



La scénographe Françoise Henry ouvre de nouveaux espaces visuels, féconds à l'imaginaire. Lors de sa collaboration au concert *La Terza luce*, elle a déployé avec talent son ingéniosité et sa créativité au service du compositeur Michele Tadini. Rencontre avec une femme passionnée aux propositions foisonnantes, une exploratrice de l'art immatériel de la lumière !

L'art de matérialiser la lumière

Propos recueillis par
Christiane Dampne
Rencontre le
25 septembre 2013

À quel moment êtes-vous entrée dans le processus de recherche qui s'est étalé sur deux années ?

Françoise Henry : Je suis rentrée dans le processus à mi-parcours au moment des tests perceptifs présentés lors du deuxième salon EXPERIMENTA à l'automne 2012. J'ai un parcours qui m'a amené à beaucoup travailler cette relation entre la scène, la lumière et les musiciens, et j'étais très intéressée par le projet de *La Terza luce*. Michele avait besoin d'un intermédiaire entre l'espace scénique visuel et la musique.

Vous pourriez préciser votre parcours ?

Au départ je suis scénographe et j'ai travaillé la lumière car cela me paraît la meilleure réponse visuelle scénique par rapport à la musique. À la villa Médicis à Rome, j'ai développé un projet sur l'opéra avec l'envie d'utiliser le matériau lumière comme élément important de la scénographie, bien au-delà de sa seule fonction d'éclairer. J'ai commencé par des machines lumineuses créant des lumières en mouvement et par là-même du rythme. Ces machines m'ont amené à être instrumentiste à partir d'une musique écrite ou d'improvisations. J'ai pensé qu'il y avait énormément à chercher dans cette corrélation. Je cherchais des réponses visuelles à la musique : en accord, en harmonie, ou en contrepoint, exactement comme un instrument qui répond à un autre. Ensuite, j'ai eu envie d'écrire une partition lumineuse qui soit comprise dans l'écriture musicale. Cela rejoint le projet de Michele qui écrit de cette manière-là. Il a écrit sa partition lumineuse à partir de mes propositions. Je lui ai montré les possibilités et les limites.

Quels ingrédients avez-vous apportés dans la préparation du concert ?

Lorsque l'on parle de lumière, on parle aussi d'ombre. J'ai proposé de matérialiser la lumière grâce à un écran de rétroprojection noir pour qu'on puisse l'oublier. Le noir permet cet oubli. Pour brouiller les pistes également afin que le spectateur ne sache pas si c'est de la vidéo ou de la lumière. Nous mélangeons les deux. J'ai proposé aussi de travailler un autre support pour matérialiser la lumière : le brouillard. Son intérêt majeur est de recréer des espaces : des murs de brouillard s'entrecroisent, se déplacent, deviennent pyramide ou couloir, et jouent avec la lumière et la musique. Tout l'espace est bouleversé. Le public ne voit plus un plateau. Il est DANS l'image puisque cela prend toute la salle. Le brouillard n'est pas innovant en lui-même, c'est la manière dont on l'utilise pour créer de la poésie qui est nouvelle.

Et sur la thématique de la vibration, vous avez apporté des idées ?

J'ai proposé de travailler sur le filament de l'ampoule pour creuser cette thématique. Le filament des ampoules choisies a la particularité de vibrer avec des aimants. Nous avons filmé ces filaments vibrants. Michele les a retraités avec le programme Max en déformant les images par l'ajout d'algorithmes mathématiques. Ce premier film se caractérise par une esthétique picturale.

D'autre part, nous avons installé dans la salle au-dessus du public une vingtaine d'ampoules à filament qui répondent aux instrumentistes. Le principe : Michele fait faire une analyse de la musique jouée par chaque instrument grâce à des capteurs. Cette analyse est retransmise aux ampoules qui vont vibrer en fonction du son : le filament va s'allumer ou s'éteindre et produire une lumière faible ou flamboyante. On crée ainsi une résonance avec la lumière.

Quels sont vos autres apports ?

Un travail sur le reflet avec les films polarisants, c'est-à-dire sur le principe de la réflexion avec l'idée de la vibration et des ondes : on projette de la vidéo d'un dessin réalisé par Michele sur deux films polarisants qui ont la particularité d'avoir des reflets variés entre le rouge et le bleu, le vert et le jaune et cela se réfléchit sur l'écran noir. Ces films sont manipulés par les musiciens : ils peuvent séparer le reflet rouge du reflet bleu ou les mettre en vibration. L'idée qui a présidé est la manipulation à vue de cette image tout comme on voit l'instrumentiste manipuler son archet.

En quoi donner à voir le geste était important dans votre dispositif ?

Pour ne pas le réduire à un seul effet vidéo. Donner à voir cette dimension du temps réel et donc cette part d'aléatoire amène à une autre forme de rêverie du spectateur car celui-ci ne regarde pas seulement l'image : il se demande ce que les instrumentistes fabriquent et donc se construit son propre scénario de corrélation entre le geste et l'image produite.

Les fibres optiques sont un autre exemple de manipulation : la violoncelliste peut intervenir de différentes manières : par vibration, par tapotements. Il y a de nombreuses autres utilisations possibles et nous sommes loin d'avoir tout exploré.

L'utilisation des nouvelles technologies peut conduire à éradiquer l'acte manuel même sur scène. Vous vous situez aux antipodes de cette pratique ?

Ce n'est pas parce que l'on utilise de la technologie, de la vidéo, de la musique électronique et de la multidiffusion, que pour autant on ôte l'humain, l'improvisation, les mains, le contact direct. De plus, je trouve très beau de voir le geste et ce qu'il provoque, comme une répercussion du geste. Il y a beaucoup d'effets d'écho en musique et nous l'avons décliné également visuellement.

D'où proviennent vos idées ?

Cela dépend. L'idée des fibres optiques – disposées du sol au plafond – m'est venue à partir de la maquette. J'étais à la recherche d'une verticalité par rapport à la forme des instruments. Les percussions étaient à «jardin» et l'espace n'était pas équilibré. D'où l'idée d'inventer de longues fibres verticales en les plaçant à «cour». Cette trouvaille est donc née d'une contrainte visuelle. Elle a été confortée par la position du violoncelle, également à «cour». On déclinait ainsi la métaphore des cordes.

Il y a aussi une part de hasard dans mes propositions mais l'effet de ping-pong joue énormément : je montre quelque chose à Michele qui rebondit avec une autre idée !



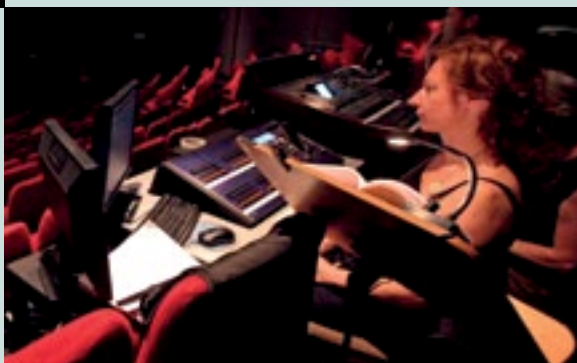
Que vous a apporté cette collaboration dans votre parcours ?

C'est ce vers quoi je veux tendre de plus en plus. Le fait de travailler la scénographie et la lumière en relation avec la musique, c'est-à-dire d'utiliser l'énorme potentiel de possibilités : la lumière comme matériau de base de la scénographie – la matérialiser d'une manière ou d'une autre –, dans son rapport à cette abstraction qu'est la musique. C'est fascinant ! Et puis, j'ai progressé dans ma capacité à faire prendre le relais à mes oreilles lorsque je ne peux pas regarder en même temps la partition et le plateau. D'ailleurs, on demande le même travail sur les sens aux spectateurs : s'ils veulent entendre vraiment autrement la musique, il faut qu'ils utilisent leurs yeux. On ne montre pas ce concert de manière classique, à savoir en plein feu ! En plein feu, on entend finalement moins bien – il faudrait presque fermer les yeux. C'est intéressant de montrer au public qu'il y a une autre façon d'écouter.

Quels points communs opérez-vous entre la lumière et la musique ?

La lumière est tout aussi immatérielle que la musique. Elle a les mêmes contraintes et offre les mêmes souplesses.

La lumière procure la double impression inverse : de pouvoir la toucher et en même temps de ne pas pouvoir. Par exemple les enfants essaient d'attraper le brouillard, cette matérialisation de la lumière. De même parfois, la musique me fait ce même effet : l'impression que l'onde sonore me presse alors que rien ne me touche réellement et je ne peux pas l'attraper.



L'autre parallèle tient au travail dans la temporalité : le rythme. Dans l'espace scénique, c'est souple comme outil pour raconter la temporalité. Allumé, l'élément lumineux prend vie ; éteint, il disparaît, laissant parfois un dessin imprimé fugitivement sur la rétine du spectateur.

Fabriquer des instruments de « musique lumineuse » est un défi amusant, puisque ce sont les interprètes qui les animent avec les gestes adaptés à leur instrument habituel. Mais, là encore, l'exploration n'est pas finie et demanderait un temps de répétition spécifique.

« La Troisième lumière » existe-t-elle ?

C'est au spectateur de la chercher et c'est tout l'intérêt de notre proposition : ce concert est un support poétique. C'est la perception de chaque spectateur, avec son imaginaire en toile de fond, qui la fait exister. ●

The Art of Materialising Light

Set designer Françoise Henry, is fitted with the ability to ignite our imagination by revealing new visual spaces. Her invaluable collaboration with music composer Michele Tadini on the *Terza Luce* concert allowed her to deploy all her inventive skills and creativity. We explore of the immaterial art of light with this designer, so passionate about novel solutions.

When exactly did you become involved in this research project that has spanned two years?

Françoise Henry: "I stepped in at the half-way point, at the time when perceptive tests were being presented during the second EXPERIMENTA Show in Autumn 2012. I have worked on the relationships between stage, light and musicians a lot during my career, so immediately I became very interested in the *Terza Luce* project. Michele needed something to connect the visual space on stage with the music."

Can you talk about your background?

"Primarily, I am a stage designer, and I have worked with light because my feeling is that it provides the basis for an optimum relationship with music as a visual stage element. At the Villa Medici in Rome, I developed a project for an opera, using the material of light as an inherent part of the scenography, far beyond simply using it as an accessory.

I started with luminous machines creating light in motion and rhythm. Through these machines, I became an instrumentalist who plays written music or improvisations. I could see tremendous possibilities in the correlation. I was looking for visual responses to music: in tune, in harmony or in counterpoint, in exactly the same way that instruments respond to one another. Then wanted to compose a light-based score as part of a music composition. At this point, my project blends in with that of Michele's, who composes exactly in this manner. He has written his light-based score based on my work and I demonstrated the possibilities and limitations to him."

What ingredients did you bring to the show?

"When we talk about light we also speak of shadow. I suggested materialising light via a black projector screen that doesn't attract attention. Black allows this. We also wanted to blur the beams so the spectator doesn't recognise whether it is video or light be projected. We fuse the two together.

I also put forward the idea of using fog for materialising light. Its main advantage is that it recreates space: walls of fog overlap each other, change position, form a pyramid or a tunnel, and play with music and light. The whole space is disrupted. The audience no longer sees the stage. They are now INSIDE the image, as it engulfs the entire room."

Have you experimented with fog yet?

"Yes, but each experiment yields a different result. There are some common principles though. Using fog is nothing original in itself, but the way in which we use it to create poetry, is ground breaking."

What about vibration? Do you have any ideas about that?

"To further elaborate on this theme, I have initiated work on light bulb filaments. A particular bulb filament has as a particular ability to vibrate with magnetism. We have filmed these vibrating filaments. Michele reprocessed them with the MAX and was able to distort them using mathematical algorithms. This first film brings forth a certain pictorial aesthetic.

We also placed twenty or so filament bulbs in the room above the audience to interact with the musicians. The concept allows Michele to analyse the music produced by each instrument thanks to the sensors. This analysis is transmitted to the bulbs, which vibrate according to the sound and the filament either switches off or lights up to produce a weak or radiant light. We create a resonance with light."

What are your other inputs?

"Working on reflection using polarising films, by that I mean employing the principles of reflection, with the idea of vibration and waves in mind. We project Michele's video on two polarising films, which have reflections that alternate between red and blue, green and yellow, and all this is reflected onto the black screen. The musicians interpret these films, they can separate the red reflections from the blue ones or allow them to vibrate together. The principle driving force behind the idea was to openly play with the image, in the way that we can see a musician playing with his bow."

Why did you choose to emphasize this aspect of visibility?

"In order to avoid creating a simple video effect. Portraying this real-time dimension and thereby its randomness, turns spectators' eyes towards other dimensions; it encourages one to see beyond the images and dream in a different way. Behind the

images, they will observe what the musicians are doing and can assemble their own scenario of correlations between the gesture and the image.

Fiber optics provides another method of manipulation; the cellist can use various techniques to intervene such as vibration and tapping. We are far from having explored all the possibilities."

The use of new technologies can even lead to the complete eradication of on-stage manual gestures. Do you consider yourself opposed to this practice?

"Yes. Using technology, video, electronic music and multi-diffusion does not mean that we are removing the human elements of improvisation, hand gesture or direct contact. Furthermore, I find it beautiful to see the original gesture and its effect as it reverberates around it. Music produces many 'echo' effects and we have developed the visual variants."

Where do your ideas originate?

"It depends. The idea of fiber optics, stretched from the ground up to the ceiling, came from the model I created. I was searching for verticality in relation to the shape of the instruments. Percussion was placed to the right of the stage and there was a special imbalance, so we placed the long vertical fibres on the left of the stage. In this case, this finding was born out of a visual constraint. Positioning the cello stage left also reinforced this rebalance. We created a string metaphor.

My compositions also involve a slight chance factor; and there is this 'Ping-Pong' effect of ideas bouncing between myself and Michele when I show him something."

How did this collaboration affect your career?

"It's exactly the direction I am more and more tempted to take. Working with stage design and light in relation to music and investigating the enormous potential behind their connectivity. Using light as a crucial element in stage design, and materialising it in some way through its relationship with the abstract art form that is music. It's fascinating!

I have also made progress in relying upon my ears to guide me when I cannot look at the score and the stage simultaneously. Actually, we ask the spectators for the same shift in perception, if they really want to hear music differently, they must use their eyes. This concert is not conducted in a traditional way, by that I mean in full-light. In full-light, we hear less; we would be better off closing our eyes. It is interesting to show the audience that there is a different way of listening."

What common points do you see between light and music?

"Light is just as immaterial as music. They share the same constraints and flexibility. Light procures a reversed dual impression: it seems to be something we are both able and unable to touch. For example, children try to catch the fog, a materialised form of light. Sometimes, music has the same effect on me; I feel it squeezing me yet nothing touches me and I cannot catch it either.

The other parallel feature is their time-related aspect: rhythm. On stage, rhythm seems to be a gentle device conveying temporality. Turned on, light becomes alive; switched off, it disappears, sometimes leaving a fleeting image engraved on the spectator's retina.

Producing 'luminous musical instruments' is an amusing challenge, since it is the musician who brings them to life using his customary instrumental gestures. However, our exploration is not over. It requires more time dedicated to specific rehearsals."

Does the 'third light' exist?

"It is up to the spectator to search for it. This is the main point in our show: our concert is a mere backdrop for poetry. It comes alive through each spectator's perception and imagination." ●

Interview by Christiane Dampne
Recorded on 25 September 2013