



**UN PATRIMOINE  
REHABILITE :  
LES  
ABATTOIRS**

**LIEU CONSTRUIT / ESPACE A INVESTIR**

**Rencontre du 26 janvier 2011**

Animation proposée par Evelyne Goupy

**DOCUMENT PEDAGOGIQUE ENSEIGNANTS**  
Cycle « Un lieu / des œuvres »

## PRESENTATION GENERALE DE L'ARCHITECTURE DU MUSEE

### HISTORIQUE :

#### ● L'architecte : Urbain Vitry (1802-1863)

"Un homme attaché au passé et féru de progrès" : il fait ses études à Toulouse puis à Paris où il acquiert une double formation d'architecte et d'ingénieur.

**1826.** Il est nommé professeur à l'école des Arts de Toulouse.

**1828.** La municipalité lui confie le projet des abattoirs.

**1830.** Il succède à Pascal Virebent au poste d'architecte en chef de la ville, un poste qu'il occupera jusqu'en 1843.

De nombreux édifices toulousains, immeubles (cf. place de la Trinité), maisons, fontaines sont signés Urbain Vitry. Fortement marqués par un style allant du néo-classicisme au néo-gothique, les bâtiments publics qu'il réalise sont empreints d'une certaine austérité et d'un certain dépouillement. En effet, bien qu'attiré par les nouveautés techniques, il déploie un esprit conservateur, attaché à un style académique. Les Abattoirs sont un exemple du type néo-classique industriel utilisé au XIX<sup>e</sup> siècle ; l'architecte s'inspire du modèle des nouveaux abattoirs parisiens. Il en adapte les plans aux contraintes topographiques et à la tradition régionale.

#### ● Les abattoirs :

**1825 :** Répondre aux règles d'hygiène et de salubrité publique engendre une réflexion municipale concernant le regroupement de tous les abattoirs dispersés dans la ville<sup>1</sup>, sur un site en bordure de Garonne et loin du centre ville : un terrain qui nécessitera de nombreux remblayages pour le rehausser au niveau des allées Charles-de-Fitte.

Le prestige de la capitale du midi conduit la municipalité à opter pour un projet mettant en adéquation édifice industriel et expression d'un style architectural classique élégant.

L'hémicycle, proche du fleuve est issu de la topographie du terrain retenu.

Echandoirs, bouveries, bergeries, triperies, fondoirs à suif, réservoirs, écuries, remises, parc pour les bœufs, cours de vidange et logements des agents : autant d'espaces différenciés entrant dans le cahier des charges de l'architecte. Il s'avère par ailleurs impératif de séparer les bâtiments de stabulation et d'abattage, de diversifier les accès au site, de prévoir une cour couverte pour se protéger des intempéries, de collecter le sang dans un égout central se déversant dans un canal de fuite, de prévoir une fontaine alimentée par une pompe, desservant les cours de vidange et de services, des grilles pour bloquer toute fuite éventuelle du bétail et d'utiliser rationnellement l'espace, notamment, le premier étage où seront entreposés les outils.

**1828 :** Début de la construction.

**1831 :** Réception des bâtiments.

**1832 :** Modification de l'édifice afin de donner au bâtiment une façade monumentale à arcades. Couvrement de la cour.

---

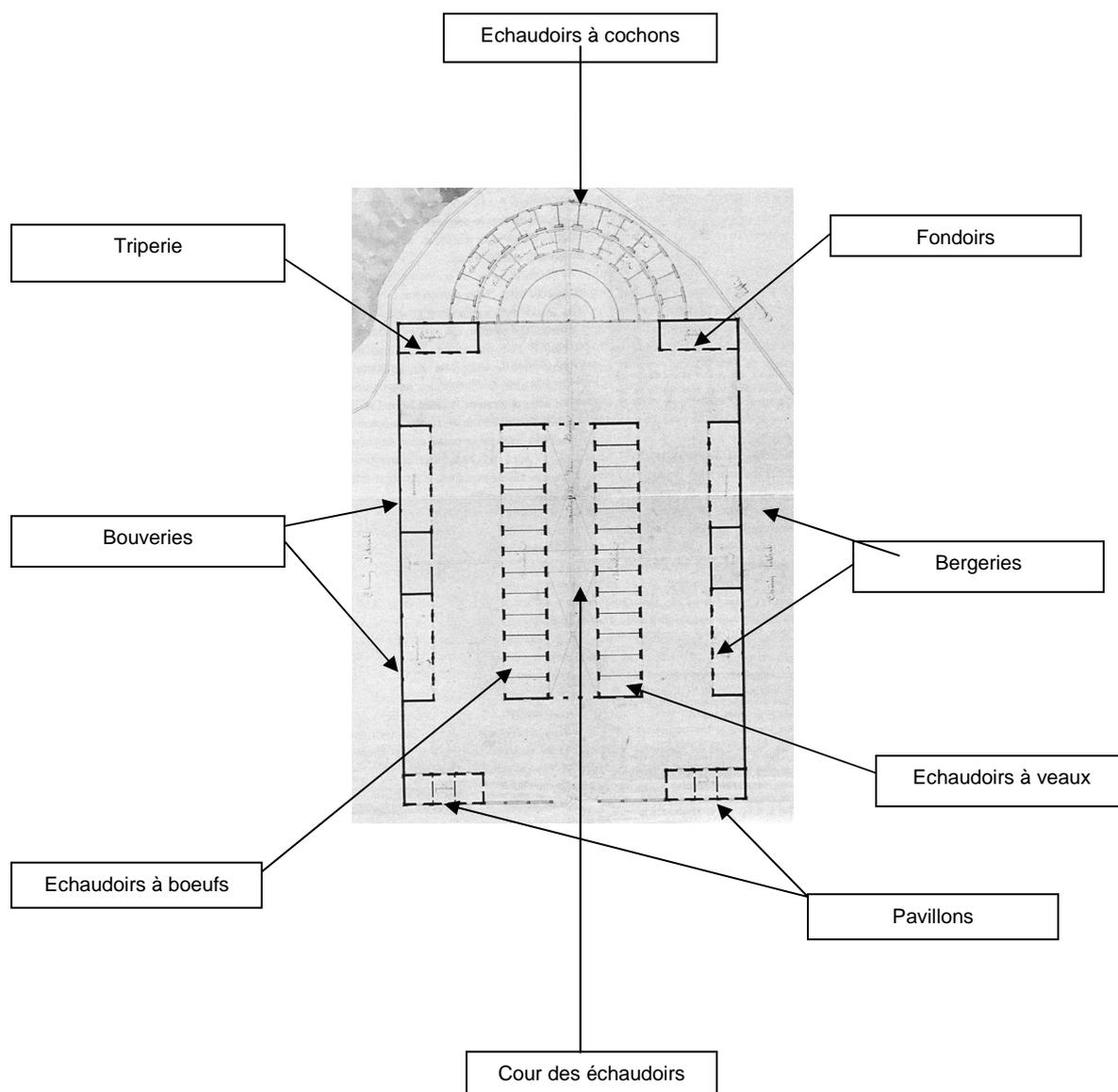
<sup>1</sup> Au début du XIX<sup>e</sup>, la vente de la viande était assurée par des bouchers privés, sous contrôle réglementaire de la ville ; la plus grande tuerie de l'époque se tenait à Saint Cyprien (hémicycle en bordure de Garonne pour transport fluvial de la marchandise). La municipalité souhaitait un abattoir public où l'abattage serait mieux contrôlé.

Le plan ouvert et symétrique confère à l'ensemble une touche de modernité. Le tout s'inscrit dans un rectangle de 77 mètres sur 106. L'entrée est flanquée de deux pavillons de 17 X 7 m. Dans leur alignement sont construits quatre pavillons de stabulation (6 X 24 m) répartis latéralement : bouverie et bergerie sont ainsi séparées par la cour centrale. Au centre de celle-ci se trouve l'échaudoir (à l'ouest, les bœufs, à l'est, les veaux) dont l'étage sert de séchoir, les arcs diaphragmes supporteront la couverture de la cour centrale.

L'hémicycle sert d'échaudoir pour les cochons.

L'égout axé est connecté à la Garonne.

Le chantier aura duré 44 mois.



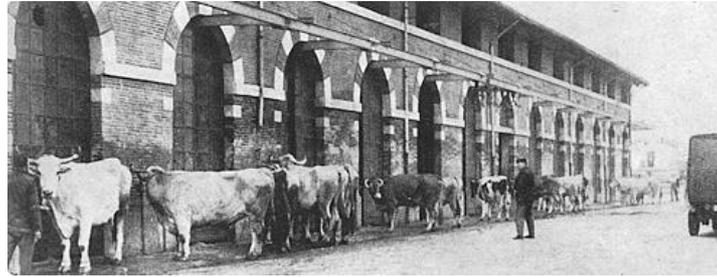
**1881 et 1891** : Agrandissement des annexes par Gaubert (architecte de la ville).

**1913** : Il est question de détruire le site, jugé insalubre et d'en édifier un nouveau sur le site de la Cartoucherie. Déclaration de guerre → Abandon du projet

**1929** : Les pavillons annexes sont fortement modifiés par Montariol (architecte de la ville) qui fait construire une salle des ventes et un grand réfrigérateur aujourd'hui détruits. Extensions en béton, installation de rails pour déplacer les carcasses.

Enduits ciment successifs faisant remonter l'humidité à 7 mètres au dessus du sol en façade

**1989.** Fermeture définitive des abattoirs.



### ● **Une nouvelle expérience : des abattoirs aux Abattoirs**

**1990** : Inscription des bâtiments à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques

**1991** : Création dans le cadre d'un projet de structure muséale, d'une association Etat, Ville, Région et d'un syndicat mixte.

**1992** : Nomination de Jack Ligot comme chef de projet. Protocole d'accord entre l'Etat, la Ville de Toulouse et la Région Midi-Pyrénées pour la création d'un Espace d'art contemporain sur le site des Abattoirs.

**1995** : Nomination d'Alain Mousseigne au poste de directeur des Abattoirs.

Ouverture du concours de maîtrise d'œuvre pour reconversion en musée

Trois enjeux dans le cahier des charges :

- Architectural : que garder, que sacrifier ?
- Muséographique : expositions temporaires → modularité  
+ rideau de scène de Picasso
- Urbain : s'ouvrir sur la ville et la Garonne

Le projet des architectes Antoine Stinco et Rémi Papillault remporte le concours international.

**1996** : Obtention du permis de construire.

**1997-2000** : Chantier et achèvement des travaux.

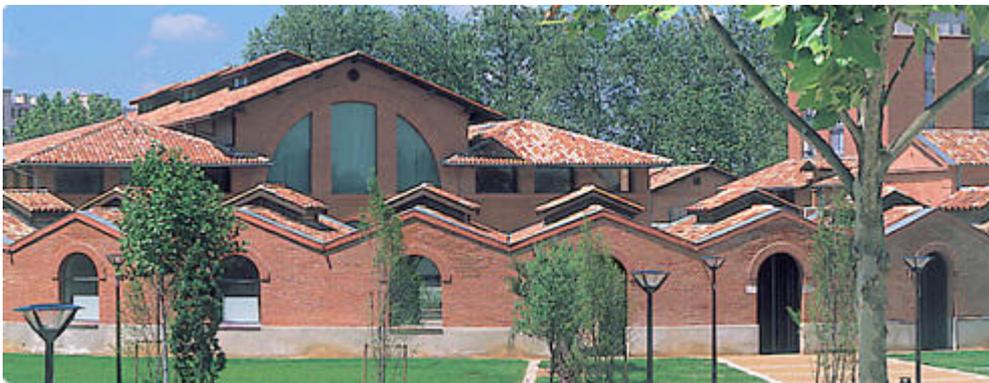
## UNE ARCHITECTURE A REHABILITER : OUI, MAIS COMMENT ?

La transformation des abattoirs de Toulouse en Musée d'art moderne et contemporain a requis une analyse et une interprétation de son architecture.

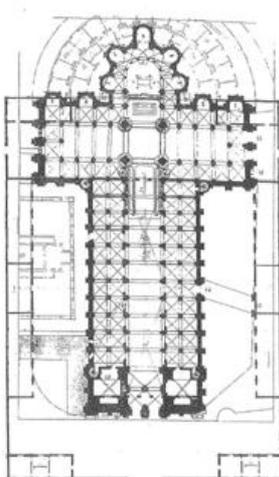
Tout d'abord, ce qui fondait son identité :

- Son nom
- L'espace de représentation
- Le plan symétrique
- L'aspect monumental de l'édifice
- L'orientation et la hiérarchisation des espaces

Ce qui le caractérise s'inscrit dans l'empreinte manifeste de l'architecture d'Urbain Vitry. Toute réhabilitation faisant en sorte que "l'histoire nourrisse le projet", il s'agissait ici d'identifier les richesses du bâtiment.



### ● Caractéristiques de l'ensemble



Superposition  
des deux plans

La composition de 1827 d'Urbain Vitry est typique de l'adaptation du plan basilical aux nouveaux programmes architecturaux du début du dix-neuvième siècle. Les modèles d'inspiration de l'architecte, issus de ses visites parisiennes et de la lecture de traités, seront adaptés à la forme triangulaire du terrain et réglés sur les proportions de la nef de Saint Sernin - dont Vitry reprend la forme et les dimensions pour la figure des abattoirs. Si on superpose les plans des deux édifices, on remarque en effet les correspondances qui existent entre les deux monuments :

- Largeur de la nef et cour de l'échaudoir central
- Rythme des travées et dimensions
- Largeur des cours latérales calée sur la dimension du transept de la basilique
- Inscription du chevet dans les échaudoirs

A l'échelle de la ville, les deux édifices sont orientés de façon quasi identique. La perpendiculaire aux allées de la Garonne est parallèle à l'axe de Saint Sernin : les Abattoirs sont alignés, comme la basilique, sur la constellation de l'Aigle.

C'est donc la monumentalité, la simplicité du langage néoclassique, le rationalisme du plan, la symétrie, les rapports géométriques et la terminaison en hémicycle qui confèrent à ce bâtiment un haut niveau d'abstraction, supérieur à celui d'un édifice utilitaire classique. A la qualité de la composition et des volumes construits, il faut toutefois opposer l'aridité et la distension des espaces extérieurs. Les pieds de vigne courant sur des pergolas, les fontaines à tête de taureaux, les murets de séparation - que l'on peut voir sur les plans de Vitry - n'ont pas tenu contre la dure fonctionnalité du lieu et les inévitables altérations successives.

### ● Aménagement des espaces extérieurs

La modification de l'image du lieu a tout d'abord porté sur le changement d'ambiance et de qualité des espaces extérieurs. Un système de cours continues, ouvertes sur la ville, s'articulant ensemble autour d'un parcours scandé par des traitements de sol différenciés, les recadre.

Sur les Allées Charles de Fitte, une grande cour d'honneur dallée accueille le public. Cette cour sert de lieu d'exposition à des sculptures, qui, vues de l'avenue, font signal et annoncent le musée. Les entrées latérales sur la rue Charles Malpel, ponctuées par des chênes verts sur des tables de buis ouvrent ces cours aux promeneurs.

Les cours de la bibliothèque et de l'administration, revêtues de pavés et de dalles, sont bordées de buis. A l'arrière, la cour des réserves est dégagée pour les manœuvres des véhicules lourds. Elle est bordée par une jardinière dans laquelle s'inscrit la verrière de la salle Picasso.

Dans l'hémicycle est aménagée une cour revêtue de stabilisé et de pavés sur laquelle s'ouvrent les espaces de détente du programme, comme le restaurant, l'espace pique-nique et l'atelier des enfants. Au centre de cette cour, les résurgences d'eau de la fontaine carrée apportent fraîcheur à l'ensemble.

En fond de composition, le portique du jardin ouvre sur un "parvis-cimaise" qui mène au belvédère dominant la Garonne. L'effet de surprise y est garanti. L'arrivée au fleuve se fait en plusieurs étapes :

En sortant de l'hémicycle, la verdure du jardin, le dôme de la Grave, la brique de la tour Taillefer et le blanc de la volée de marches s'exposent au regard. L'escalier forme un rempart phonique qui annihile le bruit des flots. Sur le palier intermédiaire, des plantations accentuent l'effet de "frontière". Sur le parvis supérieur, le corps est soumis au vertige : face au fleuve, rien ne semble servir de garde-corps ; ce n'est qu'en avançant un peu qu'on découvre le balcon et les gradins permettant de faire une pause pour contempler les remous provoqués par la Chaussée du Bazacle.



## ● Le musée

Afin de s'inscrire dans la composition du bâtiment, toute nouvelle transformation se devait de restituer les volumes originaux de Vitry, notamment en rétablissant "à l'identique" le pavillon latéral manquant. Cette restructuration s'est donc appuyée sur une intervention par touches et a exploité, dans une relecture contemporaine, les qualités d'équilibre et de symétrie de l'ensemble.

Par exemple, l'utilisation de grandes plaques de verre en double peau sur la fenêtre thermale de la grande nef constitue un des points de modification de l'image, sans altération de la forme de l'édifice.

En ce qui concerne l'intérieur, le déroulement du parcours du visiteur va dans le sens de la composition de Vitry : l'espace d'accueil occupe les trois premières travées de la halle en s'ouvrant d'un côté sur la librairie du musée et de l'autre, en balcon, sur l'escalier palatial qui mène au hall de la salle de conférences et s'ouvre sur un haut volume allant du sous-sol à la toiture.

Cet espace d'accueil est surbaissé par la création d'un premier étage et ce n'est qu'une fois la billetterie passée, que le visiteur découvre l'espace majeur de la grande halle dans toute son amplitude. Les traitements de plafond et de lumière de l'accueil préparent à cette découverte.

Le changement de destination du site ne pouvait uniquement reposer sur les techniques d'éclairage, les éventuelles vitrines ou aspects modulaires de l'espace interne. La prise en compte des œuvres par l'architecture qui leur est destinée pose question : la réussite du projet architectural implique que le visiteur ne puisse dissocier l'architecture des œuvres. Quant à l'éclairage, c'est surtout l'ambiance générale engendrée dans la nef, les transitions d'une salle à l'autre et l'adéquation au type d'œuvres présentées qui laisseront trace dans les mémoires.

Le choix de la diversité a été fait : caractéristiques spatiales et lumineuses se renouvellent au fil des espaces d'exposition.

Depuis les divers niveaux, c'est tout un jeu de vues en plongée ou en contre-plongée qui nous est offert. C'est tout un cheminement du regard qui est ici convié.



## ■ La salle Picasso : une mise en scène "théâtrale"

Rien, à l'entrée du musée, n'indique qu'une oeuvre d'une telle envergure (8,30 x 13,25 m, soient 110 m<sup>2</sup>) puisse y être exposée. La découverte globale du rideau s'inscrit dans une temporalité bien articulée.



Les surprises se manifestent tout d'abord à l'opposé du hall d'accueil ; en effet, après avoir parcouru la longueur de la « nef », un premier balcon - équipé d'un garde-corps transparent - permet de découvrir la salle du sous-sol, révélant du même coup le rideau... mais pas dans son intégralité : sa partie supérieure reste dissimulée à notre regard. Notre progression dans l'escalier nous la dévoilera peu à peu, une première halte nous étant offerte à mi-parcours. Plus bas, elle se montrera dans toute sa splendeur, en haut d'une volée de marches plus larges.

Comment - au fil de ces différents degrés - ne pas retrouver trace des divers étagements dans lesquels se répartissent les spectateurs dans un théâtre traditionnel : paradis, balcon, orchestre ?

### Un écrin spécialement conçu pour accueillir l'oeuvre

Œuvre monumentale, *La dépouille de Minotaure en costume d'Arlequin*, fait l'objet d'une présentation spécifique, en alternance avec d'autres œuvres, en raison de sa fragilité. Quand elle est dérobée à la vue, elle repose sur un pan oblique molletonné (incliné à 26°) permettant au support de ne pas subir trop de tension.

Les architectes ont conçu un vaste espace (243 m<sup>2</sup>) - quasiment creusé au niveau du fleuve (à -11 mètres) - qui reproduit les proportions d'une salle de spectacle et permet de jouir à satiété de l'immense tenture. Le volume dans lequel elle s'insère est partiellement éclairé par un puits de lumière naturelle.

L'espace " scénique " incomberait donc à la salle d'exposition, confrontant le visiteur à un nouveau rôle : celui d'un potentiel acteur.

Dans le dispositif théâtral classique et dans le théâtre à l'italienne - sa forme accomplie -, l'illusion scénique naît de l'échange qui a lieu entre deux espaces : la scène où joue l'acteur, la salle où le public regarde ; fondamentalement, la mise en scène est une mise en espace.

Ici, les frontières s'effacent pour laisser place à un passage permanent entre ces deux zones.



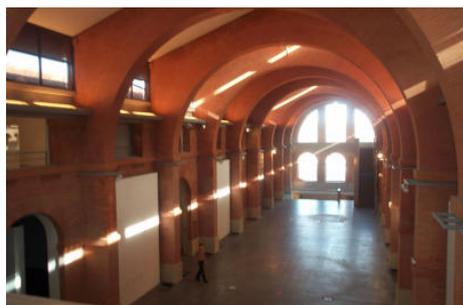
Vue de la salle avant accrochage définitif de l'oeuvre



Etaieement de la maçonnerie du bâtiment pendant la phase d'excavation



■ La grande halle :



La caractéristique essentielle du bâtiment réside dans la composition axée se développant de part et d'autre de la halle ponctuée d'arcs diaphragmes.

L'arc constitue une référence visuelle dominante de cet espace, sa répétition engendre un rythme. Où que l'on se trouve, on sait se situer dans le musée.

L'espace ouvert, non cloisonné, permet une déambulation plus rapide.

Dans cette continuité vient s'ancrer, en fin de parcours,

une grande lame de béton verticale, seul élément introduisant de la dissymétrie dans la composition générale. Sur ce pan viennent s'accrocher les escaliers permettant d'accéder aux divers niveaux et de bénéficier de points de vue particuliers. Cet espace-là se vit comme lieu de tension avec le vide, il introduit diverses temporalités.

### ■ Les collatéraux :



Les murs de séparation des cases de bouchers ont été détruits pour gagner des espaces muséographiques plus vastes. Ainsi, au rez-de-chaussée, quatre salles à droite et trois salles à gauche jouxtent respectivement la grande halle.

En terme d'ouverture, tout peut être ôté ou ajouté pour une meilleure scénographie, pour accroître ou diminuer la part de cimaise potentielle.

En fonction des expositions, on peut ouvrir les espaces de la nef au maximum ou, au contraire, fermer au droit de chaque arcade par de simples cloisons de plâtre.

A l'étage, les collatéraux sont en perpétuelle mouvance : des cloisons étant élevées ou détruites en fonction des œuvres exposées.

Ainsi, la circulation peut-elle s'envisager en "enfilade", en ligne droite, ou, à l'inverse, en un cheminement en zig-zag permettant des allers-retours entre "petites salles" et halle.

Le bâtiment d'Urbain Vitry devient ainsi une enveloppe fixe englobant des cimaises mobiles.

### ■ Les salles du sous-sol :

Elles se répartissent de chaque côté du grand palier donnant accès à la salle Picasso. Creusée à moins sept mètres, elles étaient initialement plus spécifiquement dédiées aux œuvres contemporaines.

### ■ L'éclairage :

Le visiteur passe au travers de salles dont l'origine lumineuse présente une inversion : certaines salles du rez-de-chaussée sont éclairées en lumière artificielles alors que les salles du sous-sol bénéficient d'un éclairage naturel. Ceci contribue à estomper l'effet claustrophobique généré par le sous-sol.

La lumière artificielle tombe sur les murs depuis un joint creux, l'écart d'intensité pouvant être réglé du simple au double et renforcé par des projecteurs.

On ne manquera pas de noter, par ailleurs, le jeu d'ombre et lumière qui s'opère dans la halle : jour, contre-jour, bandes lumineuses viennent accentuer le rythme de ce grand espace.

### ■ Les matériaux :

Bois, verre, pierre (grès de Carcassonne), plâtre et alta quartzite (dalles du sol) sont supposés servir de supports à l'expression des œuvres. La mise en œuvre des matériaux introduit une hiérarchisation où la brique reste la plus parlante (rappel de l'historicité du bâtiment et de la région) alors que le plâtre des cimaises ne signifie plus rien.

■ **L'accrochage :**

La mobilité des cloisons permet d'aboutir à un maximum de 500 mètres linéaires de cimaise au rez-de-chaussée et de 240 à l'étage.

**POUR MEMOIRE, ETAT DU SITE AVANT LES TRAVAUX :**



## TRANSPOSITION DIDACTIQUE :

### Un lieu / des œuvres : quelle(s) interaction(s) ?

#### Objectifs :

- Définir des questionnements portant sur :
  - l'histoire initiale du lieu, sa fonctionnalité
  - son changement de destination, les choix architecturaux de la restructuration
  - son utilisation spatiale modulable actuelle, en regard de diverses expositions.
- Elaborer des pistes de travail autour de l'architecture d'Urbain Vitry
- Aborder la notion d'espace par la proposition d'un parcours au sein de l'exposition en cours
- Interroger la notion d'espace pour aider à la mise en oeuvre des programmes récents (histoire des arts, technologie, arts plastiques, enseignements d'exploration...)

#### Contenus :

##### *" Dedans / dehors " : quel type d'enveloppe ? Que cache-t-elle ?*

Un patrimoine revisité, un lieu qui a évolué au fil des époques et a changé de destination, les incidences réciproques entre une architecture dédiée à un cadre professionnel spécifique, un espace d'exposition et des choix muséographiques → l'œuvre et le lieu, quelle(s) interrelation(s) ?

- Affinement du regard afin de mieux observer, décrire et établir des liens ;
- Attention accordée à un héritage architectural afin de le situer dans le temps et interroger sa nouvelle fonction.

#### Questionnements :

- Usages passés et présents, états successifs
- Coprésence de différentes catégories artistiques
- Questions de valorisation et de cohabitation

**Mots clés :** architecture, musée, collection, espace, conservation, présentation, exposition, muséographie, cheminement, parcours, corps du spectateur

## Au détour des expositions :

### ■ « Bernar Venet in context »

Bon nombre des œuvres réunies dans cette exposition permettent de poser la question des incidences réciproques entre architecture et choix muséographiques qui en découlent.

Dans l'art contemporain, l'expression *in situ* désigne une démarche spécifique dans laquelle l'élaboration d'une œuvre prend en compte son futur lieu d'implantation. Si cette dénomination s'avère, dans le cas présent, totalement impropre - dans la mesure où les productions n'ont pas du tout été « pensées » pour être exposées dans ce cadre muséal ; il n'est pas insignifiant que Bernar Venet en personne soit venu, au moment du montage, accompagner la mise en situation de sa collection.

Les œuvres n'ont donc pas trouvé « une » place « au petit bonheur la chance » : des dialogues ont volontairement été ménagés entre les caractéristiques du bâtiment, les divers espaces de monstration et les œuvres présentées.

Cela se perçoit dès le parvis : le mur extérieur sert de soutien à un *Effondrement* de structures métalliques dont la forme rappelle étrangement les ouvertures en arc de cercle qui ponctuent les Abattoirs. A tel point que certains visiteurs se demandent si cet enchevêtrement de poutres courbes ne se trouverait pas là de façon transitoire, juste en dépôt, attendant le futur chantier dans lequel elles seront insérées...

### **Au musée :**

On peut demander aux élèves de dresser le constat de ces analogies en prenant des photographies et/ou en effectuant des croquis. Le point de vue sera alors au centre de leur recherche puisque leurs productions devront révéler ces similitudes (données spatiales, formelles, mise en abyme...). Le questionnement incontournable concernera l'endroit où se placer pour obtenir l'image la plus démonstrative de ces ressemblances entre caractéristiques du lieu et caractéristiques de l'œuvre.

Munis d'un carnet de croquis, ils pourront dessiner l'œuvre et le contexte auquel elle fait écho, noter ses références et, en regard, lister les écarts notables, tandis que l'appareil photo circulera.



Venet : les arcs



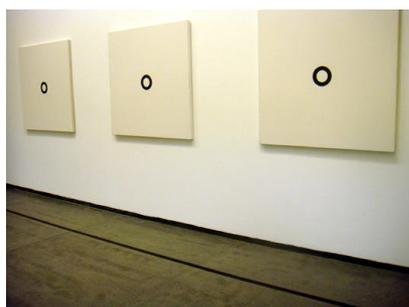
Judd : des boîtes dans une boîte



LeWitt : ossature



LeWitt : cloisonnement



Mosset : en blanc et noir



Motherwell : lignes



Flavin : orthogonalité



Morellet : lumières & angles



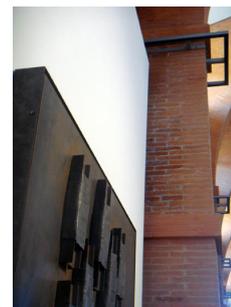
André : dallage



André : angle



Stella : crénelles



Kounellis : métal et relief

Dans un deuxième temps, on peut, *a contrario*, leur demander de pointer les œuvres qui leur paraissent le plus en opposition avec les spécificités du lieu d'exposition.



Tinguely : animal animé



West : couleur et forme organique



Morris : souplesse



Kounellis : circularité



Stella : formes hélicoïdales

### **De retour en classe...**

Fabriquer une production plastique spécifiquement adaptée à un espace de la salle de classe ou de l'établissement.

Comment faire dialoguer spécificité du lieu d'installation et réalisation plastique ?

### **■ Au fil des mois : les expositions du premier étage :**

La présentation de la collection permanente ou d'expositions temporaires permet de jouer de la modularité des espaces supérieurs. Laissés intégralement vacants ou cloisonnés de multiples façons, ils servent la muséographie en ménageant des effets de surprise.

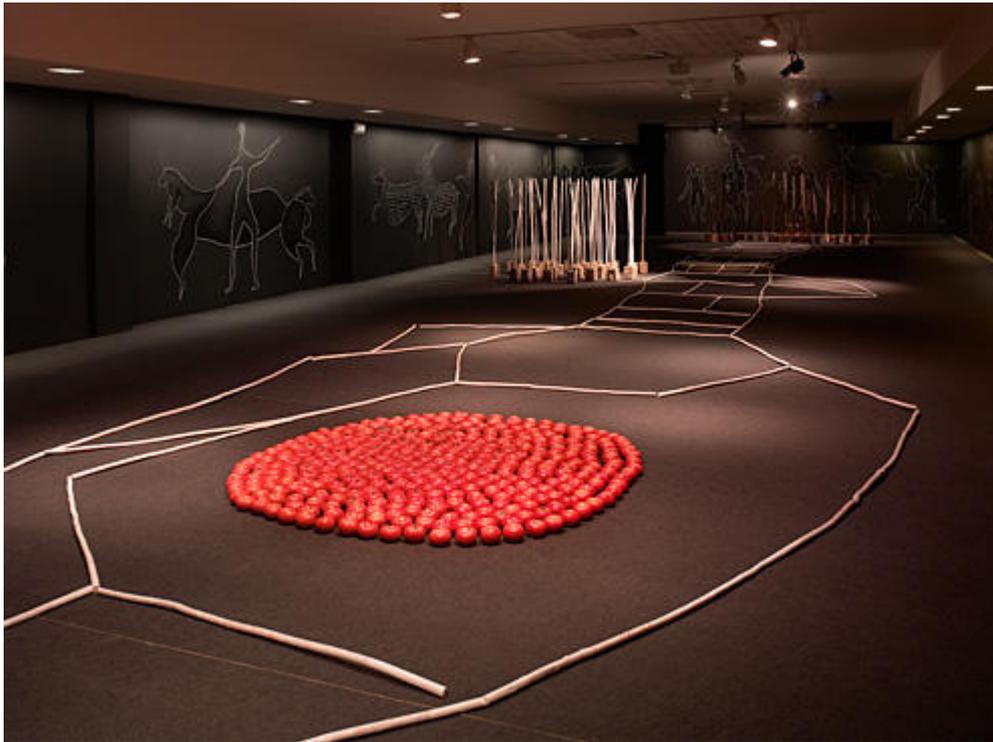
Pour chaque exposition, l'aspect et la structure des lieux sont modifiés.



Saura, *Tauromachie*, 2008



Saura, *Tauromachie*, 2008



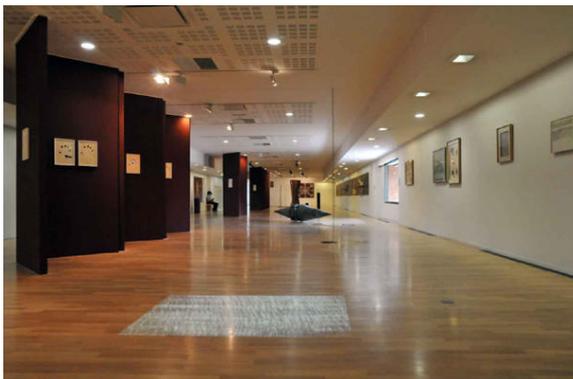
*Pey, Tombeau pour Sawtche alias Saartje Baartman Venus Hottentote, 2009*



*Cordier, 2008*



*Cordier, 2008*



*Bouillon, 2010*



*Saura, Pinocchio, 2008*

## Liens avec les programmes :

### ● Enseignement d'exploration, classe de seconde, *Création et activités artistiques*

#### ○ Arts visuels :

- Développer la culture personnelle de l'élève en l'ouvrant à des œuvres patrimoniales et à des créations dans le domaine des arts visuels.

#### ○ Patrimoine :

- Interroger l'objet patrimonial dans son espace de création, en le situant dans une chronologie générale de l'histoire des arts et dans le monde culturel d'aujourd'hui ;
- Développer une familiarité avec le patrimoine ainsi que la conscience de la diversité des héritages, riches de leurs contenus humains.

### ● Histoire des arts :

Deux des six grands domaines artistiques du collège sont ici convoqués :

- Les « arts de l'espace » : architecture, urbanisme, arts des jardins
- Les « arts du visuel » : architecture et arts plastiques

La thématique privilégiée " Arts, espace, temps " permet d'aborder les œuvres d'art à partir des relations qu'elles établissent, implicitement ou explicitement, avec les notions de temps et d'espace, donc avec la place dévolue au corps du visiteur/regardeur.

### ● Arts plastiques

#### ○ Classe de première, Enseignement de spécialité

L'ensemble commun obligatoire traite la question : "l'œuvre et le lieu".

La pratique artistique s'appuie sur l'expérience du lieu dans deux univers mettant en jeu la spatialité : celui des productions plastiques autonomes et celui des espaces naturels ou architecturaux construits ou aménagés.

#### ○ Classe de troisième :

L'espace, l'œuvre et le spectateur

Traditionnellement, les arts plastiques sont considérés comme les arts de l'espace et de la forme. Ces données sont inséparables dans une dialectique du plein et du vide, de l'intérieur et de l'extérieur. La forme se déploie dans l'espace et en même temps, elle le génère. C'est ainsi que tout objet occupe, d'une manière ou d'une autre, un certain volume et manifeste l'espace. Différentes qualités de l'espace nous affectent en fonction de son échelle et de ses mesures, l'espace habitable, l'espace miniaturisé, la vaste étendue naturelle ou urbaine, le monument.

L'organisation des volumes et des masses dans l'espace constitue le problème fondamental de la création sculpturale, architecturale et monumentale, environnementale, scénique.

Les situations d'enseignement ouvriront aussi sur de nouvelles études : l'espace comme matériau de l'architecture et des œuvres environnementales, l'espace comme dimension de la réalité à expérimenter physiquement, l'espace comme dimension de dialogue et d'interaction entre l'œuvre et le spectateur.

● **Technologie, classe de cinquième :**

L'enseignement de la technologie prend appui sur le domaine d'application : « habitat et ouvrages ». Ainsi, l'élève est situé au coeur des objets techniques de son environnement (ouvrage d'art, équipements collectifs, aménagement urbain, aménagements intérieurs...) dont il apprécie l'évolution dans le temps. L'agencement des bâtiments publics, l'aménagement intérieur, la stabilité des structures sont autant d'applications sur lesquelles il est pertinent de faire s'interroger l'élève. Les supports d'enseignement sont choisis par le professeur de façon à permettre une approche des principes techniques de base, des notions relatives à leur évolution technique, aux énergies et aux caractéristiques des matériaux traditionnels ou innovants utilisés. Les objets techniques retenus doivent privilégier la réflexion sur les structures et l'agencement.

● **Histoire :**

Au collège, l'approche privilégie trois axes :

- contribuer à la transmission d'une histoire culturelle en faisant acquérir des repères historiques essentiels,
- travailler sur des oeuvres d'art en visant l'acquisition de compétences méthodologiques utiles à leur analyse, en particulier pour ce qui relève du travail sur l'image,
- participer à une éducation au patrimoine.

Tout au long du cursus, il s'agit d'acquérir des connaissances et des repères en mettant en oeuvre une méthode d'analyse qui vise à former l'esprit critique, à développer l'aptitude à argumenter et à communiquer en utilisant un langage clair, enrichi du vocabulaire spécifique adéquat.

## BIBLIOGRAPHIE

### ● OUVRAGES GENERALISTES

*Repères pédagogiques en architecture pour le jeune public*, Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère de l'Education Nationale, 2007

*50 activités pour découvrir l'architecture à l'école et au collège*, Marie-Claude Derouet-Besson, SCEREN, 2007

*Patrimoine références : L'héritage industriel, un patrimoine*, Claudine Cartier, SCEREN, 2002

*Patrimoine références : Architecture du XXe siècle, un patrimoine*, Gérard Monnier, SCEREN, 2004

*Mallette : 15 œuvres dans le monde pour découvrir l'architecture contemporaine, un bâtiment, un architecte*, Collection d'architectures, Arc en Rêve, Bordeaux

### ● ARCHITECTURE DES MUSEES :

Dervieux Alain et Véronique, *L'architecture des musées au XXe siècle*, CNDP, 2008

Allégret Laurence, *Musées*, Paris, Electa Moniteur, tome 1,1987, tome 2,1992.

Barreneche Raul A., *Nouveaux musées*, Paris, éditions Phaidon, 2005.

Crubellier Maurice, in " Quels musées pour quelles fins aujourd'hui ? ", Paris, *Séminaire de l'École du Louvre*, La Documentation française, 1983.

Desmoulins Christine, *25 musées*, Paris, éditions du Moniteur, coll. « 25 réalisations », 2005.

Midant Jean-Paul, Durey Philippe, *France musées récents*, Hors-série AMC, AFAA et ministère de la Culture, Paris, Le Moniteur, 1999.

Rasse Paul, *Musées à la lumière de l'espace public ; histoire, évolution, enjeux*, Paris, éditions l'Harmattan.coll. Logiques sociales, Paris, 1999.

### ● LES ABATTOIRS

Stinco, Papillault, De Capella, Mousseigne, *Les Abattoirs, histoires et transformation*, Editions Les Abattoirs, juin 2000

« Les Abattoirs », Hors série, *Beaux-Arts Magazine*, juin 2000