



HAL
open science

Le rationalisme constructif à Toulouse

Matthias Carrolio

► **To cite this version:**

Matthias Carrolio. Le rationalisme constructif à Toulouse. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01807872

HAL Id: dumas-01807872

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01807872>

Submitted on 5 Jun 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 RECHERCHE

LE RATIONALISME CONSTRUCTIF À TOULOUSE

CONSTRUCTION DE L'AILE DARCY/VIOULET-LE-DUC
DU MUSÉE DES AUGUSTINS



PATRIMOINES : HISTOIRES, THÉORIES ET DISPOSITIFS

MÉMOIRE DE RECHERCHE DIRIGÉ PAR

Françoise Blanc, docteur, maître-assistante HCA,
Audrey Courbebaisse, docteur, maître assistante associée TPCAUI,
Rémi Papillault, docteur-hdr, professeur VT.

ENSA TOULOUSE - ANNÉE 2016/2017

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes tuteurs de mémoire, Françoise Blanc, Rémi Papillault et Audrey Courbebaisse, pour leur accompagnement tout au long de l'année et qui ont su me guider dans ma recherche et faire avancer ma réflexion dans la bonne direction pour arriver au point où elle en est aujourd'hui.

Je tiens aussi à remercier le Musée des Augustins, et plus particulièrement Audrey Fourcade, ainsi que l'agence AARP qui m'ont procuré des informations et des documents précieux qui m'ont permis de développer ce mémoire comme je le désirais et qui m'ont permis d'alimenter ma réflexion en me fournissant un support documentaire important.

Je tiens enfin à remercier Anna et Caroline pour leur soutien moral tout au long de l'année et leurs relectures de dernière minute.

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

Sommaire

Avant-propos	9
--------------------	---

Introduction

Question de départ	10
Etat de l'art	10
Problématique	11
Hypothèses	12
Logique de démonstration	12

I - Emergence du projet : théories et contexte

1 - Théorie de Viollet-le-Duc : le rationalisme constructif	
a) Une pensée avant-gardiste en rupture	14
b) Le concept avant la forme : s'appuyer sur le passé	16
c) Le rationalisme constructif	17
2 - Contexte de projet	
a) La demande de la ville et du conservateur	21
b) Évolutions, projets et architectes successifs	23

II - Travail de composition du bâtiment

1 - Organisation du plan	
a) Projet de Viollet-le-Duc : la forme suivant la fonction	25
b) Projet de Darcy : adaptations et ajustements	27
2 - Composition de la façade sur la rue Alsace-Lorraine	
a) Pondération et symétrie	29
b) Proportions et trame	34

III - Matières et mises en oeuvre

1 - Pierre et brique	
a) La brique : tradition toulousaine	36
b) La pierre porteuse d'ornement	39
2 - Fer et bois	
a) Une charpente métallique pour les salons de peinture	44
b) Vérité structurelle et décor	46

Conclusion	51
-------------------------	----

Bibliographie	55
----------------------------	----

Table des illustrations	57
--------------------------------------	----

Annexes	61
----------------------	----

Avant-propos

Dans le centre de Toulouse, rares sont les grandes percées Haussmanniennes typiques des mutations du XIX^{ème} siècle, comme on peut le voir dans les autres grandes villes de France comme Paris ou Bordeaux. Les seules grandes voies de cette époque à Toulouse sont la Rue de Metz et la Rue Alsace-Lorraine. Construites par une équipe d'ingénieurs parisiens pour relier la gare Matabiau à la Garonne, elles ont été l'occasion de construire de nombreux immeubles de rapport typiques de ces grands axes et des besoins de la bourgeoisie de l'époque. Loin des standards en usage à Toulouse, ces immeubles de rapport arborent souvent de la pierre, ou pour certains d'entre eux de la brique claire ou de la brique peinte.

Pourtant, dans ce paysage homogène forgé par les modèles Haussmanniens, un bâtiment ressort de la masse : le Musée des Augustins, et plus particulièrement l'aile Darcy/Viollet-le-Duc, du nom de ses architectes. À la croisée des deux percées Nord/Sud et Est/Ouest précédemment abordées, il déploie une vaste construction massive de briques rouges propres à la tradition toulousaine, imposant sa masse depuis la place Esquirol et dans tout le paysage urbain de la ville.

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

Introduction

Question de départ

L'aile Darcy/Viollet-le-Duc est construite lors du percement et de l'édification de la rue Alsace-Lorraine puis de la Rue de Metz à la fin du XIX^{ème} siècle. Lorsque l'on regarde les autres grands projets de Toulouse à cette époque (la façade de l'École des Beaux-Arts¹ et la basilique de la Daurade par exemple), on se rend compte qu'ils ont tous les deux été construits en pierre dans le pur style académique : ordres monumentaux, allégories, composition néo-classique ... et donc assez différents du projet d'Eugène Viollet-le-Duc et de Denis Darcy, bien qu'étant contemporains.

Lors de la conception de cet édifice, Viollet-le-Duc a déjà derrière lui une immense carrière de restaurateur et de théoricien de l'architecture. À travers ses différents écrits, notamment les *Entretiens sur l'architecture* publiés en 1863 et 1872, il propose et défend une architecture novatrice, rationaliste, propre au XIX^{ème} siècle, répondant à « l'alliance de la forme avec les besoins et avec les moyens de construction ».²

Dans ce contexte et au vu de ce qui est construit à la même époque, cette extension du Musée des Augustins apparaît donc comme étrange, inattendue. Sa conception, en décalage avec ce qui se fait à l'époque pose question, et est à mettre en lien avec les recherches avant-gardistes de son concepteur principal. C'est cette particularité, cette tension entre avant-garde et ce qui se fait à cette époque qui a été le premier moteur de réflexion et de recherche sur ce sujet, approfondi et réorienté par la suite.

Ce mémoire a été motivé par les travaux actuels de l'agence AARP qui a pour mission la restauration des salons de peinture de l'aile Darcy/Viollet-le-Duc. Il est aussi l'occasion d'approfondir la connaissance de ce bâtiment et de sa construction en lien avec cette mission de restauration.

État de l'art

Le XIX^{ème} siècle a été très étudié durant la période moderne car il est apparu comme une période de grands changements qui ont pleinement transformé le visage de la société pour en arriver là où elle en est après la Première Guerre Mondiale.

Concernant l'étude de l'architecture de cette période, *L'Histoire de l'architecture française - De la Révolution à nos jours* par François Loyer, permet d'avoir une bonne vision d'ensemble des différents courants à travers la France pendant cette période. Du néo-classicisme à l'éclectisme en passant par le néo-gothique, il permet de comprendre les enjeux, les raisons et les changements de l'architecture et de ses courants à travers le siècle. L'élan patrimonial de préservation et de restauration est lui aussi abordé, et Viollet-le-Duc ne peut être évité sur ce sujet, mais son rôle de restaurateur est bien plus

¹ Le Palais des Arts et des Sciences industrielles est construit dans les années 1890 par l'architecte Pierre Esquié, étudiant aux Beaux-Arts de Paris en 1872 et Grand Prix de Rome en 1882. Il conçoit une façade néoclassique ornée de grandes allégories: la Peinture, la Sculpture, la Gravure et l'Architecture. Il est notamment connu à Toulouse pour l'aménagement de la Salle des Illustres du Capitole.

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Dixième Entretien, p. 601

appuyé et développé que son rôle de théoricien et d'avant-gardiste, porteur d'un renouveau de l'architecture et initiateur du mouvement moderne qui se développera au siècle suivant.

À Toulouse, cette histoire générale de l'architecture au XIX^{ème} siècle est précisée dans *Toulouse : Les Délices de l'imitation*, écrit par l'Institut Français d'Architecture. Dans cet ouvrage, sont développées les restaurations de Viollet-le-Duc dans la ville (St-Sernin, Donjon du Capitole, Collège St Raymond ...), les grands projets de percées haussmanniennes par l'ingénieur Maguès... Le Musée des Augustins y est mentionné mais concernant la restauration réalisée par Stym-Popper dans les années 60 ; le projet de Viollet-le-Duc et Darcy pour l'extension du musée à partir de 1878 n'est que sommairement mentionné.

Le musée des Augustins a lui aussi fait l'objet de plusieurs écrits, notamment dans la revue *Connaissance des arts* (n° 552 juil/août 1998) ou *Midi-Pyrénées Patrimoine* (Hors-série n° 5). Les recherches et développements se concentrent sur la collection de chapiteaux romans exposés dans la nouvelle aile, du couvent médiéval ou de l'église de style gothique méridional ; mais là encore la conception du bâtiment de Viollet-le-Duc et Darcy n'est que mentionnée, décrite comme « palais de style néo-renaissance ».

Le travail de Viollet-le-Duc, par son importance et son caractère avant-gardiste, a été très étudié dans les universités américaines mais n'a pas connu autant d'attention en France. Son rôle en temps que restaurateur, porteur du mouvement stylistique, est l'objet de nombreux écrits et recherches (concernant Pierrefonds, le Vézelay, Carcassonne, St Sernin...). Sa vision novatrice de l'architecture, préfigurant le modernisme du XX^{ème} siècle, est abordée par Nicolas Padiou dans la revue *Livraisons d'histoire de l'architecture*. Il y propose une synthèse entre le travail avant-gardiste de Viollet-le-Duc et l'académisme de Charles Garnier, contemporain du premier et grand défenseur du style « Napoléon III » éclectique.

Enfin, d'autres écrits, bien que pouvant se rapporter à ce projet, doivent être consultés comme supports de réflexion complémentaires mais touchent à des problématiques autres, qui s'éloignent sensiblement du processus de conception du bâtiment, cœur de la réflexion développée ici (comme on va le voir dans les hypothèses). Ainsi, *Viollet-le-Duc, l'éclectisme raisonné* de Bruno Foucart ou *Pour une histoire des musées au XIX^{ème} siècle* de Daniel Sherman doivent être écartés du cœur de la réflexion dont ce mémoire fait l'objet.

Problématique

Viollet-le-Duc est appelé pour la construction d'une nouvelle aile du « Temple des Arts » préexistant dans le cadre du percement de la rue Alsace-Lorraine, dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle. Il conçoit et présente un projet, en association avec Denis Darcy, en 1878. Ce projet est fidèle à la pensée rationaliste de son concepteur, qu'il a largement développée dans ses écrits, notamment les *Entretiens sur l'architecture*. Ce bâtiment proposé par l'architecte parisien est approuvé à l'unanimité par le Conseil Municipal et le Conseil Général des Bâtiments Civils, et « l'architecture de la façade est absolument adoptée ». Lorsque Viollet-le-Duc meurt en 1879 à Lausanne, Darcy, jusqu'alors simple collaborateur, devient responsable du projet. Il s'approprie le travail de son maître, applique des recommandations faites lors de la validation du projet

en 1878 et l'extension originelle de Viollet-le-Duc se modifie peu à peu. Le cœur de la réflexion ici va concerner la nature de ces modifications et leur impact. En quoi le processus de conception et de réalisation du projet a-t-il permis, ou non, la pérennité des théories rationalistes de Viollet-le-Duc ?

Hypothèses

Pour faciliter le travail de recherche, il faut admettre un certain nombre d'éléments comme étant acquis, et que l'on ne cherchera pas à vérifier.

Lorsque le projet est repris par Denis Darcy en 1879, il a bénéficié d'une liberté de conception qui lui ont permis des écarts et des appropriations du projet de base, malgré la validation de ce dernier. Il a pu prendre des libertés et modifier les plans acceptés par les autorités, qui ont entraîné les modifications qui sont le sujet même de cette recherche. Cette hypothèse est accréditée par un compte-rendu du Conseil Municipal durant la construction, qui le lui a est directement reproché.

D'autre part, sur un certain nombre de points, il faudra distinguer nos connaissances actuelles dans un certain nombre de domaines de la construction, et les connaissances de la fin du XIX^{ème} siècle sur lesquelles Viollet-le-Duc et Darcy ont pu s'appuyer. Sur les propriétés physiques de certains matériaux notamment, sur la pérennité de certaines pierres, sur les propriétés du métal ... des affirmations de Viollet-le-Duc s'avèrent aujourd'hui fausses. Lorsqu'un de ces matériaux est utilisé, il faut le remettre en perspective avec la connaissance de l'époque, et non avec celle que nous en avons aujourd'hui.

Logique de démonstration

Pour répondre à la problématique, le plan va être développé en opérant un parallèle entre les écrits de Viollet-le-Duc, et le projet qu'il a conçu en 1878, pour mettre en lumière les qualités issues de sa pensée rationaliste; et le projet (et ses modifications) que Darcy a conçu et réalisé à partir de 1880.

Pour rendre état du projet, la réflexion pourra s'appuyer sur de nombreux supports : relevés in-situ du bâtiment actuel mais aussi l'ensemble des archives conservées au Musée des Augustins et aux Archives municipales de la Ville de Toulouse (dossiers d'exécutions, dossiers de chantiers, rapports divers...). C'est par une analyse fine de la construction, en allant chercher des informations sur la composition générale des volumes mais aussi à petite échelle sur la constitution des murs, sur les matériaux employés ... que l'on pourra faire le lien avec les théories sur le rationalisme constructif qui sous-tendent (ou non) la construction du bâtiment.

D'autre part, quant au travail sur les théories violletleduciennes, les *Entretiens sur l'architecture* développent plusieurs grands thèmes de réflexion à travers les vingt entretiens. Outre une histoire de l'architecture (grecque, romaine, byzantine, gothique) et une critique assez acerbe de l'enseignement de l'architecture en France et de l'École des Beaux-Arts, il expose de manière large et approfondie sa vision de ce que doit être l'architecture du XIX^{ème} siècle. À travers un certain nombre d'entretiens, il déploie, point par point, toutes les caractéristiques de cette architecture, et l'illustre d'exemples théoriques.

Au fil des entretiens, Viollet-le-Duc aborde l'ensemble du processus de conception d'un bâtiment : l'importance du programme, la forme à donner à son bâtiment, les

matériaux à employer et leurs caractéristiques, le travail de proportions, de perspectives et d'ombres amenant à la composition de la façade, les principes constructifs en fonction des matériaux employés... On peut ainsi, au travers de cette théorie, reconstituer ce que doit être une architecture qu'il entend comme étant propre au XIX^{ème} siècle.

Pour répondre à la problématique, il sera dans un premier temps important de définir ce qu'est, pour Viollet-le-Duc, le rationalisme constructif : pourquoi est-ce une théorie intéressante, qu'est ce qu'elle apporte, qu'elles sont ses caractéristiques... Puis, au fil du développement, sera abordée point par point la conception des différentes versions du bâtiment, au regard de la vision théorique développée dans ses écrits, et rendre compte de leur application.

Le plan qui découle de cette logique de démonstration recontextualise le travail de Viollet-le-Duc et les théories qu'il développe, se penche plus précisément sur celle du rationalisme constructif, au cœur de la réflexion, avant d'aborder, les projets de l'extension du musée des Augustins, et de mettre en parallèle chaque élément relevé sur le bâtiment avec l'entretien où il en est question.

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

I - Émergence du projet : théories et contexte

1 - Théorie de Viollet-le-Duc : le rationalisme constructif

a) Une pensée avant-gardiste en rupture

L'Académie des Beaux-Arts, qui forme les architectes au XIX^{ème} siècle (et où Viollet-le-Duc enseigne brièvement de 1863 à 1864), a développé au fil des années une approche particulière de la conception architecturale. Riche des relevés des antiques (notamment ceux réalisés par les prix de Rome, jeunes architectes diplômés envoyés à Rome par les Beaux-Arts pour y étudier les antiques), une doctrine, visant à reproduire les formes issues des architectures passées, émerge peu à peu dans l'enseignement de l'Académie. Le mouvement néo-classique, qui, à la fin du XVIII^{ème} siècle a amené un souffle nouveau sur l'architecture avec des formes épurées, un style nouveau dans l'idéologie révolutionnaire et utopique de ce temps là, se perd peu à peu au XIX^{ème} siècle. En effet, l'architecture est en grande partie au service des pouvoirs forts (notamment impériaux), qui y trouvent un bon moyen d'assurer une image de richesse et d'opulence, passant par l'emploi abondant d'ornements, de décorations et d'évocations de puissances passées.



Prix de Rome - Projet pour un palais des Arts par Bernard Cassien en 1876

De style éclectique, le projet emprunte sa coupole à celle du Panthéon de Rome, ses ordres classiques aux ruines grecques, la façade de ses pavillons aux arcs de triomphe romains... pour créer un bâtiment qui, en reprenant ces citations, cherche à imposer une image de puissance et d'opulence, appuyée par la symétrie, marque de pouvoir et de stabilité.

Pour répondre à cette demande, l'Académie va peu à peu enseigner non pas la conception architecturale comme on la connaît aujourd'hui, mais une manière de reproduire et de s'inspirer des architectures passées très forte. Ainsi, plusieurs siècles après la production des originaux, on encourage une conception qui puise directement dans les formes produites par l'Antiquité ou le Moyen-Âge pour concevoir des architectures le plus souvent au service du pouvoir. Mais ce faisant, l'Académie n'a vu dans ces architectures passées que les formes, et non les concepts qui ont produit ces formes : « Ne voyant que des effets, elle s'est fait néo-grecque, néo-romane, néo-gothique »¹. Pour

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Dixième Entretien, p. 601

assouvir les besoins d'opulence, de monumentalité et d'apparence de richesse du pouvoir politique, l'Académie a alors emprunté des formes du passé, se les a réappropriés, sans essayer de percer le concept qui a été à même de produire ces formes qu'elle demande aux nouveaux architectes de recopier.

Par ce fonctionnement de l'enseignement de l'architecture tout au long du XIX^{ème} siècle, l'architecture en est arrivée, à partir des années 1860, à la production de bâtiments onéreux, ne répondant que rarement aux besoins de la société, et difficilement compris par le public. En effet, « *les arts sont malades, l'architecture se meurt au sein de la prospérité (...) elle se meurt d'excès joints à un régime débilissant* »¹. L'architecture, en mimant des édifices passés pour répondre aux volontés de pouvoir et d'image d'un régime politique fort, s'est égarée, et a peu à peu perdu l'essence de ce qui elle doit être selon Viollet-le-Duc, à savoir « *un ensemble raisonné de dispositions générales, une manifestation vraie des besoins, des usages, et des mœurs d'une civilisation* »². La question de fond abordée ici, qui sous tend toute la pensée rationaliste qu'il développe dans ses entretiens, est la suivante : comment produire une architecture qui réponde de manière sensée et efficace aux besoins de la société du XIX^{ème} siècle, en se départissant des doctrines classiques ?

À l'opposé de la pensée de l'Académie, Viollet-le-Duc développe alors, dans ses *Entretiens sur l'architecture* (publiés en 1863 et 1872) une conception qui serait propre à son époque. Il avance tout d'abord pour y répondre la nécessité absolue de se départir des formes du passé, qui n'ont plus rien à voir et à apporter à une conception qui se revendiquerait propre au XIX^{ème} siècle. En effet, pour Viollet-le-Duc, l'architecture est un tout, issu de l'époque, des mœurs, de la civilisation, des sciences, des habitudes... en action au moment de sa production. Or, le XIX^{ème} siècle est un siècle nouveau sur de nombreux aspects sociétaux, économiques, industriels On ne peut donc pas trouver une architecture déjà produite par le passé qui puisse répondre aux nouveaux défis qui se posent, et la copie enseignée par l'Académie ne fait plus sens. En détenant l'apprentissage de l'architecture, elle a fait passer cette dernière à côté de tout ce que l'élan de progrès et d'innovation du XIX^{ème} siècle a pu porter dans les industries, dans la peinture, dans la littérature... « *Le XIX^{ème} siècle est-il condamné à finir sans avoir possédé une architecture à lui ?* »³.

Pour développer les principes à même de produire une architecture propre à son temps, Viollet-le-Duc fait une distinction importante entre « *la forme et le concept ayant produit la forme* », car c'est dans cette distinction que l'Académie a, selon lui, perdu l'architecture depuis la Révolution. Pour répondre aux besoins de la manière la plus juste et la plus honnête possible, l'architecte doit prendre en compte trois leviers, selon Viollet-le-Duc. Il faut tout d'abord faire attention aux besoins (le problème auquel le bâtiment devra répondre et s'adapter), aux usages (autrement dit les habitudes et la vie des personnes dans le bâtiment), et enfin aux matériaux de construction à disposition. Ces trois préceptes doivent conduire la conception architecturale: il n'est plus question

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - *Tome premier (1863) - Dixième Entretien*, p. 600

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - *Tome premier (1863) - Cinquième Entretien*, p. 226

³ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - *Tome premier (1863) - Dixième Entretien*, p. 600

de créer des boîtes ornementées d'un style indépendamment de ce que le bâtiment va accueillir « *sera-t-il Dieu, table ou cuvette* »¹. Ainsi, la forme du bâtiment doit avant tout traduire et découler du programme, des usages et des besoins, sans aborder le problème à l'envers en produisant une forme issue d'une doctrine d'imitation du passé, dans laquelle on tente d'insérer un programme. Dans cette position très forte pour l'époque, en totale rupture avec l'idéologie de l'Académie abordée précédemment, on peut voir émerger les doctrines de l'avant-garde des années 30 et du mouvement moderne, qui prônera le concept « *form follows function* » comme le dit Louis Sullivan dans les années 1930.

b) Le concept avant la forme : s'appuyer sur le passé

Les importants relevés réalisés par les prix de Rome depuis leur création et par les archéologues dont l'importance s'accroît tout au long du XIX^{ème} siècle, ont apporté une immense connaissance et une masse de documents concernant les ruines antiques, grecques et romaines. De plus, lors de l'écriture de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*, Viollet-le-Duc dresse un inventaire très large et précis de plus de 5000 pages, de l'architecture byzantine, romane, gothique et Renaissance du sol français, qu'il découvre et relève tout au long de ses voyages.

Dans les *Entretiens*, il reprend et approfondit l'étude de ces relevés pour tenter d'en tirer la *substantifique moelle*, le concept qui a produit la forme, en le mettant en perspective dans l'époque et la civilisation dans laquelle il a été construit : « *La composition architectonique devant dériver absolument du programme imposé et des habitudes de la civilisation au milieu de laquelle on vit* »². Ainsi, l'important dans l'analyse des architectures passées, ce n'est pas de reproduire la forme, car celle-ci a été dictée par la civilisation, la main d'œuvre disponible, le climat, les matériaux, des pensées idéologiques... Ce dont il est en revanche possible de tirer parti, c'est le concept, la manière de faire, le *modus operandi* qui, appliqué au contexte, a produit la forme : « *L'étude du passé est nécessaire, indispensable, mais à la condition d'en déduire des principes plutôt que des formes* »³. Ainsi, l'architecture telle qu'elle se présente lorsque qu'il écrit son traité, a beaucoup à puiser si elle tente de comprendre ces principes qui se cachent derrière les formes. « *Sachons ce que nous sommes pour savoir ce que nous devons et pouvons faire* »⁴.

Établissant un parallèle avec les architectures antiques grecques et romaines, très étudiées par les prix de Rome, il propose une nouvelle manière de voir le problème. Plutôt que de reproduire un simulacre de Parthénon lorsque Vignon et Huvé construisent l'église de la Madeleine à Paris, il vaudrait mieux tenter de comprendre comment la démocratie athénienne, éclairée et passionnée par les arts, dans un climat aride avec peu de main d'œuvre et des matériaux durs à extraire, est parvenue à produire le Parthénon. Plutôt

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Folio éditions, Paris, 2010 - *Tome premier (1863) - Huitième Entretien*, p. 448

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Folio éditions, Paris, 2010 - *Tome premier (1863) - Huitième Entretien*, p. 440

³ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Folio éditions, Paris, 2010 - *Tome second (1872) - Douzième Entretien*, p. 90

⁴ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Folio éditions, Paris, 2010 - *Tome premier (1863) - Sixième entretien Entretien*, p. 280

que de reproduire une forme de corniche ou de modénature des forums impériaux, il faut plutôt tenter de comprendre comment, par exemple, l'Empire romain a pu produire, avec une grande main d'œuvre, beaucoup de matériaux à disposition et une organisation politique forte et efficace, les thermes de Caracalla ou de Dioclétien, qui sont des réponses justes à un besoin de l'époque dans un contexte particulier.

Pour s'enrichir, se développer et enfin répondre aux vrais besoins de son temps après des décennies d'académisme, l'architecture a beaucoup à puiser dans cette contorsion de la pensée, ce nœud essentiel de la conception architecturale. L'important n'est pas de reproduire une forme, car on ne retrouvera jamais les conditions qui ont fait émerger cette forme la première fois. Partant du présupposé que les architectures antiques sont « vraies », à savoir qu'elle répondent de manière raisonnée, juste et efficace à un besoin dans un contexte précis, il ne fait pas sens d'en reproduire les formes. En effet ces dernières ne font sens que parce qu'elles sont produites en un instant et un lieu précis pour répondre à un besoin particulier. Aucun de ces trois points ne se retrouvant de manière identique en France au XIX^{ème} siècle, il ne fait donc aucun sens de reproduire une corniche du Parthénon ou la colonne Trajane. Le XIX^{ème} siècle, riche de la révolution industrielle, du développement de nouvelles techniques, de la production de nouveaux matériaux, de l'essor du chemin de fer, présente une conjoncture jamais vue jusqu'alors, forte de grandes innovations dont il faut tirer parti : « *Les matériaux nous arrivent de tous côtés facilement, à pied d'œuvre ; la main d'œuvre est chère, le temps précieux. Il serait donc préférable de songer à construire selon ces nouvelles données* »¹. Dans ce contexte, la reproduction de formes du passé est caduque, ne fait plus sens selon Viollet-le-Duc, et il est indispensable de développer une architecture propre au XIX^{ème} siècle, répondant à ses besoins, ses mœurs et ses moyens de construction, dans une forme nouvelle et débarrassée des fantômes du passé.

c) Le rationalisme constructif

« *En ce qui regarde l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée* »². Ce postulat de base, fort et tranché, loin de ce que prône l'Académie à la même époque, va être le fil conducteur de la théorie violletleducienne concernant sa conception architecturale. En partant de l'idée que tout ce qui existe doit répondre à un besoin, analysé sous le prisme de la raison, la structure prend une dimension très importante dans le bâtiment : tout ce qui ne participe pas à la stabilité de ce dernier est superflu, en trop, et doit être évité.

Le pragmatisme et la rationalité de Viollet-le-Duc, qu'il développe dans ses traités tout au long de sa carrière, s'étendent à tous les domaines de l'architecture et de la construction en se départissant le plus possible de ce qui est fait dans l'architecture officielle depuis le XVII^{ème} siècle. La pierre, jusqu'alors exploitée dans les bassins calcaires, de grès, de granit... va être de plus en plus utilisée dans des régions autres et va devenir la norme de l'architecture d'État. Or au XIX^{ème} siècle, où cet usage se renforce et s'intensifie, les carrières s'épuisent, et l'on va chercher les pierres encore plus

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - *Tome second (1872) - Onzième Entretien*, p. 23

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - *Tome premier (1863) - Septième Entretien*, p. 411

loin, ce qui est facilité par l'émergence des chemins de fer. Pour répondre à une doctrine imposée par l'Académie, les constructions et les chantiers se font de plus en plus onéreux, complexes... De plus, les grands blocs que les carrières sont à même de produire avec de nouveaux outils sont débités en petits blocs, où des ouvriers en dégagent un grand volume une fois sur le chantier, entraînant un gaspillage conséquent des matériaux et une augmentation drastique des coûts de construction dans le seul but d'imiter des architectures d'une époque révolue qui ne bénéficiaient pas des mêmes outils de production et ne répondaient pas aux mêmes besoins. « Ils ont encore de la pierre sous la main ; on bâtissait hier en pierre de taille, cette raison suffit pour qu'on bâtisse en pierre de taille demain »¹. Le mimétisme de la forme l'emporte sur une réponse propre à son temps.

Or, dans cette uniformisation de l'usage des matériaux et de la pensée constructive, l'architecture (et son enseignement) ont oublié et délaissé des traditions, des savoir-faire, des gisements de savoirs et de matériaux propres à chaque région. À Toulouse par exemple, la brique est passée au second plan pour les constructions officielles (Hôtel de Pierre, École des Beaux-Arts, Église de la Daurade ...), signaux de richesse et de pouvoir, bien qu'elle soit facile à produire dans la région, qu'une main d'œuvre qualifiée puisse la mettre en œuvre et qu'elle apporte, au final, de grandes économies, si elle est utilisée en parfaite connaissance de ses propriétés et de ses qualités. « Périssent plutôt tous les monuments de Paris et ce qu'ils renferment de trésors, plutôt que de reconnaître la valeur d'un procédé de construction trouvé et appliqué en dehors du cénacle des soutiens du grand art »². Viollet-le-Duc dénonce ici les doctrines académiques qui délaissent des matériaux présentant de grandes qualités, ayant déjà fait leur preuves, facilement productibles à bas



Proposition de Viollet-le-Duc pour une maison de ville dans ses *Entretiens sur l'architecture* - 1872

La pierre, coûteuse et qu'il faut aller chercher de plus en plus loin, est en grande partie délaissée au profit du métal et de la céramique, tous deux matériaux industriels facilement produits au XIX^e siècle. Il se départit de dogmes académiques pour puiser dans la réalité de ce qu'offre son temps.

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome second (1872) - Dix-huitième Entretien, p. 437

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome second (1872) - Dix-huitième Entretien, p. 447

prix, qu'il entend réutiliser dans l'architecture propre au XIX^{ème} siècle qu'il présente.

Au delà de l'usage des matériaux traditionnels, Viollet-le-Duc propose aussi de se saisir de tout ce que le XIX^{ème} siècle a pu produire comme innovations et avancées technologiques. La révolution industrielle, notamment les chemins de fer, ont été à l'origine d'un immense développement et perfectionnement de l'industrie métallurgique en France. La production d'éléments métalliques (poutres, poutres treillis, tôles, en fer ou en fonte) a connu un essor considérable et produit des éléments aux qualités physiques et structurelles certaines. Ce champ de travail a déjà été saisi par les architectes, qui ont conçu les verrières des grandes gares de France, les Halles de Paris... mais les architectes, et l'Académie se refusent à tirer profit de ce gisement d'innovations en avançant la doctrine classique comme seul moyen de faire de l'architecture : « si [les architectes] persistent à nier ainsi la lumière, à refuser à la science le concours qu'elle ne demande qu'à leur prêter, les architectes ont fini leur rôle ; celui des ingénieurs commence (...) pour composer un art déduit de ces connaissances et des nécessités imposées par notre temps»¹. Mais les architectes issus des Beaux-Arts, ayant appris à reproduire des formes antiques, ne savent pas tirer parti de ce qu'offre le métal en architecture, outre quelques précurseurs, comme Henri Labrouste, Victor Baltard...



Propositions de Viollet-le-Duc pour des structures métalliques - *Entretiens sur l'architecture* - 1872

Ces propositions, bien qu'hasardeuses sur le plan technique, marquent la volonté forte de créer, d'innover, de se départir des formes du passé et de tirer profit des potentiels du présent, en dehors de toute doctrine.

Le métal est pourtant bien un matériau propre au XIX^{ème} siècle, qui permet de créer de grandes portées, et ainsi de couvrir de vastes salles de manière moins lourde qu'avec de la pierre ou de la brique. On est ici en présence d'un matériau répandu, issu de l'état de la civilisation, de l'industrie et de l'économie propres au XIX^{ème} siècle et pouvant être produit assez facilement. Dans l'optique d'une architecture nouvelle tirant

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture* Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872, Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - *Tome second (1872) - Conclusion*, p. 558

parti de ce que son temps propose, le métal apparaît donc, selon Viollet-le-Duc, comme un matériau de choix, porteur de grandes innovations en architecture, si l'enseignement de cette dernière décide de s'ouvrir à cette innovation en se détachant des doctrines.

Dans l'optique rationaliste qui est la sienne, Viollet-le-Duc n'entend conserver que le nécessaire, faire une architecture vraie, répondant au besoin et au contexte, tirant parti des matériaux disponibles et de leurs propriétés, sans hégémonie d'un dogme contraignant la forme dans des références passées. Sur ce dernier point, il tente de connaître au mieux les propriétés des matériaux de construction les plus courants (pierre, bois, brique) et de ceux qu'il veut intégrer à l'architecture (fonte, fer, céramique), pour tirer le plus d'avantage de chacun d'eux. Il faut donc connaître les caractéristiques constructives, structurelles de chaque matériau, pour concevoir les structures les plus performantes (permettant de limiter gaspillage et coûts). Mais au delà de ça, il faut aussi avoir conscience de la qualité des espaces architecturaux et des effets que créent l'emploi de chaque matériau et de chaque structure, et ainsi tirer parti de la structure, de ses qualités, et non pas de la subir. La structure, qui, comme on l'a dit précédemment, prend une grande place dans la composition chez Viollet-le-Duc, découle donc directement du matériau choisi, les deux sont intimement liés : « Donner aux matériaux la fonction et la puissance relatives à l'objet, les formes exprimant le plus exactement et cette fonction et cette puissance, c'est là un des points les plus importants de la composition »¹.

Les matériaux doivent donc être utilisés en connaissance de leurs caractéristiques et de leurs qualités propres, sans vouloir faire de mimétisme, dans une écriture tentant de raconter le vrai, sans dissimuler les fils qui sous-tendent la composition. Le bâtiment doit être clair et compréhensible, on doit, par la mise en valeur de la structure, comprendre comment la stabilité de l'édifice se fait ; on doit, par la mise en lumière des matériaux, comprendre de quoi le bâtiment est fait... La recherche d'une vérité structurelle, architecturale, touche aussi à l'emploi des matériaux dans la construction. On se départit des manières de concevoir académiciennes qui prônaient un emploi bien moins soucieux de cette vérité architecturale, tant que cela se faisait au service d'une image d'abondance et d'opulence de l'architecture, empruntant aux formes du passé : « Que des planchers de fer soient revêtus de plâtre pour figurer des plafonds de bois »².

Enfin, l'ornement, est un élément fort dans l'architecture académique et aussi dans celle de Viollet-le-Duc qui ne se départit pas de son utilisation malgré ses innovations proches du mouvement moderne qui en prônera l'abolition. Mais, dans l'optique qui est la sienne, l'ornement prend une autre fonction : auparavant utilisé comme outil montrant la richesse par sa profusion, il devient chez Viollet-le-Duc un élément au service de la structure. Utilisé avec plus de parcimonie et dans des éléments choisis et ciblés, il vise à mettre en valeur et affirmer la structure, qui doit être un des éléments fondateurs de la composition : « A nos yeux, la meilleure architecture est celle dont la décoration ne peut être distraite de la structure »³. L'ornement, plutôt que de recouvrir un bâtiment à grand recours de figures allégoriques de moins en moins compréhensibles, doit marquer

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Dixième Entretien, p. 622

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Dixième Entretien, p. 646

³ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome second (1872) - Quinzième Entretien, p. 273

la structure, la signifier, la faire découvrir au passant, au visiteur, à l'usager, pour qu'il puisse comprendre comment le bâtiment tient, pour montrer la stabilité et la descente des charges aux yeux les moins expérimentés, pour être « vrai ».

2 - Contexte de projet

a) La demande de la Ville et du conservateur

Les années 1860 ont vu de grands changements dans la physionomie de Toulouse, portés par les volontés hygiénistes, l'exemple des percées haussmanniennes et les changements urbains entraînés par la construction de la gare Matabiau en 1860. D'autre part, l'évolution des usages, des mœurs, des habitudes, des industries, du commerce... de l'ensemble de la société de cette époque entraîne des besoins nouveaux, qui ont un impact conséquent sur la ville, l'urbanisme, les équipements publics et la construction privée.



Cadastré napoléonien de Toulouse - 1822/1860

Dans cette perspective de renouvellement et de mutation du paysage urbain de Toulouse dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la rue Alsace-Lorraine est percée à partir de 1868, reliant la rue Bayard (nouvellement construite pour desservir la gare), à la place Esquirol et au quartier de l'actuel Palais de Justice. Cette percée Nord/Sud, de type haussmannien, conçue par l'ingénieur Maguès¹, détruit une partie du Couvent des Augustins, établi à cet emplacement depuis le Moyen-Âge et formant alors tout un îlot construit et complexe, avec plusieurs cloîtres, un grand nombre de dépendances ...²

¹ La volonté politique de moderniser le « grand village » qu'est Toulouse au XIX^{ème} siècle est importante, car la ville représente un nœud de communication et de revenus importants grâce au Canal du Midi, au franchissement de la Garonne encore rare à cette époque et à la gare nouvellement construite terminus de neuf lignes de train. L'ingénieur Maguès est envoyé de Paris avec une conception très haussmannienne de la réponse à apporter. La Ville va toutefois réaliser un projet des architectes locaux en parallèle, qui consiste à un travail de la rue de Rémusat et de la rue Combetta, sans grandes percées en cœur d'îlot. Au final, chacun des projet est en partie entamé, mais aucun n'est mené à son terme.

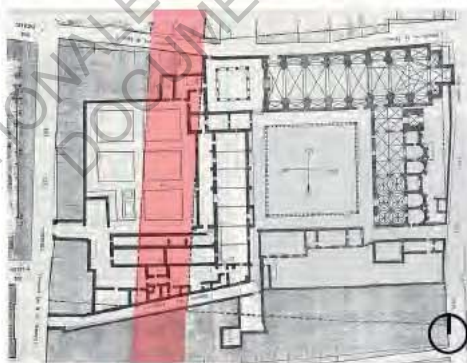
² Voir la planche « Le Couvent des Augustins avant 1831 » dans les annexes, page 69



Photographies d'époque du Temple des Arts aménagé par Urbain Vitry dans le couvent en 1831

Depuis 1831, le couvent accueille un premier musée, le « Temple des Arts », aménagé par Urbain Vitry dans les salles capitulaires et la chapelle gothique³. Dans un esprit classique, l'intégralité de la chapelle gothique est revisitée pour présenter une galerie classique. Une voûte en berceau en stuc est suspendue, les chapelles latérales sont emmurées... la chapelle perd totalement sa physionomie originelle. Les salles capitulaires sont elles aussi fortement modifiées, ainsi que les galeries du cloître. Sans tenir compte du passé et de l'architecture originelle du lieu, Urbain Vitry démontre ici la volonté d'imposer un style académique, issu de la doctrine des Beaux-Arts tant décriée par Viollet-le-Duc précédemment.

À l'occasion du percement de la rue Alsace Lorraine, le réfectoire du couvent est détruit, et il est décidé de la construction d'un musée des Beaux-Arts accueillant la collection à l'étroit dans les bâtiments médiévaux. Ce projet est porté par Ernest Roschach, conservateur du musée à cette époque⁴, et qui fait appel à Viollet-le-Duc pour sa réalisation. Roschach est connu pour son rôle de grand réformateur des archives municipales de Toulouse, qu'il dirige 1863 à 1898. C'est d'ailleurs sous sa direction que la tour des Archives (actuel Donjon du Capitole) est restaurée par Viollet-le-Duc, quelque années avant le projet du Musée des Augustins. Il loue longuement la restauration de la basilique St Sernin par Viollet-le-Duc, et sa vision de l'architecture et de la restauration : « L'heure de la justice est venue et déjà sous une direction habile et savante, à qui ne manque ni l'intelligence historique du Moyen-Age, ni l'expérience de ses procédés. »⁵



Percement de la rue Alsace-Lorraine et destruction d'une partie du couvent des Augustins - 1868

¹ Voir en annexe les restaurations et constructions de Viollet-le-Duc dans un rayon de 100km, page 65

² Voir en annexe l'Etude des monuments de Toulouse et de sa région dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*, pages 62-63

³ Voir la planche « Le Temple des Arts de 1831 à 1868 » dans les annexes, page

⁴ Voir les acteurs du projet, page 66

⁵ ROSCHACH, Ernest. *Saint-Sernin, études d'art et d'histoire*. Toulouse, 1862, in-8°, 48p., (extrait de la *Revue de Toulouse*, février 1862)

Lorsque Viollet-le-Duc est appelé pour le projet de musée, au début des années 1870, ses positions extrêmement fortes concernant la restauration, la conception, son détachement des doctrines académiques et sa volonté d'innovation sont bien connues. Les *Entretiens sur l'architecture* sont publiés en 1863 et 1872, le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle* est publié entre 1854 et 1868, *l'Histoire d'une maison* est publiée en 1873... pour ne citer que ses plus grands ouvrages. La réputation de Viollet-le-Duc et sa vision de l'architecture sont donc bien connues lorsque Roschach et la Ville de Toulouse font appel à lui, en assumant un projet novateur et en reconnaissant des qualités à l'architecture qu'il propose.

De plus, Viollet-le-Duc a déjà beaucoup exercé dans la région. Il a à son actif la restauration de la cité de Carcassonne (1853-1872), et a réalisé de nombreuses restaurations à Toulouse même¹ : la basilique St Sernin (1845-1879), le collège Saint Raymond (1868-1871) ou le Donjon du Capitole (1873-1879) mentionné précédemment. Outre ces restaurations, il a aussi effectué un vrai travail d'analyse et de relevé du bâti médiéval toulousain pour la rédaction de son *Dictionnaire raisonné*². Lorsqu'il entreprend le projet du musée des Augustins, il a donc une bonne connaissance de Toulouse, de sa région, de ses modes de construction, de ses usages... qui sont autant de points primordiaux au vu de la manière de concevoir qu'il développe dans ses entretiens. En effet, s'il entreprend de défendre une vision de la conception répondant aux usages et aux moyens de construction de là où il construit, une bonne connaissance de la région, et notamment de ses modes de construction traditionnels, est indispensable. À travers les chantiers de restaurations, l'étude des monuments du Moyen-Âge... il peut ainsi connaître les carrières, les briqueteries, les entreprises ... qui pourront participer au projet.

b) Évolutions, projets et architectes successifs

Dès 1873, soit 5 ans après le percement de la rue Alsace-Lorraine, et alors que Viollet-le-Duc vient de publier le second tome de ses *Entretiens sur l'architecture*, il dessine un premier projet primitif pour un «Musée de Toulouse»¹, à l'emplacement de l'ancien réfectoire du couvent des Augustins. Des ébauches de coupes et d'axonométries sont dessinées, et le plan se rapproche déjà fortement du projet qui sera proposé en 1878.

Ce second projet² est conçu par Viollet-le-Duc en collaboration avec Denis Darcy, et est présenté au Conseil Municipal et au Conseil Général des Bâtiments Civils en avril 1878. Il est accepté, validé et même salué par ces deux conseils, à condition de la modification de deux détails concernant l'escalier d'honneur et l'orientation générale du bâtiment. Mais le 17 décembre 1879, alors qu'il est à Lausanne pour la restauration de la cathédrale de la ville, Viollet-le-Duc décède, et Denis Darcy, son élève jusqu'alors collaborateur sur le projet, devient responsable et va mener le projet à son terme.

En 1880, Darcy présente au Conseil Municipal un nouveau projet modifié³ sur un certain nombre de points, notamment sur les ajustements exigés par le Conseil des Bâtiments Civils en 1878. Le chantier est lancé en 1890, et pour le mener, Darcy s'entoure de Jean-Jacques Esquié, associé de Viollet-le-Duc qui a travaillé avec lui sur la restauration de la basilique St Sernin notamment, et de l'architecte en chef de la Ville de Toulouse de 1888

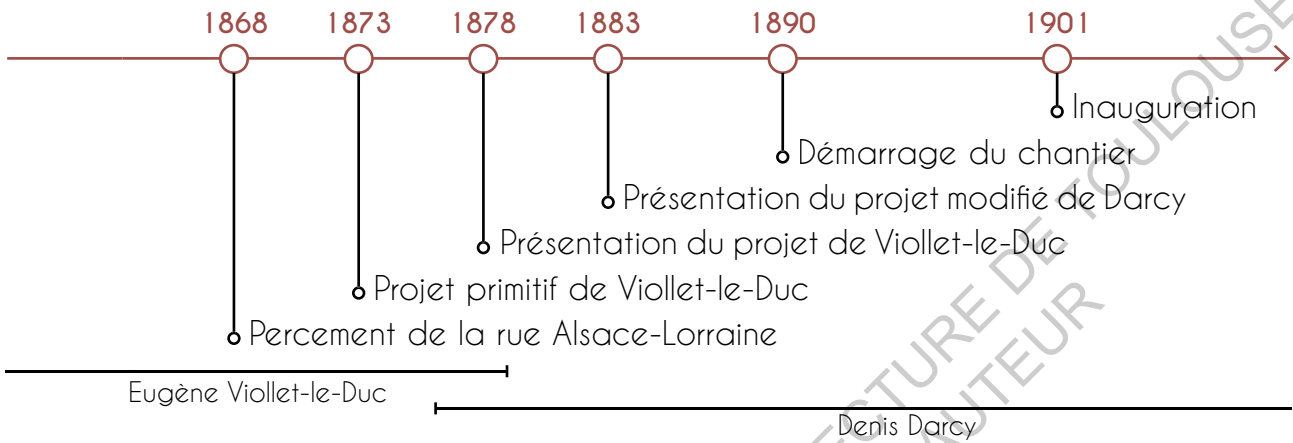
¹ Voir en annexe le projet primitif de Viollet-le-Duc pour un Musée à Toulouse en 1873, page 82

² Voir en annexe le projet de Viollet-le-Duc, présenté et validé en 1878, pages 83-84

³ Voir en annexe le projet modifié de Darcy présenté en 1880, pages 85

à 1895, Joseph Galinier.

Dès le départ du chantier, le pavillon donnant sur la place Esquirol, au Sud de l'aile construite, est prévu dans une seconde phase de la construction. Cette partie du projet sera fortement modifiée et raccourcie par le percement de la rue de Metz. Le musée est finalement terminé et inauguré en 1901².

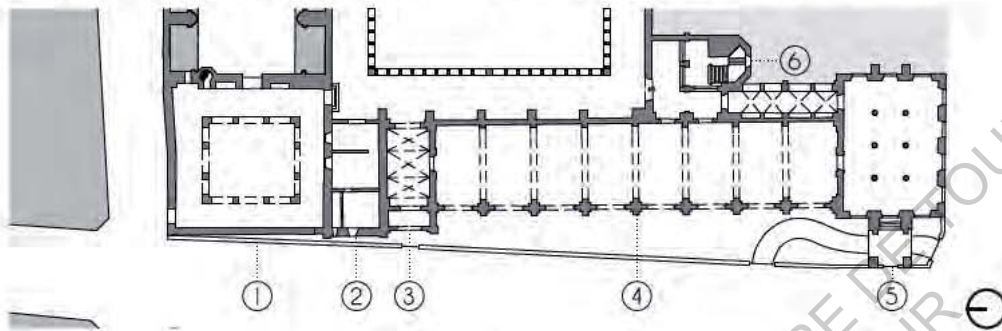


Il va maintenant être abordée la question de la réalité de l'application de la conception architecturale de Viollet-le-Duc dans le détail de ces projets qui se sont succédés, à l'exception du projet primitif de 1873 qui, par son avancement, ne permet pas une analyse approfondie dans le cadre de ce mémoire.

II - Travail de composition du bâtiment

1 - Organisation du plan

a) Projet de Viollet-le-Duc : la forme suivant la fonction



Plan du rez-de-chaussée du projet de Viollet-le-Duc pour un musée des Beaux-Arts - 1/1000 - 1878

Le projet de Viollet-le-Duc s'insère de manière forte dans le site et le contexte patrimonial en privilégiant une approche « pittoresque » au détriment du contexte urbain. En effet, l'orientation et la trame du bâtiment sont données par la composition de l'ancien réfectoire du couvent dont il reste des vestiges sur la face Ouest du cloître, et non pas par l'alignement de la rue Alsace-Lorraine. Cela marque une volonté forte de l'architecte de mettre en valeur et de dialoguer avec l'ancien en reprenant des caractéristiques, et non pas de soumettre le projet au contexte urbain et ses tracés régulateurs, au prix de beaucoup de concessions. Cette position, qu'il qualifie de « pittoresque » et qui est justifiée par la trame disparue qu'il vient citer permet d'amener une rupture dans l'alignement du percement et créer un effet inattendu, une surprise, une cassure. C'est déjà là une position critique vis-à-vis de ce qui se fait dans la plupart des cas à l'époque : « *le pittoresque joue un rôle important. Nous avons remplacé cela par la symétrie qui est contraire à notre esprit, qui nous ennuit, nous fatigue ; c'est la dernière raison de l'impuissance.* »¹

Cet orientation du projet, forte et assumée, permet à l'architecte de mettre en place plusieurs dispositifs et d'affirmer son parti pris vis-à-vis de l'ancien. Tout d'abord, par le réemploi des contreforts du cloître, il vient créer une citation au réfectoire du couvent d'origine, détruit par le percement de la rue. Ensuite, l'ancien et le nouveau se lient dans une trame structurelle commune : le projet vient s'allier à l'ancien, le continuer, et non pas s'y opposer comme l'aurait fait une trame nouvelle. En cela, l'architecte développe une approche de l'ancien encore d'actualité aujourd'hui, dans les rapports créés au site et au contexte par plusieurs moyens².

Dans l'optique de composition de Viollet-le-Duc, la forme doit impérativement suivre

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolla éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Septième Entretien, p. 342

² On peut citer à ce sujet des problématiques encore actuelles aujourd'hui quant à l'approche de l'ancien. Un courant de pensée prône l'utilisation de matériaux anciens dans une forme contemporaine pour identifier l'extension et se lier à l'existant, comme le fait par exemple Renzo Piano à l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de Paris. Une autre approche avance une forme proche de l'ancien, quasi mémélique parfois, avec un matériau contemporain, comme dans la nouvelle aile du Musée d'Histoire Naturelle de Berlin, conçue par Diener & Diener architectes en 2010.

la fonction. Le programme est au cœur de la réflexion, c'est lui qui dicte les formes, et non pas, comme l'a longtemps prôné l'Académie jusque là, une forme dessinée dans laquelle on tente d'intégrer une fonction « *sera-t-il Dieu, table ou cuvette* »¹. Le plan qu'il conçoit pour ce premier projet de 1878 reprend et applique ces principes de composition et de forme suivant la fonction, par la géométrie et l'échelle données à chaque espace.

Tout d'abord, le petit cloître ①, vestige du couvent, persiste et épaulé le projet au Nord. On trouve ensuite le pavillon de l'administration et son escalier ②, qui reprend la largeur du petit cloître avec une faible échelle, car il accueille des bureaux et des pièces relativement petites. Vient ensuite l'entrée des artistes ③, destinée aux élèves des Beaux-Arts (dont les locaux se trouvaient encore dans le couvent). Cette dernière est directement reliée à la grande salle des Antiques ④, qui reprend la trame structurelle du réfectoire en formant une grande galerie d'exposition largement ouverte sur la rue. Au Sud, cette galerie se termine par un pavillon plus monumental ⑤, qui marque le pignon au Sud et fait lieu d'appel et de symbole sur la place Esquirol sur laquelle il donne directement. Au devant de ce pavillon, un porche vient se placer dans le décalage créé par le biais du projet vis-à-vis de la rue. Enfin, à l'Est de ce pavillon, on trouve l'entrée piétonne du musée, ainsi que l'escalier monumental ⑥, qui viennent tout deux s'insérer entre le cloître, la galerie et le pavillon.

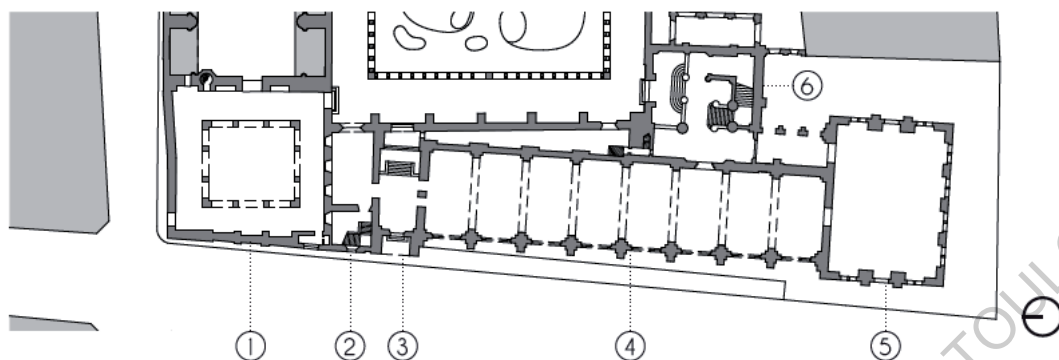
Dans la philosophie de la forme suivant les fonctions, on peut identifier dans ce programme deux grandes parties. D'une part, les espaces de service (entrées, escaliers, administration) et les espaces d'exposition. Chacun a sa propre échelle, et dans l'optique rationnelle de Viollet-le-Duc, il n'y aurait pas de sens à ce que ces deux échelles ne soient pas différenciées. On retrouve donc dans le plan les espaces servants de plus petite échelle, compris dans une seule travée de la trame ou bien compris entre des bâtiments de plus grande ampleur en ②, ③ et ⑥. Au contraire, les salles d'exposition, nécessitant de grands volumes laissés libres, de grandes portées et une grande hauteur sous plafond pour la mise en scène des œuvres, se retrouvent en ④ et ⑤, dans la galerie et le pavillon.

D'autre part, la hiérarchie des entrées du musée peut poser question au vu de ce que l'architecture classique a produit jusque là : des entrées frontales, centrées, dans l'axe de symétrie... Ici, l'axe de symétrie est absent et les entrées sont multiples, en fonction des usages. Le pavillon donnant sur la place Esquirol sert de point de repère dans la ville et c'est autour de lui que s'organisent les entrées du public. Sur la rue Alsace Lorraine, on trouve le porche d'entrée pour les venues en calèches, qui se place dans le décalage créé par le biais. L'architecte tire ainsi profit de son parti pris fort pour intégrer un dispositif renouvelé, répondant aux besoins et aux usages de son temps. L'entrée des piétons se fait elle de l'autre côté du pavillon, par des guichets donnant sur un jardin. L'entrée des artistes, que l'architecture classique aurait placé en arrière du projet, est en revanche directement sur la rue Alsace-Lorraine, dans une travée de la trame structurelle². Cela affirme une fois de plus la prépondérance du pavillon donnant sur la place Esquirol comme point d'orgue du projet.

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Huitième Entretien, p. 448

² Voir en annexe le projet de Viollet-le-Duc en 1878, pages 83-84

b) Projet de Darcy : Adaptation et ajustements



Plan du rez-de-chaussée du projet de Darcy pour le musée des Augustins- 1878 - 1880

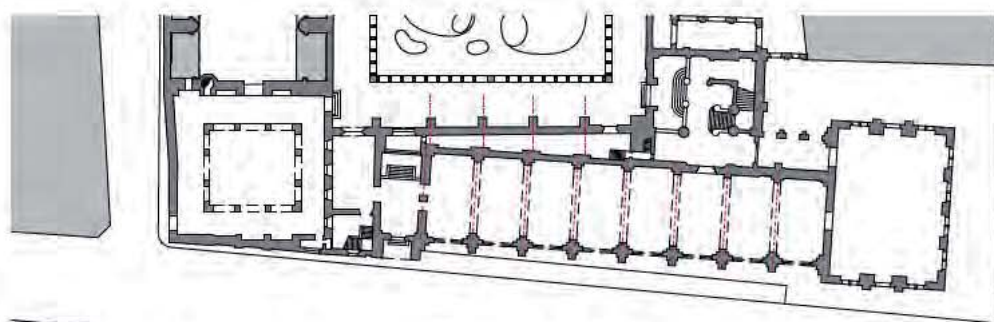
À la mort de Viollet-le-Duc le 17 septembre 1879, Denis Darcy, qui est alors son associé et a travaillé sur le projet de 1878 en tant que collaborateur, reprend le projet qu'il modifie et mène à sa construction.

Darcy applique en premier lieu les recommandations du Conseil Général des Bâtiments de France concernant le projet validé de Viollet-le-Duc. Ce dernier, malgré une validation totale de l'architecture de la façade, note plusieurs points de réserve à appliquer. Il préconise d'une part une rotation de l'ensemble de la trame pour s'aligner sur la rue Alsace Lorraine, au détriment de la conception pittoresque et du lien au couvent développés dans le projet d'origine, ainsi que l'augmentation de l'ampleur de l'escalier, qui doit devenir un élément central du projet. Dans la conception de la société bourgeoise du XIX^{ème} siècle, l'escalier d'un équipement culturel revêt plus une importance sociale que fonctionnelle, il est plus un espace de représentation que de circulation, et il doit prendre une place prépondérante dans la conception. Dans l'Opéra Garnier, inauguré en 1875, l'escalier d'honneur occupe le même volume que la grande salle, et développe une architecture éclectique et une opulence poussées à leur paroxysme.¹

En dehors de ces modifications, le plan ne connaît pas grands changements. On retrouve le petit cloître, l'entrée des artistes, la galerie, le pavillon et l'escalier. Mais le changement d'orientation crée un entre-deux entre le cloître et la galerie, en biais, aujourd'hui salle d'épigraphie, qui a pour but de rattraper le décalage. Darcy récupère donc le projet de son maître mais, en y appliquant les recommandations du Conseil, perd les raisons, les causes d'une telle composition. La trame du cloître se retrouve encore dans la galerie, mais ne fait plus sens car les deux ne sont plus dans la même orientation. La trame structurelle ne s'appuie même plus sur les vestiges du réfectoire encore présents dans le cloître. Les salles d'épigraphie et d'entrée des artistes accusent des biais et une géométrie complexe pour palier à l'alignement sur la rue, devant lier les bâtis anciens et les bâtis nouveaux, chacun ayant une orientation propre.

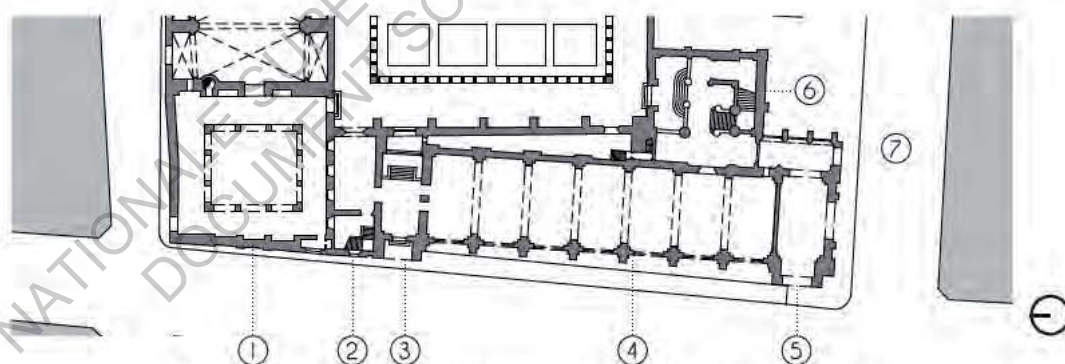
¹ Au XIX^{ème} siècle, l'émergence de l'individualisation et la prise de pouvoir de la classe bourgeoise, sous le Second Empire puis sous la Révolution, a un fort impact sur l'architecture et l'urbanisme. La ville et les grands bâtiments publics deviennent des scènes de théâtre où les bourgeois se mettent en scène, se montrent, étalent leur richesse et leur pouvoir. Le paraître façonne la conception des grandes percées, qui ne sont pas que des espaces de circulations mais aussi de représentation permanents, en lien avec les appartements bourgeois des immeubles de rapports qui se construisent. Les nouveaux équipements publics (théâtres, opéra, musées) sont le lieu privilégié de cette mise en scène car cette bourgeoisie se construit par son niveau de culture.

Le rationalisme constructif à Toulouse



Opposition des trames anciennes et nouvelles dans le projet de Darcy

En définitive, Darcy, bien qu'il reprenne le projet de Viollet-le-Duc, n'en récupère que les formes, en se souciant peu des concepts et de l'idée qui a produit ces formes. Pour répondre aux recommandations qui lui sont faites, il ne cherche pas à concevoir une nouvelle forme qui fasse sens, mais il modifie, ajuste, annote le projet d'origine, sans tenir compte du contexte dans lequel il faisait sens. Alors même que la citation au réfectoire disparu était au cœur de la trame de composition, il récupère cette trame, la débarrasse du lien à l'ancien et l'oriente pour la faire correspondre à des problématiques d'alignement urbain. Le concept de lien à la trame ancienne ayant produit le projet est oublié, seul le projet, de manière indépendante, est récupéré. Ainsi, Darcy semble ici aller à l'encontre des enseignements de son maître pour répondre aux exigences du Conseil des Bâtiments Civils qui, tout en adoptant complètement l'architecture de la façade, remet toute l'orientation du bâtiment en question, ce qui s'oppose complètement à la pensée rationaliste de Viollet-le-Duc, où le tout découle des parties et chaque partie a une influence sur les autres.



Plan du rez-de-chaussée du projet réalisé - 1/1000 - 1901

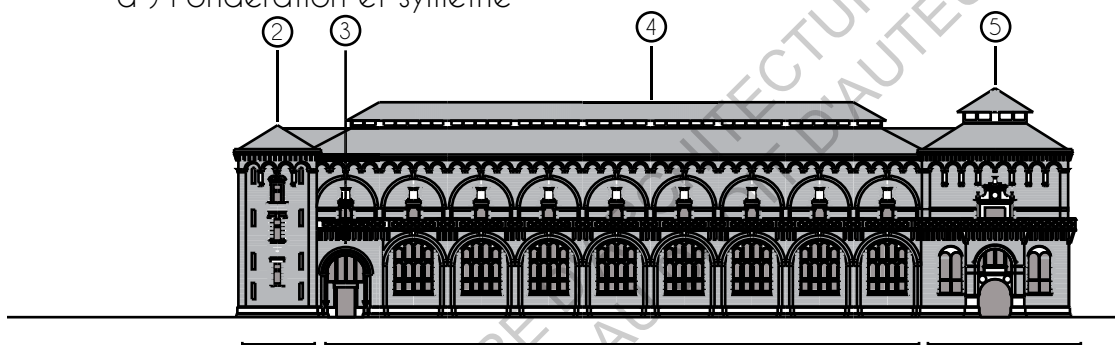
Le projet réalisé, inauguré en 1901 diffère, là encore, de ce qui était projeté à la base. En effet, le percement de la rue de Metz ⑦, dans la dernière décennie du XIX^{ème} siècle, impacte sensiblement le projet. Jusque là, il se développait jusqu'à la rue de la Colombe, au Sud, par le grand pavillon pensé par Viollet-le-Duc et repris par Darcy. Mais ce nouveau percement oblige l'architecte à réduire sensiblement l'étendue du projet. Pour éviter que l'aile ne se termine sans être épaulée par une construction au Sud, laissant le pignon de la galerie apparent, la huitième travée de la galerie ⑤ est fortement retravaillée et amplifiée, pour lui donner un rôle de pavillon.

Ce pavillon, est mis en valeur par l'avancée par rapport à la galerie, mais conserve les proportions générales d'une travée de cette dernière, elle-même issue de la trame du réfectoire du couvent. Dans ses proportions en plan, il fait aussi écho à l'entrée des artistes, qui est elle aussi une travée de la galerie retravaillée, formant donc une symétrie de part et d'autre de la galerie, symétrie qui va s'affirmer en façade, comme on le verra dans la partie suivante.

Dans le reste du bâtiment, la réalisation est conforme au projet qu'il dessine en 1880, avec le biais qu'accuse la galerie vis à vis du cloître, le pavillon de l'administration, les guichets donnant sur un square au Nord, et l'escalier qui s'est amplifié et a totalement été revu par Darcy, en faisant un des points du projet issu de sa conception propre, indépendant du projet d'origine de Viollet-le-Duc.

2 - Composition de la façade

a) Pondération et symétrie



Façade sur la rue Alsace-Lorraine du projet de Viollet-le-Duc - 1/750 - 1878

Dans le projet de Viollet-le-Duc, l'influence des théories qu'il développe dans ses traités est très présente. En effet, on ne retrouve aucune symétrie dans la composition, chaque bâtiment est soumis aux fonctions qu'il abrite et ne fait pas de concession à une doctrine esthétique. On peut aussi identifier trois entités dans cette façade, correspondant aux entités du plan : le pavillon de l'administration (2), la galerie (3) (avec une travée dédiée à l'entrée des artistes (4)) et le pavillon monumental donnant sur la place Esquirol (5). Cette différenciation des trois volumes est appuyée par la composition des toits : celui de la galerie est un toit à quatre pentes à part entière, il n'est pas un lien entre les deux pavillons latéraux, comme l'aurait voulu la doctrine classique.

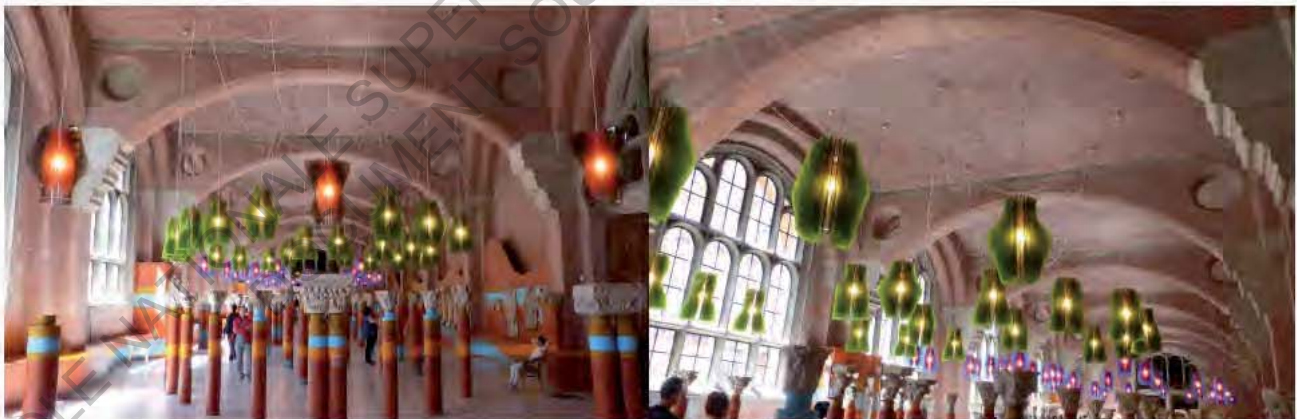
En (2), le pavillon de l'administration abrite un escalier donnant sur la façade ci-dessus. C'est donc un volume vertical, sans niveau de plancher identifiable, qui est affirmée par sa composition : pas de corniche au niveau du plancher bas du premier étage, composition des ouvertures à part entière, en fonction de l'escalier qui se trouve derrière et non de la composition du reste du bâtiment, avant corps aux angles affirmant la verticalité... C'est donc un volume vertical, différencié du reste du projet par sa fonction à part entière, traduisant en façade la fonction qu'il abrite en intérieur.

Au Sud de ce pavillon se développe la galerie des Antiques (4), qui, comme il a été développé dans l'analyse du plan, reprend la trame des contreforts du réfectoire d'origine, encore visibles dans le cloître. Cette trame se lit fortement en façade par

une succession d'arcs de décharge et d'avant-corps qui affirment cette trame et cette régularité. Dans cette composition, une concession est faite pour l'entrée des artistes ^③, qui, tout en s'insérant dans la trame a une architecture et un dessin propres.

Dans la composition des ouvertures, la galerie affirme là aussi la fonction qu'elle abrite, tout comme le pavillon de l'administration. Au rez-de-chaussée, de grandes ouvertures subdivisées par une série de meneaux et d'arcs, amènent de la lumière naturelle dans la salle d'exposition accueillant des statues qui ne craignent pas la lumière. Au premier étage, les salons de peinture sont éclairés par une lumière zénithale, nécessitant une grande verrière visible sur la façade. Les ouvertures en façade sont donc inutiles, et Viollet-le-Duc assume un volume aveugle, opaque, seulement rythmé par la trame régulière. Cette dernière est appuyée par les arcs de décharge et leurs avant-corps, et par les verticales en pierre, qui courent de la base de l'étage à la clef de voûtes des grands arcs de décharge.

Dans la composition de cette galerie, on peut donc noter une trame structurelle assumée, évoquant l'ancien réfectoire et le couvent, qui se retrouve dans les arcs de décharge et le placement des modénatures. La composition des ouvertures a vocation à faire comprendre la fonction que la galerie abrite : au rez-de-chaussée, une grande salle largement ouverte et éclairée naturellement (avec la possibilité de voir les œuvres depuis la rue) est rythmée par une série d'arcs de décharges à double épaisseur. Ces éléments de structure forts font écho au voûtement de la galerie qui se trouve derrière, et que l'on peut voir à travers les grandes ouvertures. Ce rez-de-chaussée, entièrement conçu en brique apparente, joue donc le rôle d'un volume voûté, robuste, qui porte le premier étage, plus léger. Ce dernier est un grand volume opaque, abritant les salons de peinture, éclairés zénithalement, dont la façade quasiment aveugle est rythmée par la trame structurelle et l'usage alterné de la brique et la pierre¹.

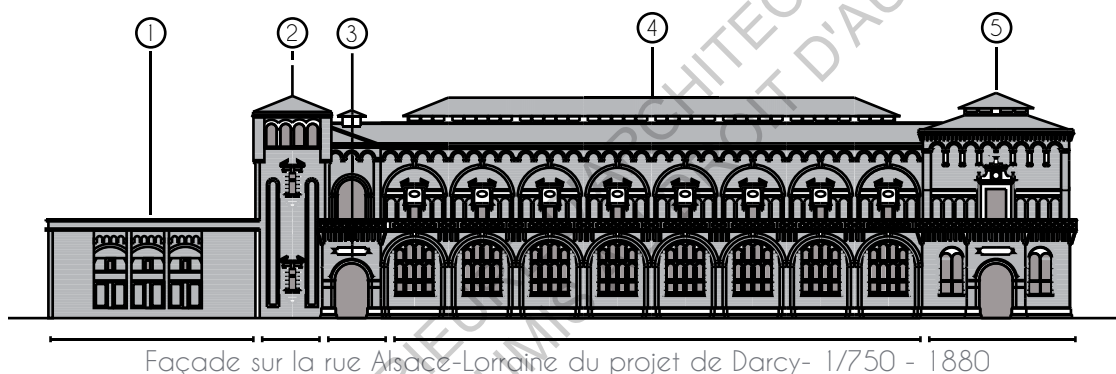


Intérieur de la galerie, aujourd'hui salle de sculpture romane, qui reprend les grandes caractéristiques du projet de Viollet-le-Duc. L'espace est fortement rythmée par les voûtes et les arcs en brique : la structure est affirmée, présente, lourde.

¹ On peut, dans une certaine mesure, rapprocher la composition de cette façade par Viollet-le-Duc de l'analyse qu'il fait du Palais des Doges de Venise, dans son *Quinzième Entretien*. Il a été question de réaliser les deux premiers étages en arcs largement ouverts, et le dernier comme une boîte plus opaque, le tout en accord avec les fonctions que chaque étage abrite. Viollet-le-Duc note particulièrement dans cette analyse : « Ne voit-on pas, en examinant la façade, que ce portique de rez-de-chaussée est voûté, et que celui du premier étage porte un plancher, le plancher des salles hautes ? » p. 273

Enfin, le pavillon donnant sur la place Esquirol vient épauler la galerie et terminer le projet, sans pour autant créer une symétrie avec le pavillon de l'administration. Il adopte une architecture plus monumentale, qui affirme l'axe central et le porche des calèches pour en faire un symbole fort depuis la place Esquirol. Il reprend cependant beaucoup de la composition de la galerie, dans l'alignement des horizontales notamment, pour signifier que ces deux entités partagent une même fonction.

La composition de la façade de Viollet-le-Duc répond donc aux préceptes qu'il développe dans les *Entretiens sur l'architecture*, concernant la forme suivant la fonction et la composition d'une façade pondérée sans céder à la symétrie. Chacune des trois entités développe une façade qui fait sens par rapport aux fonctions qu'elle abrite, les ouvertures de chaque entité sont en fonction de la lumière nécessaire à l'intérieur, la trame structurelle du réfectoire, support de tout le projet, est facilement lisible par un système d'arcs de décharge assumés et raisonnés. On peut cependant penser que les ouvertures du premier étage de la galerie sont une concession à la composition classique des ouvertures, et qu'une façade totalement aveugle aurait pu choquer pour l'époque, où ce projet était déjà très novateur, en lien avec ses théories.



Lorsque Denis Darcy reprend le projet à la mort de Viollet-le-Duc en 1879, il reprend, comme vu plus haut, le plan d'origine qu'il aligne sur la rue Alsace-Lorraine, et opère des modifications sur des parties du programme, l'escalier notamment. Les trois entités développées plus haut sont conservées, bien que chacune connaisse des modifications. La façade du petit cloître est intégrée au projet, car le nouveau plan, en biais par rapport au couvent, crée une sur-épaisseur que l'architecte travaille.

Tout d'abord, le pavillon de l'administration ② est fortement remanié, gagne en hauteur et en verticalité, et son style change. Il s'orne de deux niches de grande hauteur, appuyant la verticale, et son sommet est agrémenté de deux échauguettes et d'une série d'arcs. Ce volume vertical se différencie fortement de la composition du reste de la façade, emprunte des éléments à un nouveau vocabulaire dans une citation qui pourrait être qualifiée d'éclectique. De plus, le centre de la façade s'orne d'un grand groupe sculpté très académique, qui vient orner sans souligner quelconque point de structure, comme le voudraient les préceptes de Viollet-le-Duc. Accolée au pavillon de l'administration, l'entrée des artistes ③, se développe et prend une plus grande place dans la composition. Bien qu'elle soit encore intégrée dans la trame de la galerie, le

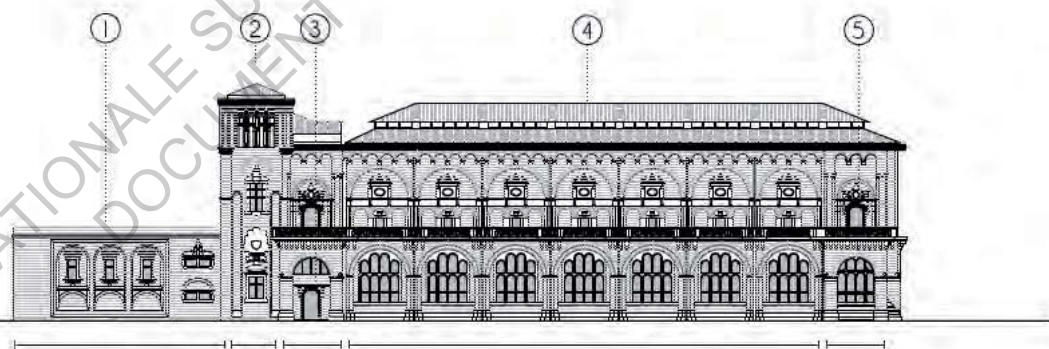
¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Dixième Entretien, p. 601

premier étage est agrémenté d'un porche qui vient troubler la régularité de la trame, cœur de la composition de cette entité chez Viollet-le-Duc. On n'identifie plus neuf travées dont une servant d'entrée des artistes, mais huit travées et une entrée des artistes.

La composition de la galerie centrale n'est pas fortement modifiée lorsque Darcy s'empare du projet. On retrouve un rez-de-chaussée identique à celui dessiné par Viollet-le-Duc, mais le premier étage se modifie sensiblement. En effet, la base des arcs, relativement minoritaire dans le projet initial, gagne en hauteur et en ornementation. Une série d'arc de décharge sont ajoutés dans les tableaux, le bandeau de pierre gagne en épaisseur et en ornement, et la composition surplombant chaque ouverture gagne elle aussi en amplitude.¹ Dans cette façade du premier étage on sent la volonté de Darcy de faire preuve de plus de richesse et d'opulence, comme cela lui est reproché par un conseiller municipal lors de la construction.

Enfin, le pavillon sur la place Esquirol conserve la même composition que dans le projet de 1878, mais subit les mêmes modifications de hauteur et d'ornementation que la galerie. Le rez-de-chaussée est amputé du porche à calèches car la rotation du plan qu'opère Darcy ne permet plus cela.

Lorsque le projet est remanié à partir de 1879, la façade conserve les principales caractéristiques de celle d'origine, mais des variations apparaissent, et éloignent le projet de la rigueur rationaliste de Viollet-le-Duc. Des citations aux architectures anciennes voient le jour, une plus grande place est donnée à l'ornement en dépit de la mise en valeur de la structure, et la composition en trois entités est bien moins lisible. Cela est d'autant plus vrai que le toit de la galerie centrale est modifié : ce n'est plus un toit à quatre pentes qui affirme la galerie comme une entité à part entière, mais un toit à deux pentes qui relie les deux pavillons des extrémités, dans une composition plus classique d'une aile encadrée par deux pavillons. Ces derniers conservent cependant des formes identifiables et différentes, qui renvoient encore à la fonction qu'ils occupent : une verticale pour l'administration, de vastes pièces d'exposition pour le pavillon sur la place Esquirol.



Façade sur la rue Alsace-Lorraine du projet de Darcy- 18750 - 1880

Le percement de la rue de Metz a un fort impact, comme abordé lors de l'analyse du plan. Dans la composition de la façade, la transformation de la huitième travée en pavillon modifie sensiblement la composition de l'ensemble, créant une symétrie avec l'entrée des artistes, qui a elle aussi prit en importance. On se trouve ainsi avec une

¹ Voir le détail des travées en annexe, page 80.

composition classique d'une galerie encadrée de deux pavillons en avancée, symétriques et identiques. Le traitement de leur composition et de leur modénature est identique, avec un porche au rez-de-chaussée et un au premier étage, ce dernier accueillant les mêmes ouvertures surmontées des mêmes modénatures. La composition de la galerie centrale change peu par rapport au précédent projet, bien que la base des arcs de décharge gagne en importance et en décoration. Le pavillon de l'administration s'orne d'un grand groupe sculpté représentant une allégorie de Toulouse.

Au premier étage, la modénature prend encore en importance dans la composition, et se détache un peu plus de la structure. Dans les deux premiers projets, les ensembles en pierre surmontant chaque ouverte rejoignaient la clef de voûte des grands arcs de décharge, faisant ainsi le lien entre la base des arcs et la clef de coûte dans l'optique de mettre en valeur la structure. Dans le projet réalisé, les ensembles se détachent des arcs de décharge, et ces derniers ne semblent être plus que des cadres à ces œuvres sculpturales, sans aucune mise en valeur de la structure.

De plus, les piliers supportant les arcs de décharge du premier étage sont agrémentés d'une architrave, d'une frise et d'une corniche, dans une composition empruntée à l'architecture classique, qui l'a elle-même puisée dans l'architecture grecque et romaine. Ce complexe sculpté a une raison d'être dans l'architecture grecque : il y est nécessaire au vu de la composition et de la structure, mais dans l'architecture classique et dans ce que dessine Darcy, ce n'est qu'une citation de la forme, sans aller chercher le concept qui se trouve derrière : « qui n'avait plus de raison d'être, puisque (...) la corniche n'était plus l'égout du comble »¹.



Groupe sculpté du pavillon de l'administration

Une travée du projet réalisé

Détail de la frise et des modénatures du premier étage : le bandeau se développe en corniche

Pavillon de l'entrée principale donnant sur la place Esquirol

Dans la composition actuelle, on peut donc identifier cinq entités dans la façade, comme représenté ci-contre : le petit cloître, le pavillon de l'administration, l'entrée des artistes, la galerie, le pavillon sur la place Esquirol, qui devient l'entrée principale. L'organisation des toits de ce nouveau projet vient cependant brouiller le message et entre en contradiction avec ce découpage de la façade. Le toit de l'entrée des artistes semble être épaulé par le pavillon de l'administration alors même qu'il s'insère dans la

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Neuvième Entretien, p. 570

trame de la galerie et le toit du pavillon d'entrée et de la galerie est commun, venant en contradiction avec la symétrie induite par les deux pavillons identiques.

Tout au long de l'avancement de ce projet et de ces modifications apportées par Denis Darcy, les préceptes violletleduciens semblent peu à peu disparaître dans la composition de cette façade principale. Le découpage en trois entités vient être perturbé par le travail réalisé sur le petit cloître, par les modifications importantes apportées sur le pavillon Sud (qui sont en parties dues à des enjeux urbains indépendants de la volonté de Darcy), et par la conception des toits, qui oscille entre indépendance des parties et découpage ne tenant pas compte de la composition sous-jacente.

Dans le projet définitif, la symétrie apportée par le nouveau pavillon Sud ancre pleinement le projet dans une composition classique à deux pavillons encadrant une galerie. Or, Viollet-le-Duc s'oppose fortement à la symétrie injustifiée dans de nombreux passages de ses entretiens. D'après lui, si deux volumes n'accueillent pas la même fonction, il ne doivent pas être identiques, or c'est ce que fait ici Darcy : il n'y a plus de hiérarchie entre l'entrée des artistes et l'entrée publique, les deux sont identiques.

Enfin, une recomposition des proportions de la façade dans les projets de Darcy offre une place plus importante à la modénature et la décoration qui quitte la fonction de soulignement de la structure, comme le préconise Viollet-le-Duc, en empruntant à différents styles, différentes époques, des profils et des formes qui prennent en importance, s'étendent, se dilatent. Ce point sera abordé plus précisément dans l'analyse de l'usage de la pierre comme support de l'ornement dans le bâtiment.

En définitive, « *Sur la réalisation définitive, le projet de Viollet-le-Duc avait le mérite d'une plus grande sobriété dans la décoration et d'une harmonie meilleure des proportions [...] aient voulu rappeler celle du réfectoire disparu à l'emplacement duquel il s'élevait.* »¹

b) Proportions et trame

Les principales théories de Viollet-le-Duc concernant les proportions et la géométrie d'un édifice reposent sur l'usage du triangle équilatéral et des déclinaisons que celui-ci peut offrir. En effet, si la modénature ou la composition doivent montrer et mettre en lumière la structure, il considère que les proportions d'un édifice doivent faire sentir sa stabilité. Or il décrit « *Le triangle équilatéral est de tous celui qui satisfait pleinement les yeux [...] aucune figure géométrique n'est plus satisfaisante pour l'esprit, aucune ne remplit mieux les conditions qui plaisent aux yeux, régularité, stabilité.* »²

Il développe une analyse empirique de cette théorie, en analysant la géométrie de grands édifices égyptiens, antiques, de basiliques ou de cathédrales. Chacun de ces édifices présente en effet des proportions dictées par certains triangles équilatéraux qui appuient des lignes de la construction et de la structure, dans un rapport du tout aux parties. Mais comme il le concède : « *De tous les monuments d'architecture, ceux qui sont isolés, qui n'ont pas tant un caractère d'utilité que d'art absolu (...) doivent principalement s'attacher à présenter une harmonie parfaite.* »¹

¹ SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE. *L'œuvre toulousaine de Viollet-le-Duc*. Edouard Privat, Libraire-Editeur, Toulouse, 1957 - Chapitre II : La Capitole et le Musée, p. 113

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Neuvième Entretien, p. 529

En effet, chaque projet qu'il développe et analyse est un bâtiment indépendant, pensé comme un monument faisant loi : le Parthénon d'Athènes, les arcs de triomphe romains (notamment celui de Titus) Notre Dame de Paris ou la cathédrale d'Amiens... Or, pour le musée des Augustins, Viollet-le-Duc travaille dans un contexte bien plus complexe, avec la présence du couvent auquel il vient s'accoler, le tissu urbain dense autour du projet ... Cela est d'autant plus vrai qu'il prend le parti de s'appuyer sur la trame du réfectoire détruit pour composer le plan et la façade du projet, ce qui laisse encore moins de liberté pour appliquer des théories de géométrie parfaites à l'architecture comme il les démontre dans ses analyses tout au long de ce neuvième entretien.

De plus, la volonté de pouvoir lire les fonctions, ou du moins les contrastes, en façade par la composition a aussi joué un grand rôle dans le dessin de celle-ci, et les théories géométriques sont passés en second plan, afin de ne pas sacrifier la réponse juste et claire aux besoins, chère à la rationalité de Viollet-le-Duc.

La pondération de la façade a bien dû être réfléchie, mais les théories pures sur l'utilisation du triangle n'apparaissent pas dans la composition, ou du moins pas clairement, et cela montre aussi les limites de la théorisation intense et poussée de Viollet-le-Duc sur un grand nombre de sujet. L'importance de certaines des théories développées semble l'emporter sur d'autres, qui sont sacrifiées pour répondre le plus justement possible à ce qui est le point essentiel de la théorie violletleducienne : « se préoccuper avant toute chose de l'alliance de la forme avec les besoins et avec les moyens de construction ».²

Le projet de Darcy ne semble pas plus tenir compte des théories géométriques de son maître. Il reprend en effet une grande partie de la façade du projet d'origine, à la différence qu'il augmente la hauteur du premier étage pour y placer plus de modénatures et de décorations que dans le projet de 1878. La présence du triangle équilatéral n'émerge pas non plus de cette nouvelle composition, où les modifications ne semblent se faire qu'au profit d'une plus grande présence de l'ornement, dans un style éclectique comme nous allons le voir plus loin.

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Neuvième Entretien, p. 534

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Dixième Entretien, p. 601

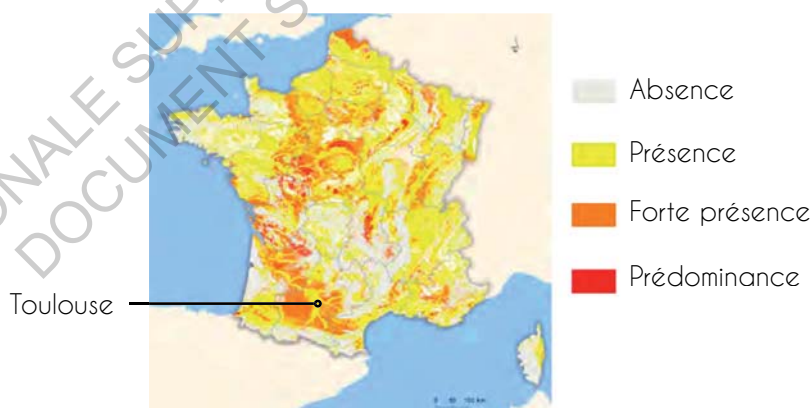
III - Matières et mises en oeuvre

I - Pierre et brique

a) La brique : tradition toulousaine

Lors de la rédaction du *Dictionnaire raisonné*, Viollet-le-Duc étudie une grande partie des monuments de la région toulousaine et en relève certains.¹ À travers ce travail, il étudie l'utilisation de la brique foraine dans ces constructions, et de la tradition de son utilisation dans l'architecture vernaculaire et les grandes constructions du Moyen-Âge dans la région, car la pierre y est quasiment absente. Il note au passage la qualité de certaines constructions de la région, pour l'utilisation qui y est faite de la brique porteuse : « *Un des plus beaux exemples de construction du Moyen-Âge, en brique, est certainement l'ancien couvent des Jacobins de Toulouse, qui date de la fin du XIII^e siècle. Plus tard, au XIV^e siècle, nous voyons élever en brique la jolie église fortifiée de Simorre (Gers), le collège Saint-Rémond et les murailles de Toulouse, des maisons de cette même ville, le pont de Montauban ; plus tard encore, la cathédrale d'Alby, grand nombre d'habitations privées de cette ville, les églises de Moissac, de Lombez, le clocher de Caussade, etc.* »²

La région de Toulouse est pratiquement dénuée de carrière et de gisements de calcaires ou de granit, et l'architecture traditionnelle a su composer avec cette contrainte, n'employant la pierre que rarement, dans des points spécifiques des constructions: « *Cette partie du Languedoc étant à peu près la seule contrée de la France où la pierre fasse complètement défaut* »³. Dans l'optique rationnelle de Viollet-le-Duc, qui prône un emploi juste des matériaux en puisant dans les ressources locales et traditionnelles, en évitant trop de transports onéreux, il est logique qu'il conçoive un projet où la brique est prédominante, et la pierre en des points spécifiques, peu nombreux.



Carte des sols argileux en France métropolitaine

¹ Voir la carte de l'étude des monuments de la région toulousaine dans son *Dictionnaire raisonné* pages 62-63

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Editions Bance-Morel, Paris, 1854 à 1868. Consulté sur la version numérisée disponible sur Wikisource - Entrée «Brique»

³ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Editions Bance-Morel, Paris, 1854 à 1868. Consulté sur la version numérisée disponible sur Wikisource - Entrée «Brique»

On voit, dès le projet de 1878, une forte présence de la brique dans la construction projetée par Viollet-le-Duc. Or ce projet ne sera jamais abouti, et il restera dessiné à l'échelle 1/100ème. Pour affiner la connaissance de l'utilisation qui est faite de la brique dans le projet dans le cadre de la réflexion menée ici, il faut se pencher sur le projet de Darcy, ses différents plans d'exécution, le dossier de chantier et le bâtiment construit.

À partir de 1880 et de la reprise du projet par Darcy, il doit fortement collaborer avec Joseph Galinier, architecte de la Ville, avec qui il modifie le projet de Viollet-le-Duc. Galinier, toulousain d'origine, a suivi les cours de l'École des Beaux-Arts de Toulouse à partir de 1869 et a, on peut le supposer, une bonne connaissance des techniques de construction locales et traditionnelles, qui s'ajoutent à celles de Darcy, qui a lui aussi suivi les cours des Beaux-Arts de Toulouse.

Ce duo d'architectes, bien que n'ayant pas réalisé les relevés et les études menées par Viollet-le-Duc, a sûrement acquis une connaissance de l'utilisation de la brique à Toulouse, et cela semble se ressentir dans l'emploi vernaculaire qui est fait de la brique dans le projet. Les briques qui constituent les murs de l'aile en construction sont des briques foraines, traditionnelles, mesurant 0,33*0,25*0,05m, conformément aux briques produites jusque là par les briquetteries toulousaines. Il n'y a pas d'import de briques du Nord, et dans leur appareillage à paneresses on retrouve aussi la marque de la pérennité des traditions toulousaines d'utilisation de la brique. Dans les différents arcs de décharge qui composent le projet, une concession est faite à l'usage des briques foraines : les arcs présentent des épaisseurs variables en fonction de leur emplacement, variant de 0,25 à 0,4m.

Outre l'usage traditionnel qui est fait de la brique en façade, les soubassements reprennent eux aussi un mode de construction traditionnel et régional par l'usage de murs toulousains, alternant des lits de galets et de mortier avec des lits de briques. Moins onéreux qu'un mur de brique, il présente toutefois de bonnes caractéristiques structurelles et a largement été utilisée dans la région, notamment dans les corps de ferme près de la Garonne, où l'approvisionnement en galets était simple et économe.

La brique reste le matériau majoritaire de la construction, à travers tous les projets pour cette aile du Musée. malgré les écarts de Darcy concernant l'importance de la modénature, la brique, mise en œuvre de manière traditionnelle, en accord avec les ressources et les savoir-faire locaux, est en accord avec la pensée rationaliste de Viollet-le-Duc qui prône un usage des matériaux locaux et une mise en valeur des savoir-faire traditionnels, sans importer de l'autre bout de la France des méthodes qui ne feraient pas sens à Toulouse.

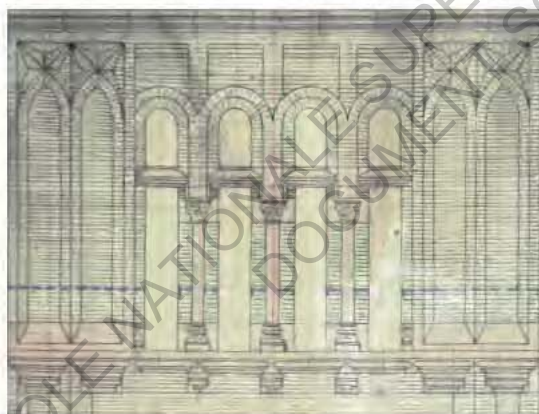


Appareillage de la brique à l'angle Nord-Est du projet Utilisation de murs toulousains en soubassement

Malgré l'utilisation de la brique de manière traditionnelle, les modifications apportées au projet par Darcy concernant la modénature en façade ont une incidence sur l'utilisation de la brique et sur le type de brique utilisées.

On peut tout d'abord noter dans les carnets de facturation des matériaux ayant servi au chantier l'emploi de brique violette vouée à être taillée sur place, pour répondre aux exigences nouvelles de Darcy en matière d'ornement de la façade. Dans le projet de Viollet-le-Duc, la brique avait la particularité de n'être jamais taillée, ce qui entraînait de réelles économies et garantissait un ornement compris sur les parties en pierre marquant la structure : « *Le plan du Musée, tel qu'il a été conçu par Viollet-le-Duc est sobre de détails et se distingue, comme toutes les œuvres du maître, par une harmonie parfaite des proportions. La brique ne devait pas en être taillée.* »¹

Cette modénature appliquée à la brique se retrouve particulièrement dans le pavillon de l'administration, où l'on peut voir des motifs d'arcs en mitres sur la partie supérieure de la façade, directement sous la corniche du toit. Ce motif est emprunté aux clochers de type gothique méridional, dont les exemples abondent à Toulouse et dans sa région, et que Viollet-le-Duc a relevé dans son Dictionnaire raisonné. Ce motif est issu des caractéristiques de la brique et de sa fabrication : « *Il est évident que l'architecte a employé un seul échantillon de brique et n'a pas voulu faire mouler des claveaux* »² Ce motif, propre à la région toulousaine, fait sens car le bâtisseur n'a pas voulu mouler des briques formant arc pour créer sa baie ajourée. C'est donc une raison matérielle et structurelle qui amène à la conception des arcs à mitres. Or ici, ce motif est utilisé en bas relief, pour orner le couronnement du pavillon de l'administration. Bien que faisant citation à l'architecture traditionnelle, gothique méridionale, Darcy n'a vu dans ce motif que la forme, qu'il a reproduite, et non le concept derrière, qui justifiait la conception d'un tel motif. En ce point, il s'éloigne là encore des enseignements rationnels de Viollet-le-Duc pour se rapprocher d'un mimétisme de la forme et de citations éclectique dans la modénature qu'il apporte au projet après 1880.



Dossier d'exécution par Darcy en 1884.



Couronnement actuel du pavillon de l'administration

¹ Rapport sur les travaux en cours d'exécution au Musée, présenté par un membre du Conseil municipal dans l'année 1893, présent dans les archives municipales de la Ville de Toulouse sous la cote 6D142

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*. Editions Bance-Morel, Paris, 1854 à 1868. Consulté sur la version numérisée disponible sur Wikisource - Entrée «Clocher»

b) La pierre porteuse d'ornement

Comme on vient de le voir, la brique est l'élément prépondérant de la construction, conformément aux préceptes violletleduciens d'usage des ressources locales. Cependant, la pierre vient en renfort en de nombreux points de la construction, ce qui est aussi le cas dans les hôtels particuliers du vieux Toulouse, par exemple¹. Elle permet en effet de parer à certaines contraintes que crée la brique. L'usage de la pierre et sa proportion dans le bâtiment se sont transformés au fur et à mesure des projets de 1878 à 1901, en lien avec les modifications de la modénature de Darcy. L'analyse de l'utilisation de la pierre va se concentrer ici sur une travée de la galerie donnant sur la rue Alsace-Lorraine, une planche comparative de l'ensemble des plans des trois projets est cependant consultable page 75.

Le précepte de Viollet-le-Duc en la matière est simple : « *Pourquoi employer la pierre, quand nous pourrions avec plus d'économie mettre en œuvre la brique.* »² Cela est d'autant plus vrai à Toulouse au vu de la facilité de production et de mise en œuvre de la brique grâce à une longue tradition. La pierre entre cependant dans la construction en des points spécifiques où ses caractéristiques et ses propriétés sont bénéfiques. En cela il reprend une méthode de l'architecture du XVIII^e siècle en France : « *Au commencement du XVII^e siècle, on bâtissait beaucoup en brique et en pierre, cette méthode avait sa raison. La pierre servait à faire [...] les parties qui devaient porter les plus lourdes charges (...) puis la brique n'était alors qu'un revêtement extérieur [...]. Ce principe de construction en maçonnerie était très-bon, très-sage et économique, de plus il indiquait clairement aux yeux la méthode employée.* »³

Il paraît donc important à Viollet-le-Duc que la pierre souligne visuellement la structure en étant utilisée pour les points importants de cette dernière. Cela entre en lien avec le principe d'utilisation de la modénature, qui doit elle aussi souligner la structure et la marquer, la rendre lisible, et non pas orner sans raison des surfaces lisses, des tableaux, des murs aveugles... De plus, la pierre est un matériau que l'on peut et que l'on sait facilement sculpter, notamment les calcaires tendres que l'on peut trouver dans certaines régions. Tous les ingrédients sont donc présents pour que la pensée de Viollet-le-Duc s'applique à la composition de sa façade et à ce que la pierre soit effectivement le matériau porteur de l'ornement. Pour justifier ou infirmer cette hypothèse, la page suivante présente une travée de la galerie donnant sur la rue Alsace Lorraine pour chacun des trois projets (1878, 1880 et 1901).

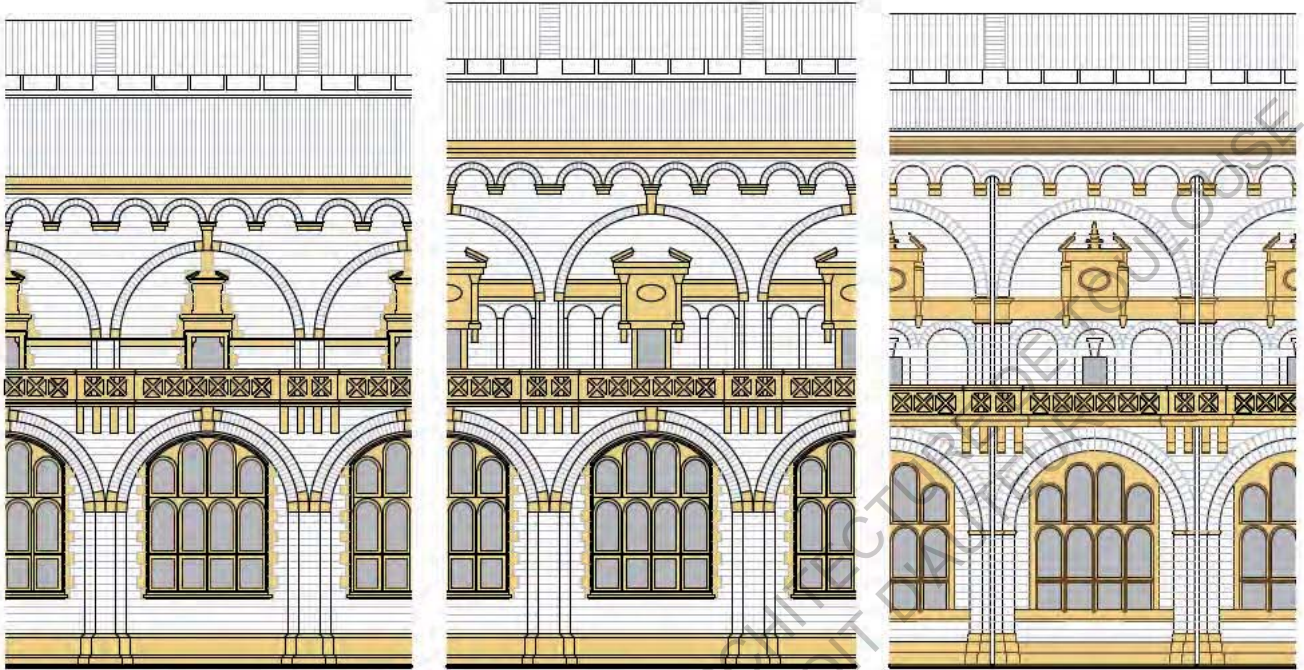
Dans le projet de Viollet-le-Duc, on peut noter que la pierre est utilisée dans quatre circonstances. La pierre marque le soubassement de la construction en formant

¹ Dans un grand nombre d'hôtels particuliers de Toulouse construits de la Renaissance au XVIII^e siècle par de riches bourgeois ayant notamment fait fortune dans le pastel, la brique est majoritaire mais la pierre est utilisée en des points précis de la construction. On la retrouve principalement dans les encadrements d'ouvertures, les colonnes des galeries, les clefs de voûtes, les corniches... autant de points remarquables de la construction et de la structure de cette architecture. Les exemples abondent pour illustrer ce propos : Hôtel Dumay, Hôtel du Vieux-Raisin, Hôtel Thomas, Hôtel de Bernuy...

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome second (1872) - Onzième Entretien, p. 60

³ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome second (1872) - Onzième Entretien, p. 50

Le rationalisme constructif à Toulouse

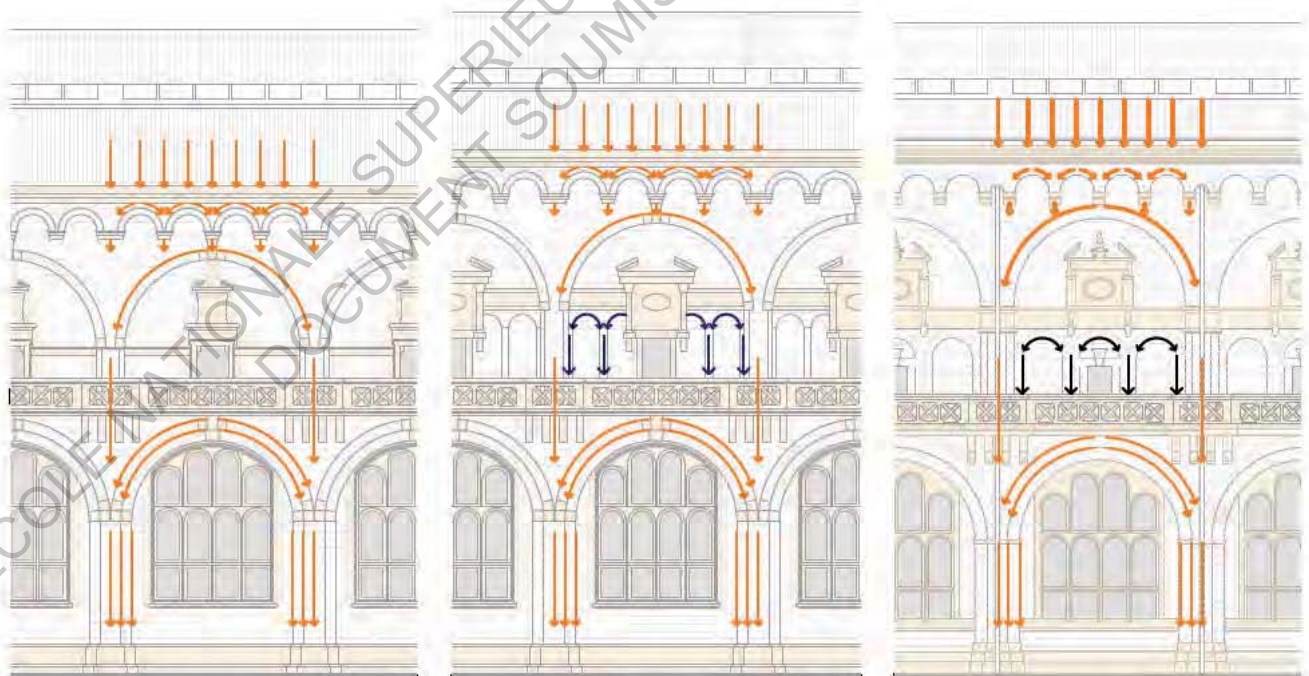


Projet de Viollet-le-Duc (1878)

Projet de Darcy (1880)

Projet réalisé (1901)

Présence de la pierre (en jaune) dans une travée de chacun des projets pour le musée.



Projet de Viollet-le-Duc (1878)

Projet de Darcy (1880)

Projet réalisé (1901)

Perception de la descente des charges par la modénature dans les trois projets.

socle, elle est utilisée pour marquer les grandes horizontales de la construction (corniche intermédiaire et corniche haute), elle est utilisée dans les encadrements des baies et enfin dans les points importants des grands arcs de décharges qui marquent fortement la composition de cette façade. Le détail de la provenance des pierres et de leurs choix ne peut être mené à bien sur le projet de Viollet-le-Duc au vu du niveau de détail qui nous en est parvenu, mais les rapports de la construction précisent bien cela concernant le projet réalisé de Darcy.

La pierre utilisée en soubassement est utilisée ici pour prémunir la brique des remontées capillaires, car cette dernière est poreuse : « *Il va sans dire que les soubassements doivent toujours être montés en pierres dures : 1° parce que celles-ci résistent mieux à la charge et aux chocs que les pierres tendres ; 2° parce qu'elles sont moins poreuses et moins sujettes à se salpêtrer.* »¹ Elle vient aussi visuellement asseoir le bâtiment et le poser sur un « socle » qui ne reprend cependant pas les modénatures des socles et des corniches classiques, récupérées des ruines romaines. Il se constitue sobrement de deux assises de pierre, dont la face supérieure est taillée en biais pour permettre l'écoulement des eaux.

Les deux corniches que l'on retrouve entre le rez-de-chaussé et le premier étage, et entre le premier-étage et la toiture marquent les deux grandes horizontales composant la galerie et le pavillon sur la place Esquirol comme vu précédemment. Sur ces deux corniches aussi, la sobriété des modénatures est de mise, et le profil n'a pour seul but que l'écoulement des eaux le plus simple et le plus sain possible, aucune concession n'est faite à des détails moulurés ou des frises sculptées. La corniche couronnant le rez-de-chaussée est marquée par un garde-corps lui aussi en pierre, au motif géométrique épuré, et est marquée par des mâchicoulis formant une avancée dans chacun des axes de la construction, affirmant la trame de composition de la galerie.

Ensuite, dans l'encadrement des baies, on retrouve la pierre qui reprend en ces points de grandes charges de portée. Au rez-de-chaussée les grandes baies à arcatures sont entièrement réalisées en pierre, avec là aussi un dessin sobre des meneaux et des arcs. Cette fonction est aussi assurée aux angles des porches de l'entrée des artistes et de l'entrée des calèches : les colonnes marquent l'angle dans un renforcement, selon un procédé souvent relevé par Viollet-le-Duc dans les édifices romans et gothiques : « *Il veut donc, surtout aux angles, retrouver des lignes pures qui arrêtent nettement une silhouette.* »²

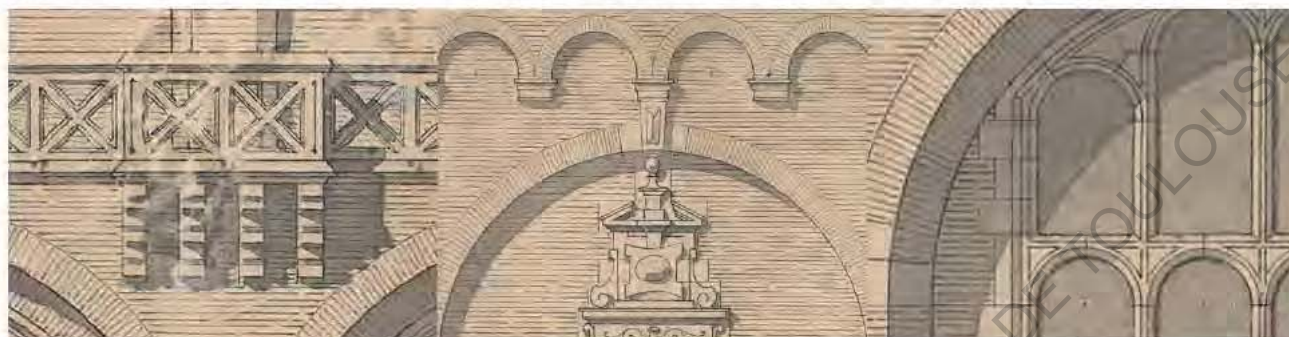
Au premier étage, les encadrements des ouvertures gagnent en importance, et le linteau supporte un tableau qui vient se lier à la clef de voûte des grands arcs de décharge. Cela constitue le dernier emploi de la pierre qui vient marquer les clefs de voûtes et les premières assises des arcs de décharge, là encore sans aucune modénature, avec une pierre lisse dans le plan des murs en brique. La pierre est aussi utilisée pour les consoles de support des arcs de décharge de la corniche haute, et marquent là encore un rôle structurel : le support des arcs, de la corniche haute et de la toiture au dessus.

Dans le projet de Viollet-le-Duc la pierre joue pleinement un rôle structurel et est utilisée pour souligner les points forts de la structure et de la stabilité de l'ensemble. Elle

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome second (1872) - Onzième Entretien, p. 40

² VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Septième Entretien, p. 399

marque les horizontales et les baies avec une modénature sobre qui a pour seul but la bonne descente des eaux et la pérennité de l'ensemble, sans vouloir porter une profusion d'ornement dans un but ostentatoire. La pierre porte des modénature simple et utiles, qui répondent à des exigences de construction pour la pérennité de l'ouvrage projeté.



Corniche du rez-de-chaussé
et détail des mâchicouls

Jonction des différentes
modénatures du premier étage

Meneaux et arcatures des
baies du rez-de-chaussée

Lorsque Darcy reprend le projet en 1879, il apporte de nombreuses modifications à la modénature de la façade comme nous l'avons déjà vu précédemment. Cela a un impact important sur l'utilisation de la pierre et sur ce que l'on pourra retrouver de la rationalité de Viollet-le-Duc sur le sujet. Les quatre circonstances de l'utilisation de la pierre dans le projet sont encore présentes en 1880, mais la pensée rationaliste de mise en lumière de la structure se perd peu à peu dans la profusion des détails sculptés et l'utilisation de la pierre comme décoration. Le rez-de-chaussée semble peu impacté par les changements de Darcy, mais le premier étage connaît de grandes modifications et sa conception s'éloigne sensiblement du projet d'origine.

Le tableau qui surmontait le linteau des ouvertures s'étend et prend en importance, adoptant une plus grande échelle que l'ouverture qu'il surmonte, et n'est plus lié à la clef de voûte de l'arc de décharge comme précédemment. Ainsi, alors que dans le projet de Viollet-le-Duc on pouvait sentir la descente des forces de la corniche supérieure à la corniche inférieure par un emploi hiérarchisé de la pierre, dans le nouveau projet on retrouve les mêmes éléments, mais débarrassés de cette idée rationaliste. On retrouve les corniches, la baie et le tableau, mais ils ne sont plus liés et hiérarchisés comme auparavant : la baie et son linteau supportent un tableau plus grand qu'eux, ce qui va à l'encontre de la logique de l'œil selon Viollet-le-Duc : « L'importance de la chose supportée doit être en rapport tel avec la chose qui supporte, que celle-ci ne doive pas paraître plus forte qu'il n'en est besoin »¹. De plus, le bandeau qui marquait dans le premier projet la base des arcs de décharge prend une épaisseur prépondérante dans la composition de l'étage, et se place au dessus de la ligne de base des arcs, n'assumant donc plus un rôle structurel en un point critique de la composition, mais ornant un remplissage qui assure un rôle structurel moindre, délesté par les arcs de décharge qui reportent les forces sur les piliers axiaux.

Ainsi, comme pour la composition de l'ensemble de la façade vue précédemment, Darcy reprend les formes mises en place par Viollet-le-Duc dans une optique rationaliste et de mise en valeur de la structure, mais les débarrasse de leur sens pour en retirer un

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolia éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Neuvième Entretien, p. 567

support d'ornementation dans une optique éclectique et académique. Cette pensée se confirme et s'affirme dans le projet finalement réalisé, qui voit un nouveau dessin des parties en pierre.

On peut tout d'abord noter la disparition des clefs de voûtes des arcs de décharge, qui marque un rejet profond de la composition de Viollet-le-Duc. Dans la trame essentielle de la façade, les arcs de décharge sont affirmés et mis en valeur par les renforcements créés, et la pierre est utilisée dans les parties les plus importantes de ces arcs, notamment dans les clefs de voûte, qui en assurent toute la stabilité. C'est donc un grande concession faite à la pensée rationaliste et constructive de Viollet-le-Duc. De plus, le bandeau intermédiaire du premier étage, qui marque la base des arcs de décharge, se prolonge de façon continue sur toute la façade, coupant celle-ci en deux parties égales : les bases et les arcs, alors que dans la composition d'origine, les arcs sont prépondérants sur leurs bases. Cette concession faite à une composition classique de corniches ceinturant un bâtiment est d'autant plus vraie que ce bandeau reprend le profil de corniches classiques comme vu précédemment.

Enfin, dans les porches qui constituent maintenant l'entrée des artistes et le pavillon d'entrée sur la place Esquirol, Darcy dessine de grandes ornementsations d'inspiration de la période Renaissance qui, tout en offrant une profusion d'ornements et de sculpture, ne relève en rien d'un rôle structurel ; ce sont des décorations pures, inspirées de formes passées, dans la pure tradition académique.

Dans les intérieurs du projet réalisé, la pierre est utilisée en de nombreux points, et la brique paraît minoritaire en certains lieux. Dans l'escalier d'honneur, entièrement pensé par Darcy, la brique n'est qu'un remplissage qui prend peu d'importance entre une profusion d'arcs surbaissés et des colonnes larges en pierre qui l'affirment comme le matériau principal. Seuls les murs, en briques nues et peu décorés, font écho à la sobriété du dessin de Viollet-le-Duc et de l'importance qu'il donne à la brique.

Dans la grande salle de la galerie, qui accueille aujourd'hui une collection de sculpture romane, on peut cependant noter une grande sobriété des volumes et une modénature quasi-absente. Les grandes arcs en brique sont sobrement découpés en biais, ils soutiennent des voûtes aux briques nues, et seule la culée des grands arcs est en pierre, ce qui est en accord avec la pensée rationaliste qui veut que seuls les éléments soumis à de fortes charges soient différenciés et mis en valeur par la pierre.



Bandeau sculpté du premier étage

Décor surmontant les ouvertures du premier étage des porches

Culée des arcs de la galerie de sculpture romane

2 - Fer et bois

a) Une charpente métallique pour les salons de peinture

Dans l'optique violletleducienne de tirer parti de ce qu'offre son temps en se libérant des doctrines classiques et académiques de conception, il prône l'utilisation du métal, dont la production s'est largement développée au XIX^{ème} siècle grâce à l'apparition des machines à vapeur et de la révolution industrielle. Selon ce postulat, il est indispensable que l'architecture s'empare de ce nouveau matériau et cherche à en tirer tous les avantages qu'il offre pour répondre aux besoins de son temps, et ainsi produire une architecture du XIX^{ème} siècle qui fasse sens : « *L'emploi simultané du métal et de la maçonnerie [...] c'est vers ce but que, dans bien des circonstances, les architectes devraient diriger leurs efforts.* »¹

Il défend particulièrement l'utilisation du métal dans le franchissement des grands espaces, en citant les récentes constructions des halles de Victor Baltard, de la bibliothèque Sainte Geneviève par Henri Labrouste ou des diverses verrières des gares nouvellement construites². Mais, comme vu dans la première partie, il va plus loin que ces exemples en voulant lier intimement le métal et une architecture en maçonnerie : tirer parti des propriétés et des avantages de chacun des matériaux pour répondre aux besoins, dans une structure mixte et novatrice.

Le dessin de la charpente qu'il projette pour le premier étage de la galerie de 1878 est sommaire : une toiture à quatre pentes accueillant une verrière en son faitage. Il n'y a pas de détails au vu de l'échelle de dessin dont il a déjà été question, mais la logique de conception de l'ensemble fait toutefois sens. Une boîte légère, avec un couverture fine et légère en métal, vient se poser sur un volume plus large et plus lourd, en brique apparentes et aux éléments structuraux forts, qui affirme le fait que le second porte le premier. Une hiérarchie des éléments se met en place dans la composition de la galerie.

Le dossier d'exécution du projet, réalisé par Darcy en 1882, présente pour la couverture des salons de peinture une grande charpente métallique, composée d'un assemblage de poutres treillis en tôles, rivetées entre elles, et reliées pas des poutres en I. Cette conception a fait ses preuves dans de nombreuses verrières de gares et autres couvertures métalliques depuis le début du siècle, et elle est bien moins novatrice dans sa conception et son dessin que les projets que Viollet-le-Duc dessine dans ses

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - *Tome second (1872) - Douzième Entretien*, p. 63

² Concernant les halles centrales de Pairs, construites pas Victor Baltard entre 1852 et 1870, Viollet-le-Duc déplore l'hégémonie de l'ingénierie dans la construction au détriment d'une conception architecturale en qualifiant les halles de simples « hangars ». A travers cette critique, il fustige le refus de l'école des Beaux-Arts d'intégrer les ingénieurs à l'architecture, et la dichotomie qui se crée entre les deux disciplines : « *si [les architectes] persistent à nier ainsi la lumière, à refuser à la science le concours qu'elle ne demande qu'à leur prêter, les architectes ont fini leur rôle; celui des ingénieurs commence [...] pour composer un art déduit de ces connaissances et des nécessités imposées par notre temps* ». De plus, concernant les deux autres édifices cités, il déplore la construction de ces édifices novateurs accolés à des « citadelles de pierre » qui montrent bien que malgré la mixité de la structure, l'architecture n'a toujours pas intégré l'ingénierie à proprement parlé dans son processus de conception, tout juste elle s'y accole.

Entretiens. En effet, ces illustrations, vues dans la première partie, sont des vues de l'esprit permettant d'appuyer son propos concernant l'utilisation et les capacités de ce nouveau matériau. Dans la réalité de la conception et de la faisabilité de son projet, Darcy a très certainement été contraint de revenir à une conception plus simple, mais qui répond cependant aux concepts de Viollet-le-Duc en la matière : tirer pleinement profit du métal dans la conception et la structure dès que celui-ci apparaît comme intéressant.



Détails des planches issues du dossier d'exécution du projet, signées par Darcy en 1882

Cependant, dans les dossiers du chantier et sur le bâtiment construit, on peut voir une certaine modification de cette grande charpente métallique, qui est en plusieurs points liée à des éléments en bois issus de la tradition des charpentes vernaculaires de la région. D'abord minoritaire, le bois prend de plus en plus d'importance dans la construction de la charpente, pour, dans les derniers dessins du projet datant de la fin du XIX^{ème} siècle, occuper l'ensemble des parties couvertes de tuiles : seule la verrière est en métal.

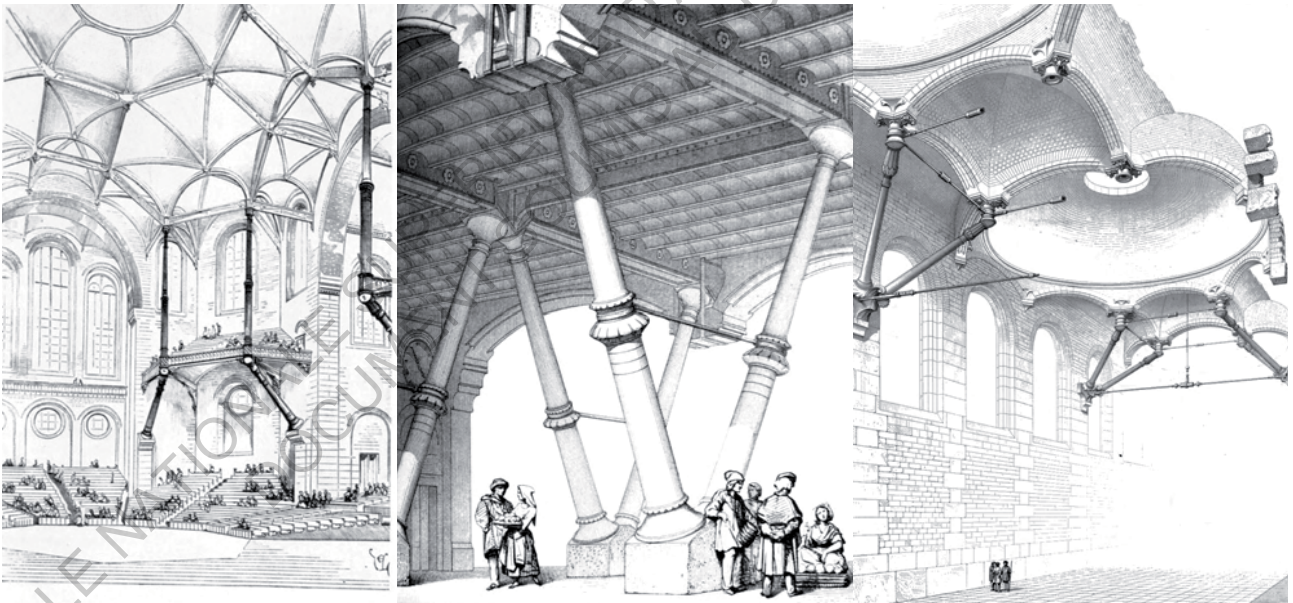
C'est donc une grande concession faite à l'architecture et à la volonté de Viollet-le-Duc au départ : le métal n'est plus montré dans toutes les capacités de son emploi, en couvrant facilement et avec des éléments fins de grandes portées. Il devient minoritaire dans la conception de cette couverture, servant uniquement à la verrière, pour laisser un maximum de lumière pénétrer à travers des éléments de construction plus fins. C'est donc une construction mixte, en bois et en fer, (le second devenant minoritaire), qui est dessinée et construite. Or ce procédé va lui aussi à l'encontre de ce que prône Viollet-le-Duc : « *Il est assez naturel, du moment que l'on fait des combles en fer, de chercher à éviter l'emploi du bois pour porter la couverture.* »¹ Il voit dans le fer un matériau qui se suffit à lui-même, n'a pas besoin d'être lié à un autre et présente des propriétés structurelles et physiques très avantageuses. Ce propos peut aujourd'hui être nuancé par les tests et expériences que l'emploi du fer a produit depuis le XIX^{ème} siècle : on sait aujourd'hui qu'il est plus sensible à la chaleur et aux incendies que le bois, qu'il a un coefficient de dilatation à ne pas négliger, et que son emploi en traction ou en compression n'est pas anodin. De plus, comme Viollet-le-Duc le dit lui-même, le fer est encore à l'époque un produit cher, car trop peu demandé par les architectes. Pour pallier à des contraintes budgétaires (car il a souvent été reproché à Darcy l'explosion du coût de son bâtiment par la profusion de décors), il est possible que Darcy ait opté pour une solution où le bois, moins cher et plus simple à produire et mettre en œuvre, prend plus d'importance.

La solution mise en œuvre par Darcy peut donc trouver plusieurs explications : contraintes structurelles, budgétaires... qui se placent dans un contexte global de forte augmentation des coûts du bâtiment. Il a donc dû composer avec ces contraintes pour concevoir la couverture des salons de peinture. Mais ce n'est pas tant la qualité de

cette charpente qui s'éloigne des principes rationalistes, que le fait qu'elle s'éloigne du caractère d'innovation et d'expérimentations que porte Viollet-le-Duc dans son traité. La charpente conçue par Darcy remplit son rôle et a su composer avec les contraintes et les matériaux locaux, et en cela elle est conforme au rationalisme constructif ; mais Darcy n'a pas su (ou pu) saisir l'occasion de cette couverture pour prouver aux énarques académiques les propriétés et les avantages de l'emploi du fer en de telles circonstances.

b) Vérité structurelle et décor

Au fur et à mesure des modifications apportées par Darcy à cette couverture des salons de peinture, il perd diverses modifications de la forme de la charpente en elle-même, outre l'usage du bois qu'il incorpore sûrement pour des raisons budgétaires. La charpente dessinée par Viollet-le-Duc est une charpente à pans droits à quatre pentes de poutres treillis, dont la trame est calée sur la trame structurelle de l'ancien réfectoire. Le métal est directement mis en valeur, visible depuis l'intérieur des salons. Cela fait écho à l'usage que Viollet-le-Duc développe dans ses entretiens, où des colonnes et des supports de couverture en fonte sont largement mis en valeur dans l'espace, voire mis-en-scène. Ils ne sont en aucun cas cachés ou habillés, ils sont assumés et montrent clairement la structure. Il va à l'encontre de l'habillage de la structure avec divers matériaux dans un seul but décoratif sans tenir compte de la nature de chacun de ces matériaux : « *Que des planchers de fer sont revêtus de plâtre pour figurer des plafonds de bois* »¹.



Propositions utopiques de l'usage du métal pour la couverture de grands espaces par Viollet-le-Duc dans ses *Entretiens sur l'architecture*.

De plus, le plafond à l'intérieur des salons suit la forme des poutres treillis et de la toiture qu'elles supportent : la jonction entre verrière et mur se fait par des pans coupés en biais, accueillant des caissons marquant l'emplacement des fermes métalliques. Il y a

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1863) - Dixième Entretien, p. 646

donc une certaine transparence dans la composition de ce plafond qui laisse voir et comprendre la structure qui le sous-tend : des fermes métalliques, visibles que le plafond marque par la composition de ces caissons, dans des faces coupées de biais marquant la pente du toit et des arbalétriers métalliques.

C'est donc une couverture simple, remplissant son rôle, laissant transparaître sa structure sans une profusion de procédés ornementaux. L'ensemble repose sur une corniche plus travaillée, avec de nombreux bas reliefs, qui a pour but d'attraper la lumière zénithale de la grande verrière et marquer une horizontale forte, point d'appui de toute la charpente. La composition de cette couverture semble donc en accord avec les principes de vérité structurelle et de mise en valeur de la structure d'un édifice, avec un emploi du métal novateur qui tire parti des ressources que propose son temps. Dans le premier projet de Darcy, en 1880, cette couverture (et son principe de composition) est quasiment reprise à l'identique, comme on le voit dans les illustrations ci-dessous.



Coupe transversale de la couverture des salons de peinture dans le projet de Viollet-le-Duc et dans le premier projet de Darcy.

La couverture finalement réalisée par Darcy à partir de 1887, que l'on retrouve dans le dossier de chantier et dans le bâtiment actuel, s'éloigne là encore un peu plus de ce qui avait été imaginé au départ. Comme vu plus haut, il incorpore le bois en de nombreux points de cette charpente pour soutenir la couverture de tuiles canal, mais il opère aussi de nombreuses modifications dans la forme donnée à la structure et dans le décor qui l'accompagne.

La première modification, la plus notable, est le passage d'une toiture à pans droits à une toiture composée de fermes métalliques en anses-de-panier, qui impacte directement l'aspect de ce plafond depuis les salons de peinture. Cette forme est utilisée dans l'architecture de pierre depuis la Renaissance dans la construction des ponts, notamment¹. Elle permet en effet un arc dont la hauteur est plus faible qu'un arc en plein cintre, et facilite donc la composition des ponts en dissociant largeur et hauteur d'une travée.

Cette forme en anse de panier, utilisée dans la maçonnerie de grande échelle pour des usages bien particuliers, est donc ici totalement récupérée dans une charpente métallique, dont la stabilité, les propriétés physiques et la descente des charges n'ont

¹ Parmi les exemples les plus connus de l'utilisation de ces arcs dans les ponts à partir de la Renaissance, on peut noter le Pont Neuf de Toulouse (1541-1649) par Nicolas Bachelier, le Pont Royal de Paris (1685-1689) par Jules Hardouin-Mansart, puis toute une série de ponts ferroviaires construits tout au long du XIX^{ème} siècle. On peut aussi noter l'usage de ces arcs dans la façade sur la rue Alsace Lorraine : ils composent les ouvertures du premier étage dans les pavillons de l'entrée des artistes et de l'entrée du public.

rien à voir avec la pierre, pour laquelle ces arcs ont été créés. De plus, la décoration appliquée à cette charpente vient à l'encontre des principes développés plus haut, et ne permettant plus la lisibilité de la structure, cette dernière ne répondant déjà plus à une vérité structurelle et un emploi juste des matériaux.

De plus, l'habillage en carton pierre des grandes fermes en anse de panier ne permet plus de lire la structure métallique fine qui les compose. Ces éléments prennent en épaisseur et en présence dans l'espace et obstruent partiellement la grande verrière, qui aurait gagné en présence si elle n'avait pas été divisée par ces arcs. Le métal n'est en aucun point visible, et sa forme, propre à une architecture en maçonnerie, ne permet plus de comprendre que cette couverture est supportée par une structure en métal. De plus, l'ajout de nombreuses décorations sur ces arcs les alourdissent et vont à l'encontre de leur principe structurel. Les pendentifs en carton-pierre (voir dernière illustration ci-dessous), apposés à la jonction entre la verrière et la sous-face de la toiture, semblent être des éléments lourds mais cependant en lévitation, ne s'appuyant sur aucun point solide de la structure. Ils coupent les arcs en trois parties et appuient une des faiblesses de la composition des arcs en anse-de-panier, à savoir les deux jonctions entre les trois arcs qui les composent.

Dans les modifications apportées par Darcy dans cette grande couverture des salons de peinture, il semble là encore que les volontés rationalistes de Viollet-le-Duc se soient perdues dans une volonté de travailler les formes, sans pensée structurelle sous-tendant ces modifications, mais plutôt par un goût de l'ornement et de la sculpture, dans une pensée plus éclectique et académique. La structure métallique, qui a déjà perdu en présence et en importance par l'utilisation du bois, perd aussi en logique en empruntant une forme à l'architecture de maçonnerie, qui ne fait pas sens au vu de ses propriétés physiques et statiques. Elle est de plus totalement dissimulée par l'utilisation plus importante de modénatures en carton-pierre, qui, sans mettre en valeur la structure, la font totalement disparaître.



Détail issu du dossier de construction (jonction de la couverture avec le mur et décor en carton pierre en rouge) et vue actuelle des salons de peinture.

Conclusion

La recherche menée sur ce bâtiment et sur son processus de conception, en lien avec les théories rationalistes de Viollet-le-Duc a été l'occasion d'approfondir la connaissance du moment clé de l'histoire séculaire du Couvent des Augustins, qui n'a cessé de se transformer depuis sa fondation au XIII^{ème} siècle. De plus, les théories de Viollet-le-Duc, empreintes d'une réflexion et d'un pragmatisme forts, ont permis une vraie réflexion sur les modes de productions de l'architecture, qu'il serait intéressant de transposer à notre temps, pour peut-être faire émerger une nouvelle prise de position, dans les enjeux contemporains multiples auxquels les architectes doivent faire face.

Le projet de Viollet-le-Duc en 1878 répondait en de nombreux points aux préceptes qu'il développe dans ses *Entretiens sur l'architecture*. Dans son optique de produire une architecture propre au XIX^{ème} siècle, il conçoit un bâtiment répondant à la majeure partie des préceptes qu'il développe. D'une part, aucune concession n'est faite à la forme : chaque fonction est abritée dans une forme qui lui est propre et qui fait sens, les échelles sont clairement identifiées, lisibles en plan comme en façade. La modénature vient uniquement souligner les points importants de la structure à l'aide de profils et de dessins sobres, remplissant uniquement leur fonction sans chercher l'opulence ; le reste n'est qu'un remplissage, répondant au nécessaire, sans chercher le décor. De plus, l'utilisation raisonnée de matériaux anciens et traditionnels de la région de Toulouse se place dans une optique d'économie : faire le plus, avec le moins. Seule concession est faite à la grande charpente métallique des salons de peinture, qui, bien qu'elle eut-été coûteuse, aurait été l'occasion de prouver les avantages du métal dans la construction pour marquer un des points importants de la théorie qu'il défend face à l'Académie.

Viollet-le-Duc se place donc dans ce projet dans une optique réellement novatrice, puisant dans ses théories écrites quelques années auparavant pour produire une nouvelle architecture, répondant aux usages, aux besoins et aux moyens de construction de manière rationnelle, en rompant clairement les liens avec l'académisme qu'il critique. Cette prise de position forte est d'ailleurs saluée par le Conseil des Bâtiments Civils et par le Conseil Municipal de l'époque. La prise de conscience qu'une nouvelle architecture, sobre, efficace et économe est possible.

Cependant, à la mort de Viollet-le-Duc en 1879, lorsque son élève Darcy reprend le projet, on peut assister à un lent retour à une vision plus académique et plus éclectique, usant de l'ornement et cherchant la profusion en plusieurs points. Dans un premier temps, dans le projet de 1880, ces modifications touchent essentiellement à la composition du plan en lien avec les recommandations du Conseil des Bâtiments Civils. Toute la réflexion de Viollet-le-Duc concernant la citation du réfectoire disparu, dont il regrettait d'ailleurs la démolition, est perdue par la rotation qui, si elle semble anodine aux yeux des instances de du nouvel architecte en charge du projet, remet considérablement en cause les intentions développées dans le premier projet, et donc la forme à donner au bâtiment. De plus, la composition de la façade se modifie elle aussi peu à peu, l'ornement est étendu, les proportions sont modifiées pour lui donner une place plus importante ; la sobriété de la composition initiale, identifiant clairement les usages en façade, se

perd dans des ajouts de modénatures, des divisions de la composition ... Darcy, tout en conservant les formes issues des théories de Viollet-le-Duc, opère des transformations qui rompent le lien entre forme et concept, entre intention et bâtiment.

Cette prise de liberté vis-à-vis du projet de son maître s'accroît encore dans le projet réalisé en 1901. Les modénatures et décorations prennent une place de plus en plus importante, les usages et la structure sont de moins en moins lisibles en façade, l'architecte se perd dans des compositions de détails de sculptures, de modénatures, de décorations qui, tout en éloignant le projet des théories rationalistes de Viollet-le-Duc, entraînent une augmentation du coût du projet, vivement critiquée à l'époque. Cette vision plus académique de l'architecture atteint son paroxysme avec la composition symétrique des deux pavillons, propre à une architecture classique peu soucieuse des fonctions et que Viollet-le-Duc critique à de maintes reprises dans ses traités.

Au final, bien que le projet de Viollet-le-Duc ait été fortement empreint de ses théories rationalistes, que cette prise de position ait été validée et saluée par les instances municipales et nationales de l'époque accréditant sa vision d'une architecture nouvelle, sa mort en 1879 a fortement remis en cause son projet. Lorsque son élève reprend la conception, il ne semble pas autant s'appliquer à mettre en œuvre les théories de son maître, et son goût pour l'académisme et l'éclectisme vient altérer la composition originelle en de nombreux points. Bien qu'il reprenne les formes dessinées en 1878, il ne semble pas voir la concept ayant produit ces formes, alors même que cette distinction est cœur de la théorie violletleducienne. Il s'est emparé des formes, les a débarrassé de leur raison et s'en est servi comme d'un support de travail en y appliquant une vision plus académique de l'architecture.

Le bâtiment que nous connaissons aujourd'hui présente donc cette double pensée, cette juxtaposition de deux visions opposées. Les théories rationalistes peuvent être redécouvertes en plusieurs points de la composition, dans l'aspect général du bâtiment aujourd'hui, mais la clarté de cette pensée est fortement altérée par le travail de Darcy qui est venu altérer le projet originel, à mi-chemin entre création nouvelle et conservation du projet rationaliste de son maître.

A travers ce travail de recherche concernant le musée des Augustins, nous pouvons aussi nous questionner sur l'enseignement de Viollet-le-Duc et sur la pérennité de sa vision de l'architecture auprès de ses élèves. Ses cours à l'École des Beaux-Arts ayant été assez mouvementés, son apprentissage se fait principalement par les écrits qu'il publie et au sein de son agence parisienne, où Darcy a travaillé. Pourtant, comme nous venons de le voir, Darcy applique peu les théories de son maître, malgré l'enseignement qu'il a reçu de lui. Certains de ses élèves (Darcy, Esquié, Abadie ...) ont appliqué une architecture encore très empreinte des théories académiques et de l'enseignement des Beaux-Arts. D'autres, comme Anatole de Baudot, ont continué dans cette voie et se sont emparés des nouvelles ressources du XX^{ème} siècle pour produire une nouvelle architecture. L'enseignement de Viollet-le-Duc était peut être trop en avance sur son temps pour que d'autres que lui aient la force de le défendre, et il faudra attendre les années 1930 pour qu'une nouvelle génération d'architectes se revendiquant de son enseignement émerge, porteuse des théories modernes qui se développeront alors, en France mais aussi

dans toute l'Europe, comme Viollet-le-Duc le préfigure dans son dernier entretien : « Si cette instruction développée chez les architectes de Vienne, n'a pas provoqué encore l'écllosion du style propre au XIXème siècle (...) leur a-t-elle permit d'élever des édifices remplissant parfaitement leur destination [...] La Russie cherche dans son propre fonds les éléments favorables à la constitution d'un art autonome [...] L'Italie restaure les vieux monuments avec un esprit critique très développé [...] la Belgique, la Hollande, les Danois et les Suédois cherchent la voie en étudiant les traditions locales et en s'appropriant les ressources qu'elles peuvent fournir. »¹

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

¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010 - Tome premier (1872) - Vingtième Entretien, p. 513-514

Bibliographie

Sources directes :

Bâtiment

- Relevés, photos

Archives municipales

- Plans d'exécution (1880 - 1887), D. Darcy, côtes 4M9 ;
- Dossier de chantier (1891 - 1901), D. Darcy, côte 4M10.

Archives du Musée des Augustins

- Dossier de plans et documents graphiques de 1873 à aujourd'hui

Relevés réalisés par l'agence AARP dans le cadre de la restauration des salons de peinture

Sources appliquées :

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010

FOUCAUD, Odile. *Toulouse : l'architecture au XIX^{ème} siècle*. Musée Paul Dupuy, Toulouse, 2000.

Article de FOUCART, Bruno in *Toulouse: les délices de l'imitation*. Paul Mardaga éditeur, Bruxelles, 1986.

FOUCART, Bruno (éd.), *Viollet-le-Duc. L'éclectisme raisonné*. Choix de textes, Paris, Denoël, 1984.

SHERMAN, Daniel J. *Pour une histoire des musées au XIX^e siècle*. Public et Musée, Paris, 1992.

INSTITUT FRANCAIS D'ARCHITECTURE. *Toulouse : Les délices de l'imitation*. Mardaga éditeur, Bruxelles, 1986

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE. *L'œuvre toulousaine de Viollet-le-Duc*. Edouard Privat, Libraire-Editeur, Toulouse, 1957

Sources savantes :

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Entretiens sur l'architecture*. Morel et compagnie éditeur, Paris, 1872. Réédité par Infolio éditions, Paris, 2010

SCHAER, Rolland, *L'invention des musées*, Gallimard, Paris, 1983

CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*, Éditions du Seuil, Paris, 1992

LOYER, François. *Histoire de l'architecture française - De la Révolution à nos jours*, Éditions Mengès, 1999

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*. Editions Bance-Morel, Paris, 1854 à 1868. Consulté sur la version numérisée disponible sur Wikisource.

Table des illustrations

<i>Palais des Arts - Façade principale</i> - B. Cassien - 1876	14
Planche 62 de « <i>Les grands prix de Rome d'architecture de 1850 à 1900</i> » publié par l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris en 1904	
<i>Façade d'une maison de ville (fer et brique émaillée)</i> - E. Viollet-le-Duc - 1872	18
Planche XXXVI - <i>Entretiens sur l'architecture</i> - Tome Second	
<i>Vue d'une maison de ville</i> - E. Viollet-le-Duc - 1872	
Dix-huitième entretien - <i>Entretiens sur l'architecture</i> - Tome Second	
<i>Vue d'un marché avec salle au dessus (fer et maçonnerie)</i> - E. Viollet-le-Duc - 1872	19
Planche XXI - <i>Entretiens sur l'architecture</i> - Tome Second	
<i>Vue d'une salle voûtée (fer et maçonnerie)</i> - E. Viollet-le-Duc - 1872	
Planche XXII - <i>Entretiens sur l'architecture</i> - Tome Second	
Cadastre Napoléonien (1822-1860)	21
Consultable en ligne sur Géoportail	
Photographies du Temple des Arts	22
Archives Municipales de Toulouse et Archives du Musée des Augustins	
Plan du Couvent des Augustins avant les destructions de 1868	
Archives du Musée des Augustins	
Redessin du plan de Viollet-le-Duc pour le projet (1878)	25
Plan original conservé aux Archives Municipales de Toulouse : 4M8/6	
Redessin du plan de Darcy pour le projet (1880)	27-28
Plan original aux Archives Municipales de Toulouse : 26Fi50	
Redessin du plan actuel de l'aile Darcy/Viollet-le-Duc	28
Copie du plan original conservé aux Archives du Musée des Augustins	
Redessin de la façade de Viollet-le-Duc pour le projet (1878)	29
Façade originale conservée aux Archives Municipales de Toulouse : 4M8/6	
Photographie actuelle de la salle de sculpture romane	30
Redessin de la façade de Darcy pour le projet (1880)	31
Façade originale conservée aux Archives Municipales de Toulouse : 26Fi50	
Relevé de la façade actuelle sur le rue Alsace-Lorraine fourni par l'agence AARP	32
Photographies actuelles de la façade sur la rue Alsace-Lorraine	33
Carte de la présence de l'argile dans les sols de France métropolitaine disponible sur le site géorisques.gouv.fr	36
Extraits du dossier de chantier du Musée des Augustins	37
Archives Municipales de Toulouse : 5M319.1	

Le rationalisme constructif à Toulouse

Extrait du dossier d'exécution du projet Archives Municipales de Toulouse : 4M9.64E	38
Photographie actuelle du pavillon de l'administration	
Analyse de la présence de la pierre sur les façades redessinées des trois projets	40
Analyse de la descente des charges sur les façades redessinées des trois projets	
Extraits de la façade de Viollet-le-Duc pour le projet (1878) Archives Municipales de Toulouse : 4M8/6	42
Photographies actuelles de la façade sur le rue Alsace-Lorraine	43
Extraits du dossier d'exécution du projet par Darcy (1882) Archives Municipales de Toulouse : 4M9	45
<i>Vue d'un marché avec salle au dessus (fer et maçonnerie) - E. Viollet-le-Duc - 1872</i> Planche XXI - <i>Entretiens sur l'architecture</i> - Tome Second	46
<i>Vue d'une salle voûtée (fer et maçonnerie) - E. Viollet-le-Duc - 1872</i> Planche XXII - <i>Entretiens sur l'architecture</i> - Tome Second	
Extrait d'une coupe transversale de Viollet-le-Duc pour le projet (1878) Archives Municipales de Toulouse : 4M8/7	47
Extrait du dossier d'exécution du projet par Darcy (1882) Archives Municipales de Toulouse : 4M9	
Extrait du dossier de chantier du projet par Darcy (1887) Archives Municipales de Toulouse : 4M10	48
Photographie actuelle des salons de peinture	

Annexes

Travail de Viollet-le-Duc en région toulousaine

- Étude des monuments de la région toulousaine dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*. 62
- Étude des monuments de Toulouse dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*. 63
- Restauration et construction dans un rayon de 100km 65

Les acteurs du projet 66

Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

- Le Couvent des Augustins avant 1831 69
- Le Temple des Arts de 1831 à 1868 70
- Projet de Viollet-le-Duc en 1878 71
- Projet de Darcy en 1880 72
- Projet réalisé en 1901 73
- Le couvent restauré dans les années 1960 74
- Planche comparative des plans successifs 75

Les projets des architectes - 1/300

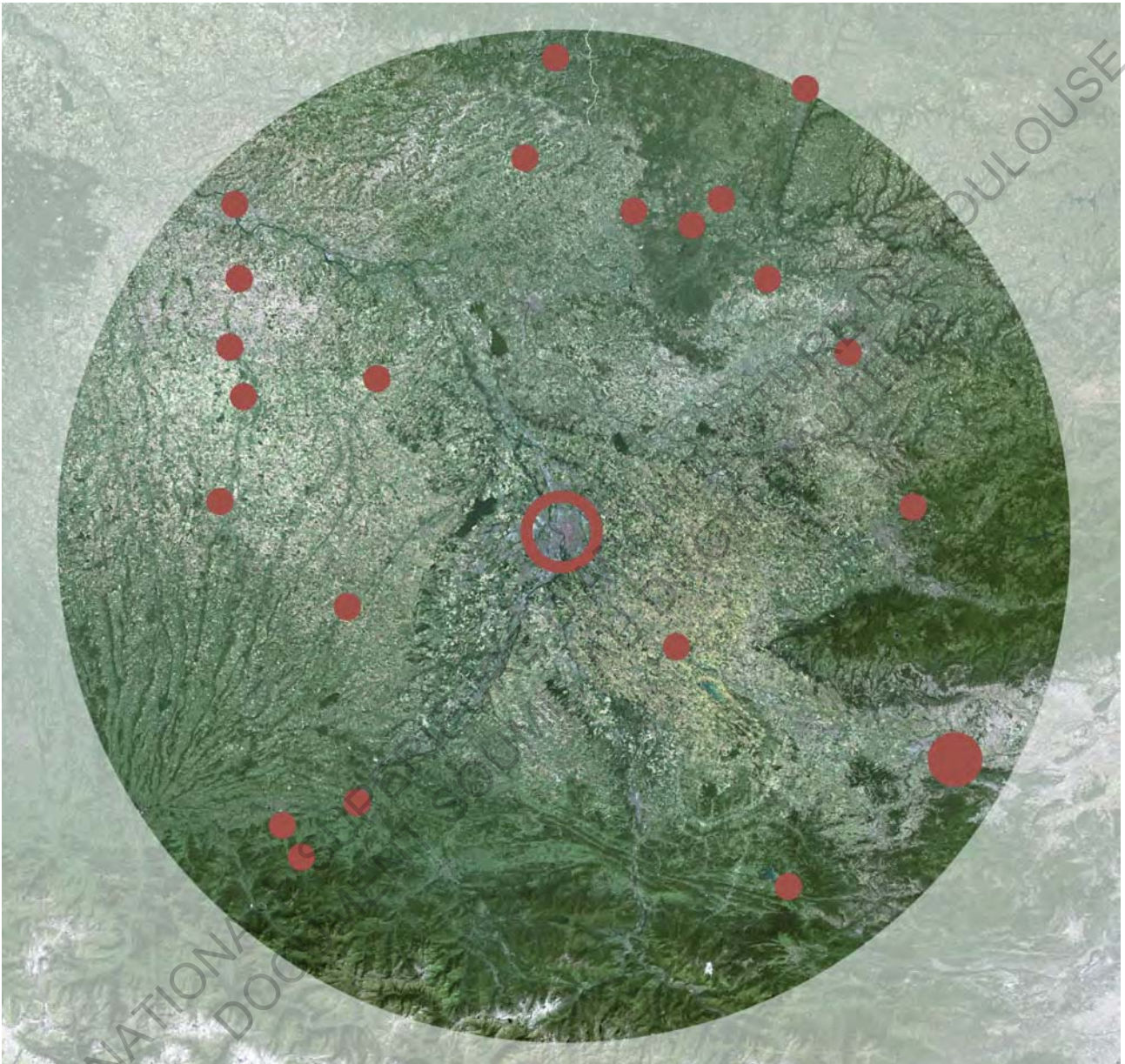
- Projet de Viollet-le-Duc en 1878 76
- Projet de Darcy en 1880 77
- Projet réalisé en 1901 78
- Planche comparative : présence de la pierre 79
- Planche comparative : une travée des trois projets 80

Extraits d'archives (Archives Municipales de Toulouse)

- Projet primitif de Viollet-le-Duc (1873) - Côte 4M8 82
- Projet de Viollet-le-Duc (1878) - Côte 4M8 83
- Projet de Darcy (1880) - Côte 26f50 85
- Extraits du dossier d'exécution et du dossier de chantier 86
Darcy, 1882 et 1887
- Photographies de la construction du pavillon sur la Rue de Metz 87
Fin des années 1890
- Photographies d'époque 88
Début du XX^{ème} siècle
- Photographies actuelles 89

Travail de Viollet-le-Duc en région toulousaine

Étude des monuments de la région toulousaine dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*.



Dans la rédaction de son *Dictionnaire raisonné*, Viollet-le-Duc étudie plusieurs centaines de monuments du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle en France et quelques-uns à l'étranger. Il relève, dessine, analyse, décrit ces monuments pour illustrer chaque définition de son *Dictionnaire*.

En région toulousaine, il se penche particulièrement sur la brique, les clochers (de type toulousain), une majorité d'églises, quelques manoirs et châteaux et des édifices agricoles.

On peut noter quelques régions qui ont particulièrement été étudiées par l'architecte : Auch et ses alentours, Saint-Gaudens et ses alentours (notamment Saint Bertrand de Comminges), les Causses du Quercy (notamment Saint-Antonin Noble-Val), le grand travail qu'il réalise à Carcassonne en parallèle de la restauration de la Cité et bien sur Toulouse, où il se penche sur une dizaine d'édifices, comme on peut le voir dans la carte suivante.

Travail de Viollet-le-Duc en région toulousaine

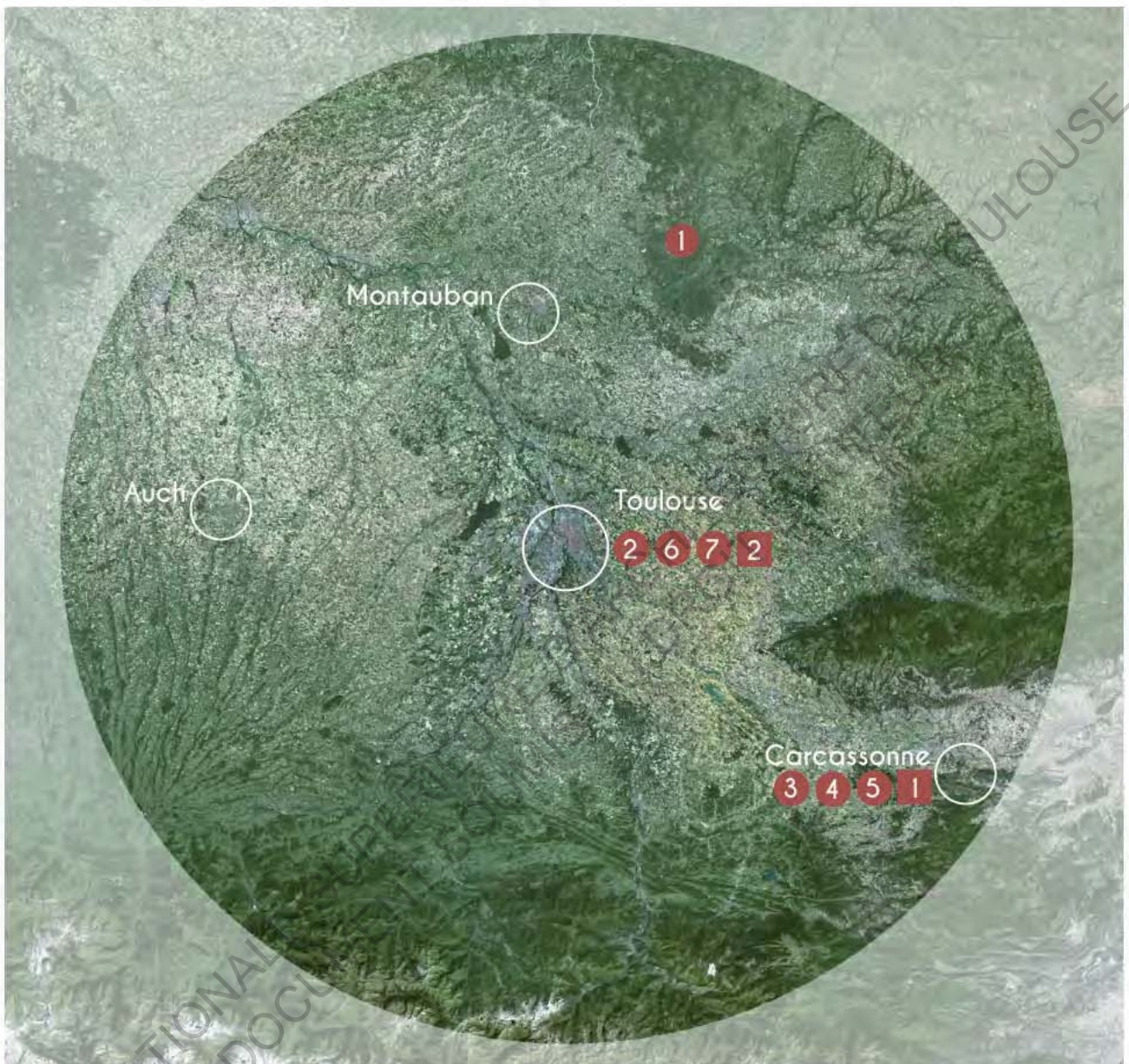
Étude des monuments de Toulouse dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle*.



- 1 - Cathédrale Saint-Étienne
- 2 - Château Narbonnais (aujourd'hui disparu, à l'emplacement du Palais de Justice)
- 3 - Collège Saint Raymond (aujourd'hui musée Saint Raymond)
- 4 - Couvent des Cordeliers (aujourd'hui disparu, à l'emplacement de la Banque de France)
- 5 - Couvent des Jacobins
- 6 - Saint Pierre des Chartreux (des Cuisines)
- 7 - Basilique Saint Sernin
- 8 - Église du Taur
- 9 - Fortifications de la ville
- 10 - Musée des Augustins

Travail de Viollet-le-Duc en région toulousaine

Restauration et construction dans un rayon de 100km



● Restaurations de Viollet-le-Duc dans un rayon de 100 km autour de Toulouse :

- 1 - Hôtel de Ville de St-Antonin-Noble-Val : 1842 - 1846
- 2 - Basilique St Sernin de Toulouse : 1845 - 1879
- 3 - Cité de Carcassonne : 1853 - 1874
- 4 - Basilique St Nazaire de Carcassonne : 1853 - 1874
- 5 - Cathédrale St Michel de Carcassonne : 1857
- 6 - Collège Saint-Raymond : 1868 - 1871
- 7 - Donjon du Capitole du Toulouse : 1873 - 1879

■ Constructions *ex nihilo* de Viollet-le-Duc dans un rayon de 100 km autour de Toulouse

- 1 - Eglise St Gimer de Carcassonne : 1849 - 1859
- 2 - Projet pour la nouvelle aile du Musée des Augustins de Toulouse : 1878

Les acteurs du projet

Eugène VIOLLET-LE-DUC (Paris : 1814 - Lausanne : 1879)

- Architecte et théoricien français du XIX^{ème} siècle ;
- Développe, défend et met en œuvre la restauration dite stylistique, et sauve ainsi parmi les monuments les plus importants du patrimoine français ;
- Créé et soutient une politique de protection des monuments historiques (tout en en inventant leur définition claire et nette) ;
- Produit des traités d'architecture marqués par un rationalisme préfigurant toute l'architecture du XX^{ème} siècle à travers ses *Entretiens sur l'architecture* (1872) ;
- Réalise un immense inventaire du patrimoine médiéval français à travers son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle* ;
- En parallèle de ses restaurations il réalise plusieurs bâtiments : musée, châteaux, maisons...

Denis DARCY (Cateau Cambrésis : 1823 - Asnières-sur-Seine : 1904)

- Architecte ayant suivi les cours des Beaux Arts de Toulouse (1839 - 1842) sous la direction de Labrouste ;
- Par la suite, travaille dans les agences parisiennes de Viollet-le-Duc, Labrouste et Lassus, avant d'avoir ses propres agences à Paris et Asnières sur Seine, de 1875 à 1904 ;
- Il est ACMH de l'Eure, l'Eure-et-Loir, la Sarthe et la Moyenne de 1897 ;
- Réalise plusieurs restaurations dans le Jura, l'Indre, l'Eure, le Cher...

Ernest ROSCHACH (Toulouse : 1837 - Toulouse : 1909)

- Archiviste, historien et conservateur de musée ;
- Connu pour son rôle important aux archives municipales de Toulouse ;
- Réalise un grand travail d'histoire sur Toulouse et le Languedoc ;
- C'est lui qui, en tant que conservateur du musée des Augustins, fait appel à Viollet-le-Duc pour la construction de la nouvelle aile, avant que le projet ne revienne à Denis Darcy.

Jean Jacques ESQUIÉ (Toulouse : 1817 - ? : 1884)

- Elève d'Urbain Vitry à l'école des Arts et Sciences de Toulouse ;
- Devient architecte de la ville de Toulouse et seconde Viollet-le-Duc lors de la restauration de la basilique St Sernin ;
- Réalise de nombreux projets publics dans Toulouse et ses environs, comme l'Hôpital Marchand, la prison St Michel... ;
- Il devient inspecteur des monuments historiques sous la direction de Viollet-le-Duc ;
- Il officie en tant qu'architecte de terrain lors de la construction de la nouvelle aile du Musée des Augustins.

Joseph GALINIER (Toulouse - 1848 : Paris - 1917)

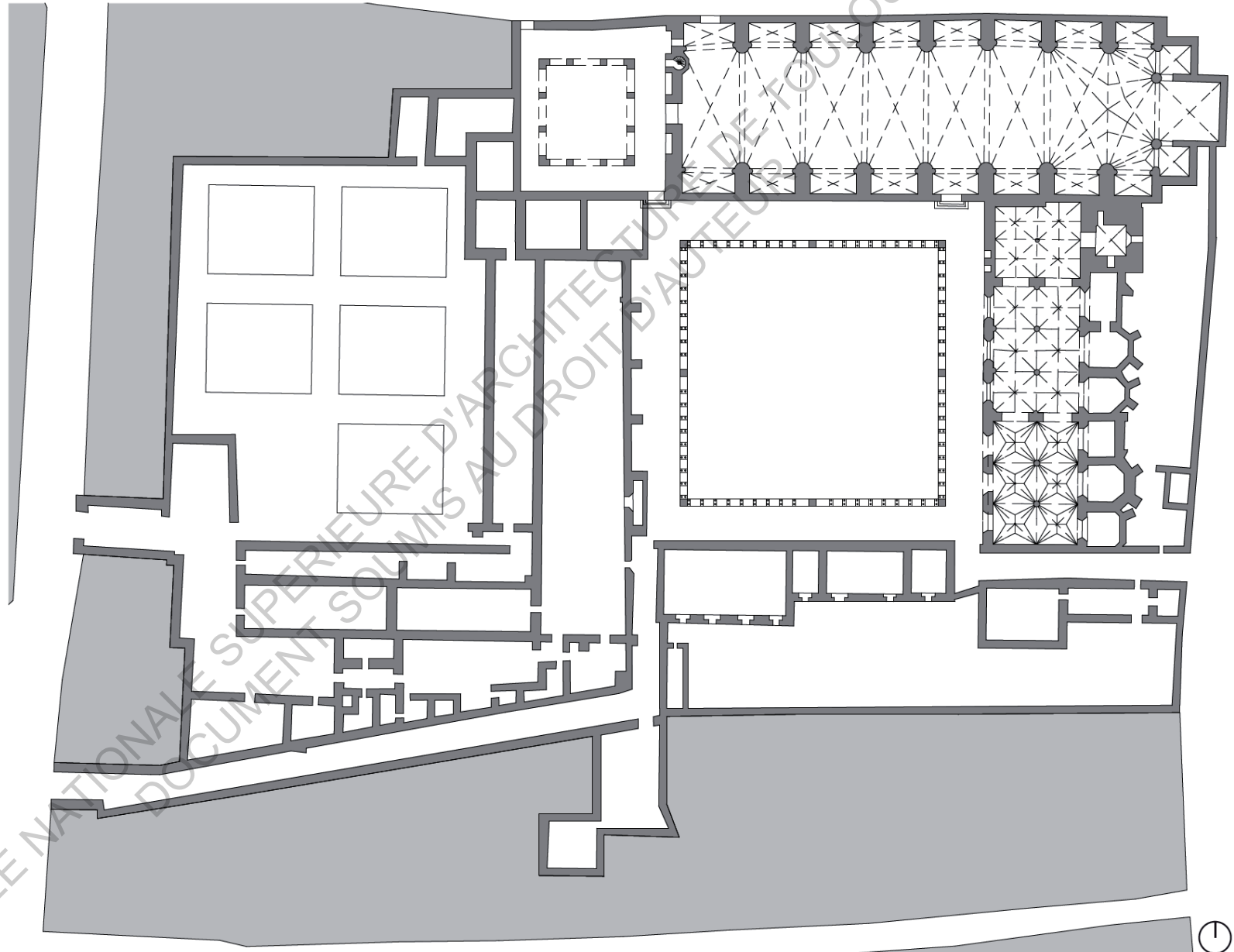
- Elève de l'École des Beaux-Arts de Toulouse de 1869 à 1874 ;
- Occupe diverses place à la municipalité, notamment architecte en Chef de la Ville de Toulouse de 1888 à 1895 ;
- C'est sous ce poste qu'il collabore avec Darcy pour le projet des Augustins dès 1880 et dirige les travaux de construction qui se terminent en 1901 ;
- Il est en parallèle architecte des chemins de fer du Midi de 1896 à 1913 ;
- Il réalise de nombreux édifices dans la région toulousaine (théâtre de Castres, Banque de France de Toulouse, immeuble de la Dépêche...).

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

Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

Le Couvent des Augustins
Avant 1831

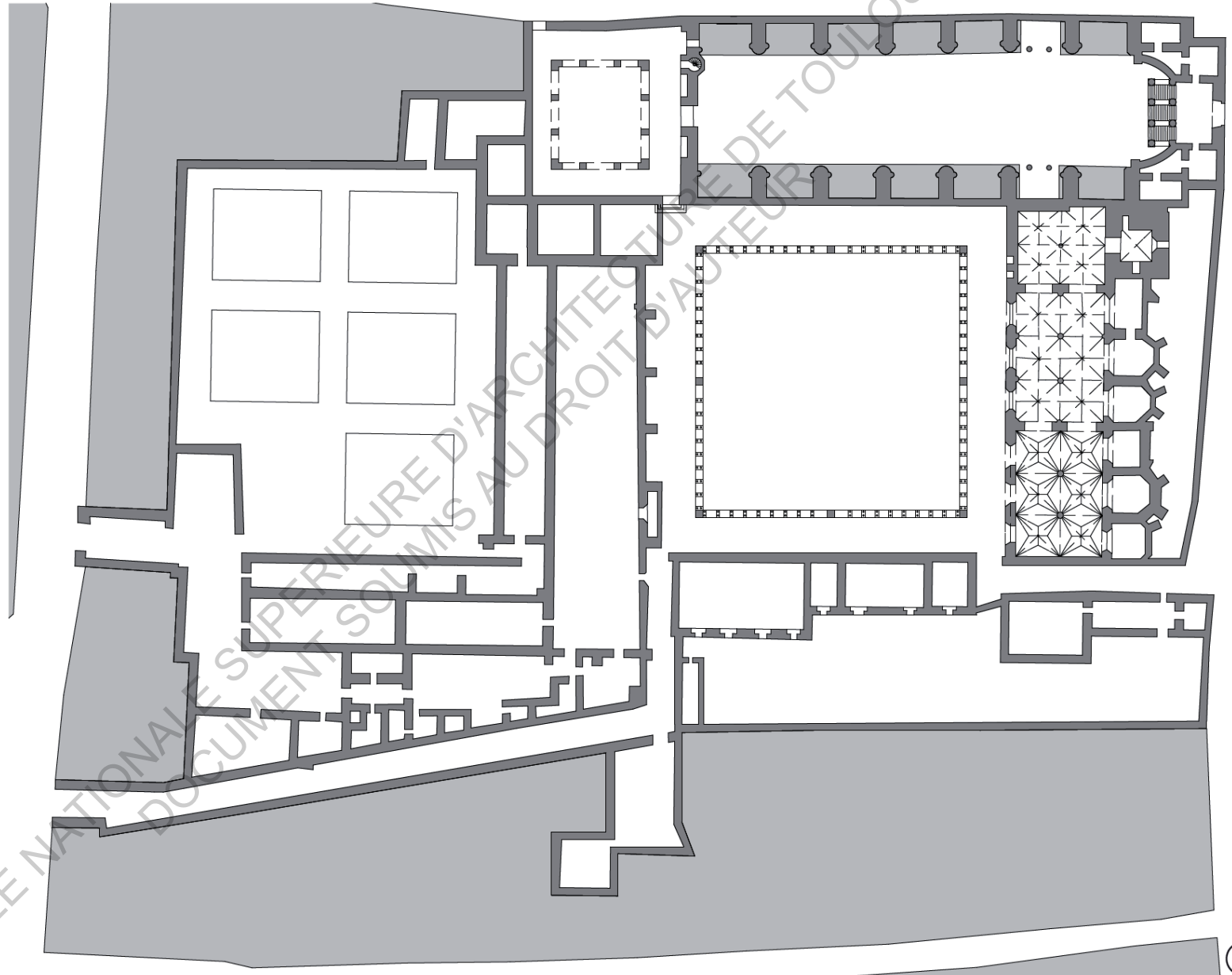
Couvent médiéval fondé au XIII^{ème} siècle et fortement remanié à toutes les époques jusqu'au XVII^{ème} siècle



Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

Le Temple des Arts
De 1831 à 1868

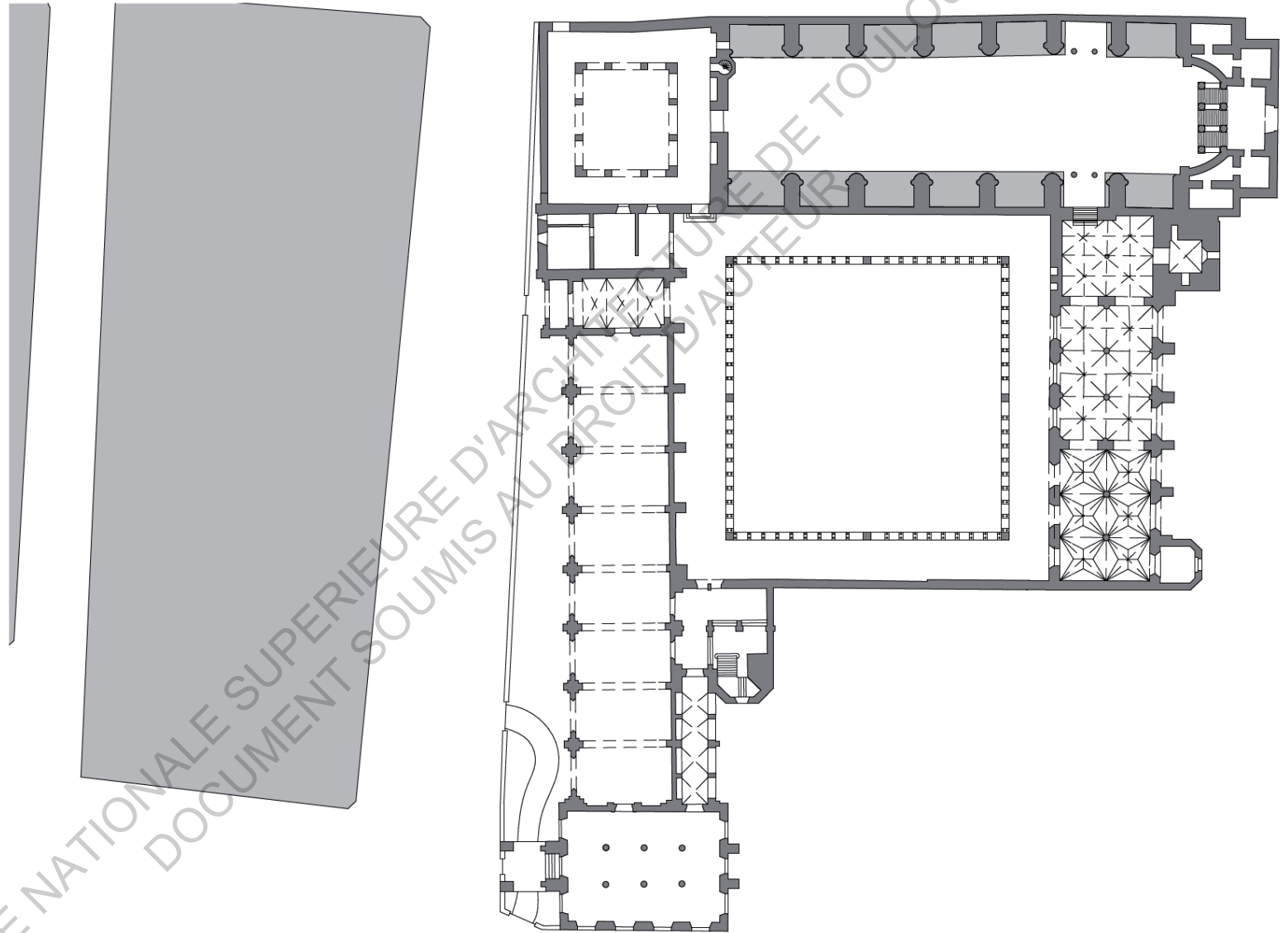
Le conseil municipal charge Urbain Vitry de l'aménagement d'une galerie d'exposition dans l'église. Il suspend une voûte en stuc classique, et dissimule les chapelles latérales, organisant un espace d'exposition respectant les canons académiques. Des aménagements sont aussi réalisés dans les salles capitulaires à l'Est du cloître.



Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

Projet de Viollet-le-Duc 1878

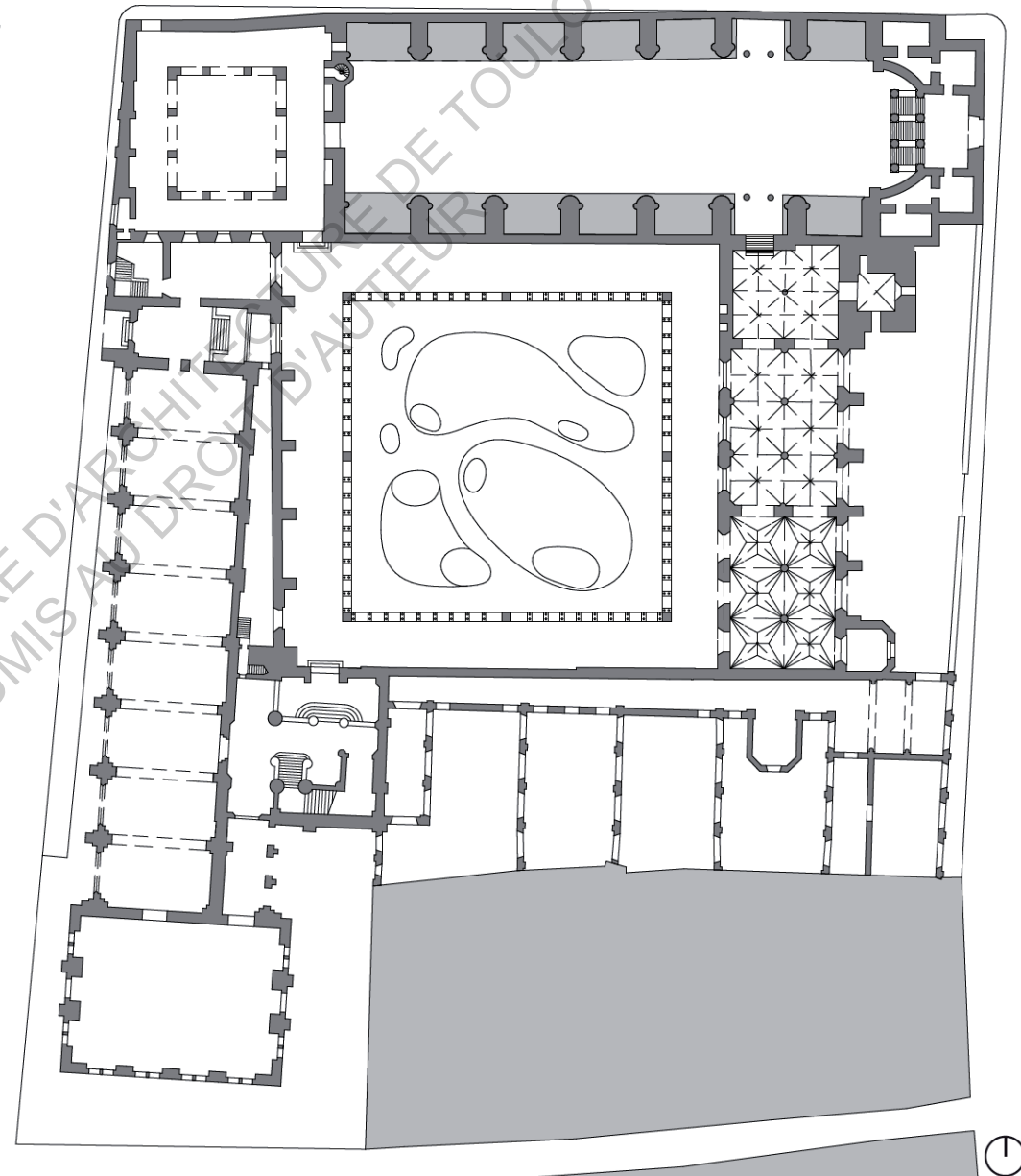
En 1868, la municipalité rachète la partie Ouest du couvent dans le projet de percement de la rue Alsace-Lorraine. Viollet-le-Duc est appelé pour concevoir l'aile qui prendra la place du réfectoire le long de cette nouvelle voie. Il présente son projet, réalisé en collaboration avec Darcy, au Conseil municipal qui l'accepte.



Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

**Projet de Darcy
1880**

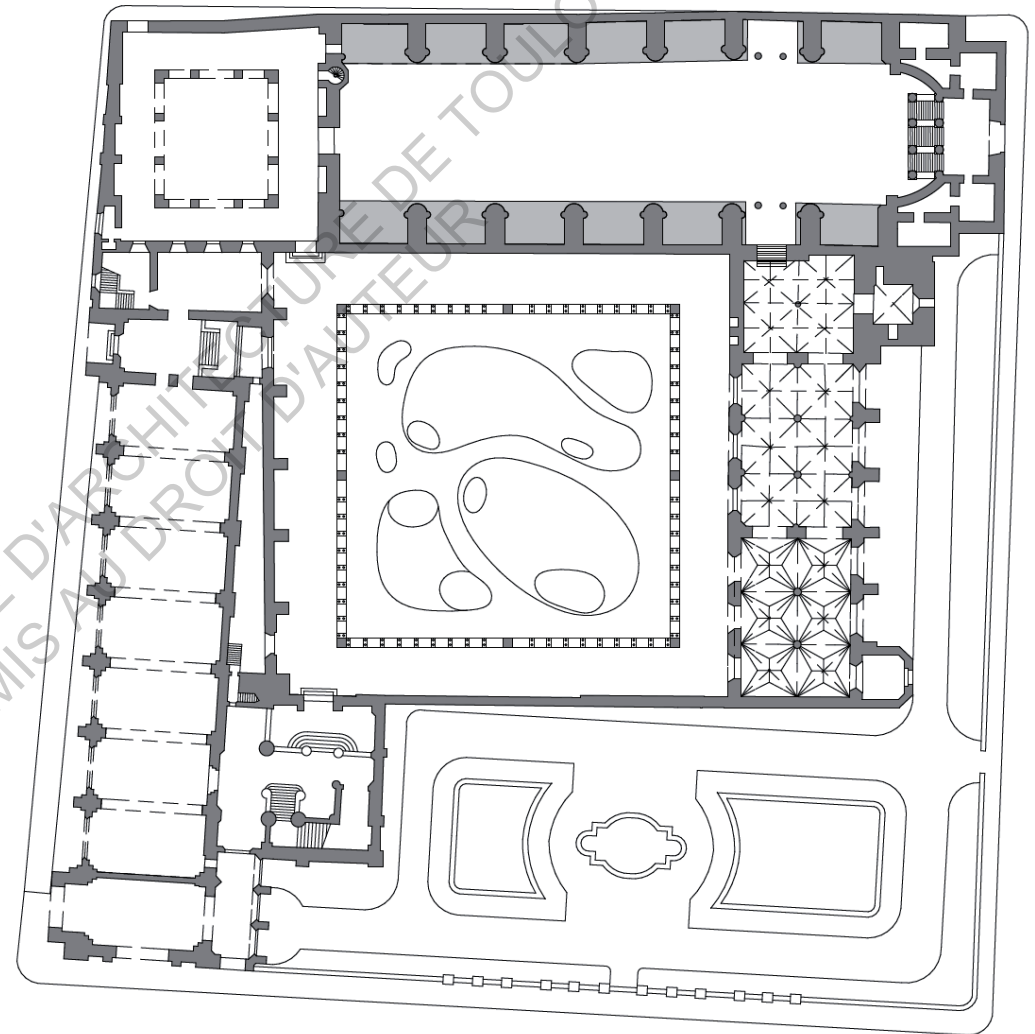
Lorsqu'il reprend le projet après la mort de Viollet-le-Duc, il applique les recommandations du Conseil des Bâtiments Civils qui demande une rotation de l'ensemble du bâtiment pour s'aligner à la rue Alsace-Lorraine et une plus grande place donnée à l'escalier d'honneur.



Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

**Projet réalisé
1901**

Le percement de la Rue de Metz réduit sensiblement le projet au Sud, le pavillon monumental disparaît au profit d'une travée de la galerie remaniée. Dans les années 1960, l'église retrouve son aspect gothique et une nouvelle entrée est aménagée.

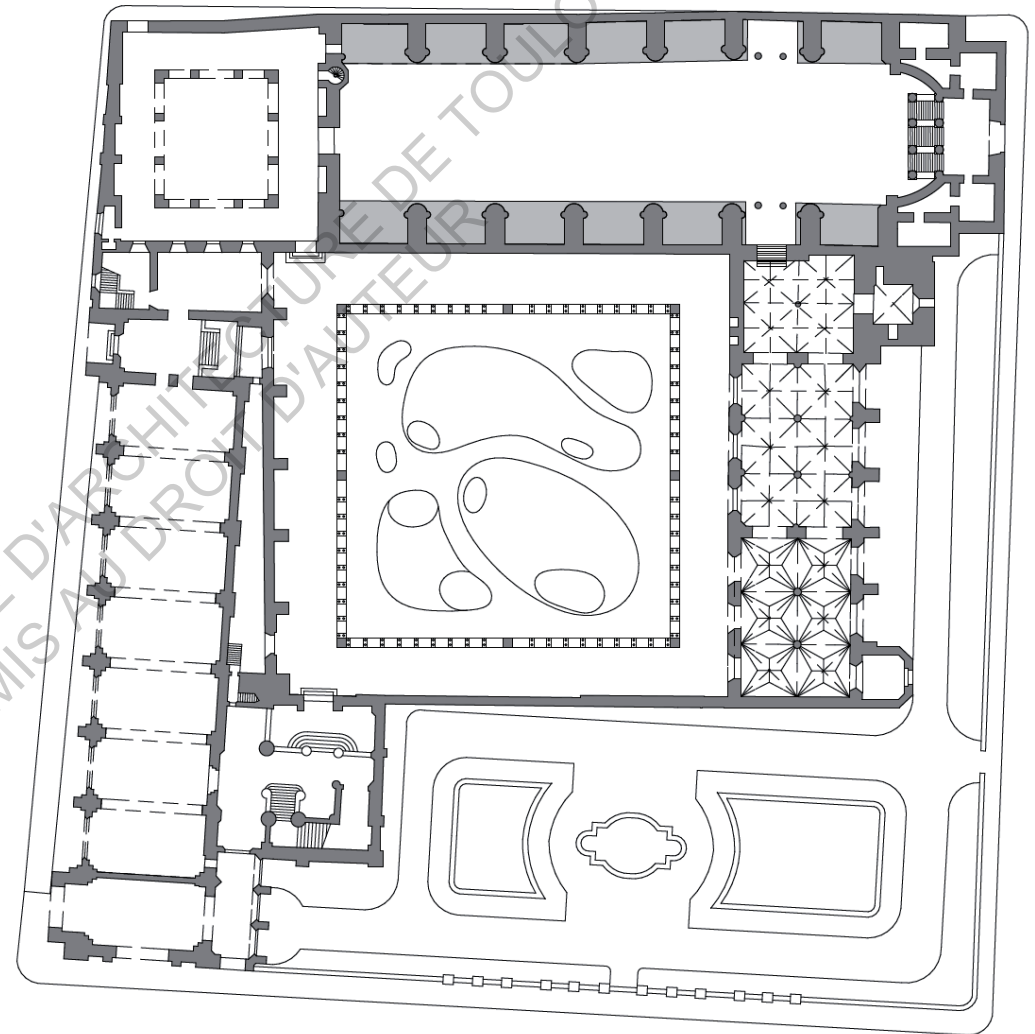


Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

Le couvent restauré**Années 1960**

Dans les années 1960, Sylvain Stym-Popper engage de grands travaux pour redonner son aspect originel au couvent. Il rétablit l'église dans son style gothique méridional d'origine, avant les travaux menés par Vitry. Dans l'aile Est, il reconstruit une chapelle et ajoute l'aile Cézanne, nouvelle entrée du musée, à laquelle on accole le portail de la chapelle des Pénitents noirs, récemment détruite.

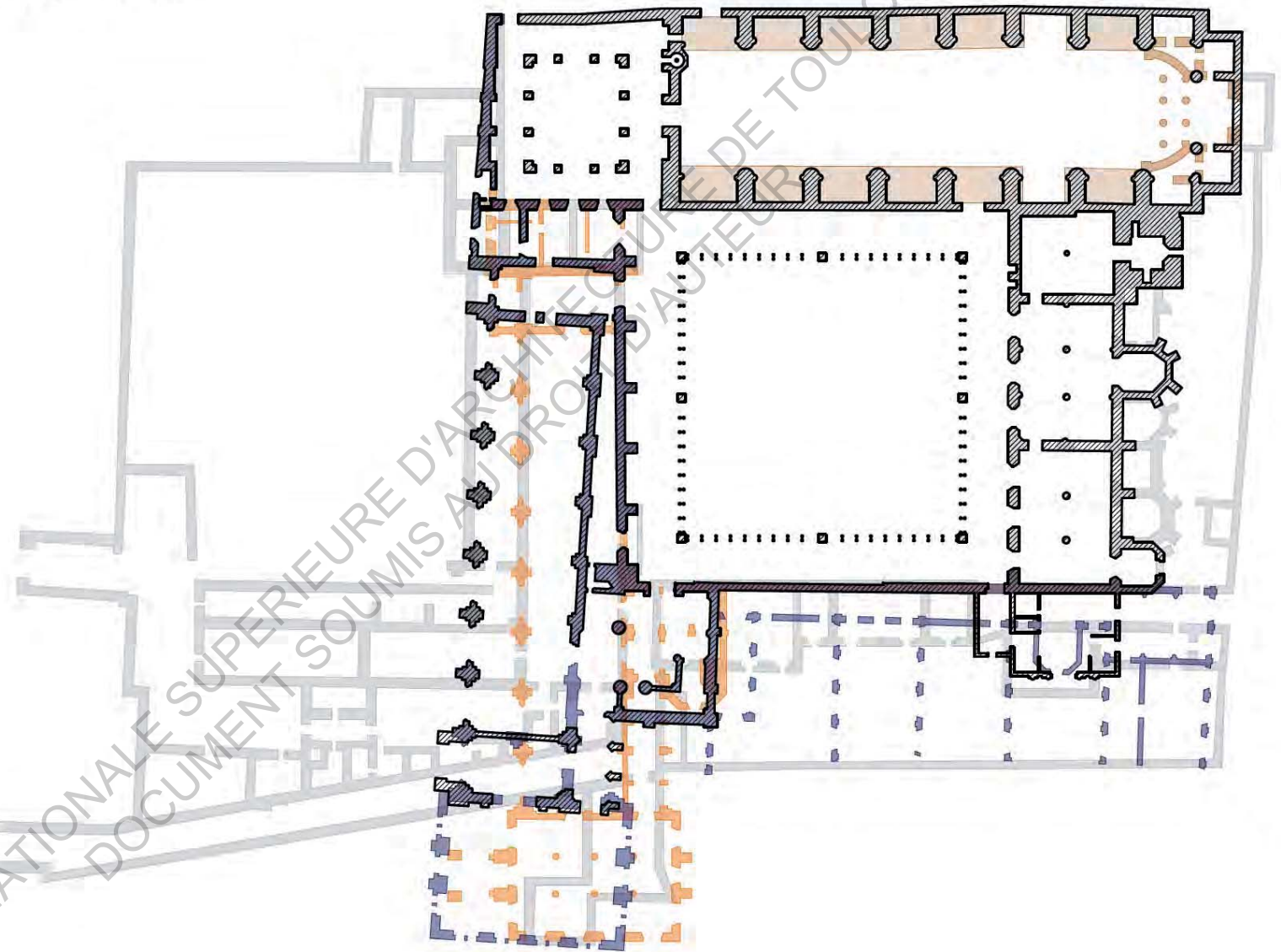
En 1995, les jardins du cloître sont réaménagés dans un style médiéval.



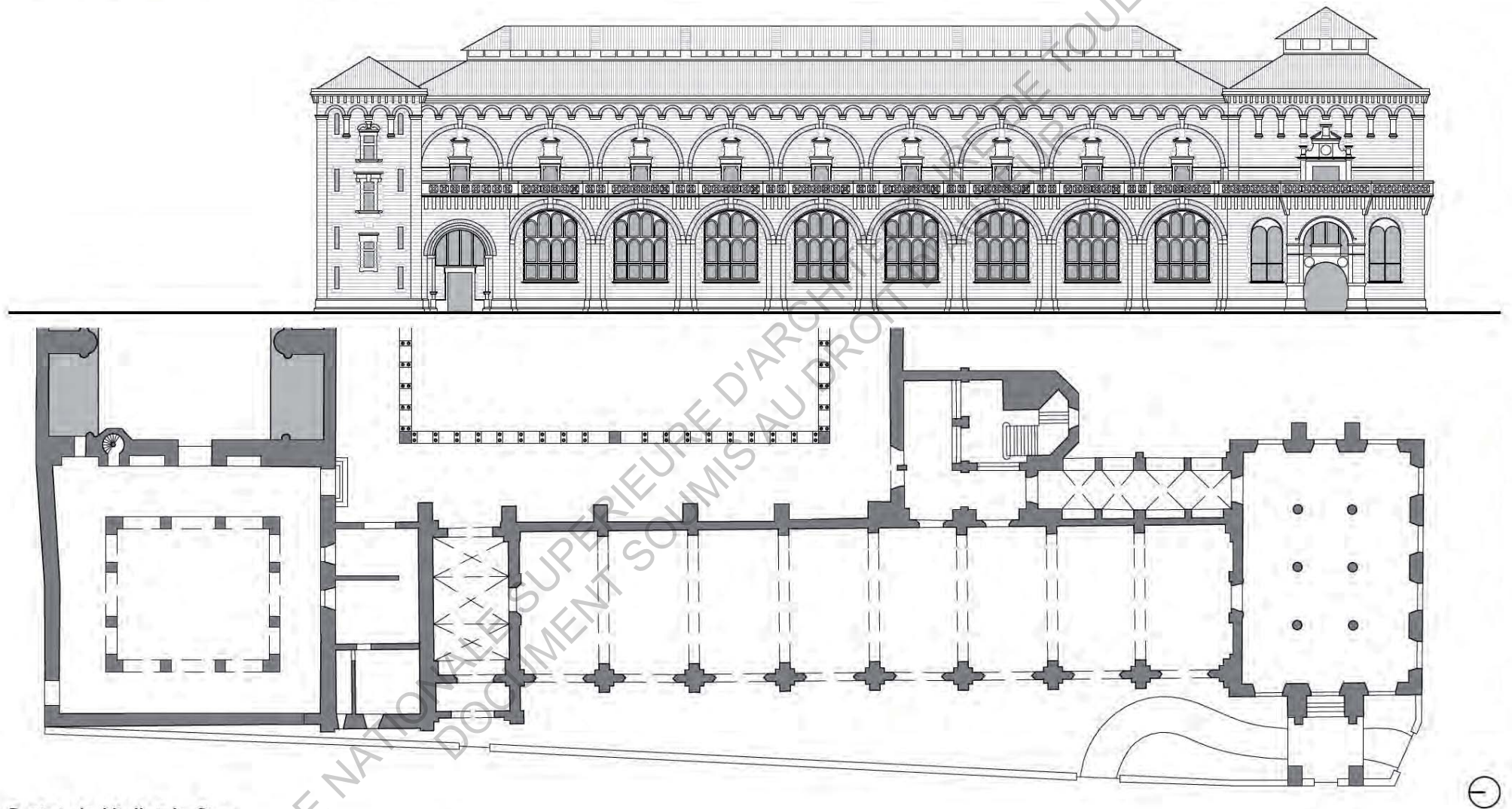
Chronologie des plans de 1831 à nos jours - 1/500

Légende

- Couvent des Augustins
- Aménagements de Vitry
- Projet de Viollet-le-Duc
- Projet de Darcy
- Projet réalisé



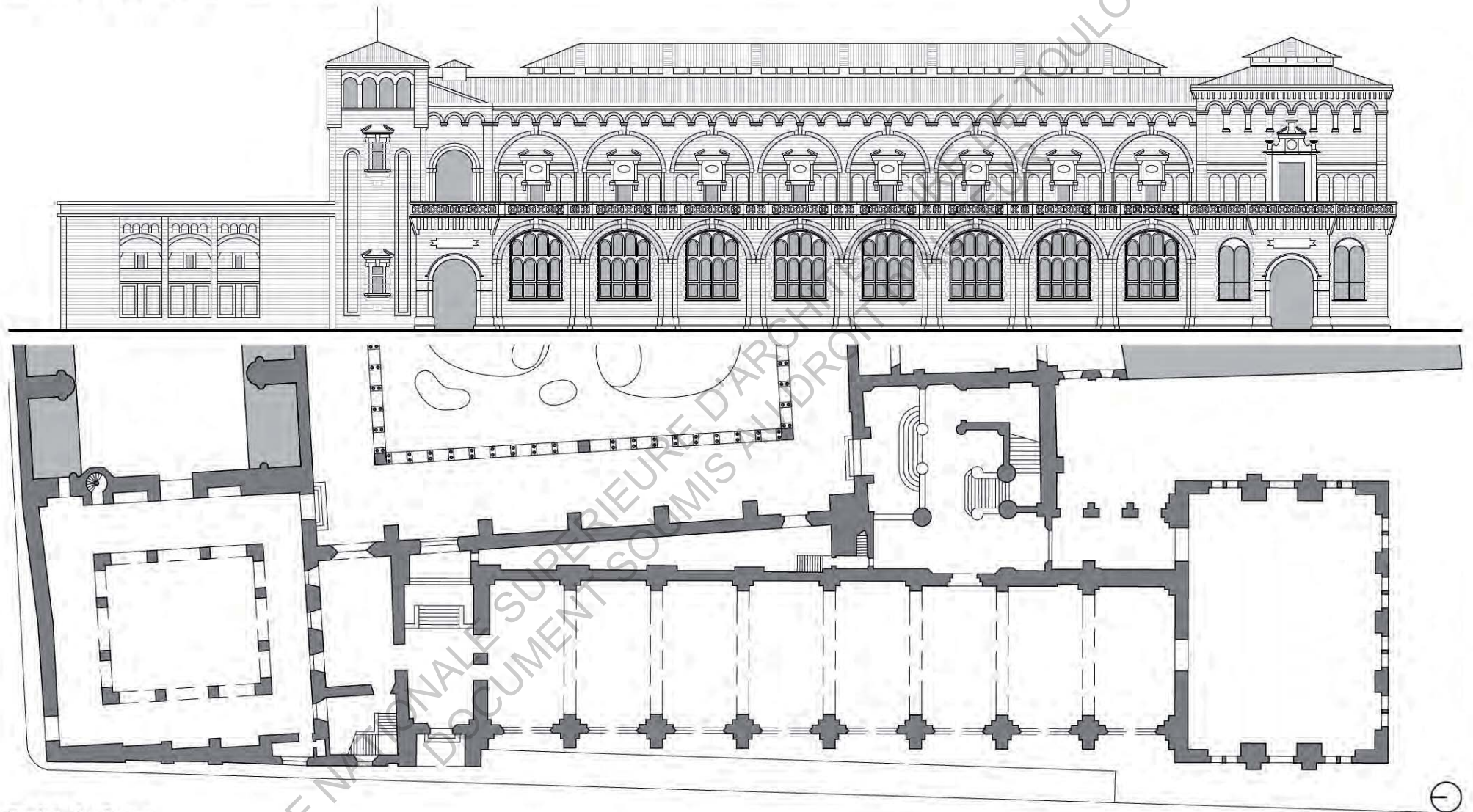
Les projets des architectes - 1/300 (Dessinée d'après l'archive portant la cote AM8 au Archives Municipales de Toulouse.)



**Projet de Viollet-le-Duc
1878**

Le premier projet développé par l'architecte parisien affirme trois entités : tour de l'administration, galerie, pavillon. Sans chercher la symétrie, la composition pondérée affirme la fonction de chaque entité par sa composition. Le tout est soumis à des règles de proportions qui affirment la stabilité et la structure de l'ensemble, soulignée par la modénature.

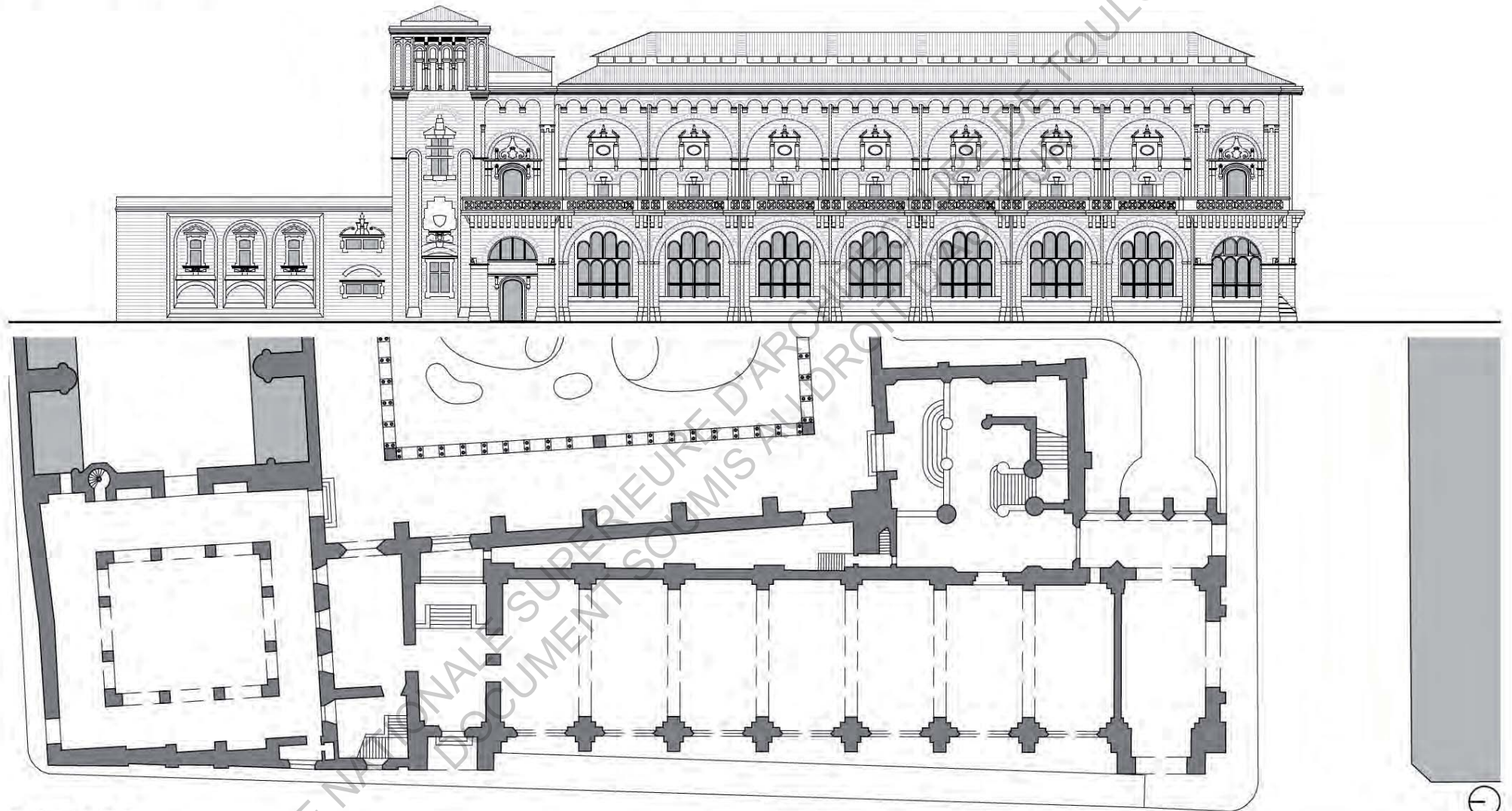
Les projets des architectes - 1/300 (Dessiné d'après l'archive portant la cote 261150 au Archives Municipales de Toulouse)



Projet de Darcy
1880

Le second projet remanié reprend l'organisation générale du premier projet. La façade du petit cloître est incluse dans le projet car une sur-épaisseur rattrape le biais du nouvel alignement. La modénature prend une plus grande place dans le projet, dans la tour de l'administration et le premier étage de la galerie notamment.


Les projets des architectes - 1/300 (Relié de la façade fourni par l'agence AARP)



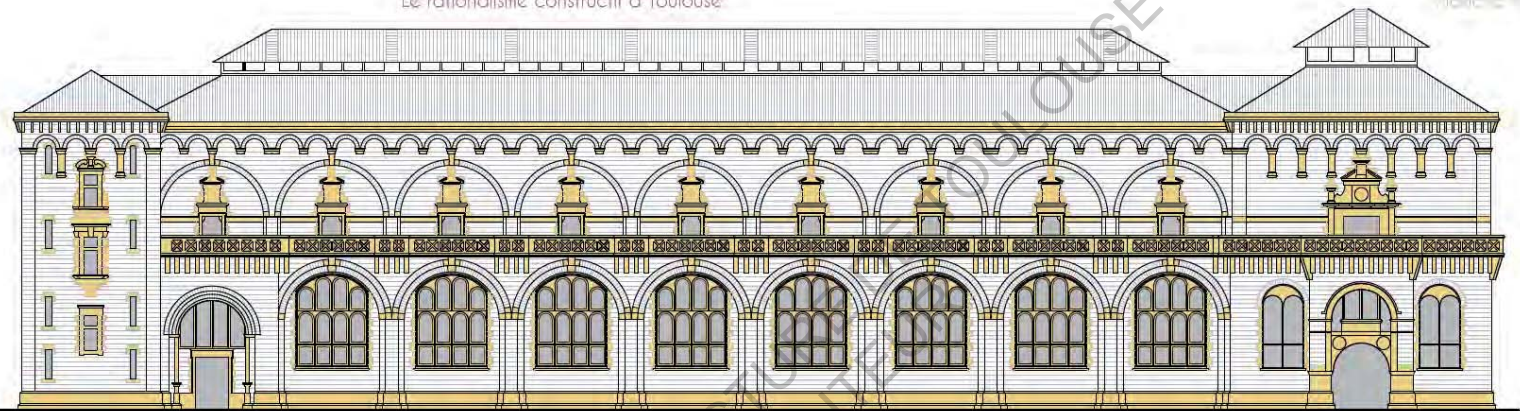
Projet réalisé
1901

Le projet réalisé et inauguré en 1901 reprend dans les grandes lignes celui présenté en 1880, mis à part la modification du pavillon Sud due au percement de la rue de Metz. Le pavillon monumental présent jusque là disparaît au profit d'un travail dans la trame de la galerie, transformant la huitième travée en pavillon d'entrée.

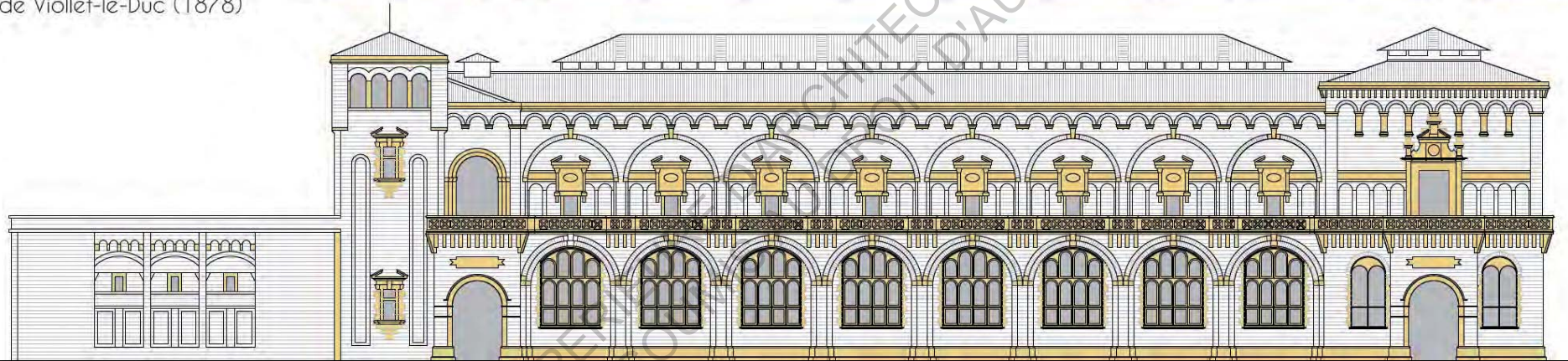
Utilisation de la pierre - 1/300

 Pierre de Carcassonne
ou de Beaucaire

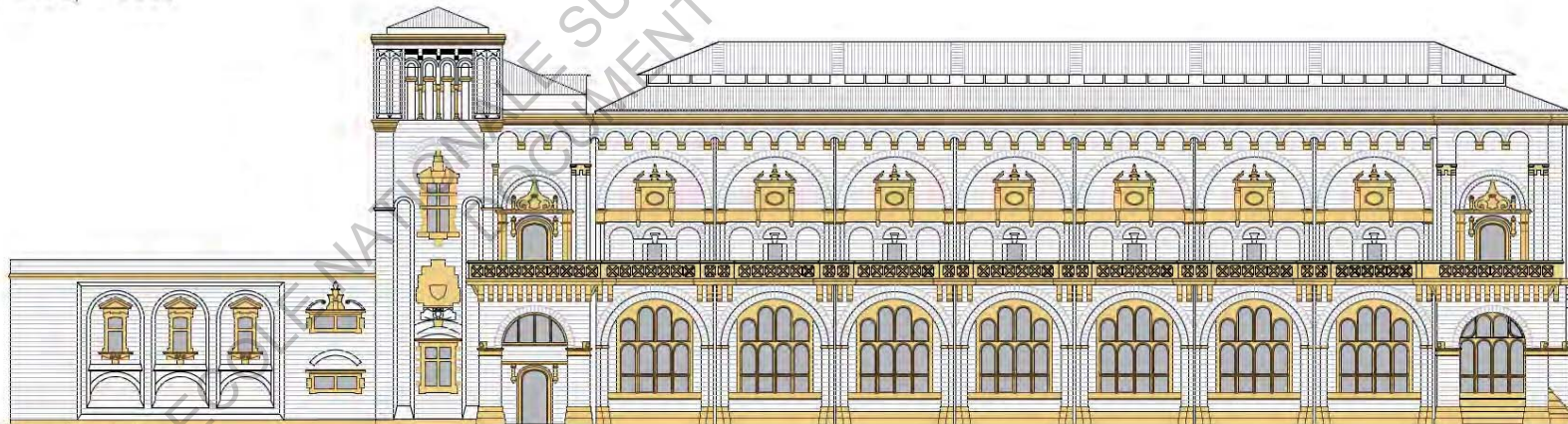
 Brique



Projet de Viollet-le-Duc (1878)



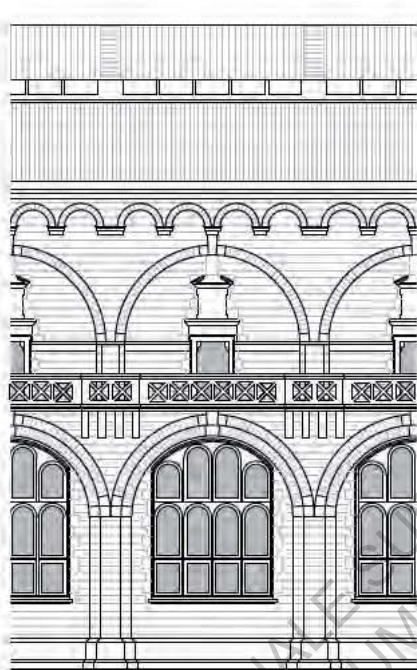
Projet de Darcy (1880)



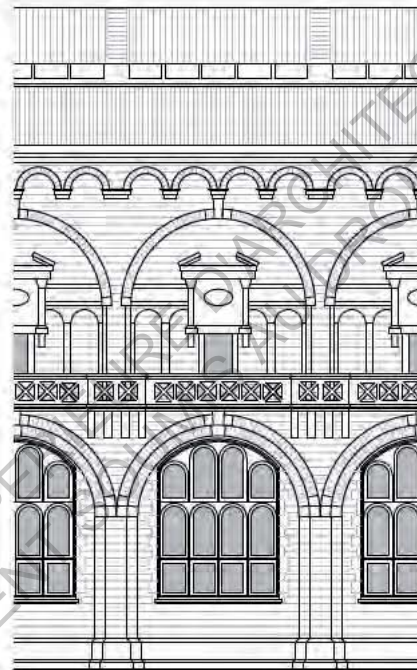
Projet réalisé (1901)

Patrimoines : théories et dispositifs

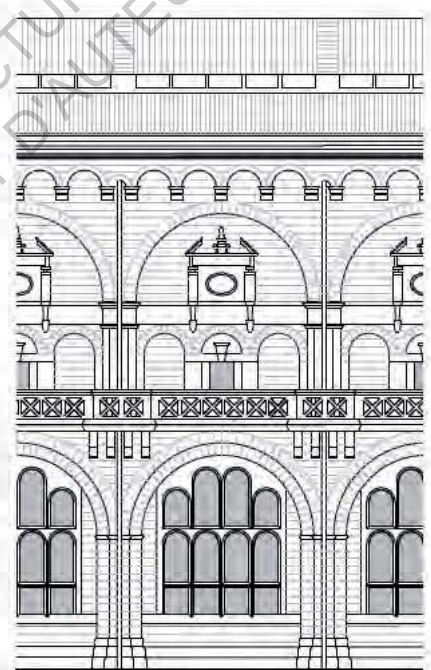
Planche comparative d'une travée des trois projets - 1/250



Projet de Viollet-le-Duc (1878)



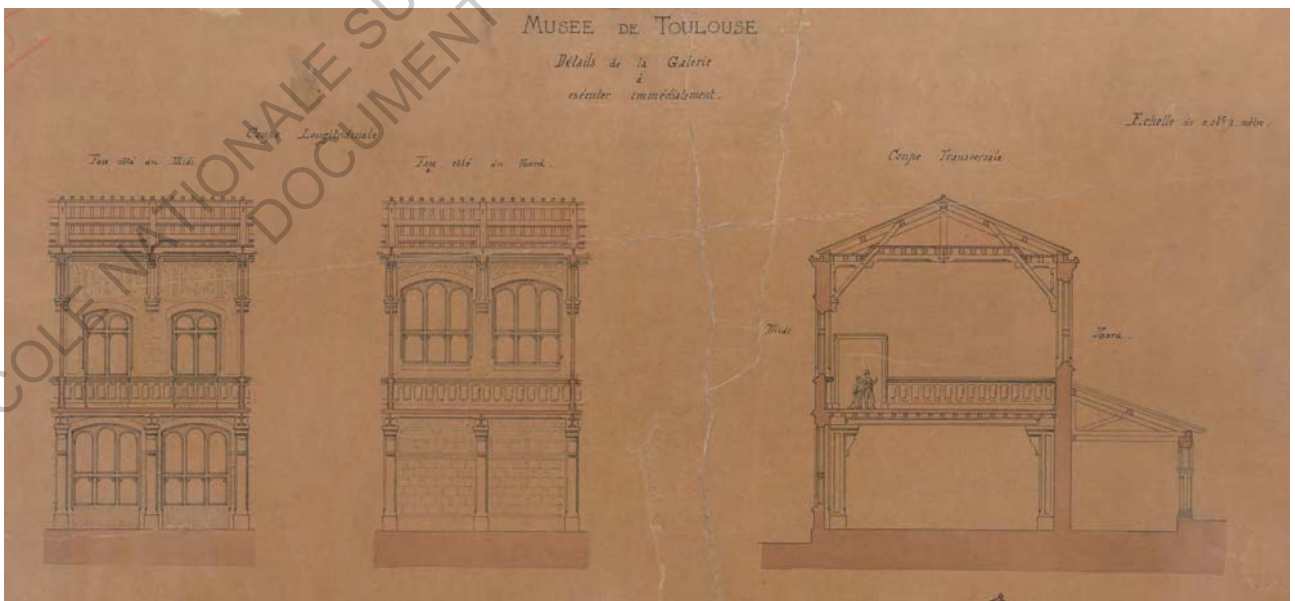
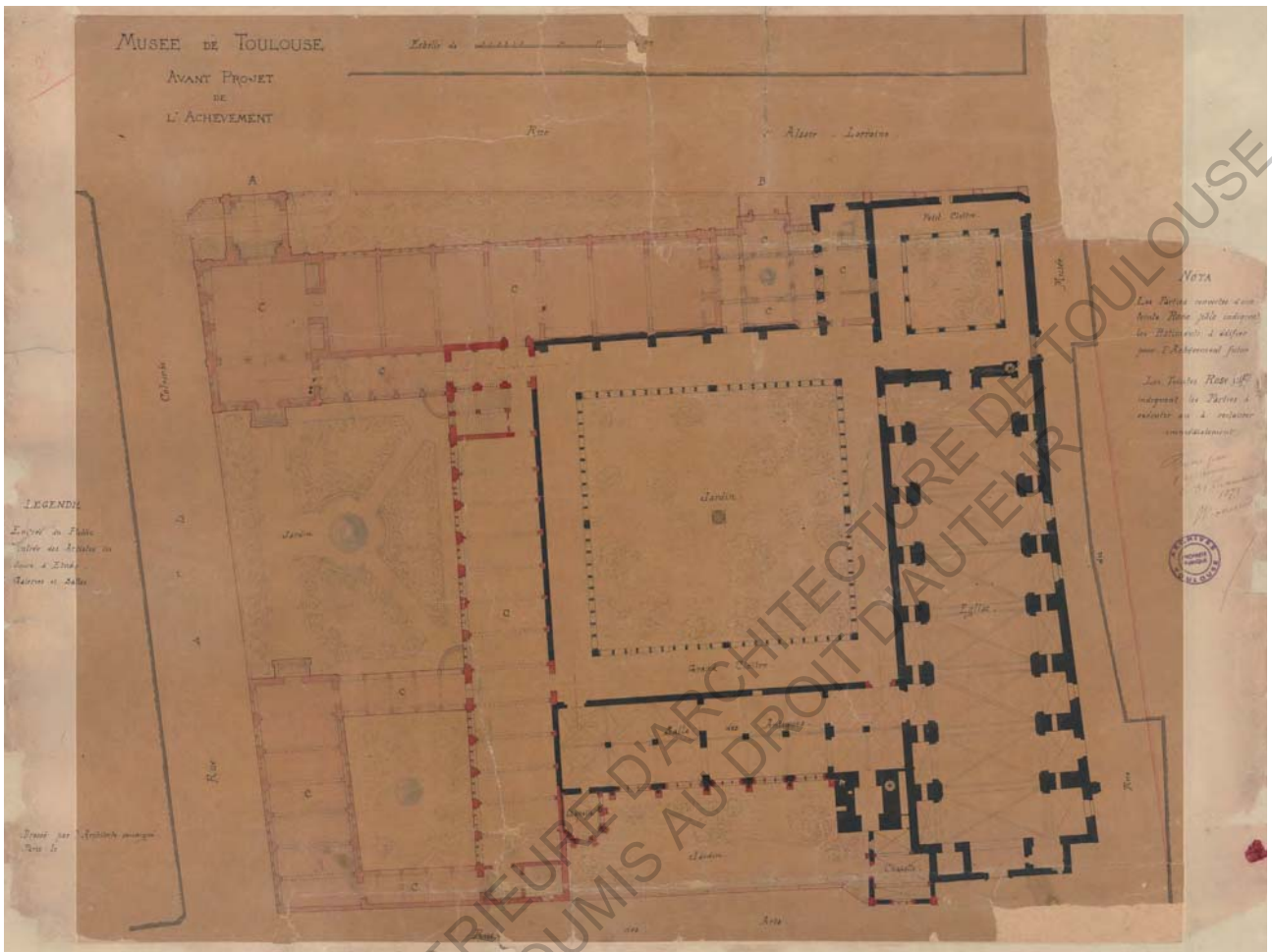
Projet de Darcy (1880)



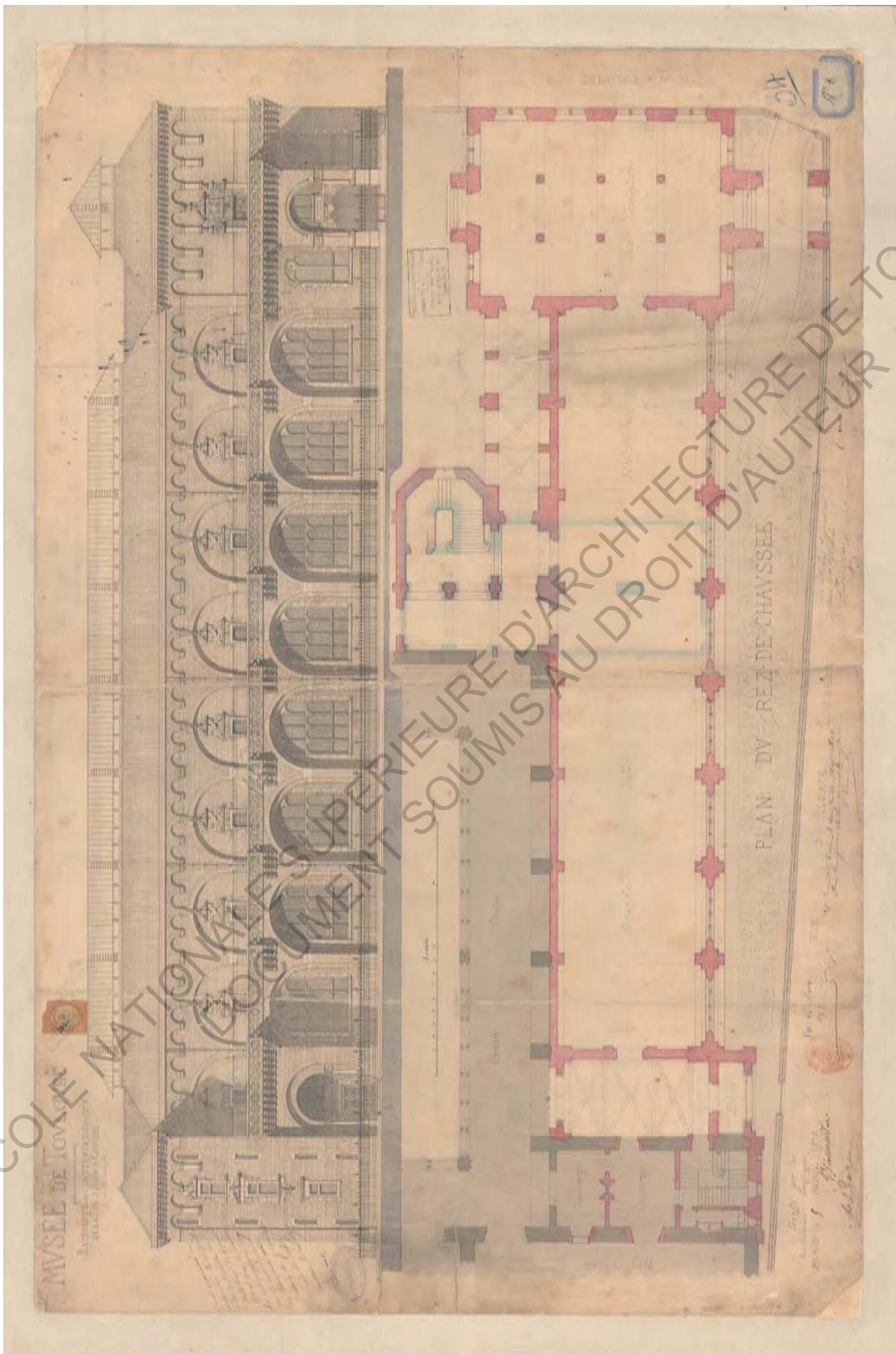
Projet de Darcy réalisé (1901)

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
PROJET D'AUTEUR

Projet primitif de Viollet-le-Duc (1873) - Côte 4M8

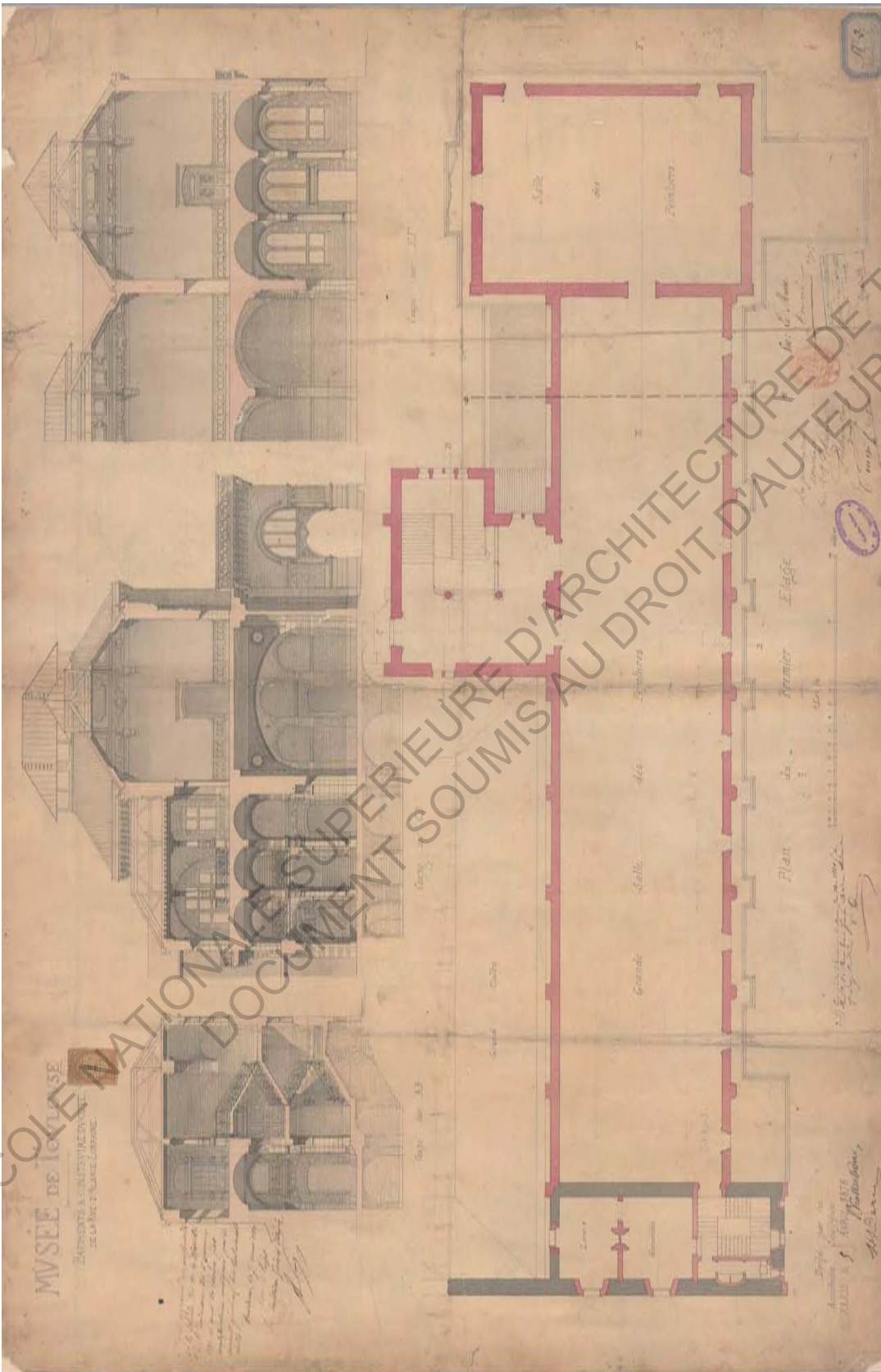


Projet de Viollet-le-Duc (1878) - Côte 4M8



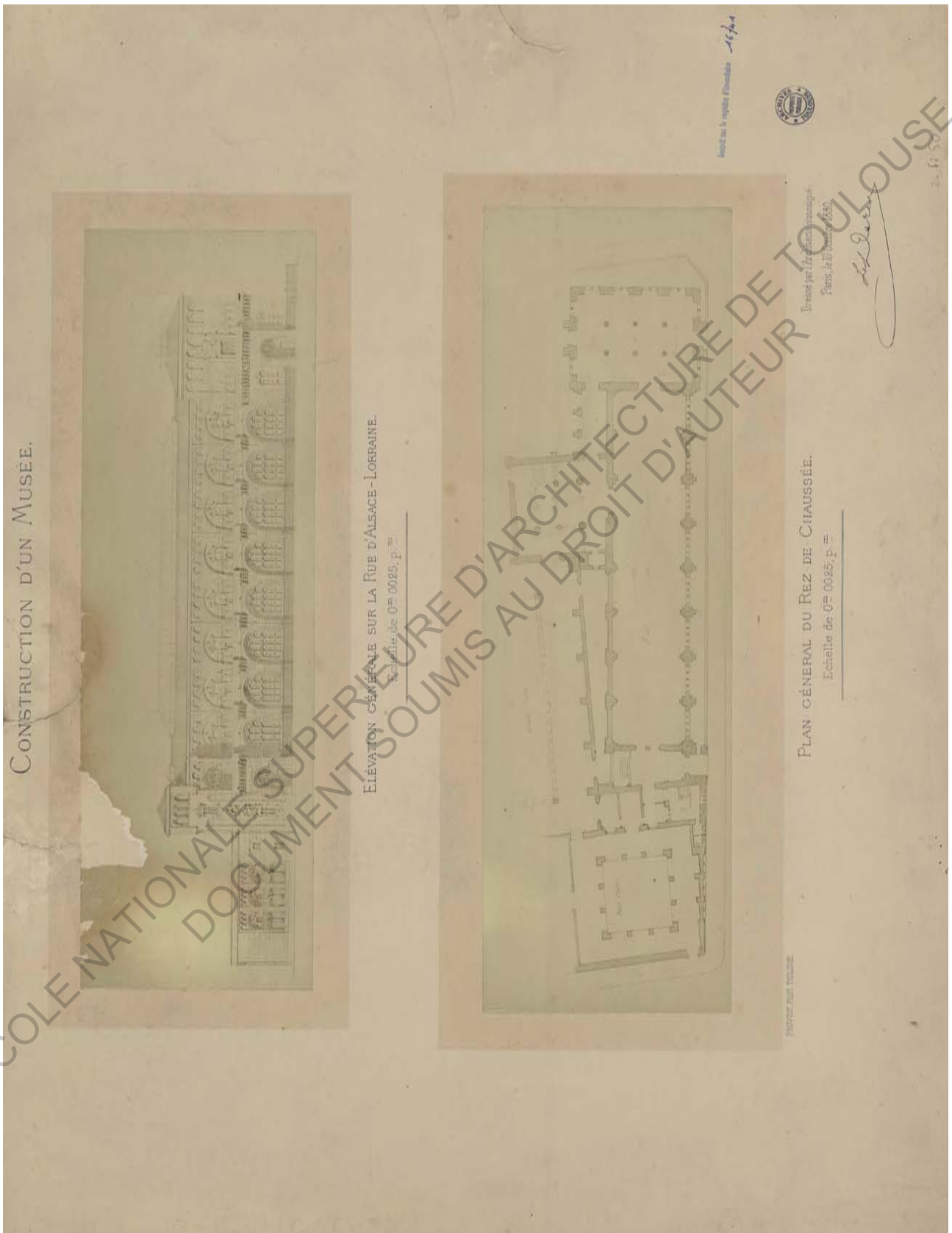
Plan du rez de chaussée et façade Est - 1/200 - Côte 4M8/6

Projet de Viollet-le-Duc (1878) - Côte 4M8



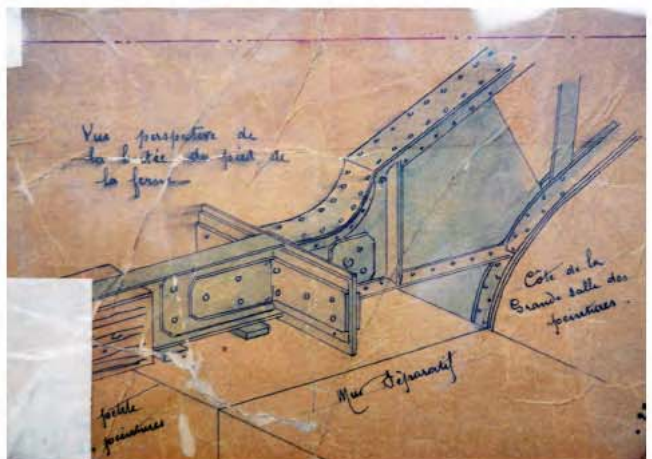
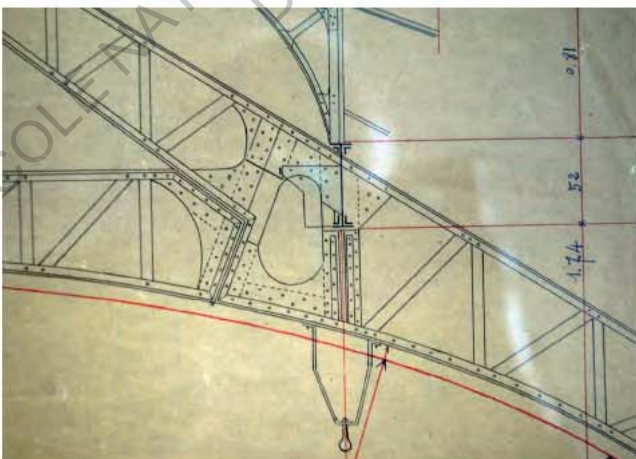
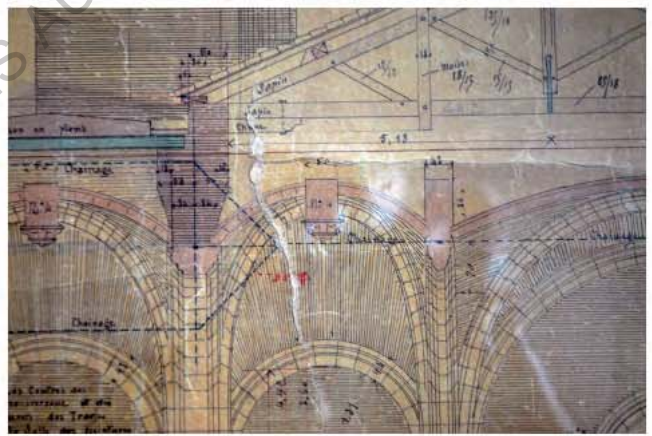
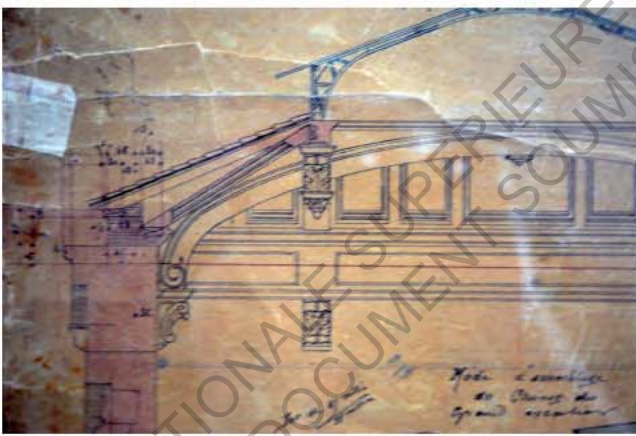
Plan du r+1 et coupes transversales et longitudinale - 1/200 - Côte 4M8/7

Projet de Denis Darcy (1880) - Côte 26f50



Plan du rez-de-chaussée et façade Est - 1/400 - Côte 26f50

Extraits du dossier d'exécution et du dossier de chantier, Darcy, 1880 - 1901



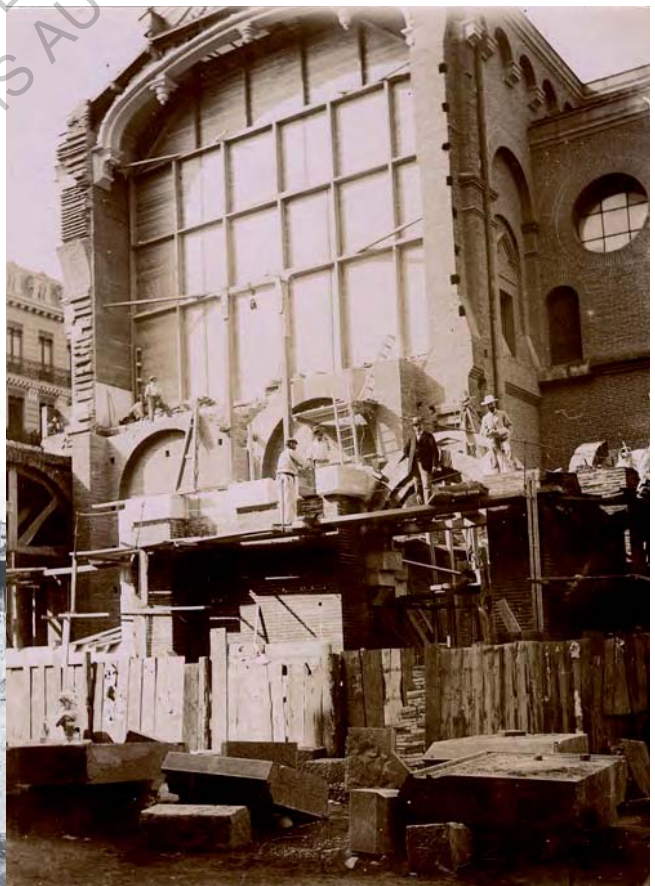
La construction de pavillon sur la Rue de Metz



Fonds Trutat - Muséum de Toulouse - MHNT PHa9 | 2 VB01307

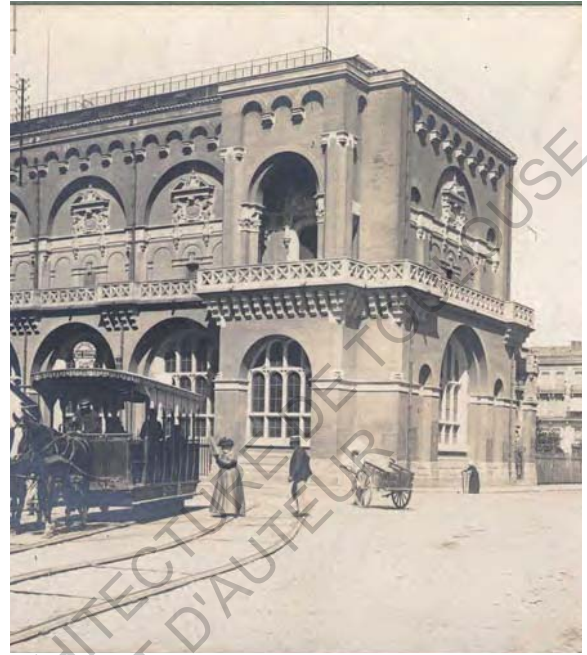


Côte 2Fi1601



Côte 16Fi12/42

Photographies d'époque (début XXème siècle)



Photographies actuelles



Salle de sculpture romane



Une travée sur la rue Alsace-Lorraine



Frise du premier étage de la galerie



Eglise des Augustins et pavillon de l'administration



Escalier Darcy



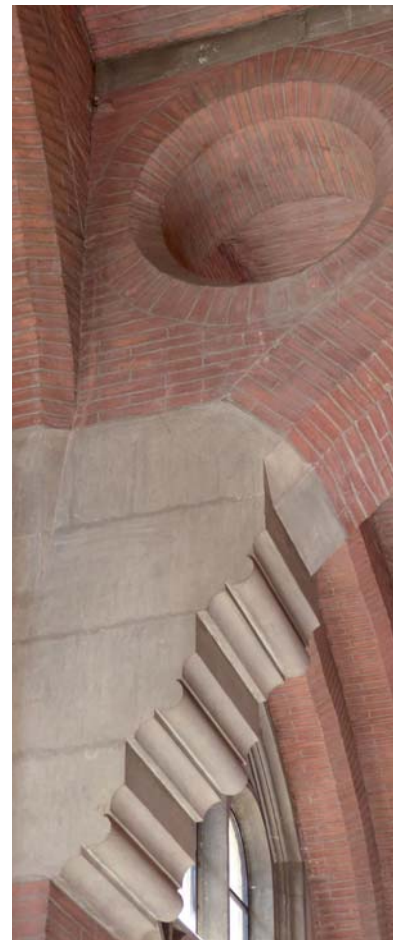
Groupe sculpté



Entrée des artistes



Salle d'épigraphie



Détail

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		
Impression		
Diffusion Intranet		
Diffusion Internet		
Exposition		
Publication non commerciale		