



**HAL**  
open science

## L'imitation de la pierre à Toulouse dans les années 30

Maria Makris

► **To cite this version:**

Maria Makris. L'imitation de la pierre à Toulouse dans les années 30. Architecture, aménagement de l'espace. 2014. dumas-01764736

**HAL Id: dumas-01764736**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01764736>**

Submitted on 12 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
Consultation sur place	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Impression	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Diffusion Intranet	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Diffusion Internet	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Exposition	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Publication non commerciale	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

# L'imitation de la pierre à Toulouse dans les années 30.



Auteur : Maria Makris

Séminaire : Images de villes

Équipe enseignante : C. Sandrini  
P. Weidknnnet  
C. Hurtin,  
N. Jouenne,  
C. Reginensi,  
N. Sbiti,

Année universitaire : 2013-2014

École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Dans une ville à dominante « rose », telle que Toulouse, quelle place l'image de la pierre, notamment comme citation du pouvoir et du passé, peut-elle occuper à l'ère de la modernité et quelle symbolique s'y attache-t-elle ?

# SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	4
INTRODUCTION.....	5
<b>I. L'image de la pierre</b> .....	6
A. Symbolique de la pierre.....	6
B. Les campagnes de blanchissement de la ville au XIX <sup>e</sup> et XX <sup>e</sup> siècles.....	14
C. Mythologie de l'Hôtel de pierre.....	18
<b>II. "Trompe-l'œil" et imitation de la pierre</b> .....	24
A. Stratégies d'imitation.....	27
B. Brique et brique enduit.....	29
C. Béton et béton enduit.....	31
<b>III. De l'illusion à l'autonomie</b> .....	34
A. La transition au XIX <sup>e</sup> siècle.....	35
B. La transition dans les années 30.....	38
C. Répertoire d'ornements spécifiques.....	47
Bossages.....	47
Chaînes d'angle.....	50
Encadrements de portes et de fenêtres.....	51
Pilastres et colonnes.....	52
<b>IV. Étude d'exemple : La Bourse du Travail</b> .....	55
A. Inscription du bâtiment dans le contexte sociopolitique et sa place dans le mouvement de l'Art Déco.....	56
B. Mise en perspective de la Bourse du travail avec les autres réalisations de Jean Montariol.....	60
C. Lecture du bâtiment.....	64
Le contexte politique.....	64
La construction.....	66
Les transformations constructives.....	68
Symbolique de la Bourse du Travail.....	70
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE.....	75
ANNEXES.....	78

# REMERCIEMENTS

Je remercie toutes les personnes qui ont pu m'aider et me guider à rédiger ce mémoire, mais avant tout m'apprendre à être attentive et curieuse devant toute architecture : mes enseignants et ma famille.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# INTRODUCTION

À travers ce mémoire nous allons nous questionner sur l'image de la pierre dans l'architecture moderne, et la place qu'elle peut occuper durant le XX<sup>e</sup> siècle. Nous allons plus particulièrement nous intéresser au mouvement moderne et international de l'Art Déco à Toulouse et à l'architecture de Jean Montariol, architecte de la ville pendant les années 30, en étudiant spécifiquement son bâtiment de la Bourse du Travail lequel, comme nous le verrons, entre très précisément dans notre propos.

Matériau de construction « lourd », la pierre a toujours été, de la même manière, un matériau « noble » et, possiblement, selon l'esthétique ou la psychologie occidentale, d'autant plus noble qu'elle est « blanche ». De ce point de vue, nous nous demanderons s'il est possible d'envisager l'architecture sociale des années 30 (bibliothèque publique, piscine municipale, HBM, bains-douches...), pour laquelle cette « blancheur » est l'une des composantes essentielles, comme une des stratégies d'imitation de la pierre et de comprendre si, dans le contexte politique de l'époque (Front Populaire), cette image est porteuse de la même symbolique de prestige qu'elle revêtait encore au siècle précédent ou si elle se veut l'expression d'une volonté d' « harmonie universelle ».

Les années 30, étant une période de grandes transformations, tant au point de vue social, qu'historique, politique, économique et culturel, celles-ci commandent, pour comprendre leur architecture et la symbolique qui lui est attachée, d'étudier les périodes immédiatement antérieures et postérieures. À ce propos, de nombreux exemples de bâtiments concernés par cette image de la pierre à Toulouse sont analysés dans ce mémoire.

Nous étudierons minutieusement certains de ces exemples en nous basant chaque fois sur l'élément architectural qui, par essence, est le plus à même d'exprimer une image, c'est-à-dire la façade. De celles-ci, et de leurs artifices décoratifs et imitatifs, nous tenterons de comprendre ce qui se joue en termes de symbolique attachée à l'image de la pierre, autant dans l'architecture néoclassique du XIX<sup>e</sup> siècle que dans le style Art Déco, et la relation à l'Antiquité qui s'y peut relier.

Enfin nous analyserons le bâtiment de Jean Montariol, construit en 1930, pour la Bourse du Travail. Ce bâtiment a été choisi comme exemple spécifique, parmi les divers édifices publics toulousains réalisés dans le style Art Déco, car il possède une singularité remarquable qui se trouve à l'intersection de toutes les thématiques abordées par ce mémoire, projetant en lui une image de modernité étroitement intriquée à celle de l'Antiquité.

Nous verrons que ce fil tendu entre un passé presque mythique et une actualité toute moderne, tant architecturale que politique, bouleverse les codes symboliques développés jusqu'alors par l'image de la pierre.

# I. L'image de la pierre.

## A. La symbolique de la pierre

Dès l'instant où les hommes voulurent fixer quelque chose de durable, ceux-ci usèrent de la pierre. Il est difficile de dire si les entassements de pierres dressés par les guerriers de l'Illiade quand ils érigeaient des trophées sont des architectures – mais ce sont, à coup sûr, des monuments. Matériau noble, symbole de la puissance et du prestige, la pierre s'est peu à peu, dans toute l'histoire de la construction, étroitement entrelacée à celle des civilisations (babylonienne, égyptienne, grecque, romaine, précolombienne...), et si étroitement d'ailleurs, qu'elle finit par acquérir un statut de « prestige d'état ». Ainsi, on connaît le mot qui dit qu'« Auguste ayant trouvé Rome en brique, la laissa en marbre<sup>1</sup> ». Ce que le premier empereur venait de réaliser était moins un « enrichissement » de la cité romaine que de fixer, au travers du marbre, un visage de l'état : la *facies romana*. De fait, cette puissance de la pierre, son véritable prestige, ne provenait pas tant du matériau que des imposantes structures qu'il fallait mettre en place quant à son utilisation, lesquelles commandaient une organisation d'état suffisamment développée pour généraliser cette utilisation elle-même. Et c'est bien ce que fit l'état romain, lorsqu'il étendit à l'ensemble des provinces conquises, ce que l'on nommait l'Empire, cette même *facies romana*. On vit ainsi fleurir, dans diverses régions, tant en Europe, qu'en Afrique du Nord, et jusqu'au Proche-Orient ce même visage romain qui était moins, en définitive, l'aigle, symbole de la puissance de l'Empire, que la vaste infrastructure mise en place par les conquérants : temples de marbre, réseau de routes et pavage de celles-ci, ponts et aqueducs... dans des lieux où l'usage de la pierre était attesté depuis longtemps, comme dans d'autres marqués par son absence. Cette infrastructure fit sans doute plus pour le maintien, pendant plusieurs siècles, de la présence romaine dans l'ensemble de ces régions, que n'aurait pu seulement le faire une occupation militaire.

La cité de Tolosa, par exemple, où le sol ne permettait en aucune manière de fournir ce matériau, se vit ainsi dotée, dans les premiers siècles, de toutes sortes de ces « équipements d'état », pour lesquels s'utilisèrent bien évidemment des ressources locales, telles la brique et le galet, mais aussi le calcaire, que l'on fit venir depuis les carrières de Comminges, et même le marbre, importé d'Ariège ou des Pyrénées. Avec la montée du christianisme et l'effondrement progressif de l'empire, ces infrastructures disparurent peu à peu, absorbées par la ville médiévale puis renaissante, ses églises sans doute en premier lieu. Il n'est pas impossible, à ce titre, que le magnifique ensemble de chapiteaux romans présenté au musée des Augustins ne soit le reliquat de quelque temple ancien. Bientôt, la brique demeura le seul matériau dont usèrent les architectes pour construire les hôtels particuliers de la noblesse toulousaine ou les vastes demeures des notables et des riches marchands, les édifices religieux et toute construction d'importance. Le reste se constituant en majorité de torchis et de terre crue. La situation de la ville tient toute entière dans la métaphore que réalise à ce sujet le musée Saint-Raymond : les plus beaux blocs de pierre ou de marbre dans un écrin de brique.

---

<sup>1</sup> Le mot est attribué à Auguste lui-même : « J'ai trouvé une Rome de briques, et laissé une Rome de marbre. »

Pour que la pierre puisse à nouveau s'acheminer dans la ville, il fallut attendre que la France, enfin sortie des périodes de troubles que constituèrent, entre autres, les guerres de religion, ait construit son unité et retrouvé des structures d'état suffisamment puissantes. Les grands chantiers d'alors, celui du Pont-Neuf, réalisé sous Louis XIII (lequel ne se fit pas, d'ailleurs, sans problèmes ni délais) ou la construction des quais, chantiers pour lesquels, même si la brique continue d'être majoritaire, on importa de la pierre, inaugurent cette nouvelle ère. C'est à cette époque également, comme nous le verrons, que s'édifia dans Toulouse la plus vaste construction de pierre pour particulier : l'Hôtel de Clary, encore appelé *Hôtel de Pierre*. Comme auparavant, le prestige ou la puissance, celle de l'état, mais aussi celle de l'individu, passe par le prestige associé à la pierre. A Toulouse, certainement plus qu'ailleurs. Toutefois la référence de cette puissance ou ce prestige de la construction de pierre continuait de transiter par l'antique, tant au niveau des architectures (les décors de la façade de l'hôtel de Pierre, par exemple, représentent notamment des divinités païennes) que de l'image elle-même de l'état, une antiquité rebâtie sur le modèle qu'avait exhumé deux siècles auparavant la Renaissance italienne. Sous Louis XIV, on vit naître alors la *Querelle des Anciens et des Modernes*, dans laquelle le souverain trancha en faveur des premiers, signant par là l'étroitesse des liens entre le classicisme et la référence à l'antique. Sous la plume de Perrault, lequel avait déclenché cette querelle, c'est d'ailleurs à la figure d'Auguste que le roi français était comparé<sup>1</sup>. A la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle cette image de l'antique continua d'opérer, renforcée encore davantage par la Révolution Française et l'Empire, pour lesquels entre tous, l'Antiquité devenait le modèle à suivre : celui de l'Athènes démocratique ou de la Rome républicaine, puis celui de la Rome impériale, gouvernant l'univers. Deux constructions parisiennes majeures de cette époque, le Panthéon, commencé sous l'ancien régime et terminé un an après la révolution (celui-ci était primitivement une église dédiée à Sainte Geneviève), et l'Arc de Triomphe de l'Etoile, dont la construction fut décrétée par Napoléon en 1806 et achevée sous la restauration, sont on ne peut plus explicites. L'un et l'autre citant expressément l'architecture de l'antiquité romaine.

Enfin, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les bâtiments que l'on pourrait qualifier de bâtiments d'état, à Toulouse, affirment fortement ce visage de pierre, comme nous le verrons par la suite, symbolisant ainsi, au travers de l'architecture néoclassique, le visage « paternaliste » d'un état bourgeois. Ainsi, ce prestige fermement lié à la pierre apparaît en relation étroite avec la démonstration de puissance politique ou étatique. Il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle, et plus précisément les années 30, pour que cette image se transforme et prenne un moment, sous les traits de l'Art Déco, l'image d'un prestige cette fois populaire et d'une volonté d'harmonie sociale et universelle. Cette dernière transformation, là encore, est toutefois loin d'être exempte de toute dimension politique.

À côté de ce prestige d'état, comme nous l'avons dit, l'image de la pierre est encore travaillée par une autre référence antique, pour ne pas dire archéologique, laquelle a joué de façon différente en fonction des pays et de la manière dont chacun a réglé cette question : il s'agit de la couleur. La question pourrait sembler anodine, si elle n'avait soulevé, au XIX<sup>e</sup> siècle notamment, de vigoureux débats jusqu'au sein de l'enseignement de l'architecture. Il faut se rappeler que le marbre du mont Penteli, utilisé pour la construction du Parthénon, n'était jamais vu vierge à cette époque. Arrivé sur place, celui-ci était immédiatement peint. A son achèvement, le temple présen-

---

<sup>1</sup> « Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste / le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste », Charles Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*.



Photographie du Parthénon, XIX<sup>e</sup> siècle.



Dessin du XIX<sup>e</sup> siècle, source : *The German 1891 encyclopedia*, Joseph Kürschner.

tait un aspect proprement bariolé. Au fur et à mesure, cet édifice s'est peu à peu « délavé » de ses couleurs pour demeurer dans la blancheur qu'on lui connaît aujourd'hui, qui était déjà celle des visiteurs européens des siècles précédents. Cette blancheur, qui était progressivement devenue le lot commun de toutes les ruines, semblait la nature même de l'Antiquité – et donc celle de l'image de la pierre qui lui était associée – ne fut pas remise en question avant que l'archéologie, notamment française et allemande, ne s'empara de la question. La découverte que la Grèce classique était tout sauf blanche suscita l'émoi et reporta le problème sur le plan architectural. L'Allemagne d'alors, laquelle était sans doute plus concernée par l'esprit scientifique et la reconstitution historique adopta sans peine ce nouveau point de vue. L'écrivain français Gérard de Nerval, en voyage à Munich, l'« Athènes moderne<sup>1</sup> », décrit humoristiquement ce visage coloré à l'antique de la ville allemande :

« Cette place ressemble à ces décorations impossibles que les théâtres hasardent quelquefois ; un solide monument de cuivre rouge établi au centre, et représentant le roi Maximilien I<sup>er</sup>, vient seul contrarier cette illusion. La Poste, toute peinte d'un rouge sang de bœuf, qualifié de rouge antique, sur lequel se détachent des colonnes jaunes, est égayée de quelques fresques dans le style de Pompéïa, représentant des sujets équestres. L'Odéon expose à son fronton une fresque immense où dominent les tons bleus et roses, et qui rappellent nos paravents d'il y a quinze ans ; quant au palais du roi, il est uniformément peint d'un beau vert tendre.<sup>2</sup> [...] on est tellement Grec à Munich, que l'on doit bien être Bavaois à Athènes ; c'est du moins ce dont se sont plaints les Grecs véritables. Le bâtiment [de la Glyptothèque] est tellement antique dans ses proportions, que les marches qui conduisent à l'entrée ne pourraient être escaladées que par des Titans : un petit escalier dans un coin répare cet inconvénient, que je me garderai bien d'appeler un vice de construction. A l'intérieur, les salles sont vastes et pratiquées dans toute la hauteur du monument. Elles sont enduites partout de cette teinture de rouge foncé que les livrets continuent à garantir vrai rouge antique.<sup>3</sup> [...] »

En France, le tempérament sans doute plus artiste transposa le débat sur le plan de l'Esthétique, en décidant purement et simplement de « corriger » l'Antiquité. Ainsi, l'un des écrits qui a le plus influencé le jugement artistique de cette époque est la *Grammaire des arts du dessin* de

1 Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, p. 77.

2 *Idem*, pp. 77-78.

3 *Ibidem*, pp. 81-82.

Charles Blanc, historien de l'art et critique, mais surtout directeur de l'École des Beaux-arts de Paris (de 1848 à 1852 et de 1870 à 1873) et professeur d'Esthétique et d'Histoire de l'art au Collège de France (de 1878 à 1882). Cet ouvrage traite tant du dessin, de la sculpture et de la peinture, que de l'architecture. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque l'enseignement de l'architecture était bien évidemment dispensé par les écoles des Beaux-arts. Il est sans doute difficile de mesurer l'impact du livre de Blanc sur les mentalités, mais il fut la « bible » des artistes les plus académiques qui soient, comme des tenants de la modernité tels qu'en peinture Gustave Moreau, Van Gogh, Signac ou Seurat. Publié en 1867, celui-ci connut de nombreuses rééditions jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, tant son succès critique fut important. Enfin, en 1872, le ministère de l'Instruction Publique décida de faire envoyer le livre dans l'ensemble des lycées de France.

Ainsi, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, Charles Blanc consacre au sujet de la polychromie en architecture d'après le modèle antique, une longue dissertation :

*« Mais nous voici arrivés à une des plus hautes et de plus belles questions de l'architecture, la polychromie.*

*L'architecture doit-elle être colorée à l'extérieur ? Telle est la question. Nos archéologues en ont cherché la question dans les faits : c'est par les principes qu'il faut essayer de la résoudre.*

*Il y a quelque trente ans, personne ne songeait à la polychromie. Les rares voyageurs qui avaient exploré les monuments antiques de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie, avaient admiré ces monuments dans leur majestueuse unité. Quelques-uns, ayant aperçu des traces de couleur parmi les ruines avaient détourné les yeux et s'étaient promis de garder le silence sur une pratique dont la seule hypothèse leur paraissait une injure au génie grec. Cependant l'archéologie, poussant de toutes parts ses investigations, découvrit dans les vieux temples doriques du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère des preuves nombreuses que la couleur avait été appliquée par les Grecs à l'extérieur de leurs édifices. M. Hittorff, après étudié les temples de la Sicile, fut le premier à révéler ce fait au monde savant, et il le fit avec beaucoup d'éclat en donnant un corps à ses observations, qu'il érigea plus tard en système. (Restitution du temple d'Empédocle.) Presque aussitôt vinrent les découvertes à Métaponte par le duc de Luynes, puis le affirmations d'un architecte fort estimé en Allemagne, M. Semper, et celles d'un antiquaire italien, le duc Serra di Falco. Au commencement, ces révélations furent accueillies par l'incrédulité ; on aima mieux nier la polychromie chez les Grecs que d'avoir à en justifier ces grands artistes, nos maîtres.<sup>2</sup> [...] Ah ! sans doute, il nous répugne de penser que des artistes comme Phidias, Ictinus, Carpiion, Mnésiclès, ont pu se tromper sur une seule question d'art, eux qui avaient si merveilleusement compris toutes les autres. Mais qui nous assure qu'ils n'ont point cédé à l'influence des idées religieuses, que l'autorité hiératique n'attachait point aux couleurs une signification symbolique et traditionnelle ? Qui sait, d'ailleurs, comment fut traitée la polychromie dans cette contrée qui a eu le privilège de donner son nom à l'atticisme ? De tous ceux qui ont vu Athènes, il n'en est aucun certainement qui ait regretté l'effacement des couleurs dont les temples furent jadis revêtus. Le temps, ce grand constructeur de ruines, a été plus habile que les Grecs, en faisant disparaître le coloriage qui recouvrait les beaux marbres ivoirins des Propylées, du Parthénon, de Minerve Poliade, du temple de Thésée. Ramenées à un ton uniforme, d'une gravité solennelle, ces ruines ne laissaient rien à désirer de la brillante parure qu'elles n'ont plus. Chacun a pu le remarquer, d'ailleurs, en tous lieux : les monuments de l'architecture ne sont jamais plus imposants que dans les nuits claires,*

<sup>1</sup> La bibliothèque des Beaux-arts de Toulouse possède, par exemple, une édition de 1908 du livre de Charles Blanc.

<sup>2</sup> Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, pp. 243-244.

*lorsque la lune les enveloppe de sa lumière mystérieuse, et, en les simplifiant, les idéalise. Cette poésie est due au triomphe de l'unité, de l'unité qui est le principe de toute grandeur... Après tout, si les Grecs se sont élevés si haut, c'est qu'ils ont remanié selon leur beau génie l'héritage que leur avaient transmis l'Égypte et les nations orientales. Restons libres envers eux comme ils le furent eux-mêmes à l'égard de leurs devanciers. Le progrès dans les régions de l'art doit s'accomplir par deux éléments qui ne sont pas incompatibles : le respect et la réforme de la tradition.<sup>1</sup> »*

Ce long texte, dont nous n'avons présenté ici que l'introduction et la conclusion, fait donc, non seulement état de ces débats autour de la polychromie, mais montre encore très précisément encore la direction choisie : celle d'une antiquité rebâtie contre l'antiquité, blanche et nue. L'image ainsi consacrée pénétrera ainsi progressivement jusque dans la modernité, et non dans le seul domaine de l'architecture. Si nous lisons, à présent, l'un des plus ardents promoteur de cette même modernité au XIX<sup>e</sup> siècle, le poète et critique d'art français Charles Baudelaire, dont la réflexion esthétique faisait une grande place à la couleur<sup>2</sup>, nous trouvons, dans le poème intitulé La Beauté, le vers suivant :

« J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes<sup>3</sup> »

Nouvelle occurrence de cette *blancheur*, seul vêtement possible de la Beauté, que le poète encore compare encore à un « rêve de pierre<sup>4</sup> ».

Nous avons vu comment cette image de la pierre connecte entre elles les notions de *prestige* (d'état ou personnel), de *blancheur* et d'*Antiquité*. Même lorsque l'architecture semble, en apparence, s'être déconnectée de toute référence à son passé, du moins immédiat, cette blancheur continue d'opérer comme une référence, ainsi que nous le montrerons, à ce modèle classique dans sa désignation de l'Antiquité.

Ainsi, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, la plus grande modernité architecturale, celle de Le Corbusier, par exemple, ou celle d'Adolf Loos, pour lesquels l'Antiquité, cristallisée dans le paradigme de l'Athènes classique du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, continuait de représenter un modèle indépassa-



Faculté de médecine et pharmacie, 1887.



Gare Matabiau, 1857.

1 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 248.

2 Un des paradigmes de Baudelaire, quant à la question de la couleur, est celui du maquillage. Dans *Le peintre de la vie moderne*, au chapitre XI, titré *Éloge du maquillage*, celui-ci écrit : « On a d'ailleurs observé que l'artifice n'embellissait pas la laideur et ne pouvait servir que la beauté. Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur », *Écrits sur l'art*, p. 544.

3 Charles Baudelaire, *La Beauté*.

4 *Idem*.

ble<sup>1</sup>, dessine des façades nues et dépouillées de tout ornement mais surtout « blanches ». Si Le Corbusier s'inscrivait dans cette « tradition française », telle que parachevée par le discours de Charles Blanc, il aura fallu à Loos combattre encore cette question de la couleur, pour affirmer :

« Nos temples ne sont plus peints en bleu, rouge, vert et blanc comme le Parthénon.  
Non, nous avons appris à sentir la beauté de la pierre nue.<sup>2</sup> »

Si nous revenons maintenant à Toulouse, nous nous apercevons que l'usage de la pierre de construction, ou le plus souvent de son image (parements, imitations de toutes sortes, stratégies d'éclaircissement voire de blanchissement), concerne pour le XIX<sup>e</sup> siècle presque essentiellement des bâtiments publics, qu'ils soient municipaux ou associés à des administrations d'état. L'église de la Daurade, dont la façade néoclassique est achevée en 1884, comme celles de l'Université de Médecine et de Pharmacie, ou de l'ancienne Poste Centrale, datant de 1890, font partie des exemples parlants. Cette image, ou ce prestige de l'état bourgeois et de ces administrations se retrouve encore, de façon grandiloquente dans la façade de l'École des Beaux-Arts (1894), ainsi que dans une ornementation plus sobre mais dans un bâtiment bien plus monumental avec la Gare Matabiau (1857). Chacun de ces bâtiments possède une façade en pierre blanche<sup>3</sup> derrière laquelle se développe en briques le reste de l'édifice.

L'immeuble construit en 1909 pour la Caisse d'Épargne, rue du Languedoc, reflète encore cette image d'un prestige privé, avec le parement en pierre de sa façade et ses lourdes ornements.

Au XX<sup>e</sup> siècle, et en commençant par les années 30, toujours à Toulouse, nous assistons à un retour en force de ces façades blanches, ayant absolument abandonné la pierre au profit du béton et de l'enduit. Que ce soit des édifices privés ou publics, comme la Bourse du Travail (1930), le Parc municipal des Sports (commencé en 1931) ou les H.B.M. de Bonnefoy (1931) de Montariol, pour la pharmacie de l'avenue Honoré Serres (1937) ou l'immeuble Bancal (1932) des Gilet, com-

---

1 Ce modèle de l'Antiquité classique tel qu'il opère chez Loos et Le Corbusier, n'est pas conçu comme une architecture qu'il s'agirait d'importer toute faite ou de reproduire quasi mécaniquement, mais plutôt à penser comme une source d'inspiration et de réflexion quant à l'architecture moderne. La présence constante, notamment du Parthénon, dans les écrits théoriques de Le Corbusier confirme bien évidemment cette idée. Adolf Loos, quant à lui, écrira : « Notre culture s'édifie sur la reconnaissance de la grandeur de l'Antiquité classique, qui surpasse tout. La technique de notre manière de penser et de sentir nous vient des Romains. C'est d'eux que nous tenons notre sens social et l'éducation de l'âme. Ce n'est pas un hasard si les Romains ne furent pas capables d'inventer un nouvel ordre de colonnes, un nouvel ornement. Ils étaient beaucoup trop avancés pour cela. Ils ont repris tout cela des Grecs et l'on adapté à leurs propres fins. Les Grecs étaient individualistes. Tout édifice devait posséder son propre profil, sa propre ornementation. Les Romains, eux, pensaient socialement. Les Grecs parvenaient à peine à administrer leurs villes, les Romains, l'univers. Les grecs prodiguent leur capacité d'invention dans les ordres des colonnes, les Romains la dépensent pour le plan de base. Celui qui est capable de réussir un grand plan de base, celui-là ne songe pas à des nouveaux profils.

Depuis que l'humanité ressent la grandeur de l'antiquité classique, les grands bâtisseurs sont liés par une pensée commune. Ils se disent : les anciens Romains auraient construit comme je le fais. Nous savons qu'ils se trompent. L'époque, le lieu, le but et le climat, le milieu faussent ce calcul. » Adolf Loos, *Ornement et crime*, p. 116-117.

Nous retrouvons dans cette citation l'image de cette « maîtrise sociale » associée à l'architecture romaine dont nous avons fait état au début de ce chapitre.

2 *Idem*, p. 99

3 Seule l'ancienne poste échappe à cette règle, puisqu'il s'agit d'une façade en briques recouverte d'un enduit.

me pour l'usine Job de Thuriès. Si ces bâtiments abandonnent la pierre, ils conservent toutefois leur identité blanche, s'ils quittent le néoclassicisme, épousant étroitement les traits de la modernité, telle qu'elle se lit dans le modèle Art déco, ils restent toujours liés, au travers de ce style, à l'idée de l'Antiquité<sup>1</sup>. La grande transformation qu'ils opèrent concernent avant tout la symbolique, tant de la pierre que de l'Antiquité qui lui est liée, comme nous le montrerons, passant de ce prestige d'état à l'évocation d'une harmonie sociale, à visée universelle.

Aujourd'hui encore, cette image de la pierre joue un rôle non négligeable dans la physiologie urbaine. La reconstruction récente de la bouche de métro du Capitole, avec son escalier et ses murs monumentaux en granit, ou encore les divers pavages réalisés dans la ville, comme ceux de la rue Alsace-Lorraine, sont les exemples les plus parlants pour Toulouse.



Pharmacie, 1 Avenue Saint-Honoré, 1937. Usine Job, 105 Route de Blangac, 1931. Source : La Dépêche.



Bouche du métro de Capitole, reconstruite en 2011.

<sup>1</sup> « [...] *Eupalinos ou L'Architecte* (1921), essai de Paul Valéry qui célèbre la pureté attique des lignes et des volumes et valorise le rôle de l'architecte-démiurge, musicien de la matière. Commandé à l'écrivain par les décorateurs Louis Süe et André Mare, ce livre fut l'une des rares références théoriques de l'Art déco. », *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*, p. 217.

## B. Les « campagnes de blanchissement » de la ville au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

À Toulouse, ville majoritairement constituée de briques rouges, nous pouvons repérer diverses périodes où celle-ci a tenté de changer de parure pour se déguiser en blanc afin d'imiter la pierre de taille. Valérie Nègre rappelle, à ce propos :

*« Dans le deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, les villes de brique du Midi de la France dont les parements étaient traités en briques apparentes ou en enduits et badigeons brun-rouge, virent au blanc. L'évolution du goût est à l'origine de ce changement spectaculaire. C'est en partie pour imiter la pierre que le blanchiment est imposé à Toulouse en 1783.<sup>1</sup> »*

Le choix cette couleur blanche, très liée, comme nous l'avons démontré, à l'image même de la pierre et de l'Antiquité, ne c'est pas seulement fait pour des questions de prestige et d'apparence. D'autres raisons tout aussi importantes, comme celles de la santé et de la salubrité, comme encore de la sécurité, les enduits et badigeons blancs permettant de refléter davantage la lumière du jour et aider ainsi à l'éclairage des rues, premier moyen de lutte contre le crime. De plus ces, les produits employés nettoyaient et protégeaient les façades des dégradations. Ces campagnes de blanchissement furent imposées par des décrets ou des lois obligeant les habitants à appliquer ces changements sur leurs maisons et leurs boutiques. Avec ce blanchissement, apparaissent également d'autres formes imitant l'image de la pierre :

*« Le rêve des habitants de Toulouse – transformer leurs ville, telle Rome, en ville de marbre – se concrétise par un simple changement de couleur. C'est avec l'assentiment d'une majorité d'habitants que la couleur ocre de rut, gris de perle ainsi que la pratique d'inciser des faux joints de pierre dans l'enduit "avec la pointe de la truelle" s'imposent.<sup>2</sup> »*

Ces campagnes de blanchissement visèrent la plupart des édifices, tant publics que privés de la ville, et quelque soit leur nature ou leur mode de construction.

À côté de ce blanchissement que nous pouvons qualifier de « réglementé », nous observons plusieurs périodes où ce blanchissement se trouve réalisé en combinaison avec les matériaux de construction employés et l'ornementation des façades, c'est-à-dire dans la physionomie originale du bâtiment. Nous allons donc nous pencher sur trois époques successives : la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la période de l'entre-deux-guerres et les années 50-60.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, nous trouvons fréquemment des bâtiments dont les briques, sculptées en façade, donnent ainsi l'illusion de bossages et d'ornementations en pierre. Ceux-ci sont généralement en briques jaunes, éclaircissant déjà considérablement la façade, comme parfois en briques

---

<sup>1</sup> *La céruse et le blanchiment des villes de brique au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Valérie Nègre, Revues Techniques & culture, 2002.

<sup>2</sup> *L'ornement en série : architecture, terre cuite et carton-pierre*, p. 58



*Façade de l'église de la Daurade, 1884.*



*École des Beaux-Arts.*



*Hôtel Regina, 73 rue Bayard.*



*Caisse d'Épargne, 42 rue du Languedoc, 1909, Gillet et De Noyer.*

rouges, badigeonnées ou enduites en blanc.

Les nouveaux tracés d'inspiration haussmannienne, comme ceux de la rue Alsace-Lorraine ou de la rue de Metz, emploient cette technique d'imitation de la pierre par la brique jaune sculptée en façade, ou avec des décors plus ou moins complexes directement réalisés dans l'enduit. Les façades ainsi produites sont réalisées dans un style néoclassique. De nombreux bâtiments d'administrations d'état, font étalage à ce même moment de façades en pierre, ou revêtu d'un parement de pierre, dans des décors plus ou moins ornementés, célébrant ainsi l'état conservateur et bourgeois, symboles d'un prestige et d'une puissance d'organisation de la société. Certains sont encore des édifices privés, tels des banques ou des hôtels de luxe (l'Hôtel Regina, par exemple, ou l'Hôtel de Voyageurs, qui abrita un temps la préfecture). Quelques-unes de ces architectures, conservant un aspect proprement XIX<sup>e</sup>, font pourtant déjà partie du siècle suivant :

- Façade néoclassique de l'église de la Daurade, 1884.
- Ecole des Beaux-Arts. Jacques-Jean Esquié, 1895.
- Ancienne façade de la poste centrale de Toulouse. J. Thillet, 1886-1890.
- Faculté de Médecine et de pharmacie. J. Thillet, 1887.
- Banque Nationale de Paris (BNP), 1895.
- Gare Matabiau, 1857-1906.
- Hôtel Régina. G. Masquet, 1er quart XX<sup>e</sup>.
- Caisse d'Épargne, Carmes (privé). Joseph Gilet, 1909.

La seconde période concerne les années 20-30. Le processus est ici complètement différent, puisque aucune de ces architectures n'utilise la pierre, hormis le Monument aux morts de Léon Jaussely, et que les implications idéologiques paraissent, de toute façon, en rupture avec l'image présentée dans les siècles passés. Les façades sont généralement en béton blanc ou en béton enduit et leur composition est basée sur le style architectural de l'Art Déco. Pour cette période, la couleur blanche est précisément associée au vocabulaire de la modernité, mais la dimension de l'Antiquité opère toujours en elle, comme celle de l'image de la pierre, ainsi que nous le verrons. Les réalisations correspondant à ces critères sont :

- Bourse du Travail. Jean Montariol, 1928.
- Piscine Nakache. Jean Montariol, 1931.
- HBM, Bonnefoy. Jean Montariol, 1931.
- Monument aux morts. Léon Jaussely, 1928.
- Bains-douches, Dupuy. Jean Montariol, 1932.
- Cinéma UGC. Robert Armandary, 1930.
- Usine Job. Pierre Thuriès, 1931.
- Immeuble Bancal, 54 rue Bayard. J. et J.-L. Gilet, 1932.

La troisième de ces périodes concerne les années 50-60 et succède donc directement à la précédente. Elle présente une modernité ayant absolument rompu cette fois avec le vocabulaire de l'Art Déco et se trouve beaucoup proche du projet et des principes initiés par Le Corbusier. La référence à la pierre semble, ici encore, avoir absolument disparue. Les bâtiments sont en béton blanc, ou en béton enduit. Les façades sont lisses et leur dynamique donnée plus encore par la composition architecturale et le jeu des ouvertures. Ces architectures, pourtant, héritent en quelque sorte du passé, et nous verrons que leur vocabulaire n'est toutefois pas exempt de références à l'image de la pierre. Les exemples les plus parlants de cette architecture à Toulouse sont :

- Parking des Carmes. Georges Candilis, Shadrach Woods, Alexis Josic, 1966.
- Halles Victor Hugo. Pierre Génard, Pierre Lafitte, 1957.
- CAF/CPAM. Jean Barbut, André Boudes, 1966.
- Immeuble des Galeries Lafayette. René Mialhe, André Dubard, 1962
- Immeuble de bureaux, 24 rue Alsace Lorraine. Georges Alet, 1958
- Cité André Daste, Robert Armandary, Raymond Chini, 1953



Immeuble de bureaux, 24 rue Alsace Lorraine, 1958, Alet Georges.



Parking Victor Hugo, 1957, Galinier, Génard, Lafitte.

À côté de ces divers bâtiments correspondant aux trois périodes ainsi définies, nous trouvons encore divers immeubles toulousains dont les façades, ou parfois seulement leur rez-de-chaussée, portent une livrée blanche, sans que l'on puisse présumer si celle-ci est d'époque. Il s'agit, pour la plupart, de bâtiments abritant des boutiques de luxe, tel le petit immeuble Hermès, rue des Arts, la boutique Souley, située rue Montardy, ou la chocolaterie Pillon, 2 rue Ozenne, dans l'immeuble construit en 1907 par Paul Bonamy, pour ne citer que ceux-là. Il semblerait que la plupart des boutiques de ce type tentent vraisemblablement de se « parisianiser », ce que tendrait à prouver la généralisation, dans ce contexte, des bossages continus en rez-de-chaussée, spécifiquement réalisés en enduit.



22 rue des Arts.



1 rue Montardy.

À ce sujet, nous pouvons observer un « collage » très intéressant, puisqu'il révèle absolument l'artifice. Si nous regardons le rez-de-chaussée recouvert d'enduit blanc de l'immeuble Souler, nous trouvons un autre magasin comme incrusté dans la blancheur de la façade, ce dernier n'ayant a priori pas souscrit au programme de blanchissement. La façade laissée en briques apparentes, démontre ainsi les ornements qui sont le fait de la brique elle-même et ceux qui ne doivent leur existence qu'à l'enduit.

Enfin, signalons un phénomène étrange et beaucoup plus récent, nous voulons bien évidemment parler de la tendance au « rosissement » des façades, qu'elles soient de brique ou de béton. Actuellement, beaucoup d'édifices du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècles reçoivent un enduit ou un badigeon rose afin de correspondre à l'image régionaliste de « ville rose » que l'on se fait de Toulouse. Certains, tel l'immeuble Bancal du 54 rue Bayard, portent désormais ce vêtement, en contradiction totale avec leur nature.



1 place Jeanne d'Arc.



8 rue du Pois de l'Huile.



60 boulevard Carnot.



4 et 6 rue Rivals.



54 rue Bayard.

## C. Mythologie de l'Hôtel de pierre

La Toulouse médiévale est une ville de bois et de terre crue : la technique utilisée étant le colombage avec un remplissage en terre, généralement crue ou en mélange de terre et de paille. La plupart des bâtiments sont réalisés à partir de matériaux locaux estampillés « pauvres » et ne présentent, de ce fait, aucune « dignité architecturale », ce sont : la terre crue empilée, la terre crue battue, les briques de terre crue, la terre crue en pans de bois et le torchis. La ville, à cette époque, a déjà certainement assimilée et retraitée la quasi totalité des édifices de la période gallo-romaine, et il n'est pas rare qu'un chapiteau d'ordre corinthien se retrouve intégré, tel quel, dans les fondations d'une église. Pour les riches particuliers et les notables, le mode de construction se résume à la brique. Nombreux sont les hôtels particuliers réalisés dans ce matériau, fleurissant un peu partout dans Toulouse dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, où les édifices de quelque importance sont bâtis en pierre de taille, représente l'exemple à suivre pour les villes de province. Pour celles possédant dans leurs sols une présence de roches, cette mutation n'est pas très difficile. En revanche, l'absence de pierre à Toulouse a nécessité pour celle-ci d'expérimenter d'autres dispositifs afin de donner un effet comparable à ceux de ses édifices devant se « distinguer ». Une des solutions est celle du parement en façade, lequel donne l'illusion parfaite d'un bâtiment en pierre. Toutefois, derrière cette apparence, la construction reste en brique.

L'exemple de l'Hôtel de Clary, dit encore *Hôtel de pierre*, est très intéressant à ce propos, et rare d'ailleurs, puisqu'il s'agit d'une façade intégralement réalisée en pierre de taille. Cette imposante bâtisse implantée rue de la Dalbade, originalement construite en 1537 par Jean de Bagis, fut complètement remaniée au début du XVII<sup>e</sup> siècle par son second propriétaire, François de Clary, à tel point qu'il est impossible de juger ce que pouvait être l'hôtel dans son état primitif. C'est à cette époque que François de Clary, près de devenir président du parlement, pris la décision de s'offrir ce que l'on n'avait jamais vu, du moins depuis à l'Antiquité, dans Toulouse : une construction de pierre. Celui-ci s'attacha, à partir de 1609, les services de l'architecte Pierre Souffron, lequel livra une façade « très mouvementée<sup>1</sup> », détonant tant par sa physionomie de pierre que par la richesse de son ornementation.



Photo panoramique de la façade de l'Hôtel de Pierre, source : <http://commons.wikimedia.org>.

<sup>1</sup> Selon les termes de B. Voinchet, rédacteur de l'*Étude préalable à la restauration de la façade sur rue*, 1993.

Nous trouvons, dans l'historiographie toulousaine du XIX<sup>e</sup>, un étrange récit se rapportant à la genèse de cette façade, récit qui, malgré les cautions présentées par ses auteurs, comporte de nombreuses invraisemblances – un récit proprement mythique, en somme, mais dont la mythologie elle-même n'est pas dénuée d'intérêt. L'ouvrage en question est celui de Jean-Mamert Cayla et Cléobule Paul, *Toulouse monumentale et pittoresque*, dans lequel les deux historiens racontent comment les pierres utilisées pour la construction de l'Hôtel de Clary arrivèrent sur le chantier :

*« Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, on découvrit dans le lit de la Garonne de magnifiques débris de constructions très anciennes ; les antiquaires s'empressèrent d'affirmer que c'était les ruines du temple d'Apollon, dont Strabon parle dans sa géographie. L'annaliste Lafaille, alors syndic de la ville, reçut ordre de déblayer le lit de la rivière ; les matériaux furent enfouis, dispersés, et M. de Clary, d'après les conseils de Dominique Bachelier et de Souffron, en acheta une grande partie : le reste fut employé à la construction du pont neuf.*

*Laissons parler l'historien Catel : « Il y a quelques années, dit ce judicieux historien, que la chaussée du moulin du Basacle étant quasi rompue, et par ce moyen la rivière de Garonne étant fort basse de ce côté, on découvrit dans la dite rivière, devers le moulin, les ruines d'un édifice très somptueux, lesquelles ayant été vues par Souffron et Bachelier, gens fort ingénieux et savants en architecture, ils trouvèrent que c'étaient les ruines d'un grand temple, lequel était tout en marbre blanc, bâti avec telle solidité, que les quartiers de marbre étaient liés ensemble avec des lames de fer cramponnées avec du plomb. Je vis aussi plusieurs grandes pierres de marbre, où étaient entaillés à demi-relief de grands personnages vêtus à la romaine. Cet édifice était enrichi de colonnes de marbre noir si grandes, qu'elles avaient trois pieds et demi de diamètre. Feu M. de Clary, premier président, fit apporter plusieurs charretées de ces pierres, pour lui servir au bâtiment de sa maison qu'il bâtissait alors près de la Dalbade. J'ai appris dudit sieur Souffron que, aux corniches desdites colonnes, étaient entaillés des hiboux, ce qui donne sujet de penser que c'était le temple de Pallas. »*

*Ce récit, dont la vérité ne peut être révoquée en doute, explique pourquoi le peuple de Toulouse répète par tradition que la Maison de pierre date du temps de Romains. On vit Bachelier et Souffron construire l'hôtel de Clary avec des blocs de pierres très rares dans le pays ; on se dit que ces matériaux étaient les débris d'un temple romain, et les enfants finirent par donner tant d'extension à la tradition de leurs pères, que personne ne douta de la haute antiquité de l'hôtel de Clary. D'ailleurs, le peuple n'est-il pas le même partout ? Dès qu'il admire une chose grande, extraordinaire, ne s'écrie-t-il pas : Ceci fut fait par les Romains !*

*Ce n'est pas à dire pour cela que la Maison de pierre soit un édifice qui rappelle l'architecture monumentale des maîtres du monde comme la Maison carrée de Nîmes ; elle n'est remarquable que par sa lourde construction, ses ornements jetés avec profusion, mais sans ordre, sans intention aucune ; on voit bien au premier aspect que les deux architectes n'eurent à employer que des matériaux qui dataient sans doute de diverses époques, et qui ne pouvaient même, avec tous les secours de l'art, produire une parfaite harmonie. La seule chose remarquable dans la façade, ce sont les entablements, neuf trophées avec des aigles et des hiboux, huit fenêtres dont les cadres sont ornées de jolies statuettes du meilleur goût : ces divers ornements se dessinent d'une manière bizarre sur une surface noirâtre, qui contribue beaucoup à l'étrangeté de l'édifice.<sup>1</sup> »*

Ce texte est intéressant à plus d'un titre, et notamment par le lien qu'il opère entre la physiologie générale de la façade de l'*Hôtel de Clary* et la provenance éclectique, pourrait-on dire, des

<sup>1</sup> Jean-Mamert Cayla et Cléobule Paul, 1983, pp. 12-13.

matériaux qui la composent. Ainsi, avant de nous interroger sur la haute antiquité de ces pierres, observons, tout d'abord, la vision qu'ont les auteurs de l'hôtel lui-même. Le chapitre intitulé *Maison de pierre* débute par la phrase suivante : « Après avoir admiré la magnifique porte de l'église, on s'arrête devant une masse de pierres *bizarrement*<sup>1</sup> entassées, et qu'on dirait noircies par les siècles : elle est connue sous le nom de *Maison de pierre*<sup>2</sup> ». La première caractérisation de l'édifice ou, plus précisément, de sa façade se fait sous l'adverbe « bizarrement » et la description d'un amas de pierre, plus que d'une quelconque architecture. Cette qualification, assez symptomatique, en fin de compte, reviendra deux autres fois sous une forme adjectivale, renforcée par l'emploi de termes tels qu'« étrange » ou « étrangeté<sup>3</sup> ». En réalité, le problème de Cayla et Paul tient, en premier lieu, à la difficulté qu'ils éprouvent à classer cette architecture dans quelque registre que ce soit<sup>4</sup>, et surtout d'y voir « aucune trace de la perfection antique qui sembla revivre quelques années sous le règne de François I<sup>er</sup><sup>5</sup> ». Toutefois, ce caractère composite, voire « inclassable », du bâtiment est, selon eux, moins le fait des architectes et des sculpteurs qui travaillèrent à son élaboration, que la conséquence du matériau lui-même et de son origine : « on voit bien au premier aspect que les deux architectes n'eurent à employer que des matériaux qui dataient sans doute de diverses époques, et qui ne pouvaient même, avec tous les secours de l'art, produire une parfaite harmonie<sup>6</sup> ». Le paradoxe qui s'opère ici, et non des moindres, est que l'*Hôtel de pierre* ne peut atteindre ou prétendre à la « perfection antique » du fait du matériau lui-même, lequel provient... précisément de l'Antiquité.

En réalité, le bâtiment que les deux historiens décrivent en 1840 n'est pas tout à fait celui que nous pouvons observer aujourd'hui, non par le simple nettoyage de sa façade, mais bien parce que celle-ci ne fut achevée par le sculpteur Calmettes qu'à partir de 1857 (soit dix-sept ans après la parution de *Toulouse monumentale et pittoresque*), sous la direction de l'architecte Urbain Vitry et selon le plan défini par Souffron – la mort du président de Clary ayant brutalement stoppé le chantier en 1616. Trois lithographies de cette époque, respectivement datées de 1833 (Dauzats), 1839 (Sage) et 1841 (Perrin), nous donnent à voir ce qu'était l'édifice d'alors, dans une version bien plus sobre et nue, puisque la plupart des sculptures et ornements, simplement épannelés<sup>7</sup>, se trouvaient en attente.

---

1 Je souligne.

2 Jean-Mamert Cayla et Cléobule Paul, *id.*, p. 11.

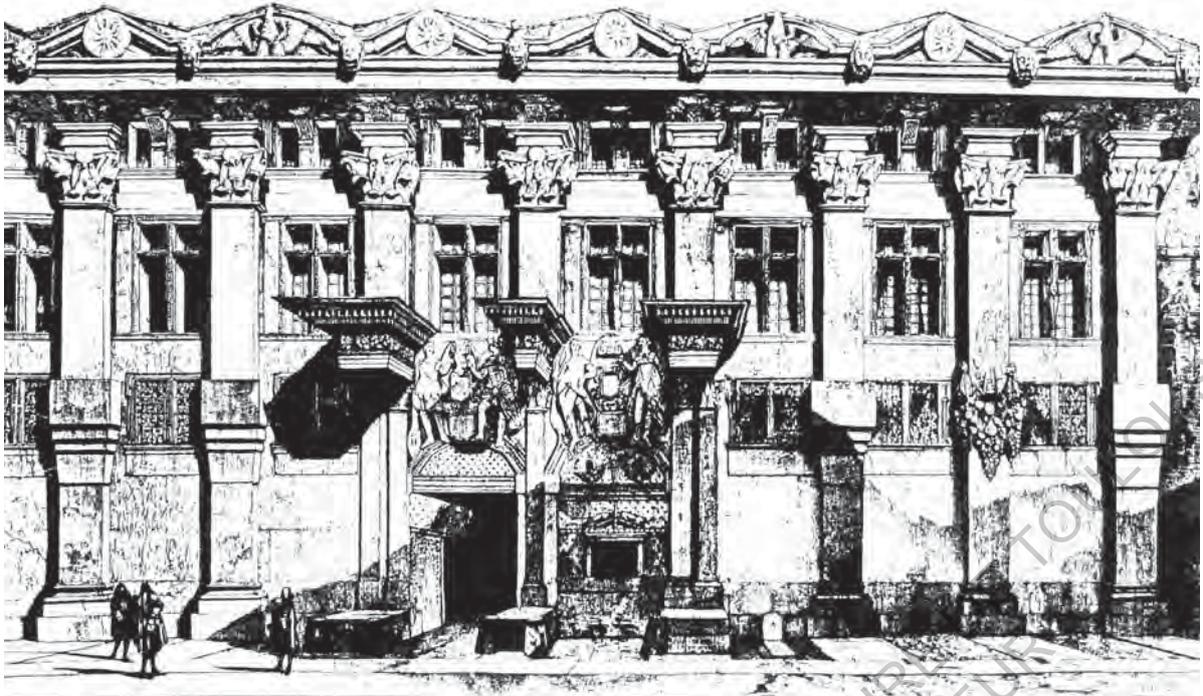
3 « [...] ces divers ornements se dessinent d'une manière bizarre sur une surface noirâtre, qui contribue beaucoup à l'étrangeté de l'édifice » (*ibid.*, p. 13). « [...] l'effet bizarre produit par les décorations » (*ibid.*) « [...] les étranges matériaux fournis par M. de Clary » (*ibid.* p. 12).

4 « Cet édifice, dont la construction n'appartient, à proprement parler, à aucun genre d'architecture » (*ibid.*, p. 11). « [...] il est impossible [de classer les décorations] dans un genre quelconque d'architecture » (*ibid.*, p. 13).

5 *Ibid.*, p. 13.

6 *Ibid.*

7 Notice de la base *Mérimée*.



Lithographie de Dauzats, 1833, source : Drac Midi-Pyrénées.

Si nous nous penchons à présent sur la provenance des pierres destinées à la construction de l'*Hôtel de Clary*, telle que décrite par Cayla et Paul, nous trouvons alors plusieurs incohérences et presque autant d'impossibilités. Si la relation de Catel, quant à la découverte dans le lit de la Garonne des restes d'un temple gallo-romain « ne peut, *effectivement*, être révoquée en doute », les dates, quant à elles, ne sont pas vraiment concordantes. Ainsi, l'archéologie contemporaine corroborant ce fait, la crue qui révèle ces restes antiques ne se situe toutefois pas à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, comme rapporté dans *Toulouse monumentale et pittoresque*, mais le 14 mai 1613, soit près de trois ans après le lancement du chantier de l'*Hôtel de pierre*<sup>1</sup>, et il semble difficile de penser que l'architecte et son client aient escompté une telle découverte pour se fournir en matériaux. Plus, il semble même qu'à la fin de l'année 1611, l'état de la façade, décrit précisément dans le bail à besogne du 31 octobre, est rigoureusement le même que celui du XIX<sup>e</sup> siècle, à la date de la reprise des travaux<sup>2</sup>.

Dans une communication prononcée en octobre 2000, *Autour du Bazacle : La Garonne et les vestiges antiques*, l'historien Henri Molet fait une description de ces mêmes restes et de leurs démontages successifs :

« Les témoignages oculaires de Catel et de Laroche-Flavin, et ceux, indirects, des archives communales, indiquent la récupération à diverses fins de matériaux issus de cet édifice entre 1614 et 1622 et permettent de se faire une idée de ce bâtiment. Il reposait sur de puissants soubassements et était de forme quadrangulaire, construit en blocs de calcaire dur et en marbre ; au moins un des côtés montrait des bases indiquant la présence d'une façade à colonnade. Des parties de colonnes gisaient sur place et aux alentours [...]. Tout autour, des blocs importants, morceaux de corniche, d'architrave et des pièces travaillées en bas-reliefs ont été observées et parfois récupérées, ceci

<sup>1</sup> François de Clary confie le projet à Pierre Souffron dès 1609. « Les travaux étaient déjà engagés lorsque les époux Clary sollicitèrent des Capitouls l'autorisation de modifier l'alignement de la rue de la Daurade. Le procès-verbal dressé à l'occasion de la visite du 12 février 1611 précise que la nouvelle muraille, « faite à pilastre », s'élevait sur toute la longueur de la façade [...] » (B. Voinchet, 1993, p. 5).

<sup>2</sup> *Idem*, p. 6.

jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

[...]

*La structure de base, faite de blocs de grand appareil, était plus difficilement démontable et surtout transportable. Elle est restée encore en place quelques années. Écrivant vers 1619, Laroche-Flavin nous indique qu'il se trouve encore dans l'eau de grandes et épaisses murailles et de grandes pièces de marbre et autre pièces élaborées à l'Antique. Le sursis sera court. À la suite d'une nouvelle inondation qui entraîne la destruction d'une grande partie des paléades de défense de Saint-Cyprien en 1621, la Ville et les États de la Province font élever un mur avec les pierres qu'on extrayait de la Garonne et que l'on disait provenir d'un temple dédié à Minerve. [...] Cette démolition laissa quelques éléments épars ou trop difficiles à extraire. Certains ont pu être ponctuellement récupérés dans le lit du fleuve, mais d'autres étaient encore, en 1832, le long de la berge sous les moulins.<sup>1</sup> »*

Ainsi, si François de Clary, sur les conseils de Souffron, récupère des fragments de ce temple, leur présence n'est attestée que dans certains éléments décoratifs, comme les « plaques de marbre carrées, rectangulaires ou en losange visibles au-dessus des fenêtres de deux des façades de la cour intérieure<sup>2</sup> », et non pour la construction de la façade elle-même, ainsi que Jean-Mamert Cayla et Cléobule Paul le laissent entendre dans leur livre – le « pillage » portant avant tout sur des débris de marbre et tout ce qui pouvait être immédiatement et facilement démontable.

En fait, plusieurs histoires se raccordent ici, lesquelles mettent en relation la construction de l'*Hôtel de pierre*, la découverte des vestiges antiques et, en dernier lieu, le chantier du *Pont-Neuf*, toutes trois ayant pour même dénominateur commun la pierre, François de Clary et l'architecte Souffron. Le 31 août 1613, une enquête administrative fut décrétée par les instances royales afin d'examiner les comptes de la Commission de l'œuvre, enquête menée par le sieur Bellebat en 1614, laquelle aboutit à une diminution drastique du projet que Pierre Souffron avait élaboré pour le *Pont-Neuf*, son remplacement par l'architecte Jacques Le Mercier, et motiva sans doute la décision du premier Président François de Clary de renoncer à sa charge l'année suivante<sup>3</sup>. Une tradition populaire, dont les auteurs de *Toulouse monumentale et pittoresque* se font également l'écho, rapporte que « M. de Clary fut accusé d'avoir soustrait les plus belles pierres [du temple découvert à hauteur du Bazacle] destinées à la construction du pont<sup>4</sup> ». Si nous nous fondons toujours sur les dates et estimons que la façade est achevée au moment de la découverte des vestiges du temple gallo-romain, si nous observons ensuite que les matériaux issus de ce même temple et présents avec certitude à l'*Hôtel de pierre* sont exclusivement les plaques décoratives en marbre noir (pour

---

1 Henri Molet, *Autour du Bazacle : La Garonne et les vestiges antiques*, p. 24 et 29, site [www.societes-savantes-toulouse.asso.fr](http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr). Article paru initialement dans le « Bulletin de l'année académique 2000-2001 ».

2. Idem.

3 Georges Costa écrit à ce sujet : « La construction par le premier président François de Clary de son fastueux « hôtel de pierre » à Toulouse avait défrayé la chronique locale, d'autant qu'il y employait l'architecte du pont Pierre Souffron. D'où le dicton populaire « y a mai de peyro del poun à l'oustal de peyro que de l'oustal de peyro al poun ». Quant à la suite réservée à l'enquête, on ne peut s'empêcher de la rapprocher de la déclaration faite l'année suivante par François de Clary devant le Parlement, annonçant qu'il résignait sa charge en faveur de son gendre Gilles le Mazuyer » (Georges Costa, *Jacques Le Mercier et la construction du Pont-Neuf*, p. 131, site [www.societes-savantes-toulouse.asso.fr](http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr). Article paru initialement dans le « Bulletin de l'année académique 2000-2001 »).

4 Jean Mamert Cayla et Cléobule Paul, op. cit., p. 12. Georges Costa note à ce propos : « L'utilisation immédiate d'une partie de ces vestiges destinés, pensait-on, au chantier du Pont-Neuf fut facilitée du fait que Souffron dirigeait à la fois les travaux du pont et ceux de l'hôtel du Président » (« L'Hôtel de Pierre à Toulouse », document annexe, *Étude préalable à la restauration de la façade sur rue*, 1993).

lesquelles on ne trouve aucun emploi dans la construction du *Pont-Neuf*), il n'est pas impossible de formuler l'hypothèse que cette même tradition est peut-être un dérivatif destiné à masquer les véritables « malversations » dont fait état l'enquête administrative réalisée par Bellebat – sans pouvoir toutefois les éclaircir<sup>1</sup>. Ainsi, il est sans doute plausible que le président de Clary, membre lui-même de la Commission de l'œuvre, et probablement via Pierre de Souffron, se soit plutôt servi, pour la construction de son hôtel particulier, dans les stocks de pierre que l'on avait certainement fait venir à grand frais pour le chantier du Pont-Neuf<sup>2</sup>, comme il est tout aussi possible que celui-ci ait simplement fait les frais de la magnificence de l'architecture qu'il dressait près de la Dalbade et des inévitables jalousies que celle-ci ne pouvait manquer de susciter.

L'intérêt de l'exemple de l'*Hôtel de pierre* – ou, du moins, de sa « mythologie » – est qu'il cristallise à lui seul la totalité des aspects associés à l'image de la pierre, aspects d'autant plus visibles dans une ville où ce matériau fait cruellement défaut. D'une part, les notions de prestige personnel et de pouvoir du commanditaire jouent à plein dans l'édification de l'*Hôtel de Clary*, et tout d'abord dans le choix de son matériau, mais encore par le fait que sa rareté ne peut avoir de comparaison que dans le caractère hors normes de la construction elle-même. D'une certaine façon, l'architecture que Souffron met en place semble avoir tout autant la volonté de glorifier le président de Clary, que de célébrer le matériau lui-même. L'aspect de ce bâtiment, comme sa nature, a tellement frappé l'esprit des toulousains, que ceux-ci ont formé à son sujet diverses légendes, « le peuple » faisant directement remonter sa conception à l'Antiquité, quand d'autres, tels Jean-Mamert Cayla et Cléobule Paul, tentaient d'expliquer la « bizarrerie » de sa morphologie par l'antiquité évidente de son matériau, puisque la pierre, à Toulouse, ne peut provenir que des temps les plus reculés. Enfin, il manquait à l'*Hôtel de pierre* ce caractère de blancheur que nous avons évoqué précédemment, et que la restauration de 1993 lui a rendu, lui donnant ainsi tous les titres d'une véritable antiquité.

---

1 « En revanche, le sieur Bellebat n'avait pu éclaircir le problème des malversations. Pressés de collaborer à son enquête, les membres du Parlement toulousain déclinèrent l'invitation, lui laissant prudemment le soin de s'en charger lui-même, car il ne s'agissait rien moins que de mettre en cause l'un ou l'autre des parlementaires siégeant à la Commission de l'œuvre, y compris le président François de Clary » (Georges Costa, *Jacques Le Mercier et la construction du Pont-Neuf*, op. cit., p. 131).

2 « Enfin la troisième critique adressée à Souffron, concernant les « enrichissements qui ne servoient qu'à rendre cette besogne immortelle » devait viser à coup sûr l'emploi de pierres de très grandes dimensions, dont on lui avait déjà fait reproche, la recherche des effets de stéréotomie, et surtout la surabondance des ornements que l'architecte avait l'habitude de prodiguer dans ses ouvrages les plus riches, comme le retable majeur de la cathédrale d'Auch ou l'Hôtel de pierre à Toulouse » (*idem*, p. 130).

## II. "Trompe-l'œil" et imitation de la pierre

Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la ville de Toulouse a connu de nombreux travaux d'embellissement, à commencer par l'alignement de ses rues et l'ordonnance de la voirie, ce dès 1769. Les diverses campagnes d'embellissement consistèrent principalement en une régularisation de la construction, à l'agrandissement et l'assainissement des rues, le recul des immeubles existants, la naissance des premiers boulevards et la création des places. Le tout devant mettre en avant la santé et la sûreté des habitants, comme la commodité et l'agrément de la ville.

La réalisation de deux axes perpendiculaires (nord-sud et est-ouest) – ainsi que la liaison de la place des Carmes et du Jardin des Plantes – débutera en 1864 avec le projet Maguès. Il s'agit du percement des rue Alsace-Lorraine et Languedoc (axe nord-sud) et de la rue de Metz (axe est-ouest), qui ne furent achevées qu'en 1951.



30 au 34 rue de Metz.

Si nous observons la rue de Metz, depuis l'entrée de la place Esquirol, nous ne pouvons pas manquer de lire une certaine homogénéisation des immeubles, notamment dans la correspondance des hauteurs de rez-de-chaussée, comme d'étages, de fenêtres et de corniches. Le tout dessinant une vaste perspective que nervurent les fuyantes esquissées par les ferronneries des balcons. De la même manière, nous pouvons également voir une forte identité de modénature : les façades, construites en brique, sont recouvertes d'un enduit clair imitant un bossage de type continu. Cette esthétique est bien évidemment héritée des percées haussmanniennes et de leur décor néoclassiciste, conférant à ces nouvelles artères un « embonpoint » bourgeois. Les rez-de-chaussée de ces vastes immeubles possèdent de grandes vitrines destinées à accueillir des commerces, aujourd'hui encore occupées par des enseignes de luxe ou des banques d'affaires. On assiste donc, ici, à l'abandon des techniques constructives traditionnelles (la tuile, par exemple est remplacée par de l'ardoise dans les parties des toitures visibles depuis la rue, ailleurs la brique jaune

se substitue à la brique rouge<sup>1</sup>), pour une certaine « parisianisation », si l'on peut dire, de la capitale du sud-ouest.

En revanche, l'actuelle rue Ozenne possède une toute autre physionomie : celle d'un Art Déco à caractère, là aussi, bourgeois, et conservant encore de nombreuses traces de l'Art Nouveau dont il est issu. Celle-ci, n'étant pas prévue sur le plan de Maguès – qui proposait, lui, une rue qui devait partir de la place des Carmes pour aboutir au Grand Rond –, c'est à Garipuy que nous devons son tracé, allant de l'ancienne porte Montgaillard et de la rue de Nazareth à la jonction avec la place des Carmes. Ce plan sera accepté en 1904, et sa réalisation achevée en 1926. Cette rue traverse quelques hôtels particuliers d'anciens dignitaires du Parlement, épargnés alors. Large de vingt mètres (12 mètres de chaussée et deux fois 4 mètres pour ses trottoirs) et plantée d'arbres, elle paraît moins destinée à cet aspect de « vitrine » que peuvent revêtir la rue de Metz ou Alsace-Lorraine, que celui de villégiature pour la bourgeoisie de ce début de siècle, même si son esprit peut-être analysé encore comme haussmannien<sup>2</sup>. Contrairement à ses aînées, cette dernière percée n'offre pas ce visage « blanchi », puisque toutes les constructions sont en briques rouges avec seulement quelques éléments décoratifs ou structurels, (comme les *balcons*, les *soubassements*, les *encadrements de portes et de fenêtres*...) réalisés en pierre blanche.

Les tenants du mouvement moderne, nés dans un contexte encore bien empreint du XIX<sup>e</sup> siècle et de son architecture néoclassique, se forment malgré tout une opinion bien différente de la nature de leur art. Tout en conservant, comme leurs prédécesseurs, la référence du modèle antique, d'une Antiquité désormais classique, ceux-ci tendent à une simplification de l'ornement et se concentrent tout particulièrement sur les lignes de force formant la composition de l'édifice. Les matériaux utilisés, quels qu'ils soient, prennent leur place tant dans la structure que dans la décoration. C'est la première rupture avec l'architecture décor, ou plutôt « décorum », produite jusqu'alors le néoclassicisme, surtout dans sa version haussmannienne.

Les architectes liés à l'Art Déco réexpérimentent chaque matériau, comme ses propriétés propres, afin de lui donner un nouveau prestige ornemental à la hauteur de la pierre, tant imitée aux siècles précédents : la plus grande rupture consistant justement à se détacher de cette imitation. Ainsi, la brique, par exemple, prend une valeur autonome qu'elle ne possédait pas jusque-là, étant cantonnée à l'utilisation et la reproduction de formes types appartenant à la pierre (pilastres, corniches, décor divers...). Il ne s'agit plus d'imiter, ou de perpétuer une tradition déjà longue, mais d'expérimenter et d'innover. La brique se libère donc de son carcan de motifs établis, fixés par des codes rigides, et prend ainsi toute sa valeur, notamment dans les travaux de calepinage. L'exemple le plus intéressant de ces nouvelles expérimentations est la façade du 66 rue de la Pomme, par l'architecte Bernard Darroquy. L'image de la pierre, quant à elle, pourra être parfois détournée, et non sans humour, comme dans l'énorme galet en agrafe de l'hôtel rue Bellegarde.

---

1 « La brique rouge badigeonnée de blanc qui était de rigueur au début du siècle fait place à la brique jaune pour imiter la pierre », *Toulouse les délices de l'imitation*, p. 125.

2 « La percée de la rue Ozenne, dernière opération dans l'esprit de l'urbanisme Haussmannien, fut commencée en 1908 et ne fut terminée qu'en 1925-26 », *Toulouse 1920-1940*, p. 25.

À juger de cette transformation des pratiques, et surtout de la valorisation des qualités, non plus simplement constructives, mais de la véritable valeur décorative de la brique, il semblerait que les architectes de ce début de siècle aient entendu le message que Loos adressait à ce qu'il jugeait être des faussaires :

*« L'individu qui se fait passer pour plus haut qu'il n'est s'appelle un escroc et il encourt alors le mépris général, du moment qu'il n'a lésé personne. Mais si quelqu'un cherche à produire cet effet de supériorité au moyen de fausses pierres ou d'autres imitations ? Il y a des pays où un tel genre d'homme subirait le même sort. À Vienne on n'en est pas encore là. Seul un petit cercle éprouve le sentiment qu'il se commet ici une action immorale, une escroquerie. Et aujourd'hui ce n'est pas seulement au moyen de la chaîne de montre en toc ou de l'installation intérieure tout en imitations, mais c'est au moyen de l'habitation, du bâtiment d'habitation que chacun veut se faire passer pour plus haut qu'il n'est.<sup>1</sup> »*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

---

<sup>1</sup> Adolf Loos, *Ornement et crime*, p. 38.

## A. Stratégies d'imitation

Les différentes stratégies d'imitation, mises en place à Toulouse afin de pallier aux carences de la fourniture en pierre, se déclinent en fonction du matériau utilisé (que ce soit la brique, le béton, l'enduit et, quoique plus rarement, le métal ou le bois), de l'époque, du style architectural, comme de l'importance de l'édifice et, corollairement, de son propriétaire.

Une première stratégie, de l'ordre du « trompe l'œil », consiste à utiliser véritablement la pierre, mais simplement sous forme de parement. Derrière ces plaques, simple maquillage, se retrouve inévitablement la brique. Ce modèle indique une volonté de prestige très forte, comme d'une illusion parfaitement atteinte, puisque l'édifice terminé, il est parfois difficilement possible de distinguer une façade réellement en pierre d'un simple parement. Un exemple très intéressant, à ce titre, est la Caisse d'Épargne du 42 rue du Languedoc, construite en 1909 par les architectes Joseph Gilet et Paul De Noyers. La façade de ce bâtiment, d'aspect grandiose, voire « pompeux<sup>1</sup> », comme l'écrit Odile Foucaud, donne au premier coup d'œil l'impression d'être intégralement en pierre. Toutefois, les actuels travaux de restauration permettent de voir la réalité derrière le décor, puisque la tranche du mur dégagée révèle la supercherie.

La photographie ci-dessous montre le détail de la construction : la superposition des briques rouges et des briques jaunes, ainsi que le parement en pierre posé au final. Nous pouvons imaginer que ce type d'exemple n'est pas rare dans Toulouse et que la plupart des édifices présentant un aspect de pierre de taille soient sans doute bâtis sur le même modèle.



*42 rue du Languedoc, 1909, Joseph Gilet, Paul De Noyers.*

*Détail de la structure du mur de la façade avec la première rangée de briques rouges, la deuxième de briques jaunes et puis le parement en pierre.*

---

<sup>1</sup> « L'hypertrophie des toitures et des clés passantes des arcs, l'utilisation de matériaux non locaux (ardoise et pierre de taille), donc chers, relèvent d'un éclectisme pompeux caractéristique de la fin du siècle mais pouvant surprendre ici puisque ce luxe et cette opulence prônent les vertus de l'épargne », *Toulouse, l'Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 109.

Un exemple plus récent d'utilisation de parement est celui de l'immeuble Perry, construit en 1960 par l'architecte Bernard Bachelot, et situé entre la place Esquirol et celle de la Trinité. Si l'usage de marbre rose, de deux teintes différentes ici, ne tend pas à affirmer autre chose qu'un « réel » parement, il est toutefois intéressant de noter qu'au moment où la pierre a perdu nombre de ses droits dans le domaine de la construction, c'est un matériau prestigieux, le marbre, qu'utilise l'architecte, tant pour sa valeur décorative que pour sa symbolique, dans une version épurée : un simple placage. Ce bâtiment de béton, d'une esthétique spécifiquement moderne, use du parement en tant que tel, sans reprendre un seul des codes de l'architecture classique et sans que son artifice ne nuise nullement à ses visées, produisant ainsi un édifice à la fois sobre et luxueux.



*Immeuble Perry place de la Trinité, 1960, Bernard Bachelot.*

## B. Brique et brique enduit

Toulouse est la ville de la brique. L'utilisation de cette dernière est récurrente, tant dans la construction que dans l'ornement. Lorsqu'il s'agit de pallier à l'absence de pierre c'est, en premier lieu, à elle que l'on fait appel. Associée à l'enduit et au badigeon, cette dernière peut donner une illusion presque convaincante, et parfois, effectivement difficilement décelable, mais il s'agit toujours d'imitation – même si celle-ci propose un visage bien moins convaincant – lorsque la brique seule se glisse dans un vocabulaire ornemental originalement destiné à la pierre.

Les dimensions habituelles de la brique, celle utilisée dans la plupart des villes de France (comme la brique parisienne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et que l'on a appelée brique *bourgogne*) sont de 22 x 11 x 5,5 cm. À Toulouse, la brique dite *foraine* ou *tuile foraine*, historiquement la plus utilisée, est d'un format beaucoup plus grand, puisqu'elle mesure de 38 à 42 cm de longueur et de 26 à 28 cm de largeur, pour une épaisseur de 5 cm en moyenne. Malgré son caractère uniforme, son emploi peut revêtir bien des aspects, puisque pour ses seuls joints, ceux-ci peuvent être dit : *pleins à fleur de mur*, *carrés en forme de bourrelets* ou de *rubans lais*, ou encore *coupés*, appelés aussi « à la Toulousaine ».

Très rapidement, le travail d'ornementation des façades a fait appel à la brique *foraine*, tant dans un mode sculpté que directement moulé, jusqu'à l'imitation de blocs de pierres réguliers de type *bossage*, mais encore pour les *encadrements de fenêtres*, les *arcs*, les *chaines d'angle*, etc<sup>1</sup>. D'ailleurs, les qualités constructives de celle-ci pouvaient suppléer sans nulle peine à celles de la pierre :

« Le maçon peut se dispenser d'avoir recours à la pierre pour les éléments porteurs et les chainages d'angle. La brique joue ce rôle : il suffit de la maçonner en assises régulières, en interposant des fortes couches de mortier, des briques posées en travers assumant le rôle de boutisse pour établir une forte liaison de la muraille.<sup>2</sup> »

Plusieurs types d'appareillages imitant la pierre existent dans Toulouse mais le plus fréquent consiste en la formation de modules aux dimensions de blocs de pierre de taille se répétant sur deux ou trois étages successifs, ou seulement en rez-de-chaussée. Nous retrouvons ainsi ce schéma général dans de nombreux bâtiments, mais également toutes les variations possibles, tant en terme d'agencement que de taille des modules.

---

1 « La brique dispense donc du recours à la pierre dans une région qui en est privée, on comprend qu'elle se soit pliée à tout usage, même ornemental, pour la remplacer. Toutes les modénatures demandées ailleurs à la pierre sont ici tirées de la brique. Les supports, les arcs et les croisées d'ogives (en particulier pour les caves, mais également la mouluration courante, car la brique du pays, douce et de grain fin, se taille facilement. Depuis la renaissance on a exécuté tous les profils depuis le simple biseau abattu au marteau jusqu'aux moulures classiques pour lesquelles on réserve les rougettes ou tuiles de taille plus douces encore parce que moins cuites. Souvent sur les chantiers quelques maçons sont occupés exclusivement à cette tâche puisque c'est la brique liée aux assises du mur (ou formant les claveaux d'un arc) qui est taillée dans ce but au fur et à mesure des besoins. Ainsi le motif ornemental conserve toujours son rôle architectural. Il faut souligner l'originalité de cette pratique à l'époque où l'Italie conçoit toujours le décor comme un élément de placage : en Lombardie, pays de briques également, tous les éléments ornementaux sont exécutés en terre cuite moulée ; cette production de série n'a pas été adoptée à Toulouse avant le XIX<sup>e</sup> siècle (les frères Virebent en 1831) et elle n'a jamais supprimé pour les moulurations les plus simples, cette pratique régionale », *Toulouse les délices de l'imitation*, p. 34.

2 *Toulouse, les délices de l'imitation*, p. 33.



67 rue Matabiau, deuxième moitié XIX<sup>e</sup> siècle.



40 boulevard d'Arcole.

Ce vocabulaire ornemental que la brique héritait de la pierre possède un spectre très large, partant des premiers rudiments décoratifs pour aboutir aux développements pompeux du néoclassicisme. À ce dernier stade, la brique se devait, tout autant que la pierre, et sans en posséder toutefois le caractère de prestige, d'exprimer la « dignité » ou la « distinction sociale » et, en fait, tous les codes du pouvoir.

Diverses façades du XIX<sup>e</sup> siècle illustrent ce fait, partant moins d'une nécessité d'invention que d'un retraitement, dans ce matériau, de tous les articles décoratifs attestés et reconnus. Ainsi, de la Renaissance à la période néoclassique, architectes et sculpteurs puisèrent, chacun à sa façon et suivant la conception qu'il s'en faisait, dans l'Antiquité classique. Cette conception d'une origine architecturale antique qu'il faut préserver et transmettre n'est pas seulement le fait d'un possible « passéisme » néoclassique, puisque celle-ci hantera paradoxalement toute la modernité. Un des maintenant classiques discours d'avant-garde ne disait-il pas alors :

« [...] l'art de bâtir se rattache à des sentiments et des habitudes constamment influencés par les bâtiments préexistants, qui appartiennent, eux, à des millénaires.<sup>1</sup> »

La plupart des motifs ornementaux dans lesquels se « coule » le plus souvent la brique sont les *pilastres*, les *pilastres à cannelures*, les *clefs de voûte*, les *frontons*, les *balustrades*, les *corniches*, les *entablements*, les *encadrements de fenêtres*, les *colonnes*, les *colonnes accolées*, les *chaines d'angle*, comme les divers *bossages*. Nous verrons, avec plus de précision, le détail de cette ornementation dans la partie intitulée : *Répertoire d'ornements spécifiques*.

À côté de la brique, se trouvent d'autres matériaux plus ou moins soumis à ce même régime imitatif. C'est eux que nous allons aborder maintenant.

<sup>1</sup> *Ornement et crime*, Adolf Loos, p. 47.

## C. Béton et béton enduit

Une autre de ces stratégies d'imitation consiste en l'emploi du béton, celle-ci pouvant se développer soit sur une partie du bâtiment soit sur sa totalité. On trouve également diverses imitations de blocs de pierre, réalisées à l'aide d'enduit ou de ciment sur des façades en brique, telle, par exemple, celle du 9 rue du Prieuré. Ici, les blocs en ciment se trouvent démarqués en de larges modules, conférant à l'ensemble un véritable effet de *bossage*. La porte en *plein-cintre* est spécifiquement travaillée, reprenant ainsi des éléments codifiés de la construction en pierre. A sa manière, cette réalisation tardive fait pourtant penser à des façades types de la renaissance italienne.

Un nouvel exemple de cette utilisation du béton est le bâtiment du 15 rue Rémusat. Là encore, le travail sur l'enduit est à l'imitation de blocs de pierre, bien que la dimension et la démarcation des blocs soient bien moins importantes que pour le 9 rue du Prieuré, l'enduit n'étant que simplement strié. Comme il est visible au rez-de-chaussée, l'édifice est construit en briques rouges. L'enduit ne vient donc qu'aux étages supérieurs, ce qui contraste avec la plupart des façades de ce type que nous pouvons trouver à Toulouse, où ce genre d'emploi est plus généralement réservé au rez-de-chaussée, les étages restant le plus souvent en brique apparente ou bien recouvert d'un enduit laissé tel quel, sans intervention aucune de motif.



9 rue du Prieuré.

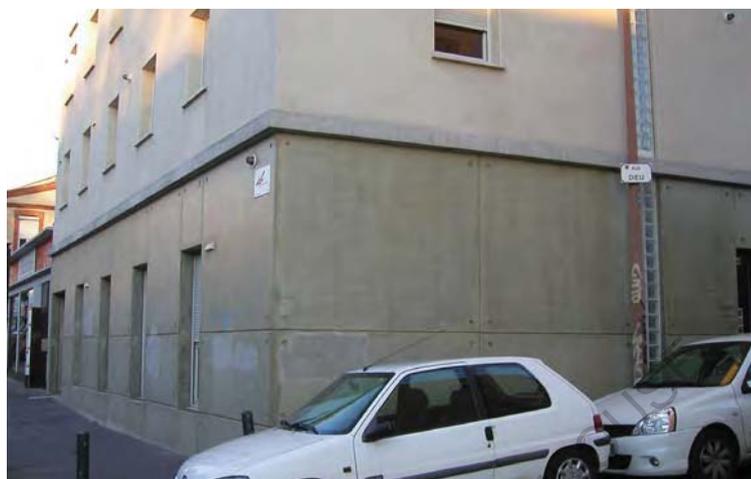


15 rue Rémusat.

Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la construction en béton se généralise et on voit peu à peu apparaître des bâtiments à l'exemple de celui du 64 et 66 rue Matabiau. Concernant cet immeuble, l'imitation se remarque dans certains éléments de l'architecture en pierre comme par exemple les *balustres* ou les *appuis de fenêtres* (on trouve toutefois dans Toulouse, à côté de balustres en pierre de taille, un bon nombre réalisés en terre cuite) qui sont ici en béton<sup>1</sup>.

Cet emploi du béton, dans sa relation avec l'image de la pierre, se retrouve jusque dans l'architecture de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, comme nous pouvons le voir avec l'immeuble du 26 rue du fau-

1 « L'emploi du béton, la construction à ossature béton se généralisent. Mis en valeur, il devient un signe évident de modernité (corniches, balcons, linteaux, appuis, garde-corps). L'ossature apparente apporte le témoignage de la diffusion des théories rationalistes de Labrousse et Viollet-le-Duc. », *Toulouse 1920-1940*, p. 100.



64 & 66 rue Matabiau, deuxième quart XX<sup>e</sup> siècle. 26 rue du faubourg Bonnefoy, deuxième moitié XX<sup>e</sup> siècle.

bourg Bonnefoy. Si nous observons sa façade, nous pouvons remarquer des séparations formant des blocs monumentaux qui structurent le rez-de-chaussée. L'emploi d'une teinte différente, à cet endroit, que dans le reste du bâtiment, renforce d'autant cette impression. Il ne s'agit sans doute pas d'une « imitation » au sens strict du mot, mais plutôt d'une « citation » de la pierre, participant à la composition de la façade.

Nous pouvons également remarquer que, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècle, encore, les bâtiments de béton qui produisent ce genre de « citation », usent à cet effet de larges plaques de béton ou de métal. Parfois, une volonté imitative plus stricte se fait jour, comme dans le parement du bâtiment de la rue de Chaîne (extension récente du lycée Saint Serin), qui se compose, lui, de plaques de béton de dimensions variables, avec une alternance de lits horizontaux ou verticaux, rythmant ainsi la façade et évoquant des *appareillages à alternance d'assises régulières* ou *régulier harpé*.

Le lien est sans doute plus lâche pour le bâtiment du 24 rue Riquet (Caisse d'Allocations Familiales et d'Assurance Maladie), réalisé en 1966 par les architectes Jean Barbut et André Bourdès, mais c'est toujours de pierre, quoique dans un aspect bien plus monumental que dans les constructions envisagées jusqu'à présent, dont il est question. Réalisées en béton blanc, les façades aveugles sont striées de vastes modules verticaux. Le quadrillage régulier ainsi produit évoque, bien évidemment, plus une sorte de parement qu'un mur bâti. Les façades principales, blanches elles aussi, sont composées d'ouvertures organisées de façon à accentuer cette lecture verticale : les éléments en saillie, de part et d'autre des fenêtres, formant de longues bandes qui ne sont pas s'en rappeler la question des pilastres. Le tout formulé dans un ordre de type *colossal*.

Un autre matériau, peut-être plus étonnant, et qui emprunte là encore à ce vocabulaire de la pierre, est l'utilisation de plaques de métal en parement, comme on peut le voir sur l'immeuble de bureaux de la SNCF, à Matabiau. Ce dernier, construit dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, est intégralement habillé par ces plaques, disposées horizontalement pour la plupart. Même si la taille des modules de métal est ici définie par celle des ouvertures, on peut bien évidemment être tenté de les lire comme une possible référence à des blocs ou des plaques de parement en pierre. Cette lecture est d'autant renforcée par la couleur spécifiquement blanche du revêtement.



10 rue de Chaîne.



24 rue Riquet, 1966.



Bureaux de la SNCF à Matabiau.



4 boulevard du Professeur Léopold Escande , 1921, 2009.

Enfin, si nous désirons revenir à notre source, c'est encore de pierre dont il s'agit, dans le parement réalisé pour l'ancien *Institut d'électrotechnique et de mécanique appliquée* (actuel *ENSEEIH*), au 4 boulevard du Professeur Léopold Escande. Les plaques, constituées d'un agrégat minéral, réintroduisent cette fois le matériau sans détour aucun, mais dans un humoristique jeu d'agrandissement et de rétrécissement : les éléments minuscules de l'agrégat dialoguant ici avec les parties de mur en galets.

Ainsi, par des biais multiples, la pierre peut s'évoquer, se citer ou s'imiter, quelles que soient les époques et les matériaux utilisés, comme parfois simplement par la question de la couleur, que cette imitation soit élégiaque ou humoristique, qu'elle ait un souci d'illusion ou ne soit qu'un simple rappel.

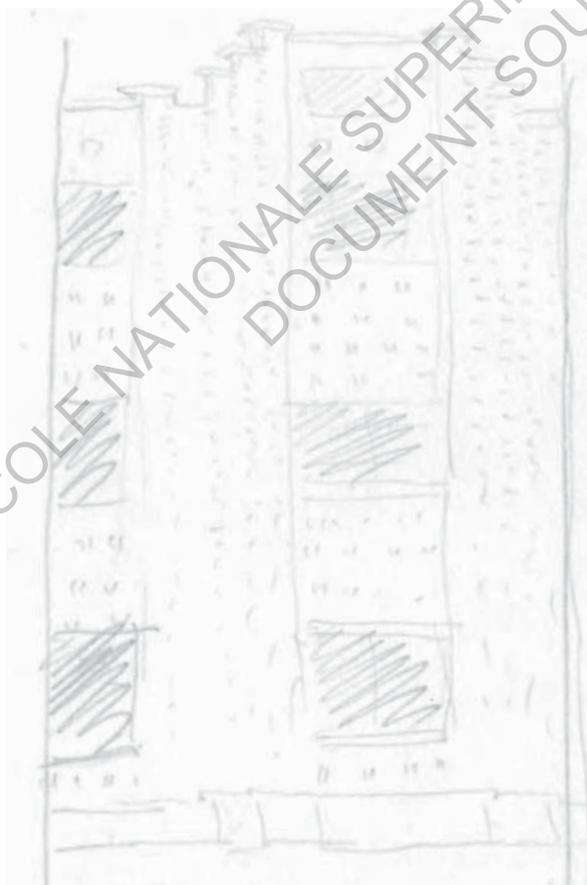
### III. De l'illusion à l'autonomie

Après avoir étudié les différents exemples d'imitation de la pierre à travers divers matériaux, nous allons nous intéresser, à présent, au passage du « trompe l'œil » architectural à la réflexion d'une composition autonome qui retrace les éléments décoratifs du passé, tout en conservant néanmoins l'esprit d'une architecture monumentale.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous assistons à une transformation des pratiques, où l'illusion cède peu à peu le pas à une forme d'autonomie décorative dans laquelle les ornements, plus que jamais, prennent une valeur rythmique. À ce titre, les modules de briques dimensionnés à l'image de blocs de pierre de taille perdent peu à peu leurs caractéristiques imitatives pour n'être plus, en définitive, qu'un élément structurant de façade.

Cette transformation des codifications est progressive et inclut évidemment l'architecture issue de l'Art Déco, laquelle peut apparaître comme l'articulation entre la période néoclassique et la modernité, certains édifices construits durant la période des années 1920-30 hésitant encore entre la question de l'illusion et une conception constructive mettant en avant les qualités propres des matériaux utilisés (béton, brique) sans référence aucune à la pierre. Là encore, la description et la compréhension de ce qui se joue dans la conception des façades sera notre meilleur appui pour analyser ce fait.

Dans ce chapitre, nous étudierons les glissements par lesquels cette autonomie s'ébauche pour se transformer en pratique à part entière.



*Croquis de la partie supérieure de la façade de l'immeuble du 66 rue de la Pomme.*

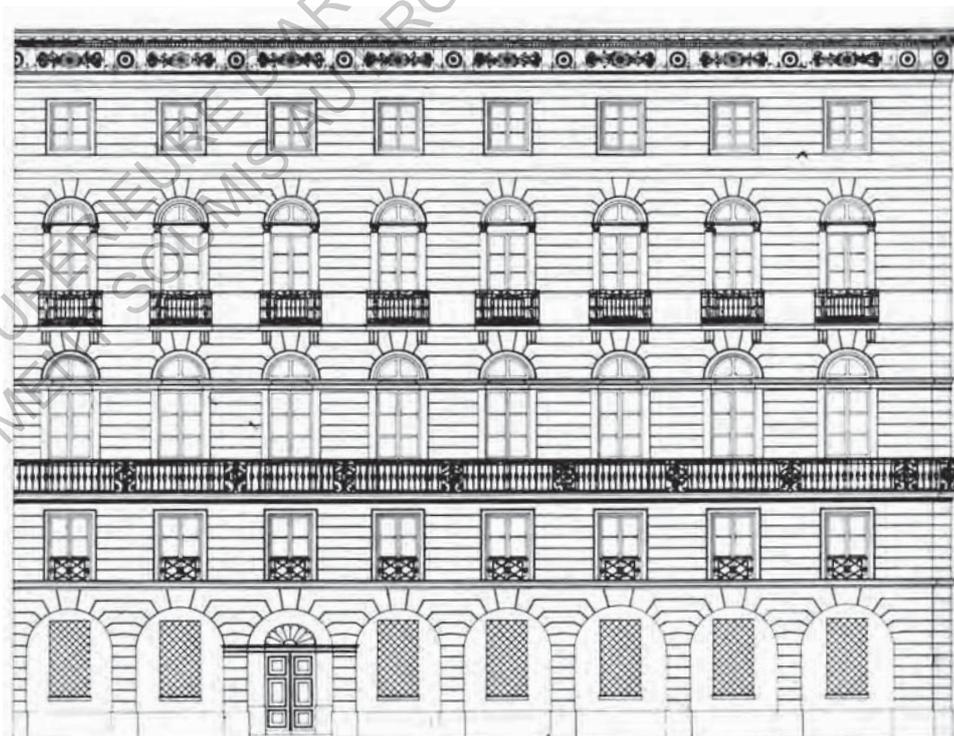
## A. La transition au XIX<sup>e</sup> siècle

Vers le début du XIX<sup>e</sup> siècle, cette transition entre la stricte imitation de la pierre par emploi de modules et l'autonomie d'une composition de façades se fait jour. L'immeuble situé à l'angle de la rue du Coq d'Inde et de la place de la Trinité en est, pour le coup, l'un des exemples les plus frappants. Construit en 1831, celui-ci conserve les stratégies imitatives de la brique tout en les dépassant. D'un point de vue structurel, cette façade ne garde des modules, tels qu'ils sont habituellement réalisés, que leur dimension de hauteur.

Comme nous pouvons le voir dans l'image ci-dessous, cette simple démarcation tous les cinq lits de briques dynamise la façade en la « lignant » à la façon d'un *bossage continu*. L'imitation joue encore dans les *encadrements de fenêtres*, et notamment les ouvertures en *arcs plein-cintre* du rez-de-chaussée, rehaussés par le travail d'appareillage. L'ensemble produit une rythmique puissante, laquelle, par ce rappel de bossage, n'est pas sans quelque ressemblance avec les expériences de dynamisme de façade que l'architecture de la Renaissance a ainsi produites.



Vue depuis la rue des Filatiers.



Façade de l'immeuble attribué à Laffon, 1831, relevé B. Dumons, source : « Toulouse, les délices de l'imitation », p. 118.

L'immeuble du 24 boulevard d'Arcole, construit, cette fois, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est intéressant par sa composition et l'utilisation, là aussi, tout à fait rythmique de modules de briques. L'imitation de blocs de pierre a cédé la place à des éléments purement décoratifs. Ceux-ci, peu nombreux (quatre par ligne) schématisent un *bossage en table affleurée*. Comme pour le précédent, des éléments plus traditionnels sont malgré tout conservés, notamment pour les *encadrements de fenêtres*, mais aussi les *balconnets* du premier étage, ainsi que la *frise* en terre cuite.



Immeuble du 24 boulevard d'Arcole, deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Détail des modules en briques.



19 rue des Lois.

L'immeuble du 19 rue des Lois fait partie des bâtiments construits dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui donne une image de la pierre par un bossage de briques et enduit. Alors que le rez-de-chaussée utilise un *bossage continu*, des modules nettement dessinés imitent à l'étage des blocs de pierre. De même, l'enduit réalise des *chambranles renforcés* pour les *encadrements de fenêtres*.

Un autre moyen d'imitation consiste à jouer du contraste entre brique rouge et brique jaune, cette dernière pouvant ainsi simuler l'emploi de pierre. À ce titre, l'immeuble du 25 place des Carmes, construit dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, est le meilleur exemple d'utilisation de cette technique. La brique rouge, ici minoritaire, prend d'autant une valeur décorative. Cette façade cite très précisément l'architecture française du XVII<sup>e</sup> siècle, laquelle généralisa le mélange de briques et de pierre à des fins, là aussi, purement décoratives<sup>1</sup>. Nous retrouvons par exemple le schéma d'origine dans le bâtiment du 4 rue Albert Lautmann, datant de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

1 « Une autre pratique architecturale française se développa à la même époque [fin 16<sup>e</sup> et début 17<sup>e</sup> siècles] : l'emploi conjugué de la brique et de la pierre », *L'Architecture à la Renaissance*, p. 233.



25 place des Carmes, premier quart  
du XX<sup>e</sup> siècle.



4 rue Albert Lautmann, deuxième  
moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

## B. La transition dans les années 30

Cette question de la rythmique des façades, dans sa dissociation d'avec l'ornement classique, trouve son sens plein dans les expérimentations que l'architecture des années 30 opéra avec la brique. Les modules, hérités du siècle précédent, ne reproduisent plus (comme cela était déjà le cas dans certains des exemples précédents) l'image de blocs de pierre, mais participent de plus en plus clairement à la volumétrie du bâtiment et à la dynamique de façade.

L'immeuble du 12 boulevard d'Arcole introduit parfaitement cette nouvelle mutation, dans le sens où celui-ci représente un exemple tout à fait hybride dans une réalisation tardive. Ainsi, ce bâtiment, construit en 1932 par l'architecte Cournac – à un moment où les codes de l'Art Déco sont clairement affirmés – use, quoique timidement, de ces mêmes codes tout en conservant certains attributs hérités du siècle précédent.

Ainsi, si nous observons cet édifice, nous pouvons sans peine retrouver l'emploi de modules de briques, tel que dans les bâtiments du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, leur utilisation semble presque un archaïsme ou une citation de cette architecture. Ce qui les en différencie est avant tout leur nombre réduit, les soulignant d'autant et accentuant ainsi leur participation, rythmique ici, à la composition de la façade. En effet, ceux-ci ne sont présents que sur les pilastres du rez-de-chaussée et du premier étage, tandis que ces mêmes pilastres sont nus aux étages supérieurs.

Le bâtiment utilise d'autres éléments de la syntaxe classique ou néoclassique, telle, par exemple, la composition symétrique de la façade, en cinq travées, mais cette utilisation se marie avec un langage plus moderne. Ces « résidus » confèrent un certain effet de monumentalité à l'édifice, ce que l'ordre, justement, colossal des pilastres tendait à suggérer, sans toutefois la lourdeur du vocabulaire décoratif de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les éléments de décor présents ici sont simplifiés, voir schématisés selon les codes de l'Art Déco : par cette simplification le bâtiment gagne ainsi en légèreté et en modernité. Les discrets calepinages en dent-de-scie, les chapiteaux schématiques des pilastres et les linteaux de béton blanc concourent grandement à cet effet. Au dernier étage, le linteau se prolonge sur toute la longueur de la façade, créant ainsi une ligne blan-



12 boulevard d'Arcole, 1932, détail de l'appareillage de briques en modules égaux aux dimensions de la pierre de taille et appareillage de briques entre les ouvertures.

Ce deuxième appareillage est obtenu par des briques positionnées en dents-de-scie créant de cette manière un rythme dynamique. Les linteaux sont aussi simplifiés et mis en valeur par la couleur blanche du béton. Nous pouvons aussi apercevoir les ferronneries des balcons d'un motif tout à la fois simple et élaboré.

che brisant la verticalité des pilastres et pouvant évoquer les frises d'entablement des bâtiments néoclassiques. Malgré tout, ce type de bandeau horizontal, également blanc, est l'un des poncifs des façades Art Déco.

Cette nouvelle vision d'une architecture qui, tout en conservant une forme monumentale ou imposante, se débarrasse progressivement de sa lourdeur décorative se retrouve tout autant, à l'époque moderne, dans les constructions en béton que dans celles en brique apparente. La particularité de l'architecture des années trente se trouve dans l'articulation paradoxale entre une nouvelle conception de l'antique et la modernité la plus affirmée.



*49 rue Pouzonville immeuble construit en 1928 par les architectes Antoine et Pierre Thuriès. Détail de la porte et son encadrement côté boulevard de Strasbourg. La porte en fer forgé et le travail de l'encadrement en béton et brique sont particulièrement intéressants.*

L'immeuble d'habitation de la rue Pouzonville, construit en 1928, antérieur donc à celui du boulevard d'Arcole, va néanmoins beaucoup plus avant dans cette voie.

D'une hauteur de treize mètres, celui-ci est composé d'un rez-de-chaussée dédié à des magasins et de trois étages successifs prévus pour des appartements. Construit entièrement en béton blanc, le rez-de-chaussée fait ainsi référence aux soubassements, tandis que les étages s'élèvent en brique. Comme dans l'exemple précédent, des éléments ornementaux simplifiés sont ici présents : quatre « colonnes » en briques rouges au premier et au second, encadrent des fenêtres polygonales sur la façade d'angle, dont les « chapiteaux » de béton blanc et les linteaux s'unissent au dernier étage, créant ainsi la même bande blanche que nous avons observée sur l'immeuble du boulevard d'Arcole,

Le travail de la brique est ici très intéressant : les différents appareillages ou calepinages mis en œuvre contribuent grandement à dynamiser la façade. La démarcation entre le béton du rez-de-chaussée et la brique des étages se fait par le même appareillage en dent-de-scie que nous avons déjà observé précédemment.

Nous arrivons, à présent, dans des compositions plus autonomes, où la brique rouge se sépare progressivement de toute imitation, tant de la pierre que des ornements. L'immeuble du 4 rue Saint Henri, construit en 1920, possède déjà tous les codes de l'Art Déco : le bow-window, les jeux de calepinage (comme ici le damier de brique), le dynamisme de la façade, etc. Quelques éléments sont toutefois conservés dans la composition de cette façade, produisant ainsi une sorte de « collage » entre l'ancien et le neuf : il s'agit spécifiquement du traitement du rez-de-chaussée, se démarquant du reste du bâtiment, à la fois par sa couleur, mais surtout par son traitement de bossage continu en table, ici en enduit ou béton, lequel met d'autant en avant le corps du bâtiment en briques. D'autres éléments encore, par exemple les corniches ou les balcons de béton, sont à l'image de la pierre mais, dans son ensemble, et malgré ces résidus, le bâtiment exprime bien la modernité du moment.



4 rue Saint Henri, deuxième quart du XX<sup>e</sup> siècle.



5 rue du Salé, 1935, Berty Louis.

Dans l'immeuble du 5 rue du Salé, construit en 1935 par Berty, nous pouvons remarquer une utilisation assez expérimentale de la brique, avec un parement en calepinage vertical et un angle de bâtiment courbe, signant possiblement un reste d'Art Nouveau. Au premier regard, les encadrements de fenêtres du premier étage ainsi que du bow-window semblent en pierre de taille, lesquels utilisent d'ailleurs un effet de chaîne, mais il s'agit de modules de béton. Là encore, cet immeuble se positionne lui aussi dans cette confrontation ou cette articulation entre la modernité de l'Art Déco et des éléments ornementaux typiques des styles précédents, jouant toujours sur cet effet de trompe-l'œil.



*66 rue de la Pomme, immeuble construit en 1936 par l'architecte B. Darroquy.*

*Sur la façade ici présente nous remarquons le jeu du matériau utilisé, c'est à dire la brique rouge, par lequel toute la façade est composée.*

*Grâce aux différents appareillages de ce matériau, que ça soit au même nu que la façade ou que ça soit en relief, la façade s'anime et acquière un dynamisme remarquable.*

Nous assistons enfin à une complète libération de toute imitation, comme de tout attribut néoclassiques, dans une composition architecturale autonome et parfaitement inscrite dans le mouvement de l'Art Déco. Il s'agit de l'immeuble du 66 rue de la Pomme, construit en 1936. Ce bâtiment, inscrit aux Monuments Historiques, est remarquable tant par la beauté de sa façade que par l'inventivité des calepinages de brique rouge qui y sont mis en œuvre, et lui donnent un aspect presque mécanique. La modernité atteinte ici par l'architecte Bernard Darroquy, cette singularité de sa façade, même dans le paysage toulousain de l'Art Déco (seule, peut-être, celle de l'immeuble de La Dépêche est tout aussi singulière), est le fruit d'autres traditions, puisque celui-ci mélange des influences tant basques, voire espagnoles (sa formation se déroula à Bilbao), qu'une maîtrise du travail de la brique acquise dans le nord de la France<sup>1</sup>.

Composé de deux travées et de trois étages, l'immeuble est scindé en deux, au-dessus du rez-de-chaussée, par un large bandeau de béton pouvant presque figurer une casquette. Le béton se retrouve également, sans fioritures aucunes, dans les appuis de fenêtres. Le travail de calepinage alterne entre une disposition d'éléments verticaux et horizontaux, la façade finissant en pignon à redents. Le côté proprement mécanique du bâtiment provient sans nul doute des longues lignes denticulées, accentuant la verticalité du bâtiment, et qui ne sont pas sans évoquer des crémaillères d'engrenage. Toutefois, la rupture la plus importante qu'effectue cet immeuble consiste très certainement dans la dissymétrie savamment calculée de sa façade, à l'antithèse de l'habituelle ordonnance néo-classique.

<sup>1</sup> *Toulouse 1920-1940*, p. 229.

La plastique de la façade, essentiellement créée par le jeu des divers calepinages, dans des motifs à la fois complexes et légers, n'a rien à envier à la lourdeur ornementales des siècles précédents, et signale tout autant le bâtiment à nos yeux. Une fois que notre regard s'y est posé, l'immeuble de Darroquy se démarque de son contexte. Sans afféteries, la beauté discrète de sa présence emplit peu à peu l'espace. Il suffit seulement de le remarquer pour que se déploient toutes ses qualités.

L'image auparavant recherchée par l'imitation de la pierre, celle d'un certain prestige et d'une grandeur, se peut retrouver dans les années 30, notamment dans le travail de composition architecturale, le relief, la volumétrie, voire même la mise en œuvre des matériaux, mais la « supériorité » exprimée, et précisément dans le cadre de la municipalité toulousaine, semble bien d'avantage être celle d'une « célébration populaire » qu'une glorification d'individualité ou même un prestige d'état, tel que ce pouvait encore être le cas au début de ce siècle. Ce changement de paradigme est la conséquence de grands bouleversements politiques dans le pays comme, par exemple, en 1936, l'arrivée au pouvoir du Front Populaire. Toulouse, par son histoire politique, se singularise d'ailleurs, puisqu'elle fait figure de précurseur dans le domaine<sup>1</sup>. Il ne s'agit plus de dispenser une charité réglée par le paternalisme privé ou d'état, mais de rendre aux classes populaires ce qui leur appartient<sup>2</sup>. Ce nouveau discours passera dorénavant par les fournitures en équipements publics destinés au bien-être, comme à l'éducation ou la formation professionnelle, de cette frange de la population qui se nommait jusqu'alors, de manière quelque peu péjorative : le peuple. On peut, à ce titre, observer que nombres de ces équipements (comme, par exemple, les établissements de bain-douche), fleurissent un peu partout en France, et portent la marque de l'architecture Art Déco.

L'ensemble H.B.M des allées des Soupîrs, réalisé en 1935 par l'architecte Robert Armandary, rentre bien évidemment dans cette catégorie. Construit en béton et brique rouge, cet ensemble monumental relevant de l'architecture « paquebot » est assez particulier, du fait que les logements à caractère social qu'il propose se retrouvent intégrés à l'un des quartiers les plus chics de l'époque. Autre exception : les *Habitations Bon Marché* étant habituellement commandées à l'Architecte de la Ville, en l'occurrence Jean Montariol à cette date, ceux du Grand Rond sortent de ce cadre, puisque leur conception a été commandée à celui des architectes toulousains qui faisait le plus figure de « moderne ».

---

<sup>1</sup> La première mairie socialiste à Toulouse date de 1906, année de l'élection d'Albert Bedouce.

<sup>2</sup> Cette transformation des mentalités advient très tôt, puisque en 1904, déjà, à propos du HBM de la rue de Trétaigne, réalisé à Paris par l'un père des pères de l'Art Déco, Henri Sauvage, son associé Frantz Jourdain prononce le discours suivant : « Nous estimons que les mots de *charité*, de *pitié*, ne sont plus de notre temps, et que l'on doit, simplement, rendre au peuple ce qui lui est dû. Nous n'avons donc pas fait une œuvre de philanthropie, mais une œuvre de solidarité humaine », Jean-Baptiste Minnaert, *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*, p. 98.



*2-12 allées des Soupirs, immeuble H.B.M. du Grand Rond et caserne de pompiers Genes Lougnon, 1935, R. Armandary. Ci-contre : nous voyons le détail angle et le calepinage en briques rouges.*

*Ci- dessous : vue générale de l'ensemble H.B.M. du Grand Rond.*



Une des particularités de cette architecture est la combinaison à grande échelle de brique et de béton blanc, retraçant ou évoquant, de cette manière, l'association de la pierre et de la brique telle que nous l'avons précédemment observée, ainsi qu'un calepinage soigné de briques, notamment dans des parties quelque peu inhabituelles, comme les angles des bâtiments : mises alternativement droites et pivotées, tous les deux lits, elles confèrent ainsi à l'édifice une plasticité remarquable et un dynamisme propre au style Art Déco. Pour moderne qu'il soit, Armandary utilise d'autres éléments de la syntaxe classique ou néo-classique, là encore habilement mariés, puisqu'il conserve une ordonnance symétrique non dans les façades elles-mêmes, mais dans la distribution et le jeu des trois bâtiments.



*35 et 37 rue du Taur.*

Ce travail de la brique et de sa combinaison avec le béton, devenu un véritable poncif de l'architecture Art Déco (et peut-être désormais définitivement coupé de ses origines), se retrouve dans le bâtiment du 35 et 37 rue du Taur, construit en 1942 par l'architecte Callebat. Celui-ci se compose d'un rez-de-chaussée destiné à accueillir des magasins et de trois étages dont les ouvertures sont rehaussées de bandeaux horizontaux en béton blanc. Légèrement dissymétrique, les deux travées sont également séparées par un même bandeau, vertical cette fois-ci, conférant à la façade un effet assez graphique, sans que toutefois le résultat ne soit des plus intéressants. De la même manière, le calepinage de brique, assez simple ici, tente de verticaliser et de dynamiser la façade, mais son utilisation trop généralisée finit par manquer son effet. Comme nous le montre ce bâtiment, la recherche relative aux différentes possibilités des matériaux, inaugurée par l'Art Déco dès les années 20, s'est transformée après deux décennies en une recette qu'il ne s'agit plus, heureusement ou laborieusement, que de reproduire.

En restant toujours dans le cadre de l'architecture Art Déco, mais en revenant un peu sur nos pas, c'est aux édifices en béton, révélant sans artifices sur leurs façades la nature même de leur matériau, que nous allons maintenant nous intéresser. L'un des meilleurs exemples, à Toulouse, est l'actuel cinéma UGC, ancien Théâtre des Variétés, réalisé en 1930 par Robert Armandary. Ici, l'image de la pierre provient tout autant de la couleur choisie pour le béton ou son badigeon, que par la structure même du bâtiment.

Nous remarquons, en premier lieu, une composition des plus verticales, accentuée d'autant par quatre colonnes monumentales et trois travées. Les espaces entre les colonnes, laissés vides ou vitrés, renforcent plus encore leur aspect monumental. Tout en haut, trois bas-reliefs en béton rythment horizontalement la façade, jouant ainsi un rôle analogue à celui de la casquette du hall, celui, notamment, de faire contrepoids à cette verticalité. Ici la présence du béton, comme de la couleur blanche qui lui est attribuée, est une affirmation claire, tranchant avec le caractère homogène et traditionnel du contexte immédiat.

Sans imiter obligatoirement la pierre, cet édifice fonctionne tellement comme une citation de l'Antiquité classique, et précisément de ses temples, qu'il est impossible, en le regardant, de ne pas immédiatement penser à ce même matériau. La citation d'Armandary est toutefois plus fine encore. Si nous comparons les colonnes de l'UGC aux seules colonnes tout aussi monumentales présentes à Toulouse<sup>1</sup>, c'est-à-dire celles ornant la façade de l'église de la Daurade, datant de 1884, ou encore celles de l'ancienne École de Médecine<sup>2</sup> (actuel théâtre Sorano), lesquelles sont véritablement en pierre, nous pouvons, d'une part, nous demander si l'architecte n'a pas joué, ou plutôt ne s'est pas joué de ces édifices, et, d'autre part, voir dans l'architecture qu'il réalise pour son cinéma une Antiquité bizarrement construite ou, plutôt, déconstruite, puisque la position de la frise en bas-relief, par exemple, est sciemment inversée. Nous pouvons lire dans l'ouvrage intitulé Toulouse 1920-1940, relativement à ces mêmes colonnes, la réflexion suivante :

*« Dépouillées de tout attribut stylistique, ces colonnes nous renvoient à leur fonction primitive de support, mais la corniche qui les couronne, sans entablement est traitée avec autant de sobriété fonctionnelle. »<sup>3</sup>*

Cette réflexion a le mérite de rappeler quelque chose qui est occasionnellement oublié en architecture, si l'on suit les divers débats que celle-ci mena, dès la Renaissance, autour de l'article « colonne », c'est-à-dire justement sa « fonction primitive de support ». Si nous revenons aux façades de la Daurade ou de l'École de Médecine, nous nous apercevons que leurs colonnes supportent bien, au moins, un fronton. Celles de l'UGC, quant à elles, ne sont le support de rien. Elles se dressent, droites, pareilles à ces temples en ruines dont il ne reste que quelques colonnes surmontées

---

1 Nous avons écarté de cette comparaison les colonnes du *Monument aux morts* de Jaussely, construit en 1928, puisque cet édifice répond encore à d'autres critères et ne correspond, de toute manière, pas à une façade.

2 Bâtiment réalisé en 1837 par l'architecte Urbain Vitry. Les quatre colonnes surmontées de tête de chevaux, ornant la façade postclassiciste de l'ancienne Ecole vétérinaire, n'entrent pas non plus dans la comparaison avec l'UGC, puisque ce bâtiment, conçu par Lemaesquier en 1928-29, n'a été achevé qu'en 1939. Le point de vue entre ces deux architectures paraissant, d'ailleurs, radicalement opposé. Par contre, il semble que Lemaesquier ait voulu ainsi "revisiter" la façade proposée par Urbain Vitry. Enfin, les deux colonnes monumentales de l'immeuble *Bancal* (54 rue Bayard) sont également, elles aussi, postérieures à l'UGC, dont-elles semblent, d'ailleurs, s'inspirer.

3 *Toulouse 1920-1940*, p. 162.

d'une architrave. Il semble donc que se joue, ici, la confrontation entre deux visions « archéologiques » : l'une, héritée du néoclassicisme, qui tente de reconstruire, voire de compléter l'Antiquité, là où l'autre, celle d'Armandary, ne se résout qu'à présenter une sorte d'instantané en l'état, où toute tentative de reconstruction (si l'on songe au statut de la frise) court le risque, bien évidemment calculé, de n'être pas exempte d'erreurs.



9 allées du Président-Franklin-Roosevelt, actuel cinéma UGC, 1930, R.Armandary.  
À droite : Colonne de Riez, France.



*15 rue Alexandre - Bida, 2009, détail du parement du rez-de-chaussée.*

Nous verrons, au chapitre suivant, de nouveaux exemples de bâtiments en béton issus de l'Art Déco, lesquels fonctionnent également, tant par leur morphologie que par leur caractère de blancheur, comme une réflexion sur le legs de l'Antiquité classique et donc, par delà celle-ci, sur la question de l'image de la pierre. Plus près de nous, nous pouvons relever un très intéressant travail du béton, lequel transforme absolument sa nature par une seule intervention sur ce matériau. Il s'agit d'un immeuble d'habitation récent, puisque construit en 2009, au 15 rue Alexandre Bida. Ce bâtiment, dont les étages sont habillés d'un parement de plaques de béton blanc, possède, à son rez-de-chaussée, un revêtement en béton gris, matériau des plus « pauvres », particulièrement ennobli par un traitement en stries, laissées brutes, qui rayent de façon rectiligne toute sa surface. Cette modification, jouant d'un travail minimal de sculpture, comme un simple épannelage, a le don de métamorphoser ce matériau et de lui conférer un prestige identique à celui de la pierre. Il semble même possible de voir, dans ce travail, un moyen tout à fait actuel de rejouer des décors classiques, tel par exemple le bossage vermiculé.

Avant de clore cette partie, nous pouvons encore observer, en revenant dans le cadre des façades des années 30, l'exemple du 16 bis des allées Forain François Verdier, bâtiment construit par Jean Valette en 1943. Nous retrouvons là une étrange mise en abîme, puisque la pierre n'est citée par rien d'autre... que la pierre. Le rez-de-chaussée de cette façade est travaillée par des blocs en pierre de dimensions différentes, sans doute un simple parement, créant ainsi un jeu aléa-



toire de dispositions verticales ou horizontales qui rythment et dynamisent le bâtiment. Mais l'intérêt est ici dans le fait que ces mêmes blocs sont regroupés et redéfinis en modules plus importants (comme observé dans le cas de la brique), par un joint bien plus large et d'une teinte différente, accentuant plus encore ce dynamisme. Ce dernier exemple pouvant ainsi apparaître comme une conclusion paradoxale à cette question de l'illusion et de l'autonomie...

*16bis allées Forain-François-Verdier, 1943, J. Valette.*

## C. Répertoire d'ornements spécifiques

Nous allons voir, dans la dernière partie de ce chapitre, quelques motifs typiques issus du répertoire des ornements et leur traitement dans les divers matériaux que nous avons étudiés, afin d'essayer d'en mieux saisir les techniques d'imitation. Les motifs examinés seront, dans l'ordre : les diverses sortes de bossages, les traitements d'angles, les encadrements, ainsi que les types de colonnes et de pilastres.

### Bossages

Le type de bossage le plus répandu dans Toulouse, quant à l'emploi de la brique, consiste en modules composés de 5 ou 6 lits, séparés des autres modules par un espace au moins égal à l'épaisseur d'une brique (5 cm). Les modules ainsi créés font 25 à 30 cm de hauteur par 60 cm de large, très proches des dimensions des blocs de pierre de taille qu'ils tentent de reproduire. Les façades sur lesquelles nous les rencontrons peuvent ensuite être enduites. Nombreuses d'entre elles sont actuellement en briques apparentes, sans qu'il soit possible de dire si cela était originalement le cas, bien que la probabilité soit très forte.

D'autres types de bossages sont à étudier ici, dont les exemples nous sont donnés par les façades d'immeubles des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Le premier concerne le bossage du 12 rue Rivals, bâtiment construit en 1890. Nous pouvons observer là un *bossage en table* doublés séparés par un *refend*. Sur la photographie nous voyons à la fois l'appareillage de briques et l'enduit rouge qui les recouvre.

La façade du 8 rue du Poids de l'Huile, construite en 1896, est composée de deux types de bossages alternés : *bossage à cavet* et *bossage en pointe-de-diamant* (ce dernier, associé à un *bossage rectangulaire en pointe-de-diamant* séparé par un *refend*). Là encore, la façade a été recouverte d'un enduit mais les briques sont toujours visibles.

Un autre type de ces bossages, repéré au 19 rue des Lois, concerne le *bossage à angle*, lequel habille la totalité de la façade. Par endroits, les briques rouges apparaissent et révèlent que le bossage est ici créé exclusivement par l'enduit et non par le travail de la brique. Sur la photographie, nous pouvons également distinguer l'encadrement de fenêtre dessiné sur le modèle d'un *chambranle renforcé*.

Au 51 rue Matabiau, nous pouvons observer cette fois un *bossage en table* situé au rez-de-chaussée. Les modules sont séparés par un *refend*.

Le détail du 40 rue Alsace-Lorraine, bâtiment datant de 1885, nous montre, là encore, une alternance de deux types de bossages : un bossage en table saillante portant une table affleurée et un bossage à grand chanfrein.

Sur la façade du 14 boulevard d'Arcole, nous pouvons remarquer un *appareillage double, polygonal, à joints creux*.

Au 45 allées Jean Jaurès, immeuble construit dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour le bossage du soubassement, l'enduit ou le béton est texturé afin, peut-être, de produire un effet analogue à celui des bossages de type *vermiculé*.



12 rue Rivals, 1890.



8 rue du Poids de l'Huile, 1896.



19 rue des Lois.



51 rue Matabiau.



40 rue Alsace - Lorraine, 1885.



45 allées Jean Jaurès.



14 boulevard d'Arcole.



52 allées Jean Jaurès, 1891.



34 rue Sainte Marthe, détail du soubassement.



Rue Kennedy.

Le bâtiment du 52 allées Jean Jaurès, datant de 1891, se compose, quant à lui, d'une façade à *bossages continus adoucis*. Celui-ci, comme pour la rue des Lois, semble n'être réalisé simplement que par l'enduit. La photographie nous montre également les détails de la corniche, de l'entablement, des agrafes saillantes au niveau des ouvertures du dernier étage, ainsi que du *chambranle à crossettes* – tous éléments pour lesquels il est, en définitive, impossible de savoir avec certitude qu'elle est la nature de leur matériau.

À l'entrée de la rue Kennedy, le bossage employé est de type à *chanfrein*, se répétant sur toute la hauteur de la façade. Celui-ci est composé de briques jaunes. C'est encore un bossage à *grand chanfrein* que nous trouvons, mais cette fois-ci enduit, pour le soubassement du 34 rue Sainte Marthe, immeuble construit dans le deuxième quart du XX<sup>e</sup> siècle.

Comme nous avons pu le voir, dans plusieurs de ces façades, l'enduit est une composante essentielle de cette imitation, qu'il recouvre simplement le travail de la brique, ou que lui-même soit travaillé afin de produire le décor. Nous allons à présent observer quelques exemples dans lesquels de légères interventions sur l'enduit sont destinées à renforcer ce caractère d'imitation de la pierre.

Un exemple de cette sorte de trompe-l'œil se retrouve sur l'immeuble du 4 rue Cujas. Nous pouvons distinguer, ici, un bouchardage avec une petite ciselure relevée au niveau du parement et un joint tiré à la pointe. Il en est de même pour le soubassement du 33 rue Riquet.

Au 9 rue du Prieuré, que nous avons précédemment étudié, il s'agit d'un bossage en table aux dimensions de la pierre de taille avec un joint en creux très prononcé.

Le soubassement du 43 allées Jean Jaurès imite la pierre de taille par le traitement de l'enduit appliqué sur les briques. Comme nous pouvons le voir sur la photographie, les briques ont été ébauchées afin d'accrocher l'enduit sur lequel les modules ont été dessinés par des joints tirés à la pointe.



4 rue Cujas.



33 rue Riquet.



9 rue du Prieuré.



43 allées Jean Jaurès.

## Chaînes d'angle

D'autres éléments architecturaux issus de la pierre sont encore soumis à ces changements de matériaux. Souvent, ceux-ci ont un office avant tout constructif, devenant purement décoratif lorsqu'ils sont traduits dans la brique. C'est précisément le cas des chaînes d'angle.

Dans le cas du 19 rue Ozenne, bâtiment datant du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, les briques utilisées pour imiter la chaîne d'angle sont placées en saillie. Cette mise en évidence, d'autant que les murs sont laissés lisses, en font un motif décoratif structurant véritablement la composition de la façade. D'autres éléments ornementaux sont ainsi mis en valeur, tels que la *corniche*, les *encadrements de fenêtres* et le *bossage du soubassement*, prolongé en chaîne d'angle *harpée*.

Nous retrouvons ce même travail de chaîne d'angle, quoique bien plus sophistiqué, dans l'immeuble du 1 rue Saint Henri, construit dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les briques sont ici biseautées sur tous les angles saillants du bâtiment et sculptées au niveau du dernier étage, pour terminer en angle droit en rejoignant la corniche. Là encore, la chaîne d'angle est placée en saillie du mur. Cette architecture imite très précisément des constructions du passé.



En ce qui concerne le bâtiment du 33 rue Ozenne, la chaîne d'angle est mise en avant par un jeu d'alternance entre la pierre blanche, ici en saillie, et les lits de briques rouges formant des modules équivalents. Le tout produisant un certain dynamisme. Ce bâtiment, construit dans le deuxième quart du XX<sup>e</sup> siècle, est encore très empreint du style Art Nouveau.

Nous n'avons exposés ici que les cas les plus notables, mais il existe encore bien d'autres exemples de ces chaînes d'angle purement factices. Le modèle le plus simple consistant en des modules de briques démarqués par un joint en creux.



*En haut : 33 rue Theodore Ozenne, deuxième quart du XX<sup>e</sup> siècle, détail de la chaîne d'angle en briques.*

*En bas : 1 rue Saint Henri, deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.*

## Encadrements de portes et des fenêtres

Si nous prenons l'exemple du 21 place des Carmes, construit en 1861 par Louis Delor de Masbou, nous pouvons observer que les chambranles de fenêtres sont marqués par un simple joint en creux tous les six lits de briques. Cet artifice très sobre suffit pour évoquer les *chambranles renforcés* courants dans les constructions en pierre.

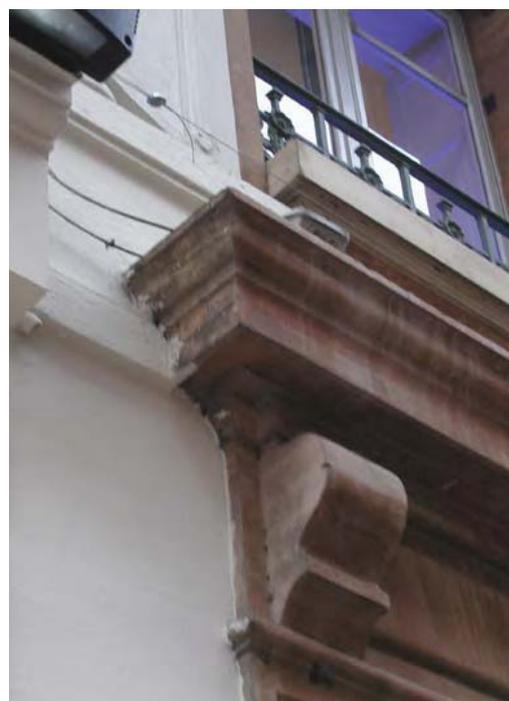
Au premier étage du bâtiment, cette version devient très dynamique puisque nous assistons à un entremêlement de rainures : celles des chambranles se mêlant à celles, dessinées de la même manière, du bossage continu. La fenêtre centrale étant même coiffée d'une sorte de « rayonnement » schématisant graphiquement trois agrafes.

A l'inverse, pour l'immeuble du 1 rue Montardy, le traitement de la brique est extrêmement minutieux, notamment en ce qui concerne l'encadrement de porte, usant d'éléments codifiés de l'architecture néoclassique, comme les *modillons* ou la *corniche*.

Entre ces deux extrêmes, s'étend une palette variée, dont nous trouvons de nombreuses traces dans la plupart des documents photographiques proposés dans ce mémoire.



21 place des Carmes.



1 rue Montardy.

## Pilastres et colonnes

Élément tant ornemental que constructif (l'un allant parfois sans l'autre), la colonne est sans doute l'article architectural le plus précisément associé à la pierre et notamment, dans le vocabulaire classique, à sa version la plus prestigieuse : le marbre. En même temps que celle-ci, nous étudierons également le pilastre. A Toulouse, colonnes et pilastres sont bien évidemment adaptés aux contraintes locales, en terme de matériau, et nous les retrouvons ainsi tout aussi bien en brique qu'en béton, voire, parfois, en bois.

Sur l'immeuble du 32 rue Alsace Lorraine, construit en 1895 par Leclerc et Galinier, le travail des briques est très recherché au niveau des encadrements de fenêtres mais également pour la plupart des ornements. Ici, les briques jaunes sont sculptées. Nous pouvons remarquer, sur le côté droit de la fenêtre, un *pilastre adossé* à un *pilastre-dosseret*, tous deux *cannelés* et *rudentés* au premier tiers, dans un *ordre colossal*. Les chapiteaux figurés sont réalisés en terre cuite blanche, de même pour les *coussinets*.

Un autre exemple de ce travail de la brique est l'immeuble à l'angle de la rue des Changes et de la place Esquirol. Ce bâtiment, construit dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comporte des *pilastres corniers* à cannelures et *bagués*.

En ce qui concerne les colonnes, nous pouvons observer, à présent, l'exemple du 40 rue Alsace-Lorraine. Sur la photographie, nous voyons le détail d'une colonne d'angle appareillée, cannelée et baguée.

Un exemple de colonne en briques, très simple cette fois, se trouve au 39 rue Riquet, sur la façade d'un immeuble construit dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La base et le chapiteau corinthien ne sont pas en briques mais en céramique. Nous pouvons imaginer que l'édifice était badigeonné en blanc à l'origine afin de donner l'impression que le matériau de construction était de la pierre et non de la brique.

Au 56 allées Jean Jaurès des colonnes en briques se trouvent au rez-de-chaussée à l'entrée de l'actuelle pharmacie. Il s'agit des colonnes cannelées à partir du premier quart.

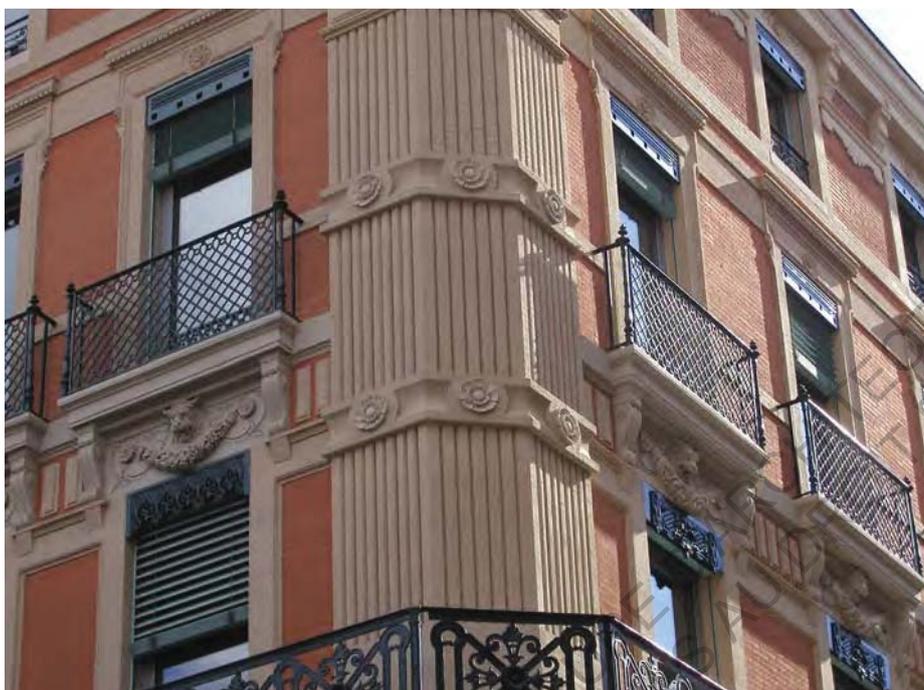
La brique n'a pas été le seul moyen pour représenter des ornements généralement en pierre, l'immeuble du 55 allées Jean Jaurès est connu sous le nom « immeuble des Cariatides ». Les Cariatides en question sont en terre cuite, fabriquées dans l'usine d'Auguste Virebent, lequel est aussi l'architecte de l'immeuble. D'autres exemples de ce type d'ornements moulés existent à Toulouse comme pour la maison de la rue des Marchands.

Toutefois, la brique n'est pas le seul matériau que l'on peut substituer à la pierre dans ce domaine, puisque nous trouvons également l'emploi du béton (en grande partie dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle). Un des exemples les plus parlants à ce sujet est l'actuel cinéma UGC que nous avons précédemment étudié.

L'emploi ornemental de colonnes en béton dans les bâtiments des années 30 se retrouve dans l'immeuble du 54 rue Bayard, construit par Gilet en 1932. Ici, deux énormes colonnes ornent la travée centrale du bâtiment, lesquelles prennent appui sur les terrasses du deuxième étage se hissant ainsi sur quatre étages, jusqu'au sommet du bâtiment. Il s'agit de colonnes de style colossal et engagées de plus du tiers, comme pour l'UGC. Celles-ci n'ont évidemment aucune nécessité structurelle et relèvent bien plutôt d'une esthétique industrielle, les rapprochant en quelque sorte

des cheminées d'usines.

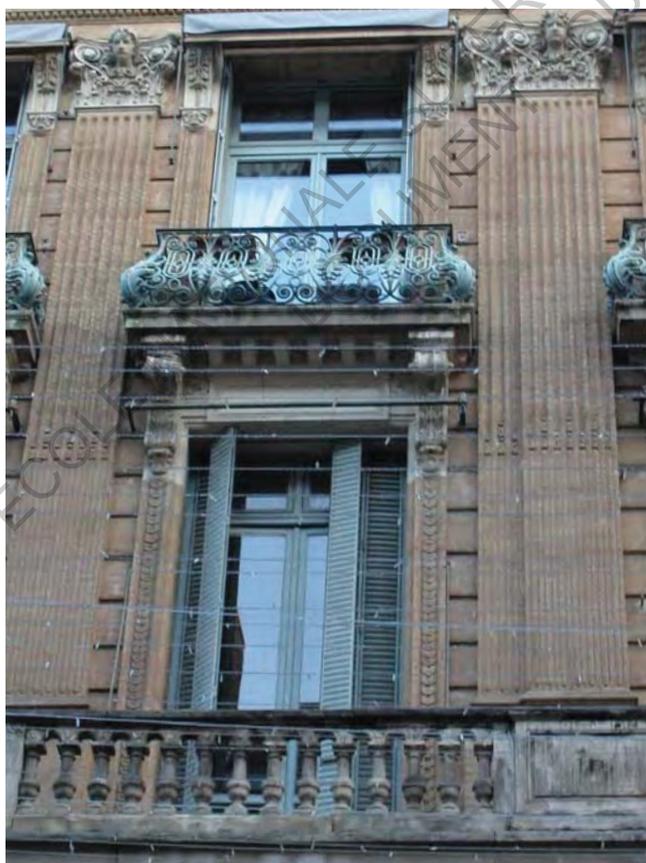
D'autres matériaux plus atypiques ont encore été utilisés, tel le bois (au moins pour les pilastres), dans les périodes précédentes. En arrivant sur la rue Gambetta, nous pouvons remarquer quatre immeubles (n° 9, 15, 21 et 23) du XIX<sup>e</sup> siècle dont les façades de briques emploient ce matériau pour leur ornementation. Les pilastres, présents sur tous les étages, sont étonnement composés d'un fût en bois et d'un chapiteau corinthien avec *corbeille feuillagée* et *tailloir à cornes*, ainsi qu'un *entablement* en terre cuite cette fois.



4 rue Changes/ 1pl. Esquirol.



40 rue Alsace - Lorraine.



32 rue Alsace - Lorraine.



39 rue Riquet.



55 allées Jean Jaurès.



56 allées Jean Jaurès.



54 rue Bayard.



21 rue Gambetta.

ECOLE

Ce tour d'horizon nous a permis d'apercevoir, avec plus d'acuité, la richesse des ressources de la brique, comme celles du béton, et la manière dont l'un et l'autre s'autonomisent en se détachant d'une stricte imitation de la pierre ou de son vocabulaire décoratif et constructif, tout en pouvant conserver toutefois une relation avec ce matériau. L'importance du mouvement Art Déco tient à ce que, dans cette transition, celui-ci joue le rôle de laboratoire dans lequel s'expérimentent les divers modes de cette autonomie. En conservant dans ses bagages une idée de l'Antiquité, considérablement renouvelée par rapport au siècle précédent, l'Art Déco fait passer, avec elle, jusque dans la modernité, l'image de la pierre qui lui est irréductiblement associée. C'est cet aspect que nous allons étudier maintenant.

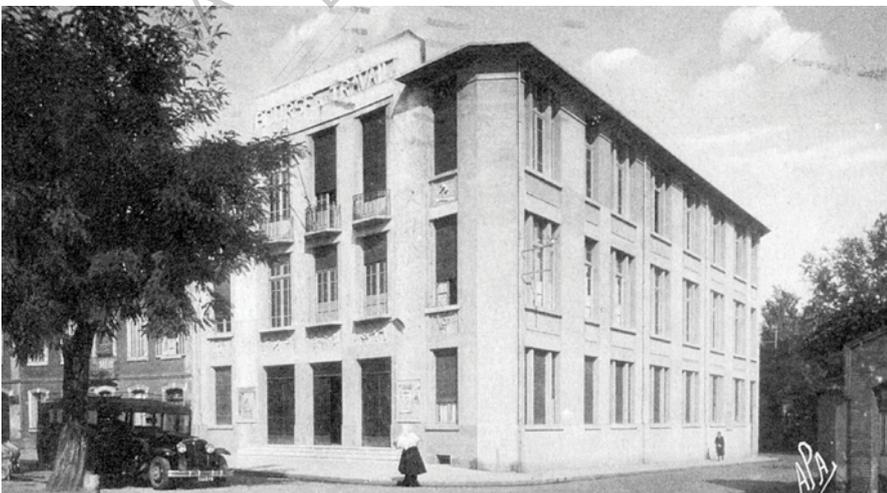
## IV. Étude d'exemple : La Bourse du travail

Afin de mieux comprendre l'esprit de l'architecture des années 30 et plus particulièrement, à Toulouse, celle de Jean Montariol, architecte de la ville, dans son rapport entre modernité et Antiquité classique, et toujours en relation avec l'image de la pierre générée par celle-ci, nous allons étudier à présent l'un de ses bâtiments publics, la Bourse du Travail, mis en service l'année 1931. Avant toute description de l'édifice lui-même, il faut dire, en premier lieu, que la Bourse du Travail est un bâtiment idéologique, en quelque sorte, ou, du moins hautement politisé, puisqu'il est le lieu où se réunissent les syndicats ouvriers, et l'un des projets importants, à ce titre, de la mairie de gauche, lequel ne se fit pas sans débats, comme nous le verrons. De ce point de vue, d'ailleurs, son emplacement lui-même comportait, dès l'origine, une dimension possiblement politique ou, du moins, nettement anticléricale :

*« Toulouse est devenue très vite, sous l'impulsion de Jaurès, un centre du mouvement ouvrier. Le 12 juillet 1892, la Bourse du Travail s'établit dans les anciens locaux des Frères de la Doctrine Chrétienne, place Saint-Sernin, sur l'emplacement de l'actuelle Bourse reconstruite en 1930.<sup>1</sup> »*



Ancienne Bourse du Travail. Source: « Toulouse tel qu'il fut vers 1900 ».



Actuelle Bourse du Travail. Source: Archives municipales, carte postale.

<sup>1</sup> Toulouse tel qu'il fut vers 1900, p. 176.

## A. Inscription du bâtiment dans le contexte sociopolitique et sa place dans le mouvement de l'Art Déco

Pour mieux situer ce bâtiment dans son contexte, et afin de comprendre son engagement idéologique, nous allons tout d'abord le considérer dans une perspective historique, tant dans son étroite relation avec les événements politiques d'alors, que dans son rapport à l'architecture Art Déco, notamment telle qu'elle est représentée à Toulouse.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Toulouse est l'une des premières villes de France dont la politique s'infléchit fortement à gauche et préfigure progressivement le mouvement qui aboutira, au milieu des années 30, au Front Populaire. Paradoxalement, la région toulousaine, comme la ville elle-même, ne possédant que peu d'industries à cette époque, cette transition est moins le fait des milieux ouvriers que d'une population à dominante rurale. La figure majeure de ce changement politique est une personnalité locale, Jean Jaurès, dont la renommée va désormais aller croissant. En 1905, le parti socialiste S.F.I.O. sera créé, menant dès lors une politique d'opposition à la droite traditionnaliste. Celui-ci accèdera à la mairie en position majoritaire en 1925. C'est avant tout sur les conditions de vie et la place au sein de la société des classes populaires que tout l'effort de cette nouvelle vision politique portera. A Toulouse, le maire qui incarnera ces réalisations sociales, est Etienne Billières (trois mandats, de 1925 à sa mort en 1935) :

*« [...] ainsi les conditions sont créées pour une «œuvre municipale» que le maire É. Billières présentera au XXX<sup>e</sup> congrès du Parti socialiste SFIO en 1933 sous le générique « Les réalisations de la municipalité socialiste de Toulouse », mai 1925-décembre 1933.<sup>1</sup> »*

Pourquoi prendre le temps de dresser ce paysage politique ? Parce que celui-ci est dans une absolue relation d'interdépendance avec le paysage architectural qui se dessinera à cette époque, dont la bourse du travail peut être un point névralgique, au même titre, par exemple que la Bibliothèque du Périgord ou même la piscine Nakache. Ces «réalisations de la municipalité socialistes» sont avant tout le fruit d'une politique de grands travaux, dans lequel l'aspect social se double d'une volonté de modernisation urbaine :

*« Le bilan des trois mandats socialistes est impressionnant par l'importance des travaux entrepris, mais aussi par leur cohérence, et la continuité assurée durant toute la période : la ville actuelle s'y élabore soit par des opérations laboratoires (HBM), soit et surtout par ce qu'on peut nommer une modernisation technique de la ville.<sup>2</sup> »*

Cette volonté affirmée par la mairie socialiste d'alors, non sans arrière-pensées électorales toutefois, amène à la création de nombreux équipements publics, tant sanitaires que culturels, toujours habités par une dimension sociale et populaire : l'hygiène et l'éducation se trouvant en tête des préoccupations municipales. Dans ce nouvel espace politique, la future Bourse du travail

<sup>1</sup> *Toulouse 1920-1940*, p. 79.

<sup>2</sup> *Idem*.

acquiert même une place prédominante puisque, dans le rang des débats municipaux, celle-ci décline des projets que l'on pourrait juger plus prestigieux, tel celui de la bibliothèque :

*« Dans sa séance du 15 février 1928, le Conseil municipal traite des divers projets éclairant bien la politique urbaine suivie : « l'administration municipale s'attache d'abord à remplir un impérieux devoir envers la classe ouvrière, en nous proposant d'édifier, place St Sernin, une bourse du travail d'un bel espace architectural.*

*Soucieuse ensuite de donner satisfaction au public éclairé de notre ville, elle a décidé d'acquérir l'ancienne manutention militaire, en vue de transformation en bibliothèque communale...»<sup>1</sup> »*

Alors que l'Art Déco, mouvement à dimension internationale, est un courant le plus souvent associé à l'industrie du luxe (objets et mobilier d'art, mais aussi haute couture) et une architecture destinée à la célébration ou l'agrément des classes aisées (grands hôtels, boutiques de luxe, stations balnéaires, paquebots, etc.), il est intéressant de noter que la politique sociale qui se développera à Toulouse dans les années 20-30, au travers des mandats successifs d'Etienne Billières, en épousera absolument les traits. Mieux encore, il s'agit de voir que les réalisations Art Déco les plus élaborées édifiées dans la ville sont presque exclusivement des projets municipaux et, là encore, possédant une dimension proprement populaire : l'exemple le plus frappant étant le pharaonique projet du Parc municipal des Sports, comprenant la piscine Nakache et le Stadium, passé en délibération du Conseil municipal du 30 mars 1931 (le Stadium, quant à lui, ne sera achevé qu'en 1952). Cette caractéristique tient à deux facteurs : le premier est que ce style architectural est le plus à même d'évoquer le passage à la modernité que la municipalité d'Etienne Billières escompte pour Toulouse, dans le réaménagement et la modernisation de ses équipements – nous pouvons noter, à ce titre, que l'accession de la S.F.I.O. à la mairie (1925) coïncide avec l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes – créant ainsi une rupture qui se doit d'être visible avec les politiques antérieures ; le deuxième facteur est que ces « réalisations de la municipalité de Toulouse » sont le fruit de l'étroite collaboration de deux personnalités, celle, comme nous l'avons vu, de Billières, et celle de l'architecte de la ville, Jean Montariol. Ce dernier assurera une activité intense durant toute cette période, assumant la quasi totalité des grands chantiers municipaux : conception de la Bibliothèque du Périgord, du Parc municipal des Sports, de nombreux ensembles H.B.M., de bâtiments de bains-douches, tels ceux de Saint-Cyprien, ou encore de groupes scolaires, etc. A côté de cette figure emblématique de l'architecture toulousaine des années 20-40, se retrouvent encore plusieurs architectes de talent : Robert Armandary, Léon Jaussely ou Bernard Darroquy (ce dernier n'ayant fait que très peu de réalisations, mais toujours d'une grande qualité), pour les plus importants. Chacun officiera à sa manière dans ce cadre de l'Art Déco toulousain, déployant toutes les ressources permises par celui-ci puisque, au fond, parler de cette architecture Art Déco, c'est moins parler d'un style strict que d'un courant multiforme qui, à partir de quelques constantes, semble pouvoir absolument épouser les influences les plus variées.

Ainsi, si nous observons avec soin le visage de l'architecture toulousaine de cette époque, nous pouvons placer sous ce vocable générique d'Art Déco les éléments les plus divers : qu'il dessine des lignes géométriques de béton absolument épurées ou exalte les qualités plastiques de la courbe, qu'il n'ait pas encore totalement rejeté une lointaine ascendance Art Nouveau ou qu'il

<sup>1</sup> *Ibidem*, pp. 80-81.

tente d'assimiler la plus grande modernité dans d'étranges formulations cubistes<sup>1</sup> ou dans les thèses de Le Corbusier, qu'il s'habille d'une blancheur « nue » ou joue des effets dynamiques de la brique, qu'il cède à l'Expressionnisme comme au Régionalisme, qu'il tente les solutions les plus ingénieuses pour pallier à l'exiguïté d'une parcelle, comme l'extraordinaire immeuble Espitalier<sup>2</sup>, ou se déploie dans la plus grande monumentalité postclassique, qu'il serve des intérêts particuliers ou se fasse l'expression d'une volonté d'harmonie sociale...

Ces divers angles d'une même physionomie, donc, dont on peut dire qu'il existe toute une palette d'états transitoires, d'hybridations ou de couplages, mais encore d'avance et de retard, font qu'il serait difficile de proposer une définition stricte de ce mouvement. En réalité, si nous désirons comprendre ce qui s'exprime dans l'Art Déco, cette compréhension est sans doute moins à chercher dans une forme précisément délimitée (« la géométrisation des lignes, la simplification des formes, l'usage de volumes élémentaires, le recours à des motifs décoratifs symbolisés<sup>3</sup> »), voire même dans la caractérisation d'un modernisme ornemental, en réaction à l'invocation de Loos, que dans quelque chose comme un état d'esprit (harmonie sociale, voire universelle, paix, prospérité, progrès), dont l'une des caractéristiques, si ce n'est la principale, serait un « dialogue subtil entre passé et présent<sup>4</sup> ».

Dans le siècle précédant la naissance de l'Art Déco, l'inspiration architecturale tentera de se ressourcer, et de renouveler ainsi le discours classique ou néoclassique, en faisant la place à de nouveaux modèles, suivant ainsi l'exemple de l'orientalisme alors en vogue<sup>5</sup>. Certaines de ces réalisations sont visibles à Toulouse comme, par exemple, le très bel immeuble du 27 place Dupuy. Construit dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, celui-ci possède une inspiration orientaliste très affirmée, laquelle s'exprime notamment dans les formes données aux ouvertures, accentuées plus encore par leurs encadrements, le travail des ferronneries et les boiseries de fenêtre. Ce bâtiment est également intéressant dans le mélange qu'il opère avec des éléments plus classiques, comme les chapiteaux, ou encore revisités, si l'on observe la schématisation décorative des pilastres.



27 place Dupuy, deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

1 *Toulouse 1920-1940*, p. 105.

2 Rue des Potiers, construit en 1932 par J. et J.-L. Gilet.

3 *1925, Quand l'Art Déco séduit le monde*, p. 12.

4 *1925, Quand l'Art Déco séduit le monde*, p. 144.

5 « Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'éclectisme offre à l'architecte la liberté de puiser dans le registre de tous les styles passés, y compris byzantin, égyptien, islamique et orientaux. L'incongruité de ce télescopage culturel a le mérite de mettre en relief l'artifice et le formalisme de la relation entre « style historique » et société », *Toulouse 1920-1940*, p. 96.

Quelques décennies plus tard, l'Art Déco intégrera également divers styles du passé mais en leurs donnant des formulations nouvelles au sein d'un syncrétisme à tendance universaliste. Ce retraitement du passé, ou plutôt des *passés*<sup>1</sup>, à ceci de particulier qu'il ne correspondra pas à une translittération, telle que l'avait faite le classicisme et le néoclassicisme à partir du matériau antique, mais à une véritable traduction dans une langue se voulant résolument moderne. À ce titre, l'Antiquité, modèle encore indépassable pour Loos lui-même, comme pour Le Corbusier, est moins reconstruit, au sein de l'Art Déco, que ré-envisagé. Que les éléments antiques soient encore clairement identifiables, comme les colonnes égyptiennes ornant la façade du Camden Building de Londres, ou qu'ils aient été, au fil de schématisation ou stylisations successives, complètement absorbés, ceux-ci continuent néanmoins d'œuvrer à l'intérieur de l'Art Déco et de sa conception architecturale. Cette réflexion qui portera sur l'héritage antique et sa confrontation à la modernité semble également indissociable de l'autre aspect important généré par ce même mouvement, celui des notions de progrès et de paix<sup>2</sup> ou d'harmonie universelle – jouant en quelque sorte le modèle de l'*École d'Athènes*.

L'une des richesses de l'Art Déco réside, entre autres, dans sa capacité d'adaptation et d'assimilation de toutes sortes d'éléments ou de caractéristiques provenant d'horizon divers. Ainsi, sa volonté d'universalisme est, à ce titre, en étroite correspondance avec son internationalisme : les constructions, dans ce même style, peuvent différer suivant leur disposition géographique et l'acclimatation culturelle qu'elle commande (que ce soit en France, en Angleterre, en Allemagne, ou encore dans l'ancienne Indochine ou au Brésil), tout en conservant une physionomie absolument identifiable<sup>3</sup>. A Toulouse, que ce soit dans sa tendance postclassique, régionaliste (qu'il reprenne des éléments gothiques ou revisite la villa de type basque) ou ses versions les plus modernistes, le même lien morphologique existe, aussi ténu soit-il, où cet esprit d'universalisme, de progrès, de paix et d'harmonie sociale, dont nous avons fait état, a croisé une volonté politique municipale désireuse d'œuvrer dans cette direction et un architecte capable, en revêtant chaque fois le style qui lui semblait le plus approprié, de donner forme à cet esprit.

Paradoxalement, le discours que véhiculait l'architecture Art Déco, et notamment dans sa version postclassique, a trouvé, dès les années 30, un écho dans diverses idéologies totalitaires, ce dont a véritablement souffert le mouvement : l'architecture monumentale nazie d'Alfred Speer ou les réalisations soviétiques de l'époque stalinienne ayant poussé certains de ses aspects jusqu'à la caricature. Pourtant, le postclassicisme a produit de véritables joyaux architecturaux, à l'opposé de tout discours totalitaire et dirigés vers un véritable progrès social, telle la bibliothèque réalisée par Jean Montariol pour la municipalité toulousaine.

---

1 Corollairement, on assistera à cette époque, dans le registre de l'Histoire, à une montée en puissance de l'Histoire Universelle, dont le représentant le plus célèbre, et sans doute le plus controversé, dans les années 1920-30, est l'allemand Oswald Spengler.

2 « Ce mouvement né dans le champagne d'une paix retrouvée, sera adopté et adapté par chacun. » 1925, *Quand l'Art Déco séduit le monde*, p. 12.

3 « Leur recensement, leur confrontation tendent à montrer que l'Art Déco fut finalement sans doute le premier style véritablement international. Aujourd'hui les Art Déco Societies du monde entier rappellent son universalité rayonnante », *idem*, p. 12.

## B. Mise en perspective de la Bourse du Travail avec les autres réalisations de Jean Montariol

Sous les diverses casquettes d'architecte de l'Office, d'architecte en chef adjoint de la ville de Toulouse et de membre du Conseil départemental des Bâtiments Civils de la Haute-Garonne, Jean Montariol a été amené à construire, ainsi que nous l'avons précédemment vu, de nombreux bâtiments publics, souvent à dimension sociale, comme par exemple des établissements de bains-douches, des équipements sportifs, des H.B.M et des cités-jardins, divers groupes scolaires et des salles de réunions publiques ou à vocation politique, telle la Bourse du Travail. Ses réalisations majeures, tant en termes de taille que de notoriété, restant toutefois la bibliothèque du Périgord ainsi que le Parc municipal des Sports. Plusieurs de ses architectures font état de l'influence des principes classiques (blancheur des bâtiments, ordonnance régulière et symétrie des façades), associée à la modernité telle qu'elle s'exprime, notamment, dans le style Art Déco : toit terrasse et construction en béton, simplification des volumes, réduction et schématisation des ornements. Le mélange de ces deux registres correspond à ce que l'on a nommé postclassicisme<sup>1</sup>. Il s'agit d'une architecture à visées largement démonstratives, puisque c'est elle qui, en grande partie, a donné son visage à l'Art Déco lors de l'exposition de 1925<sup>2</sup>, laquelle, très souvent ne peut exprimer sa monumentalité que dans le cadre de la commande publique.

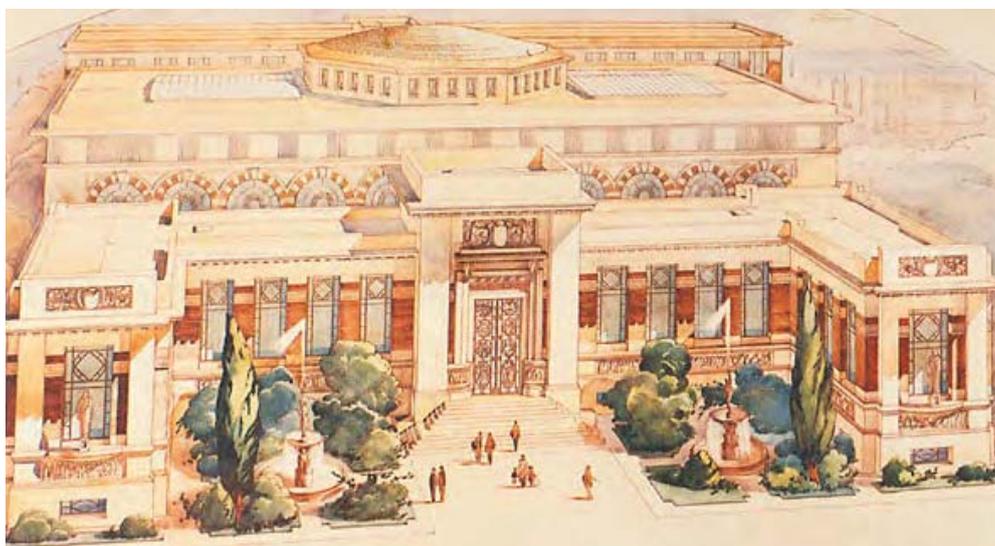
À ce titre, la bibliothèque du Périgord, réalisée entre 1929 et 1935, relève très précisément du postclassicisme. Ce bâtiment rigoureux, d'une construction massive et symétrique, possède toutefois une dimension ornementale qui, sans être exagérée, est toutefois rare dans le contexte postclassique. On notera, à ce sujet, l'emploi décoratif de la brique, rythmant la façade et les encadrements de fenêtres en arc du bâtiment principal, ainsi que de motifs typiquement classiques, notamment au niveau de la porte principale. Ce « palais moderne de la pensée », selon l'expression de Nelly Desseaux, chef-d'œuvre de Montariol et « pièce maîtresse de [la] politique d'éducation<sup>3</sup> » de la municipalité socialiste, ne serait-ce que par l'emploi de sa coupole et l'immense volume de sa salle de lecture, une architecture antique « rêvée », voire « fantasmée », puisque tout concepteur de bibliothèque doit certainement avoir à l'esprit, jusque de manière inconsciente, le mythique modèle d'Alexandrie. Il n'est pas impossible que les quelques éléments du vocabulaire classique, conservés ici par l'architecte, ne soit une manière de mettre en image ce dialogue tendu entre passé et présent, antiquité et modernité, sans qu'il y ait toutefois de coupure ou de saut par-dessus l'époque classique ou néo-classique, puisque son architecture est rappelée par ces discrets motifs. Cette lecture peut être renforcée par le registre iconographique des frises en bas-reliefs qui présentent elle aussi une sorte de « coulée » ininterrompue depuis des origines préhistoriques ou mythiques jusqu'à ce maximum de modernité que figure, pour l'époque, l'image de l'aviateur, véritable héros

---

1 « J. Montariol, grâce à la commande publique aura plus que tout autre architecte, la possibilité de proposer une architecture postclassique. Ses grandes réalisations : écoles, bibliothèque, piscine couverte, offrent un compromis intéressant entre solutions techniques modernes, composition classique et ornementation art déco toujours discrète », *Toulouse 1920-1940*, p. 102.

2 Porte d'honneur de l'exposition, porte de la Concorde, Hôtel du collectionneur, pavillon de Lyon-Saint-Etienne, etc.

3 *Toulouse 1920-1940*, p. 179.



*Bibliothèque municipale, rue du Périgord, mise en service en 1935, Jean Montariol, source : archives municipales, sur la droite détail de l'entrée principale en pierre.*

des temps modernes. Le compromis réalisé ici par Montariol est donc d'une très grande subtilité, puisque le caractère monumental de l'édifice et l'économie ornementale que celui-ci conserve en font toutefois une architecture résolument engagée dans la modernité, ne se dessaisissant en rien de son passé, si ce n'est de l'aspect outré des bâtiments néoclassiques aux façades surchargées d'ornements<sup>1</sup>

Autre monument postclassique de l'architecte, dans une version plus orthodoxe, cette fois-ci, la piscine Alfred Nakache, construite à partir 1931. Celle-ci fait partie d'un complexe sportif sans équivalent pour l'époque, puisqu'il est le plus grand ensemble au niveau européen construit durant l'entre-deux-guerres. Édifiée pour le bien-être et l'agrément des couches populaires<sup>2</sup>, cette œuvre, commandée par la municipalité socialiste est, tout comme la Bibliothèque, la vitrine au travers de laquelle Etienne Billières fait la promotion, ou plutôt la démonstration de la réussite de sa politique sociale. Cette volonté, comme ce monumentalisme, est clairement à l'œuvre dès l'origine du projet :

*« Nous doterons la ville de Toulouse d'une installation qui sera unique en France et j'ajoute même unique en Europe. Il y a des terrains de sport bien aménagés dans d'autres pays, aucun ne se prête comme le Parc toulousain à l'édification de l'œuvre que nous avons entreprise ; et entre la beauté du site et la conception des aménagements, nous pouvons dire que Toulouse sera la ville qui, au point de vue sportif, donnera le ton, non seulement à notre pays, mais encore à toute l'Europe. »<sup>3</sup>*

1 « [...] depuis des mois, en pensant à votre Bibliothèque je ne cesse de regarder toutes les grandes maisons, les établissements, les édifices publics. Partout l'architecture moderne observe les lignes les plus calmes, les plus simples et qui ont la plus grande, la plus fière allure. Partout on évite toutes les superfétations, toutes les surcharges, tous les enjolivements périls, en un mot : tous les « chis-chis » en honneur voici 40 ans. Qu'en 1930 la bibliothèque de Toulouse ne ressemble sous aucun prétexte à la prétentieuse et ridicule façade de votre École de beaux-arts qui fait se tordre les étrangers et déshonore votre ville. Plus elle sera solide et altière, et plus la Bibliothèque aura de la tenue et moins vous gaspillerez d'argent » (Pol Neveu à F. Galabert, 7 mai 1930) », *Toulouse 1920-1940*, p. 179.

2 « Il fallait bien répondre à l'attente d'un public largement populaire impatient de partager les joies du sport, ce sera l'objectif du parc municipal des Sports », *idem*, p. 187.

3 *Ibidem*, p. 187.



*Piscine Alfred Nakache, source : archives municipales, photographie de l'année 1997.*

Le bâtiment central de Jean Montariol pour la piscine Nakache, comme la porte « minaret » d'Armandary pour ce même parc des sports, reprendra donc les principes du postclassicisme, créant ainsi un long édifice tout d'un bloc, en béton blanc, usant d'un travail d'ornementation sobre et en relation directe avec la structure. La linéarité de ce vaste bâtiment est traitée, là encore, avec une grande intelligence, puisque la monotonie répétitive des vingt-cinq travées est rompue, ou plutôt contrebalancée, par huit travées à ressaut qui scandent la façade. Bien plus que dans sa bibliothèque, le style Art Déco est ici affirmé sans ambiguïté aucune :

*« [...] Montariol a une fois encore répondu à ce programme de grand volume par une belle illustration d'un style «français», savante alliance des règles classiques et des plus sobres effets ornementaux du vocabulaire art déco.<sup>1</sup> »*

Un autre de ses multiples projets, durant la période de ses fonctions d'architecte de la ville, est le bâtiment de bains-douches réalisé au 4 rue pont Guilhemery, dans le quartier Saint-Aubin-Dupuy. Construit en 1939, dix ans après ceux de Saint-Cyprien (aujourd'hui, sinon intégralement détruits, du moins largement défigurés), celui-ci épouse un style Art Déco assez sobre, notamment dans l'emploi de fenêtres à pans coupés ou la schématisation ornementale, et usant encore des caractéristiques essentielles d'une construction moderne, telles l'ossature béton, le toit terrasse, la façade blanche. Une décoration discrète en mosaïque signale l'usage du bâtiment, là encore dans un clin d'œil aux thermes antiques. Nous sommes loin, ici, de la monumentalité des édifices précédents, mais si nous observons bien la façade, nous ne pouvons manquer de voir, sous un mode «discrètement» colossal, que le traitement des ouvertures, mettant en valeur les poteaux, confèrent à ceux-ci un aspect de colonnes ou de pilastres, aspect renforcé par les pans coupés des fenêtres au premier étage, lesquels schématisent ainsi des chapiteaux. Si nous comparons maintenant ce bâtiment à celui, réalisé en 1929, des bains-douches de Saint-Cyprien, nous pouvons ainsi observer l'amplitude de style existant chez cet architecte au sein même de l'Art Déco, et ce pour des constructions ayant des fonctionnalités identiques, et noter encore que ces derniers, élaborés, quant à eux, à la même époque que la bibliothèque, en adoptent plusieurs des caractéristiques stylistiques, tout en conservant une identité et une autonomie propre.

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 191.



Ci-dessus, à gauche : Bains-douches de Saint-Cyprien, 1929, source : « Toulouse 1920-1940 ».  
 À droite : Bains-douches du 4 pont Guilhemery, deux photographies prises en 1997, tout à droite : détail de la mosaïque sur la façade d'angle. Source : archives municipales.

Les H.B.M, construits en 1931 dans le quartier de Bonnefoy, participent à un programme plus vaste de construction d'Habitations Bon Marché à Toulouse. Cet ensemble a la particularité d'offrir, là encore, un mélange savamment dosé de postclassicisme et d'éléments typiques de l'Art Déco, dans une construction de logement destinés aux couches populaires. Cet ensemble est celle des constructions de Jean Montariol qui entretient sans doute le plus de relations avec le bâtiment de la Bourse du Travail. L'édifice possède une composition symétrique en H, avec deux corps de bâtiment reliés par une partie centrale, à cheval sur la rue, avec un porche permettant la traversée et sous lequel des locaux de commerces ont été prévus. Nous retrouvons ici l'emploi du béton, le caractère de blancheur du bâtiment, ainsi que le mur pignon qui se prolonge pour accueillir l'inscription portant la date de réalisation de ce H.B.M. Le traitement de l'ensemble est extrêmement sobre, même pour les ferronneries des balcons, et sans aucuns ornements. Ce renouvellement d'une architecture en faveur des classes populaires, très loin, par exemple des H.B.M. qu'il dessinera pour la rue des Récollets ou des maisons collectives et individuelles réalisées encore dans le cadre des cités-jardins, montre à quel point, chez Jean Montariol, la réflexion sur le postclassicisme et la monumentalité peuvent être intimement connectés à des visées sociales et adaptés en fonctions des besoins et des moyens.



H.B.M Bonnefoy, 1931, Jean Montariol.

## C. Lecture du bâtiment

### Le contexte politique

Comme nous avons pu le voir, Toulouse, dans l'entre-deux-guerres, est une ville en plein renouvellement, laquelle pénètre dans la modernité par l'action de la mairie S.F.I.O. d'alors, sous les mandats d'Etienne Billières (1925-1935), puis celui d'Antoine Ellen-Prévot (1935-1940). Une autre personnalité, Albert Bedouce (premier maire socialiste, élu en 1905), jouera encore un rôle, tant au plan local que national, puisque celui-ci obtiendra sept mandats de député.

En 1936, les élections du Front Populaire marqueront une étape supplémentaire, au plan national cette fois, dans la progression des idées sociales et les transformations des conditions de vie du monde ouvrier. Toulouse, à ce titre, aura fait figure de ville-pilote au cours de la décennie précédente.

Dès la fin des années vingt, sous des pressions possiblement plus idéologique que par une véritable nécessité, puisque Toulouse, à cette époque, est tout sauf une ville industrielle, la municipalité décide d'offrir à la C.G.T., syndicat majoritaire, une nouvelle Bourse du Travail, laquelle sera conçue comme une sorte de célébration de la classe ouvrière. La création du bâtiment en question sera, bien évidemment, confiée à Jean Montariol, architecte de la ville.

La préparation et l'adoption du projet ne se fit pas sans débats, comme nous le montre le discours ci-dessous, daté du 15 février 1928, jour de la décision municipale de construction de la nouvelle Bourse du travail, qui fait en quelque sorte un rappel des points de vue des uns et des autres :

*« Messieurs,*

*La Bourse du Travail actuelle ne répond plus depuis longtemps aux besoins sans cesse croissants des nombreuses corporations ouvrières affiliées à la C.G.T qui y ont établi leur siège.*

*Le Monde du Travail, prenant de plus en plus conscience de lui-même, la claire vision que, s'il veut un peu plus de bien être, s'il veut avoir une place digne de lui au cortège social, il faut qu'il se groupe et, grâce aux progrès de son éducation, l'esprit de solidarité chasse en lui de plus en plus l'esprit égoïste et individualiste qui fait jusqu'ici sa faiblesse.[...]*

*Lorsque le Conseil Municipal, présidé par M. Curnac, décide de donner aux syndicats ouvriers l'immeuble actuel, Charles de Fitte, qui représentait alors si brillamment la minorité socialiste, fit remarquer que, dans un avenir assez rapproché, cela ne serait point suffisant et proposa la Collégiale Saint-Raymond où n'était pas encore installé le musée qui l'occupe actuellement ; son avis ne fut point retenu, ce n'est point la peine, lui fut-il répondu, de donner un palais aux syndicats ouvriers.*

*Préjugé de classe !*

*Pourquoi ceux qui, par leur travail enrichissent la Nation, pourquoi l'immense armée des travailleurs n'aurait-elle pas droit à un immeuble suffisamment vaste ?*

*Dans une séance officielle du Conseil, il y a quelques mois, j'avais demandé l'agrandissement de la Bourse du Travail. Mon collègue Lavit me répondit qu'il envisageait plutôt la construction d'un bâtiment spécialement aménagé.*

*J'aurais eu mauvaise grâce à ne point accepter son point de vue.*

*Au lieu d'un vieux bâtiment qui aurait été quand même insuffisant, j'ai préféré le*

*magnifique immeuble dont notre distingué Architecte, M. Montariol, a dressé le plan. Cela me permet de constater une fois de plus que, chez mon collègue Lavit, l'exécution suit de très près la promesse.<sup>1</sup> »*

La nouvelle Bourse du Travail de Toulouse, comme ses consœurs de Lyon (1929-36) ou de Bordeaux (1935-38) sera composée d'une architecture Art Déco, signant par là les liens étroits entre ce mouvement et la condition sociale et politique du monde ouvrier. Si nous désirons comprendre comment cette architecture, issue de la débauche de luxe des années Folles est progressivement devenue le symbole de la classe ouvrière, tel qu'incarné dans les bâtiments qui lui sont associés, il faut sans doute songer au fait que la part de modernité que l'Art Déco portait avec lui, comme encore son rationalisme fonctionnel, devait certainement préfigurer l'idée d'un progrès à terme libérateur, un progrès analogue aux espoirs placés par la classe ouvrière dans la libération du travail par la machine<sup>2</sup>. Un autre aspect, est que la modernité prônée par ses tenants les plus radicaux, comme Le Corbusier, par exemple, devait paraître trop coupée de toute tradition, de toute histoire, et, par là, semblait déshumanisée, quand bien même celui-ci mettait l'homme au centre de sa conception architecturale.



*Bourse du Travail, Bordeaux, 1938, Jacques D'Welles.*



*Bourse du Travail, Lyon, 1936, Charles Meysson.*

<sup>1</sup> Extrait des Registres des délibérations du Conseil Municipal séance du 15 février 1928. Au nom de la Commission des Grands Travaux, M. Granis donne la lecture de ce rapport signé par le Maire Billières. *Source* : *Archives Départementales*.

<sup>2</sup> Le cinéma français des années trente, tel *la Bête humaine* de Jean Renoir ou *Le Jour se lève* de Marcel Carné, exaltent cet attachement de l'ouvrier à sa machine. De la même manière, l'aviateur apparaît, à cette époque, non seulement comme le héros moderne mais encore, en quelque sorte, comme l'homme-machine.

## La construction

La Bourse du Travail a été édifée en 1930, à l'emplacement de l'ancien bâtiment. Deux de ses côtés font angle avec la place Saint Sernin et la rue Merly, les autres sont mitoyens de propriétés privées, d'une part, et communale de l'autre (école maternelle). Le terrain sur lequel celle-ci s'élève a une surface de 800 m<sup>2</sup>. Deux façades sont visibles : la principale, donnant sur la place Saint Sernin, et la latérale, sur la rue Merly.

Le bâtiment est divisé verticalement en trois parties:

Le rez-de-chaussée : comportant un vestibule, le départ de l'escalier principal, une grande salle de réunions (255 m<sup>2</sup>) pouvant contenir 1.000 personnes, deux autres salles de réunions prévues pour l'enseignement professionnel, un magasin pour la coopérative avec cour et dépôt, un bureau pour le service de placement, ainsi qu'une loge de concierge et, enfin, des sanitaires.

Le premier étage : comportant un vestibule, l'escalier, trois salles de commission ou de cours, un bureau pour la C.G.T, un bureau pour le secrétariat et des sanitaires

Le deuxième étage : comportant deux salles de conférences, six salles de réunion ou de cours, des archives ou dépôt et des sanitaires.

En ce qui concerne la couverture du bâtiment, il s'agit d'une toiture terrasse en ciment armé recouvert d'asphalte *couvraneuf* afin d'en assurer l'étanchéité. Celle-ci possède des lanternes d'aération et d'éclairage pour les salles de réunion du deuxième étage.

Les fondations en puits ont été réalisées en maçonnerie de béton au mortier de chaux hydraulique d'Albi.

Tous les autres éléments en maçonnerie (ossatures, semelles, poteaux poutres, planchers, terrasses, auvents, couvertures, lanterneaux, voûtes et clés de fisses, marquises, stylicides, escaliers, linteaux, accoudoirs, meneaux, consoles, cordons, corniches, acrotères, tribunes) sont construits en ciment armé.

En ce qui concerne les murs de façades, ceux-ci sont composés d'une ossature en ciment armé avec un remplissage en briques foraines entières, le tout hourdé au mortier de chaux hydraulique d'Albi. Pour les murs et cloisons intérieurs, ont été utilisées des briques tubulaires (28 x 14 x 10 cm) hourdées au mortier de chaux hydraulique d'Albi.

Les parements des façades sur rue et sur cour sont réalisées par un enduit de ciment pierre artificiel (*Poliet et Chausson*), ayant deux centimètres d'épaisseur mixé à du sable de la Garonne.

Le sol du vestibule au rez-de-chaussée, ainsi qu'aux premier et deuxième étage est orné d'une mosaïque de marbre, le reste étant recouvert d'un dallage en ciment avec appareil de coupe de pierre.

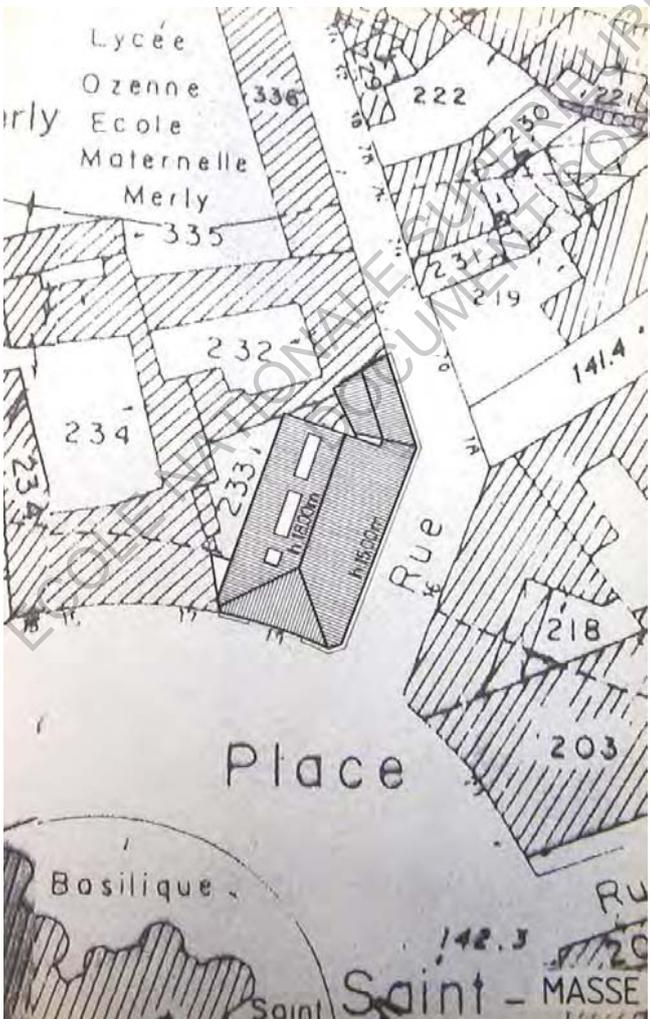
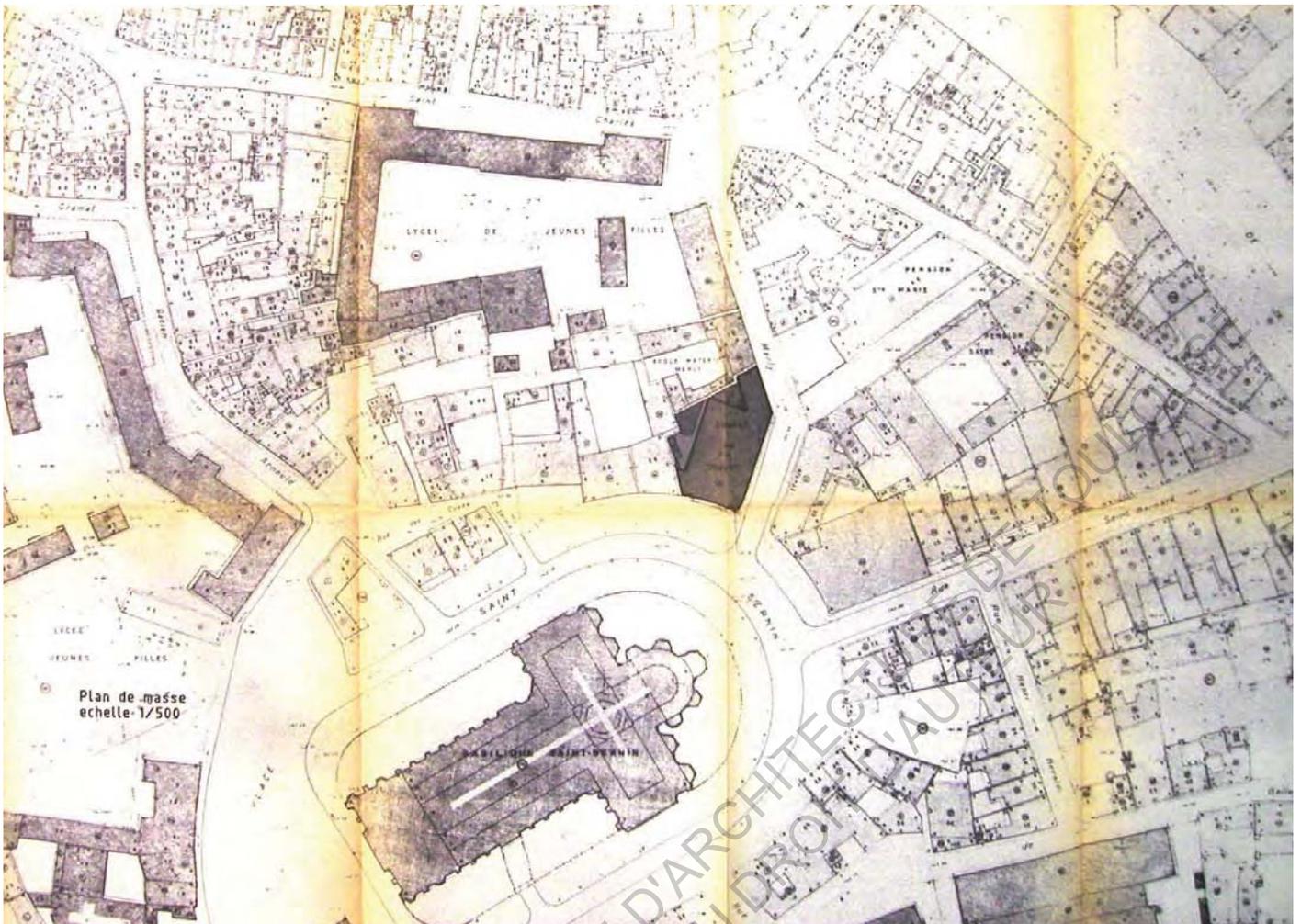
Les marches et seuils des portes sur les façades sur rues sont en pierre dure de Villinieur.

Les frises et motifs de la façade principale, symbolisant *Le Travail*, ainsi que l'inscription *Bourse du Travail* sont en céramique.

Les angles rentrants sont arrondis.

Enfin, les menuiseries extérieures sont en chêne de Bourgogne, en bois de Nerva ou en fer forgé.

Le bâtiment a conservé jusqu'à aujourd'hui son aspect extérieur. Quelques transformations ont été réalisées pour des questions de mise aux normes, d'agrandissement ou de dégradation.

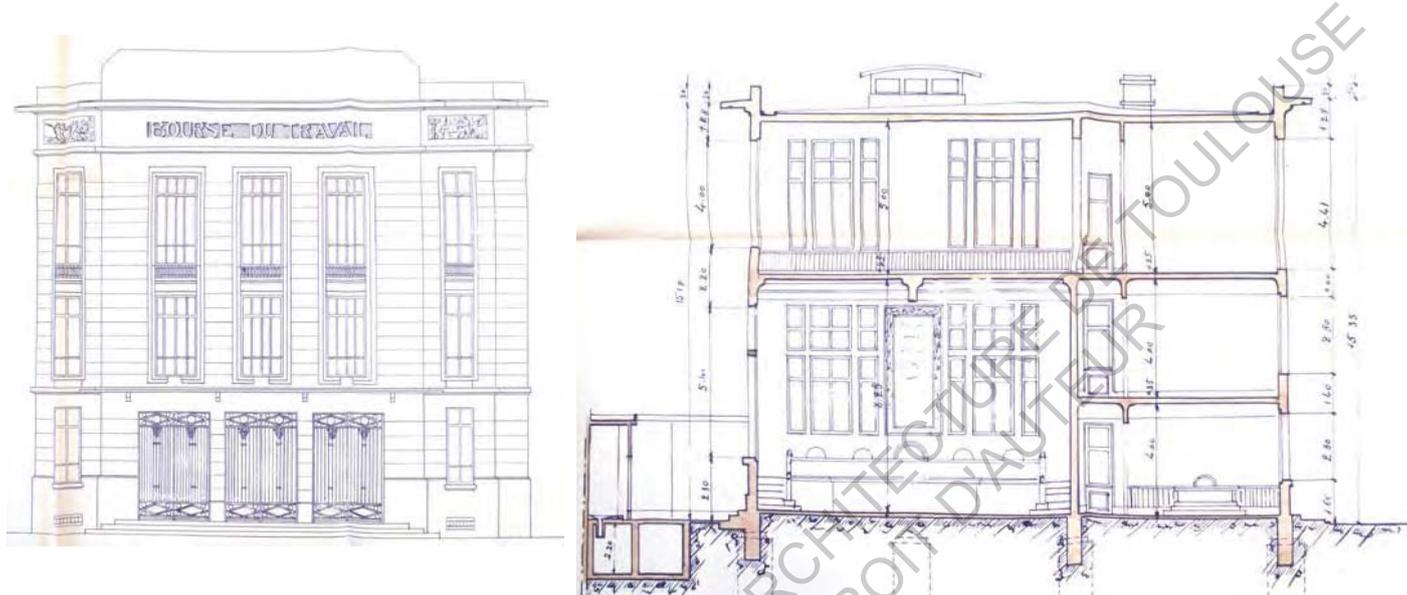


*En haut : Plan de situation de la Bourse du Travail dans le quartier Saint Servin, source : Archives municipales.*

*En bas : Plan de masse de la Bourse du Travail au 13 place Saint Serin après la transformation de la toiture, source : archives municipales.*

## Les transformations constructives

Le bâtiment a subi diverses modifications depuis sa construction. En 1989, sous la direction de l'architecte Didier Trillou, la toiture a été transformée. Alors que dans la construction initiale, il s'agissait d'une toiture terrasse, élément typique de l'architecture moderne, on a réalisé une surélévation en ajoutant une toiture en pente recouverte de *tuiles canal*.

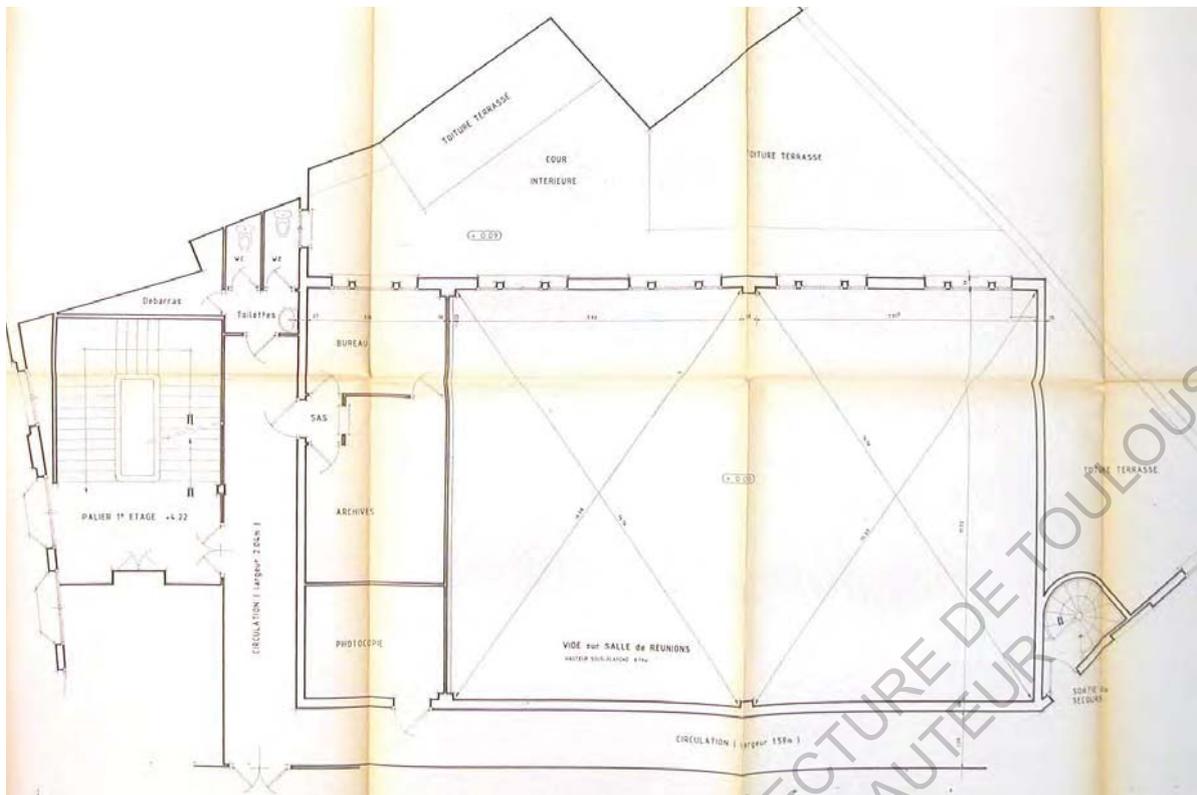


À gauche : dessin de la façade principale d'origine, à droite : coupe transversale.  
Source : archives départementales.

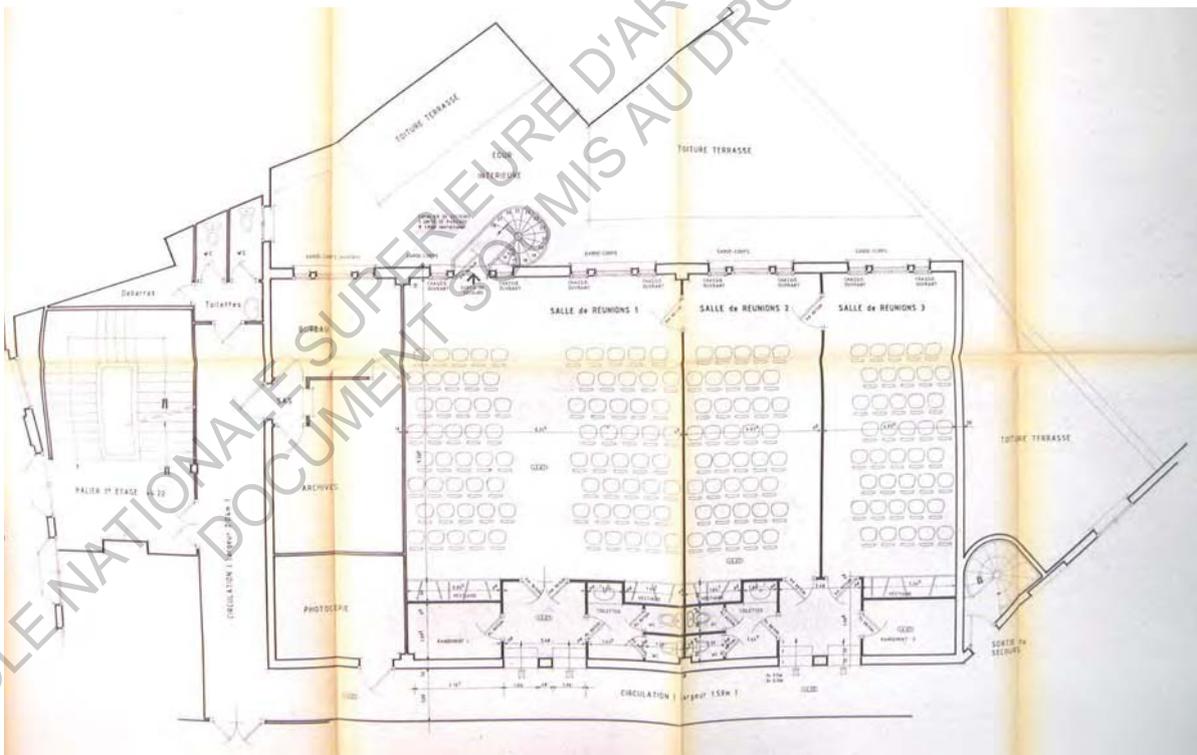


À gauche : dessin de la façade principale avec la toiture en pente, à droite : coupe transversale schématique, source : archives municipales.

Dans le deuxième permis de construire pour modifications, en 1991, et sous la direction de l'architecte Michel Fourès, des emplacements d'issues de secours ainsi que trois salles de réunions ont été ajoutées, quatre bureaux ont été réaménagés. Egalement, une installation V.M.C a été mise en place, ainsi que les raccordements aux réseaux EU (eaux usées) et EV (eaux vannes).



Plan du R+1 d'origine avec le vide sur le rez-de-chaussée, source : archives municipales.



Plan du R+1 modifié avec les trois salles de réunions, source : archives municipales.

Aujourd'hui la Bourse du Travail se trouve une fois encore en travaux. Il s'agit d'une mise aux normes : installation d'un ascenseur pour desservir les deux étages conforme aux P. M. R., remplacement de l'escalier de secours, mise en place d'alarmes incendies, etc. La rénovation des locaux de la radio et de la grande salle Jean-Jaurès et la création d'un accueil au rez-de-chaussée font également partie de ces nouvelles modifications.

## Symbolique de la Bourse du Travail

« L'ensemble architectural a été traité avec sobriété, mais en conservant toutefois un certain caractère monumental.<sup>1</sup> »

Nous voici maintenant arrivé au moment d'explicitier les raisons profondes qui ont motivé notre choix. Décider, dans le cadre d'un mémoire sur l'image de la pierre à Toulouse, de fixer l'étude d'exemple sur la Bourse du Travail de Jean Montariol, c'est précisément choisir un bâtiment réarticulant la totalité des thématiques traitées jusqu'ici. Ainsi, nous retrouvons diverses questions telle que la symbolique de l'image de la pierre, celle notamment de « prestige d'état », à l'endroit précis où celle-ci s'inverse, puisqu'il s'agit de rendre ce même prestige, au travers, cette fois, des syndicats ouvriers tel la C.G.T., à la masse anonyme des travailleurs. Toulouse représentant, de cette manière, le laboratoire dans lequel cette rencontre entre l'idéologie S.F.I.O. et l'architecture s'opère, dans l'étroite collaboration entre le maire Etienne Billières et l'architecte de la ville Jean Montariol. Poser notre regard sur cet édifice, c'est également aborder un matériau et une architecture de la modernité, le béton et l'Art Déco, qui, au moment où ils sembleraient pouvoir se dessaisir de l'image de la pierre et de la référence à l'Antiquité, la réintroduisent avec plus de force que n'importe lequel des édifices néoclassiques. C'est encore faire la part à cette question, spécifiquement française, comme nous l'avons vu, et à dimension « archéologique », de la question du blanchissement des façades. Enfin, c'est considérer un détail, *a priori* anodin, mais qui à lui seul rend le bâtiment de la Bourse du Travail presque aussi étrange et unique, en un sens, que ne l'est la façade de l'Hôtel de Pierre. Ce détail, lequel a été, en quelque sorte, l'objet central de ce mémoire, c'est la question de l'imitation.

Si la Bourse du Travail, bien évidemment, évacue complètement toute stratégie imitative à partir de la brique, celle-ci conserve néanmoins un des modes que nous avons précédemment étudié, lequel consiste à imiter une façade constituée de blocs de pierre en traçant sur l'enduit la forme de ces mêmes blocs. Si nous avons rencontré de nombreuses fois, dans Toulouse, ce type d'artifice purement décoratif, il faut toutefois dire qu'il ne se trouve, à notre connaissance, sur nulle autre des nombreuses façades de béton de style Art Déco présentes dans la ville, ni dans les grandes constructions municipales que nous avons vu jusque là, ni dans les édifices privés. En fait, la Bourse du Travail constitue un cas absolument à part, pour lequel cet « effet » ne peut apparaître que comme une sorte d'archaïsme. Là où nous avons vu une autonomisation progressive des matériaux et des articles décoratifs qui pouvaient leur être associés, culminant, par exemple, pour la brique, dans la façade que Darroquy réalise pour l'immeuble du 66 rue de la Pomme, ou, d'une toute autre manière, pour le béton cette fois, dans la citation non sans humour tant de la pierre que d'une Antiquité « déconstruite », qu'exprime la façade à colonnes de l'UGC d'Armandary, nous ne pouvons lire, ici, qu'une forme de retour en arrière, lors même que ce bâtiment serait censé exprimer toute la modernité liée aux forces de progrès.

Plutôt que de songer à une « erreur » ou un manque d'inspiration de l'architecte, il convient peut-être de comprendre ce que peut signifier cet archaïsme. Si nous regardons le bâtiment, so-

---

1 Extrait du permis de construire de la partie descriptive du bâtiment, *source* : archives départementales.

brement traité, comme il a été dit, et visible lui-même depuis la place Saint-Sernin comme une sorte de bloc ou de parallélépipède (ce qu'il n'est en définitive pas), nous nous retrouvons face à une architecture type Art Déco, reprenant plusieurs éléments distinctifs du vocabulaire moderne, comme par exemple la toiture terrasse ou l'enduit au ciment pierre artificiel de la façade. À côté de cette dimension résolument moderne, nous découvrons là encore des éléments ornementaux classiques ou néoclassiques, quoique précisément choisis pour leur sobriété de traitement, telles les *tables saillantes* portant une *table affleurée* ou les *encadrements de fenêtres* intégrant des *chambranles à deux fasces*. Nous avons déjà observé de tels articles décoratifs, quoique plus démonstratifs, utilisés très ingénieusement et parcimonieusement distribués par Jean Montariol sur sa bibliothèque, ceux-ci évoquant possiblement un discours de continuité historique.



À gauche : Photographies personnelles des détails extérieurs de la façade principale et de la façade latérale du bâtiment.

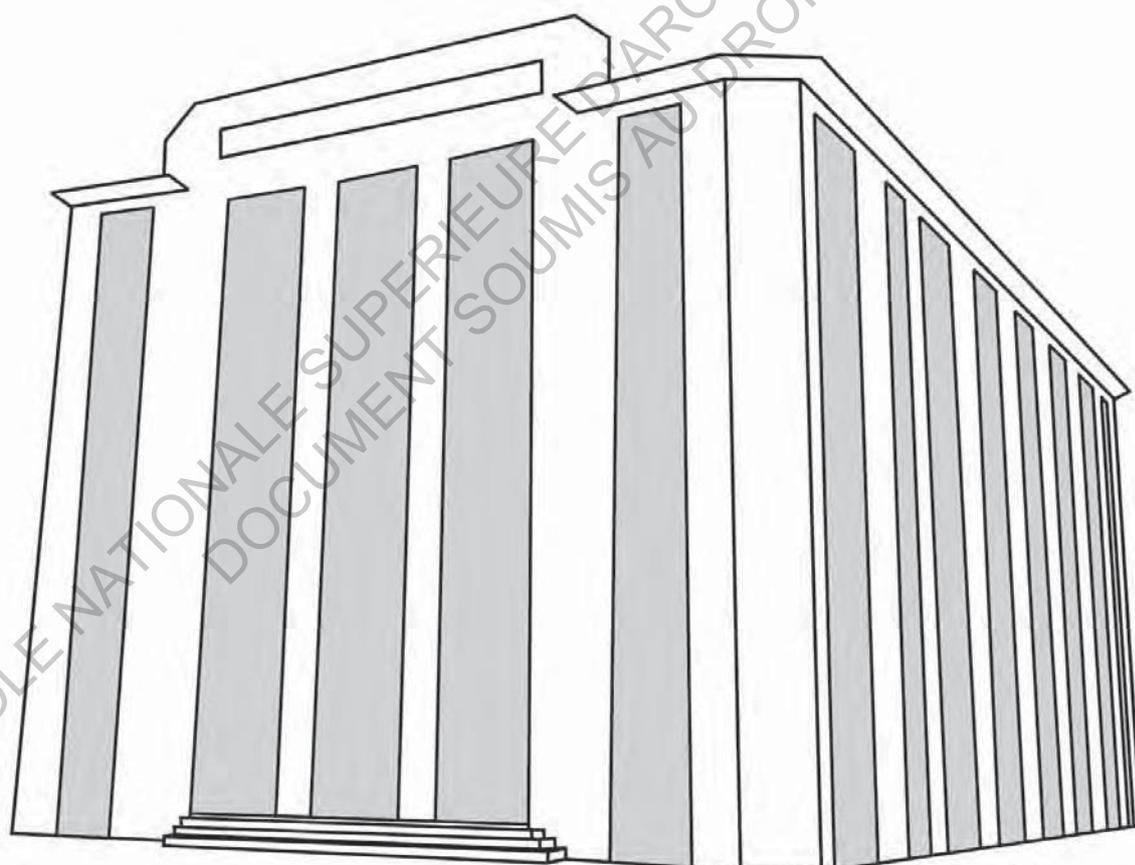
À droite : Photographie de l'intérieur de la Bourse du Travail, entrée principale. Source : Archives Municipales.

Si nous déchiffrons, à présent, la façade de la Bourse du Travail, nous lisons une classique et symétrique organisation tripartite des cinq travées, de type B AAA B, renforcée d'autant par la partie centrale en trois travées. Chacune des travées étant formée par l'alignement d'ouvertures très fortement verticalisées, verticalité accentuée encore par la disposition des frises en bas-relief et des ferronneries des balcons, lesquels viennent occuper l'espace en dessous des fenêtres. En fait, nous retrouvons ici une forme sensiblement proche de celle qu'utilisera Montariol en 1939 dans le traitement des écarts entre les ouvertures de façade de son bâtiment des bains-douches du Pont Guilhemery, où ceux-ci figurent des colonnes ou des pilastres. Il est bien probable que le propos soit le même ici.



*La Bourse du Travail, 19 place Saint Sernin, 1931, Jean Montariol.*

Si nous tentons de redessiner ce bâtiment en simplifiant au maximum les lignes de façade et en faisant abstraction des détails, nous nous apercevons alors que cet édifice, du moins, du point de vue de la place Saint-Sernin, reprend la structure d'un temple de type péripptère, pourvu bien évidemment d'un fronton, quoique ici tronqué. Nous comprenons alors pourquoi l'architecte, ayant schématisé au maximum cette structure, a usé de cet artifice décoratif simulant des blocs de pierre, renforçant d'autant cette lecture d'un « moderne temple » dédié cette fois-ci à la classe ouvrière et au dieu Travail. Cette citation de temple trouve peut être ses origines dans l'un des aspects idéologiques du socialisme et, possiblement encore, dans la localisation du bâtiment lui-même. Si ce dernier tranche absolument avec l'environnement immédiat<sup>1</sup>, il n'est pas impossible que sa physionomie soit une ironique réponse à l'église Saint-Sernin avec laquelle il entretient un vis-à-vis. Si l'on se souvient de l'anticléricisme radical professé à l'époque par les syndicats ouvriers, l'opposition d'une référence païenne à l'un des symboles de la Toulouse chrétienne n'est peut-être pas un hasard. Enfin, si l'on songe au phénomène d'assimilation progressive du capital de pierre amassée par la ville antique, assimilation dans laquelle les édifices chrétiens ont joué un rôle majeur, nous pouvons voir, ici, sinon une inversion du processus, du moins une réaffirmation du lien étroit entre l'Antiquité et l'image de la pierre.



*Croquis simplifié de la Bourse du Travail accentuant la verticalité donnée par les ouvertures.*

<sup>1</sup> « [...] le bâtiment situé place St-Sernin est traité en rupture avec l'ensemble des bâtiments de la place », *Toulouse 1920-1940*, p. 186.

# CONCLUSION

Ce mémoire a donc interrogé l'image de la pierre dans ses diverses stratégies imitatives mais, surtout, dans la symbolique qu'elle revêtait au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles. Ce matériau, utilisé depuis des millénaires, porte en lui la mémoire des civilisations qui l'ont travaillé. La pierre, et précisément dans sa qualité de blancheur, comme nous l'avons montré, a été très étroitement liée, dans la psychologie française, pour ne pas dire la mentalité « classique », à l'image d'une Antiquité rêvée.

En étudiant l'architecture à Toulouse durant ces périodes et toutes les techniques d'imitation mises en œuvre pour remplacer la pierre, nous nous sommes étonnés du nombre considérable tant des solutions proposées que de la variété des formes que pouvait prendre cette même image. La conception architecturale est très étroitement liée, depuis toujours aux écrits et aux images qui nous sont parvenus. Dans le cas de l'image de la pierre et de sa relation à l'Antiquité, elle peut, comme c'est l'exemple du néoclassicisme, reproduire cette image en tentant d'imiter tous les éléments reconstitués ou même « corrigés » de cette architecture, comme elle peut les interroger et les contourner pour en créer une nouvelle, portant avec elle une idéologie et une volonté de changement, ainsi que l'a si bien fait l'architecture Art Déco. Cette dernière, au fond, possède encore son actualité avec toute la fraîcheur qu'apportait avec elle la modernité, jusque dans notre époque post-moderne.

Si nous avons fait, dans ce mémoire, une place particulière aux années 30 et à l'Art Déco, c'est sans doute moins spécifiquement à un style, comme à sa réaction au passé, qu'à l'expression et aux transformations qu'il introduit dans cette image, au plan formel comme au plan symbolique. Dans ce contexte sociopolitique très particulier de la montée de la gauche et du Front Populaire, nous avons vu comment l'architecture, et notamment l'architecture des équipements publics, peut proposer une vision totalement différente de la société et participer activement à sa transformation.

Quand nous observons la bibliothèque du Périgord, le Parc municipal des Sports ou encore le cinéma UGC, nous voyons comment la monumentalité de ces édifices, par exemple, propose une nouvelle lecture de l'Antiquité, de l'humour à l'harmonie universelle, pour rejouer une vision basée sur un idéal. L'antiquité d'un Jean Montariol n'a, sans doute, jamais existé, si ce n'est sous la forme d'une utopie sociale et d'un désir démocratique. Le problème du XX<sup>e</sup> siècle aura été que, parfois, ces fantasmes ou ces mirages antiques conduisirent aux plus grands désastres. Mais elle peut être encore porteuse de tous les espoirs, modernes et antiques à la fois, comme l'édifice de la Bourse du Travail.

Un des intérêts de ce mémoire a été pour moi de comprendre à quel point la dimension historique, dans toutes ses implications (politique, économique, sociale, etc.) est en relation étroite avec la notion même d'architecture. Nous pouvons maintenant nous questionner sur la vision actuelle de celle-ci et de l'idéal social qu'elle peut véhiculer pour l'avenir, et comment, nous, futurs architectes, sommes responsables de la constitution de ce même futur ? Et ainsi voir quelle peut être l'importance d'un enseignement sur l'histoire architecturale, mais aussi politique ou sociale, afin justement de l'interroger.

# BIBLIOGRAPHIE

## • OUVRAGES

### Généralités

- ARGAN Giulio Carlo, *Projet et destin*, Éditions de la passion, 1993, 280 pages.
- BENEVOLO Leonardo, *Histoire de la ville*, Éditions Parenthèses, 1994, 509 pages.
- BERDOULAY Vincent, CLAVAL Paul, *Aux débuts de l'urbanisme français : regards croisés de scientifiques et de professionnels (fin XIX<sup>e</sup> début XX<sup>e</sup> siècle)*, Collection géographie et cultures, Éditions l'harmattan, Paris, 2001, 258 pages.
- BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Éditions Jules Renouard, Paris, 1867, 720 pages.
- Collectif sous la direction de BREON Emmanuel, RIVOIRARD Philippe, *1925 Quand l'Art Déco séduit le monde*, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Éditions Norma, Paris, 2013, 288 pages.
- FANNELLI Giovanni, GARGIANNI Roberto, *Histoire de l'Architecture Moderne, structure et revêtement*, Éditions les Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2008, 460 pages.
- FRAMPTON Kenneth, *L'Architecture Moderne - une histoire critique*, Éditions Thames & Hudson, 2010, 400 pages.
- KOPP Anatole, *Ville et Révolution*, Éditions Anthropos, Paris, 1967, 317 pages.
- LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Bibliothèques Mediations Denoël Gonthier, Éditions Plon, France, 1937, 248 pages.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, collection de « l'esprit nouveau », Éditions Vincent, Freal & Cie, Paris, 1923, 243 pages.
- LOOS Adolf, *Ornement et crime*, Éditions rivages, Paris, 2003, 278 pages.
- MINNAERT Jean-baptiste, *Henri Sauvage ou l'exercice du renouvellement*, Éditions Norma, Institut Français d'Architecture/Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 2002, 408 pages.
- MURRAY Peter, *L'architecture de la renaissance italienne*, Éditions Thames & Hudson, Collection

l'Univers de l'Art, Paris, 1990, 251 pages.

- PAPILLAULT Rémi, *L'urbanisme comme science ou le dernier rêve de Leon Jaussely*, Éditions École d'Architecture de Paris Belleville, Paris, 1990.

- PAUWELS-LEMERLE Frédérique et Yves, *L'architecture a la renaissance*, Collection « Tout l'Art », Éditions Flammarion, Paris, 1998, 256 pages.

- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean – Marie, *Architecture Vocabulaire*, Imprimerie Nationale, Paris 1989, 622 pages.

## Histoire de Toulouse et urbanisme

- CAYLA Jean-Mamert, PAUL Cléobule, *Toulouse Monumentale et Pittoresque*, Éditions du Baston, Toulouse, 1983, 256 pages.

- Collectif, *Toulouse 1920-1940, La ville et ses architectes*, Éditions Ombres, Toulouse, 1991, 262 pages.

- Collectif sous la direction de CULOT Maurice et l'Institut Français d'Architecture, *Toulouse, Les délices de l'imitation*, Collection Villes, Éditions Pierre Mardaga, Liège, 1987, 466 pages.

- Collectif sous la direction de CATALO Jean, CAZES Quitterie, *Toulouse au Moyen Âge, 1000 ans d'histoire urbaine (400-1480)*, Éditions Loubatieres, Portet-sur-Garonne, 2010, 270 pages.

- DIEUZAIDE Jean, SAINT SAENS Marc, *Toulouse tel qu'il fut vers 1900*, Conseiller de la Collection Maurice Prin, Édition Labouche Frères.

- FOUCAUD Odile, *Toulouse l'Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Somogy Éditions d'Art, Musée Paul Dupuy Toulouse, 2000.

- RAMET Henri, *Histoire de Toulouse, tome 1 Des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, Éditions des Régionalismes, Cresse, 2008/2011, 306 pages.

- Collectif, Institut Français d'Architecture, *Toulouse 1810 – 1860*, Société Académique d'Études Architecturales, Mardaga, Liège, 1985.

## Matériau de la pierre

- ACOCELLA Alfonso, *Stone Architecture, Ancient and modern constructions skills*, Éditions Lucense Skira, Italie, 2006, 623 pages.

- BESSAC Jean-Claude, JOURNOT Florence, PRIGENT Daniel, SAPIN Christian, SEIGNE Jacques, *La construction : la pierre*, Éditions Errance, Paris, 2004, 385 pages.
- COIGNET Jean, *Maçonnerie de pierre : matériaux et techniques, désordres et interventions*, Éditions Eyrolles, 2007.
- DEPLAZES Andrea, *Construire l'architecture, du matériau brut à l'édifice un manuel*, Éditions Birkhäuser, 2005, 2008, 2009, 560 pages.
- NOËL Pierre, *Technologie de la pierre de taille*, Éditions Eyrolles, Paris, 1968, 73 pages.

## Matériau de la brique

- NEGRE Valérie, *L'ornement en série, architecture, terre cuite et carton – pierre*, Éditions Pierre Mardaga, 2006.
- NEGRE Valérie, *Pathologie et traitements des édifices traditionnels en brique du midi toulousain*, Direction technique de l'ANAH, Paris, 1998.

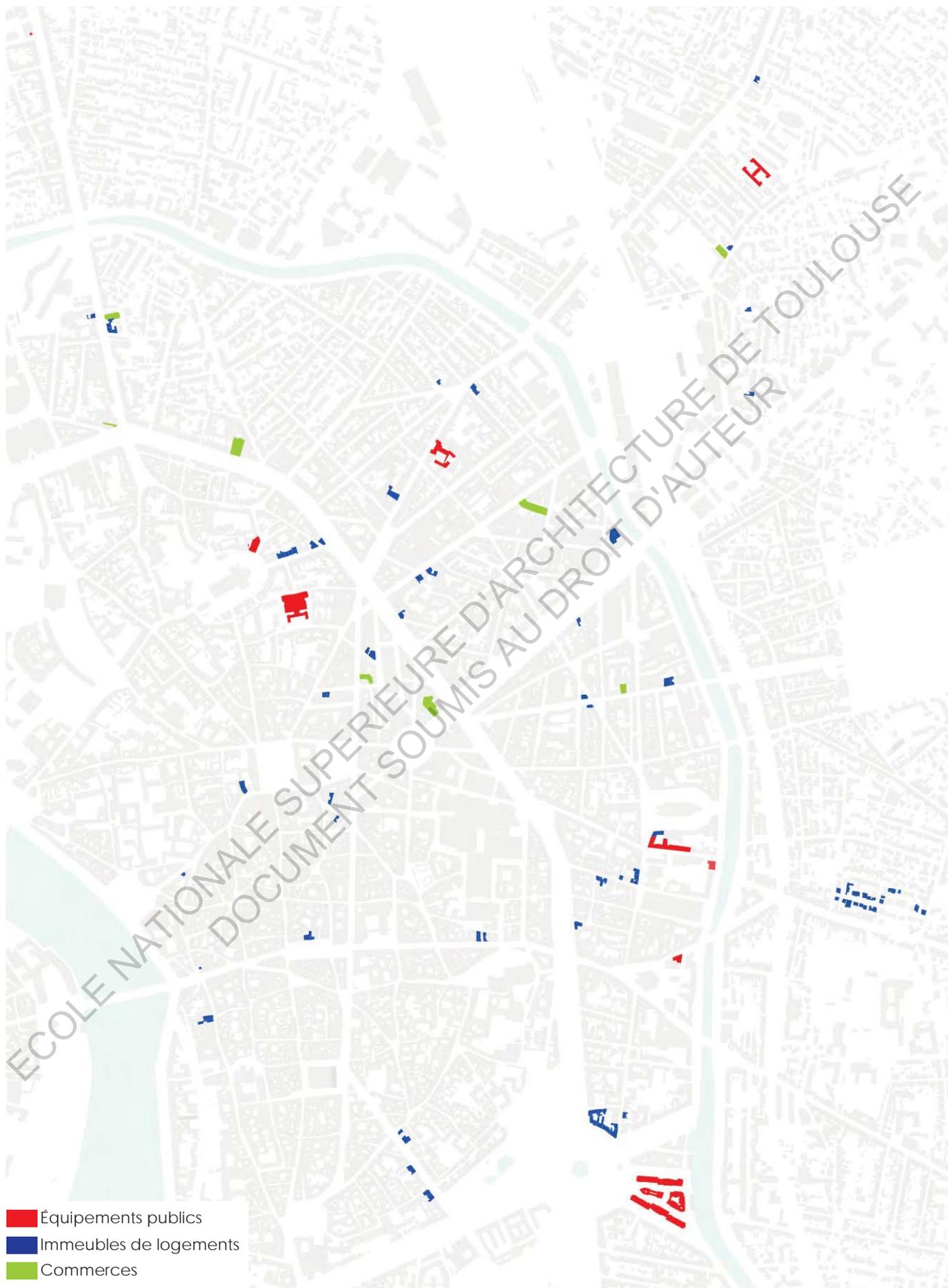
### • ARTICLES

- NEGRE Valérie, *La ceruse et le blanchiment des villes de brique au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *Revue Techniques & culture*, 2002, url : <http://tc.revues.org/217>.

### • SITES INTERNET

- <http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr>
- <http://www.urban-hist.toulouse.fr>
- <http://www.archives.mairie-toulouse.fr/>
- <http://www.archives.cg31.fr/>

# ANNEXES



Carte de repérage de bâtiments des années 30 au centre ville de Toulouse.