

6 textes sur l'espace

Marc CRUNELLE

D/2000/0098/059
1e édition – Tirage 2009-10/8
VH53Z

Collection Connaissances sensibles de l'espace



Ce syllabus est imprimé sur papier recyclé.



Conformément à la loi du 30 juin 1994, modifiée par la loi du 22 mai 2005, sur le droit d'auteur, **toute reproduction partielle ou totale du contenu de cet ouvrage –par quelque moyen que ce soit– est formellement interdite.**

Toute citation ne peut être autorisée que par l'auteur et l'éditeur. La demande doit être adressée exclusivement aux **Presses Universitaires de Bruxelles a.s.b.l.**, avenue Paul Héger 42, 1000 Bruxelles,

Tél. : 02-649 97 80 – Fax : 02-647 79 62 – [Http://:www.ulb.ac.be/ulb/pub](http://www.ulb.ac.be/ulb/pub) – E-mail : mpardoen@ulb.ac.be

« L'Université libre de Bruxelles fonde l'enseignement et la recherche sur le principe du libre examen. Celui-ci postule, en toute matière, le rejet de l'argument d'autorité et l'indépendance du jugement. »

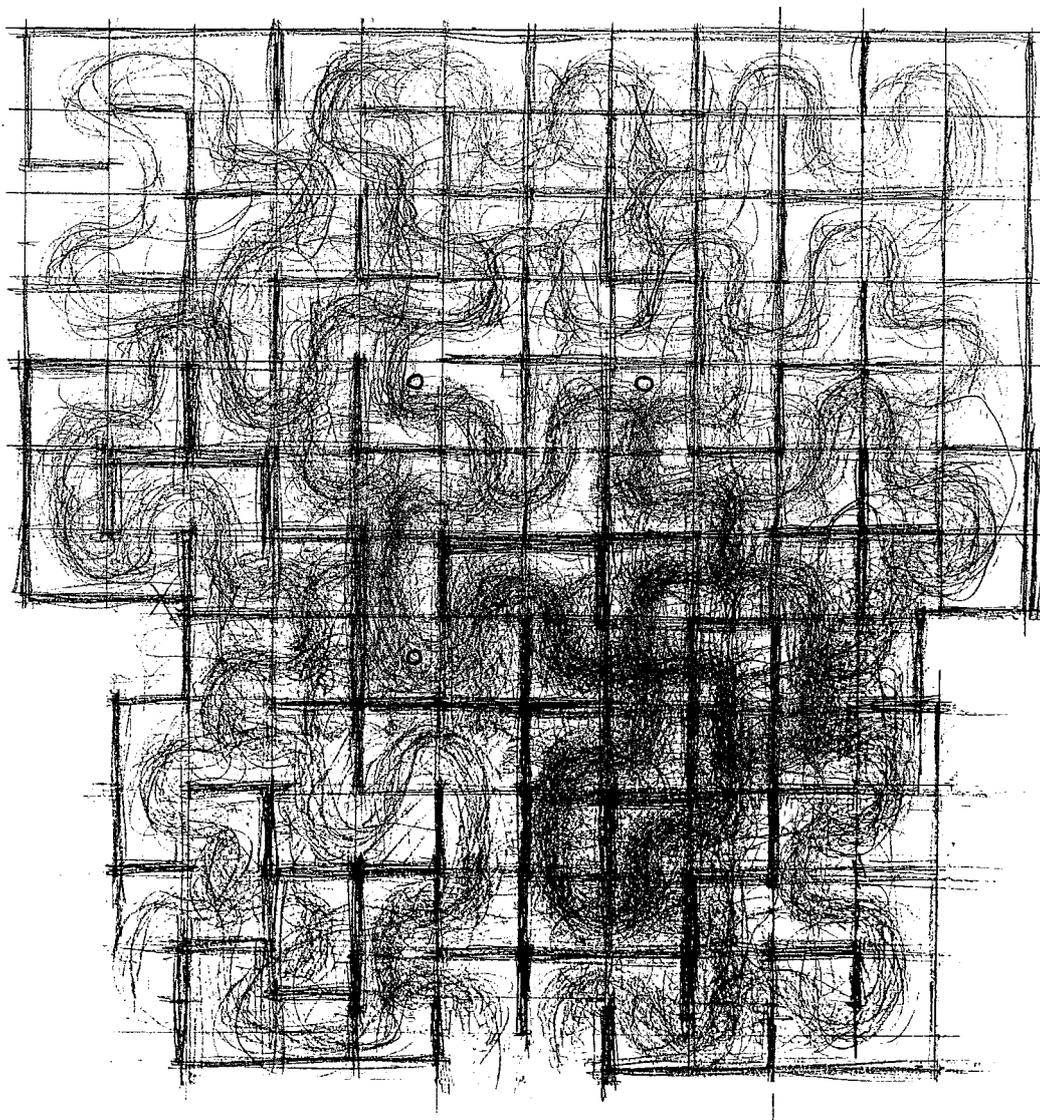
Article 1 des statuts de l'U.L.B.

6 textes sur l'espace

Les textes qui suivent auraient pu avoir comme titre général "espaces impliquants" tant le choix qui m'a guidé dans la sélection de ceux-ci fut d'illustrer cette implication dans des situations différentes, comme de montrer en quoi l'espace a la capacité d'influencer l'homme et de modifier ses comportements. En effet, l'espace, n'est pas "du vide", mais bien un milieu de vie, un "entouragement", "un englobement total et immédiat" comme l'écrit Henri Van Lier (Encyclopedia Universalis: Architecture - l'espace architectural) où sons et lumières, chaleurs et matières, odeurs et couleurs s'additionnant, multiplient leurs effets, "que leur rapports y deviennent en quelque sorte infinis, que chaque portion de l'espace y résonne de toutes les autres, que l'habitant, tout en étant situé, s'éprouve en même temps partout".

Ces textes sont en majorité descriptifs et relatent une expérience d'un vécu singulier dans l'espace.

M.C.



Étude pour l'exposition de la galerie de l'Ancienne Poste à Calais, 1993, mine de plomb.
Laurent Pariente, in: *Architecture d'Aujourd'hui* n°311, 1997, p.72.

1

... Quand on entre dans la cathédrale de Cologne, sitôt là, on est au fond de l'océan, et, seulement au-dessus, bien au-dessus est la porte de la vie...: "De profundis", on entre, aussitôt on est perdu. On n'est plus qu'une souris. Humilié, "prier gothique".

La cathédrale gothique est construite de telle façon que celui qui y entre est atterré de faiblesse.

Et on y prie à genoux, non à terre, mais sur le bord aigu d'une chaise, les centres de magie naturelle dispersés. Position malheureuse et inharmonieuse où on ne peut vraiment soupirer, et essayer de s'arracher à sa misère: "*Kyrie Eleison*", "*Kyrie Eleison*", "*Seigneur ayez pitié!*"

Les religions hindoues au contraire ne dégagent pas la faiblesse de l'homme, mais sa force. La prière et la méditation sont l'exercice des *forces* spirituelles. A côté de *Kali* se trouve le tableau démonstratif des *attitudes* de prière. Celui qui prie bien fait tomber des pierres, parfume les eaux. Il *force* Dieu. Une prière est un rapt. Il faut une bonne tactique.

L'intérieur des temples (même les plus grands extérieurement) est petit, petit, pour qu'on y sente sa force. On fera plutôt vingt niches, qu'un grand autel. Il faut que l'Hindou sente *sa force*.

Alors il dit *AUM*. Sérénité dans la puissance. Magie au centre de toute magies. Il faut le leur entendre chanter dans les *hymnes védiques*, les *Upanishads* ou le *Tantra de la grande libération*.

Henri MICHAUX

extrait d' "*Un barbare en Asie*", Gallimard, coll. L'imaginaire, Paris, 1967, pp. 31-32. (édition originale de 1933, ce texte a été écrit après le voyage qu'il fit aux Indes en 1931)

2

Le principe adopté par Ann Véronica Janssens en 1997 au MUHKA (Museum voor hedendaakse kunst à Anvers) est paradoxal: vider l'espace et l'emplir au moyen d'une technique fumigène. Le dispositif paraît simple a priori, mais il implique un certain nombre de conséquences tant pratiques que conceptuelles. Ce qui est proposé, c'est l'espace tel quel et modifié. La localisation de cette intervention est très importante.

Deux grandes salles du premier étage, dans la partie récente, orientée vers le Steen et au-delà vers le port, ont été réservées à cette expérience. L'entrée dans ce vaste ensemble est pratiquée par une simple porte dans une cloison qui prolonge un mur existant. Cet accès est en rupture d'échelle par rapport aux grandes baies par lesquelles communiquent les salles. La première des deux salles, sans prise de jour ni éclairage artificiel est caractérisée par une pénombre qui contraste avec une ouverture importante vers la seconde, beaucoup plus lumineuse. En effet, celle-ci reçoit la lumière naturelle par des ouvertures, verticales et horizontales, ainsi que par l'entremise d'une large mezzanine donnant sur une salle à éclairage mixte. L'impression la plus forte tient à l'atmosphère, une sorte de brouillard épais où les choses, dans un premier temps, se devinent à peine. Les angles des parois sont estompés, de même que les différences de blancheurs des sols, murs et plafond. Cette saturation spatiale exerce pourtant une attraction indéfinissable. Mais très vite, l'effet produit s'efface au profit d'incroyables nuances de couleurs, du bleu violacé au jaune-rose. Le flottement que l'on éprouve parfois au MUKHA est moins amplifié que magnifié (mais le terme est emphatique). Difficilement traduisible de l'italien, *ambiante* convient peut-être pour indiquer la nature de ce que produit ce poudrolement lumineux. Comme l'abaissement du niveau de lumière aiguise le regard, l'enveloppe affine l'ouïe. La douceur des passages chromatique est perturbée par des bruits de rue étonnamment proches. En fait, deux haut-parleurs restituent en direct les sons extérieurs, raccordés chacun à un micro placé au dos du mur correspondant, la façade vers l'Escaut pour l'un, vers la Leuvenstraat pour l'autre. L'émission du brouillard a impliqué une modification substantielle des

conditions locales. L'éclairage artificiel a été occulté, la mezzanine fermée par un film translucide, le chauffage arrêté, la détection incendie modifiée. L'isolement qui en découle est donc contrecarré par cette connexion acoustique. Ces dispositions induisent une irrésistible envie de se déplacer dans l'espace, de chercher tout ce qui devrait y être reconnaissable et d'y découvrir un champ visuel inédit. Les perceptions sont sollicitées de manière kinesthésique, non par la force des choses, mais par l'objet même d'une intervention qui fait du lieu en tant qu'il est pratiqué l'essence même du travail. L'espace est à la fois vide et plein, libre et complètement pris en compte. Il y a quelque chose d'impalpable mais qui est pourtant très physique, très sensuel.

A peu de chose près, rien d'autre à voir que la lumière du lieu même, dans sa relation à l'extérieur, rien d'autre à entendre que le son du lieu même, dans sa relation à l'extérieur. Mais ce "peu de chose près", emplit tout et habite la blancheur du musée, en accentuant son immatérialité relative. Les phénomènes les plus simples, ceux auxquels on ne pense peut-être plus en visitant une exposition, sont non seulement réactivés mais rendus à leur signification. Cette brume, en effaçant les angles, donne texture à la distance de vision et rappelle que la lumière n'est pas distribuée de façon homogène. Voir, dans un musée, c'est se déplacer, c'est être en mouvement avec d'autres visiteurs. Le musée atténue en général les circonstances extérieures. Ici, c'est précisément l'atténuation, mise en évidence, qui permet de convoquer ces circonstances. Des nuages passent, un camion démarre, un groupe entre, des enfants crient et l'intervention intègre ces données d'instant. Elle vit, tout simplement, avec tout ce qui s'y passe et tout ce qui peut s'y percevoir. Le degré est celui d'une infra-architecture qui exacerbe la présence du lieu d'abord à lui-même, ensuite à l'exposition de nos cinq sens (donner du sens, c'est aussi impliquer toutes les facultés du corps). Ann Véronica Janssens rappelle ainsi que tout espace est défini par sa clôture, mais aussi par une variation de *densités* qui, par l'entremise de la lumière et du son, connecte l'espace "clos" à ses parages. Cette question de densités prend tout son intérêt dans la mesure où le spectateur est acteur ,

dans la mesure où la perception devient diffuse à l'espace, comme l'expansion diaphane *dans* laquelle le corps entier se trouve nimbé. Les rapports au temps qui découlent de cette proposition au fait qu'il s'agit d'une situation *provisoire*. Au-delà de la dialectique de l'ouverture et de l'isolement, c'est le passage du spectateur qui est décisif. Mis à part les diffuseurs, son et fumigène, aucun objet, aucun signe isolé n'est lisible. Ce sont les comportements qui importent, mis en cause dans leurs a priori, pour que soient sollicités d'autres a priori, ceux des présupposés visuels et réflexifs.

Raymond BALAU

Extraits de "Ann Veronica Janssens, *Paradoxal, Sensuel / Provisoire*, MUKHA 31 01 - 30 03 97", texte paru dans la revue A+ n°145, Bruxelles, avril-mai 1997, pp. 76-79.

3

Musica, le festival international des musiques d'aujourd'hui en Alsace, s'est attaché, dès sa première édition en 1993, à " décloisonner la musique contemporaine" à plaider pour l'innovation, le risque, l'esprit de découverte, tout en parcourant l'ensemble du patrimoine musical de ce temps.

(...) **Les lieux de Musica.**

Musica en effet, propose à Strasbourg depuis trois ans, à côté de lieux classiques d'écoute, des lieux plus inattendus, surprenants, qui étonnent jusqu'au plus assidu des habitués des scènes culturelles de la ville. Des lieux qui vous transportent dans d'autres univers, physiques et mentaux, des environnements qui disent un voyage à eux seuls.

Si l'on peut voir, à la limite, dans l'utilisation d'un gymnase, d'un parc d'exposition, de haras, d'un chapiteau ou d'un grand garage désaffecté, du " hors-les-murs" somme toute désormais familière aux gens de théâtre, (...) il serait en tous cas vraiment difficile de ne pas reconnaître la singularité attirante qui préside à la sollicitation de bains municipaux, d'un planétarium, d'un théâtre rouillé depuis des décennies, d'une boîte de nuit ou d'un centre de squash- tennis.

A l'évidence, il s'agit là d'une entreprise de détournement et d'occupation insolite d'architectures et de volumes conçus a priori pour des fonctions sans aucun rapport avec la musique où la question même de création musicale a été évacuée (le bruit étant seul admis en tant que composante sociale) ou rendue à l'anecdote (pour créer de l'ambiance).

A l'examen plus attentif on s'aperçoit qu'une telle orientation de programmation correspond aussi à une pensée sur l'état actuel de la musique et sur l'état de la musique actuelle. Cette pensée, brossée rapidement, serait celle ci : une réelle découverte des musiques d'aujourd'hui s'accompagne nécessairement, peu ou prou, d'un détachement des endroits traditionnels d'audition devenus inadaptés; vient s'ajouter parfois le besoin de casser le rapport frontal qu'ils instaurent entre les musiciens et le public; en outre la croissance vertigineuse des moyens médiatiques comme la complexité de

plus en plus redoutable du matériel sonore auxquelles se trouve de nos jours confrontée l'activité mentale de l'auditeur ont considérablement relâché les liens ancestraux qui s'établissaient hier entre le public et la salle de concert traditionnelle.

(...) Pour illustrer un tel propos, il n'y a probablement pas de meilleur exemple que celui des bains municipaux lors du festival de 1984. Musica consacrait à sa manière un juste retour des choses: les Romains ne venaient-ils pas aux bains pour écouter de la musique autant que pour se détendre et se restaurer?

Des expériences de perception auditive

C'est le début de l'automne strasbourgeois qui écaille les bouffées de soleil. Au coeur de la piscine, l'ensemble *The Harmonic Choir* de David Hykes usait d'une technique vocale qui permet d'émettre et de faire entendre simultanément deux sons. Michel Redolfi proposait son *Ecume de la nuit*: la diffusion jusqu'au lever du jour de musiques sub-aquatiques dans les bains romains. (...) parce qu'il s'agissait là d'expériences uniques de perception musicale atteignant de l'intérieur la matière même des sensations humaines, et, par là, y imprimant une trace durable.

Premier flash-back: les bains lorsque le soleil s'est retiré, laisse de vagues lueurs de vitraux et un silence de cathédrale engloutie dans l'ombre des voûtes. L'élément liquide redevenu limpide et plat, habite le bassin rectangulaire au centre duquel un radeau s'est immobilisé. Les pléiades de bougie allumées qui affleurent par couple sur la nappe d'eau, y dérivent de manière imperceptible comme des nénuphars scintillants. Sur le radeau, sept choristes, disposés en cercle dans une lumière ocre. Massés à même le carrelage, au bord de ce lac insolite, ou repliés sur les galeries, des auditeurs attendent entre chien et loup. L'atmosphère est d'une humidité tiède, chargée d'encens.

Réverbérations et flux sonores

Et vient emplir l'espace le chant étiré de l'*Harmonie Choir*, familier d'ordinaire

des arches des monastère. Un chant irréel, étrange, circulaire, comme une méditation flottante. On trouve encore une pratique du chant diphonique en Mongolie, au Tibet ou en Bulgarie (dans le répertoire choral byzantin). Sa maîtrise respiratoire permet de produire à volonté, simultanément, une note grave et un des sons harmoniques aigus qui correspondent à cette fondamentale - un peu comme au violon.

En quelques secondes, le phénomène acoustique gagne en complexité. la polyphonie s'amplifie grâce aux "battements" vibratoires et à la vibrations qui accroît la durée du son et le transforme. L'auditeur se retrouve enrobé dans un flux sonore dont les plans tournoient avec une infinie lenteur. Paisiblement convié à planer dans les plis du temps, il semble entendre les sons à l'intérieur de lui-même, avec leurs variations ténues et leur couleur de synthétiseur. Comme en apesanteur, comme immergé. Le génie du lieu scelle la dimension quasi-miraculeuse, angélique même, intime en définitive, de l'acte vocal.

Seconde résurgence: une traversée de la nuit poétique et physique, jusqu'au petit matin chiffonné. Les thermes nimbés d'une lumière faiblement tamisée par des projecteurs disposés à l'extérieur du bâtiment semblent vers minuit encore davantage source de mystère.

(...) Une autre propagation sensorielle

A l'oreille de celui qui navigue entre la veille et le sommeil, glisse dans une somnolence fluide ou la diffuse, vagabonde dans ses rêves ou reste expérimentateur à distance, domine un imaginaire de vagues sonores vaporeuses, qui ondulent et s'enroulent sur eux-mêmes, ondoyantes, parfois insistantes, mais jamais agressives ni pensantes.

Musique d'ambiance plutôt, pour caveau funéraire - puisqu'aussi bien la suggestion peu à peu s'insinue, de quelque chose comme vision de la mort, dédramatisée, sereine, orientale.

La mort, ou le sommeil, en tant que passage naturel, cotonneux et cyclique - tel celui qui mène dans l'obscurité de la Chambre blanche à la Chambre noire:

celle du bain tiède où les corps s'allongent comme des cadavres après que par une petite chandelle électrique (un minuscule sport rouge allumé), les maîtres dormeurs aient été prévenus de ce désir et l'aient organisé.

Trois bassins alors appellent une autre écoute des sons (qui, on le sait, se propagent dans l'eau quatre fois plus vite que dans l'air). Le sens auditif, sous la ligne de flottaison des corps en lente dérive, y accueille une sensation comme destinée à lui seul, plus colorée, presque épurée, lavée pourrait-on même dire de la présence des autres, et d'une proximité saisissante. Peut-être un instant songe-t-on aux impressions sensorielles d'un enfant dans le ventre de sa mère ...

Ressortir, émerger d'un oubli, reconstituer l'ordre matériel des choses, revenir des silhouettes fantomatiques ou irréelles, remonter à la surface, se désengourdir d'une nuit blanche ou noire ... et surprendre à l'aube la ville en flagrant délit de réveil, ou dans son sommeil à elle: ce n'est pas sans créer un drôle d'effet d'écart, de recadrage, de réaccoutumance nécessaires.

(...) Si l'on a pu être atteint par l'expérience musicale, celle-ci, en retour, a également touché le lieu. Et l'a modifié dès lors dans la perception de plusieurs dizaines de contrebandiers mélomanes. Ils savent qu'il porte depuis en lui l'impact de vibrations inédites, inouïes, enfouies à présent dans la mémoire de marbre et de stuc.

Philippe AVRIL

extrait d'"Un festival de musiques à l'affût d'espaces inouïs", in: revue "Un avenir pour notre passé" n°27-1985, pp. 6-8, publication de la Division du patrimoine architectural et de l'urbanisme, Conseil de l'Europe, Strasbourg.

4

RENCONTRE

Les murs, la matière, la lumière ne sont pas des finalités mais les moyens qui permettent de faire oeuvre. Le but n'est pas de créer un objet mais que celui-ci permette au spectateur de s'ouvrir à l'oeuvre. L'oeuvre est issue de la rencontre entre le spectateur et l'objet.

SITUER

L'oeuvre, ayant trouvé son site, permet au lieu de se situer. Elle ne montre pas le lieu, pas plus qu'elle ne s'y intègre. Elle s'installe, trouve sa place: elle prend place. Une relation de proximité et de partage s'établit entre l'oeuvre et le site et donc entre le spectateur et l'oeuvre; l'expérience de l'oeuvre est sur cette ligne de partage.

En s'installant dans le lieu, l'oeuvre privilégie le moment de la visite. L'oeuvre est là, dans ce lieu qu'elle porte et qui la soutient; elle n'existe pas ailleurs. Le spectateur le sait. Ils se rencontrent, au même moment, au même endroit. Spectateur, oeuvre et site se tiennent mutuellement.

INTERROGER

L'oeuvre n'apporte pas de réponse; elle ouvre simplement à une interrogation. Pas sur elle-même, mais chez le spectateur. Cette interrogation ne se fige pas; elle se développe et se modifie durant la visite et, bien au-delà, dans le champ de la mémoire.

L'interrogation n'a pas à être nommée, elle est seulement l'expérience informulée et continue du spectateur face à l'oeuvre. Cette position est sans doute inconfortable, mais elle est la condition de l'échange: l'oeuvre et le spectateur se situent sur le territoire de l'expérience, chacun fait exister l'autre.

ESPACE

Je ne cherche pas à réaliser des espaces ou des lieux. L'espace que je construis n'est pas un lieu, il est plutôt un non-espace, un espace sans limite

dans un lieu. Ce que je construis n'est pas un objet spatial, c'est peut-être simplement spatial. Il ne s'agit pas de construire un espace original mais de réunir les éléments matériels pour permettre à l'oeuvre de trouver un lieu d'habitation.

Construire une habitation pour l'oeuvre, c'est permettre au spectateur d'habiter l'oeuvre et de se laisser habiter par elle. C'est lui fournir un toit, pas au-dessus de lui, mais en lui.

ECHANGE

Le vide est également une condition de l'échange. Faire le vide, c'est se placer dans une position d'écoute et d'attention. Mes espaces construisent du vide à partir duquel le spectateur doit s'élaborer lui-même et donner corps à l'espace.

Lorsque vous passez une porte, la porte vous passe, de même, lorsque vous traversez l'espace, l'espace vous traverse. Il y a retrait: l'espace et la porte vous retirent quelque chose, ne serait-ce que le parcours laissé derrière vous. C'est dans ce retrait que se produit le contact avec l'oeuvre.

La craie, lorsqu'elle vous touche, s'efface également et c'est précisément parce qu'elle s'efface qu'elle vous laisse une trace.

Laurent PARIENTE

extraits d'"*Habiter l'oeuvre*", in: revue Architecture d'Aujourd'hui n°311, juin 1997, pp. 73-74.

5

Le Genkō-an est un petit temple zen au nord de Kyoto. Une amie nous le fit visiter une matinée d'hiver ensoleillée.

Nous sommes les seuls visiteurs. Le sanctuaire principal date de la fin du XVII^e siècle: de proportions modestes, plutôt qu'à un lieu de culte, il me fait penser à une salle de banquet dans quelques auberge japonaise traditionnelle. Si mes souvenirs sont exacts, l'autel est décentré vers la gauche. A droite, la cloison est percée de deux fenêtres côte à côte qui donnent sur un jardin. Je m'approche: c'est l'un de ces petits jardins comme on les trouve par milliers au Japon, avec un groupe d'arbres aux formes torturées (des pins ou des érables, je ne me rappelle plus), quelques arbustes taillés (des azalées sans doute), de la mousse, le tout parsemé de roches polies. L'unique originalité de celui-ci consiste dans l'échappée sur les collines de l'ouest, intégrée dans la perspective que dessine sa disposition d'ensemble. Je tente de me rappeler le terme de cette technique: *borrowed landscape*, "paysage emprunté". Pas de quoi fouetter un chat.

L'amie, m'ayant rejoint, indique un tapis de feutre rouge placé au milieu de la salle, assez loin des fenêtres. C'est de là que nous sommes censés contempler le jardin. J'obtempère en haussant intérieurement les épaules: mes impressions perturbées par l'intrusion du plafond maculé de sang dans une pièce où par ailleurs tout invite à la sérénité, je m'accroche à l'interprétation des deux vues fournies par notre guide: je tente d'accomoder mon regard à ce nouveau programme artistique, non plus purement perceptif mais aussi intellectuel. Peu à peu les bruits chaotiques qui décidément ne tracent plus aucune figure sonore ordonnée réussissent à imposer l'existence d'une réalité au-delà des fenêtres, alors même que j'ai toujours deux mondes visuels séparés devant mes yeux. Je tente de maintenir la perception picturale tout en lui surimposant celle du jardin réel. Peu à peu mon esprit se délie et réussit à passer d'un monde à l'autre, du jardin aux vues, des vues au jardin. A ce moment, les deux paysages s'assombrissent brièvement puis redeviennent lumineux: un petit nuage vient de passer devant le soleil, rendant du même coup la vie au jardin *dans* les fenêtres. Oui:

deux vues différentes, mais un seul et même jardin; un seul et même jardin, mis deux vues différentes. Le programme conceptuel cesse d'être abstrait, prend figure perceptive, l'univers dissonant de la vision devient intelligible. Il s'agit d'aller au-delà de l'opposition entre le cercle et le rectangle, entre l'illusion et l'éveil: cette distinction n'est elle-même qu'une illusion, comme l'est celle entre l'apparence (le jardin *dans* les fenêtres) et la réalité (le jardin *derrière* les fenêtres). Les deux pôles qui semblent s'exclure se conditionnent en réalité: le *satori* est l'effacement de l'opposition entre l'illusion et l'éveil.

(...) Le jardin, les deux vues qui s'excluent et pourtant ne sont qu'une, le plafond qui était plancher, le tapis rouge sur lequel nous sommes accroupis: mon désarroi a trouvé son espace. Tel était peut-être ma conviction ultime derrière la création de l'ensemble du dispositif temple-jardin: chaque fois que le piège esthétique du Genkô-an fonctionne, le plafond ensanglanté cesse de peser et les guerriers morts trouvent la paix. Pour un instant du moins.

Pierre SCHAEFFER

extrait de "*Les célibataires de l'art*", Gallimard, Paris, 1996, pp. 123-125.

6

Le mot ESPACE supporte beaucoup de définitions.

Si l'on regarde simplement l'utilisation que nous en faisons quotidiennement, on dit : l'espace de devant, de derrière, l'espace de ma chambre, l'espace de la Belgique, l'espace sidéral, l'espace d'une vie, l'espace c'est du vide, etc... Toutes ces expressions sont si différentes qu'elles n'ont apparemment rien en commun.

Mais je voudrais que vous gardiez en mémoire ceci:

l'espace en tant que POSSIBLE, en tant que ce qui m'est possible de posséder, l'espace à conquérir, l'espace que j'ai conquis et qui va en s'augmentant, en s'élargissant.

Exemple: vous arrivez dans une ville où vous n'êtes jamais allé. Vous possédez une carte, mais c'est une image abstraite: un plan avec des rues qui se croisent, des places, des noms, mais tout cela ne vous dit rien. Vous connaissez une chose: la gare puis en face, l'hôtel où vous êtes descendu.

Au départ de là, vous allez rayonner, et petit à petit l'ESPACE va s'élargir, vous allez connaître de plus en plus de rues, de coins, de repères, etc...

Ce qui est important, c'est que vous allez POSSEDER petit à petit la ville, et vos POSSIBILITES vont s'augmenter, l'emprise que vous pouvez avoir sur la ville ira grandissant, etc... Selon les différents moyens que vous allez utiliser, l'espace sera différent. Vos possibles vont s'enrichir et augmenter. Connaître une ville à pied ou en voiture est différent. On peut connaître une ville par le bottin du téléphone, sans bouger de son hôtel. On peut la connaître par le réseau des transports en commun, en voiture personnelle, etc...ce sera chaque fois différent. Mais de toute façon, plus vous vous donnez de moyens, plus vous augmentez votre emprise sur la ville et plus l'espace sera riche. Si vous bougez beaucoup, regardez, établissez des contacts, réfléchissez en faisant des associations, des comparaisons, vous augmenterez votre pouvoir sur cette nouvelle ville.

Espace veut dire POSSIBLE, des possibles concentriques, avec une maille

qui va en se densifiant.

Retenez surtout ceci:

1° Plus vous utilisez de moyens, plus la ville grandit et plus l'espace de vos possibles s'étend. (vous comprenez aussi que pour certains, une ville reste "petite")

2° On est toujours "le centre" de l'espace. Dans le cas de la nouvelle ville, c'est l'hôtel où vous êtes descendu qui est le "centre", le point où l'on revient toujours, le départ de toute nouvelle expédition.

3° Espace veut dire liberté, liberté que l'on se donne.

4° L'espace est "dynamique".

Vous comprenez maintenant mieux ce que je veux dire par ESPACE.

L'espace, c'est ce qu'on connaît des choses, ce sont des zones concentriques qui sont de plus en plus larges, que l'on établit en fonction de notre expérience, de notre passé, de l'assurance qu'on a et des moyens que l'on se donne. Vous comprenez bien que l'espace n'est pas limité, c'est nous qui lui donnons des limites. Plus nous explorons, plus l'espace pour nous sera étendu.

Vous comprenez également que l'espace pour un villageois, c'est " tout jusqu'à l'horizon", et pour un pilote d'avion, c'est beaucoup plus vaste.

Nous avons cité tout au début l'expression - L'espace de la Belgique - Celui-ci est très différent pour un représentant de commerce circulant dans tout le pays par rapport à une personne qui n'est jamais sortie de sa ville. Ils utilisent pourtant tous les deux la même expression, mais la Belgique sera pour l'une plus étendue que pour l'autre. Ce n'est pas la surface en Km² qui compte (bien qu'on puisse la traduire comme telle) mais le fait que la Belgique représentera un espace de liberté, un champs d'action et de possibles beaucoup plus étendu pour la première personne que pour la seconde.

L'espace, c'est donc ce dont on peut prendre possession, c'est ce qui est possible de posséder, de conquérir. On peut le faire en fonction de notre passé affectif qui nous donnera de l'assurance, du culot, mais aussi en fonction de nos connaissances, de notre intelligence.

La phrase de Balzac: "*Paris, cet immense champ labouré d'ambitions !*"

illustre bien ces notions.

L'espace, c'est donc du VECU avec moi comme centre de l'espace. Pour un montagnard, l'espace, c'est tout ce qui part depuis sa maison au fond de la vallée jusqu'au sommet des montagnes qui l'entourent. Mais l'espace intersidéral, c'est une chose abstraite. (d'ailleurs, personne n'a été jusque là). L'espace n'est pas seulement une dimension géométrique (que tout le monde connaît, mais que personne ne vit), c'est une SURFACE POSSIBLE, une étendue qui m'est possible, un territoire que je me donne et une liberté que je m'accorde et que je possède.

Vous comprenez également qu'on peut souffrir d'espace, du manque d'espace, non en mètres carrés, mais en possibilités qui me sont refusées. L'espace pour l'ouvrier qui est rivé à sa machine est plus petit que l'espace pour le patron qui peut se rendre partout dans l'usine. L'ouvrier ne peut aller dans l'atelier d'à côté, ni dans les bureaux. L'espace de l'usine est pour lui très petit. Et ce n'est pas un hasard si, dans ces entreprises, les personnes les plus heureuses sont celles qui s'occupent de l'entretien. Elles peuvent se déplacer partout sans restriction. Elles sont autorisées à se rendre dans tous les lieux et pour elles, l'espace de l'usine est grand.

Vous comprendrez également que la claustrophobie est une frustration spatiale: on se sent emprisonné, pris au piège. C'est la peur de sentir qu'on va être mis en boîte, l'appréhension de se sentir enfermé malgré nous qui déclenche cette angoisse. La réaction naturelle est de fuir l'endroit maudit, de marcher plus vite. On préfère monter 10 étages par l'escalier que de se sentir emprisonné dans cette boîte qu'est l'ascenseur. L'énergie demandée pour grimper tous ces étages paraît moins importante que celle nécessaire pour surmonter son angoisse.

Considérer l'espace comme une liberté qu'on se donne s'illustre encore, par exemple, dans l'histoire de l'architecture. Lorsqu'on dit que la Renaissance a engendré un nouvel espace: on veut dire que l'on est sorti des murailles des châteaux moyenâgeux, on a décoré les murs, percé de nouvelles fenêtres,

créé des balcons. En d'autres termes, on s'est permis une nouvelle liberté jusque là interdite.

Le passage au "plan libre", c'est aussi un nouvel espace. On n'était plus tributaire des murs porteurs. On pose une structure et on articule les murs là où l'on veut, permettant plus de liberté dans nos mouvements, plus de fluidité.

L'espace pictural, c'est chaque fois une nouvelle liberté qu'on se donne et qu'on propose au spectateur.

Si L'ESPACE soutient un grand nombre de définitions, elles ont toutes en commun de contenir cette même notion : UN POSSIBLE que le sujet se donne.

Marc CRUNELLE

Ce texte est la version revue et corrigée de la première partie d'un exposé présenté au FRAJE, à Bruxelles le 1er février 1992 et intitulé "*Quelles sortes d'espaces l'enfant appréhende-t-il?*". (Il a été publié dans la revue A+ n°118, Bruxelles, 1992, p. 32. Par contre, le texte complet de la conférence a paru dans l'ouvrage collectif "Sur les chemins de l'autonomie", mémoire de la 16ème session de séminaires-rencontres de la petite enfance (1991-1992), sous la direction du FRAJE, Edit. Jean-Pierre Cornelissen, Bruxelles, 1993, pp. 105-116)



La muse désignant la cabane primitive pointe en fait l'espace contenu.
[Frontispice de l'Essai sur l'architecture de Laugier (1755) (gravure par Eisen)]