



Université de Toulouse II – Le Mirail

UFR Histoire, Arts et Archéologie

Département Histoire de l'art et Archéologie

Alexandre Laporte (1850-1904)

Sculpteur toulousain



par Florence Dumas

Mémoire présenté pour l'obtention du master II Histoire de l'art et Patrimoine sous la direction de Messieurs Jean Nayrolles et Louis Peyrusse.

Juin 2013

AVANT-PROPOS

Nous avons vu lors du mémoire de master I, l'importance de Laporte dans le paysage artistique de Toulouse entre 1880 et 1900.

Grâce aux documents familiaux fournis par Isabelle Laporte de Colonges, l'artiste est devenu presque vivant avec son portrait sur la première de couverture de ce mémoire, mais aussi avec les souvenirs familiaux et œuvres conservées au sein de la famille de l'architecte, son ami. Dans ce deuxième mémoire, j'ai choisi de ne pas remonter toutes les illustrations déjà présentes dans le premier *opus* mais seulement les plus emblématiques de son œuvre tout en cherchant le plus possible à comparer Laporte à ses contemporains. Ce que j'ai fait *via* les illustrations à la fin de ce document.

En 2010, nous avons découvert avec Anne Jourdain, le buste de Ponsin-Andarahy par Laporte dans les réserves de l'École des beaux-arts de Toulouse.

Je cherchais à aller plus loin, car la façade est, du Capitole m'intriguait avec un fronton et huit allégories en moins. Laporte y aurait réalisé « La Guerre et l'Industrie ». Je décidais de contacter l'atelier de restauration de la ville de Toulouse qui avait certainement une partie des réponses à mes questionnements. En effet, dans les réserves de la ville, se trouvaient endormis les blocs des allégories recherchées. Ce fut un événement pour moi, de les avoir retrouvées.

Enhardie par ma découverte, je m'obstinais à retrouver le fronton de gendarmerie à pied, que je trouvais trop beau pour avoir été détruit en 2005.

Grâce à l'adjudant de gendarmerie, Bernard Cransac, féru d'histoire, je suis allée sur le site où les blocs de pierre étaient entreposés et soigneusement numérotés.

REMERCIEMENTS

Messieurs Jean Nayrolles et Louis Peyrusse, mes directeurs de recherche.

Madame Isabelle Laporte de Colonges, descendante de Joseph Laporte, architecte.

Madame Sophie Reynard-Dubis, responsable de l'atelier de restauration de la Ville de Toulouse.

Monsieur Jérôme Kerambloch, assistant du conservateur du musée du Vieux-Toulouse.

Madame Anne Jourdain, responsable du fonds ancien, de la bibliothèque de l'École supérieure des beaux-arts de Toulouse.

Monsieur Stephen Marsden, assistant spécialisé à l'enseignement de l'atelier Moulage de l'École des beaux-arts de Toulouse.

Colonel Alain Pidoux, région de gendarmerie de Midi-Pyrénées.

Adjudant Bernard Cransac, région de gendarmerie de Midi-Pyrénées.

Un grand merci aux documentalistes, de la bibliothèque du Périgord, des archives municipales de Toulouse, et archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine, du musée Paul Dupuy, du musée des Augustins.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I Vie d'Alexandre Laporte (1850-1904)

- A L'Ecole des beaux-arts
- B Les références artistiques

II L'œuvre sculpté d'Alexandre Laporte

- A L'hommage aux grands hommes
- B La sculpture monumentale

III Laporte et ses contemporains

- A Les sculpteurs de l'Ecole de Falguière : Exemple de la façade est du Capitole de Toulouse
- B A la claire fontaine : comparaisons entre allégories de Garonne
- C Les Toulousains et l'Art nouveau au tournant du siècle

CONCLUSION

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

AMT	Archives municipales de Toulouse
AN	Archives nationales
ARVT	Atelier de Restauration de la Ville de Toulouse
ESBAT	Ecole supérieure des beaux-arts de Toulouse
FD	Florence Dumas
ILC	Isabelle Laporte de Colonges
MPD	Musée Paul Dupuy
MVT	Musée du Vieux Toulouse

INTRODUCTION

De 1890 à 1914, les collections et legs au musée sont à la mode. Curieusement, à part la maquette du *Tircis*, qui se trouve au musée des Augustins de Toulouse, aucune autre œuvre d'Alexandre Laporte ne sera léguée à un musée ni par un de ses élèves, ni par sa famille. De ce fait, l'artiste se trouve aujourd'hui un peu oublié par l'histoire toulousaine. Laporte devait trouver ses œuvres bien visibles dans la ville, sans qu'il ne soit nécessaire de rajouter dans les musées.

Comment pouvait-il imaginer que son groupe sculpté *L'Ariège et la Garonne* serait descellé du mur pignon de la faculté de Médecine pour aller s'installer, place Lafourcade au milieu d'une urbanisation galopante. Pensait-il que le bâtiment de la Gendarmerie à pied qui venait d'être construit serait détruit un siècle plus tard. Comment pouvait-il se douter que les deux grandes statues colossales sculptées pour la façade Est du Capitole iraient dormir dans les réserves de la ville cent ans plus tard.

En effet, si ce qui reste en évidence sur nos façades est le marqueur de l'importance d'un sculpteur, alors Laporte n'était pas un sculpteur primordial pour la ville. Par contre lorsque l'on tient compte de ce qu'il y avait et qui n'y est plus, alors Alexandre-Gabriel Laporte devient le grand sculpteur de sa ville entre 1880 et 1900.

C'est grâce à la famille de Joseph Laporte, l'ami et mécène que le souvenir de l'artiste est resté vivant, il s'était retrouvé dans l'album de famille et de nombreuses anecdotes sur sa vie se racontaient depuis l'arrière-grand-père, Joseph.

Lorsqu'il commence sa formation, le peintre Manet vient de faire scandale avec *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) et le premier Salon des impressionnistes en 1874 sera un *fiasco*. La sculpture est plus conventionnelle que la peinture et n'évoluera que bien plus tard ; les œuvres de Rodin comme le *Balzac* (1898) sont rejetées car incomprises. Les princes et l'aristocratie ne sont plus au pouvoir après la chute de Louis-Napoléon, et le mécénat artistique change de camp ; La bourgeoisie va marquer une préférence pour l'éclectisme. Les évolutions artistiques viendront de

l'Art nouveau, qui grâce aux nouvelles techniques dans le travail des métaux transforme l'artisanat en art. Les plus grandes révolutions artistiques n'arriveront qu'après 1905, après la mort de notre sculpteur, avec le cubisme, le fauvisme, l'expressionnisme, le futurisme...

Alexandre Laporte a été formé à l'Ecole des beaux-arts de Toulouse dès son plus jeune âge. Puis grâce à une bourse municipale, a poursuivi son apprentissage à l'Ecole de Paris auprès du prestigieux Alexandre Falguière, prix de Rome qui forma tous les sculpteurs toulousains de cette période.

Cette formation très longue, a fait de lui un sculpteur classique qui maîtrise parfaitement son art. Il installe son atelier à Toulouse vers 1875, où il fera toute sa carrière de sculpteur. Pour rien au monde il ne manquait le Salon annuel des Champs-Élysées ; Il y devient célèbre avec *Tircis* qui lui vaut deux médailles. Son titre d'élève de Falguière et ses médailles, lui permettent de recevoir plusieurs commandes de sa ville natale : un bas-relief dans la Salle des Illustres, le fronton de la faculté de Médecine et de Pharmacie et celui de la Gendarmerie à pied, et surtout le groupe sculpté, *L'Ariège et la Garonne*, son autre chef-d'œuvre.

Depuis la rue d'Alsace-Lorraine, une belle perspective nous dévoile aujourd'hui, la façade orientale du Capitole. Nous trouvons intéressant de montrer que l'artiste avait collaboré à diverses œuvres se trouvant sur ce site puisque le Capitole était le centre politique et allait devenir l'emblème artistique de la Ville.

Laporte répond aussi aux commandes liées à la statuaire républicaine. A Toulouse, Celle-ci se manifeste surtout dans la célébration de la culture occitane. Ses références artistiques sont multiples car il est imprégné par l'éclectisme en vogue en cette fin de XIXe siècle, qui puise notamment aux sources du baroque renaissant.

Si *Tircis* et *L'Ariège et la Garonne* sont ses chefs-d'œuvre, le reste de son œuvre mérite qu'on s'y attarde plus longuement.

Après une vision de sa courte vie, la plus grande partie du mémoire se concentre sur l'étude de son œuvre, puis sur la place de Laporte parmi ses contemporains. Cette étude est suivie d'un catalogue d'œuvres et d'illustrations.

Le jeune homme sur la photographie blond aux yeux clairs, l'air fier a fait du chemin depuis son entrée à l'Ecole des beaux-arts de Toulouse. Sa mise est parfaite avec son col amidonné, et sur sa cravate on devine peut-être, le médaillon, gravé par Peter¹ à l'effigie de son maître Alexandre Falguière. Le statuaire Alexandre Gabriel Laporte pose pour un portrait officiel, il a environ trente ans et sa carrière commence à se dessiner.

I Vie d'Alexandre Laporte (1850-1904)

Né à Toulouse dans une famille d'origine modeste, le 13 octobre 1850, son père, son oncle, son grand-père sont de petits artisans ébénistes. Les menuisiers et ébénistes sont formés à l'Ecole des beaux-arts. La ville de Toulouse n'est plus aussi affreuse et triste que Stendhal l'avait décrite en 1830. Elle se transforme : vers 1850, le canal latéral est livré à la navigation entre Toulouse et Agen, l'année suivante, on construit le chemin de fer entre Bordeaux, Toulouse et Sète.

Chemin de fer que Laporte empruntera souvent par la suite pour son travail de sculpteur entre Pau, Narbonne et Carcassonne. Le quai de Tounis est construit en 1856, les rues sont élargies pour rendre la ville plus lumineuse et moderne avec notamment la rue d'Alsace Lorraine, nouvelle vitrine de la ville avec ses belles boutiques. Cette ville d'artisans, comptent surtout des chapeliers, ébénistes, carrossiers, fondeurs, chocolatiers, et même des facteurs de pianos et d'orgues réputés. C'est aussi une capitale universitaire, sa faculté de droit est renommée et en 1868, l'Académie de Toulouse devient la plus importante après Paris.

On y trouve aussi de nombreuses sociétés savantes : l'Académie des jeux floraux est la plus ancienne d'Europe et participe à la renaissance poétique locale.

¹ SCIUTTI Marion, *L'œuvre sculpté de Falguière à Toulouse*, mémoire de maîtrise, UTM2, 1985.

L'escolo Moundino est fondée en 1895 et ses poèmes en langue d'oc sont primés à l'Académie des jeux floraux².

A L'Ecole des beaux-arts

Lors de l'inauguration de la nouvelle Ecole des beaux-arts en 1895 par le maire Honoré Serres et Armand Silvestre, ce dernier rappelle dans son discours combien les maîtres et élèves de l'Ecole ont une mission importante : « donner l'étalon du Beau »³. Armand Silvestre, personnage du monde de l'art puisqu'il est à la fois, Inspecteur des beaux-arts, auteur de contes humoristiques à l'esprit rabelaisien mais aussi critique d'art, et grand admirateur des impressionnistes⁴.

A Toulouse, Griffoul-Dorval et Lange sont les dignes représentants de cette sculpture néoclassique du début du XIXe siècle. Formés par François Lucas à cette esthétique, leur art se nuance néanmoins d'une sensibilité à la nature qui donne plus de chair dans le modelé et de vérité dans les attitudes que ne l'impose la froide rigueur formelle. Ces artistes reçoivent de nombreuses commandes sous la Monarchie de juillet. Leur sculpture montre une grande virtuosité qui fera école puisque Griffoul-Dorval formera le grand sculpteur Alexandre Falguière que les Rodin, Carpeaux et Degas reconnaitront comme l'un des leurs⁵.

² RIVET Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, thèse doctorale d'histoire de l'art, tome III, Université de Toulouse-le-Mirail, 1989.

³ Discours du 14 octobre 1895, inauguration de l'école des beaux art et des Sciences industrielles, archives municipales, dossier B515.

⁴ BOUILLON Jean-Paul, [et al.], *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France : 1850-1900*, Paris, Hazan, 442 p.

⁵ Introduction de Denis Milhau dans *Les Toulousains : plâtres originaux et sculptures du XIXe siècle*, exposition au Musée des Augustins de Toulouse, du 1er octobre 1991 au 6 janvier 1992.

Lorsqu'Alexandre Laporte rentre à l'École des beaux-arts de Toulouse en 1861, il a à peine onze ans⁶. Son père Pierre-Charles est bâtonnier d'art⁷, une des nombreuses spécialités de l'ébénisterie, et sa mère, Sophie, est sage-femme. L'École des beaux-arts et de l'industrie est une institution reconnue, elle compte en effet près de huit cents élèves en 1865. L'enseignement est de qualité, les cours de dessin organisés dans la soirée sont suivis par cinq cents élèves. L'enseignement est gratuit et pris en charge par la municipalité. Les locaux de l'école se trouvent le long de la rue des Arts au-dessus de la salle capitulaire du couvent des Augustins.

1. Un long apprentissage

Alexandre Laporte apparaît sur les registres de l'école jusqu'en 1871. Il réside tout d'abord au 118 Faubourg Saint-Michel jusqu'en 1866, puis 4 place Saint-Michel jusqu'en 1871.

Son apprentissage débute tout d'abord par le dessin avant de toucher à la matière. C'est pourquoi, de 1861 à 1865, il est inscrit au cours de : *dessin ou éléments de dessins de sculpture* puis de *dessin ombré*. L'enseignement de l'école repose essentiellement sur le dessin d'après l'antique et d'après modèle vivant. Grâce à Griffoul-Dorval et à son enseignement révolutionnaire pour l'époque, l'École va se hisser au premier rang de l'enseignement artistique en France et fera naître à Toulouse, les plus grands sculpteurs de la fin du XIXe siècle. Cette nouvelle méthode a été inventée en 1833 par Griffoul-Dorval, sculpteur, avec Urbain Vitry, architecte, et Reynaud et Gaillard, professeurs de dessin. Ainsi, on abandonne la vieille méthode de dessin d'après l'estampe.

⁶ R25/2 et R26, registres d'inscriptions à l'école des beaux-arts de Toulouse de 1861 à 1872.

⁷ Extrait d'acte de naissance, année 1850, archives municipales de Toulouse.

Ces professeurs mettent au point une progression de l'apprentissage qui permet, à partir de solides géométriques dessinés au trait, puis ombrés, d'arriver rapidement en graduant les difficultés, à l'ornement d'après la bosse et enfin au modèle vivant⁸.

En 1850, sont créés les grands prix municipaux de peinture, sculpture et architecture qui contribuent à la renommée de l'Ecole de Toulouse. L'artiste devient ainsi pensionnaire de la ville de Toulouse et obtient une subvention annuelle de mille huit cents francs pendant trois ans.

De 1806 à 1892, l'ancienne Ecole des beaux-arts occupait une grande partie du jardin du musée de la rue de Metz.

En 1892, l'ancienne manufacture des tabacs est cédée à la ville et l'architecte Pierre Esquié est chargé d'établir les plans et devis de la future installation⁹.

A l'Ecole parmi les camarades d'Alexandre Laporte, on trouve Abel Fabre, futur collègue sur plusieurs monuments toulousains et Emmanuel Tivollier, le fils du célèbre restaurateur et cuisinier Auguste Tivollier, un de ses futurs mécènes.

En 1865, l'exposition des beaux-arts et de l'industrie se tient aux Jacobins, elle compte deux mille exposants et cette année-là, Alexandre Laporte obtient un premier prix à l'Ecole : celui de *sculpture d'ornements d'après l'antique*, l'année suivante le même prix en *sculpture d'ornements d'après nature* et enfin en 1868, le deuxième prix de *fragment de ronde-bosse*. Après les premières années de dessin, il suit les cours de ronde bosse et statuaire avec Henry Maurette jusqu'en 1871¹⁰.

Toujours en 1871, il fait la connaissance de Joseph Laporte, son homonyme lors du concours qui lui permettra d'obtenir une bourse municipale pour poursuivre ses études à l'Ecole des beaux-arts de Paris. Celui qui deviendra son ami par la suite, concourt lui pour le grand prix d'architecture et leurs loges sont voisines¹¹.

⁸ RIVET Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, thèse doctorale d'histoire de l'art, tome III...*op.cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Registres originaux des palmarès de l'Ecole des beaux-arts de Toulouse de 1861 à 1872.

¹¹ *Le Midi socialiste*, 23 octobre 1930.

Le 21 octobre 1872, admis comme élève de la section peinture et sculpture à l'Ecole nationale des beaux-arts de Paris, son professeur est François Jouffroy. Eugène Guillaume est le directeur de l'école depuis 1866 et le restera jusqu'en 1878. Les deux artistes Guillaume et Jouffroy ont en commun d'avoir donné aux beaux-arts l'impulsion d'un style plus sévère¹². En effet, après la vague romantique qui apporte trouble et sensualité à l'image de *Psyché (1824)* de James Pradier, la fin des années 1840, marque le retour au classicisme le plus pur, pour ne pas dire le plus ennuyeux. En peinture aussi, les déesses de Cabanel sont froides, parfaites et poudrées. Les sujets contemporains sont alors proscrits : ainsi *Nuccia la Trasteverina* de Falguière au salon de 1865 est, elle jugée trop commune¹³. Cette sévérité on la retrouve sur la façade du nouvel opéra Garnier inauguré en 1875. *La Poésie* de Jouffroy, *La Musique instrumentale* de Guillaume, se retrouvent en décalage avec la bouillonnante et sensuelle *Danse* de Jean-Baptiste Carpeaux. Il est vrai que ces jeunes femmes plantureuses ne sont pas à dix mètres de hauteur mais bien à portée de vue ou de toucher, et en plus elles rient, quelle hérésie !

Guillaume est le principal représentant de cette tendance morose et sera défenseur jusqu'à la fin du siècle de la tradition classique. Son *Faucheur* sans âme est logiquement récompensé à l'Exposition universelle de 1855.

Pourtant, Alexandre Laporte est attaché à cette école classique d'autant plus que celle-ci commence à évoluer vers des courants plus éclectiques qui influenceront l'artiste. Il ne critique pas l'école comme le fera Aristide Maillol¹⁴ puisqu'il y deviendra professeur, mais aussi parce que cette école lui a tout appris. Entré à onze ans à l'Ecole de Toulouse, tout ce qu'il sait, il l'a appris à l'Ecole des beaux-arts.

La réforme de 1863 a permis aux élèves de connaître les textes classiques, sujets de leur futur œuvre. En effet, on reprochait aux jeunes sculpteurs, de ne pas avoir de culture classique suffisante.

¹² PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ CAHN Isabelle, *L'ABCdaire de Maillol*, Paris, Flammarion, 1996.

Issus souvent de milieux très modestes, les artistes manquaient de culture¹⁵ et avaient donc un cours d'histoire et d'antiquités pour les aider à représenter des épisodes méconnus¹⁶.

A partir de 1863, l'Ecole dispense alors des cours d'histoire de l'art, histoire et archéologie et à partir de 1864, on permet aux élèves, l'accès à la bibliothèque. Il est néanmoins difficile de déceler chez eux une vraie culture littéraire des textes antiques, d'une culture superficielle acquise par les dictionnaires comme le « Dictionnaire de la fable » réédité plusieurs fois au cours du XIXe siècle¹⁷. Seuls peut-être les vainqueurs du prix de Rome peuvent mettre à profit leur passage à la villa Médicis, pour acquérir une réelle culture antique.

Par ailleurs, l'Ecole dispose d'une importante collection de modèles et moulages enrichie au cours du XIXe siècle et très précieuse dans l'étude des modèles antiques. Pour l'expression des visages, on cherche à se rapprocher du réalisme, les études d'expression se basent désormais sur une observation minutieuse du modèle. C'est ce que suggère l'article du critique Duranty intitulé « sur la physionomie »¹⁸ en 1867. En cela, la photographie représente une aide efficace au service du sculpteur. Certains portraits en médaillon ou en buste, ont été réalisés par Laporte d'après photographie, lorsque le modèle n'était plus de ce monde¹⁹.

¹⁵ DUREY Philippe, « Des dangers de la sculpture pour l'éducation des princes : à propos du Soldat de Marathon de Jean-Pierre Cortot » dans PINGEOT Anne, *La sculpture au XIXe siècle*, mélanges, Paris, N. Chaudun, 2008.

¹⁶ DE MARGERIE Laure, *Carpeaux, la fièvre créatrice*, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1989, 128p.

¹⁷ DOTAL Christiane, « Culture et inculture classiques des sculpteurs français dans la seconde moitié du XIX siècle », dans PINGEOT Anne, *La sculpture au XIXe siècle*, mélanges, Paris, N. Chaudun, 2008.

¹⁸ PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN, 1982.

¹⁹ illustrations mémoire M1, p 23, à la fin du présent document.

La photographie jouera un rôle important dans sa vie puisque nous retrouvons notre sculpteur, membre du jury d'un concours de photographie à l'occasion des fêtes des Cadets de Gascogne en 1898²⁰.

En plus de l'atelier de Jouffroy à l'Ecole de Paris, l'élève Laporte fréquente l'atelier libre d'Alexandre Falguière, atelier de pratique indispensable pour compléter la théorie apprise à l'Ecole. Célèbre statuaire toulousain, Falguière formera plusieurs générations de sculpteurs. Falguière est alors auréolé, par la récente réussite du toulousain Antonin Mercié, son élève, qui a obtenu le grand prix de Rome en 1868 avec *Thésée vainqueur du Minotaure*.

L'élève est souvent praticien chez le maître. Des liens très forts unissent les apprentis sculpteurs à leur professeur et de nombreux hommages *post-mortem* sont rendus aux maîtres comme dans la réalisation des tombeaux de Cartellier, Pradier et Falguière²¹. Au contraire du peintre, le métier de sculpteur nécessite une collaboration étroite entre plusieurs spécialités. L'atelier est un petit monde de modèles, mouleurs, praticiens, metteurs au point, et élèves au service de l'artiste, seul maître d'œuvre. L'espace y est restreint, c'est souvent le problème le plus crucial, les commandes de l'Etat qui sont souvent des sculptures monumentales dévorent tout l'espace²². La photographie de nombreux ateliers de sculpteurs témoigne de ce foisonnement de moulages, d'œuvres non terminées et surtout de l'éclectisme en vogue à la fin du XIXe siècle. En plus de son apprentissage, Alexandre Laporte gagne sa vie en décorant les façades en construction du Paris haussmannien.

²⁰ *L'Express du Midi*, 28 juillet 1898.

²¹ PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN, 1982.

²² Alexandre Falguière vers 1865, <http://www.edu.augustins.org/pdf/second/sculp/smai06s.pdf>

A Paris, l'entraide toulousaine se fait par le partage d'ateliers, surtout pour les artistes en début de carrière comme Bourdelle et Marre, impasse du Maine. Certains ont des projets communs comme Falguière, Mercié et Pujol pour Le *Monument à Lafayette* qui se trouve à Washington et le *Monument à Goudouli* de Toulouse. De même le *Monument à Ferdinand Fabre* sera réalisé conjointement par Marqueste, Jean-Paul Laurens et Pujol.

Des artistes plus jeunes terminent l'œuvre de leur maître, comme le Monument à Balzac commencé par Falguière et terminé par Marqueste.

Laporte est le seul à être resté à Toulouse pour y vivre et travailler. C'est l'artiste qui reçoit le plus de commandes pour sa ville : les bustes de Mengaud, Merly, la sculpture monumentale avec les allégories de la façade est du Capitole, les frontons de la faculté de Médecine, et de Gendarmerie à pied, la fontaine de *l'Ariège et la Garonne*. Il ne vivait que pour son art, comme il l'a écrit dans une lettre au maire de Toulouse et comme en témoigne un photographe de ses amis²³. Présenter une œuvre chaque année au Salon était l'occasion pour lui de revivifier sa sculpture, d'être un artisan, un créateur d'œuvres originales. Ainsi, ces mots de Zola pourraient avoir été écrits par Laporte lui-même :

*Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée. Je me mets nu devant vous, je me livre bon ou mauvais [...] vous n'avez donc pas compris que l'art est la libre expression d'un cœur et d'une intelligence, et qu'il est d'autant plus grand qu'il est personnel*²⁴.

Il faut dire que la ville de Paris est en pleine ébullition sur le plan architectural surtout depuis 1855. Avec la première exposition universelle à Paris, l'Etat cherche à concurrencer Londres²⁵.

²³ Photo club toulousain : juin 1904 p 187 : Laporte part en train à la pêche et s'extasie devant les plis majestueux de la robe d'un capucin.

²⁴ WRONA Adeline, *Zola journaliste : articles et chroniques*, Paris, Flammarion, 2011, p 86.

²⁵ <http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/les-expositions-universelles-architectures-reelles-et-utopiques-4260.html?cHash=fcb6b2e932>

La sculpture accompagne partout les vastes projets architecturaux. Elle représente un art civique et décoratif à la fois. Au salon de 1890, Falguière, Mercié, Marqueste collaborent aux modèles de décoration architecturale : frises, panneaux, fontaines, cheminées. Gustave Flaubert dans son Dictionnaire des idées reçues, qualifie les expositions de « sujet de délire du XIXe siècle » ; il parle aussi de « féerie géographique », de « cité œcuménique », d'une ville, cachée dans la ville²⁶.

Le Champ-de-Mars devient alors le lieu de ces expositions universelles. Le palais de l'industrie, construit en 1863 expose les produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts. Il a été conçu avec du fer, de la brique et de la pierre. Résolument moderne, Napoléon III cherche à concurrencer le Crystal Palace de l'exposition universelle de Londres. En 1867, l'exposition universelle de Paris reçoit quinze millions de visiteurs. Pour l'exposition de 1878, l'architecte Davioud construit le palais du Trocadéro dont ne restent aujourd'hui que les deux ailes dans le palais de Chaillot actuel. Il y eut trente-deux millions de visiteurs à l'occasion de l'exposition de 1889 et la Tour Eiffel installée au Champ-de-Mars, pour l'occasion n'était pas destinée à y demeurer. En 1900, on construit le Petit et le Grand palais et le nombre de visiteurs s'élève à cinquante et un millions. Ces expositions donnent beaucoup de travail aux sculpteurs qui en ont besoin pour vivre et continuer leur apprentissage à l'Ecole des beaux-arts.

Après trois années de formation, Laporte obtient le 26 avril 1875, une troisième médaille au concours des *Figures peintes ou modelées*²⁷. De retour à Toulouse, Il installe tout d'abord son atelier sur l'actuel boulevard Carnot, puis 25 allée Saint-Michel, actuelle Allées Jules-Guesde. A Toulouse, il expose à *l'Union Artistique* puis plus tard à *L'Alliance des arts* et commence cette année-là, à présenter des œuvres au Salon de Paris.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Dossier Laporte à l'Ecole des beaux-arts de Paris.

Laporte se fonde dans l'éclectisme de la belle époque, car son style est mouvant d'un classicisme pur avec *Toulouse dans sa Gloire* vers des influences plus baroques comme avec le buste plein de panache, de *Ponsin-Andarahy*.

Il réalise aussi des médaillons en terre cuite d'inspiration néo-renaissance sur la façade d'une maison toulousaine construite par son ami l'architecte Laporte.

C'est Paul Dubois qui fonde ce groupe des néo-florentins inspiré de la Renaissance florentine ; Il crée alors le *Chanteur florentin* en 1865²⁸. Falguière lui, a sculpté *Le vainqueur au combat de coq* en 1864, inspiré par le Mercure de Jean de Bologne. Et en 1871, Mercié réalise son *David* alors qu'il termine son apprentissage à Rome. Révélateur des courants en vogue, le directeur de l'Ecole des beaux-arts est justement Dubois en 1878. Il remplace Guillaume et restera à la tête de l'école jusqu'en 1904. Chaque année, Laporte est présent à l'exposition annuelle du Salon des Champs-Élysées avec une nouvelle œuvre. C'est pour lui l'occasion d'aller à Paris voir ce qui se passe au plan artistique. Bartholdi, Rodin, Falguière, Barrias sont ses contemporains les plus célèbres. Au Salon de 1877 Dalou expose *La Charité* et Laporte *Le Rieur*.

Sur le plan politique, les monarchistes sont toujours très présents dans la vie mondaine, la magistrature, l'armée, l'administration et ont le soutien de l'église. Cette diversité politique crée une instabilité du pouvoir. Sur le plan stylistique, le pouvoir exécutif penche alors vers le baroque pour éblouir les populations, ce style de décors culmine lors de l'exposition universelle de 1900²⁹.

En ces années 1880, La victoire des Républicains donne lieu à des mesures symboliques comme le 14 juillet, déclaré fête nationale et *La Marseillaise* qui devient hymne national. Une amnistie est accordée aux condamnés de la Commune. Cette même année, Bartholdi expose *Le lion de Belfort* et Rodin *Saint Jean-Baptiste*.

²⁸ JANSON, H.W., *Nineteenth-century sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1985, p 242.

²⁹ *La Muse républicaine, artistes et pouvoirs 1870-1900*, Catalogue d'exposition, éditions Snoeck, musée de Belfort, du 14 juillet au 14 novembre 2010.

L'atelier de Laporte devient peu à peu, le rendez-vous d'un grand nombre d'intellectuels et une pépinière de brillants sculpteurs dont Maurice Bouval, Auguste Seysses, Paul Ducuing, Grégoire Calvet, Paul Silvestre³⁰.

De 1881 à 1884, il retourne à l'Ecole des beaux-arts de Toulouse cette fois-ci comme professeur adjoint de sculpture de Charles Ponsin-Andarahy³¹. Il travaille en 1884 sur des statues colossales, pour la façade du Capitole côté jardin³². Laporte devient également, professeur de sculpture en *cours d'études simultanées*, cours qui vient d'être créé en 1885. Le cours d'études simultanées existe depuis 1883 à l'Ecole de Paris. Ce cours remplace celui de *dessin d'ornements et modèle vivant* ; cet enseignement consiste à apprendre aux élèves d'une section ce que l'on enseigne dans les autres. Ainsi les élèves architectes doivent dessiner des ornements, faire le moule d'un visage humain et exécuter un bas-relief d'ornements³³.

En 1886, Rodin expose *Le baiser* et Laporte obtient la troisième médaille au Salon avec *Tircis*.

Son œuvre est achetée par l'Etat et traduite en marbre, ce qui lui vaut une deuxième médaille au Salon de 1889. Sa carrière devient alors plus féconde ; Il est honoré du titre d'officier d'académie³⁴ et les commandes affluent.

Arrêtons-nous quelques instants sur cette année 1886 en feuilletant la *Gazette des beaux-arts* :

³⁰ RIVET Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, thèse doctorale d'histoire de l'art, tome III, ... *op.cit.*

³¹ Il devient professeur de sculpture en cours d'études simultanées : rinceau, frise, feuille d'acanthé, registre 1R619, archives municipales.

³² *L'Express du Midi*, 29 juin 1904.

³³ RIVET Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939...*, *op.cit.*

³⁴ Dossier Laporte au Musée des Augustins.

Tout d'abord la variété des sujets évoqués en France, en Europe ou en Amérique montre la curiosité de ses chroniqueurs.

Puis comme aujourd'hui encore, Leonard de Vinci reste un sujet inépuisable de génie et de mystère, avec lui, on s'intéresse en cette année 1886 à Mantegna et Botticelli.

Mais la Renaissance n'est pas le seul sujet en vogue, les chroniqueurs rapportent leurs impressions des expositions anglaises ou belges. C'est l'occasion pour eux de constater l'émergence de la peinture anglaise et de se glorifier de la suprématie de l'Ecole de statuaire française. Les correspondants d'Amérique font les louanges des graveurs sur bois et de nombreuses reproductions accompagnent les correspondances de Belgique, d'Angleterre, ou d'Italie.

On comprend alors, d'où nos artistes ont pu puiser ou régénérer leur talent.

L'art antique reste un sujet majeur de découverte. Très régulièrement, chaque année de nouvelles œuvres sont mises au jour par les archéologues, en Grèce mais aussi en Italie, en Egypte, en Perse. Les reproductions de vases et de statues, de *Bacchus*, *Venus*, *Silène* ou *Antinoüs* pour la seule année 1886 sont en photographie dans la *Gazette des beaux-arts*.

Un certain académisme est toujours à la mode dans ces années-là, nous verrons dans la troisième partie de ce mémoire, combien l'exposition universelle de 1889 apportera de bouleversements dans cet ordre immuable.

Entre 1880 et 1886, Laporte participe au grand projet de renouveau du Capitole de Toulouse avec le théâtre et la nouvelle façade côté jardin.

En 1887, il réalise *la leçon d'anatomie* pour la façade de la faculté de Médecine et de Pharmacie.

De 1886 à 1903, Alexandre Laporte est professeur de sculpture statuaire (éléments) à l'Ecole des beaux-arts : il enseigne alors l'art du buste, les études d'après l'antique, tête et pied et l'interprétation de gravures en bas-relief³⁵.

³⁵ Il est précisé dans les registres de l'Ecole, pour les années 1896 et 1897 : *enseignement de tête d'Auguste et buste de Voltaire*.

Il faut noter que l'année 1890 marque un tournant dans l'histoire de la sculpture car le Salon officiel se scinde en deux entités concurrentes : la majorité des sculpteurs reste fidèle à la *Société des Artistes Français*.

Et de son côté, la *Société nationale des beaux-arts* fondée par quelques artistes reconnus, supprime le système d'attribution des médailles et de présélection des œuvres et ouvre son Salon aux exposants étrangers et aux objets d'art.

On assimile alors un peu trop vite les dissidents, à la modernité et les autres, à l'académisme.

Rodin, Dalou, Injalbert sont des artistes appréciés, déjà célèbres, ils sont plus libres. Les jeunes artistes eux, ont besoin du *Salon des Artistes Français* pour se distinguer par des médailles et obtenir ainsi des commandes. Là où les peintres critiquent le Salon, les sculpteurs le plébiscite : On ne peut en effet, comparer le coût de réalisation d'une œuvre peinte avec celui exorbitant d'une sculpture de marbre. Grâce aux médailles, la maquette en terre ou en plâtre va pouvoir devenir marbre ou bronze. Et puis, il est exagéré de dire que les phrases assassines des journalistes écrivant pour le Salon ont détruit des carrières ; l'historiographie sur ce point amplifie la portée de la violence des critiques et leurs conséquences³⁶.

On peut aussi trouver à côté du Salon, depuis le milieu du XIXe siècle, de nombreuses expositions privées dues à des cercles ou sociétés provinciales. Ainsi *l'Union Artistique* de Toulouse très active expose dans la salle des Illustres. L'hôtel Tivollier³⁷ expose aussi des œuvres de Laporte en 1898.

En 1888, Alexandre Laporte réalise un buste de son maître décédé, Charles Ponsin-Andarahy dans un style baroque du plus bel effet.

³⁶ KEARNS James (dir.), « Ce Salon à quoi tout se ramène, Le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890 », La Tribune de l'Art [en ligne].

³⁷ Ne pas confondre l'hôtel Tivollier, 33 rue d'Alsace Lorraine avec le Grand Hotel Tivollier au 31 rue de Metz construit en 1902.

Laporte écrit au maire le 22 mars 1889 pour lui demander d'être affecté à un autre atelier afin de se consacrer à sa création artistique. Il est intéressant de noter à quel point le Salon de Paris est une source d'émulation pour lui et qu'il ne sera un bon professeur que s'il est aussi un artiste.

Le 27 novembre 1889, Laporte est nommé professeur de sculpture à l'Ecole des beaux-arts et des Sciences industrielles de Toulouse en remplacement de Charles Ponsin-Andarahy. Il faut voir sa lettre adressée à l'inspecteur d'Académie où il présente son parcours professionnel : un vrai *curriculum vitae*³⁸. Il insiste sur son statut de professeur adjoint de l'Ecole, d'ancien élève de l'Ecole de Toulouse et de Paris et surtout sur le fait qu'il présente une œuvre au Salon chaque année.

Dans cette même lettre, il fait modestement allusion aux médailles obtenues à Paris et Carcassonne sans citer nommément le *Tircis*. On découvre aussi dans cette lettre, qu'il continue la sculpture d'ornement puisqu'il parle de cariatides et décorations réalisées rue d'Alsace Lorraine.

Son maître Falguière expose *La femme au paon* en 1890.

En 1893, Laporte est élu Président de *l'Alliance des Arts*³⁹.

L'année 1894 est la plus prolifique car il réalise pour le cimetière de Rieux-Minervois dans l'Aude, un monument funéraire romantique et républicain à la fois. La même année, il sculpte le fronton de la Gendarmerie à pied, qui se trouvait sur la place du Parlement actuelle⁴⁰.

En 1895, Rodin expose *Les Bourgeois de Calais* et Laporte sculpte le poète occitan *Mengaud*.

³⁸ Dossier Laporte, Ecole des beaux-arts de Toulouse.

³⁹ *L'Express du Midi* : 3 décembre 1893.

⁴⁰ FOUCAUD Odile, Toulouse : *L'architecture au XIXe siècle* : exposition, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 12 avril au 30 septembre 2000.

L'année 1896, marque la réalisation de son autre chef-d'œuvre ; en effet, la municipalité lui confie la réalisation d'une fontaine : *L'Ariège et La Garonne* pour le jardin des plantes ; celle-ci est un modèle d'équilibre, de force, d'harmonie dans la veine baroque.

En 1898, Maillol expose La vague et Laporte remporte une mention honorable à l'Exposition de Barcelone⁴¹. L'année suivante Dalou achève *Le triomphe de la République*. Laporte sculpte les deux grands médaillons en terre cuite d'inspiration néo-Renaissance sur la façade de la maison construite par son ami Joseph Laporte.

Il conçoit *La Peinture* entre 1895 et 1900 pour la façade de l'Ecole des beaux-arts. Des quatre allégories, elle est la plus belle, plus gracieuse et majestueuse que les autres.

Lors de l'année 1902, le sculpteur fournit deux œuvres emblématiques des monuments aux grands hommes : *Vialatte* et *Sourrieu*.

Pour l'anecdote, et nous éclairer sur la personnalité du sculpteur : lors d'un voyage à Saint-Antonin et Cordes en 1903⁴² organisée par *l'Alliance des arts*, Alphonse Moulinier écrit :

Dimanche matin [...] peintres, sculpteurs, littérateurs et professeurs se groupaient dans la cour de la gare Matabiau, pour répondre à l'appel du citoyen Laporte (il m'appelle toujours citoyen Moulinier), le distingué secrétaire de l'Ecole des beaux-arts, aimable Crozier de l'Alliance des Arts.

⁴¹ Il présente trois bustes en plâtre, portant les n° 1051 : *Juno Tolosana*, n° 1052 : *Un Erudito*, n° 1053 : *El Trabajo*. Merci au Dr Francesc Fontbona de Vallescar, membre de la reial academia de belles arts de San Jordi et membre de l'institut d'Estudis catalans.

⁴² *L'Art méridional*, 1er juin 1903.

Alexandre Laporte est malade de la syphilis, depuis 1901 et meurt le 26 juin 1904⁴³.

Le journaliste Saint-Prez lui rend un hommage poignant dans son journal *L'Express du Midi*⁴⁴ :

[...]Quelques-uns, dont je suis, ont perdu dans Alexandre Laporte, un ami profondément cher, un ami sûr, toujours affectueux, un maître écouté. Il fut un cœur noble, tendre et bon, trop sensible pour résister aux chocs de la vie.

Il a été inhumé au cimetière de Terre Cabade le 27 juin 1904⁴⁵. Laporte ne sera pas là pour admirer *La Méditerranée* de Maillol au Salon de 1905. Son ami Joseph prendra soin de sa veuve.

⁴³ Archives municipales, Etat civil, décès 1904, côte 1E619.

⁴⁴ *L'Express du Midi*, 29 juin 1904.

⁴⁵ La concession de sa tombe n'ayant pas été renouvelée, celle-ci a été reprise en 1914-courrier de la Mairie de Toulouse, réf 11154559, service des cimetières le 31 janvier 2012.

2. Un professeur aux talents multiples

Alexandre Laporte était peintre. On sait combien la peinture comptait aussi pour son maître Falguière. A part le plafond de la maison de Joseph Laporte, on ne connaît pas d'autres œuvres peintes par l'artiste.

Le sculpteur suit aussi la trace des hommes de sa famille en travaillant le bois. Il réalise des meubles et guéridons, pour Adrien Hébrard, sénateur du Tarn et Garonne et directeur du journal *Le Temps*. Pour Auguste Tivollier, il sculpte la grande cheminée du salon du rez de chaussée de l'hôtel⁴⁶, 31-33 rue d'Alsace Lorraine.

Il est aussi un homme charmant apprécié dans tous les salons, pour sa façon de conter les histoires et de chanter : Il possède une voix de baryton martin chaude et grave. Alexandre Laporte charme les dames de l'Académie des jeux floraux, il est aussi un homme simple lorsqu'il prend le train pour aller pêcher avec son ami photographe⁴⁷. A Paris, où il retrouve les artistes toulousains, pour des dîners à *la Cigale*, il forme avec eux une sorte de corporation de sculpteurs méridionaux. Il est l'un des seuls a être resté à Toulouse, il est le plus attaché à sa ville natale. C'est pour elle qu'il réalise le plus de commandes publiques.

La renommée de Laporte peut compter sur la presse toulousaine et parisienne. Vers 1900, *La Dépêche* tire à 100 000 exemplaires, elle est anticléricale, sa tendance est radical-socialiste. *Le Télégramme* tire à 40 000 exemplaires et est à tendance républicaine et défenseur de l'église.

L'Express du Midi, avec le même tirage est au début, de tendance droite monarchiste, puis dérive vers le centre droit. Quant à *La Dépêche de Toulouse*, elle donne une information locale et nationale, elle est l'organe du parti radical.

⁴⁶ *Le Midi socialiste*, 23 octobre 1930.

⁴⁷ *Photo-club toulousain* : Juin 1904 p 187.

Tous les grands Salons sont couverts par les trois journaux principaux. Ecrivains et artistes ont besoin de ce *media* fortifié par la diminution de la censure⁴⁸ et rendu puissant par le nombre de tirages⁴⁹.

Le petit journal est le plus lu à Paris en 1880. Dans le *Figaro* de 1896, le journaliste Larroumet fait l'éloge des sculpteurs toulousains.

Les écrivains deviennent critiques artistiques, à l'image de Zola qui a un avis très personnel sur le beau idéal⁵⁰. *L'événement illustré* le recrute en 1868, pour écrire sur les Salons, il publiera soixante articles en cinq mois.

A Toulouse, *L'Art méridional* est un journal bimensuel qui paraît entre 1894 et 1906⁵¹. Son directeur est Alphonse Moulinier né en 1855, avocat et sculpteur. Il a aussi été l'élève de Laporte et grand admirateur de son maître, il ne manque pas de le complimenter *via* ses critiques artistiques.

Desazars de Montgaillard (1837-1927) écrit avec Alphonse Moulinier dans *l'Art méridional*. Il signe ses chroniques de son pseudonyme Jean de l'Hers.

La Dépêche compte plusieurs critiques artistiques : parmi eux, Silvestre, Geoffroy, Mauclair, ainsi que plusieurs écrivains régionaux comme Pouvillon, Perbosc et Coutet, tous trois marqués par les idées félibréennes.

La Dépêche, entretient des liens étroits avec le parti radical et la franc-maçonnerie.

L'Express du Midi est un quotidien de la droite monarchiste et ses critiques d'art sont : Armand Praviel (1875-1944) fondateur de l'Ame latine, félibre, mainteneur des jeux floraux et régionaliste convaincu. Avec lui, Paul Mesplé (1896-1982) écrit aussi dans *l'Express du Midi* ; il est aussi peintre et conservateur du Musée.

⁴⁸ Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse.

⁴⁹ WRONA Adeline, *Zola journaliste : articles et chroniques*, Paris, Flammarion, 2011.

⁵⁰ *Ibid* « ...les bonnes femmes molles et sans os... » p 203, note 57.

⁵¹ Wolff Philippe, *Histoire de Toulouse*, Privat, 1970, 419 p.

De nombreux élèves fréquentent l'atelier de Laporte dont Paul Silvestre et Paul Ducuing ; parmi eux sans doute, se trouvent praticiens et metteurs au point. En lisant le témoignage d'Alphonse Moulinier, on constate alors, que l'artiste est aussi un bon pédagogue. Cette fidélité entre sculpteurs, on peut l'apprécier au cimetière de Rieux Minervois dans l'Aude, où Paul Ducuing sculpte en 1924, un Monument aux Morts de la Grande Guerre, vingt ans exactement, après la mort de son maître. Elle est belle cette jeune guerrière⁵², avec son casque sur son voile, son petit visage rappelant *La Frileuse* de Houdon. On ne peut qu'être ému, de voir *Regrets* de Laporte, côtoyer de si près la femme casquée du Monument de Ducuing.

Pour le caractériser, nous dirions que les sujets de prédilection de Laporte sont l'enfance, la musique et surtout les femmes.

On voit bien qu'Alexandre Laporte aime représenter les enfants : ses portraits en médaillon, ou en statuette sont tendres et montrent leur candeur.

On trouve peu de représentations d'enfants jusqu'au XVIIIe siècle ; jusque-là l'enfant est un bébé sur les genoux de la Vierge Marie, tel l'adorable enfant Jésus de *Notre-Dame de Grâce* du XVe siècle, conservée au musée des Augustins de Toulouse. C'est avec *l'Emile* de Jean-Jacques Rousseau que l'enfant devient vraiment une personne à part entière. L'art du portrait en général s'impose d'ailleurs avec le siècle des Lumières.

Ainsi Madame Vigée le Brun donne la première une image non conventionnelle de l'enfance, et de la relation mère-fille. Etienne-Maurice Falconet et Houdon, maîtres dans l'art du portrait enfantin, ont très probablement inspiré Alexandre Laporte. On retrouve chez l'artiste les mêmes attitudes enfantines entre sa fillette à l'oiseau et les amours de Falconet.

Comme les dieux, les enfants ont leurs attributs : le château de cartes, les bulles de savon, symboles de la fragilité de l'enfance mais aussi toutes sortes de petits animaux que l'on offrait comme jouets aux petits. L'oiseau symbolise l'âme, l'esprit.

⁵² illustration p 247.

Il revient souvent dans la représentation des enfants, comme chez Alexandre Laporte avec sa fillette à l'oiseau⁵³.

Toulouse est une ville cultivée, d'érudits, de poètes, et de musiciens ; *L'Escolo Moundino* a été fondée en 1892 et remet à l'honneur l'art latin à l'image du *Félibrige* de Frédéric Mistral. Alexandre Laporte anime les salons culturels grâce à sa belle voix de conteur et chanteur. La fille d'Alexandre Laporte, artiste également, chante à Notre-Dame de la Daurade⁵⁴. Il existe à Toulouse un cercle d'art lyrique. En effet, à la fin du XIXe siècle il est de bon ton de faire partie d'un cercle, mode qui vient du club à l'anglaise. Il s'agit d'une réunion d'hommes qui se retrouvent toutes les semaines sur un thème comme ici le chant lyrique.

Le goût de Laporte pour la musique et le chant n'a échappé à personne puisque le sculpteur est chargé de réaliser les bustes du baryton Devriès, puis celui du célèbre Merly qui chante au Capitole. Il célèbre aussi le poète occitan Mengaud, le compositeur Leybach et le violoniste Birbet par son art statuaire.

Lorsqu'il se rend à Paris pour le Salon annuel des artistes français, Alexandre Laporte ne peut manquer d'aller applaudir les chanteurs de l'opéra-comique. Jacques Offenbach est célèbre depuis longtemps grâce à *La Belle Hélène* et son succès est grandissant ; il triomphe en 1880 avec *les contes d'Hoffmann* :

*Belle nuit, ô nuit d'amour,
Souris à nos ivresses!
Nuit plus douce que le jour,
Ô belle nuit d'amour.*⁵⁵

L'amour, Alexandre Laporte le chante mais le sculpte aussi avec les femmes gracieuses et fragiles dont il réalise les portraits en bustes, en médaillons ou sur la façade de l'Ecole des beaux-arts de Toulouse.

⁵³ illustrations, M1 p 29.

⁵⁴ *L'Art Méridional* 15 avril 1897.

⁵⁵ Belle nuit, Ô nuit d'amour (les contes d'Offmann, acte IV).

DUAULT Alain et LAMOTTE Christine, *Sur les pas d'Offenbach*, 2011.

Le maître du portrait féminin est Rodin ; Anne Pingeot considère *Madame Morla Vicuna* (1888) comme l'un des plus beaux bustes du siècle⁵⁶. Cet art du portrait a d'ailleurs assuré la fortune de Rodin après 1900.

Alexandre Laporte ne témoigne pas d'une grande recherche dans l'expression des visages lorsqu'il est bridé par la commande pour des personnages publics à l'image de Mengaud, ou Vialatte.

Par contre, les portraits néo-florentins en médaillon, de la maison du boulevard Duportal montrent ce dont l'artiste est capable lorsqu'il est libre de créer. Et sa *Garonne*, gracieuse et conquérante montre le vrai Alexandre Laporte. On retrouve aussi chez l'artiste son goût pour l'ornementation lorsqu'il sculpte en marbre le doux visage de Maria Laporte : il lui rajoute un peigne de petites perles de marbre dans son lourd chignon bouclé. Sa nymphe à la coquille est sensuelle et toute en courbes⁵⁷. Sa réussite dans les représentations féminines se révèle finalement par défaut : la *Salomé*, La *Junon*, la *belle Mademoiselle de Bellissen* « ne se promènent » guère sur le marché de l'art. La raison est probablement que leurs propriétaires en sont tombés amoureux et n'ont pas voulu s'en séparer.

⁵⁶ PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN.

⁵⁷ Illustrations, M1, p 28.

B Les références artistiques

1. L'éclectisme à la belle époque

Le marché de l'art se montre florissant dès la moitié du XIXe siècle comme le prouve l'essor des galeries et des ventes publiques. Ainsi en 1850, on dénombrait à Paris, soixante-sept marchands et vingt-deux restaurateurs de tableaux. Les marchands vendaient des peintures, sculptures, lithographies, dessins et photographies. Les ventes publiques connaissent un succès croissant surtout après l'inauguration de l'hôtel Drouot.

La peinture est en vogue avec l'impressionnisme. En faisant des affaires avec la peinture, l'amateur a aussi fait sa propre éducation artistique : il a appris à regarder, s'est tenu au courant des modes et a formé son goût.

L'artiste, de son côté, devient peu à peu un être respectable aux yeux de la bourgeoisie, car il exerce une profession lucrative ; il n'est plus méprisé comme à l'époque romantique car parfois il peut devenir lui-même un bourgeois.

Tandis que l'artiste redéfinit son statut dans la société, l'amateur d'art se définit lui aussi comme artiste : Edmond de Goncourt lorsqu'il intitule son livre : *la maison d'un artiste* en 1881, parle de sa propre demeure, par conséquent il considère qu'il est, un artiste. En effet, il choisit, expose, met en scène les œuvres qui lui appartiennent. Il se distingue du bourgeois car il sait s'entourer d'objets raffinés. Le collectionneur vit donc sa collection comme une œuvre d'art qu'il veut pérenniser, en la léguant comme un musée⁵⁸.

La bourgeoisie, classe dirigeante est attirée par le classicisme, et pour se donner une légitimité en matière culturelle, celle-ci fait référence à la culture gréco-latine.

⁵⁸ MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2008, p 433.

Cette nouvelle classe sociale éprise d'ordre veut conserver l'état de chose existant ; d'ailleurs on peut expliquer ce choix par le fait que la France a connu le traumatisme de la Commune, les grèves plus nombreuses dans les années 1880, les manifestations boulangistes, les premiers 1^{er} mai, les manifestations étudiantes de 1893.

Et oui, cette idée d'une belle époque effervescente et heureuse serait erronée d'après certains historiens. Pour Barrows⁵⁹, la France de 1890 est angoissée et malgré le progrès technique et l'amélioration de la qualité de vie des français, (transport, électricité, loisirs), les contemporains minimisent les progrès matériels. Ils voient la crise due au déclin de la natalité, craignent l'empire allemand et l'affaiblissement du mythe de la grande nation française. Les similitudes avec notre monde actuel sont troublantes.

Alors, l'idéal est de rester dans le consensus ; le système conjoint de l'Institut, Académie des beaux-arts et les Salons jouent bien ce rôle de maintien de l'ordre⁶⁰. Les Salons, peu ouverts à la nouveauté entraînent des mouvements de sécession comme en 1890 : le Salon de la *Société Nationale des Artistes français*. Or à la fin du XIXe siècle ce qui l'emporte quantitativement dans la statuaire, ce n'est pas le classicisme mais l'éclectisme. Il semble que l'historicisme ambiant serve de modèle à l'art officiel de la IIIe République qui préfère choisir dans ce passé ce qu'il y a de plus joyeux et élégant des XVII et XVIIIe siècles⁶¹. Ainsi, l'éclectisme ne puise pas uniquement dans l'art antique mais aussi dans des époques plus récentes : Moyen-âge, Renaissance, art du XVIIIe siècle.

Il intègre aussi des éléments du romantisme alors que celui-ci a cessé d'être combattu en tant que nouveauté, et s'ouvre au réalisme.

⁵⁹ BARROWS Susanna, *Distorting mirrors : visions of the crowd in late nineteenth-century France*, Yale University Press, 1981.

⁶⁰ JULLIAN René, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, Albin Michel, 1979, 586 p.

⁶¹ PINGEOT Anne, « Préface » dans PEIGNE Guillaume, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques (1870-1914)*, comité des travaux historiques et scientifiques, 560 p.

La photographie est un témoin essentiel de ce mélange de styles dont la deuxième moitié du XIXe siècle avait l'art⁶².

L'artiste a alors à sa disposition un large éventail de combinaisons stylistiques. Il peut choisir dans le répertoire classique en y mêlant d'autres éléments, d'autres époques et parvient à fondre tout cela en donnant une unité à l'œuvre.

Le nu est très représentatif de cet éclectisme ; en peinture les emprunts à Ingres mêlés aux modèles Renaissance, donne une peinture édulcorée, sans expression telle que *La naissance de Vénus de Cabanel* (1879). L'éclectisme en sculpture se retrouve beaucoup dans la commande publique. Le volume d'œuvres commémoratives ou patriotiques a encouragé ce style consensuel qui plaît car, il s'adresse à un public qui se contente du déjà-vu.

Parmi les styles en vogue, il y a le renouveau florentin du quattrocento italien. Le plus connu des florentins, Paul Dubois, sculpte le *Courage militaire* (1878) pour le Monument au Général Lamoricière, inspiré de Laurent ou Julien de Médicis. Parmi les œuvres que l'on peut attribuer à ce groupe des néo-florentins, se trouvent *Le Mercure* de Chapu (1863), le *David vainqueur* de Mercié (1872), le *Mozart enfant* de Barrias (1887). Falguière dérive lui, vers un académisme élégant avec *La femme au paon* (1890), tandis que Mercié s'oriente vers le baroque : *Quand même* (1882).

Mais l'influence prédominante sur les sculpteurs reste en cette fin de siècle, l'art des jardins de Versailles, classique et baroque à la fois. Certains rajoutent du réalisme pour donner une touche d'actualité à leurs œuvres ou un soupçon de romantisme, à condition qu'il ne soit pas trop virulent. Du classicisme rigoureux comme celui de Guillaume, à un classicisme plus ouvert sur le présent, l'esthétique demeure néanmoins passéiste. Car il faut rester dans des cadres connus, traditionnels.

Comme nous l'avons dit, l'époque politiquement instable refuse la rupture, le renouvellement.

⁶² Voir la photographie de l'atelier d'Eugène Delaplanche ill. n° 13, p12 dans PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN.

Certains modifient pourtant la tradition classique par instinct et parviennent à trouver en elle une nouveauté : *L'âge d'airain*⁶³ (1877) s'inspire de *L'esclave mourant* de Michel-Ange.

Globalement, la culture classique reste une valeur refuge, positive qui revivifie l'art de la fin du XIXe siècle. Nous verrons d'ailleurs dans la troisième partie de ce mémoire comment ce retour vers les arts du *Grand siècle*, a inspiré l'Art nouveau.

Cette sculpture qui emprunte un peu à tous les styles n'est donc pas novatrice.

François Rude déjà était éclectique, il savait donner un réalisme, une vie à ses dieux et déesses, en même temps qu'il sculptait un petit pêcheur napolitain très contemporain. Il est « affolé de mouvement et de vie⁶⁴ » lorsqu'il sculpte sa *Marseillaise*. Le panache, les fières attitudes, annoncent le renouveau baroque. Carpeaux garde la fougue du romantisme dans sa représentation des corps pleins de vie de sa *Danse* ; celle-ci offre une multiplicité de points de vue et de jeux de lumières impressionnistes.

Dalou expose la *Brodeuse* en 1870 puis se consacre au *Triomphe de la République* complètement baroque, de 1879 à 1899. La fougue et l'exubérance de Dalou lui viennent de sa formation classique, du langage allégorique et mythologique mais aussi de son attirance pour la sculpture du XVIIe siècle classique ou baroque.

Le réalisme est accepté à condition de rester dans le convenable, c'est la forme d'art reconnue pour exprimer le monde contemporain : *L'homme au nez cassé* (1864) ou le *Saint-Jean Baptiste prêchant* (1880) de Rodin sont très réalistes. Entre réalisme et impressionnisme, il y a un point commun : le vrai, le quotidien, le familier.

Le symbolisme, lui renoue avec le romantisme. Le monde des idées, du rêve, plaisent, en réaction au positivisme ou au réalisme de l'époque. Avec le symbolisme on est dans la suggestion, dans ce qui ne se voit pas. Le monument à Affiac ou *Regrets*, a de multiples aspects symboliques par tous les sentiments et émotions qu'il suscite.

⁶³ illustration p 232.

⁶⁴ BERTRAND Alexis, *François Rude*, Paris, Librairie de l'art, 1888, p 106.

Mais le symbolisme fait peur au début, trop imprécis, mystérieux, trouble. Il ne plaît pas à la classe sociale au pouvoir. L'univers esthétique doit être aisé à comprendre, accordé à l'ordre et au bon sens. L'École toulousaine de sculpture n'a d'ailleurs pas creusé ce sillon, puisque que nous n'y trouvons pas de sculpteur symboliste en cette fin de XIX e siècle.

Le recours à l'allégorie, même en décalage avec la vie moderne est prisé des artistes. Elle apparaît dès l'Antiquité et s'épanouit à la Renaissance pour être réellement codifiée qu'au XVII et XVIIIe siècle. Elle traduit les nuances de l'art religieux mais trouve son épanouissement dans l'art profane⁶⁵. Le choix d'un sujet antique pour les sculpteurs de la fin du XIXe siècle est souvent porteur d'autres messages plus contemporains au-delà du thème antiquisant⁶⁶.

Ainsi ils peuvent exprimer de façon déguisée leur pensée⁶⁷. C'est le tour de force réalisé par Mercié et Dalou : de jeunes femmes simples et saines remplacent les déesses de la mythologie comme l'allégorie de *La Paix* pour *Le Triomphe de la République*.

Les formes se simplifient, et deviennent plus austères ; ce qui donne plus de force au propos comme pour *Le Penseur* de Rodin (1902).

La sculpture moderne feint d'ignorer cette expressivité de Carpeaux, Bourdelle ou Rodin. Avec eux, nous ne sommes plus dans le romantisme souffrant mais dans une expressivité plus âpre, peu sujette aux effusions⁶⁸.

⁶⁵ MASSON André, *L'allégorie*, Presses universitaires de France, Paris, 1974, 122 p.

⁶⁶ DOTAL Christiane, « Culture et inculture classiques des sculpteurs français dans la seconde moitié du XIX siècle », dans PINGEOT Anne, *La sculpture au XIXe siècle*, mélanges, Paris, N. Chaudun, 2008.

⁶⁷ *La Muse républicaine, artistes et pouvoirs 1870-1900*, Catalogue d'exposition, éditions Snoeck, musée de Belfort, du 14 juillet au 14 novembre 2010.

⁶⁸ *Ibid.*

La couleur aussi à son rôle à jouer et Alexandre Laporte l'emploie dans un but très précis.

L'ancienne querelle des dessinateurs et des coloristes entre Poussin et Rubens trouvent un écho dans la couleur en sculpture. Alexandre Laporte, formé à l'école classique choisit la blancheur pour les allégories, les personnages mythologiques, comme *La Peinture de la façade des beaux-arts* ou *Tircis*. Cette blancheur souvent associée à la monumentalité transmet une certaine froideur, voulue par l'artiste pour maintenir le spectateur à une distance respectueuse de l'œuvre. Le marbre blanc peut aussi dans certains cas s'avérer très sensuel lorsqu'il est poli jusqu'à l'extrême, et donc évoquer la douceur de la peau comme dans la *Danaïde* (1890) de Rodin.

Mais Laporte préfère la couleur pour représenter les êtres de chair. Pour ses bustes ou statuettes, Il utilise la terre cuite, le bronze, le plâtre teinté, le simili-marbre. Au XIXe siècle, on invente différentes recettes pour métalliser le plâtre ou l'argile : ainsi, pour obtenir le vert antique, on mélange de la poudre de bronze avec de l'essence et de l'huile de lin⁶⁹. Le grès est à la mode au Salon de 1878, à l'image du *Terrassier* de Dalou⁷⁰. Suivant le choix du matériau et de la patine, on constate qu'une œuvre peut se décliner en plusieurs impressions. Ainsi, Rodin avec les nombreux bustes de sa compagne, Rose Beuret, illustre cette forme d'impressionnisme sculptural⁷¹ : En 1880, Rose Beuret est fauve avant l'heure en bronze de couleur verte, puis tragique en bronze noir comme les personnages de Dante de *La porte de l'enfer* ; en 1898, elle est de marbre, irréaliste et rêveuse, et en 1911, en pâte de verre, presque trop vraie. Il en va ainsi pour les œuvres de Laporte, tout dépend du matériau.

⁶⁹ BAUDRY Marie-Thérèse, *La sculpture : méthode et vocabulaire*, sous la direction d'André Chastel et Jacques Thirion, Paris, imprimerie nationale, 2000, 765 p.

⁷⁰ LEVKOFF, Mary L, « A propos de quelques sculptures en céramiques du XIX siècle à Los Angeles » dans *La sculpture au XIXe siècle*, mélanges pour Anne Pinget, Paris, N. Chaudun, 2008, p 241.

⁷¹ PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN.

Un critique d'art en 1903, reproche à Laporte, concernant le buste d'Emmanuel Tivollier, d'avoir utilisé le simili-marbre⁷² ; Il trouve alors le buste « flou et blafard ».

Au XVIIIe siècle, Winckelmann, prône un néo-classicisme d'une blancheur immaculée, sous le prétexte que les formes sculptées ne peuvent être mises en valeur que dans la nudité de la pierre⁷³. Falconet, qui a écrit sur son art pense lui aussi que le sculpteur doit faire, sans la séduction de la couleur. Pourtant, grâce aux recherches archéologiques de Quatremère de Quincy, la polychromie des grecs, avec notamment Phidias, a été démontrée. Plus tard, Charles Cordier en mission en Algérie découvre des carrières d'onyx ; pierre allant du blanc au rouge vif, l'empereur et l'impératrice séduits par les œuvres de Cordier, lui en achètent⁷⁴.

Malgré ces découvertes archéologiques, la couleur est toujours considérée comme banale, ordinaire, impudique pour ses détracteurs. Diderot, Théophile Gautier éprouvent eux aussi la même fascination pour le marbre blanc. Pourtant Barye, le maître de la patine rend son *tigre dévorant un gavia* (1831) d'un réalisme effrayant. Sans le contraste entre la patine brune du tigre qui se mêle au bronze vert du gavia, le réalisme ne saurait être aussi saisissant.

James Pradier joue sur les matériaux précieux et colorés avec *Leda* (1849) en ivoire, argent, or et turquoise. Le bronze argenté du *chanteur florentin* (1865), de Paul Dubois accentue l'aspect précieux et raffiné de l'œuvre. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, surtout au moment des premières expositions universelles, on voit que l'attrait pour la couleur nous vient de l'orient : regardez, les rouges carmin et ors fauves, des scènes de genre. La rubrique « Courrier de l'art antique » dans *La Gazette des beaux-arts* montre aux artistes les nouvelles découvertes archéologiques qui illustrent la beauté antique sous des formes inconnues⁷⁵.

⁷² *L'Express du Midi*, 2 avril 1903.

⁷³ BLÜHM Andreas, *The colour of sculpture 1840-1910*, Blühm, 1996.

⁷⁴ PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN.

⁷⁵ « Courrier de l'art antique » dans *La Gazette des beaux-arts*, 1886, p 417.

Passionné d'archéologie Jean-Léon Jérôme, peintre puis sculpteur, utilise la couleur pour rendre *Corinthe* en plâtre peint (1903) plus vivante, Barrias fait de même, avec *La petite fille de Bou-Saada* (1890) patinée en brun et doré. *La petite fille à l'oiseau*⁷⁶, de Laporte animée par une patine mordorée semble vivante, et *la jeune femme casquée*, du boulevard Duportal semble ressuscitée par la chaleureuse terre cuite.

Le faune de Laporte, est lui aussi polychrome : la chevelure et le vêtement sont teintés de blanc, les yeux sont gris bleu, la peau est dorée et les lèvres semblent rosées.

Les partisans du classicisme n'apprécient guère le courant néo-baroque pour cela : son goût prononcé pour la couleur⁷⁷.

⁷⁶ illustrations M1, p 29.

⁷⁷ BLÜHM Andreas, *The colour of sculpture...op.cit.*

2. Le courant néo-baroque

Un grand nombre de figures qui ont influencé le langage de l'art occidental, héros aux musculatures imposantes ou bien *putti* dodus, nous viennent de l'époque hellénistique. Ainsi le groupe de marbre de *Laocoon* découvert en 1506 sur le mont Esquilin à Rome est une représentation typique du plus pur style baroque hellénistique ; On voit le prêtre troyen *Laocoon*, et ses fils assaillis par deux serpents géants. Ce style nous est familier en raison de son influence sur l'art qui suivit la Renaissance⁷⁸.

Antonin Mercié, l'un des plus talentueux sculpteurs de l'Ecole toulousaine, présente au Salon de 1874, *Gloria Victis*, un chef d'œuvre patriotique qui remporte la médaille d'or au premier tour de scrutin⁷⁹ ; une gloire richement cuirassée et ailée porte à bout de bras le héros nu, frêle et vaincu. La perfection des corps évoque la Renaissance et la composition est toute en tournoiements. Cette alliance entre la vigueur et l'élégance lance le mouvement néo-baroque⁸⁰.

Après Mercié, Jules Dalou depuis son exil londonien, peaufine ce nouveau style. Inspiré par la grande statuaire décorative du Versailles de Louis XIV, Dalou revient à Paris avec une *République* triomphante, en marche sur une sphère symbolisant l'univers, portée par le char de la Nation. Celui-ci est guidé par *La Liberté* et entouré des figures allégoriques du *Travail*, de *La Justice*, de *L'Instruction* et de *La Paix*. Tous ces personnages entraînent dans un mouvement tournoyant les peuples vers un avenir heureux. *La République* toute droite, tend le bras et montre la voie. Elle domine le char de la Nation qu'accompagnent, sur les bas-côtés, les figures du *Travail* et de *La Justice*.

⁷⁸ SMITH Roland, *La sculpture hellénistique*, Thames & Hudson, 1996, trad. De « hellenistic sculpture », 288 p.

⁷⁹ illustration p 231.

⁸⁰ PEIGNE Guillaume, *La sculpture néo-baroque en France de 1872 à 1914*, thèse sous la direction de Bruno Foucart, Paris Sorbonne, p 38.

En tête, le *Génie de la Liberté* guide l'attelage des deux lions, tandis qu'à l'arrière *La Paix* répand les fruits de l'abondance. On voit ici l'image d'une République, fille des idéaux de la Révolution, fraternelle et protectrice, dévouée aux valeurs du travail et de la justice sociale. Cette sculpture est portée par les convictions politiques de l'artiste qui réagit aux conventions académiques. D'ailleurs au départ, les membres de l'Institut jugeaient son œuvre trop expressive, multipliant trop les profils, mais, heureusement, Dalou comptait parmi les représentants du conseil municipal de Paris, d'anciens compagnons de la Commune qui le soutinrent. *Le Triomphe de la République* est inauguré en 1899 sur l'actuelle place de la Nation⁸¹. Ce Triomphe est son chef-d'œuvre ; au bien nommé « Salon de Dalou » par le critique Burty, on parle alors de verve et d'entrain enfin retrouvés depuis la mort de Carpeaux⁸². Le groupe est saisissant par son réalisme et la multiplicité des points de vue. Le corps en torsion du forgeron, regarde le spectateur avec défi.

Au même Salon de 1883, Dalou présente le haut-relief de *La Fraternité* sur le thème de la réconciliation chère à l'ancien communard. La scène est divisée en deux sections : au registre inférieur, deux hommes s'étreignent entourés d'une foule réaliste, alors qu'au registre supérieur, trois allégories coiffées d'un bonnet phrygien s'envolent. La nouveauté est de mêler le réel et l'allégorie et Dalou joue de l'ombre et de la lumière pour donner l'illusion de la perspective. L'œuvre est acquise par la ville de Paris et on peut voir le modèle en plâtre, dans la salle des mariages de la mairie du Xe arrondissement.

Dalou revivifie donc l'art monumental, devenu trop statique. Ce style festif et triomphaliste est favorisé par les gouvernements républicains qui se succèdent jusqu'à l'exposition universelle de 1900 ; les décors sculptés des *Grand et Petit palais* en sont les héritiers directs⁸³.

⁸¹ *La Muse républicaine, artistes et pouvoirs 1870-1900*, Catalogue d'exposition, éditions Snoeck, musée de Belfort, du 14 juillet au 14 novembre 2010.

⁸² PEIGNE Guillaume, *La sculpture néo-baroque en France...*,op.cit. p 61-67.

⁸³ SIMIER Amélie, *Dalou à Paris*, Paris musées, 2010.

Le jury du Salon de 1890, présidé par Guillaume récompense de nombreux jeunes talents qui vont défendre la sculpture néo-baroque. En effet, le schisme entre *Société des Artistes Français* et *Société nationale des beaux-arts* a revigoré l'école de sculpture française⁸⁴. En récompensant ses jeunes artistes, Félix Charpentier et Denis Puech par exemple, la *Société des Artistes Français* montre son adhésion à un courant novateur, et par là sa modernité.

Lorsque Laporte sculpte *La Peinture* sur la façade de l'Ecole des beaux-arts de Toulouse après 1895, avec ses drapés virevoltants ou bien *l'Ariège et la Garonne* en 1896, toute en puissance et en grâce, il est dans la veine baroque de cette fin de XIXe siècle. De même, son buste de Charles Ponsin-Andarahy à la chevelure ondoiyante est plein de panache et de vie.

A force de contorsion, de gestes déclamatoires et du fait de son manque de simplicité, ce type de sculpture n'est plus jugée, inventive au début du XXe siècle. Elle décline vers 1903, on parle alors d'académisme néo-baroque.

Ce goût pour le baroque, Alexandre Laporte l'a appris auprès de son maître Alexandre Falguière. Toute l'œuvre de celui-ci est imprégnée par le mouvement ; il utilise toujours une gestuelle théâtrale, ou des draperies mouvementées.

Que ce soit ses Dianes, la *Poésie héroïque* ou *Sainte Germaine* de Pibrac⁸⁵, avec Falguière, le mouvement est partout ; jusque dans ses bas-reliefs : voir le magnifique *Acis et Galatée surpris par Polyphème* pour la décoration extérieure de la maison du baron Vita à Evian-les-Bains⁸⁶.

La critique de l'époque retient de Falguière son éclectisme souvent interprété en caméléonisme⁸⁷ pour récolter le plus grand nombre de commandes de l'Etat.

⁸⁴ PEIGNE Guillaume, *La sculpture néo-baroque en France...*,op.cit.,p 103-156.

⁸⁵ Illustration p 235.

⁸⁶ ARENE Paul, [et al.], *Alexandre Falguière : sculpteur et peintre*, Paris, La Plume, 1898, p 14 à 19.

⁸⁷ Mot emprunté à Denis Milhau.

On ne peut cependant confondre les œuvres de Falguière avec celles des autres sculpteurs ; elles peuvent rivaliser avec celles de Carpeaux ou Rodin par leur puissante originalité.

L'artiste s'adaptait finalement à la thématique de ce qui lui était demandé, puisque les différentes institutions avaient leurs propres goûts stylistiques, ainsi par exemple la Justice privilégiait le néo-classicisme romain⁸⁸.

Nous verrons plus loin que Laporte n'a pas su, comme son illustre professeur se plier aux modes et se fondre dans l'Art nouveau naissant.

On pourrait qualifier le style de Falguière de « naturaliste baroque ». Car en effet, au-delà de l'arabesque, de la recherche du mouvement, le corps est mis à nu ; ce qui compte c'est la mise en scène du corps. Les visages ne sont pas très gracieux et ne semble pas très importants pour le sculpteur. *La poésie héroïque* a le sien un peu carré, le cou fort, un petit nez. De même la *Suzanne au bain*, conservée au musée des Augustins présente un visage banal.

En effet, les nus féminins de Falguière se ressemblent par le flouté des visages avec ou sans leur petit chignon serré, comme celui de la *Diane chasseresse* ou de la *Femme au paon*⁸⁹. Quant à leurs corps, les hanches sont marquées, les seins sont petits et hauts placés, et les jambes un peu courtes. Falguière montre le corps qui bouge sans complaisance, ni coquetterie comme Degas l'a fait lui aussi, qui les floute dans sa sculpture, voire cache carrément les visages dans son œuvre peint.

Ces corps ne répondent pas aux canons classiques. Pour certains, le corps est vulgaire et trop réaliste, les visages manquent de joliesse, peut-être, mais ce qui est beau c'est le mouvement. *La femme au paon*, *Eve*, *Ophélie*, autant de titres peu caractéristiques mais qui font la louange du nu féminin.

⁸⁸ introduction de Denis Milhau dans *Les Toulousains...op.cit.*

⁸⁹ BARLANGUE Luce, Capitole de Toulouse, « La République et le nu » dans *Midi-Pyrénées Patrimoine*, Ed. pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, N° 21, printemps 2010, p 74-85.

Au Salon de 1896, *La Danseuse* de Falguière est scandaleuse car tout le monde reconnaît par les traits et les formes généreuses, la célèbre, Cléo de Mérode⁹⁰.

Avec le corset, le corps de la femme a changé, elle a un torse plus long, une taille plus marquée et plus fine, c'est cela que Falguière nous donne à voir. On ne retrouve plus la rectitude antique de la Venus de Milo⁹¹.

Certains émettent quelques réserves notamment devant *Les Bacchantes* (1886), folles échevelées dans une séance épique de crépage de chignon car

[...] les audaces conceptuelles que l'auteur de Tarcisus se permet à partir du milieu des années 1880, sont souvent vilipendées par la critique, considérant de tels exemples comme indignes d'un professeur de l'Ecole des beaux-arts. Si par la suite ce talent primesautier pour l'ébauche vaut au statuaire l'indulgence de quelques biographes, il incite la critique contemporaine à imputer à l'enseignement du sculpteur toulousain, certains défauts de l'école moderne, comme l'intérêt pour les compositions pittoresques ou l'usage abusif des boulettes d'argile⁹².

Il est vrai que nous sommes loin de la taille directe qui sera le courant novateur du début du XXe siècle avec notamment Bourdelle et Brancusi⁹³.

Notons que Laurent Marqueste a lui aussi un peu exagéré le mouvement dans *Persée et la Gorgone* (1874).

Parmi les autres toulousains baroques, citons Jacques Labatut avec *La Pomme de Discorde* (1884). Nous reviendrons sur ce sculpteur dans la troisième partie de ce mémoire, pour comparer son allégorie de la Garonne avec celle réalisée par Alexandre Laporte.

⁹⁰ Illustration p 237.

⁹¹ BAYARD Emile, Les « Diane », dans ARENE Paul, [et al.], *Alexandre Falguière : sculpteur et peintre*, Paris, La Plume, 1898, p 61-63.

⁶⁷ ARENE Paul, [et al.], *Alexandre Falguière : sculpteur et peintre*, Paris, La Plume, 1898, p 17.

⁹² PEIGNE Guillaume, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques (1870-1914)*, comité des travaux historiques et scientifiques, p 242.

⁹³ Illustration p 254.

II L'œuvre sculpté d'Alexandre Laporte

Lorsque l'on effleure du regard l'œuvre du sculpteur, on est surpris par la rigueur classique mais aussi la joie et la douceur qui s'en dégagent. Pourtant, tout comme les autres sculpteurs toulousains de la fin du XIXe siècle, son œuvre est multiple : Alexandre Laporte ne déroge pas à l'influence du mécénat local qu'il soit public ou privé et à l'éclectisme en vogue en cette fin de siècle.

A L'hommage aux grands hommes

Ces œuvres, oubliées des guides touristiques sont considérées aujourd'hui comme une sorte de « mobilier urbain »⁹⁴. Ce goût pour la statuomanie est moqué au XXe siècle. Il est vrai que toutes ces places, rues, ronds-points ornés de ces hommages à des inconnus rappellent la pierre tombale. Ainsi, Anne Pinget donne un exemple édifiant de la manière dont une ville transforme un homme illustre en illustre inconnu.

⁹⁴ AGULHON Maurice, « Les transformations du regard sur la statuaire publique », dans *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, ed. du Patrimoine, 2005.

Le docteur Philippe Pinel (1745-1826) bienfaiteur des aliénés [...], a sa statue inaugurée le 13 juillet 1885 devant le portail de la Salpêtrière. La folle libérée de ses chaînes blottie aux pieds de son défenseur, lui sert d'attribut. En 1898, [...] la statue de Jean Martin Charcot (1825-1893) par Falguière le rejoint. Cette place, aujourd'hui square Marie Curie, aurait pu devenir un petit Panthéon médical. Mais le Charcot disparaît dans les refontes de l'occupation. Le Pinel reste seul à voir passer devant son nez les voyageurs du métro suspendu⁹⁵.

Après l'épisode sanglant de la Commune de Paris, Adolphe Thiers élu président de la République, avait souhaité donner une image plus pacificatrice de celle-ci, pour rassurer les populations rurales majoritaires à l'époque. Ainsi, lors du concours de 1879, pour la création d'un buste pour les mairies d'arrondissement de la ville de Paris, *la République* belliqueuse et casquée de Rodin est refusée⁹⁶.

L'aspect paisible que l'on a voulu donner à toute force à la République l'a rendu peu à peu ennuyeuse sur le plan artistique.

Il en est de même dans la représentation des hommes illustres, à célébrer. Trop de contraintes liées à l'attitude du modèle stoppent net le sculpteur, dans son élan créateur. A part pour *Le Balzac* de Rodin ou *L'Action enchaînée* de Maillol, on ne peut pas dire que ce soit une sculpture inspirée. Du coup, c'est grâce aux allégories que l'artiste peut s'échapper du carcan propagandiste, pour exprimer son point de vue. C'est ainsi que Mercié et Dalou ont pu régénérer la statuaire publique par des œuvres puissantes et symboliques sans heurter le bon peuple ou ses édiles.

Cette sculpture historique suscite peu à peu l'indifférence au début du XXe siècle. Depuis peu de temps, les historiens s'y intéressent en tant que matériau utile, pour leurs recherches historiques.

⁹⁵ PINGEOT Anne, « L'œil du promeneur », dans *La statuaire publique au XIXe siècle, ...op.cit.*

⁹⁶ *La Muse républicaine, artistes et pouvoirs 1870-1900*, Catalogue d'exposition, éditions Snoeck, musée de Belfort, du 14 juillet au 14 novembre 2010- Et illustration p 246.

1. La commande publique

Le régime mis en place après la démission de Mac-Mahon en 1879 cherche à affermir son pouvoir par des actes culturels symboliques. Ainsi la fête du 14 juillet est célébrée pour la première fois en 1880. Durant la décennie suivante, on commémore les moments clés de la Révolution, de la prise de la Bastille à la première République créée en 1792.

Pour accentuer l'image d'un pays à la puissance économique et culturelle forte, l'exposition universelle de 1889 fait édifier la tour Eiffel. Au-delà des fêtes somptueuses avec chars allégoriques, décoration des places et carrefours, le but est de mettre en évidence l'esprit républicain.

Celui-ci se traduit par la commémoration de la réussite individuelle afin de promouvoir une idéologie humaniste et laïque. Mue par les réformes de Ferry, la société française est attachée à l'égalité et à la liberté⁹⁷ et la commémoration de l'objet s'accompagne d'un discours tout aussi important ; tous les ministres et personnalités culturelles y participent. Cette rhétorique emphatique concerne tous les monuments de Paris ou de la Province, sur plusieurs jours avec représentations théâtrales et musicales. Il suffit de lire dans la *Dépêche de Toulouse du 19 mai 1895*, toutes les étapes et intervenants lors de l'inauguration du monument à Mengaud, pour en avoir le tournis.

Pour comprendre la statuaire publique, l'historien d'aujourd'hui, s'intéresse bien sûr au sujet de la représentation, mais aussi à son lieu d'implantation et aux modalités de son financement. En effet, le choix de la personne à glorifier, le mode de souscription, le prix de l'œuvre, les contraintes du sculpteur liées au commanditaire ; toutes ces données indiquent à l'historien de précieux indices sociologiques pour comprendre une société qui n'est plus la nôtre.

⁹⁷ MCWILLIAM Neil, « Lieux de mémoire, sites de contestation. Le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914 », dans *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005, p 102.

De ce fait, quand on explique un monument oublié, l'objet prend tout d'un coup un relief, un intérêt nouveau qu'il avait perdu. L'ouverture du musée d'Orsay, est le reflet de cet intérêt pour la sculpture du XIXe siècle, et en particulier pour la statuaire publique⁹⁸.

L'historien se demande ce qu'il reste aujourd'hui du message transmis depuis l'origine de l'édification du monument ; personne en effet, ne semble s'arrêter devant les bustes du Grand-Rond à Toulouse.

L'historien de l'art, lui, envisage l'œuvre du point de vue de la vie du sculpteur et des courants artistiques de l'époque. Il place l'œuvre en évidence dans un musée, pour que les gens la regardent. Du coup, elle perd sa fonction sociale initiale, mais acquiert un statut intemporel d'œuvre d'art qui la sauve de l'oubli. C'est étonnant de voir aujourd'hui ce regain d'intérêt pour la statuaire publique, pour preuve les commandes à des artistes contemporains de Georges Pompidou, de Général de Gaulle, d'André Malraux, ou de Jean Moulin... nous revoilà encore avec la pédagogie par l'image.

Du point de vue purement artistique, la mission du sculpteur est de sortir ces personnes de l'anonymat pour leur rendre hommage. David d'Angers l'a fait de façon quasi systématique sous forme de bustes ou médaillons⁹⁹. Mais il ne suffit pas de faire un portrait, il faut que celui-ci par ses gestes et sa physionomie reflète ce que cet homme était réellement.

Célébrer un homme illustre a donc une portée idéologique¹⁰⁰.

En effet, rendu immuable par le bronze ou le marbre, l'œuvre adresse pour l'éternité un message à la société.

⁹⁸ GEORGEL Chantal, « Les historiens de la statue », dans *La statuaire publique au XIXe siècle, ...op.cit.* p 24-30.

⁹⁹ DE CASO Jacques, *David d'Angers : L'avenir de la mémoire*, Paris, Flammarion, 1988

¹⁰⁰ MCWILLIAM Neil, « Lieux de mémoire, sites de contestation ... »...*op.cit.*

Le prix de quatre cent francs pour le Monument à *Vialatte*, ou plus important, vingt-cinq mille francs pour la statue en pied, et en bronze du *Général Raoult* à Meaux par Aubé, prouve que l'artiste est sous l'influence des goûts des commanditaires, souscripteurs, municipalité ou Etat. Du coup, ce rapport entre ceux qui financent et celui qui crée socialise l'œuvre d'art puisqu'elle plaît à tous ceux qui l'ont mise en œuvre.

Dans une moindre mesure l'édition d'art a son rôle à jouer ; en faisant entrer l'œuvre dans les salons, l'art se met au service de la société et élève les goûts de l'homme. Ainsi des œuvres acquises par l'Etat peuvent être réduite jusqu'à un tiers de l'œuvre originale¹⁰¹.

Cette statuaire qui célèbre est née vers 1830, sous la Monarchie de juillet et atteint son âge d'or sous la IIIe République et disparaît après 1945.

Les chiffres parlent d'eux-mêmes : trois statues élevées sous la monarchie de juillet, puis treize, entre 1848 et 1870 et cent soixante de 1870 à 1914. Toutes les catégories sociales sont représentées : écrivains, artistes, médecins, inventeurs, homme politique locaux. Laporte, sculpte un haut dignitaire de l'église en la personne du *cardinal Romain Sourrieu*. Dans ce cas précis, l'anticléricalisme latent qui verra son apogée avec le Combisme ne semble pas avoir influé sur le choix du personnage à célébrer. Il représente une exception qui confirme la règle.

Après le second Empire, avec le développement de l'industrie de la fonte et le déploiement du chemin de fer, de nombreuses statues sont confectionnées en usine : Vierge, Christ ou la Marianne créée par Injalbert, pour le centenaire de la Révolution. Elles viennent des fonderies de la Haute-Marne ou de la Meuse¹⁰².

Afin de multiplier les statues, il faut donner un caractère sacré à des personnages qui ne le sont pas naturellement comme l'étaient les rois et les saints.

¹⁰¹ PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN.

¹⁰² DERRIEU Bernard, « Paris éclairant la Province : « La statuaire du XIXe siècle en Languedoc-Roussillon » dans Le MEN Ségolène (dir.), *La statuaire publique au XIXe siècle...op.cit.p* 145.

Ceux-ci se distinguent alors par leur mérite personnel et non plus par leur statut de prince. Il y a derrière ce choix, la volonté d'éduquer par le modèle ; le personnage choisi informe l'historien sur cette volonté d'éduquer. L'objet d'art que constitue la sculpture seule, avec ses détails n'apprend pas grand-chose à l'historien. Ce sont les délibérations du conseil municipal, les discours d'inauguration qui nuancent le lien entre le modèle et l'idéologie. Dans le cas de Vialatte la part d'idéologie est très forte.

Cette œuvre est caractéristique de l'hommage rendu aux grands hommes puisque le conseil municipal se félicite d'avoir pu participer à l'érection de ce monument,

Que la reconnaissance publique veut élever dans la commune au républicain inébranlable, providence des pauvres, ami des ouvriers et à l'administrateur sans reproche qui pendant trente-six ans a vu à chaque consultation ses deux mandats toujours renouvelés¹⁰³.

Il en est de même pour Mengaud, le poète occitan.

Ce culte des grands hommes est le nouveau rituel religieux qui remplace les religions officielles. L'exemple le plus évocateur est la description dans la *Dépêche de Toulouse* de la journée commémorative pour *Lucien Mengaud*, avec inauguration du buste, fanfares, discours, concours de chants... « Le grand homme » a été largement célébré ce jour-là. C'est un rituel que la République veut enraciner dans la France profonde et notamment dans les campagnes encore influencées par les notables traditionnels de la noblesse et du clergé¹⁰⁴.

Ce sont souvent les comités non municipaux qui sont à l'origine des monuments d'artistes. Les monuments à initiative municipale concernent davantage les hommes politiques ou les militaires car ils ont une charge idéologique plus forte.

¹⁰³ Délibérations du conseil municipal d'Alzonne.

¹⁰⁴ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, vol I, La République, Paris, Gallimard, 1997.

Dans le cas de Mengaud, deux tendances sont réunies puisque les deux écoles de poésie associées à la municipalité, sont à l'origine de cette grande célébration.

La demande de souscription est d'une par mois pour une capitale régionale sous la IIIe République. Un comité fortuné lance l'idée d'une souscription dans un journal local, pour interpeler les futurs souscripteurs. L'intention est alors démocratique : faire participer le plus grand nombre pour que chacun devienne une partie de ce monument et se sente exister socialement.

La commande publique passe par la Ville et les subventions de l'Etat : c'est le cas pour la faculté de Médecine et de Pharmacie inaugurée par le Président Carnot en 1891, mais aussi pour *L'Ariège et la Garonne* et la décoration de la Salle des Illustres.

A Toulouse, on trouve *Le poète Goudouli*, réalisé par Falguière, Alexandre Laporte a célébré l'art lyrique *via Merly* et la culture occitane par le poète *Mengaud*. Aux côtés de celui-lui au jardin du Grand Rond, se trouve un autre poète, *Louis Vestrepain* sculpté par Mercié.

Il y a une rivalité naturelle entre Paris et la province qui touche aussi la vie artistique. Entre 1888 et 1906, la ville est gouvernée par des municipalités de gauche à majorité radicale. La municipalité radicale¹⁰⁵ utilise cette politique des grands travaux pour assurer l'emploi aux Toulousains ; Elle prévoit le réaménagement des salles du Capitole, la construction de la façade côté square et l'embellissement des places et des jardins publics. Cette politique sera remise en cause à partir de 1906 par les élus socialistes qui souhaitent une politique plus orientée vers l'économique et le social.

En attendant, le programme d'ornementation des mairies, entre dans le processus de glorification de la République : il faut accueillir le citoyen dans les grandes étapes de sa vie républicaine : le mariage civil, les fêtes républicaines, les conseils municipaux.

On décore plus spécifiquement l'escalier d'honneur, la salle des mariages, la salle du conseil.

¹⁰⁵ Le radicalisme était à l'origine à l'extrême gauche, et fut poussée au centre par l'émergence du socialisme.

Le décor de l'Hôtel de ville constitue, de fait, le « musée d'art vivant de Toulouse »¹⁰⁶.

Deux commandes d'une ampleur exceptionnelle sont passées, l'une le 15 février 1892, l'autre le 11 septembre 1900. Elles concernent la salle des Illustres puis les salles annexes [...] L'ensemble est payé à parité par l'Etat et la ville. Six ans d'après négociations (1886-1892) sont nécessaires pour aboutir à la première commande. Il s'agit en effet, de faire céder Paris non seulement pour l'obtention d'un compte à demi, mais aussi pour le choix d'artistes d'origine strictement locale. La détermination de la ville vise à faire reconnaître l'Ecole toulousaine moderne qui valorise Toulouse, mais aussi à imposer sa volonté à Paris qui doit reconnaître le poids politique du radicalisme méridional.

Les artistes choisis sont Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant, Henri Martin, Debat-Ponsan, Falguière, Mercié, Rixens, Gervais, Destrem, Yars pour les peintres et Mercié, Marqueste, Labatut, Barthélémy, Ponsin-Andarahy et Laporte pour les sculpteurs.

La commande de l'Etat porte sur 144 000 francs [...] Dès le 30 août 1889, un programme décoratif est conçu par le maire Ournac, les architectes Esquié et Galinier. Par la suite le droit de regard de l'Etat se manifeste puisqu'il y a compte à demi, par le biais de la commission des travaux d'art qui statue sur les esquisses puis par l'intermédiaire d'Armand Silvestre, Inspecteur des beaux-arts, acquis entièrement à la cause toulousaine.

Jean-Paul Laurens est le peintre toulousain le plus célèbre de l'époque, il est spécialisé dans la peinture d'histoire. Il réalise *La défense de Toulouse contre Simon de Montfort*. C'est à son initiative que le décor de la salle est réservé aux artistes toulousains. Les peintures sont des toiles marouflées, qui donnent l'illusion de la fresque. On y trouve notamment *l'Ariège et la Garonne*, thème repris plus tard, pour le groupe sculpté d'Alexandre Laporte.

Tous les artistes ont travaillé dans leurs ateliers parisiens, la mise en place et les raccords ont été mis en œuvre par Paul Pujol et Castex¹⁰⁷. Laporte réalise *Toulouse dans sa Gloire* en 1892.

¹⁰⁶ Toulouse, pages d'histoire, *Les Toulousains de Toulouse ont 100 ans...op.cit.*

¹⁰⁷ RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939...op.cit.*

2. La commande privée

Toulouse n'est pas une riche ville industrielle et parmi les mécènes de Laporte, on trouve la famille Tivollier, propriétaire du grand Hôtel Tivollier, au 31-33 rue d'Alsace Lorraine et fabricant du fameux pâté de foie qui a enrichi Auguste, le fondateur. Emmanuel, le fils homme d'affaire avisé reprend l'affaire de son père en 1880. Il connaît Alexandre Laporte depuis l'Ecole des beaux-arts.

A ce moment-là, Alexandre Laporte réalise les bustes des parents, Marie et Auguste Tivollier et plus tard vers 1900, le buste d'Emmanuel son ami. Les deux muses qui ornent l'entrée de l'hôtel Tivollier ont été réalisées par Ponsin-Andarahy vers 1873¹⁰⁸, le professeur de sculpture de l'Ecole des beaux-arts dont Alexandre Laporte devient l'adjoint en 1884. On ne sait pas de quand date la réalisation d'une cheminée par Laporte pour le grand hôtel, probablement, peu après son retour de l'Ecole de Paris. Emmanuel Tivollier vendra le fonds de commerce en 1904 au grand-hôtel Tivollier qui s'est ouvert, rue de Metz¹⁰⁹.

Les banquets se succèdent chez Tivollier, comme par exemple la fête des employés de chemin de fer ou encore le banquet annuel de la société de photographie.

Alexandre Laporte expose plusieurs fois ses œuvres dans les salons de l'hôtel.

Les notables de la ville de Toulouse sont les professeurs à l'université, les professeurs de droit comme Rozy dont Alexandre Laporte réalise le buste au début de sa carrière de sculpteur. Le directeur du journal *Le Temps*, Adrien Hébrard lui commande des meubles pour son château de Pompignan. Sénateur du Tarn et Garonne durant dix-huit ans, son journal est l'organe quasi-officiel de la République.

¹⁰⁸ La façade a été restaurée en juin 2011 dans le cadre du réaménagement de la rue d'Alsace Lorraine.

¹⁰⁹ Le Grand hôtel a été restauré en septembre 2011 avec ses marbres et sa grande verrière Art nouveau.

Parmi les cercles culturels influents il y a l'école toulousaine de littérature d'oc : L'Escolo Moundino félibrige toulousain, promeut la langue et les coutumes des anciens. *Le monument à Fourès* de Paul Ducuing a été érigé à l'initiative de l'Escolo Moundino¹¹⁰. Celle-ci est en conflit avec l'Académie des Jeux floraux, qu'elle considère comme un repère de monarchistes bigots, alors que l'Escolo Moundino est républicaine et anticléricale.

L'Académie des jeux floraux couronne la poésie et la littérature. Elle est représentée salle des Illustres par sa fondatrice *Clémence Isaure*, personnage très souvent glorifiée. A l'Académie des jeux floraux, on récompense aussi des poèmes écrits en langue d'oc. A l'occasion de la cérémonie en l'honneur de Mengaud, il semble pour une fois que les deux écoles aient fait la paix.

Comme ami et protecteur, il y a aussi Joseph Laporte, architecte pour lequel il réalise les portraits de ses parents et de Maria, l'épouse décédée de Joseph, en médaillon de marbre. Alexandre Laporte pour honorer une dette qu'il avait envers Joseph, peint aussi le plafond de son salon au 3 boulevard A.Duportal.

Les grands médaillons en terre cuite du 37 bis boulevard A.Duportal, autre maison construite par Joseph Laporte, sont spectaculaires par leur virtuosité ; l'artiste s'est représenté avec sa muse dans un style néo-renaissance appris auprès de Falguière¹¹¹.

¹¹⁰ *Toulouse, pages d'histoire, Les Toulousains de Toulouse ont 100 ans....op.cit.*

¹¹¹ Illustrations M1, p 24.

B La sculpture monumentale

La statuaire républicaine a besoin de place et de visibilité pour proclamer ses grandes causes. Le sculpteur ne verra son œuvre traduite dans le marbre ou le bronze que si celle-ci reçoit une médaille au Salon. L'École des beaux-arts est un lieu d'éducation et d'ascension sociale car tous ces artistes arrivent dans la grande bourgeoisie, enrichis par la commande publique. Tous, sont issus de milieux très modestes, d'ouvriers travaillant dans l'industrie du bois.

Le concours va donc régir toute la vie des beaux-arts et de leurs Ecoles. Ainsi l'artiste va monter dans la hiérarchie sociale, tout d'abord au niveau local puis national. Ceux qui obtiennent les commandes publiques à Toulouse sont passés par ce système.

C'est avec *Tircis*, et une médaille au Salon, que la carrière d'Alexandre Laporte va prendre de l'ampleur.

Arrêtons-nous, quelques instants sur ce Salon pour voir le contexte artistique de l'arrivée de Laporte dans la cour des grands.

Paul Mantz pour *Le Temps*¹¹² ou bien Alfred de Lostalot pour *La Gazette des beaux-arts*¹¹³ donnent leurs avis sur le Salon des champs Elysées de 1886. Ceux qui se font le plus remarquer par les critiques du Salon sont Paul Dubois et Antonin Mercié qui semblent être les sculpteurs incontournables de l'époque.

En préambule de leur analyse du Salon, les deux critiques rappellent l'excellence de l'École française de sculpture qui reste sans rivale au monde. Alfred de Lostalot rappelle les succès remportés aux Salons de la peinture anglaise mais il ne fait aucun doute pour les deux critiques français que « les braves ouvriers du marbre, du bronze et de l'argile n'ont rien à craindre de leurs voisins ».

Ils s'appuient sur les Salons à l'étranger, les expositions universelles pour arriver à la conclusion que l'École de statuaire française est sans équivalent.

¹¹² *Le Temps*, 20 juin 1886.

¹¹³ *La Gazette des beaux-arts*, Salon de 1886, la sculpture, p 17 à 34.

Selon eux, les plus éminents artistes arrivent à maturité, et déjà la relève est là, éblouissante de virtuosité et d'intelligence.

S'il n'y a pas eu de médaille d'or au Salon de cette année, ceci est bien la preuve aux yeux du critique que malgré la qualité des productions de 1886, aucune œuvre ne peut rivaliser avec les premiers prix des années précédentes. Cette année 1886, n'est donc pas un très grand cru d'après Alfred de Lostalot malgré la présence de Paul Dubois et Antonin Mercié, grands triomphateurs des expositions précédentes ici hors concours preuve de leur supériorité. Avec le *Connétable Anne de Montmorency*, Paul Dubois a réalisé une statue équestre de grande qualité. Il s'est inspiré du *Colleone* de Verrocchio mais en plus statique. En voulant atteindre la vérité historique du personnage, faisant preuve de réalisme donc de modernité d'après le critique, il lui manque néanmoins un peu de vie.

Antonin Mercié jeune sculpteur toulousain, élève de Falguière est déjà un artiste renommée. Il présente au Salon un groupe qu'il a exécuté pour le *Tombeau du roi Louis-Philippe et de la reine Amélie* : Le roi est représenté debout et la reine agenouillée à ses côtés prie avec ferveur. Le critique loue la facture classique de la composition en pyramide, la ressemblance des personnages et l'originalité d'avoir rajeuni l'œuvre en y rajoutant un ange de douleur demi-couché portant l'écusson de la maison d'Orléans.

Alexandre Falguière présente ses *Bacchantes* que les deux critiques égratignent au passage car malgré son talent reconnu avec des œuvres récompensées pour leur classicisme, Falguière ne manque pas de provoquer avec notamment sa *Diane* de 1882 qui ressemble plus par son réalisme à une demi-mondaine qu'à une statue d'inspiration antique.

Ici il en est de même pour *Les Bacchantes*, qui représentent deux femmes nues se battant avec furie. Le critique loue l'habileté de l'artiste qui ne peut être qu'un grand maître pour sculpter ainsi des corps en déroute mais il cherche en vain dans ce groupe « la part que le goût doit garder dans toute œuvre d'art », et que le style de Falguière sauve « la trivialité du sujet ».

Cette audace Paul Mantz en parle aussi mais plus sévère qu'Alfred de Lostalot, il parle de mégères mal élevées, qui se battent on ne sait trop pourquoi et que l'œuvre est une « bataille de jambes et de coudes dont les saillies blessent le regard ».

Les deux critiques évoquent *L'immortalité* de M. Longepied qui vient d'être traduite en marbre. Paul Mantz apprécie son art du mouvement mais aussi son côté sage et savant. Il trouve aussi de l'élan et de la force à la *Judith* de Lanson.

A part Judith et *Holopherne*, le faune est aussi un sujet à la mode. L'art pour être savant doit s'inspirer de l'antiquité ou de la mythologie. « Les faunes ont toujours rendu aux sculpteurs de notables services. Nous en avons aux Champs-Élysées un petit régiment »¹¹⁴.

L'Hippomène d'Injalbert, sculpteur toulousain a plu aux deux critiques pour son art de rendre le mouvement. Il note l'importance des danseuses dans les sujets présentés, à croire que la vie et le mouvement sont les maîtres mots de l'art de sculpter. La danseuse préférée de Mantz est celle de Delaplanche car elle danse vraiment, il ne doute pas que cette œuvre deviendra un beau marbre.

Ce Salon a été l'occasion d'hommages nombreux à Victor Hugo. Dalou remporte les suffrages de Paul Mantz avec son monument à l'écrivain. Il juge la composition ingénieuse et riche, pour le nombre de ses personnages issus des romans d'Hugo. Il trouve même le monument plus pittoresque que funéraire.

Parmi les bustes il remarque ceux qu'exposent Antonin Carlès, Denis Puech, « les portraits, intimes et chargés de pensée de Barrias et Guillaume ».

C'est dans ce contexte éclectique que Paul Mantz attire l'attention du lecteur sur le *Tircis* de Laporte, « dont le jury a remarqué la tête fine, la bouche ouverte et chantante. Laporte, vient du pays des musiciens et des sculpteurs ».

¹¹⁴ Paul Mantz dans *Le Temps*, 20 juin 1886.

1. Tircis



Archives municipales 9 FI 6900

Le thème des bergers ou des joueurs de flûte est souvent repris par les sculpteurs de l'époque qui lisent une littérature plus contemporaine comme celle par exemple, d'André Chénier.

Cependant faire référence aux *Bucoliques* de Virgile représente une originalité par le choix d'un texte peu illustré par les sculpteurs dans l'art statuaire.

Le but est de crédibiliser les artistes par le choix de références littéraires antiques qui plaisent à l'Académie des beaux-arts¹¹⁵.

Médaille de troisième classe au Salon de 1886, sous le n° 4129, pour l'original en plâtre, la traduction en marbre obtient une médaille de deuxième classe au Salon de 1889 portant le n° 4583.

Alexandre Laporte inspiré par Virgile, met en présence deux poètes rivalisant par leurs chants poétiques. C'est Corydon qui gagne le concours de poésie. *Tircis* est l'autre poète que l'on voit représenté ici : Jeune pâtre, aux traits juvéniles, les cheveux en désordre et le front ceint du *baccar*, plante éloignant les maléfices. Nu, un tissu cachant son sexe, il est assis sur un rocher, sur lequel il s'appuie. Son buste est incliné, sa main droite levée vers le ciel en un geste gracieux qui accompagne ses paroles, il déclame la bouche entr'ouverte. Il semble avoir été sculpté sur l'instant : A l'image d'un François Rude, Laporte choisit le moment initial du mouvement¹¹⁶ ; au spectateur alors le rôle d'inventer la suite de la scène¹¹⁷. A ses pieds, le lierre envahit le socle de la statue, et entoure le jeune berger poète qui chante la nature et l'amour. Détail malicieux, une petite grenouille se trouve là qui semble écouter le jeune pâtre avec attention¹¹⁸.

Nous avons ici un exemple d'équilibre et d'harmonie appris chez Falconet et Houdon. Le buste en torsion vers la droite rappelle la *nymphé assise* de Falconet. Tout est gracieux dans cette gestuelle sans maniérisme aucun. Ce chef-d'œuvre d'harmonie vient de la composition bras-jambe parallèles entre eux. En effet, la jambe gauche est nettement associée au bras gauche et la jambe repliée répond au bras droit levé. Pour admirer ce chef-d'œuvre, il faudrait pouvoir accéder aux réserves du musée des Augustins pour voir l'original en plâtre car sa traduction mutilée en marbre se trouve dans les réserves de la ville.

¹¹⁵ DOTAL Christiane, « Culture et inculture classiques des sculpteurs français dans la seconde moitié du XIX siècle », dans PINGEOT Anne, *La sculpture au XIXe siècle : mélanges*, Paris, N. Chaudun, 2008.

¹¹⁶ Voir le Mercure prêt à s'envoler dans BERTRAND Alexis, *François Rude*, Paris, Librairie de l'art, 1888.

¹¹⁷ *Ibid*, p107.

¹¹⁸ illustrations M1, p 5.

Tircis marque un tournant dans la vie du sculpteur car à partir de 1886, il obtiendra davantage de commandes prestigieuses dont le fronton de la Faculté de Médecine et de Pharmacie, l'allégorie de *La Peinture* pour la façade de l'Ecole des beaux-arts et surtout la commande de *L'Ariège et la Garonne*, deuxième chef-d'œuvre de Laporte.

Nous verrons dans la troisième partie de ce mémoire, les quelques difficultés qu'il rencontrera du fait de l'exposition universelle de 1889.

Durant les années 1886 à 1900, il est à l'apogée de sa gloire et travaille essentiellement pour sa ville natale. Il a déjà sculpté *L'architecture et la Sculpture* en 1880 pour le Théâtre du Capitole et deux allégories sur la façade, côté jardin : *La Guerre* et *L'Industrie* en 1884. Il sera associé à la décoration de la salle des Illustres avec *Toulouse dans sa Gloire* en 1892 et réalisera le magnifique fronton de la Gendarmerie à pied en 1894.

2. Les frontons sculptés et allégories

Parmi toutes les œuvres référencées du sculpteur, nous remarquons, l'importance des sculptures féminines de grande dimension. Mise à part, sa grande réussite dans l'art du buste, il s'est aussi beaucoup illustré dans la commande publique par des œuvres monumentales voire colossales avec plus ou moins de succès.

En 1886, Joseph Thillet¹¹⁹, architecte du département, a la charge d'édifier une faculté de Médecine et de Pharmacie dans l'alignement de la Faculté des Sciences qui est en cours de construction sur les actuelles allées Jules Guesde (ancienne allées Saint-Michel). La volonté des pouvoirs publics est de promouvoir l'enseignement supérieur et la recherche.

En 1885, Pasteur a découvert le vaccin antirabique ; un des deux frontons de la faculté de Médecine, illustre notamment ce progrès scientifique.

Thillet est aussi professeur d'architecture à l'Ecole des beaux-arts, et son souhait est d'approfondir la culture classique de ses élèves.

Ournac, le maire de Toulouse, est l'ami de Thillet durant l'édification du bâtiment. On peut rappeler que Camille Ournac, maire radical de 1888 à 1892 fait partie du courant gambettiste. Il est influent dans le milieu de la franc-maçonnerie, en particulier à la loge « la Française des arts ». Il est aussi farouchement antisocialiste lorsque ce mouvement prend de l'ampleur à Toulouse¹²⁰.

Le maire et l'architecte font tous deux, partie du *Conseil de perfectionnement et de surveillance* de l'Ecole. Créé en 1884, le conseil met en place les concours et choisit les thèmes des épreuves.

¹¹⁹ HOPMAN Vincent, *Joseph Thillet, architecte*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 1991.

¹²⁰ Wolff Philippe, *Histoire de Toulouse*, Privat, 1970, 419 p.

Le bâtiment conçu par Thillet, est animé d'un riche décor, composé de pilastres ioniens, guirlandes et médaillons autour de grandes baies vitrées.

Les six médaillons sont sculptés par Henri Maurette et représentent de gauche à droite : Jean Etienne Dominique Esquirol, Jacques Mathieu Delpech, Alexis Larrey, Lupus, François Bayle et Jean Astruc.

De part et d'autre de l'édifice se trouve un fronton, à visée éducative. En effet, sur le fronton de l'amphithéâtre gauche est représentée *La vaccination et les secours chirurgicaux donnés aux blessés* d'Abel Fabre et sur le fronton de l'amphithéâtre droit *La leçon d'Anatomie* d'Alexandre Laporte.

Ce thème de la leçon d'anatomie avait déjà été peint par Rembrandt en 1632. On y voyait le docteur Nicolae Tulp pratiquant la dissection et entouré de nombreux élèves attentifs¹²¹. Le thème est ici repris par Laporte, pour illustrer un des frontons de la faculté de Médecine et de Pharmacie.

Le professeur de médecine tel un roi sur son trône, est au centre de la composition. De chaque côté du maître, un groupe de quatre personnages en haut relief : ce sont les élèves attentifs. De part et d'autre du professeur, on voit nettement deux plans : deux élèves en retrait, puis deux autres devant. A la gauche de l'éminent professeur, se trouve au premier plan, le cadavre servant à l'expérimentation. Tous les regards convergent vers le maître tandis que les élèves plus près du corps, regardent le mort en cours de dissection. La concentration studieuse des étudiants est convaincante du fait des regards attentifs, l'un d'eux très impliqué porte même la main à son menton.

Par contre, cette distance entre le professeur et ses élèves que l'on ne voit pas du tout dans le tableau de Rembrandt paraît peu vraisemblable.

Les deux frontons en toute logique ont un style similaire : les personnages représentés sont vêtus et coiffés comme au XVIIIe siècle, en hommage aux Lumières. Les deux sculpteurs sont contraints par une géométrie peu propice à la vraisemblance : le triangle.

¹²¹<http://www.mauritshuis.nl/en/discover/mauritshuis/masterpieces-from-the-mauritshuis/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/>

Ce serait plutôt, un triangle coupé sur les angles qui se rapproche du rectangle comme on le voit plus nettement sur le dessin initial de Collombar¹²².

Cependant, la représentation reste difficile à mettre en scène. Ainsi l'élève à la droite immédiate du professeur se retrouve avec ses jambes extrêmement raccourcies et l'élève suivant se voit écouter le maître, genou gauche à terre et la jambe droite repliée.

On voit bien ce qu'a voulu faire le sculpteur par cette composition : placer l'imposant professeur dans l'espace le plus grand du triangle : le milieu, alors que ses élèves, admiratifs se retrouvent dans des postures improbables. Le seul personnage aux proportions cohérentes est le mort puisqu'allongé, le sculpteur pouvant ne représenter que son buste.

Le Fronton de l'amphithéâtre gauche signé Abel Fabre (1847-1922) est daté de 1892. Il est élève de Jouffroy et Falguière, comme Laporte, et professeur de sculpture aux beaux-arts depuis 1882¹²³. Fabre semble avoir eu les mêmes difficultés que Laporte, puisque la mère et son enfant à vacciner sont penchés sur le côté et que le docteur est à genoux. Nous nous retrouvons à nouveau dans une mise en scène peu réaliste.

David d'Angers pour le Panthéon¹²⁴, avait su contourner la difficulté du triangle puisque l'attitude des personnages est plus vraisemblable ; la composition ascendante est harmonieuse. Ainsi Voltaire et Rousseau sont assis dos à dos à l'angle du triangle puis les généraux et savants apparaissent debout jusqu'à la figure centrale de *La Patrie* qui paraît logiquement dominer la scène. Les allégories du centre : *Liberté* et *Histoire* servant à relier tous les protagonistes entre eux.

¹²² illustrations, M1, p 8.

¹²³ En 1884, il tient la classe de sculpture modèle vivant, et en 1885 et 1886, celle de sculpture d'ornements : console, griffon, feuille d'acanthé, registres 1R619, archives municipales.

¹²⁴ DE CASO Jacques, *David d'Angers : L'avenir de la mémoire*, Paris, Flammarion, 1988.

La Faculté de Médecine et de Pharmacie est inaugurée en 1891 par le président de la République Sadi Carnot. Elle compte 168 étudiants en 1906. Ses activités sont peu à peu transférées au cours du XXe siècle vers les immenses installations de Rangueil.

Les deux artistes, Fabre et Laporte ont déjà travaillé ensemble sur la nouvelle façade du Capitole entre 1880 et 1886 et vont se retrouver sur celle de l'Ecole des beaux-arts un peu avant 1900.

L'autre fronton célèbre de Laporte est celui de la Gendarmerie à pied, sur l'ancienne place Saint Michel. Dans le précédent mémoire, nous n'avions pas inclus cette œuvre au catalogue car nous doutions qu'elle fut de notre sculpteur mais deux articles de presse¹²⁵ lui attribuant l'œuvre puis la récente découverte de *La Guerre* avec ce mufle de lion caractéristique, ne peuvent que nous conforter dans l'idée que ce fronton-ci est bien d'Alexandre Laporte.

Isabelle Laporte de Colonges, était allée photographier ce fronton avant la démolition du bâtiment de gendarmerie en 2005.

Il est vrai que Laporte avait cette expérience de fronton sculpté avec *La leçon d'Anatomie*, même si ce dernier ne fut pas un chef-d'œuvre. La caserne de gendarmerie a été conçue en 1894 par l'architecte Joseph Thillet¹²⁶, le même qui avait été le maître d'œuvre de la faculté de Médecine et de pharmacie sept ans plus tôt. Les protagonistes sont donc les mêmes, Thillet et Laporte sont tous deux professeurs à l'Ecole des beaux-arts.

L'architecture de l'édifice est originale car elle présente deux pans coupés et le fronton sculpté se trouve sur l'un deux.

¹²⁵ *L'Express du Midi*, 29 juin 1904 et *Le Midi socialiste* 23 octobre 1930.

¹²⁶ FOUCAUD Odile, *Toulouse : l'architecture au XIXe siècle* : [exposition, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 12 avril au 30 septembre 2000].

Nous remarquons sur l'allégorie de ce fronton, un indice caractéristique d'une autre sculpture de Laporte. Il avait réalisé dix ans plus tôt, pour la façade orientale du Capitole : *La Guerre* et *L'Industrie*. En effet, *La Guerre* sur la console en dessous du fronton d'Abel Fabre, est très nettement coiffée comme La République du fronton de Gendarmerie à pied.

Elles ont toutes deux, le même mufle de lion qui recouvre le haut du front, la tête et les épaules de la statue. Les visages ne sont pas non plus d'une grande expressivité, comme souvent chez le sculpteur, malgré l'air légèrement boudeur de La République du fronton de Gendarmerie.

Cette allégorie de La République de la Gendarmerie à pied, est accompagnée de tous les attributs classiques d'une *République*.

Sa symbolique est confuse puisqu'elle doit représenter à la fois l'ordre et la liberté. C'est la tradition gréco-latine de l'allégorie qui avait choisi de mettre un corps humain pour représenter une idée. Comme La liberté est un nom féminin, l'allégorie devint une femme. La première République, symbole de liberté, est reconnaissable à son bonnet phrygien ; car pour la différencier des autres allégories féminines drapées à l'antique, on l'affubla du bonnet symbole de l'affranchissement de l'esclave dans la République de la Rome antique d'Asie mineure.

Pour compliquer un peu plus cette symbolique, Marianne apparaît à partir de 1792. Mais ce prénom de Marianne pour désigner la République se répand surtout dans le midi jusqu'à ce que l'allégorie et le prénom se confondent.

Quand elle n'est pas le symbole de la liberté, La République signifie un régime politique d'où cette ambivalence entre ordre et révolte, suivant ce qui doit être montré. Entre 1800 et 1870, avec le retour de régimes autoritaires, Consulat, premier Empire, Restauration, monarchie de juillet et second Empire, la République disparaît et Marianne entre dans l'opposition¹²⁷. C'est durant ces périodes d'opposition que la République acquiert définitivement ses emblèmes, un prénom, et ses deux visages ambivalents : l'un légaliste et l'autre combattant.

¹²⁷ AGULHON Maurice, *Marianne les visages de la République*, Gallimard, Paris, 1992, 128p.

Ici ornant le fronton de la gendarmerie à pied, *La République* symboliserait plutôt la République légaliste.

Nous verrons plus loin un autre fronton qui pourrait être une *République*, sculptée pour la façade est du Capitole de Toulouse dix ans plus tôt, et qui est très différente de celle de Laporte.

Pour conclure sur l'évolution de cette terminologie, nous dirons que la signification de Marianne glissera de République à Nation après 1914. Et même au XXe siècle, les Mariannes prennent les traits de personnes célèbres qui prêtent leur image à la République. Ce qui a pu entraîner un affaiblissement de l'idée républicaine.

La première Marianne était une femme appuyée d'une main sur un faisceau, tenant une lance surmontée du bonnet de la liberté. Pour le peuple, à l'origine République et Liberté ne faisaient qu'un. Il faut se référer au tableau de Delacroix de 1830, *La liberté guidant le peuple aux barricades*, pour rappeler le premier emblème de la République. Les Républicains veulent opposer à la Vierge éthérée, symbole de la monarchie, une femme hardie, véritable et séduisante¹²⁸.

En effet, entre 1870 et 1914, la vie politique toulousaine est surtout marquée par les luttes contre l'Eglise catholique. Les archevêques qui se succèdent à cette époque sont fidèles au gouvernement qui les a nommés. Leur zèle à développer l'emprise de la religion sur la société, en multipliant les paroisses est attisé par le curé de Saint-Sernin, l'abbé Albouy. Celui-ci créera *La Semaine catholique* en 1861 et *La Chronique religieuse* en 1862¹²⁹.

¹²⁸ HUARD Raymond, « Les chances de Mariannes » dans *La République en représentations*, autour de l'œuvre de Maurice Agulhon, publications de la Sorbonne, Paris, 2006, p11 à 23.

¹²⁹ Wolff Philippe, *Histoire de Toulouse*, Privat, 1970, 419 p.

Au XIXe siècle, il n'y avait pas de symboles politiques pour la République à cause du culte de la personne dû aux régimes napoléonien et monarchiques. L'image de Marianne répond à ce manque : elle est particulièrement ajustée, calibrée dans les débuts de la IIIe République et ce jusque vers 1880. La lutte pour l'affermissement de la République contre le péril monarchiste ou autoritaire est bien réelle¹³⁰.

La République se maintient malgré ses divisions internes, derrière l'image d'une Marianne diverse mais unie. Diverse, car les représentations de Républiques sont parfois sages, coiffées de lauriers, ou plus véhémentes avec bonnet phrygien ou encore franchement révolutionnaires proche du monde ouvrier.

En fait, plus Marianne est expressive, plus le symbole politique se veut puissant.

Ainsi la Marianne la plus conquérante, avec étendard de l'égalité et bonnet phrygien, sera capable de renverser les rois.

A partir de 1880, la République devient légitime. Les Républicains n'ont plus à se cacher, on privilégie alors l'allure pacifique, le didactisme, en multipliant les attributs¹³¹. Après 1890, on revient aux symboles plus connotés révolutionnaires, avec La Marianne d'Injalbert ou *La République* de Dalou qui triomphent avec le bonnet phrygien. Celui-ci ne fait plus peur désormais.

Nous verrons plus loin La Marianne du Capitole entre représentation populaire et image officielle.

Au début du XXe siècle, c'est *La République* de Dalou qui est représentée dans les manuels scolaires. Le *Triomphe de la République* érigé sur la place de la Nation en 1899 sert de modèle aux écoliers. L'ensemble de l'œuvre n'évoque ni guerre, ni haine. *La République* se dresse majestueuse au-dessus du monde ; elle le protège de son bras tendu.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ SOHN Anne-Sophie, « La trilogie des Mariannes : relecture de l'idée républicaine » dans *La République en représentations*, autour de l'œuvre de Maurice Agulhon, publications de la Sorbonne, Paris, 2006, 33 à 42.

Son noble visage est empreint de confiance et de douceur. Autour, les moyens de la Paix : le commerce, l'Industrie, le Travail. Les deux puissants lions autrefois symboles de la force destructrice, sont maîtrisés. Le génie de la civilisation conduit le char portant le flambeau qui éclaire les peuples¹³².

Marianne au pouvoir conquiert les cœurs, remplace Marie dont elle reprend les traits. Au début juvénile, elle devient peu à peu mère nourricière¹³³. Marianne est aussi la femme du peuple comme celle de la façade du Capitole côté jardin.

La *République* de Laporte, symbolise la démocratie et l'ordre, avec ses attributs guerriers : morion, cuirasse, glaive, faisceau du licteur avec sa hache, et main de justice. Elle est belle et altière. L'originalité de ce fronton réside dans l'aspect à la fois guerrier, elle est en effet bien équipée, mais aussi gracieux par ce visage encadré par les enroulements de son médaillon et dans le rappel de la peau de lion à la fois sur sa poitrine et sur sa chevelure¹³⁴. On admire ici la virtuosité du sculpteur dans la composition savante de la décoration de ce fronton.

Concernant la sculpture colossale, Nous n'avons trouvé que des critiques de *La Guerre* pour dire qu'elle manquait de personnalité. Quant à *L'Industrie* ayant perdu son visage, il est difficile de la décrire et d'évaluer son apport artistique.

On remarque néanmoins que les deux allégories semblent drapées de la même façon : des plissés larges, superposés et noués au niveau de la poitrine. Les deux statues, sont en *contrapposto*, car un genou légèrement fléchi apparaît sous le drapé.

¹³² LALOUETTE Jacqueline, « Marianne à l'école, les images de la République dans les manuels d'histoire de l'école primaire, 1880-1990 » dans *La République en représentations*, autour de l'œuvre de Maurice Agulhon, publications de la Sorbonne, Paris, 2006, p 131 à 146.

¹³³ PERROT Michèle, « Le genre de Marianne » dans *La République en représentations*, autour de l'œuvre de Maurice Agulhon, publications de la Sorbonne, Paris, 2006, p 233 à 243.

¹³⁴ illustration p 189.

*La Guerre*¹³⁵ est plus originale par ses attributs : un grand bouclier posé au sol qu'elle tient de sa main gauche, le pied posé sur le fut du canon, un mufle et une peau de lion sur la tête qui lui sert de coiffe. Elle est ainsi armée de tous les symboles de la force.

Il est vrai que son visage n'est peut-être pas très expressif mais elle ne manque pas d'autorité. Le chroniqueur de *l'Art méridional* est injuste lorsqu'il fait l'amalgame entre *La Peinture* et *La Guerre* ; elles ne se ressemblent pas du tout.

On ne peut tout simplement pas les comparer car l'une est certes monumentale, *La Peinture*, mais l'autre est colossale, *La Guerre*. Toute l'ornementation de la façade des beaux-arts n'aurait pu être justifiée pour une sculpture aussi haute sur la façade du Capitole.

La façon de sculpter est donc différente du fait de l'éloignement de *La Guerre* et de *L'Industrie*.

Quant à *L'Industrie*, celle-ci tient le parchemin du savoir de sa main droite, tandis que dans les plissés de sa robe, se trouve une roue crantée symbolisant la mécanique.

Une fois de plus on peut voir ici que l'artiste est un des plus importants de la ville puisque pas moins de quatre œuvres signés de sa main se trouvent sur le site du Capitole.

Et celles-ci sont totalement différentes les unes des autres et prouvent à quel point le sculpteur était maître dans l'art de la ronde bosse, du bas-relief ou de la sculpture monumentale.

Comme nous venons de le voir, les allégories côté square du Capitole ne peuvent être comparées à *La Peinture* de la façade de l'Ecole des beaux-arts.

Du fait du percement de la rue de Metz, l'Ecole des beaux-arts qui se trouvait dans une partie du couvent des Augustins est détruite en 1892. Elle déménage alors quai de la Daurade près de la basilique du même nom.

135 illustration p 180.

Elle était également trop exigüe comme le rappelle Joseph Galinier, le sous-directeur lors de l'inauguration de la nouvelle Ecole qui compte sept cent quatre-vingt élèves pour l'année 1894-1895¹³⁶.

Alexandre Laporte est professeur à l'Ecole comme son camarade Abel Fabre. Leurs œuvres respectives se fondent ici dans un programme iconographique très dense de l'architecte Pierre Esquié. Alexandre Laporte est chargé de représenter l'allégorie de *la Peinture* pendant qu'Abel Fabre symbolise *la Sculpture*. Les mots *Antiquité-Moyen-âge-Renaissance* s'inscrivent sur le haut de la façade. Celle-ci est rythmée par trois grandes fenêtres hautes qui surplombent trois groupes de six baies vitrées. Entre chaque baie, se placent les têtes d'artistes célèbres, posées sur des obélisques. Les deux hauts reliefs de *la Sculpture* et de *la Peinture* sont surmontés de médaillons sculptés. Le tout est richement orné de frises et guirlandes à l'antique. Chaque allégorie est entourée de drapés et d'un abondant feuillage.

La Peinture de Laporte est la troisième allégorie sur la façade, en partant de la gauche. Les attributs de *la Peinture* ont disparu : elle pouvait tenir une palette de sa main gauche et un pinceau de la droite. Vue du sol elle est impressionnante par sa grandeur et par la froide blancheur de la pierre. Son doux visage intense et volontaire, est encadré d'un casque de cheveux longs. Son pied gauche sort du cadre imposé par son support pyramidal et donne à la statue une attitude moins rigide. Un drapé collé sur sa jambe droite, virevolte en un enroulement gracieux pour se plaquer sur le mur à droite de l'épaule de l'allégorie.

Cet effet peu réaliste du drapé s'équilibre avec la jambe gauche qui sort du cadre pyramidal¹³⁷.

Malgré, le modèle imposé de facture classique qui doit s'harmoniser avec les trois autres allégories, le sculpteur a réussi à rendre sa *Peinture* plus belle et plus riche que les autres sculptures. Elle est aussi plus personnelle avec ses envolées baroques.

¹³⁶ Discours du 14 octobre 1895, inauguration de l'Ecole des beaux art et des sciences industrielles, archives municipales, dossier B515.

¹³⁷ illustrations p 195 et 197.

La ressemblance avec un autre visage volontaire, l'amplitude des formes et le traitement virtuose des drapés rappelle *l'Ariège et la Garonne*.

3. L'Ariège et la Garonne



FD, 2013.

En 1890, Joseph Thillet, propose la construction d'une fontaine sur le mur de clôture entre les deux facultés de Médecine et de Pharmacie construite par lui-même trois ans plus tôt. En juin 1893, la maçonnerie de brique et de pierre est achevée, Thillet propose de loger dans cette niche un groupe représentant *L'Ariège et la Garonne*.

Il suggère à la commission des grands travaux d'employer Alexandre Laporte, élève de Falguière. L'architecte et le sculpteur se connaissent bien car Laporte a déjà réalisé un des deux frontons de la faculté de Médecine et de Pharmacie. Thillet est un membre influent de la vie politique locale : il est architecte du département, professeur à l'Ecole des beaux-arts et membre élu, de 1889 à 1894¹³⁸, au Conseil de perfectionnement de l'Ecole. Il est né en 1850 comme Laporte.

En octobre, un compte à demi est demandé à l'Etat pour financer l'œuvre. En 1895, le sculpteur demande que la pierre de Pons, initialement prévue soit remplacée par la pierre de Tercé, demi-dure en provenance du Poitou, moins onéreuse et plus résistante au gel mais aussi plus difficile à travailler¹³⁹. La maquette réalisée par Alexandre Falguière, a été retrouvée dans l'atelier de Laporte et se trouve aujourd'hui au Musée du Vieux Toulouse. Celle-ci est bien différente de l'œuvre finale : En effet, sur l'esquisse de Falguière on peut voir deux personnages debout, l'un de face et l'autre de dos.

Sur l'œuvre finale, Laporte a choisi de représenter *La Garonne* de face et *L'Ariège* modestement agenouillée à ses pieds. Laporte en 1893, est un des chefs de file de la sculpture toulousaine. Il est probable qu'il n'ait pas souhaité suivre à la lettre le modèle du maître, il a certainement voulu garder la paternité de l'œuvre. Les deux œuvres ont en commun, les arabesques baroques, chères à Falguière, le maître.

On voit l'allégorie de *La Garonne* écartant de ses bras la roche des Pyrénées où elle prend sa source. *L'Ariège* agenouillée verse son eau via une cruche symbolisant son

¹³⁸ HOPMAN Vincent, *Joseph Thillet, architecte....,op.cit.*

¹³⁹ *Fontaines toulousaines*, Archives municipales de Toulouse, exposition du 19 septembre au 27 décembre 2003 p 73, 74.

rôle d'affluent. Les deux allégories sont très différentes l'une de l'autre, l'artiste a voulu jouer de ce contraste.

La Garonne est puissante, ses formes sont amples comme chez Michel-Ange. L'artiste joue sur la nuance entre la pierre grossièrement épannelée et les corps lisses des statues. C'est Rodin qui a le plus joué sur ces contrastes, brut contre poli jusqu'à la brillance¹⁴⁰.

La puissance de *La Garonne* est rendue par la poussée des bras aux muscles apparents mais aussi par l'aspect sauvage de sa chevelure. Les longs cheveux, jaillissent et se mêlent aux cascades de rochers tandis que le haut de la niche est recouvert de bandeaux de pierre en éventail. Tout se mêle et donne un effet mouvementé à l'œuvre. *La Garonne* a un beau visage, au nez droit, aux lèvres pulpeuses qui regarde droit devant elle. Les pupilles sont creusées, pour créer la vie. Les hanches larges, la poitrine généreuse, elle pousse la roche de son corps tout entier. Son pied gauche est bien planté dans le sol, tandis que sa jambe droite est cachée par un lourd tissu, sur lequel repose timidement la main de *L'Ariège*. Celle-ci possède un corps plus frêle, de jeune fille, on voit son profil grec, lever les yeux pleins d'admiration vers *La Garonne*. Ses cheveux sont coiffés en chignon aux longues mèches retombant harmonieusement dans son dos. Son visage très classique est plus impersonnel et ses pupilles sont à peine creusées. L'aspect trop classique que pourrait avoir son visage est atténué par un coup de griffe donné par l'outil du sculpteur sur le visage de *L'Ariège*¹⁴¹. De sa main droite elle retient la cruche qui verse un mince filet d'eau.

Ce renouveau baroque dans le traitement de la chair et du mouvement, sont inspirés par Rude et Carpeaux¹⁴². Carpeaux était l'ami de Falguière à la villa Médicis. Très

¹⁴⁰ LENORMAND-ROMAIN Antoinette, *Rodin*, Paris, Flammarion, 1997.

¹⁴¹ Il semblerait que la restauration du groupe en 2012 ait un peu gommée ces stries sur le visage de l'Ariège, voir illustration p 208.

¹⁴² PEIGNE Guillaume, *La sculpture néo-baroque en France de 1872 à 1914*, thèse sous la direction de Bruno Foucart, Paris Sorbonne, 2005.

influencé par Michel-Ange, Carpeaux se rendait fréquemment à la chapelle Sixtine. Ce sont les damnés qui l'ont inspiré pour les formes torsadées de son *Ugolin*.

En 1982, l'administration municipale de Toulouse décide de restaurer le monument qui perd sa fonction de fontaine et devient uniquement décoratif. Elle est aujourd'hui placée sur un mur pignon de la place Lafourcade (166 Grande rue Saint-Michel). On a rajouté une illumination nocturne et un toit en tuiles creuses. En 1998, la pierre est traitée afin de la sauvegarder.

Depuis *L'Ariège et la Garonne* a encore souffert des intempéries. Les manques attiraient le regard du spectateur et une nouvelle restauration a été réalisée en 2012, par la ville.

La force de ce groupe vient aussi de sa grande simplicité, de son manque d'effets décoratifs. Ici pas de drapés virevoltants, ni de grande expressivité. A part, le traitement de la roche, le tout est très sobre. Cette simplicité, caractéristique de l'art antique, redeviendra à la mode après 1905 avec Maillol. A côté de l'exubérance de l'art moderniste des années 1905 à 1940, il y a aussi une aspiration à un art classique, lui aussi riche en productions. Pour comprendre cette renaissance classique, il faut voir *La Méditerranée* de Maillol présentée au Salon d'Automne de 1905. Maurice Denis saluait ainsi *La Méditerranée* :

*C'est cette statue classique qui est l'œuvre d'art la plus neuve de tout le Salon d'Automne. Admirons-là ; et apprenons d'elle le néant des subtilités*¹⁴³.

¹⁴³ JARASSE Dominique, « Retour à l'ordre ou Retour de Rome ? Le maniérisme des Prix de Rome dans l'entre-deux-guerres » dans *Du Romantisme à l'Art Déco*, lectures croisées, sous la direction de Jean-François Luneau, Université de Rennes, 2011, p 259.

4. La sculpture religieuse et funéraire

La création des cimetières hors ville, au début du XIXe siècle avait pour but de préserver la salubrité et représentait le début du culte des morts. « La mort est romantique par excellence »¹⁴⁴ parce-que, la mort, la mélancolie, la nuit et les tombeaux s'accordaient au Romantisme naissant.

Sous l'influence de Fréchet, Préfet de la Seine entre 1800-1812, les familles peuvent faire agrandir les tombeaux, construire des monuments, des chapelles funéraires¹⁴⁵. Le Père Lachaise reçoit alors les hommes illustres. Il y a aujourd'hui tant d'hommes célèbres que le cimetière se visite comme un musée. Il joue alors son rôle pédagogique de mémorial aux grands hommes pour la survie du défunt dans les siècles à venir.

Hugo écrit dans *les feuilles d'Automne* en 1831 :

*C'est une plainte des morts ! Les morts pour qui l'on prie
Ont sur leur lit de terre une herbe plus fleurie.
Prie ! Afin que le père, et l'oncle, et les aïeules,
Qui ne demandent plus que nos prières seules,
Tressaillent dans leur tombe en s'entendant nommer,
Sachent que sur la terre, on se souvient encore,
Et, comme le sillon qui sent la fleur éclore,
Sentent dans leur œil vide une larme germer !¹⁴⁶*

¹⁴⁴ au sujet de David d'Angers dans BENOIST Luc, *La sculpture romantique*, Paris, Leroy-Jay Lemaistre, Gallimard, 1994, p 167.

¹⁴⁵ LENORMAND-ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, bibliothèque historique de la ville de Paris, 1995.

¹⁴⁶ *Ibid.*

On mêle alors allégories et personnages historiques comme avec *Les Victoires* de James Pradier sur le tombeau de Napoléon, aux Invalides (1842-1861). A ce moment-là, l'allégorie est souvent *La religion*, comme sur le tombeau du duc de Berry par Cartellier : *le duc de Berry expirant dans les bras de la religion et écartant la Justice* (1821-1830, St Denis Crypte de la basilique).

La dépense importante de la réalisation de tels monuments nécessite une souscription ; il faut payer la maçonnerie, l'architecte, le ou les sculpteurs, les fondeurs, les peintres graveurs...sinon la tombe sera plus simple. Etex lance une souscription lorsqu'il trouve en 1837 la tombe abandonnée de Géricault.

La Douleur est une allégorie très présente sur les tombeaux. Toujours accablée, elle souffre, telle, celle sous les traits de la comtesse de Bourcke (1826) au Père-Lachaise de PJ David. Il peut y avoir des allégories spécifiques comme *La Musique en pleurs* sur la tombe de Chopin par Clésinger réalisée en 1850.

De nombreux monuments funéraires ont été conçus par Chapu, Laporte a pu les voir. Dans un dessin pour un projet de tombeau, on y voit deux anges portant un médaillon dans lequel se trouve le portrait du défunt. Le médaillon coûte plus cher mais reste à la mode pendant tout le siècle. Par exemple, *Clapisson* (1808-1866) par Jouffroy ou *Duban* (1797-1870) par Guillaume. Pour lui donner plus d'importance, on combine souvent ce médaillon avec une allégorie, douleur ou ange comme dans le monument à Affiac réalisé par Laporte.

Les frères Coustou ont également réalisé de grands médaillons funéraires : un ange tenant le médaillon du Maréchal d'Estrées par Guillaume Coustou et une allégorie féminine tenant dans ses bras le médaillon du prince de Conti¹⁴⁷.

On trouve aussi des *Bonté*, des *Charité*. Il faut représenter au mieux ce qui définit le défunt. Sur la tombe de Falguière (vers 1900), réalisée par Laurent Marqueste, on peut voir la reproduction du *Tarcisius*, martyr chrétien.

¹⁴⁷ Voir illustration planche 23 dans SOUCHAL François, *Les frères Coustou*, Ed.de Boccard, Paris, p 275.

A la fin du siècle, les chefs de file de cette sculpture sont Chapu et Bartholomé. Avant de rejoindre les tombeaux, les œuvres sont d'abord exposées aux Salons. Le thème romantique de la séparation n'est plus dévolu uniquement aux cimetières. Sous l'influence de l'éclectisme, les allégories évoluent vers le symbolique, le mystérieux. Il y a de nombreux dessins de Chapu en ce sens, plein d'élégance et de mesure : *La Jeunesse*, *La Pensée*, *l'Espérance*, *L'immortalité*...

Parallèlement les artistes cherchent aussi le réalisme en représentant le défunt gisant comme ont pu le faire, Chapu et Dalou.

L'innovation vient encore de la sculpture funéraire avec le Monument aux Morts de A. Bartholomé, inauguré en 1899 au cimetière du Père-Lachaise : les personnages sont liés par l'enchaînement de leur geste. Ce monument bouleverse par ces deuils en cascade, qui ploient sous le poids de la douleur. Ces allégories volontairement évanescentes, peu explicites montrent le chemin de la sculpture moderne. Le *Génie funéraire* de Epstein, sur la tombe d'Oscar Wilde (1912) et *Le Baiser* de Brancusi¹⁴⁸ en pierre (1909-1910) marquent la rupture avec le style funéraire hérité de la Renaissance.

La défaite et la souffrance qui frappe le pays dans les années 1870 aura une grande influence sur la statuaire. En effet, toutes les récompenses décernées aux sculpteurs des années 1874 à 1880 concernent cette catégorie.

L'art funéraire mis en exergue du fait de cet évènement douloureux pour le pays, devient un domaine de renouveau, d'audaces en matière d'art statuaire¹⁴⁹. Ainsi, le *Gloria Victis* (« la gloire des vaincus ») d'Antonin Mercié, médaille d'honneur en 1874, devient le cénotaphe officieux des victimes de la guerre contre la Prusse. Il est édité en bronze dans plusieurs villes.

¹⁴⁸ Tombe de T.Rachevskaïa, Paris, cimetière Montparnasse.

¹⁴⁹ PEIGNE Guillaume, « Néo-baroque et spiritualisme : autour du Génie de l'immortalité de Chapu » dans *La sculpture au XIXe siècle*, mélanges pour Anne Pingeot, Paris, N. Chaudun, 2008.

Henri Chapu est lui aussi deux fois récompensé, pour son allégorie de *La Jeunesse* (1871) érigée en l'honneur du peintre Henri Regnault, mort sur le champ de bataille et pour *La pensée* (1873), destinée au tombeau de la comtesse d'Agoult.

Pour le *monument au général Lamoricière*, qui exalte le courage militaire, Paul Dubois reçoit la médaille d'honneur du Salon de 1876. Chapu se distingue à nouveau avec le *Génie de l'immortalité* au Salon de 1880 : un corps de jeune homme qui se soulève et tend les bras vers l'infini, évoque l'éternité sans faire appel à des symboles chrétiens. Pour la première fois, une œuvre d'une puissante spiritualité ne fait aucune référence au religieux. De plus, l'épanouissement du courant néo-baroque s'accorde parfaitement avec les envolées des corps et l'aspect immatériel de la sculpture funéraire.

Comme Laporte, avec son monument *Regrets*, le religieux est exclu de son art funéraire. Il est l'exact opposé du sculpteur Henri de Triqueti, pour lequel le répertoire gothique imprègne un style chrétien omniprésent¹⁵⁰. Celui-ci est très croyant et a réalisé de nombreuses sculptures funéraires. Falguière aussi, a travaillé au début de sa carrière pour plusieurs églises¹⁵¹. Quant à David d'Angers, il a utilisé ce support pour l'investir d'une fonction polémique : *La jeune grecque déposant une couronne sur le tombeau de Botzaris*¹⁵².

Le monument funéraire de Laporte, n'est ni religieux, ni polémiste, et en plus il semble être le seul monument funéraire que l'artiste ait sculpté.

Cette œuvre est intéressante car comme un secrétaire à multiples tiroirs, elle nous révèle peu à peu ses mystères. On voit tout d'abord, une tombe de forme rectangulaire sans symbole chrétien. Il n'y a ni Christ, ni croix.

Sur l'arrière une stèle décorée de volutes fleuries supporte une grande statue de marbre.

¹⁵⁰ LEROY-JAY LEMAISTRE Isabelle, *Henry de Triqueti : 1803-1874 : le sculpteur des princes*, Hazan, 2007.

¹⁵¹ SCIUTTI Marion, *L'œuvre sculpté de Falguière à Toulouse*, mémoire de maîtrise, UTM 2, p11.

¹⁵² DE CASO Jacques, *David d'Angers : L'avenir de la mémoire*, Paris, Flammarion, 1988.

Le dèd de la statue représente un bonnet phrygien avec équerre et fil à plomb symbole d'égalité, des rameaux de chêne et un ruban où l'on peut lire *liberté-égalité-fraternité*¹⁵³.

Le nom du défunt est inscrit sur la tombe ; il se nomme Affiac et juste au-dessus, on peut voir les lettres H et Z, entremêlées.

Affiac, est un nom courant dans la région et l'un d'entre eux est maire de la ville de Rieux-Minervois en 1871, et un autre prénommé Hippolyte est lui, conseiller municipal. Il paraît donc normal d'avoir ici les symboles de la République surtout en cette fin de XIXe siècle, où celle-ci est célébrée partout.

La femme au voile est placée contre une base de colonne et porte entre ses mains un médaillon à l'effigie du défunt. Les pupilles du sieur Affiac sont très creusées et crée un léger malaise à sa vue car il paraît vivant avec sa redingote boutonnée et sa barbe bien taillée.

La silhouette féminine, aux yeux mi-clos, porte une longue robe et un grand voile de deuil qui recouvre la totalité de son corps tel un manteau. Son visage est incliné vers le médaillon représentant Affiac. Comme une mère berce son enfant, son attitude est protectrice.

Le tissu très lourd des drapés de la robe se mêle au voile immense. Celui-ci est rejeté sur l'épaule droite et retombe en une vague de plissés dans le dos. Son beau visage intemporel de déesse antique, s'oppose au visage rondouillard d'Affiac, trop réel avec ses petites lunettes cerclées. On hésite entre le rire et la mélancolie.

Cette femme rêvée ne possède aucun signe vestimentaire caractéristique, on peut penser qu'il s'agit d'une *Douleur*. Elle est très proche physiquement du défunt. On retrouve souvent les médaillons près des douleurs, mais juxtaposés, ici ce geste protecteur est si surprenant et émouvant à la fois. En consultant les registres municipaux, on ne trouve pas trace du monument. Et pour cause ! Il s'agit d'une concession privée.

¹⁵³ illustrations M1, p 16.

On peut se demander pourquoi une place si importante est attribuée aux symboles de la République sur le socle de la statue. On découvre alors qu'Hippolyte Affiac était un libre penseur, peut-être franc-maçon et que sa veuve se prénomrait Zénobie.

En effet, le triangle symbole de la franc-maçonnerie se trouve bien en évidence avec ceux de la République sur le socle de la statue. Les deux initiales enlacées sont celles d'Hippolyte et Zénobie. Enlacés comme cette *Douleur* térébrante qui embrasse et protège Hippolyte jusque dans l'au-delà.

Quant à *La vierge de Sceaux* que nous venons de découvrir celle-ci est la seule sculpture religieuse que nous pouvons attribuer à Laporte.

Ce qui est étonnant, car pour l'époque l'iconographie religieuse est encore très présente dans l'enseignement de l'École des beaux-arts. Falguière a beaucoup œuvré pour la statuaire religieuse, avec notamment son *célébrissime Tarcisius*, martyr chrétien.

Laporte était peut-être franc-maçon, ce qui expliquerait cette presque inexistence de symbole religieux dans son œuvre sculpté. Cette vierge au signe de la croix serait donc l'exception qui confirme cette hypothèse.

Nous avons pu voir combien la féminité de Marianne est naturelle ; son visage est expressif et ses formes généreuses. La vierge est à l'opposé de Marianne, alors on imagine cette vierge de Sceaux tout en retenue et humilité, très grande car mesurant 1m90. Elle a beaucoup impressionné ceux qui ont pu l'admirer par sa pureté de ligne, accentuée par la blancheur du marbre de Paros¹⁵⁴.

Nous aurions aimé retrouver cette œuvre mais elle se trouve *a priori* dans une collection privée.

¹⁵⁴ *L'Express du Midi*, 17 mars 1897.

III Laporte et ses contemporains

L'Ecole toulousaine est en réalité l'école de Falguière qui triomphe avec ses élèves à l'exposition universelle de 1900¹⁵⁵. Laporte a beaucoup de points communs avec son maître : son père est ébéniste et leur personnalité sont proches par le goût des autres et leur sens de la pédagogie. Falguière comme Laporte est peintre, il réalise *L'Apothéose de Clémence-Isaure* sur le plafond de la Salle des Illustres du Capitole de Toulouse. Il pratique peinture et sculpture à égale importance, durant une quinzaine d'années. De son passage à la villa Médicis, il en retient surtout la vie trépidante romaine, l'art italien des XVI et XVIIe siècle, plus que les modèles antiques des musées¹⁵⁶. Il remporte de nombreuses médailles au Salon dont le *Vainqueur au combat de coqs* et *Tarcisius* que les historiens retiennent comme étant ses deux œuvres majeures. Les premiers critiques remarquent son art pour rendre le mouvement. Chevalier de la Légion d'Honneur en 1870 pour sa *Résistance* sculptée dans la neige, il est le sculpteur officiel de la IIIe République. Il est à la fin de sa vie à la tête de cinq ateliers à Paris, dont trois rue d'Assas. Ses voisins artistes sont Dubois, Préault, Delaplanche. Au salon, il a son emplacement réservé où il expose ses *Dianes* qui chaque fois provoquent un petit scandale. En 1882, il est élu membre de l'Institut en remplacement de Jouffroy et professeur à l'Ecole des beaux-arts de Paris. Il forme de nombreux artistes français et étrangers.

En arrivant place du Capitole on comprend que sur le site de l'hôtel-de-ville tous les artistes illustres de la ville ont montré ce dont ils étaient capables. Et Laporte est un de ceux qui a le plus sculpté pour le Capitole.

¹⁵⁵ Dossier Laporte au Musée du Vieux Toulouse.

¹⁵⁶ SCIUTTI Marion, *L'œuvre sculpté de Falguière à Toulouse*, mémoire de maîtrise, UTM 2, p 7.

A les sculpteurs de l'Ecole de Falguière : exemple de la façade Est du Capitole de Toulouse

La première commande qui va vraiment faire connaître Laporte est celle pour la salle du théâtre du Capitole, refaite en 1878. Cette salle somptueuse a émerveillé ses contemporains. Tous ses ornements étaient peints en or. Bâtie par les architectes Thillet et Dieulafoy, sa coupole a été peinte par Bernard Bénézet.

Spécialiste de la peinture religieuse, Bénézet avait pour sujet de prédilection les thèmes religieux. On peut admirer à Notre Dame du Taur à Toulouse, deux grandes fresques derrière l'autel mais surtout, dans la chapelle latérale située à gauche du chœur, sa plus belle œuvre : *La mort de Saint-Joseph* ; trois personnages de profil dont la tête est auréolée d'un cercle d'or. Le dessin est d'une grande pureté.

Pour le théâtre, Bénézet change de registre et se lance dans un programme décoratif qui glorifie les artistes méridionaux et exalte le rôle de protecteur des arts de la ville de Toulouse. Il choisit de glorifier la poésie, l'architecture, la musique, la sculpture, la peinture. Goudouli, Bachelier, Dalayrac, Arcis, Cammas se retrouvent peints sur les plafonds du théâtre aux côtés de Clémence Isaure et Paule de Viguier.

La salle a été inaugurée le 1^{er} octobre 1880, toute parée d'or et éclairée par un somptueux lustre de trois cents becs de gaz. Sarah Bernhardt venait s'y faire applaudir chaque saison, le ténor Tournié était l'enfant chéri du public. Cette salle a disparu dans un incendie le 10 août 1917. Rouvert en 1923, le théâtre n'a pas plu, en raison d'une décoration néo-baroque passée de mode : on avait à nouveau confié celle-ci à Paul Pujol, dont le grand âge expliquait les goûts dépassés. Et Bénézet ne sera pas invité pour le programme iconographique de la salle des Illustres.

On peut retrouver le projet de fronton de Bénézet réalisé par Laporte : *La Sculpture et l'Architecture*¹⁵⁷ dans le catalogue d'exposition : *Toulouse pages d'Histoires, les Toulousains de Toulouse ont 100 ans*. Les autres frontons réalisés pour le théâtre, d'après les dessins de Bénézet sont : *La Tenture décorative et l'Orfèvrerie* par François Laffont, *La Musique et la Poésie* par Henri Maurette, *Le Dessin et la Peinture* par Charles Ponsin-Andarahy.

Nous avons choisi ici, de nous intéresser plus particulièrement à la nouvelle façade du Capitole réalisée entre 1880 et 1886 parce qu'elle illustre bien la contribution des sculpteurs toulousains à la décoration de leur ville mais aussi parce-que Laporte y a participé.

Globalement la façade orientale du Capitole va se calquer sur le modèle de la prestigieuse façade de Cammas : un avant corps, avec fronton triangulaire, encadré par deux pavillons et sur deux étages.

Notons en plus, côté place, les balcons en fer forgé et une frise de mascarons très classique que l'on ne remarque presque pas, ce qui n'est pas le cas pour celle côté jardin.

¹⁵⁷ *Toulouse pages d'histoire*, p 276... *op.cit.*

1. Le projet



Plan de Maguès, 1868.

Avec la création de la rue d'Alsace Lorraine qui révélait les coulisses du Capitole, il devenait urgent de construire la façade est de l'hôtel de ville¹⁵⁸. En 1874, la rue d'Alsace-Lorraine emporte les constructions qui bordaient l'ancienne rue Porte Neuve (voir page précédente).

La nouvelle façade commencée en 1883, a été un peu oubliée au XXe siècle. Déjà impopulaire en 1884, peu mise en valeur par la suite, elle appartenait surtout à une époque révolue que vilipendaient les artistes avant-gardiste du début du siècle suivant. Son décor correspondait au goût classique, très chargé encore à la mode à la fin du XIXe siècle¹⁵⁹.

L'achèvement du Capitole débuta en réalité en 1837. On détruisit des parties historiques de l'hôtel-de-Ville. Les retards s'accumulèrent, dus aux spéculations sur les constructions locatives prévues sur une partie des terrains du Capitole.

A l'occasion du percement de la rue d'Alsace Lorraine, les projets de reconstruction de l'hôtel de ville firent l'objet d'une nouvelle étude de la part de Maguès, ingénieur en chef du Canal du Midi ; les évènements de 1870 en empêchèrent l'exécution.

Son plan de 1868 (page précédente) nous montre la physionomie des bâtiments restant de l'ancien régime. La commission municipale estimait que ces constructions n'avaient aucune valeur historique et artistique et qu'il fallait les détruire. Il fallait rebâtir une façade orientale sur l'emplacement du grand consistoire et des prisons et la façade Nord sur la rue du Petit-Versailles (emplacement des maisons achetées au dix-huitième siècle). Une fois ces constructions détruites, la tour des Archives fut sauvée, peut-être grâce à l'épaisseur de ses murs pour être ensuite restaurée par Viollet le Duc sous le nom de « donjon »¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Illustration p 211.

¹⁵⁹ illustration p 219.

¹⁶⁰ GALABERT François, *un manuscrit de Roschach sur l'histoire de l'hôtel de ville de Toulouse*.

Les travaux commencèrent véritablement après une séance du Conseil Municipale du 19 février 1870¹⁶¹.

La Cour Henri IV ou cour d'honneur du Capitole, était presque terminée en 1875, il restait encore à créer la façade que nous connaissons aujourd'hui.

Roschach, archéologue à l'origine de la restauration de la cour en 1873 avait été critiqué par les historiens, pour avoir restitué des blasons de capitouls inventés de toute pièce. En effet, quatre des huit blasons martelés par les révolutionnaires avaient été restitués par le sculpteur Azibert, sur les dessins de Roschach¹⁶².

En 1875, concernant, cette cour d'honneur, la municipalité a une dette envers Maurette de deux mille quatre cents francs pour les deux statues de la quatrième et dernière façade de la cour Henri IV qui lui avaient été commandées : *Sainte Catherine* et *Sainte Luce*¹⁶³. Aujourd'hui, deux niches vides font face à Henri IV, où devaient peut-être, se trouver les statues de Maurette. Ce même article du 18 janvier 1875, note que « d'hideuses constructions provisoires » encombrant l'arrière de l'hôtel de ville mais aussi que les crédits alloués sont épuisés et que les projets futurs de restauration de la façade est du Capitole semblent par conséquent compromis.

En effet, les travaux de la cour Henri IV avaient déjà coûté 56544 francs¹⁶⁴.

La commission municipale nota que ces dépenses de luxe non contrôlées auraient pu être ajournées « à des temps meilleurs » et demanda que les ouvriers, artisans et fournisseurs soient enfin payés. La ville venait de subir de terribles inondations dans le quartier Saint Cyprien notamment où il y eut de nombreuses victimes¹⁶⁵.

¹⁶¹ Dossier Archives municipales, 6D104.

¹⁶² GALABERT François, Roschach et la Restauration de la Cour Henri IV au Capitole de Toulouse, impr. Toulousaine, 1941, p 207 à 233.

¹⁶³ *Le Journal de Toulouse*, 18 janvier 1875.

¹⁶⁴ *Le Journal de Toulouse*, 18 janvier 1875.

¹⁶⁵ *La Dépêche de Toulouse*, 25 juin 1875.

L'eau franchissant le parapet du cours Dillon le 23 juin 1875, s'était répandue dans le faubourg Saint-Cyprien rejoignant l'eau qui arrivait de l'avenue de Muret. Le pont Saint-Pierre avait été emporté et mille quatre cents maisons s'étaient effondrées ; leurs fondations en brique crue n'avaient pas résisté à la poussée de l'eau¹⁶⁶. Le sculpteur Henri Maurette avait perdu son jeune fils dans l'inondation.

La guerre de 1870-71 avait déjà traumatisé les Français et la crise agricole qui frappa les agriculteurs vers 1880 dura vingt ans. Plusieurs facteurs étaient à l'origine de cette « grande dépression » : Il y eut celle qui atteint le vignoble, l'invasion du phylloxera, puis la crise de la sériciculture et la baisse des prix agricoles. Celle-ci était liée à la mondialisation des échanges, née de l'amélioration des transports maritimes. En 1895, le prix moyen des céréales était inférieur de 27 % à celui de 1875¹⁶⁷.

Ceci peut expliquer la présence d'une allégorie de *L'Agriculture* sur la future façade. Rappelons que Toulouse n'est pas une ville industrielle, mais que l'artisanat est très présent. C'est une cité surtout universitaire, avec pour notables des magistrats et des professeurs d'Université. Pour réaliser les travaux de la Cour Henri IV, l'ancienne municipalité avait pris sur les fonds d'entretien du Capitole.

La ville envisageait donc de restaurer la façade du Capitole côté square alors que les finances étaient mauvaises. Mais la municipalité n'avait pas le choix ; en effet, on trouvait à l'arrière du Capitole, un entassement hétéroclite de bâtiments administratifs servant à la gestion municipale. Alors que les travaux côté square sont presque terminés, une carte postale de 1885 nous donne une idée approximative de ce que devait être la vision des Toulousains sur la façade postérieure de l'édifice¹⁶⁸.

¹⁶⁶ « La brique du midi toulousain » dans *Made in aqui !*, Midi-Pyrénées info, septembre/octobre 2012. A partir de 1875, la brique cuite sera obligatoire pour toute nouvelle construction.

¹⁶⁷ *Histoire de la France rurale*, sous la direction de Georges Duby et Armand Wallon, Tome 3, de 1789 à 1914, Seuil, Paris, 1992, p359 à 396.

¹⁶⁸ illustration p 212.

Pour le nouveau projet, la municipalité s'engage à déterminer avec exactitude un plan général de cette façade et à contrôler les dépenses au moyen de devis préalables. En 1878, le Conseil municipal décide d'agir en confiant les plans de la nouvelle façade à un architecte parisien. Il se nomme Alfred Leclerc.

Le monument prévu s'étend sur quatre côtés entre la façade ancienne du Capitole, la façade de la rue du poids de l'huile occupée par le théâtre restauré, la façade sur la rue Lafayette, et la façade sur le square du donjon¹⁶⁹. Nous nous situerons face à cette dernière façade pour décrire les parties qui nous intéressent.

La première contrainte était de ne pas renier la façade de Cammas, en retenant comme modèle : un bâtiment constitué de deux étages, de trois avant-corps couronnés de frontons, de parements en brique et pierre calcaire.

La deuxième contrainte était la présence du donjon trop proche de la façade qui en cache une partie. Restauré par Viollet-le-Duc, il semblait difficile aux autorités administratives de l'époque d'avoir une réelle vision artistique du donjon qui semble-t-il aurait dû disparaître sans avoir été restauré dans le projet initial comme nous l'avons vu plus haut. Il choisit l'ardoise pour la toiture et rajoute un clocheton, presque un clocher, à deux étages. Tout cela est très massif et surtout trop près de la future façade.

Concernant le nouveau projet de façade, celui-ci a été approuvé dans la séance du Conseil municipal du 13 mars 1880¹⁷⁰. Le projet de Leclerc, architecte de Paris, chiffré à 1 255 198 francs est accepté par délibération du 18 mars 1879. Leclerc a dû se conformer à l'ordonnance générale imaginée par un projet initial de Dieulafoy. La somme est mal évaluée, étant donné que la réparation seule du théâtre a déjà coûté 1 200 000 francs.

¹⁶⁹ *Le Journal de Toulouse*, 1er mars 1878.

¹⁷⁰ *Le Journal de Toulouse*, 3 novembre 1884.

Le Maire invita les Toulousains à se rendre au Musée du 18 au 25 septembre 1881 pour voir les plans exposés. On y voit notamment les modifications apportées au projet de Leclerc qui prévoit la suppression d'une colonnade¹⁷¹.

Le Journal de Toulouse du 22 août 1883 rapporte une lettre de Leclerc au Maire, qui se plaint que les travaux n'avancent pas. L'architecte avait déjà interpellé celui-ci dans une lettre du 6 décembre pour que les travaux du deuxième pavillon reprennent. Il était indispensable de cacher le mur du fond du théâtre en reprenant la construction de la façade côté rue du Poids de l'Huile, sur le modèle du pavillon réalisé du côté de la rue Lafayette.

La construction devait se faire sans démolir le mur du fond du théâtre, il s'agissait de cacher ce mur délabré qui contrastait avec les parties avoisinantes déjà restaurées.

*[...] ce que nous devons édifier n'est en quelque sorte qu'une décoration rapportée, adaptée, destinée à compléter l'ensemble de cette façade sur le square, conformément aux plans qui ont été arrêtés primitivement par les autorités compétentes.*¹⁷²

Dans sa lettre, Leclerc rappelle au maire qu'il faut prendre une décision rapide car cela concerne un des quartiers les plus fréquentés de la ville.

Durant cette même séance, M Pierre Esquié, prix de Rome et membre du Conseil municipal ainsi que d'autres élus ralentissent la prise de décision et réclament tous les plans passés et projetés pour faire un choix. Mais tous les documents sont en possession des décisionnaires, et le maire presse ses conseillers municipaux de prendre une décision. Finalement, le chantier peut reprendre car adopté par 17 voix contre 1.

En 1884, le chroniqueur du *Journal de Toulouse* reproche aux pavillons de Leclerc d'être surmontés d'attiques trop volumineux. De plus les quatre statues sous frontons ne s'harmoniseraient pas avec celles des frontons circulaires jugées elles, trop grandes.

¹⁷¹ *Le Journal de Toulouse*, 16 septembre 1881.

¹⁷² *Le Journal de Toulouse*, 22 août 1883.

Ce défaut de proportions s'explique par la nécessité de dissimuler la toiture du théâtre et probablement aussi de l'envie de vouloir rééquilibrer la perspective faussée par cette masse trop imposante que constitue le donjon.

Le Journal de Toulouse regrette que « le plan primitif de Leclerc, dont l'ordonnance générale et la belle colonnade avaient révélé le talent sérieux de cet architecte », n'ait pas été suivi et que la délibération du 7 septembre 1881 l'ait modifié. Les critiques pleuvent sur cette nouvelle façade qui est comparée à celle de Cammas ; il y aurait notamment des défauts de perspective et les deux colonnes latérales de la loggia seraient en porte à faux avec l'arcature du rez-de-chaussée.

On reproche à cette façade d'avoir un soubassement d'un style différent de celui des étages, au contraire de la façade de Cammas qui serait plus homogène.

Leclerc avait prévu des impostes sur les pieds-droits des arcades pour atténuer ce décalage mais ces impostes ont été supprimées. Les pieds-droits des arcades sont trop étroits par rapport aux piédestaux des colonnes qu'ils supportent.

Même l'appareil utilisé pour assurer le jointement des pierres est considéré comme inapproprié car laissant passer l'eau pluviale.

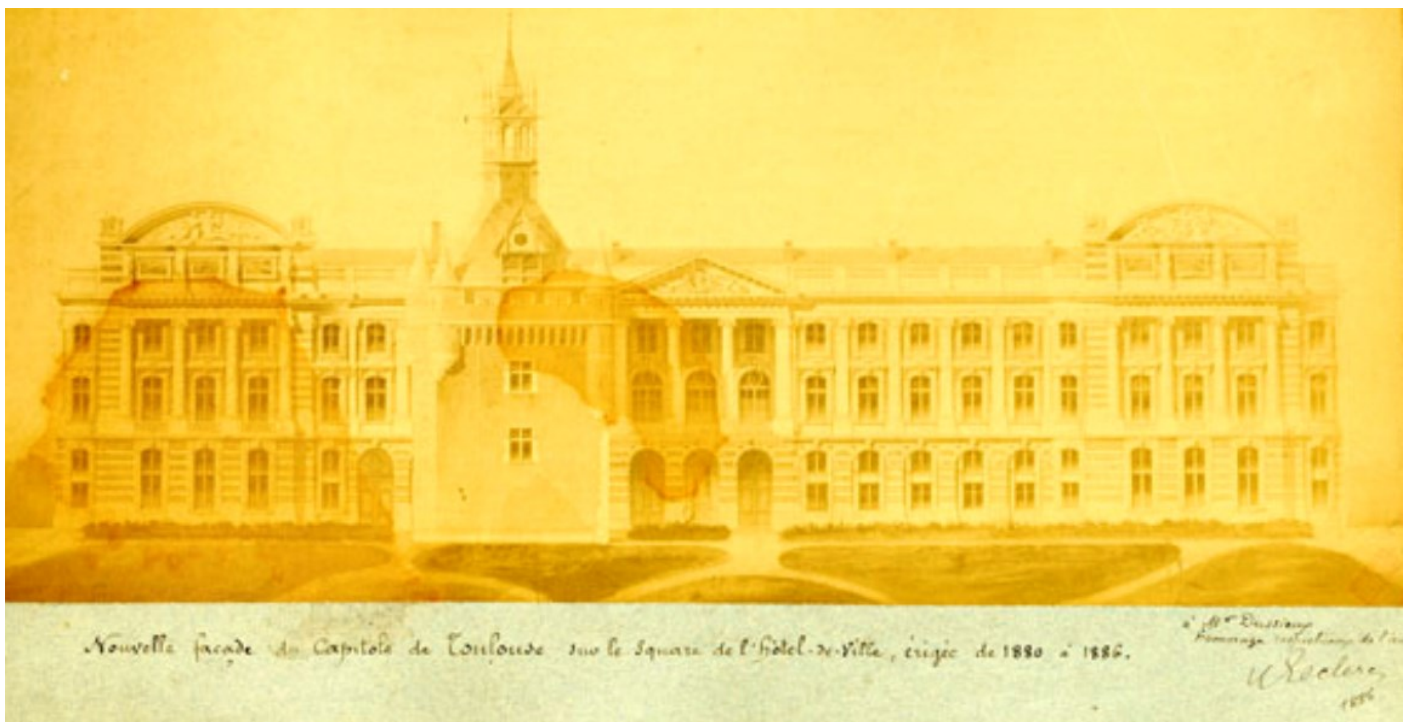
Entre autres conditions auxquelles il ne pouvait déroger, Leclerc devait prendre pour point fixe, l'axe de la porte communiquant avec la cour Henri IV. La largeur du pavillon de droite s'est donc retrouvée à 22m89 du motif central alors que le pavillon de gauche n'avait que 20m68 pour se déployer. Il a été alors convenu que l'on ferait subir un pivotement à la façade sur la rue de la Pomme. Il a été également prévu dans la séance du Conseil municipal du 25 mai 1883, l'expropriation d'immeubles rue du Poids de l'Huile pour la construction du deuxième pavillon¹⁷³.

En 1884, la municipalité décide qu'au vu des nouveaux devis, il est urgent de terminer le chantier du bâtiment le plus important de la commune. Il fallait le débarrasser de ses ruines et de ses échafaudages.

¹⁷³ Dossier 6D104, Archives municipales.

Terminer ce gros œuvre était aussi une aubaine pour donner du travail à la population ouvrière. Pour faire face à la dépense, la commission municipale proposa l'aliénation de la somme en réserve, qui était prévue pour une crise alimentaire. Cette somme était capitalisée depuis 1868 et s'élevait en 1884 à 195 000 francs.

2. La façade



MPD

Jusqu'à aujourd'hui cette façade était masquée par le donjon bien sûr mais aussi les arbres du jardin qui cachait la perspective. Fin 2012, avec le réaménagement du square, des arbres ont été coupés et la façade y a gagné en clarté. On comprend mieux alors que les travaux de sculpture et d'ornements aient occupé les sculpteurs toulousains entre les années 1880 et 1886, fin officielle du chantier.

Il paraît évident que cette façade représente une image des artistes de la ville aussi prestigieuse que la salle des Illustres déjà célébrée et visitée.

Leclerc reprend le modèle en trois parties et à deux niveaux d'élévation de Cammas.

Au rez-de-chaussée, des arcades avec fenêtres rythment toute la façade qui s'arrondit au niveau des rues Lafayette et du Poids de l'Huile. Le parement est une alternance de briques et de pierres calcaires. Autre point commun avec la façade de Cammas : au sommet des arcades se trouvent des mascarons représentant soit des hommes, des guerriers, gentilshommes et quelques femmes, de toutes conditions sociales. Ces figures sont plus expressives que celles de la façade côté place du Capitole. Les archives municipales de la ville ne s'y sont pas trompées car seulement quelques têtes ont été photographiées pour la base de données iconographique du site internet des Archives Municipales. Nous avons compté vingt-quatre figures dont quatre représentations d'*Hercule*.

Parmi les sculpteurs ayant probablement contribué à ces figures il y a Henri Maurette, un des professeurs de l'Ecole municipale des beaux-arts. Tous les élèves, des plus illustres aux plus modestes connurent son enseignement avant d'être confiés à l'atelier de Falguière. Il était à la fois sculpteur sur bois, sur ivoire et statuaire. Maurette avait été l'élève de Griffoul-Dorval en même temps de Ponsin-Andarahy, Barthélémy et Falguière.

Griffoul-Dorval était un des meilleurs éducateurs qu'ait eus l'Ecole des beaux-arts de Toulouse. Jean de l'Hers dans un article de *l'Express du Midi* de 1920 regrette qu'il n'y ait plus eu de professeur comme lui après Maurette et Ponsin-Andarahy. Il explique ainsi le déclin de l'Ecole toulousaine¹⁷⁴.

¹⁷⁴ *L'Express du Midi*, 19 avril 1920.

Bien que l'on ne puisse parler d'une Ecole toulousaine sur le plan d'un style commun ; il y a néanmoins une école de l'excellence qui se perd avec le départ pour Paris des plus brillants sculpteurs prix de Rome : Marqueste en 1871, Mercié, en 1872 et Idrac en 1873, ce dernier meurt prématurément en 1884. Labatut obtient le même prix prestigieux en 1881.

Bourdelle, quitte l'Ecole de Paris en 1886 et devient praticien de Rodin en 1893. Aucun de ces sculpteurs de génie ne reviendra enseigner son art à l'Ecole de Toulouse.

Jean de l'Hers reproche à Marqueste, jugé excellent professeur, d'avoir été absorbé tout entier par Paris alors que des maîtres comme Ponsin et Maurette se sont consacrés à leur école municipale.

Ils sont en effet, les piliers de l'Ecole de Toulouse qui formera des centaines d'artistes et dont l'apprentissage se complétera dans l'atelier de Falguière à Paris.

Emile Bourdelle disait de Maurette, qu'il était *scrupuleux et probe*, et qu'il lui devait beaucoup. Il déclarait en parlant de lui :

*Dix minutes avec un vrai maître valent mieux que des années avec un officiel qui n'est pas créateur*¹⁷⁵.

Bourdelle ne participera pas à l'ornementation de la façade du Capitole car il quitte la ville en 1884¹⁷⁶. Il ne reviendra qu'en 1925 avec son puissant *Héraclès Archer*. Il est pourtant l'artiste toulousain le plus avant-gardiste de l'époque par l'expressionnisme de ses figures¹⁷⁷.

Nous savons que Laporte a réalisé deux statues sur cette façade ainsi que des clefs d'arceaux du rez-de-chaussée¹⁷⁸. L'une est intitulée : *La Guerre*.

¹⁷⁵ BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, tome II, p 647.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, tome II, p 650.

¹⁷⁸ *Le Midi socialiste*, 23 octobre 1930.

Lors de la création de la nouvelle façade des beaux-arts, *l'Art méridional* émettait quelques réserves quant aux traits de *La Peinture* sculptée par Laporte. En effet, le journal trouvait que celle-ci n'était pas très expressive et pour étayer son propos la comparait à *La Guerre* sur la façade est du Capitole¹⁷⁹.

Nous avons cru longtemps que *La Guerre et L'Industrie* était un fronton de la façade tout comme *La Science et L'Agriculture* de François Laffont. Nous savons maintenant que ce sont quatre des huit statues colossales sous les frontons de Sül-Abadie et Fabre.

On peut attribuer à Laporte un mascarón, en plus des deux statues allégoriques. En effet, l'un d'entre eux rappelle par sa composition un médaillon de la maison construite boulevard Duportal par Laporte, l'architecte : les enroulements sur la tête et un détail de coiffure, les nattes autour du cou¹⁸⁰.

A contrario, la douceur des visages de Laporte nous empêche de l'imaginer sculptant les traits âpres, osseux, beaucoup plus inquiétants qui ornent aussi cette façade. Parmi les figures les plus expressives de cette frise, trois visages se démarquent des autres : un des Hercule en particulier, à l'aspect sauvage, un guerrier casqué puis un jeune homme aux yeux mi-clos.

Nous pensons, que les professeurs de l'Ecole ont dû réaliser ces figures. Il se trouve que Ponsin-Andarahy et Maurette avaient travaillé sur la décoration du théâtre du Capitole en 1880.

Ponsin-Andarahy était entré à l'Ecole des beaux-arts de Toulouse en 1849 avec Falguière et Maurette dans la classe de Griffoul-Dorval¹⁸¹. Il sculpta avec Azibert en 1860, les statues qui décoorent le portail de l'église de la Dalbade à Toulouse.

¹⁷⁹ *L'Art Méridional*, 1er juillet 1900.

¹⁸⁰ Illustrations p 218.

¹⁸¹ *Le Midi socialiste*, 17 novembre 1925.

En 1868, il obtenait une médaille d'or de 2^e classe avec *Domitien enfant* à l'exposition de Saragosse et en 1876 une médaille de 3^e classe au Salon pour son *Conteur arabe* ; le bronze acquis par la ville a été placé au jardin du grand rond. L'artiste présente *Le Vanneur*, au Salon de 1876, qui se trouve aujourd'hui dans la Salle des Illustres, et *Marchand d'esclaves* en 1882.

Il s'est aussi fait connaître pour son art du portrait et a permis à l'école municipale d'obtenir une grande renommée à partir de 1879 pour ses méthodes d'enseignement. Il a également sculpté des bas-reliefs pour une église à Bordeaux. Parmi ses élèves, il y avait Mercié et Laporte. Il décède le 24 octobre 1885 après une courte maladie et Laporte dirigera son cours de sculpture.

Avant sa disparition, il aurait eu le temps de réaliser les deux figures que nous pensons être de lui. En effet, ses personnages sont souvent longilignes¹⁸² et les visages d'une âpreté saisissante¹⁸³. Ponsin est classé parmi les sculpteurs orientalistes¹⁸⁴.

On ne trouve pas chez Ponsin, de visages classiques et gracieux comme chez Laporte, ce sont souvent des traits anguleux ou osseux. L'homme casqué semble revenir de l'au-delà et l'*Hercule* a un regard fixe et menaçant qui donne envie de fuir.

Quant aux autres mascarons, on ne peut qu'être attiré par le jeune homme aux yeux mi-clos ; un dormeur aux yeux fermés. Sa bouche est sensuelle, des mèches de cheveux partent au gré du vent. Quelle émotion se dégage de cette tête, si originale ! De profil ou de face, ses expressions sont multiples. Elle se démarque aussi des autres car la tête semble coupée.

¹⁸² Voir *Le Vanneur*, dans la salle des Illustres, ill. M1 p 10.

¹⁸³ *Le Conteur Arabe* p 234.

¹⁸⁴ RICHEMOND Stéphane, *Les orientalistes, dictionnaire des sculpteurs, XIXe, XXe siècle*.

Cette représentation est riche et puissante. On éprouve aussi un malaise en voyant cette tête coupée, dort-il ou est-il mort ? Par la chevelure, il rappelle *Le chevrier de Maurette*¹⁸⁵.

Le style de Maurette au début académique, s'élargit après 1885 avec *Sainte Germaine* pour l'église Saint Jérôme de Toulouse ; elle est à la fois réaliste et mystique. Sa plus belle œuvre est la statue de *Monseigneur Desprez* (1898), pour l'église Saint Etienne de Toulouse. Il a sculpté de nombreuses statues religieuses, médaillons et bustes ainsi que des bas-reliefs. Il a également réalisé six médaillons pour la façade de l'Ecole de Médecine en 1891 ainsi que des frontons rue d'Alsace Lorraine et rue Gambetta à Toulouse¹⁸⁶.

On devine combien la municipalité était jalouse de « garder la main » sur le choix des sculpteurs en restreignant l'accès au concours du deuxième fronton, aux sculpteurs exerçant à Toulouse uniquement. Falguière est membre du jury lors du choix du fronton droit.

Sül-Abadie est un Toulousain de Paris et comme par hasard les conditions d'accès au concours changent après ce choix¹⁸⁷.

Il est vrai qu'il existe une rivalité entre « la petite patrie », Toulouse, et « la grande Patrie », Paris, où de nombreux sculpteurs toulousains ont choisi de faire carrière. On peut supposer également que les sculpteurs les plus en vue, qui obtiennent les plus importantes commandes de l'Etat ne peuvent se contenter d'une figure sur la façade arrière du Capitole ; Ils seraient en quelque sorte discrédités. Pourtant ces têtes sont expressives et d'une grande qualité, et ne peuvent être attribuées à des sculpteurs débutants. Il semble qu'il y ait eu un accord tacite entre les sculpteurs du premier cercle, souvent prix de Rome qui réalisent les groupes sculptés, les plus grandes commandes de l'Etat et les sculpteurs du deuxième cercle constitués par les professeurs de l'Ecole des beaux-arts de la ville.

¹⁸⁵ Illustration p 216 et 233.

¹⁸⁶ Portrait d'Henri Maurette, Archives municipales, dossier REV300/39/3.

¹⁸⁷ *Le Journal de Toulouse*, 8 mars 1884.

La Salle des Illustres est peut-être l'épilogue de cette petite guerre (que l'on peut lire dans la presse locale) entre ces deux niveaux d'excellence puisque tous les sculpteurs toulousains s'y trouvent enfin réunis.

Pour illustrer ce contexte houleux, une séance du Conseil municipal du 18 août 1884, nous apprend que le maire Ournac, souhaite voir allouer chaque année, un crédit de cinq mille francs à l'achat d'œuvres d'art, dues à des artistes toulousains. Puis il exprime son mécontentement :

[...] mais cette pléiade de génies et de talents consacrés aujourd'hui dans le monde des arts sont absorbés par la centralisation parisienne, et Toulouse, qui les a produits, qui leur a facilité le moyen d'être de grands artistes, ne les connaît souvent que de souvenir et ne fait point assez pour profiter de leur gloire. En effet, pour ne parler que de la sculpture, Toulouse, qui peut revendiquer, à juste titre, l'honneur de doter Paris, des artistes les plus remarquables de notre époque, ne possédait sur aucune de ses places publiques, une œuvre de ses enfants. Une partie de cette lacune a été comblée par nos prédécesseurs, et nous avons aujourd'hui l'orgueil de montrer aux étrangers, dans un de nos beaux jardins, ces chefs-d'œuvre que beaucoup de capitales pourraient nous envier et qui s'appellent : Le Vainqueur au combat de coqs par Falguière, le David par Mercié, la Velleda par Marqueste, Le Faune par Barthélémy, et Le Conteur Arabe par Ponsin¹⁸⁸.

Au-dessus de la frise de mascarons, il y a encore deux étages de fenêtres richement ornées de guirlandes et décorations inspirées de l'antique qui a pu faire paraître la façade lourde aux contemporains.

Le corps central est composé d'une *loggia* avec deux colonnes et deux pilastres aux chapiteaux feuillagés. Au contraire de la façade de Cammas, les pavillons sont plus imposants que le fronton central et surmontent la façade; le fronton triangulaire central plus petit et plus bas, se trouve inclus dans le corps principal du bâtiment. Quatre statues colossales supportent les frontons circulaires, eux-mêmes encadrés d'énormes blasons.

¹⁸⁸ Archives Municipales, LP 5011.

C'est apparemment ce qui a déplu à l'époque mais nous pouvons difficilement juger sur pièce car ces statues n'y sont plus, heureusement que les photographies peuvent éclairer notre point de vue¹⁸⁹.

Le premier fronton à être réalisé est celui de droite, côté rue Lafayette par Jean Sül-Abadie¹⁹⁰, Abel Fabre ayant sculpté le fronton de gauche, côté rue du Poids de l'Huile courant 1884. Quant au fronton central nous n'avons pas pu identifier le sculpteur.

Il ne semble pas que le jury du concours pour le choix du fronton réalisé par Sül-Abadie ait été très inspiré, c'est ce que nous rappelle un article du *Journal de Toulouse* qui juge incertain le sujet du fronton de droite¹⁹¹. Le concours pour le fronton gauche est beaucoup plus documenté car on peut voir au Musée du Vieux Toulouse, les photographies des dix maquettes des compétiteurs.

Pour ce premier fronton, Jean Sül-Abadie a gagné le concours devant Fabre et Rivière¹⁹².

[...] procès-verbal du concours pour l'exécution d'un bas-relief dans le tympan du fronton du pavillon du Capitole, donnant sur le square [...] sont présents : Messieurs Thomas, président ; Aizelin, Blanchard, Bonnassieux, Cavelier, Falguière, Fremiet, Gauthier, Maniglier, Mercié, Sanson, membres du jury [...]

Après avoir pris connaissance du programme de la municipalité...à la suite d'un long examen des neuf esquisses proposées. On procède au vote :

Au premier tour de scrutin, le n°4 (M.Fabre) obtient trois voix, le n° 3 (M.Rivière), une voix, le n° 6 (M. Abbadie-Sul), six voix. En conséquence, le n° 6 est classé premier et reste chargé de la commande du bas-relief [...].

¹⁸⁹ Voir illustration 9F11805, Archives municipales.

¹⁹⁰ Urban-Hist, AMT, IA 31133207 et MH, PA 00094497.

¹⁹¹ *Le Journal de Toulouse*, 8 mars 1884.

¹⁹² *Journal de Toulouse*, 23 juin 1883.

Ce jeune sculpteur toulousain, réside à Paris au 100 rue d'Assas¹⁹³. Après lui, le concours ne sera ouvert qu'aux sculpteurs de Toulouse. Il recevra une deuxième médaille d'or au Salon de 1888 pour le groupe sculpté *Idylle* puis une première médaille à l'exposition universelle de 1889 pour la version en marbre d'*Idylle* achetée par la ville de Paris¹⁹⁴. Il réalisera un buste du poète Alfred de Musset et un autre de Jean-Jacques Rousseau. Il fera aussi de nombreux portraits et médaillons.

Lui aussi sorti de l'école municipale de Toulouse, a suivi l'enseignement de Falguière à Paris et avait choisi d'y faire carrière. Il mourra en 1890 laissant une veuve et deux enfants¹⁹⁵.

Dans les conditions du concours, Sul-Abadie a huit mois de délai pour réaliser son fronton¹⁹⁶. L'œuvre était donc achevée au plus tard en février 1884. Il reçoit une somme de 10 000 francs.

Il est difficile de cerner le sujet du fronton. On voit une *Toulouse* couronnée qui indique une direction de son doigt pointé. Elle est accompagnée d'une allégorie ailée qui pourrait être *La Poésie* car à ses pieds, on devine une lyre. Un amour dans le coin gauche tient un arc et des flèches. Les attributs de l'une et l'autre allégorie sont difficiles à identifier.

C'est grâce à la découverte du fronton dans les réserves de la Ville de Toulouse que nous avons aujourd'hui un début d'iconographie. Lors de sa dépose il avait dû être scié, mais les têtes intactes restent belles.

Les visages notamment ne sont pas classiques, le port de tête de Toulouse et sa posture sont originales.

¹⁹³ AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, 1886 Tome 2, p 532.

¹⁹⁴ LAMI Stanislas, tome 4.

¹⁹⁵ <http://gallica.bnf.fr>, Délibération du Conseil Général de la Haute-Garonne du 7 avril 1891 au sujet du Comité de souscription Sül-Abadie présidé par Alexandre Falguière pour venir en aide à sa veuve.

¹⁹⁶ *Le Journal de Toulouse*, 20 juin 1883.

L'aile de *La Poésie* est très finement travaillée ; on dirait de vraies plumes¹⁹⁷.

De loin, malheureusement nous n'avions qu'une impression de bras et jambes entremêlés. Vu du sol, les deux allégories semblaient flotter dans l'espace de leur fronton.

Pour le fronton gauche, Abel Fabre remporte le concours en 1884.

Après sa formation à Paris dans les mêmes ateliers que ses condisciples, il rentre à Toulouse, sa région natale pour aider sa famille et décide d'y faire carrière. Comme Laporte il a aussi des talents d'ébéniste et de peintre. Fabre travaille pour les nouveaux édifices de la cité et réalise pour la façade du musée *La Science et les beaux-arts soutenant la couronne et l'écusson de la ville*.

Parmi les artistes ayant participé à la décoration du théâtre, Fabre est le seul à avoir remporté le concours d'un des frontons et la réalisation de deux statues et quelques mascarons. Laporte et Laffont réaliseront chacun, deux des huit statues colossales sous frontons.

Laporte est plus jeune de quelques années que Laffont et Fabre. En 1884, il n'est pas encore professeur titulaire, mais possède de nombreux points communs avec les professeurs en poste ; comme Maurette, il est ébéniste d'art et s'est fait remarquer pour son sens du portrait. Le buste du président Rozy l'a rendu célèbre, tout le monde se presse dans son atelier, il a donc des soutiens politiques mais aussi des amis influents comme Laporte, l'architecte son ami et mécène depuis 1875 et Tivollier son camarade de l'Ecole des beaux-arts. Laporte deviendra professeur de sculpture en cours d'études simultanées en 1885 à l'école municipale. Il occupera le poste de son professeur de sculpture Ponsin-Andarahy. De lui, il fera un buste,

¹⁹⁷ Illustration p 222.

sensible, plus vrai que nature qui se trouve aujourd'hui à l'École des beaux-arts de Toulouse¹⁹⁸.

Fabre, Laporte et Laffont se connaissent et s'apprécient puisqu'ils ont déjà travaillé ensemble sur la décoration du théâtre. Ils travailleront tous les trois sur les édifices de la faculté de médecine et celle des Sciences.

En 1887, Laporte, réalisera, *La Leçon d'Anatomie*, et Fabre *La Vaccination* pour la faculté de Médecine tandis que Laffont sculptera une allégorie de *La Science* en 1891 sur le fronton de la faculté des Sciences¹⁹⁹.

Un peu avant 1900, ils participent ensemble à la décoration de la façade de leur école avec d'autres sculpteurs professeurs comme eux.

Lorsqu'Abel Fabre remporte le concours pour le fronton gauche, on peut lire dans le *Journal de Toulouse* du 18 mai 1884 :

Le concours de sculpture ouvert par la Ville de Toulouse pour l'exécution d'un bas-relief dans le tympan du second pavillon de la nouvelle façade du Capitole, a été jugé mercredi dernier, 14 du courant, par le comité des travaux d'arts : Le jury se composait de Messieurs Kaempfin, directeur des beaux-arts, vice président du comité ; Roger Ballu, inspecteur des beaux-arts ; Ph. Burty, inspecteur des beaux-arts ; A.Dayot, inspecteur adjoint ; Poulin, directeur des bâtiments civils et palais nationaux ; de Rouchand, directeur des musées nationaux, et E.Baumgart, chef des bureaux des travaux d'art, secrétaire. Le comité s'est réuni à neuf heures et demie du matin au dépôt des marbres, où étaient exposées les maquettes, et après une discussion sur les mérites et les défauts respectifs de ces œuvres, le scrutin a été ouvert pour accorder le premier prix. Le dépouillement a donné le résultat suivant : quatre voix, pour le bas-relief portant la devise « Hurous Sé aïço bous play ». Deux voix pour celui qui porte la devise « Je maintiendrai ». Procédant ensuite à la désignation du bas relief qui par ses qualités doit être classé en deuxième ligne ; le scrutin donne : quatre voix pour celui qui porte pour devise : « Au petit bonheur ». Deux voix, pour celui qui porte pour devise : « Je maintiendrai ». En conséquence, le projet : « Hurous Sé aïço bous play »

¹⁹⁸ Attribué à tort à Léo Laporte-Blairsy dans *Le Midi socialiste* du 17 novembre 1925. Le buste est bien signé Alexandre Laporte et celui-ci mort depuis 20 ans a déjà été oublié.

¹⁹⁹ SUZZONI Jean-Pierre, « La faculté des sciences et de médecine », in *L'Auta*, n° 641, décembre 1998, pp. 303-310.

est placé avec le numéro 1 et le projet : « Au petit bonheur », avec le numéro 2. Il résulte de l'ouverture des plis cachetés déposés à la mairie, que la maquette portant la devise : « Hurous Sé aiço bous play » est l'œuvre de M.Fabre (Abel), professeur à notre Ecole des arts (classes du soir) et celui portant : « Au petit bonheur », l'œuvre de M.Ambialet, sculpteur de cette ville.

Il représente Raymond V comte de Toulouse accompagné d'une allégorie de la ville. Ce fronton fait référence aux institutions consulaires apparues sous Raymond V qui régna entre 1148 et 1194. Dans la scène représentée ici, le comte reconnaît aux consuls l'exercice de la justice civile et criminelle par une charte signée à Saint-Pierre des Cuisines en 1189²⁰⁰. Il se trouve sur le même plan que *Toulouse* alors que le comte a un statut bien supérieur comme il le dit lui-même :

« Moi, Raimond, comte, je jure sur les Saints Evangiles, de ma propre volonté, et l'amour des Toulousains, d'observer toutes ces choses, quoique je ne sois tenu de le faire que parce que je le veux »²⁰¹.

Raymond VI, son fils s'est retrouvé pris dans la tourmente du catharisme, à son apogée au XIIIe siècle. A l'appel du pape Innocent III, une croisade de chevaliers venus d'île de France, de Normandie et de Bourgogne lance une action militaire contre les « Albigeois ». En 1215, Simon de Montfort, chef des croisés, prend en main le comté de Toulouse. Une contre-offensive languedocienne et cathare, fait échec à Simon de Montfort entre 1216 et 1234 avant que le roi de France Louis VIII, après maints épisodes meurtriers reprenne le contrôle du Languedoc. Le comté de Toulouse sera rattaché au royaume de France en 1271.

Hurous sé aiço bous play qui signifie : *Heureux si cela vous plaît*²⁰² remporte le concours en mai 1884²⁰³.

²⁰⁰ LLOBET Gabriel, Comté de Toulouse, *Encyclopedia Universalis*.

²⁰¹ DEJEAN Jean-Luc, *Les Comtes de Toulouse, 1050-1250*, Paris, Fayard, 1988, p 217.

²⁰² Merci à Jérôme Kérambloch pour son aide à la traduction.

²⁰³ *Le Journal de Toulouse*, 18 mai 1884.

Le titre n'a pas de lien avec l'œuvre, c'est pourtant ainsi qu'elle se nomme comme nous l'apprend la presse locale. Abel Fabre a déjà été en compétition pour le fronton droit de la façade avec notamment Rivière et Sül-Abadie. Sul-Abadie avait remporté le concours²⁰⁴.

Abel Fabre est professeur du soir à l'Ecole des beaux-arts. Le deuxième prix est attribué au sculpteur toulousain Ambialet avec *Au petit bonheur* et le troisième à *Je maintiendrai* pour lequel le nom de l'artiste n'est pas précisé²⁰⁵. Le Musée du Vieux Toulouse a conservé les photographies des maquettes des dix compétiteurs. On peut constater combien les iconographies des esquisses se ressemblent. Nous avons choisi de vous montrer celle du vainqueur et une autre presque semblable²⁰⁶.

Il est intéressant de noter que parmi les sculpteurs choisis pour le concours, deux sur trois sont professeurs à « notre » Ecole des beaux-arts comme l'écrivent les chroniqueurs du *Journal de Toulouse*.

Ce concours pour le fronton gauche, est ouvert aux seuls sculpteurs résidant à Toulouse²⁰⁷. Le concours prévoit que le bas-relief sera en pierre de Beaucaire. Il représentera au moyen de deux ou trois figures, le comte de Toulouse jurant de respecter les franchises municipales. Le fronton devra être exécuté pour faire pendant à celui côté rue Lafayette.

Les esquisses seront exposées dans la galerie du musée puis le jury composé de trois sculpteurs parisiens, de l'architecte Leclerc et du directeur des grands travaux, devra se prononcer sur une de ces maquettes. Le conseil municipal qui ne fait pas partie du jury, choisit quand même les trois sculpteurs parisiens, membres du jury. Nous savons que parmi eux se trouvait Falguière pour le premier fronton de Sül-Abadie et qu'il n'était plus dans le jury pour le deuxième fronton.

²⁰⁴ *Le Journal de Toulouse*, 23 juin 1883.

²⁰⁵ *Le Journal de Toulouse*, 18 mai 1884.

²⁰⁶ Illustration p 224.

²⁰⁷ *Le Journal de Toulouse*, 22 février 1884.

L'artiste de son côté, devra se conformer aux recommandations du jury et réaliser son travail dans un délai de six mois. L'œuvre était donc achevée fin 1884.

Abel Fabre respecte les recommandations du jury car en effet, son groupe sculpté comporte deux personnages et un *putto*. On retrouve deux allégories de Toulouse couronnée, sur chacun des frontons.

Sur ce dernier fronton, on voit le comte de Toulouse auprès de la ville de Toulouse, presque alangui. Toulouse porte des voiles légers qui révèlent son corps, le comte de Toulouse est vêtu d'une tunique et porte une couronne. Le *putto* quant à lui souffle dans une trompette pour annoncer une grande nouvelle ; En effet, le comte Raymond V accorde les franchises municipales. L'ange est bien dodu dans le plus pur style baroque hellénistique²⁰⁸.

Ce comte de Toulouse, par son attitude nous rappelle les débuts de l'amour courtois et le temps des troubadours. La langue d'oc s'est enrichie grâce aux poètes qui inventent la langue des chants d'amour. Cette poésie nouvelle correspond au changement du statut de la femme. Jusqu'à la fin du XIe siècle, la femme était un sous-être sauf dans les familles nobles où elle est une sorte de servante privilégiée.

Puis son statut a changé peu à peu, avec le luxe issu d'une nouvelle richesse ; l'épouse, la fille du seigneur deviennent alors un trésor d'apparat qu'il faut orner en conséquence.

Le troubadour jouera donc ce rôle civilisateur en la louant et la divinisant²⁰⁹. Cet amour courtois cheminera jusqu'au XVIIe siècle où Molière se moquera de ses exagérations dans *Les précieuses ridicules*.

Même avec la maquette il est difficile de discerner les traits des personnages mais on peut remarquer que le fronton est peu chargé en ornements, tout comme son pendant sur l'autre pavillon. Grâce aux photographies du service de restauration de la ville de Toulouse, on voit plus de détails²¹⁰ comme par exemple la croix occitane

²⁰⁸ SMITH Roland, *La sculpture hellénistique*, Paris, Thames & Hudson, 1996, trad. De « hellenistic sculpture ».

²⁰⁹ DEJEAN Jean-Luc, *Les Comtes de Toulouse, 1050-1250*, Paris, Fayard, 1988, p192-193.

²¹⁰ La surprise vient de la découverte des images en gros plan, lors de la dépose des statues allégoriques sous fronton en 1981. Pour l'occasion de nombreuses photographies des statues avaient été faites.

dans le coin gauche et les rayons d'un soleil qui irradient les protagonistes. Le plus spectaculaire, ce sont les expressions des visages.

Il faut rappeler à quel point l'impression d'une sculpture colossale peut-être différente de près ou de loin.

Depuis le sol, le comte de Toulouse est rassurant, il n'a pas l'allure d'un guerrier mais plutôt d'un galant. Le Raymond VI de Labatut²¹¹ se trouvant dans la salle des illustres paraît plus belliqueux. Ce dernier, avec sa cuirasse et sa cote de maille et surtout son expression, plus agressive, en font un comte plus guerrier que celui du fronton. Et bien, la photographie en gros plan, nous révèle un Raymond V tout autre ; il présente des traits plus sévères et se rapproche alors de celui de Labatut²¹².

Que ce soit pour Sül-Abadie ou Fabre, certaines parties des frontons se révèlent plus intéressantes et subtiles que ce qu'elles nous laissaient voir depuis le sol. Ainsi, le fronton de Sül-Abadie se trouve plus surprenant de près pour les visages et les drapés alors que la torsion du cou de la ville de Toulouse de Fabre, ne supporte pas d'être vue de trop près justement. La *Toulouse* de Fabre a un cou si proéminent qu'elle semble avoir un goitre, ce qui de loin donne, au contraire, un effet gracieux à la posture de l'allégorie qui se tourne ostensiblement vers Raymond V.

Par contre, les traits guerriers du comte de Toulouse, que l'on ne voit qu'en s'approchant ne sont pas suffisamment accentués pour être vus depuis le square.

Il y a donc un léger défaut d'équilibre entre ce qui a voulu être dit et le rendu, d'où l'impopularité relative de ces sculptures. Défaut d'équilibre que l'on ne retrouve pas chez Rude pour sa Marseillaise de l'Arc de triomphe.

Au centre de cette nouvelle façade un petit fronton triangulaire et discret car il ne surmonte pas la toiture comme les deux frontons circulaires.

²¹¹ *Arcade*, cote F/21/7662.

²¹² Illustrations p 226.

L'iconographie paraît floue car la jeune femme se trouvant au centre du médaillon ovale pourrait être la ville de Toulouse mais elle n'est pas couronnée. La logique nous suggère une République même si les cornes d'abondance ne sont pas une représentation courante pour cette allégorie.

Nous dirons donc qu'il s'agit d'une Marianne toulousaine car à part les feuilles de lauriers éparses, qu'elle ne porte pas sur sa tête, aucun attribut typiquement républicain ne la caractérise²¹³.

Cette Marianne, porte une coiffure pour laquelle la virtuosité du sculpteur ne fait aucun doute : les cheveux sont attachés par un bandeau dont quelques mèches savamment crantées se voient sur le front tandis que le reste de sa chevelure probablement attaché en chignon s'échappe au-dessus du bandeau. Des feuillages encadrent son visage au niveau du premier ovale du médaillon et le recouvre partiellement. L'artiste joue sur les niveaux de profondeur. Il s'agit d'un buste car on devine l'épaule gauche de l'allégorie et surtout on distingue nettement le nœud de sa robe. Le sculpteur fait preuve d'une grande maîtrise lorsqu'il sculpte les différents tissus, celui du bandeau de la chevelure, et celui du nœud de la robe sont bien différents.

Le sculpteur joue surtout sur la profondeur. Deux cornes d'abondance encadrent cet ovale féminin d'où sortent une multitude de fruits, légumes ou fleurs. On reconnaît un poivron, une grenade ou encore une grappe de raisin. L'artiste ne s'est pas contenté de représenter les deux cornes d'abondance, il a rajouté au second plan une feuille de palmier qui occupe tout l'espace laissé vide entre la corne d'abondance et le médaillon. Sous celui-ci se trouvent encore deux rubans qui finissent de garnir ce fronton. On retrouve le même type de ruban sur un mascarón du rez de chaussée peut-être du même artiste²¹⁴.

Cette abondance ornementale sert également à relier les parties de l'œuvre entre elles.

²¹³ Illustration p 228.

²¹⁴ Illustration p 217.

Quant à l'expression de l'allégorie de la *République*, celle-ci semble esquisser un sourire mais en même temps ses sourcils froncés montrent de la colère. Nous aurions aimé que le sculpteur aille jusqu'au bout de sa démarche en montrant une République plus expressive alors que celle-ci est un peu énigmatique.

Marianne est aussi la femme du peuple comme cette jeune femme représentée ici. Ses traits évitent la beauté mondaine, sa robustesse et sa santé doivent être montrées²¹⁵.

Ici, Marianne n'a pas d'attribut, elle n'en n'a pas besoin comme la très belle, *République semeuse de bienfaits* (1908) de Jean-Marie Mengue qui tient un large panier tressé. Son air est décidé, le poing serré sur les grains à semer, elle porte les vêtements simples d'une paysanne. Elle ressemble par sa composition à celle d'Oscar Roty²¹⁶.

Quant aux huit statues colossales, qui ne sont plus sur la façade, nous savons qu'elles étaient chacune constituées de trois blocs et nous avons pu constater, en les voyant dans les réserves de la ville, que les blocs du bas portaient la signature des sculpteurs.

Dans *L'Art Méridional* du 15 décembre 1895, Jean de l'Agly parle de la frise du Monument pour laquelle Laporte a sculpté *La Guerre* et *L'Industrie*. Il entendait par « frise » les consoles sous frontons...

En 1981, l'architecte en chef des monuments historiques, Bernard Voinchet prend la décision de déposer les huit statues colossales et le fronton de Sül-Abadie.

En effet, la corniche commençait à s'affaisser et les statues qui pesaient plusieurs tonnes risquaient de tomber. De plus, des parties du fronton de Sül-Abadie, manquaient déjà et ce qu'il en restait, menaçait aussi les passants.

Des photographies ont été prises depuis nacelle avant la dépose, et ces blocs de pierre ont été ensuite, entreposés dans les réserves de la ville. A l'origine on

²¹⁵ PERROT Michèle, « Le genre de Marianne » dans *La République en représentations*, autour de l'œuvre de Maurice Agulhon, publications de la Sorbonne, Paris, 2006, p 233 à 243.

²¹⁶ Illustration p 246.

prévoyait le moulage et le remplacement par des copies plus légères des œuvres comme pour la façade côté place du Capitole. Ce projet fut abandonné.

Parmi les huit allégories des deux frontons, nous avons identifié dans les réserves de la mairie de Toulouse, les blocs formant la base des statues signés et datés pour la plupart.

Deux allégories ont été sculptées par Fabre comme il est dit dans son dossier de l'Ecole des beaux-arts, l'une d'elle est datée de 1883.

Deux autres allégories sont signées Laffont, dont l'une est datée de 1883. Son dossier à l'Ecole des beaux-arts nous apprend que les allégories se nomment : *La Science* et *L'Agriculture*.

François Laffont est professeur à l'école municipale depuis 1882. Il conçoit de nombreuses sculptures pour les monuments toulousains et notamment *L'Orfèvrerie et la Tenture monumentale* pour le théâtre du Capitole.

Il participe à la décoration du musée de Toulouse (aujourd'hui musée des Augustins) en réalisant des cariatides. On pouvait retrouver ses danseuses et chanteuses sculptées ainsi que des mascarons aux 78, allées Jean-Jaurès aujourd'hui disparus.

Au grand prix municipal de sculpture, de 1874 il s'était retrouvé, premier *ex aequo* avec Labatut, futur prix de Rome, pour *Socrate défendant Alcibiade*, et avait poursuivi son *cursus* à Paris dans les ateliers de Jouffroy et Falguière.

En 1884, Laffont est professeur de dessin des solides ombrés à l'Ecole des beaux-arts de Toulouse²¹⁷.

Deux autres allégories sont signées Laporte mais sans date : ce sont *La Guerre* et *L'industrie*.

Quant aux deux dernières allégories, l'une est signée Rivière et la dernière ne porte aucune inscription et l'on pourrait l'attribuer en toute logique à Rivière également.

²¹⁷ Registre 1R 619, Archives municipales de Toulouse.

Celui-ci jouera un rôle important dans le renouveau de l'enseignement de l'Ecole dix ans plus tard. Candidat malheureux au concours du premier fronton, Il a probablement réalisé certains des mascarons du rez de chaussée.

La nature des pierres semble identique sauf celle de La Guerre qui paraît plus solide.

Nous remarquons que les allégories de Laporte sont placées chacune en première position à l'extrême gauche de chacun des frontons.

Alors que toutes ces allégories n'étaient pas encore reconstituées, il fut relativement facile d'identifier le socle de *La Guerre* par son bouclier, et un pied sur un fut de canon. Sa tête aussi était reconnaissable par sa peau de lion encadrant son visage.

Le socle de *L'industrie* présentait une roue crantée et un marteau. Il restait à reconstituer ces puzzles pour voir les statues d'un seul tenant.

Grâce aux photographies réalisées avant la dépose, on remarque une certaine harmonie entre ces allégories, qu'il n'y a pas sur la façade de l'Ecole des beaux-arts.

Ici les huit statues, ont la même attitude sereine, à la gestuelle simple, et aux mêmes drapés structurés.

Les travaux du square s'achèveront avec la plantation d'arbres, arbustes et arbrisseaux pour un montant de huit cents francs votés lors de la séance municipale du 15 janvier 1886²¹⁸.

Sur ce même site, Laporte réalisera *Toulouse dans sa Gloire* en 1892, dans le plus pur style XVIIIe²¹⁹ pour la salle des Illustres.

Cette salle a voulu montrer trop tard la virtuosité de l'Ecole toulousaine. En effet, les artistes les plus prometteurs ont quittés la ville pour la gloire parisienne et courir après le « graal » que constitue le prix de Rome.

²¹⁸ Archives municipales, LP 5011.

²¹⁹ *L'Express du Midi*, 15 septembre 1896.

Non seulement la ville va perdre Falguière, qui fera carrière à Paris mais en plus elle n'engendrera aucun artiste d'avant-garde, ce qui est surprenant car l'époque, au début du XXe siècle est une période d'avant-garde dans tous les arts²²⁰.

Dans cette salle des Illustres, la tradition domine encore, pour arriver à un style répétitif. Les artistes de Toulouse « refusèrent la fragmentation, la géométrie, les matériaux hétérogènes de l'abstraction post-cubiste, les déformations de l'expressionnisme, ou le symbolisme littéraire du surréalisme »²²¹.

Cependant, malgré cet académisme éclectique caractérisé, il y a quelques nuances entre eux : Ainsi Falguière est plus attiré par le baroque alors que Marqueste et Carlès sont plus éclectiques dans le sens où ils puisent leur inspiration dans tous les mouvements stylistiques²²².

²²⁰ BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, tome II, p 859 à 861.

²²¹ *Ibid.*

²²² BARLANGUE Luce, « Capitole de Toulouse, La République et le nu » dans *Midi-Pyrénées Patrimoine*, Ed. pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, N° 21, printemps 2010, p 74-85.

B à la claire fontaine : comparaisons entre les allégories de *Garonne*

L'eau, les fleuves sont des thèmes porteurs pour les artistes. Entre 1880 et 1914, dans le renouveau urbain de Toulouse, La Garonne est un emblème très souvent exploité. Dans les salles du Capitole, à part sur le tableau d'Henri Martin, *Les Promeneurs*, où elle est très présente, La Garonne est assez discrète ; une femme souvent représentée pulpeuse (voir celle de Debat-Ponsan dans la salle du conseil municipal), et qui n'est pas liée aux métiers de l'eau comme dans d'autres villes ; Paris et Bordeaux montrent *La Seine* et *La Garonne* sous leur jour réaliste dans des scènes contemporaines, de halage et de péniches.

La Garonne à Toulouse n'est pas navigable, et ses berges sont bordées de quartiers pauvres car inondables. Le cours d'eau qui a le premier rôle en réalité, est le canal du Midi.

La Garonne fait simplement partie du paysage, elle n'est qu'une allégorie académique, convenue, interchangeable qui n'a pas de lien réel avec la fluidité et les activités aquatiques²²³.

En 2012, à l'occasion de *l'année de l'eau*, La ville a décidé de restaurer une dizaine de fontaines. Le chantier total aura coûté 85 000 euros²²⁴. Débarrassées de leurs poussières incrustées, fientes de pigeons, lichens et fissures, nous pouvons entre autre admirer, *L'Ariège et la Garonne* complètement embellie et débarrassée de ses couches d'hydrofugation qui avaient jaunies la pierre et nuisaient à la lisibilité de l'œuvre.

²²³ BARLANGUE Luce, « La Garonne mise en images », dans *Midi-Pyrénées Patrimoine*, Ed. pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, hors-série, juin 2011, p 110-121.

²²⁴ *A Toulouse*, Décembre 2012-janvier 2013 p 57.

Le restaurateur est passé dans les creux de la sculpture avec une microsableuse à basse pression. La poudre très fine projetée par celle-ci ne devait pas être trop abrasive. Pour la fontaine Boulbonne en marbre gris veiné, l'atelier de restauration a utilisé la technique du microgommage pour désencrasser la pierre.

Pour Goudouli le restaurateur a enlevé d'anciennes couches de traitements hydrofuges ayant mal vieillis.

1. Monument à Goudouli



catherinebriand.perso.sfr.fr

Le monument à Goudouli est inauguré le 23 mai 1908 sur le square Lafayette où il se trouve encore aujourd'hui.

Ruau, ministre de l'agriculture inaugure le monument et rappelle dans son discours la vie de Pierre Goudelin né en 1580 à Toulouse.

En 1609, il obtenait aux Jeux Floraux, le souci d'argent pour un chant royal intitulé « Les oiseaux de Tidoré ». Le « Ramelet Moundi » qui l'a rendu célèbre paraît en 1617²²⁵. Il est le poète de la langue occitane, le passeur entre la poésie des troubadours et le Félibre.

Celui qui a chanté les ruisseaux, les fleurs, les prairies et les bois est représenté comme en pleine nature sur un rocher, *La Garonne* si souvent chantée à ses pieds. En 1904, quatre ans après la mort de Falguière, Mercié aidé de Pujol termine le monument²²⁶. Celui-ci doit réaliser le socle du groupe et terminer la sculpture dont la face postérieure est inachevée. La maquette de Falguière prévoyait la figure d'un enfant sortant un poisson de l'eau, personnifiant le canal du Bazacle, aux côtés de la Garonne allongée²²⁷. Le piédestal et l'enfant sont supprimés et remplacés par un rocher à demi immergé.

Le groupe sculpté est en marbre, au milieu d'un bassin en pierre. Le poète, en costume du XVII^e siècle, est assis sur le rocher, son chapeau posé près de lui, il médite. Sa main gauche retient la page d'un livre posé sur le rocher. A ses côtés est allongée l'allégorie de *La Garonne*. L'eau se déverse dans le bassin par une urne disposée sous la jeune femme. Aujourd'hui le groupe est entouré de jets d'eau verticaux.

Le personnage principal est Goudouli. *La Garonne* sert de faire-valoir et n'est qu'un personnage secondaire dans cette composition au contraire des autres fontaines de Laporte et Labatut. La posture de celle-ci nous paraît improbable et surtout très peu confortable surtout au niveau de son bras gauche dont elle ne sait que faire.

²²⁵ *Le Temps*, 25 mai 1908.

²²⁶ Conseil municipal AMT, Contentieux 898 (1).

²²⁷ Bulletin municipal, 24 août 1894.

Le sculpteur a voulu donner un effet de courbe avec le bras droit qui entoure sa tête.

Cette Garonne au visage inexpressif s'oppose aux traits de Goudouli aux multiples détails ; on dirait même que les traits de *La Garonne* sont de cire comme partiellement fondus²²⁸.

Malgré quelques lignes courbes, du bras et de la hanche son attitude n'est pas très élégante, ni féminine. En cela elle se rapproche de la fontaine Boulbonne.

2. *La Garonne et Toulouse dite aussi fontaine Boulbonne*



<http://caurokea.blogspot.fr>

²²⁸ Illustration p 245.

Jacques Theodore Dominique LABATUT (1851-1935) a été l'élève de Maurette notamment, et de Mercié à Paris²²⁹. En 1881, il reçoit le Grand Prix de Rome avec *Tyrtée chantant ses Messéniennes* (Musée des Augustins).

Nombreuses fois médaillé aux Salons, il obtient des achats et commandes de l'Etat pour Toulouse : *Moïse* en 1884, *Roland* et *Raymond VI* pour la Salle des Illustres, *La Garonne* pour la Place du Capitole.

La Garonne et Toulouse se trouvait donc à l'origine place du Capitole, dans un projet de réaménagement de ce lieu qui ne vit pas le jour²³⁰. Elle se trouve aujourd'hui, place Boulbonne à Toulouse.

La maquette date de 1900, mais le groupe sculpté serait de 1911²³¹. Sa traduction en marbre sera payée quinze mille francs au sculpteur.

Le mur aveugle contre lequel se trouve la fontaine est couvert de briques formant des courbes et contre-courbes. La fontaine représente *La Garonne offrant l'énergie électrique à la ville de Toulouse*. L'eau jaillit de têtes de lion et s'écoulent dans trois bassins circulaires.

Le fleuve est personnifié par une femme nue, qui émerge de la faille de rochers sur lequel est assise *Toulouse*, sereine et fière, vêtue du costume local, un foulard noué sur la poitrine et coiffée à la mode de l'époque. Elle est assise sur l'arche d'un pont et tient dans sa main droite un pommeau dont le sommet pouvait être une ampoule à incandescence. Sa main gauche est posée sur le blason de la ville.

²²⁹ BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, tome II, p720 à 721.

²³⁰ Wolff Philippe, *Histoire de Toulouse*, Privat, 1970, 419 p.

²³¹ Base *Arcade*, archives nationales, cote F/21/4228.

On perçoit l'influence baroque dans la personnification du fleuve aux longs cheveux qui viennent tels une vague s'engouffrer sous le blason. Mais cette œuvre est hybride car il y a contradiction entre le réalisme du costume de *Toulouse* et les traits de l'allégorie féminine²³².

En effet, La Toulouse est d'un réalisme académique qui tranche avec l'originalité de la représentation du fleuve. Jean Louis Gilet écrivait au sujet de *La Garonne*, dans *l'Art Méridional* de janvier 1936 :

« La Paysanne surtout est d'une vérité et d'une expression terroir particulièrement remarquable »²³³.

La Garonne est masculine par sa robustesse et surtout par les traits du visage²³⁴. En cela, elle se rapproche de celle de Falguière. Par contre, ici La Garonne et la ville de Toulouse ont un rôle d'importance égale dans ce groupe sculpté.

Chez Laporte aussi les deux allégories se mettent en valeur l'une l'autre.

²³² PEIGNE Guillaume, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques français (1870-1914)*, comité des travaux historiques et scientifiques, Belgique, 2012, p 304.

²³³ RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, thèse doctorale d'histoire de l'art, Tome III, p 720.

²³⁴ Illustration p 242.

3. L'Ariège et la Garonne

Par ses formes généreuses et son apparente simplicité, elle rappelle la *Vénus de Cnide* (350 av JC), première déesse à être dévêtue²³⁵. Comme pour confirmer cette référence à l'art grec, l'Ariège au profil net, se tient humblement à ses côtés. Les deux allégories s'équilibrent l'une, l'autre.

Par contre les expressions méditative de *La Garonne*, et admirative de *L'Ariège* aux lignes pures et classiques s'opposent au réalisme cru du groupe de Labatut.

L'expressivité du corps est la clé de cette œuvre.

En effet, les visages de Laporte se ressemblent, particulièrement *La Peinture* et *La Garonne*. Peut-être que l'artiste avait un modèle féminin qu'il employa pour les deux allégories.

Le sculpteur semble accorder aux visages une importance relative. L'expressivité passe par l'arabesque du corps comme chez Falguière. La composition est en triangle. Le corps est nu certes, mais d'un « érotisme cérébral »²³⁶. La ligne est pure comme ingresque et s'il ne fallait la réduire qu'à un seul trait, *La Garonne* serait le trait sinueux de sa hanche.

Pour la comparer aux deux autres allégories de Garonne, il n'y a ici aucune ambiguïté sur le genre de celle-ci. Elle est forte et conquérante mais aussi féminine la poitrine en évidence, un drapé moulant qui érotise un peu l'allégorie, avec une cheville fine et un petit pied.

²³⁵ UGAGLIA Evelyne, « Le Nu grec dans la peinture des vases attiques », dans *Midi Pyrénées Patrimoine*, Ed. pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, N° 21, printemps 2010, p 60-63.

²³⁶ Expression empruntée à Louis Peyrusse.

Enfin, même si à Toulouse, La Garonne est une allégorie interchangeable, sans lien réel avec l'activité économique des fleuves, la perception de chaque sculpteur est liée à ses influences :

Celle de Labatut est la plus baroque, rampante avec sa chevelure interminable même si elle ne s'accorde pas très bien avec l'allégorie de *Toulouse*.

Celles de Laporte et Falguière ont en commun une certaine idée de la courbe qui privilégie l'expression du corps plutôt que celle des traits du visage.

C Les Toulousains et l'Art nouveau au tournant du siècle

Lors de l'inauguration de la nouvelle école des beaux-arts, le 14 octobre 1895 Armand Silvestre, délégué du ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts rappelle dans son discours que

[...] depuis dix ans, nous assistons à un mouvement très net des esprits vers l'art appliqué à l'Industrie c'est-à-dire vers l'ennoblissement non pas seulement des choses du luxe, mais des moindres objets de la vie familière et usuelle, par une certaine recherche de beauté dans les formes de plasticité de la matière.

[...] cette beauté est le retour de la Nature, éternelle éducatrice de nos esprits et de nos yeux²³⁷.

A l'occasion de l'ouverture de l'Ecole dans ses nouveaux locaux, un nouveau cours d'art décoratif vient d'être créé. Jean Rivière titulaire du cours de sculpture ornementale depuis 1892, au décès d'André Calmettes, devient professeur d'art décoratif en sculpture. C'est le cours le plus important de l'Ecole car il doit satisfaire les industriels d'art en formant les futurs ouvriers et décorateurs.

Jean Rivière est de ceux qui ont beaucoup œuvré pour amener l'art à l'Industrie. Né en 1853, donc de la même génération que Laporte, il a participé à la façade orientale du Capitole entre 1880 et 1886, puisque nous avons retrouvé deux statues colossales dont l'une au moins est signée de sa main. Jeune homme il était souvent lauréat de l'Ecole municipale en dessin et modelage. Après ses études et un court passage à Paris, il travaille pour la ville de Toulouse en 1873²³⁸.

²³⁷ Discours du 14 octobre 1895, inauguration de l'école des Beaux art et des Sciences industrielles, archives municipales, dossier B515.

²³⁸ *Le Midi socialiste*, 16 novembre 1922.

Il est ensuite distingué par l'*Union Artistique* puis le *Salon des Artistes Français* en 1890 pour sa statue *Avril*.

Jean Rivière était un chercheur, il voulait régénérer son art en puisant aux sources des maîtres anciens. Ainsi son médaillon polychrome de *Théodora* est qualifié de byzantin et un autre intitulé : *étain de Jeanne d'Arc* est jugé médiéviste mais aussi d'une grande simplicité par Desazars de Montgaillard.

Il se tourne ensuite exclusivement vers l'art décoratif. Il crée en 1903, un vase à figure en terre, polychromée. Les critiques disent qu'il dirige sa classe d'art industriel avec intelligence et science²³⁹. Il prend ensuite la tête de l'atelier des arts du bois et défend passionnément l'art décoratif et les arts appliqués. Ses objets sont utilitaires : tables, bureau pour l'Ecole, chaises, commode psyché, mobilier de salle à manger, le tout composé avec le souci du confort et de l'élégance. Parmi ses œuvres, on trouve également la statue de *La Presse* qui couronne l'hôtel du journal *La Dépêche*, rue Bayard. Il réalisa aussi un dessus de porte dans la salle des Illustres, des motifs décoratifs à la faculté des Sciences et le Monument aux morts du Fousseret.

Nombreux de ses vases semblent jouer de l'enroulement de mèches de cheveux semblables à des végétaux. Ses leçons et ses œuvres expliquent les tentatives de renouveau de l'art qui eurent lieu à Toulouse à la charnière entre les deux siècles²⁴⁰.

²³⁹ *Le Midi socialiste*, 18 novembre 1922.

²⁴⁰ RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939...*op.cit. p 726-732.

1. Emergence d'un nouveau style qui emprunte ses codes au XVIIIe siècle

En vue de l'exposition universelle de 1900, *L'Union centrale des arts décoratifs* organise son deuxième concours et *l'Art Méridional* nous rappelle le règlement²⁴¹ :

Le concours a pour objet de provoquer, sans distinction de genre d'aucune sorte, la création des compositions décoratives répondant aux besoins les plus variés de l'existence contemporaine.

Ces compositions peuvent comprendre [...]

1-Le décor fixe ou mobile de l'habitation (architecture d'intérieurs, mobiliers, ustensiles)

2-L'ornement de la personne (étoffes, bijoux,...).Le concours est ouvert à tous les artistes et industriels français.

Le but de l'Union centrale est de provoquer des idées nouvelles qui puissent non seulement servir à l'embellissement des demeures luxueuses, mais encore et surtout faire pénétrer l'art dans l'existence du plus grand nombre. En conséquence, les concurrents sont mis en garde contre la tentation [...] de créer [...] des œuvres à effet d'une richesse exceptionnelle et d'une exécution couteuse.

Les concurrents sont invités à ne pas perdre de vue la devise de l'Union Centrale : le Beau dans l'Utile.

Le Conseil municipal venait de vendre l'année précédente, pour six mille francs, les boiseries du Salon de l'ancienne manufacture des tabacs sous prétexte qu'elles n'avaient aucune valeur artistique.

²⁴¹ *L'Art méridional*, 15 septembre 1897.

Quelque temps auparavant, Laporte, Falguière, Fabre, Esquié, Pujol et d'autres étaient venus voir ces beaux échantillons de l'art décoratif de la fin du XVIIIe. Le chroniqueur de *L'Art méridional* avait déploré que le maire, Honoré Serres n'ait pas arrêté le Conseil municipal dans son erreur et son ignorance²⁴².

En effet, l'exposition universelle de 1900 glorifiait un art nouveau de la décoration intérieure, avec des significations contemporaines à la fois organiques, féminines et psychologiques et qui rappelait la tradition artistique française du XVIIIe siècle.

Parmi les pavillons présentés, Bing avait créé un pavillon qui était une demeure modèle, avec six pièces décorées du sol au plafond par les artisans de ses ateliers de luxe. Les critiques acclamèrent l'Art nouveau typiquement français de la Maison de Bing aux formes féminines et organiques. Il avait su transformer le premier style organique du XVIIIe siècle.

Les critiques saluaient l'aspect onirique dans ces pièces, de la Maison de l'Art nouveau. Pour Bing l'intérieur était un refuge face à la fébrilité de la vie moderne, un peu comme aujourd'hui finalement.

Le thème d'un art nouveau souple et décoratif s'est traduit aussi par les deux principaux édifices construits pour l'exposition : *Le Grand et le Petit Palais*²⁴³.

On releva la ressemblance avec les deux Trianon de Versailles. La sculpture couronnant le Grand Palais, Le *Triomphe d'Apollon* évoquait la charge furieuse des chevaux surmontant les écuries de Chantilly et ceux du socle sculpté par Rodin pour son *Claude Lorrain*. D'immenses coquilles en éventail ornaient le *Grand Palais*, et la colonnade en marbre rose du *Petit Palais* rappelait la cour intérieure du Grand Trianon. Le *Grand et le Petit Palais* avaient été conçus comme des temples de l'art : beaux-arts et arts appliqués.

Cette alliance entre patrimoine du XVIIIe siècle et modernité du XIXe se prolongeait à l'intérieur.

²⁴² *L'Art méridional*, 1er janvier 1896.

²⁴³ SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994, trad. de l'américain par Dennis Collins, p 306.

L'exposition du *Petit Palais* présentait des meubles et horloges rococo.

Pour faire écho à la Maison de l'Art nouveau de Bing, il y avait le pavillon de *l'union centrale* conçu en trois pièces, et dédié à trois matériaux : bois, céramique et fer. L'Union voulait montrer les qualités des différents matériaux appliqués à la décoration.

De même le thème psychologique, le monde des rêves se retrouvait dans les meubles de Gallé, Majorelle et les peintures de Besnard.

Emile Gallé présenta aussi ses vases neurologiques.

Le pavillon conçu pour l'exposition 1900 sera transféré plus tard en 1905, au nouveau musée des Arts décoratifs.

Pour le pavillon Rodin, l'interprétation des rêves de Freud joue un rôle important dans la psychiatrie naissante et donc, nous éclaire notamment sur l'œuvre du sculpteur admiré mais incomprise par ses contemporains.

En effet, la mobilité, l'indétermination, le passage de la réalité intérieure à la réalité extérieure, ce nouveau modèle de l'esprit caractérise l'œuvre de Rodin. Ainsi on peut opposer l'œuvre de Rodin à celle de Michel-Ange ; en effet, leur vision du monde diffère. Chez Michel-Ange les états d'âme se complètent : la mélancolie et l'ivresse par exemple, la foi et l'incrédulité. Avec Rodin on assiste à un glissement perpétuel, il y a simultanément entre un sentiment et son contraire, une instabilité permanente.

En cela aussi Alexandre Laporte diffère de Rodin car il est le sculpteur du bonheur, de la joie de vivre, l'exact opposé de Rodin.

A propos de Laporte, Jean de L'Hers écrit pour le Salon de 1902²⁴⁴ .

Il évoque l'étude souple, pour *L'avare qui a perdu son trésor* et une svelte figure féminine s'élançant sur un croissant de lune qui rappelle agréablement des œuvres semblables.

Au même Salon, il salue également les œuvres de Sajous et Guénot, élèves de Jean Rivière.

En parlant de l'Art nouveau, il rajoute :

[...] Il est fort louable lorsqu'il est vraiment de l'art et qu'il réalise avec grâce les aspirations du goût toujours avide de changement, vers les raffinements subtils qui se plaisent à fondre dans les objets usuels les formes de la personne humaine, de l'animal et de la plante.

Il n'attire guère lorsqu'il est simplement bizarre et lourd. La voie est délicate et périlleuse. Un tact très sûr est nécessaire pour s'y aventurer.

Dans « Promenade au Salon », Francis Lepage est lui plus sensible à l'Art nouveau²⁴⁵

Quant à la sculpture, il parle de « maigres fantômes de plâtres et de marbre ». Heureusement qu'il y a les objets d'art, dit-il.

C'est le triomphe de la Société des beaux-arts. On y voit des choses délicieuses et parfaites, des bijoux exquis. Ce qui domine c'est l'Art nouveau qui évolue de façon puissante et profonde, genèse d'un nouveau mode artistique qui, après les premiers tâtonnements et les premières erreurs, va s'affirmant et se développant davantage chaque jour.

Jean Baffier a mis du symbolisme dans ses candélabres, vases, pichets qui glorifient l'agriculture.

Le critique remarque notamment le piano en acajou garni de panneaux en cuir repoussé de Belville, les bijoux de Bouvet (diadème avec tête de femme gravée sur émeraude), le grand vase émail, bronze et or de Georges-Jean et les coupe-papier et miroirs sculptés sur bois par M.Kratina.

²⁴⁴ *L'Art méridional*, 15 mai 1902.

²⁴⁵ *L'Art méridional*, 1er juillet 1902.

[...]Les objets d'art l'emportent sur la peinture et la sculpture : c'est surtout de ce côté que paraissent s'être dirigés les artistes de la Société des beaux-arts. C'est d'ailleurs une tentative heureuse et qu'on ne saurait trop encourager, que de marquer d'une empreinte artistique les plus humbles des objets qui nous entourent et de rendre la vie plus belle en faisant plus beau et plus noble le décor où cela se joue.

L'expression « art nouveau » évoque aujourd'hui le déploiement des formes organiques, les lampes champignons d'Emile Gallé, les lys des stations de métro de Guimard.

Mais ce style moderne, s'est épanoui dans l'Europe entière avec Van de Velde, Emilio Gaudi. Tous ont en commun, de vouloir bouleverser les hiérarchies en mêlant art et artisanat et à l'origine, ce style, ne définissait pas forcément des courbes linéaires de décoration intérieure.

Les artistes voulaient inventer un style décoratif nouveau en mêlant des matériaux nouveaux. Avant d'être un progrès stylistique, il s'agissait d'abord d'un phénomène historique : c'est l'histoire de la France fin de siècle.

Ce nouveau style a évolué en quelque sorte, en réaction à l'exposition universelle de Paris de 1889.

On y fête le centenaire de la Révolution mais aussi on célèbre de la IIIe République, symbole de modernité²⁴⁶. Les modèles architecturaux sont la galerie des machines et la Tour Eiffel.

La salle des machines, de poutres en fer et de panneaux de verre, était l'édifice le plus grand jamais construit avec un tel toit de verre, et en face d'elle sur le Champ-de-Mars se dressait la Tour Eiffel. Elle représentait le fruit de l'expérience d'ingénieurs ayant obtenus une réalisation plastique dépourvue de toute utilité fonctionnelle.

²⁴⁶ SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle...op.cit*

Le programme républicain voulait créer une nouvelle esthétique avec de nouveaux matériaux pour symboliser le progrès c'est-à-dire l'union de la science, de l'industrie et de la technologie. Ce choix s'est donc naturellement porté sur la tour Eiffel car elle mettait à l'honneur un chef d'œuvre issu de l'industrie du métal.

Le style moderne se caractérisait par sa monumentalité et les inventions des ingénieurs.

En 1900, les expressions « art nouveau » et « style moderne » ont changé de sens. Les monuments deviennent plus traditionnels comme le *Grand* et *Petit palais*. On revient aux structures de maçonnerie conventionnelle, très ouvragées pour le domaine public et à la fantaisie ornementale pour le domaine privé.

L'Art nouveau miniaturise alors le fer pour réaliser des objets décoratifs à destination de l'ornementation intérieure. Ce n'est plus l'ingénieur qui réinvente l'espace public, c'est l'artisan qui est porteur de cette modernité.

Pour les défenseurs du premier Art nouveau, c'est la désillusion, ils parlent alors de point culminant de l'art nouveau en 1889 qui aurait ensuite décliné.

Ce passage de l'Art nouveau des monuments de fer aux arts décoratifs d'intérieur s'est fait durant les onze années qui séparent les deux expositions de 1889 et 1900.

L'expression « Art nouveau » naît en France avec le marchand d'art Siegfried Bing vers 1895. Les institutions sont également favorables aux arts décoratifs avec la création de *l'Union centrale des arts décoratifs*. Leur but étant de créer un art qui lie art et artisanat. Au même moment, la réforme du Salon de 1890 avait permis aux autres métiers d'art d'être exposés.

Le *rococo* joue un rôle central pour créer cet art nouveau ; la modernité sous Louis XV était associée aux représentations organiques dans les intérieurs. Le style *rococo* sera la base du renouveau artistique mais pas seulement. Ces formes organiques seront liées aussi au corps humain, aux concepts de la neuropsychiatrie de Charcot, aux théories pré-freudiennes. Charcot joue un grand rôle de mécène des arts notamment auprès d'Emile Gallé.

En France ce renouveau est perçu comme une régénération des héritages traditionnels, alors qu'ailleurs la crise du libéralisme et la réaction contre le positivisme ont été plus violentes avec des courants avant-gardistes politisés.

Les frères Goncourt, Jules et Edmond mi-aristocrates, mi-bourgeois allaient jouer un rôle direct et formateur dans le goût à la mode vers 1890. Une génération avant la Tour Eiffel, ils avaient réhabilité les intérieurs extrêmement élaborés avec les arts *rococo* du XVIIIe siècle.

Ecrivains et critiques d'art, ils vivaient dans le culte de l'Ancien Régime, et particulièrement de l'élégance culturelle sous le règne de Louis XV (1715-1774). Ils parvinrent à l'âge adulte au moment des émeutes sanglantes de 1848 et du coup d'Etat de Louis-Napoléon. Ils détestaient autant le peuple, foule destructrice et barbare que le bourgeois, dont le matérialisme et l'individualisme anéantissaient tout raffinement d'une culture hiérarchique d'Ancien Régime.

Condamnés à vivre dans un monde sans aristocratie légale, ils expriment leur rejet en créant leur propre univers, en reconstituant l'art, les manières, les coutumes et les objets de l'époque de Louis XV.

Critiques d'art hostiles à l'académisme, ils voulaient voir triompher la modernité. Ainsi ils collectionnèrent les objets japonais à partir de 1851. Ils étaient surtout connus pour la série d'études sur l'art du XVIIIe, publiées entre 1854 et 1875²⁴⁷.

Leur curiosité se penchait sur la peinture, la mode, les arts appliqués et la décoration intérieure. Cette passion qu'ils avaient de collectionner tout ce qui touchait à l'art du XVIIIe siècle, les poussait à rassembler toutes sortes d'objets, bijoux, mobilier, invitations à bal masqués, mémoires des maîtresses de Louis XV, coffrets, tapisseries, chandeliers, gravures et pastels. Tout ceci, complété par les produits japonais collectionnés par l'élite de L'Ancien Régime : paravent laqués, petits accessoires d'ameublement en ébène et onyx, boîtes en ivoire sculptées et porcelaines peintes.

²⁴⁷ BOUILLON Jean-Paul, [et al.], *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France : 1850-1900*, Paris, Hazan, p 28-29.

C'est ainsi que la richesse décorative de l'art japonais, va ressourcer le répertoire de formes dans lequel puisent les artistes. Ardents admirateurs de la nature, les artistes japonais tentent de montrer la beauté d'un oiseau ou de paysages sans respecter la perspective, ou la vérité biologique, mais plutôt en retranscrivant la quintessence de l'objet représenté. Tout l'art de ces artistes repose sur leur capacité à styliser la nature²⁴⁸.

Les frères Goncourt, installèrent leur vaste collection en 1869, dans un hôtel d'Auteuil, où ils vécurent comme dans une forteresse entourés par les vestiges d'une culture aristocratique passée.

La maison d'Auteuil était la réponse à l'haussmanisme naissant qu'Edmond qualifiait « d'implacable de ligne droite [...] qui font penser à quelque Babylone américaine de l'avenir ».

En effet, l'art qu'ils défendaient était le contraire de la régularité et de l'uniformité. C'est de leur lieu aristocratique que sont venues les bases du style moderne des années 1890.

Ils opposaient l'art industriel et commercial, laid à leurs yeux à la sensualité et la beauté de l'art *rococo*. La Régence et le règne de Louis XV fut un âge d'or pour l'artisanat de luxe. La cour qui pouvait quitter Versailles à la mort de Louis XIV était très friande de tous les objets de luxe produits par de nombreuses corporations d'artisans. Les nobles se faisaient construire des maisons de plaisance ou hôtels particuliers décorés dans un style dit « moderne ». On se recevait dans des cercles intimes, sans la solennité contraignante de Versailles. La cour de Louis XV favorisa le raffinement et l'accroissement du travail des artisans. Louis XIV aimait les grands panneaux d'histoire, alors qu'avec Louis XV on vit s'épanouir des petits panneaux décoratifs aux motifs champêtres. Watteau amorça le thème des fêtes galantes, qui triompha à l'Académie, avec Boucher et Fragonard. Boucher et Falconet étaient les directeurs de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres, créée par Madame de Pompadour en 1756. Ils y transposèrent leurs sujets de peinture et de sculpture.

²⁴⁸ SCHMIDT Clara, *Ornement japonais*, Lyon, L'Aventurine, 2007, 126 p.

Des enseignes de boutiques réalisées par Chardin et Watteau montrent la diversité des objets présentés : porcelaines, miroirs, bijoux, tableaux, pierres précieuses...

Si les Goncourt voient dans le XVIII, l'âge d'or de l'art et de l'artisanat, ils voient aussi la naissance de l'espace privé, un sanctuaire de la nature et de la forme féminine, où dominant l'irrégularité et la sensualité. Pour eux, l'élite aristocratique se trouvait ainsi isolée, dans un monde de raffinement à l'abri de la politique.

Les femmes jouèrent un rôle fondamental dans les aménagements intérieurs. Ce modèle *rococo* d'identité féminine, s'opposa au grand goût de Louis XIV.

Qui disait « gracieux », signifiait : petit, féminin, sensuel. Le style moderne du XVIIIe crée de nouveaux meubles qui favorisent la langueur, la douceur de vivre : le canapé, la causeuse, la bergère, la chaise longue.

Après s'être écarté du faste de Versailles, le thème général de cette décoration nouvelle, parle de la nature et en devient son thème central ; l'intérieur est un ensemble organique avec un seul vocabulaire de formes. Toutes celles-ci sont ondoyantes, asymétriques, rappellent les volutes des rocailles et coquilles et les arabesques des plantes. Ainsi de petits meubles ondoyants répondaient aux guirlandes de fleurs des panneaux décoratifs. La femme elle-même faisait partie intégrante de son intérieur en tant qu'objet décoratif ; sa toilette, coiffure, rubans, toutes ses formes ondoyantes s'accordaient aux meubles et tapisseries. Les mêmes tissus légers ornaient les robes des femmes et leurs murs. Vignes et fleurs ornaient les chevelures, on parlait de mode « ondoyante et serpentée ».

La maison des Goncourt était aussi un monument contre l'éclectisme bourgeois. En effet, ils s'en tenaient à une unité de style, avec des objets provenant uniquement de la France du XVIIIe ou d'Orient.

C'est le contexte politique qui va se faire rencontrer le raffinement du XVIIIe siècle et les arts industriels français.

L'année 1889 marque l'apothéose du libéralisme sectaire de Gambetta et Ferry. Face au libéralisme mondial, la France choisit les mesures protectionnistes pour aider l'industrie nationale. De plus, la brusque ascension du général Boulanger fragilise les institutions de l'Etat, les Républicains découvrent alors les dangers du nationalisme et de l'anti-parlementarisme vers 1888-1889.

La IIIe République doit se métamorphoser pour continuer à exister. Entre 1889, fin du boulangisme et 1898, début de l'affaire Dreyfus, une nouvelle forme de républicanisme voit le jour.

En effet, les élections de 1889 et 1893 révèlent une nouvelle génération de meneurs politiques, comme Léon Bourgeois, Paul Deschanel ou Raymond Poincaré. Cette nouvelle génération de Républicains a pour doctrine politique le « progressisme »²⁴⁹.

Cette politique sous-tend des alliances nouvelles entre 1893 et 1898 ; après 1889, la droite monarchiste accepte la Constitution, car elle se rend compte qu'elle pourra utiliser son poids politique au sein même du système républicain. Comme les Républicains ont atteint leurs objectifs fondamentaux : l'école laïque obligatoire, et le suffrage universel, ils peuvent s'allier avec leurs ennemis d'hier car ils ont tous un intérêt commun : lutter contre le socialisme montant. En effet celui-ci s'organise et devient de plus en plus important entre 1889 et 1896. La question de la protection sociale se retrouve alors au cœur de la politique républicaine dans les années 1890.

L'élan antisocialiste guide alors la politique progressiste qui passe par trois phases, qui chacune influera sur le style moderne officiellement voulu dans les arts.

Tout d'abord le rapprochement avec les élites cléricales et aristocratiques est qualifié « d'esprit nouveau » par Eugène Spuller ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts. De même, la République scelle une alliance avec le tsar ; il y a donc ralliement avec l'aristocratie national mais aussi internationale. Puis pour se rapprocher des idées socialistes, Léon Bourgeois crée « le solidarisme » qui allie individualisme libéral et solidarité sociale. Après le renversement du cabinet de Léon Bourgeois qui voulait créer un impôt progressif sur le revenu, Jules Méline ouvre la troisième phase du progressisme républicain entre 1896 et 1898. Son slogan : « ni

²⁴⁹ SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France...op.cit.* p 52.

révolution, ni réaction » ; La IIIe République des années 1890 était donc à la fois progressiste et conservatrice.

C'est dans l'alliance entre aristocratie et solidarisme progressiste, que va converger la nouvelle élite politique et culturelle.

Parce-que la France connaît des difficultés économiques entre 1889 et 1896, les métiers d'art se retrouvent au-devant de la scène. En effet, à partir de 1890, le pays ne peut plus rivaliser avec la puissance industrielle allemande et américaine. La technologie et l'industrie lourde ne peuvent plus servir de base à une idéologie du progrès, qui permettrait l'ascension économique du pays. La France importe ses matières premières comme le charbon, et ses exportations diminuent. La réponse du gouvernement à ce déclin, a été l'instauration du protectionnisme, par la mise en place dès 1892 de droits de douane sur les importations.

L'élite républicaine propose alors de revivifier les traditions de qualité pour répondre à la rivalité industrielle. Ainsi Berger, auteur d'un rapport en 1889 sur l'exposition universelle qui louait la technologie, doit revoir son point de vue. Le changement de cap est radical, puisque dorénavant la modernité française va s'incarner dans l'objet bien fait. Cependant lorsque la classe politique se penche sur le secteur artisanal des années 1890, elle se rend compte que celui-ci souffre tout autant que le secteur industriel. Dès 1870²⁵⁰, la compétitivité de la France dans le domaine artistique décline. En effet, les exportations de mobiliers ont diminué d'un tiers entre 1873 et 1889. La France n'est plus l'unique représentante sur le marché mondial, de la grâce et de l'élégance ; il faut aussi compter sur l'Allemagne et les Etats-Unis qui s'illustrent par leur virtuosité notamment l'Allemagne avec ses écoles d'art industriel, répandues dans tout le pays.

En plus de la rivalité internationale, une crise interne de l'artisanat touche notre pays. La consommation de masse fragilise la création, au profit d'objets d'exécution rapide et de simple consommation.

²⁵⁰ *Ibid*, p 61.

Les réformateurs officiels veulent lutter contre cette pression commerciale, leur but étant d'élever le goût du public pour le bien de toute la société. Il se trouve que le commerce du meuble de luxe, installé au cœur du faubourg Saint Antoine, avait su garder son savoir-faire d'une génération à l'autre depuis le XVIIIe siècle.

D'ailleurs, le secteur du luxe qui se sentait menacé par la concurrence internationale, lança un appel au secours à l'Etat pour une politique officielle des arts appliqués, afin de rendre à l'ébénisterie et aux autres métiers d'art la place d'art noble, qu'ils avaient sous l'Ancien Régime.

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, *L'Union centrale des arts décoratifs* œuvrait déjà pour revivifier les arts décoratifs : Au début, association privée et élite artistique, elle devint peu à peu un groupement public. Un changement d'orientation l'amène à se focaliser non plus, seulement, sur le potentiel commercial des « arts décoratifs » mais aussi sur son raffinement culturel.

En 1864 le nom évolue en « Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie ». Elle se compose de cent trente-six membres fondateurs. Parmi eux, des fabricants de dentelle, de papiers peints, de tapis, de pianos ainsi qu'un dessinateur de tapisseries et un orfèvre.

Leur idéologie était inscrite dans leur nom : les beaux-arts appliqués à l'industrie. Leur but était donc l'union des arts, l'intégration du beau dans l'utile à des fins commerciales et de sauvegarde de l'artisanat. Ils voulaient industrialiser l'art et rendre l'industrie plus artistique.

Bien qu'association privée à ses débuts, l'Union centrale avait l'appui bienveillant du gouvernement. Elle institua des concours et des expositions, qui ont eu un retentissement national : artisans de Paris et de province étaient invités à soumettre leur projet, pour des applications de l'art à l'industrie.

En 1889, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, choisit d'éliminer le terme « industrie » pour mettre l'accent sur l'art et devient *L'Union centrale des arts décoratifs*. Un profond changement intervient dans l'idéologie du mouvement ; on ne cherche plus à démocratiser l'art mais plutôt à aristocratiser l'artisanat. L'artisan n'est pas seulement le créateur d'objets utiles mais aussi un artiste.

Cette transformation interne est due à la Commune. En effet, la guerre civile avait laissé l'hôtel de Ville et le palais des Tuileries en ruine.

Un incendie avait ravagé une partie du château de St Cloud, lieu d'habitation de Napoléon III.

Suite à cette profanation du patrimoine culturel un groupe de collectionneurs, aristocrates et bourgeois, tel Edmond de Goncourt, décide de s'allier avec l'Union centrale pour présenter des expositions de peintures, dessins, gravures, tapisseries, céramiques et boiseries des XVII et XVIIIe siècles.

Ce groupe veut aussi attirer l'attention sur l'exil des trésors du patrimoine vers les collections étrangères, notamment la section *rococo* de la Wallace Collection du baron Alfred de Rothschild²⁵¹.

Entre 1878 et 1882, la société crée un journal : *La revue des arts décoratifs* et parraine une importante exposition de « dessins de décoration et d'ornement de maîtres anciens ». Cette exposition est organisée par deux de ses membres : Gustave Dreyfus et Charles Ephrussi. Les gravures et aquarelles, provenaient essentiellement des collections du duc d'Aumale, d'Edmond de Goncourt et du marquis de Chennevières. Celui-ci voit dans l'inauguration de l'exposition de 1879, l'amorce du renouveau qui rétablira l'art du XVIIIe siècle. Chennevières a été un maillon essentiel entre l'Union centrale et le ministère des beaux-arts.

De 1882 à 1887, *La revue des arts décoratifs* consacre son attention, à la classification érudite des arts et à leur reconstitution. Vers 1880, elle publie de nombreuses illustrations de boiseries sculptées, chinoiseries et guirlandes empruntées au style XVIIIe.

²⁵¹ SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France ...*, op.cit, p 119.

La Revue accordait une haute importance aux travaux d'érudition, sur le caractère organique, et érotique de cet art de la mi-XVIIIe siècle.

Roger Marx, en tant que fonctionnaire et critique d'art, mais aussi fervent disciple des Goncourt, joue un rôle central dans le mouvement officiel pour les arts décoratifs. Il rejette le faux luxe ostentatoire et l'éclectisme incohérent.

Il milite au sein de l'administration des beaux-arts pour un renouveau du passé sans le renier.

Rejoint à L'Union centrale par Gustave Larroumet, ce dernier propose à la Sorbonne le premier cours sur la littérature de la période *rococo*. Il célèbre le caractère intime du style *rococo*, de la solennité du style Louis XIV qui évolue vers la souplesse et la grâce du Style Louis XV.

Lui aussi affirme la nécessité d'un style nouveau, en se basant sur ce que les anciens nous ont appris. Il rejette l'historicisme qui propose un éclectisme routinier, qui ne constitue pas un vrai style. Il faut trouver de nouvelles formes pour exprimer l'élégance fondamentale de la France. L'art du grotesque revient au premier plan ; cet art toujours réexporté et réinventé à travers les siècles a inspiré notamment la Renaissance et le Maniérisme et bien sûr le *rococo* qui va rajouter les arabesques. Ce style fait de dentelles décoratives va se fondre parfaitement dans l'esprit de l'Art Nouveau. En effet, ce mélange de trompes l'œil, de cartouches végétalisés et de monstres irréels, correspond à l'esprit symboliste du style moderne²⁵².

En réaction à la grandiloquence du baroque, le rococo se caractérise par la grâce et le caractère ludique des chinoiseries et singeries sur les murs, des châteaux des XVII et XVIIIe siècles.

Autour de 1890, le conseil d'administration de l'union comprenait, entre autres personnalités : Charles Ephrussi, Paul Mantz, le baron Gustave de Rothschild. Parmi les artisans du luxe qui écrivaient pour la revue, il y avait l'orfèvre Lucien Falize et le verrier et céramiste Emile Gallé. Cette coalition formula un programme dont le double

²⁵² ZAMPERINI Alessandra, *Ornament and the grotesque: fantastical decoration from antiquity to art nouveau*, Thames & Hudson, 2008, 308p.

objectif, était de présenter des ensembles XVIIIe, de s'en inspirer pour trouver un style moderne qui allierait naturalisme et nationalisme. Avec le renouveau du *rococo*, les tapis, rideaux et papiers peints²⁵³ adoptent les arabesques dans des petites scènes à la manière de Watteau.

Les rénovations de la Bibliothèque nationale, des châteaux de Versailles et de Chantilly, et l'entrée des arts décoratifs au Louvre montrent à quel point la IIIe République voulait promouvoir le patrimoine *rococo*.

Une alliance franco-russe permit de trouver de nouveaux débouchés pour les artisans du luxe. Les deux pays s'accordent en 1891 et signent un traité. De nombreux échanges de cadeaux et monuments ont lieu.

Le tsar Nicolas II et la tsarine se rendent en France en 1896, Félix Faure de son côté visite la Russie en 1897. Chaque visite officielle impliquait la création d'ensembles décoratifs et la commande d'objets précieux aux artisans les plus talentueux.

La visite des souverains russe de 1896 permet l'inauguration du pont Alexandre III, en hommage au père de Nicolas II, mort depuis peu.

L'héritage culturel partagé, créait ce lien naturel entre les deux pays. La première alliance franco-russe, avait été conclue entre le Roi-Soleil et Pierre le Grand. Il s'en était suivi un riche échange culturel essentiellement dans le sens France-Russie, car Pierre le Grand souhaitait européeniser la culture russe. Ainsi les aristocrates russes ont été d'enthousiastes mécènes pour les artisans français. Nombre d'entre eux ont quitté la France pour s'installer en Russie. L'imposante résidence impériale de Saint-Pétersbourg a été décorée par des artisans *rococo* dont Nicolas Pineau, sculpteur sur bois, et Falconet, le célèbre sculpteur sur marbre de Madame de Pompadour. Clodion, célèbre pour ses nymphes adolescentes dénudées, expédiait ses œuvres à ses mécènes de Saint-Pétersbourg²⁵⁴. *La Revue des arts décoratifs* de 1884-85

²⁵³ Voir les nombreuses chroniques sur les papiers peints dans *Le Midi artiste* autour de 1900.

²⁵⁴ SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France... op.cit*, p 170.

consacre une étude sur les patrons russes de Clodion. Une monographie de Boucher publiée en 1889 parlait de la clientèle russe du peintre.

Une solidarité artistique naît entre collectionneurs et érudits russes et français, pour réorienter les recherches sur l'alliance artistique qui datait du XVIII^e siècle entre les deux pays. Dans le Salon de Charcot, les collectionneurs russes côtoient notamment Jules Dalou et Falguière.

L'exposition universelle de Moscou marque le début de longs échanges culturels entre la France et la Russie. Parmi les villes étapes de ces échanges, il y a Nancy, ville *rococo* par excellence : le beau-père de Louis XV, Stanislas Leszczyński, avait transformé sa ville dans le goût *rococo*. L'élégante place Stanislas, est entourée de grilles en fer forgé, enlacées elles-mêmes de feuillages dorés, et les fontaines sculptées représentent Neptune et des déesses marines.

En gardant cet esprit moderne et français, Roger Marx suggère de redessiner les pièces de monnaie, en trouvant de nouveaux emblèmes pour la III^e République.

Les responsables politiques de la République, comme Jules Ferry avaient choisi d'éviter la Marianne révolutionnaire avec bonnet phrygien. Dans les sculptures et médailles, la République était représentée par une jeune femme de facture classique, drapée, couronnée de lauriers et portant les tables de la Constitution. Après 1880, ce langage allégorique change, Marianne redevient révolutionnaire. La Marianne de la pièce de un franc d'Oscar Roty, montre une Marianne végétale, qui sème et récolte ses fruits et porte le bonnet phrygien. Ses drapés sont légers et flottent aux vents tels des lianes, elle est gracieuse et conquérante. La Marianne de Roty exprime l'espoir dans le solidarisme des arts et le renouveau organique.

L'Union centrale soutenait la même politique que les officiels quant à la régénération et la réunification de tous les arts. L'Union centrale ajoute à cela, le rôle de la femme française dans ce renouveau.

En 1880, les érudits (Paul Mantz, Henri Bouchot, Henry Havard, Les Goncourt) veulent promouvoir un style moderne fondé sur la nature, l'artisanat de luxe et la femme. Cette idéologie s'intensifie entre 1892 et 1896. La femme nouvelle est la descendante de l'aristocrate du XVIII^e siècle, qui était muse et décoratrice.

On s'inspire des motifs *rococo* du XVIII^e, hampes florales, roses, petits oiseaux et fruits auxquels viennent se rajouter courbes et chevelures féminines. La femme se fond dans un environnement organique²⁵⁵.

Ce rôle majeur que veut lui faire jouer l'Union centrale, doit aussi composer avec le féminisme français. L'Union met en avant le rôle de la femme, responsable par ses choix de décoration intérieure, du destin des arts appliqués nationaux. La justesse dans le goût n'est pas innée, il faut prévaloir l'artisanat du luxe plutôt que la fabrication en série à bas prix. Il s'agit de promouvoir un féminisme familial et bourgeois. La féministe accepte son rôle de femme gardienne du foyer.

Larroumet et Berger rejoignaient l'idée d'un féminisme familial, où en leur appropriant ce rôle supposé nouveau, elles réintégraient leur rôle traditionnel : décoratrice d'intérieur et objet d'art vivant devant s'embellir elle-même.

*Source de jeunesse et de vitalité, les femmes n'aiment aucune forme d'archaïsme. Tout ce qui est vieux les choque et les chagrine. Par instinct, par désir de plaire, par goût des sensations agréables et des sentiments riants, elles ne s'attardent pas avec ce que le temps a touché. Non seulement elles préfèrent le présent au passé, mais elles anticipent sur l'avenir. Presque toujours, elles sont de goûts avancés en art et en littérature*²⁵⁶.

255 Fig. 43. Couverture de la Revue des arts décoratifs, 1898, Bibliothèque nationale, Paris dans SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France, ...op.cit*, p 205.

²⁵⁶ *Ibid*, p 213.

Avec la scission en 1890, du Salon en deux entités, on découvre pour la première fois des objets d'art décoratifs, aux côtés des tableaux et des sculptures.

Ainsi le nouveau Salon définissait l'objet d'art comme une œuvre unique, personnelle et artistique. En tant qu'artiste, l'artisan pouvait donc apposer sa signature sur sa production. Le succès du Salon réformé est immédiat, les journalistes saluent le retour des arts décoratifs dans le grand art. On reparle alors des Goncourt qui avaient célébré la grandeur esthétique de l'art décoratif.

Parmi ceux qui consacrent leur énergie à faire connaître les arts décoratifs, deux d'entre eux ont eu un rôle capital : Victor Champier, rédacteur en chef de la Revue des arts décoratifs, et Roger Marx, administrateur des beaux-arts, membre de l'Union centrale et critique d'art.

Champier rappelait le caractère organique et anthropomorphique de l'art *rococo*, avec ses commodes ventrues et ses fauteuils « aux courbes complaisantes ». Cependant il ne jugait la créativité pas seulement sur les critères du XVIIIe siècle. Il se demandait si une société démocratique ne pouvait qu'être sans goût, sans amour de l'art et du luxe. Il pensait au contraire, que le raffinement, l'élégance n'était pas l'apanage des monarchies.

Roger Marx joue aussi un rôle important dans la réunion de l'art et de l'artisanat. Critique d'art et collectionneur, il travaillait aussi à l'administration des beaux-arts. Il évoluait donc entre le monde de la création artistique, et les institutions de la culture officielle. A partir de 1884, il écrit pour *La Revue des arts décoratifs* ; il soutient la campagne qui vise à réformer le Salon officiel en y intégrant les arts décoratifs en faisant pression dans la presse et auprès des pouvoirs publics.

Il a persuadé l'Etat d'acheter *Le Baiser* de Rodin et des œuvres de Gallé pour le musée du Luxembourg.

Autour de 1889-90, Rodin joue avec Gallé un rôle central dans la scission qui a contribué, à la création de la *Société nationale des beaux-arts* où arts décoratifs, sculpture et peinture étaient exposés côte à côte.

Le monument à Claude Lorrain²⁵⁷ (1892) crée à Nancy par Rodin, montre comment les milieux officiels ont choisi de promouvoir la modernisation de l'héritage *rococo* en y ajoutant une nouvelle sensibilité psychiatrique.

Claude Lorrain est représenté absorbé dans son processus de création, pinceau et palette à la main juste avant d'appliquer le pinceau sur la toile. Sa tête est inclinée vers le haut, sa bouche est ouverte et ses pupilles dilatées.

Son attitude paraît dégingandée. Sa jambe gauche est pliée et posée sur une butte. Il a l'air en équilibre précaire.

La statue en bronze se dresse sur un lourd piédestal en pierre, représentant Apollon conduisant le char du soleil. Le dieu est au centre, son bras levé écartant les nuages pour laisser un passage au soleil. Les deux chevaux galopant vers l'avant, semblent se propulser hors de leur socle. Apollon et ses chevaux sont à moitié cachés dans la pierre. L'immobilisme de la statue forme un contraste avec le mouvement du piédestal. Les deux parties du monument sont asymétriques et les deux chevaux s'agitent dans la même direction.

Le projet de Rodin a des origines *rococo* dans la version originale du projet qui comportait une couronne de feuilles, autour du socle de la statue, détail typique du XVIIIe siècle. Au dos du piédestal se trouvait un signe connu de l'héritage *rococo* : un cartouche entouré de formes rocailles et surmonté d'une couronne. La couronne et le cartouche sont apparus ensemble dans la bannière royale, *Fluctuat nec mergitur*, à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle. Emblème ensuite ressuscité au XIXe siècle par la IIIe République.

Rodin s'est surtout inspiré des Chevaux du soleil de Robert le Lorrain, de la cour de l'hôtel de Rohan-Soubise à Paris. Comme lui, il choisit de ne révéler qu'une partie des chevaux ; le piédestal de Rodin projetant davantage les chevaux vers l'extérieur.

Entre le moment du projet et l'inauguration du monument en pierre et en bronze, à Nancy en 1892, Rodin atténue ses références au XVIIIe tout en accentuant sa signification contemporaine.

²⁵⁷ Claude Lorrain était un célèbre paysagiste du XVIIe siècle.

Il enlève la couronne de feuilles du socle ainsi que le cartouche, et la couronne au dos du piédestal, pour les remplacer par des éléments plus petits et plus simples.

Ce qui rend son œuvre plus contemporaine est le fait d'avoir voulu représenter les chevaux non pas, dans une attitude paisible à l'abreuvoir, mais au contraire complètement en furie, prêts à sortir du cadre. De plus, les critiques négatives ont été choquées par le fait que le piédestal n'occupait pas sa fonction traditionnelle de lieu de repos de la statue principale. Au contraire, la statue du peintre en déséquilibre repose sur des chevaux inachevés emportés dans une course folle.

La cible première des critiques reste la silhouette gauche et non idéalisée de *Claude Lorrain*. La convention voulait qu'on glorifie un artiste vénéré. Au contraire Rodin cherche la vérité psychologique du personnage. Il l'a beaucoup étudié, avant de le dessiner : tout d'abord en utilisant les portraits de l'artiste mais aussi l'ensemble de son œuvre. Ce qui ressort de cette analyse est un portrait psychologique de Claude Lorrain. Son génie était lié à la contorsion et aux irrégularités de sa figure. Rodin montre sa capacité à restituer la relation entre distorsion physique de Lorrain, et état psychologique. Les partisans de Rodin voyaient dans cette œuvre un progrès de la tradition artistique, car même s'il n'y avait pas de poses harmonieuses et classiques, la vérité du personnage était une réussite.

Du côté des Toulousains, Falguière, sculpteur protéiforme, maîtrise tous les styles artistiques qu'il aborde. Il se fonda lui aussi dans ce style moderne avec son Balzac au langage simplifié²⁵⁸.

Certains sont admiratifs de cet Art nouveau comme le critique Fourcaud qui au Salon du champ de Mars de 1890, s'émerveille devant les arts dédaigneusement qualifiés d'industriels. *L'exemple est bon à suivre : il est même indispensable qu'on le suive, aujourd'hui, dans l'encombrement croissant des Ecoles des beaux-arts, d'où il sort tant de mauvais peintres et de mauvais sculpteurs, voués à mourir de faim et qui pourraient utilement s'adonner aux arts mineurs. En ce Salon réformé dont vous voulez faire une pure manifestation d'art et non plus un concours d'écoliers éternels, brigant des médailles, montrez-nous ne serait-ce qu'à titre de décoration supérieure et de modèle de goût quelque pièce d'orfèvrerie parfaite de M. Falize [...], quelque meuble raffiné de M. Gallé [...].*

²⁵⁸ Illustration p 239.

Il reproche aux jeunes artistes de se détourner de ce qui n'est pas officiel.

Ces objets ont dès maintenant leur entier caractère [...]. En les excluant plus longtemps, on ne fera que prolonger le malentendu ancien des arts nobles et des arts familiers et négligeables. Il n'y a pas d'art négligeable ; il n'y a même pas de petit art ; il n'y a que de petits artistes, et j'insisterai toujours sur cette vérité :

Le peuple le plus artiste n'est pas celui qui produit le plus de pièces convenues ou d'école ; mais celui qui met, aux choses les plus simples, le plus de goût et d'expression²⁵⁹.

Mais plus tard, au Salon de 1904, Cet Art nouveau est vivement critiqué. Henry Havard de la *Gazette des beaux-arts* déplore, ce foisonnement hétéroclite d'objets d'art, n'ayant pas tous la même portée artistique. Il juge les Salons trop accueillants car de petits meubles de luxe côtoient de monumentales cheminées et même une automobile ²⁶⁰.Le débordement de ces œuvres toujours plus nombreuses, ces bibelots de nature courantes ne peuvent selon lui, exercer une bonne influence sur le goût général.

Les vrais collectionneurs ne se sentent attirés que par les pièces rares. Havard déplore le manque de sélection des envois pour leur valeur technique.

Il encense par contre, tous les vrais créateurs qui méritent à ses yeux d'exposer au Salon, comme Feuillâtre et son « drageoir aux libellules », sorte de boîte à bijou, ouvragée. Il déplore le manque d'originalité de Lalique, qui s'était illustré brillamment les autres années, mais le classe toujours parmi les plus grands avec Lucien Gaillard et Falize.

Il remarque que la bijouterie est devenue un art à part entière, qui prend son ampleur dans ces années-là et parle pour la qualifier « d'adorable fantaisie, de délicatesse ailée qui gouverne désormais ce précieux domaine ».

²⁵⁹ *Le Gaulois*, 14 mai 1890.

²⁶⁰ *La Gazette des beaux-arts*, 1904, « les arts décoratifs », p 22 à 35.

Au même Salon de 1904, la sculpture a sa place également, Emile Dacier écrit son admiration pour Auguste Rodin qui depuis quelques années, attire l'attention lors de tous ses envois au Salon²⁶¹.

Léonce Bénédicte dans son compte rendu du Salon de sculpture de 1904, confirme les propos de Dacier lorsqu'il dit que cette année-là une seule sculpture domine le Salon c'est *Le Penseur* de Rodin²⁶².

«... Sa grandeur farouche et surhumaine donne à ses proportions un aspect tout colossal ».

Comme Dacier, L.Bénédicte compare *Le Penseur* au *Laurent de Médicis* mais y voit une différence : L'œuvre de Michel-Ange représente un prince cultivé qui a connu toutes les grandeurs humaines, empreint de mélancolie et revenu de tout. *Le Penseur* lui n'est d'aucun temps, d'aucun milieu il représente l'homme prenant conscience de sa servitude, de son labeur, de sa misère et de sa grandeur. Léonce Bénédicte trouve une parenté avec *Le Mineur* de Constantin Meunier, agenouillé, sa hache à la main. Il semble s'être arrêté quelques instants pour réfléchir. Ces deux sculptures représentent les angoisses et espoirs, de l'homme contemporain.

Bénédicte n'est pas tendre avec les autres sculptures qu'il trouve, soit trop agitées ou trop somnolentes. En tous les cas, il considère que trop de plâtre, marbre ou bronze a été gâché par un manque cruel de créativité.

Parmi les sculpteurs aux tendances modernes, Il remarque la nudité de la *Corinthe* de Gérôme proche de la vie mais dont la couleur lui paraît artificielle.

²⁶¹ *La Gazette des beaux-arts*, 1904, p71 à 72.

²⁶² *La Gazette des beaux-arts*, tome 2 p 431 à 440.

Il parle aussi d'un petit *Bacchus* de Carlès, très classique, et d'un buste au « sentiment grec très pénétrant » de Lucien Schnegg. Il évoque dans sa chronique, l'importance de Théodore Rivière qui brille dans la catégorie des objets d'art. Il rappelle que tous ces précieux artistes comme Théodore Rivière, Cordier, Dejean en rapprochant la sculpture de l'orfèvrerie, des bijoux et bibelots l'ont rajeunie. En effet, ils lui ont donnée un débouché pour la vie contemporaine.

2. Une nouvelle génération de sculpteurs

Au Salon de 1894, Jean de l'Hers écrit que les sculpteurs qui comptent à Toulouse sont :

Messieurs Alexandre Falguière, Antonin Mercié, Raymond Barthélemy (1833-1902), Laurent Marqueste, Henry Maurette, Marie, Jules Labatut, Antonin Carlès, Théophile Barrau (1848-1913), Jean Carlus (1852-1930), Alexandre-Gabriel Laporte, Félix Soulès, Antonin Larroux (1859-1913), Anglade, Jean Rivière, Bergès, Alphonse Moulinier, de Montcabrier.

Certains sont encore présents dans les mémoires, d'autres ont été oubliés, c'est pour cette raison que nous n'avons pu retrouver tous leurs prénoms. Laporte est en bonne place dans la liste évoquée par le critique d'art. On mesure aussi combien la concurrence était rude puisque qu'ils étaient nombreux à travailler à Toulouse et que les commandes de l'Etat allaient comme nous l'avons vu, souvent aux sculpteurs installés à Paris.

Cependant, tous ces artistes sont liés grâce à *l'Alliance des Arts*, société de secours mutuels instituée depuis 1864 environ, par les artistes toulousains. On compte de nombreux adhérents sous la présidence de Laporte.

Comme ce Salon est exclusivement toulousain, on ne peut pas s'attendre à des œuvres d'exception²⁶³ :

²⁶³ *L'Art méridional*, 1er juin 1895.

ce sont des études, des ébauches ou des maquettes d'atelier offerts par les sculpteurs ou peintres, pour porter secours aux artistes dans le besoin.

L'exposition est intéressante pour les noms illustres qui y participent et nous renseigne sur les influences artistiques notamment de Laporte.

Au Salon de 1895, il donne une terre cuite : *Au lavoir*, représentant une jeune fille le corsage entr'ouvert, les bras et les jambes nus, le visage souriant. Laporte offre aussi un bronze à cire perdue montrant un des héros du bas-relief de Rude de l'Arc-de-Triomphe de l'Etoile.

Jules Labatut offre un groupe en terre cuite dans le genre de Clodion : une jeune femme jouant avec son enfant. Il y a aussi une *Biblis* offerte par Auguste Seysses et *Le Martyre* donné par Laporte-Blairsy qui rappelle par sa douleur *Le Tarcisus* de Falguière. On peut y trouver aussi *Le Faucheur* d'Abel Fabre et un *Dormeur*, tête d'étude d'Emile Bourdelle.

Marqueste nous propose une plaque en argent qui représente un profil de femme Renaissance, mêlant grâce athénienne et finesse florentine. Jean Rivière présente un médaillon de Charles le téméraire en étain.

Rappelons que tous ces sculpteurs maîtrisent parfaitement l'enseignement dispensé à l'Ecole et certains d'entre eux y sont professeurs et artistes pour leur ville.

Mais ce qui fait leur particularité, c'est de s'être perfectionnés auprès d'Alexandre Falguière. Son influence est si visible que dans les photographies du *Nu au Salon* de 1893, d'Armand Silvestre, on y retrouve ses Dianes. Ainsi la *Phryné* de Campagne et la *Salammbô* de Peyre ont des corps réalistes, calquées sur les modèles de Falguière alors que leurs visages gardent un aspect très académique. Ce décalage corps-visage est amusant à observer²⁶⁴.

²⁶⁴ SILVESTRE Armand, *Le nu au Salon*, Paris, E.Bernard, 1893.

Parmi ceux de sa génération, certains sculpteurs comme Jean-Marie Mengue (1855-1939) choisissent la veine « folkloriste » mais chez Laporte, les sujets puisés auprès de la population des Pyrénées existent mais ne sont pas l'essentiel de son œuvre. D'autres sont attirés vers l'ailleurs comme Théodore Rivière (1857-1912)²⁶⁵. Ce dernier est formé par Maurette puis Falguière et travaille cinq ans dans l'atelier d'Antonin Mercié à partir de 1878.

Sa première œuvre orientaliste est *Le Nubien* au Salon de 1880.

Il présente trois fois le grand prix de Rome sans succès avec *La Musique, L'Orientale et Déception*. Dépité, il n'exposera que deux fois au Salon entre 1885 et 1889. Il partira pour l'Algérie en 1887.

On lui confie la décoration du palais des fées au Trocadéro pour l'exposition universelle de 1889. On le retrouve professeur de dessin à Carthage en 1890, et en mission d'art à Djibouti en 1894.

Son chef d'œuvre sera *Salammbô chez Mathô* qui gagne une médaille de deuxième classe au Salon de 1895²⁶⁶. *Salammbô*, inspirée du roman de Flaubert est sa première statue chrysléphantine. Rivière devient le grand promoteur de la statuette polychrome et marie ivoire, onyx, or, argent, étain, bronze, albâtre et marbre.

Après 1890, le nu féminin l'inspire. Ses nus sont sensuels et érotiques, jamais crus ni vulgaires mais imprégnés de l'histoire antique ou biblique. Il réalise en 1905 *La Tragédie* pour la Salle des Illustres.

En 1907, il part au Cambodge, puis au Maroc et en Argentine.

Un autre sculpteur, aujourd'hui très coté sur le marché de l'Art nouveau se fait remarquer très jeune : de son vivant, Leo Laporte-Blairsy était déjà très apprécié par la critique. On lui a attribué à tort des œuvres d'Alexandre Laporte.

²⁶⁵ RICHEMOND Stéphane, *Les orientalistes : dictionnaire des sculpteurs, XIXe et XXe siècles*, Paris, Ed. de l'amateur, 2008, 222 p.

²⁶⁶ Illustration p 248.

Pourtant Laporte-Blairsy est plus jeune car né en 1865, il signait ses œuvres, « LEO » et leurs répertoires étaient différents. Ils ont travaillé ensemble sur la façade de l'Ecole des beaux-arts et nous le verrons dans le catalogue qui suit combien leurs styles diffèrent.

Léo Laporte-Blairsy apparaît dans les registres de l'Ecole municipale en 1884 en remportant le premier prix de sculpture d'après modèle vivant²⁶⁷.

Puis, grand prix municipal en 1886, il poursuit son apprentissage à Paris, auprès de Falguière et Mercié. Il a une carrière d'envergure nationale car il obtient des commandes de l'Etat.

Ce sont ses objets d'art décoratifs à partir de 1900, qui feront sa renommée. Son œuvre est significative des mutations que la sculpture doit opérer au début du XXe siècle pour avoir des débouchés économiques. En effet, la concurrence est violente pour un sculpteur officiel de la IIIe République. Sa manière jusqu'en 1900 puise dans un répertoire éclectique : Renaissance et sculpture XVIIIe. Ainsi *Le réveil de Morphée* (1894) étire et affine les formes apprises auprès de Mercié.

Après 1900, il se tourne vers l'art décoratif et conçoit de nombreuses statuettes, vases et surtout de table. Il se spécialise dans l'art du luminaire car il remarque rapidement le potentiel de la révolution électrique.

Sa recherche décorative s'amplifie et se simplifie, comme pour *Clémence Isaure* (1913) : une coiffe, quelques fleurs, un hanchement suggère le charme et le raffinement d'un mythe²⁶⁸. Les profils sont nets et souples. Remarquez dans les illustrations proposées²⁶⁹, l'importance de la coiffure qui structure l'ensemble.

Parmi les élèves de Laporte, retenons surtout Ducuing, Seysses et Bouval pour l'originalité de leurs parcours. Ils devaient être aussi les praticiens de Laporte lorsque l'on voit les commandes importantes reçues de l'Etat entre 1890 et 1900 avec notamment *L'Ariège et la Garonne* et le fronton de Gendarmerie à pied.

²⁶⁷ Registre de distribution des prix de l'Ecole des beaux-arts de Toulouse, Archives municipales, 1R619.

²⁶⁸ RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939...op.cit.* Tome III, p 726-732.

²⁶⁹ Illustrations p 252-253.

On retrouve souvent Paul Ducuing sur le parcours d'Alexandre Laporte comme à Rieux Minervois où il réalise le monument aux morts de la Grande Guerre alors que le maître y avait réalisé *Regrets* vingt ans plus tôt.

Elève de l'Ecole municipale de Toulouse puis de celle de Paris, où il suit l'enseignement de Falguière et Mercié, il épousera la veuve de ce dernier en 1922.

Il obtient de nombreuses commandes de l'Etat : Monument au chanteur *Jéliotte* (1900) pour la ville de Pau, au corps fin et élancé, avec lacets et rubans ressemblant à un biscuit du XVIIIe siècle.

Il y a aussi *Françoise de Cezelly* à Leucate, héroïne du XVIIe siècle, qui sauva le Roussillon de l'occupation espagnole. Son amitié avec Albert Sarraut (1872-1962), gouverneur général de l'Indochine et ministre des Colonies, explique également la réalisation d'œuvres plus exotiques.

En effet, Paul Ducuing effectua, en 1922, une mission en Extrême-Orient, au cours de laquelle il reçut des commandes publiques pour les souverains d'Annam, du Laos et du Cambodge. Sa réalisation la plus célèbre est le buste de Khai Dinh, empereur d'Annam de 1916 à 1925.

Son style réaliste et éclectique à la gestuelle très appuyée séduisait à l'époque²⁷⁰.

Le plus surprenant des élèves de Laporte, est Auguste Seysses naît à Toulouse en 1862 ; il est aussi l'élève de Ponsin Andarahy et Maurette à l'Ecole municipale des beaux-arts de Toulouse. Plusieurs fois médaillé aux Salons, ses plus grandes réussites sont liées à la plastique féminine *La femme à la Tortue* (1891), *Phryné* (1899), *La Pudeur* (1900)²⁷¹.

Son œuvre prend un autre tournant lorsqu'il rencontre Alphons Mucha. Celui-ci est un des fondateurs de l'Art nouveau.

²⁷⁰ RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939, ...op.cit* .p 685-690.

²⁷¹ *Ibid*, p 834-837.

Il crée de tout : de l'objet décoratif en matière précieuse, de la pâte de verre, du bronze, il dessine des meubles, des vitraux mais il est surtout le maître de l'affiche, avec ses femmes couronnées, enguirlandées et fleuries, aux formes languides, drapées de voiles et à la beauté lyrique.

Alfons Mucha offre à Auguste Seysses une collaboration, faisant appel au talent estimé du sculpteur pour parfaire ses réalisations. On devine l'intervention de Seysses, dans le modelé des chairs, aux formes moins longilignes, mais plus amples.

Les transcriptions de Seysses permettent de gommer le côté trop graphique de Mucha. Ce dernier permet au sculpteur, de sortir de l'académisme et de prendre conscience de la ligne et de ses possibilités décoratives. Des questions se posent : Lequel des deux a fait quoi, de cette statue de femme légèrement renversée, couronnée de lys, à la cambrure forte, proche par l'élégance svelte, des égéries à la Mucha mais aussi proche des femmes de bronze de Seysses²⁷². On pense que Mucha brossait les croquis et que Seysses, les réalisait. Mucha a confié la réalisation sculptée de *La femme Au Lys* à Seysses et l'habile statuaire y a mis tout son art. Autant dire qu'il se servait l'un l'autre, comme d'une œuvre jouée à quatre mains.

Bouval le moins connu des élèves de Laporte, naît à Toulouse en 1863. Il obtient de nombreuses médailles, le premier *accessit* au Grand prix Municipal de sculpture. Il était l'ami de Seysses et Laporte-Blairsy. Il n'a pas reçu de commandes publiques.

A la fin du siècle il travaille pour l'édition d'art pour des œuvres de petit format : luminaires, statuettes, baguiers, encriers, vases qui sont diffusés par Thiébaud Frères, Colin et Cie²⁷³. Il fait appel à la thématique du corps féminin alliée à des végétaux. Les courbes sont douces, le modelé lisse. Ses sculptures invitent à la rêverie.

²⁷² Illustration p 249-250.

²⁷³ BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse 1888-1939*, tome II, p 656 à 659.

Il est l'un des sculpteurs les plus originaux et pourtant le moins connu de cette fin du XIX siècle. Son *Ophelia*²⁷⁴ a été vendue chez Christie's en 2008, l'équivalent de 28763 euros.

Alexandre Laporte est un professeur qui a de l'autorité et qui stimule ses élèves : Bouval obtient une troisième médaille au Salon et Ducuing est deuxième au grand prix de Rome²⁷⁵.

Luce Barlangue considère Laporte comme le sculpteur toulousain par excellence :

*L'art de Laporte témoigne d'une habileté technique maîtrisée. Le syncrétisme dont son style fait preuve est parfaitement représentatif de ce que l'Ecole produisait de plus parfait dans un genre éclectique toujours élégant, sans mièvrerie*²⁷⁶.

Laporte accepte facilement la critique puisqu'il est capable de discuter avec impartialité de ses propres œuvres comme si celles-ci n'étaient pas de lui. De son maître Falguière, il a gardé le culte de la pureté des lignes : « Ses créations se font remarquer surtout par l'allure fière, le sentiment de vie, la noble aisance du mouvement »²⁷⁷.

Alphonse Moulinier²⁷⁸, un de ses élèves témoigne :

*L'atelier de Laporte fut le rendez-vous des élégances et des gloires locales. Tous les mondains s'y coudoyaient : premiers présidents, préfets, marquises et comtes, et deux ou trois bustes, puissamment esquissés, attendaient toujours la dernière main*²⁷⁹.

²⁷⁴ Illustration p 251.

²⁷⁵ *L'Art Méridional*, 15 décembre 1895

²⁷⁶ RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, op.cit. Tome III, p 723-724.

²⁷⁷ *La Chronique des arts et de la curiosité*, 16 juillet 1904, p 218.

²⁷⁸ Rédacteur en chef de *l'Art méridional* en juin 1899. Sculpteur et musicien, il a réalisé le buste de Georges Feydeau.

²⁷⁹ *L'art Méridional*, 1er juillet 1904.

D'après Moulinier, *Tircis* est sa plus belle œuvre :

*Elle date de ce temps où son âme généreuse débordait d'enthousiasme pour tout ce qui est art. Il sculptait, il peignait, il déclamait et chantait avec une chaleur communicative et une voix d'or qui, pour ne point sentir le Conservatoire, n'en empoignait pas moins son monde*²⁸⁰.

Lorsqu'il disparaît en 1904, Laporte ne laisse que la maquette du *Tircis* au musée des Augustins. Il n'a pas fait comme Carpeaux qui a diffusé très largement ses œuvres *via* son atelier d'édition à partir de 1872. Il voulait que celles-ci soient reproduites et répandues, aussi largement que possible. Son atelier était une véritable entreprise commerciale qui lui permettait de tirer d'importants bénéfices.

Il en fut de même pour Dalou et Rodin²⁸¹. Laporte n'aurait pas pu éditer de reproductions de *Tircis* puisque la sculpture avait été achetée par l'Etat.

Peut-être a-t-il refusé tout simplement la reproduction de son œuvre ; Le travail original est souvent transformé du fait de l'édition car le bronzier peut supprimer certains détails ou demander que le sculpteur modifie quelques éléments, par exemple une draperie pour cacher la nudité d'un modèle²⁸².

La sculpture de Laporte, si elle avait dû évoluer, serait allée vers Maillol plutôt que Rodin. La sculpture du XIXe siècle se caractérisait par une ornementation très riche abusant de l'allégorie. Maillol, a choisi d'abolir le mouvement. Il s'est inspiré de la fixité que l'on trouve dans l'art grec mais jusqu'à l'abstraction²⁸³.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ DE MARGERIE Laure, *Carpeaux, la fièvre créatrice*, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1989, 128p.

²⁸² RIONNET Florence, « L'éditeur et le sculpteur : amis des bons et mauvais jours » dans *La sculpture au XIXe siècle, mélanges* pour Anne Pingeot, Paris, N. Chaudun, 2008, p 259.

²⁸³ CAHN Isabelle, *L'ABCdaire de Maillol*, Paris, Flammarion, 1996, 119 p.

Ce retour aux fondamentaux, caractérise une partie de la sculpture du début du XXe siècle. Du fait de sa formation classique, Laporte aurait peut-être fait lui aussi, ce choix du retour aux sources de l'antiquité grecque : le choix de l'harmonie.

Alexandre Laporte est un artiste de la belle époque. Il n'est pas dans l'avant-garde comme Bourdelle qui reviendra à la taille directe. Il se fonde dans les courants tour à tour, classique, néo-florentin ou baroque qui plaisent à la bourgeoisie au pouvoir.

Cette formation classique lui permet d'ailleurs d'utiliser les allégories avec aisance.

Comme nombre de ses contemporains, il utilise la photographie²⁸⁴ comme document de travail pour réduire les séances de pose, mais n'ira pas jusqu'à prendre l'empreinte d'un corps comme son maître Falguière pour sa *Cléo de Mérode* (1896).

Notons que Falguière a été oubliée au XXe siècle, tout comme Laporte. C'est ce que nous rappelle Guillaume Peigné dans son dictionnaire des sculpteurs néo-baroques.

Il est vrai qu'entre la fin du XIXe siècle où Falguière était adulé et aujourd'hui où le musée des Augustins de Toulouse lui consacre une large place par le nombre des œuvres présentées, nous avons trouvé un vide d'environ quatre-vingt ans. En effet, après 1900, avec le retour de la taille directe la critique posthume ne voit en lui que l'archétype du sculpteur académique à décrier. Tous ces artistes modeleurs sont rejetés par la critique car ils ne sculptent pas eux-mêmes²⁸⁵ ; ce qui nous paraît surprenant aujourd'hui est que le véritable artiste était le créateur de la maquette alors que le praticien, ouvrier de la pierre était lui, le vrai sculpteur, comme Bourdelle, le praticien de Rodin.

²⁸⁴ SIMIER Amélie, « Ni moulage sur nature ni photographie ne sont et ne seront jamais de l'art ». Quelques réflexions autour de la découverte de photographies de Cache-cache d'Aimé Jules Dalou dans *La sculpture au XIXe siècle, mélanges* pour Anne Pingot, Paris, N. Chaudun, 2008, p 189-190.

²⁸⁵ WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Macula, 1995, 318 p.

Car le retour à la taille directe, impliquait que le sculpteur soit devant son bloc de pierre sans points de repères, comme le faisait Michel-Ange ; il fallait une bonne dose de courage, d'intuition et de force physique pour réussir²⁸⁶.

Rodin et Maillol, n'ont pas été égratignés par cette disgrâce. Le premier était un modeleur de talent, par sa puissance d'expression et Maillol a réinventé la sculpture classique en tendant vers l'abstraction²⁸⁷.

Laporte n'est pas le seul à avoir été oublié mais du moins lui n'a pas encore été réhabilité comme Falguière.

L'art moderne impliquait rupture. Avec les Toulousains du début du XXe siècle, il n'y a pas eu de rupture, et donc pas de vision conceptuelle. Les Toulousains restent figés, sur l'art statuaire remplissant une fonction décorative, soumis à des normes issues de l'art antique.

Selon Denis Milhau, le pouvoir municipal pendant ces années charnières, de la fin du XIXe a refusé de s'intéresser à l'innovation en glorifiant un art ancien et dépassé. Pour les municipalités radicales ou socialistes, l'essentiel était que ces sculpteurs soient consacrés par les médailles des Salons parisiens. En parlant du Musée des Augustins de Toulouse, il précise :

Le seul achat marquant pour le musée, entre 1850 et 1950, fut, en 1865, celui de l'Étoile du matin de Corot. Aucun impressionniste, aucun post ou néo-impressionniste, aucun fauve, aucun cubiste, aucun surréaliste, aucun abstrait n'entrèrent dans les collections publiques toulousaines, et si quelques artistes toulousains académiques et traditionalistes comme Debat-Ponsan, Benjamin Constant, Laurens ou Henri Martin y figurent, ce n'est pas à cause de la volonté politique et artistique locale, mais grâce à la générosité des artistes eux-mêmes, ou de leurs héritiers, et aux dépôts de l'État : l'art et l'art moderne ne méritaient pas que l'on déliât les cordons de la bourse²⁸⁸.

²⁸⁶ Illustration p 254.

²⁸⁷ Illustrations p 232 et 255.

²⁸⁸ MILHAU Denis, « Misérabilisme de l'Art ou la rigueur de l'inertie » dans *Toulouse épicurienne, subtile et tolérante*, éd. Autrement, série France n°4, mars 1991, p 148-155.

Malgré ce tableau noir, il y eut heureusement certains comportements individuels courageux et remarquables : celui du critique Huc, de *La Dépêche*, du juriste Malpel, collectionneur et mécène audacieux, et ceux d'amateurs éclairés comme Latécoère et Lacroix, mais ces exemples restent ponctuels.

CONCLUSION :

On voit très nettement comment s'est opéré l'effacement de Laporte dans la sculpture toulousaine. *Tircis* en est un bon exemple, puisque sur les cartes postales des frères *Labouche*, Il est positionné à l'entrée du square, côté rue d'Alsace Lorraine, puis se déplace vers la façade du Capitole, un peu caché des passants et enfin en 2012, du fait de son état très dégradé, disparaît du paysage.

Même si le sculpteur a été oublié, *L'Ariège et la Garonne*, ou le fronton de la faculté de Médecine et de Pharmacie, sont des œuvres que les Toulousains connaissent. Il a beaucoup contribué à la décoration du Capitole pour le théâtre, la façade côté square avec deux grandes allégories et la salle des Illustres.

Son style, comme celui des autres sculpteurs originaires de la ville, est marqué par l'excellence de l'enseignement de l'Ecole de Falguière et des beaux-arts.

La base classique de ces sculpteurs, évolue vers un éclectisme à la mode à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle. Laporte se fonde dans cette tendance où richesse et accumulation sont synonymes de beauté. Les repères sont connus et rassurent : Les artistes empruntent à la Renaissance classique, le romantisme n'est plus combattu et les œuvres réalistes tolérées. Les sculpteurs opèrent alors un savant mélange pour doser ces influences et arriver à une sorte de classicisme mou. Cette tendance éclectique puise aussi dans l'orientalisme et ses couleurs chatoyantes.

Certaines œuvres naissent de la commande publique, d'autres de la bourgeoisie privée mais ont en commun ce style consensuel. La commande publique suit son programme politique, en reprenant à l'église catholique le contrôle de l'espace civil. Du coup, l'aspect artistique passe au second plan.

Heureusement l'éclectisme génère aussi des artistes qui se servent des codes en vigueur pour mieux les détourner et en faire une sculpture puissante et charnelle.

Le courant stylistique majeur qui influencera le plus Laporte est, le style néo-baroque qui culmine dans la dernière décennie du XIXe siècle ; le sculpteur réalise *La Peinture* pour l'Ecole des beaux-arts et la fontaine : *L'Ariège et la Garonne*. Encouragé par le régime républicain, ce courant arrive à son apogée au moment de l'exposition universelle de 1900.

Ce style néo-baroque, s'impose grâce notamment à des artistes comme, Alexandre Falguière, Jules Dalou ou Auguste Rodin et cela dans toutes les formes d'art : monuments commémoratifs, fontaines publiques, décor d'architecture, édition et objets d'arts. Si les influences de Michel-Ange et du Bernin sont notables, cette sculpture revendique aussi l'héritage de Rude, Carpeaux et des sculpteurs du Versailles de Louis XIV et Louis XV. Elle use d'effets théâtraux, de jeux d'ombres et de lumières, les corps sont sensuels et les drapés virevoltants. L'influence de Carpeaux se voit sur les bustes pleins de vie de Laporte. Son hommage au sculpteur Ponsin-Andarahy donne une idée de son talent pour le portrait en buste, plein de panache.

Mais avec le courant Art nouveau qui prend son essor en réaction contre les dérives de l'industrialisation à outrance, le style de Laporte n'est plus vraiment à la mode.

L'Art nouveau marquera son empreinte par l'usage de la courbe et le mélange de différents matériaux. Certains des élèves de Laporte, comme Seysses ou Bouval réussiront dans cette voie de la sculpture-objet précieux. Ce courant s'essouffera lui aussi peu à peu vers 1905 au moment où va naître un style plus archaïsant, aux volumes plus denses qu'illustrera Maillol.

A partir de 1902, Laporte est qualifié par la presse locale de *maître de la sculpture toulousaine* ; il a influencé d'autres artistes grâce à son art d'enseigner, son goût pour chercher de nouvelles sources d'inspiration et d'évolution. Il étonne lorsqu'il sculpte *Regrets*, un monument funéraire qui évoque l'amour au-delà de la mort, d'un symbolisme poignant.

Mort prématurément à une époque charnière qui verra naître l'art moderne, il est resté classique, ardent et lumineux, jusqu'au bout. Il n'a pas eu le temps de se laisser gagner par les nouvelles tendances qui l'auraient peut-être engagé dans une sculpture plus épurée, moins ornementale.

ANNEXES

Catalogue raisonné

Les portraits : Bustes et médaillons

Scènes de genre

Sujets mythologiques

La sculpture monumentale

Sources : LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au XIXe siècle et presse locale*.

Les portraits : Bustes et médaillons

Œuvres datées

- 1.** **M. Sanssay, Salon de 1875 n° 3191, buste en terre cuite.**

- 2.** **M. Durand de Sensuba, Salon de 1877 n° 3922, buste en plâtre.**

Quel est le Toulousain qui ne connaît pas le buste de ce bon M. Durand, du père Durand, comme nous l'appelions familièrement, qui n'est plus, hélas ! Mais dont l'artiste a conservé les traits en leur donnant cette expression de bonhomie et de franchise qui font revivre réellement cet excellent homme²⁸⁹.

- 3.** **M. Devriès, baryton dans le rôle d'Hamlet. Salon de 1878 n°4374, buste en plâtre.**

- 4.** **M. Thibaut, Salon de 1879 n° 5146, buste en bronze.**

- 5.** **M. Croisade, Salon de 1880 n° 6455, buste en plâtre.**

²⁸⁹ *Le Midi Artiste*, 12 décembre 1880.

6. M.Tivollier, Salon de 1881 n°4028, buste en plâtre bronzé.

Il s'agit très probablement d'un buste commandé par Emmanuel Tivollier pour représenter son père Auguste, il a aussi commandé un buste de sa mère puisque Joseph Laporte parle des bustes des époux Tivollier dans l'hommage du *Midi socialiste* du 23 octobre 1930.

7. Mme Tivollier, l'épouse d'Auguste Tivollier, 1881²⁹⁰.

²⁹⁰ *Le Midi socialiste*, 23 octobre 1930.

8. J. Leybach, Salon de 1882 n° 4540, buste en bronze.

Dans *le Midi artiste* du 13 mai 1882, on apprend que J. Leybach est organiste à l'église Saint-Etienne et auteur d'un grand nombre de morceaux de musique, fort distingués et a notamment comme interprète le violoniste Birbet. Comme toujours avec Laporte, le modèle a l'air presque vivant, les traits du visage sont réalistes. Le musicien tient une partition de sa main gauche alors que tout le côté droit est caché dans ce qui rappelle une toge à l'antique. Ce qui d'ailleurs lui donne une allure étrange car il a plutôt l'air d'un convalescent avec « son bras en écharpe » !



- 9.** *Le général Kampf, Salon de 1885 n° 3886, buste en plâtre.*
- 10.** *M. Fabreguettes, Salon de 1887 n° 4155, statuette en plâtre.*
- 11.** *Mme de Planès, Salon de 1887 n° 4156, buste en plâtre.*
- 12.** *Jean Laporte, 1887, buste en terre cuite, Daté et signé : souvenir affectueux, Collection privée, ill. M1 p9.*

Est représenté ici le père, de l'architecte Laporte. La mise soignée, Jean Laporte a une veste au revers boutonné et un nœud papillon. Il semble nous regarder d'un air las, un peu ironique et les pupilles très creusées donnent de la vie au modèle. Le nez un peu fort, la moustache en croc, il a le visage marqué par les signes de l'âge : yeux rétrécis, menton un peu flottant, cernes gonflés, l'artiste a su rendre ce vieillard vivant pour toujours.

13. *Charles Ponsin-Andarahy*, 1888, buste en bronze patiné, 84 x 62 x 40 cm, Daté et signé, n° d'inventaire : R.888.3.1, Identifié en 2010 dans les réserves de l'Ecole des beaux-arts de Toulouse.



ESBT



Charles Ponsin-Andarahy décède en 1885²⁹¹, Alexandre Laporte devient officiellement titulaire du poste de professeur de sculpture, à l'Ecole des beaux-arts en 1889. Ils ont travaillé longtemps côte à côte, Alexandre Laporte étant son professeur assistant. Leurs œuvres se côtoient également dans la salle des Illustres puisque le *Vanneur* de Ponsin (ill.M1 p12) fait face à *Toulouse dans sa gloire* de Laporte.

L'artiste témoigne par ce buste posthume, de son admiration et son respect pour ce vieux professeur. La technique employée ici est d'abord le modelage en argile puis le moulage à creux perdu pour la réalisation du buste en bronze. On y voit sur le socle la marque du bronzier *Jaboeuf et Bezouh*.

Le vieux sculpteur porte une belle lavallière sur sa chemise et sa veste est ouverte. Il est en plein travail, il nous regarde comme ses élèves. Il accuse les signes de l'âge car son menton est légèrement tombant. Il porte une belle moustache et une abondante chevelure assez peu réaliste. En effet, il n'y a pas de transition entre la chevelure abondante et le visage, il manque les fins cheveux en duvet sur les tempes. En cela, on peut le comparer avec *l'âge d'airain* de Rodin²⁹² et même le *Voltaire à l'antique* de Houdon²⁹³, presque chauve, avec quelques rares cheveux juste là où il faut.

On jurerait que Charles Ponsin-Andarahy est vivant ; ses pupilles creusées donnent de la profondeur à son regard et puis il y a aussi ce petit élément en relief, au bord de la pupille qui capte la lumière et augmente la vivacité du regard²⁹⁴.

²⁹¹ *Journal de Toulouse*, 1er décembre 1885.

²⁹² LENORMAND-ROMAIN Antoinette, *Rodin*, Paris, Flammarion, 1997, p 28.

²⁹³ Jean-Antoine Houdon, *la sculpture sensible*, sous la direction de Buckling Maraike et Scherf Guilhem, Catalogue d'exposition musée Fabre, Montpellier du 17 mars au 27 juin 2010, p 123.

²⁹⁴ ROGER Valérie, « Du portrait malgré lui à la grâce intemporelle du visage », Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles [En ligne].

C'est Houdon le maître en matière de regard, qui rendait ses sujets d'étude presque vivants. Cette sculpture très décorative avec le nœud, la chevelure, la moustache et l'allure fière est emblématique du style baroquisant à la mode.

14. Guillaume Coustou, 1891, buste en marbre blanc, Préfecture du Rhône.

Le buste a été exposé dans la vitrine de M. Chappe rue d'Alsace Lorraine²⁹⁵. Il s'agit d'une commande de l'Etat d'un buste en marbre pour la préfecture du Rhône.

Le prix payé au sculpteur est de 2500 francs.

L'artiste apprécie le choix de Coustou car il écrit au ministre des beaux-arts, le 2 aout 1890 :

Le choix du sujet pour ce buste ne pouvait mieux me flatter. Aussi je tâcherai, Monsieur le Ministre, de mettre tout mon zèle et mon petit talent à l'exécution de cette œuvre²⁹⁶.

Considérés comme le chef-d'œuvre de Coustou, *Les chevaux de Marly*, échappèrent au saccage de Marly sous la Révolution et furent transportés en 1795, sur ordre du peintre David sur l'actuelle place de la Concorde. La nouveauté de cette œuvre réside dans l'absence de référence allégorique ou mythologique. On voit la nature primitive, un cheval effrayé, indompté et un homme nu aux muscles bandés. L'impression de mouvement, de violence et de lutte pour maîtriser l'animal, se voit de quelque endroit où l'on se place²⁹⁷.

Pour obtenir cette commande de l'Etat, Laporte a dû écrire au directeur des beaux-arts, Gustave Larroumet²⁹⁸ puis deux fois au ministre de l'Instruction publique.

²⁹⁵ *L'Express du Midi*, 11 novembre 1891.

²⁹⁶ AN, F/21/2091A.

²⁹⁷ Voir illustration du cheval sans l'homme p 230.

²⁹⁸ Né à Gourdon dans le lot d'un père ancien officier, Larroumet est agrégé de grammaire, spécialiste de Marivaux, il est directeur des beaux-arts de 1888 à 1891. Il sera aussi professeur de littérature à la Sorbonne et critique d'art.

Voici ce que dit, sa première lettre où il évoque sa difficulté à obtenir des commandes de l'Etat malgré ses deux médailles au Salon :

[...]Depuis longtemps déjà une grande pénurie de travaux sévit dans notre région surtout sur les œuvres d'art. La merveilleuse exposition de 1889, si fructueuse pour la capitale, sera malheureusement pour la province une cause de restriction des petits travaux quotidiens. Les visiteurs qui ont délié leurs bourses à Paris, sont prêts en rentrant chez eux, à faire des économies pour combler les larges dépenses occasionnées par l'exposition, et les achats. Telle est la perspective qui s'offre à nos yeux.

Aussi Monsieur le Directeur, je n'hésite pas à venir auprès de vous, me réclamant de mes titres, afin d'obtenir de l'Etat, une commande que l'on alloue également à mes confrères parisiens [...] ²⁹⁹.

Notons, qu'en plus des sculpteurs parisiens, la concurrence vient aussi du développement de l'Art nouveau qui privilégie le mélange des matériaux et la création de formes nouvelles alors que Laporte reste classique.

15. Le Laboureur, Salon de 1895.

16. [adolescent à figure éveillée coiffé d'un béret], tête d'étude, Salon de 1895.

L'Art méridional parle d'excellents morceaux de sculpture, concernant le salon de 1895, en même temps que de charmants, souvenirs des Pyrénées³⁰⁰.

²⁹⁹ Lettre du 26 octobre 1889, AN, F/21/2091A.

³⁰⁰ *L'Art méridional*, 15 mai 1895.

17. Lucien Mengaud, 1895, buste en bronze, signé, jardin du Grand Rond, Toulouse, ill. M1 p 18.

Sources : *Le Journal de Toulouse*, 30 novembre 1856, 27 avril 1863, 1^{er} septembre 1877, *La Dépêche de Toulouse*, 19 mai 1895.

Le buste de Lucien Mengaud est inauguré en grande pompe, pour célébrer la culture occitane à Toulouse le 19 mai 1895. Lucien Mengaud est décédé depuis huit ans lorsque la ville de Toulouse décide de lui rendre hommage. Il est l'auteur notamment du chant local *La Toulousaine* (qui inspirera Claude Nougaro au siècle suivant), ainsi que du chant *Le Poutou* (on retrouve d'ailleurs ces deux références sur le piédestal). Auteur de textes poétiques, Lucien Mengaud est également peintre paysagiste. C'est le poète local occitan par excellence, d'ailleurs, les invitations à cette inauguration sont réalisées par l'Escolo Moundino et l'on peut les retirer à l'Académie des Jeux Floraux. Un grand concours de musique est organisé ce 19 mai 1895. On joue les œuvres de Mengaud et tout le monde défile devant le buste de l'illustre poète. Sur l'estrade officielle les discours, notamment du maire de Toulouse et du poète Armand Silvestre, se succèdent. Sur le piédestal en pierre, on peut lire d'un côté : *La lengo rosos et Pimpanelos* : la langue rose et paquerette. *Rosos et Pimpanelos* étant le titre du recueil de poésie écrit par Mengaud en 1841.

Sur l'autre face du piédestal, il est inscrit : *Las aoucas del Thoumas de Founsagrive*. Il est fait référence ici à la petite pièce de théâtre, extraite de *Rosos et Pimpanelos*, et qui parle des oies de Thomas de Fonsegrives. On remarque qu'au contraire des autres piédestaux sculptés par Laporte, aucun feuillage exubérant ne vient détourner notre attention du texte ainsi mis en exergue, d'ailleurs le piédestal n'est probablement pas de Laporte. C'est la langue occitane qui est saluée ici *via* Lucien Mengaud. En effet, le buste en bronze ne présente pas d'originalité particulière, il est relativement neutre et peut être aisément confondu avec celui de *Vialatte* sénateur audois du même artiste (ill.M1 p 26). On peut noter néanmoins la noblesse du profil qui met davantage le poète en valeur que de face.

18. Buste d'homme âgé ou bibliothécaire, Salon toulousain de 1896.

Il a spirituellement donné pour socle à son buste, un énorme bouquin d'où semble sortir la tête merveilleusement expressive du bibliothécaire dont il a fait le portrait [...] Ce buste comptera parmi les meilleurs de Laporte, à qui l'on en doit, surtout depuis quelques années, d'absolument remarquables. Autrefois, qu'il me permette de le lui dire, son superbe talent frappait moins quand il faisait un peu apprêté, un peu tendu, presque majestueux. Laporte est un artiste trop complet pour n'être pas le meilleur juge de ses propres œuvres. Cette unique imperfection de sa manière a été corrigée. Rien maintenant de plus simple, de plus naturel que ses bustes d'hommes et de femmes. Et ils sont parfaits³⁰¹.

19. Le Violoniste Birbet, Salon de 1897, terre cuite, 48x19 cm, Musée du Vieux Toulouse, n° d'inventaire 37.6.1, ill. M1 p 22.

Cette statuette en terre cuite représente un violoniste virtuose lauréat du conservatoire de Toulouse et Paris qui, malgré sa cécité, fit une brillante carrière musicale. Pierre Birbet est souvent cité dans la presse toulousaine pour les nombreux concerts qu'il donna au théâtre du Capitole ou au Conservatoire.

Alexandre Laporte lui rend hommage en le représentant avec son violon. Il pose debout, les paupières closes, le violon contre son cœur. De sa main droite, il devait tenir l'archet qui n'y est plus. Derrière lui sur une chaise se trouve un grand manteau élégant. L'œuvre est réaliste par rapport à la photo du musicien qui se trouve au Musée du Vieux Toulouse. Beaucoup de détails dans la réalisation de la main ou du vêtement montrent la grande technique de l'artiste mais on s'ennuie un peu en regardant cette œuvre : en effet, le musicien pose comme devant un photographe. Il suffit de regarder le buste du violoniste Charles Carpeaux sculpté par son frère pour voir ce qui manque à l'œuvre de Laporte : la passion de la musique.

³⁰¹ L'Express du Midi, 9 avril 1896.

20. *Portrait de Madame Laporte, Salon de 1897, médaillon en marbre, 50 cm de diamètre environ, collection privée, ill. M1p 23.*

Ce médaillon a été exécuté de mémoire et probablement d'après photographie après le décès de Madame Joseph Laporte³⁰², la première épouse de l'architecte. Quand Joseph rencontre Maria, en 1886, dans le train entre Bayonne et Pau, il est accompagné de son ami Alexandre Laporte.

Maria Laporte (1866-1894) est ici représentée de profil. Elle porte une robe très ajustée, aux plissées droits, et fermée par une sorte de médaille-bouton au niveau du col. Ses cheveux sont relevés en chignon, un peigne précieux retient ses cheveux. Ses yeux sont grands aux pupilles creusées. Ses lèvres ourlées et son profil régulier rappelle un profil antique. Ce sont le vêtement et la coiffure qui nous indiquent l'époque à laquelle vivait Maria Laporte.

On retrouve de nombreuses similitudes entre le portrait de marbre et la photographie : le peigne dans les cheveux que l'artiste a choisi de rendre plus précieux, le vêtement ajusté au niveau du col, les mèches bouclées sur son front. Il y a surtout la ressemblance du modèle même si celle-ci n'est pas tout à fait exacte car on trouve moins de rondeurs dans le visage de marbre que sur l'original. Cependant, l'artiste a su rendre la personnalité de Maria par le choix du marbre blanc pour exprimer la pureté et la douceur de cette jeune femme.

³⁰² *L'Art méridional*, 15 juin 1897.

21. [Jeune homme à la chevelure luxuriante], Salon de 1898.

Buste en étain d'une allure très cavalière et à la moustache relevée en crocs. Habile et curieux mais il semble que le bronze donnerait plus de caractère à l'œuvre³⁰³.

22. Portrait d'Emmanuel Tivollier, Salon de 1900 n°2022, buste en plâtre.

Laporte a réalisé le buste d'Emmanuel Tivollier, le fils du célèbre restaurateur lyonnais qui est aussi l'ami du sculpteur ; Ils étaient camarades à l'Ecole des beaux-arts de Toulouse. Voici ce qu'en dit V. Saint-Prez dans un article de *L'Express du Midi* :

Laporte a rendu la physionomie sympathique et tout à fait personnelle de son camarade d'école avec une franchise savoureuse, de la gaieté, de l'entrain et de l'affection. Le calme du masque encadré d'une barbe traitée avec virtuosité s'éclaire d'un bon sourire. Les défauts même de cette bienveillante et intelligente figure sont reproduites sans qu'elles nuisent à l'agrément de l'ensemble. L'ami n'a rien voulu dissimuler ou embellir. Mais Laporte, en dehors de sa virtuosité professionnelle est trop véritablement et absolument artiste pour ne pas réaliser, malgré toutes les difficultés, un ensemble harmonieux, digne de celui qui est, à Toulouse, le vrai maître de l'Ecole Toulousaine³⁰⁴.

23. Portrait de Melle T... Salon de 1901 n°3312, buste en plâtre.

³⁰³ *L'Art méridional*, 27 mai 1898.

³⁰⁴ *L'Express du Midi*, 2 avril 1903.

24. Le cardinal Sourrieu, 1902, Monument en bronze, commune d'Aspet, ill. M1 p 27.

Derrière l'église d'Aspet, se trouve le buste du cardinal Romain Sourrieu.

Né à Aspet, Haute-Garonne en 1825, Evêque de Châlons, archevêque de Rouen, il est fait cardinal en 1897 par le pape Léon XIII. Romain Sourrieu très attaché à son pays natal participe à la création de deux écoles congréganistes, pour garçons et filles. Il meurt en 1899.

Sourrieu porte l'*aumusse*, manteau sans manche des cardinaux et une croix pectorale, (rouge et or pour les cardinaux) sur son habit. Sa tête est nue, il ne porte pas de mitre. Son crâne est dégarni malgré un visage relativement jeune. Il porte un regard bienveillant et lointain sur les choses, l'artiste a voulu le montrer détaché des contingences terrestres. Il paraît sans âge et la simplicité de l'habit contraste avec le piédestal extrêmement travaillé.

Sous le piédouche, une plaque énumère tous les titres honorifiques de Romain Sourrieu. Au-dessous, en marbre très finement sculpté, se trouve son blason de cardinal sous le chapeau et les glands.

Laporte semble avoir voulu symboliser simultanément l'homme, humble serviteur de Dieu et l'un des plus hauts dignitaires de l'Eglise catholique. Cette dualité, accentuée par le buste en bronze au-dessus de la blancheur du marbre du piédestal donne plus de force symbolique à l'œuvre.

Œuvres non datées :

25. M. Rozy, Buste.

On sait par Joseph Laporte, que ce buste a permis de faire connaître Alexandre Laporte et d'affirmer la réputation du jeune sculpteur³⁰⁵. Il représente un notable de l'époque, professeur à la faculté de droit, critique littéraire et musical.

26. [Buste de Melle de Bellisen]

Buste « dont le collet montant derrière la tête en forme de queue de paon étalée, était du plus gracieux effet »³⁰⁶.

27. Buste de Mabileau

Ce Mabileau était professeur d'histoire et histoire de l'art à l'Ecole des beaux-arts de Toulouse lorsque Laporte y enseignait. Il était également adjoint au maire³⁰⁷.

³⁰⁵ *Le Midi socialiste* : 23 octobre 1930.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Presse toulousaine et registres de l'Ecole des beaux-arts.

28. *Buste du baryton Merly*

Son buste fut longtemps exposé au foyer du Capitole, il est malheureusement aujourd'hui introuvable. Son portrait se trouve sur une fresque de la salle des Illustres. Né en 1828, il est un personnage haut en couleur de la vie culturelle toulousaine, mais Jean-Baptiste Merly fut aussi très controversé. Il obtient les premiers prix de chant, d'opéra-comique et de grand opéra au Conservatoire de Paris et fait sa première apparition à l'opéra de Paris en 1850. Il se trouve rapidement évincé pour son interprétation un peu trop appuyée, de l'air « mort au tyran », face à la loge de Napoléon III. Il fait une brillante carrière surtout en Italie, puis dans sa ville natale de Toulouse. Ses rôles les plus fameux étant le *Rigoletto* de Verdi et *Guillaume Tell* de Rossini. En tant que directeur du théâtre du Capitole il fut pitoyable si l'on en croit la presse toulousaine, il eut néanmoins des funérailles civiles grandioses³⁰⁸.

29. [*Portrait d'enfant*]

Fils de M. Jean Laffon ami commun de Joseph Laporte et Alexandre Laporte³⁰⁹.

³⁰⁸ *L'Art méridional*, 10 mai 1879 et 23 janvier 1883.

³⁰⁹ *Le Midi socialiste* 23 octobre 1930.

Scènes de genre

Œuvres datées :

30. *Rieur*, Salon de 1877 n°3923, buste en plâtre, version en bronze au Salon de 1879 n°5147, 28 x 40 cm, collection privée, ill. M1 p1.

Les artistes du XIXe siècle ne sont pas les inventeurs du rire ou du sourire en sculpture. Par exemple, le musée du Capitole de Rome nous révèle, un faune antique³¹⁰ riant, flamboyant célébrant la vigne et le vin. On peut trouver la rieuse Madame Houdon³¹¹ au Salon de 1787, la représentation est sensible et réaliste, alors que pour l'époque, représenter les dents du modèle n'est pas considéré comme étant de bon goût. On trouve aussi une *Rieuse* chez Jean-Marie Mengue vers 1902³¹². Le rieur de Laporte lui rit de bonheur. Il semblerait même qu'il éclate de rire. Comme le génie de *La Danse* de Carpeaux³¹³, il représente la joie de vivre. Cet adolescent ne porte aucun signe distinctif pouvant l'associer à un personnage mythologique, ni coiffure, ni bijoux, ni attribut particulier. Ce jeune homme de son temps, une cascade de cheveux sur la tête, celle-ci à la fois inclinée sur le côté et légèrement en arrière a la posture naturelle d'un rieur. Malgré le bronze à la patine très brune, le jeune homme brille car le buste poli renvoie des reflets de lumière. Les lèvres ourlées et le sourire large laissent voir toutes ses dents. Il rit tant que des rides se forment au coin de ses yeux. Son rire est communicatif, en le regardant on a envie de rire avec lui.

³¹⁰ <http://www.rome-roma.net/sculptures-musees-du-capitole.html>

³¹¹ BRESC-BAUTIER Geneviève, *Sculpture française du XVIIIe siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

³¹² ALLIRAND Lucille, *Vie et œuvre du sculpteur Jean-Marie Mengue (1855-1939)*, mémoire de Master II, UTM2.

³¹³ DE MARGERIE Laure, *Carpeaux, la fièvre créatrice*, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1989.

31. *Le dénicheur*, Salon de 1878 n° 4374, Statue en plâtre.

32. *Aveugle, tête d'étude*, Salon de 1880 n° 6456, plâtre.

33. *Toujours vainqueur*, Salon de 1884 n° 3658, statue en plâtre.

34. *Jeune bethmalaise*, Salon de 1897 n° 3104, buste en plâtre.

Buste de jeune fille en plâtre teinté « plein de grâce juvénile »³¹⁴.

35. *Un érudit*, Salon de 1897 n° 3104, buste en plâtre teinté et exposition universelle de Barcelone, mention honorable, 1898.

Sources : *La Vanguardia*, 22 mai 1898, *L'Express du Midi*, 19 juillet 1898.

La ville de Barcelone organise une exposition générale des beaux-arts et des Arts appliqués à l'Industrie du 23 avril au 28 juin 1898 à Barcelone. Une somme importante sera consacrée à l'achat d'œuvres récompensées.

Il serait excessivement utile que les beaux-arts et les industries artistiques de Toulouse soient représentés le plus complètement possible à cette exposition faite dans une ville riche et particulièrement bien disposée pour notre pays.

*Monsieur le maire de Toulouse a prié M Joseph Galinié, sous-directeur de notre école des beaux-arts et des sciences industrielles, de vouloir bien provoquer les adhésions des artistes et chefs d'industries artistiques de Toulouse*³¹⁵.

On apprend que les frais de transport seront pris en charge par la ville de Barcelone.

³¹⁴ *L'Art méridional* 1er avril, 15 avril, 15 juin 1897.

³¹⁵ *L'art méridional*, 15 février 1898.

36. *El Trabajo (Le travail) plâtre, exposition universelle de Barcelone, 1898.*

37. *Forgeron, 1898.*

Sources : *L'Art méridional*, 15 mars 1898.

Exposition à l'hôtel Tivollier, rue d'Alsace Lorraine d'un forgeron « d'un naturalisme robuste ».

38. *Une bethamalaïse, Tête d'étude, exposition à l'hôtel Tivollier, 1898.*

Sources : *L'Art méridional*, 15 mars 1898.

39. *Un pâtre riant, Tête d'étude, exposition à l'hôtel Tivollier, 1898.*

Sources : *L'Art méridional*, 15 mars 1898.

40. *Une clownesse, Tête d'étude, exposition à l'hôtel Tivollier, 1898.*

Sources : *L'Art méridional*, 15 mars 1898.

Une clownesse « où le réalisme se mêle heureusement à la fantaisie ».

41. *L'avare qui a perdu son trésor, Salon de 1901 n° 3311, statuette en plâtre.*

Le thème repris par Alexandre Laporte est celui d'une fable de la Fontaine. En décrivant l'œuvre, le critique Jean de l'Hers, parle « d'une étude souple, et aisée pour le mouvement hardi de l'avare qui a perdu son trésor »³¹⁶.

42. *[Svelte figure féminine s'élançant sur un croissant de lune]*³¹⁷

³¹⁶ *L'Art méridional*, 15 mai 1902.

³¹⁷ *Ibid.*

Œuvres non datées :

43. [Nymphe à la coquille], plâtre teinté, signé, cachet d'atelier, 35 x 21 cm, ill. M1 p 28.

Accoudée à un coquillage, une jeune fille nue, entre la sirène et la naïade est posée sur une vague. Le coquillage en corolle, tel une fleur met en valeur les formes sensuelles de la nymphe. Elle replie sa jambe droite sous sa cuisse gauche, en un déhanché gracieux, ses cheveux sont libres. Pour lui donner plus de chair, le plâtre est teinté couleur terre cuite. On reconnaît bien là le style de Laporte, la chevelure implantée bas sur le front, comme pour l'allégorie de *La Garonne* ou celle de *la Peinture* de la façade des beaux-arts. Le visage de la nymphe est peu expressif et la tête est un peu petite par rapport à son corps.

Par contre, les courbes sont gracieuses et réalistes : la nymphe séduit aussi bien de face par son déhanché sensuel que de dos avec son petit pied menu. Cette statuette est un bel objet décoratif, cependant sans grande originalité, lorsque l'on voit ce que font les maîtres verriers ou les sculpteurs de bijoux dans l'Art nouveau.

44. [Petite fille à l'oiseau], bronze patine brune, signé, 105 x 35 cm, ill. M1 p 29.

Alexandre Laporte excelle dans la représentation des enfants. Comme Houdon, il sait rendre les rondeurs et la candeur de l'enfance. Cette petite fille doit avoir dans les trois ou quatre ans. Elle se tient droite, comme une ballerine, la jambe gauche en arrière et les deux bras levés en rond au niveau du buste. Mais ce n'est pas une danseuse car elle tient dans sa main gauche un petit oiseau. Dans les représentations enfantines, l'oiseau est considéré comme un attribut du jeune âge.

Ici, l'oiseau est une sorte de jouet car comme on le voit dans les œuvres peintes du XVIIIe siècle, on offrait des animaux aux enfants en guise de jouet.

Jean-Baptiste Pigalle a sculpté de nombreux enfants jouant avec des objets différents :

nid, pomme, oiseau, colombe³¹⁸. Il remporta un grand succès en 1750 avec *L'enfant à la cage*. La fillette a la tête penchée, les yeux mi-clos ; elle semble s'amuser, s'émouvoir des réactions du petit animal. La représentation est à la fois réaliste et poétique : réaliste pour la petite frange qui lui barre le front, le ventre rond sous sa courte robe et poétique pour la posture gracieuse.

On retrouve dans cette œuvre la passion classique du sculpteur pour les plissés. Ici, ce sont des plissés mouillés. La couleur employée, brun mordoré accentue le côté objet décoratif de l'œuvre. Pour cette raison, on peut logiquement situer la réalisation de cette statuette entre 1890 et 1900.

³¹⁸ BRESC-BAUTIER Geneviève, *Sculpture française du XVIIIe siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

45. [Projet de fontaine], maquette en plâtre teinté, non datée, Collection privée.



ILC.

Dans l'atelier d'un artiste, on peut voir tous les brouillons, les expériences, tentatives. Il est toujours émouvant de retrouver les esquisses d'un artiste car il s'agit d'un premier jet. Il y a là une spontanéité qui nous renseigne sur les recherches, les tâtonnements du sculpteur.

Au XIXe, on préfère l'œuvre achevée à l'esquisse. Aujourd'hui cette hiérarchie a été renversée, nous cherchons à entrer dans l'inconscient de l'artiste. En cela, la genèse de *l'Eve naissante* de Paul Dubois (1873) est très instructive : Il y a tout d'abord, de nombreux dessins légués par sa petite-fille pour comprendre la chronologie du travail de conception. Puis une série de calques pour faire pivoter *Eve*.

Ensuite vient le modelage à la cire sur armature métallique (avec boulettes de cire écrasées à la spatule) et enfin le modèle en plâtre qui a servi à la mise au point du marbre³¹⁹.

Ici, on peut dire qu'il s'agit d'une maquette car l'œuvre paraît plus aboutie qu'une esquisse pour le luxe de détails ornementaux et architecturaux, et cependant cette œuvre n'est pas terminée car la représentation des visages et des animaux est approximative.

Il y a là, trois nymphes : le personnage central est une femme debout dans une niche entourée de colonnes et de pilastres. Elle se tient en un déhanché très sensuel, un drapé autour de la taille, la poitrine nue, les cheveux libres. Sur sa tête, une allégorie qui pourrait être le soleil, darde ses rayons. A ses pieds, sur une sorte d'autel se trouvent deux nymphes alanguies, tel *le jour et la nuit* de Michel-Ange. Sous l'une des nymphes on découvre un animal indéfinissable à la bouche ouverte. En voyant cette maquette, on serait tenté de penser à l'ébauche d'une fontaine, *a priori* non pas *L'Ariège et la Garonne* tout simplement parce-que nous avons ici trois personnages au lieu de deux. A notre connaissance, cette maquette n'aurait pas de lien avec la fontaine de la place Lafourcade à Toulouse et n'a pas été traduite dans la pierre.

³¹⁹ PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN, 1982.

Sujets mythologiques

Œuvres datées :

46. *Tircis*, 1886, ronde bosse en marbre, appartenant à l'Etat, Toulouse, ill. M1 p 3 à 6.



Arcade, F/21/7655.

Médaille de troisième classe au Salon de 1886, sous le n° 4129, pour l'original en plâtre. La traduction en marbre obtient une médaille de deuxième classe au Salon de 1889 n° 4583. Regardez ci-dessus, sur la photographie des lauréats au Salon de 1886, *Tircis* est le deuxième en partant de la gauche.

47. *Départ de l'Olympe, Salon de 1889 n° 4584, groupe en plâtre.*

48. *L'amour vainqueur enlevé par un aigle, Salon de 1889, plâtre, ill. M1 p11.*

Déposé dans les dépendances du musée de Pau. A la suite d'un accident de chemin de fer, la statue fut avariée, un litige s'en suivit sans solutions³²⁰.

Il ne reste aujourd'hui qu'une photographie dédicacée par l'artiste, l'œuvre est introuvable, aucun musée de la ville de Pau ne l'a inventoriée. L'aigle, les serres accrochées à un rocher, paraît sauvage et beau. Sur une de ses ailes un amour souriant est posé délicatement. Il tient une flèche dans sa main gauche. La composition est audacieuse car l'enfant est en équilibre sur le dos de l'aigle et sourit avec allégresse.

49. *Salomé, Exposition de l'union artistique, Toulouse, 1895.*

Sources : L'Art méridional, 15 décembre 1895, et 15 mars 1898.

Assise, vêtue d'une robe longue et étroite, elle s'appuie sur le plat d'airain où roulera la tête du Précurseur et tient de la droite le cimenterre du crime prochain.

50. *Junon toulousaine, 1898.*

Exposition à l'hôtel Tivollier, rue Alsace Lorraine, d'une Junon toulousaine «d'une grâce un peu mièvre mais d'un bel effet décoratif »³²¹.

³²⁰ *Le Midi socialiste*, 23 octobre 1930.

³²¹ *L'Art méridional*, 15 mars 1898.

Œuvres non datées :

51. Faune, buste en plâtre teinté, non daté, collection privée, ill. M1 p 2.

Ce thème du faune est à la mode comme par exemple au Salon de 1886 (voir ci-dessus p 176), où l'on peut voir sur la photographie un faune assis.

Le faune de Laporte est apparenté au *Rieur* (ill.M1 p 1) : En effet, le rire est le même, le visage presque similaire et pourtant l'effet obtenu est très différent. Cela vient peut-être du plâtre employé à la place du bronze. L'artiste a utilisé la polychromie en vogue à la fin du XIXe siècle. Il semble y avoir trois couleurs : le blanc pour le vêtement, la peau est dorée, les yeux sont gris-bleu et les lèvres rosées.

La réalisation est plus grossière notamment pour la chevelure et le résultat final donne l'impression d'un travail moins abouti que pour le *rieur*.

Sculptures monumentales

Œuvres datées :

52. *L'Architecture et la Sculpture*, 1880, salle du théâtre du Capitole, œuvre détruite en 1917 lors de l'incendie du théâtre.

Sources : *Le Midi artiste*, 12 décembre 1880, *La Dépêche*, 11 août 1917.

Bernard Bénézet, chargé des peintures du plafond lors de la réfection du théâtre du Capitole, donne des études à quatre sculpteurs toulousains afin que leurs groupes s'accordent à sa composition.

Chaque personnage est identifié par un attribut caractéristique et s'harmonise aux figures peintes au plafond par Bénézet. Cette recherche d'harmonie artistique confère à la « Salle dorée » tout son lustre et sa renommée³²².

Le groupe réalisé par Laporte, se compose de deux génies ailés encadrant un médaillon où l'on peut lire les initiales de République Française. D'un côté il est facile d'identifier *l'Architecture* tenant de sa main gauche un compas et de la droite un plan. Quant à *la Sculpture*, elle s'appuie de son bras gauche sur un médaillon représentant Minerve et tient une massette dans sa main droite.

³²² MANGE Christian, *Bernard Benezet (1835-1897) : vie et œuvre*, thèse, UTM2, 1991.

53. *La Guerre, 1884*, statue colossale en pierre, façade est du Capitole de Toulouse.





Cette sculpture colossale composée de trois blocs de pierre avaient été démontés lors de la dépose des huit allégories sous fronton.

A part Michel-Ange qui faisait surgir la forme directement du bloc de marbre, les sculpteurs du XIXe siècle, plus pragmatiques préféraient fabriquer leur sculpture en plusieurs parties à assembler.

La Guerre (avec *L'Industrie*) est la deuxième grande commande de Laporte après la décoration du théâtre en 1880. Il est professeur assistant de Ponsin-Andarahy à l'Ecole des beaux-arts avec Fabre et Laffont.

Avec tous ses attributs, peau de lion, bouclier, fut de canon, *La Guerre* montre sa puissance et sa détermination. Les traits sont assez masculins mais la poitrine en évidence nous rappelle qu'il s'agit d'une femme. La partie la plus réussie de l'œuvre semble être la tête, car ce museau de lion et la peau cachant le visage et les épaules de l'allégorie montrent l'inventivité du sculpteur, mais aussi sa dextérité à sculpter les détails de la tête de lion malgré l'aspect colossal du motif.

Elle semble cependant souffrir d'un léger strabisme mais après tout n'était-elle pas pensée pour être vue de loin...

Ainsi, *La Marseillaise* de Rude est simplement effrayante en gros plan : furie hurlante aux ailes déployées avec le casque au cimier bombé sur lequel s'agrippe un dragon. Depuis le sol, elle est réaliste, ses expressions sont vraisemblables ; elle galvanise les volontaires sans-culotte à défendre la République.

Il faut reconnaître que *La Guerre* de Laporte est plus belle de profil.

54. *L'industrie, 1884, statue colossale en pierre, sur la façade est du Capitole de Toulouse.*



L'Industrie a été réalisée au même moment que *La Guerre*, mais la disparition du visage de celle-ci lui enlève une grande part de vérité. Il reste les attributs : parchemin, roue crantée et marteau pour symboliser l'Industrie.

Les deux allégories ont en commun la manière de draper ces femmes aux formes imposantes : plusieurs plissés noués au niveau du buste, et une posture en déhanché qui laisse deviner la jambe sous le tissu.

54. *La leçon d'anatomie*, 1887, fronton sculpté en pierre, façade de la faculté de médecine et de pharmacie, allées Jules Guesde à Toulouse, ill. M1 p 7 et 8.



Réalisée, par l'architecte Joseph Thillet, ce bâtiment avait pour fonction de promouvoir l'enseignement supérieur et la recherche. Ce thème de la leçon d'anatomie peint par Rembrandt en 1632 est plus vraisemblable que la version de Laporte. Ici la composition n'est pas très réaliste, le professeur ressemble à un monarque entouré de sa cour.

55. *Toulouse dans sa gloire*, 1892, haut relief en stuc, Salle des Illustres à Toulouse, ill. M1 p 11.



FD

La salle des Illustres a été redessinée au XIXe siècle par Paul Pujol. Alexandre Laporte se devait de participer à ce riche programme iconographique en tant qu'artiste toulousain au talent reconnu. A gauche de l'œuvre, on trouve peint par Henri Martin *les poètes du gai savoir* et à droite *le Cardinal Loménie de Brienne* par Debat-Ponsan. A ses côtés, dans les voussures du plafond, la *Toulouse* de Laporte côtoie les représentations de *la peinture et la sculpture* ainsi que *L'Opéra*.

Au-dessus d'une grande baie, *Toulouse dans sa gloire* célèbre la Toulouse ville d'art. En effet, parmi les nuées et, accompagnée d'un putto potelé, elle tient de sa main gauche un parchemin où l'on peut lire les noms de Falguière et Jean-Paul Laurens. Une plume dans la main droite, elle annote un livre où sont écrits les noms de Bachelier et Clémence Isaure. A ses pieds, sont esquissés les remparts de la ville. Les drapés sont mouvementés et gracieux, la pose de l'enfant est naturelle.

Doré à l'or fin, un feuillage exubérant autour et dans ses cheveux, entoure la déesse *Toulouse*, Laporte a su rendre la noblesse du personnage.

L'allégorie de facture classique diaprée de bleu, blanc et jaune pâle se fond parfaitement dans ce riche décor réalisé par les plus illustres toulousains de l'époque.

Dans les compositions réalisées pour la chapelle de Versailles par les frères Coustou, on trouve d'étranges similitudes dans leurs compositions avec *Toulouse dans sa Gloire*³²³ que ce soit des œuvres de Guillaume ou de son frère Nicolas³²⁴.

Cette Toulouse de facture classique, peut être qualifiée de maniériste ; on retrouve ici la modification des canons établis. Le maniérisme représentait le chaînon manquant entre l'art de la Renaissance et l'art baroque³²⁵. Michel-Ange, inspirateur des maniéristes, avait en effet, remis en cause les proportions de son *David*.

Laporte, ici, par la préciosité de la gestuelle de l'allégorie, sa tête petite par rapport à son corps et ce bouillonnement de drapés nous situe entre l'art classique et l'art baroque. Ce goût pour la bizarrerie et l'extravagance qui caractérise les maniéristes n'est pas une caractéristique de l'œuvre sculpté de Laporte. Cependant, dans *Toulouse dans sa Gloire*, il propose une variante au modèle classique et montre par là son originalité et sa capacité à se renouveler.

³²³ *Allégorie de la Cène et Ange en adoration* de Guillaume Coustou ou *Allégorie de la résurrection* de Nicolas Coustou dans la chapelle de Versailles p 230.

³²⁴ SOUCHAL François, *Les frères Coustou*, Ed.de Bocard, Paris, 1980.

³²⁵ FALGUIERES Patricia, *Le maniérisme, une avant-garde au XVIe siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

56. *Regrets*, 1894, tombe, 400x300x300 cm, signé, Cimetière de Rieux Minervois (Aude), ill. M1 p 15 à 17.



Jean de l'Hers parle de l'exposition de *l'Union artistique* du Capitole en 1894 et de la présentation de *Regrets*³²⁶ :

Une femme vêtue à la grecque de longues draperies de deuil, s'appuie tristement sur un fût de colonne brisée. Son voile épais s'entr'ouvre et laisse apercevoir un médaillon où sont reproduits la tête et le buste du défunt qu'elle pleure. Une tête bien bourgeoise avec sa barbe drue et ses lunettes de myope. L'attitude de la femme rappelle celle de la statue antique de *Polymnie*, provenant de la villa Borghèse, est conservé au Musée du Louvre.

Elle semble, comme la Muse de la poésie lyrique, vêtue de la tunique talaire et enveloppée dans un ample manteau : les draperies sont seulement plus nombreuses et plus épaisses et les cheveux tombent épars en se mêlant aux vêtements. Quand on la voit de dos, on sent les membres souples se dessiner sous les plis de la robe, et du manteau de deuil et l'on voit l'étoffe suivre avec une obéissance amoureuse les ondulations du beau corps qu'elle recouvre, mais qu'elle ne cache pas.



Polymnie au Louvre.

Là s'arrête la ressemblance, car on y chercherait vainement la sévérité coquette, la finesse si délicate, le style si féminin du modèle.

³²⁶ *L'Art méridional*, 1er juin 1894.

Il s'agit, en effet, d'une statue pour le plein air et non d'une œuvre pour l'intérieur. Aussi les détails sont-ils sacrifiés de parti-pris et l'ensemble massif n'en est que plus puissant. Il est probable que la statue gagnera beaucoup à être placée sur le monument funéraire qui l'attend.

Là, surtout, on pourra juger de l'ampleur peu ordinaire de sa taille, de l'entente harmonieuse de ses formes, de son véritable effet décoratif. Dans tous les cas, c'est une œuvre exceptionnelle par ses dimensions comme par son exécution. Et il est peu d'artistes toulousains-toulousainant qui aient l'occasion de s'affirmer avec des marbres de cette importance.

Nous avons trouvé, deux exemples de grands médaillons funéraires réalisés par Guillaume et Nicolas Coustou qui ont pu inspirer notre sculpteur. Ainsi l'ange tenant un médaillon, presque aussi grand que lui, pour le tombeau du Maréchal d'Estrées réalisé par Guillaume Coustou et une Gloire tenant sur son bras gauche un grand médaillon pour le Monument funéraire du prince de Conti réalisé par Nicolas Coustou³²⁷.

³²⁷ SOUCHAL François, *Les frères Coustou*, Ed.de Bocard, Paris, 1980.

57. [La République], fronton sculpté de la caserne de gendarmerie à pied, 1894, ancienne place St Michel à Toulouse.



ILC, 2005.

Nous avons ici la version de la République symbole de l'ordre chargée de tous ses attributs guerriers : glaive, hache, morion mais aussi peau de bête déclinée à la fois sur la tête et sur la poitrine. Remarquons la main de justice, symbole royal et le faisceau des licteurs romains d'où sort la hache.

Elle est entourée de différents motifs végétaux et feuillagés : feuilles de chêne et de laurier qui adoucissent son aspect guerrier.

La première Marianne inaugurée à Marseillan dans l'Hérault (1878) foulait au pied la fleur de lis et la main de justice, deux évocations de la puissance royale³²⁸. Ici ce n'est plus le cas, La IIIe République s'est appropriée les anciens emblèmes de la Rome antique et de la royauté.

Cette République symbolise l'ordre et la justice, elle n'est donc ni combattante comme celle de Rude, ni bienveillante comme la très sage République d'Oudiné, gravée sur les pièces de monnaies.

Il faut donc bien admettre qu'il existe deux iconographies pour la République :

Celle de l'obéissance à la loi et du maintien de l'ordre ; elle est solennelle, grave, sans bonnet phrygien et qui ressemble souvent à une matrone. Et puis il y a l'autre République, celle du peuple souffrant, toujours en lutte ; ardente, juvénile et court vêtue.

Ici *La République* de la Gendarmerie à pied est au service de la Justice mais Laporte a réussi aussi à nous la représenter élégante et gracieuse pour montrer aussi la force populaire.

³²⁸ RENAULT Jean-Michel, *Les fées de la République*, Paris, créations du Pélican, 2002, 440 p.

58. *L'Ariège et la Garonne*, 1896, grand groupe sculpté en pierre de Tercé, place Lafourcade à Toulouse.



MVT

Maquette de Falguière



œuvre originale de Laporte

Ce groupe sculpté est selon nous sa plus belle œuvre car elle est solennelle et gracile à la fois.

L'art méridional le pense également et nous rapporte une rencontre avec le sculpteur :

Rencontré ces jours derniers notre ami Alexandre Laporte, passant dans un break superbe attelé de deux alezans très bien mis

-Moi : Compliments

-Lui : Je viens d'acheter ça

Peste, il fait bon faire de la sculpture, il est vrai que la Garonne et l'Ariège charrient de l'or et, ce qu'il travaille habilement dans son atelier ! allez-y voir ! le geste est beau et la facture noble comme dans toutes les œuvres de ce maître [...] ³²⁹.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, Ce monument a été réalisé par Alexandre Laporte alors que la seule maquette qui nous reste est d'Alexandre Falguière, elle se trouve au Musée du Vieux Toulouse. Comme nous pouvons le constater ci-dessus, l'œuvre achevée ne ressemble pas du tout à la maquette de Falguière puisque l'esquisse nous montre une allégorie de face et l'autre de dos. Sur la maquette celles-ci semblent de tailles identiques.^b Dans l'œuvre finale, *La Garonne* est de face et *L'Ariège*, frêle jeune fille est à ses pieds. Les deux artistes n'ont donc pas pu s'entendre, ce qui est normal³³⁰.

En effet, le statuaire ambitionne d'être commandité de grandes sculptures monumentales, or les désignations des artistes se font selon un processus de clientélisme, vrai système de *numerus clausus* qui pesa sur la sculpture du XIXe siècle. Ce système a contribué à la monotonie de cette sculpture que les critiques ont vilipendée, comme Zola et Baudelaire. L'artiste est obligé de suivre le *cursus* de l'Ecole des beaux-arts puis d'être admis par un jury de l'Académie pour exposer au Salon des artistes français, et enfin obtenir des médailles pour espérer bénéficier de grandes commandes publiques³³¹.

³²⁹ *L'Art méridional*, 1er mai 1894.

³³⁰ *Le Midi socialiste*, 23 octobre 1930

³³¹ *Les Toulousains : plâtres originaux et sculptures du XIXe siècle*, exposition au Musée des Augustins de Toulouse, du 1er octobre 1991 au 6 janvier 1992.

Ensuite vient la pesanteur des rouages administratifs de la commande qui explique l'aspect convenu de cette production.

Dans le cadre même de ce système inique, il y avait la place pour les bons sculpteurs à condition que les collectivités locales et les mécènes privés prennent le relais. Il y avait aussi une clientèle importante pour la petite sculpture d'intérieur. C'est ainsi que Laporte s'est rendu célèbre avec ses bustes plein de vie.

Laporte reçoit une commande publique pour *l'Ariège et la Garonne* ; il souhaite garder la paternité de l'œuvre, de la maquette au groupe sculpté final, et ne rien laisser à Falguière malgré toute l'admiration qu'il lui porte.

En 1998³³², le groupe sculpté est traité afin de le sauvegarder mais ce traitement d'hydrofugation jaunit rapidement la pierre. Le choix du matériau est vital pour la pérennité de l'œuvre surtout s'il s'agit d'une fontaine. Il convient de prendre une pierre dure, non gélive car une pierre poreuse laissant s'infiltrer l'eau fait éclater la pierre au moment du gel.

Le travail de restauration a dû être sous-traité, étant donné l'ampleur de la tâche à accomplir : Même en décrivant simplement les étapes de ce travail de restauration, celui-ci reste considérable : car à part vérifier l'étanchéité du bassin et des joints, enlever les salissures, traiter les bactéries puis enlever celles-ci sans altérer l'épiderme de la pierre, l'entreprise spécialisée, a dû colmater les fissures et microfissures à la seringue par injection d'un mortier à base de chaux.

Il a fallu aussi restituer en atelier le dessin des membres lacunaires, en tirer des épreuves en plâtre, à partir de moulages, et après validation de l'atelier de restauration de la ville, réaliser un modèle en terre à l'échelle.

C'est ainsi que furent restitués : le genou, la jambe, et le pied de l'Ariège ainsi que le vase³³³.

³³² Date confirmée par Sophie Reynard-Dubis.

³³³ SOCRA, mémoire technique concernant l'appel d'offre pour la rénovation de la fontaine *Ariège Garonne*, août 2011.

59. [Vierge au signe de croix], 1897, ronde bosse en marbre de Paros, Sceaux, chapelle privée (Hauts de Seine).

[...] L'artiste vient de parachever une vierge qui ne mesure pas moins de 1m90 de hauteur en marbre blanc de Paros, destinée à une chapelle privée à Sceaux, dans l'ancien château de Colbert. Dans une sereine simplicité, elle porte la main à son front ; et il semble qu'on pourrait l'appeler la Vierge au signe de la croix. Cette Vierge a produit sur ceux qui ont été admis à la voir une grande impression et nous prions le maître toulousain de recevoir pour cette œuvre superbe, l'expression de notre admiration³³⁴.

Le château de Sceaux actuel, de style néo-Louis XIII, construit entre 1856 et 1862 contenait une chapelle au rez-de-chaussée de l'aile Nord. La statue a certainement été commandée par la marquise de Trévisse qui vivait encore au château en 1897. Il n'y a pas eu d'inventaire après le décès de celle-ci et nous n'avons pu localiser cette statue³³⁵.

Cette statue est importante car elle est le seul exemple connu de représentation sacrée, de l'artiste. En effet, *La Polymnie* de Rieux-Minervois se trouvait certes dans un cimetière mais sans aucune identification à une religion puisque le défunt était probablement franc-maçon.

Il aurait pourtant été intéressant de la comparer aux allégories féminines, déjà réalisées par Laporte lorsque l'on repense à l'expression méditative de son allégorie de *La Garonne* réalisée l'année précédente.

³³⁴ *L'Express du Midi*, 17 mars 1897.

³³⁵ Informations fournies par Antoine Bourroux, bibliothécaire des collections photographiques du Domaine de Sceaux.

60. La Peinture, très haut relief en pierre calcaire, avant 1900, signé, façade de l'Ecole des beaux-arts de Toulouse, quai de la Daurade, ill. M1 p 13.

Il semblerait que la façade ait été terminée vers 1900 puisque l'Art méridional critique abondamment celle-ci à cette date.

Pourtant l'Ecole a été inaugurée en 1895 mais le discours des édiles ne faisant aucune allusion à la façade, nous pensons que la décoration de celle-ci est postérieure à son inauguration.



Alexandre Laporte, François Laffont, Leo Laporte-Blairsy et Abel Fabre sont chargés des allégories de *La Peinture*, *La Gravure*, *La sculpture*, et *L'Architecture*. *La Peinture* de Laporte est la troisième allégorie en partant de la gauche sur la façade.

Chacune devait être composée d'une figure nue ou drapée, de cartouches et feuillages. La maquette en plâtre à demi-grandeur a été rémunérée 2200 francs.

Ces sculptures sur la façade deviennent des démonstrations pratiques des leçons que délivraient les professeurs au sein de l'École : un mélange de tradition, de beauté se voulant idéale, d'un vocabulaire allégorique et décoratif classique et un savoir-faire maîtrisé. Malgré une recherche personnelle de Laporte-Blaisys sur la chevelure ondoyante de la sculpture, il n'y a pas d'harmonie entre ces œuvres. On peut ajouter que *La Peinture* est la plus belle par son élégance qui contraste avec la lourdeur des autres allégories.

D'ailleurs *L'Art méridional* n'est pas tendre avec ces artistes dans son numéro du 1^{er} juillet 1900. Les sculptures sont jugées effectivement trop lourdes et celui qui regarde n'a pas de recul pour les admirer. La façade est considérée comme naïve et brutale.



La sculpture (Laporte-Blaisys)



L'architecture (Fabre)



La Peinture (Laporte)



La Gravure (Laffont)

Seule la Peinture de Monsieur A. Laporte, grasse et forte, a l'air de vouloir peindre quelque chose et d'y penser, mais son expression conviendrait aussi bien à la Guerre. L'architecture de Fabre tient sans effort un chapiteau comme elle le ferait d'un pâté Tivollier. La pose est quelques peu tourmentée.

La sculpture manque de linge, c'est celle de Leo Laporte [...] il nous montre sa petite femme, les jambes écartées, nous laissant voir les détails les plus intimes de son individu, sans voile, ni pudeur .

Le mouvement est vif est naturel mais c'est celui d'une danseuse bien plus que celui de la sculpture que je voudrais noble et calme³³⁶.

³³⁶ *L'Art méridional*, 1er juillet 1900.

61. Monument de Vialatte, 1902, ronde bosse en bronze sur piédestal sculpté, Alzonne (Aude), ill. M1 p 26.

Sources : archives municipales mairie d'Alzonne, séance des 13 juillet et 18 septembre 1902 et Base de données Palissy, Ministère de la culture.

Le Conseil municipal d'Alzonne vote le 13 juillet 1902, la somme de quatre cents francs pour l'érection d'un buste à la mémoire d'Edmond Henri Vialatte, maire de la commune d'Alzonne et conseiller général, pour rendre hommage à l'homme et aux services qu'il a rendu à la commune et à ses habitants pendant trente-six ans.

Il faut portraiturer le grand homme de manière à refléter par sa physionomie et ses traits le fond de son âme³³⁷.

Situé sur *la Promenade*, ce monument se compose d'un buste en bronze surplombant un piédestal sculpté. Sur ce support, en haut relief, on trouve des lierres identiques à ceux du *Tircis* des jardins du Capitole de Toulouse. Il y aussi des épis de blé, des raisins et feuilles de vigne sur le chapiteau terminant le piédestal.

Il est inscrit sur la face principale: « à Vialatte, maire, conseiller général, Alzonne reconnaissant ». Vialatte était décédé un an plus tôt.

Laporte a su donner un air solennel à ce vieillard au visage émacié.

³³⁷ DE CASO Jacques, *David d'Angers : L'avenir de la mémoire...*, op. cit.

Œuvres non datées :

62. [deux médaillons en terre cuite], façade du, 37 bis boulevard Armand Duportal à Toulouse, ill. M1 p 24.

Sources : *L'Auta*, janvier 2008, n° 89, p14 à 16 et Base de données : <http://www.urban-hist.toulouse.fr/>

La façade

La façade qui nous intéresse ici est perpendiculaire à la rue, et se trouve côté cour. La maison a été construite vers 1898, par Joseph Laporte architecte, ami d'Alexandre Laporte. Elle est en briques creuses recouverte d'un enduit. Notre regard est tout d'abord attiré par le décor abondant et coloré de cette façade: on y voit deux grands médaillons en terre cuite, différentes frises et losanges en céramique et des vases de pierre.

La façade possède trois travées horizontales matérialisées par des bandeaux en céramique et deux travées verticales. L'axe central se compose de trois ouvertures superposées.

Au premier étage, ce sont quatre losanges de céramiques qui encadrent la fenêtre. Entre chacun des losanges, se trouve un vase en pierre. Sous le pignon central, des cabochons de céramique rouge entourent la lucarne.

Le plus spectaculaire se trouvant sur la première travée horizontale, celle du perron de la maison, ce sont les deux médaillons ronds en terre cuite, inscrits dans un cadre de pierre. Chacun d'eux occupe une grande partie du mur latéral gauche et droit de la porte d'entrée.

Ces deux médaillons représentent deux visages de profil d'inspiration néo-Renaissance.

62 a. [Jeune homme casqué], vers 1898, médaillon en terre cuite, 100 cm de diamètre ca, Toulouse, maison privée au 37 bis, bd Armand Duportal.



Le médaillon le plus proche de la rue représente un jeune homme de profil avec un casque. Il porte une cuirasse repoussée avec un mufler de lion et un manteau noué sur son épaule droite. Sur sa tête un morion est surmonté d'un dragon. L'homme a une fière allure de guerrier, une moustache et une barbe dessinant harmonieusement le bas de son visage.

L'acuité du profil fier et décidé de l'homme, les courbes et enroulements de son casque ainsi que le plissé du drapé, montrent une grande élégance. Le casque par ses courbes très décoratives est totalement réinventé, la barbe et la moustache très précisément travaillés ainsi que l'animal mythologique et surtout la cuirasse aux détails très précis s'inspirent du style Renaissance. Les dimensions importantes de ce médaillon permettent plus de détails dans l'expression du visage et dans l'ornementation. La terre cuite que l'on retrouve souvent chez Alexandre Laporte donne plus de vie aux personnages.

L'homme regarde dans la direction d'une jeune femme qui se trouve sur l'autre médaillon de la façade. Il est classique de mettre face à face un médaillon masculin et un médaillon féminin. On peut retrouver ce style de représentation sur la façade de l'Hôtel de Bernuy (1532) où deux médaillons de profil « se regardent » ainsi.

62 b. [Jeune femme casquée], vers 1898, médaillon en terre cuite, 100 cm de diamètre ca, Toulouse, maison privée au 37 bis, bd Armand Duportal.



Elle est représentée coiffée d'un casque comme l'homme qui la regarde. Le sien paraît encore plus fantaisiste que celui de l'homme. Les enroulements et feuillages disposés sur sa tête sont en correspondance avec le monstre ailé du casque de l'homme. Du casque s'échappent deux nattes, celle de gauche étant à peine esquissée. La jeune femme est vêtue d'un drapé noué sur son épaule droite qui entoure harmonieusement son décolleté. Quelques mèches de cheveux non nattés apparaissent et ajoutent à l'aspect gracieux du personnage.

Son profil est droit et un léger sourire se dessine sur son visage. La légende familiale dit que cette jeune femme serait Mademoiselle Loubet, muse du sculpteur et que lui-même se serait représenté en la personne du jeune homme. Effectivement, si l'on observe bien l'expression des visages, on a l'impression qu'au regard insistant de l'homme casqué lui répond le sourire énigmatique de la jeune femme.

63. [*Peinture sur plafond*], 3 bd Armand Duportal, Toulouse, ill. M1 p 30.

En règlement d'une dette qu'avait Alexandre Laporte vis-à-vis de son ami Joseph Laporte, il peint le plafond du salon de Joseph. Quand on voit ces charmantes guirlandes de fleurs et d'oiseaux, on ne peut s'empêcher de penser aux fresques d'une villa romaine à Pompéi. Le plafond, pommelé de quelques nuages blancs et de reflets de soleil évoque le paradis. Les différents oiseaux, les feuillages légers sont réalisés avec finesse. On découvre alors le peintre, artiste à plusieurs facettes. Avec la peinture de Laporte, on retrouve l'influence de l'école classique et l'importance du dessin. Cette œuvre confirme son goût pour la nature, et sa sensibilité aux déclinaisons chromatiques présentes également dans sa sculpture.

Illustrations

Œuvre sculpté d'Alexandre Laporte

1 - Regrets, Rieux-Minervois, Aude.



FD

2 - Gendarmerie à pied



<http://lecahertoulouse.free.fr>



FD.

3 - L'Ariège et la Garonne



FD,2013.





FD, 2013.



FD, 2011, avant restauration.



Une esquisse d'Alexandre Laporte, non signée, ILC.

Le site du Capitole de 1873 à aujourd'hui



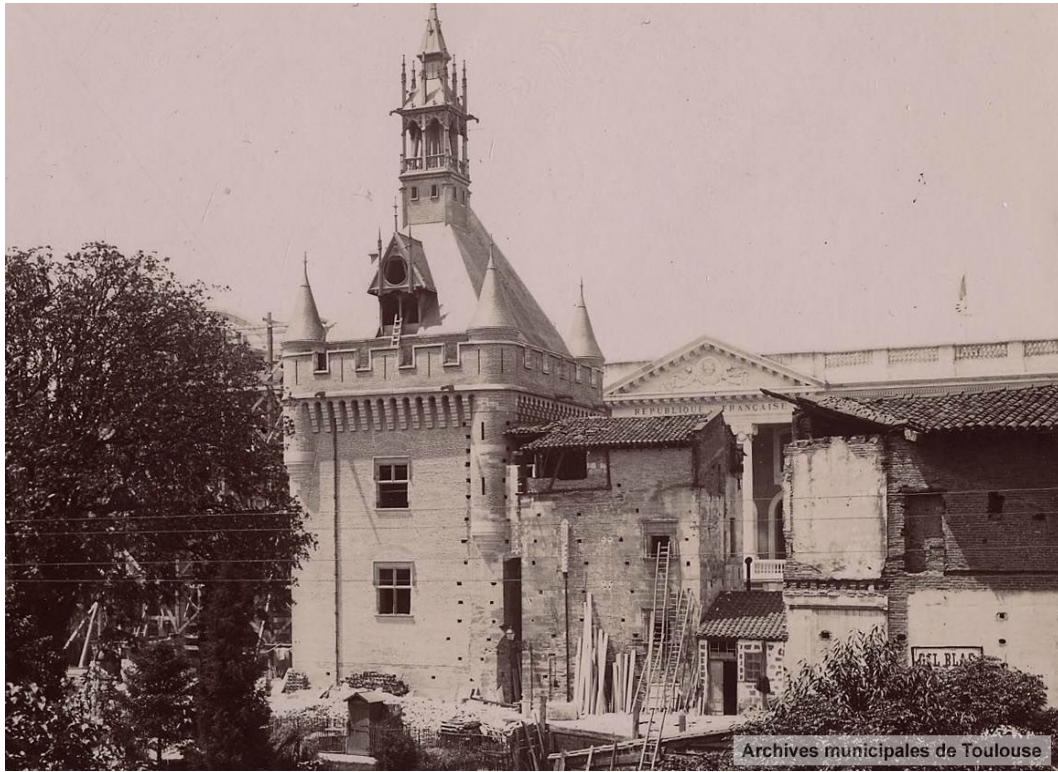
Cour Henri IV en 1873, AMT, 3 FI 197.



FD, 2013.



AMT, 1 FI 5805, entre 1879 et 1884.



1 FI 191, vers 1885.

4 - Les mascarons



[L'homme casqué], Urban Hist.



FD

[Le fou]



Urban-Hist.

[Hercule]



FD



[Jeune homme aux yeux mi-clos], Urban-Hist.



FD.



FD

[Dame au ruban]



[L'été]



FD

Mascaron peut-être de Laporte, à comparer avec [jeune femme casquée] p 201.



AMT, Urban-Hist.



FD

Motifs de console.

5 - Fronton droit de Jean-Sül-Abadie



L'Industrie de Laporte, 1^{ère} allégorie à gauche, ARVT, 1981.



ARVT



ARVT





ARVT



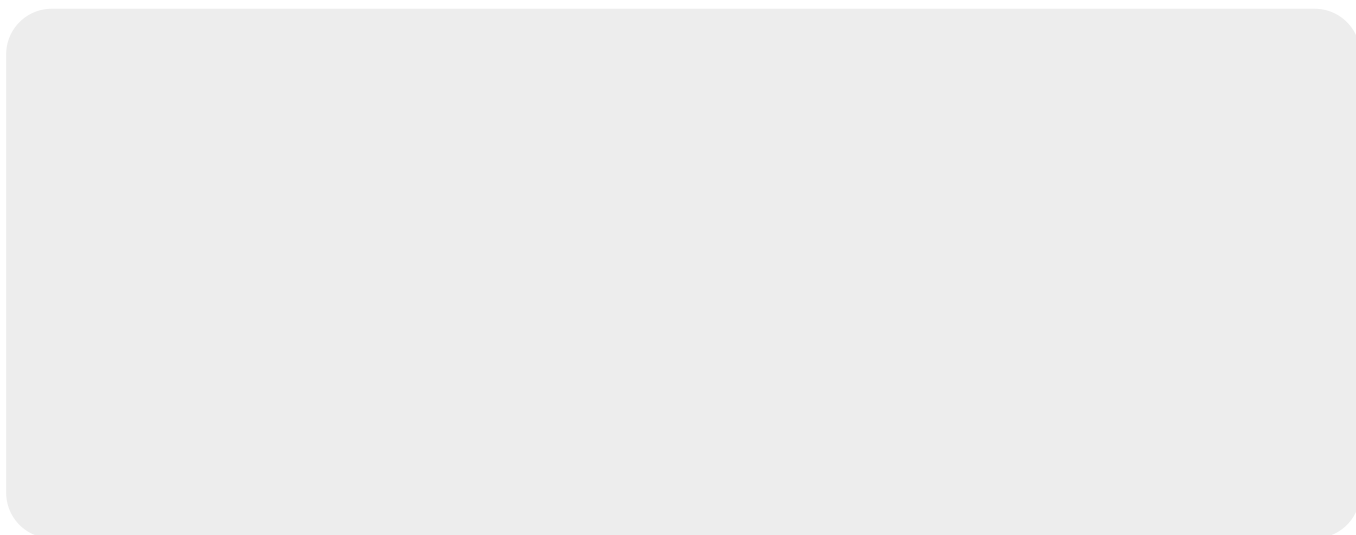
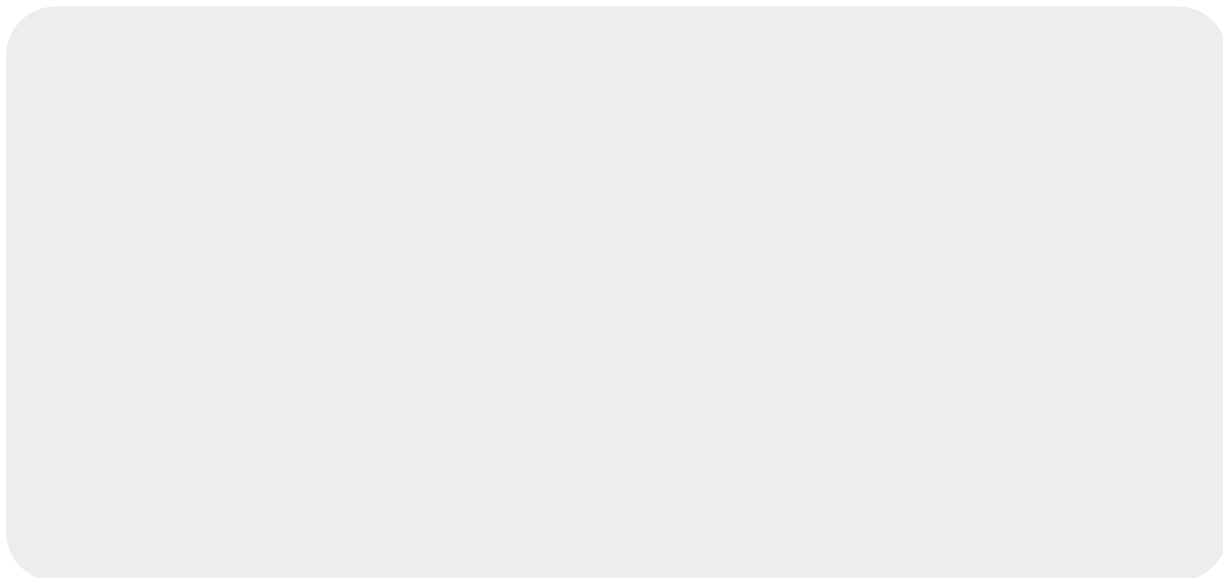


Allégorie probablement de Jean Rivière, ARVT

6 - Fronton gauche d'Abel Fabre

Deux exemples de maquettes sur les dix présentées au concours :

Maquette de Fabre, MVT.





La Guerre de Laporte, première allégorie à gauche.



La Guerre, ARVT.



ARVT





ARVT

7 - Fronton central



MVT

Références classiques et contemporaines



Guillaume Ier Coustou, Le Louvre.

Hippomène ralentit la course d'Atalante en lui jetant des pommes d'or.



Un des chevaux de Marly au Louvre www.flickr.com/photos/rosebennet



Allégorie de la Résurrection de Nicolas Coustou RMN.



SALON DE 1874

FEUILLE N° 2.

Musée..... 3043 GLORIA VICTIS (Sculpture, groupe plâtre). — N'appartient pas à l'État.

Arcade F/21/7644.



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Thierry Ollivier

L'Age d'airain par Rodin, entre 1877 et 1880, bronze H. 178 ; L. 59 ; P. 61,5 cm.



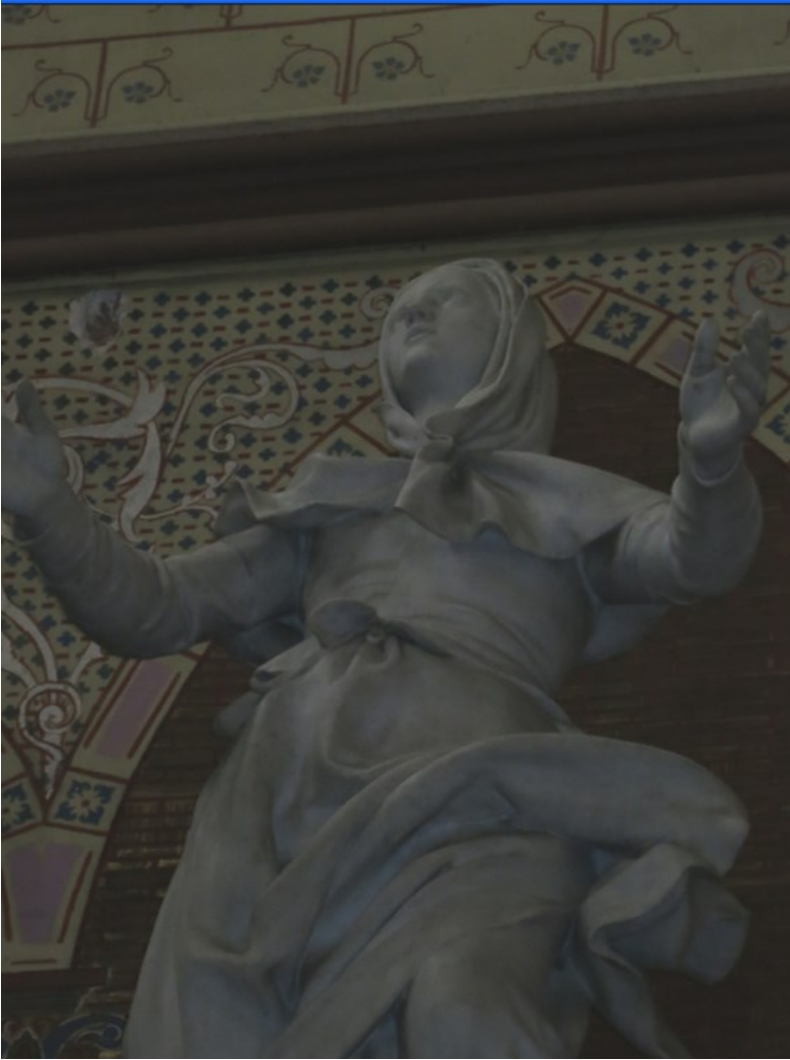
Chevrier par Henri Maquette 1886.



Arcade, F/21/7655.



Le conteur arabe, de Ponsin-Andarahy, AMT, 9 FI 913.



FD

Sainte Germaine par Falguière, Eglise Ste-Germaine, Toulouse.



Musée des Augustins

Cardinal Lavigerie par Alexandre Falguière, vers 1898, plâtre, Inv. RA 958.

«Evêque d'Alger et fondateur de la congrégation des *Pères blancs*, destinée à évangéliser l'Afrique. Falguière donna un portrait monumental de cet homme d'Eglise imposant, antiesclavagiste et républicain » *Musée des Augustins.*

La femme vue par Falguière : idole de beauté tantôt angélique, tantôt diabolique comme *Cléo de Mérode*.



La danseuse, modèle en plâtre moulé vers 1896.

H. 1.65 ; L. 0.77 ; P. 0.57.

Cléo de Mérode se produira au théâtre des Variétés le 8 novembre 1900 à Toulouse. Au programme, des danses anciennes, cambodgiennes et espagnoles qui ont fait sa réputation³³⁸.

³³⁸ *Le Midi artiste*, 3 novembre 1900.



Nympe chasseresse, 1888.

Au fond *A la porte de l'école* (1887) scène de genre naturaliste, un peu naïve, témoigne aussi de l'attention de Falguière pour les sujets plus quotidiens, comme l'instruction obligatoire pour tous. Photographie *Musée des Augustins*.



Fadosi.over-blog.com

Balzac par Alexandre Falguière, 1902, place Georges Guillaumin, Paris, 8^e.



La Toulousaine par Jean Rivière, Musée du Vieux Toulouse, Inv. 80.1425.

Comparaison entre les Garonne de Falguière, Laporte et Labatut

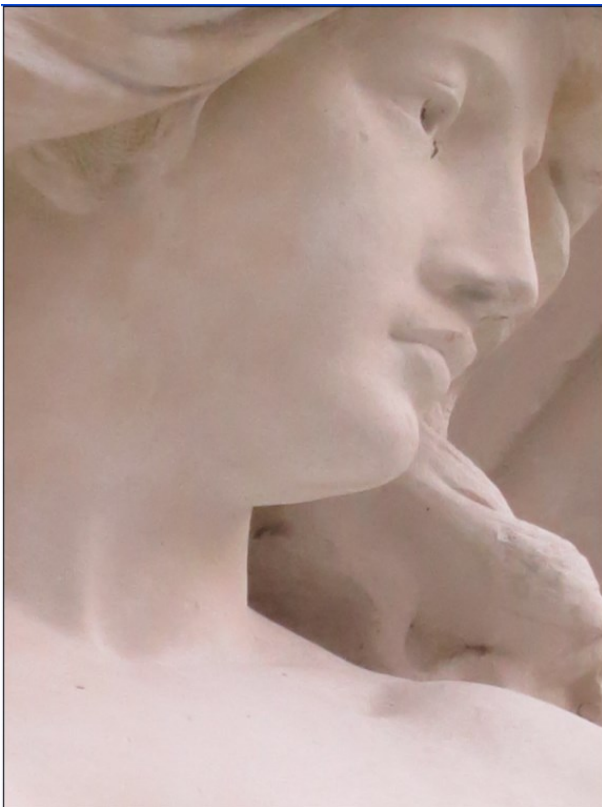


FD

La Garonne et Toulouse.



La Garonne de Labatut.



La Garonne de Laporte.



FD



Monument à Goudouli



FD



FD

Gros plan sur le visage de La Garonne de Falguière.

Les autres sculpteurs



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Thierry Ollivier

La Semeuse, Oscar Roty, cire sur ardoise, H. 26 ; L. 26 cm.



Bellone, bronze, musée Rodin.



FD

Monument de 14-18 par Ducuing, 1925, Rieux Minervois.



Inv.75.15193.3, musée du quai Branly.

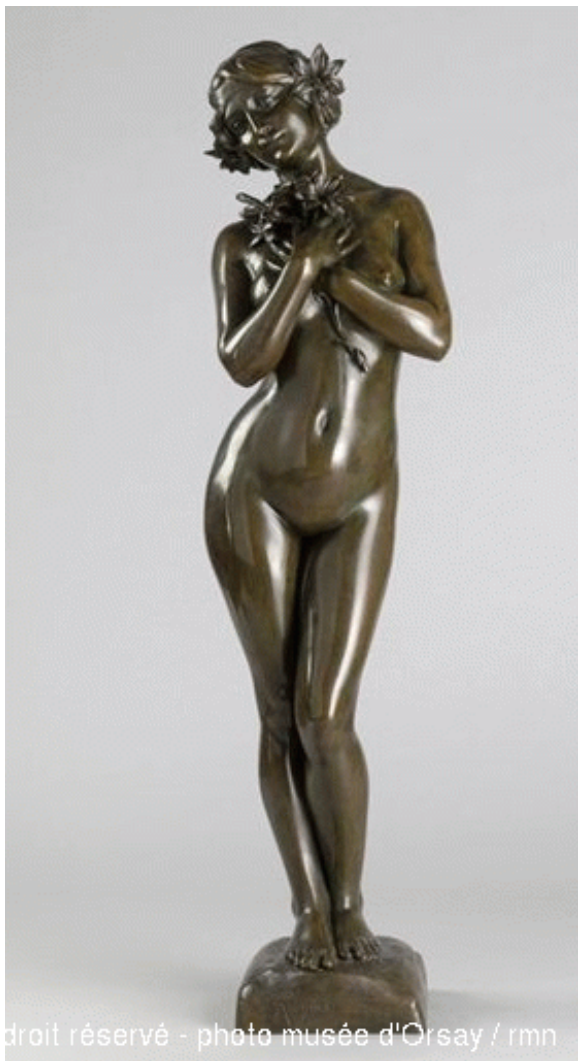
[Buste à l'italienne d'un homme chauve et le torse assez maigre] par Ducuing.



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Salammbô chez Mathô, Je t'aime ! Je t'aime!

Théodore Rivière, 1895, Bronze, ivoire, or et turquoises, H. 40 ; L. 21,4 ; P. 19 cm.



droit réservé - photo musée d'Orsay / rmn

Femme aux lys entre 1901 et 1902 statuette en bronze H. 0.79 ; L. 0.205.



Inv. RF4741.

Auteurs : Mucha Alphons (1860-1939), Seysses Auguste (1862-1939)



© photo musée d'Orsay / rmn

Encrier, Maurice Bouval vers 1900, bronze doré H. 0.11 ; L. 0.22 ; P. 0.18.



Ophelia, Maurice Bouval, Christie's.



amities-francophones.xooit.fr

Lampe coquillage par Leo-Laporte Blairsy



Alsacienne, non datée, par Leo-Laporte Blairsy, plaquette uniface en bronze H. 0.054.



Penélope vers 1907, par Antoine Bourdelle, statuette en bronze, H. 0.6 ; L. 0.22.

La Méditerranée d'Aristide Maillol, version en marbre présentée au Salon de 1905.



Paris - RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



© ADAGP - photo musée d'Orsay / rmn

SOURCES

Articles de presse :

Sa vie

L'Art méridional : 1er mai 1894, 15 avril 1897, 1er juin 1903, 1er juillet 1904.

L'Express du Midi : 3 décembre 1893, 28 juillet 1898, 22 avril 1904, 29 juin 1904.

Le Journal de Toulouse : 1^{er} décembre 1885.

Photo club toulousain : juin 1904 p 187.

Son œuvre :

L'Art méridional : 10 mai 1879, 23 janvier 1883, 1^{er} juin 1894, 15 mai 1895, 1^{er} avril 1897, 15 avril 1897, 15 juin 1897, 15 mars 1898, 27 mai 1898, 1^{er} juillet 1900, 15 mai 1902.

L'Auta : janvier 2008, N° 89 p 14 à 16.

Gazette de beaux-arts, Chronique des Arts et de la Curiosité : 16 juillet 1904 p 218.

La Dépêche : 11 août 1917.

L'Express du Midi : 11 novembre 1891, 9 avril 1896, 15 septembre 1896, 17 mars 1897, 19 juillet 1898, 2 avril 1903.

Le Midi artiste : 12 décembre 1880.

Le Midi socialiste : 23 octobre 1930.

La Vanguardia : 22 mai 1898.

Les travaux du Capitole de Toulouse :

Le Journal de Toulouse : 18 janvier 1875, 1^{er} mars 1878, 16 septembre 1881, 20 juin 1883, 23 juin 1883, 22 août 1883, 9 février 1884, 22 février 1884, 8 mars 1884, 18 mai 1884, 3 et 4 novembre 1884.

Le Midi socialiste : 27 janvier 1929.

Ses contemporains :

L'Auta : septembre 1983 p 219 N° 641, décembre 1998 p 303-310.

L'Art méridional : 1^{er} avril 1894, 1^{er} septembre 1894, 1^{er} juin 1895, 15 décembre 1895, 1^{er} janvier 1896, 15 septembre 1897, 1^{er} juillet 1902.

L'Express du Midi : 19 avril 1920.

Le Gaulois : 14 mai 1890.

Le Midi socialiste : 16 novembre 1922, 17 novembre 1925.

Le Temps : 20 juin 1886, 25 mai 1908.

Archives municipales de Toulouse

Ecole des beaux-arts :

- R25/2 et R26, registres d'inscriptions de 1861 à 1872.
- 1R619: Distribution des prix années 1884, 1885, 1886.

Extraits d'acte de naissance, année 1850, et de décès, 1904, ville de Toulouse.

Délibérations du conseil municipal entre 1884 et 1887 : LP 5011

Travaux du Capitole de Toulouse : 2D 250/251.

Dossier Idrac : 1Z220/281.

Archives départementales de la Haute-Garonne, antenne du Comminges à Saint-Gaudens

2E3127, registre des délibérations municipales de la commune d'Aspet : 1892-1926 [non consulté].

Archives des Ecoles des beaux-arts de Toulouse et de Paris :

Dossiers Laporte, Fabre, Laffont

Registres originaux des palmarès de l'Ecole de Toulouse de 1861 à 1872.

Archives familiales de Joseph Laporte.

Echanges de mél et photographies numériques avec Isabelle Laporte de Colonges

Dossier Laporte au Musée du Vieux Toulouse

Dossier Laporte au Musée des Augustins de Toulouse

Revue :

Gazette des beaux-arts, Paris, années 1886 à 1904.

SILVESTRE Armand, *Le nu au Salon*, Paris, E.Bernard, 1893.

Manuscrits, notes, recueil, mémoire technique

ARENE Paul, [et al.], *Alexandre Falguière : sculpteur et peintre*, Paris, La Plume, 1898, 102 p.

GALABERT François, *Roschach et la Restauration de la Cour Henri IV au Capitole de Toulouse*, impr. Toulousaine, 1941, p 207 à 233.

GALABERT François, *un manuscrit de Roschach sur l'histoire de l'hôtel de ville de Toulouse*, Douladoure 1919, 22 p.

SOCRA, mémoire technique concernant l'appel d'offre pour la rénovation de la fontaine Ariège Garonne, août 2011.

Catalogues d'expositions

Catalogues de l'Union artistique de Toulouse : 1885, 1886, 1887, 1895, 1896.

Catalogue de la IVe exposition des beaux-arts de Barcelone de 1898.

Catalogues des Salons et expositions carcassonnais au XIXe siècle, bibliothèque municipale et archives départementales, Carcassonne [non consulté].

La femme symbole dans la sculpture, Galerie Patrice Bellanger, Paris, octobre 1988.

MILHAU Denis, Les « Toulousains ». Plâtres originaux et sculptures du XIXe siècle, catalogue d'exposition, 1991, musée des Augustins de Toulouse.

FOUCAUD Odile, Toulouse : l'architecture au XIXe siècle: exposition, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 12 avril au 30 septembre 2000.

Fontaines toulousaines, Archives municipales de Toulouse exposition du 19 septembre au 27 décembre 2003 p 73, 74.

Toulouse, pages d'histoire, Les Toulousains de Toulouse ont 100 ans Monique Rey-Delqué (dir.), Milan, 376 p, Exposition, ensemble conventuel des jacobins, 2006.

La Muse républicaine, artistes et pouvoirs 1870-1900, Catalogue d'exposition, éditions Snoeck, musée de Belfort, du 14 juillet au 14 novembre 2010.

Jean-Antoine Houdon, la sculpture sensible, sous la direction de Buckling Maraike et Scherf Guilhem, Catalogue d'exposition musée Fabre, Montpellier du 17 mars au 27 juin 2010.

Dictionnaires, anthologie :

BOUILLON Jean-Paul, [et al.], *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France : 1850-1900*, Paris, Hazan, 442 p.

DECULTOT Elisabeth, « Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture, livre de Johann Joachim Winckelmann » dans *Encyclopedia Universalis*.

LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au dix-neuvième siècle*, 1970, vol 3 et 4.

LLOBET Gabriel, « Comté de Toulouse » dans *Encyclopedia Universalis*.

PEIGNE Guillaume, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques français (1870-1914)*, comité des travaux historiques et scientifiques, Belgique, 2012, 560 p.

RICHEMOND Stéphane, *Les orientalistes : dictionnaire des sculpteurs, XIXe et XXe siècles*, Paris, Ed. l'amateur, 2008, 222 p.

THOMAS Evelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement, par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012, 287 p.

Sites internet et bases de données

<http://www.augustins.org/>

<http://www.urban-hist.toulouse.fr/>

<http://www.louvre.fr/>

<http://www.musee-orsay.fr/>

<http://www.musee-rodin.fr/>

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/>

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages en Histoire

AGULHON Maurice, « Les transformations du regard sur la statuaire publique » dans LE MEN Ségolène (dir.), *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005, 217 p.

AGULHON Maurice (dir.) *La République en représentations*, Paris, la Sorbonne, 2006, 431 p.

AGULHON Maurice, *Marianne les visages de la République*, Gallimard, Paris, 1992, 128p.

BARROWS Susanna, *Distorting mirrors: visions of the crowd in late nineteenth-century France*, Yale University Press, 1981.

BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, *Histoire du XIXe siècle*, Paris, Hatier, 1996, 538 p.

DEJEAN Jean-Luc, *Les Comtes de Toulouse, 1050-1250*, Paris, Fayard, 1988, 414 p.

DUBY Georges, *Histoire de la France rurale*, Tome 3, de 1789 à 1914, Seuil, Paris, 1992, p359 à 396.

LAHONDES Jules de, *Les monuments de Toulouse*, Toulouse, Privat, 1983.

MARTIN-FUGIER Anne, *Les Salons de la IIIe République, art, littérature, politique*, Paris, Perrin, 2003, 508 p.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2008, 471 p.

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire, vol I La République*, Paris, Gallimard, 1997.

RENAULT Jean-Michel, *Les fées de la République*, Paris, créations du Pélican, 2002, 440 p.

WOLFF Philippe, *Histoire de Toulouse*, Privat, 1970, 419 p.

WRONA Adeline, *Zola journaliste : articles et chroniques*, Paris, Flammarion, 2011, 384 p.

Ouvrages et articles en Histoire de l'art

RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse de 1888 à 1939*, thèse doctorale d'histoire de l'art, Tome III, Université de Toulouse-le-Mirail, 1989.

BARLANGUE Luce, Capitole de Toulouse, « La République et le nu » dans Midi-Pyrénées Patrimoine, Ed. Pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, N° 21, printemps 2010, p 74-85.

BARLANGUE Luce, « La Garonne mise en images », dans Midi-Pyrénées Patrimoine, Ed. Pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, hors-série, juin 2011, p 110-121.

BAUDRY Marie-Thérèse, *La sculpture : méthode et vocabulaire*, sous la direction d'André Chastel et Jacques Thirion, Paris, imprimerie nationale, 2000, 765 p.

BENOIST Luc, *La sculpture romantique*, Paris, Gallimard, 1994, 262 p.

BLÜHM Andreas, *The colour of sculpture 1840-1910*, Blühm, 1996.

BRESC-BAUTIER Geneviève, *sculpture française du XVIIIe siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1980, 56p.

COQUERY Emmanuelle (dir.), *Rinceaux et figures : l'ornement en France au XVIIe siècle*, Paris, musée du Louvre, 2005, 264 p.

DERRIEU Bernard, « Paris éclairant la Province : La statuaire du XIXe siècle en Languedoc-Roussillon », dans Le MEN Ségolène (dir.), *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005, 217 p.

DUREY Philippe, « Des dangers de la sculpture pour l'éducation des princes : à propos du Soldat de Marathon de Jean-Pierre Cortot » dans PINGEOT Anne, *La sculpture au XIXe siècle, mélanges*, Paris, N. Chaudun, 2008, 480 p.

DOTAL Christiane, « Culture et inculture classiques des sculpteurs français dans la seconde moitié du XIX siècle », dans *PINGEOT Anne, La sculpture au XIXe siècle, mélanges*, Paris, N. Chaudun, 2008, 480 p.

FALGUIERES Patricia, *Le maniérisme, une avant-garde au XVIe siècle*, Paris, Gallimard, 2004, 159 p.

FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943, 128 p.

GABORIT Jean-René, *Michel-Ange, les esclaves*, Paris, Musée du Louvre, 2004, 64p.

GEORGEL Chantal, « Les historiens de la statue », dans *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005, 217 p.

JANSON, H.W, *Nineteenth-century sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1985, 288 p.

JULLIAN René, *Le mouvement des arts du Romantisme au Symbolisme*, Paris, Albin Michel, 1979, 586 p.

KEARNS James (dir.), « Ce salon à quoi tout se ramène, Le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890 », La Tribune de l'Art [en ligne], mis en ligne le 26 juillet 2010, url : <http://www.latribunedelart.com/article002686.html>.

LE MEN Ségolène et Magnien Aline, *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, Monum, Éd. du Patrimoine, 2005, 217 p.

LENORMAND-ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, bibliothèque historique de la ville de Paris, 1995, 447 p.

LEVKOFF, Mary L, « A propos de quelques sculptures en céramiques du XIX siècle à Los Angeles » dans *La sculpture au XIXe siècle, mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, N. Chaudun, 2008, 480 p.

MASSON André, *L'allégorie*, Presses universitaires de France, Paris, 1974, 122 p.

MCWILLIAM Neil, « Lieux de mémoire, sites de contestation. Le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914 », dans *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005, 217 p.

MILHAU Denis, « Misérabilisme de l'Art ou la rigueur de l'inertie » dans *Toulouse épicurienne, subtile et tolérante*, éd. Autrement, série France n°4, mars 1991, p 148-155.

PEIGNE Guillaume, « Néo-baroque et spiritualisme : autour du Génie de l'immortalité de Chapu » dans *La sculpture au XIXe siècle, mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, N. Chaudun, 2008, 480 p.

PEIGNE Guillaume, *La sculpture néo-baroque en France de 1872 à 1914*, thèse sous la direction de Bruno Foucart, Paris Sorbonne, 2005.

PEYRUSSE Louis, « Ingres, L'arabesque des corps », dans *Midi-Pyrénées Patrimoine*, Ed. Pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, N° 21, printemps 2010, p 60-63.

PINGEOT Anne (dir.), *La sculpture française du XIXe siècle*, Paris, RMN, 1982.

PINGEOT Anne, *La sculpture au XIXe siècle, Mélanges*, Paris, N. Chaudun, 487 p.

PINGEOT Anne, « L'œil du promeneur », dans *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005, 217 p.

RIONNET Florence, « L'éditeur et le sculpteur : amis des bons et mauvais jours » dans *La sculpture au XIXe siècle, mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, N. Chaudun, 2008, 480 p.

ROGER Valérie, « Du portrait malgré lui à la grâce intemporelle du visage », Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles [En ligne], Articles et études, mis en ligne le 13 juin 2008, URL : <http://crcv.revues.org/3323>.

SCHMIDT Clara, *Ornement japonais*, Lyon, L'Aventurine, 2007, 126 p.

SILVERMAN Debora, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994, trad. de l'américain par Dennis Collins, 379 p.

SIMIER Amélie, « Ni moulage sur nature ni photographie ne sont et ne seront jamais de l'art. Quelques réflexions autour de la découverte de photographies de Cache-cache d'Aimé Jules Dalou » dans *La sculpture au XIXe siècle, mélanges* pour Anne Pinget, Paris, N. Chaudun, 2008, 480 p.

SMITH Roland, *La sculpture hellénistique*, Paris, Thames & Hudson, 1996, trad. De « hellenistic sculpture », 288 p.

UGAGLIA Evelyne, « Le Nu grec dans la peinture des vases attiques », dans *Midi-Pyrénées Patrimoine*, Ed. Pyrénéennes, Portet-sur-Garonne, N° 21, printemps 2010, p 60-63.

WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Macula, 1995, 318 p.

ZAMPERINI Alessandra, *Ornament and the grotesque: fantastical decoration from antiquity to art nouveau*, Thames & Hudson, 2008, 308p.

Monographies : ouvrages, thèses et mémoires

ALBINET Geneviève, *Jacques Labatut (1851-1935)*, mémoire de DEA, Université de Toulouse Le Mirail, 1988.

ALLIRAND Lucille, *Vie et œuvre du sculpteur Jean-Marie Mengue (1855-1939)*, mémoire de Master II, Université de Toulouse Le Mirail, 2012.

BERTRAND Alexis, *François Rude*, Paris, Librairie de l'art, 1888, 126 p.

CAHN Isabelle, *L'ABCdaire de Maillol*, Paris, Flammarion, 1996, 119 p.

DE MARGERIE Laure, *Carpeaux, la fièvre créatrice*, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1989, 128p.

DE CASO Jacques, *David d'Angers : L'avenir de la mémoire*, Paris, Flammarion, 1988, 223 p.

DESMOULINS Marie-Emmanuelle, *Antonin Mercié (1845-1916) : sa vie, son œuvre*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 1985.

ESCOUTE Emmanuelle, *Henry Maurette (1834-1898) : sa vie, son œuvre, mémoire*, 1995.

HOPMAN Vincent, *Joseph Thillet, architecte*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 1991.

LEROY-JAY LEMAISTRE Isabelle, *Henry de Triqueti : 1803-1874 : le sculpteur des princes*, Paris, Hazan, 2007, 191 p.

LENORMAND-ROMAIN Antoinette, *Rodin*, Paris, Flammarion, 1997, 155 p.

MANGE Christian, *Bernard Benezet (1835-1897) : vie et œuvre*, thèse, université de Toulouse Le Mirail, 1991.

RIVET Luce, *Le Sculpteur toulousain Paul Ducuing (1867-1949) : un artiste officiel sous la troisième République*, Toulouse, Annales du Midi, 1988, p. 182-192.

RIVET-BARLANGUE Luce, *Un sculpteur toulousain : Leo Laporte Blairzy*, Toulouse, gazette des beaux-arts, 1987, p 27 à 36.

REAU Louis, *Etienne-Maurice Falconet*, Paris, Demotte, 1922, vol 2.

SCIUTTI Marion, *L'œuvre sculpté de Falguière à Toulouse*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 1985.

SIMIER Amélie, *Dalou à Paris*, Paris musées, 2010, 71p.

SOUCHAL François, *Les frères Coustou*, Ed.de Bocard, Paris, 1980, 275 p.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS.....	1
REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	1
INTRODUCTION.....	3
<i>I Vie d’Alexandre Laporte (1850-1904)</i>	6
A L’Ecole des beaux-arts.....	7
1. Un long apprentissage.....	8
2. Un professeur aux talents multiples.....	22
B Les références artistiques.....	27
1. L’éclectisme à la belle époque.....	27
2. Le courant néo-baroque.....	35
<i>II L’œuvre sculpté d’Alexandre Laporte</i>	40
A L’hommage aux grands hommes.....	40
1. La commande publique.....	42
2. La commande privée.....	48
B La sculpture monumentale.....	50
1. Tircis.....	53
2. Les frontons sculptés et allégories.....	56
3. L’Ariège et la Garonne.....	66
4. La sculpture religieuse et funéraire.....	70
<i>III Laporte et ses contemporains</i>	76
A les sculpteurs de l’Ecole de Falguière : exemple de la façade Est du Capitole de Toulouse.....	77
1. Le projet.....	79
2. La façade.....	86
B à la claire fontaine : comparaisons entre les allégories de <i>Garonne</i>	106
1. Monument à Goudouli.....	107
2. <i>La Garonne et Toulouse</i> dite aussi fontaine Boulbonne.....	109
3. L’Ariège et la Garonne.....	112
C Les Toulousains et l’Art nouveau au tournant du siècle.....	114
1. Emergence d’un nouveau style qui emprunte ses codes au XVIIIe siècle.....	116
2. Une nouvelle génération de sculpteurs.....	138

<i>CONCLUSION</i> :.....	149
<i>ANNEXES</i>	152
<i>Catalogue raisonné</i>	153
Les portraits : Bustes et médaillons.....	154
Scènes de genre	169
Sujets mythologiques	176
Sculptures monumentales.....	179
<i>Illustrations</i>	203
Œuvre sculpté d'Alexandre Laporte	204
1 - Regrets, Rieux-Minervois, Aude.....	204
2 - Gendarmerie à pied.....	205
3 - L'Ariège et la Garonne.....	207
Le site du Capitole de 1873 à aujourd'hui	210
4 - Les mascarons	213
5 - Fronton droit de Jean-Sül-Abadie	220
6 - Fronton gauche d'Abel Fabre	224
7 - Fronton central	228
Références classiques et contemporaines.....	229
Comparaison entre les Garonne de Falguière, Laporte et Labatut.....	241
Les autres sculpteurs	246
<i>SOURCES</i>	256
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	262
Ouvrages en Histoire.....	263
Ouvrages et articles en Histoire de l'art.....	264
Monographies : ouvrages, thèses et mémoires.....	268
<i>TABLE DES MATIERES</i>	270
<i>Mémoire présenté pour l'obtention du master I Histoire de l'art et Patrimoine sous la direction de M. Louis Peyrusse</i>	1



Université de Toulouse II – Le Mirail
UFR Histoire, Arts et Archéologie
Département Histoire de l'art et Archéologie

Alexandre Laporte (1850-1904)

Sculpteur toulousain



par Florence Dumas

Tome 2 : Illustrations

Mémoire présenté pour l'obtention du **master I Histoire de l'art et Patrimoine** sous la direction de M. Louis Peyrusse.

Septembre 2011

Le Rieur, 1877.



Le Faune



Tircis, 1886





Version en marbre, 1889.







photographie dédiéee par Laporte.



SALON DE 1866. FEUILLE N° 26

HUNGLAIS (Jean).....	5017	CORVISART. (Buste marbre.)
LAPORTE (Alexandre).....	4129	TIRCIS. (Statue plâtre.)
LENOIR (Charles).....	4189	IDYLLE. (Groupe marbre.)
MATHIEU-MEISSNER.....	4280	ERNEST PICARD. (Buste marbre.)
SOCRETY (Auguste).....	4566	AUX VENDANGES, FAUNE JOUANT AVEC UN MASQUE. (Statue marbre.)

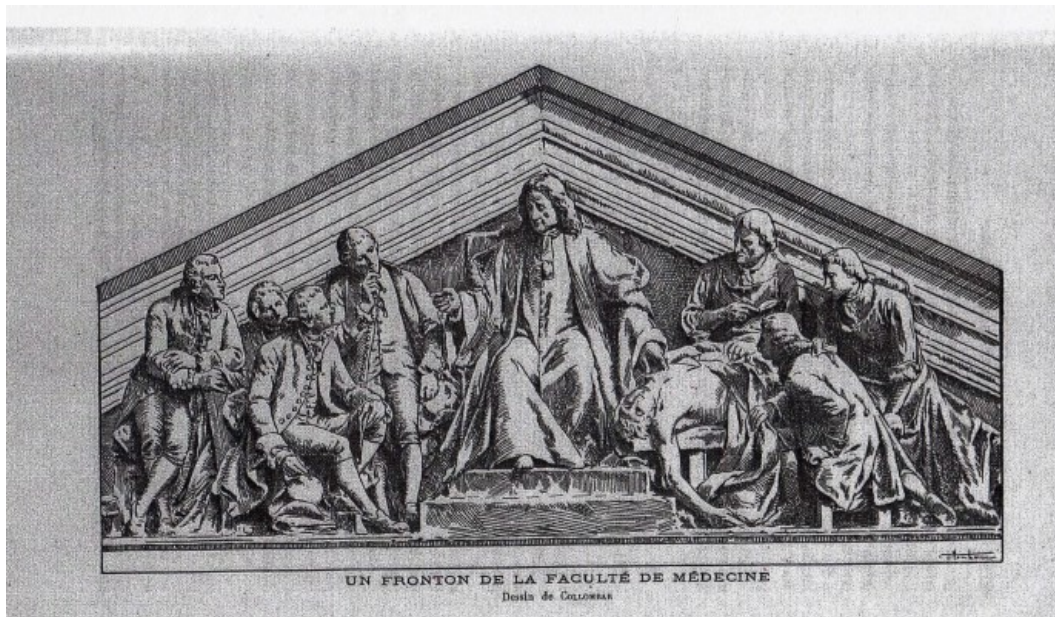
La Leçon d'anatomie, faculté de Médecine et de Pharmacie, 1887



Côté droit de l'édifice avec le fronton sculpté par Laporte



Dessin de Collombar dans « Chroniques de la faculté de Médecine de Toulouse » de J. Barbot, tome II, 1793-1905, p 271.



Jean Laporte, 1887.



Le Vanneur de Charles Ponsin-Andarahy, salle des Illustres.



L'Amour vainqueur, porté par un aigle, 1889.



Toulouse dans sa Gloire, 1892.



La Peinture, façade de l'Ecole des beaux-arts, après 1894.



La Peinture, avec partie de façade





La Peinture, vue en contre plongée.

Dessin de Chapu.

Dessin n° 204 dans LENORMAND-ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, bibliothèque historique de la ville de Paris, 1995, p 169.



Monument funéraire d’Affiac, 1894, Rieux-Minervois.



La Douleur, de dos

Le socle



Gros plan sur la Douleur et le médaillon



Lucien Mengaud, 1895.



Mengaud de profil

L'Ariège et la Garonne d'Alexandre Laporte, 1896.



La Garonne



La Garonne et l'Ariège de dos





L'Ariège et la Garonne de nuit

Le Violoniste Birbet, 1897.



Le violoniste Charles Carpeaux par son frère, muzéocollection.com.



Maria Laporte, 1897.



Façade du 37 bis boulevard Armand Duportal, 1898.



Jeune femme casquée



Melle Loubet

Jeune homme casqué



Vialatte, 1902.



Le cardinal Romain Sourrieu, 1902.

Monument avec obélisque



Le visage de Romain Sourrieu



Nymphe à la coquille.

Nymphe à la coquille de face



Nymphe à la coquille de dos



Petite fille à l'oiseau



Plafond du 3 boulevard Armand Duportal.

