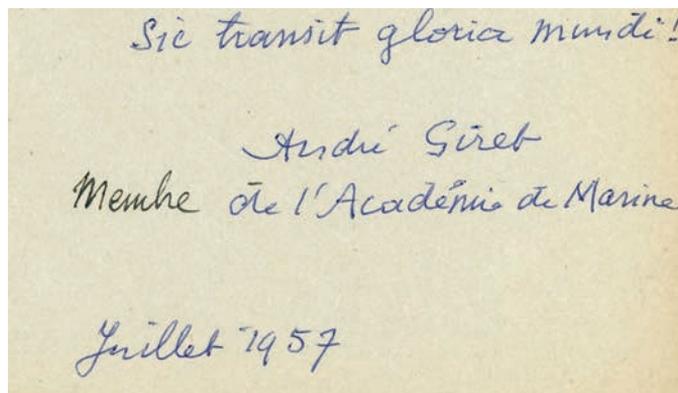
■ André Giret, acteur de la vie scientifique locale

En parallèle de sa fonction d'administrateur en chef de la Marine, André Giret a joué un rôle important dans la vie scientifique locale. En effet, il est l'un des fondateurs du Musée de la mer de Biarritz et de son "Centre d'Études scientifiques régionales"⁸ dont il sera évincé en 1934 par le nouveau maire de Biarritz, Ferdinand Hirigoyen⁹.

Également passionné d'astronomie, il fonde la Société d'Astronomie de Bayonne-Biarritz en 1927 dont les réunions ont lieu au Musée Basque avant que le Musée de la Mer n'existe, car cette société devait former la "première des section d'études [...] pour le futur musée océanographique de Biarritz".¹⁰

Ce rôle scientifique est reconnu également au niveau national puisqu'en 1935, il est nommé à l'Académie de Marine¹¹. Plus tard, un prix est créé en son nom récompensant chaque année une personnalité, sans distinction de nationalité, qui se sera signalée par des travaux concernant les sciences de la mer, l'hydrographie et la navigation. Ce document est consultable au centre de documentation du Musée Basque (MS 265).

Fig. 6
Derniers mots du manuscrit : *Sic transit gloria mundi* ("Ainsi passe la gloire du monde").



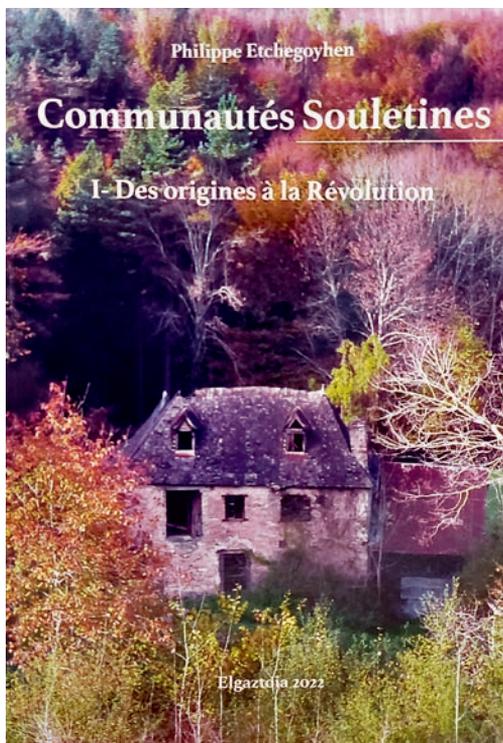
Notes

- 1 *Gazette de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*, 16 juillet 1938.
- 2 Voir BMB n°193, p.101 "Au concours de 1899, un char commémore la réunion de Bayonne et de Saint-Esprit en 1857".
- 3 MS 265, p.1.
- 4 Ibid. p.7.
- 5 Ibid. p.6.
- 6 Ibid. p.8.
- 7 Ibid. p.7.
- 8 Ibid. p.12 bis.
- 9 *Gazette de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*, 6 octobre 1936.
- 10 MS 265, p.12 bis.
- 11 *Gazette de Bayonne, Biarritz et du Pays Basque*, 9 avril 1935.

COMMUNAUTÉS SOULETINES, TOME I : DES ORIGINES À LA RÉVOLUTION, PAR PHILIPPE ETCHEGOYHEN

Michel DUVERT^(*)

Je ne saurais assez dire tout le bien que je pense de cet ouvrage¹ d'apparence modeste, remarquablement mis en page. Comme dans la grande étude d'Anne Zink, souvent citée avec raison (*Clochers et troupeaux*²) et bien d'autres



encore (de Cavailès, Lefevre et autres indispensables pyrénéistes), l'auteur élabore sa réflexion en parcourant la vallée. Il nous fait partager la personnalité de sa Soule natale, à travers une lecture des paysages de la vallée, interrogés comme autant de témoins de l'évolution historique. Le tout éclairé par de remarquables photographies, quelques archives, de précieuses données quantitatives, mais surtout le témoignage de la vie des hommes et des femmes qui vivent *de* et *dans* ce cadre. Cet ouvrage prolonge et complète l'étude que nous avons entreprise sur le quotidien en Haute Soule (*Jean Baratçabal raconte. La vie dans un village basque de Soule au début du XX^e siècle*, 1998, éd. Lauburu). Notre souletin avait déjà exposé dans les deux tomes des *Mémoires souletines* le quotidien dans cette vallée. Dans le présent ouvrage, le quotidien cède le pas devant la longue durée, où pèse la géographie humaine. Philippe Etchegoyhen brosse rapidement l'histoire de la vallée, de la préhistoire à l'entrée du Bas Moyen-âge⁴ ; il nous est rappelé au passage que la Soule est d'abord une vallée pyrénéenne où les contraintes sont multiples, la ressource parcimo-

nieuse, la bonne terre rare, d'accès parfois malaisé. Comme tout bon valléen, le Souletin mit en commun la ressource (le pâturage, la forêt, la carrière et la mine...) et, par l'*auzo*, partagea la responsabilité dans la construction d'un communal qui convenait à l'omniprésent éleveur (*abelzaina*), qui fut probablement le premier successeur des chasseurs cueilleurs de la préhistoire. Pour les divagations de ses bêtes, il a besoin d'herbe et d'espace, sans limite imposée. C'est ainsi que le *commun*, deviendra la clef de compréhension de nos

^(*)Ami du
Musée Basque

pays : *commun* des quartiers (*auzo* ou *auzoalde*, *auzogune*...) de communautés/paroisses/villages, *commun* des estives gérées par le Syndicat de Soule, *commun* des *elge*. La communauté paroissiale est donc naturellement définie comme étant "un groupe structuré préposé à la gestion des biens collectifs". Pour l'auteur, c'est la vigilance envers ce bien commun qui souda les paroisses dans la construction du "Païs de Soule". Avec le temps, les valléens, bergers et agriculteurs acquièrent une forte cohérence sociale, souligne-t-il. Cette conception pesa lourdement sur les mentalités. Je me souviens qu'en *Garazi*, dans les années 1970, interrogeant le maire d'un petit village dont des montagnes étaient pelées par l'érosion, je lui disais qu'il serait bon d'y planter des arbres. Sa réponse fusa littéralement : "malheureux... et les bergers que diront-ils ? Il faut dire que dans l'Irati, où il donnait ses bêtes à garder, il y avait de la bonne herbe (de celle qui fait profiter les animaux) ainsi que de la place, beaucoup de place... Grâce à cette terre commune, le cheptel donnait raison à sa maxime : "faire de l'herbe c'est créer de la richesse". En estive de Haute-Soule il en va de même, non seulement le pacage est commun comme les bois et les postes de chasse, mais il y règne le système du *cayolar*, le tout géré par le Syndicat de Soule, institution composée des représentants des communautés villageoises. Dans la mesure où doit régner la règle du libre parcours du bétail, où s'établir et enclore des parcelles pour les champs, l'horticulture et les vergers ? Par quelles voies faire transhumer les bêtes ? Où fixer les limites du communal villageois, des estives, de la vallée et du particulier. Où fixer les bornes, faut-il clôturer de façon permanente ou temporaire, comme pour le *labaki*, permission de défrichement réglementée, limitée et temporaire (... en principe !!! comme le montrent les abus dénoncés dans les *Règlements de la Vallée de Baigorri* !). L'auteur évoque les multiples incidents résultant de ces questions qui ont débouché sur le parcellaire actuel, qui mite si fortement l'étage supérieur des terrasses comme celui des collines où tentèrent de s'établir des cadets de famille. Grâce à lui, nous voyons le paysage comme l'être vivant qu'il est. À ce propos une longue partie est consacrée à Barcus et à ses conflits de confins avec le baron de Chéraute ; il s'en dégage une vérité essentielle qu'il formule ainsi : "les frontières des seigneuries et des états sont nettes et brutales, celles des communautés sont progressives et fonctionnelles ; elles sont vivantes...". La géographie de ce petit monde de valléens (éminemment procéduriers) fut hiérarchisée et structurée sous la pression d'arrogants Potestats⁶ (seigneurs) comme de si "peu partageuses" *etxezahar*, tous ballotés par de puissants voisins (souverains de Navarre puis de Béarn, cupides Français et Aragonais, bons Intendants avisés...) avec lesquels les Souletins se livrèrent à un jeu de bascule, comme l'auteur aime souvent le dire. C'est ainsi qu'entre autres choses, le paysage dit l'impuissance des hommes, leur mesquinerie, leur méchanceté difficilement contenue. Comment se défendre dans cette petite vallée si faiblement urbanisée où il n'y avait guère de place pour s'étendre, ni de réserve suffisante en hommes ? Une vallée dépourvue d'abbayes qui auraient permis d'organiser l'espace, de structurer l'économie, de faire émerger des centres de pouvoir ? L'auteur montre combien ces contraintes permirent cependant aux *auzo*

d'échapper largement à un féodalisme qui ne pouvait ici disposer suffisamment de bonnes terres pour exercer sa mainmise sur les gens. Cependant, la Soule ne put totalement échapper aux fantaisies et abus des affièvements, attribués selon l'humeur du prince, assurant ainsi la docilité de la population. Sous la contrainte des poussées démographiques comme des idées modernes (celles des physiocrates appelant à de meilleurs rendements ainsi qu'à de nouvelles responsabilités par le partage du commun), d'émiettement en émiettement les bonnes terres accessibles devinrent rares. Les largesses des temps seigneuriaux doublées d'un "commerce du foncier" ne purent éviter les révoltes dont celle conduite par un Matalas, dont notre auteur ne fait pas une Jeanne d'Arc !

Dans cette foule de données que l'auteur met à notre disposition, en voici quelques unes qui retiennent l'attention :

- De précieuses cartes illustrent les réalités valléennes, notamment celle de la p. 46 qui précise les voies de circulation et leur intérêt stratégique, comme l'*al-txubide* majeur qui suit le gave pour se ramifier vers Larrau et Sainte-Engrâce. On note son verrou en aval où sont installés des Potestats sécurisant la voie tout en l'exploitant par les péages (au passage on comprend mieux comment ces grandes maisons se répartissent suivant le lieu et l'opportunité). Outre ces voies de transhumance, l'auteur s'attarde sur la circulation intra-valléenne et donc sur les indispensables (et ruineux) ponts que le gave malmène dans ses colères. Si le tracé des moindres voies traduit (à la manière d'un appareil circulatoire) l'irrigation des communautés, il reflète fondamentalement la bipolarisation éleveur-agriculteur (complémentarité valléenne par excellence). Il montre la domination du premier sur le second dont le souci est de voir les bêtes passer au large des cultures. Les premiers à s'établir dans cette vallée furent assurément des éleveurs qui se sédentarisèrent par la suite (horticulture puis agriculture obligent), conservant en outre leur mode de vie communautaire fondé sur leurs décisions prises en *biltzar*.

Des contraintes et opportunités identifiées par les premiers habitants, découle la distribution de l'habitat, selon l'étagement du système des terrasses (lit du gave-terrasses butant sur les collines-estives en fond de vallée), selon la nature du sol (les terres alluviales, le bon flysch, celui de la terre noire, *lur beltza*). On devine tout de suite l'intérêt des *etxezahar* et leurs alliées, les *etxehandi*, sans parler des Potestats; on voit des petits cadets répartis en mode survie sur les marges à une distance qui se mesure en heures passées sur les chemins et où la terre est ce qu'elle est. Quant aux bohémiens, ils durent se contenter essentiellement des abords bien périlleux du gave ; l'auteur en brosse un tableau des plus vivants (voir également *Mémoires souletines* t. 1).

J'ai été particulièrement attiré par sa façon de concevoir l'*etxe* sur le long terme, car je lui dois de m'avoir fait connaître ces rares *etxe* "anciennes" qui subsistaient dans Idaux-Mendy par exemple. Je les avais prises pour des involutions de grosses fermes classiques, mais d'après lui, aux anciens groupes préhistoriques, constitués probablement en établissements provisoires, succédèrent des familles précurseurs des lignages, blotties autour de l'habitation de l'héritier(e) de la maison fondatrice. Vers le second moyen-âge, les premières *etxe* (qui furent

peut-être des sortes de "bordes") prirent forme, se regroupèrent autour de la maison forte de ce chef dont dépendaient maintenant l'église et le cimetière. On verra alors se former le lien *etxe-auzo* qui contribua d'abord à former les communautés paroissiales chargées de gérer le bien communal, puis s'associa en un nouveau degré de responsabilité afin de gérer (par l'*euskara* qui en forgera les concepts) le bien de la vallée (estive, bois, vacants...). Cette association fut fondée sur le *biltzar* où chaque *etxe* disposait d'une voix. Il précise : "c'est une véritable révolution que la société souletine a connue durant cette période. Création des *etxe* et des communautés paroissiales, abandon des structures claniques, christianisation et domination seigneuriale". Opération capitale pour une *etxe* ainsi appelée à ne jamais mourir, souligne-t-il : elle devait se transmettre à l'aîné, elle s'inscrivait dans la durée, dans une dynamique de lignage, devenant Histoire, mémoire de tous et de chacun.

Des *etxe* anciennes, il en subsiste quelques modestes, à portiques de bois et façade sous pignon (Bachoc et moi en avons montré quelques-uns en 2001 dans ce bulletin). D'après lui, elles furent remplacées autour du XVIII^e siècle par les actuelles constructions aux longues façades sur mur gouttereau, se prolongeant par de lourdes granges. À cette époque les Bas-navarrais supprimaient le *lorio* (porche) au profit du *gizatea* (l'encadrement de pierres autour de la porte d'entrée que l'on appelle parfois "la bouteille"). Comme en Labourd, ils reconsidéraient l'élevage sur le communal et faisaient des grandes *etxe* tripartites avec étables et fenil, le précieux fumier était ainsi à portée. Ce fut aussi une période de transformations techniques dans l'agriculture, marquée par une généralisation du maïs. Je me souviens de l'un de mes informateurs labourdins (un architecte) faisant une distinction brutale "entre *etxe* antérieure et *etxe* postérieure au maïs" ; on pourrait dire : la première tout en bois, avec *lorio*, la seconde en bois et pierre puis en pierre. Autrement dit : *etxe* médiévale à laquelle succéderait une *etxe* moderne. Par ailleurs, l'époque était travaillée par l'exemple anglais des enclosures ; on incitait (parfois avec succès) les paroisses à diviser leurs communaux entre *etxe*. Comme le montre l'auteur, on ne peut envisager l'habitat hors des circonstances et des événements qui marquèrent la vallée, des guerres de religions qui, dans cette province, ont tant détruit, des méthodes agraires en vigueur. Grâce à l'auteur, on voit des formes d'individualisme s'imposer peu à peu sur la gestion collective, en même temps que la Contre-Réforme, après le concile de Trente, reprenant les ouailles en main, contribue à la construction de l'image de l'*eskualdun fededun*, qui s'épanouira au XIX^e siècle : de délicieux retables-tabernacles meubleront alors les sanctuaires (mais aussi d'autres d'une insupportable lourdeur). *Hargina* (le maçon) régnera sur l'art domestique...

Ce couple *etxe-auzo* doit intégrer l'*etxalti* avec son système des *bordes*. Le sort des cadets, notamment, en dépendait en grande partie, de même que la stabilité et la prospérité de l'*etxe* sur le long terme. C'est dans ce complexe que s'inscrit le *bordalde* (*bordalti*, *bordar*) en tant que vecteur de peuplement. Mais les autorités de la vallée le voyaient bien, on ne peut émietter le foncier : le communal doit être économisé. L'auteur montre combien une multiplication

non contrôlée des bordes, sur un communal réduit comme l'était le foncier des Potestats, pouvait être préjudiciable car la vie de trop de gens, surtout les plus petits, en dépendait. En outre la politique des *labaki* pouvait être détournée et même s'avérer être un outil de répression. C'est dans le cadre des tentatives de régulation par les autorités que l'auteur est amené à étudier finement le système des *elge* de la Basse-Soule (c'est son "dada" !) qui concilient de façon remarquable élevage et agriculture. Ce système sophistiqué répondait en partie à ces contraintes, mais pour en tirer profit il fallait réunir quelques conditions, notamment celle de résider près des bourgs ou bien d'être à l'ombre de bonnes maisons.

Au XVIII^e siècle, au fil du temps, sous l'influence des physiocrates, les Intendants, cherchant à renouveler les pratiques agricoles, suscitèrent des résistances en promouvant la division des "communaux",) ; les estives devinrent un enjeu qui ne sera "résolu" que quelques années plus tard avec la création des Commissions syndicales sous Louis-Philippe. C'est alors que se serait épanoui l'autre grand procédé communautaire souletin, l'*elge* (avec celui de l'*olha*).

Longtemps la vieille *Coutume de Soule*, mise au net en 1520, imposa sa loi, régulant le foncier et la ressource. Mais face aux besoins d'une population qui s'accroissait et se diversifiait, ses anciennes dispositions devinrent caduques, la bonne terre accessible devenant de plus en plus rare et sa production céréalière insuffisante et inégale. Les Souletins, devant la rareté de la bonne terre et l'insuffisance de la production céréalière, s'interrogeaient : fallait-il ou non parcelliser le communal ? Tout le communal ? En lots égaux ou proportionnels à l'importance des *etxe*, etc. ? L'auteur observe ces dilemmes en un temps où la misère frappait aux portes (mais à certaines plus souvent et plus fortement qu'à d'autres).

En dépit de la menace de la famine, de l'ingratitude du sol, des imprévus de toute sorte, notamment climatiques, la rage de vivre de ces petits valléens unis par les formes de mise en commun, ressort de ces pages. C'est trop rare pour ne pas être souligné de mille traits ! Ils avaient élaboré l'*auzo* ce merveilleux lien entre Pyrénéens. La Soule n'est pas un cas isolé :

- Maite Lafourcade a montré qu'en Labourd, à la sortie du Moyen-âge, les pouvoirs seigneurial et clérical se trouvèrent placés pour l'essentiel sous l'autorité du *biltzar* constitué d'*auzo* (certes, ces assemblées étaient formées des seuls *etxejoain* excluant les petits *bordari* !) ;
- Viers rapporte qu'à Baigorry les petits *auzo* rappelaient au Vicomte d'Echaz que son titre nobiliaire était purement chimérique.

Bien entendu la culture populaire et sa dynamique contemporaine sont évoquées. De même, quelques pages sont consacrées à la femme, colorant ce tryptique *auzo-biltzar* et *etxe*.

Au cours de cette exploration, on comprend l'insaisissable et mystérieux élan qui, sur la longue durée, nous a conduit là où nous sommes.

En attendant que paraisse le tome II, je vais relire les deux tomes de ses *Mémoires souletines* édités chez Elkar, il y a une dizaine d'années. Je vous engage à faire de même.

Glossaire

Auzo : voisin au sens large du terme.

Auzo-alde/auzo-gune : entité de peuplement formée par des *auzo*.

Elge : champ commun enclos formé de parcelles attribuées à chaque maison.

Etkezahar : vieille maison, maison fondatrice du peuplement.

Etxehandi : grande maison, maison aisée.

Etxalti : terre ou foncier lié à l'*etxe*.

Borde : bâtiment annexe.

Bordalde/bordalti/bordar : unité d'habitat située généralement à mi-montagne.

Olha : cabane du berger, terme devenu équivalent de *cayolar*.

Etxejoaun : maître de maison. Ici il revêt le sens de possesseur installé et aisé, propriétaire d'une *etxe* de qualité. Il s'oppose au "petit" *bordari*, qui vit généralement aux marges de la société, tutoyant la misère.

Notes

- 1 Éditions Elgaztoia, 2022, 215 p.
- 2 Presses universitaires de Bordeaux, 1997, 483 p.
- 3 En se référant à un ouvrage clef : *50 ans d'archéologie en Soule, Hommage à Pierre Bouchet, 1909-1997*, édité par *Ikerzaleak*.
- 4 Sous l'Ancien Régime, les affaires de la Soule, régies par la Coutume de Soule, étaient gérées par une Cour d'Ordre, composée de 2 assemblées : le *Silviet* (Tiers-état) et le *Grand Corps* (Noblesse et clergé) : les *Potestats* étaient les dix principaux propriétaires de maisons nobles de Soule au sein du *Grand Corps*.