

Mickaël Phelippeau Artiste plasticien et chorégraphe

« Chorus », pièce chorégraphique

Chorus est une pièce chorégraphique pour vingt-quatre choristes membres de l'ensemble a capella Voix Humaines. J'ai suivi une répétition et assisté à un de leurs concerts. Je cherchais alors un chœur ou une chorale pour travailler sur la manière dont le mouvement peut agir sur la voix et réciproquement. Cette rencontre m'a donné envie de travailler avec eux.

Chorus est pensé comme mouvement d'ensemble. En jazz, prendre un chorus, c'est aussi prendre un solo. Ici, nous parlerons d'ensemble vocal. Nous parlerons aussi de danse chorale. Nous nous inscrivons dans une tradition du chœur, nous nous y confrontons, nous la détournons et focalisons sur une interprétation multiple, à partir d'un choral aussi fameux que Nicht so traurig, nicht so sehr de Jean-Sébastien Bach.

soit

Et si nous chantions en silence, nous playbackions, nous relevions des challenges, nous interprétions du répertoire le plus rapidement possible, nous nous essouffions, dniwer ne snoitnahc suon, nous étions un seul corps avec un seul coffre, nous étions soprano masculine, nous nous costumions à outrance pour être hyper lyriques.

Et si nous étions un chœur mouvant, un chœur qui se déplace en permanence, un chœur qui va vers le sol, un chœur ventre au sol, un chœur en grappe, un chœur explosé et hétérogène, un chœur qui part du public, un chœur qui bat aussi la mesure, un chœur en surexposition, un chœur qui disparaît, un chœur qui se situe hors-champ, un chœur mou, un chœur qui chante sans interruption, un chœur comédie musicale, un chœur qui se relaie, un chœur juste à côté, un chœur qui s'use.

La pièce est jouée dans un espace frontal et se décline dramaturgiquement ainsi :

L'espace

Trois interprètes, Lizza Boitard-Thomas, Benjamin Faucher et Françoise Riou, entrent sur scène à jardin, à savoir à gauche du point de vue de la salle. Munis de rouleaux de scotch et d'un balai jaunes (le jaune est la plus belle couleur au monde), ils posent les « marques » qui vont servir à l'ensemble des choristes par la suite. Ces marques sont généralement destinées aux performers, elles les aident à se placer dans l'espace. Elles sont ici utilisées comme élément à part entière de la scénographie et ostensiblement mises en place devant les spectateurs.

Ces marques dessinent également de fausses coulisses de part et d'autre de la scène. Ces fausses coulisses sont plongées dans l'obscurité. Elles vont permettre des entrées et sorties visibles depuis le public.

Les trois protagonistes ressortent à jardin.

Le temps

Une interprète, Laure Leyzour, entre à jardin, traverse l'espace, dépose un pupitre et une partition jaunes au centre du plateau à l'avant-scène. La partition est *Nicht so traurig, nicht so sehr*.

Une fois à sa place, elle déclenche le chronomètre. Une minute. Elle l'arrête, se dirige vers le scotch le plus à cour, à savoir à droite du point de vue de la salle.

La version originale

Vingt-trois choristes entrent à jardin, marchant à la file, et se placent en demi-cercle par pupitres de voix. Ils saluent le public.

Laure Leyzour se place devant le pupitre jaune, occupant ainsi la place du chef de chœur. Elle fait face aux choristes, donne les hauteurs. Les choristes ouvrent leurs partitions. D'un geste de la main, elle lance le chant. Les choristes interprètent *Nicht so traurig, nicht so sehr*, lequel dure une minute. Ils referment leur partition. Ils sortent côté cour, rejoignant la « fausse coulisse ». La chef de chœur fait de même et amène le pupitre dans cette même coulisse. Le plateau est alors presque vide.

À travers ces trois premières phases, nous présentons les fondamentaux et posons la base de ce qui suit. À compter de ce moment vont s'enchaîner, sur un principe d'aller-retour sur le plateau, vingt-et-une interprétations du même chant.



1 - version silencieuse

Depuis la « coulisse », Laure Leyzour redonne les hauteurs, *leitmotiv* qui reviendra pour annoncer la quasi-totalité des différentes interprétations.

Les choristes entrent depuis cour, s'installent à la même place que précédemment, la chef en face d'eux, dos au public. Ils prennent leur inspiration pour entamer le chant, mais pour cette version aucun son ne sort. Ils suivent scrupuleusement la direction mais seuls sont audibles les souffles et les ouvertures de bouches. Les ventres se gonflent, les corps

tangent légèrement. Musset dit que « la bouche garde le silence pour écouter parler le Cœur ». Ici, le chœur fait d'autant plus entendre le chant que cette fois-ci il ne le chante pas. Il le met en relief en utilisant son négatif silencieux.

Les choristes s'arrêtent à l'unisson. Ils ressortent à l'air en faisant le moins de bruit possible.

2 - version accélérée

Dans une cadence plus rapide, les choristes entrent. Tout se met en place de la même façon. Ils reprennent *Nicht so traurig, nicht so sehr* de manière accélérée. Le temps se contracte. La minute n'est plus respectée.

Dans la plupart des versions, le principe est de relever une caractéristique à partir de la version dite originale et d'en proposer une interprétation légèrement modifiée pour pointer justement cette caractéristique. Ici le rapport à la durée est soulevé par un changement de rythme.

Ils ressortent à l'air encore plus vite.



3 - version en canon

Les chanteurs entrent encore en file indienne. Au lieu de s'arrêter à leur place, ils continuent leur chemin, formant deux groupes qui s'entortillent en escargot. Ils se figent finalement en vis-à-vis. Le groupe à l'avant entame une danse à quatre pas dite « danse carrée », revenant toujours au centre. Quatre temps plus tard, le second groupe commence cette

même danse. Puis le chant surgit, se calant sur la mesure donnée par le rythme des pas. Les deux groupes interprètent ainsi le même chant, sur le même tempo, mais en canon. Ils forment désormais deux entités. Lorsque le second groupe s'arrête, les deux ressortent à jardin, non plus organisés en ligne mais en masse.

4 - version croches

Les choristes entrent en masse, se répartissent et s'arrêtent dans l'espace dans des directions différentes. Une interprète, Anne Bien, entame une marche sur un tempo régulier, tel un métronome. Elle circule entre les autres. En silence, certains chanteurs effectuent une même gestuelle à un même moment, des accents corporels sur des durées courtes. Les gestuelles sont reprises plusieurs fois, par les mêmes groupes de personnes de manière synchrone, ou parfois tout le monde en même temps.

Ce même principe est répété ensuite avec la voix. Aux accents corporels s'associent une réalité de l'écriture musicale, chaque pupitre n'intervenant que sur les croches de sa ligne mélodique. Des onomatopées apparaissent. Des bribes du chant sont isolées. Les repères, très précis, sont différents pour les quatre pupitres, sauf à deux moments pour tous les choristes.

« C'est un moment de perte de repères (grisant paradoxe au vu de l'écriture millimétrée de la séquence), pour nous chanteurs-interdits-de-chanter mais aussi pour le public qui se confronte là à une proposition qui ne fait pas sens d'emblée. C'est la première fois que le chœur apparaît visuellement éclaté. Et c'est là je crois que l'évidence du risque de la danse s'impose à tous. Chacun est seul parmi les autres. Et il va falloir engager le corps dans un mouvement qui se doit d'être réalisé justement. Justement, ça ne veut pas (seulement...) dire joliment fait mais bien plutôt exécuté en un chœur privé de ce qui est censé le définir : chanter ensemble. Je suis devant à cour, face au public, je ne sais pas ce qui se passe derrière moi. Pour les ténors, le geste correspond à un mouvement de tête vers la droite qui passe derrière l'épaule. Le regard suit et me permet de reprendre appui sur le groupe : je croise un sourire, un mouvement de bras, une respiration à l'écoute. Oui, nous dansons ! Nous dansons en chœur ! Je reviens face au public qui le découvre avec nous et c'est cela que disent aussi leurs visages : oui, ils dansent ! Et puis la voix nous revient. Et quand les quatre pupitres se rejoignent de manière éphémère sur un temps et qu'alors nous chantons tous ensemble, qu'il nous est à nouveau possible de faire entendre notre son, il y a un indicible quelque chose en plus dans cette harmonie retrouvée ».

Renaud Mascret

Ils commencent à sortir à cour en chantant la dernière phrase de *Nicht so traurig, nicht so sehr*.

Suspension

5 - version rewind

Les choristes ne sont pas sortis du plateau qu'ils reviennent à leur place, en arrière, comme si on avait appuyé sur la touche *rewind* d'un magnétoscope. Ils interprètent le chant en « verlan ». L'effet escompté est celui d'une bande remontée à l'envers. Pour ce faire, les inspirations sont placées là où elles sont prises dans la version à l'endroit, conférant un aspect étrange.

Ils ressortent en marche arrière, en *reverse*.

6 - version manipulation

Quatre chanteurs entrent, se placent dans l'espace en une légère courbe, commencent à interpréter *Nicht so traurig, nicht so sehr*. Chacun représente un pupitre, à savoir une soprano, Améline Rivalland, une alto, Joëlle Perron, un ténor, Yannick Le Bitter et une basse, Stéphane Debatisse. Les vingt autres traversent l'espace et se dirigent au fur et à mesure vers les quatre corps, les manipulant à tour de rôle de manière efficace et ludique. Le but est de transformer la voix, par obstruction de la bouche, par appui sur la cage thoracique ou sur le ventre, par porté, par bascule du corps tout entier. Une fois les manipulations et le chant terminés, les quatre quittent l'espace à cour.

7 - version playback one

Les choristes balaient l'espace de cour à jardin en masse. Seule reste au milieu de l'espace une interprète, face public, Anne Bien. Elle prend une inspiration, puis chante. Nous entendons depuis la « coulisse » la voix d'un ténor, celle en l'occurrence d'André Deletoille. Le playback est ainsi mis en scène. Il n'y a pas de volonté de feindre. Au-delà du décalage et de l'aspect cocasse de cette version, pour ma part un véritable trouble s'instaure. Il y a une forme d'ambiguïté qui est maintenue entre ce corps dense et cette voix. Anne Bien étant alto, la voix d'André Deletoille est plus proche de sa tessiture et plus crédible qu'entre celle d'une soprano et d'une basse par exemple. Il y a un rapprochement vraisemblable et un aller-retour possible permanent. Nous entendons aussi pour la première fois clairement une des quatre partitions, celle des ténors.

Anne Bien sort à jardin.

8 - version playback two

Les choristes balaient l'espace de jardin à cour en ligne. Les hommes s'arrêtent, les femmes sortent. Sur le même principe que précédemment, les femmes chantent en coulisse, les hommes playbacket à vue, face public. Ici, il n'y a plus d'effet d'illusion ni d'ambiguïté possibles. Le sérieux demeure.

Ils sortent à cour.

9 - version relais

Les chanteurs entrent à nouveau en file indienne, ne s'arrêtant pas, pour traverser un couloir matérialisé par des scotchs. Ils ne vocalisent que lorsqu'ils y pénètrent et arrêtent quand ils en sortent. Ainsi, il est possible d'entendre chaque voix individuellement, sur un laps de temps assez court et en marche. En exposant ainsi chaque voix, cette version permet de mettre l'accent sur la singularité des individus qui composent cet ensemble.

« Au début, je me concentre sur les pas, mais vient le chant, et pour moi le chant prend le pas sur le pas. Alors il faut redoubler de concentration, chanter ma voix, sans se laisser attirer par la même voix qui est derrière moi, ou à ma droite, mais qui est avant moi et qui n'est plus vraiment ma voix, sans oublier le pas.

Au début, ce n'est qu'un exercice de concentration, qui demande une énorme énergie...

Mais maintenant, je ne suis plus une voix qui lutte contre les autres, mais une voix qui fait partie d'un tout, d'un tout vivant et mouvant, dans deux directions, mais avec un même centre. Je fais partie d'un groupe, et j'évolue avec lui. La voix suit les pas, les pas suivent la voie ».

Stéphane Debatisse

Le dernier choriste de la chaîne, Benjamin Faucher, reste sur le plateau et s'allonge au sol.

10 - version tas accumulatif

Le poids relâché dans le sol, Benjamin Faucher chante la première syllabe de *Nicht so traurig, nicht so sehr*, puis la première et la deuxième, puis la première, la deuxième et la troisième et ainsi de suite. Un deuxième choriste arrive et s'installe à côté de Benjamin Faucher, en contact avec lui. Il reprend à son tour le système accumulatif depuis le début, de manière indépendante. Un troisième entre et fait de même. L'action se répète jusqu'à ce que les vingt-quatre choristes soient en jeu. Les voix se superposent. Au fur et à mesure, un magma de corps et de chants se forme. L'impression qui s'en dégage mêle orgie et charnier, entre un chant de sirène et un disque rayé. Leur partition achevée, les corps se détachent petit à petit du tas pour aller dans la coulisse. La dernière restant au plateau, Améline Rivalland, termine avec le chant quasi reconstitué, dans une solitude accentuée par le passage enivrant du groupe.

Si le chant a été raccourci dans la version accélérée, le temps est ici distendu par ce principe d'égrainement. Cette version s'étale sur une dizaine de minutes, cassant tout à coup avec le rythme jusqu'à présent instauré.



« À cet instant, c'est comme si le temps suspendait son vol. L'espace s'agrandit, s'ouvre, et en même temps se dépouille.

La masse des corps et des voix s'étant effritée, effeuillée peu à peu, il ne reste plus que le son de ma voix, funambule cheminant sur un fil ténu, en équilibre entre nostalgie du chœur et déchirure de la solitude, sans plus rien à quoi se raccrocher.

Dans l'espace, plus de point d'appui, excepté le sol vaste et froid. Un seul corps, une seule âme et une seule voix perdus entre deux mondes, écho fragile et éphémère du chœur vibrant qui s'essouffle d'avoir trop résonné, plus qu'un souvenir déjà d'une masse riche de sons et de mouvements, effluve qui s'évapore dans l'espace, flamme vacillante qui s'éteint doucement ».

Améline Rivalland

Elle reste au sol.

11 - version bretonne

Les chanteurs entrent à cour et forment une ronde qui se resserre autour du corps gisant. Une des interprètes, Marie-Louise Heydon, également danseuse traditionnelle bretonne, crie *Unan, daou, tri, Unan, daou, tri*, ce qui lance le rythme de l'*an dro* qui s'en suit, danse traditionnelle bretonne. Les hommes chantent *Nicht so traurig, nicht so sehr*, rejoints ensuite par les femmes, sur une métrique et une couleur « à la manière de ».

« Et moi je danse et je suis un maillon de cette chaîne qui s'enroule et se déroule ».

Marie-Louise Heydon

Dans mon travail, je confronte souvent des cultures ou des registres différents. J'ai travaillé dans une pièce précédente, bi-portrait Yves C., avec un cercle de danse bretonne. Nous avons alors travaillé autour d'une danse du Pays Pagan dans le Finistère Nord, la Round, qui se pratique en danse et en chant permanents. Cette référence, liée au fait que nous avons créé Chorus en Bretagne, était un clin d'œil amusant. De plus, ce type de danse évoque très clairement un élan communautaire fort, ce que je recherchais alors.

Le cercle se brise. La sortie se fait au son des pas de l'*an dro* que les chanteurs poursuivent après le chant, jusqu'à ce que le dernier rentre dans la coulisse à jardin.

12 - version hyper lyrique

La sortie au rythme des pas de l'*an dro* est longue. Elle forme un rideau de dos. Les premiers choristes sortis s'habillent rapidement en coulisse et reviennent costumés de jupes dans un camaïeu allant du gris clair au noir ou de chemisiers foncés. Ils figent une pose dans l'espace. Le rideau se retirant à jardin laisse apparaître progressivement un tableau très expressif. Celui-ci est complété au fur et à mesure des arrivées des autres chanteurs. Quand le chant commence, le tableau s'anime et les lumières deviennent dramatiquement rouges. Tout alors est trop, trop rouge, trop expressif, trop fort. Les vibratos sont forcés, les corps surjouent des scènes narratives telles qu'un massacre, une mise au tombeau, un paysage de pleureuses, etc. Les corps évoluent dans l'espace avec fracas et surenchère pour terminer dans la position première, essoufflés. Cette séquence accentue ce qui caractérise pour une part la musique baroque, à savoir une expressivité accrue et une importance donnée aux ornements. La pose est une manière de convoquer la peinture de cette même période avec l'apparition de visages expressifs, en opposition à la Renaissance. De même, la lumière théâtrale en zones rouges rappelle le clair-obscur propre à la peinture baroque.

Les choristes restent dans l'espace.

13 - version I Will Survive

De ce tableau, une chanteuse se détache doucement. Jeanne Bardin-Marchesse reste dans le registre du surjeu, défait ses cheveux, s'étire, émet de petits sons, comme sortie d'un profond sommeil. Elle se lève de manière très lascive. Les autres défont la pose puis

partent doucement à cour, ne la quittant pas du regard. Elle se place de dos, sort de manière suggestive un micro de sa jupe et entame un *Nicht* puis un *So* langoureux. Nouvelle confrontation de registres : sur l'air de *I Will Survive*, tube disco interprété par Gloria Gaynor à la fin des années soixante-dix, la soprano Jeanne Bardin-Marchesse reprend les paroles de *Nicht so traurig, nicht so sehr*. Elle est éclairée dans ses déplacements par une « poursuite ». Cet hymne symbole de l'émancipation féminine en 1978 se superpose au chant baroque religieux du XVIII^e siècle. L'indépendance et la foi. Aucune cohérence *a priori*, mais c'est justement parce qu'il y a frottement de registres hétérogènes que chacun est renforcé. Ce chant qui jusqu'alors était respecté dans sa structure musicale résonne différemment. Dans les versions précédentes, nous portons attention au signifiant, la musique elle-même, sa structure, ses interprètes et ses interprétations. Ici, avec ce jeu de surimpression, la question du signifié se pose davantage, bien que précédemment abordée de manière plus sourde. La question du signifié sera exposée encore plus clairement par la suite. Dès lors, que se produit-il ? Et si « Je survivrai » était une réponse à « Ne sois pas si triste, ne sois pas tant affligé ». Jeanne Bardin-Marchesse poursuit le chant, fait quelques allers-retours entre scène et coulisse, hésitant à quitter le plateau, pour s'exposer aux regards et survivre.

« Lorsque Mickaël m'a proposé ce rôle, j'ai tout d'abord trouvé cela très amusant : chanter les paroles d'un choral de Bach sur un célèbre tube de Gloria Gaynor, c'était absolument drôle. Plus sérieusement, j'étais emballée par le principe de confronter deux styles musicaux. En effet, cela correspondait tout à fait à ma vie d'artiste puisque bien que pratiquant avec passion le chant dit "lyrique" dans l'ensemble Voix Humaines et en soliste, je chante avec la même passion dans un groupe de jazz, et par ailleurs, je dirige un chœur dont le répertoire se compose principalement de musique actuelle. La théorie était donc formidable ! Passer à la pratique fut plus difficile que je l'imaginai.

Mickaël et Marcela ont souhaité ajouter à ce décalage déjà gigantesque des deux styles esthétiques, un autre décalage : mon personnage se faisait sensuel, se déshabillant lentement tout en chantant. Ce fut pour moi une difficulté non négligeable, une mise à nu tout simplement ! Même si heureusement pour moi, elle n'était que suggérée ! La sensualité est une donnée que je n'avais jamais cherché à vraiment maîtriser ni comprendre jusque-là ! Mais là, j'ai dû m'y confronter sans complexe, pour trouver des attitudes, des gestes, des regards suggestifs. Ce fut un vrai défi.

*À chaque représentation, j'étais un peu chamboulée, mi-honteuse de l'image que je donnais, mi-fièvre d'y "arriver" ! Mais au-delà de cela, j'étais tout simplement dépassée, bouleversée par ce qui se passait sur scène, traversée par de multiples courants, de multiples images que je ne maîtrisais absolument pas : les paroles du choral de Bach et son réconfort, la paix et la bonté qui l'habitent, l'énergie vitale de *I Will Survive* et la libération qu'elle évoque "sans toi, sans ton amour, je survivrai !", le désir sensuel et le feu suggéré par quelques gestes et quelques postures ».*

Jeanne Bardin-Marchesse

Elle sort à cour.

14 - version pas frappés et glissés

Les choristes traversent le plateau de cour à jardin. Chacun martèle avec ses pieds le rythme de son propre pupitre. Le chant résonne quand bien même il n'est pas donné par la voix.

15 - version cours d'allemand

Lors de la traversée précédente, deux choristes se sont arrêtés au milieu du plateau. L'une d'elles, Anne-Marie Perenes, qui a « sans nul doute suivi quelques cours d'allemand lors d'une scolarité lointaine » (*dixit* elle-même), est face au public et commence à prononcer dans un phrasé parlé « approximatif » (toujours *dixit* elle-même) les paroles du chant. L'autre, Manfred Blasko, Allemand d'origine, la reprend pour corriger sa façon de prononcer le texte. On assiste alors à une sorte de cours de récitation pour une meilleure diction allemande.

Ils ressortent à cour.

16 - version karaoké

Les chanteurs montent dans les allées du public, sauf deux d'entre eux qui installent un écran blanc au milieu de la scène. Une vidéo y est projetée. Dans une salle de sport, trois personnes pédalent sur des vélos d'appartement, une quatrième soulève des altères. Au sol, des steps. Entrent dans le champ des personnes habillées dans une tenue de concert. On reconnaît les choristes. Chacun s'installe devant un step. Commence une musique dance qui reprend l'air de *Nicht so traurig, nicht so sehr*. Les paroles défilent en bandeau au fur et à mesure, sur le mode du karaoké, d'abord en allemand, puis en français, déclenchant une danse type cours de step. La traduction française y est sommaire : « Sois pas si tri-ste, pas tant af-fli-gée, toi mon â-me sois a-pai-sée, que ton Dieu de chance, de bien et d'hon-neur, ne te donne pas tant qu'à d'autres ; con-ten-te-toi avec ton Dieu ; si tu as Dieu, t'as pas de mi-sère ». Pour la première fois, le chant est donné en français, dans une traduction décalée. Il y a un réel désir d'exposer ces mots que je pourrais qualifier d'excessifs dans leur dévouement à Dieu. Sentiment ambigu pour ma part d'être ému par un chant dont les paroles expriment un tel fanatisme.

Nous sommes de nouveau dans une confrontation de registres. Le contexte est tout d'abord en décalage avec le chant, comme un possible espace pour un clip de karaoké mais sans lien avec les paroles ; le principe du karaoké permet de rendre lisible les mots. Le film se termine par un aplat blanc éclatant puis disparaît.

17 - version noire

Les lumières du plateau s'éteignent. Spectateurs et choristes sont plongés dans le noir. Ces derniers, répartis autour du public, entament le chant et le projettent de plus en plus. Nous sommes alors dans un temps d'écoute. Celle-ci est forcée par le fait de ne rien voir, pas de scène, pas de corps. Prime la spatialité du son, la sensation d'enveloppement, d'être au milieu.

Je pense au premier jour de répétition où j'ai demandé aux choristes de chanter ce morceau qui faisait alors partie de leur répertoire et que j'avais entendu en concert. Nous étions en studio, les choristes répartis dans l'espace, certains debout, d'autres assis ou allongés. Ils ont commencé à chanter et le fait d'être parmi eux, à l'intérieur du son, m'a immédiatement bouleversé. Cette expérience est une des raisons qui m'a amené à travailler à partir de ce chant. Pour moi, la réception a été immédiate, dès le début du chant, ce qui est important me suis-je dit, pour un court extrait. C'est cette même expérience d'être dedans, d'être pris dans le son, que j'ai voulu partager avec le spectateur. Chacun a une écoute unique.

Le chant s'arrête dans le noir.

18 - version de proximité

Lumière tamisée dans la salle. Les choristes descendent les allées du public et reprennent le chant, *piano*, en l'adressant dans la proximité. Chaque choriste regarde le public à sa manière, dans son ensemble, individuellement.

La singularité de l'écoute évoquée juste avant est ici renforcée.

À la fin de leur descente, les choristes se répartissent au fur et à mesure sur l'espace de la scène, face public.

19 - version étirée

L'arrivée des chanteurs sur le plateau prend un temps quasi cérémonieux. Ils entament le chant ensemble pour l'étirer autant que possible selon la respiration de chacun, son propre rythme. Les chants se dissocient les uns des autres, créant des harmoniques aléatoires. Les choristes effectuent ceci jusqu'au point d'orgue suivant. Sur la durée de cette phrase musicale, ils effectuent une danse à base de marches, de changements de niveaux et d'orientations. Cette danse subit le même étirement. Tous attendent que le dernier chanteur termine, faisant apparaître des trous de silence et des immobilités. Ils entament

de nouveau ensemble les phrases chantées et dansées suivantes pour terminer de la même manière, et ceci jusqu'à la fin du chant.

Il est encore question ici d'un rapport à la durée.

Ils terminent de dos puis disparaissent dans l'ombre en fond de scène.

20 - version orgue miniature

En disparaissant, les choristes croisent l'un d'eux qui se dirige en avant-scène. Renaud Mascret tient entre les mains un objet en bois qu'il pose au sol et qu'il ouvre. Il actionne une manette sur le côté, le soufflet d'un orgue en maquette. Il joue l'air de *Nicht so traurig, nicht so sehr* alors entendu une vingtaine de fois. Tout à coup, tout se resserre sur cet homme seul avec ce simili jouet. La mélodie devient fragile, renforcée par la sonorité enfantine, comme sur un fil, comme jouée le temps d'une apnée pour mieux écouter la respiration de l'instrument. Nous focalisons sur un point dans l'espace après un enchaînement d'allers-retours, un emplissage du plateau qui tout à coup est presque vide. Cette petitesse renforce la puissance du chant, la fait résonner par contraste. Cette version a l'effet d'un contre-point. Après le jeu, Renaud Mascret referme l'orgue, se lève et s'immobilise.

21 - version chute

Les autres choristes qui étaient dans la pénombre en fond de scène rejoignent Renaud Mascret dans un espace circonscrit en avant-scène à cour. Tous se tiennent debout. Ils interprètent le chant comme dans la version originale, à la différence que sur toute la durée, ils glissent lentement vers le sol, seuls, à deux, à trois. L'effet de retour crée ainsi une boucle. Cela se termine par un amas de corps, le poids relâché dans le sol. Des corps abandonnés.



Noir



Chorus, pièce chorégraphique de Mickaël Phelippeau

collaboration : Marcela Santander Corvalàn

interprétation : Ensemble a capella Voix Humaines
sopranos : Lizza Boitard-Thomas, Agnès Garçon, Laure Leyzour, Françoise Riou, Améline Rivalland
mezzos : Jeanne Bardin-Marchesse, Cécile Girod, Marie-Martine Gobert, Anne-Marie Perenes
altos : Anne Bien, Marie-Louise Heydon, Joëlle Perron
ténors : André Deletoille, Benjamin Faucher, Yannick Le Bitter, Renaud Mascret
barytons : Stéphane Debatisse, Jacques Derrien, Jean-Noël Lesage
basses : Jérôme Blandin, Manfred Blasko, Bertrand Gobert, Jérôme Houblon, Grégoire Jandin

lumières : Alain Feunteun

son et montage vidéo : Vivian Demard

arrangement musical pour vidéo : Pascal Marius

remerciements : Matthieu Banvillet, Maeva Cunci, Garden Gym Brest, Maël Guiblin, Julie Lefèvre, Florent Nicoud, Laurence Potier et l'équipe du Quartz, Scène nationale de Brest

Nicht so traurig, nicht so sehr
BWV 489



Nicht so trau- - rig, nicht so sehr, mei-ne See-le, sei be-trübt, daß dir Gott Glück, Gut und Ehr
nicht so viel wie an-dern gibt, nimm für - - lieb mit dei-nem Gott, hast du Gott, so hats nicht Not.