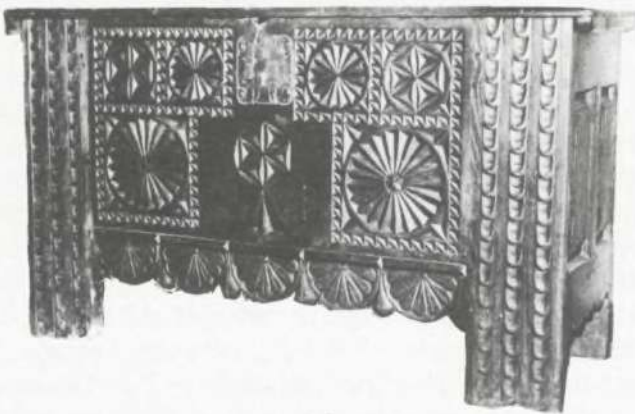
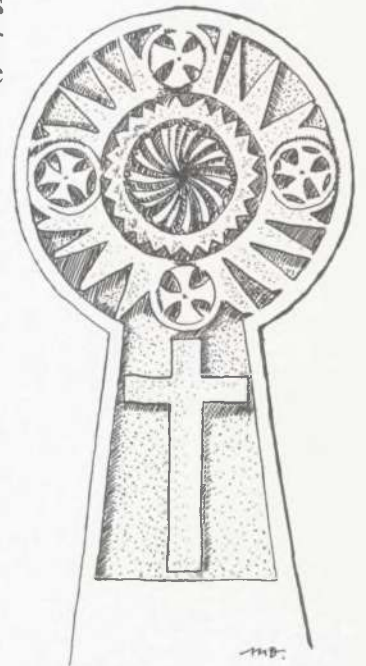


# *Existe-t-il un art basque ?*

La question mérite d'être posée. Il existe naturellement un art populaire, transmis depuis l'Antiquité, lié étroitement à l'ethnographie, et qui reçoit des apports par le contact culturel avec d'autres peuples. Mais il paraît préférable d'étudier comment les Basques assimilèrent ces divers apports, plus que d'examiner quelle put être leur contribution propre, qui, sauf à l'époque finale du gothique et pendant la Renaissance, resta très mince.



Même art décoratif sur la pierre et sur le bois



## *Les débuts*

Les premiers échantillons à l'intérieur du territoire basque actuel remontent à une période allant du Moustérien à l'Azilien - dont l'époque la plus brillante se situe dans le Magdalénien -, avec les peintures murales qui constituent le premier témoignage mondial des arts plastiques comportant des figures d'animaux qui laissent supposer la domination de l'homme sur la nature. Et selon Louis-René Nougier, le triangle privilégié de la zone de formation se situait en Aquitaine, il y a environ 30 000 ans, avec une genèse féconde et rapide qui accumule l'immense majorité des chefs d'œuvres entre les années 15 000 et 10 000, suivie d'une magnifique expansion à travers le Vieux Monde. De l'est à l'ouest du Pays basque nous avons les peintures des grottes d'Etxeberri, Sasixiloa, Altxerri, Ekain, Goikolaua, Santimamiñe, Arenaza, et Venta de Laperra.

Depuis Luis de Hoyos, la majorité des anthropologues défendent la continuité évolutive de la race Cro-Magnon chez le Basque actuel. Cependant, nous pouvons affirmer que les habitants contemporains n'ont pas hérité des arts plastiques développés au cours du Paléolithique.

Avec l'apparition des animaux domestiques, l'économie changea et, par voie de conséquence, les formes de vie. La majorité des habitants dut s'orienter vers les activités pastorales, avec une vie de transhumance conditionnée par le troupeau et se déplaçant entre les deux grands fleuves, la Garonne et l'Ebre. Les archéologues ont appelé cette civilisation pastorale « culture pyrénéenne ». Alors se développe la construction des dolmens servant de monuments funéraires pour l'incinération, et dont l'orientation à l'est fait penser au culte du soleil. Dans le mobilier des dolmens on trouve pour la première fois des poteries en céramique, avec d'autres éléments ornementaux personnels, des grains de colliers par exemple. Les outils en pierre polie se multiplient, et l'on voit surgir les prémices de l'art abstrait. Ce stade pastoral, avec sa transhumance, subsiste encore de nos jours et constitue la forme de vie la plus primitive.

Il est très probable que l'on a sculpté le bois à cette époque, comme depuis longtemps on avait gravé sur les ossements d'animaux. Mais un matériau aussi éphémère ne pouvait se conserver jusqu'à nos jours, et il nous est impossible de dire si la tradition plastique de nos bergers est l'héritage de cette époque. Les sculptures sur os et les reliefs sur céramique que l'on observe de façon similaire sur des récipients, des cannes, des fuseaux, etc..., peuvent être le fait de simples coïncidences.



*Certains dolmens de la plaine d'Alava atteignent des dimensions importantes*

Les dolmens, avec leurs chambres et leurs couloirs, ainsi que les tumulus, cromlechs et menhirs qui suivirent dans les époques ultérieures, ne sont pas particuliers au Pays basque, ni à la cordillère des Pyrénées. Cependant, il faut signaler un ensemble d'éléments mobiliers avec des particularités propres qui les distinguent encore aujourd'hui comme culture autochtone. Et il est très probable que certaines conceptions plastiques ont eu une incidence sur les arts populaires du pays par l'intermédiaire du mode de vie pastoral. Parmi les dolmens du pays, il faut distinguer ceux de montagne, de proportions modestes, et ceux de la plaine d'Alava qui atteignent des dimensions importantes.

Dans le mobilier de la période néolithique apparaissent les premiers objets en cuivre : bracelets, poinçons, ciseaux, haches, etc... La présence de la céramique campaniforme constitue une preuve de relations interculturelles. Mais l'Age du Bronze ne commence que vers 1 200 av. J.-C. Avec l'Age du Fer, les vagues dites celtiques augmentent, et l'enchevêtrement des diverses cultures constitue une nébuleuse que l'archéologie n'a pas encore réussi à éclaircir en distinguant ce qui relève de l'assimilation d'une part et de la création d'autre part. Ces vagues ont battu principalement le Sud du pays, mais on retrouve leurs traces sur toute l'aire géographique, ainsi qu'en témoignent les cuvettes d'or de la période Hallstatt trouvées à Bolibar (Guipúzcoa).

Les Romains ouvrirent des routes et construisirent des villages pour les garnisons et l'exploitation des mines. Mais il faut cons-

tater l'existence de quelques camps primitifs antérieurs à l'occupation romaine, comme on a pu s'en convaincre lors de fouilles faites sur diverses collines du pays : Aldaba, Arguedas, Olarizu, etc...

Il n'y a pas de vestiges de création originale à l'intérieur du pays durant de longs siècles. Dans ce pays où le fer abonde, on devait le travailler avec des moyens rudimentaires. Les premiers renseignements écrits concernant des forges figurent dans la *reja* de San Millán et se réfèrent à des forges du Nord de l'Alava, dans la zone limitrophe de la Biscaye, au IX<sup>e</sup> siècle.

C'est pendant la domination romaine qu'apparaissent les premiers noyaux urbains. De cette époque datent les villes qui ont des racines basques : Iruña (Pampelune), Irunberri (Lumbier), Irún, Iruña de Alava, etc...

Le haut Moyen Age se déroule dans une apparente obscurité. Cependant, on voit surgir progressivement une vie commerciale qui, avec le temps, dut être favorisée par l'ouverture sur la mer. Les premières manifestations de la vie chrétienne apparaissent dans les grottes naturelles et artificielles d'Alava et de Navarre principalement, avant la vie cénobitique et monastique certainement, mais sans liaison, semble-t-il, avec les directives institutionnelles des ariens établis à Tolède, avec lesquels existaient des divergences irréconciliables. De ces abris rocheux de type « trogloditique », où se pratiquait la vie érémitique, naquirent les monastères de San Juan de la Peña et San Millán de la Cogolla. Evidemment, la culture pyrénéenne du néolithique a eu des incidences sur l'élément populaire. Nous pouvons retrouver certains schémas ornementaux et certaines formes de récipients à travers l'utilisation qui en est faite de nos jours encore dans l'art populaire. Citons en exemple les pièces en céramique du dolmen d'Obioneta (Aralar) et celles de Haristoy (Saint-Martin d'Arberoue), ainsi que les gravures de Laño (Alava).

A la fin de l'époque, l'utilisation de stèles discoïdales se généralisa à toute l'étendue du pays. Elles furent utilisées comme stèles funéraires, de forme anthropomorphe, taillées dans la pierre avec une ornementation riche et variée. Parmi les plus anciennes se détachent celles d'Arguiñeta, d'Elorrio (Biscaye), avec quelques sarcophages. Ce type de sarcophage, avec un creux anthropomorphe et un couvercle plat ou en crête était très courant dans le pays. Dans la zone inhabitée de San Pedro de Gorostiza (Alava), j'ai découvert quelque quarante tombes de ce type utilisées pour la reconstruction de l'église paroissiale au XIV<sup>e</sup> siècle. Dans la Rioja d'Alava, plus précisément à Labastida et Remelluri, il y a des tombes avec des trous de même dimension creusés dans la roche. Mais le plus important de cette époque, ce sont les stèles discoïdales ornées de motifs floraux ou astrologiques, d'instruments de



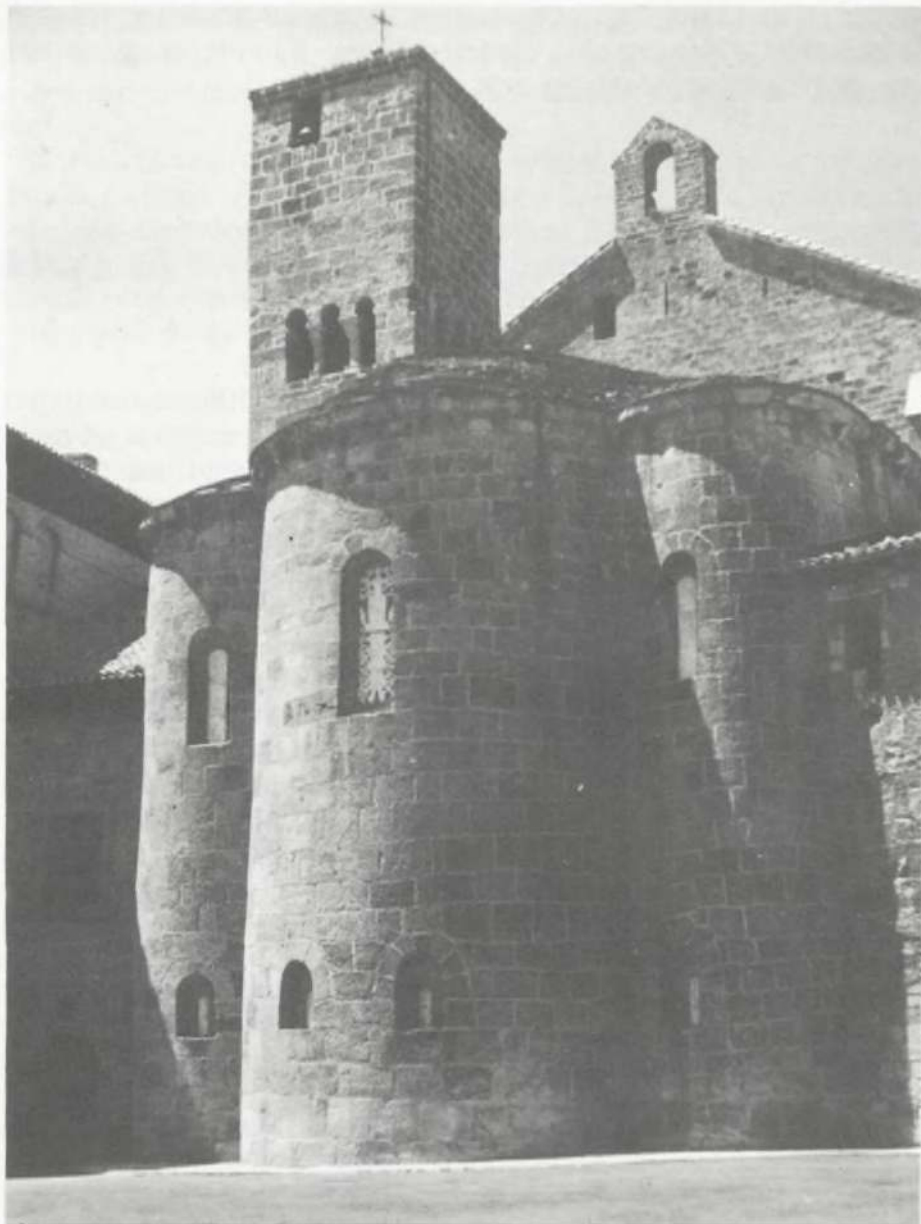
travail, d'animaux, figures humaines, symboles abstraits, etc..., et la présence d'une graphie caractéristique. Valeurs ornementales qui se prolongent dans les arts populaires.

## *L'époque romane*

Nous trouvons des vestiges de tradition wisigothique des VII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, très dispersés. Dans la frange nord, y compris Leyre et Aralar, nous constatons grâce à l'archéologie des influences carolingiennes dans la construction des églises, et l'influence mozarabe au Sud du pays, à proximité des rives de l'Ebre. Pour cette période pré-romane il convient d'ajouter d'autres découvertes très récentes, comme San Julián de Haiztara et San Juan de Amamio (Alava).

Dans le développement architectural, le chemin de Saint-Jacques a joué un rôle décisif. Pendant le XI<sup>e</sup> siècle le chemin de pèlerinage côtier était important : il pénétrait par Bayonne et, depuis Hendaye où l'on a identifié l'Hôpital des pèlerins de Zuberno, il traversait le Guipúzcoa en remontant le fleuve Oria, qui communiquait avec la plaine d'Alava par San Adrián de Cegama, ou bien il continuait par le littoral pour traverser la Biscaye et se diriger vers la plaine asturienne. L'abside de San Andrés de Astigarribia, aux frontières du Guipúzcoa et de la Biscaye, conserve un mur avec une fenêtre pré-romane comme témoignage important de l'époque. Mais quand Sanche III le Grand de Navarre débarrasse le nord de la Péninsule de la présence arabe, la route principale s'établit le long de la primitive voie romaine qui, soit du Somport soit de Roncevaux, se dirigeait vers Astorga ; dès lors, la route côtière devint secondaire.

On peut dire que le Pays basque entre dans l'histoire sous l'égide du royaume Vascon de Pampelune avant que la Navarre ne prenne son nom actuel. Autour de la Cour et des ordres monastiques, l'architecture romane se développe. Le monastère de Leyre, par exemple, était étroitement lié à la couronne de Pampelune à ses débuts et les rois attachèrent un intérêt spécial à ce sanctuaire. Bien que les premiers renseignements datent de 848, nous savons que la partie la plus ancienne de son architecture actuelle est constituée par sa crypte et sa façade conçue pour trois nefs. La partie la plus moderne - en transition avec le gothique, mais que l'on peut considérer comme faisant partie de l'étape finale du roman - est constituée d'une seule nef, et sous son dallage on a trouvé le tracé du plan pré-roman, plus précisément d'influence



*Le chevet de l'église de Leyre en Navarre*

carolingienne. La partie orientale, crypte et façade, fut consacrée en 1057. C'est le premier des grands monuments de la Péninsule Ibérique, mis à part San Pere de Roda en Catalogne. Il est antérieur à la cathédrale de Jaca, à San Isidoro de León, à San Martín de Fromista et même à la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. L'église de Leyre est incluse dans le processus évolutif qui va du pré-roman jusqu'à la naissance de la plus pure architecture romane.

Dans la construction de Leyre il faut remarquer sa partie primitive, celle qui s'élève sur la crypte, selon un plan de trois nefs comportant trois voûtes de même hauteur. Caractéristique tout à fait singulière qui se répètera à profusion dans ce que l'on appelle le gothique basque.

Sanche III le Grand de Navarre fut le grand protecteur de l'art roman dans la Péninsule car, non content d'avoir écarté les Arabes de la frange nord pour ouvrir la grande voie de Compostelle, il amena à San Juan de la Peña - qui faisait alors partie de la Navarre - les moines de Cluny (berceau du roman) en 1090. Sancho Ramirez introduisit à Leyre et de là aux monastères proches et éloignés, la réforme monastique et le renouveau artistique. Sanche III et, à son initiative, ses fils favorisèrent la construction des grands édifices de San Antolín de Palencia, Jaca, Nájera, San Isidoro de León, San Martín de Fromista, etc...

D'autre part, il va sans dire que l'art roman se développe pendant la prépondérance de l'économie agraire, et il est tout à fait logique que les grands monuments soient situés dans des zones de prospérité. Il en fut de même pour la cour royale et pour les principaux ordres religieux qui élirent ces endroits pour s'y installer. Le Guipúzcoa et la Biscaye ne sont pas à l'écart de ce courant artistique, ainsi qu'en témoignent dans leurs églises les portes, les fenêtres, les fonts baptismaux, les statues, etc..., dispersés à travers toute la région. Nous avons sur 28 églises du Guipúzcoa des références que l'on peut comparer avec d'autres renseignements écrits des XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. La Biscaye pour sa part, compte deux églises rurales : San Pelayo et San Miguel de Zumechaga à Bakio, et une autre presque intacte qui est San Pedro de Abrisketa, à Arrigorriaga.

Une intense influence pyrénéenne arrive de Sobrarbe et de Bigorre, sans compter celle qui vient de Catalogne par le côté oriental, à travers Huesca, de nuance italienne. Mais en même temps, les influences normandes touchent la partie occidentale du pays par les voies maritimes, spécialement en Biscaye. Cette influence normande, franchissant le versant atlantique, pénétra jusqu'au centre de l'Alava (Estibaliz par exemple) et même jusqu'à Estella (cloître de San Pedro). Curieusement, dans l'église d'Estella se retrouvent aussi des formes d'origine islamique visibles dans les petits lobes de la façade, très semblables à la porte de Saint-Jacques de Puente la Reina.

Dans les vallées des hautes montagnes des Pyrénées, par où passaient les routes secondaires de Santiago, nous devons noter l'Hôpital-Saint-Blaise et l'église paroissiale de Sainte-Engrâce en Soule, ainsi que, en Navarre, le sanctuaire de Muskilda, à Ochagavia. Mais l'itinéraire le plus important était celui qui regroupait à Ostabat plusieurs chemins et continuait sur Saint-Jean-Pied-de-Port pour franchir le col d'Ibañeta et descendre vers Ronce-

vaux. A noter particulièrement les vestiges qui jalonnent cette route dans les environs de Harambels (avec son chrisme sur le linteau de la porte de sa chapelle), Utziat, Aphant et Sainte-Eulalie. Les principaux chemins convergeaient à Puente la Reina. Là, très près, se situe la curieuse église au plan octogonal de Santa María de Eunate à Muruzabal, et une autre plus à l'ouest, à Torres del Rio. On dit que ces églises furent construites par les Templiers, mais il n'y en a pas de preuves. Il faut constater que l'expansion de l'art roman fut si rapide et qu'il s'ensuivit une telle demande pour l'édification des églises le long du Chemin de Saint-Jacques, qu'il fallut recourir aux manœuvres et aux artisans des villages. A leur tour, ces derniers contribuèrent à intégrer les éléments de l'art populaire. C'est un détail qui explique que le style général s'est vu influencé par les goûts et les tendances traditionnelles des sculpteurs ruraux. C'est pour cela que, dans chaque pays, il acquiert une marque particulière l'apparentant à l'artisanat local. Un exemple précis de cette interférence populaire est constitué par les figures de la porte de la sacristie de Saint-Etienne d'Aroue dans la Basse Soule, église du XII<sup>e</sup> qui souffrit de sérieuses modifications pendant la restauration de 1861. Pas trop loin de là, sur la porte sud de l'église de Musculdy, il y a un Christ crucifié et des symboles astraux. Nous pouvons retrouver ces derniers dans la tradition suivie par les tailleurs de pierre populaires sur les pierres funéraires ainsi que sur les linteaux des maisons.

Avec la création des villes et la croissance démographique apparurent des besoins d'agrandissement : c'est pour cela que dans les régions de plus grande densité urbaine, dans le Guipúzcoa et en Biscaye par exemple, on trouve beaucoup plus de témoignages de l'art roman dans les zones rurales ; encore faut-il remarquer que dans ces dernières, un bon nombre durent être en bois comme c'est le cas à San Miguel de Elejabeitia (Biscaye).

Dans les ouvrages civils il faut noter en Navarre, pour leur caractère monumental et leur originalité, le Palais Royal dans la « Rúa de los Peregrinos » d'Estella, le pont des pèlerins sur le fleuve Arga à Puente la Reina et l'*horreo* d'Iracheta dans la vallée d'Orba. C'est à Artajona que les tours et les murailles romanes qui protégeaient la ville se sont le mieux conservées. En plus des réussites architecturales, il convient de noter les œuvres sculpturales. Ces dernières, ainsi que les arts appliqués ou mineurs, étant des pièces mobiles, ont été d'une conservation difficile, à cause surtout des modes nouvelles, des changements de saints patrons, des ventes et des déplacements. Si beaucoup d'entre elles se sont perdues, les colonnes-statues et les chapiteaux montrent l'originalité de cette production.

Des artisans locaux, des imagiers populaires et des sculpteurs du peuple, en collaboration avec les maîtres de la profession, s'attachèrent à apporter le meilleur de leur sens artistique. Ils ne s'ins-



pirèrent pas toujours des motifs biblico-religieux, mais utilisèrent aussi des thèmes mythologiques et quotidiens, guidés par l'impulsion de leurs inquiétudes. En voici des spécimens exemplaires : la procréation et le mystère existentiel se reflètent dans les frises et les corbeaux d'Artaiz, des représentations artisanales et mythologiques sur la façade de Sangüesa, des motifs folkloriques à Echano et à Tuesta, des motifs historiques au Palais Royal d'Estella, des concepts de l'éternité sur la porte du Jugement dernier de la cathédrale de Tudela, etc... Autant de pièces uniques et qui témoignent d'une « acculturation » profonde dans les courants généraux du style. Nous pouvons aussi observer l'influence nordique qui a pénétré jusque dans le royaume de Navarre : c'est le cas des chapiteaux du cloître de San Pedro de la Rúa d'Estella, sur lesquels sont reproduits des rites scandinaves. Ces groupes sculpturaux de création populaire, tout en gardant des caractéristiques communes au sein du style roman, contrastent énormément avec leur exécution classique.

*Catedral de Tudela.*

Le cloître roman de ~~San Pedro de la Rúa~~



J. E. Uranga et F. Iñiguez nous font remarquer dans leur ouvrage que les principaux maîtres semblent se rattacher à un grand centre artistique qui recouvrait pratiquement tout le Pays basque, et dont nous pourrions même affirmer que son influence débordait sur la périphérie. Les maîtres travaillent certainement dans leurs ateliers les chapiteaux, les bas-reliefs ou les figures destinés à des localités éloignées. D'autres fois, ils se mettent à plusieurs, ce qui permet de démontrer la simultanéité de sculptures qui auraient pu nous paraître disparates et de dates différentes. On pourra ainsi constituer peu à peu les ensembles et les séries, qui ne seront jamais parfaits ni indiscutables, mais qui constitueront un pas en avant, si modeste soit-il. Les mêmes auteurs rendent compte de l'atelier qui fonctionna à Pampelune dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle, et font en même temps un large inventaire de sa production et de son influence.

Pour ce qui est de la sculpture isolée, il faut noter les *Andra Mari* (images de la Sainte Vierge) destinées à être placées sur les autels des églises. C'est une très riche collection iconographique qui s'étend sur toute la région et qui gagne du terrain progressivement tout au long de la période gothique. Il faut noter que c'est dans ces statues que les particularités autochtones, et même locales, sont le plus accusées. Ce sont des Vierges assises avec l'Enfant sur les genoux, généralement taillées dans le bois, bien que l'on en connaisse sculptées dans la pierre. Certaines en Navarre ont la particularité d'avoir sur leur surface un revêtement en argent repoussé. Cette technique devient une norme usuelle pour de nombreuses Vierges pour lesquelles on a une grande dévotion en Navarre et qui, naturellement, furent réalisées plus tard. Parmi ces Vierges on peut voir celles de Ujué, Villatuerta, « Las Antorchas » d'Estella, Irache et Sainte Marie de la cathédrale de Pampelune, Roncevaux, etc...

La Navarre possédait une richesse extraordinaire en pièces émaillées, jusqu'au pillage d'Aralar dont le retable a été récemment retrouvé et d'Estella. Cependant, il n'a pas été conservé de peintures romanes.

## *Le gothique*

Si depuis l'implantation du style roman en Europe Occidentale, les courants artistiques prirent un caractère international, cela se confirme encore plus pendant la période du gothique. D'une part nous devons considérer la parenté de la Navarre avec les dynasties

françaises et, d'autre part, la présence de la domination anglaise en Labourd, sans oublier les courants que les rois de Navarre purent importer de leurs possessions en Normandie.

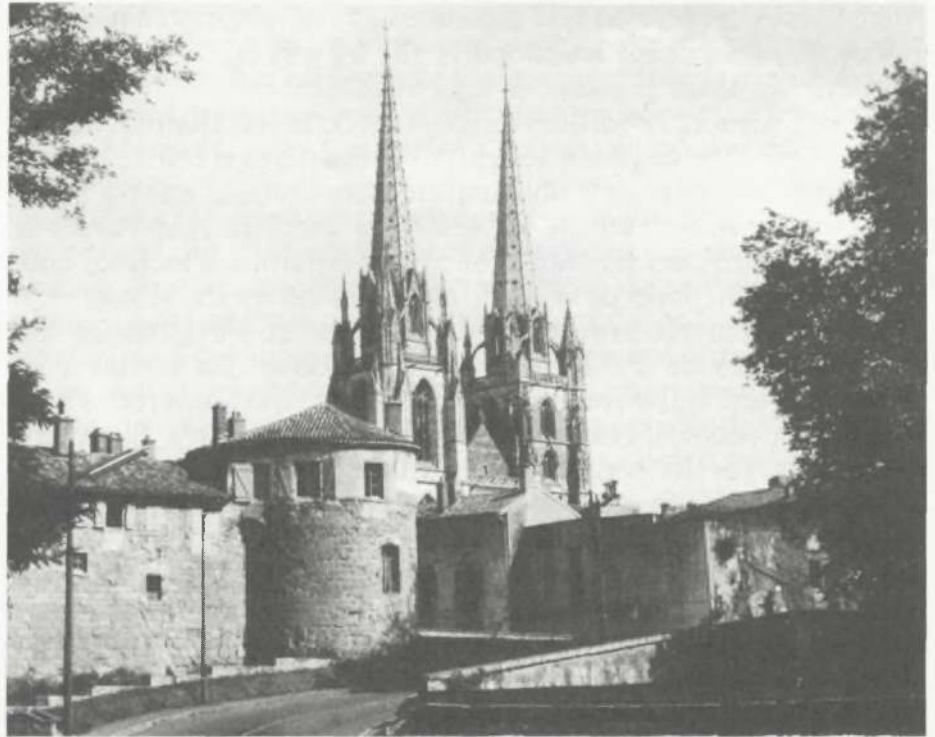
De très nombreux édifices témoignent de la transition du roman au gothique. Sur ce point, les grands monastères d'Iranzu et de la Oliva méritent peut-être une attention particulière, car on peut y observer en même temps les réformes cisterciennes. Parmi les grands monuments de transition il conviendrait d'inclure, entre autres, la cathédrale de Tudela et le monastère de Fitero.

Les deux œuvres principales du gothique au Pays basque sont les cathédrales de Pampelune et de Bayonne. La première fut édifiée sur une église romane dont il subsiste quelques restes (trois chapiteaux décorés, conservés au Musée de Navarre). Elle-même se dressait sur les vestiges d'un village romain. Tout ceci est confirmé par les fouilles effectuées récemment dans le cloître de cette cathédrale.

La partie gothique de la cathédrale de Pampelune fut commencée à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Sa construction connut des hauts et des bas, et elle subit même quelques écroulements. On commença le cloître en 1286 et la nef centrale fut recommencée en 1394. Les étapes les plus intenses du chantier furent les trois dernières années du XIV<sup>e</sup> siècle, pour continuer jusqu'en 1441. Pendant cette période figure comme maître d'œuvres Johan Lome avec qui travaillèrent Juan de Bruselas, Juan Arratia, Miguel Aizpún, Diego Bellamuzza, Ochoa Arpide, Martín Durango, Ochoa Aya, Juan Berástegui, Sebastián de Zarauz, Martín Arteaga, Leonart de Limoges, etc... ; en tout dix-sept maçons et huit manœuvres. La seconde étape commence en 1487, avec le maître Juan Martínez de Oroz, et, comme sculpteurs Azcarraga et Torrecilla, et elle va bon train jusqu'en 1501. Restent ensuite les retouches finales qui demanderont vingt ans de plus.

La cathédrale de Bayonne fut commencée en 1258. La construction de son corps principal débute à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et se prolonge tout au long du XIV<sup>e</sup> ; et son plan présente des similitudes avec celui de Pampelune. Il n'y a là rien d'extraordinaire, étant donné la proximité des deux cathédrales. A noter les ressemblances du réfectoire, avec leurs longs vitraux divisés horizontalement et leurs multiples clefs de voûte qu'a fait remarquer Elie Lambert. Les ornements géométriques en triangles curvilignes (gothique triangulaire) peuvent être d'influence anglaise, et non d'origine locale. Ce sont uniquement les coupes horizontales des vitraux du réfectoire qui indiquent l'origine probable, parce qu'elles sont absolument caractéristiques de l'Angleterre. J'ajouterai encore un autre détail dont il faut tenir compte : le caractère conventuel des chapitres espagnols et le caractère séculier des chapitres français, qui n'ont besoin ni du cloître ni de ses dépendances, et dont il vaudrait mieux chercher l'origine en Angleterre, où ils abondent





*La cathédrale de Bayonne*

(quoiqu'ils n'aient pas l'intérêt de ceux de Bayonne et de Pampelune). Les styles de Bayonne et de Pampelune contribueront à l'évolution espagnole, depuis les cloîtres monastiques jusqu'aux cloîtres de cathédrales. La cathédrale de Bayonne a un plan en croix latine, avec trois nefs et sept chapelles absidiales. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on élève les tours jumelles en flèche.

Parmi d'autres qui sont d'influence cistercienne, il faut noter Santa María de Olite. Près de cette ville, sur les chapiteaux de l'église de Beire on peut voir représentée la construction d'églises à cette époque.

Mais le gothique le plus nettement influencé par l'Ile-de-France est celui de la collégiale royale de Roncevaux. Elle remplace une première église qui remontait à 1090. Sous sa forme actuelle, elle fut commencée en 1202. De désolantes restaurations l'ont défigurée sur certains aspects, mais elle garde sa structure architecturale authentique. Elle fut construite suivant les innovations introduites à Notre-Dame de Paris. Les piliers divisant les nefs sont à section circulaire, comme de grosses colonnes, les voûtes centrales « sexpartites » restent dans la continuité de l'école, tandis que les voûtes des nefs basses ou latérales sont simplement en croisées d'ogives.

Les appuis et les structures obéissent en général, comme nous l'avons dit, à la même norme parisienne. Sa conception en fait un



exemple unique du premier gothique parisien en Espagne ; elle a certainement été dirigée et dessinée par un maître que Sanche le Fort de Navarre dut faire venir de France. L'église de Roncevaux fit école, et on connaît plusieurs églises qui s'en sont inspirées dans leur structure architecturale et leur ornementation austère.

Depuis longtemps auparavant, l'hôtellerie de Roncevaux était célèbre parce qu'elle était un passage important de la cordillère des Pyrénées. Dans ses abords immédiats passait une voie romaine qui allait de l'Aquitaine à la Navarre méridionale en passant par Saint-Jean-le-Vieux (Donazaharre), où il y a des vestiges aussi bien romains que romans. Les fondations d'une tour-vigie romaine, au sommet d'Urkulu en témoignent clairement. Non loin de Donazaharre (Saint-Jean-le-Vieux) apparaissait au Moyen Age la ville enclose de Saint-Jean-Pied-de-Port (Donibane-Garazi), avec son église paroissiale de style gothique, sur les bords de la Nive.

Parmi les édifices gothiques que nous pourrions considérer comme de premier ordre, il y a aussi la vieille cathédrale de Santa Maria à Vitoria, qui date de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle et qui s'élève sur une autre église romane. A remarquer en particulier le portique avec sa triple porte ornée de statues de saints et de prophètes d'influence franco-navarraise. Les trois tympan, en vérité un peu détériorés représentent de gauche à droite des scènes de la vie de saint Thomas ainsi que la Dormition et l'Assomption de la Vierge : cette dernière est au sommet du tympan central, tandis que sur le tympan de droite figurent des allégories du Jugement dernier. A l'intérieur on peut apprécier le plan en croix latine de trois nefs de hauteur inégale. Un beau triforium et des chapiteaux floraux sauf ceux d'un pilier situé près du transept (côté de l'épître), qui représente de fantaisistes scènes taurines.

Dans la même ville on note la présence de l'église paroissiale de San Pedro avec, à l'intérieur, les tombeaux d'illustres personnages, où s'étaient leurs amoiries. Mais il faut surtout signaler l'un de ses portiques, avec le ravissant ensemble des Apôtres, ainsi qu'une belle Vierge au meneau. Le tympan représente des scènes de la vie du Christ et du patron de l'église, qui couronnent le tout. Le plan de l'église, constitué par trois nefs courtes, est analogue à celui de la vieille cathédrale, y compris par le triforium et par les arc-boutants de la nef centrale.

Les grandes églises des capitales du pays servirent de modèle à la construction d'autres plus petites, ou même rurales et de chapelles. Sous cette influence, et en une très courte période au xiv<sup>e</sup> siècle, le premier grand sanctuaire gothique du Guipúzcoa fut édifié : l'église paroissiale de Saint-Jean-Baptiste, à Mondragón, entre 1340 et 1350. Sa structure, bien que plus modeste, présente des similitudes avec San Pedro de Vitoria. Elle possède trois nefs à transept, une abside polygonale et des chapelles absidiales au transept. La nef

centrale comporte des arcs latéraux pour contenir la poussée des voûtes. Les trois portes sont en forme d'ogive et évasées, sans ornementation, avec de simples chapiteaux entre les baguettes des pieds-droits et des archivoltas. De gros contreforts soutiennent la poussée des croisées d'ogives simples.

A cette époque-là, Mondragón était un important centre urbain, le plus important du Guipúzcoa avec Tolosa et San Sebastián. L'archiprêtre de la vallée de Leniz y avait son siège, et à son importance industrielle et commerciale - y compris ses propres mines - s'ajoutait sa position centrale entre Vitoria et les ports maritimes. Mondragón était un point stratégique sur la route du commerce de la laine venant de la meseta castillane et exportée vers les pays septentrionaux de l'Europe. Cette route mérite d'être retenue dans l'étude des relations culturelles. Le cabotage avait pris de l'ampleur dans les ports basques dès le XI<sup>e</sup> siècle. L'influence que Bayonne exerçait sur l'embouchure du Deva devient manifeste à la suite de la consécration par l'évêque de cette ville de l'église d'Astigarribia en 1108. Le vitrail mauresque conservé dans cette église qui penche vers le style mozarabe, peut être le témoin muet de ce commerce. Sur cette route du bassin du Deva, nous avons un beau frontispice gothique digne d'intérêt au cimetière d'Elgoibar, vestige de la primitive église paroissiale de San Bartolomé de Olaso ; mais celui de la ville de Deva est bien meilleur encore, avec son tympan sur lequel est gravée l'histoire de la vie de la Vierge.

Dans les ports maritimes du Guipúzcoa et de Biscaye, qui atteignirent un grand développement vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, des églises de plus grande importance ne tardèrent pas à se construire. Dans chacune des deux provinces, soumises aux mêmes influences religieuses, politiques et économiques, il était naturel que l'art, dans ses manifestations, eût les mêmes caractéristiques. On peut constater sans l'ombre d'un doute que, dès la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et tout au long du XV<sup>e</sup>, quelques-uns des monuments gothiques actuels de style français furent construits sur les anciennes églises détruites ou en ruine soit par suite de l'influence navarraise ou celle entrant par la voie maritime.

Bilbao possède plusieurs monuments, mais il convient d'en détacher la cathédrale Saint-Jacques, du XIV<sup>e</sup> siècle, avec trois nefs et un transept, un déambulatoire avec des chapelles asymétriques, polygonales, des voûtes en croisées d'ogives. Au XV<sup>e</sup> siècle on y construit un cloître gothique fleuri. L'église de San Antón mérite aussi une mention, bien que sa façade soit de style Renaissance.

Vers l'intérieur de la seigneurie de Biscaye, nous devons rappeler les églises d'Orduña et de Valmaseda, ainsi que la collégiale de Cenarruza avec son cloître Renaissance. Mais pour en revenir aux agglomérations portuaires, admirons leurs magnifiques églises

gothiques à Getaria, Zumaya, Ondârroa, Lekeitio, Bermeo (où ne sont conservés que l'église de San Eufemia et le cloître des Franciscains, à la suite de l'incendie de 1504), Portugaleta ... Nous trouverons aussi de très nombreux édifices civils gothiques au centre de ces mêmes villes. De la fin du xv<sup>e</sup> siècle et du début du xvi<sup>e</sup> siècle sont l'église de San Vicente et l'église paroissiale de Fontarrabie.

La transformation technique qui se produisit dans les forges dès le xiv<sup>e</sup> siècle, grâce à l'installation de l'énergie hydraulique, favorisa le commerce maritime. Pour sa part, l'architecture navale connut également des progrès et le bien-être économique était évident. Cela avait une incidence sur le développement des monuments sur une terre qui en elle-même était pauvre du point de vue agricole, comme l'était pratiquement la totalité du littoral cantabrique. J'estime que cette explication est nécessaire pour comprendre la dynamique suivie dans le déplacement ou l'expansion vers d'autres zones du pays, jusque là pauvres en œuvres artistiques.

Parallèlement à ces faits, la dépendance des différents diocèses avait aussi son importance : il ne faut pas oublier qu'ils gravitaient autour de la couronne de Navarre, avec des interférences de la Castille, pendant l'époque qui nous occupe. Les ouvrages religieux étaient alors les plus importants et les ouvrages civils en copiaient la forme. Il ne faut pas oublier que chaque diocèse passait un contrat avec un atelier donné, en imposant ses directives, et que celles-ci laissèrent leur marque tout comme Cluny et les Cisterciens. Rappelons que Lizarralde, en étudiant l'iconographie mariale avait distingué des différences sensibles entre les statues des églises dépendant de l'évêché de Calahorra - un peu plus somptueuses et plus proches des normes stylistiques - et celles de l'évêché de Pampelune, qui portent une plus grande empreinte populaire.

Depuis le Moyen Age, la Navarre même et la partie « vardulaise » du Guipúzcoa appartenaient au diocèse de Pampelune tandis que dépendaient de celui de Calahorra, la Rioja, l'Alava, la Biscaye et la partie « caristienne » du Guipúzcoa, qui constitue tout le bassin du Deva, hormis son embouchure, avec les villes de Deva et de Motriko. Appartient au diocèse de Bayonne la partie du Pays basque qui est aujourd'hui en France et le territoire du bassin de la Bidassoa, depuis le Baztán jusqu'à l'embouchure, du moins depuis le début du xii<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1566, date à laquelle ce territoire passa sous l'autorité de Pampelune, tout en continuant à payer certains impôts à Bayonne jusqu'en 1712.

Un autre facteur qu'il faut prendre en considération est l'interprétation donnée à plusieurs églises du Nord, dans le diocèse de Bayonne : elles ont des murs-clochers très hauts, des campaniles-frontons comme à Arbonne, Halsou, Villefranque, Macaye, Ihol-



dy, Ibarre, Ahetze, etc..., qui donnent son caractère à la région. Mais certaines églises de Soule sont encore plus originales avec leurs murs-clochers en trident, que l'on a coutume d'appeler clochers trinitaires ou clochers calvaires. Il y en a une près du château de Mauléon, capitale de la Soule, et d'autres dans les villages de Gotein, Aussurucq, Espès-Undurein et Idaux-Mendy. Il existe d'autres églises rurales de profil très populaire, comme celle de Serún (Navarre); construite peut-être par des bergers transhumants ou celle d'Ugarra (dans le Romanzado). Parmi celles qui ont une allure assez peu commune, on peut aussi ranger l'église du Santo Cristo de Catalain et l'église de la Antigua de Zumárraga (Guipúzcoa).

En architecture civile, il y a la haute qualité du château-palais d'Olite, ouvrage commencé sur l'ordre de Charles le Noble de Navarre en 1406, et avec lequel aucun autre ouvrage ne peut soutenir la comparaison ; ni celui de Tafalla, maintenant disparu, ni celui des Gramont à Bidache, ni Arazuri, ni aucun autre. Il a été reconstruit très fidèlement par l'architecte José Yarnoz sous les auspices de la « Diputación Foral ». Son style est français avec une adjonction de quelques décorations de type mudéjar.

Les maisons fortifiées « Cabo de Armeria », carrées ou rectangulaires et pourvues d'un patio, sont très fréquentes en Navarre : parmi celles-ci il faut noter le château de Marcilla et le palais d'Arazuri. Les maisons-tours d'Alava, de Guipúzcoa et de Biscaye furent démolies sur l'ordre du roi de Castille à la suite de l'incendie de Mondragón en 1448 : les Hermandades procédèrent à l'exécution de cet ordre en 1456. Plus tard, beaucoup d'entre elles

*Casatorre, la maison-forte*





furent reconstruites sur les anciennes fondations ; et probablement suivant la structure primitive, si on les compare avec celles qui existent dans les zones de la Navarre cantabrique ou en Pays basque de France : Ursúa à Arizkun, Jauregizar à Arrayos, Irurita, Donamaria, Lesaka, Urtubie (qui conserve, malgré les transformations du XVIII<sup>e</sup> siècle, la structure primitive à l'intérieur), Saint-Pée.

Dans le domaine de la sculpture les Vierges isolées méritent un chapitre à part, car l'apport basque y a été considérable, sans qu'on puisse nier les influences de la Bigorre et du Béarn à l'origine ; il s'ensuit une rupture avec ces statues rigides où l'on voit toujours l'Enfant au centre, le regard fixe, de face ; l'Enfant se déplace vers le genou gauche de la Vierge (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle environ), et c'est à partir de là que dut commencer un changement dans sa position qui l'amènera plus tard à tourner son regard vers le visage de la Mère. Si nous devons situer cette évolution avec une certaine précision, disons qu'elle commence à la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle et se poursuit au cours de ce dernier. La description de ces sculptures en bois polychrome, qui furent exécutées en quantité et en qualité, mérite que nous leur consacrons quelques lignes. Dans le pays elles portent le nom d'*Andra Mari*.

Les caractéristiques générales de cette série de Vierges assises sur un trône, avec l'Enfant sur le genou gauche, sont les suivantes : les Enfants, avec les membres inférieurs fléchis, tordus même, peuvent avoir les pieds pendants parallèlement et quelquefois croisés vers le sein maternel. L'Enfant, en général, porte un livre ou une pomme dans la main gauche et celle de droite est en position de bénédiction. La Mère, avec ou sans couronne (petite dans tous les cas), le regard de face et le visage souriant en général, tient dans sa main droite une pomme au bout de ses doigts extrêmement longs, tandis que sa main gauche repose sur l'épaule de l'Enfant, dans un geste de protection. Le manteau de la Vierge tombe de l'épaule droite en couvrant le coude au passage et se ramasse sous l'avant-bras, ce qui fait que ses plis asymétriques forment une ligne diagonale à l'extrémité inférieure.

Ces statues se répandirent à partir de la Navarre, ou plutôt d'un croisement franco-navarrais, car il ne faut pas oublier qu'elles suivaient les normes des formes adoptées par les ateliers travaillant pour le diocèse de Pampelune ou pour celui, tout proche, de Calahorra. Si, pour définir leur point de départ et leur trajectoire ultérieure, nous avons à choisir les modèles idéaux réunissant les traits principaux caractéristiques des *Andra Mari* basques, parmi les ouvrages les plus importants ou le plus finement travaillés, nous choisirions certaines pièces de facture typique.

Par exemple, celle de Santa María la Real à Olite (qui date de l'époque où la ville abritait la cour royale), celle de l'église de San Saturnino à Artajona, l'*Andra Mari* de l'église de Santiago à Puente la Reina, celle de San Pedro de la Rúa à Estella, l'*Andra Mari* de Bergota, celle d'Arigeleta (vallée de Yerri), celle d'Echarri (dans la vallée d'Allin, qui vient probablement d'Iranzu), Notre Dame de Codés à Torralba, celle de l'église paroissiale de Roncal en Navarre, l'*Andra Mari* de Santa María la Real à Zarauz, celle de la chapelle de San Prudencio à Getaria, *Andra Mari* de Uriarte à Elgeta (Guipúzcoa), celle de Begoña à Bilbao, celle de Gatzaga de Zaldibar, qui se trouve aujourd'hui au Musée de Bilbao, celle de la chapelle San Cristóbal de Busturia (Biscaye), la Vierge de la Esclavitud dans la vieille cathédrale de Vitoria, celle d'Ullivarri Viña, qui est actuellement au Musée de Vitoria, la Vierge du Rosario de Navaridas, Santa María de Ayala à Alegría, celle de l'église paroissiale d'Andollu en Alava.

La main des artistes populaires produit quelquefois des pièces vraiment originales, fantaisistes et même surprenantes, pleines d'un enchantement expressif.

Parmi ces pièces, nous pourrions inclure Sainte Ursule avec sa cour de petits personnages à Acorda (Ibarrangelua), Sainte Anne de la chapelle de Santa Catalina à Mundaka, Notre Dame de la Blanca, aux lignes traditionnellement byzantines, à Jaurrieta ; l'enchantement expressif de l'Enfant Jésus de *Andra Mari* (Nuestra Señora de la Palma) à San Adrián, et quelques autres sculptures réalisées pendant la Renaissance qui gardent encore de nombreux détails gothiques ; *Andra Mari* de Buiñondo, ou Buruñano à Vergara, dont on peut ouvrir le ventre pour découvrir le mystère de la Trinité ; le groupe sculptural de Sainte Anne et la Vierge à l'Enfant sur un pilier, à Berango ; ou cet autre groupe qui se trouve dans la chapelle de la Trinité, dans le village de Santa Eulalia (Alava) : ici, un adulte symbolisant peut-être un ange, protège un enfant contre le diable qui guette par derrière. Au moment où l'on valorise l'art naïf, l'étude de ces sculptures et d'autres exécutées par des sculpteurs de village mériterait une monographie : on comprendrait mieux ainsi le sens esthétique du monde populaire basque.

Les peintures murales du gothique sont regroupées au Musée de Navarre, qui réunit la quasi totalité de la production de l'ancien royaume. Celles de la première période sont d'influence française, avec quelques interférences anglaises. Celles d'Artaiz et celles de la première période d'Artajona sont les plus anciennes : elles datent du XIII<sup>e</sup> siècle et des réminiscences romanes apparaissent dans leur archaïsme. A Olite comme à Artajona, il existe une seconde décoration sur laquelle on constate les premières influences italiennes du début du XIV<sup>e</sup> siècle. D'autres peintures murales viennent de la cathédrale de Pampelune, de Gallipienzo et d'Olleta. Celles de l'église paroissiale de Gaceo et d'autres assez détériorées de Nuestra Señora de los Remedios, d'Urrialdio (Alava), méritent aussi d'être mentionnées. Dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle on

observe une influence flamande qui est visible sur les peintures sur bois servant de fond au Christ crucifié dans la chapelle de Santa Cristina (cathédrale de Pampelune), en provenance de Caparroso. On conserve à Tudela d'importantes œuvres peintes sur panneaux de bois. Le maître autel de la cathédrale, de style hispano-flamand, fut peint par Pedro Díaz de Oviedo entre 1487 et 1494. Le retable de la Vierge de l'Espérance, de style gothique international, est l'œuvre de l'Aragonais Bonant Zahortiga ; mais la peinture gothique sur panneaux la plus prodigieuse est le retable de Santa Catalina, de style international du début du xv<sup>e</sup> siècle, attribué à Juan de Leví. De ce même côté de la Navarre, dans l'église paroissiale de Barillas, il y a un retable principal avec une peinture sur bois qui est un bon spécimen du troisième quart du xv<sup>e</sup> siècle, qui gravite autour de l'Aragonais Huguet.

A la fin du xv<sup>e</sup> siècle, quand le gothique flamboyant était encore prépondérant, on enregistrerait déjà systématiquement les noms dans les livres de comptes et de fabrique, et les noms à consonance basque reviennent fréquemment. Quand la construction en brique était encore à l'apogée dans le reste de l'Espagne, les tailleurs de pierre basques obtenaient un grand succès partout où la construction en pierre s'imposait, et cela grâce à leur habileté en la matière. A partir de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, l'expansion des artistes basques dans la Péninsule fut importante, notamment celle des architectes, des maîtres d'œuvre et des sculpteurs, plus demandés que les peintres. Cependant, il y avait des exceptions, tel ce peintre de Tafalla, Juan Gascó ou Juan Navarro qui obtint un grand renom en s'installant dans la cité de Vich, où il réalisa de nombreuses œuvres sur panneau pour les églises de Gérone. Plusieurs d'entre elles sont conservées actuellement au Musée Episcopal de la cathédrale, et on pense qu'il a peut-être participé à la réalisation du retable principal de la cathédrale de Tudela, qui est l'œuvre de Pedro Díaz de Oviedo. Il était naturel que de nombreux Basques aient travaillé pour la cathédrale de Calahorra, dont le diocèse s'étendait largement en Pays basque. Parmi eux nous rappellerions surtout les Olabe, une famille qui débute avec les frères Juan et Pedro, qui travaillèrent au cloître gothique et au transept de cette cathédrale en 1470. Pedro participa à l'élaboration du devis des travaux de l'église paroissiale de Cintruénigo, en 1520.

A l'extrémité méridionale du pays, Tudela, qui depuis longtemps apparaissait dans l'histoire comme une ville romanisée, possède une très longue liste de noms basques parmi les artistes de la transition entre le Gothique et la Renaissance. C'est ce que montre le catalogue de cette « Merindad » réalisé sous la direction de Maria Concepción García Gainza avec la collaboration de M.-C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona et M. Orbe.

Juan de Arandia, architecte d'Elgoibar (Guipúzcoa), travailla à Valladolid à la fin du xv<sup>e</sup> siècle : c'est à partir de son projet et sous



sa direction que fut édifée, vers 1490, l'église de Santiago, avec sa nef unique ; Garcia Olabe y collabora. Mais c'est aussi à lui qu'on doit la totalité de la construction de San Benito el Real, église à trois nefs commencée en 1499. Ortuño de Bollar, originaire d'Ereño (Biscaye), qui dirige la construction de l'église de Yeste (Albacete) et Juan de Olozaga à qui l'on doit le plan de la construction de la cathédrale de Huesca, sont contemporains d'Arandia. Parmi ceux qui examinèrent le projet et surveillèrent les travaux figurent les maîtres navarrais Lombierre, Peña, Ligorreta et Idoyaga. Un autre contemporain fut Juan de Alava, mort en 1537, qui intervint en tant que constructeur ou en tant qu'expert dans les travaux des cathédrales de Séville, Ségovie, Plasencia, et Salamanque. Dans cette dernière ville, il a aussi participé à l'édification des églises de San Esteban et de San Agustín. Et dans la construction de l'Alcazar de Tolède figurent les noms d'Arandia, Gernika et Barrena.

Par la suite, et tout au long de la Renaissance, les maîtres d'œuvre basques figurent parmi les constructeurs de temples et d'édifices civils importants, poussée que seule explique une longue tradition de bâtisseurs.

## *La Renaissance*

Le gothique flamboyant se maintient encore au début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais on note à peine quelques influences du gothique de style Isabelle qui s'était étendu sur une grande partie de la Péninsule. Comme exemple insolite nous pouvons signaler son influence sur le monastère de Bideurreta (Oñate), érigé entre 1510 et 1520 par López de Lazarraga et son épouse Juana de Ganboa. Lazarraga était à cette époque comptable des Rois Catholiques. En Navarre le recul dans la construction est très sensible à la suite de l'invasion castillane, tandis qu'en Guipúzcoa et en Biscaye débute avec le XVI<sup>e</sup> siècle l'époque des grandes réalisations.

Séville fut un centre commercial important à partir de la création de la Casa de Contratación, en 1503, grâce au monopole du trafic commercial de la route des Indes, trafic dans lequel les produits des forges basques étaient l'objet d'une forte demande. Dans sa cathédrale, Martín de Gainza et Miguel de Zumárraga laissèrent leurs empreintes d'architectes. Le premier nommé avait en outre dirigé les travaux de l'église de Lebrija, en 1538. A la même époque, les tailleurs de pierre Domingo de Lasarte, Miguel de Irurizaga et Machin de Sarasola travaillaient à la cathédrale de



Salamanque. Avec d'autres, ils intervinrent dans le devis des travaux de l'église paroissiale de Vitigudino, en 1555. A la Chartrreuse de Miraflores (Burgos) nous trouvons Diego de Mendieta et Juan de Goyaz, avec Martín de Mendiola, au service de Charles Quint.

Une longue liste de tailleurs de pierre basques ayant travaillé avec Diego Siloé à la construction de la cathédrale de Grenade figure dans le *Diego Siloé* de Gómez Moreno. Au monastère de San Lorenzo, à l'Escorial, outre la participation des sculpteurs biscayens Juan et Martín de Ganboa, travaillèrent d'autres Basques, principalement des tailleurs de pierre. Ils étaient si nombreux qu'ils formaient une colonie, qui avait sa propre aire de jeu de pelote et qui maintenait les danses et les jeux traditionnels du pays.

La découverte de l'Amérique et des bancs de morue dans les mers du Nord sont la source de la prospérité économique du littoral du Pays basque. Ceci contribua à affirmer le penchant des Basques pour la construction en pierre de taille et les amena à utiliser des éléments des techniques antérieures, mais en les modifiant pour répondre aux nécessités du moment et en adaptant leurs églises à une nouvelle typologie : les églises à colonnes.

Déjà au <sup>xvi</sup>e siècle, les sépultures à l'intérieur des églises s'étaient généralisées dans la partie péninsulaire ; à cela s'ajoutent les nécessités découlant de leur fonction qui faisait de leurs parvis des centres de discussion, ainsi que la croissance démographique provoquée par l'essor commercial : tout cela rendit nécessaire l'édification d'églises plus grandes.

Les églises à colonnes, appelées aussi « iglesias de salón », sont une singularité architecturale inconnue en Europe, rare en Espagne, mais très fréquente en Guipúzcoa et en Biscaye. C'est pour cette raison que, dans les études d'histoire de l'architecture, on les appelle « gothique basque » ou « gothique biscayen ». Felix López del Vallado s'est intéressé à leurs particularités au début de notre siècle. Selon lui, « en règle générale, leur plan primitif est celui d'une basilique ; elles ont trois nefs avec une seule abside dans la nef centrale ; les trois nefs ont la même hauteur, sans arc-boutant ; les appuis extérieurs sont de gros contreforts saillants, quelquefois en escalier ; à l'intérieur, et c'est ce qui les caractérise le plus nettement, sont des colonnes très hautes, avec des chapiteaux classiques ; sur les abaque de ceux-ci, ou sur le prolongement du fût sur l'abaque, reposent les croisées d'ogives. Ces dernières sont souvent étoilées ou avec des nervures ondulées qui mettent en relief les bases de l'ogive ».

Ces églises furent édifiées au <sup>xvi</sup>e siècle et n'ont d'original que la hauteur des nefs et les croisées de voûtes. Si nous avons à choisir quelques églises comme prototype de cette description, nous pencherions en premier lieu pour l'église paroissiale de l'Assomption



*Eglise souletine  
à « clocher-calvaire »*

de Notre Dame, à Segura, pour San Pedro de Arizona à Vergara (Guipúzcoa), Nuestra Señora de la Purísima Concepción à Elorrio, et Nuestra Señora de la Asunción à Xemein (Biscaye).

Avec la nouvelle technique de construction on gagna en espace et en sonorité à l'intérieur d'une église. Nous ne pouvons dire jusqu'à quel point la bonne acoustique influa sur le développement de l'orgue, qui connut une grande expansion à partir de cette époque.

Avec la disparition des arcs-boutants, l'extérieur se simplifie et laisse voir dans la distribution des volumes le dessin de l'édifice avec son plan primitif de basilique. La décoration se réduit aux portes d'entrée, de style Renaissance, aux pignons et aux colonnes plateresques, avec des emblèmes et des grotesques, aux arcs en plein cintre taillés en voussoir et quelquefois décorés à caissons. C'est ainsi que les architectes basques de la Renaissance surent donner un caractère monumental et une personnalité à leurs églises.

Ce fut le siècle d'or de l'architecture basque, implantée essentiellement dans les régions du Guipúzcoa et de Biscaye, mais qui peut s'étendre à d'autres agglomérations d'Espagne, jusqu'au centre de la Péninsule. A l'étude de documents, on constate l'intervention de tailleurs de pierre basques dans la cathédrale de Santa María la Redonda, à Logroño, au monastère de San Millán de la Cogolla et dans l'église paroissiale d'Anguiano, dans la Rioja, sans parler de tel ou tel temple de la province de Tolède.

Une variété très particulière est constituée, en Soule, par les murs-clochers à triple pinacle, que l'on appelle couramment « clochers trinitaires » ou « clochers calvaire ». La plus célèbre de ces églises souletines est Saint-André, à Gotein, qui date du *xvi*<sup>e</sup> siècle. On voit par les caractéristiques gothiques de sa construction

que l'église d'Aussurucq est antérieure. Celle de Lahonce, ancienne abbaye, conserve des parties romanes et possède un clocher trinitaire datant peut-être du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il existe d'autres édifices plus respectueux des normes du style Renaissance : ce sont notamment les cloîtres du couvent de San Telmo, à San Sebastián, et de la Collégiale de Cenarruza, en Biscaye.

Dans l'architecture civile, l'ancienne Université d'Oñate se distingue par son aspect monumental. L'illustre prélat Rodrigo de Mercado y Zuazola en finança la construction. C'est un édifice quadrangulaire avec un cloître à l'intérieur, des galeries, une chapelle sur un côté du vestibule et de grandes salles. A sa façade fastueuse correspond un beau et grand cloître et de beaux plafonds à caissons d'influence mudéjar dans l'escalier et certaines salles. Cette université fut construite entre 1546 et 1548 selon le plan de l'architecte français Pierre Picart qui dirigea lui-même les travaux.

Dans les palais on observe une plus grande disparité. Il y en a qui n'abandonnent pas totalement la tradition ogivale : Lili à Cestona, Basozabal à Azpeitia, Berriatua à Motriko, Aranzibia à Berriatua-Ondarroa, Ugarte à Okendo, etc... Plus typiques de la première période de la Renaissance sont Ubilla et Urbaruega à Markina, et Ozaeta à Vergara. Lobiano à Ermua et Oxirando à Gordejuela en Biscaye, sont d'une période plus avancée.

Depuis les toutes dernières années du XV<sup>e</sup> siècle et le début du XVI<sup>e</sup> siècle, la sculpture de la Renaissance était soit flamande, soit bourguignonne, soit fortement influencée par ces écoles, introduites dans le pays grâce aux relations commerciales par voie maritime. L'essor de l'économie est évident après la découverte du Nouveau Monde, et de nombreux artistes de France et des Pays-Bas arrivent, cherchant fortune. Ils font appel eux-mêmes aux aides et aux sculpteurs du pays, ce qui produit en conséquence des styles atypiques, éloignés de la traditionnelle orthodoxie de leurs écoles d'origine. Le retable de Lekeitio, où des motifs et des formes populaires interviennent, est un exemple typique de ce phénomène. Il n'en reste pas moins que les Picart, Beaugrant, Imbert, Maître de Nantes, Troas et d'autres laissèrent des traces profondes dans les églises du pays. Le retable basque de l'*Andra Mari* d'Elejalde, à Galdakano, peut être inclus dans le groupe des styles de transition.

A cette époque s'ouvre à Vitoria l'atelier de Juan de Ayala, adepte du style plateresque et fréquentant ces maîtres venus de France et des Pays-Bas : en 1527, il peint et dore le retable de l'église paroissiale de Markina-Xemein en Biscaye. C'est un retable plateresque qui est sorti probablement de ses ateliers, bien qu'il n'y ait pas de document qui l'atteste, car en 1543 il a été engagé pour réaliser le retable d'un autre village très proche en Biscaye,



celui de la collégiale de Cenarruza. Il travailla pour d'autres localités du Guipúzcoa, de Biscaye, et de Navarre, mais les travaux les plus importants, il les réalisa en Alava. Un sculpteur de Vitoria, contemporain d'Ayala et connu pour la finesse de ses travaux fut Andres de Mendiguren. Tous les deux collaborèrent pour exécuter le beau retable plateresque de la chapelle de la Piété dans l'église paroissiale de San Miguel à Oñate.

A propos de ses œuvres, Camón Aznar déclare : « L'art d'Ayala est un art Renaissance dans lequel se mélangent une recherche de la beauté dans les visages, une tendance aux lignes courbes dans les manteaux qui se déploient en de volumineux reliefs au rythme arrondi, et en même temps un réalisme spontané dans les têtes, d'une plasticité saillante et plutôt courtoise et d'un modelage serré ». Il eut de nombreux disciples et ses ateliers durèrent pendant plusieurs générations. Mais son mérite repose principalement sur l'introduction du style plateresque qu'il pratique avant les autres et avec plus de netteté.

Vitoria était un centre commercial important à l'époque et un autre sculpteur remarquable, Andrés de Araoz, y était installé avec ses propres ateliers. Il était assez attaché aux tendances expressives d'Alonso Berruguete. Araoz travailla beaucoup pour l'Alava, le Guipúzcoa et la Navarre. Il suit une évolution qui va du plateresque au « romanisme » mais, non content d'utiliser des figures ornementales avec des motifs païens, comme on le voit dans son retable de Genevilla (Navarre, 1563), il sut s'orienter vers des thèmes plus sacrés, dépouillés de tout paganisme, ainsi qu'on peut l'observer sur le retable d'Eibar (Guipúzcoa), commencé en 1567. Il est à noter que, selon Camón Aznar, le retable de Genevilla est un des chefs-d'œuvre de l'art espagnol. Dans une certaine mesure, ce sont là les prémices ou les présages d'une adaptation aux normes établies par la Contre-Réforme du Concile de Trente, et qui devaient mettre fin aux conceptions brillantes et enjouées utilisées par l'ornementation de la première Renaissance.

Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, une figure éminente va polariser l'attention : Juan de Anchieta, originaire d'Azpeitia. En 1565, à travers ses travaux à Astorga et à Briviesca, il apparaît comme très lié à l'école florentine. Avec Juní, Becerra et López de Gámiz, il introduit le « romanisme » en Espagne. Il a une forte personnalité et on lui confie les principales sculptures de certains retables. Ce n'est pas pour rien que Juní, au moment où il devait décider sur son lit de mort de l'achèvement de l'œuvre qu'il aimait le plus (le retable de Medina de Ríoseco, qu'il laissait inachevé), déclara : « il n'y a aucune autre personne dans la profession à qui on puisse faire confiance pour finir cette œuvre, si ce n'est Juan de Anchieta ». Entre 1572 et 1575, il s'établit en Guipúzcoa ; il recrute ses premiers disciples et travaille pour quelques églises de la région qui dépendent de l'évêché de Pampelune.

Durant cette période, une de ses œuvres maîtresses est le retable de Zumaya. En 1576 il vient s'établir définitivement à Pampelune, où il installe son atelier et crée une importante école : A. Bengoechea, P. González de San Pedro, M. Ruiz de Zibieta, López de Larrea, B. Imberto, D. Bidarte, D. de Luso ou Lussa, J. de Berueta, Jerónimo Larrea, J. Iriarte et d'autres, sont ses élèves les plus remarquables.

Le travail d'Anchieta fut fécond et ses réalisations dépassèrent le cadre du pays. Il exécuta l'Immaculée qui préside le retable principal de la cathédrale de Burgos, fit la chapelle de la Trinité et la cathédrale de Jaca, le retable de Saint-Michel pour la Seo de Saragosse, etc... Les retables les plus importants qu'il réalisa en Navarre sont ceux de Cáseda, Aoiz et Tafalla. Il se distingua par sa sobriété ornementale, la sérénité de ses figures et la distribution des volumes dans la composition scénique : qualités distinctives, selon la critique Camón Aznar, de son tempérament basque. De surcroît, pour réaliser les figures, il se servait de modèles choisis parmi les gens de son pays. Entre autres mérites on lui attribue celui d'avoir introduit de nouveaux concepts thématiques conformes aux nouvelles normes iconographiques fixées par le Concile de Trente, ce qui fit dire à Camón Aznar lui-même : « Grâce à Anchieta, l'Espagne fut le pays qui synthétisa et exprima l'état spirituel de la Contre-Réforme en sculpture ». Il ajoute qu'Anchieta est le maître espagnol le plus imité.

Ce grand sculpteur mourut dans la capitale navarraise en 1588 et fut enterré dans le cloître de la cathédrale avec cette épitaphe : « Ci-gît Anchieta, qui ne vantait pas ses œuvres et ne dédaignait pas celles des autres ».

Son influence fut très importante et ses œuvres ainsi que celles de ses disciples se répandirent dans tout le territoire basque. Elles eurent moins de répercussion vers la Ribera de Navarre et atteignirent à peine le Pays basque de France, car de plus en plus la frontière marquera une séparation culturelle. Cependant le grand impact du « romanisme » à la Michel-Ange a laissé quelque trace sur trois panneaux en haut relief conservés en l'église d'Arcangues (Labourd) : ce sont les restes de quelque retable, qui témoignent sans doute du passage de quelque disciple d'Anchieta. A Hendaye on conserve des éléments de deux petits retables et une statue seule, œuvres de Juan de Iriarte provenant de Fontarrabie.

Avec la guerre entre les factions gramontaises et beaumontaises, et par suite de l'invasion castillane de 1512, la Navarre subit un grand retard dans les arts plastiques. Mais dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, elle retrouve le rythme, et la sculpture « romaniste » est riche et abondante grâce aux ateliers de sculpture de Sangüesa, Lumbier, Estella, Vitoria, Bilbao et ailleurs.

Il y a naturellement dans cette pépinière de sculpteurs un processus d'évolution marqué par Bascardo qui travailla en Alava et en Guipúzcoa ; par Aloitz qui travailla en Biscaye et au Gui-

púzcoa, Biniés en Navarre, et même par les ateliers des Ayala et des Araoz, petits-fils de ces deux grands maîtres, qui continuaient à travailler beaucoup plus grâce à la vitesse acquise de leurs ateliers que grâce à la qualité de leurs œuvres. Parmi les informations dispersées, celle qui concerne le sculpteur Sauguis mérite d'être accueillie : il travailla particulièrement dans la région de Soule sous la direction d'Arnaud de Maytie.

Mais il y a encore un autre parallélisme à souligner en ce qui concerne le riche apport sculptural du XVI<sup>e</sup> siècle : il s'agit des sculpteurs populaires qui travaillaient dans les villages. Quelquefois ils essayaient d'imiter les grands maîtres reconnus, d'autres fois ils restaient totalement en marge. Ils réalisent généralement des pièces pleines de charme grâce à leur ingénuité, et ils réussissent fréquemment des sculptures très expressives, de grande valeur, dans l'art mobilier populaire : par exemple la Pietà de Halsou ou le Christ de Saint-Sauveur à Jatxou (Labourd) ; ou encore le groupe sculpté qui est dans la chapelle de la Trinidad du village de Santa Eulalia (Alava), représentant un ange qui protège un enfant contre le diable qui guette par derrière, ou le groupe de Sainte Anne et de la Vierge de Berango (Biscaye).

Le développement de la peinture de la Renaissance ne fut pas parallèle à celui de la sculpture. Il y eut cependant des peintres et des doreurs qui travaillèrent à dorer et à parer des retables comme Araoz, Olazarán, Breheville, Elizalde, etc. Leurs travaux montrent qu'il y avait peu de possibilités de réaliser des œuvres picturales de valeur. Les peintures sur panneau du retable de Cenarruza nous éclairent sur la valeur picturale de l'atelier de Juan de Ayala à Vitoria.

Le peintre qui introduit et représente en Navarre la peinture hispano-flamande est Pedro Díaz de Oviedo, probablement formé dans les ateliers d'Avila et de Burgos. La majeure partie de ses travaux est concentrée à Tudela et dans sa zone d'influence.

Les peintures du maître d'Oroabia sont une œuvre insolite. Selon Diego Angulo, l'une des personnalités navarraises de la Renaissance qui mérite de figurer dans l'histoire de notre peinture, est l'auteur du retable principal d'Oroabia près de Pampelune dans la « cendea » d'Olza. Ce retable dont l'auteur est inconnu fut exécuté en 1530. Presque à la même époque, et dans la région de Pampelune, une place éminente revient à Juan de Bustamante, habitant d'Estella, tout comme Miguel de la Torre.

Dans la Ribera de Navarre, un auteur anonyme, connu sous le nom du maître d'Agreda, se distingue en tant que maître du maniérisme dans la première étape de la Renaissance. Dans la Ribera, l'influence aragonaise est évidente, étant donné que sur le plan ecclésiastique elle dépendait de l'Aragon. Parmi les autres peintres qui se firent remarquer, il y a les nommés Pertus à Saragosse et à Tudela, Rafael Juan de Monzón qui travaille à



Huesca et Tudela. Parmi les disciples de ce dernier figure le Biscayen Felipe Gil, habitant de San Vicente de Abando ; mais il n'existe aucune trace de son activité artistique. Diego Polo, habitant de Puente la Reina, Francisco de Orgaz et Floristán de Aria, habitants de Tafalla, entre autres, travaillèrent dans la zone moyenne de Navarre. Le Navarrais Juan de Lumbier travaille un peu à Tudela et surtout à Saragosse, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Paulo Ezchepers, mort en 1589, travailla à Saragosse aux côtés du Flamand Roland Mois. Ils ont peint ensemble des panneaux, dont le plus remarquable fut réalisé pour les Augustines réformées de Tafalla.

Nous savons qu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle l'école de peinture de Vásquez fonctionnait à Bilbao - Francisco de Mendieta s'y était formé - mais nous ne connaissons pas ses activités. Mendieta est l'auteur de la « Jura de los Fueros de Viscaya », œuvre qui garde en elle un primitivisme anachronique.

Pendant la Renaissance, Pampelune recrute des peintres locaux et de la région essentiellement : c'est pour cela que l'évolution de la peinture y fut plus lente et moins réussie par rapport à la Ribera. Ce n'est qu'avec l'apparition de Juan de Landa que nous y trouvons et encore très tardivement, la peinture du maniérisme réformé. Juan de Landa est le peintre le plus important et le plus représentatif de la capitale de la Navarre à la charnière des deux siècles ; c'est même lui qui introduisit des aspects naturalistes dans la nouvelle peinture du XVII<sup>e</sup> siècle. Il eut de nombreux disciples et son œuvre fut assez abondante ; on retiendra en particulier les retables d'Eransus, Cáseda et Sagaseta.

En plus des églises à colonnes, l'œuvre architecturale exportée en Amérique est un des principaux apports basques au cours de la Renaissance. Les architectes et tailleurs de pierre basques constituent un jalon dans l'histoire de l'art hispano-américain. C'est un art européen qui commence dans le Nouveau Monde avec la dernière version du gothique et dans le contenu duquel les artistes basques apportèrent leur part.

L'équipe qui avait travaillé à la cathédrale de Séville est aussi intervenue dans celle de Santo Domingo, consacrée en 1541 : on y compte, parmi plusieurs « Montañeses », quelques Basques comme Ortuño de Bretendón. On y remarque surtout les colonnes cylindriques comme dans de nombreuses églises basques. L'architecte de la cathédrale de México était Claudio de Arciniaga, dont le nom indique l'origine alavaise. Il est surtout connu pour le monument funéraire édifié à l'occasion de la mort de Charles Quint dans la cathédrale de México en 1559. Il dut mourir avant 1595. Luis de Arciniaga, qui a travaillé à la cathédrale de Puebla en 1593, a sans doute un lien de parenté avec lui. Le maître Cristobal de Aulestia intervint dans la construction de la cathédrale de Mérida (Yucatán), commencée en 1563, pour laquelle il utilisa une grande partie des matériaux des temples mayas. Tous ces artisans implantèrent en Amérique les églises basques à colonnes.

L'influence des Basques au Pérou fut aussi importante. Juan Miguel de Beramendi construit en 1560 la cathédrale de Cuzco sur le palais inca de Viracocha. Le nombre de constructeurs basques travaillant au Pérou était considérable au XVII<sup>e</sup> siècle. On peut dire que presque tout le baroque grandiloquent péruvien est œuvre basque, comme l'affirma le marquis de Lozoya.

Ainsi l'histoire de l'art dans le Pays basque, dans le sens le plus large du terme, atteint son niveau le plus élevé pendant la Renaissance.

## *Le baroque*

Durant le XVII<sup>e</sup> siècle on observe une baisse de la construction. A cette époque, le Pays basque, patrie des architectes et des tailleurs de pierre, ne bénéficie pas de ce que ces derniers ont fait dans le reste de la Péninsule ibérique et en Amérique.

La période baroque passe sans laisser de traits intéressants ni de caractère propre dans les monuments.

Le franciscain Miguel de Aranburu fut un architecte renommé à cette époque : il était de Cerain (Guipúzcoa), et c'est lui qui introduisit la manière herrerienne. Certains édifices dessinés par lui portent cette empreinte : le couvent de San Francisco de Tolosa, la tour de l'église d'Irún, le couvent de la Trinité, et l'hôtel de ville de Rentería, ainsi que le couvent disparu d'Isasi à Eibar.

L'ordre des Carmélites introduisit le style dominant de sa propre tradition architecturale, inspiré de la maison de sainte Thérèse à Avila, comme on peut le constater dans les couvents de Markina (Biscaya) et Lazkano (Guipúzcoa). Ce dernier est maintenant occupé par les Bénédictins. Un autre édifice remarquable de l'époque, marqué par l'influence herrerienne, est l'église des Santos Juanes à Bilbao, qui appartenait aux Jésuites. Le cloître et les dépendances abritent actuellement le Musée Historique de Biscaye.

Les églises à galeries du Labourd et de la Basse Navarre sont sans aucun doute ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'architecture du XVII<sup>e</sup> siècle au Pays basque. Le processus avait commencé au XVI<sup>e</sup> siècle, parce qu'il fallait une plus grande surface couverte et en raison d'exigences économiques. La satisfaction du clergé et du peuple fut telle que ces églises à galeries se multiplièrent pour satisfaire les besoins d'agrandissement. C'est ainsi qu'on ajouta aux églises édifiées aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ces galeries



*Les églises à galerie sont une caractéristique des sanctuaires du Pays basque de France*

si originales, qui sont aujourd'hui une caractéristique des sanctuaires du Pays basque de France. Ces galeries sont constituées par deux ou trois étages, et même quatre quelquefois, et elles occupent la partie arrière et les deux murs de la nef : c'est un procédé élégant pour gagner de la place dans l'église. Elles sont en bois et témoignent d'une bonne assimilation des structures de l'architecture populaire, grâce quelquefois à une utilisation très savante des tensions et des équilibres. Dans certaines galeries on trouve des structures ornementales avec des motifs utilisés fréquemment dans le mobilier du pays.

Le nombre d'églises avec des galeries étant considérable, nous n'en citerons que quelques-unes, qui peuvent servir de référence au lecteur : Saint-Jean-de-Luz, Ciboure, Cambo, Bidart, Itxassou, Ainhoa, Ossès, Espelette, Baigorri, etc...

Les hôtels de ville, beaux et spacieux, que l'on commença à édifier au XVI<sup>e</sup> siècle dans les villes du Guipúzcoa et de Biscaye, prolifèrent aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. A travers eux on peut admirer les différents styles suivis par les maîtres d'œuvre du Pays basque. Il y en a qui sont empreints de cette sévérité qui caractérise la manière d'Herrera. Il y en a aussi, au déclin du baroque, qui proclament toute la « richesse conceptuelle » que le churri-

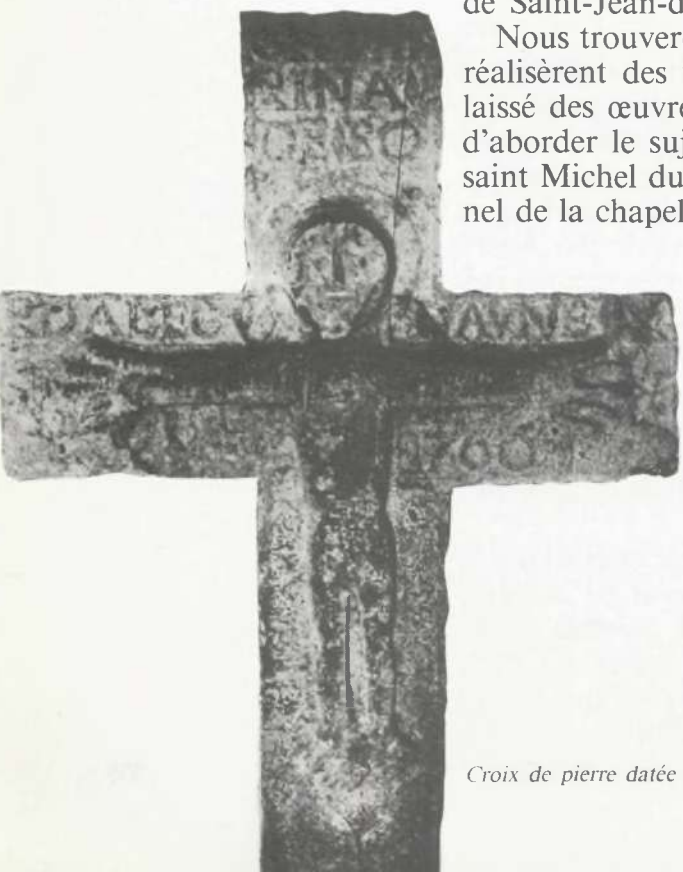


guerisme a pu accumuler au Pays basque, grâce aux Ibero et autres architectes réputés. Dans le même style on construit des palais de personnalités qui ont eu accès à la cour, de commerçants cossus et des premiers colons revenus d'Amérique.

Dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les colons enrichis revenus d'Amérique investissent dans l'achat de terres et de propriétés, et ils font des donations qui se matérialisent généralement par la construction d'hôpitaux, la rénovation des églises, l'offre de nouveaux retables. Il ne faut pas oublier non plus la nouvelle impulsion commerciale du Consulat de Bilbao, et la création récente de la « Real Compañía Guipuzcoana de Caracas », qui accroissent la prospérité des forges et apportent le bien-être, en un siècle de forte crise, sur le littoral basque d'Espagne.

La seconde étape du baroque est marquée par Juan de Apaetzigi et Martín de Olaizola d'Azpeitia. Leurs œuvres les plus importantes sont les retables de Cestona et Aizarna. Mais, dès que l'on pénètre dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, on se trouve en présence d'un baroque très surchargé, avec une ornementation pompeuse qui marque la troisième étape : c'est le genre du Valencien Carmona, de Miguel de Irazusta dans l'église paroissiale de Santa María de Oxirondo (Vergara), et de Salvador Carmona lui-même, dans les retables de Segura et de Lesaka. Il y avait au Pays basque de France l'atelier de Martín de Bidache, d'où sortirent des œuvres considérables : parmi les plus remarquables, notons le retable principal de l'église de Saint-Jean-de-Luz, réalisé en 1670.

Nous trouverons plus de caractère local chez les sculpteurs, qui réalisèrent des travaux pour les églises rurales, et qui nous ont laissé des œuvres dignes d'estime, sympathiques dans leur façon d'aborder le sujet et par leur expressivité. Citons en exemple le saint Michel du sanctuaire de Saint-Sauveur d'Iraty, le Père éternel de la chapelle de Saint-Sauveur à Jatxou, le Saint Roch de la



*Croix de pierre datée de 1760*

chapelle du même nom à Placencia de las Armas (Soraluze), un saint Jacques à l'église paroissiale d'Azitain à Eibar. Mais il y a aussi dans cette sculpture populaire d'autres œuvres d'intérêt ethnographique, comme les pièces insolites de san Isidro portant une laya comme attribut du laboureur, à San Augustin de Elorrio, ainsi que dans les églises paroissiales d'Echano et de Dima en Biscaye, dans la chapelle de San Andrés à Placencia (Guipúzcoa). Moins populaires, et pourtant extraordinaires par leurs motifs ethnographiques, sont les stalles du chœur de l'église paroissiale d'Isaba dans la vallée du Roncal (Navarre).

Dans l'Amérique coloniale, il n'y eut pas, à la vérité, de peinture extraordinaire qui soit d'un niveau comparable à celui des constructions architecturales, mais il est curieux de noter que, parmi les peintres les plus intéressants, les Basques jouèrent le rôle principal et que d'excellents peintres débarquèrent en Amérique, alors qu'ils étaient si rares au Pays basque proprement dit.

Au tout début de la Conquête, en 1545, Juan Iñigo de Loyola peint les toiles aujourd'hui disparues du maître-autel de la primitive cathédrale de Cuzco. Mais c'est vers 1600, et au Mexique, que les peintres basques ont créé une solide école. Selon le marquis de Lozoya, c'est là que l'on trouve la meilleure peinture de toute l'Amérique espagnole, et il n'y a sans doute rien d'aussi intéressant à cette époque dans les trois autres provinces du continent. Le chef de file est Baltazar de Echave « el viejo », de Zumaya : de ses œuvres on a conservé le retable de Xochimilco, une toile de la Prière au Jardin des Oliviers, qui est à l'Académie des Beaux Arts, l'Adoration des Rois et une Visitation à l'École des Arts Plastiques de México. C'est l'œuvre d'un maniériste italianisant, un peu dans le style des peintres de la cour de Philippe III. Il est considéré comme le père de la peinture européenne au Mexique. Son épouse, surnommée « la Zumayana », peignit également, de même que son fils Baltazar Echave Ibia, « celui des bleus », qui suivit aussi le maniérisme dans ses grandes compositions un peu vulgaires. Fils de ce dernier est un autre Baltazar de Echave, surnommé « le jeune ». Les peintres espagnols de cette époque se laissèrent influencer par la grandiloquence baroque de Rubens, Van Dyck, etc... A México arrivèrent également des toiles d'Alonso Cano et de Murillo ainsi que des tapisseries flamandes. Baltazar Echave « le jeune » se fit influencer par ce courant dans ses grandes toiles sur le « Triomphe de l'Église » (cathédrale de Puebla), inspirées des fameux cartons de Rubens pour la tapisserie des « Descalzas Reales » de Madrid. Mais le peintre de plus haut niveau artistique, non seulement au Mexique mais aussi dans tout le Nouveau Monde, c'est Sébastien de Arteaga, formé à Séville, mais originaire de Durango (Biscaye). On dit qu'il étudia en Italie. Mais sa peinture aux volumes précis, à l'ambiance « caravagesque » et au réalisme appuyé, accentué par un sobre emploi de la lumière, est, selon le marquis de Lozoya, en relation directe avec Zurbarán, comme lui de sang basque, et formé à Séville comme lui. A l'École des Arts Plas-

tiques de México, on conserve quelques tableaux de lui, d'une beauté exceptionnelle. Il est possible d'affirmer également l'origine basque, lointaine il est vrai, d'un peintre mexicain au XVIII<sup>e</sup> siècle : José de Ibarra que sa douceur fit surnommer « le Murillo mexicain » ; mais c'est un italianisant qui connaît bien, à travers la gravure, les écoles de Rome et de Bologne.

Autre peintre influencé par Zurbarán et portant un nom basque : Nicolas de Goribar. C'est le plus grand maître de la peinture à Quito, dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Ses prophètes, dans le couvent des Jésuites de Quito, et ses Rois de Juda à Santo Domingo, dans la même ville, se rattachent aux séries iconographiques de Zurbarán.

L'importante contribution basque issue de sa vocation pour les grandes entreprises universelles est évidente sur la terre américaine. Bien que cela puisse paraître étrange, cet épanouissement artistique n'eut pas son pendant au pays même. C'était la grande période de la peinture espagnole : c'est à Séville que s'illustre le paysagiste Ignacio de Iriarte, originaire d'Azkoitia. Il faisait partie de l'entourage de Murillo, dont il était l'ami, et qui disait, paraît-il, qu'Iriarte peignait les paysages sous inspiration divine. Nous avons clairement montré les liens entre la Ribera de Navarre et les écoles aragonaises. Or une étude récente de Vicente González nous révèle la célébrité picturale d'Andrés de Urzainqui à Saragosse en 1636, où il développa son œuvre artistique jusqu'en 1672. C'est un peintre maniériste de l'atelier duquel sortirent de nombreuses œuvres, et aussi de nombreux disciples. C'est une forte personnalité, un artiste prestigieux, doué d'une grande capacité de travail. Il trouve à Saragosse une atmosphère favorable pour épanouir avantageusement son métier d'artiste, bien qu'il n'ait pu obtenir les privilèges dont jouissaient d'autres peintres aragonais, parce qu'il était navarrais. La couleur prédominait sur le dessin dans sa peinture. De nombreuses églises de Saragosse, le Musée Provincial des Beaux Arts de cette ville, ainsi que la municipalité de Cascante - sa patrie d'origine, pour laquelle il garda toute sa vie un grand attachement - possèdent ses œuvres. A sa mort il légua des tableaux à Nuestra Señora del Romero, de Cascante. Il eut trois fils qui furent peintres : Francisco, Pedro et Andrés. Un de ses neveux, Juan de la Torre, doreur, s'installa lui aussi à Saragosse.

Il convient de noter quelques peintures murales de style populaire, parmi lesquelles les plus curieuses sont peut-être celles d'Alciette et de Bascassan, dans le pays de Cize (Basse Navarre), qui sont des « naïfs » authentiques du XVII<sup>e</sup> siècle. A l'église Sainte-Croix d'Alciette, église rustique déjà mentionnée en 1302, il y a, outre d'autres figures, un Collège des Apôtres sur la voûte, et à Saint-André de Bascassan, un retable représentant des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament.



## *Le néo-classique*

Dans le flux et le reflux des styles artistiques, le baroque avait surgi comme une réponse à la tendance classique et peut-être à la froideur de la Renaissance ; mais cette profusion de fleurs et ces ornements excessifs du baroque ne durèrent pas longtemps non plus. Le retour à la modération ornementale est évident et c'est ainsi que naquit le néo-classique, qui eut un impact certain chez les architectes basques dès le début.

Avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le célèbre Ventura Rodríguez s'impose partout. La simplicité et la majesté le caractérisent, mais il sera encore en conflit avec les tendances plus ornementales des Churriguera. La façade de la cathédrale ainsi que l'hôtel de ville de Pampelune, et les retables de Sainte Marie, à San Sebastián, sont les témoins les plus éloquents des deux tendances en confrontation.

Parmi les Basques mêmes, il y a une bonne pépinière d'architectes et de maîtres d'œuvres, attachés pour la plupart aux tendances de Ventura Rodríguez. Nous trouvons dans cette période de transition du baroque au néo-classique les architectes Lucas de Longa, père et fils, natifs d'Elgoibar. Le père fit, entre autres, le palais de Mugartegi à Markina ; le fils réalisa le couvent des Clarisses de Salvatierra, l'église de San Andrés d'Echebarría, la tour de l'église de Portugaleta, et l'église paroissiale d'Elgoibar, achevée par les Ibero.

Ignacio de Ibero y Erkicia (1684-1765), originaire d'Azpeitia, fut un architecte très considéré dans le Guipúzcoa. Il dirigea la construction de la basilique de Loyola, dans sa ville natale, sur les plans de l'Italien Fontana. L'église est un spécimen intéressant de

*Le sanctuaire de Loyola*



ce que peuvent faire les tailleurs de pierre basques, qui, sous les ordres d'Ignacio de Ibero, terminèrent avec bonheur la grande coupole du Sanctuaire de Loyola. Ignacio de Ibero travailla avec son fils Francisco, né à Azpeitia lui aussi (1724-1795), pour construire l'église d'Andoain et les tours de Fontarrabie et d'Usurbil. Ils achevèrent ensemble San Bartolomé de Elgoibar, selon les plans de Longa. Le fils prit en charge, en outre, la construction du portique de l'église paroissiale d'Azpeitia, dessiné par Ventura Rodriguez. Il est, de surcroît, le réalisateur exclusif des tours d'Hernani et de Deva, du palais Montelivet de Motriko, ainsi que d'autres ouvrages civils (principalement des hôtels de ville et des palais de colons américains ou de commerçants).

Autres architectes réputés, les Carrera, de Beasain. Au premier d'entre eux, Pedro de Carrera (1679-1731), reviendrait la réalisation du frontispice de l'église d'Oñate et de la tour de Legazpia. A l'actif de son fils Martín il faut mettre les églises d'Eskoriaza, Orendain, Pasajes de San Pedro (où il y a aussi une œuvre de son fils Manuel), la façade et les tours de l'église paroissiale de Tolosa, ainsi que le somptueux hôtel de ville de Mondragón. On lui doit d'autres ouvrages à Arechabaleta, Cegama et Mutiloa, ainsi qu'à l'extérieur de la province de Guipúzcoa. De son côté, Manuel Martín de Carrera, petit-fils de Pedro et fils de Martin, est l'un des meilleurs architectes du Guipúzcoa selon Vargas Ponce. Il est l'auteur de la tour d'Oñate, de la Douane d'Orduña et d'autres constructions. Il fit les plans de divers ouvrages à Zaldivia, Gordejuela et ailleurs.

Les Olagibel se firent remarquer en tant que constructeurs en Alava. Le premier de la lignée, Juan de Olagibel, était un tailleur de pierre originaire de Durango et installé à Foronda au xvii<sup>e</sup> siècle. Son fils Domingo fut plâtrier, et son petit-fils Rafael Antonio tailleur de pierre. Ce dernier est le père du fameux architecte de Vitoria, Justo Antonio de Olagibel (1752-1818), qui à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle réalisa des ouvrages importants : des églises, des palais et des plans d'urbanisme renouvelés. On lui doit, entre autres, la plaza nueva de la ville de Vitoria. L'architecte Olagibel fut l'un des principaux promoteurs des idées rénovatrices du Siècle des Lumières.

Contemporains de J. A. de Olagibel sont les architectes de Guipúzcoa Manuel Martín de Carrera déjà cité, de Beasain, et Juan Agustín de Echeverria de Zumárraga. Echeverria travailla essentiellement en Alava. Comme Carrera à Oñate, Olagibel et Echeverria sont les auteurs de ces tours carrées à coupoles, si caractéristiques avec leurs angles souvent ornés de colonnes classiques, qui abondent dans la plaine d'Alava et donnent une note pittoresque au paysage. Ces architectes égalèrent la perfection des plans classiques imaginés par Vitruvio, mieux que les architectes de la Renaissance.

Mais celui qui s'imposa par sa rigueur fut l'Aragonais Silvestre Pérez (1767-1825) qui pendant de longues années trouva refuge et une considération professionnelle méritée au Guipúzcoa et en Biscaye. Plus que tout autre en son temps, il s'engagea dans le retour au monde classique de l'Antiquité, qui s'imposait peu à peu en France, en Italie et en Angleterre principalement.

A son retour d'Italie, Silvestre Pérez fit les plans de l'église paroissiale de Motriko (Guipúzcoa) et, en 1805, le retable de l'église Santa María de Tolosa. En tant qu'« afrancesado », il dut s'exiler en 1812 ; à son retour, entre 1815 et 1821, il travailla au Pays basque, où il réalisa le couvent de San Francisco, et le théâtre de Vitoria, la plaza nueva et l'hôpital de Bilbao. Nommé architecte de la municipalité de San Sebastián, il fit les plans de l'hôtel de ville (dont la place à arcades fut achevée par Ugartemendía) et de la halle aux grains.

Pedro Manuel de Ugartemendía, né à Andoain, mort en 1836 à Bayonne, fut un architecte remarquable, à qui l'on doit la reconstruction de San Sebastián, après le siège et l'incendie provoqué par les alliés en 1813. Il présenta d'abord un projet original qui ne put se réaliser à cause de l'opposition des propriétaires fonciers : c'est le projet de Gogorza qui fut adopté, après les modifications apportées par Ugartemendía.

Silvestre Pérez eut une forte influence sur l'activité architecturale de Biscaye, en particulier à Bilbao. A côté des noms d'Antonio Armona, Escondrillas, Diaz, L. F. Moñiz, apparaissent des auteurs de réalisations importantes comme Humarán, Alejo Miranda, Juan Bautista de Belaúnzaran, Gabriel Benito de Orbezo, Antonio Echevarria, Antonio de Goicoechea, José Manuel Menchaca qui est l'architecte du portique de l'église d'Abando ... Plus tard apparaissent Pedro de Belaúnzaran, Fabián Blas de Hormaechea, Apolinar de Gardazábal, etc... Ils consolident une vigoureuse tradition d'architectes réalisateurs de monuments dans la capitale de la Biscaye.

La sculpture de cette époque n'est pas comparable aux grandes œuvres en matière de monuments et d'urbanisme réalisées pendant le néo-classique. On remarque les Valdivielso, en Alava. Trois générations se succèdent aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans leurs ateliers, d'où sortirent de très nombreuses œuvres : retables et statues de bois. Outre celui des Valdivielso, il y eut d'autres ateliers de sculpture à Vitoria. L'un des plus importants fut celui des Moraza, sculpteurs et fabriquant de retables qui se succédèrent pendant plusieurs générations : Manuel, José, Juan Antonio et Benigno honorèrent le nom de Moraza. Les Jauregi de Vergara firent des retables en Guipúzcoa, en Alava et en Navarre. Les Mendizábal d'Eibar n'eurent pas le même rayonnement, encore que l'on sache que Juan Bautista de Mendizábal, outre les nombreuses commandes qu'il honora en Guipúzcoa et en Biscaye,



collabora aussi avec les Valdivielso à Foronda (Alava). Les frères Zataráin furent formés dans les ateliers de Bazcardo, et leurs œuvres abondent en Guipúzcoa ; mais ils sont un peu antérieurs aux autres et se rattachent donc au baroque.

La peinture n'offre alors rien de remarquable.

## *Depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*

Avec la grande industrialisation, les centres urbains croissent rapidement. Avec son port et ses mines de fer, Bilbao est le centre principal de cette croissance. Elle coïncide avec le courant romantique, qui rejette à la fois les calculs froids du Siècle des Lumières et la rigidité des lignes du style néo-classique. Un regard rétrospectif offre à l'artiste une large gamme de structures, de formes et d'ornements. C'est le début de l'époque des « néo », qui finira par dériver en quelques années vers la « belle époque » moderniste ou, à l'occasion, vers d'autres valeurs ancestrales provenant du fonds de la tradition populaire.

Le projet d'extension de Bilbao fut commencé par Amado de Lázaro en 1861 et réalisé par Severino Achúcarro, avec les ingénieurs Alzola et Hoffmeyer (1873). L'architecte de la municipalité était Orueta, père de l'auteur des *Memorias de un Bilbaino*. De nombreux édifices témoignent des styles néo-gothique et néo-renaissance, et même de la combinaison de divers styles. De l'essai de ces mélanges surgissent des bâtiments civils modernistes, assez éloignés du splendide modernisme catalan. Il y a aussi de belles demeures qui suivent la tradition populaire du « caserío » basque et même le style de la Montaña. C'est une architecture trop éclectique, qui ne parvient pas à une réelle personnalité. L'urbanisme, dans sa disposition générale, est meilleur, et sa réussite serait même totale s'il n'avait pas subi de nombreuses modifications.

L'urbanisation d'Amara, à San Sebastián, fut plus régulière, avec les remarquables bâtiments modernistes de la rue Prim, ainsi que le Kursaal, le Grand Casino, etc... On a construit des édifices semblables à Bayonne, comme la mairie et le palais qui abrite aujourd'hui le Musée Bonnat.

Bilbao eut de grands architectes, dont les idées sont remarquables. L'un d'eux fut Manuel María de Smith, qui, au premier Congrès des études basques, réuni à Oñate en 1918, fit un savant

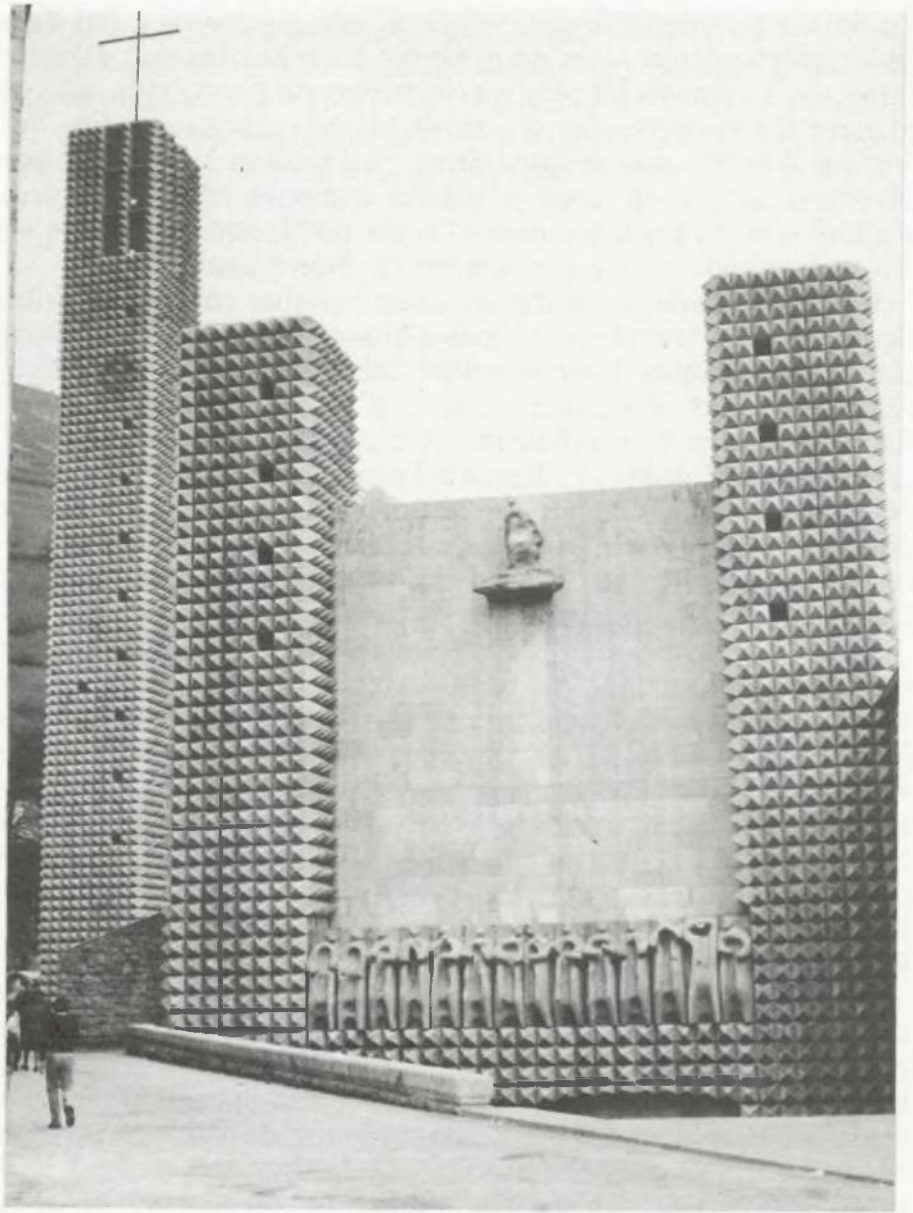
exposé sur les normes à suivre pour un bon urbanisme. Mais dans les dernières années, loin de respecter les règles les plus élémentaires, on a commis les plus graves erreurs de l'histoire basque en matière d'architecture et d'urbanisme. Nous pouvons dire que Vitoria s'oriente vers un urbanisme plus rationnel, mais très tardivement. Il y a en outre à Vitoria quelques édifices religieux d'allure « avant-garde » comme l'église de Nuestra Señora de los Angeles et celle du Couronnement de Notre Dame.

Une ère nouvelle en sculpture et en peinture commence à Bilbao à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Nemesio Mogravejo et Kintín de Torre sont les précurseurs d'une sculpture liée à la plastique romantico-réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le style d'Auguste Rodin, avec des figures chargées de symbolisme et d'expressivité. Julio Beobide, originaire de Zumaya, se forma à l'école de Kintín de Torre. Le Navarrais Orduña est un autre sculpteur important. Leon Barrenechea, à l'école de Rodin, s'oriente vers les motifs populaires et recueille les formes de vie ainsi que les jeux de ses compatriotes. Carlos Elgeza se distingue dans le portrait.

Mais le plus important de cette époque, c'est la peinture. Les échos de Paris résonnèrent dans l'école d'Antonio María de Lekuona, installée à Bilbao, et où passa, entre autres, le philosophe Miguel de Unamuno. Lekuona, conscient des nouveautés parisiennes, incita ses élèves et ses amis à établir des contacts avec Paris. Il obtint des bourses en faveur de ses élèves pour l'école de San Fernando de Madrid, puis pour Paris. Le premier à s'engager dans cette voie fut son ami Darío de Regoyos, Asturien installé en Biscaye, comme Kintín de Torre. Ginea et Giart suivent Regoyo.

Il convient de rappeler que le romantisme coïncide avec la perte des « fueros » et avec le début de la grande industrialisation. Ces circonstances ravivèrent l'intérêt pour la recherche, la musique, la littérature et les arts plastiques. Lekuona, originaire de Tolosa, avait été formé dans les écoles de peinture de Pampelune et de Madrid ; il avait été peintre officiel de la cour de Charles VII, le prétendant carliste. Il s'installa ensuite à Bilbao en 1892, et fut un assez bon portraitiste, mais son principal mérite fut d'être l'initiateur des thèmes « costumbristas » et populaires en peinture. C'est de son école que sortirent les post-impressionnistes qui mirent en place les bases de l'école basque de peinture. Mais c'est Regoyos qui introduisit l'impressionnisme. Au début du siècle, un groupe de peintres liés aux premiers impressionnistes fondait l'école basque : Echevarría, Iturrino, Arteta et Tellaèche en étaient les chefs.

Il faut distinguer deux aspects dans cette époque : la manière de peindre et les motifs. Il y a trois moments dans sa trajectoire : les pionniers avec Regoyos, les post-impressionnistes avec Echevarría et Arteta, jusqu'à Vazquez Díaz et Olasagasti ; et la troisième



*La basilique de Aranzazu*

phase qui va d'Aranoa et Ucelay jusqu'à Martínez Ortiz de Zárate. Ils ont tous quelque chose en commun, mais chacun garde son style propre. Zuloaga, qui participa à la création de la Société fondée à Bilbao en 1916, était le plus éloigné du groupe, moins par le dessin et le coup de pinceau que par son recours au « ténébrisme » de la peinture classique espagnole. Iturrino cependant, ami intime de Matisse et « fauve » comme ce dernier, sut, tout en peignant des motifs exotiques, garder la luminosité et les couleurs qui le rattachaient à l'ambiance de ses camarades. Aurelio Arteta, qui dans ses toiles peintes à l'huile ne réussit pas à s'éloigner de



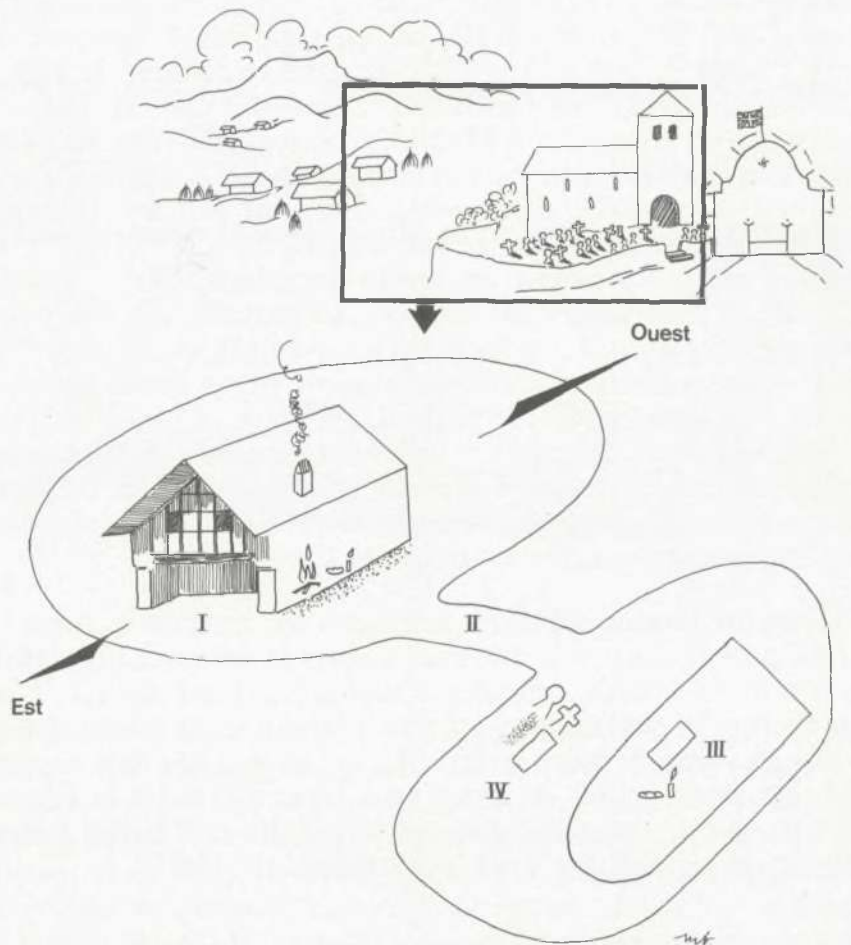
Cézanne, se rapprochera de Puvis de Chavannes dans le traitement de ses fresques au Banco de Bilbao de Madrid et au Séminaire de Logroño. Manuel Losada, qui lui est antérieur, nous rappelle Degas, tandis que Martínez Ortiz de Zárate prolonge un post-cubisme très particulier. Nous trouvons des présages du surréalisme chez José María Ucelay. Tous suivirent de près les nouveaux styles de Paris, en les adaptant à une nouvelle thématique, mais tout en maintenant chacun de son côté sa personnalité et en évoluant vers de nouvelles conceptions. Leur influence fut telle qu'elle se répandit rapidement dans tout le pays et propagea un nouveau style qui s'opposait à la tradition venue de Madrid.

Ce nouveau style s'étendit au Guipúzcoa dès l'impressionnisme, avec Regoyos lui-même, qui séjourna périodiquement à Irún et à San Sebastián, mais surtout dès l'apparition de l'école post-impressionniste que dirigeait Martiarena à San Sebastián. Olasagasti, Montes Iturrioz, Bienaba Artía, etc... furent ses continuateurs. En Alava et en Navarre, ce fut l'oeuvre de Maeztu, qui avait une école à Estella. A Vitoria, ce fut Amárica. A Pampelune et dans le Nord de la Navarre, Ciga, Basiano et d'autres. Les quatre frères Arrue travaillèrent à Bilbao et dans le Labourd. Les frères Zubiaurre, en Biscaye et à Madrid, maintenaient leurs styles particuliers qui aboutissent parfois à une peinture ingénue qu'on ne peut toutefois qualifier de « naïve ». Tellaèche tisse les blancs pour obtenir une texture originale. Barrueta, Urrutia, Ortiz de Urbina, Uranga, etc..., formèrent un noyau important. Avec la guerre civile de 1936 le groupe fut dispersé. La majorité dut subir l'exil, les autres la prison. La « Sociedad » dont ils faisaient partie, disparut et ils rencontrèrent des obstacles de toutes sortes qui entravèrent leur développement normal. La reconnaissance de l'existence d'une école basque était refusée avec obstination parce que le centralisme de Madrid s'efforçait systématiquement de paralyser toutes les formes de culture qui ne provenaient pas des directives centralisatrices de la « nouvelle Espagne ».

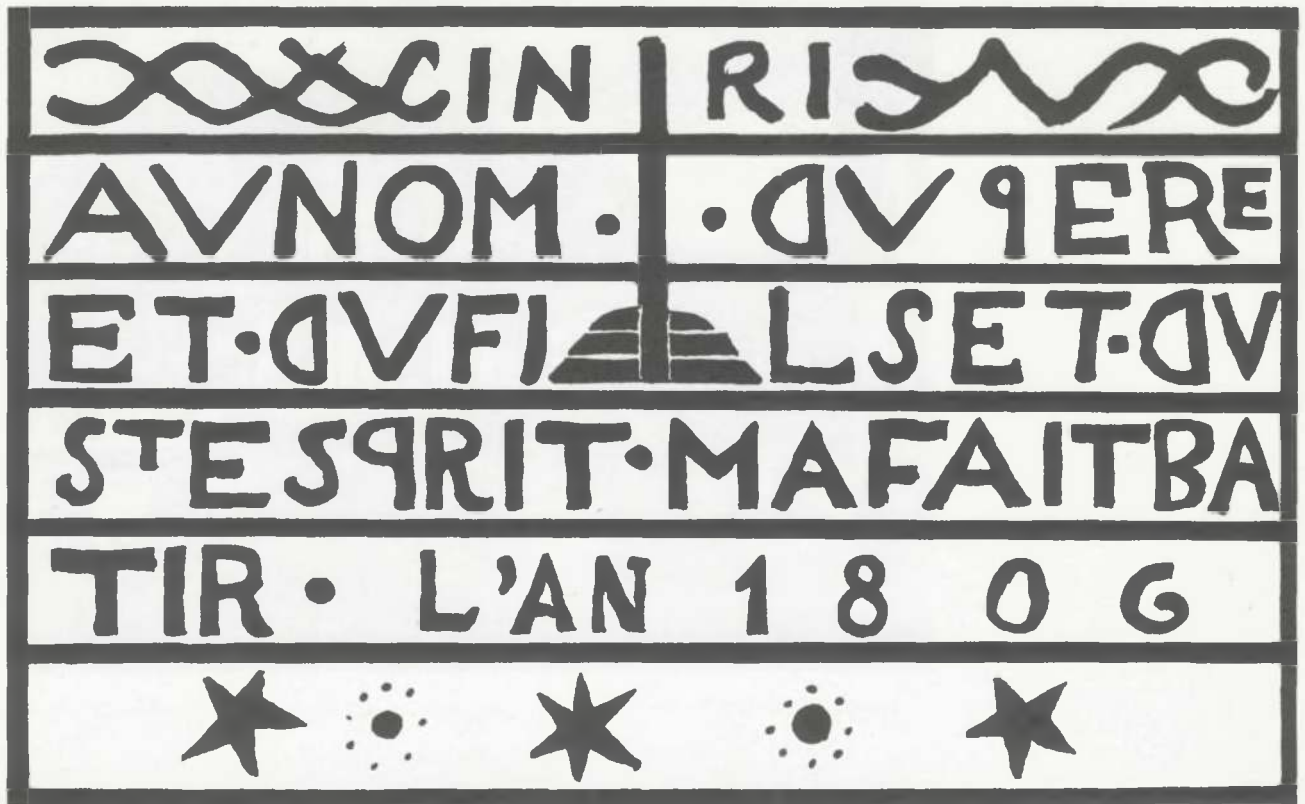
L'identité basque subit des humiliations, mais de la ruine culturelle provoquée par la dictature a surgi la semence libératrice à travers de nouveaux concepts actualisants. L'art abstrait faisait son chemin et ses résultats les plus remarquables furent obtenus moins en peinture qu'en sculpture, où une ère nouvelle voyait le jour. Les deux figures de proue sont Jorge de Oteiza et Eduardo Chillida, à qui s'unissent d'autres sculpteurs et d'autres peintres qui sortent de l'ombre avec le Manifeste de 1960.

# Un domaine privilégié de l'art basque : la maison

Le schéma ci-dessous résume une *institution* clé de notre pays, la maison (*etxe*). Chaque maison (I) reste unie au *jarleku* (III), dans la nef de l'église, et au cimetière ou *hil-harriak* (IV), par l'intermédiaire d'un chemin spécial, *eliza-bide* ou *hil-bide* (II). En outre les Basques ne sont guère connus que par le nom de leur maison. Au cimetière, le monument funéraire signale la demeure des morts de la maison.



*Etxea, le cadre privilégié de l'art plastique basque*



*L'etxe nous parle. Dans ce linteau du XIX<sup>e</sup> siècle, nous voyons, au registre supérieur, des rythmes (la couronne d'épines ?). I.N.R.I. ; dans le registre inférieur, divers éléments (cosmos ?), entre les deux, la croix du Christ, une formule en français : au nom du père et du fils et du St Esprit, puis m'a fait bâtir l'an 1806. Après s'être signée, la maison nous parle ; acte de foi et ... acte de naissance. Le maître qui a réalisé cette œuvre, qu'a-t-il fait sinon traduire dans la matière l'importance d'un repère clé du groupe basque ? Il est clair que son œuvre ne tire pas sa beauté par rapport à un système de conventions dictées par un académie quelconque (fut-elle basque !) ... mais par rapport à l'une des réalités de notre peuple. L'art basque est nous-mêmes ; il est basque parce que nous sommes basques et que nous agissons « euskaraz » (en basque).*

On comprend dès lors pourquoi l'essentiel de la création basque est tout tourné vers l'*etxe*. Les tailleurs de pierre par exemple, à travers le linteau (sur la porte d'entrée de la demeure des vivants), les plaques de cheminées et les cendriers (*haustegi*) des cuisines (importance du feu), les monuments funéraires (au seuil de cette partie de la maison qui renferme les morts), ces maîtres donc ont été chargés de faire là autant d'œuvres particulières, dans un contexte précis (qui a ses repères, ses exigences, ses codes), celui de l'*etxe*.

Point d'œuvres grandiloquentes, de palais grandioses dans ce pays. Comme le dit Irujo : le peuple basque « a construit ses maisons, ses temples et ses tombes en accord avec ses idées et ses besoins ». L'art basque est dans la vie même de notre peuple.





A Lesaka, en Navarre

## *Fonction et structure d'une œuvre*

Nous allons parler rapidement du monument funéraire basque à l'aide de trois exemples :

1) le cimetière : les pierres dressées suggèrent la continuité, la vie (on n'y trouve jamais de représentations macabres, de têtes de morts, etc... mais un langage de signes). Beaucoup sont anépigraphes ; quelle importance puisqu'elles signalent avant tout la maison qui continue sa vie propre ?

2) une tombe traditionnelle : la surface du sol (ici, la plate-tombe), signale la présence des morts. Sur eux la maison continue de veiller. Par le biais de la stèle et du soleil, elle projette son ombre protectrice sur ses morts ... c'est le soir, le temps de Gaueko arrive avec tous ses maléfices (il faut savoir que la stèle est toujours orientée est-ouest, comme la tombe et la maison).

3) trois moments de la vie d'une stèle ; la face exposée à l'ouest est obscure le matin (à contre-jour), à la mi-journée avec le soleil rasant elle prend tout son éclat ; elle le perdra au fur et à mesure que le soleil baissant sur l'horizon l'éclairera en plein de face. Cette œuvre ne vit donc que grâce au soleil ; comme l'homme,

chaque jour, elle revit son histoire, jusqu'à ce que le temps l'use et la creuse de rides.

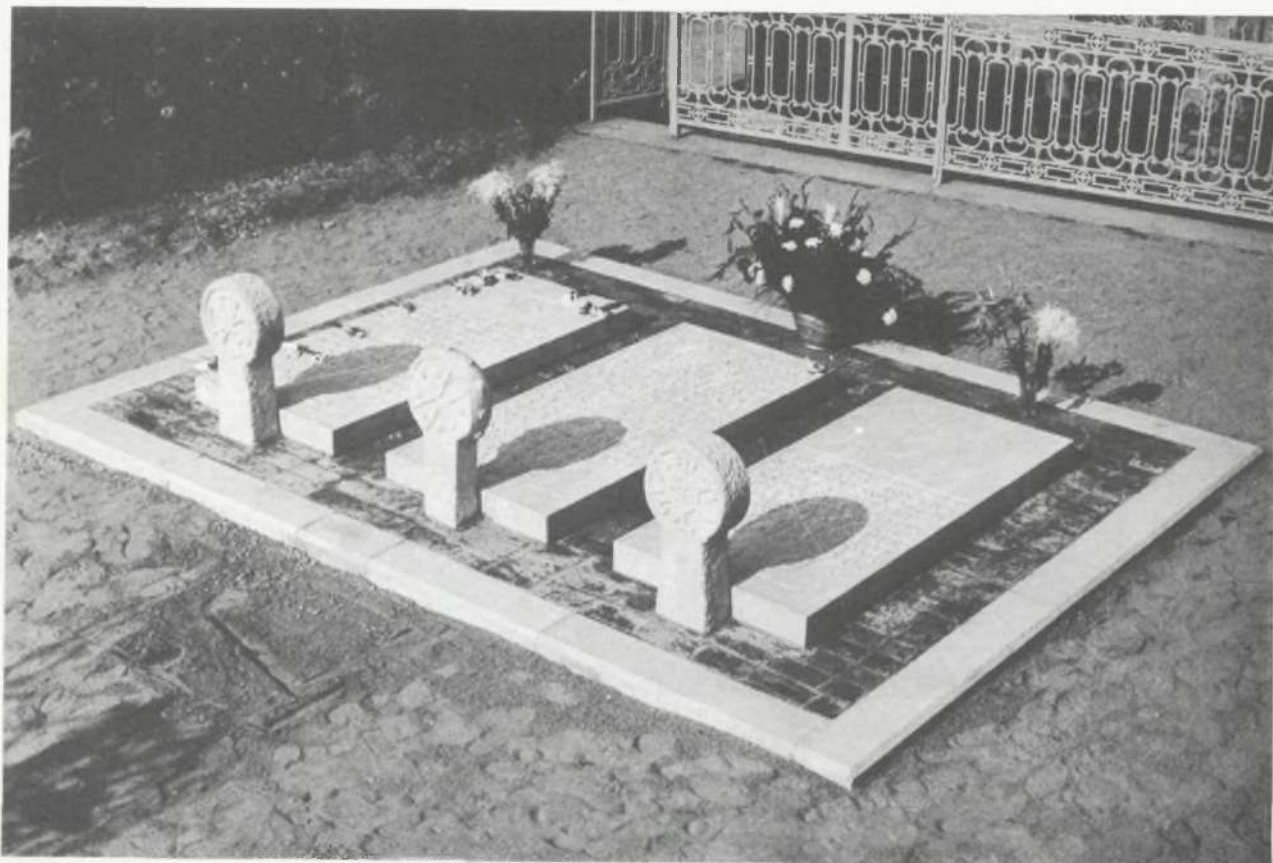
Bien des gens ont souligné le fait que notre pays n'a pas produit, ou si peu, de sculptures en ronde-bosse, on a même vu là un signe d'impuissance ... dérisoire ! Le parti-pris des vieux maîtres est évident, pour eux l'œuvre est essentiellement un jeu de pleins et de creux, où ce qui est en relief compte autant que ce qui est en creux ; la lumière ricoche sur leurs œuvres, les caresse, ils ne cherchent pas à l'emprisonner. Même les belles lettres soigneusement exécutées ont plus pour mission d'être des capteurs de lumière que d'apporter une information, etc... et M. le chanoine Lafitte recueillit de la bouche même de tailleurs de pierre ces termes de métier significatifs : *ozka* : entaille, encoche ; *ozka-ttiki* : bas-relief ; *erdi-ozka* : demi-relief ; *ozka-oso* : relief (noter : *ttiki* = petit ; *erdi* = moitié ; *oso* = entier). C'est dire combien l'œuvre se conçoit avant tout à partir de sa surface.

Ces quelques données nous permettent donc de mieux situer le pourquoi et le comment d'une œuvre et de saisir certains types de repères dans l'acte créateur basque. Pour terminer nous allons voir quelques caractéristiques de l'acte créateur lui-même.

*Au cimetière, les pierres dressées signalent les maisons.*







*Sépulture traditionnelle moderne, en fin d'après-midi.*



*Face ouest d'un mouvement funéraire; à contre-jour le matin (1), il prend tout son éclat à mi-journée (2), pour le perdre à nouveau l'après-midi (3). C'est le soleil qui fait vivre l'œuvre.*



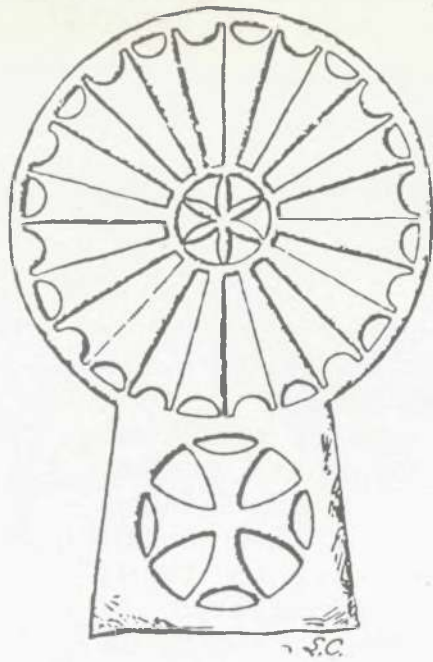
## *Des dénominateurs communs*

Il nous faut pour conclure donner quelques traits caractéristiques de la « manière » basque. Nous avons retenu ici quatre thèmes, que nous illustrons à l'aide de discoïdales.

1) Le rayonnement : le centre de la stèle est le lieu où jaillit une énergie qui se dissipe dans tout le disque. Les figures 1 à 6 illustrent ce phénomène à travers des exemples forts divers. L'importance de ce fait est bien mis en évidence, car le symbole chrétien par excellence, la croix, cherchera à occuper ce centre ; d'où la lutte durant laquelle le rayonnement triomphera seul dans le disque (fig. 1, 2, 4, 8), chassant le symbole chrétien sur le socle, ou vice-versa et ce, en passant par toutes les solutions intermédiaires où les deux mondes devront cohabiter (fig. 3, 10). Parfois le symbole chrétien qui semble triompher, explose à son tour et devient support de rayonnement (fig. 6). Nous voyons bien à travers ces exemples comment le Basque résiste et intègre mais ne capitule pas face aux idées nouvelles.

2) Les régions : l'axe vertical est un organisateur dans l'œuvre. Il joue son rôle en accord avec l'axe horizontal notamment. Ce couple d'axes coupe le disque en quatre régions : les régions 9 et 3, et 12 et 6. Il en résulte que 9, 12, et 3 pourront être équivalentes (intersections d'axes avec le bord du disque), mais différentes de 6 qui est la seule à être au contact du socle. Quant à 0 elle est unique, centre du disque, elle est le lieu où convergent les axes V et H (fig. 9). Tous ces exemples nous montrent que 9 et 3 sont toujours équivalents ; 12 peut être distingué nettement (fig. 7, 10, 11). Les deux stèles à gauche du schéma (fig. 10 et 11) montrent avec quelle subtilité les vieux maîtres respectaient parfois ces conventions. Nous voyons donc comment une œuvre basque est formée d'entités bien distinctes sur lesquelles pourront s'instaurer des hiérarchies (ainsi le symbole chrétien cherchera à occuper non seulement la région 0 mais aussi l'axe V et notamment la région sommitale en 12, fig. 7). Comme dans une pastorale par exemple, l'œuvre basque est faite de signes et de conventions ordonnés selon des critères acceptés si ce n'est connus de tous. Pas « d'images d'Epinal », pas de naturalisme dans cet art, mais un langage de signes en rapports de puissance.

3) Le système continu-discontinu, l'agglutination : un examen de ces trois figures (12, 13, 14) nous montre que l'œuvre est conçue avant tout comme un jeu de pleins et de vides que le soleil animera. L'une des conséquences de cette donnée est qu'une partie des éléments fusionne et forme avec la bordure du disque une surface continue, d'autres par contre sont isolés. Les symboles et autres éléments de l'œuvre deviennent de ce fait autant de signes



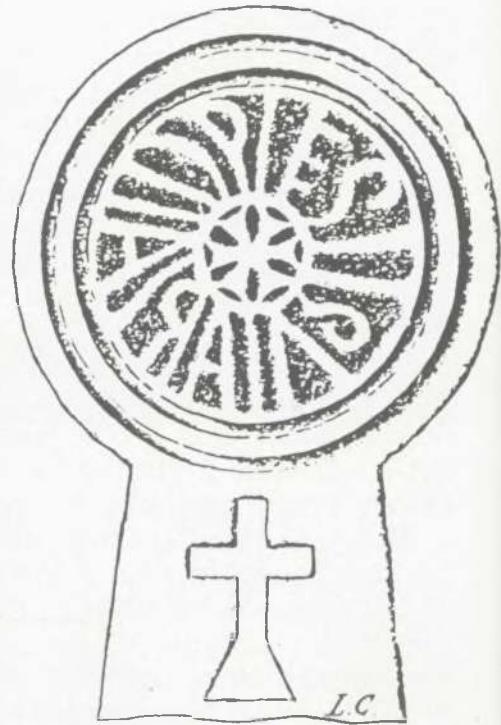
1



2



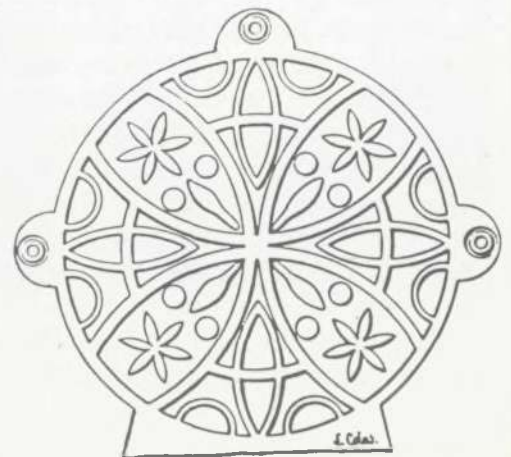
3



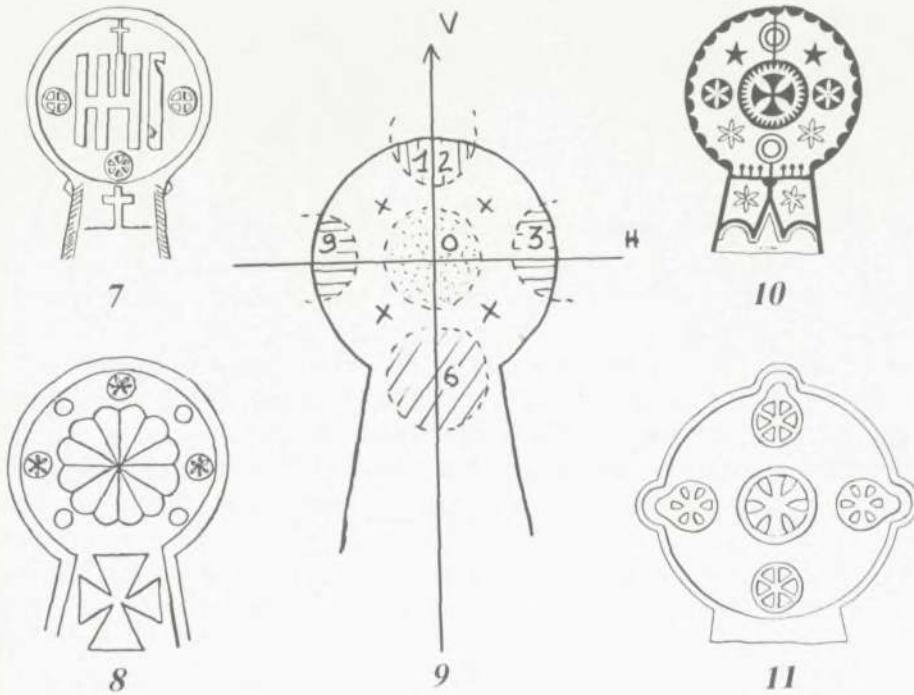
4



5



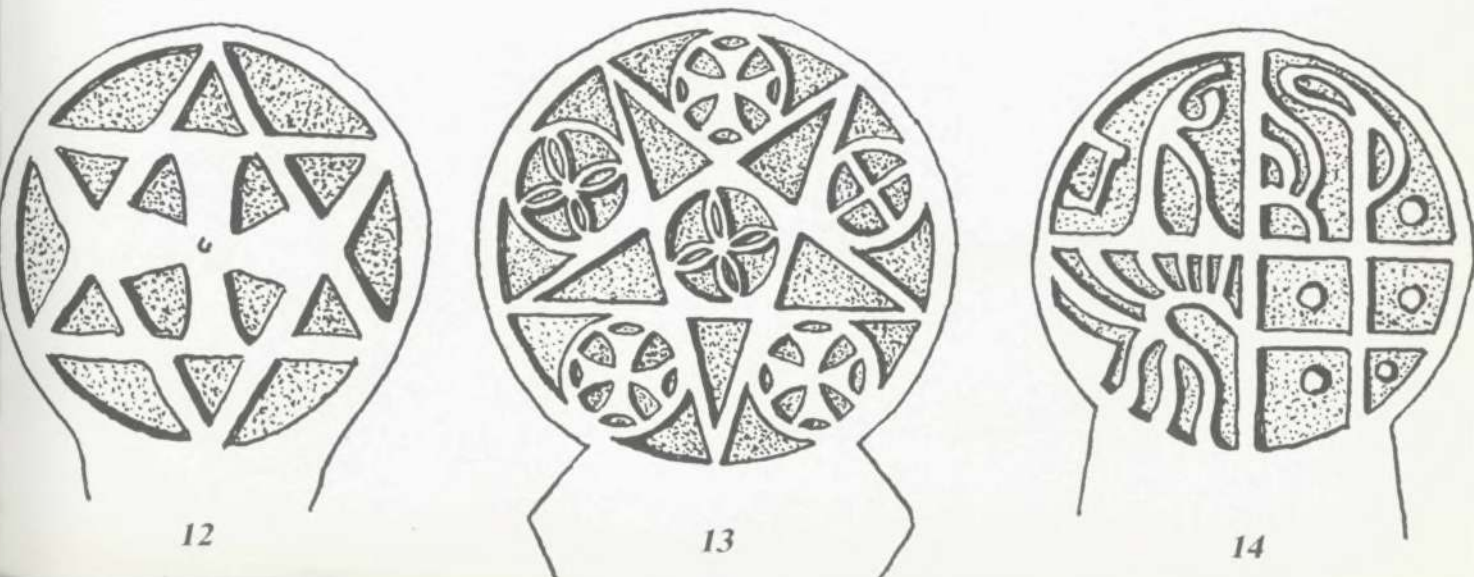
6



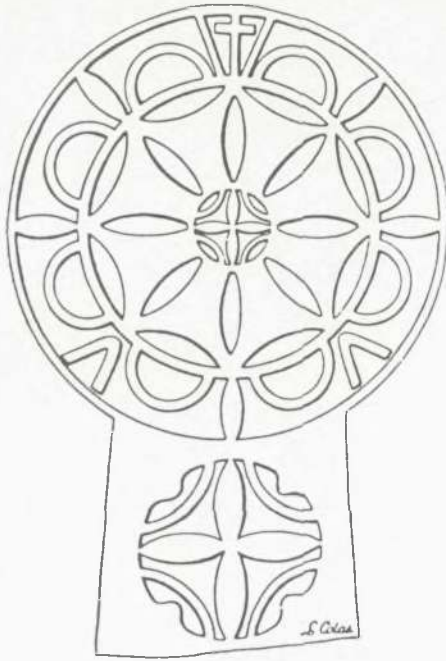
intégrés dans un univers particulier. On peut voir dans l'œuvre (fig. 12) la simple addition de la croix et du « sceau de Salomon », mais en fait on est en présence de bien autre chose ... et la figure 13 nous montre clairement qu'il faut être bien naïf pour ne voir dans la stèle qu'une simple combinaison de signes géométriques ! L'euskara a-t-il joué un rôle dans cette façon d'agglutiner ainsi les éléments ?

Il va de soi que le système continu-discontinu permet à nouveau d'exprimer des rapports de force dans l'œuvre.

4) L'élément fusiforme : il fait partie de ce répertoire de base, très simple, qu'affectionne le Basque (avec la virgule, le triangle, le



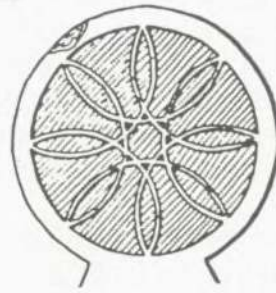




15



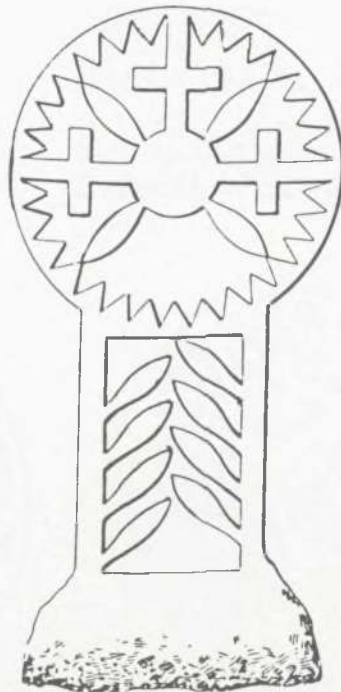
16



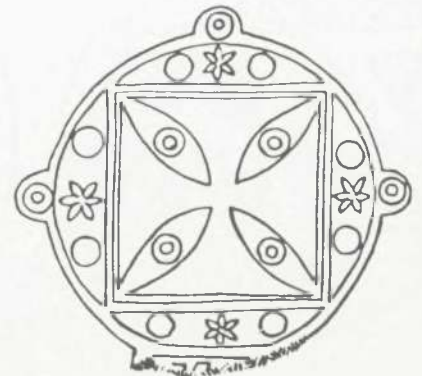
18



19



17



20

demi-cercle ...). Avec ce simple fuseau le Basque peut construire toute une œuvre (fig. 19), ou parfois la plus grande partie (fig. 15, 16, 17). Il se sert avec bonheur de ce couple de segments de cercles pour accuser le rayonnement (fig. 15 à 19), ou dialoguer fermement avec les lignes droites (fig. 16 et 20).

Monde hiérarchisé de valeurs qui s'affrontent, langage simple et direct à base de signes, où tout « état d'âme », toute référence très directe à l'événement sont évacués, voilà quelques traits typiques de l'univers plastique basque. A cela on devrait ajouter bien d'autres qualificatifs, tels : puissance contenue (les rapports de force dans la stèle sont toujours en état de tension ou d'équilibre ; même le violent rayonnement est contrarié par la bordure qui l'empêche d'atteindre la limite du disque, etc...), silence et densité (aucun drame au premier degré sur des œuvres pour la mort), etc...

Que nous sommes loin de l'art de masse qui nous plonge chaque jour dans l'anonymat ; que nous sommes loin de l'art apatride de Beaubourg !

Aujourd'hui, comme hier, être basque c'est avant tout situer ses actes en référence à notre réalité basque, compte-tenu de notre passé. Il nous faut de toute force transmettre cette dynamique, cette vie, laissée par nos anciens ; et être basque, aujourd'hui, c'est avant tout cela.