



La place Amédée-Larrieu

Un rare ensemble Art nouveau signé Édouard Bauhain, Raymond Barbaud et Raoul Verlet

Franck Delorme *

La province a elle aussi vécu la Belle Époque et l'Art nouveau n'est pas l'exclusivité de la capitale ou des foyers comme Nancy. En revanche, sa mode y est encore peut-être plus éphémère qu'à Paris et ses manifestations plus rares ou plus discrètes. A Bordeaux, un des exemples les plus éclatants est l'ensemble formé par la place Amédée-Larrieu avec sa fontaine et son marché couvert, pour la réalisation desquels des artistes de talent se sont associés : le sculpteur Raoul Verlet, les architectes Raymond Barbaud et Édouard Bauhain. Au cours de sa carrière, ce dernier, d'origine bordelaise, s'est consacré presque exclusivement à la commande privée. Il a ainsi su tisser un réseau de clientèle qui lui apporte les commandes d'une bourgeoisie à la fois terrienne et industrielle. Implanté à Paris, il possède également des bureaux à Bordeaux, Angoulême et Cognac, et œuvre donc sur trois terrains à la fois, dans une grande diversité de programmes. Formé au sein de la tradition académique, il est malgré tout confronté aux évolutions du goût en matière d'architecture. Le talent de Bauhain réside peut-être dans sa capacité à jongler entre la permanence du goût à la française – redécouverte du Louis XVI – et l'introduction subtile des modes successives notamment l'Art nouveau (fig. 1). Une des plus belles illustrations de cette attitude est l'ensemble architectural et sculpté de la place Amédée-Larrieu à Bordeaux.

En avant-propos, il convient d'énoncer quelques données factuelles sur les conditions de l'étude notamment en ce qui concerne les sources disponibles. Les archives privées des

architectes Édouard Bauhain et Raymond Barbaud, conservées en partie aux Archives nationales, sont très fragmentaires et ne contiennent aucun document concernant la place Amédée-Larrieu ¹. Cette dernière, étant une commande de la ville de Bordeaux, les archives municipales conservent donc l'unique documentation permettant de faire l'histoire de ce projet. L'ensemble des dossiers relatifs à la place Amédée-Larrieu est réparti, au sein des séries N et M, sous dix cotes d'archives, soit sept cotes pour le groupe sculpté (sous-série 61 N), et trois cotes pour le marché couvert et l'aménagement de la place (sous-série 139 M) ².

Les documents conservés couvrent une période s'étendant de 1896 à 1903. Outre une abondante correspondance, les dossiers relatifs aux deux parties de l'affaire, marché et fontaine, contiennent des délibérations du Conseil municipal, des devis, des soumissions, des procès-verbaux d'adjudication, des mémoires d'entrepreneurs, mais aussi des copies ou des

* Historien de l'architecture, attaché de conservation à la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris.

1. Le fonds d'archives conservé aux Archives nationales dans la sous-série 526 AP est très lacunaire. Il ne contient aucune pièce écrite nécessaire pour documenter le contexte de la commande de chacun des projets.
2. Pour la fontaine : cotes 61 N 1 à 7, projet, concours, devis et soumission, construction, correspondance, distribution de l'eau, comptes ; pour le marché couvert : cotes 139 M 4 à 6, reconstruction, sculpture, installation de rideaux.

calques originaux des plans de projet ou d'exécution dessinés par les architectes ; ces derniers documents – une quinzaine au total – sont précieux car totalement absents des propres archives des architectes.

Si les délibérations du Conseil municipal nous renseignent sur le contexte des décisions politiques, si les pièces techniques et administratives apportent des informations sur les choix et les procédés employés, en revanche, les dessins nous informent peu, voire pas du tout, sur le processus de conception architecturale. La perte des archives des architectes est en cela dommageable. L'importante correspondance échangée entre les édiles bordelais et les artistes (architectes et sculpteurs) permet malgré tout de refaire *a posteriori* le déroulement de l'affaire et de tenter des interprétations sur les volontés et les choix, notamment esthétiques.

Les origines d'une place

L'ensemble urbain et architectural de la place Amédée-Larrieu a pour origine deux événements au caractère et à la portée bien différents. Tout d'abord, un premier événement d'ordre urbain est l'ouverture de la place, alors dénommée de Pessac, consécutive au percement en 1851 des actuelles rues de Belfort et Louis-Mie (anciennement rue de Belleville), déterminant, à leur intersection avec la rue de Pessac, un triangle très aigu³. Au milieu du XIXe siècle, la physionomie du quartier, compris entre la rue de Landiras, la rue de Pessac et les cours, est encore essentiellement rurale, ce dont témoignent toujours aujourd'hui, dans une certaine mesure, les enclaves des impasses des Gants, Chanau, Pavie et Laurendon (fig. 2).

L'autre événement, plus directement lié à la place Amédée-Larrieu et, par-là, beaucoup plus fondateur, est du type privé puisqu'il s'agit du décès, le 10 juillet 1896, d'Eugène Larrieu. Comment la mort d'un anonyme, pessacais de surcroît, a-t-il pu déterminer l'avenir d'une place publique de Bordeaux ? C'est dans la personnalité même d'Eugène Larrieu qu'il faut chercher la réponse. Il est le fils d'Amédée Larrieu, propriétaire du château et du domaine Haut-Brion à Pessac, né en 1807 et décédé en 1873, conseiller municipal de Bordeaux et conseiller général de la deuxième circonscription. Préfet éphémère de la Gironde en 1870, il adhère à la gauche la même année. Eugène Larrieu a ainsi voulu rendre hommage à la mémoire et à l'action de son père et en a chargé la municipalité.

« Aux termes de son testament, Monsieur [Eugène] Larrieu a légué à la ville de Bordeaux une somme de 150.000 francs sous la condition qu'il sera placé un cartouche au tableau « La Convention » de Delacroix⁴ et que sur ce cartouche il sera mentionné que c'est un don de Monsieur Amédée Larrieu. Avec le reste de la somme, il devra être construit une fontaine

publique sur la place de Pessac, à l'intersection des rues de Belleville et de Belfort »⁵. Ce legs représente un des derniers exemples d'actes d'édilité privée, finançant et obligeant une municipalité à réaliser un équipement public dans un quartier de la ville de constitution récente et dépourvu de fontaine publique.

Dans les années 1860, plusieurs fontaines avaient vu le jour à Bordeaux. En dehors de la fontaine des Trois Grâces élevée en 1869 d'après une œuvre originale de l'architecte Ludovico Visconti (1791-1853)⁶ sur la place de la Bourse, quatre autres monuments ont été créés dans les mêmes années. Deux ont été implantés en 1866 dans le centre ancien de la ville par l'architecte Louis Garros, place du Parlement et place Charles-Gruet (ex-place Fondaudège) ; le troisième orne la place du nouveau quartier de Nansouty à partir de 1867. Le quatrième édifice est dû à l'architecte Charles Burguet et se trouvait place Mériadeck⁷. Il faut mettre à part les fontaines Wallace dont Bordeaux fut dotée dans les années 1870 grâce à la générosité du philanthrope Daniel Osiris. L'ancienne fontaine de la place Picard n'avait, elle, rien d'original, car elle était constituée par une version réduite en bronze de la statue de *La Liberté* du sculpteur Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904), installée en 1888 et partie à la fonte en 1941⁸.

Définir un programme, choisir un artiste

Il est difficile de savoir ce qui, de la possibilité d'acquérir le tableau de Delacroix ou de l'opportunité de permettre la réalisation d'un monument urbain, a emporté la décision du Conseil municipal d'accepter le don le 7 août 1896. Le 6 mars 1897, le Préfet de la Gironde autorisait par arrêté la Ville de Bordeaux à

3. La partie de la rue comprise entre la rue Mouneyrat au sud et le cours du Maréchal-Juin au nord porte encore de nos jours le nom de rue de Belleville.
4. Le titre exact du tableau d'Eugène Delacroix est « Boissy d'Anglas à la Convention », daté de 1831 et conservé dans les collections du musée des Beaux-arts de Bordeaux.
5. Délibération du Conseil municipal du 25 mai 1897, A.M.Bx cote 61 N 2.
6. La fontaine des Trois Grâces se rapproche du modèle de celle du square Louvois à Paris, due également à Visconti mais présentant quatre statues féminines représentant les quatre fleuves : la Seine, la Loire, la Garonne et la Saône.
7. La fontaine fut démontée dans les années 1960 à cause de l'aménagement du quartier Mériadeck. Conservée dans les réserves du musée d'Aquitaine, elle fut réinstallée dans le square André-Lhote. Elle a été de nouveau déposée récemment à l'occasion du chantier de la cité administrative municipale.
8. Sur l'histoire des fontaines à Bordeaux, voir Lacroix-Spacenska, Bernadette. *Aqueducs et fontaines, Bordeaux XIXe siècle*. Bordeaux, Lyonnaise des eaux et Office de tourisme de Bordeaux, 1987.



Fig. 1. - L'ensemble de la place Amédée-Larrieu en 2008 avec au premier plan la fontaine de Raoul Verlet et, au fond, l'ancien marché couvert.
Cl. Franck Delorme.



Fig. 2. - Plan d'aménagement de la place Amédée-Larrieu, non daté, A.M.Bx, cote 139 M 4. Cl. Bernard Rakotomanga.

accepter le legs. S'il était assez simple pour la municipalité de répondre au souhait concernant le Delacroix, l'érection d'une fontaine était une affaire beaucoup plus complexe et longue à résoudre. Le Conseil municipal dans sa séance du 25 mai 1897 fait le constat suivant : « L'acquisition par la Ville du tableau de Delacroix ayant entraîné une dépense de 43.000 francs dans laquelle elle doit rentrer selon la volonté du testateur, il reste 107.000 francs pour l'érection de la fontaine publique ». Cette somme apparaissant encore assez conséquente, un crédit de seulement 75.000 francs est voté pour être consacré à la réalisation du monument.

L'enjeu principal du programme était de doter un secteur excentré de la ville, résidentiel et pris entre les deux lignes concentriques des cours et des boulevards urbains, d'une fontaine publique qui puisse, par son ampleur, être la preuve qu'aucun quartier ne doit être dépourvu d'équipements de première nécessité et de qualité. La fontaine sera à ériger au centre d'une place qui devra être traitée à la manière d'un square, type d'espace libre rare dans la ville. Il faut noter qu'il n'était pas encore question du marché couvert, le concours ne portant que sur l'érection d'une fontaine pour répondre au vœu d'Eugène Larrieu.

Parmi les quatorze articles du programme détaillant les aspects purement pratiques d'organisation du concours, l'article numéro un retient particulièrement l'attention. En effet, dans une capitale de province comme Bordeaux, dotée d'un musée et d'une école des beaux-arts, riche d'un milieu artistique foisonnant, centre d'une école régionale, le fait, de la part des autorités, d'« adopter le concours public entre tous les artistes français » ne fut pas sans soulever polémiques et protestations. Les sculpteurs bordelais, premiers concernés par le projet de fontaine monumentale, s'émurent de l'ouverture du concours au-delà du cercle restreint des artistes locaux. Ils s'en ouvrirent volontiers par courrier. Parmi les premiers à réagir, Lucien Schnegg⁹ écrivit le 1er juin 1897 au maire pour lui rappeler que : « la nouvelle municipalité à la tête de laquelle vous êtes placé, s'était engagée à ne plus donner à l'avenir des travaux de la ville qu'à des Bordelais ». Engagement que la Ville a trahi, selon lui, « en faisant appel par le moyen du concours à tous les artistes français pour l'érection de la fontaine Larrieu, c'est évidemment reconnaître l'impossibilité de trouver parmi nos compatriotes, des artistes ayant assez de valeur pour l'exécution de ce travail ». L'accusation de Lucien Schnegg se fait plus virulente encore lorsqu'il déclare : « Je tiens pour ma part à protester de façon la plus énergique, contre un pareil jugement, qui ne laisse aucun doute sur le peu de cas que fait la municipalité des jeunes artistes qu'elle a encouragés à leur début, dont quelques uns ont pris place à Paris au premier rang et ne craignent nullement le rapprochement des maîtres contemporains »¹⁰. Le maire réagit à cette dernière accusa-

tion par le commentaire suivant : « S'ils ne craignent par le rapprochement avec les maîtres contemporains, ils n'ont pas à craindre le rapprochement dans un concours »¹¹.

Alors que Lucien Schnegg, fort de sa renommée dépassant les frontières bordelaises et girondines, se fit le porte-parole de l'ensemble des artistes bordelais, d'autres firent preuve de moins de solidarité et n'hésitèrent pas à se pousser eux-mêmes au détriment de leurs confrères. Le sculpteur Pierre Granet¹² avait, quelques mois auparavant, dans une lettre datée du 24 octobre 1896 proposé ses services : « Je viens de voir à ma rentrée à Paris mon ami Redon¹³ et nous venons vous prier de vouloir bien prendre en considération la demande que je vous ai adressée de Biarritz concernant la fontaine don de Monsieur Larrieu. Comme je vous le disais dans ma lettre, nous avons proposé une étude très sérieuse et très riche pour une fontaine à la gloire des vins de Bordeaux destinée à décorer « dignement » la place des Quinconces... Ce projet simplifié pourrait s'adapter au monument qu'une bonne fortune vient de donner les moyens de réaliser. » Pierre Granet mettait déjà au premier plan la question du recours à des artistes locaux, non sans une certaine immodestie de sa part : « ... nous venons vous dire que comme les plus en titre des artistes bordelais, Redon prix de Rome, médaille d'honneur au Salon, mis hors concours au Salon, médaille d'or à l'Exposition de 1889, sociétaire du Salon

9. Lucien Schnegg, né à Bordeaux en 1864 et mort à Paris en 1909, obtint le premier prix de l'école municipale de dessin de Bordeaux en 1883. Il fut élève de Falguière en 1884 à l'école des Beaux-arts de Paris, puis collabora avec Auguste Rodin. Il exposa pour la première fois au Salon en 1894 où il présenta *Tête de jeune femme*. Lucien Schnegg exposa régulièrement, comme son frère Gaston, au Salon de la Société des amis des arts de Bordeaux. Il est l'auteur avec Édouard Bauhain d'une fontaine sur la place Curiel à Toul en 1893.
10. Lettre de Lucien Schnegg au maire, datée du 1er juin 1897, AM Bordeaux, cote 61 N 5. La lettre est publiée dans la rubrique « Causerie bordelaise » du journal *La Petite Gironde*, 7-8 juin 1897.
11. Le commentaire de la main du maire est fait directement dans la marge de la lettre de Schnegg.
12. Pierre Légié dit Granet, né en 1842 à Villenave-d'Ornon et mort en 1910 à Neuilly-sur-Seine, participe pour la première fois au Salon en 1869, avec *Vieille femme*. Un groupe intitulé *Jeunesse et Chimère*, exécuté en 1875, se trouve au Jardin public de Bordeaux. Pour agrémenter les façades des ailes du musée des beaux-arts, élevées en 1867 par l'architecte Charles Burguet (1821-1879), Pierre Granet réalise en 1896 deux sculptures intitulées *La Peinture* et *La Sculpture*. Il réalise en 1897, le buste du peintre bordelais Maxime Lalanne, visible également au Jardin public. Il signe *La Renommée au combat* pour orner le Pont Alexandre III à Paris, pour l'Exposition universelle de 1900.
13. Il doit s'agir de l'architecte Gaston Redon, né à Bordeaux en 1853 et décédé à Paris en 1921. Grand prix de Rome en 1883, il dirigea un atelier d'architecture à l'école des Beaux-arts de Paris. Une de ses rares œuvres construites était le casino municipal de Royan, édifié en 1895 et 1896, et détruit dans le bombardement de la ville en 1945.

du Champ de Mars, nous vous prions avec insistance de profiter de cette occasion pour nous permettre de faire une œuvre artistique importante pour notre cité afin que les Bordelais puissent prouver qu'ils ne sont pas inférieurs aux artistes étrangers que la municipalité précédente a employés en excluant tous les siens des travaux comme des places ayant trait à l'art »¹⁴.

L'organisation d'un concours ouvert

Qu'elle ait pensé secrètement que Bordeaux manquait d'artistes de talent ou que la proclamation des résultats d'un concours ne pouvait qu'aboutir à la désignation d'un sculpteur local, la municipalité ne se rangea pas aux avis des hommes de l'art. « La mise au concours entre les seuls artistes bordelais, n'a pas paru à la commission [municipale] sauvegarder leurs intérêts comme on serait tenté de le croire au premier abord ». La commission invoque un argument ambigu : « En effet, en réservant exclusivement à nos compatriotes, l'exécution des œuvres d'art à édifier dans notre ville, nous risquerions de provoquer par réciprocité leur exclusion des nombreux concours, qui dans la France entière offrent un champ plus vaste à leur talent et à leur activité ». Il faudrait s'interroger sur le bien fondé de cet argument car, a priori, rien ne garantissait, dans la procédure du concours anonyme la possibilité de reconnaître l'œuvre d'un artiste bordelais ou non. Il faut ajouter que, dans de nombreux cas, les résultats des concours dits anonymes peuvent laisser soupçonner des tractations secrètes ou des irrégularités parfois difficiles à relever et prouver.

Malgré donc les protestations et réclamations, l'équipe municipale ne revint pas sur sa première volonté et soumit à publication le 23 juillet 1897, l'avis de mise au concours. Le dépôt des projets à la mairie fut fixé au 1er décembre 1897 après-midi (article 6). Ils devaient être anonymes et seulement identifiés par une devise qui devait être reportée sur un pli cacheté renfermant les noms, prénoms et adresse des candidats, ainsi qu'une déclaration certifiant qu'il s'agissait bien d'une « œuvre inédite et personnelle ». On voit par cette dernière précision, la précaution de se prémunir contre la reprise de projets antérieurs que certains artistes seraient tentés de faire, comme nous venons de le voir précédemment avec Pierre Granet et Gaston Redon.

Le jury chargé de désigner les trois meilleurs projets, était composé du maire, de l'adjoint, de trois autres membres du Conseil municipal, de deux architectes, de deux sculpteurs et d'un statuaire (article 10). Plus d'une cinquantaine de professionnels, architectes ou sculpteurs, demandèrent entre juillet et octobre 1897 à ce que leur soit adressé le programme du

concours¹⁵. Parmi les architectes, peu étaient connus, hormis Léon Jaussely, nombreux étaient les parisiens, et les bordelais étaient minoritaires (Gaston Adoue, André Bac, Oswald Condis, Calixte Duret, Maurice Labourie, F. Vidal¹⁶). Du côté des sculpteurs, ils étaient moins nombreux à être attirés par le concours et les bordelais encore moins ou alors ils auraient voulu protester contre l'organisation du concours en dédaignant d'y répondre. On peut relever tout de même les noms de H. Vidal¹⁷, Bes, Léon Fournier. Mais il faut tout de suite ajouter qu'il est difficile de tirer des conclusions, en effet il est fort possible que la liste conservée ne soit pas exhaustive.

Un article du journal *La Petite Gironde* du 8 décembre 1897 relata l'exposition des projets rendus, au nombre de vingt-deux. La variété des partis et la diversité des présentations étaient grandes. « Quelques concurrents, conformément à la latitude que leur laissait le programme, ont joint à ces documents [il était demandé un plan d'ensemble, une élévation, une maquette et un devis descriptif détail estimatif] d'autres maquettes donnant à l'ensemble ou à certaines parties de leur œuvre de plus grands développements »¹⁸. Les propositions, toujours selon le même journal, se répartissaient entre trois catégories : quatre projets étaient « adossés à un nouveau marché », onze présentaient un « motif central en forme de vasque mais sans grand développement », et enfin sept offraient de « grands bassins empruntant à peu près la forme de la place ».

La plupart des vingt-deux projets étaient signés par des équipes pluridisciplinaires composées d'un architecte et d'un sculpteur, tous deux parisiens ou bordelais, parfois renforcés par un entrepreneur (équipe d'Auguste Delahaye architecte, de Pierre Granet sculpteur, de Delarue, marbrier et de Griffoul fondeur) ou plus rarement d'un ingénieur (équipe de Morin-Goustiaux architecte, de Desbois statuaire et de Louis Cordier ingénieur civil). Certaines équipes étaient familiales : l'architecte Édouard Larche était associé à son frère sculpteur Raoul Larche, Émile Rispal à son frère Jules Rispal (tous deux installés à Bordeaux).

14. Lettre de Pierre Granet au maire datée du 24 octobre 1896, A.M.Bx, cote ???.

15. La liste est conservée aux Archives municipales de Bordeaux sous la cote 61 N 2.

16. Il doit s'agir en fait de Jean-Étienne Vidal, né à Bordeaux en 1867 et ayant fait ses études d'architecte à Paris de 1887 à 1892.

17. Peut-être est-ce Henri Vidal, né à Charenton-le-Pont en 1864 et mort en 1918, mais ses liens avec Bordeaux demeurent inconnus.

18. *La Petite Gironde*, 8 décembre 1897.

Burdigala : un joli bibelot pour une place

Le jury se réunit au musée des beaux-arts le 14 décembre 1897. Outre Ricard l'adjoint au maire et Bonomy, un conseiller municipal, le troisième membre du conseil à siéger était Dagrant, maître verrier installé à Bordeaux. Les deux architectes étaient Louis Garros et Labatut ; les sculpteurs étaient l'éminent Louis-Ernest Barrias et le bordelais E. Courbatère ; le statuaire était Santa Coloma¹⁹. À l'issue d'un premier tour de vote, treize projets restèrent en lice. Après un second tour, six projets seulement étaient définitivement retenus et classés par ordre de qualité. Le projet lauréat intitulé *Burdigala* était signé par une équipe parisienne constituée de deux architectes (Édouard Bauhain et Raymond Barbaud) associés à un sculpteur (Raoul Verlet). Le second prix était décerné au projet désigné par le jeu de mots *Bords d'eau* de Guérin, Seguin et Bâte. Le troisième prix fut attribué au projet *Burdigala Rex* du sculpteur Raoul Larche.

Le projet des deux architectes Édouard Bauhain et Raymond Barbaud et du sculpteur Raoul Verlet remporta donc la faveur du jury mais également celle des critiques et journalistes. Le journal *La Petite Gironde* du 9 décembre 1897 en souligna toutes les qualités. La description qui en était alors faite mettait en relief le caractère d'allégorie de la Ville qu'il proposait : Bordeaux accompagnée de ses deux richesses principales, la vigne et le port. « La vigne, assise sur des blocs de granit [sic], charge les hottes d'enfants en vendange. À ses pieds se ploie une immense coquille soutenue par l'effort de deux tritons aux puissantes et hardies musculatures. Derrière, adossée au granit, une barque où l'abondance, à l'ombre de la voile est nonchalamment couchée » (fig. 3).

Outre le caractère allégorique indéniable, le dessin et les proportions générales étaient saluées. L'article se poursuivait en ces termes : « Exécutée à l'échelle voulue, puis en échelle supérieure, avec un visible souci de plaire à l'œil par le fini du travail, présentée en trois aquarelles d'ensemble remarquables, cette maquette devrait attirer aussitôt l'attention. Elle la retient, hâtons-nous de le dire, par l'ingéniosité un peu mièvre de l'ensemble, la grâce caressante et le charme des figures de femmes, relevées par l'énergie du motif terminal. » Le projet était donc séduisant par la délicatesse et la légèreté qui s'en dégagent à tel point que si « on ne saurait nier à ce projet des qualités d'invention et d'exécution très solides (...) il évoque une idée de bibelot. » En effet, l'image reproduite suggère davantage un sujet à réaliser en biscuit et à poser sur une console qu'à un groupe sculpté destiné à orner la modeste place d'un quartier

ordinaire de Bordeaux. La contemplation de la fontaine réalisée n'enlève rien à cette appréciation et c'est certainement ce qui fait son charme (fig. 4).

Ce projet laissait espérer une nouveauté dans une ville peu habituée à se laisser aller aux motifs pittoresques et souples, mais davantage encline aux monuments sobres et raides. C'est un renouvellement dans la statuaire monumentale bordelaise (qu'on songe aux lourdes effigies de Montesquieu et de Montaigne trônant sur l'esplanade des Quinconces) que représenterait, selon les mots de Gabriel Verone « cette œuvre (...) d'une haute portée artistique et empreinte d'un caractère très original et très personnel. Ce sera assurément le monument le plus intéressant et le plus décoratif que nous possédions à Bordeaux »²⁰.

Une longue et laborieuse mise en œuvre

Le choix du jury est entériné par le Conseil municipal le 21 décembre 1897, et deux jours plus tard le maire s'adresse par courrier aux trois artistes lauréats pour leur annoncer qu'il leur confie au nom de la municipalité l'exécution de la fontaine, et les invite à se « mettre à l'œuvre dans le plus bref délai possible ». Par le même courrier, il leur rappelle leur engagement notamment sur la question des matériaux qui devra être conforme au devis accompagnant le projet : « c'est-à-dire en pierre d'Euville, de Vilhonneur ou de toute autre pierre de même nature. Un échantillon de cette pierre devra être soumis à l'approbation de l'administration municipale qui se réserve le droit de refuser la pierre dans le cas où elle n'offrirait pas les qualités de durée désirables »²¹.

Dans un excès d'optimisme, le maire relaye également le souhait de la municipalité de voir le marbre choisi à la place de la simple pierre calcaire. Cependant ce changement de matériau pourra difficilement être accepté par les auteurs du projet, car il est soumis à une condition d'ordre financier exprimée ainsi : « l'administration municipale n'y verrait aucun inconvénient mais, sous la réserve expresse, que, dans aucun cas, la dépense de la fontaine ne dépasserait pas la somme totale de 75.000

19. Le seul sculpteur bordelais connu portant ce nom est Emmanuel de Santa Coloma, né à Bordeaux en 1829 mais, selon les dictionnaires biographiques, notamment le Bénézit, il serait décédé en 1886, donc bien avant la tenue du concours.

20. Gabriel de Verone, *Le Nouvelliste*, décembre 1897.

21. Lettre du maire à Édouard Bauhain datée du 23 décembre 1897, A.M.Bx, cote 61 N 5.

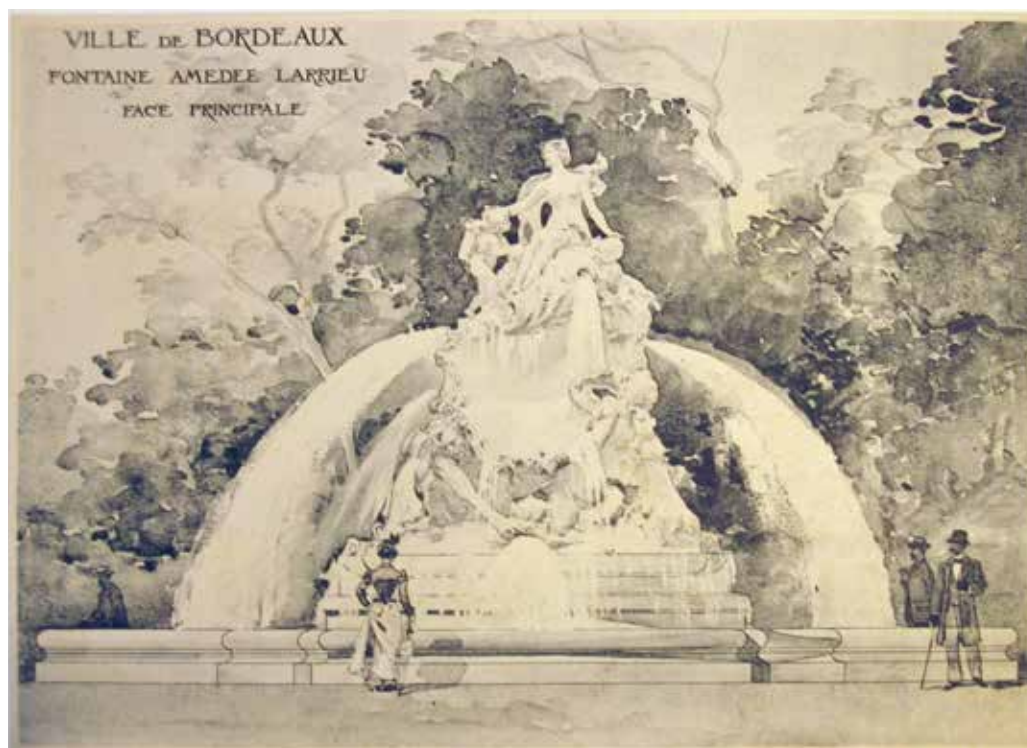


Fig. 3. - Face principale du projet de fontaine présenté au concours de 1897, reproduction photographique, A.N., fonds Édouard Bauhain et Raymond Barbaud, cote 526 AP 20. Cl. Franck Delorme.

Fig. 4. - Face principale de la fontaine Amédée-Larrieu avec la Vigne chargeant les hottes d'enfants vendangeurs, en 2008. Cl. Franck Delorme.



francs fixée par le programme du concours »²². Ceci revient donc à faire peser la charge supplémentaire, due au changement de matériau, sur les architectes et le sculpteur. À ces divers points, Édouard Bauhain, au nom de ses deux associés, répond le 3 janvier 1898 en assurant qu'il est « très heureux de la décision prise par l'administration municipale »²³. Il ajoute, « désirant avant tout donner satisfaction à la ville et produire une œuvre d'art, il est bien entendu que des échantillons des matériaux à employer seront soumis à [son] approbation ». Prudent, il précise : « Nous ne renonçons pas au marbre, aussi avant de prendre une décision nous désirons avancer le plus possible l'exécution de modèles qui serviront à l'exécution définitive... ». Ainsi, il se garde bien de répondre d'une manière favorable au souhait de la Ville d'adopter le marbre, percevant sans doute à quel point, lui et ses associés devront en supporter le poids.

Dès lors, les trois artistes n'auront de cesse de réclamer qu'on leur confie provisoirement les maquettes remises à l'occasion du concours, demande que l'administration se refusera constamment de satisfaire arguant du fait que « ce projet appartient à la ville qui ne peut s'en dessaisir » (article 9 du programme). La demande d'Édouard Bauhain et surtout de Raoul Verlet, est motivée par le désir d'exposer le projet à Paris dans le cadre du Cercle de l'union artistique. En réalité, c'est au Salon du Champ de Mars que la fontaine sera exposée en juin 1898 où elle sera remarquée et fera l'objet de comptes rendus dans la presse professionnelle d'architecture. Elle sera également distinguée deux ans plus tard à l'Exposition universelle de 1900²⁴ par l'obtention d'un grand prix. Finalement, de guerre lasse, devant le refus systématique et constant de la ville de prêter la maquette, Raoul Verlet en fera faire un surmoulage par son confrère bordelais le sculpteur ornemaniste E. Courbatière qui le lui expédiera au mois de mai 1898.

Les architectes se mettent lentement au travail, en commençant tout d'abord par réclamer le montant de la prime de 3.000 francs du concours. Hector Loubatié, leur confrère bordelais, est chargé de toucher en leur nom le mandat. Par la suite, il sera directeur des travaux pour le chantier de la place Amédée-Larrieu. De son côté, Raoul Verlet ne cesse de réclamer des acomptes afin de pouvoir réaliser la sculpture définitive et faire face au coût d'achat de la pierre, le marbre ayant définitivement été écarté par délibération du Conseil municipal du 16 mai 1899. C'est en effet le sculpteur qui a la plus lourde responsabilité ainsi que la plus grande part du travail à exécuter, la part de l'architecture dans le projet de fontaine étant plus réduite. Les acomptes sont particulièrement nécessaires à l'artiste pour financer l'exécution des modèles et l'achat de la matière première.

Édouard Bauhain et Raymond Barbaud rédigent le 8 mars 1899 le devis des travaux de maçonnerie. Édouard Bauhain se rend sur place à la fin du mois de mai suivant pour préparer les travaux de sondages. Devant les reports successifs de livraison de l'ensemble sculpté, la municipalité réclame de la part des trois auteurs l'engagement de livrer la fontaine avant le 1^{er} janvier 1900, ce qui ne put être le cas. En effet, le Conseil municipal décida seulement le 7 juin 1900 que la fontaine « serait bien érigée sur la place pour laquelle la destinait la volonté formelle du testateur... ». Cette dernière formule apparaît comme une allusion à un probable désir d'affecter la sculpture à un autre emplacement de la ville, désir qui pu être motivé par le succès remporté par le projet tant au niveau local qu'au niveau national. La place de Pessac pouvait alors paraître trop éloignée du centre et des grands axes de circulation, la fontaine ne serait pas ainsi offerte à la vue de tous et notamment des visiteurs étrangers et des hôtes de passage.

Une des dernières fontaines monumentales bordelaises

L'édification de nouvelles fontaines dans les villes françaises a connu un grand développement au tournant des XIXe et XXe siècles. Il y a certainement deux origines principales à ce phénomène. Premièrement, la majorité des grandes villes connaissent, avec une ou deux décennies de décalage, la vague d'urbanisation et d'embellissement qui a précédemment bouleversé Paris sous l'impulsion du préfet Eugène-Georges Haussmann, et Bordeaux fait partie de ces villes²⁵. Ensuite, les progrès des théories d'hygiène poussent les autorités à accompagner les travaux de voirie de grands travaux d'assainissement, adduction d'eau potable et collecte des eaux usées par des réseaux d'égouts. Si les fontaines publiques perdent, lentement néanmoins, leur rôle de distribution d'eau à mesure que se développe « l'eau potable à tous les étages », elles évoluent de plus en plus vers le statut de monument public qui, s'il existe depuis plusieurs siècles, tend à prendre le dessus

22. *Idem*.

23. Lettre de Bauhain au maire datée du 3 janvier 1898, A.M.Bx, cote 61 N 5.

24. Les dessins du projet et une photographie de la sculpture de Raoul Verlet sont notamment publiés dans *L'Art français*, n° 632, 28 avril 1900.

25. Saboya, Marc. « Bordeaux », in Moncan, Patrice de et Heurteux, Claude (dir.). *Villes Haussmanniennes. Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille*. Paris, Les Éditions du Mécène, 2003.

sur le rôle utilitaire. Désormais, la fontaine va être le moyen de faire œuvre d'art autant que d'édilité dans l'espace public. Depuis la Révolution, la chute de la plupart des effigies royales, la diffusion des expressions de l'art par les musées et non plus seulement par les églises, le développement des sociétés artistiques et des salons des arts – en province comme à Paris – entraînent la statuaire à sortir des limites des jardins privés pour investir l'espace public. Les squares, places et carrefours deviennent les lieux centraux de la ville moderne qu'il s'agit alors de compléter et de magnifier par des édifices publics ou, à défaut, par des œuvres d'art.

Même s'il n'y a pas dans tous les cas des personnalités à honorer par l'érection d'un buste ou d'une statue, ou quand le monument commémoratif ne se marie pas, dans de nombreux exemples, avec les gerbes ou les épanchements aquifères, la fontaine peut toujours être une source d'animation. Quand l'effigie n'est pas directement celle d'une personnalité, elle l'évoque de manière détournée. Dans la majorité des cas, il peut aussi s'agir d'une glorification de la cité représentée par une allégorie de la ville elle-même ou d'une de ses sources de richesse ou de prospérité. En cela, la fontaine de la place Amédée-Larrieu en est une illustration parfaite puisqu'elle honore en premier ce qui fait la gloire de Bordeaux : la vigne et par élargissement, ses vins (fig. 5).

Dans la ville ancienne, les fontaines étaient avant tout des témoins de l'édilité des autorités ou des libéralités de ses représentants. Les fontaines étaient donc traitées en monuments, mais en monuments utiles et donc architecturés. Cette mise en architecture pouvait prendre plusieurs formes. La première disposition est la fontaine adossée à un bâtiment, dite château d'eau, comme celles de la rue du Trahoir (1776), Molière (1844) ou de la place Saint-Michel (1860) à Paris²⁶. Le second type est celui de la fontaine isolée comme celles qui se trouvaient anciennement sur les allées de Tourny à Bordeaux²⁷. La fontaine isolée adopte le plus généralement la forme d'un bassin surmonté d'une ou de plusieurs vasques, toujours dans un souci de mettre en scène le jaillissement et l'abondance des eaux offertes aux citoyens. Le plus bel exemple à Bordeaux est celui de la fontaine des *Trois Grâces* sur la place de la Bourse.

À Bordeaux, les nouveaux monuments dédiés à l'eau sont donc également de moins en moins architecturés. Les fontaines des places du Parlement, Nansouty, Mériadeck et Charles-Gruet étaient avant tout des édicules aux formes diverses : vase colossal pour la première, guérite ronde pour la seconde, stèle pyramidale pour la troisième, petit temple pour la quatrième, même si cette dernière abrite déjà une figure féminine. La place prépondérante que prend progressivement la statuaire dans les fontaines publiques tend à les assimiler aux monuments commémoratifs, ce qu'elles seront dans de nombreux cas. La



Fig. 5. - Face arrière de la fontaine Amédée-Larrieu avec la figure du port de Bordeaux guidant un navire à la voile gonflée par le vent. Cliché Franck Delorme.

fontaine de la place Amédée-Larrieu témoigne de ce changement puisqu'elle est aux yeux des contemporains avant tout « une fontaine décorative presque sans architecture, mais dont le groupe, pièce joliment montée, et fort bien projetée et rendue par MM Bauhain et Barbaud...²⁸ ». Il est donc paradoxal que ce soient les noms de ses architectes qui retiennent l'attention avant celui de son sculpteur, principal auteur du monument, le bassin étant d'une grande discrétion.

26. L'un des plus grands exemples de ce type, si ce n'est le plus beau, est la fontaine de l'esplanade du Peyrou à Montpellier, élevé par l'architecte Jean-Antoine Giral en 1765.
27. Les deux fontaines ont été déplacées des allées de Tourny, l'une à Soulac-sur-Mer et la seconde dans le parc d'un château près de Libourne, puis à Québec (voir N. Palard, « Vie et destin des Fontaines Tourny », *RAB*, tome 104, 2013, à paraître).
28. Rivoalen, Émile. *La Construction moderne*, 14 juin 1898, p. 438 (compte rendu du Salon de la galerie des machines à Paris au cours duquel le projet est exposé).

Parachèvement d'un ensemble, mettre en scène la fontaine

La lente mise en œuvre de la fontaine ne découragea pas les édiles bordelais à doter le monument d'un environnement qui soit en harmonie avec lui. La place était alors occupée dans sa partie la plus large par un marché public datant de 1866, sorte de baraquement en planches que l'on peut apercevoir sur les photographies du chantier d'installation de la fontaine. Il devint évident que ce bâtiment n'était plus capable en lui-même de faire un cadre satisfaisant comme le rapporte le conseiller Dormoy au conseil municipal le 11 décembre 1900. « Il ne pouvait être question (...) de songer à une modification de la construction en bois, déjà en assez mauvais état, qui constitue le marché ; la dépense aurait été, du reste, importante et le résultat obtenu des plus médiocres, à tous les points de vue. Il convenait donc de faire œuvre nouvelle, tout en se tenant dans les limites de la plus grande économie »²⁹.

La tâche d'élaborer un projet de nouveau marché couvert est confiée à Édouard Bauhain le 8 novembre 1899. Il signera là une de ses œuvres les plus remarquables, tant dans la réponse fonctionnelle très simple que dans son aspect esthétique. Aux yeux de la municipalité, « personne du reste n'était mieux qualifié pour cette étude, puisqu'il est un des trois auteurs de la fontaine Amédée-Larrieu et qu'il possède, outre les connaissances des lieux, le sentiment de ce qui devrait être fait pour créer un ensemble parfait en harmonie avec le monument et le cadre qui l'entoure »³⁰. Le projet de marché devait pourtant remonter à quelque temps auparavant car le maire évoque une proposition que lui aurait fait précédemment Édouard Bauhain, peut-être lors d'une rencontre ou d'un échange de courrier.

Le bâtiment du marché proprement-dit est une simple halle en charpente portée par des piliers métalliques, et cantonnée à chacun de ses angles par un massif de maçonnerie (fig. 6). Bauhain y ajoute un poste de police et des « lieux » dans les deux parties maçonnées qui entourent la façade postérieure. Afin de former le fond de scène nécessaire à la mise en valeur du groupe sculpté, la façade tournée vers la place est incurvée à ses extrémités et accueille deux fontaines adossées faisant toutes deux échos à la fontaine principale (fig. 7). Cette solution contribue à refermer visuellement l'espace sur ses franges et à lui donner ainsi plus de force et de densité. L'ensemble de l'édifice devait employer le reste de la somme totale du legs Larrieu soit 30.000 francs, mais on souhaita aussi aménager l'ensemble de la place en square entouré de grilles et doté de bancs et de plantations. S'ajoutèrent alors, au montant, les frais d'installation des urinoirs et du poste de police qui n'étaient pas prévus au départ. La dépense totale de l'ensemble se solda à 55.143,55 francs. La part de l'importante décoration sculptée

du marché compta pour 11.067,78 francs, soit l'équivalent de la moitié du coût de la construction du marché seul. Cette décoration est due au sculpteur E. Courbatère³¹, alors que Raoul Verlet signe, lui, les deux fontaines.

Un ensemble Art nouveau-néo-Louis XVI

La grande baie qui éclaire le marché du côté de la place était à l'origine occultée par des rideaux comme les ouvertures des autres côtés, mais une grille de fermeture fut rapidement exécutée sur un motif d'éventail dans lequel les lignes rayonnantes se terminent en coup de fouet (fig. 8). L'ensemble du dessin évoque la roue que fait le paon avec sa queue, un des motifs les plus récurrents du Modern Style. Les grilles et les portillons qui entouraient la place reprenaient ce même motif (fig. 9). En plan également, les lignes courbes dominaient sous la forme des ondulations des clôtures limitant la place. Tout cela a été détruit probablement au cours de la seconde moitié du XXe siècle³² faisant disparaître une grande partie de la cohérence d'ensemble et de la qualité de l'espace qui est devenue une place quelque peu ordinaire à l'intersection de trois rues, et sur laquelle semblent être posés de façon incongrue et étrange, deux remarquables monuments. Le marché a été clos par des palissades de bois et sert actuellement de salle des fêtes et de lieu d'exposition pour le quartier. Le tout mériterait de nos jours une requalification.

La fontaine de Raoul Verlet, « qui ressuscite les élégances du style rocaille » selon Robert Coustet et Marc Saboya, est bien représentative de la sculpture française de son époque même si elle n'a pas d'équivalent à Bordeaux. Le marché est lui encore plus atypique constituant certainement le seul bâtiment public d'inspiration Art nouveau de la ville alors que le style fit florès sur un grand nombre d'immeubles ou de maisons bordelais, notamment aux alentours des boulevards. Décrit par Robert Coustet et Marc Saboya comme un « mélange de pierre et de fonte, formes souples, décor naturaliste exaltant la grâce féminine, le marché de Bauhain et Barbaud revendique les conventions Art nouveau. Mais les massifs symétriques

29. Rapport Dormoy devant le Conseil municipal, 11 décembre 1900, A.M.Bx cote 139 M 4.

30. *Idem*.

31. E. Courbatère, sculpteur et professeur à l'école municipale des beaux-arts de Bordeaux.

32. Une photographie de Philippe Issandou en témoigne. Elle est publiée dans l'ouvrage de Bernadette Lacroix- Spacenska sur les fontaines de Bordeaux.

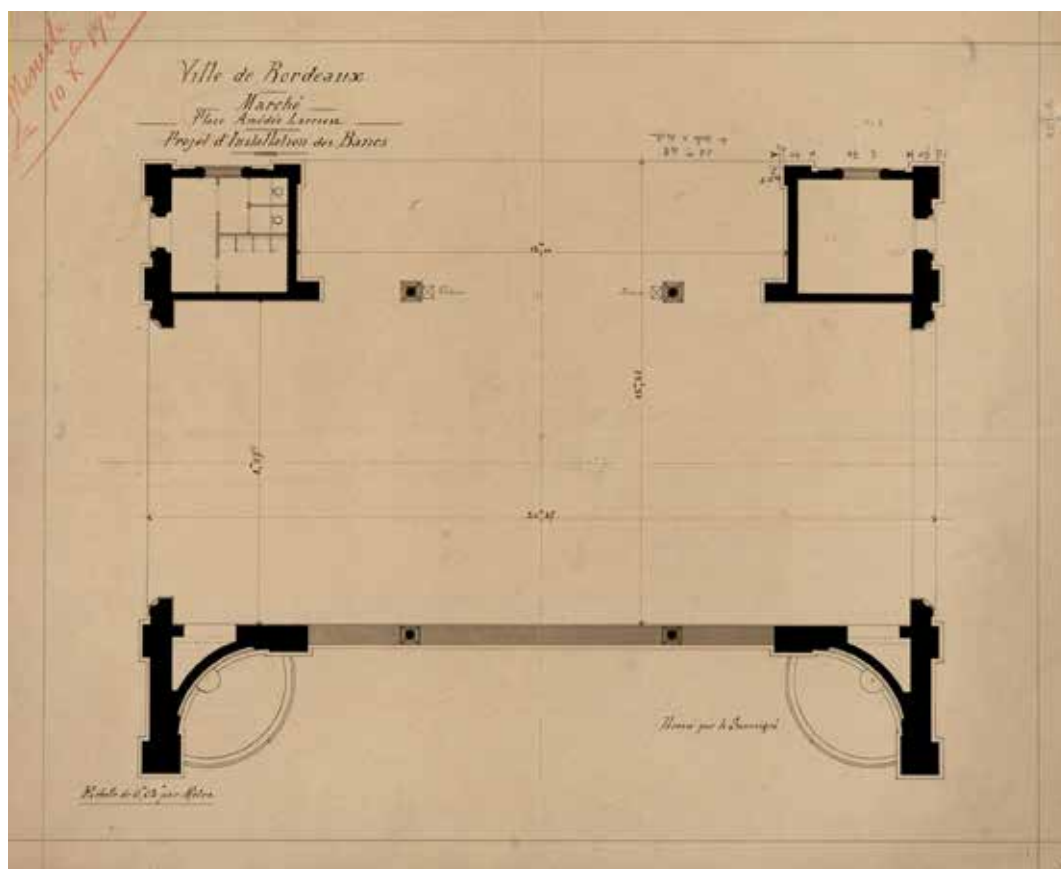


Fig. 6. - Plan du marché couvert pour installation des bancs, 10 décembre 1901, A.M.Bx, cote 139 M 4. Cl. Bernard Rakotomanga.

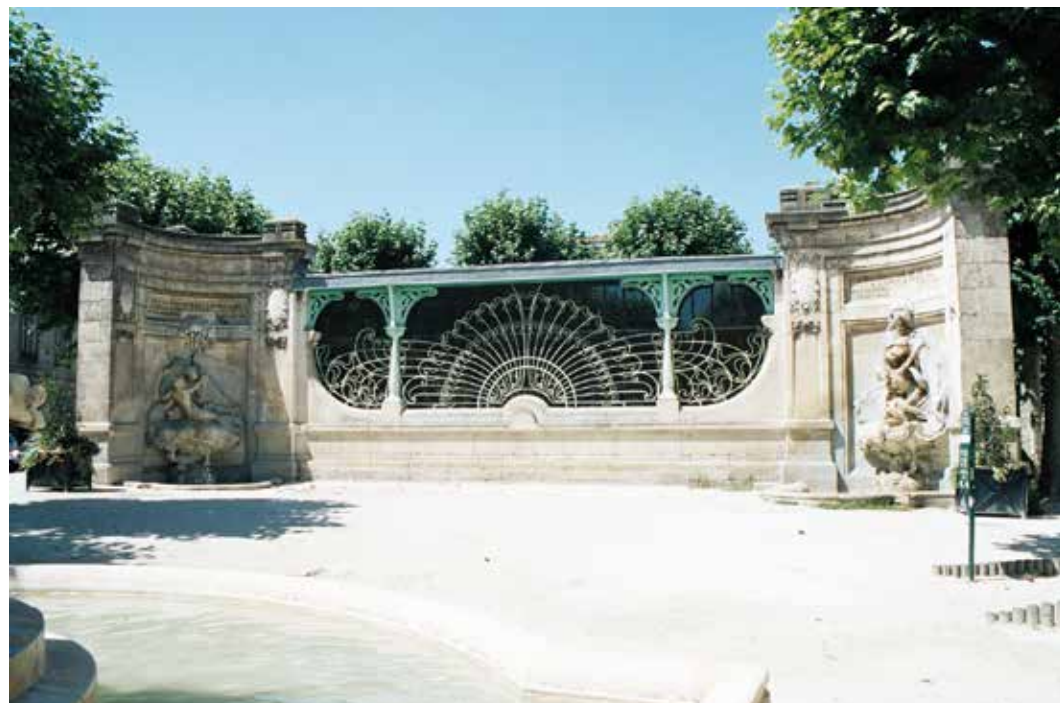


Fig. 7. - Façade principale du marché couvert avec les deux fontaines adossées en 2008. Cl. Franck Delorme.



Fig. 8. - Grille de la façade principale du marché couvert, en 2008.
Cl. Franck Delorme.



Fig. 9. - Elévation de la porte d'entrée du square, non daté, A.M.Bx, cote 139 M 4. Cl. Bernard Rakotomanga.



Fig. 10. - Une des deux fontaines adossées du marché couvert, en forme de coquille surmontée d'un mascaron.
Cl. Franck Delorme.



Fig. 11. - Porte d'entrée de l'immeuble construit pour Monsieur Jacmart, rue Le Chapelier à Bordeaux. Cl. Franck Delorme.

conservent un dessin purement Louis XVI pour servir de cadre à des sculptures empruntées au répertoire de Boucher et de ses émules. En dernière analyse, ce marché est moins un monument de l'Art nouveau qu'un exercice néo-XVIIIe qui en renouvelle le caractère grâce au chic du modern-style »³³ (fig. 10). Par sa taille et son échelle, le marché de la place Amédée-Larrieu est donc l'ensemble Art nouveau le plus imposant de Bordeaux même s'il faut tempérer ce jugement. En effet, à y bien regarder, la manifestation de l'Art nouveau dans l'édifice est en réalité présente dans quelques éléments seulement, certes imposants, mais réduits. La belle et grande grille qui clôture le marché en est le signe le plus distinctif. En cela, le bâtiment est assez proche des autres réalisations ou projets d'Édouard Bauhain et Raymond Barbaud, teintés des accents de l'Art nouveau. Les immeubles, dépouillés de leur décor, principalement de ferronnerie, restent des compositions architecturales très conventionnelles en particulier par la symétrie de leurs élévations : nul déséquilibre, nulles envolées lyriques mais plutôt des effets de mode plaqués sur une structure d'une grande rigueur.

L'hôtel particulier de monsieur Jacmart, construit par les deux architectes en 1901 rue Le Chapelier à Bordeaux, en est une illustration parfaite (fig. 11).

La place Amédée-Larrieu dans l'œuvre de ses architectes

Édouard Bauhain est né à Bordeaux en 1864 dans une famille plutôt modeste. Il suit d'abord les cours de l'école municipale de dessin puis s'inscrit à l'école des Beaux-arts de Paris où il sera l'élève de Jules André (1819-1890) puis de Victor Laloux (1850-1937) de 1885 à 1893. Il remportera au cours de ses études de nombreux prix et médailles mais, malgré plusieurs tentatives, n'obtiendra jamais le grand prix de Rome. Il a donc reçu un enseignement et une formation dans la tradition classique. En matière de vocabulaire architectural, il aura une prédilection pour la période de la Renaissance mais ne dédaignera pas de s'intéresser aux styles à la mode comme l'Art nouveau, certainement pour répondre à une clientèle plus avant-gardiste que la clientèle habituelle.

Édouard Bauhain collabore quelques années avec un de ses condisciples de l'atelier Laloux, l'architecte limougeaud Jules Godefroy (1863-1928). En 1893, ils remportent plusieurs concours, notamment pour la caisse d'épargne de Flers et pour la salle des fêtes municipale de Suresnes qu'ils réalisent ensuite. Ce bâtiment, inauguré en 1897, présente un intéressant exemple de l'emploi des matériaux suivant leurs propriétés, en particulier le métal pour les piliers et les tribunes de la salle, selon une formule qui se retrouve dans le marché de Bordeaux. En 1893, Édouard Bauhain, associé avec le sculpteur Lucien Schnegg, remporte le concours pour l'édification d'une fontaine sur la place Croix-en-Bourg à Toul en Meurthe-et-Moselle³⁴. Le monument est composé d'un bassin circulaire au centre duquel s'élèvent, au-dessus d'un piédoche, deux vasques de diamètres différents et séparées par un balustre. L'ensemble est terminé par une figure féminine en pied.

En 1898, Édouard Bauhain s'associe à Raymond Barbaud (1860-1927), originaire de Bressuire dans le département des Deux-Sèvres³⁵. Raymond Barbaud, lui, ne s'est pas formé à

33. Coustet, Robert et Saboya, Marc. *Bordeaux, le temps de l'histoire. Architecture et urbanisme au XIXe siècle (1800-1914)*. Bordeaux, Mollat, 1999, p. 252-253.

34. « Concours, Ville de Toul, fontaine monumentale ». *La Construction moderne*, 19 août 1893, p. 552.

35. Formation d'une société en nom collectif à durée illimitée au capital de 36.000 francs, domiciliée 2 boulevard Henri IV à Paris 4e, *Archives commerciales de la France*, 1er mai 1898.

Fig. 12. -
Elévation de la
façade princi-
pale du projet
de maison
pour Monsieur
Pelletant à
Genté, 1897,
A.N., fonds
Édouard
Bauhain et
Raymond
Barbaud, cote
526 AP 1/2.
Cl. Franck
Delorme.

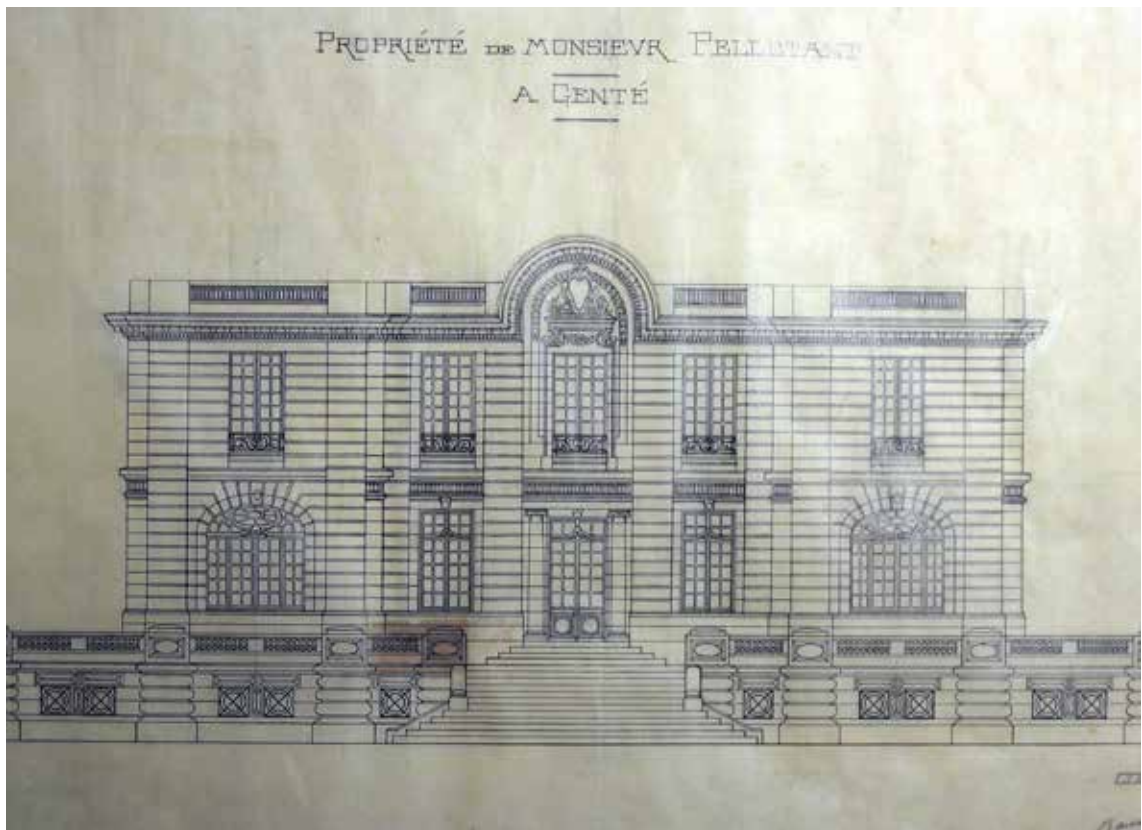
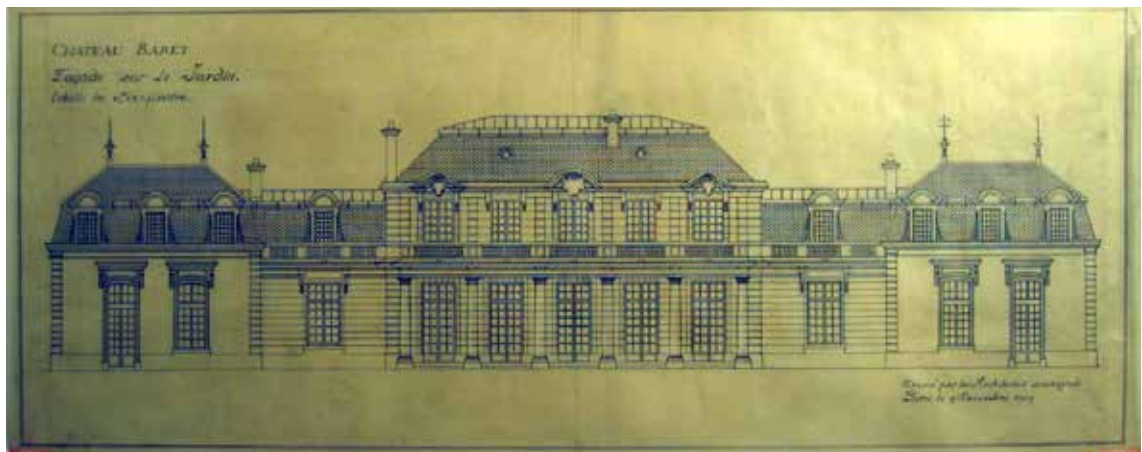


Fig. 13. -
Elévation
de la façade
principale du
château Barret
à Villenave-
d'Ornon, 9
décembre
1909, A.N.,
fonds Édouard
Bauhain et
Raymond
Barbaud, cote
526 AP 4/13.
Cl. Franck
Delorme.



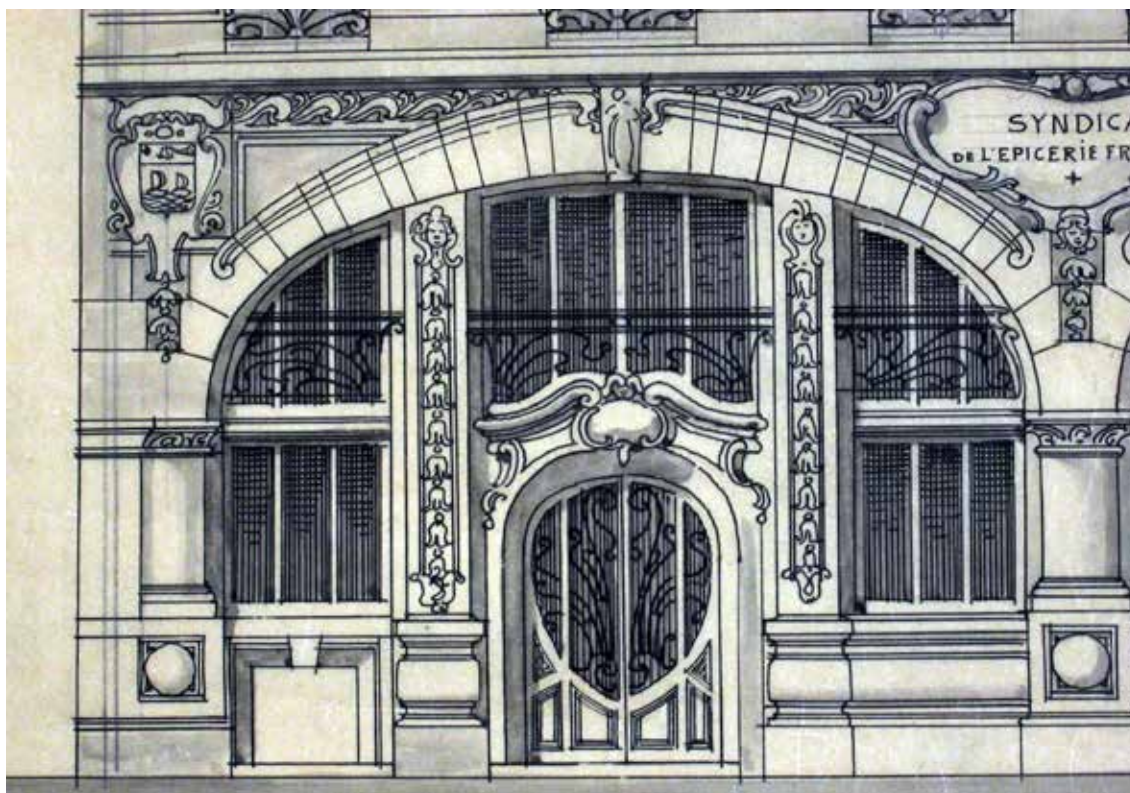


Fig. 14. -
Détail de
l'élévation
de la façade
principale
du siège du
Syndicat de
l'Épicerie,
rue du Renard à
Paris, 21 mai
1900, A.N.,
fonds Édouard
Bauhain et
Raymond
Barbaud, cote
526 AP 10.
Cl. Franck
Delorme.

l'École des beaux-arts de Paris. D'après la notice dont il fait l'objet dans le *Dictionnaire de biographie française*, Raymond Barbaud « s'initia aux art du dessin et de l'utilisation de la pierre dans différents ateliers parisiens de 1883 à 1890. Il se déclarait élève de Léon Ginain (1825-1898) dans l'agence duquel il a probablement travaillé. Il semble qu'il était aussi proche d'Anatole de Baudot (1834-1915), un des chefs de file du courant rationaliste et qu'il ait peut-être assisté aux cours d'histoire de l'architecture que celui-ci donnait au sein du musée de sculpture comparée du Trocadéro à partir de 1887.

La fontaine de Bordeaux est une des premières œuvres communes de Raymond Barbaud et Édouard Bauhain. Installés à Paris, ils sont également actifs dans le Sud-ouest : en Charente à Angoulême, Cognac et environs, ainsi qu'à Bordeaux, possédant même des bureaux dans ces trois villes. Raymond Barbaud et Édouard Bauhain resteront vraisemblablement associés jusqu'aux alentours de l'année 1910 avant de mener chacun une carrière individuelle. Leur œuvre commune est essentiellement, voire à partir de 1900, totalement consacrée à l'architecture privée, mêlant ainsi rénovation de châteaux, constructions de villas, immeubles de rapports, maisons de ville, bâtiments industriels ou agricoles, monuments funéraires, etc.

Leur premier projet commun connu montre leur capacité à répondre à la demande de leur clientèle aristocratique et bourgeoise – propriétaires terriens et industriels –, pour une grande part attirée par les styles architecturaux anciens. Conçu en 1897 pour Marcel Pelletant, maire de Genté près de Cognac, le projet convoque, à travers le programme d'une demeure de maître, des références à l'architecture classique et en particulier au style Louis XVI, assez proche du Petit Trianon à Versailles (fig. 12).

À Villenave-d'Ornon près de Bordeaux, ils étudient pour le négociant André Ballande l'aménagement du château Barret dont ils modifient en 1909 la physionomie extérieure ainsi que l'aménagement intérieur, tout en conservant le caractère classique de l'ancienne chartreuse (fig. 13). La plupart de leurs réalisations pour la bourgeoisie industrielle ou terrienne, tant parisienne que provinciale, restent dans les canons des styles historiques, le néo-Louis XVI ayant dans les premières années du XXe siècle les faveurs de la clientèle. Mais autour de 1900, ils s'emparent aussi de l'Art nouveau, pour en distiller quelques accents dans un nombre important de leurs projets ou réalisations. De ce point de vue, l'œuvre la plus remarquable et significative, en dehors de la fontaine Amédée-Larrieu, est l'immeuble de rapport commandé par le Syndicat de l'Épi-

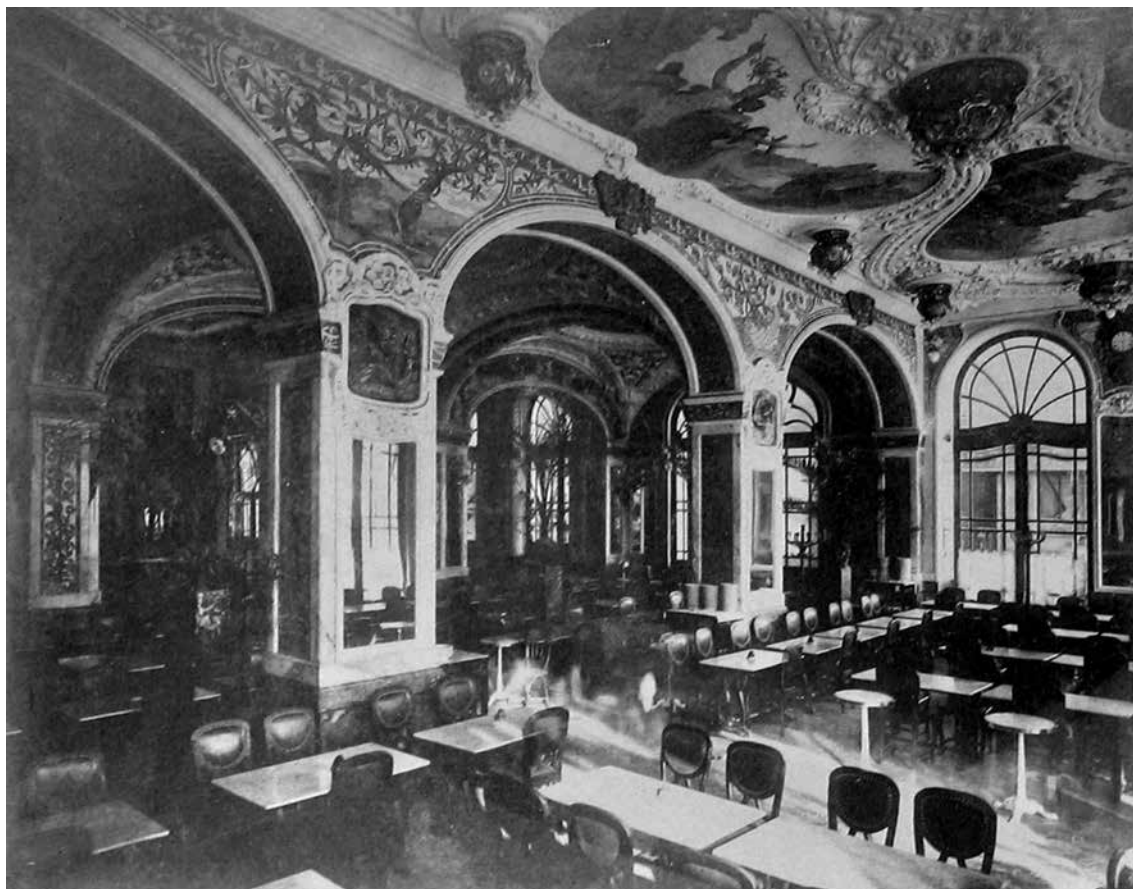


Fig. 15. -
Intérieur de la
salle de restaurant
du Grand hôtel
à Bordeaux,
photographie
début XXe siècle,
A.N., fonds
Édouard Bauhain
et Raymond
Barbaud, cote
526 AP 20. Cl.
Franck Delorme.

cerie française et édifié rue du Renard à Paris en 1901. Dans la décoration de la façade, et surtout dans la composition du rez-de-chaussée, de nombreux éléments sont caractéristiques du nouveau style (fig. 14). Toutefois, là-aussi, la composition d'ensemble reste d'une stricte symétrie et d'une grande rigueur. À Bordeaux, outre le marché de la place Amédée-Larrieu, c'est certainement dans l'aménagement intérieur du Grand hôtel situé en face du Grand Théâtre de Victor Louis qu'ils ont déployé le décor le plus exubérant et éclectique. Les murs et le plafond de la grande salle de restaurant du rez-de-chaussée étaient intégralement couverts d'arabesques de feuillages, de grandes cariatides dénudées (fig. 15). Le mur du fond était constitué, à hauteur d'appui, d'un grand miroir compartimenté, sur lequel étaient peintes des ramures feuillagées entourant une figure féminine. La moulure du cadre éclatait sous les ondulations et la projection d'une multitude de silhouettes (fig. 16).

Les architectes et les sculpteurs

Édouard Bauhain et Raymond Barbaud font appel, tout au long de leur carrière, au ciseau de plusieurs sculpteurs. On vient de voir le cas de Lucien Schnegg avec qui Bauhain signe la fontaine de Toul et de Raoul Verlet pour celle de Bordeaux. Un autre sculpteur intervient fréquemment sur les édifices des deux architectes, il s'agit de Jules Rispal (1871-1909), lui aussi originaire de Bordeaux ³⁶. Dans le cadre de sa collaboration avec Barbaud et Bauhain, Jules Rispal fera davantage œuvre de sculpteur ornemaniste, sauf pour le monument aux

36. Jules Louis Rispal ((1871-1909), élève de Thomas, obtint plusieurs récompenses lors des salons. Il a réalisé plusieurs monuments dont celui dédié à l'écrivain Jean Fernand-Lafargue exposé dans le jardin public à Bordeaux (1906).



Fig. 16. -
Elévation du
grand miroir
de la salle de
restaurant du
Grand hôtel à
Bordeaux, A.N.,
fonds Édouard
Bauhain et
Raymond
Barbaud, cote
526 AP 20. Cl.
Franck Delorme.

morts de la guerre de 1870 à Bressuire, réalisé en 1903 sous la direction de Raymond Barbaud (fig. 17). Jules Rispal est également l'auteur d'un grand nombre des éléments sculptés des immeubles parisiens des deux architectes, notamment la décoration de la façade du Syndicat de l'Épicerie. Avant tout ornemaniste, il exécutera en revanche une grande composition de la hauteur de quatre étages sur le pan coupé de l'immeuble de la rue Perrée à Paris 3^e qu'élèvent les deux architectes en 1908. Un cadran solaire est ainsi le prétexte pour déployer un vaste tableau sculpté représentant l'Aurore – symbolisé par une jeune femme – émergeant d'un voile gonflé par le vent, avec, à l'extrémité opposée, le crépuscule se préparant à la nuit. Outre la décoration du marché de la place Amédée-Larrieu, Jules Rispal intervient sur d'autres édifices bordelais. Sous la direction de l'architecte Ernest Lacombe, il exécute en 1903 pour l'Institut de Zoologie du cours de la Marne, la plupart des ornements sculptés des façades (cartouches, couronnement du pignon, clefs d'arcs, inscriptions, etc.).

La fontaine Amédée-Larrieu dans l'œuvre de son sculpteur et dans la statuaire contemporaine

Édouard Bauhain et Raymond Barbaud collaborent à plusieurs reprises avec le sculpteur Raoul-Charles Verlet né à Angoulême en 1857 et mort à Paris en 1923. Il eut plusieurs maîtres et notamment Louis-Ernest Barrias (1841-1905), dont on se rappelle qu'il fut membre du jury du concours pour la fontaine de la place Amédée-Larrieu. Il fit ses débuts au Salon de 1880, remporta une médaille et un prix au salon de 1887, puis une médaille d'or à celui de 1889. Malgré ses échecs au concours pour le Prix de Rome de sculpture – il arriva à chaque fois second – il fut élu membre de l'Institut de France en 1910. En 1900, la fontaine Amédée-Larrieu lui permet de remporter un grand prix à l'Exposition universelle de Paris.

Sculpteur à la production très abondante, Raoul Verlet réalisa de nombreux groupes sculptés, un des plus importants étant le monument commémoratif dédié au président Carnot, élaboré avec l'architecte Henri Deglane (1855-1931) et érigé en 1897 sur les remparts d'Angoulême. Il collabora à plusieurs projets d'Édouard Bauhain et Raymond Barbaud. Avec le premier, il signa en 1901 le monument aux morts de 1870 dans le cimetière de Bardines à Angoulême. Dans la même ville, il sculpta également le tympan de la chapelle d'Obézine à Angoulême, œuvre conjointe des deux architectes. Selon Béatrice Rollin qui a étudié son œuvre, Raoul Verlet « laisse l'œuvre d'un technicien virtuose, sinon inspiré, revendiquant sans complexe le titre de « Pompier », et qui mérite d'être redécouverte aujourd'hui »³⁷.

La sculpture de Verlet pour la place de Bordeaux est à rapprocher du courant lyrique et symboliste, incarné notamment par des artistes comme Jean-Antoine Injalbert³⁸ qui signe, autour de 1900, ses plus grandes œuvres. Parmi celles-ci, on peut citer le tympan de l'entrée principale du Petit-Palais à Paris, inauguré pour l'exposition universelle de 1900, représentant *La Ville de Paris protégeant les arts*³⁹. Comme dans les deux figures de la *Sculpture* et de la *Peinture*, exécutées pour le même édifice par Charles-René de Saint-Marceaux⁴⁰, l'attitude des personnages est empreinte de nonchalance mais aussi de dynamisme. Le mouvement des corps est partagé entre un alanguissement des membres inférieurs et l'élancement des bustes. C'est ce même mouvement qui s'observe dans l'œuvre de Raoul Verlet pour Bordeaux et dont la composition est proche de celle d'une autre création de Jean-Antoine Injalbert datée de 1897. Dans un grand vase en grès⁴¹ réalisé par Émile Muller et intitulé *Nymphes et Satyres*, Jean-Antoine Injalbert lie, dans un seul mouvement fluide mais dynamique, le pied et la panse du vase desquels surgit un visage grotesque ainsi que les corps des nymphes et des satyres. Ces derniers semblent naître et être modelés de la même glaise que celle du réceptacle qu'ils entourent et animent. Dans cette œuvre comme dans celle de Verlet pour la place Amélie-Larrieu, l'architecture et les figures ne font qu'un seul et même bloc, un seul ensemble en courbes et contre-courbes.

Ce type de sculpture, où toute géométrie et rigueur sont exclues, est en réalité fort répandu dans les années 1890 et 1900. Elle est en parfaite adéquation avec les nouvelles tendances de l'architecture qui apparaissent à la même période et qui seront poussées à leur dernière extrémité par des architectes dont Hector Guimard est une figure dominante. Une perméabilité s'exerce ainsi entre l'art officiel public et l'art privé plus libéral. Les sculptures se marient aussi particulièrement bien avec l'engouement pour les styles anciens, notamment le Louis XVI, préféré au Louis XIV plus rigide. L'ensemble formé par la fontaine et le marché couvert de la place Amélie-Larrieu illustre de belle façon cette association des références historiques et d'une mode esthétique passagère, mais dont ce sont emparés une grande partie des architectes et des artistes de cette période.

-
37. Rolin, Béatrice. *Fantômes de pierre. La sculpture à Angoulême. 1860-1930*. Angoulême, Musée des beaux-arts, 1995.
38. Jean-Antoine Injalbert dit Antonin, né à Béziers en 1845, mort à Paris en 1933, fils d'un tailleur de pierre, élève d'Augustin Dumond, prix de Rome en 1874, puis professeur à l'école des beaux-arts de Paris. Il est l'auteur de nombreuses commandes publiques.
39. Plum, Gilles (sous la direction de). *Petit Palais, chef d'œuvre de Paris 1900*. Paris, Paris-Musées, 2005.
40. Charles-René de Saint-Marceaux, né à Reims en 1845, mort à Paris en 1915, élève de Jouffroy, proche des sculpteurs néo-florentins dont le chef de file est Paul Dubois, médaille d'or à l'exposition universelle de 1900, membre de l'Institut en 1905. Il est l'auteur de nombreuses commandes publiques marquées par son goût pour une certaine ligne Art nouveau.
41. Ce vase est actuellement exposé à l'hôtel de ville d'Ivry-sur-Seine. Une autre version en marbre est conservée dans les collections du musée d'Orsay à Paris (numéro d'enregistrement RF 1402, LUX 169), voir Belle, Véronique. *D'ombre, de Bronze et de marbre. Sculptures en Val-de-Marne. 1800-1940*. Paris, Inventaire général, collection Images du patrimoine, 1999.

Bibliographie

Coustet, Robert et Saboya, Marc. *Bordeaux, le temps de l'histoire. Architecture et urbanisme au XIXe siècle (1800-1914)*. Bordeaux, Mollat, 1999, p. 252-253.

Delmarès, Delphine. « Bordeaux, Art nouveau ». *Le Festin*, n° 55, automne 2005, p. 30-37.

Gasteuil, Sandy. *Place Amédée-Larrieu, rue de Pessac, Bordeaux. 1897-1902*. Maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Marc Saboya, université Michel-de-Montaigne, Bordeaux III, 2005.

Lacroix-Spacenska, Bernadette. *Aqueducs et fontaines, Bordeaux XIXe siècle*. Bordeaux, Lyonnaise des eaux et Office de tourisme de Bordeaux, 1987.

Moncan, Patrice de et Heurteux, Claude (dir.). *Villes Haussmanniennes. Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille*. Paris, Les Éditions du Mécène, 2003.

Plum, Gilles (sous la direction de). *Petit Palais, chef d'œuvre de Paris 1900*. Paris, Paris-Musées, 2005.

Rolin, Béatrice. *Fantômes de pierre. La sculpture à Angoulême. 1860-1930*. Angoulême, Musée des beaux-arts, 1995.

Sicard, François. *Notice sur la vie et les travaux de Raoul Verlet (1857-1923)*. Paris, Institut de France, 1929.