

Le décor baroque des églises du Labourd

(Baroque decoration in the churches in the Labourd region)

Contamin, Odile

42 Lot Lesguardes

F - 40440 Ondres

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 533-544]

Poursuivant les travaux amorcés sur le décor des églises basques d'Ipparalde, l'étude de trois tabernacles du Labourd conduit à s'interroger sur l'origine des modèles. Le tabernacle d'Halsou, celui d'Esnazu (commandé pour l'ancienne église de Larressore) et celui d'Itxassou, présentent des similitudes qui pourraient suggérer l'existence d'une communauté d'esprit sinon d'exécution. La présence de quatre panneaux historiés, sculptés en bas-relief, de part et d'autre de la réserve eucharistique, met en application de manière originale les consignes épiscopales de la Contre Réforme. Par ailleurs, un motif de nuées et d'angelots ailés, sculpté en relief sur le panneau central du retable, souligne le tabernacle et tend à accentuer son importance et son rôle stratégique dans l'ensemble du décor. Un rapprochement avec le tabernacle d'Ossès et avec celui de Saint-Jean-de-Luz met en évidence l'originalité d'une formule.

Mots Clés: Labourd. Eglises. Halsou. Esnazu. Itxassou. Tabernacles.

Euskal Herriko Ipparaldeko elizen dekorazioari buruz hasitako lanari jarraiki, Lapurdiko hiru tabernakuloren azterketak ereduaren jatorriaz galdetzeraz eraman gaitu. Haltsuko tabernakuloak, Esnazukoak (Larresoroko antzinako elizarako eginarazia) eta Itsasukoak zenbait antzekotasun ageri dituzte elkarren artean, izpirituzko edo egitezko kidedasuna aditzera ematen dutenak. Bertako lau panel historiaturik, baxuerliebez zizelaturik alde bietatik, Kontrarreformaren apezpi-kuen aginduak era originalaz ezartzeko saioa moldatzen dute. Izan ere, Orzaizeko eta Donibane-Lohizuneko taberna-kulokekin alderatzeak formula baten originaltasuna nabarmenarazten du.

Giltz-Hitzak: Lapurdi. Elizak. Haltsu. Esnazu. Itsasu. Tabernakuloak.

Prosiguiendo los trabajos iniciados sobre el decorado de las iglesias vascas de Ipparalde, el estudio de tres sagrarios de Lapurdi conduce a preguntarse sobre el origen de los modelos. El sagrario de Halsou, el de Esnazu (encargado para la antigua iglesia de Larressore) y el de Itxassou, presentan semejanzas que podrían sugerir la existencia de una comunidad de espíritu, e incluso de ejecución. La presencia de cuatro paneles historiados, esculpidos en bajorrelieve, a un lado y otro de la reserva eucarística, pone en aplicación de manera original las consignas episcopales de la Contrarreforma. Por otro lado, un motivo de nubes y de angelotes alados, esculpidos en relieve en el panel central del retablo, recalca el tabernáculo y tiende a acentuar su importancia y su papel estratégico en el conjunto del decorado. Las comparaciones con el sagrario de Ossès y con el de San Juan de Luz evidencian la singularidad de una fórmula.

Palabras Clave: Lapurdi. Iglesias. Halsou. Esnazu. Itxassou. Sagrarios.

La province basque du Labourd conserve des témoignages brillants de son histoire dans le décor de ses églises paroissiales. Pour la plupart construites ou agrandies au XVII^{ème} siècle, ces églises, avec leur nef unique couverte de lambris et habillée de galeries de bois, se sont parées d'un retable sculpté. Largement développés autour de la table d'autel, ces retables présentent des particularités remarquables. Tout en participant du mouvement international de la Contre-Réforme, qui a transformé les édifices religieux de tout l'occident chrétien en scènes théâtrales exubérantes, ils pourraient suggérer l'existence d'un courant baroque spécifique à la province.

Les retables baroques du Labourd sont encore mal connus. Si de nombreuses descriptions les présentent dans le contexte global des édifices, leur analyse a été jusque là limitée par la rareté des archives les concernant¹. Bien trop rare est le cas de l'église de Saint-Jean-de-Luz, pour laquelle Pierre Dop et Charles-Martin Ochoa de Alda ont pu s'appuyer sur des archives municipales assez complètes². Les notices de René Cuzacq soulignent les difficultés de datation des oeuvres «où se mêlent "baroque", "jésuite", "classique" ou "Régence"»³. L'auteur ne peut qu'émettre des hypothèses. Il arrive également qu'une confusion répandue entre les ors du baroque et ceux de l'art espagnol conduise à des conclusions peut-être hâtives⁴.

La publication et l'analyse d'une série de documents des Archives Départementales des Pyrénées Atlantiques, a permis d'avancer dans la connaissance de ces décors⁵. En retrouvant la trace de sculpteurs, de peintres et de doreurs, Olivier Ribeton a pu mettre en évidence l'existence d'ateliers locaux. L'émergence d'une dynastie de sculpteurs venus de Saint-Colome en Béarn, ainsi que la présence de véritables ateliers situés à Bayonne près des chantiers navals, autorise à parler d'une production locale. Malheureusement, les documents ne permettent pas d'attribuer, avec certitude, les retables du Labourd à ces ateliers. Ne peut-on pas néanmoins parler d'école? Si des rapprochements stylistiques sont possibles, Olivier Ribeton reste réservé, en l'absence de documents suffisamment précis.

1. Claude Fourcade, *Retables Basques des diocèses de Bayonne et d'Oloron*, Mondarrain, 1998. Un chapitre est consacré à l'église dans chacune des monographies suivantes, éditées par Ekaina : *Arbonne* (Joseba Iribar et Charles Martin Ochoa de Alda) 1988, *Arcangues* (Charles Martin Ochoa de Alda) 1986, *Ascain* (Charles Martin Ochoa de Alda) 1991, *Bardos* (Gilbert Desport) 1992, *Biriathou* (Charles Martin Ochoa de Alda) 1989, *Ciboure* (Charles Martin Ochoa de Alda) 1992, *Guéthary* (Charles Martin Ochoa de Alda) 1991, *Louhossoa* (Gérard Gaston) 1996, *Saint-Jean-de-Luz* (Charles Martin Ochoa de Alda) 1992, *Saint-Pierre d'Irube* (Gilbert Desport) 1992, *Sare* (Georges Pialoux) 1994, *Urrugne* (Gilbert Desport) 1989, *Urt* (Georges Pialoux) 1997, *Villefranque* (Gilbert Desport) 1986. Signalons également les travaux de Vincent Bru sur *Cambo-les-Bains* (in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n°144, 1988) et de Anne-Marie Dambier (in *Larresoro, regard sur le passé d'un village du Labourd*, Aldaya, 1998). Voir également : Martin Elso, *Ainhoa*, Bayonne 1977, Jean Garat Saint-Martin, *Guiche*, Bayonne 1994, Abbé H. Michelena, *Hendaye*, Mondarrain, 1997.

2. Pierre Dop, «L'église de Saint-Jean-de-Luz», *Bulletin de la Société des Sciences Lettres et Arts de Bayonne*, 1932, pp. 347-425. Charles Martin Ochoa de Alda, in *Saint-Jean-de-Luz*, Ekaina, 1992, pp. 115-218.

3. René Cuzacq, «Le retable d'Esnaun en Basse-Navarre», *Gurre Herria*, n°6, décembre 1972, p. 27.

4. Martin Elso, *Ainhoa, histoire d'un village basque*, Bayonne, 1977, p. 80 : «...conçu dans le goût des retables espagnols, rutilant de pourpres et d'or»,

5. Olivier Ribeton et Robert Poupel, «Notes et documents concernant le décor intérieur des églises de Bayonne et du Pays Basque aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles», *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n°145, 1989, pp. 55-224. Olivier Ribeton, «Maîtres-menuisiers, sculpteurs et peintres du décor des églises et des navires en Bas-Adour aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles», *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n°151, année 1996, pp. 131-304.

Les travaux de Mayi Milhou ont porté sur le décor baroque des églises d'Iparralde et en particulier sur celles de la Soule, comblant ainsi en partie les manques de l'Inventaire monumental⁶. Ils ont permis notamment l'attribution d'un retable souletin à un atelier béarnais⁷. Ces études sur les tabernacles, tant sur leur style que sur leur développement iconographique, invitent à mettre en relation la production basque et celle des régions voisines. La méthode appliquée à la Soule pourrait être étendue au Labourd et à la Basse-Navarre.

Le décor des églises des vallées pyrénéennes de la Bigorre et du Comminges a été étudié par Françoise-Claire Legrand sur la base de documents d'archives. En publiant les dessins et en identifiant les travaux de plusieurs familles de sculpteurs, l'auteur a montré l'influence parisienne des retables et leur situation dans le courant baroque tridentin⁸. La dynastie des Ferrère d'Asté a développé un style basé sur les modèles de Lepautre. L'iconographie fixée par Jean Ferrère, sera reprise par son fils Jean et par l'atelier des Soustre qui diffusera ses modèles dans les diocèses de Tarbes et d'Oloron⁹. Ainsi des tabernacles, répondant à un schéma commun, se retrouveront dans les régions voisines et jusqu'en Pays basque.

Nous proposons ici de rapprocher trois tabernacles labourdins ayant des caractères communs. En l'absence de textes disponibles, il nous paraît intéressant de procéder à des rapprochements stylistiques, dont il faudra s'efforcer de confirmer la validité par une recherche documentaire. Le tabernacle d'Halsou, celui d'Esnazu (commandé pour l'ancienne église de Larressore) et celui d'Ixassou, présentent des similitudes qui pourraient suggérer l'existence d'une communauté d'esprit, sinon d'exécution. La présence de quatre panneaux historiés, sculptés en bas-relief, de part et d'autre de la réserve eucharistique, met en application de manière originale les consignes épiscopales de la Contre Réforme. Par ailleurs, un motif de nuées et d'angelots ailés, sculpté en relief sur le panneau central du retable, souligne le tabernacle et tend à accentuer son importance et son rôle stratégique dans l'ensemble du décor.

Ce particularisme demeure étranger aux écoles baroques régionales qui, dans le même temps, répondaient en France à des consignes identiques. Ces dispositions ne se retrouvent pas en Savoie, ni dans les provinces de l'Ouest, où des tableaux sur toile occupent le plus souvent l'arrière des tabernacles¹⁰. Si des scènes sculptées s'élèvent parfois sur l'autel des églises du Roussillon¹¹, elles font partie du retable et non pas du tabernacle, participant du décor extérieur et non pas intégrées au lieu du sacrement. En Creuse, le petit tabernacle de Lourdeix-Saint-Pierre, s'il utilise une iconographie semblable à celle d'Ixassou et d'Esnazu, le fait selon un ordonnancement différent¹².

6. Mayi Milhou, «Les retables tridentins des églises souletines», *Le Pays de Soule*, Izpegi, 1994, pp. 239-257. Les services de l'Inventaire Monumental ont procédé à un inventaire préliminaire de certains cantons du Pays Basque.

7. Mayi Milhou, «Le retable des Giraudy à Domezain», *Bulletin du Musée Basque*, n° 132, 1991, pp. 159-170.

8. Françoise-Claire Legrand, «Catalogue de dessins de retables, tabernacles et mobilier religieux, conservés dans des collections privées des Hautes-Pyrénées», *Bulletin de la Société de l'Art Français*, 1976, pp. 177-187. Françoise-Claire Legrand, «La famille Ferrère et les ateliers d'Asté», *Oeuvres d'art religieux, inventaire du canton de Campan*, catalogue d'exposition, Mairie de Campan, juillet-août 1977, pp. 9-20.

9. F.-C. Legrand, «Les tabernacles dans les églises du diocèse de Tarbes», *Regards neufs sur l'Art religieux dans les hautes-Pyrénées*, catalogue d'exposition, Musée pyrénéen, Lourdes, juin-octobre 1981, pp. 7-23.

10. Dominique Peyre et alii, *Savoie Baroque*, La Fontaine de Siloé, Montmélian, 1998. Jacques Salbert, *Les ateliers de retabliers lavallois aux XVI^e et XVII^e siècles: étude historique et artistique*, C.N.R.S., Paris, 1976.

11. Eugène Cortade, *Retables baroques du Roussillon*, Perpignan, 1973.

12. S. de Montessus de Ballore Lecointre, *Retables et tabernacles des XVI^e et XVII^e siècles dans les églises de la Creuse*, Nouvelles Editions Latines, Paris, 1988, p. 83.

Bien qu'originaux, les trois tabernacles labourdins obéissent aux prescriptions liturgiques du Concile de Trente qui donnaient une place prépondérante au sacrement de l'eucharistie. En affirmant le dogme de la Transsubstantiation, l'Eglise romaine avait sacralisé l'hostie. Le tabernacle devait alors recevoir les marques du respect le plus profond. Saint-Charles Boromé invitait à y représenter «les pieuses images du mystère de la passion du Seigneur Christ»¹³. Il devait être placé sur le maître-autel, et sur le haut, «que l'on place une figure du Christ ressuscitant glorieusement ou montrant ses blessures sacrées»¹⁴. A Halsou et Esnazu, la petite figurine du Christ ressuscité, dressée sur un dôme à godrons, semble sortir des nuées célestes en volutes d'argents. Le tabernacle matérialise ici la rencontre entre l'humain et le divin, point de convergence entre l'horizontalité terrestre et l'élan vertical divin.

L'originalité de ces trois tabernacles et les similitudes que présente leur structure suggèrent l'existence d'une source commune, d'une filiation ou d'une communauté d'esprit. Ils pourraient avoir été sculptés dans un même atelier. Mais il convient de rappeler qu'en l'absence de textes, ce ne sont que des hypothèses.

EGLISE NOTRE-DAME D'HALSOU

La petite église d'Halsou a été construite dès le XVI^{ème} siècle sur la rive droite de la Nive, en face de Larressore dont elle dépendait autrefois. Deux dates inscrites au portail indiquent



deux campagnes de travaux dans l'édifice, 1510 à l'intérieur, 1770 à l'extérieur. Le développement démographique, qui a touché l'ensemble du pays, a conduit les habitants à agrandir la première chapelle, à la transformer en église et à la décorer. Le chevet plat est couvert de lambris en faux marbres grisés encadrant un retable d'une seule travée avec colonnes torsées et attique cintré (fig. 1). Une Pieta, venant peut-être de la première chapelle, occupe le sommet et rappelle que l'église est placée sous le patronnage de la Vierge.

Aucun document ne permet de dater le retable mais des éléments de son style le rapprochent des ensembles connus de la fin du XVI^{ème} et du début du XVIII^{ème}¹⁵. Les détails de sculpture, acanthes des volutes, guirlandes de laurier, rinceaux d'entablement, têtes d'anges situeraient l'oeuvre à cette période.

Fig. 1. Eglise Notre Dame d'Halsou retable et tabernacle.

13. S. Caroli Borromei, *Instructionum fabricae ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae*, édition revue et annotée par M. l'Abbé E. Van Drival, Paris Lecoffre, Arras Lefranc, 1855, p. 9, cité in Dominique Peyre, *op. cit.*, p. 38.

14. Idem.

15. Olivier Ribeton, *op. cit.*, 1989.

Dans un retable à travée unique, un tabernacle étend ses ailes, en largeur et en hauteur, sur trois registres. De part et d'autre de la réserve eucharistique des panneaux sculptés illustrent le cycle de la Vierge. Quatre scènes historiées représentent l'Annonciation, la Visitation, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge. Cette superposition est marquée d'originalité.

Sur le panneau du fond du retable, le sculpteur a pris soin d'entourer le sommet du tabernacle, de nuées d'argent garnies de têtes d'anges ailés. Il souligne ainsi la forme du tabernacle par un feston de bas-relief. Celui-ci paraît intégré au retable, à tel point que la silhouette du Christ Ressuscité couronnant le dôme de la niche d'exposition semble jaillir des nuées. Les deux évangélistes du couronnement sont doublement soulignés, par le fronton de leur niche et les volutes célestes. Le panneau du fond a manifestement été conçu dans l'idée de combiner les deux éléments distincts que sont tabernacle et retable.

L'unité du décor d'Halsou permet d'imaginer une exécution simultanée, sinon commune. Il n'est pas certain qu'une seule main ait réalisé l'ensemble, mais on peut penser que les deux éléments ont bien été commandés ensemble, comme cela se retrouve dans plusieurs églises des vallées pyrénéennes voisines. Cependant, dans le cas de celles-ci, les contrats de commandes distinguaient toujours le tabernacle du retable¹⁶. Il n'y avait jamais confusion dans la mesure où les exigences n'étaient pas les mêmes pour les deux parties. Le choix du programme décoratif du retable était l'affaire des commanditaires décimateurs ou paroissiens, sensibles à des arguments temporels. Celui du tabernacle, plus strict, répondait à des consignes liturgiques précises qui faisaient l'objet de contrôles de la part des autorités épiscopales. L'unité du programme d'Halsou semble aller à l'encontre de ce principe de séparation et marque ainsi son originalité.

Par son architecture, le tabernacle d'Halsou est à rapprocher de certains exemplaires pyrénéens, vastes constructions architecturées de trois étages qui entourent le coffre de la réserve eucharistique. Dans ces tabernacles, de nombreux personnages en ronde-bosse qui peuvent aller jusqu'à quinze ou vingt, rythment la composition et contribuent à lui donner l'allure d'un retable: ainsi parle-t-on parfois de «tabernacles-retables»¹⁷. Françoise Legrand a montré l'extension en largeur et en hauteur des tabernacles de la Bigorre et du Comminges: «Bien vite le tabernacle va emprunter ses formes au vocabulaire monumental: colonnettes, niches, frontons, statuettes, reliefs. L'usage s'établit de l'élargir aux dimensions de l'autel, en y ajoutant deux ailes qui vont le transformer en un véritable retable en réduction dont il reproduit tous les éléments»¹⁸. L'originalité de celui d'Halsou est d'accentuer l'extension en hauteur, en doublant les scènes historiées et de frontaliser la disposition générale. Aucun personnage ne se détache en ronde-bosse. Par contre, les évangélistes, dans leur fausse niche, et les têtes d'anges porteur de guirlande renforcent l'impression d'unité dans le plan.

La facture mérite d'être soulignée. Elle est sobre mais néanmoins habile, donnant aux draperies et aux gestes souplesse et élégance, avec une certaine sobriété dans les détails. Les pans de rideau d'un baldaquin, un banc pour s'agenouiller devant l'archange Gabriel, une sommaire fleur de lys aussi naïve que la colombe de l'Esprit, suffisent à raconter l'Annonciation. Les attitudes sont naturelles, sans afféterie, pour les embrassades et les salutations de la Visitation. On note une symétrie rigoureuse dans les panneaux de gauche. L'envol

16. Françoise-Claire Legrand, «Les tabernacles dans les églises du diocèse de Tarbes», *op. cit.*, p. 8.

17. Idem, p. 17. Mayi Milhou, «Les retables post-tridentins des église souletines», *op. cit.*, p. 248.

18. F.-C. Legrand, *op. cit.*, p. 8.

des anges, accompagnant la vierge de l'Assomption, et les personnages tenant la couronne obéissent à une composition frontale éloignée d'un esprit « baroque ». On sait qu'il est vain d'opposer classicisme et baroque dans l'art de la Contre-Réforme. Victor-Louis Tapié a montré le mélange des genres et la survivance de formules décoratives de la Renaissance dans des ensembles baroques¹⁹. Le retard, qu'il souligne, de la province et de la campagne sur les villes explique des survivances qu'il faut se garder d'interpréter. On peut néanmoins souligner l'élégance des personnages. Les volutes des nuées du Couronnement, les draperies souples et naturelles révèlent une main habile, un travail d'atelier peut-être renommé.

EGLISE D'ESNAZU

Une disposition semblable rapproche le tabernacle d'Halsou de celui qui se trouve actuellement dans la petite église d'Esnazu en Basse-Navarre, mais qui doit être rattaché à la production du Labourd si l'on tient compte de son origine. Il a été commandé et réalisé pour l'église Saint-Martin de Larressore, dont la paroisse, dépendant de Cambo, s'étendait sur les deux rives de la Nive et comprenait Halsou jusqu'au XVI^{ème} siècle.

Le retable actuellement installé à Esnazu (fig. 2) a été acheté, en 1888, à l'église Saint-Martin de Larressore, avant sa démolition. Jean Etcharren, natif des Aldudes en a fait don à la chapelle d'Esnazu, construite dans les années 1860 par les habitants de la commune²⁰. Le retable se présente aujourd'hui sous une charge de peinture qui, par endroits, estompé les reliefs et nuit à l'expression des personnages.



Plus étendu que son ancien voisin, l'ensemble d'Esnazu répond à la composition habituelle tripartite à deux étages, surmontés d'un attique pour le retable central. Deux petits retables latéraux le complètent. René Cuzacq en signalait la régularité: «A la façon successive des scènes d'une grande pièce de théâtre classique, le grand retable d'Esnazu déroule ses compartiments en deux étages, encadrés partout de colonnes cannelées aux grandes bases à moulure typiques»²¹. En effet, une impression de rigueur classique se dégage des lignes droites et des volumes géométriques, ordonnés symétriquement autour du tabernacle.

De facture plus sèche, ce tabernacle présente cependant de grandes similitudes avec celui d'Halsou. De la même façon, un panneau

Fig. 2. Eglise d'Esnazu tabernacle.

19. Victor-Louis Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette-Pluriel, édition 1996, p.286.

20. Mayi Milhou, «Retablos en el País Vasco», *Ibañak eta Haranak*, Donostia, Etor, 1991, tome X, p. 192.

21. René Cuzacq, «Le retable d'Esnazu en Basse-Navarre», *Gure Herria*, n°6, décembre 1972, p. 28.

sculpté sur le fond du retable sert d'encadrement et constitue un décor céleste identique. Des têtes d'anges ailés se mêlent aux volutes des nuées d'argent.

Autour de la réserve eucharistique, six scènes historiées illustrent ici le thème de la Passion: la Cène et le Lavement des pieds au registre inférieur, le Portement de croix et le Christ au jardin des oliviers en dessus. Les côtés de la réserve, habituellement gardés par les piliers de l'Eglise que sont Saint-Pierre et Saint-Paul, ont ici laissé la place à une représentation de la Flagellation, ainsi qu'à une Exposition du Christ aux outrages, violenté et raillé par deux rangées de soldats furieux. L'image douce et attendrie de la Mère à Halsou a cédé le pas à la souffrance du Fils, à son sacrifice pour le salut des hommes. Avant qu'il ne sorte vainqueur par la résurrection, l'image de sa souffrance doit édifier le fidèle. F.-C. Legrand a montré comment l'iconographie des tabernacles pyrénéens associe souvent les thèmes de l'Annonciation et de l'Agonie du Christ, «les deux Fiat de l'Incarnation et de la Rédemption qui viennent compléter la Crucifixion de la partie centrale»²².

Cette association aurait-elle pris une autre forme dans le pays de Labourd? Les deux thèmes opposés des sanctuaires voisins seraient-ils devenus signes de distinction dans un jeu de rivalité? L'exigence des paroissiens est souvent mentionnée dans les contrats²³. Les commanditaires de Larressore et ceux d'Halsou auraient-ils voulu se démarquer par deux sujets différents? L'un était-il mieux vu des autorités épiscopales? Leur datation permettrait de comprendre l'enjeu d'un choix iconographique. D'une façon générale, il semble que le cycle de la Passion occupe une place prépondérante dans les retables labourdins, contrairement à ceux du diocèse d'Oloron qui privilégient le cycle de la Vierge. Des textes relatant les visites pastorales ou des contrats de fabrique pourraient éclairer la question.

Il convient également de souligner l'ornementation très semblable des deux portes. Les deux réserves eucharistiques présentent le même motif de la «Présence réelle», que Mayi Milhou a identifié dans une étude publiée en 1990²⁴. Au centre du panneau, une hostie rayonnante est tenue à bout de bras par un enfant dont le corps se confond avec le pied de l'ostensoir. Deux anges agenouillés le soutiennent, le regard tourné vers les lettres J H S inscrites sur l'hostie. M. Milhou a montré que la représentation de l'enfant était celle de la Présence réelle dans l'Eucharistie, thème déjà traité à Florence au Quattrocento. Pour l'auteur, le modèle basque des tabernacles est inspiré d'un reliquaire florentin de Mino da Fiesole. «Transformer le calice en ostensorio était une façon directe de faire comprendre la Transsubstantiation du pain eucharistique en Corps du Christ»²⁵. Neuf exemplaires de la même représentation se retrouvent entre la Soule et le Labourd, dont ceux d'Halsou et d'Esnazu.

Les corps des deux réserves eucharistiques reposent sur un même socle décoré d'une tête d'ange ailé. Ils sont également surmontés d'un fronton arrondi d'où émerge le buste de Dieu le Père bénissant. Une fois encore, les deux figures se rapprochent, même si celle d'Esnazu a perdu son globe. Les deux pans de draperie entourent d'une même volée le vêtement du Père.

On peut donc noter la convergence de structure de deux retables qui veulent, l'un comme l'autre intégrer le tabernacle dans l'ensemble décoratif. René Cuzacq imaginait celui d'Es-

22. F.-C. Legrand, *op.cit.*, p.11

23. *Idem.*

24. Mayi Milhou, «Tabernacles et Trigrammes», *Bulletin du Musée basque*, n° 130, 4^e trimestre, 1990, pp. 205-224.

25. *Idem.*, p. 218.

nazu plutôt sortant d'un « atelier urbain un peu collectif », émettant l'hypothèse de Bayonne²⁶. Il soulignait encore « l'ajout d'un curieux accent basque dans sa surcharge, son goût du décor, sa manière naïve et gauche en son genre; autant de notes d'un art populaire des plus savoureux ». La surcharge ne serait-elle pas due à la récente restauration qui aurait modifié le ton du récit?

ÉGLISE SAINT-FRUCTUEUX D'ITXASSOU

Un autre retable labourdin tente d'intégrer le lieu sacramentel à son décor monumental. L'église d'Itxassou, dédiée à l'évêque Saint-Fructueux, brille sous les ors d'un retable exubérant (fig. 3) qu'un commentaire enregistré présente aux visiteurs comme étant d'influence espagnole. Le village d'Itxassou, installé sur un gué de la Nive, s'étend sur cinq quartiers. La population augmentant au XVII^{ème} siècle, l'église fut agrandie entre 1670 et 1682. Le beau retable pourrait avoir été commandé après les travaux. Une seule travée de deux étages pour la partie qui occupe le fond du chevet plat sur toute sa hauteur, alors qu'un coffrage de lambris couvre les autres murs du choeur d'un vaste décor en trompe-l'oeil.

Dans des proportions plus larges qu'à Halsou et Esnazu, le panneau, dans lequel s'inscrit le tabernacle, présente ici les mêmes caractères. Un bas-relief de nuées et d'angelots s'étend sur la paroi du fond, noyant le haut du tabernacle dans les spirales de ses volutes. L'espace entre les deux éléments est réduit, au point de laisser croire que le troisième étage, où deux apôtres s'avancent sous un petit fronton cintré, est sculpté sur le fond et non pas sur le tabernacle. Il s'en dégage une impression de surcharge, d'horreur du vide que l'on pourrait qualifier de churrigueresque. Aux virgules des nuées répondent les volutes du tabernacle, qui se terminent en bustes de putti dont les têtes soutiennent les entablements. Le regard se perd dans un tourbillon. La dorure omniprésente augmente la confusion.



Aux ailes de la réserve eucharistique, quatre bas-reliefs illustrent les scènes de la Passion: la Cène et le Lavement des pieds au premier registre, la Montée au calvaire et le Jardin des Oliviers au-dessus. Les compositions sont rigoureusement semblables à celles d'Esnazu, mêmes personnages en nombre et en situation, attributs identiques, attitudes comparables. Un même schéma aurait-il servi aux deux sculpteurs? Les panneaux sortiraient-ils d'un atelier commun? On serait néanmoins tenté de voir à Itxassou une main plus habile, dans le détail des chevelures, dans la souplesse des draperies ou le feuillage

Fig. 3. Eglise Saint Fructueux d'Itxassou retable et tabernacle.

26. René Cuzacq, op. cit., p. 28.

des arbres. Peut-être ce dernier a-t-il été simplement épargné des couches abusives de la coloration.

Le tabernacle d'Itxassou présente la même structure architecturée que les précédents. La porte illustre encore le thème de la Présence réelle, où deux anges tiennent le pied de l'enfant-dieu, sous la bénédiction du Père. Aux angles, deux anges debout dirigent le regard vers le centre en croisant les bras sous un petit dais à coquille. Sur les flancs, Saint-Pierre et Saint-Paul tiennent l'un la clé, l'autre l'épée. Entre chaque figure, une colonne torse rythme la composition. A l'étage, la niche d'exposition est encadrée par deux anges porteurs de flambeaux²⁷. Élégants et souples, ils pourraient être rapprochés de ceux de Louhossoa et de Mouguerre.

A Itxassou, la figure de Saint-Fructueux, patron de la paroisse, a remplacé la statue du Ressuscité. Est-elle en place depuis la construction du retable? On pourrait supposer que le couronnement a été dégradé à l'époque révolutionnaire, comme le laisse à penser l'abbé Haristoy dans son *Histoire des paroisses du Pays Basque sous la Révolution*²⁸. Cependant l'auteur ne donne aucune précision sur le retable ni sur le tabernacle. Il décrit les «vases», c'est-à-dire une croix, un ostensor, un calice et un ciboire ayant fait l'objet de protections particulières de la part de généreux paroissiens pendant la période agitée, sans jamais mentionner le décor mobilier de l'église.

Si aucun document ne permet actuellement de dater le retable d'Itxassou, des éléments sculptés invitent néanmoins à le rapprocher de l'atelier de Bernard Dartigacave qui a travaillé dans la vallée de la Nive au début du XVIII^{ème}. On remarque notamment, au sommet des grandes volutes latérales, des tête d'homme à chevelure bouclée et visage incarné. Ces têtes allongées rappellent celles que l'on trouve à Cambo, à Jatxou, et à Saint-Etienne de Baïgorry²⁹, et qui ont été signalées par Olivier Ribeton³⁰. La présence de ce motif de la tête bouclée, conduit l'auteur à s'interroger: «Faut-il y voir une marque de fabrique qui serait celle de Bernard Dartigacave qui intervient en 1708 à Baïgorry et habite Cambo jusqu'à sa mort en 1722?»³¹. Rien ne confirme la participation du sculpteur à l'église de Cambo, mais on sait qu'il résidait dans la paroisse et l'on peut supposer qu'un chantier avait été, à un moment donné, la raison de son installation. Il pourrait être l'auteur des têtes bouclées du retable de Saint-Laurent, motif qu'il aurait déjà reproduit à Saint-Etienne de Baïgorry et à Itxassou. La parenté des têtes bouclées invite à situer ces ensembles sculptés dans le premier quart du XVII^{ème} siècle, période pendant laquelle Bernard Dartigacave est mentionné en Labourd.

Le rapprochement des tabernacles permet également d'envisager une parenté entre les retables déjà cités. L'hypothèse de O. Ribeton qui attribue au même sculpteur, du moins au même atelier, les retables de Cambo, Jatxou, Baïgorry, Mouguerre et Irissary, d'après la disposition de leur dernier étage d'attique, est renforcée par la parenté des tabernacles. Pour chacun, le coffre de la réserve eucharistique est flanqué de scènes historiées semblables. Si celui de Jatxou illustre la Vierge avec une Annonciation «divisée» de type oloronaise, les bas-reliefs des tabernacles de Cambo, Irissary et Mouguerre représentent avec beaucoup de

27. A l'origine il y avait quatre anges. Deux ont disparus.

28. P. Haristoy, *Les paroisses du Pays Basque pendant la période révolutionnaire*, Pau, 1899, tome II, pp. 320-326.

29. Elles se trouvent également à Aussurucq, en Soule.

30. Olivier Ribeton, *op. cit.*, 1996, p. 223.

31. Idem, 1989, p. 122.

similitudes la Montée au Calvaire, et le Christ au Jardin des Oliviers. On peut y adjoindre également celui de Louhossoa. Si la participation de Bernard Dartigacave au chantier de Louhossoa n'est pas connue avec exactitude, elle est mentionnée dans une lettre de créance présentée à la paroisse par sa veuve, en 1727³².

En comparant ces quatre tabernacles à celui d'Ixassou, on peut relever des nuances dans l'exécution d'un même modèle. Certes, ils suivent un même schéma de composition, avec une disposition semblable des éléments, personnages, végétation, instruments et détails vestimentaires. Mais si la barrière indiquant l'entrée du Jardin des Oliviers de Mouguerre est rigoureusement identique à celle d'Ixassou, celles de Louhossoa et d'Irissary sont plus simples, comme le sont les frondaisons des arbres, larges palmes émergeant d'une masse nuageuse. S'agit-il d'un modèle commun traduit par deux exécutants différents, membres d'un même atelier? L'atelier Dartigacave serait-il le trait commun du groupe de tabernacle présentés?

LES TABERNACLES DE SAINT-JEAN-DE-LUZ ET D'OSSÈS: rapprochements complémentaires

L'église de Saint-Jean-de-Luz, dédiée à Saint-Jean-Baptiste possède, depuis l'année 1669, un vaste retable qui orne le chœur d'un décor rutilant. S'il apparaît, à première vue, étranger aux trois ensembles labourdins étudiés, le panneau sculpté qui entoure son tabernacle (fig. 4) s'en rapproche et pourrait bien constituer un élément d'information.



L'ensemble de ce décor baroque a été étudié à partir de documents d'archives³³. On sait que le retable de type bellifontain, commandé au sculpteur Martin de Bidache, est venu de Bayonne en 1669³⁴. Le tabernacle déjà en place avait été agrandi deux ans plus tôt, et doré en 1668. Les deux commandes ne sont donc pas simultanées. On note cependant un accord dans la présentation, Martin de Bidache ayant souligné la forme de la réserve eucharistique sur le panneau central.

Le tabernacle se compose de deux coffres à pans coupés, superposés, surmontés d'une croix d'exposition. Une Crucifixion sur la première porte, entourée des évangélistes, reprend le thème habituellement développé au XVII^{ème} siècle. Au-dessus, Saint-Pierre et Saint-Paul encadrent les monogramme du Christ au-dessus d'un

Fig. 4. Eglise de Saint-Jean-de-Luz: détail du tabernacle.

32. Idem.

33. Pierre Dop, *op. cit.*, pp. 387-389, et Charles Martin Ochoa de Alda, *op. cit.*, pp. 139-145 et 168-175.

34. Archives municipales de Saint-Jean-de-Luz, GGI. L 3. f° 12, article 243.

calice. Le double coffre ne comporte pas d'ailes latérales, il est simplement posé contre le fond du retable.

A l'arrière, sur un panneau de bois, des têtes bouclées d'angelots joufflus, sculptées en bas-relief, se mêlent à des volutes de nuées argentées. Dans la partie supérieure deux angelots-putti brandissent une couronne au-dessus de la colombe du Saint-Esprit. Un motif de forme ovale semble émerger des nuages pour encadrer un tissu rouge brodé de fleurs. A mi-hauteur, les nuées se terminent en phylactères proclamant: *Altare perpetuo* et *Privilegium*.

Bien que le tabernacle ait été réalisé avant le retable, il semble que le sculpteur de ce dernier ait délibérément choisi son motif pour combiner les deux parties. Le fond céleste garni d'anges s'est adapté à la forme des deux coffres, les enveloppant dans un dais de lumière. Ce panneau, mis en place en 1669, aurait-il servi de modèle pour les trois exemplaires labourdins?

Par ailleurs, la présence de têtes bouclées, terminant les volutes latérales du troisième registre du retable, invite à s'interroger sur une éventuelle origine luzienne des têtes mentionnées plus haut, dans les églises de la vallée de la Nive. Ici elles sont fines et élégantes, d'un modelé délicat, et traduisent l'adresse du sculpteur, Martin de Bidache. Le modèle visible dès 1669 aurait bien pu être repris quelques années plus tard par un ou plusieurs ateliers de Bayonne ou du Labourd. Le décor qui entoure le tabernacle aurait pu être également repris, d'une manière semblable, par les mêmes ateliers.

L'église d'Ossès, en Basse-Navarre, possède un tabernacle très proche des trois exemplaires étudiés. Bien que situé en dehors du Labourd, il pourrait bien se rattacher à cette aire de production.

Le tabernacle d'Ossès (fig. 5) est actuellement installé dans un retable à une seule travée qui fut abondamment remanié au XIX^{ème} siècle par les frères Decrept³⁵. La partie centrale et son motif en bas-relief semblent les seules survivances du décor XVII^{ème}³⁶. Le tabernacle présente ici trois étages de scènes historiées autour de la réserve eucharistique, formant une paroi verticale derrière la niche d'exposition. Sur deux registres, quatre panneaux du cycle de la Vierge illustrent, comme à Halsou, l'Annonciation, la Visitation, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge. D'une facture proche, les figures sont souples, sans maniérisme, les draperies légèrement creusées. La présence de séraphins ajoute un bruissement d'ailes et une certaine agitation.



Fig. 5. Eglise d'Ossès: retable et tabernacle.

35. Mayi Milhou, «Retablos en el País Vasco», *op. cit.*, p. 196.

36. L'entablement et les colonnes salomoniques proviennent d'un ancien retable acheté à Irun par les restaurateurs.

Comme à Halsou et Esnazu, la figure du Ressuscité se dresse sur un couronnement en écailles. Il semble, lui aussi, jaillir des nuées qui se déroulent sur le fond où des têtes d'anges, en fort relief, entraînent leurs ailes dans une double spirale.

Au registre inférieur, deux médaillons enrubannés sont encadrés de colonnettes. Une riche draperie suspendue en rideau accentue le caractère officiel de deux personnages représentés en buste, de trois-quarts: à gauche une tête d'homme, portant perruque à la manière du Grand Siècle, à droite une femme coiffée d'un voile, les yeux levés vers la croix. Il s'agirait d'une effigie royale, comme on en trouvait au XVII^{ème} sur certains retables français³⁷. Mayi Milhou pense qu'il s'agit du tabernacle, mentionné par V. Dubarat et J.-B. Daranatz, qui fut légué par Jean d'Olce, à son neveu curé d'Ossès, le 18 janvier 1681³⁸. On peut raisonnablement penser que le tabernacle appartenant à l'évêque qui avait béni le mariage royal à Saint-Jean-de-Luz en 1660, portait en médaillon l'effigie du roi et de la reine. Aurait-il été fabriqué dans un atelier de Bayonne, siège de l'épiscopat et résidence de Monseigneur d'Olce? Nous serions, dans cette hypothèse, en présence d'un tabernacle fait en Labourd.

La similitude avec les modèles rencontrés à Itxassou, Halsou et Larressore (Esnazu), appuierait cette hypothèse. Nous retrouvons une parenté sinon une communauté, tant dans l'esprit que dans l'exécution. Le tabernacle d'Ossès, adapté au rang et à la dignité de son commanditaire, pourrait avoir servi de modèle aux autres tabernacles.

L'étude du décor des églises du Labourd est encore fondée, principalement, sur des hypothèses. Un vaste chantier de travail d'archives reste ouvert. Les premières publications suggèrent l'idée d'une production locale, que l'observation des oeuvres semble confirmer. La poursuite des travaux éclairerait une partie de l'histoire du Pays Basque, en précisant sa situation dans le courant baroque européen, à la jonction des formes venues de Rome et de leur interprétation par l'Espagne.

37. Louis Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France, de la Renaissance à 1914*, Paris, 1948, tome II, p. 808.

38. M. Milhou, *op. cit.*, p. 196. Manuscrit en français communiqué par l'auteur.