



Madeleine Fournier, interprète de *Relier les traces* de Rémy Héritier, 14 avril 2018 © Mehdi Ackermann

Léa Bosshard et Rémy Héritier,

Entre avril et juin 2018, le chorégraphe Rémy Héritier et la chercheuse en danse Léa Bosshard transforment le stade Sadi-Carnot, à Pantin, en studio de recherche et de pratique. Entre « tentative d'épuisement » d'un lieu en transition et essai d'archéologie préventive, *L'usage du terrain* se déploie par strates et sous une forme collaborative. Cinq artistes (plasticiens, écrivains, compositeur et danseurs) ont été invités à y contribuer en creusant cinq notions inhérentes au travail de Rémy Héritier : la *trace*, l'*espace relatif*, le *témoin*, le *landmark* et le *seuil*. Chacun y déploie des formes variées, qui ne manquent pas, dans le regard du spectateur ayant eu la chance d'assister à toutes les séances, de se faire écho les unes aux autres. Chacun inscrivant sur le sol, quand bien même imperceptiblement, des traces de corps, de sons ou de mots. Nous les avons invités à poser un regard rétrospectif sur ce qui s'y est joué pour chacun ; l'espace éditorial de ce cahier du journal permettant de prolonger les expériences qui ont été menées et de les croiser, et d'ainsi faire apparaître la cartographie collective qui s'est progressivement dessinée.

Mathilde Villeneuve

L'usage du terrain

Une introduction à *L'usage du terrain*

Léa Bosshard p. 02

Relier les traces

Rémy Héritier p. 04

La trace

Samira Ahmadi Ghotbi p. 06

L'espace relatif

Julien Berberat p. 07

Le témoin

Marcelline Delbecq p. 08

Le landmark

Sébastien Roux p. 09

Le seuil

La Tierce p. 11

Filmer *L'usage du terrain*

Mehdi Ackermann p. 12

UNE INTRODUCTION À L'USAGE DU TERRAIN

LÉA BOSSHARD

L'usage du terrain est né de la recherche menée au sein de la compagnie GBOD! à partir de 2014. Alors que je commence à travailler avec Rémy Héritier pour accompagner le développement de cette dernière – et en particulier le montage de la production de *Here, then*, cosignée avec l'artiste et écrivaine Marcelline Delbecq, ainsi que la diffusion des pièces en tournée (*Percée Persée* et les *jeux chorégraphiques*, principalement) –, se développe un dialogue réflexif et analytique sur son travail passé, en cours et à venir. Afin de prendre progressivement connaissance de sa pratique artistique, je lis les documents de communication (dossiers de création, articles de presse, entretiens publiés), je regarde les captations des spectacles, je lis ses carnets de création. Je relève des récurrences de termes. À partir de quoi, les enjeux du *document*, du *lieu* et des *survivances* constituent bientôt mes balises pour appréhender le travail de Rémy. Je dresse une chronologie et un glossaire ; certains mots font l'objet de définitions, d'autres nomment des processus (*archaïque*, *forme brève*, « *ce que j'ai vu*, *ce que j'ai fait*, *ce que je fais* », *camouflage*, *danse de la reconstitution*, *danse située*, *double discussion*, *état du milieu*, *hug*, *ruines*, etc.). Ces relevés s'élaborent en parallèle des résidences de *Here, then* et se prolongent sur plusieurs mois.

En mai 2016, nous entamons une série d'entretiens qui s'appuient sur ce glossaire pour décrire les processus de travail, en donner les sources et références, en révéler le terreau commun. Assez rapidement, nous imaginons ouvrir cette recherche à d'autres artistes et chercheurs afin d'étendre ces généalogies de formes et processus au-delà de l'écriture de Rémy. Nous nous interrogeons au même moment sur les modalités de production-diffusion dans lesquelles nous sommes inscrits. Le schéma classique de production du champ chorégraphique dans lequel nous évoluons suit un cycle quasiment identique qui dure environ deux années chaque fois : recherche de financement et de coproduction, répétition, création, tournée ou désir souvent inassouvi de tournée. À ce moment-là, nous avons réussi, pour *Here, then*, à lever un budget de production important et à obtenir l'engagement de 6 dates de tournée avant la première de la pièce. La pièce a finalement été présentée à deux reprises (à Armentières et Orléans), ce qui nous a poussés à nous positionner une nouvelle fois en regard du contexte de création alliant art, culture et économie. Nous avons alors cherché à inventer des formats de création et des contextes de travail qui nous permettraient d'être plus libres et spontanés. Rémy a conçu un diptyque de pièces chorégraphiques intégrant en leur sein une visibilité en dehors du théâtre et sur la longue durée : *Relier les traces* (2018-2022) et *Une danse ancienne* (sur l'échelle de la vie d'un interprète). Deux pièces qui charrient les notions d'*entropie*, de *rite* et de *permanence* d'une œuvre chorégraphique. C'est dans ce contexte que nous avons également cherché un lieu qui nous permette de travailler localement et quotidiennement, d'actualiser et de partager la recherche menée au sein de GBOD! avec d'autres artistes et chercheurs. Ayant découvert le stade Sadi-Carnot à Pantin, entre la piscine municipale de 1936 et le conservatoire de la fin du XIX^e, nous avons imaginé le transformer en studio de travail *situé*. Finalement, porter un projet de lieu de recherche éphémère en tant que compagnie s'est révélé assez similaire au montage d'une création – recherche de partenaires et de financements, deux ans avant la réalisation –, mais en changeant le point

d'amorce. Porter un projet local sur une durée de trois mois nous a conduits à rencontrer des partenaires et à tisser des relations d'un nouveau genre : avec certaines personnes de différents services municipaux (Culture, Sport, Patrimoine et Mémoire), avec l'équipe des Laboratoires d'Aubervilliers, avec les usagers du stade plus ou moins réguliers que nous avons côtoyés pendant trois mois. Faire l'expérience d'un lieu pendant trois mois, au quotidien, nous a également fait passer de l'étrangeté à une familiarité, pour soi et pour les autres¹ : transformer l'usage de ce terrain délaissé en même temps que se fondre dans le paysage.

Après avoir pensé inviter chaque artiste depuis une stratification imaginaire du lieu : le sous-sol, le sol, l'horizon, le volume, le zénithal, le ciel, nous nous sommes focalisés sur des processus tirés de notre glossaire et s'appuyant spécifiquement sur une écriture de l'espace : la *trace*, l'*espace relatif*, le *témoin*, le *landmark* et le *seuil*. Cette distinction d'une écriture de l'espace vs une écriture du temps est assez factice dans l'art chorégraphique, mais elle attire l'attention, à mon sens, sur une spécificité de l'écriture de Rémy. Dans chacune de ces notions apparaît l'idée que c'est depuis un enracinement spatial que la chorégraphie se formalise pour mettre en lumière l'espace et son intrication au temps. C'est par le dépôt de traces gestuelles dans l'espace, de *landmarks* qu'une mémoire interne à la représentation se crée, par exemple. C'est aussi par cette écriture que la frontière entre la danse et l'espace, entre le corps et l'environnement se floute. *La danse est parmi les choses*, comme aime à le répéter Rémy. Notre intuition première était donc d'inscrire ce projet dans le cadre d'une recherche pratique orchestrée depuis des questions chorégraphiques (*via* ces notions) mais dont une partie des contributrices et des contributeurs serait issue d'autres champs. Nous souhaitons que ces différents prismes artistiques et théoriques soient autant de manières de contribuer à une recherche sur la spatialité en danse depuis la spécificité du stade Sadi-Carnot. Nous avons invité chaque artiste à venir travailler pendant trois semaines et à réfléchir à une invitation à un-e chercheur-se qu'il ou elle voudrait rencontrer et dont l'actualité de recherche se situerait à la croisée des travaux des artistes et des notions d'invitation : l'idée étant de partager avec un public, à la fin de ces trois semaines, le fruit de leurs pratiques réciproques du terrain. Des binômes se sont formés dont les modalités d'échange et de collaboration ont varié naturellement, au gré de la singularité des appariements : Rémy Héritier et Julie Perrin, Samira Ahmadi Ghotbi et Annalisa Bertoni, Julien Berberat et Romain Bigé, Marcelline Delbecq et Adrien Genoudet, Sébastien Roux et Daniele Balit, La Tierce (Sonia Garcia, Séverine Lefèvre, Charles Pietri) et Mathieu Bouvier. En parallèle des recherches et présentations sur le stade Sadi-Carnot, nous avons imaginé un processus de documentation quotidien des recherches : reproduire un fac-similé d'un document de la recherche et l'afficher dans le hall des Laboratoires d'Aubervilliers. Conjointement, une boîte a été réalisée pour permettre d'archiver les documents au fil du projet et de disposer d'un espace de « montage » des documents entre eux. Il s'agissait d'une méthodologie de terrain, de prise de notes dans le présent de la réalisation, et d'une exposition qui permette aux visiteurs des Laboratoires d'Aubervilliers d'entrer dans



Vue de l'espace de documentation de *L'usage du terrain* aux Laboratoires d'Aubervilliers, 18 avril 2018 © Les Laboratoires d'Aubervilliers

la recherche qui se déroulait un kilomètre plus loin. Cette boîte a aussi servi de source de documentation à l'attention des artistes contributeurs qui n'avaient pas pu voir ce qui les avait précédés. Elle est enfin notre outil pour penser une édition à venir qui ne soit pas une simple reprise des documents produits (textes, images, etc.), mais une possibilité de projeter la recherche vers d'autres horizons.

Comment rendre compte de l'expérience de la polysémie et de l'entropie du stade Sadi-Carnot au travers des différentes contributions qui s'y sont produites, et ouvrir une possible réflexion sur la spatialité en danse ? Qu'est-ce qui, de l'expérience de ce lieu et de cette recherche collaborative, se sédimentera ? Pour amorcer cette nouvelle phase de recherche, nous avons suggéré à chacun des artistes contributeurs de proposer une « cartographie » de leur usage de la notion au fil de leur recherche. Il est apparu, à rebours, que *L'usage du terrain*, dans son titre même, impliquait une certaine relation d'immanence entre le sujet et l'objet – être affecté par le terrain, le stade, la notion, sans qu'une distinction puisse être tracée clairement². Faire usage du terrain s'est révélé pour chacun – à l'inverse de l'utiliser – le pratiquer, le rendre visible, audible, réflexif plutôt que de le placer comme extérieur à soi. Des usages de l'espace se sont croisés ; en révéler des lignes, jouer des points de vue, des échelles, proposer des expériences sensibles venant déjouer des représentations cartographiques, relever des empreintes passées qui deviennent support de réflexions futures. L'idée d'être parmi les choses, de faire glisser le regard et l'attention entre les différents éléments en présence (corps, son, architecture, végétation, etc.) est revenue au fil des recherches. Ce terreau commun a pourtant été suffisamment fertile pour que chaque recherche construise une vision singulière du lieu. Aussi, il a été, au quotidien – et l'est encore, à travers ces pages –, fascinant d'observer comment ces regards et ces pratiques se tissent, se font écho et, par strates et percées, muent ce terrain en un espace si polymorphe.

Léa Bosshard est chercheuse en danse et chargée de production. Depuis juin 2014, elle collabore avec le chorégraphe Rémy Héritier sur la recherche et le développement des activités de la compagnie GBOD! Elle poursuit en parallèle ses recherches en danse sur l'humour formel et sur les poétiques de la citation.

1 L'exemple le plus frappant en serait celui des enfants, derrière la grille d'une école, qui ont commencé par nous invectiver, avant de se révéler curieux de ce que nous faisons.

2 Si le choix du titre n'a pas été consciemment effectué en lien avec celui de *L'Usage des corps* de Giorgio Agamben, nous avons reconnu, au terme d'une lecture postérieure, une familiarité dans la compréhension et l'appropriation du terme d'usage. Giorgio Agamben, *L'Usage des corps. Homo sacer IV*, 2, trad. Joël Gayraud, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2015.

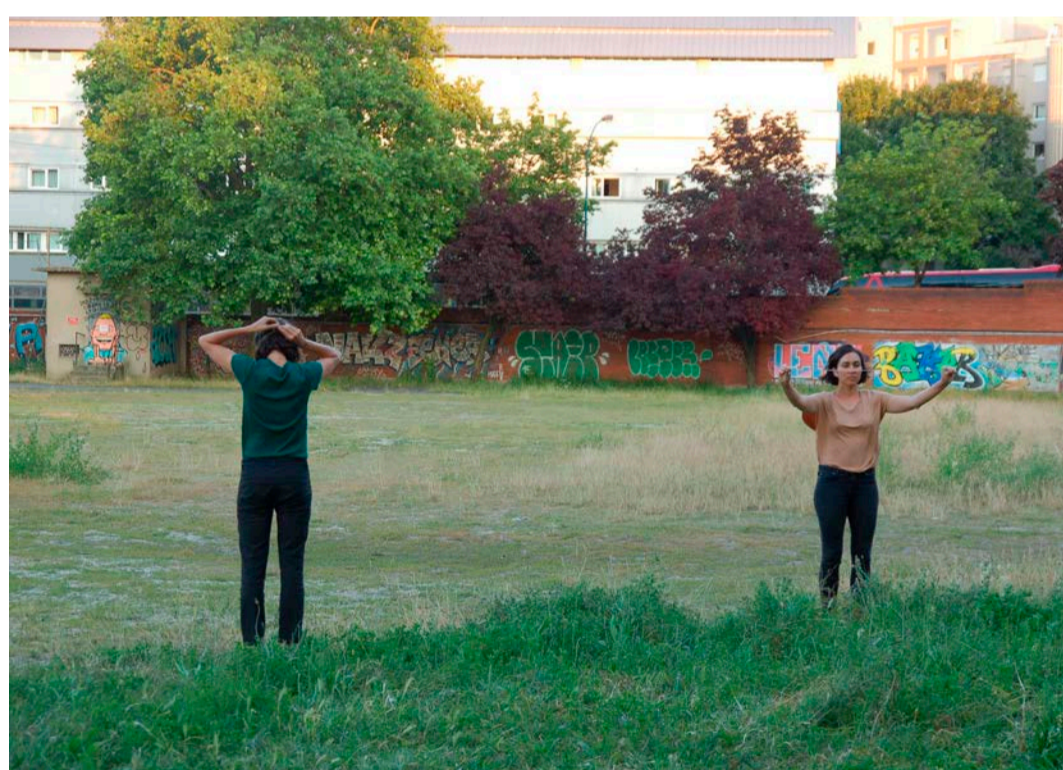


Photo 1 : Rémy Héritier, *Relier les traces*, 14 avril 2018 © Mehdi Ackermann

Photo 2 : Samira Ahmadi Ghotbi, *La trace*, à l'usage du terrain, 4 mai 2018 © Les Laboratoires d'Aubervilliers

Photo 3 : Julien Berberat, *L'espace relatif*, à l'usage du terrain, 11 mai 2018 © Mehdi Ackermann

Photo 4 : Adrien GenouDET, *À part sous le soleil ardent*, 2018. Photogramme © Adrien GenouDET

Photo 5 : Sébastien Roux, *Le landmark*, à l'usage du terrain, 14 juin 2018 © L'usage du terrain

Photo 6 : La Tierce, *Le seuil*, à l'usage du terrain, 29 juin 2018 © Les Laboratoires d'Aubervilliers

RELIER

LES TRACES

RÉMY HÉRITIER

À la différence des notions qui ont servi de socle aux invitations adressées aux autres artistes, *Relier les traces* n'est pas une notion définie mais davantage le pari d'une pratique en devenir. C'est d'ailleurs poussé par le paradoxe de, à la fois, introduire la recherche et relier *des* traces, que j'ai envisagé ce temps de travail.

Tout d'abord, en partant de l'hypothèse de l'existence d'un fond tonique archaïque en chacun de nous. C'est généralement depuis cette toile de fond primaire que j'envisage que s'articulent nos activités dansées. Une pratique intitulée « Ce que je fais reconnaît et rencontre ce qui s'est fait » est venue rencontrer l'effet de feedback de la boucle « produire - recevoir » mis à jour dans *Here, then* (Marcelline Delbecq et Rémy Héritier, 2015).

Cette rencontre permet la cohabitation de deux temporalités : d'un côté, l'Histoire qui me passe au travers et, de l'autre, l'actualisation permanente du produire-recevoir. Dès lors, la danse entre inmanquablement en contact avec une extériorité : l'autre, le stade, le studio. C'est en s'appuyant littéralement sur ces extériorités que le titre *Relier les traces* devient à son tour

un énoncé. Ce faisant, je me suis vu traiter la danse et l'espace depuis les notions de spatialité qui ont fondé le projet *Lusage du terrain*.

Alors qu'un des enjeux de *Lusage du terrain* était de confronter ma pratique chorégraphique à d'autres territoires, de la *déterritorialiser*, l'objet de la recherche dans sa démarche quotidienne a été, au contraire, de *reterritorialiser* les notions au sein de ma pratique (je précise qu'avant de devenir des « notions », elles formulaient des résolutions temporaires de questions chorégraphiques en jeu depuis 2003 dans mon travail). Parce qu'elles n'avaient jusqu'alors jamais été réunies au sein d'une même pièce, elles n'avaient pas accédé au statut d'outils de composition - statut que ces deux premières semaines d'avril leurs ont désormais fait prendre.

Relier les traces était aussi pensé comme l'amorce d'un projet de pièce qui ne verra pas le jour, faute de partenaires. Il s'agit donc maintenant de tirer parti de ce moment de travail pour amorcer des désirs créatifs. *Lusage du terrain* en est le substrat : travailler dans un lieu circonscrit, sur une fraction de l'espace pendant

une longue durée et faire l'expérience de son entropie. Assumer les cinq notions comme outils de composition avec lesquels écrire une pièce, en ayant toujours et encore pour allié l'enjeu majeur de ces deux semaines de recherche - à savoir que la danse se trouve parmi les choses -, et pris dans une tentative d'abolition de la notion même d'environnement. Quels outils physiques et spatiaux inventer pour rendre cela concret ? C'est ce que nous avons entrepris, en avril 2018, avec Anne Lenglet, Madeleine Fournier, Nuno Bizarro, Sonia Garcia, Léa Bosshard, Jeanne Choppy et Julie Perrin.

Danseur et chorégraphe, **Rémy Héritier** est auteur d'une œuvre qui étend les contours de l'art chorégraphique à la permanence, à l'intertextualité ou encore au land-art, à la recherche de nouvelles poétiques du geste. Il a créé, à ce jour, plus d'une dizaine de pièces qui ont lieu alternativement dans et hors du théâtre et organise également, en parallèle à ses créations, des laboratoires de recherche.



Rémy Héritier, *Relier les traces*, 3 avril 2018. Document © Rémy Héritier

10 avril 2018 - Stade - Pautin

S'intéresser à un simple point de vue mettant en abîme le fait de regarder (et de la représentation):

- Des spectateurs regardant regarder
- (groupe séparé en 2)
 - déplacer le public.
 - déplacer la danse.

travailler sur les trajectoires de l'épuisement du lieu: que révèlent ces lignes?
 "explorer" par provocation, par l'extremisme de la danse et de l'expérience du danseur.

① Beligny. garder trace de nos trajets

Cartographier les points chauds de l'espace, en faire usage dans un autre endroit par transposition.

en 2 temps:

- 4 pts chauds
- rebou
- trajectoires
- transpositions.

Rémy Héritier, Relier les traces, 10 avril 2018. Carnet de travail © Rémy Héritier



Rémy Héritier, Relier les traces, 6 avril 2018. Document © Rémy Héritier

LA TRACE, À L'USAGE DU TERRAIN

SAMIRA AHMADI GHOTBI

On pourrait définir la notion de trace par l'usage que j'en fais dans l'écriture chorégraphique. Envisager l'écriture chorégraphique à l'aune d'un dépôt de traces. Cette notion charrie avec elle les notions de mémoire, de visible, d'invisible, de lisible et de présent. Aussi, penser l'écriture comme un dépôt de traces qui ouvre un champ chorégraphique : celui de composer avec la présence / persistance des restes invisibles. Cette pratique de l'écriture de la trace puise sa source dans une de mes premières interrogations chorégraphiques et vient s'ancrer dans le travail de cartographie de Fernand Deligny. La trace contient à la fois tracé et activité.

En somme, pour moi, travailler dans un espace est une pratique de composition avec ce qu'il y a, ce qu'il y avait.

R. H.

Nous sommes au mois d'avril. Une pluie légère tombe sur les feuilles de mon carnet. Je range mes notes.

Une fois ouvert, les gouttes bleues apparaissent. Les mots barbouillés ont transmis leur encre bleue à la page blanche d'en face. La pluie efface les empreintes de la marche des passants sur le sol en sable. Les diverses végétations poussent et couvrent progressivement le sol. Elles font apparaître l'ancienne géométrie du terrain : le cercle.

À l'intérieur du cercle, un dessin est fait à l'aide d'un bâton en bois. C'est un presque-rectangle, une forme ouverte. Avec son bord manquant, il ressemble à un but. Et d'un coup, le but redonne à l'espace son ancien statut : un terrain de jeu. Je traverse le terrain à la recherche du but de l'adversaire... Mais soit il a été effacé, soit il n'a jamais été dessiné.

Trois danseurs traversent le champ, l'un après l'autre. Le crayon à la main, je suis leurs trajets sur mon carnet. *L'œil veut errer*¹, mais il est attaché au mouvement du corps de l'autre. Il le suit et il retrace son cheminement. Un va-et-vient entre un temps d'écriture et un temps de lecture.

Ce dessin est la trace d'une action. Par ce calepin, nous connaissons le trajet de chaque danseur : les lignes d'erre ne sortaient jamais de l'espace du cercle². Mais nous ne saurons pas que pour l'un d'entre eux, c'est le bras attaché au cou qu'il traversait le terrain.

Entre ce qui reste et ce qu'on oublie, je regarde les traces de l'architecture surannée émerger du sol. Une ancienne technique : pour voir les traces du passé, il faut regarder le sol.

La piste de course, dessinée par une ligne blanche et solide - un mélange de gravier et de ciment -, est peu visible aujourd'hui. Mais la nature du sol, différente à l'intérieur et à l'extérieur de la piste, révèle la limite. Le centre est fait de sable, et les marges faites de terre accueillent différentes espèces de végétation qui ne trouvent place ailleurs³.

Je fais le tour du cercle dans le sens des aiguilles d'une montre. La ligne blanche morcelée ici et là dessine le chemin, inachevé. Entre le visible et l'invisible, elle fonctionne aujourd'hui comme un barrage souterrain, capable d'arrêter les plantes qui poussent à la périphérie. Par de petites ouvertures, la végétation extérieure à la piste envahit le centre. La terre et le sable se mélangent.

Mon chemin est barré par un autre revêtement de la surface, plus récent. Ici, on a coulé de l'asphalte, en vue de créer un nouveau lieu de passage. Cette nouvelle voie efface le cercle de course. Elle est dans la continuité de la route derrière la porte, et en parallèle de la ligne E du RER. Cette continuité crée un espace sans limite, non fini, qui croît et qui augmente, qui nous rappelle aussi la définition de la banlieue.

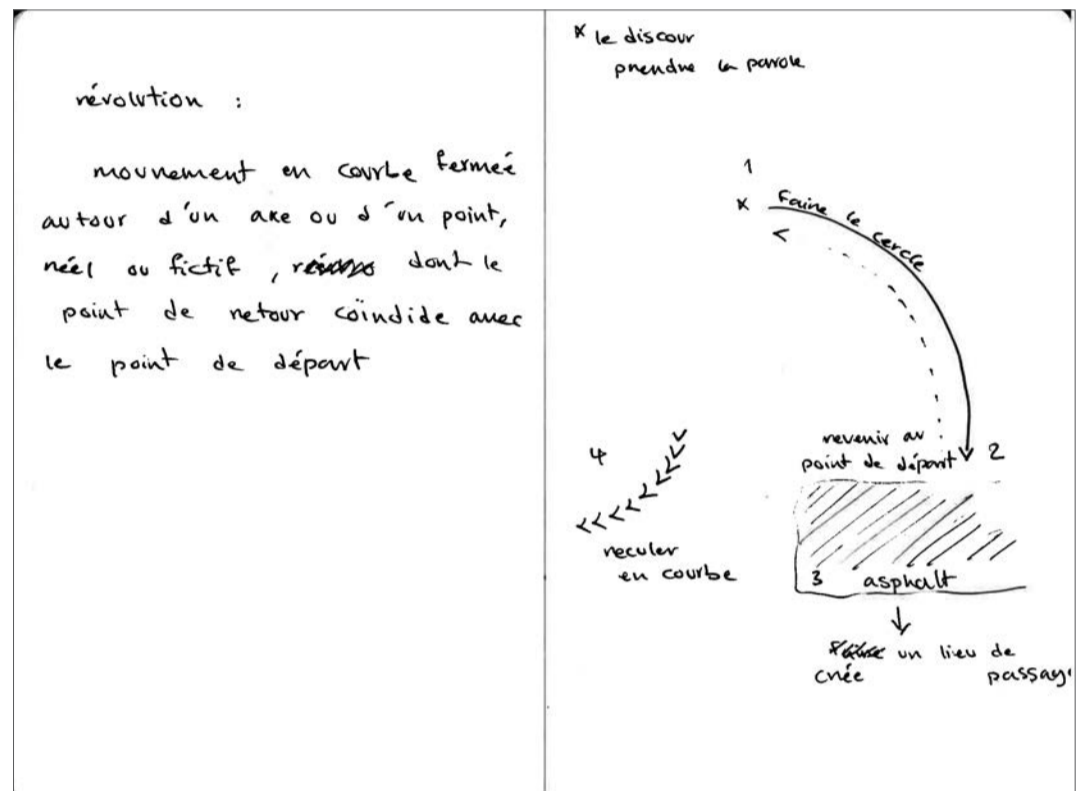
Mon chemin interrompu, je fais demi-tour. Je marche dans le sens opposé. J'arrive au point d'où j'étais partie.

Mon expérience ressemble à celle d'un enfant qui court dans un bac à sable, à l'instar de Robert Smithson. Smithson nous a prouvé que l'éternité est irréversible à partir d'une expérience infantile servant à établir l'existence de l'entropie.

Imaginez donc le bac à sable divisé en deux parties, rempli, d'un côté, de sable noir et, de l'autre côté, de sable blanc. On y fait courir dans le sens des aiguilles d'une montre un enfant jusqu'à ce que le sable se mélange et commence à devenir gris.

Ensuite, on le fait courir dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, mais on n'obtiendra pas comme résultat la séparation initiale, seulement une couleur grise plus prononcée et une entropie plus grande⁴.

La piste aujourd'hui est au ralenti. Elle est dans l'abandon de son activité habituelle. Elle est une voie entropique.



Samira Ahmadi Ghotbi, *La trace, à l'usage du terrain*, 26 avril 2018. Document © Samira Ahmadi Ghotbi

Dans ce *tiers paysage*⁵, qui renvoie au tiers état⁶, la structure du dessin tracé avec le bâton en bois me rappelle l'état d'un château de sable, celui qui est destiné à être détruit, devenir rien, pour redevenir, à nouveau, « quelque chose⁷ ».

Parmi les différentes espèces de végétation et les objets abandonnés sur le terrain, il y a aussi une éponge. Il serait exagéré de dire que l'éponge est là pour absorber l'eau de la piscine en face et sauver des constructions en sable.

Étrangement, cette éponge paraît représenter, certes à une échelle plus petite, le stade. Sa surface, couverte par une couche de matière verte, se réfère au terrain dans son état par excellence : une étendue plate et monotone, recouverte par une fine couche de verdure. La matière poreuse d'au-dessous de l'éponge a abandonné son activité habituelle de lavage, pourtant, elle continue à absorber. Pareil pour le sol du stade, ce n'est plus un terrain de jeu, mais un lieu de passage, un espace de transit, ou un coin secret.

Ce texte est une reprise de celui lu pour une visite guidée du stade Sadi-Carnot à Pantin, le 4 mai 2018 à 19 heures. La deuxième partie de la soirée était consacrée à l'écoute d'une conférence poétique sur la notion de trace par la chercheuse en littérature Annalisa Bertoni.

Après avoir étudié la peinture à la faculté d'art et d'architecture de Téhéran, Samira Ahmadi Ghotbi a obtenu son DNSEP à l'École supérieure d'art de Clermont-Métropole. Par sa pratique du dessin, de la vidéo et de l'écriture, elle trace des correspondances poétiques entre des épisodes de son quotidien et l'histoire de son pays, l'Iran.

1 « L'œil veut errer ; la main arrondir, prendre la tangente. » Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 2017, Paris, p. 78.

2 Fernand Deligny, *Cartes et lignes d'erre*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 3.

3 Ceci reprend l'idée du tiers paysage développé par Gilles Clément dans son *Manifeste du tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2004, p. 23.

4 Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, New York, 1967.

5 « Fragment indécidé du jardin planétaire, le tiers paysage est constitué de l'ensemble des lieux délaissés par l'homme. Ces marges rassemblent une diversité biologique qui n'est pas à ce jour répertoriée comme richesse. » Gilles Clément, *Manifeste du tiers paysage*, op. cit., p. 13.

6 « Qu'est-ce que le tiers état ? / Tout. / Qu'a-t-il fait jusqu'à présent ? / Rien. / Qu'aspire-t-il à devenir ? / Quelque chose. » Gilles Clément, *ibid.*

7 Jean-Yves Jouannais, *Les Barrages de sable*, op. cit.

L'ESPACE RELATIF, À L'USAGE DU TERRAIN

JULIEN BERBERAT

L'espace relatif est une façon de considérer l'espace et ses quatre dimensions (hauteur, largeur, profondeur, temps) en perpétuel changement. L'idée est de développer un sens permettant de reconnaître une variation et de la prendre en compte.

La notion / le processus de l'espace relatif vient directement de mon goût pour les méthodes de navigation à l'estime, que ce soit en mer ou dans les airs : privé d'au moins des instruments de navigation, il s'agit d'estimer sa localisation géographique ou sa vitesse en établissant des équations à une ou plusieurs inconnues. Appliqué à la danse, il s'agit de concevoir et de rendre tangible qu'il n'y a pas de différence entre soi et son environnement. Ce qui revient à dire que la notion d'environnement n'est plus opérante dans mon travail, que je devrais d'ailleurs pouvoir me passer de ce mot à court terme.

R. H.

ARCHÉOLOGIE ET STRATE DE CES EXPÉRIENCES

L'idée de *L'usage du terrain*, c'est d'ouvrir la recherche à travers un format un peu particulier, qui est avant tout un moment de partage avec vous autour des pistes de travail qui ont été explorées. Il est 19h15, vous êtes invité-e-s à regarder le résultat de trois semaines de recherche. On va prétendre que ce n'est pas un moment spectaculaire, que ça ne cristallise pas la recherche, qui pourrait, si on le voulait bien, continuer quelque temps encore. Malgré ça, il nous faut accueillir ce moment pour ce qu'il est en partie : un moment de représentation. Néanmoins, c'est intéressant qu'il puisse donner accès à la stratification des recherches qui ont été menées, dont ce texte-ci fait partie. Il s'agit d'explicitier ce que cela signifie que d'avoir la notion d'« espace relatif » en tête pendant trois semaines, de venir chaque jour au stade, de se confronter à ce terrain, de l'arpenter, d'observer les gens qui viennent mener leurs activités (dénuder des câbles, écouter de la musique, fumer des joints, etc.).

ESPACE RELATIF

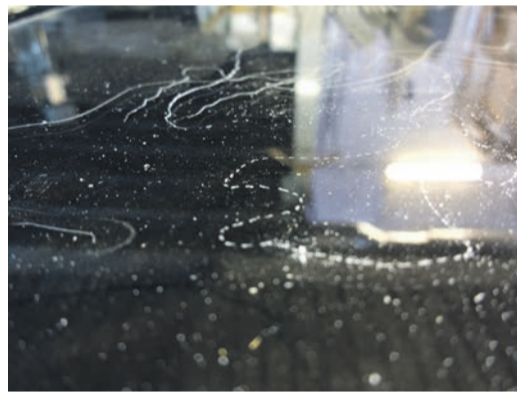
Pour moi, l'espace relatif, c'est, assez paradoxalement, lié à un moment : quand se construit une expérience sensible du lieu dans lequel on est. Cela part de soi-même et de la manière d'appréhender l'espace sans le recours aux outils usuels d'orientation (carte, GPS, etc.). Dans le cadre du stade - un lieu qui est déjà cartographié, mesuré -, il s'agit de faire un effort pour évacuer ce que l'on sait déjà, mettre de côté les savoirs dimensionnels au profit des découvertes sensibles. Ce programme, c'est ce que j'avais en tête au début de cette résidence, mais j'ai réalisé qu'avant d'être libre de faire ça, il fallait que je réussisse à me détacher de tous les éléments encombrants qui me ramenaient sans cesse à ma manière de considérer mon environnement de manière cartographique...

HISTOIRE DE LA CARTOGRAPHIE



Au début de ces trois semaines de recherche, je m'intéresse donc à la cartographie, à la manière dont elle est née et dont elle est pratiquée au début. Surtout, je vois que c'est une stratégie d'appropriation de l'espace ! Il s'agit de faire rentrer sur un plan - qu'on peut posséder - les observations faites sur le terrain. Des parcours sinueux, parfois aléatoires, toujours prospectifs et aveugles des premiers arpenteurs, il ne reste finalement que les plans.

DE LA LIGNE SINUEUSE À LA LIGNE DROITE



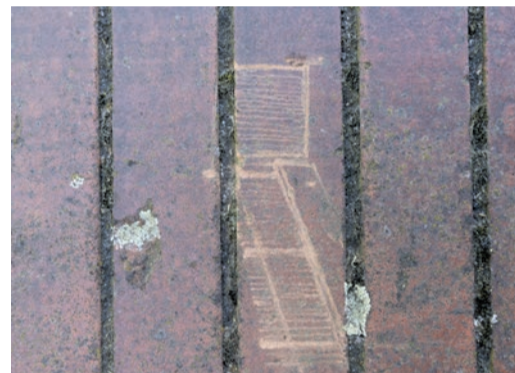
La dimension de fabrication empirique de la carte n'est plus là. Les aventuriers qui, perdus dans la jungle, cherchaient leur chemin en serpentant à travers les arbres, en enjambant des rivières, escaladant des montagnes, n'ont gardé de ces expériences qu'une étendue vert clair, une ligne bleue ou quelques courbes de niveau. Rien n'apparaît de la rencontre avec un tigre, ou d'un coucher de soleil, en somme d'une expérience singulière du lieu. La possession et la diffusion à large échelle de ces instruments fait que la découverte renouvelée du territoire de façon sensible est à présent conditionnée à l'abandon total de la carte et de ses substituts.

L'EMPIRISME COMME MÉTHODE D'APPRÉHENSION DE L'ESPACE



La cartographie est la manière dont notre société moderne a choisi d'appréhender le territoire. Les règles de représentation induisent la disparition de l'expérience individuelle et, par là même, la disparition des interstices fabriqués par toutes et tous dans le territoire. C'est là que réside un espace relatif : ça part de soi, de l'être individuel qui occupe l'espace proprement, dans une projection poétique dégagée des injonctions d'occupation ou de non-occupation. L'interstice, fabriqué par soi-même !

APPLIQUÉ À CETTE RECHERCHE FORMELLE AU STADE (EXPÉRIENCE DU LIEU)

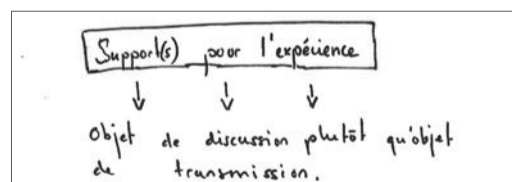


Éprouver l'espace, le découvrir à travers le corps, le faire entrer par le regard et sortir par le bras, pas de manière commode avec un crayon, mais chercher à l'inscrire, à le faire entrer dans le support. La pénibilité contraint les membres, fatigue l'esprit. Elle me fait éprouver l'erreur entre l'image perçue et le rendu physique, conditionné par ma maladresse, mon manque de pratique, d'habileté. Cela permet un arpentage de l'espace selon d'autres modalités, plus expérimentales que la marche, dans des attentions autres, davantage dictées par la saillance du paysage, par la capacité des outils à rendre certaines formes plutôt que d'autres. Il y a aussi toutes les marques, taches, qui servent à éprouver l'outil, qui sont des essais, une découverte non comptabilisée parce que vaine au regard des buts.

- Buter sur l'espace entre deux briques et créer de nouvelles formes ;
- Réinventer la piste en se l'appropriant.

Ce qui compte, c'est la mécanique à l'œuvre plus que le résultat gravé : refaire dix fois la forme du stade pour tenter de la trouver, de la rendre telle que je la vois : toujours différemment.

STATUTS DES OBJETS



Ici, en surplomb du stade, je dépose les éléments qui parasitent mon expérience. Trois semaines d'extraction de mes réflexes et fascination pour l'histoire du lieu et la géodésique, je les abandonne sur la coursive ! Fabriquer l'expérience de l'espace relatif dans le creux d'éléments cartographiques orthodoxes. Projeter sur la surface transparente les éléments charnières qui naviguent entre masquer et dévoiler, entre laisser passer le regard et arrêter les corps. Des cartels d'une exposition à venir, les pages d'un cahier de notes, un cadre pour un reflet, le mobilier urbain qui structure notre espace... Je les abandonne sur la coursive, les installe ici pour m'en détacher lors de l'accès au stade.

Ce texte est une reprise de celui lu pour la publication au stade Sadi-Carnot à Pantin, le 11 mai 2018 à 19 heures. La soirée était partagée avec le philosophe et chercheur en danse Romain Bigé qui a proposé une conférence sur la cartographie et des pratiques inspirées du Contact Improvisation.

Julien Berberat est artiste, sans obédience à tel ou tel médium. Intéressé à la mise en crise du statut de l'objet muséal et de son historicité, il explore les stratégies de réécriture du récit historique à travers la transformation de formes telles que la cartographie ou la photographie historique.

Julien Berberat, L'Espace relatif, à l'usage du terrain, 2018. Documents © Julien Berberat
Par ordre d'apparition :
Image 1 - 23 avril 2018
Image 2 - 10 mai 2018
Image 3 - 26 avril 2018
Images 4 et 5 - 8 mai 2018
Image 6 - 25 avril 2018

LE TÉMOIN, À L'USAGE DU TERRAIN

MARCELLINE DELBECQ

Le témoin : « Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, testis, dont vient notre « témoin », signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (terstis) dans un procès ou un litige. Le second, superstes, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner¹ ».

Le témoin, dans mon travail, est l'incarnation, la condensation de ces deux définitions. À ces deux définitions, il faut également ajouter celle du contrepoint en composition. Le témoin serait donc a minima l'incarnation de la figure du contrepoint.

R. H.

BIFURCATION

Difficile de cartographier ce qui est éparé. Ce qui, avant de former un tout proposé à un public, un soir d'orage, à l'intérieur des Laboratoires d'Aubervilliers puisque, une fois n'était pas coutume, le stade Sadi-Carnot sous la pluie ne le permettait pas, s'est constitué de *bits and pieces*, d'observations annotées, d'idées surgies au détour d'une phrase lue dans un tout autre contexte, de fragments sans rapport apparent les uns avec les autres. Difficile de cartographier ce qui s'est élaboré dans une déconstruction plutôt qu'une construction et ce bien qu'*in fine*, un tout au titre incertain ait pris forme : un texte lu à haute voix sur un montage vidéo d'Adrien Genoudet, *À part sous le soleil ardent*. Le mot *cartographie* m'évoque immédiatement une certaine logique, celles de paramètres qui, ensemble, se répondent et s'imbriquent pour représenter un fragment géographique. Une cartographie tire et trace des fils pour donner, au regard balayant la surface du papier ou d'un écran, l'impression d'embrasser un territoire d'une ampleur ou d'une complexité souvent insaisissable *de visu*. Or la construction de *À part sous le soleil ardent* s'est au contraire élaborée à partir de fils non pas tramés, mais découpés puis raccommodés avant d'être découpés à nouveau et joints autrement. Cartographier implique de choisir un point de vue selon lequel un territoire, qu'il soit un pâté de maisons au bas de la rue ou une chaîne de volcans à plusieurs centaines de kilomètres, puisse être représenté à une échelle infiniment plus petite que celle qu'il occupe en réalité. On peut cartographier depuis le sol ou depuis le ciel comme depuis le haut d'un escalier (soit à mi-chemin entre les deux). Mais plutôt que de chercher à saisir le stade Sadi-Carnot dans son ensemble, de me placer toujours au même endroit pour en relever des indices à accumuler, j'ai choisi d'en occuper

sans ordre particulier tous les points cardinaux, à des heures différentes, au cours des trois semaines dévolues à *L'usage du terrain*. J'ai également choisi d'emporter le stade avec moi en pensées, dans mes déplacements annexes, comme de lui apporter des éléments extérieurs pour les y faire résonner. L'axe confié par Léa et Rémy m'a par ailleurs encouragée à interroger une notion de « témoin » que j'avais voulue spécifique² : celle de « *vicarious witness* », témoin de témoin qui n'a pas vécu une situation mais peut néanmoins en témoigner à sa mesure. Du stade au témoignage, et retour, en bifurquant par l'inexpérience vécue. Comment mesurer la distance parcourue ? Tout est parti d'une idée sortie de nulle part, celle de penser un témoignage dénué d'expérience directe. De quoi allais-je donc pouvoir être témoin de témoin sur le stade ? Un événement notable pouvait-il seul donner lieu à un témoignage ? L'envol d'un papillon fait-il événement ? Mes premières lectures en amont du projet étaient centrées sur les notions juridique et historique de *témoin* et de *témoin de témoin*, la plupart des textes portant sur la Shoah. Tout passionnant que fût le sujet, sa gravité ne correspondait pas à la direction que je voulais faire prendre au projet, tout en étant moi-même incertaine de laquelle suivre. Pour mon premier jour au stade, j'avais emporté *Géologies* de Pierre Bergounioux³, trouvé quelques jours plus tôt à la bibliothèque. Assise sur les marches à côté des préfabriqués, à écouter les sons environnants d'autant plus présents et détaillés que réverbérés par le bâtiment de la piscine, j'ai saisi au vol une phrase comme échappée du livre :

Non, on ne rêve pas inévitablement ni toujours. Oui, ce qu'on sent, pense, fait, se rapporte à ce qui se passe, si incongru qu'il paraisse, malgré tous les démentis. On est au monde et le monde est en nous. Il n'existe pas de son côté ou pas du tout tandis que nous serions prisonniers d'un songe.

Et c'est elle qui a tout scellé, ou plutôt tout ouvert puisque rien n'était déterminé. Elle qui m'a incitée à vagabonder en étant immobile, à penser l'être dans son rapport au lieu et au temps, au sol comme au ciel ; à aborder la notion de *vicarious witness* de la manière la plus poétique possible et rendre hommage à ce non-lieu qui bientôt disparaîtra, où les histoires se font et se défont à l'abri des regards, où sentir, voir et entendre n'ont de sens que pour donner à quelqu'un-e d'autre, ailleurs, près ou loin, l'impression d'avoir vécu une aventure singulière dans cet endroit et la transmettre à d'autres sans pourtant y être jamais allé-e.



Adrien Genoudet, *À part sous le soleil ardent*, 2018. Photogramme © Adrien Genoudet

À PART SOUS LE SOLEIL ARDENT

Non, on ne rêve pas inévitablement ni toujours. Oui, ce qu'on sent, pense, fait, se rapporte à ce qui se passe, si incongru qu'il paraisse, malgré tous les démentis. On est au monde et le monde est en nous. Il n'existe pas de son côté ou pas du tout tandis que nous serions prisonniers d'un songe.

Ce court passage du livre *Géologies* de Pierre Bergounioux m'a sauté aux yeux lorsque je l'ai lu. Il m'a sortie de la torpeur studieuse dans laquelle je me trouvais, observant depuis plusieurs jours le stade Sadi-Carnot et ses usages, ses usagers aussi improbables que clairs, afin de prendre en note ce qui s'y produisait comme ce qui ne donnait pas signe de s'y produire.

Non, on ne rêve pas inévitablement ni toujours. Comment le pourrait-on puisque la réalité passe son temps à nous rattraper, à nous happer ? Oui, ce qu'on sent, pense, fait, se rapporte à ce qui se passe. Ainsi puisque le rêve serait aboli d'une réalité des faits vécus, observés, consignés, alors cette même réalité s'emparerait de nous à tout moment, en toutes circonstances, nous empêchant de la rêver, ici et maintenant. Sous quelle forme alors transmettre ce qui se passe quand il ne se passe rien ?

Les ombres tournent.

C'est en suivant du regard un papillon blanc – tandis que le RER s'arrête et laisse monter des usagers las d'avoir fait les cent pas pour l'attendre quand d'autres s'extrait des wagons à étages sans se douter un seul instant de l'existence du terrain de l'autre côté du grillage –, en suivant ce papillon qui, de loin, semble blanc quand il devrait être tacheté de noir s'il est bien un *Pieris Rapae*, c'est donc en continuant à suivre du regard ce papillon dont la destination nous sera à jamais inconnue que l'on prend soudain conscience de la mobilité des choses, enfouie sous leur apparente immobilité.

Empreinte d'une patte dans la terre. Un ours. Un chien.

À différentes altitudes des avions se croisent ; pendant leur pause déjeuner des nageurs dégourdissent leurs membres dans l'eau chlorée ; à l'intérieur de la salle de musculation les machines mettent à l'épreuve les corps dévoués, ou serait-ce l'inverse ?

Le vent souffle par intermittence, les oiseaux se répondent, des fourmis éparées furètent au milieu de détritus stagnants dans l'herbe et pourtant, pourtant, quelque chose ici donne l'impression d'être immobile, parfaitement immobile. Du moins jusqu'au moment où nous le remarquons. Car cette vie au calme apparent restera secrète tant que personne n'en aura mesuré l'échelle ou la temporalité. Personne certes, mais pas rien pour autant, ce rien intrinsèque aux faits secondaires qui tentent d'échapper à la vigilance, donc au témoignage.

Chants d'oiseaux. Femelle geai.

L'étymologie du verbe *to testify*, « témoigner », vient du latin *testis* (« témoin »), lui-même à l'origine semble-t-il du mot *testicles*, « testicules ». Dans la Rome antique, deux hommes qui prêtaient serment au cours d'une audience se tenaient respectivement les testicules pour garantir la fidélité de leur récit à venir.

La chose la plus chère qui soit, au poids, ce sont les ailes de papillon.

Pierre Bergounioux à nouveau.

De quoi peut-on être témoin dans un lieu où ne se déroule aucun événement notable, un lieu dont on ignore jusqu'à l'origine du nom ? Peut-on être témoin si l'on est à la fois sourd et, à l'instar de Fini Straubinger dans *Le Pays du silence et de l'obscurité* de Werner Herzog qui, de sa voix tremblée, dit à la fin du film : « *Wenn jetzt*

1 Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2003, p. 17.

2 Rémy Héritier, Léa Bosshard, « Entretien avec Marcelline Delbecq », *L'usage du terrain*, URL : www.leslaboratoires.org/ctxnode/3076/786.

3 Pierre Bergounioux, *Géologies*, Paris, Galilée, 2013.

ein Weltkrieg ausbrechen würde, würde ich das nicht einmal bemerken » (Si une guerre mondiale éclatait, je ne m'en apercevrais même pas).

De quoi peut-on témoigner *in absentia* quand, à l'inverse, nous n'avons pas conscience d'être en permanence témoins d'actions infimes : une feuille d'arbre se décroche, un éternuement, le clignement d'une paupière. Ailleurs, tout près peut-être, se déroule autre chose dont nous ne saurons jamais rien.

Le vent balaye la courbe effacée d'une piste recouverte de sable, de confettis bigarrés et d'herbes que l'on soupçonne mauvaises, cette piste où sautaient et couraient, à l'envers parfois, comme en sens inverse des aiguilles d'une montre, des jeunes filles pour toujours anonymes. Et cette montre trouvée sur les marches dont ne subsistent que le bracelet et le cadran évidé ; que faire de cet objet qui ne donne plus à lire le temps mais incarne son absence ?

Fenêtre ouverte, un ténor entonne un air, s'arrête puis reprend au rythme du piano qui l'accompagne. Un couple sort *ex nihilo* d'un soubassement en sautant une barrière ; la femme fait semblant de ne pas connaître l'homme qui remonte son pantalon.

On peut avoir plusieurs vies dans une même ville tout en ignorant ce qui s'est passé ou se passera à l'endroit même où l'on se trouve. Une chose essentielle, regardée sans être vue, peut n'être découverte qu'à travers sa trace.

Territoire palimpseste.

Dans *Blow-Up* d'Antonioni, nous suivons Thomas dans les méandres d'une intrigue dont il ne sait rien. Et il lui faudra retourner par deux fois à l'endroit où est né le trouble pour enfin comprendre ce qu'il n'avait pas vu en le photographiant.

Un morceau de trompette joué pour qui ne l'entend pas. Les amoureux cachés à vue font semblant d'être seuls.

À force de m'y attarder, j'ai d'ailleurs fini par me demander ce que cet endroit avait à nous livrer, ce qu'il dissimulait derrière les envols de bourdons et les canettes de soda écrasées. Ce que la vue justement nous empêchait de saisir de ce non-lieu.

L'âge d'un arbre mort se détermine en comptant les cernes à sa souche.

Peint à la bombe sur les briques de la piscine, le mot *Staze* capture le regard en le rendant témoin de sa propre contradiction. Car au contraire de la stase, justement, cette immobilité totale des flux organiques, l'œil n'a de cesse de circuler d'est en ouest, de bas en haut, à travers l'air, au sein d'une page, à l'intérieur d'un écran, les contours d'un visage.

La théoricienne américaine Froma Zeitlin a défini la notion essentielle de *vicarious witness* - ou témoin indirect -, ce témoin par procuration décidant de s'octroyer, *a posteriori* et dans

l'acte de récréation testimoniale, une charge mémorielle qui, coûte que coûte, vaut mieux que rien. Ces témoins de témoin, de deuxième voire de troisième génération ou parfois sans aucun lien filial, perpétuent sans rien avoir vécu. Et mieux que rien vaut parfois pour un tout ; on peut devenir passeuse ou passeur d'un événement étranger à sa propre existence, le faire glisser du vu / entendu au dit et écrit, quitte à le déformer. Il continuera ainsi d'exister pour quelqu'un d'autre, quelque part, bien au-delà de son propre présent.

Non, on ne rêve pas inévitablement ni toujours. Oui, ce qu'on sent, pense, fait, se rapporte à ce qui se passe, si incongru qu'il paraisse, malgré tous les démentis. On est au monde et le monde est en nous. Il n'existe pas de son côté ou pas du tout tandis que nous serions prisonniers d'un songe.

Vous n'aviez donc pas rêvé en entendant un adolescent dire, alors qu'il traversait le terrain : « En fait, il n'y a aucun truc à faire », et son comparse répondre : « À part mourir sous le soleil ardent et marcher. »

LE LANDMARK, À L'USAGE DU TERRAIN

SÉBASTIEN ROUX

Le landmark est la forme (ponctuelle et récurrente) constituée par les notions aux allures contradictoires que sont le calque et le palimpseste. Le calque laisse voir les choses en transparence alors que le palimpseste travaille le recouvrement, le rendu opaque. Tout en permettant d'envisager la cohabitation de ces contradictions, la danse donne corps à un tiers (pas nécessairement visible) dont le landmark est le leur. Le landmark est donc une forme tangible, une figure répétée qui permet l'apparition d'un passé (espace + temps) localisé sur un calque antérieur. Calque après calque, la figure du landmark nous permet de percer littéralement l'épaisseur du temps et de l'espace dans des allers-retours au présent. Le landmark se distingue de la trace en ceci qu'il est du registre du ponctuel, tandis que la trace est associée à celui du flux.

R. H.

Anamorphose : Œuvre, ou partie d'œuvre, graphique ou picturale, dont les formes sont distordues de telle manière qu'elle ne reprenne sa configuration véritable qu'en étant regardée soit, directement, sous un angle particulier (anamorphoses par allongement), soit, indirectement, dans un miroir cylindrique, conique, etc. (Larousse).

Lors de séjours à Rome et Milan en 2016 et 2017, je me suis intéressé à des œuvres de la Renaissance qui utilisent les techniques de perspective extrême pour produire des illusions visuelles et / ou transformer l'espace. À Saint-Satyre, à Milan, Bramante, grâce à un jeu de perspective accélérée et de trompe-l'œil, simule une profonde abside là où l'espace n'a qu'un peu plus d'un mètre de profondeur. Même accélération à la villa Spada de Rome, où Borromini transforme un couloir de 8 mètres en un long tunnel. Dans le cloître de la Trinité-des-Monts, se trouve la fresque anamorphotique d'Emmanuel

Maignan. À son arrivée dans la pièce, le visiteur perçoit un paysage complexe, étrange, peuplé d'insectes géants. C'est depuis une porte latérale que se révèle le réel sujet de la fresque : le portrait de saint François de Paule. Mon expérience la plus saisissante a eu lieu à l'église Saint-Ignace-de-Loyola, où Andrea Pozzo a peint une immense fresque sur le plafond de la nef. L'artiste a réussi à produire l'illusion d'une voûte et donne ainsi au plafond pourtant parfaitement plat une sensation de profondeur saisissante. Ce simulacre visuel n'est idéal qu'en un point précis de l'église, symbolisé au sol par un disque de marbre blanc. Là, on perçoit un autre trompe-l'œil, une fausse coupole dans le prolongement de la nef, également peinte sur un plafond plat. Si l'on quitte le disque pour déambuler dans l'église, ces deux illusions optiques s'écroulent progressivement.

La recherche du mouvement et du trompe-l'œil exclut la vision privilégiée, univoque, frontale, et incite le spectateur à se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours différents, comme un objet en perpétuelle transformation¹.

En sortant de Saint-Ignace, le 5 janvier 2016, je me suis demandé à quoi pourrait correspondre une anamorphose sonore. Non pas au sens décrit par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*, à savoir l'anamorphose

sonore comme déformation physiologique (la réalité perçue par notre oreille est autre que le phénomène physique), mais selon une définition spatiale : imaginer un environnement sonore dans lequel l'auditeur se met en mouvement, à la recherche d'une zone spécifique à l'intérieur de laquelle les sons s'organisent, « prennent sens ». À travers ses déplacements, nécessaires à la résolution de l'anamorphose, l'auditeur transforme sa perception du matériau sonore. La composition sonore prend forme et s'articule spécifiquement à travers les mouvements de l'auditeur². L'anamorphose se conçoit comme une musique à activer : une œuvre interactive, en quelque sorte, où chaque spectateur fabrique sa propre pièce. La « recherche » du point d'écoute véritable devient un prétexte pour activer la perception de l'environnement sonore, pour placer le spectateur dans une posture d'écoute alerte, dans une prise de conscience du paysage sonore. Ces considérations ont donné lieu à diverses expériences menées en 2016 et 2017, prenant la forme d'installations sonores (Festival des Fabriques, Ermenonville ; *Plastique Danse Flore*, Versailles) ou de performances avec des musiciens (Frac Franche-Comté ; GMEA Albi ; Festival *Lion Noir*, Montrouge). Léa Bosshard et Rémy Héritier m'ont par la suite invité à participer à *L'usage du terrain*. Il m'a semblé que mes anamorphoses présentent

1 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1965), trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Seuil, 2015, p. 20.

2 L'activation du son par le mouvement était déjà présente dans *Plage Cour École*, collaboration avec la chorégraphe DD Dorvillier pour le festival *À domicile* (Guissény). Des sons « immobiles », diffusés sur des enceintes portatives, sont « animés » par les performeurs qui les déplacent : mouvement de balancier (effet Doppler), effet de masquage avec le corps (filtrage), déplacement proche/lointain (variations de volume), déplacements latéraux à différentes vitesses (déphasages). La chorégraphie devient la partition pour la musique.

certaines des caractéristiques du *landmark*, notion à laquelle Rémy Héritier et Léa Bosshard m'invitaient à réagir, et peuvent être vues comme des sous-catégories de celui-ci. Les sons, « les figures » proposés dans chaque pièce constituent un matériau simple, statique, répété, figé. De sorte que leurs caractères sont facilement identifiés par l'auditeur qui n'écoute pas tant les sons « pour eux-mêmes » que leur évolution dans l'environnement. Tout comme avec le *landmark*, le spectateur agit par comparaison : il écoute une situation en un point précis ; puis, une fois qu'il l'a entendue, il la compare avec un nouveau point. Autrement dit, il acquiert une expérience sonore en rapport avec un lieu et la compare avec une nouvelle zone à explorer. L'« auditeur-arpenteur » dresse une cartographie sonore, celle des transformations de sa perception d'un même son par et dans l'espace. De par ses allers-retours entre zones connues et inconnues, il réalise que, vu depuis l'angle de la composition musicale (la composition serait comme l'enregistrement sonore du son entendu depuis les oreilles de l'auditeur entre le début et la fin de son expérience de l'anamorphose), espace et temps sont liés. Immobilité est synonyme d'invariance temporelle, de répétition ; et déplacement, de constante transformation sonore.

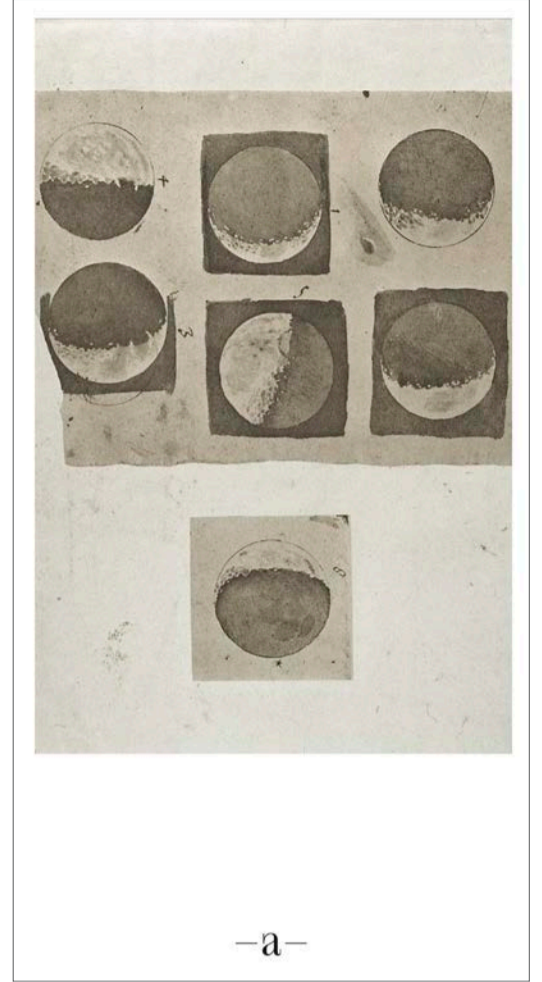
Les trois semaines de résidence ont vu alterner travail à la table aux Laboratoires d'Aubervilliers et expérimentations sur le terrain. Le travail *hors sol* a consisté, à partir de plans du stade, à déterminer l'implantation des haut-parleurs et à définir leur contenu sonore, ces deux éléments étant interdépendants. Sur place : mise en œuvre des plans, ajustements en fonction de la réaction du site qui se manifeste par son paysage sonore urbain et l'acoustique produite par son architecture. À l'issue de cette résidence, quatre anamorphoses ont donné des résultats concluants. Le principe de certaines était établi avant mes expérimentations *in situ* (1, 2, 4). La troisième anamorphose a été suggérée par l'acoustique si spécifique de l'espace. L'anamorphose dite « transitoire / résonance » se base sur le précepte de Pierre Schaeffer selon lequel la nature d'un instrument ne peut être devinée uniquement à l'aide de son timbre. La dynamique (la manière dont le son apparaît et disparaît) est l'autre facteur déterminant. Schaeffer prend l'exemple d'un son de piano dont l'attaque est remplacée par un lent crescendo. L'auditeur n'est pas en mesure de reconnaître la source sonore (privée de son apparition caractéristique) à l'origine du son entendu. L'anamorphose consiste ainsi à isoler spatialement l'attaque (le transitoire) d'un son instrumental (à Pantin, un son de piano) de sa résonance. Tandis que celle-ci est perçue en tout point de l'espace (diffusée à forte puissance par un haut-parleur placé sur le toit d'un des bâtiments bordant le stade, elle « colore l'espace », elle est une présence), le transitoire ne peut être entendu que dans une zone restreinte. Cette zone, c'est la réunion de l'attaque et de la résonance et, par conséquent, la position véritable où la nature du son résonant est révélée. L'anamorphose dite « horizontale / verticale » ou encore « arpège / accord » se présente en deux actes, en référence à l'analyse donnée par Jurgis Baltrušaitis des *Ambassadeurs*³. La pièce utilise le temps de propagation du son (environ 300 mètres par seconde) comme outil de composition : si on place un haut-parleur à proximité d'un auditeur et un autre à au moins dix mètres, alors deux sons émis simultanément seront entendus de manière séquentielle. Quatre haut-parleurs formant une ligne diagonale sur le stade, espacés de 15 mètres chacun, jouent chacun un son court (un son différent par haut-parleur). Depuis une extrémité de la ligne, les décalages temporels entre les quatre sons sont réglés (sur ordinateur) de telle manière que les sons arrivent en même temps à l'oreille de l'auditeur : ils forment un accord. Depuis l'autre extrémité, à plus de 50 mètres de la position « accord », les quatre sons produisent un arpège. L'auditeur se déplace entre ces deux états. Depuis la position de l'accord, il écoute cette entité sonore se disloquer en quatre éléments. Il est attentif au seuil, le moment où l'oreille commence à identifier les différents sons constituant l'accord.

L'anamorphose dite « réflexion » se base sur les propriétés acoustiques du stade, à savoir les réflexions produites par son enceinte. Le stade est bordé sur toute sa partie nord-est par la piscine Leclerc, édifice en brique rouge de plus de 40 mètres de long qui présente, de par sa taille et sa nature, de bonnes qualités de réflecteur. Des sons émis depuis le côté sud-ouest en direction du mur de la piscine se réfléchissent sur celle-ci et reviennent à leur point de départ peu altérés (contenu fréquentiel et niveau sonore relativement similaires aux ondes directes). Comme à Saint-Ignace, où le plafond plat prend des allures de voûte, la perception est manipulée : l'auditeur qui se place au milieu du stade, perpendiculairement à la provenance des sons, perçoit un son venant du sud-ouest (le son direct) et un autre du nord-est (le son réfléchi par le mur de la piscine). Comme si deux sources sonores distinctes de part et d'autre du stade émettaient chacune un son. La matière sonore est arpège de 6 notes. Le tempo auquel est égrainé l'arpège est égal au temps pris par un son direct pour atteindre le mur de la piscine. Le stade devient alors le terrain de jeu d'une pièce minimaliste : l'auditeur qui se déplace modifie les temps d'arrivée des sons à son oreille, ce qui produit des effets de déphasage similaires à ceux en jeu dans les premiers travaux de Steve Reich (*Piano Phase* (1967), par exemple). Quand le « promeneur écoutant » (pour reprendre une expression chère à Michel Chion) quitte la partie centrale du stade pour se placer au plus près du mur de la piscine, l'illusion disparaît : en effet, depuis cette position, le son direct et le son réfléchi arrivent en même temps à notre oreille. Avec l'anamorphose dite « de timbre », un timbre est entendu dans sa totalité en un seul point d'écoute. Il est constitué de 7 sons (un son par haut-parleur) correspondant à un empilement de quintes. Le déplacement devient ici analyse spectrale. L'auditeur explore le timbre dans toutes ces ramifications, se déplace parmi ses « couleurs », en accentue certaines, créant des mélanges plus ou moins complexes. Les sons sont mixés de telle manière qu'il n'existe qu'une zone (de quelques mètres de diamètre) à l'intérieur de laquelle les 7 éléments sont entendus : autour du haut-parleur qui émet la note la plus grave⁴. Celui-ci se trouvait sur le chemin en surplomb du stade, permettant d'avoir un point de vue conclusif, englobant le site et l'ensemble du dispositif. Ces quatre anamorphoses ont été présentées successivement au public le 14 juin 2018, de 19 heures à 20 heures. Au début de la séance, les spectateurs ont reçu 4 cartes, une par anamorphose. Au verso de chaque carte, le nom de l'anamorphose et l'intrigue à résoudre par l'écoute. Au verso, un plan du stade avec la « solution », la position véritable. Les auditeurs étaient ainsi invités à explorer l'environnement sonore avec, à tout moment, la possibilité de retourner la carte pour se diriger de manière sûre vers la ou les positions véritables. Un jeu entre visuel et sonore, double expérience de l'espace, à la fois conceptuelle et cartographique et celle, empirique, de l'écoute des fluctuations sonores par la marche. En parallèle de ces explorations, des textes et des images respectivement rédigés et sélectionnés par Daniele Balit (historien de l'art), disséminés à différents endroits du stade, étaient collectés par les spectateurs au fil de leurs pérégrinations. Ces éléments (reproductions, courts essais autour de différents aspects de l'anamorphose) livraient autant de pistes de réflexion et d'écoute aux auditeurs. La situation produite pourrait être décrite comme à la croisée d'un concert (le public est convoqué à une heure précise pour écouter une série de pièces sonores, ensemble) et d'une installation (le public était libre de se déplacer dans l'espace, d'expérimenter à son propre tempo). Un jeu de piste où les acteurs sont silencieux et concentrés, à la fois un peu émerveillés (par leur pouvoir de transformer le son) et amusés.



Planche de l'édition *Umbra versa*, Andrea Pozzo, *Saint Ignace en gloire*, 1691-1694, Rome, Église Sant'Ignazio. Graphisme Milène Mahéault © Daniele Balit

Planche de l'édition *Umbra versa*, Erhard Schön, *Anamorphose de Charles Quint, Ferdinand I^{er}, Paul III et François I^{er}*, c. 1534-1535 Graphisme Milène Mahéault © Daniele Balit



Sébastien Roux, carte recto/verso de l'anamorphose « de timbre », graphisme Milène Mahéault, 14 juin 2018 © Sébastien Roux

Ce texte a été inspiré par les témoignages collectés auprès d'amis qui ont participé à l'expérience : Mathieu Bonilla, Léa Bosshard, Guillaume Boutard, François-Xavier Féron, Jules Négrier.

Sébastien Roux compose de la musique expérimentale qu'il donne à entendre sous la forme de disques, de séances d'écoute, d'installations ou parcours sonores, d'œuvres radiophoniques. Il travaille autour des questions de l'écoute, de l'espace sonore et de la composition à partir de contraintes formelles.

³ Dans cette œuvre emblématique de Hans Holbein, le spectateur se trouve face à un double portrait de deux riches ambassadeurs qui se transforme, si l'on adopte un point de vue latéral, en une vanité. L'anamorphose définie par Gilles Deleuze dans sa conférence sur Leibniz comme passage de l'informe à la forme est au service ici d'une « pièce en deux actes » (la glorification du savoir / la vanité), savamment orchestrée par la mise en scène du tableau (Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Olivier Perrin, « Jeu savant », 1955).

⁴ Le choix du son grave permet de fabriquer une « zone véritable » circulaire, contrairement à un son aigu qui fabriquerait une zone conique plus resserrée, prenant sa source dans l'axe du haut-parleur.

LE SEUIL, À L'USAGE DU TERRAIN

LA TIERCE :
SONIA GARCIA, SÉVERINE
LEFÈVRE, CHARLES PIETRI

Le seuil est une zone de l'espace qui se constitue en relation avec les différents agents qui modèlent l'espace. Ces agents constitutifs de l'espace sont d'au moins deux natures : les agents fixes, comme l'architecture ou le mobilier, et les agents de passage, comme les êtres vivants (pour autant, on peut aussi imaginer qu'un buisson poussé par le vent entre dans cette seconde catégorie).

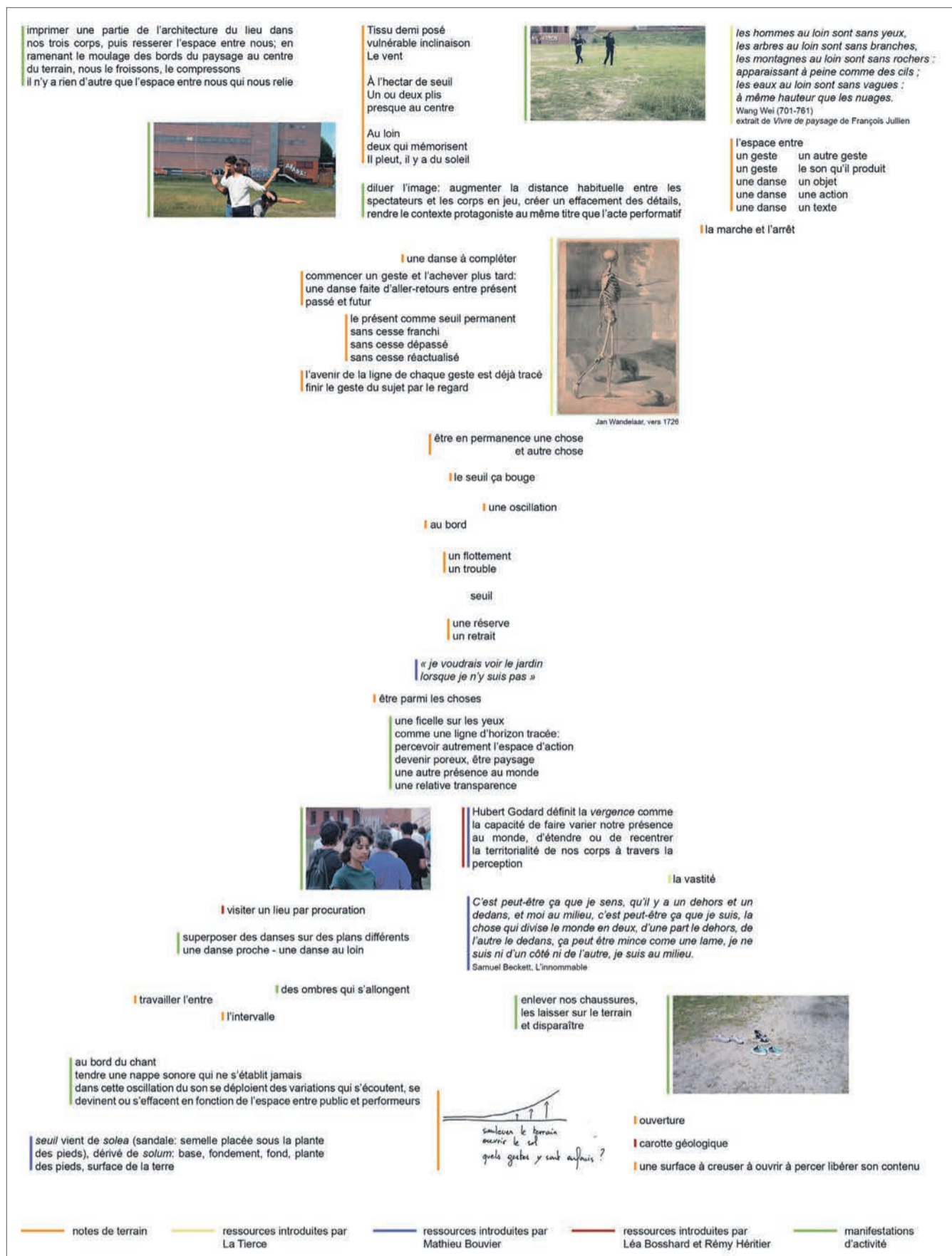
Le seuil est une zone d'influence plutôt qu'une simple limite (comme on dirait du seuil d'une porte). À l'image de l'attraction terrestre, le seuil est une zone dans laquelle agit une force de gravitation. En franchissant ces limites, on entre dans une autre zone, un autre seuil, une autre force de gravitation. Dans l'espace tangible de la danse, des lieux sont à la croisée de plusieurs seuils et donc soumis à plusieurs forces de gravitation.

R. H.

Nous avons commencé le travail sur le stade à partir de la définition du seuil que nous a fournie Rémy Héritier. D'abord tentés d'enclencher une étude en résonance avec son positionnement, nous avons finalement choisi de nous en mettre à distance et de séjourner dans un creux, en retrait du mot *seuil*, dans un stade vidé de ses corps mais chargé des expériences qui l'ont traversé. Néanmoins, cette définition « flottait » alentour et, dans son sillage, nous avons d'emblée assimilé le *seuil* à un espace plutôt qu'à une ligne-limite : le *seuil*, un espace *entre*. Ce postulat proposait une base à nos premières tentatives : définir des seuils géographiques dans le stade, des espaces qui feraient basculer entre différentes zones du lieu. À tour de rôle puis ensemble, nous avons observé, arpenté, tracé des plans pour tenter d'appréhender le stade, d'en prendre la mesure à notre échelle, de littéralement l'incorporer. D'abord perplexes à l'idée de décèler des aspérités sur ce terrain vague presque uniforme, nous avons progressivement développé une intimité avec ses surfaces, ses contours, ses matières, ses ouvertures. La confrontation de nos expériences éminemment subjectives de l'espace nous a pourtant permis de distinguer des aires communes, comme des points chauds¹ inévitables, ou plutôt comme des cavités, des *zones faibles*. Ce sont ces *zones faibles*, indéfinies, que nous avons identifiées comme seuils géographiques du lieu : des *entres*. Pourquoi *ici* y a-t-il un *seuil* ? et pourquoi *là*, non ? Dès que nous tentons une analyse des caractéristiques de ces *seuils*, nous comprenons que nous ne parviendrons pas à les définir tant que nous ne les envisagerons pas dans leur vision holistique : en tant qu'espaces ouverts, physiques et mentaux, lieux de potentialités permettant d'être une chose et une autre à la fois, ou d'être *avec* une chose et *avec* une autre. Les *seuils* proposant la coexistence de réalités, d'états, d'actions et contenant l'idée même de mouvement, de passage d'une chose à l'autre, d'oscillation entre, ils deviennent aussi comme des trouées ou des ouvertures à l'intérieur de ces « zones d'influences » qu'évoque Rémy. Nous avons alors laissé libre cours à nos spéculations : il s'agissait de tenter de sentir ces seuils sous soi et de les écarter, les dilater afin de mettre au jour ce qu'ils contiennent d'images, de récits, de gestes, de surfaces.

À mesure que nos hypothèses se densifiaient, nous avons agrégé des matières chorégraphiques, textuelles, des actions et des réflexions émergeant de cette approche sensible du *seuil*, enrichie par les recherches théoriques de Mathieu Bouvier explorant les différents champs ouverts par ce terme, ainsi que par les regards de différents visiteurs². Adoptant la méthode de Roland Barthes dans ses recherches sur le *Neutre*³, nous avons « promené » l'idée de *seuil* au gré de nos intuitions et tentatives chorégraphiques, parfois en la tenant en réserve. Assumant la subjectivité de cet angle de recherche, nous avons pu énoncer que « dans la coexistence de telle danse avec telle action, nous reconnaissons quelque chose de l'ordre du *seuil* ». Il n'y avait donc plus un *seuil*, ni même *des seuils* : parfois, il y avait *du seuil*. Nous produisons ici une cartographie figurant notre usage sensible et poétique de l'idée de *seuil*, augmentée de matières partagées par les visiteurs de la recherche. Elle mêle extraits de notes de terrain, ressources extérieures et manifestations d'activité, ces différents statuts cohabitent sur ce journal comme ils ont cohabité sur le stade, dans une circulation sensible, avec équivalence.

La Tierce est une association d'artistes chorégraphiques portée par Sonia Garcia, Séverine Lefèvre et Charles Pietri. La Tierce développe un travail questionnant l'écriture du mouvement, envisagée comme support au déploiement de nouveaux espaces sensibles. Attachée à faire exister l'espace *entre*, La Tierce travaille le geste dansé par le vide, par les creux des corps, intimes, convoquant une poésie de la simplicité.



La Tierce, *Cartographie*, 2018 © La Tierce

1 Terme également utilisé par Rémy Héritier dans *Relier les traces*. Voir notamment : *Relier les traces (introduction)*, URL : www.leslaboratoires.org/date/publication1-remy-heritier-relier-les-traces-introduction.

2 Le stade Sadi-Carnot étant un lieu public, le travail que nous avons développé l'est aussi devenu, par extension. Ainsi, nous avons pu profiter d'une grande quantité de retours et d'échanges avec différents observateurs : Mehdi Ackermann, Léa Bosshard, Mathieu Bouvier et Rémy Héritier étant présents de manière régulière, Killian Madeleine et Julien Monty ayant posé un regard ponctuel mais tout aussi généreux sur un instant de la recherche.

3 « Je puis lire un livre nouveau dont certains passages peuvent cristalliser autour de la notion de Neutre comme une sourcellerie fantaisiste : je lis, la baguette se lève : il y a du Neutre là-dessous, et par là même, la notion de Neutre s'étend, s'infléchit, se modifie [...]. Fragment non pas sur le Neutre, mais dans lequel, plus vaguement, il y a du Neutre. » Roland Barthes, *Le Neutre, cours au Collège de France* (1977-1978), Paris, Seuil, p. 34-35.

FILMER L'USAGE DU TERRAIN

MEHDI ACKERMANN

Lorsque j'ai reçu l'invitation à documenter par film *L'usage du terrain*, je n'avais pas connaissance des recherches à venir des différents artistes. Le projet était plein d'inconnues et mon envie, nébuleuse. Comment ne pas tomber dans une documentation factuelle ? Comment lier toutes ces recherches à venir et en rendre compte, sachant que tout travail réflexif est avant tout intérieur, et donc difficilement perceptible à la caméra ?

Les seules données fixes étaient la durée de trois mois et le lieu. Je savais donc que le rapport au lieu serait fondamental, sans savoir comment il impacterait les recherches de chacun.e.

En m'engageant dans cette réflexion, j'ai pensé au film de Masao Adachi, *A.K.A Serial Killer* (1969). Masao Adachi y part d'un fait divers (un jeune homme a commis un meurtre) et filme l'environnement de ce jeune homme pour comprendre ce qui l'a amené jusque-là. Il tente de démontrer par là que le paysage a un rôle politique. Pour moi, comment mettre en évidence le rapport à un lieu ? Comment exposer les différents usages du terrain ? Comment l'environnement influence-t-il le travail des artistes ?

Venant de la fiction, il m'est apparu que le stade serait mon personnage principal, du moins une figure identifiable et permanente. C'est pourquoi j'ai choisi de ne filmer les recherches que dans le cadre du stade, bien que les artistes invités aient travaillé aussi depuis Les Laboratoires d'Aubervilliers ou d'ailleurs. Pour qu'il y ait une unité et une continuité, j'ai réfléchi à un dispositif : trois axes fixes que je répéterais plusieurs fois pour la recherche de chaque artiste. Le but était à la fois de créer une unité entre les recherches, de limiter les rushes à venir, mais surtout d'illustrer les différentes occupations. On suivrait donc ce lieu au fil du temps, et, par la mise en relation des différentes recherches, on illustrerait les différents usages.

Ces plans que je m'imposais étaient aussi un semblant d'objectivité. Je filmerais ce lieu indépendamment de ce qui s'y passerait.

J'ai choisi des axes en périphérie pour laisser le stade ouvert, tout en essayant de le couvrir dans sa globalité. Je ne souhaitais pas induire par ma présence un rapport au lieu (ou le moins possible), tout en faisant le choix très subjectif de trois axes fixes.

J'ai opté pour un motif commun fort (le mur de brique de la piscine) pour que le regardeur situe directement leur place dans l'espace et que le lieu se dessine immédiatement.

Je voulais aussi trouver une sorte de neutralité de l'image, que l'image ne soit pas chargée, ni suresthétisée. La lecture de l'image ne devait pas prendre le pas sur les liens qui s'y tissaient et que je tentais d'exposer.

Néanmoins, ce système était trop rigide et le montage aurait été bien trop ennuyeux avec si peu de matière. Dès les premières occupations du stade, il s'est avéré que mes axes présupposaient un usage du terrain souhaité. J'avais imaginé que telle partie serait centrale, qui ne l'était pas. Réciproquement, j'avais exclu des zones que des artistes se sont appropriées.

Pour plus de souplesse et illustrer la spécificité des recherches, j'ai choisi deux axes propres

au travail de chaque artiste, des axes qui me semblaient rendre compte au mieux de leur recherche. Je les ai choisis en fonction du point de vue du spectateur dans leur travail ou de mon interprétation toute subjective de leur regard sur ce lieu. Pour la Tierce, par exemple, qui travaillait à partir de la notion de *seuil* prise comme espace de transition, je les ai filmés en longue focale pour découper l'espace, et en mouvement panoramique pour appuyer cette notion de mouvement, de traversée.

Au montage, le stade a pris encore plus de poids. Sa place dans le dispositif de tournage induisait un montage en partie chronologique. C'est par la répétition des axes, à des moments différents, qu'une narration se crée. Le passage du temps révèle une habitation du lieu, pas nécessairement par les artistes, ni même par l'homme, d'ailleurs. Ce dispositif de répétition sur la durée dit quelque chose du lieu, de son entropie. C'est à travers la végétation, les graffitis, les ombres que l'on prend conscience de la temporalité de chaque recherche et de la globalité du projet.

J'ai ensuite tenté de tisser des liens entre les différentes recherches. Que ce soit par l'usage en commun de différentes parties du stade, ou par des associations thématiques, le stade restait le point nodal. Une partie du texte de Marcelline Delbecq évoquant un territoire palimpseste peut faire écho au travail de Samira Ahmadi Ghotbi décryptant les traces d'une manœuvre de poids lourds dans la boue du stade. Le lien se tisse par le texte *via* la médiation de ce dernier. Montrer le stade habité par le public lors des installations sonores de Sébastien Roux, et successivement dans un plan plus serré occupé par un des danseurs de la Tierce, crée un contraste. Le montage permet de faire dialoguer les différentes occupations du terrain, qu'elles soient physiques, sonores, réflexives, et ainsi de mettre en évidence la spécificité du travail de chacun. Dans ce film, le stade est un personnage qui n'existe que par le rapport que chaque artiste a entretenu avec lui. C'est donc à travers ces usages que je parle du lieu, et à travers le lieu que je documente les recherches de chacun. C'est un miroir à deux faces.

Après des études de philosophie et d'esthétique, **Mehdi Ackermann** s'oriente vers le montage. Il collabore avec différents artistes et entame un travail de réalisation. En parallèle de *L'usage du terrain*, il travaille sur un projet de court métrage de fiction intitulé *Stigmaté* et un projet de moyen métrage intitulé *Le Temps du rêve*.



Mehdi Ackermann, *L'usage du terrain*, 2018. Photogramme © Mehdi Ackermann

Afin de rendre compte des collaborations nourries pendant ce projet de résidence et de poursuivre les recherches entamées, une édition est en cours de préparation, avec des contributions, entre autres, de tous les collaborateurs à l'édition 2018 de *L'usage du terrain* : Samira Ahmadi Ghotbi (artiste), Daniele Balit (historien de l'art), Julien Berberat (artiste), Annalisa Bertoni (chercheuse en littérature), Romain Bigé (philosophe et danseur), Léa Bosshard (chercheuse en danse), Mathieu Bouvier (artiste), Marcelline Delbecq (artiste, écrivaine), Adrien Genoudet (écrivain, cinéaste et chercheur en histoire visuelle), Rémy Héritier (chorégraphe), Julie Perrin (chercheuse en danse), Sébastien Roux (compositeur), La Tierce (Sonia Garcia, Séverine Lefèvre, Charles Pietri, chorégraphes).