

## Rien dans les mains... *Light Music* de Thierry De Mey Hands free... *Light Music* by Thierry De Mey

Barah Héon-Morissette

Volume 22, numéro 1, 2012

Arts de la synchronisation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1008967ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1008967ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

*Light Music*, pièce musicale pour un chef solo, projections et dispositif interactif du compositeur et réalisateur de film, Thierry de Mey. Interprétée par le percussionniste Jean Geoffroy, grâce à un nouvel « instrument » de captation du mouvement réalisé par l'ingénieur Christophe Lebreton, cette oeuvre allie visuel et sonore dans une approche de synchronisme; c'est le geste/son.

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Héon-Morissette, B. (2012). Rien dans les mains... *Light Music* de Thierry De Mey. *Circuit*, 22(1), 41-50. <https://doi.org/10.7202/1008967ar>

# Rien dans les mains...

*Light Music* de Thierry De Mey

Barah Héon-Morissette

## Sur scène

Il fait noir. On ne voit rien. Mes yeux me jouent des tours ; je crois apercevoir des formes, des couleurs... Mais il n'y a rien ! Une silhouette entre en scène. Une main se glisse dans une douce lumière qui nous apparaît et *Light Music* fuse.

Véritable magicien, le percussionniste manipule le son comme une matière tangible. Ses mains passant dans un jet de lumière, il nous fait voir le son. Derrière lui, on aperçoit l'empreinte lumineuse de ses mains sur un fond noir. Chaque mouvement génère un son, et ce, en parfaite symbiose l'un avec l'autre. Petit à petit, le corps tout entier de l'interprète se révèle et entre à son tour dans la chorégraphie. Sons lisses, granuleux, percussifs, tous s'enchaînent dans des mouvements fluides. De cœurs battants à corps pulsant, le rythme prend vie et dans un flash nous éblouit.

Délicatement, une main redonne le souffle au son, et un geste en entraînant un autre, dans une succession de mouvements sonores, l'espace retient en mémoire chaque phrase et devient le lieu d'une accumulation avant de s'éteindre à nouveau dans un éclair de lumière. Une tension se fait sentir... rien ne bouge ! Une à une des lettres gravées en lumière s'assemblent pour former le mot « silence ». Puis c'est dans un autre langage, celui d'une langue signée que le musicien nous livre son secret : « Il faut avoir un chaos à l'intérieur de soi pour enfanter une étoile qui danse<sup>1</sup>. » Dans un dernier geste, l'index sur la bouche puis vers nous, on nous impose le silence et *Light Music* s'éteint. L'illusion était parfaite.

1. Extrait du poème philosophique *Ainsi parlait Zarathoustra*, Friedrich Wilhelm Nietzsche.

FIGURE 1 *Light Music* en concert : geste croisement-pentagone (©thierry.demey)



### Aux premières loges

*Light Music*, musique de lumière, musique légère, autant de jeux de mots pour décrire cette pièce musicale pour un chef solo, projections et dispositif interactif du compositeur et réalisateur de film, Thierry De Mey. Explorant les limites entre danse et musique, écriture chorégraphique et geste générateur de son, l'engouement pour le mouvement est sa ligne conductrice. On le dit toujours aux frontières, mais il tisse des liens forts entre deux mondes qui depuis toujours se côtoient : la musique souvent indispensable à la danse, mais où rarement les rôles s'inversent. Il arrive pourtant à rendre essentiel la relation geste-son en imposant la danse au musicien dans une série de pièces : *Hands* (1983), *Musique de tables* (1987), *Unknownness* (1996), *Silence must be!* (2002); ces compositions pour lesquelles il développe un langage gestuel et élabore une stratégie d'écriture entre partition musicale conventionnelle et partition chorégraphique.

Mais au-delà du mouvement, du média employé et des technologies, c'est le sens poétique qu'il donne à chacune de ses créations qui induit son discours et la forme de ses œuvres.

La citation de Nietzsche, moteur créatif de *Light Music*, assure un sens porteur dont le compositeur s'est inspiré pour mettre en scène le scénario. Entre le son doux des vents et de la mer, les envolées d'oiseaux, la nature donne le pouls alternant tension et détente. Tension reprise par le cœur de l'homme qui rapidement conduit à une polyrythmie cadencée faisant ainsi clairement référence à *Silence Must Be!* pour chef solo : « comme en écho à

nos inquiétudes, à nos doutes<sup>2</sup>... ». La rigueur percussive cédant aux sons de synthèse, les phrases se présentent une à une puis se chevauchent et s'accumulent, laissant toujours une empreinte rémanente pour donner naissance à l'étoile dansante.

2. De Mey, 2006, p. 3.

**FIGURE 2** *Light Music* en concert : geste flash-cut (©thierry.demey)



### En coulisse

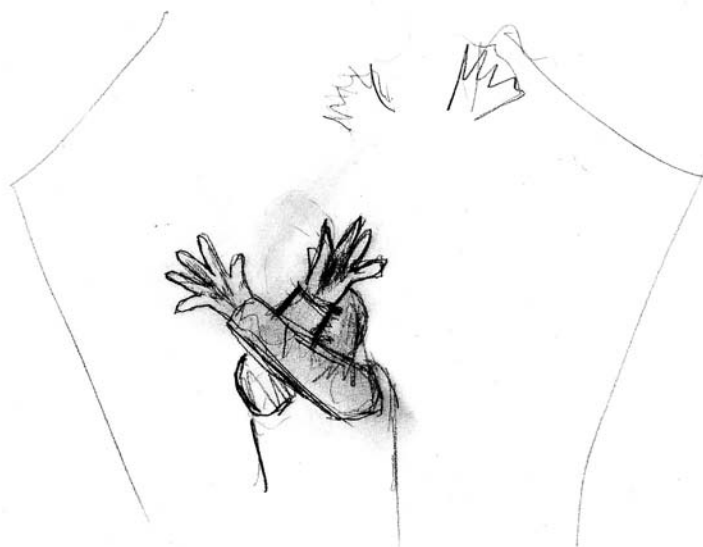
« Jouer *Light Music*, c'est un peu se retrouver, réapprendre des gestes simples, réapprendre leur force mais aussi et surtout leur fragilité. Gestes des mains, du corps, dans un trait, une courbe [...]<sup>3</sup> », Ce propos de Jean Geoffroy résume très bien le défi que l'interprète a dû relever pour s'approprier « l'instrument<sup>4</sup> ». *Light Music*, c'est apprendre à maîtriser un nouvel instrument, d'abord retrouver son instinct et repousser les techniques instrumentales imprimées en soi.

Pour le percussionniste, Jean Geoffroy, le geste est un tout qui appartient à tous. Tous les gestes proviennent de gestes « innés<sup>5</sup> » acquis par mimétisme. Ce geste inné devient la base d'un vocabulaire qui, travaillé par le musicien, aboutit au geste « expert » aussi nommé geste instrumental. Le geste artistique est également crucial et donne tout son sens à la technique instrumentale qui est alors une combinaison de l'inné et de l'expert. C'est l'équilibre de tous ces gestes qui révèle l'interprétation d'une œuvre. Peu importe la quantité de travail et de répétition, les circonstances dans lesquelles une œuvre est interprétée font apparaître le geste inné, le geste qui est propre à l'instrumentiste, son identité.

3. *Ibid.*

4. Cance et Genevois, 2009, p. 136.

5. Geoffroy, 2006, p. 16.



C'est de cette manière que le lexique gestuel de *Light Music* a été exploré, à partir du vocabulaire de l'interprète. L'instrumentiste a d'abord proposé des mouvements avant même que le son soit créé ou que le système interactif soit parfaitement au point. C'est la symbiose des mouvements de l'interprète et de la vision du compositeur qui ont permis d'imaginer le son. Le son et le geste sont indissociables et font partie d'une intention artistique unifiée. Les créateurs doivent imaginer le son dans le contexte d'une phrase musicale puis, grâce au jeu instrumental, produire le son « rêvé ». Cette manière de procéder est le moyen le plus rapide d'arriver à un résultat sonore valable.

Rêver le son. Ainsi le mouvement permet à l'interprète d'utiliser l'instrument comme un outil et d'éviter de modeler son interprétation selon les contraintes insufflées par celui-ci et plus particulièrement celle engendrée par la latence, période de temps écoulée entre le son produit et le son perçu. Le mouvement doit être adapté aux capacités de la technologie pour assurer le synchronisme entre le geste et le sonore ; le synchronisme étant garant de l'illusion du spectateur. Tout le corps est l'acteur de la perception que veut donner l'instrumentiste, et ce, malgré les contraintes que lui impose son instrument. Dans une situation de captation du mouvement comme *Light Music*, la liberté que procure l'absence de contact physique et de repère haptique avec l'instrument peut rapidement faire place à un manque de lisibilité et de reproductibilité.

L'intelligibilité ou lisibilité est ce qui permet à l'auditeur de comprendre d'où provient le son et comment il est produit. Le manque de synchronisme entre le vu et l'entendu entraîne un manque de lisibilité. Le spectateur a besoin de cette notion pour assimiler l'intention du geste, concept également souligné par le compositeur Jean-Yves Bosseur qui s'interroge justement sur le sonore et son aspect visuel : « Imaginer la corrélation littérale entre les images visuelles et les images auditives : la musique s'entendait telle qu'elle se voyait, et se voyait telle qu'elle s'entendait<sup>6</sup> ». Quant à la reproductibilité, c'est un concept théorique, mais ô combien important dans le domaine des nouvelles lutheries, qui permet à l'instrumentiste de rejouer un son à l'identique et ainsi d'interpréter une œuvre avec tous les détails que peut comporter cette action. Pour arriver à cette étape, le musicien doit également comprendre comment produire un son, l'intelligibilité de ce dernier est donc essentielle.

6. Bosseur, 1998, p. 178.

Bien que nous voudrions conserver toute la magie, il nous faut préciser pour comprendre les dessous de l'œuvre que l'interprète de *Light Music* contrôle uniquement un ou deux paramètres du son, comme sa hauteur ou la courbe de volume. La plupart du temps, il déclenche des séquences préenregistrées ; l'instrumentiste ne génère donc pas tous les sons en direct. L'interprète a énormément de gestes à s'approprier et à faire dans un ordre bien précis, donc pour assurer le bon déroulement de la pièce et le synchronisme, certaines sections de l'œuvre sont également déclenchées par l'ingénieur Christophe Lebreton derrière sa console. Entre la première version en 2004 et la deuxième de 2010, Jean Geoffroy s'est graduellement familiarisé avec son nouvel instrument et a repris la majorité des actions de déclenche-

**FIGURE 4** *Light Music* en croquis : geste croisement-effroi (©thierry.demey)



ment. Bien sûr, nous aurions voulu croire, le plus longtemps possible, que l'instrumentiste maîtrisait totalement les paramètres reliés à la production sonore tel un instrument traditionnel. Mais au fond, la manière exacte de produire le son est-elle vraiment importante? Dans la mesure où le spectateur n'y voit que du feu, qu'il est envoûté...

### En régie

Un premier regard sur la scène et dans la salle nous laisse croire que cette pièce est simple et légère. À l'ère des nouvelles technologies où des dizaines de fils envahissent nos scènes, *Light Music* va à l'encontre de tous les stéréotypes associés aux nouvelles lutheries et aux œuvres multimédias. Rien ne paraît, rien n'est de trop, une fois encore l'illusion est parfaite!

Et pourtant... Pour présenter une scénographie impeccable, Christophe Lebreton a réussi un tour de force en réalisant un système de captation du mouvement efficace et presque invisible. En entrevue, il affirme avec aplomb: « C'est très simple<sup>7</sup>... ». La méthode employée semble très élémentaire expliquée par l'ingénieur, mais dans les faits beaucoup d'éléments doivent être minutieusement assemblés; plusieurs heures de mise au point en salle sont nécessaires, et ce, sans mentionner tout le travail de programmation réalisé par le concepteur du système.

Pour donner vie à cette pièce, deux découpes sont placées en coulisse de chaque côté de la scène afin de créer un faisceau lumineux. Une caméra, placée à l'arrière de la salle derrière les spectateurs, capte le changement de lumière quand les mains de l'interprète passent dans le faisceau lumineux. Cette information transmise à l'ordinateur est analysée par un programme utilisant le langage de programmation Max/MSP/Jitter et la librairie d'objets de reconnaissance visuelle softVNS; l'information analysée est séparée en deux, afin de générer l'image et le son. Un traitement de rémanence est ajouté à l'image et projeté par la suite sur un écran à l'arrière de la scène. L'interprète a devant lui un échiquier virtuel qu'il peut voir sur un écran plat à peine perceptible pour le spectateur. Sur cet écran, il voit les zones actives qui lui permettent de déclencher des échantillons, des séquences et de contrôler certains paramètres du son. En plus de la captation vidéo, le système interactif est doté d'accéléromètres fixés aux poignets du musicien pour remédier au problème de latence que certains gestes-sons pourraient accentuer. La matière sonore est diffusée en octophonie, mais le son semble principalement provenir des haut-parleurs disposés sur scène; ce qui donne l'impression à l'auditeur que le son provient réellement de l'instrument virtuel, des mains de l'interprète.

7. Bibas et Brindeau, 2010.

## Le *making-of*

La multiplication des technologies et leurs niveaux de performance nous font croire à un monde sans limites et empreint d'une foule de possibilités pour la création. En ce sens, je me souviendrai du conseil de Thierry De Mey lors de sa conférence du 5 février 2010 dans le cadre du festival Temps d'images à l'Usine C : « Il faut mettre des limites à la machine sinon elle prendra le dessus<sup>8</sup> ! ». Tout simplement... La technologie doit être au service de l'art et non guider le geste créateur. Les excès que peut créer le métissage entre art et technologie mènent souvent à l'appauvrissement de l'art, mais ne pas en faire usage ne refléterait pas notre société. Il faut synchroniser notre perception avec notre création ; il faut maîtriser la machine, mais il faut surtout avoir une vision, un regard sur la création d'une œuvre.

Ce qui était important pour Christophe et moi était que Thierry avait une idée de la forme de sa pièce très précise, ce qui est indispensable dans ce genre de production où l'on risque si l'on a [sic] pas de cadre de travail précis d'aller dans tous les sens, c'est-à-dire nulle part, ce qui est parfois le cas avec les nouvelles technologies<sup>9</sup>.

Ayant chacun leur domaine d'expertise, les membres de l'équipe de création ont eu une vision forte et complète de l'œuvre et ont travaillé à la réalisation d'un but commun, *Light Music*. De nombreuses fois, l'importance de cette équipe a été mentionnée dans les entrevues et conférences concernant l'œuvre ; elle est primordiale pour le cheminement vers la première scénique de l'œuvre, mais également pour en assurer la pérennité. C'est cette même équipe qui en assurera la longévité en créant une partition éditée, en transmettant le geste expert à d'autres interprètes et en actualisant le système interactif pour lui éviter l'obsolescence.

Le contexte dans lequel l'œuvre a été créée est également exceptionnel : appuyé d'abord par le Centre National de Création Musicale (GMEM) à Marseille, où Thierry De Mey se fait initier par Laurent Potier aux technologies de captation du mouvement ; puis par Grame, centre national de création musicale de Lyon, où le système interactif est conçu avec la collaboration de Christophe Lebreton ; et finalement auquel s'est joint le coproducteur belge Charleroi/Danses, centre chorégraphique de la Communauté française. Le ralliement de tous ces organismes autour de l'équipe de créateurs a fait en sorte de fournir tous les outils nécessaires pour que *Light Music* soit produit plus d'une fois depuis 2004. Ils ont un même regard vers l'avenir en continuant le travail jusqu'à la transmission complète de l'œuvre à d'autres interprètes qui la feront vivre à leur tour.

8. Conférence Festival Temps d'images, 5 février 2010, Usine C, Montréal.

9. Geoffroy, 2006, p. 19.



N'ayant pas vécu « l'expérience *Light Music* », certains se demanderont : pourquoi un tel intérêt autour de cette œuvre et en quoi elle est différente de ce qui a déjà été fait avec le même type de technologies. Il est certain que De Mey n'est pas le premier ni le dernier à user de la captation du mouvement pour la création d'une œuvre, mais son approche est différente en plusieurs points. Commençons par citer les pionniers en ce domaine, John Cage et Merce Cunningham avec *Variation V* (1965) qui, à la différence du cas qui nous occupe, n'avaient pas le désir de créer un synchronisme entre son et mouvement, mais plutôt de favoriser le hasard. La *Caméra Musicale* de Jacques Rémus, issue d'une interface conçue par Sylvain Aubin *La Manorine* (1982), est un instrument axé sur le geste improvisé alors que David Rockeby, concepteur de la librairie SoftVNS mentionnée précédemment, met en place les prémisses de ses installations sonores avec *Very Nervous System*

FIGURE 5 *Light Music*: partition inédite, mes. 37-54 (©thierry.demey)

(1986-90), œuvre conçue pour des espaces extérieurs à la salle de concert. Parmi ces créateurs, nous ne pouvons ignorer l'œuvre chorégraphique de Robert Wechsler et Helena Zwiauer, *Seine Hohle Form* (2000), pour deux danseurs dans un système interactif permettant un vocabulaire polyphonique gestuel et sonore où les chorégraphes sont eux-mêmes les interprètes et n'ont pas d'intérêt pour la transmission de l'œuvre à d'autres artistes.

### **D'une scène à une autre**

Après six ans de conception, de production, d'interprétation, les créateurs ont achevé leur œuvre. Ils ont porté la création à terme et ont maintenant le souci de la transmettre. En ce sens, je citerai à nouveau Jean Geoffroy : « notre travail ne sera pas achevé tant que l'œuvre ne sera pas transmise à un autre interprète, à l'autre bout du monde<sup>10</sup>. » Dans cette phrase, il sous-entend que l'instrumentiste aura bénéficié uniquement du matériel édité sous la forme d'une partition et d'un support audiovisuel. Cette tâche reste encore à faire... Une ébauche de la partition a été présentée lors de *l'Atelier de transmission* qui a eu lieu à Bruxelles en décembre 2010 et testée avec quelques stagiaires (danseurs et musiciens) non initiés au système de captation du mouvement. Jean Geoffroy a également transmis, tel un professeur à un élève, les notions gestuelles et interprétatives à Samuel Favre, percussionniste de l'Ensemble Intercontemporain, qui a repris l'œuvre pour un concert présenté à la Cité de la musique de Paris le 29 janvier 2011.

Nous pourrions nous demander par quel type d'artiste cette œuvre musicale et chorégraphique sera reprise à la suite de l'édition de *Light Music* : danseur, percussionniste ou tout autre instrumentiste. Est-ce le type de support de transmission qui le déterminera ?

### **Le mot « fin »**

Nous n'avons pas encore établi exactement à quel genre musical appartient *Light Music*. Nous parlons de nouvelles lutheries, d'interfaces gestuelles, de nouvelles interfaces pour l'expression musicale, mais tout cela se rapporte à l'instrument. Peut-on classer cette œuvre dans la catégorie des musiques mixtes ou dans celle de l'électroacoustique? Cette œuvre se trouve à la frontière des genres, tout comme son compositeur, Thierry De Mey<sup>11</sup>. Il est peut-être trop tôt pour l'affirmer, mais peut-être pas trop tôt pour rêver à un nouveau genre, une branche qui ne serait plus « nouvelle », mais serait passée dans une catégorie ayant accédé à la pérennité.

10. Conférence Festival Temps d'images, 5 février 2010, Usine C, Montréal.

11. Je tiens à remercier personnellement Thierry De Mey, Jean Goeffroy et Christophe Lebreton pour le temps qu'ils m'ont accordé ainsi que Charleroi/Danses et Grame pour leur accueil dans le cadre de mes recherches.



#### BIBLIOGRAPHIE

- BARDET, François, CHATEAU, Thierry, JURIE, Frédéric et NARANJO, Michel (2004), « Interactions geste-musique par vision artificielle », in *Reconnaissance des Formes et Intelligence Artificielle 2004*, 14<sup>e</sup> Congrès Francophone AFRIF - AFIA, Toulouse, [www-public.it-sudparis.eu/~horain/AtelierGeste/AtelierGeste-Bardet-Chateau-Jurie-Naranjo.html](http://www-public.it-sudparis.eu/~horain/AtelierGeste/AtelierGeste-Bardet-Chateau-Jurie-Naranjo.html)
- BARDET, François, CHATEAU, Thierry, JURIE, Frédéric et NARANJO, Michel (2005), « Capture du geste par vision artificielle : application à un spectacle de danse », Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, [citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.109.6146](http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.109.6146)
- BEVILACQUA, Frédéric et FLÉTY, Emmanuel (2004), « Captation et analyse du mouvement pour l'interaction entre danse et musique », *Rencontres musicales pluridisciplinaires 2004 : Le corps et la musique*, Lyon, [imtr.ircam.fr/imtr/Fr%C3%A9d%C3%A9ric\\_Bevilacqua](http://imtr.ircam.fr/imtr/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Bevilacqua)
- BIBAS, Benjamin et BRINDEAU, Véronique (2010), *Dossier Light Music (2/2) : « Impressions » avec Christophe Lebreton, Jean Geoffroy et Samuel Favre*, *Accent Online*, [www.ensembleinter.com/accents-online/?p=2666](http://www.ensembleinter.com/accents-online/?p=2666)
- BOSSEUR, Jean-Yves (1998), *Musique et arts plastiques : interactions au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve.
- CANCE, Caroline et GENEVOIS, Hugues (2009), « Questionner la notion d'instrument en informatique musicale : analyse des discours sur les pratiques du Méta-Instrument et de la Méta-Mallette », in *Actes des 14<sup>es</sup> Journées d'informatique musicale*, ACROE et laboratoire ICA, Grenoble, p. 133-142.
- CARAMIAUX, Baptiste (2008), « Gestification » du son : mapping adaptatif geste/son dans un contexte d'écoute et de performance musicale », Master 2 Recherche, Mention Informatique, spécialité SAR ; en collaboration avec ParisTech et l'Ircam-Centre Pompidou, Paris, Université Pierre et Marie Curie.
- DE MEY, Thierry (1987), *Musique pour tables*, partition inédite.
- DE MEY, Thierry (2004), *Light Music*, partition inédite.
- DE MEY, Thierry (2006), *Light Music avec Jean Geoffroy, chef solo*, document de production, Charleroi/Danses, [www.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT\\_MUSIC-FR.pdf](http://www.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-FR.pdf)
- GEOFFROY, Jean (2006), « Le geste dans l'œuvre musicale, la musique et le mouvement », in *Rencontres musicales pluridisciplinaires 2006 : Le Feedback dans la création musicale*, Lyon, Grame, p. 15-26
- HEINRICH, Marie-Noëlle (2003), *Création musicale et technologies nouvelles : mutation des instruments et des relations*, Paris, L'Harmattan.
- JAFFRÉ, Olympe (2007), *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, Paris, L'Harmattan.