

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2017 du **CN D**

**Rémy Héritier
et Léa Bosshard**

Espace relatif, landmark, seuil,
trace, témoin : recherche in situ
autour d'une spatialité en danse.
L'usage du terrain

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

RÉSUMÉ DU PROJET

« *Espace relatif, landmark, seuil, trace, témoin* : recherche *in situ* autour d'une spatialité en danse. *L'usage du terrain* », par **Rémy Héritier** et **Léa Bosshard**

Introduction

Lors du dépôt de demande de bourse au CND en mars 2017 le titre de notre recherche était : « *Espace relatif, landmark, seuil, trace, témoin*, recherche *in situ* autour d'une spatialité en danse ». Ce titre a été reformulé depuis par « *L'usage du terrain* », c'est donc par ce titre que nous ferons référence au projet tout au long de ce compte rendu.

Cette recherche est issue d'un long processus de travail autour des archives de la compagnie GBOD! entre Rémy Héritier et Léa Bosshard.

Le point de départ marque une séparation des rôles : Léa Bosshard se place en chercheuse, observatrice d'une masse de documents de travail accumulés années après années par Rémy Héritier. C'est à partir de la lecture attentive des dossiers de création, articles de presse, entretiens publiés, captations des spectacles et carnets de création que Léa Bosshard relève des récurrences de termes, de notions ou de pratiques.

Ainsi les enjeux du *document*, du *lieu* et des *survivances* semblent constituer des balises pour appréhender le travail chorégraphique de Rémy Héritier. De là, sont ensuite établis une chronologie et un glossaire : certains mots font l'objet de définition, 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.*).

Ce premier chantier solitaire achevé, nous entamons ensemble en mai 2016 une série d'entretiens s'appuyant sur ce glossaire avec pour visée de décrire au mieux 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 Héritier.

Lieu / permanence / entropie

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

Recherche et pratique étant liées 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 ne nous satisfaisant pas complètement, il est

devenu nécessaire de continuer d'inventer des formats de création et des contextes de travail qui nous permettraient d'être plus libres et spontanés¹.

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 ! en collaborant avec d'autres artistes et chercheurs. Pensant dans un premier temps louer un espace intérieur (une boutique ouverte sur la rue), au cours de nos pérégrinations nous avons découvert le stade Sadi-Carnot à Pantin. Situé entre la piscine municipale de 1936 et le conservatoire de la fin du XIX^e siècle, cet espace de relatif délaissé nous a tout de suite permis d'imaginer de le transformer en studio de travail *situé* sur une durée de trois mois. Trois mois correspondant à une durée moyenne de création réputée confortable, nous permettant de nous installer dans le lieu et d'en accompagner les infimes transformations au quotidien.

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 néanmoins l'attention sur une spécificité de l'écriture de Rémy Héritier. Au cœur de 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 (voir notions) mais dont une partie des

¹ Rémy Héritier 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.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

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 trois semaines et à réfléchir en amont à l'invitation d'un-e chercheur-se qu'il ou elle voudrait

rencontrer et dont l'actualité de recherche se situerait à la croisée de leur travail artistique et de la notion d'invitation : l'idée étant de partager le fruit de leur pratique réciproque du terrain avec un public à la fin de ces trois semaines. Des binômes se sont formés selon des modalités d'échange et de collaboration singulières : 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 dispositif de documentation quotidien des recherches. Chaque jour était le fac-similé d'un document de la recherche était produit pour être affiché dans le hall des Laboratoires d'Aubervilliers. Conjointement, une boîte a été réalisée pour permettre à la fois d'accueillir l'archive au fil du projet et de disposer d'un espace de « montage » des documents entre eux. Il s'agissait à la fois d'une méthodologie de terrain de prise de notes dans le présent de la réalisation et d'une exposition permanente qui permette aux visiteurs des Laboratoires d'Aubervilliers d'être en lien avec la recherche qui se déroulait 1 kilomètre plus loin. Elle s'est aussi muée en centre de documentation à l'attention des artistes contributeurs qui n'avaient pas pu voir ceux qui les avaient précédés.

Par ailleurs, le film tourné par le réalisateur Mehdi Ackermann pendant trois mois constitue une archive en mouvement de *L'usage du terrain*. Ce film est la ressource déposée au CND, et apparaît logiquement (a posteriori) comme la sixième invitation à venir pratiquer le stade Sadi-Carnot non plus au travers d'une notion assignée, mais du feuilletage des recherches qui y ont eu lieu. Il rend donc principalement compte des habitations et pratiques *in situ* du stade par les différents artistes dont un des angles morts seraient les recherches des théoriciens. Aussi nous allons réaliser une édition qui réunirait ces différentes contributions et qui serait un pendant au film.

Il nous revient donc dans ce compte-rendu de donner à lire – pour qui ne serait pas venu – un aperçu des pratiques et développements théoriques qui ont eu lieu en regard des recherches artistiques. Nous

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

choisissons donc de donner un caractère descriptif et chronologique à ce compte-rendu pour rendre compte de la diversité de ce qui s'est passé, sans pour autant omettre la volonté d'analyser ces différentes contributions lors d'autres occasions, comme ça a pu être le cas lors du colloque « Pratiquer le réel en danse » au Centre culturel international de Cerisy, dans le *Journal des*

Laboratoires à paraître en décembre 2018, dans une future édition et lors de la journée d'étude le 7 février prochain au CND.

Réalisation des recherches *in situ*

1. *Relier les traces*, Rémy Héritier et Julie Perrin

Rémy Héritier a introduit *L'usage du terrain* en venant travailler avec quatre danseurs, Nuno Bizarro, Madeleine Fournier, Sonia Garcia et Anne Lenglet. À la différence des notions qui ont servi de socle aux invitations adressées aux autres artistes, cette recherche a été initiée depuis une pratique en devenir intitulée *Relier les traces*. En partant de l'hypothèse de l'existence d'un « fond tonique archaïque » en chacun de nous², différentes pratiques ont été menées pour le mettre à jour pour les danseurs et/ou les regardeurs. Une pratique intitulée « Ce que je fais reconnaît et rencontre ce qui s'est fait » est venue innover toute la recherche gestuelle qui permet la cohabitation de deux temporalités : d'un côté l'histoire de la danse qui passe au travers des corps des danseurs et de l'autre l'actualisation permanente du produire-recevoir. Rémy Héritier exprime par là un effet cyclique de la danse qui se façonne parmi les choses, un environnement, un lieu, une histoire, dans un va-et-vient entre une extériorité et une intériorité, entre le flux du mouvement et des prises de décisions permanentes.

Au fil du travail, il s'est vu traiter la danse et l'espace depuis les notions de spatialités qui ont fondé le projet *L'usage du terrain*. Alors qu'un des enjeux était de confronter sa pratique chorégraphique à d'autres territoires, à la *déterritorialiser*, l'objet de la recherche dans sa démarche quotidienne a été au contraire de *reterritorialiser* les notions au sein de sa pratique.

Conjointement, une autre orientation du travail a été celle de composer des points de vue sur la danse autant que sur le lieu où celle-ci se situe. Aussi lors de la présentation de sa recherche le 14

² Expression empruntée à Hubert Godard.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

avril 2018, il a été donné à voir des danses de différents points de vue, jouant du cadre, des distances de regard entre le proche et le lointain et des points de fuite que les danseurs profilent. Nous voyons notamment depuis le terrain une danse de près qui dessine des trajectoires passant du proche au lointain, une danse de près qui réduit les distances entre les danseurs et les spectateurs, un quatuor

qui se déplace dans l'espace, depuis le haut d'un muret puis en pouvant se déplacer librement dans l'espace (ce que Rémy Héritier a nommé « visiter une danse »).

Julie Perrin, chercheuse en danse, est venue assister régulièrement aux recherches ayant eu lieu au stade Sadi-Carnot ou aux Laboratoires d'Aubervilliers (selon les conditions climatiques). Nous l'avons invitée à venir poursuivre sa réflexion sur la chorégraphie située dans le battement entre son terrain de recherche et celui de *L'usage du terrain*. C'est donc en partant de sa problématique de travail sur ce que la chorégraphie donne à voir d'un lieu ou « comment déceler à même le geste dansé la lecture du monde qu'il sous-tend ? » qu'elle a partagé lors de la présentation publique du 14 avril ses réflexions et observations sur le traitement de l'espace dans les recherches de Rémy. En s'appuyant aussi bien sur les processus énoncés par Rémy, sur ce que donne à voir les danses, ou sur les imaginaires qu'ils sous-tendent, elle propose en contre-point de la première partie dansée des pistes réflexives pour re-regarder ce que l'on vient de voir. Une de ses hypothèses principales est que si la danse affirme l'espace fondamentalement abstrait qu'elle génère, en apparaissant dans son unicité de l'acte de danser et sans se confondre dans le spectacle de la vie quotidienne, alors la chorégraphie de Rémy échappe au décor tout en maintenant un battement avec le lieu. Elle propose de développer cette hypothèse en regardant de plus près l'espace de la danse par rapport à celui du lieu ou le travail sur les emplacements des danseurs et du public dans l'espace par exemple.

2. *La trace, à l'usage du terrain*, Samira Ahmadi Ghotbi et Annalisa Bertoni

« 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

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

dans une de mes premières interrogations chorégraphiques et vient s'ancre 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. » Rémy Héritier

Samira Ahmadi Ghotbi dessine, filme et écrit. Sa méthodologie de recherche s'est principalement appuyée sur l'observation de détails, d'objets, de matières présentes sur le stade, comme une éponge,

le sable, la végétation, mais plus encore leur répartition sur le stade, ou autrement dit leurs dessins. Parallèlement à ces traces « fixes », elle observe aussi les lignes tracées par les déplacements. Celles laissées par les danseurs lors de sa première semaine de résidence, celles des allées et venues vers la salle de musculation ou encore celles révélées par les différents revêtements du sol (sable, terre, asphalte, mortier). Ces observations du terrain se mêlent à des lectures de textes théoriques ou poétiques, de sa bibliothèque personnelle ou de celle d'Annalisa Bertoni, chercheuse en littérature, invitée à contribuer à cette recherche pratique sur *la trace* avec qui Samira a échangé tout du long. À titre d'exemples, voici quelques références prélevées de ce temps de recherche : « The monuments of Passaic » de Robert Smithson, *Degas danse dessin* de Paul Valéry, *Manifeste du Tiers Paysage* de Gilles Clément, *Les Barrages de sable* de Jean-Yves Jouannais.

Le terrain devient un support pour une écriture descriptive et digressive qui se tisse dans un va et vient entre révélation de qualités du stade et des extensions imaginaires, réflexives ou historiques.

« Parmi les différentes espèces de végétations 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. »³

Lors de la présentation publique de sa recherche le 5 mai 2018, elle invite le groupe de spectateurs à suivre une visite guidée : nous la suivons alors qu'elle nous parle de la piste circulaire tout en la redessinant de nos pas. Lors de brefs arrêts nous pouvons aussi porter notre attention sur des motifs

³ Citation du texte écrit par Samira Ahmadi Ghotbi, *Journal des Laboratoires*.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

plus petits au sol : un L en mortier ou des cages de foot tracées au bâton, ou encore la regarder parcourir les ornières laissées par la manœuvre d'un camion. De ces observations plus ou moins anecdotiques, elle poursuit une réflexion élargie sur la trace prise entre l'empreinte d'un passé, sa transitivité (être trace de quelque chose), sa projection dans le présent et le futur par son pouvoir interprétatif et spéculatif. La lecture d'une citation de « Monuments of Passaic » de Robert Smithson attire l'attention sur l'entropie de ce lieu et de nos parcours : « 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 grande. »⁴

À la suite à cette visite guidée, Annalisa Bertoni propose une conférence reprenant une réflexion sur la trace en littérature inspirée par Robert Smithson, Francis Ponge et Carlo Ginzburg, dont elle reprend notamment la figure du chasseur qui interprétant les traces laissées par ses proies sort la trace de son mutisme en proposant une première forme de récit⁵. La trace est prise entre l'effacement de son passé, sa présence et sa lecture qui la projette dans le futur.

3. *L'espace relatif, à l'usage du terrain*, Julien Berberat et Romain Bigé

« L'espace relatif est une façon de considérer l'espace et ses quatre dimensions (hauteur, largeur, profondeur, temps) en perpétuels changements. L'idée est de pouvoir 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 un 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 rendre tangible qu'il n'y a pas de différence entre soi

⁴ Robert Smithson, "The monuments of Passaic", *Artforum*, New York, 1967.

⁵ Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces, morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard (1986, fr. 1989), Verdier, Paris, 2010.

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. »

Julien Berberat a envisagé la notion d'*espace relatif* depuis son pendant négatif qui serait celui de la cartographie. Sa méthode a été orientée vers une double logique : celle de faire des représentations classiques qui viendraient se confronter pour les regardeurs à l'expérience du terrain et celle de faire l'expérience de la matérialité du terrain pour déformer ses représentations cartographiques. Il a ainsi

procédé à la fabrication de différentes représentations : un plan panoramique de la vue sur le stade sérigraphié sur une plaque d'aluminium qui joue de l'usage de cette représentation cartographique sur des sites à intérêts touristiques ; des gravures sur le muret en brique représentant des vues aériennes de Google ou des tracés circulaires qui reprennent ceux incertains, enfouis de la piste de course ; des plaques de plexiglass gravés qui illustrent différents motifs ou récits qui ont émaillé sa réflexion et qui créent une médiation entre soi et le stade.

Pour la présentation publique de sa recherche il a choisi que les spectateurs soient sur la coursive, surplombant le stade, pour regarder ces objets produits tout en l'écouter parler de son approche de l'*espace relatif* et d'une expérience de l'espace que la cartographie viendrait réduire ou du moins schématiser par la représentation.

En pendant à cette présentation, Romain Bigé, philosophe et chercheur en danse, propose en introduction une pratique imaginaire qui consistait à refaire en pensée le chemin parcouru pour venir ici. Suite à la présentation sur la coursive conduite par Julien, il donne une conférence en contrebas, qui dresse une brève histoire philosophique et historique de la cartographie, passant de représentations d'un espace « absolu » à celles d'un « espace relatif » : de la mappemonde Mercator aux cartographies queer ou zone autonome temporaire. Il propose enfin une pratique dite du *finger ouija*⁶ empruntée à Nancy Stark Smith pour expérimenter kinesthésiquement ce que serait une pratique de l'*espace relatif*.

4. *Le témoin, à l'usage du terrain*, Marcelline Delbecq et Adrien Genoudet

Le témoin : « Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre

⁶ Il s'agit à deux de se lier par le bout de l'index et de laisser le mouvement se communiquer sans qu'il y ait de *leader* de l'action.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

« 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 témoigner. » G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 17.

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.

Marcelline Delbecq est artiste et auteure. Pour se saisir de la notion de témoin, elle commence par lire

différents textes autour des notions juridiques et historiques de témoin. Au fil de ses lectures elle s'arrête sur la notion de *vicarious witness*, le *témoin de témoin* qui n'a pas vécu une situation mais peut néanmoins en témoigner à sa mesure. Sa recherche tirera le fil de cette aporie : Comment témoigner de quelque chose que l'on n'a pas vécu ? De quoi peut-elle être *témoin de témoin* sur le stade ? Nourrie de différentes lectures⁷ et de son observation du terrain, de ses différentes occupations, selon les heures, s'élabore une réflexion sur le rapport de présence au monde, de sa possibilité d'en témoigner malgré son apparente immobilité. Qu'est-ce qui fait événement ? Les trois semaines de recherche sur le stade l'amènent à écrire un texte intitulé « À part sous le soleil ardent » où se tissent ses observations du terrain, ses réflexions sur le témoin et l'événement et ses lectures.

Marcelline Delbecq illustre elle-même sa démarche comme un geste du rapiècement de fragments épars⁸ ouvert ou rassemblé par la lecture d'une phrase du livre *Géologies* de Pierre Bergounioux⁹.

« Pour mon premier jour au stade j'avais emporté *Géologies* de Pierre Bergounioux 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

⁷ Marcelline Delbecq explicite ce premier temps de recherche à la table lors d'un entretien que nous avons réalisé en amont, publié sur le site des Laboratoires d'Aubervilliers : <http://www.leslaboratoires.org/ctxnode/3076/786>

⁸ « (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. » Marcelline Delbecq, in *Le Journal des Laboratoires*, cahier B *L'usage du terrain*, 2018-2019.

⁹ Pierre Bergounioux, *Géologies*, Galilée, Paris, 2013.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

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. ».

En contrepoint de son écriture, Marcelline m'envoie parfois en guise de documentation du jour une photo prise sur le stade. J'ai trouvé marquant de voir à travers ces photos de détails prises sur le stade

comme leur cadrage rendait toute localisation précise impossible (bien que je sois devenue très coutumière du stade) : un nid d'oiseau perché dans la cime d'un platane, un gant enseveli dans le sable, la trace d'une patte de chien dans le sable, des chaises délaissées dans l'herbe. Ces cadrages ont rendu manifeste son attention au détail autant que leur portée généraliste (et que ce terrain vague sans ces éléments architecturaux environnants était indéterminable). Ce texte écrit ici, indubitablement lié à son environnement, pourrait l'avoir été aussi bien ailleurs tout autant qu'il invite à une double attention à l'ici et l'ailleurs. Ce tuilage de présence faisait écho pour moi à une consigne formulée par Rémy aux danseurs de *Relier les traces* : « Je suis ici mais ailleurs mais ici ».

Lors de la publication de sa recherche, Marcelline Delbecq lit son texte « À part sous le soleil ardent » sur un montage vidéo d'Adrien Genoudet, chercheur en histoire visuelle, cinéaste et écrivain. Sa contribution à *L'usage du terrain* est un film tourné sur le stade Sadi-Carnot en une semaine, lors de laquelle a lieu un événement organisé par le service culturel de la Ville de Pantin. Adrien filme le montage d'une structure géodésique argentée pour les représentations d'un spectacle de cirque sur le stade Sadi-Carnot. Cet événement exceptionnel, presque fictionnel, s'il n'avait été fixé par le film d'Adrien aurait pourtant disparu sans laisser aucune trace de son passage pour qui ne serait pas coutumier du stade (quelques détritiques et empreintes circulaires au sol). Adrien témoigne par son regard du passage de ce stade délaissé à la construction extra-ordinaire du chapiteau géodésique, dont à la fois la forme, le noir intérieur, l'argenté extérieur, les techniciens affairés à construire sa structure, contrastent avec les caractéristiques du stade lui-même.

Ce film réalisé dans l'horizon d'être montré sur le stade vide, doublé par la lecture du texte de Marcelline, a finalement été montré aux Laboratoires d'Aubervilliers un soir d'orage. Aussi dans les

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

conditions climatiques de ce soir-là, le film a fonctionné comme un rappel du stade absenté exceptionnellement. Le regard et l'attention oscillaient de l'événement de cette construction filmée par Adrien Genoudet au texte écrit et lu par Marcelline Delbecq sur un témoignage de l'infime voire du non-événement. Dans ce battement apparaissait notre présence, notre regard entre ces éléments contrastés.

5. *Le landmark, à l'usage du terrain*, Sébastien Roux et Daniele Balit

« *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 leurre. 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 aller-retours au présent.

Le landmark se distingue de la trace en ceci qu'il est du registre du ponctuel tandis que la trace est quant à elle associée à celui du flux. » Rémy Héritier

Sébastien Roux, compositeur, a travaillé sur le *landmark* en rapprochant cette notion de ses recherches actuelles sur des anamorphoses sonores. Il s'agit de produire des formes sonores identifiables en un seul point de l'espace et qui par conséquent se distordent au moindre déplacement dans l'espace. Deux relations à l'espace se superposent, s'entremêlent et se nourrissent l'une l'autre. Schématiquement l'une *hors sol* peut être décrite de conceptuelle, l'autre sur le terrain d'expérientielle. Sébastien a travaillé à partir des vues satellites du stade Sadi-Carnot. Vues zénithales comme personne ne peut en faire l'expérience, elles lui permettent de considérer l'espace dans sa totalité, de mesurer la distance entre chaque enceinte en relation à la vitesse de propagation du son et d'ainsi projeter sa composition spatialisée (quel son sur quelle enceinte avec quelle durée entre chaque son). Ces distances deviennent concrètes le lendemain lors du montage des enceintes. Une fois l'installation faite il s'agit d'écouter les sons diffusés dans leurs relations à l'espace. L'incidence du vent, une façade plus ou moins haute, la végétation, peut modifier radicalement la perception. La projection *hors sol* de l'anamorphose sonore s'ajuste, les enceintes sont orientées en fonction de

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

l'écoute et d'une analyse des phénomènes sonores produits par l'architecture. Par exemple, que se produit-il si les points d'écoute de l'accord et de l'arpège s'échangent, l'un vers le mur de la piscine, l'autre vers le préfabriqué ? Et si l'orientation des enceintes passe du mur d'enceinte du RER aux arbres ? La marche devient le vecteur de l'expérience sonore, la vitesse de propagation du son devient une distance concrète à parcourir pour que les sons isolés sur chaque enceinte se synchronisent à un point T, ou encore la marche compose une musique sérielle par un jeu de rebond d'échos entre la façade de la piscine et celle de l'école.

Ces trois semaines de recherche lui auront permis de composer quatre anamorphoses sonores, dont il donne la description ci-contre dans le *Journal des Laboratoires* :

« 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 (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*¹⁰. 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

¹⁰ Dans cette œuvre emblématique de Hans Holbein, le spectateur se trouve face à un double portrait de deux riches ambassadeurs qui se transforment, en adoptant 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 (Baltrušaitis).

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

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 part 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 l'église Saint-Ignace à Rome 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 un 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 sept éléments sont entendus : autour du haut-parleur qui

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

émet la note la plus grave¹¹. 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. »

Le choix de sons, simples, distincts, attire l'attention sur les phénomènes de l'écoute autant qu'ils construisent une perception de l'espace : la ligne de haut-parleurs diffusant des sons distincts profilent une diagonale ponctuée (« horizontale/verticale »). Lorsque les sons sont continus, cette même ligne de haut-parleurs ne fait plus signe, chaque enceinte diffuse sa couleur en nappe, l'espace se fait enveloppant rempli de courants océaniques ou d'un arc en ciel dont les couleurs se mélangent

uniformément à un point T (« de timbre »). Se superpose une perception géométrique, abstraite et sensorielle de l'espace et des sons.

Daniele Balit, historien de l'art et notamment spécialiste de l'œuvre de Max Neuhaus, choisit d'apporter une contribution contextuelle sur le travail d'anamorphose par une édition *in situ*. Chaque page, composée d'une image ou d'un texte, est disposée sur le stade en lien avec les lieux d'écoute de chaque anamorphose, soit au *punctum*, soit sur le parcours, pour que l'auditeur puisse agrémenter son écoute d'une lecture à composer sur place ou à recomposer *a posteriori*. Ces planches lui permettent d'exposer des références qui nourrissent mutuellement leur rapport à l'anamorphose en art et sonore : la fresque de l'église Sant Ignazio à Rome qui a inspiré Sébastien Roux, des références issues du livre de Jurgis Baltrušaitis *Perspectives dépravées* dont *Les Ambassadeurs* de Holbein (1533) ou *l'Anamorphose de Charles Quint, Ferdinand 1^{er}, Paul III et François 1^{er}* gravé par Erhard Schön (1534-1535), le *Traité des objets sonores* de Bertrand Schaeffer, des réflexions sur la distorsion du son chez Max Neuhaus (effet Doppler), etc. La proposition d'écoute accompagnée de cette édition et des cartes rejoue par un jeu entre visuel et sonore, cette double expérience à la fois conceptuelle et empirique.

6. *Le seuil, à l'usage du terrain*, La Tierce et Mathieu Bouvier

« *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

¹¹ 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.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

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. »

La Tierce est l'association de trois danseurs et chorégraphes (Sonia Garcia, Séverine Lefèvre et Charles Pietri) travaillant notamment sur la composition du geste à partir d'objets.

Ils amorcent leur recherche sur le stade en le parcourant, ils observent les objets qui affleurent du sable ou de la végétation, la course du soleil et l'évolution de la lumière dans le stade, « les seuils

géographiques du stade qui feraient basculer entre différentes zones du lieu »¹². Ils testent une modélisation de l'espace, avec une tige en cuivre et des ficelles. Au fil des jours, il ne reste que les ficelles. Une ficelle tendue et détendue par Séverine au premier plan, dessinant une ligne qui se tend comme un horizon ou qui se détend comme une vallée au rythme organique d'un métronome interne. Elle incarne aussi un contrepoint qui donne à voir la danse effectuée au second plan lointain par Sonia qui s'est nouée une ficelle sur les paupières, les laissant mi-closes. Une autre ficelle, qui a servi à composer un duo inspiré d'un haïku traduit par le philosophe et sinologue François Jullien sur le lointain dans un paysage, disparaît mais structure par son empreinte cette danse vue de loin. Leurs recherches se font à trois, dans un aller-retour entre perception de leur propre danse, de la danse vue chez l'autre, de leurs objectifs de faire une danse qui révèle « les danses contenues dans ce lieu », une danse qui fasse « glisser le regard du spectateur », une danse « sans importance », « une danse à compléter », entre autres. Leur recherche du seuil se joue au niveau perceptif pour eux notamment par l'obstruction de la vue par la ficelle sur leurs paupières, pour nous en choisissant des points de vue lointain sur la danse.

Une de leurs expérimentations consiste à mouler physiquement des angles de l'architecture : un angle du muret de la coursive, un angle de la salle de musculation, un angle du bâtiment de la piscine et par leurs corps de les rapprocher, de les distordre et de les ramener à la face des spectateurs. Cette danse

¹² *Journal des Laboratoires.*

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

proposée en conclusion de l'ouverture publique profile différents rapports à l'espace. Celui architectural par rapport à celui du « vide », celui kinesthésique et qui par empathie se froisse, celui de l'espace de proximité entre les corps des danseurs et des spectateurs. D'une sensation que la danse donne à voir et à sentir l'environnement, le lointain, l'architecture, le creux du bâti, l'attention se resserre sur l'espace entre les corps, des danseurs entre eux et des danseurs avec nous, spectateurs.

Ces différentes variantes de seuil, sur la poésie de leur danse, sont reprises dans le texte lu par Mathieu Bouvier ce soir du 29 juin. Au coucher du soleil sa réflexion sur les différents seuils, de la mort et de la vie, du corps et de la peau, imprègne l'espace du terrain.

Conclusion temporaire

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 clairement¹³. 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 supports 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 fascinant d'observer et de donner à voir aux publics présents comment ces regards et ces pratiques se tissent, se font écho et font, par strates et percées, de ce terrain, un espace si polymorphe.

¹³ Si le choix du titre n'a pas été consciemment choisi 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.

CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2017

Nous espérons avoir rendu compte par des descriptions sommaires de chacune des contributions de la diversité et de la richesse de chacune de ces approches et méthodes qui nous confortent dans l'importance de la recherche appliquée en danse. En effet, transformer le stade Sadi-Carnot en studio de recherche a permis à chacun·e de déplacer sa recherche, d'avoir du temps pour la situer différemment, pour en spécifier ses contours. Car si chacun·e s'est saisi·e de la proposition pour donner son regard sur ce stade, il est également apparu la spécificité de chacune de leurs démarches et méthodes. Ainsi, il est apparu à travers la pluridisciplinarité de cette recherche les croisements d'enjeux conceptuels, poétiques et théoriques en même temps que la spécificité des outils de chacun·e. Ainsi si chacune de ces notions a été ouverte par d'autres artistes et chercheur·se·s, il s'est révélé par cohabitation la spécificité des pratiques chorégraphiques qui y sont liées pour Rémy Héritier. Ces notions sont devenues des processus de composition qu'il souhaite développer dans ses futures recherches chorégraphiques : développer encore ce que l'espace donne à voir d'une danse et ce qu'une chorégraphie donne à sentir de l'espace.