

# e s p a \_

pour 7 chanteur·se·s - performeur·se·s

[s]

(u)

**Yannick Guédon**

*composition, mise en espace*

[ʃ]

(u)

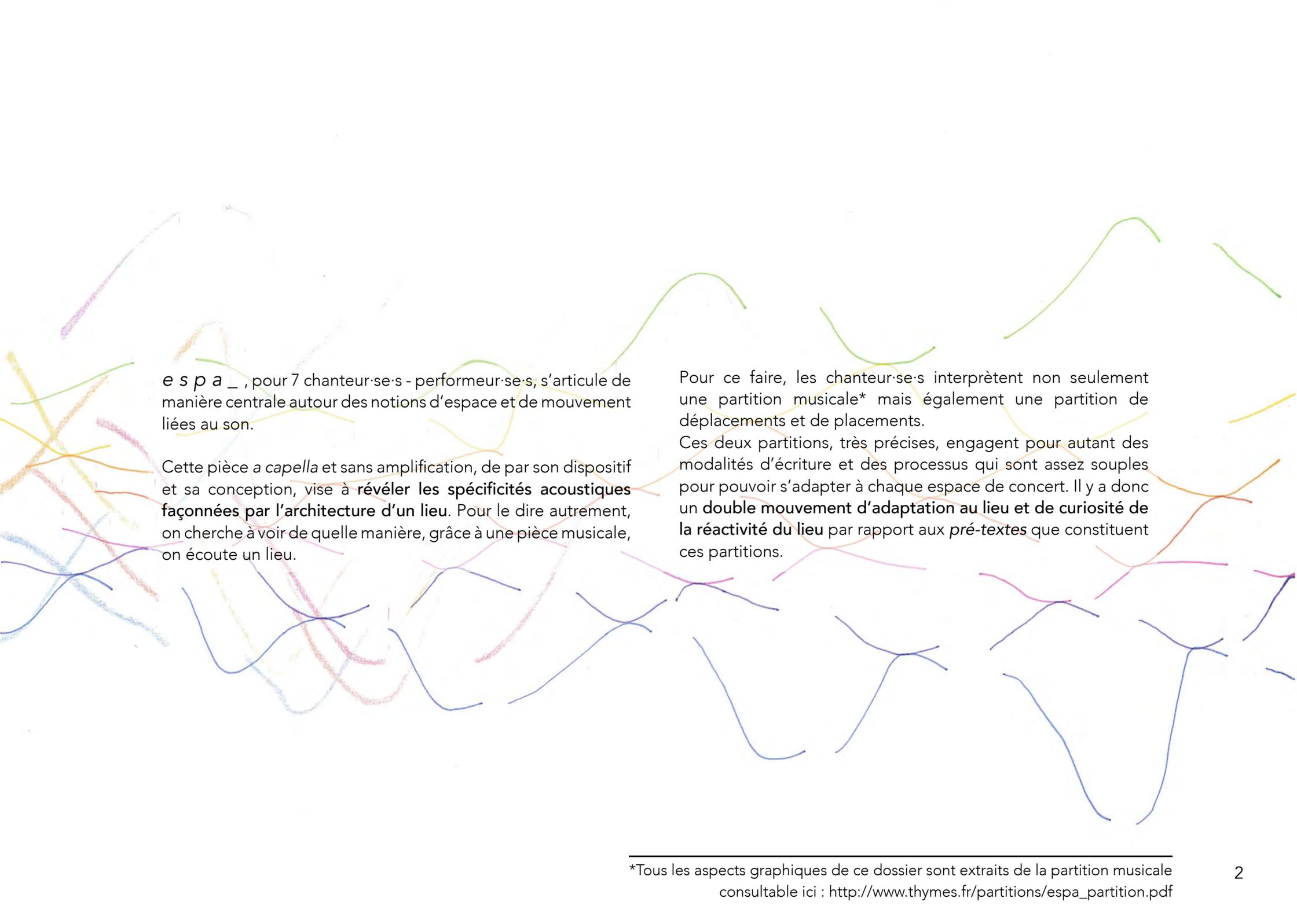
[f]

(u)

avec

Claire Bergerault  
Geoffroy Dudouit  
Jean Fürst  
Yannick Guédon  
Géraldine Keller  
Aurélië Maisonneuve  
Jean-Baptiste Veyret-Logerias

*Création au radôme de St-Nazaire, France, le 23 novembre 2018  
dans le cadre du festival Instants Fertiles  
organisé par le Centre National de Création Musicale Athénor*



e s p a \_ , pour 7 chanteur·se·s - performeur·se·s, s'articule de manière centrale autour des notions d'espace et de mouvement liées au son.

Cette pièce *a capella* et sans amplification, de par son dispositif et sa conception, vise à **révéler les spécificités acoustiques façonnées par l'architecture d'un lieu**. Pour le dire autrement, on cherche à voir de quelle manière, grâce à une pièce musicale, on écoute un lieu.

Pour ce faire, les chanteur·se·s interprètent non seulement une partition musicale\* mais également une partition de déplacements et de placements.

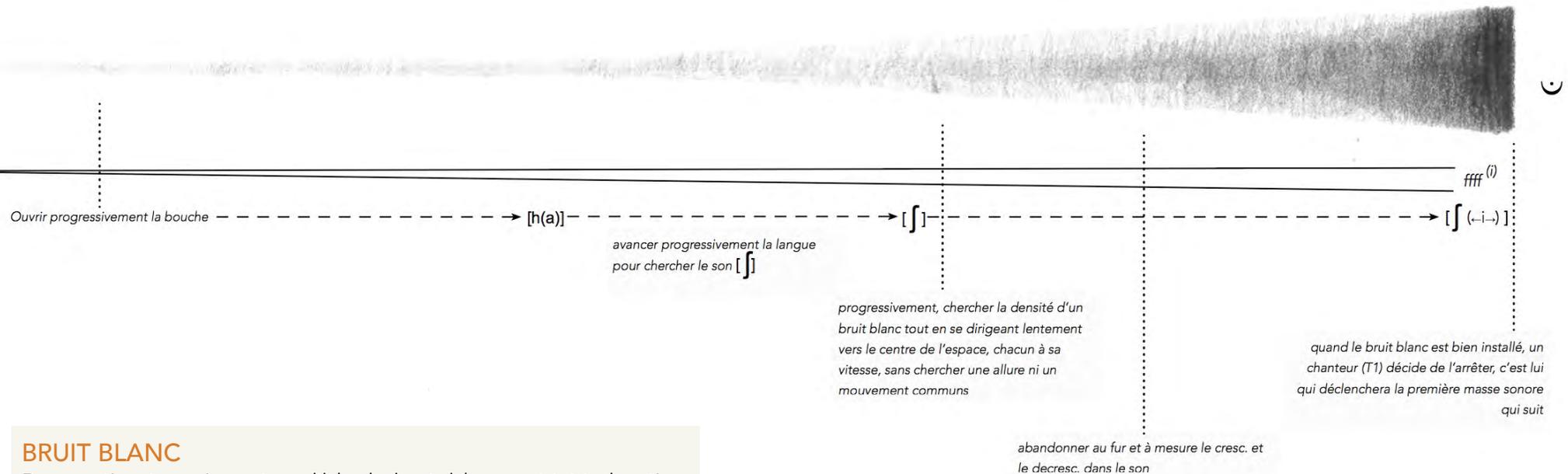
Ces deux partitions, très précises, engagent pour autant des modalités d'écriture et des processus qui sont assez souples pour pouvoir s'adapter à chaque espace de concert. Il y a donc un **double mouvement d'adaptation au lieu et de curiosité de la réactivité du lieu** par rapport aux *pré-textes* que constituent ces partitions.

---

\*Tous les aspects graphiques de ce dossier sont extraits de la partition musicale consultable ici : [http://www.thymes.fr/partitions/espa\\_partition.pdf](http://www.thymes.fr/partitions/espa_partition.pdf)

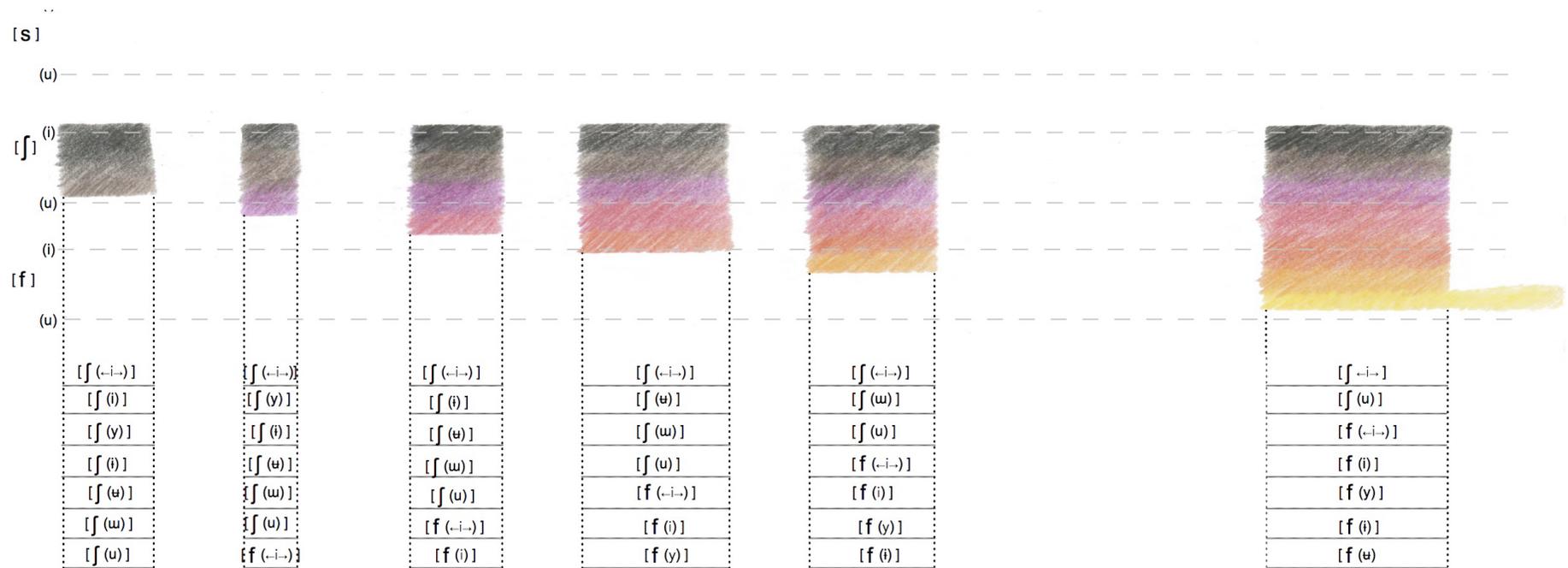
# LA PARTITION MUSICALE

La partition musicale s'appuie sur une forme globale qui se développe de la façon suivante : d'un bruit blanc émergent différentes couleurs sonores qui vont se fondre très lentement et très progressivement en une seule unité – une note unique et continue qui s'atomisera finalement.



## BRUIT BLANC

De manière imagée et inaudible, le bruit blanc qui initie la pièce pourrait être ce son généré par la respiration des chanteur·se·s et des spectateur·trice·s. Les chanteur·se·s s'attachent ensuite à amplifier légèrement le son de leur respiration pour former une sorte de **brume sonore** flottant juste au-dessus du silence du lieu. Cette brume s'épaissira pour s'approcher progressivement d'un bruit blanc plus consistant, à même de **gommer la perception de l'acoustique du lieu**.



### PREMIÈRE DIFFRACTION

À l'instar de la lumière blanche qui se diffracte au travers d'un prisme, différentes couleurs sonores sont générées de ce bruit blanc. Un bruit blanc contient en effet toutes les fréquences du spectre sonore audible par l'être humain, ces fréquences étant émises à la même intensité.

Ces couleurs sont prises en charge par chaque chanteur, chacun suivant son propre cheminement de timbres nourri de fricatives. Les frottements et perturbations générés par cette progression de timbres viennent encore **flouter la résonance de l'espace acoustique**.

Puis, subtilement apparaît dans ce développement le son voisé (mise en vibration des cordes vocales), qui vient nommer une individuation plus distincte des voix. Les sons ne sont plus autant mêlés. Ils se singularisent. Ou du moins, pour l'auditeur, il devient plus facile de reconnaître et d'attribuer un son pour chaque chanteur. Ce voisement écartera progressivement les fricatives qu'il dissoudra en trois sons voisés uniquement vocaliques (sans appuis consonantiques).

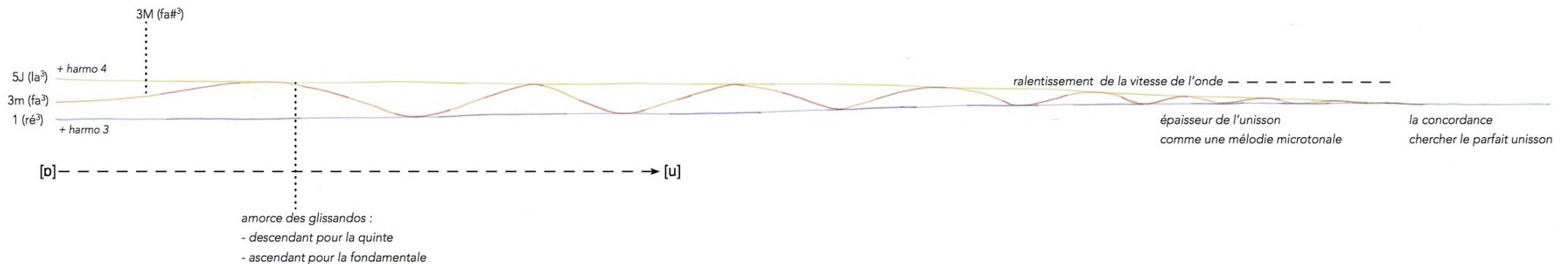
## RAPPROCHEMENT PERPÉTUEL

Ces trois sons sont chantés en continu grâce à des relais entre les chanteur-se-s.

La voix supérieure effectue un lent glissando descendant, la voix inférieure un lent glissando ascendant, et la voix du milieu oscille de l'une à l'autre en un mouvement légèrement plus rapide. Les fréquences qui s'enflent dans ces glissandos révèlent les fréquences de résonance du lieu.

Ces trois lignes se rejoindront finalement en une note fondamentale unique et continue.

L'aimantation vers cette note vise à créer l'effet d'un perpétuel rapprochement ; elle induit l'écoute du devenir de ces sons et l'attente de la possible effectuation de ce rapprochement.



Dans une précédente pièce\*, j'avais travaillé sur un phénomène semblable mais qui n'aboutissait jamais. Ici, nous nous confrontons à cette "inéluçtable" jonction entre les voix. Mais cette jonction n'est pas le point d'aboutissement de la pièce, et pour reprendre les mots de Serge Leclair, il s'agit plutôt de "dégager dans [cet] événement ce qui ne se laisse pas épuiser par l'effectuation, dégager dans le devenir ce qui ne se laisse pas fixer dans un terme." (Démâsquér le réel – Ed. Du Seuil)

On scrutera dès lors les multiples facettes de cette note, à l'écoute de la connexion entre les harmoniques de chaque voix.

\*chaque chose, créée par l'ensemble Dedalus en 2015 dans le cadre du festival Extension - la Muse en Circuit, Centre National de Création Musicale

## SECONDE DIFFRACTION

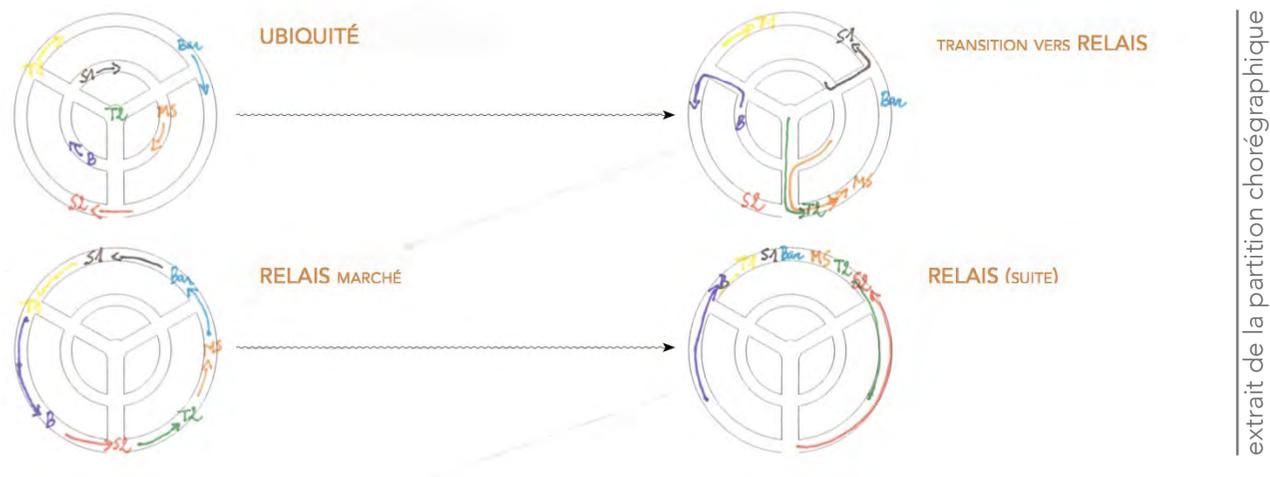
De là s'opère une seconde diffraction : la diffraction de cette note unique au travers de laquelle on peut distinguer progressivement des accords d'harmoniques spécifiques. Une note chantée contient en effet une multitude d'harmoniques naturelles, plus ou moins présentes, qui façonnent le timbre de chaque chanteur. L'enjeu est d'aboutir à des formes d'accords de **ces harmoniques qui mettent en relief les capacités de résonances du lieu**. Les harmoniques ne sont pas produites à la manière du chant diphonique qu'on connaît par exemple chez les mongoles. Ce son-là est trop typé, trop connoté pour pouvoir être utilisé dans cette pièce. On utilise donc une autre technique où les harmoniques, tout aussi audibles, ont aussi un effet de coloration du son.



## ATOMISATION (PASSAGE DU CONTINU AU DISCONTINU)

À la fin, une fois cette note fondamentale diffractée en de multiples harmoniques, s'opère un découpage du son dans le temps. Le découpage de cette note unique fragmente le drone continu jusqu'alors développé pour l'atomiser en d'infimes points sonores. Chaque chanteur devient une sorte de **marqueur du lieu** en révélant l'acoustique spécifique de l'endroit où il chante.

## LA PARTITION CHORÉGRAPHIQUE



La partition musicale s'appuie sur une écriture de mouvements, de placements et de déplacements des chanteur·se·s.

L'idée est que **les chanteur·se·s évoluent à même l'espace des spectateurs**. Pendant la séquence du bruit blanc, ils sont mêlés aux spectateur·trice·s - sans indices sur le statut de chacun. Puis progressivement, alors que les couleurs sonores se dessinent et se singularisent, les chanteurs suivent des trajectoires plus définies, à partir de cercles concentriques circulant de l'un à l'autre par des lignes diamétrales. Une fois arrivés sur la note de jonction, les chanteur·se·s se déploient sur les bords de l'espace, sachant qu'au centre de cet espace, l'un des chanteurs garde une position fixe, sa note constituant une sorte de son repère vis-à-vis des autres mêmes sons chantés en déplacement.

La partition chorégraphique s'articule en effet autour d'un phénomène lié à cette question qui nous intéresse ici : **le son en déplacement**.

Aussi, pendant les temps de résidence, nous avons travaillé particulièrement sur **l'effet Doppler**, celui que l'on peut entendre lorsque le son de la sirène d'une ambulance est modifié par le déplacement de cette ambulance. D'où cette idée de confronter un son chanté par un chanteur statique à des sons similaires interprétés par des chanteurs en mouvement.

Cet effet Doppler est celui utilisé par les radars pour définir la position d'un avion. Or il s'avère que la première de *e s p a \_* a été présentée dans un radôme - un abri demi-sphérique qui empêche de voir l'orientation du radar - . Cette pièce a été interprétée dans d'autres espaces singuliers et même dans des théâtres - nous avons travaillé par exemple sur le plateau de la *Maison de la Musique* à Cap Découverte dans le cadre d'une résidence au GMEA CNCM d'Albi - , mais ce premier lieu de création - le radôme - infuse certainement la façon dont nous adaptions la pièce à chaque nouvelle architecture et donc contexte.



La partition chorégraphique s'appuie également sur des repères typologiques comme la porte d'entrée (la pièce commence en effet dès l'entrée du public dans l'espace du concert), l'emplacement du public, les bords de l'espace - ainsi que sur la détermination de postures simples : être debout, assis au milieu du public, couché.

Ces postures induisent une manière de s'intégrer au public, de s'en absenter, ou au contraire de s'adresser à lui de manière plus directe ou évidente.

Aussi, les mouvements et les trajectoires des chanteur-se-s amènent à explorer les notions de distance, de rapprochement et d'éloignement, de proximité et de convergence, de présence et d'absence.

## RÉVÉLER, ÉCOUTER UN LIEU

L'intention première est de voir de quelle manière, grâce à cette pièce vocale, on écoute un lieu ; ou pour le dire autrement, de quelle manière **cette pièce agit comme un révélateur du lieu, de son acoustique, de ses sons environnants**. Aussi la partition musicale et celle des déplacements des chanteurs sont écrites de telle sorte qu'elles puissent intercepter, se jouer, s'appuyer sur le contexte et sur les spécificités acoustiques de chaque lieu.

En gardant sensiblement la même partition musicale, nous souhaitons à chaque fois remettre en jeu l'écriture spatiale de la pièce.

Il s'agit d'être au plus près du lieu en adaptant *in situ* les déplacements et le placement des chanteurs de manière à situer - à mettre en situation - la composition musicale.

**Musique située** parce que la partition musicale constitue une sorte d'invariant qui vient se confronter à chaque nouvelle architecture, même si quelques adaptations sont réalisées, par exemple pour le choix de certaines notes en fonction des fréquences résonantes du lieu

L'adaptation *in situ* de l'écriture des placements et déplacements des chanteurs revêt une importance déterminante pour la perception du son en mouvement. Elle a aussi un impact notable sur les choix concernant l'installation du public et les espaces réservés aux circulations au milieu de celui-ci.

## LE CHOIX DU LIEU

Nous souhaitons confronter cette pièce à toutes sortes d'acoustiques, y compris celles qui sont souvent considérées comme trop complexes, parce que trop réverbérantes ou trop chaotiques. Il n'y a donc pas de lieu idéal pour *e s p a* - mais plutôt **une curiosité de notre part à faire sonner un lieu - quel qu'il soit - et à l'écouter**.

Nous goûtons également la manière dont peuvent s'inviter les bruits environnants. Nous aimons cette perméabilité au quotidien, qu'il soit sonore ou visuel d'ailleurs.

Ainsi, nous pouvons noter notre préférence - bien que non exclusive - pour les lieux avec des ouvertures de façon à profiter de la luminosité extérieure - du crépuscule par exemple - quand l'horaire du concert le permet. Dans les lieux de théâtres, nous jouons dans une demi-obscureté.

Dans cette perspective, nous sommes aussi très attentifs au bon confort du spectateur, et donc à la diversité des assises (tapis, coussins, transats, fauteuils, etc. ) de manière à ce que chaque spectateur puisse trouver la position qui lui convient.



©Eric Sneed

Répétition au radôme - Athénor, CNCM de Saint-Nazaire

Avec *e s p a \_*, il s'agit de voir de quelle manière les partitions musicale et chorégraphique nous permettent d'expérimenter une façon d'être à l'écoute d'un phénomène sonore en devenir, dans son interaction avec le lieu de représentation, et dans une relation d'écoute intime avec le public.

Des questions liées à la subjectivité de la perception du temps et du mouvement, qui nous invitent à sentir le temps comme un moment de disponibilité et d'ouverture aux possibles.

## LIENS

Ci-dessous, les liens vers des extraits de la pièce *e s p a* \_ enregistrés lors de la première au radôme de Saint-Nazaire, dans le cadre du festival *Instants Fertiles* organisé par Athénor, CNCM de Saint-Nazaire, le 24 novembre 2018 :

s'approcher, affleurer, s'éloigner \_ [http://www.thymes.fr/son/espa\\_/Athenor\\_2\\_Sapprocher-Seloigner.mp3](http://www.thymes.fr/son/espa_/Athenor_2_Sapprocher-Seloigner.mp3)  
s'approcher, infiniment \_ [http://www.thymes.fr/son/espa\\_/Athenor\\_3\\_SeRapprocherInfiniment.mp3](http://www.thymes.fr/son/espa_/Athenor_3_SeRapprocherInfiniment.mp3)  
ma \_ [http://www.thymes.fr/son/espa\\_/Athenor\\_5\\_ma.mp3](http://www.thymes.fr/son/espa_/Athenor_5_ma.mp3)



©Gérôme Blanchard

Répétition au GMEA, CNCM d'Albi

## BIOGRAPHIES

### Yannick Guédon

Son travail d'écriture s'intéresse aux infimes variations de timbre, au senti de la pulsation intérieure, de même qu'aux notions subjectives de durée, de silence et d'erreur. Il s'attache le plus souvent à une mise en jeu spécifique de la performance, avec une attention particulière au lieu et au contexte dans lesquels se déploie chaque situation sonore.

Après l'obtention d'un DUMI en 1999, il dirige de nombreux ateliers autour des pratiques performatives de musique contemporaine et expérimentale – et plus spécialement autour de la voix - en école, collège, lycée et à l'université, dans le cadre de créations avec l'Orchestre National de Montpellier, pour des danseurs en formation au Centre Chorégraphique National de Montpellier, ou des chorégraphes comme Mathilde Monnier et Rémy Héritier.

En 2006, il écrit sa première pièce *pitulatif*, chant solo ; dans le même temps, il fonde l'ensemble *thymes* au sein duquel il crée notamment *ticdê* 2007 trio vocal spatialisé, *infimie* 2007 pour voix, électroacoustique, vidéo et lumière, *soupir* 2009 et *pause* 2010 pour clarinette, guitare, percussions, violoncelle et voix.

De 2011 à 2015, il développe le projet *a \_ t e m p \_ s*, cycle de situations performatives qui s'est déployé sous différentes formes : *a \_ t e m p \_ s* 2011, *a t \_ e m p t \_* 2012, \_\_\_\_\_ 2013, *\_ \_ t e m p \_ \_* 2014, *a \_ \_ \_ \_ \_ \_* 2014, *a \_ \_ \_ \_ \_ \_* 2015, (*\_ \_ \_ \_ - \_ \_ \_ \_*) 2015, en utilisant principalement la voix et un dessus-de-viole, accompagné à l'occasion d'un dispositif électroacoustique, d'une platine vinyle, ou de plans fixes vidéo, avec la collaboration d'artistes visuels comme Thomas Bernardet ou Grégory Edelein.

À partir de 2015, il renoue avec la composition de pièces d'ensemble, notamment avec : *chaque chose* 2015, commande de l'ensemble *Dedalus* dirigé par Didier Aschour créée dans le cadre du festival Extension/CNCM La Muse en Circuit, *l'insistance des possibles* 2016, en trio avec Deborah Walker et Cyprien Busolini, ainsi que *e s p a \_* 2018, pour 7 chanteurs, créée dans le cadre du festival *Instants Fertiles* organisé par *Athénor*, CNCM de Saint-Nazaire.

En 2018, il crée la première de *Occam XXII*, solo vocal composé par Éliane Radigue, et le duo *Occam XIX* avec l'altiste Julia Eckhardt à Tabakalera (San Sebastian), de même que le quartet *Occam Delta XVI* avec Carol Robinson, Bertrand Gauguet et Julia Eckhardt au Palais de Tokyo, sur l'invitation de l'artiste Tomás Saraceno dans le cadre du festival d'Automne, Paris.

Cette même année, il crée *Prisma Interius IX*, de Catherine Lamb avec l'ensemble *Dedalus* lors du festival *Riverrun* - GMEA, CNCM d'Albi, enregistré pour le label *New World Record*.

Ces dernières années, il a également collaboré avec des musiciens tels Antoine Beuger, Pascale Criton, Bryan Eubanks, Loïc Guénin, Rebecca Lane, Michael Pisaro, et des chorégraphes comme Rémy Héritier, Philipp Gehmacher&Vladimir Miller, Sara Manente, Marcos Simoes&Lilia Mestre. Il a notamment réalisé en 2017 la création sonore pour la pièce *Getting One's Hands Dirty* de la chorégraphe Varinia Canto Vila. Enfin, il intervient depuis 2002 dans les pièces et performances *in situ* du chorégraphe Laurent Pichaud.

**Claire Bergerault** fait des études de piano et de chant au Conservatoire de Poitiers, puis Versailles. Elle obtient une maîtrise de musicologie à l'université de Poitiers, et prend des cours d'écriture avec Pierre Pincemaille et Yvonne Desportes. Elle approfondit son approche de la voix contemporaine avec notamment Guillermo Anzorena et Donatienne Michel-Dansac.

Elle participe aujourd'hui à plusieurs projets dans le domaine des musiques expérimentale et improvisée, avec des musiciens comme Jean-Luc Guionnet dans le duo Mune, Thomas Tilly et Fabrice Favriou dans L'échelle de Mohs, Fabrice Favriou dans le duo Agrafe, Sophie Agnel, Eric Brochard.

Elle chante également dans divers projets de musique contemporaine où elle rencontre notamment Pascale Criton, François Rossé ou Simon Steen-Andersen.

Elle réalise des performances mêlant les arts plastiques (Alexandre Burton, Christophe Macé, Patrick Dekeyser), la danse (compagnie Alea Citta), ou la poésie sonore (Edith Azam).

Elle compte plus d'une dizaine de disques sortis sur le label Orkesme, Nocturne ou le label anglais Cathnor.

### **Geoffroy Dudouit**

C'est par le chant choral que Geoffroy Dudouit a commencé son itinéraire musical. Encouragé par Manuel Coley, il a rapidement intégré des chœurs de niveau international comme Mikrokosmos (dir. : Loïc Pierre) ou Le Jeune Chœur de Paris (dir. : Laurence Equilbey). Rompu à la création contemporaine dite « savante », il s'initie également à la danse contact (Claire Filmon), à l'improvisation (Phil Minton), au chant harmonique (David Hykes et Daï-Nouri Choque) et se forme au Body-Mind Centering auprès de Vera Orlock. Il expérimente la scène lyrique pendant une dizaine d'années (en chœur et en soliste) tout en cultivant son goût pour la poésie contemporaine.

Issu d'une culture populaire de la chanson, son intérêt pour le chant traditionnel est un retour aux sources très naturel (Tartine de Clous) : pratique qu'il croise avec une étude approfondie des musiques médiévales, essentiellement sacrées (Marcel Pérès, Dominique Vellard, Damien Poisblaud).

### **Jean Fürst**

Après avoir étudié et enseigné la photographie, il travaille quelques années comme portraitiste, pour se tourner ensuite vers le spectacle en 1985 en devenant interprète pour de nombreuses compagnies de danse-théâtre. Parallèlement à cela, il suit des cours de chant classique en développant plus particulièrement la tessiture de contreténor. Il rencontre de nombreux vocalistes avec lesquels il explore d'autres techniques : David Moss, Meredith Monk, John Giorno, Phil Minton, Joan La Barbara, Roy Hart, Dieter Schnebel. Il est ensuite engagé dans diverses productions de musique contemporaine. Il assure également le training vocal pour de nombreuses productions de théâtre et de chant. Son terrain de prédilection actuel est l'expérimentation vocale et il mène une activité de créateur-performeur dans ce domaine.



©Eric Sneed

### **Géraldine Keller**

Soprano, vocaliste, artiste lyrique, son répertoire de prédilection s'ancre dans la création d'œuvres contemporaines en privilégiant la complémentarité des musiques écrites et improvisées. Propulsée des arts plastiques vers l'exploration sonore, elle trace depuis un parcours ouvert associant d'autres pratiques : la danse contemporaine, le théâtre musical, le théâtre d'objet, la poésie, la performance.

Depuis 1992, elle est invitée par nombre d'ensembles musicaux, de compagnies théâtrales et de festivals français et européens. Elle contribue étroitement à la création de nombreuses œuvres de compositeurs d'aujourd'hui, dont François Rossé, Jean-Pierre Drouet, Hans Joachim Hespos, Vinko Globokar, Martin Matalon, ou Sebastian Rivas. à travers ces rencontres, s'est forgé un lien durable avec l'ensemble bordelais Proxima Centauri, l'ensemble Ars Nova, la Cie Le Grain-Théâtre de la Voix. Depuis 2006, elle est membre de l'Ensemble européen ]h[iatus qui propose des parcours mêlant pièces écrites et improvisations.

**Aurélie Maisonneuve** débute ses études musicales par la flûte traversière puis elle étudie le chant au conservatoire d'Angers et d'Amsterdam. C'est à partir de sa rencontre avec Françoise Kubler au CNR de Strasbourg, qu'elle se consacre tout particulièrement aux musiques d'aujourd'hui.

Elle explore également le champ de l'improvisation qui lui ouvre des chemins d'expérimentation, de recherche et de création. Elle collabore régulièrement avec des musiciens comme Philippe Foch, Toma Gouband, Christophe Havard, Fabrice Arnaud-Crémon.

Elle découvre auprès du Théâtre Athénor l'extrême richesse de la relation avec les tout-petits. Au cœur de cette relation, elle a créé et interprété plusieurs spectacles à destination du jeune public comme, récemment, Animalitas spectacle musical à partir de 3 ans, de et avec Martine Altenburger et Tiziana Bertoncini.

**Jean-Baptiste Veyret-Logerias** fait de la performance et du spectacle contemporains, et vit surtout à Paris (FR). En 2005-2006 il fait partie de la première promotion du programme 'Essais' au Centre national de danse contemporaine à Angers / Emmanuelle Huynh. Chanteur de formation, il ajoute plus tard la danse à ses pratiques et fait du corps le vecteur de projets variés, tant chorégraphiques que vocaux. Il a travaillé avec des artistes tels que Martine Pisani (FR), Myriam van Imschoot (BE), Deborah Hay (USA), Robert Steijn & Frans Poelstra (NL/AT), Daniel Larrieu (FR), Ivana Müller (HR/FR), Dennis Deter (DE), Begüm Erciyas (TR/DE)... Il a participé activement à la constitution et aux événements du réseau Sweet & Tender collaborations. Son travail personnel et collaboratif a été présenté notamment en France, au Portugal, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Belgique, au Danemark. En 2010 il obtient la bourse DanceWeb pour participer au festival Impulstanz à Vienne (AT) et est sélectionné en 2013 pour les Rencontres internationales des jeunes créateurs et critiques des arts de la scène dans le cadre du FTA à Montréal (CA). En 2015 il est diplômé en psychopédagogie de la perception MDB.



©Éric Sneed

## PARTENAIRES

### *production*

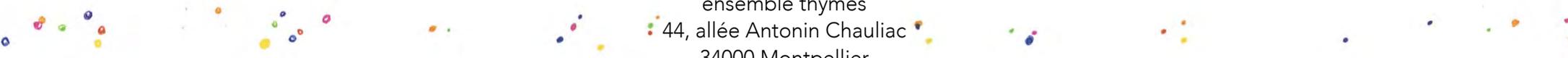
Ensemble Thymes, Montpellier  
avec le soutien de la ville de Montpellier et du Conseil Régional Occitanie

### *co-production*

Athénor, Scène Nomade, Centre National de Création Musicale, Saint-Nazaire  
GMEA, Centre National de Création Musicale, Albi

### *résidences, avec le soutien de*

Césaré, Centre National de Création Musicale, Reims  
L'Escaut, coopérative d'architectes, Bruxelles  
La Ménagerie de Verre, Paris  
Centre National de la Danse, Pantin  
Pépinière Artistique Daviers, Angers



ensemble thymes  
44, allée Antonin Chauliac  
34000 Montpellier  
France

[ensemble@thymes.fr](mailto:ensemble@thymes.fr)

+33 6 52 75 30 74

[www.thymes.fr](http://www.thymes.fr)