

Philharmonie Luxembourg – Festival rainy days 2014

Interview de M. Enrico Bagnoli
Propos recueillis par Bernhard Günther
Transcription: Sofiane Boussahel

Que va voir le public au TNL le 27 novembre prochain?

Le public va voir un concert: il va voir des musiciens faire de la musique. Il faut partir de ce point de vue: le public ne va pas voir un «son et lumière», ni un spectacle de lumières, ni une installation. Il va assister à un concert des Percussions de Strasbourg, durant lequel la lumière va accompagner la compréhension de la musique; mais elle ne va pas se poser comme sujet.

Que peut-on dire alors de l'aspect visuel de ce spectacle, qui est quand même conçu pour les yeux?

Le public va voir des musiciens, mais de temps à autre, grâce aux propriétés physiques de la lumière, il va les voir se dédoubler, se réfléchir dans un grand miroir. Le public va aussi voir se développer une relation un peu plus approfondie entre les instruments. Par moments, le public va peut-être ressentir un peu plus d'émotion à travers mon interprétation du travail de Dufourt. Mais ce que je cherche à mettre en valeur ici, je cherche toujours à le faire dans le respect de la partition. C'est certes une question très ancienne.

Quand on fait un spectacle avec de la lumière sur de la musique, on court toujours le danger de faire un «son et lumière». Cela plaît beaucoup et exerce une certaine fascination sur le public, mais parfois la lumière se pose presque en sujet principal de la pièce, comme la chose qu'il faut regarder, et le public a alors tendance à se laisser fasciner par la lumière, à ne pas trop regarder ni écouter le concert. Pour que ça fonctionne, il faudrait que le public, en voyant la lumière, entende mieux le concert – en un mot, lorsqu'on écoute la musique, il faudrait que l'on soit aidé par la lumière. Pour moi, il doit y avoir interaction entre les deux travaux, celui sur la musique et celui sur la lumière. Je travaille beaucoup à l'opéra et je fais beaucoup de mises en scène. Un bon metteur en scène d'opéra, c'est celui qui se met à la place du chef d'orchestre et un bon chef d'orchestre est celui qui pense comme un metteur en scène. Mais lorsqu'un metteur en scène pense simplement comme un metteur en scène et qu'il exclut la musique, quand le chef d'orchestre veut que la musique soit au centre et qu'il se moque complètement de la mise en scène, alors le spectacle ne fonctionne pas.

Que dira le créateur de lumières que vous êtes pour décrire ce que le public s'apprête à entendre?

Il est toujours difficile de décrire un phénomène artistique avec des mots, qu'il s'agisse d'un poème, de la musique ou encore de l'art visuel, les mots sont insuffisants. Ils peuvent tout au plus décrire des sentiments, des émotions, mais je pense que c'est un peu compliqué. Si je parvenais à résumer avec des mots ce que la musique cherche à exprimer avec ses propres moyens, je serais un champion, car rien qu'avec la percussion, il y a une telle palette de nuances, de sons, de registres... Tout cela est très difficile à transcrire par les mots. Si je devais trouver des mots, je dirais que je trouve cette musique très limpide, qu'elle suit des développements très clairs, très précis, très bien écrits. L'ensemble pourrait facilement prendre une tournure chaotique à cause de la masse, mais il reste toujours extrêmement lisible. Les événements très contrastés qui se produisent à l'intérieur du parcours est tout de même important: composer ou mettre en lumière une heure de percussions tout en suivant une direction, en cherchant le renouvellement des idées, à quelque chose d'assez virtuose. Chaque artiste est face à une page blanche au moment où il se met à créer, ce qui le confronte à deux problématiques: comment remplir son temps avec les éléments qu'il a à sa disposition, comment donner l'impression d'entraîner l'auditeur dans un voyage d'une heure en évitant de tomber dans la répétition. Pour moi, le fait de créer la sensation d'un développement est quelque chose d'assez virtuose. Le développement introduit une variété, on pourrait même parler d'un développement dramaturgique au sein de la pièce. Tout cela est à mon avis relativement rare dans la musique contemporaine, car je ne comprends pas toujours le fil. Ici, chez Hugues Dufourt, j'en perçois un. Je ne pourrais pas le décrire avec des mots mais j'ai l'impression qu'il peut être perçu avec beaucoup d'évidence.

La musique est tout de même un élément fondamental de votre activité créatrice?

La musique représente une très grande partie de ma vie. Pour moi, la musique et la lumière sont deux domaines très proches l'un de l'autre. Je n'irais pas aussi loin que Goethe, qui établissait une relation presque mathématique entre un son et une couleur et qui pensait qu'il s'agissait dans les deux cas d'une même vibration, d'une même fréquence, l'une visible, l'autre audible. Je pense cependant qu'il y a une relation, et que cette relation a passionné beaucoup de monde, aussi bien dans les arts visuels qu'en musique. Cette relation a été beaucoup plus étudiée et approfondie aux 18^e et 20^e siècles que maintenant au 21^e, à travers les recherches de Goethe, de Scriabine, de Wittgenstein ou encore Kandinsky – tous ont essayé de se poser des questions sur cette relation. Goethe nous a donné une très belle définition de ce rapport: pour lui, la musique et la lumière sont comme deux rivières qui prennent leur source dans la même montagne, avant de traverser des vallées différentes. Il ne faut pas toujours chercher des similitudes. Il ne me semble pas intéressant de faire ce que Scriabine a essayé de faire en attribuant des couleurs à chacune des notes de la gamme. Toutefois, quand j'ai travaillé sur *Prométhée* de Scriabine, j'ai créé un instrument avec lequel je voulais réaliser le rêve de Scriabine sur plusieurs octaves. Quand on a travaillé avec un musicien et que sur cet instrument on a commencé à jouer une autre musique, celle de Bach, des combinaisons se sont fait jour, qui sont tellement claires et pour lesquelles on comprend qu'il y a un véritable fondement. La musique de Bach est une musique extrêmement

codée, mathématique, et si on la joue avec cette sorte d'instrument visuel qu'est le clavier de lumières, on comprend que chaque accord de couleurs a un sens. La lumière est à la base d'à peu près tout. Fassbinder disait que le cinéma, ce n'est que de la lumière et de l'ombre [n.d.l.r.: dans *Veronika Voss* «Licht und Schatten sind die beiden Geheimnisse des Films»?], donc la lumière est à peu près tout, le seul élément qu'il est impossible d'évacuer au théâtre. Même en partant de zéro il faut toujours se poser la question de la lumière. L'analyse de la lumière est fondamentale. Un concert bien éclairé toujours plus facile à écouter qu'un concert mal éclairé. Au théâtre, si on voit les acteurs, on comprend mieux ce qu'ils disent. Le contact avec le monde se fait à travers la lumière. Chacun d'entre nous a une grande sensibilité à la lumière et la lumière a une influence énorme sur la vie de chacun de nous.

Comment s'est déroulée la rencontre avec le compositeur?

La rencontre entre la musique et la lumière, on l'imagine souvent tel un événement extraordinaire. Ici, c'est assez ordinaire. Le travail avec la lumière est un travail qui demande d'écouter et de comprendre la pièce avant de faire des propositions. Je ne rencontre Hugues Dufourt qu'aujourd'hui. Certes, nous avons beaucoup échangé à distance. Il a composé sa musique, je l'ai écoutée et c'est sur cette base que je formule mes propositions. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de dialoguer trop en amont avec le compositeur, en réalité. J'ai surtout travaillé et discuté avec les percussionnistes. Il me semble que c'est une bonne solution. Les deux mondes ne doivent pas être ensemble dès le début. Ce point de vue peut générer quelque chose d'intéressant. La partition a été écrite et c'est après que je me suis greffé sur ce travail qui sera présenté au préalable par les musiciens des Percussions de Strasbourg le 25 septembre. Ma proposition est une proposition parmi d'autres possibles. Il n'y a pas mal de points communs entre l'analyse de la lumière, l'analyse d'une ligne, d'un décor, et celle de la musique, d'une composition musicale: de nombreux points se rejoignent dans le développement dramaturgique de la pièce. Nous n'avons pas encore travaillé sur la phase finale du projet. D'ailleurs, à mon avis, on ne peut pas travailler en même temps sur la musique et sur la lumière!

Que retiendrez-vous du travail avec les Percussions de Strasbourg?

Quand on entend les Percussions de Strasbourg en concert, on a devant soit, de tout évidence, un groupe qui se connaît très bien. C'est la raison pour laquelle le travail avec ces musiciens est extrêmement efficace. Pour moi, selon mes barèmes, une semaine de travail, ce n'est rien, on n'a pas le temps de faire ce qu'on voudrait faire. Pour eux, c'est une condition exceptionnelle. Ils ont la concentration nécessaire durant toute la durée qui leur est impartie pour se mettre au travail, une précision qu'il serait impossible d'avoir au théâtre. La percussion, par ailleurs, est pour moi à la limite entre la musique et d'autre chose, c'est une musique très chorégraphique, où il y a beaucoup à voir, par rapport à un récital de clavecin ou de piano, qui visuellement est plus limité. Les percussionnistes utilisent, fabriquent, rabotent, adaptent une quantité d'objets fabuleuse. Ils sont forcés de développer une très grande créativité. Ce sont des musiciens mais en même temps aussi des artisans. Dans notre projet, le même concept aurait été radicalement différent s'il avait fallu travailler avec de la musique jouée par des bois ou un clavecin. Avec les percussions, ce qui me semble important, c'est cette relation avec les objets, un aspect très physique du travail musical.

Quel est précisément le rôle du miroir d'eau dans votre création?

Le miroir d'eau n'est pas un vrai miroir, c'est une sorte d'anamorphose, un miroir qui peut être modifié, comme le serait une goutte d'eau, par les musiciens. J'ai souhaité créer un double: pour la première fois à ma connaissance, on peut apercevoir dans un concert ce qui se passe en dessous des instruments, des parties qu'on ne voit pas habituellement, car elles sont cachées. Tout cela sera fait sans aucun artifice: il n'y a pas de vidéo, rien d'externe au monde dans lequel on est né, il était pour moi absolument important que tout naisse de l'eau. Aussi, il n'y a pas d'effet créé par la vidéo. L'ensemble du matériel visuel est généré par les musiciens, ce qu'on voit est ainsi plus ambigu que ce qu'on pense. Il se produit un certain nombre d'événements: la lumière change ou quelque chose tombe dans l'eau. L'eau entre en vibration, l'une des deux images se trouble et n'est donc plus aussi claire. On peut changer la lumière encore une fois et voir encore autre chose. Je fais appel à des phénomènes naturels, des phénomènes physiques. Une moitié de l'image est droite, parce qu'on la voit frontalement, une autre moitié est inversée: on voit un personnage qui est à l'envers et on se demande pourquoi il est çà l'envers. Ce sont des phénomènes optiques, toujours naturels, jamais artificiels. Le miroir fascine depuis toujours. Dans le miroir, notre cerveau inverse l'image mais pas complètement, l'image que nous voyons filtrée est le résultat d'une opération du cerveau, lequel inverse une partie de l'image, l'autre pas. Dans mon travail, habituellement, je fais aussi appel à cette forme de perception à travers la vidéo. Ici, je pourrais certes filmer et projeter mais il y aurait encore un artifice créé par une machine alors qu'ici, quelque chose de complètement naturel mais plus compliqué, plus ambigu se produit. Je me réjouis à l'idée de présenter dans cette installation cet élément qu'est le miroir d'eau, qui sera présent dans la pièce – cet élément repose sur une écriture «naturelle», analogique et pas du tout électronique. Les éléments physiques, naturels, changent notre perception et les miroirs y contribuent pour beaucoup.