

3 5 7 9
4 6 8 10
1 2 3 4
5 6 7 8
9 10 11 12
13 14 15 16





Une nuit à l'Opéra Comique

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN BOLTANSKI,
JEAN KALMAN ET FRANCK KRAWCZYK
PROPOS RECUEILLIS PAR EMMANUEL DAYDÉ ET TOM LAURENT

Art Absolument | Christian Boltanski, Jean Kalman et Franck Krawczyk, vous avez aujourd'hui à votre actif une douzaine d'installations-spectacles ensemble, comme *O Mensch* et *Pleins Jours* au Châtelet, *Gute Nacht* au MAHJ, *Demain le ciel sera rouge* pour Nuit Blanche au Théâtre de l'Atelier, ou encore *Personnes pour Monumenta* au Grand Palais. Comment faites-vous pour rester toujours aussi tristes et joyeux à l'idée de travailler tous les trois ?

Jean Kalman | D'une certaine manière, nous pourrions en avoir marre mais, en même temps, nous possédons une grande capacité à oublier... Alors nous pouvons croire avoir déjà fait certaines choses quelque part mais sans en être vraiment sûrs. Je pense que la capacité à oublier est essentielle. Sinon on accumule.

AA | Comment vous êtes-vous trouvés ? Pourquoi avoir inventé un trio infernal qui associe les arts plastiques aux lumières et à la musique ?

Christian Boltanski | Il y a les arts du temps et les arts de l'espace. Je viens, pour ma part, des arts de l'espace. Les arts du temps, comme la musique et la littérature, ont un début et une fin, ce qui n'est pas le cas de la peinture. Je me suis donc intéressé aux arts du temps, car je pense qu'ils transmettent plus facilement des émotions : le retournement et les progressions qu'ils induisent apportent une valeur émotionnelle que l'on ne trouve pas forcément dans les arts de l'espace. Par exemple, un tableau se voit d'un seul coup, dans sa totalité, donc le retournement est plus difficile à appréhender. Une bonne œuvre d'art fonctionne pour moi comme une machine. Tout est utile, aucun écrou n'est là pour faire joli. Il est là car on a besoin de lui. Donc, même si on se ment à soi-même, il faut donner une explication à tous ces gestes que l'on fait. Il faut qu'il y ait une cohérence globale dans

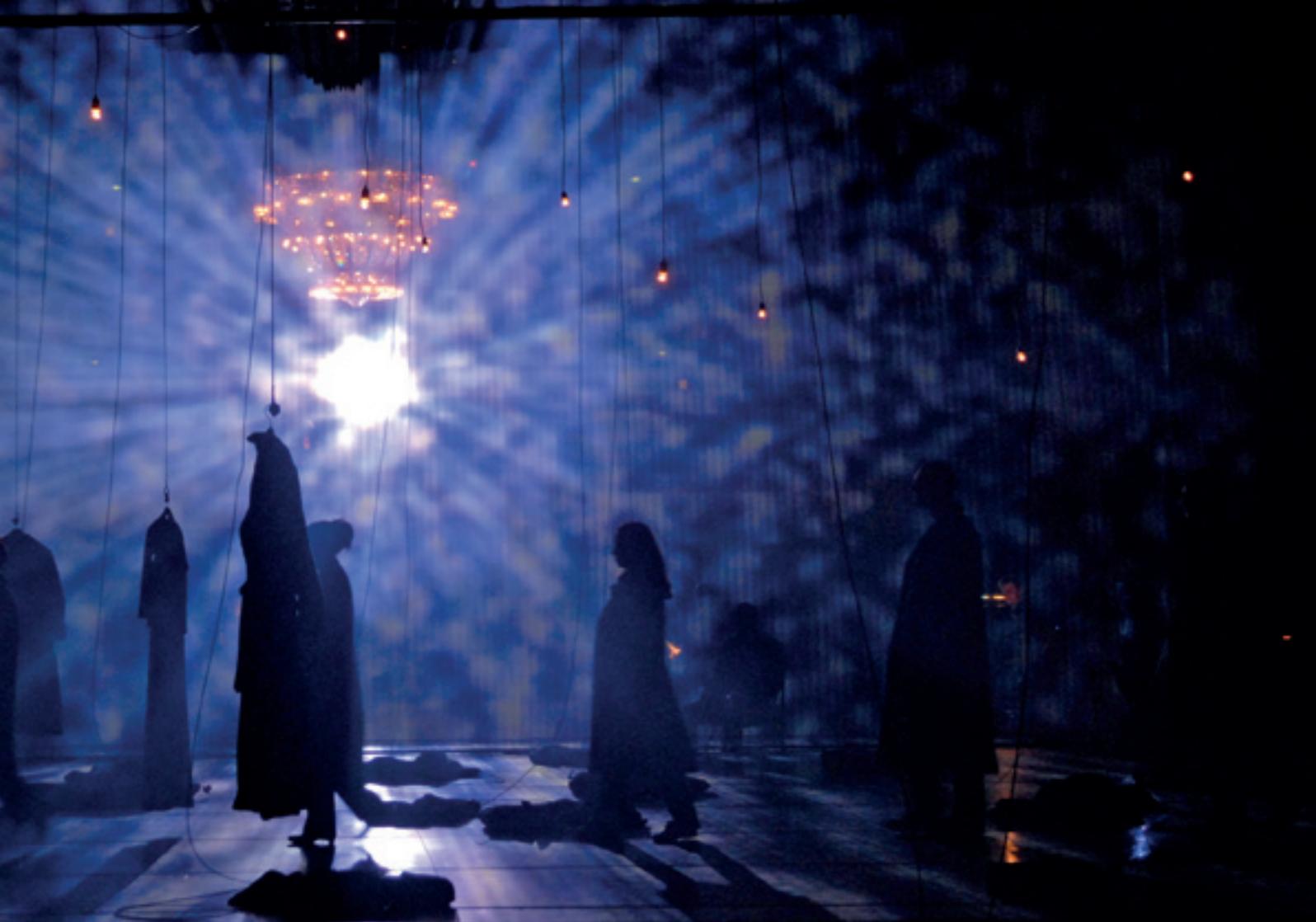
« Une dimension éthique entre
nécessairement en jeu sur scène »
J. Kalman

l'œuvre. Naturellement, on travaille avec des moyens visuels, on cherche donc à faire du spectacle porteur d'un langage visuellement marquant, mais tout doit être utile.



AA | En ayant assuré la création lumière de plus de 70 spectacles, en ayant mis en scène la *Damnation de Faust* de Goethe et en vous apprêtant à créer les lumières de *Tristan et Isolde* de Wagner au Théâtre des Champs-Élysées en mai prochain, ne serait-ce pas vous, Jean Kalman, qui feriez le lien ?

Jean Kalman | Il est bien possible que je sois ce lien... Le départ nécessaire en tout cas. Car je travaille aussi avec l'espace, dans l'univers du spectacle, et notamment dans des spectacles *in situ*, en-dehors du cadre de la scène. L'espace ne fonctionne que si on le fait vivre, ce qui veut dire y introduire du temps. Curieusement, dans le monde du spectacle, nous sommes relativement virtuoses mais assez peu pourvus de sens moral. J'entends par là que nous sommes prêts à laisser de côté le sens dès lors que l'on se dit : « Tiens, c'est joli ! Jouons cela... ». Au début, je proposais des choses qui me paraissaient magnifiques à Christian, et il me répondait : « Non, il ne faut pas faire ça, ce n'est pas



bien». Je ne comprenais pas ce «*pas bien*»... En réalité, il existe une dimension éthique qui entre nécessairement en jeu dès lors que l'on est sur scène. En plus des chaises et des ampoules suspendues au plafond sur le plateau de scène, j'avais envie par exemple de faire tomber des cintres et des dictaphones, mais je ne suis pas sûr qu'ils demeurent à la fin, car Christian ne m'a dit oui que pour me faire plaisir.

Franck Krawczyk | On partage tous les trois un certain nombre de choses. Avec Jean, nous avons en commun une certaine forme d'humour, on ne prend pas l'art pour une chose centrale. Il y a une forme de second degré entre nous qui nous permet de pousser les limites un peu plus loin – chose que je ne ferais peut-être pas seul. On a aussi la même capacité de se remettre immédiatement en cause : l'artiste avec un grand A, c'est l'ennemi. Nous n'aimons pas trop l'art « idéalisé ». Christian a contribué à me libérer de ce carcan là. Ce n'est pas mon monde, je ne viens pas de là. Mais quand je l'ai rencontré, je me méfiais beaucoup

Les Limbes (avec Luc Boltanski). 2006, Théâtre du Châtelet, Paris.

« Concert de voix dans un lieu utopique » qu'est le Théâtre du Châtelet pour Franck Krawczyk, *Les Limbes* disséminait celles d'une attente subie, écho d'une condition contemporaine mise en jeu par un texte du sociologue Luc Boltanski révisant Dante. Égrenée simultanément par le récitatif d'un trio d'acteurs, l'arioso accompagné d'un basson, le solo d'une cantatrice, des haut-parleurs diffusant le chœur, des figurants activant le grain de radios ou dépliant des pages de journaux et la comptine d'un enfant arpentant les étages et redistribuée dans les couloirs, cette mise en suspens était *in fine* également véhiculée par les voix des spectateurs, tues ou murmurantes, comme en attente.

de l'art contemporain. Quelle est la posture de l'artiste là dedans ? Et si elle est encore pire qu'en musique, qu'est-ce que j'irai faire dans cette galère ? En fait, très vite, j'ai rencontré quelqu'un qui était comme un enfant, capable par exemple, comme lors de la création de *Tant que nous sommes vivants* à Reggio Emilia, d'attendre avec impatience des bottes de foin pour pouvoir les répartir lui-même car il en avait sacrément envie. Rien ne se fait par la grâce de l'immaculée conception, il met vraiment les mains dans le cambouis.

AA | Pour vous, Franck Krawczyk, qui collaborez avec Peter Brook et Emio Greco, qui réduisez *La Flûte enchantée* de Mozart et allez vous produire dans les prisons, la musique doit-elle aussi avoir du sens ? Le fait de travailler avec des plasticiens comble-t-il l'aspect strictement virtuose de la musique ?

Franck Krawczyk | Pour moi, c'est comme si on me demandait d'écrire un opéra dont le livret serait l'espace. C'est du moins mon ambition pour *Pleine Nuit*. En ce qui concerne la virtuosité, je ne sais pas finalement ce que c'est. Par exemple, un trompettiste ou un percussionniste qui va se trouver dans la situation de devoir jouer à l'Opéra Comique toutes les 20 minutes un son le plus précisément possible, en donnant le meilleur

de lui-même : n'est-ce pas là un exercice extrêmement virtuose et périlleux ? Pourtant, si le joueur n'est pas dans une forme de tension, il aura beau être un grand professionnel, ce sera raté s'il ne demeure

« Un opéra dont
le livret serait l'espace »
F. Krawczyk

pas dans le désir de cet espace. En jouant dans un tel contexte de nuit et de brouillard, il apprend vraiment à reculer les frontières de ce qu'il croyait possible, comme lorsque nous choisissons de placer la chanteuse et le saxophoniste en hauteur, dans un échafaudage, où ils ont tous les deux bien froids. Dans les conditions traditionnelles d'un opéra, la cantatrice refuserait, pensant cela impossible. Alors que dans notre contexte, elle va travailler cela comme une nouvelle forme de virtuosité. La dimension la plus nouvelle pour moi dans cette expérience est d'obliger la musique à ne pas se situer devant, alors qu'elle est toujours plus ou

Gute Nacht. 2008, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, dans le cadre de *Nuit blanche*.

Lors de *Nuit Blanche* à Paris en 2008, Boltanski, Kalman et Krawczyk investissaient l'hôtel de Saint-Aignan et le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme en faisant tomber de la neige dans la cour. Des ombres passaient aux fenêtres, d'où s'envolaient des notes de musique troubles, volées au lied *Gute nacht* (Bonne nuit) qui ouvre le *Winterreise* (Voyage d'hiver) de Schubert. Un théâtre de nuit et brouillard.



moins définie de la sorte. Désormais, le spectateur est « dans » ce qu'on fait, et pour les musiciens, cela change tout car ils sont traversés par le public. Ils ne peuvent pas prétendre ordonner le déroulement du temps comme à leur habitude, c'est-à-dire, pour reprendre Christian, avec un début et une fin. C'est le public qui va constituer lui-même son propre temps, en écoutant ce qui se passe dans l'espace. Des expériences de ce genre ont été faites dans les années 1960-70. Mais contrairement à nous, la visée finale était alors de restituer l'œuvre frontalement. On peut prendre par exemple certaines œuvres de John Cage ou même *Momente* de Stockhausen (le premier à faire usage des applaudissements, traités comme une matière sonore en soi, et que je compte réutiliser à la fin pour « chasser les fantômes ») : au final, tout était complètement refrontalisé. Nous, un de nos critères, c'est que cela soit impossible.

Christian Boltanski | Je crois aussi que nous mêlons spectacle musical et exposition dans le fait qu'il n'y a pas vraiment de début ni de fin, puisque les cycles musicaux sont repris plusieurs fois. On peut rester pendant plusieurs cycles, ou partir au milieu... Ce spectacle dure en principe cinq ou six heures, mais on peut le quitter au bout de quinze minutes. De plus, le public, comme il le fait à l'intérieur d'une exposition, se meut dans l'espace – un espace de brouillard qu'éclairent au hasard des lampes frontales sur les casques des visiteurs –, revient sur ses pas, puis repart.

Franck Krawczyk | Cela désacralise la vision héritée du XIX^e siècle, dans laquelle le silence absolu est obligatoire pour écouter une œuvre, toujours produite dans des conditions spécifiques : au concert, à l'opéra, le public se retrouve face à un artiste qui est surélevé sur une scène et qui bénéficie ainsi d'une protection quasi liturgique.

AA | **Le fait de revenir à l'Opéra Comique avec *Pleine Nuit* peut apparaître comme un retour aux sources... Christian Boltanski, n'avez-vous pas démarré ici votre incursion dans le monde théâtral, opératique et musical avec le récital *Voyages d'hiver*, d'après un cycle de lieder de Schubert, mis en scène par Hans-Peter Cloos et dont vous aviez réalisé la scénographie (et Jean Kalman les lumières) en 1993 ? On y voyait déjà des rideaux blancs, des images de train, des vêtements et des valises mis en tas...**

Christian Boltanski | *Voyages d'hiver* demeurerait un spectacle relativement traditionnel. Et puis,



Vue de l'exposition *Après* de Christian Boltanski, 2010, Mac/Val, Vitry-sur-Seine. *Les Hommes qui marchent*. 2010, installation.

nous avons eu la bêtise de vouloir mettre des images sur cette musique de Schubert, la romancer en quelque sorte – ce qui est la chose la plus impossible au monde.

Jean Kalman | Rétrospectivement, c'était un prétexte pour commencer. Des images qui se baladent dans l'espace comme nous l'avons envisagé pour *Pleine Nuit*, ce n'est pas un problème en soi. Mais dans *Voyages d'Hiver*, elles étaient clairement présentes sur scène, avec des spectateurs assis dans la salle.



AAI Cela dit, votre nouveau spectacle n'est-il pas un *Voyage d'hiver* éternellement recommencé ?

Christian Boltanski | On ne fait jamais qu'une seule chose dans sa vie... Pour ma part, je n'ai eu que très peu d'idées, donc il y a toujours une part de répétition. Je suis comme un peintre qui n'aurait fait qu'une seule œuvre, avec des variations autour. Effectivement, la nuit, les travaux, l'hiver – et même l'idée que nous avons eue, un moment, de faire tomber de la neige sur la place Favart, comme au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme en 2008 – : tout cela évoque le *Voyage d'hiver*. C'est aussi une errance, et il faut que cela le reste.

Jean Kalman | En 1996, après *Voyages d'hiver*, nous avons conçu avec Christian un premier parcours pour le festival Theater der Welt à Hellerau. Cette circulation que l'on retrouve jusque dans *Pleine Nuit* avec l'errance des faisceaux venant des casques des visiteurs maintient une tension. Ceux qui arpentent notre parcours sont actifs pour créer une suite de tableaux lumineux, pour eux et pour les autres, mais également avec les autres. Il y a continuation d'un vocabulaire par de grandes traversées et coups de brosses lumineux, éblouissements et passages d'ombres, et si vous prenez certaines photographies de nos anciens spectacles selon certains angles, vous pourriez peut-être trouver *Pleine Nuit*...

AAI Christian Boltanski, depuis votre exposition *Après au Mac/Val*, vous semblez être passé de l'autre côté, après – voire au-delà de la mort.

Christian Boltanski | Oui, maintenant, je suis plus optimiste. Effectivement, on a souvent travaillé autour de l'idée de limbes, et avec ce spectacle, on est dans cet espace-là. Pas dans la dureté et dans la violence, mais dans un espace calme, en dehors de tout – et même de l'art. Effectivement, « après »...

AAI D'ailleurs, pour vous, cet *après* n'est-il pas essentiellement d'ordre musical ? *Animitas*, votre récente installation de centaines de petites clochettes japonaises dans le désert d'Atacama balayé par les vents au Chili, est une pièce qui met l'au-delà en musique. Lorsque l'on a plus de corps, se situerait-on alors exclusivement dans le son ?

Christian Boltanski | J'ai eu cette idée un peu stupide d'un lieu où les frontières des arts se mélangeraient. J'ai envie d'aller vers une forme d'art total – même si cette expression demeure très chargée. Disons que le son rentre à l'intérieur de mon activité depuis longtemps, comme les battements de cœurs, et plus récemment, donc, avec les clochettes d'*Animitas*. Je ne vois plus de grandes différences entre l'utilisation de la musique et celle des images.

AAI Et vous, Franck Krawczyk, pensez-vous que le son puisse être une image et qu'un son puisse évoquer une couleur ?

Franck Krawczyk | Je n'ai même pas à adhérer à cela, c'est une chose qui est déjà balisée, ne serait-ce que par la synesthésie. La théorie synthétique de Scriabine était peut-être un rêve, mais pas le fait qu'une couleur s'incarne sous la forme d'un son. Messiaen le croyait aussi. Mais je pense que, pour Christian, ce n'est pas la préoccupation majeure quant à la musique. Celle-ci tient plus à un jeu de contraintes... Pour *Pleine Nuit*, l'Opéra Comique nous donne ici une contrainte : il est en travaux. Dans ce lieu, peut-il y avoir de la musique, des images ? Est-ce que tout cela peut s'accorder ? En réalité, il y a peu de lieux que la musique ne peut pas habiter, c'est du moins ce que notre collaboration a fait reculer. Comme il doit n'y avoir que peu de lieux où toi, Christian, tu ne pourrais pas travailler – sauf peut-être un opéra normal !

Christian Boltanski | Forcément, il faut savoir où l'on est. L'œuvre est un collage par rapport au lieu. Quand j'ai travaillé au Grand Palais [pour *Monumenta*, avec *Personnes* en 2010], un site qui est particulièrement présent, je me disais que ce lieu était comme de la musique, et que je pouvais créer des paroles dessus. Mais la part musicale de l'opéra vient avant, elle est plus importante que les paroles. Il y a aussi chez moi un désir, assez simple et assez instinctif, de donner des émotions, sans forcément élaborer un travail sur la théorie de l'art. J'espère toujours pouvoir toucher les gens d'une manière assez directe, surtout s'ils ne savent pas

Tant que nous sommes vivants. 2012, Teatro Valli, Reggio-Emilia. Bal au noir monté pour la première fois en 2005 à Reggio-Emilia, sa réinterprétation en 2012 jouait un libre errance télescopant parade musicale, apparitions de comédiens aux masques d'animaux, parterre de fleurs fanées, chœur et chant en cascade d'une soliste, au gré d'espaces dérobés, loges, couloirs et scène. Et si toute œuvre finit par « se feuilleter comme dans un album de souvenirs » (Christian Boltanski), *Tant que nous sommes vivants* se colorait par son titre du « souvenir » des vers – entre marche funèbre et fleur au fusil – d'un poème de Józef Wybicki, composé à Reggio en 1797 pour devenir l'hymne national polonais.



Cimbasso lors des essais pour *Pleine Nuit*. 9 janvier 2016.

que je suis un artiste contemporain. Je veux que chacun s'y reconnaisse plus ou moins. Un autre élément qui nous lie, ce n'est pas exactement un amour de la pauvreté, mais le fait que, pour moi, une chose est bien

« Les musiciens sont à l'œuvre
ce que la couleur est à un tableau »
C. Boltanski

quand elle est la moins chère possible. Ainsi, par rapport au monde du théâtre, où tout est tellement riche, tellement parfait, je pense que l'émotion vient du ratage, ou du semi-ratage. Quand je vais au Louvre, ce qui me touche le plus dans les objets antiques, c'est qu'il n'y a plus de noms, on ne sait plus qui les a faits. Il ne reste que le témoignage d'une volonté de bien faire. C'est cela qui est plein d'émotions : le désir de faire bien. Dans notre spectacle, je pense que l'on pourrait même faire jouer un musicien très mauvais !
Franck Krawczyk | Le fait que les musiciens « jouent bien » n'a pas de sens : l'important est qu'ils donnent ce qu'ils ont de mieux. Et c'est là où tu as raison de dire que nous tous, malgré le désir de bien faire, on rate. C'est ce ratage qui est vraiment magnifique ! Il s'agit moins de jouer en même temps que de jouer ensemble. J'ai toujours l'image du grand violoniste russe David Oïstrakh – et tant pis si elle est galvaudée – qui va avec son Stradivarius en Sibérie

jouer pour une vieille dame dans une datcha, avec visiblement des températures en dessous de zéro. Et que joue-t-il ? Des sonates et partita pour violon seul de Bach pendant une heure ou deux, rien que pour cette femme seule. Au-delà de l'évidente propagande communiste, il y a là aussi ce moment magique où le violoniste joue comme il peut malgré ses doigts de plus en plus gelés face à une seule personne pour tout public. En recherchant des raisons profondes de jouer, on gagne là une expérience unique, qui n'a plus rien à voir avec la chaude « protection » du monde artistique.

AA | Que cherchez-vous : la perfection ou l'émotion ?

Christian Boltanski | La non-perfection est une part de notre travail. Par rapport au théâtre, et aux meilleurs des théâtres, je déplore ce qui est trop bien, ce qui demande trop d'argent, trop de répétitions. Quand c'est trop beau, cela retire de l'émotion... Pour citer quelqu'un que j'admire, Bob Wilson, lui, cherche la perfection. Chez lui, pas un détail qui ne soit pas à sa place, c'est Hollywood. J'avoue être davantage touché par Tadeusz Kantor. Chez Kantor, dans les happenings en forme de cérémonies funèbres de son Théâtre Cricot, la beauté vient de l'apparente pauvreté. Cela apparaît un peu comme un cirque forain raté. C'est pauvre et mal foutu, si je puis dire. Je ne suis pas croyant, mais ce que je désire faire, c'est une expérience de ce type : « Une église en été, la porte est ouverte, alors on entre. Il y a une odeur particulière, une légère musique, un homme les bras levés et quelques bouquets de fleurs sur le sol. On la traverse sans comprendre, puis on retourne dans la vie ». Je veux qu'une exposition – ou que *Pleine Nuit* – soit comme cela : une traversée dans un espace de questionnement, que l'on n'est pas obligé de comprendre, mais où tous les sens sont pris par ce rituel situé entre deux moments de la vie. L'art est pour moi cet instant incompréhensible, qui n'engendre pas une réponse mais plusieurs. Ce qui fait la beauté de la musique et de la poésie, c'est que chacun a sa propre lecture de l'objet, et peut prendre ce dont il a besoin – comme celui qui traverse une église. On a conscience d'être dans un mode différent, ou spirituel – même si je n'aime pas trop ce mot.

Jean Kalman | Cette expérience se joue pour autant en intégrant les autres visiteurs. Par exemple,





Pleins Jours. 2004-2005, Théâtre du Châtelet, Paris.

Arguant qu'un théâtre, c'est à la fois un palais et une usine, Boltanski, Kalman et Krawczyk ont investi à plusieurs reprises les coulisses du théâtre du Châtelet. *Pleins Jours* en 2004 n'était pas l'inverse de *Pleine Nuit* mais son double. On entrait par la porte dérobée, on grimait par les escaliers de service, on traversait les cuisines et les ateliers avant de déboucher dans la salle. « On n'est plus devant quelque chose, affirmait Boltanski, mais plutôt dans quelque chose. »

je suis allé à Ronchamp récemment : dans les petites chapelles, la lumière vient en aplomb et appelle clairement une élévation... Personne ne peut et ne vient la modifier. Au contraire, le rapport aux autres participe d'une épreuve de notre solitude : il ne peut pas y avoir d'ombre ou d'éblouissement sans eux.

AA | Outre l'errance des objets (des fleurs coupées, des chaises, des tables ou des lumières suspendues), la présence des musiciens de la fanfare, des choristes, de la soprano et des figurants ne renforce-t-elle pas l'idée d'une certaine incarnation ?

Christian Boltanski | Oui, c'est très important. Mais ils ont beau être incarnés, ce sont aussi des ombres errantes en manteau noir dans la nuit... Pour moi, qui ne connais rien à la musique, les musiciens font partie intégrante de la cérémonie qu'on essaye de faire, ils sont à l'œuvre ce que la couleur est à un tableau. Dans ce contexte, la compréhension des mots qu'ils chantent, ou leur incompréhension, n'a plus aucune importance.

AA | Franck Krawczyk, vous dites qu'au théâtre, tout ce qu'on raconte est vrai. N'aurait-on pas plutôt tendance à penser que tout ce qu'on raconte au théâtre est faux ?

Franck Krawczyk | Non, c'est dans la vie que tout est faux. À partir du moment où, au théâtre, on sait que l'histoire qui va être racontée est fictive, ce que dit le personnage sera vrai. Parce qu'en fait, le théâtre n'a pas de vérité éternelle, mais une vérité délimitée dans le temps. Pour ma part, c'est Brook qui m'a appris cela : à partir du moment où on est sur scène, la relation qu'on a avec un autre acteur est un moment de vérité. C'est la seule chose qui m'importe quand je suis sur scène : trouver le maximum d'intensité dans la transmission de ce moment-là.

AA | Christian Boltanski, pour en revenir au chantier même de l'Opéra Comique – et à cette notion de *work in progress* qui vous correspond très bien –, n'avez-vous pas le sentiment d'être un homme de chantier ?

Christian Boltanski | En l'occurrence, cette dernière installation-spectacle provient de conversations que nous avons eues avec Joëlle Petrasek et Olivier Mantei. On a voulu profiter de ce moment de fermeture du théâtre, qui est vraiment le plus beau. Nous reprenons la vieille tradition des contes fantastiques et des contes pour enfants : la nuit, le musée fermé se réveille avec tous ses fantômes...

Jean Kalman | Le chantier nous intéresse comme

espace déstructuré et par l'inattendu qu'il provoque, plus que le jeu avec la temporalité « mort-vivante » du chantier. Si, juste après une catastrophe, on pouvait circuler dans une maison détruite, cela pourrait nous retenir, mais les fantômes ne sont pas liés à certaines histoires d'ordre anecdotique de l'Opéra Comique – par exemple les incendies au XIX^e siècle, dont il n'y a aucune trace. Christian dit souvent qu'au-delà de l'art, il raconte avant tout des histoires. Son histoire, sa capacité à cristalliser ses histoires agissent de manière prégnante : sa « passion » entraîne la compassion pour ce monde des ombres.

Franck Krawczyk | Pour moi, l'Opéra Comique est en premier lieu lié à la personnalité d'Olivier Mantei. Je me sens très concerné par son travail, sa manière d'envisager un autre rapport avec les artistes, sur le fait qu'il s'ouvre à de nouveaux projets. C'est vraiment quelqu'un d'intéressé par l'audace, l'aventure, qui va au bout de cette trajectoire sans faire ressentir de limites. Pour cette *Pleine nuit* à l'opéra, on a préféré faire le spectacle dans des lieux de passage (les couloirs, les escaliers, la scène) plutôt que dans un lieu attendu (la salle). C'est pour moi plus naturel d'accueillir les gens, pour ce genre de projet, avec quelque chose de moins solennel. Quand j'ai vu ce que Christian n'avait pas pu faire, c'est-à-dire travailler le temps de la musique, le défaire fil à fil, j'ai su qu'à l'Opéra Comique, quel que soit le travail que j'allais faire, j'allais y aller à la tronçonneuse. Pour moi l'irrévérence et l'agression faite à l'œuvre est faite par amour. C'est ce que je lui ai offert : la possibilité de faire ce qu'on veut du temps musical. Ensuite, à moi de résoudre les problèmes d'écriture.

AA1 On demeure pourtant loin du *Fantôme de l'opéra* dans le résultat final...

Franck Krawczyk | Si, nous trois séparément, nous décrivions ce qu'on a fait, vous auriez trois histoires très différentes. Car nous demeurons spectateur les uns de l'autre. Chacun de nous trois se balade dans le travail de l'autre, en se racontant l'histoire qu'il veut. Ma partition pour chœur et orchestre d'harmonie – qui reste très ouverte et mobile – s'appuie sur quatre sources d'inspiration : sur l'aria *O del padre ombra diletta* (« Ô ombre chérie de mon père ») de Giunia, une orpheline convoitée par le dictateur romain Sylla, qui erre au milieu des tombes dans une nécropole plongée dans les ténèbres, tirée du *Lucio Silla* de Mozart, sur la scène de la mort d'un enfant, associée au sacrifice d'un

cochon et à la culpabilité ressentie face à cette mort dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline, sur les bruits plutôt désagréables produits par un chantier et sur le sentiment d'hébétude engendré par le massacre du Bataclan... Dans ma tête, pour créer ces « sonneries aux morts », je suis parti d'un univers mozartien, de ses opéras de jeunesse – souvent un peu méprisés, parce qu'il ne maîtrise pas forcément bien tout (mais justement !). À partir du personnage de Giunia de *Lucio Silla*, de cette femme qui, à force d'interroger l'âme de son père, finit par trouver une sortie qui lui redonne confiance dans la vie, et qui s'appuie sur les morts pour triompher de toutes les tyrannies sans avoir à se venger, j'ai créé mon propre parcours. C'est ma 13^e nuit, et je la dédie aux





«yeux hébétés» – comme dit Rimbaud – et aux visages «déformés, plombés, blêmis, incendiés» de la sanglante parade sauvage du 13 novembre dernier.

AA | Est-ce à dire que *Pleine Nuit* pourrait être le fantôme de Mozart ?

Franck Krawczyk | Pas tout à fait, car mon orchestre n'a plus rien de mozartien : Mozart est au plus caché. C'est un orchestre d'harmonie réduit, hypertrophié. Cette fanfare «fanto-

matisée» est composée de cuivres (dont un cimbasso, un rare trombone-contre-basse inventé par Verdi), de bois et de percussions (une grosse caisse pour donner la pulsation cardiaque, une caisse claire et des crécelles afin d'évoquer le son de travaux de chantier). J'interromps brutalement le chant de la trompette – comme le fait le trompettiste qui annonce les heures à Cracovie, et dont la mélodie arrêtée en plein vol se souvient de la flèche Tatar qui l'aurait



transpercé en 1240. Tout cela compose ma «petite nuit dans un coin de la grande, exprès pour moi tout seul» comme dirait Céline. Mais mon orchestration n'est possible qu'à partir du moment où le parcours errant de Christian est défini. Si le parcours change, la musique change immédiatement. Christian sait précisément définir ce qu'il ne veut pas, si ce qu'il entend n'est pas juste dans l'espace. Il possède une logique de l'espace très aiguë, il est mon guide. Dans

une rue, lui remarque la lumière bleue au lointain, quand moi je remarque le bruit d'une mobylette qui freine. C'est un dialogue entre un sourd et un aveugle, si vous voulez. Il faut juste savoir se faire confiance. Et Jean, là dedans, nous repense, nous reforme. Il a une immense expérience de nous deux, comme du théâtre et de l'opéra. Il est capable de redonner l'axe lorsqu'on l'a perdu. Il nous réoriente en nous apportant tout son savoir – magique, évidemment.