

# **Le geste, le mouvement et des nouvelles lutheries dans la musique contemporaine à travers *Light Music* de Thierry De Mey**

Vera Potapova ep. Geslin

Notice bio-biblio : originaire de Moscou, titulaire d'un Master en linguistique et de diplômes d'études musicales, Vera Potapova poursuit ses études en France. En 2015, elle est diplômée de musicologie à l'Université Lumière Lyon 2. En 2016, elle effectue un stage à Grame (Centre National de Création Musicale, Lyon) dans le cadre du Master 2 DPACI (Lyon 2), où elle rédige un mémoire de recherche intitulé « Le geste, le mouvement et des nouvelles lutheries dans la musique contemporaine à travers *Light Music* de Thierry De Mey ».

Résumé : il s'agit d'une recherche autour du geste et de l'utilisation des nouvelles technologies dans la musique contemporaine, à partir de l'œuvre sonore et multimédia intitulée *Light Music* (Thierry De Mey, 2004) et produite par Grame. Pendant dix ans, cette pièce est restée un *work in progress* où les moyens techniques, l'expérimentation corporelle de l'interprète et le système d'écriture du compositeur se sont influencés mutuellement. La recherche d'un écosystème musical aux aspects multiples (captation du geste, modes de jeu, notation du mouvement corporel associé aux sons) a permis le développement d'un dispositif modifiable qui se situe entre un instrument et une pièce musicale.

Mots-clefs : Thierry De Mey, *Light Wall System*, captation du mouvement, nouvelles lutheries, pluridisciplinarité.

Période : contemporaine

Géographie : France, Belgique

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, tout est dit. Un bruissement, un souffle, et tout s'organise, le cœur bat, tiraillé. Des *films tirés aux infinis*, du *chaos aux étoiles dansantes qui s'élèvent*, une seule fin possible : *Silence / Must / Be*. Comme en écho à nos inquiétudes, à nos doutes<sup>1</sup>.

Le rôle du geste peut être évident pour un plasticien, un danseur ou dans la musique de tradition orale. Dans la musique écrite savante occidentale, l'expressivité du corps arrive progressivement au premier plan durant le XX<sup>e</sup> siècle. La recherche d'un lien simultané entre le geste corporel et le geste sonore prend une place plus importante dans la création.

L'intégration des outils de captation du mouvement dans le domaine artistique fait naître une nouvelle esthétique avec des œuvres de référence dans le milieu de la musique contemporaine, dont *Light Music* fait aujourd'hui partie. Pionnier de l'interdisciplinarité, le réalisateur et compositeur Thierry De Mey utilise le mouvement comme source d'inspiration et comme matériel d'expression artistique.

*Light Music*, nommée aujourd'hui « musique de gestes », a été produite par le Grame en 2004, lorsque l'émergence de nouvelles technologies permettait la captation du mouvement. L'univers de cette œuvre se situe dans un espace entre la chorégraphie et la musique, entre le sonore et le visuel. Dans cette pièce multimédia, un seul interprète déclenche par les gestes de ses mains le son et la lumière. Le compositeur estime qu'il y a « une certaine dualité poétique du geste : de la permanence des mains, bien réelles, matérialisées par la lumière, et de leurs rémanences, empreintes éphémères, aériennes, virtuoses, sensuelles, tranchantes, percussives, projetées à l'écran<sup>2</sup>. »

Née il y a douze ans, cette œuvre témoigne d'une période de la recherche d'émancipation et de réintégration du geste humain dans la création avec des sons pré-enregistrés. Contrairement à la faible expressivité gestuelle de performances avec des ordinateurs portables et des supports électroniques, le cas de *Light Music* est un exemple frappant de la recherche autour de la corporalité, avec une démarche gestuelle très complexe.

## **Le mouvement dans le parcours de Thierry De Mey**

Compositeur et réalisateur de films, Thierry De Mey travaille fréquemment avec des chorégraphes, comme Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey et Wim Vandekeybus. Il enseigne la composition musicale en relation avec la danse et suit ce fil rouge durant tout son parcours. Le mouvement du corps, sa primarité, agit comme un révélateur de l'art et lui permet de rester sur le côté vivant de l'humain. C'est le « garde-fou » de son écriture qui le libère des algorithmes dans la création :

On peut aller aussi loin qu'on veut dans la complexification des algorithmes, pourvu qu'on autorise les corps à venir les vérifier et les franchir [...] L'existence sensible du corps doit rivaliser, de plus en plus ouvertement, avec les machines. Il s'agit de tenir la présence physique comme étalon du sens<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Geoffroy, fiche de présentation de *Light Music* (Grame) p. 3, consultable sur : [http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT\\_MUSIC-FR.pdf](http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-FR.pdf)

<sup>2</sup> Note de programme, consultable sur <http://brahms.ircam.fr/works/work/22063/>

<sup>3</sup> Entretien de Th. De Mey avec J.-L. Plouvier, consultable sur <http://www.ictus.be/counterphrases>

Il cite Ludwig Wittgenstein qui estime que lorsque l'on parle de la beauté d'une phrase de Johannes Brahms, notre main va continuer, montrer ce que nos mots ne savent plus dire :

C'est un peu comme faire le chemin à l'envers, je ne sais pas si on va arriver à Brahms [...] mais on prend le mouvement et on voit à quelle musique on arrive ; ça c'est l'intuition de départ<sup>4</sup>.

Par la suite, le compositeur recherche à regrouper certains mouvements pour les identifier, les classer et les utiliser dans des créations.

*Hands* (1983), *Musique de Tables* (1987), *Unknownness* (1996), *Silence Must Be!* (2002) sont des œuvres précurseurs de *Light Music* (2004). Elles mènent le compositeur vers *Simplexity*, *la Beauté du Geste* – nouvelle création de 2016. En parlant de sa nouvelle pièce, le compositeur se réfère à des travaux d'Alain Berthoz, professeur au Collège de France et directeur du laboratoire de neurophysiologie de l'action. Ses ouvrages *Le sens du mouvement*<sup>5</sup> et *La Simplexité*<sup>6</sup> expliquent comment nous pouvons penser avec notre corps et décrivent différentes réflexions autour des processus kinesthésiques.

Thierry De Mey voit la « glorification du corps » dans la création « comme résistance ultime à la mise en chiffres<sup>7</sup> ». Il dit que « dans les années 1980, pendant un concert de musique contemporaine, il y avait des tendances néo-dodécaphonistes, très intellectualisantes<sup>8</sup> » et rajoute :

Il y avait toujours le danger que cette musique ne soit pas incarnée [...] dans le corps humain. Je crois qu'une pratique artistique ne doit pas trop s'éloigner du référent qui est notre corps, parce que notre cerveau, c'est notre corps. Un paramètre très important pour moi c'est le paramètre d'une présence<sup>9</sup>.

Cette volonté de remettre une présence humaine dans le contexte désincarné de la musique électroacoustique a engendré la création d'outils numériques permettant la mise en évidence du mouvement du corps. *Light Music* est devenue l'aboutissement de toute une démarche de recherche autour du geste par le compositeur.

## Le concept et la création de *Light Music*

En 1983, année de la collaboration avec Anne Teresa De Keersmaeker pour le fameux film *Rosas danst Rosas*<sup>10</sup>, où ils explorent la tension entre des gestes extrêmement précis de quatre danseuses en symbiose avec la musique et les « gestes courts et typés de la séduction<sup>11</sup> », Thierry De Mey travaille avec un autre chorégraphe, Wim Vandekeybus, pour le projet *What the Body Does Not Remember* et le projet *Hands*, qui fut une sorte de *workshop* et d'expériences avec des danseurs. Ces derniers, dit Thierry De Mey, se souviennent de tout dans leurs corps. Le

<sup>4</sup> Entretien avec Thierry De Mey, réalisé personnellement à l'IRCAM, enregistrement, juin 2016.

<sup>5</sup> Alain Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris, éd. Odile Jacob, 1997.

<sup>6</sup> Alain Berthoz, *La simplexité*, Paris, éd. Odile Jacob, 2009.

<sup>7</sup> Thierry De Mey, dans un entretien avec Jean-Luc Plouvier, *op. cit.*

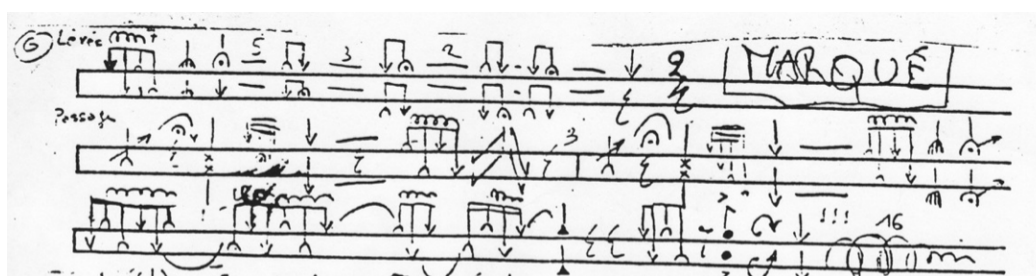
<sup>8</sup> Entretien avec Thierry De Mey, réalisé personnellement à l'IRCAM, *op. cit.*

<sup>9</sup> Entretien avec Thierry De Mey, réalisé personnellement à l'IRCAM, *op. cit.*

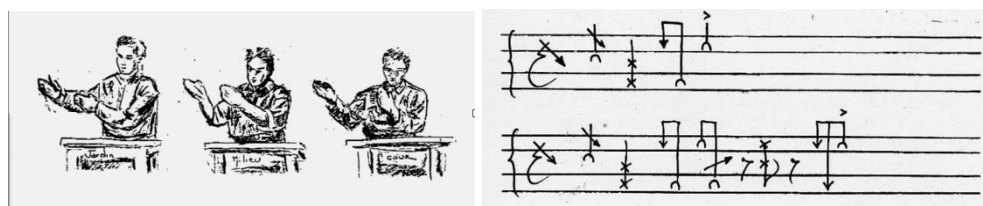
<sup>10</sup> Anne Teresa De Keersmaeker, *Rosas danst Rosas*, 1983 (DVD *Rosas danst Rosas* de Thierry De Mey – 57' – 1997, Avila & Sophimages Production)

<sup>11</sup> Jean-Luc Plouvier, *Fragments fibonacciens : Anne Teresa De Keersmaeker et la musique*, in Jean-Marc Adolphe, Sara Jansen, Anna Luyten, *Rosas : Anne Teresa de Keersmaeker*, Bruxelles, éd. La Renaissance du Livre, 2002, p. 279.

compositeur ou le chorégraphe, suppose-t-il, doit trouver un système d'écriture – la partie la plus ardue du travail. C'est donc avec *Hands* que naît pour la première fois une vraie nécessité de noter le mouvement dans la création musicale. En 1987, Thierry De Mey a l'intention de créer avec ce système d'écriture du mouvement une pièce pour percussionnistes. C'est ainsi qu'apparaît *Musique de Tables*, un petit ballet pour mains avec une forme classique : une suite de danse. Thierry De Mey utilise la même portée à deux lignes de *Hands*, où les deux mains sont séparées, à la manière d'une partition pour piano. Chaque détail est noté et possède son propre signe : l'emplacement de départ d'une main, la position d'une paume, l'immobilisation, les retournements, etc. Même les actions les plus simples comme tourner la page ensemble, rester immobile quelques instants, enlever les mains de la table, ont eu besoin de précision, puisque la partition devait être lue par des interprètes qui se retrouvaient à distance.



*Hands* (1983) : extrait de partition



*Musique de Tables* (1987) : extrait de partition

Dans cette pièce de musique, nous observons parfois comme les mains d'un percussionniste se détachent de la surface de l'instrument pour prolonger le geste dans le but de montrer sa beauté. Voici ce que disent les interprètes de *Musique de Tables* :

Nous-mêmes on ne sait plus bien. Est-ce que nous sommes des musiciens ou des danseurs de mains ? Est-ce que ce qu'on entend est le résultat du processus visuel, la chorégraphie des mains, ou l'inverse<sup>12</sup> ?

Néanmoins, *Musique de Tables* reste encore une pièce musicale avec une part de chorégraphie ou de théâtralisation du geste<sup>13</sup>.

En 2002, le geste du musicien prend une dimension spatiale chez Thierry De Mey. Pendant une des longues répétitions avec Anne Teresa De Keersmaeker sur une suite de quatre pièces nommée *April Suite*, le compositeur a eu l'idée de demander au chef d'orchestre de se tourner vers le public et de faire ses gestes en silence.

<sup>12</sup> Entretien avec les interprètes de l'Ensemble Intercomparain, dans le reportage *Du geste à la musique* d'Anne Delrieu, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=dGfU1RkRNfA>

<sup>13</sup> Entretien avec James Giroudon, réalisé personnellement à Grame, enregistrement, juin 2016.

Jean Geoffroy, l'interprète de *Light Music*, explique que cette verticalité change tout : le geste perd la surface habituelle de l'instrument et commence à vivre en trois dimensions<sup>14</sup>. Le compositeur nomme alors sa pièce *Silence Must Be!* et il écrit « une partition devant un miroir<sup>15</sup> ». Ce travail de profondeur et l'écriture des dimensions permettent le changement de la conception artistique. Curieusement, cette pièce fut très appréciée du public :

Les gens trouvaient cela magique, ils attendaient des sons en silence  
[...] Alors je me suis dit : là j'ai touché le point essentiel, comment aller plus loin que ça ?<sup>16</sup>

## **Le travail en trio et le développement du dispositif**

Après l'élaboration de *Silence Must Be!*<sup>17</sup>, Thierry De Mey commence à rechercher le moyen de prolonger cette démarche avec les nouvelles technologies : il se pose la question de la mobilité du geste du musicien par rapport à l'image, par rapport à la spatialisation du son et par rapport à sa production. Il rencontre d'abord le chercheur en informatique musicale Laurent Pottier, qui travaille à ce moment-là au GMEM de Marseille, et qui s'inspire des technologies créées aux Etats-Unis utilisant des capteurs de mouvement dans la création artistique. Puis Thierry De Mey est invité au festival *Musique en Scène* organisé par Grame à Lyon pour présenter son parcours autour des créations liées à la danse.

Ainsi, en 2004, le compositeur se tourne vers d'autres perspectives afin de développer une nouvelle poétique, et il prolonge le travail commencé avec *Musique de Tables* et *Silence Must Be!* en s'aidant de nouvelles technologies. C'est avec le percussionniste Jean Geoffroy et le réalisateur en informatique musicale Christophe Lebreton que naît le projet *Light Music*, décrit comme suit :

Musique légère puisque l'instrumentiste ne dispose d'aucun instrument (mis à part la lourdeur informatique), musique de lumière (light's music) puisque les points lumineux et leur évolution dans le temps sont les éléments déterminants de la captation de mouvement<sup>18</sup>

Christophe Lebreton, qui travaille sur « la captation du geste et la scène augmentée » et qui expérimente ce qu'il appelle « la scénographie instrumentale<sup>19</sup> », observe tout d'abord les vidéos de *Silence Must Be!* et de *Musique de Tables* pour s'imaginer le dispositif possible. Musicien et connaisseur d'une grande variété d'instruments, il commence par se poser la question de la technique du geste pour cet outil : « il faut donner un espace de liberté pour un musicien [...] si l'instrument est trop rigide, le geste va être très technique, peu souple, pas agréable ». Il se demande « comment [il] peu[t] le jouer [lui]-même ? L'instrument doit être jouable [...] comme une touche de piano [...] avec un relâchement : note on/note off<sup>20</sup>. »

---

<sup>14</sup> Entretien avec Jean Geoffroy, réalisé personnellement au CNSMD, enregistrement, mai 2016.

<sup>15</sup> Entretien avec Thierry De Mey à l'IRCAM, *op. cit.*

<sup>16</sup> Entretien avec Thierry De Mey à l'IRCAM, *op. cit.*

<sup>17</sup> Il ne faut pas confondre le concept du *Silence Must Be!* avec celui de 4'33 de Cage. C'est « autre chose que [...] Cage, ce n'est pas mystique, ce n'est pas le théâtre musical. L'idée est juste : où est-ce que je peux aller dans la recherche du geste qui est autre chose que musical » explique Thierry De Mey dans son entretien à l'IRCAM, *op. cit.*

<sup>18</sup> Fiche de présentation de *Light Music*, à consulter dans la médiathèque de Grame.

<sup>19</sup> Fiche de présentation du *Light Wall System*, à consulter dans la médiathèque de Grame.

<sup>20</sup> Entretien avec Christophe Lebreton, réalisé personnellement à Grame, enregistrement, mai 2016.

Le problème des capteurs est qu'ils réagissent à tous les mouvements et que, par conséquent, il n'y a aucun moment de repos, de respiration. Christophe Lebreton invente alors un mur de lumière qui permet de rentrer dans la zone de captation (la zone de jeu) et d'en sortir. Cela crée également un effet scénique : sur l'écran et sur scène, nous ne voyons projetés parfois que les mains de l'interprète dans la lumière, parfois tout son corps. À d'autres instants, c'est l'obscurité.

Le geste dans *Light Music*, c'est le geste des mains dans la lumière capté avec une caméra, souvent isolé de l'expression du visage et du corps. Des sons et des séquences musicales sont générés et manipulés dans l'air sans appui ou sans une quelconque action extérieure habituelle pour un instrumentiste. L'interprète se tient debout, il peut gérer les sons avec ses mouvements de mains et avec son corps dans l'espace.

Le dispositif de *Light Music*, composé d'une caméra, d'un écran, d'un ordinateur, de capteurs de mouvement, d'un mur de lumière, d'une table de mixage, de huit haut-parleurs et de quatre amplificateurs, permet d'associer le geste et le son en temps réel et de réaliser des dessins de lumière dans l'espace. Les mouvements des mains devant le mur de lumière sont analysés selon la soustraction de deux images consécutives puis, « les informations analysées seront des pixels avec un âge, ce qui génère des rémanences aux pixels les plus actifs<sup>21</sup> ». Les analyses des pixels se font individuellement ou par groupes, appelés *régions* :

Une caméra, placée à l'arrière de la salle, capte le changement de lumière quand les mains de l'interprète passent dans le mur de lumière. Ce changement de lumière va être analysé par l'ordinateur pour déduire sa quantité de mouvement dans l'espace. Les informations reçues après l'analyse sont envoyées à un deuxième ordinateur. Les données sont transformées d'énergie visuelle en énergie sonore, produisant des hauteurs différentes, le déclenchement des sons préenregistrés et des séquences, des traitements sonores, des boucles, etc.<sup>22</sup>

Il y a encore quelques notions importantes dans le dispositif : le *gyroscope*, l'*accéléromètre* et le *centroïd*. Le *gyroscope* mesure une variation d'angle et donne l'information de la vitesse angulaire des capteurs placés sur le poignet. L'*accéléromètre* mesure une variation de vitesse linéaire et donne l'information des accélérations en translation par rapport à la gravité terrestre. Le *centroïd*, ou le centre de gravité, est la « moyenne des coordonnées de tous les pixels constituant l'image. En suivant ce centre de gravité au cours du temps, on obtient la trajectoire du geste<sup>23</sup> ». Pour l'analyse des données, la fonction initiale du dispositif est le *mapping* qui établit « une transformation d'un flux continu de données gestuelles en un flux de données sonores<sup>24</sup> ». Les illustrations suivantes proposent une explication simple de la manière d'analyser les données par le dispositif de *Light Music* :

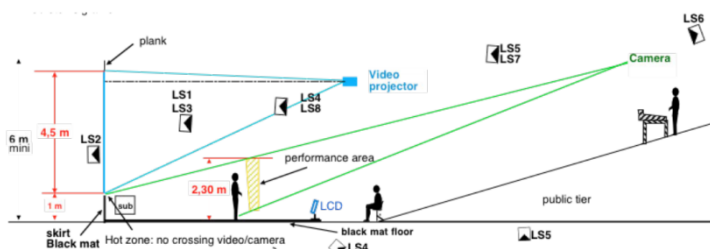
---

<sup>21</sup> Entretien avec Christophe Lebreton, fiche technique de *Light Music*, à consulter dans la médiathèque de Grame.

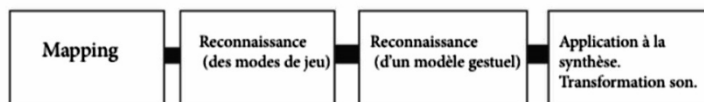
<sup>22</sup> Entretien avec Christophe Lebreton, fiche technique de *Light Music*, op. cit.

<sup>23</sup> Entretien avec Christophe Lebreton, fiche technique de *Light Music*, op. cit.

<sup>24</sup> Entretien avec Christophe Lebreton, fiche technique de *Light Music*, op. cit.



Fiche technique de présentation de *Light Music* (Game), par Christophe Lebreton



Fiche technique de présentation de *Light Music* (Game), par Christophe Lebreton

Le traitement lié à l'image se fait dans le dispositif grâce au package SoftVNS<sup>25</sup> tandis que la partie audio est gérée avec le logiciel de création Max/MSP<sup>26</sup>. La captation vidéo utilisée aujourd'hui est de « 25 images par seconde et son traitement génère un délai d'acquisition qui est supérieur à 0,1 seconde, ce qui est trop long pour un jeu percussif<sup>27</sup> ». Le type de capteurs a été changé au cours de ces années. Il s'agit aujourd'hui de capteurs *Xbee*. Ce changement permet de déclencher le son avec un mouvement plus rapide, ce qui n'était pas imaginable auparavant. Avec le développement technique, l'interprète rencontre de moins en moins de limites : il peut contrôler ses gestes avec plus de souplesse (par exemple, des rotations) et peut bouger les mains rapidement dans les directions  $x$  et  $y$ .

C'est ainsi que nous pouvons observer comment les contraintes technologiques peuvent jouer un rôle dans le développement de la pièce. Si au début c'est l'imaginaire du compositeur provoque la création du dispositif, par la suite il peut y avoir des processus inverses où l'invention influence la création. Par exemple, le problème du ralenti a mené non seulement à l'évolution de l'outil numérique, mais également à la modification du propos artistique de *Light Music*. Au début, Thierry De Mey cherchait de la virtuosité, mais il y avait un retard entre la captation et la réalisation sonore. Christophe Lebreton a alors trouvé certaines solutions (il a rajouté des accéléromètres et le gyroscope), mais l'interprète ressentait toujours un décalage dans le processus d'association entre la captation vidéo, l'analyse de jeu et ses gestes déployés dans l'espace. Cet outil rendait possible des mouvements lents, doux, mais pas suffisamment percussifs :

Au début je voulais faire cette pièce très virtuose, très rythmique avec Jean Geoffroy. Mais l'ordinateur réagissait lentement [...] il fallait trouver des solutions [...] et puis je vois des formes sur l'ordinateur – c'est la captation de mouvement – c'est magnifique ! Tous les danseurs espèrent que leur geste dure un peu plus longtemps [...] prolonger un peu le mouvement<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> SoftVNS : <http://www.davidrokeby.com/softVNS.html>

<sup>26</sup> Max/MSP : <http://cyclimg74.com/>

<sup>27</sup> Fiche technique de *Light Music*, à consulter dans la médiathèque de Game.

<sup>28</sup> Entretien avec Thierry De Mey, réalisé personnellement à l'IRCAM, *op. cit.*

Ainsi, le concept de départ d'une pièce rythmique, parfois très rapide et virtuose, évolue et trouve sa magie, sa poésie avec la projection lumineuse du mouvement.

À partir du moment où l'outil est créé, le technicien et le compositeur ont besoin de l'interprète – c'est lui, avec ces gestes, son corps, qui réalise et qui donne la vraie naissance à la pièce. Dans le cas de *Light Music*, c'est bien plus qu'une « simple » interprétation. Le musicien et le technicien testent et modifient l'instrument, ils rencontrent des contraintes physiques et techniques. En parallèle, le compositeur continue à écrire et à modifier la pièce. Durant l'année 2004, seulement trois rencontres de cinq jours ont été organisées pendant cette résidence à Grame. Cependant, chaque membre de cette équipe a travaillé constamment de son côté. Quand bien même la partition semble écrite jusqu'à sa fin, le travail continue : le dispositif a besoin d'être perfectionné, apprivoisé. Pendant cette étape, le compositeur peut être éloigné du processus, mais il est au courant de tous les changements et de toutes les initiatives. Des sons, des gestes peuvent être modifiés en fonction des propositions de l'interprète ou de l'informaticien, mais chaque fois avec l'accord du compositeur. « Au tout début, les sons associés aux gestes étaient électroniques, synthétiques [...] Les gestes étaient souvent lisses, mécaniques et droits », raconte Christophe Lebreton. « Il nous faudrait imaginer d'autres sons, plus incarnés, *épais* avec lesquels il serait possible de réellement jouer<sup>29</sup> ». Plus tard, à Bruxelles, ils ont préenregistré des sons « à partir d'objets, d'instruments de toutes sortes (du cadre de piano à la timbale, en passant par des crotales, spaghettis et autres matières sonores) ». Par conséquent, de nouveaux types de matières sonores (*grincements, hachoirs, métaux, sons résonnants, tournants*) ont donné de nouvelles possibilités de modes de jeu pour l'interprétation.

Avec les outils numériques d'aujourd'hui, il est possible d'enregistrer et d'utiliser des sonorités variées jusqu'à l'infini. Jean Geoffroy explique qu'il faut choisir les éléments en fonction de la pièce, il faut prévoir des sons et des paramètres prioritaires, des modes de jeu – sinon, cela risque de devenir une représentation de la machine, un simple *workshop*<sup>30</sup>. Heureusement, *Light Music* renferme tout le parcours de Thierry De Mey autour du mouvement et du son, ses expériences et ses démarches qui lui ont permis de pressentir ce qui aller l'intéresser dans la pièce.

Nous pouvons donc remarquer qu'une des particularités de *Light Music* est que son écriture se fait en parallèle de l'évolution et de l'adaptation du dispositif, et inversement. Il est intéressant de noter que ce développement simultané et hybride entre instrument et création artistique aboutit à une influence réciproque.

### **Les modes de jeu et l'organisation de la pièce**

Dans *Light Music*, Thierry De Mey développe son système de notation pour le percussionniste qui doit traduire des symboles de la partition en actions sonores devant un mur de lumière. Dans cette pièce, le geste vit à travers deux dimensions : la musique et la danse. Si dans *Musique de Tables* il y a encore une ambiguïté entre les gestes déclencheurs de sons et les gestes dansants, dans *Light Music* la distinction entre ces deux gestes échappe à une limite claire. La chorégraphie des mouvements ne peut donc pas être autonome dans cette pièce, car ils jaillissent dans la réalité sonore. Le compositeur est ainsi en recherche de nouveaux codes d'écriture

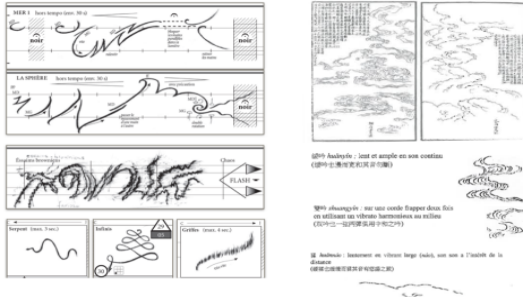
---

<sup>29</sup> Entretien avec Christophe Lebreton, fiche technique de *Light Music*, *op. cit.*

<sup>30</sup> Entretien avec Jean Geoffroy, réalisé personnellement au CNSMD, *op. cit.*

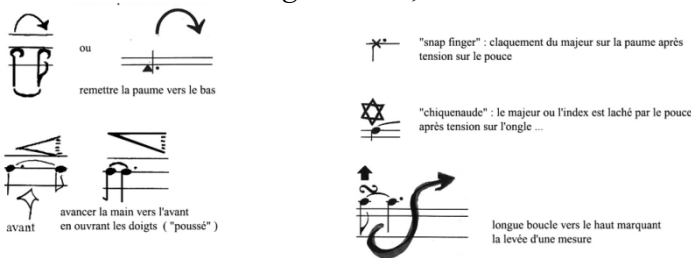


qui représentent le geste musical et chorégraphique à la fois. Une telle recherche devient habituelle pour un compositeur contemporain, surtout à partir du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque la fusion des arts a suscité une fusion des notations. Cette volonté de traduire le caractère du mouvement et le caractère sonore par une représentation graphique sur papier fait d'ailleurs penser à l'art de la calligraphie et à des systèmes de notation asiatiques. Voici une comparaison entre un extrait de partition de *Light Music* et un extrait de manuscrit chinois du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>, où les nuances musicales sont dessinées sous forme de nuages :

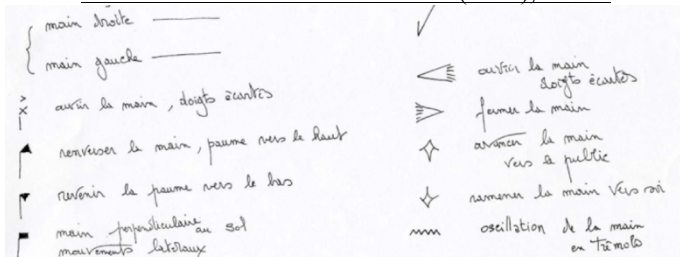


Comparaison de *Light Music* (à gauche) avec un manuel de notation musical chinois du XVII<sup>e</sup> siècle (à droite)

Comme évoqué précédemment, Thierry De Mey a commencé son exploration de la « musique de gestes » dans les années 1980. En comparant la nomenclature de *Silence Must Be!* et de *Light Music*, nous trouvons beaucoup de similarités :



Nomenclature de *Silence Must Be!* (2002), extrait



Nomenclature de *Light Music* (2004), extrait

Des patterns de *Musique de Tables* repris dans *Silence Must Be!* deviennent des éléments qui influencent à leur tour *Light Music*. Les indications suivantes, qui qualifient des séquences de *Silence Must Be!* ressemblent à une prévision des modes de jeu de *Light Music* :

Chaque pattern est suivi d'un mouvement d'éloignement des mains, doigts ouverts, pouce et index joints, comme si l'on tirait sur un fil, avec un petit moment d'accélération sur la fin, marqué clairement, lorsque les

<sup>31</sup> Valérie Alexandre-Journeau, « Une notation musicale des images insufflant l'intuition du geste », in Lenka Stranska, Hervé Zenouda (dir.) *Son-Image-Geste Une interaction illusoire ?* Paris, éd. L'Harmattan, 2015, pp. 213-217.

coude sont un peu plus qu'à angle droit. Ces trois mouvements sont exécutés avec une vitesse croissante, la première fois lentement et précisément, la deuxième à vitesse moyenne, la troisième de manière nette et tranchée<sup>32</sup>.

Cette triple structure de la phrase correspond à la *coda* de *Light Music* et à trois mots : *Silence, Must, Be*.

Tout au long de la pièce, les interactions avec le dispositif changent – c'est ce changement des fonctions qui s'appelle *modes de jeu*. Chaque mode de jeu est composé d'une aire de jeu constituée de douze rangés et neuf colonnes. Cette grille est mobile. Elle propose des contraintes variables et change le fonctionnement de ses cases selon le mode de jeu.

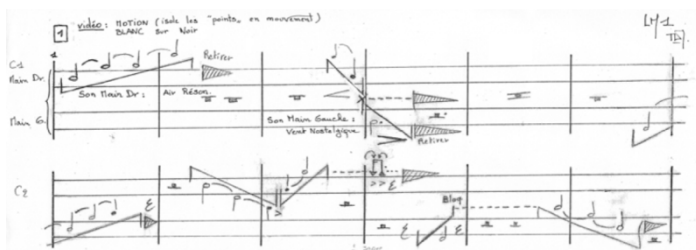
		9 colonnes											
		0									8	Aigu	
		9											
		18											
		27											
Jardin=	main droite	36										Cour =	main gauche
		45											
		54											
		63											
		72											
		81											
		90											
		99									107	Grave	
12 rangées													

Exemple de mode de jeu : *Les fuips*. Fiche technique de présentation de *Light Music* (Grame), par Christophe Lebreton

Il existe onze états différents du dispositif qui peuvent être combinés. Ils sont nommés comme suit : *Les fuips, Les vents, Tension, Les pulsations, La mer, Les séquences, Les fils tirs, Les spaghettis, Les couteaux, Les GEN, Les cœurs, Les Grabs, Langage des signes*.

0											8
9											
18											
27											
36											
45											
54											
63											
72											
81											
90											
99											107

Exemple de mode de jeu : *Les vents*. L'air de jeu est séparée en deux, à chacune un type de fichier son est associé. Fiche technique de présentation de *Light Music* (Grame), par Christophe Lebreton



Extrait de la partition de *Light Music* avec l'utilisation des modes de jeu *Les vents* et *Les fuips*. Fiche technique de présentation de *Light Music* (Grame), par Christophe Lebreton

<sup>32</sup> Fiche de présentation de *Silence Must Be!* à consulter dans la médiathèque de Grame.

0											8
9											
18											
27											
36											
45											
54											
63											
72											
81											
90											
99											107

Exemple de mode de jeu : *Tension*. Extrait de la partition de *Light Music*. Fiche technique de présentation de *Light Music* (Grame), par Christophe Lebreton

Exemple de modes de jeu : *Les couteaux* et *La mer*. Extraits de la partition de *Light Music*. Fiche technique de présentation de *Light Music* (Grame), par Christophe Lebreton

Thierry De Mey effectue un grand travail sur le choix des gestes et des sonorités associées. Son écriture se fait en parallèle avec le développement des modes de jeu. Le compositeur cherche également à éviter un danger de « démo effet » des créations avec de nouvelles technologies, qui deviennent vite obsolètes. « Dans le cas de *Light Music* j’avais envie d’avoir un scénario, un synopsis<sup>33</sup> » explique Thierry De Mey. Un jour, par hasard dans un train, il lit une phrase dans le journal d’un passager face à lui : « *Bisogna avere un caos dentro di se per generare una stella danzante*<sup>34</sup> », et comme une évidence, c’est enfin trouvé ! La pièce s’approprie une idée forte et engage son développement dans une direction.

La forme de la pièce est basée sur le nombre d’or, une proportion mathématique qui établit le rapport harmonieux entre les parties et le tout, largement utilisé par d’autres artistes : Béla Bartók, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis et Le Corbusier. Mais à la différence de Bartók, où le nombre d’or est parfois respecté avec précision – comme dans le premier mouvement de la *Musique pour cordes, percussions et célesta* (1936) – dans *Light Music* il n’est presque plus apparent et sert plutôt d’idée de départ. Thierry De Mey raconte :

Dans le processus de la création il y a des zones où il y a une certaine pudeur et de l’auto-analyse [...] le rapport entre le sens et le geste, c’est très intuitif [...] je ne me suis pas vraiment intéressé à formaliser ça, c’est bien qu’il y ait des zones libres<sup>35</sup>.

Ainsi, Thierry De Mey intègre le mouvement avec sa liberté naturelle. Et même si rien n’est laissé au hasard et que tout est écrit sur partition, la forme de la pièce évolue grâce à cette liberté confiée à l’interprète qui, dans cette œuvre minimaliste

<sup>33</sup> Entretien avec Thierry De Mey, réalisé personnellement à l’IRCAM, *op. cit.*

<sup>34</sup> « Il faut encore porter en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante », in Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), trad. Henri Albert, éd. Société du Mercure de France, 1898, partie I, chap. « Prologue de Zarathoustra », 5, p. 14.

<sup>35</sup> Entretien avec Thierry De Mey, réalisé personnellement à l’IRCAM, *op. cit.*

du point de vue scénographique – où il se retrouve devant le public seul avec son corps – fait disparaître petit à petit l'élément principal d'organisation de la pièce : le nombre d'or.

La pièce est découpée en une introduction, cinq parties et une *coda*. Elle commence très lentement, avec très peu d'image et de son. L'interprète nous fait rentrer sur la pointe des pieds dans un monde qui émerge petit à petit. Le discours est développé en intensifiant sa dynamique et sa densité jusqu'au *climax*, lorsque la lumière dévoile le corps du musicien. Après ce moment fort, il y a le *decrecendo* progressif, la pièce devient de nouveau presque silencieuse, avec encore moins d'éléments sonores qu'au début, avec des mouvements plus restreints et prudents des mains. Ainsi, la composition est cyclique : l'attention du spectateur est placée de nouveau vers le monde intime et la pièce revient à une dimension similaire au début. Ce n'est pas une œuvre dont le final éclate et qui nous laisse dans un état d'exaltation ou d'euphorie. Revenir à un état calme et assez réservé permet de boucler le propos et de mettre l'accent sur la présence intérieure, qui est essentielle dans *Light Music* : « Il faut encore porter en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante<sup>36</sup> ».

Le rythme est une notion très importante chez Thierry De Mey, lui qui structure l'œuvre dans le temps et dans l'espace. C'est dans la pulsation perpétuelle de l'œuvre que se rapprochent le rationnel et l'intuitif. Les deux aspects de la pièce, la lourdeur du sens avec la citation de Nietzsche au centre et le discours poétique, abstrait, avec le souffle du vent et des sonorités qui font rêver, se relie à travers le geste et le rythme du mouvement.

### **La structure « sémantique » de l'œuvre. Le geste et la fonction existentielle du mouvement**

En parallèle avec le développement musical en *crescendo-climax-résolution-decrecendo*, nous pouvons parler d'une sorte de « *crescendo* sémantique » au sein de *Light Music*, ainsi que d'une structure qui se trouve au niveau de la perception cognitive de l'œuvre. Du début de la pièce jusqu'à sa partie finale, seuls des gestes non-verbaux sont mis en jeu. Certains semblent spontanés, d'autres prennent un caractère thématique, rhétorique, mais tous éveillent immédiatement des associations différentes, parfois très abstraites et intimes, parfois évoquant des éléments d'un univers commun à tout le monde :

Délicatement, une main redonne le souffle au son, et un geste en entraîne 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<sup>37</sup>.

Petit à petit, la scène se remplit avec ces gestes non-verbaux. La densification de l'espace fait monter la tension jusqu'au *climax*, qui est résolue après avec une phrase verbale à la toute fin (citation de Nietzsche). Ainsi, après la phase du niveau « méta-sémantique » et la sensation provoquée de « déjà vu », le sens se formalise enfin en mots et devient clair, comme s'il s'agissait d'un souvenir. Mais le discours de ce message est tellement fort qu'il nécessite le retour vers l'intériorité, vers le monde

---

<sup>36</sup> F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>37</sup> Barah Héon-Morissette, « Rien dans les mains... Light Music de Thierry De Mey », *Circuits*, vol. 22, n°1, 2012, pp. 41-50.

de la subconscience sans formulation de concepts.

En ce sens, *Light Music* peut être proche des œuvres du compositeur Salvatore Sciarrino, qui parle d'un « vocabulaire communément admis » qui constitue « les figures de la musique<sup>38</sup> ». Ces figures musicales renvoient à l'expérience psychologique dans l'espace et dans le temps et elles appartiennent à des « figures de la pensée<sup>39</sup> », à des concepts existants dans la réalité ou à des schémas de l'imaginaire. Dans ses œuvres, Salvatore Sciarrino, en retraçant la pensée naturelle à partir d'une intuition, remplit l'espace d'un silence par ces « figures de la pensée ». Une telle « densification » de l'espace comme dans la peinture nous rappelle, à travers *Light Music*, le « remplissage » de l'air de jeu avec des gestes. Nous éprouvons la même impression intérieure pendant le déroulement de *Light Music*, une sensation de chargement progressif par des concepts flottants dans l'air, produits avec les mains de l'interprète.

Martin Zenk, dans son article « L'écriture du geste théâtral, cinématographique et musical dans la pensée de Roland Barthes, Jean-Luc Godard et Pierre Boulez<sup>40</sup> », donne un point de vue anthropologique sur l'histoire du geste : pendant l'époque pré-linguistique, il existait une communication gestuelle grâce à l'imitation ; puis, avec l'apparition du langage, le geste est resté dans l'usage, entre autres, pour renforcer ou remplacer les mots. Concernant le domaine artistique, le geste s'intègre facilement dans l'art, en créant une écriture spécifique liée à une sphère métalinguistique. Ainsi, nous pouvons qualifier le geste comme une sorte de « rudiment » qui nous reste de l'époque pré-linguistique, qui trouve sa place aujourd'hui entre le langage, un système métalinguistique et un système d'expression émotionnel et artistique.

Martin Zenk cite également Friedrich Nietzsche qui expliquait les notions de l'aphorisme 216 d'*Humain trop humain* – « Geste et langage » – par rapport à trois phases dans l'histoire de l'humanité<sup>41</sup> : le geste premier qui renvoie à une sensation intérieure poussée vers l'extérieure pour la rendre visible ; le geste qui est identique à la sensation ; le geste remplacé par le système des symboles (suite à l'imitation et la compréhension). Le mimétisme des gestes pénètre la musique avec le temps, il est vu par le philosophe comme « un langage des signes sonores ». Nietzsche parle de la compréhension symbolique de la musique, il dit que les « figures sonores » doivent être comprises dans le contexte du langage visible des gestes. Ainsi le philosophe considère la danse comme un art du mouvement privilégié et il parle de l'importance du geste dans la musique :

[La musique], sans l'explication de la danse ou de la gestuelle, est

---

<sup>38</sup> Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milan, éd. Ricordi, 1998, p. 17, cité dans : Michel Imberty, « Mouvement, geste et figure : la musique entrée dans le corps », in Suzanne Kogler, Jean-Paul Olive (dir.) *Expression et geste musical*, Paris, éd. L'Harmattan, 2013, p. 31.

<sup>39</sup> Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, *op. cit.*, p. 20, cité dans : M. Imberty, « Mouvement, geste et figure : la musique entrée dans le corps », *op. cit.*, p. 31.

<sup>40</sup> Martin Zenk, « L'écriture du geste théâtral, cinématographique et musical dans la pensée de Roland Barthes, Jean-Luc Godard et Pierre Boulez », in S. Kogler, J.-P. Olive (dir.) *Expression et geste musical*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>41</sup> F. Nietzsche, « Menschliches, Allzumenschliches, erster Band. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller », in F. Nietzsche, *Schriften*, Bd. II, Karl Schlechta, Munich, éd. Hanser, 1980, pp. 573-574, cité dans : M. Zenk, *L'écriture du geste théâtral, cinématographique et musical dans la pensée de Roland Barthes, Jean-Luc Godard et Pierre Boulez*, *op. cit.*, p. 80.

d'abord un simple bruit. L'oreille, par une longue habitude de l'association entre la musique et le geste, apprend à interpréter immédiatement les figures sonores<sup>42</sup>.

Cette idée reflète la pensée de Thierry De Mey, et c'est justement la citation de Nietzsche, sur un « chaos » et une « étoile dansante », qui a été choisie par le compositeur, consciemment ou non, comme fondement poétique de son œuvre *Light Music*.

L'idée d'un geste comme porteur de sens devient récurrente au xx<sup>e</sup> siècle (Arnold Schoenberg et l'expressionnisme, Kurt Weill, Helmut Lachenmann, Mauricio Kagel, György Kurtág). La dimension gestuelle permet de penser le fonctionnement musical sous un angle différent, ce qui, par exemple chez Mauricio Kagel et Georges Aperghis, mène à la théâtralisation ; *Visible Music* du compositeur allemand Dieter Schnebel<sup>43</sup> ; ou chez Luciano Berio et son travail autour des gestes vocaux dans la *Sequenza III*. En se développant dans des domaines autres que la musique, le geste peut transformer notre perception de l'œuvre. Ainsi, le geste musical dépasse sa notion traditionnelle ; à l'objectif de la production sonore se rajoutent d'autres intentions artistiques.

Le travail de Thierry De Mey touche la perception du mouvement, qui est ressentie non seulement dans la tête, mais qui, plus généralement, passe par le corps tout entier. Le compositeur parle du sens du geste à un niveau tout à fait primitif, du rôle qu'il a joué avant la parole dans le passage entre les primates et les humains. La façon de penser la musique à partir du geste c'est, pour le compositeur, la façon d'aller « directement au cœur du sujet » :

Je me suis rendu compte que cette fonction du mouvement est très pratique pour atteindre un niveau très primitif et donc très profond. Si on pense la musique en matière de mouvement, on est tout de suite dans quelque chose de très profond, à la fois très existentiel, plein de possibilités [...] Après le mouvement, évidemment viennent les couches de l'ouïe, de la vue, de l'organisation du langage, mais en dessous, le substrat c'est quelque part ce mouvement<sup>44</sup>.

*Light Music* de Thierry De Mey est donc une œuvre pluridisciplinaire qui réunit les sens et provoque la perception polysensorielle : les sons et les images semblent être réunis à partir du même vécu corporel, le geste. Au cours des douze années d'existence de cette pièce multimédia, elle a été présentée dans le monde entier et a connu un succès continu auprès d'un large public. Est-ce que l'approche de *Light Music*, qui fait appel à des sensations primaires qui s'assemblent à travers le mouvement, pourrait permettre d'aborder la perception de la musique contemporaine par une voie nouvelle et produire ainsi la « satisfaction immédiate<sup>45</sup> » de tout spectateur ?

Dans l'article « Le geste, remplacement de la notion d'expression musicale ? », la musicologue allemande Helga De La Motte écrit :

---

<sup>42</sup> F. Nietzsche, « Menschliches, Allzumenschliches, erster Band. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller », *op. cit.*, p. 574, cité dans : M. Zenk, *L'écriture du geste théâtral, cinématographique et musical dans la pensée de Roland Barthes, Jean-Luc Godard et Pierre Boulez*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>43</sup> Asia Jardina, « Dieter Schnebel's Visible Music. Gestural music: between the concrete and the imaginary », in S. Kogler, J.-P. Olive (dir.) *Expression et geste musical*, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>44</sup> Entretien avec Thierry De Mey, réalisé personnellement à l'IRCAM, *op. cit.*

<sup>45</sup> Le philosophe allemand Hans Robert Jauss, connu pour sa théorie de la réception, distinguait trois types de réaction du public : la satisfaction immédiate, la déception et le désir de s'adapter aux horizons inédits. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

À la différence du langage, la musique permet d'inventer une nouvelle structure. Pourtant il n'est possible que de différencier et non d'élargir la signification émotionnelle de la musique, parce que la biologie de l'être humain limite ses émotions. Ainsi, la conception traditionnelle selon laquelle la musique est le langage des émotions, reste un problème pour les compositeurs qui ont l'intention d'écrire dans un style nouveau. Ils ont remplacé l'idée traditionnelle d'une expression émotionnelle. La conception selon laquelle la musique est un flux d'énergie dans un espace vectoriel, accompagnée par des qualités synthétiques, offre la possibilité de renouveler l'esthétique. L'emploi du terme *geste* montre le besoin d'un tel renouvellement<sup>46</sup>.

Helga De La Motte cite également l'idée de Brian Ferneyhough : le geste offre la possibilité de dépasser des systèmes musicaux, qui sont comparés avec des langages et conçus uniquement à partir des qualités paramétriques. Les gestes ne peuvent pas remplacer ou uniquement accompagner la parole, parce qu'ils ne sont pas ordonnés comme le langage. Ainsi, il n'existe pas de hiérarchie entre l'information verbale et non-verbale. Les gestes peuvent avoir une fonction communicative, mais ils ne sont pas structurés comme un langage<sup>47</sup>. Helga De La Motte cite également David McNeill qui différencie les gestes d'illustration ou d'accompagnement et les gestes supérieurs à l'information verbale. David McNeill constate que les gestes ne sont pas forcément coordonnés aux paroles, que souvent même ils précèdent les mots<sup>48</sup>.

S'il est difficile d'inventer un langage musical contemporain qui s'associe directement aux émotions, peut-être que la « musique de gestes » pourrait, elle, aller vers l'esprit de l'homme, sans passer forcément par l'intellectualisation et le formalisme du contenu artistique. Thierry De Mey n'invente pas un nouveau langage musical, mais il utilise le mouvement du corps comme moteur de ces œuvres, par l'énergie qui est au cœur de l'existence humaine<sup>49</sup>.

### ***Light Wall System et transmission***

L'évolution technologique donne de nouvelles dimensions aux choses déjà existantes<sup>50</sup>. Des outils comme les capteurs, la caméra ou le *mapping*, élargissent la palette de travail pour développer le dispositif sonore, qui se rapproche aujourd'hui de plus en plus du corps. Des lutheries développées avec l'électronique permettent de trouver de nouveaux types d'interaction dans le dialogue *homme-machine*. À la fin des années 1950, l'ordinateur, qui à l'origine n'a pas été créé pour l'action

---

<sup>46</sup> Helga De La Motte, « Le geste, remplacement de la notion d'expression musicale ? », in S. Kogler, J.-P. Olive (dir.) *Expression et geste musical, op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>47</sup> Helga De La Motte, « Le geste, remplacement de la notion d'expression musicale ? », in S. Kogler, J.-P. Olive (dir.) *Expression et geste musical, op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>48</sup> David McNeill, *Gesture and Thought*, Chicago, University Press, 2005, étudié dans : H. De La Motte, « Le geste, remplacement de la notion d'expression musicale ? », *op. cit.*, pp. 20-23.

<sup>49</sup> Malgré le fait que différents compositeurs soulignent la qualité émotionnelle et l'importance du geste musical, chacun a son propre concept de l'expressivité gestuelle. La démarche d'utilisation du geste chez Thierry De Mey est différente de celle d'autres compositeurs, comme Mauricio Kagel ou John Cage qui le théâtralisent, Dieter Schnebel qui recherche des gestes dépassant la structure sonore, ou encore Helmut Lachenmann, où le but du geste est de produire du bruit pour éviter l'esthétique académique. Cette problématique de la notion du geste est également évoquée par Helga De La Motte dans son article *Le geste, remplacement de la notion d'expression musicale ? op. cit.*

<sup>50</sup> En effet, toutes ces préoccupations dans le monde des nouvelles technologies d'aujourd'hui existaient déjà depuis le début de XX<sup>e</sup> siècle, comme le montre la recherche avec le thérémine, que nous pouvons considérer comme une sorte de capteur des gestes.

artistique, intervient dans le domaine musical. La nouvelle discipline qui est l'informatique musicale, ainsi que la création d'outils spécifiques bouleversent la pensée musicale et créent une nouvelle phase dans le domaine de l'organologie.

Il est intéressant de remarquer que la machine numérique ressemble de plus en plus, non pas seulement à un cerveau humain, mais à l'organisme tout entier, à un corps humain. Yann Orlarey, directeur scientifique de Grame, explique le passage d'une intelligence linguistique, alphabétique, à une intelligence des sens dans le domaine informatique<sup>51</sup>. Pendant longtemps l'informatique a été purement linguistique (des commandes par traitement de texte, des terminaux alfa-numériques avec des caractères), la seule interaction gestuelle qui existait avec l'ordinateur étant la frappe sur le clavier. Petit à petit des évolutions technologiques (la souris, l'interface, les écrans graphiques) ont permis de prendre en compte les sens humains, l'ordinateur devenant un être sensoriel. Yann Orlarey compare ce phénomène avec une image fractale de Benoît Mandelbrot (une partie ressemble à la totalité d'objet).

Un mélange de plus en plus fin entre les objets physiques et les objets logiques ouvrent de grandes possibilités. « Quand on entend le rythme régulier, on ressent vite le moment où il perd sa régularité, il y a une puissance des sens qui est très forte<sup>52</sup> » dit Yann Orlarey. L'évolution informatique a conduit à cette intelligence des sens comme, par exemple, l'intelligence de l'ouïe ou du geste.

Selon Yann Orlarey, les instruments d'aujourd'hui – et surtout les instruments de musique électronique – ne peuvent plus être classés par type de son, mais par type de geste produit. Si auparavant il n'y avait pas de séparation entre le son produit et la façon de le produire (le geste), maintenant ces deux paramètres sont dissociés. Et paradoxalement, la notion de l'instrument se définit davantage à partir d'un geste nouveau plutôt qu'à partir du seul son. « En inventant un synthétiseur, nous n'avons pas créé un nouvel instrument<sup>53</sup> », dit Yann Orlarey. Le principe de la production sonore est resté le même que sur les autres instruments à claviers. Un des nouveaux instruments récents est, par exemple, la platine du disk jockey, car il y a un geste particulier, une habilité à faire ce geste, une nouvelle maîtrise à transmettre.

L'interface de *Light Music*, créée conjointement à la naissance de la pièce, est utilisée pour de nouvelles créations dans le Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon, notamment dans le *Laboratoire Scène/recherche*, dirigé par Jean Geoffroy, où les étudiants de profils variés ont la possibilité de pratiquer ce dispositif. Les instrumentistes, les compositeurs, les danseurs et les chorégraphes travaillent chacun de manière spécifique et n'utilisent pas forcément la partition, car le corps aussi peut servir de mémoire. En s'inspirant de la notation de Thierry De Mey, les étudiants peuvent développer leur propre système de notation. Seul le concept de l'instrument et ses modes de jeu deviennent par conséquent un point d'ancrage pour les nouvelles créations. Les sons utilisés par Thierry De Mey peuvent servir pour la première approche de l'instrument, mais par la suite il est possible de les développer, d'explorer de nouvelles dimensions électroacoustiques.

---

<sup>51</sup> Entretien avec Yann Orlarey, réalisé personnellement à Grame, enregistrement, juin 2016.

<sup>52</sup> Entretien avec Yann Orlarey, réalisé personnellement à Grame, *op. cit.*

<sup>53</sup> Entretien avec Yann Orlarey, réalisé personnellement à Grame, *op. cit.*





Créations présentées au Théâtre Astrée à Lyon pendant *Les Journées Grame 2015*.  
Fiche de présentation du *Light Wall System* (Grame)

Le principal objectif du travail avec ce dispositif nommé *Light Wall System* est de :

Découvrir des processus de captation et d'écriture numérique pour le geste. S'approprier l'espace de jeu, repenser l'espace de la scène et la place de l'interprète. Jouer de la lumière comme l'on joue d'un instrument, sculpter le son. Créer des petites formes par l'amplification sonore du mouvement et de ses émotions. Donner du sens à un projet qui intègre cet outil pédagogique<sup>54</sup>.

Il est certain qu'en développant un nouvel outil numérique qui propose d'immenses possibilités, cela induit nécessairement quelques écueils. La liberté de choix donnée par le *Light Wall System* peut produire de la complexité avec le risque de se perdre dans les éléments du monde sonore qui nous entoure puisque n'importe quel son peut-être intégré au système. Mais en même temps, cela ouvre un espace à l'improvisation et permet d'explorer ce que l'on a en soi. « Il s'agit avant tout de jouer, au sens propre du terme, de façon intuitive et innée dans la lumière, et jouer des sons comme l'on pourrait peindre sur une toile avec ses mains » dit Jean Geoffroy. La force de la création avec des gestes, c'est que « vous avez spontanément les outils pour faire la musique<sup>55</sup> ». Jean Geoffroy explique « [qu']au début, [il] pens[ait] qu[il] allai[t] être de plus en plus instrumentalisé : avec des capteurs etc. [...] En fait, c'est exactement le contraire qui s'est produit : cela [lui] permettait de mettre en évidence des sentiments, des intentions amplifiés par des

<sup>54</sup> Fiche de présentation du *Light Wall System*, *op. cit.*

<sup>55</sup> Entretien avec Jean Geoffroy, réalisé personnellement au CNSMD, *op. cit.*

gestes<sup>56</sup>. »

Il compare les processus électroniques sur l'image, la lumière et les sons enregistrés à une loupe, qui permet de retrouver des choses que nous avons oubliées et qui appartiennent au monde intime. C'est une intention du geste qui est souvent perdue lorsque l'on joue d'un instrument. En pratiquant le violon ou le piano, nous étudions des techniques, des répertoires, et au fur et à mesure nous oublions cette sensation première qui nous a guidés vers cet instrument et vers la musique. Le travail autour de *Light Music* a été l'occasion pour Jean Geoffroy de s'en servir comme d'un outil pédagogique pour mettre les étudiants sur scène sans aucun outil, afin de retrouver leur expression initiale, de répondre à la question *que suis-je ?* « J'espère que vous existez sans instrument<sup>57</sup> » leur dit-il, en expliquant qu'un violon n'est qu'un amplificateur qui sert leurs expériences. Jean Geoffroy nous parle de Socrate et de la *maïeutique*, le concept utilisé dans la pédagogie. « Vous savez tout » dit-il à ses élèves, le rôle du professeur est de révéler par le travail cette connaissance, cette sensibilité qui existe déjà. Cela est possible grâce au geste et la simplicité du *Light Wall System*.

Avec la « musique de gestes », nous sommes immédiatement dans l'écoute, il y a une proximité avec le monde sonore, « à travers laquelle [nous] touch[ons] une intimité – celle du souvenir, de l'histoire, de [notre] culture, de [notre] vie<sup>58</sup> ». Le seul repère est simplement notre intuition, que chacun possède, dit le professeur. Le long apprentissage d'un instrument peut effacer la conduite corporelle et gestuelle naturelle propre à chacun. L'intuition et l'intimité sont des dimensions essentielles dans l'art. Le *Light Wall System* permet le contrôle sonore sans le contact tactile avec l'instrument mais avec le physique propre à chacun, qui est lié directement à notre intériorité.

Selon James Giroudon, directeur de Grame, le but est de faire de nouveaux outils relativement accessibles pour que tout élève puisse avoir une opportunité d'être dans le rapport avec le geste immédiat et se retrouver dans la situation de l'interprète et du créateur à la fois<sup>59</sup>. Il est certain que les nouvelles technologies ne doivent pas remplacer les instruments traditionnels mais elles permettent de donner une autre vision de la musique et de son apprentissage, ainsi que d'apporter une approche intuitive du travail grâce au dispositif, pour lequel on n'aura pas besoin d'explication avant son utilisation. Dans l'enseignement, dit Jean Geoffroy, parfois, moins on explique, mieux c'est. Il faut pousser l'étudiant à aller au bout de ce qu'on voulait lui faire comprendre.

Il existe aujourd'hui deux versions du *Light Wall System* : celle avec des capteurs, qui implique une complexité technique, et celle sans capteurs, relativement légère (une caméra, un ordinateur, quatre haut-parleurs, un moniteur, deux découpes et une table de mixage pour diffuser le son). Ce système hybride entre l'instrument et la pièce musicale possède une base qui peut être constamment reprogrammée. Dans ce cas, la présence de l'informaticien est nécessaire.

En plus de cet outil, Grame développe un écosystème d'applications pour les smartphones qui est issu de travaux avec le langage de programmation Faust. Créé

---

<sup>56</sup> Entretien avec Jean Geoffroy, réalisé personnellement au CNSMD, *op. cit.*

<sup>57</sup> Entretien avec Jean Geoffroy, réalisé personnellement au CNSMD, *op. cit.*

<sup>58</sup> Entretien avec Jean Geoffroy, réalisé personnellement au CNSMD, *op. cit.*

<sup>59</sup> Entretien avec James Giroudon, réalisé personnellement à Grame, *op. cit.*

en 2014, *SmartFaust* utilise aussi l'intelligence du geste pour explorer de nouvelles possibilités dans la création. C'est un outil numérique très léger car toutes les expérimentations sont faites par le biais d'un smartphone. Il n'existe pas de règle du jeu, mais plutôt une convention d'utilisation. Cette interaction peut se produire dans le cadre d'un atelier pour tous ; elle peut aussi se réaliser lors de créations avec orchestre, comme celle du compositeur Bernard Cavanna, issue d'une commande pour l'année 2016<sup>60</sup>.

Il est difficile de dire aujourd'hui si ces outils vont entrer dans le quotidien des musiciens, mais nous pouvons déjà constater qu'une esthétique particulière liée à la captation du mouvement est en train de s'installer en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Avec ces dispositifs nouveaux et interactifs, l'écoute du musicien-créateur évolue. Si pour enseigner la musique expérimentale ou la musique concrète, il est indispensable de réécouter le son, ici à l'inverse il y a un rapport direct entre le geste et l'écoute de la musique.

Cette nouvelle approche de l'expression gestuelle nous redonne la magie de la musique. Jean Geoffroy dit :

Avant, pour créer un son, il fallait aller dans un conservatoire, c'était précieux, c'était inouï [...] Il faut réintégrer cette notion de *l'inouï*. *Light Music* crée un rapport intime avec le geste, la réappropriation de la musique [...] On redécouvre ce qu'est le son, non pas parce qu'on vous a dit de le faire, mais parce qu'on l'entend [...] et c'est tout le corps qui l'entend – c'est fondamental<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Fiche du projet *SmartFaust* (Grame), consultable sur [http://www.grame.fr/wp-content/uploads/Smartfaust - GRAME - FR.pdf](http://www.grame.fr/wp-content/uploads/Smartfaust_-_GRAME_-_FR.pdf)

<sup>61</sup> Entretien avec Jean Geoffroy, réalisé personnellement au CNSMD, *op. cit.*

## Bibliographie récapitulative

Textes
AKOKA Gérard, <i>Entretiens de Pierre Boulez avec Gérard Akoka : composition, direction d'orchestre et interprétation</i> , Paris, éd. Minerve, 2015
BARBE Michèle, GUIOMAR, Michel, ALEXANDRE-JOURNEAU Véronique, <i>Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par l'autre : principes théoriques et démarches créatrices</i> , Paris, éd. L'Harmattan, 2011
BAYER Francis, <i>De Schönberg à Cage : essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine</i> , Paris, éd. Klincksieck, 1987
BERTHOZ Alain, <i>Le sens du mouvement</i> , Paris, éd. Odile Jacob, 1997
BERTHOZ Alain, <i>La Simplexité</i> , Paris, éd. Odile Jacob, 2009
DESROCHES Monique, STÉVANCE Sophie, LACASSE, Serge, <i>Quand la musique prend corps</i> , Montréal, éd. Presses de l'Université de Montréal, 2014
GENEVOIS Hugues, ORLAREY Yann, <i>Le son et l'espace : 1<sup>ères</sup> Rencontres musicales pluridisciplinaires</i> (Lyon, 1995) Lyon, éd. Aléas, 1998
GENEVOIS Hugues, ORLAREY Yann, <i>Musique et mathématiques : 2<sup>e</sup> Rencontres musicales pluridisciplinaires</i> (Lyon, mars 1996) Lyon, éd. Aléas, 2002
GENEVOIS Hugues, ORLAREY Yann, <i>Musique et arts plastiques : Rencontres musicales pluridisciplinaires</i> , musée d'art contemporain (Lyon, 1998), Lyon, Grame, 1998
IMBERTY Michel, GRATIER Maya, <i>Temps, geste et musicalité</i> , Paris, éd. L'Harmattan, 2007
JAUSS, Hans Robert, <i>Pour une esthétique de la réception</i> , Paris, éd. Gallimard, 1978
KOGLER Susanne, OLIVE Jean-Paul, <i>Expression et geste musical : actes de colloque</i> (8 et 9 avril 2010, Institut national d'histoire de l'art de Paris) Paris, éd. L'Harmattan, 2013
LANGLOIS Philippe, <i>Les cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma : archéologie et histoire d'un art sonore</i> ; Paris, éd. MF, 2012
STRANSKA Lenka, ZÉNOUDA Hervé, <i>Son, image, geste : une interaction illusoire ? actes du colloque The medium is the message, son-image-geste, une interaction illusoire</i> (23-25 mai 2013, Paris) Paris : éd. L'Harmattan, 2015
<b>Articles et sources en ligne</b>
Entretien Jean-Luc Plouvier avec Thierry De Mey, consultable sur : <a href="http://www.ictus.be/counterphrases">http://www.ictus.be/counterphrases</a>
Note de programme Counter Phases 2003, Cité de la musique, consultable sur : <a href="http://mediatheque.cite-musique.fr/simclient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=MULTIMEDIA&amp;EIDMPA=CMTN20030627091213">http://mediatheque.cite-musique.fr/simclient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=MULTIMEDIA&amp;EIDMPA=CMTN20030627091213</a>
Biographie de Thierry De Mey, catalogue de l'IRCAM, consultable sur : <a href="http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey#bio">http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey#bio</a>
Article sur <i>Light Music</i> de Thierry De Mey, catalogue de l'IRCAM, consultable sur : <a href="http://brahms.ircam.fr/works/work/22063/">http://brahms.ircam.fr/works/work/22063/</a>
Note de programme de <i>Simplicity, la beauté de geste</i> , consultable sur : <a href="http://www.charleroi-danses.be/fr/component/flexicontent/item/2261-simplicity-fr?Itemid=245">http://www.charleroi-danses.be/fr/component/flexicontent/item/2261-simplicity-fr?Itemid=245</a>

Entretien avec les interprètes de l'Ensemble Intercomporain, dans le reportage <i>Du geste à la musique</i> d'Anne Delrieu, consultable sur :
<a href="https://www.youtube.com/watch?v=dGfU1RkRNfA">https://www.youtube.com/watch?v=dGfU1RkRNfA</a>
<i>Rosas danst Rosas</i> / Thierry de Mey, réal. ; Anne Teresa De Keersmaeker, chorégraphie, consultable sur :
<a href="http://www.ubuweb.com/dance/keers_rosas.html">http://www.ubuweb.com/dance/keers_rosas.html</a>
<i>Musique de tables</i> / Thierry de Mey, consultable sur :
<a href="https://vimeo.com/66075077">https://vimeo.com/66075077</a>
<i>Light Music</i> / Thierry de Mey, consultable sur:
<a href="https://vimeo.com/24453131">https://vimeo.com/24453131</a>
Présentation de <i>Light Music</i> par Grame, consultable sur :
<a href="http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-FR.pdf">http://archive.grame.fr/Productions/Productions/Ressources/LightMusic/LIGHT_MUSIC-FR.pdf</a>
Fiche de production de <i>Light Music</i> , Grame, consultable sur :
<a href="http://www.grame.fr/prod/light-music">http://www.grame.fr/prod/light-music</a>
Article de Dominique Fober, Stephane Letz, <i>Les logiciels d'aie à la composition musicale</i> , consultable sur :
<a href="http://www.grame.fr/ressources/publications/RMPD99.pdf">http://www.grame.fr/ressources/publications/RMPD99.pdf</a>
Fiche technique de <i>Light Music</i> par Grame, consultable sur :
<a href="http://www.grame.fr/wp-content/uploads/Lightmusic.pdf">http://www.grame.fr/wp-content/uploads/Lightmusic.pdf</a>
Présentation de <i>SmartFaust</i> par Grame, consultable sur :
<a href="http://www.grame.fr/wp-content/uploads/Smartfaust_-_GRAME_-_FR.pdf">http://www.grame.fr/wp-content/uploads/Smartfaust_-_GRAME_-_FR.pdf</a>
Article de Barah Héon-Morissette, <i>Rien dans les mains... Light Music de Thierry De Mey</i> , consultable sur:
<a href="http://www.erudit.org/revue/circuit/2012/v22/n1/1008967ar.html?vue=resume">http://www.erudit.org/revue/circuit/2012/v22/n1/1008967ar.html?vue=resume</a>
Le site lié au livre de Philippe Langlois <i>Les cloches d'Atlantis</i> , consultable sur:
<a href="http://www.lesclochesdatlantis.com/">http://www.lesclochesdatlantis.com/</a>