

LA TRACE DU MOUVEMENT

Thierry De Mey

Charleroi Danses, Belgique
thierry.demey@skynet.be

RÉSUMÉ

Pour la séance de lecture / concert / projection, les pièces suivantes seront montrées :

- *Hands* (extrait) (stereo)
- *Silence must be !* (5.1)
- *Light Music* (8.1)
- *Tippeke* (extrait) (8.1)
- *Prélude à la mer* (extrait) (5.1, triptyque)
- *Counterphrases* (extrait) (5.1, triptyque)

D'autres documents illustreront la présentation. Ce document propose des extraits d'entretiens qui étayent le propos de Thierry De Mey.

1. ENTRETIENS

1.1. Extraits du cahier spécial de MOUVEMENT consacré à Thierry De Mey

Y a-t-il un vocabulaire, un système que vous mettez en place ? Peut-on parler d'un répertoire de sonorités, de gestes et d'images, qui alimenterait votre travail et dans lequel vous piocheriez ?

Est-ce parce que tout mon trajet s'est tracé dans le voisinage de la danse, du mouvement ? Même si j'ai également écrit pour des ensembles et des orchestres, je pense beaucoup la chose musicale en termes de mouvements. Et je n'en ai pas fini avec cela, puisque je suis en train de penser plusieurs systèmes pour noter *Light Music* (2004) et de voir jusqu'où pousser cette corrélation entre mouvement et musique. J'ai créé des patterns pour des danseurs, des partitions dans l'espace, mais je n'ai jamais véritablement noté les mouvements des danseurs.

En tant que compositeur, j'ai toujours été intrigué par l'exploration du champ du geste musical. Quand un geste est-il générateur de mouvements ? Quand existe-t-il pour lui-même ? Dans *Musique de tables* (1987), des gestes produisent du son, mais il y a également des gestes qui existent pour eux-mêmes, souverainement chorégraphiques. Lorsque j'ai affaire à des percussionnistes très entraînés, ils n'envisagent souvent que la partie productrice de son. Or je fais très attention à ce qu'ils exécutent une figure dans sa pleine hauteur, le cercle par exemple. Ces questions sont fondamentales car elles traitent directement de l'écriture, du "sens"

musical, de la "musique de la musique". Au croisement de systèmes symboliques et analogiques, par quelles opérations de réduction de la pensée musicale, par nature multi-dimensionnelle, arrive-t-on aux deux dimensions de la feuille de papier : la partition ? Partition qui elle-même renaîtra sous forme de musique, à la rencontre d'une vie, d'un mouvement : celui de l'interprète.

Wittgenstein dit que la beauté d'une phrase de Brahms, lorsque l'on ne peut plus l'expliquer par des mots, va induire un geste de la main qui continue le fait musical. Notre main prolonge le mouvement comme pour attraper un indicible, une poésie en soi. Tout cela touche de très près à la manière dont notre esprit fonctionne, dont il perçoit la musique et le mouvement... Toutes ces questions s'enchaînent, s'enchâssent.

Sauf à considérer qu'il s'agit d'une seule et même voie ! Cette fusion entre le visuel et l'auditif, on la trouve ainsi dans ce titre de Paul Claudel : L'OEil écoute.

J'ai quelque peu fait ma spécialité de ce rapport ! Un geste dansé qui marche bien sur une musique : cela relève d'une certaine évidence pour moi. Je vois tout de suite si cela fonctionne ou pas. Si cela ne marche pas, je peux mettre en branle les fonctions analytiques pour essayer de décrypter pourquoi cela ne marche pas. Parfois, j'aurai une réponse, mais la plupart du temps la formulation échoue. Je cherche toujours à circonvenir ce "truc" indicible. Le phénomène opère dans les deux sens. Si je vois une belle phrase de danse, j'entends tout de suite des rythmes, des sons. C'est un peu de la synesthésie qui se rapporterait au mouvement.

Dans ce dialogue permanent, que vous ont apporté les nouvelles technologies, celles-là mêmes dont on dit justement qu'elles n'ont pas de corps ?

Avec *Light Music* (2004), je me suis dit qu'elles pouvaient donner une nouvelle physicalité au son. Je dois avouer que les nouvelles technologies m'ont permis d'accroître mon champ d'investigation.

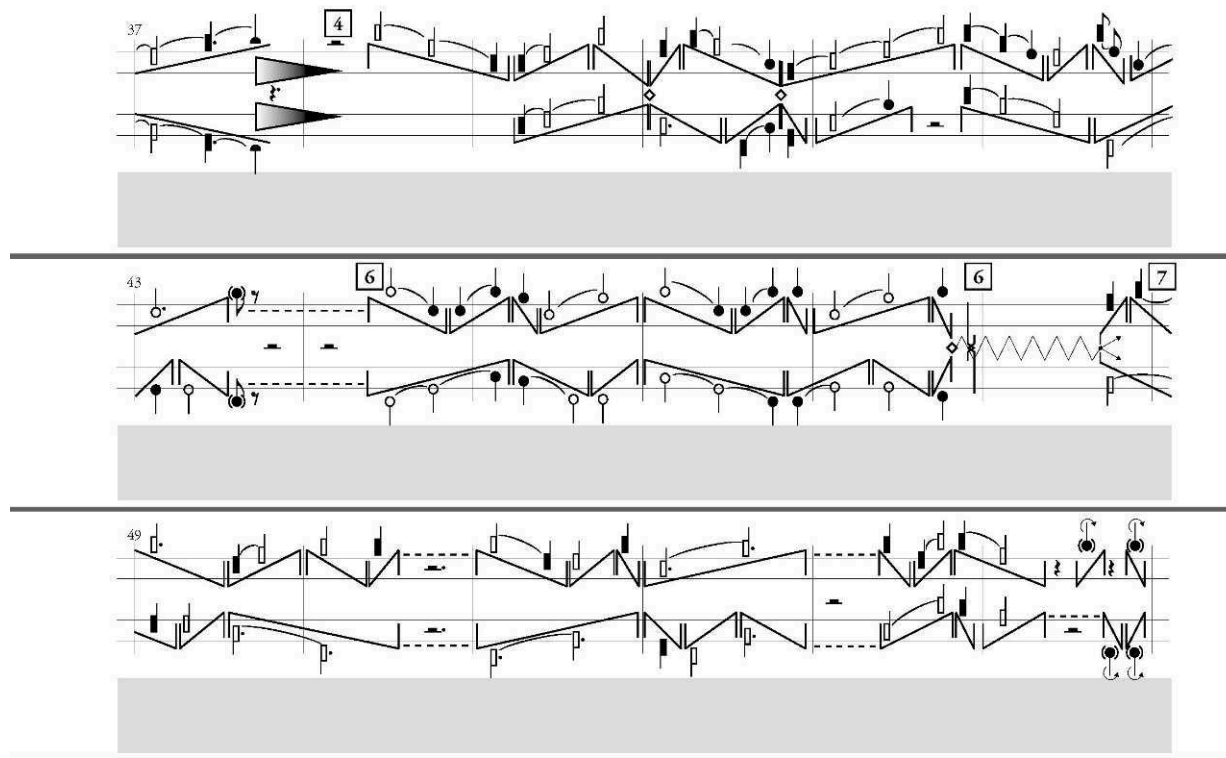


Figure 1: Extrait de la partition de *Light Music* (2004)

Après une représentation de *Light Music*, j'ai eu une discussion avec Pina Bausch, que cette pièce avait beaucoup touchée. Elle est venue dans les loges – j'étais très impressionné – pour me demander si j'avais fait ça avec le coeur, car, pour elle, c'était une pièce du coeur. Elle m'a alors avoué que, pour la première fois, les nouvelles technologies l'avaient bouleversée, parce que la générosité était présente... Je n'ai jamais pensé avoir inauguré une nouvelle forme d'art. De même, je n'ai jamais eu de frissons particuliers à l'idée d'employer des technologies militaires, policières. Ce sont des outils venus à point nommé dans mon champ. J'ai l'impression que la posture absolument low-tech, dans laquelle l'on se refuserait d'aborder les nouvelles technologies, est difficilement tenable. C'est un peu comme décider de vivre sans voiture, sans ordinateur, sans téléphone. On finirait par se retrouver comme un Robinson Crusoé au milieu de sa propre ville.

1.2. Extraits d'interview par Jean-Marc Adolphe et Charlotte Imbault: *L'informatique du mouvement*, analyse par Jérémie Szpirglas

«Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont ces nouveaux outils ouvrent des brèches dans nos pratiques.»

Avec Thierry de Mey, tout est affaire de mouvement. Aussi, quand, en 2002, sa série de *Musiques de geste* se tait – au sens littéral du terme : l'exécution de *Silence*

must be! se déroule dans un silence complet, il n'y a plus un son, seulement un chef d'orchestre qui, seul en scène, bat pour le public une polyrythmie proliférante, comme une machine bien huilée qui s'emballerait dans le vide –, l'aspect musical de sa recherche artistique semble être dans l'impasse. «A la sortie de ce travail, se souvient-il, j'ai eu le sentiment d'avoir touché du doigt une question essentielle pour moi, d'avoir atteint ce point limite où le geste musical – qui a pour objet de produire du son avec le moins de perte d'énergie possible – cesse d'être fonctionnel et devient chorégraphique – donc susceptible de mettre en branle une musique de la musique, un mouvement musical dans la tête des auditeurs-spectateurs. J'étais arrivé au bout de ce parcours qui avait commencé avec *Hands*, puis *Musique de tables* et je ne savais pas comment passer à autre chose. Quand on a atteint la page blanche, le tableau blanc – cette fascination pour le trou noir que tous les arts portent en eux, à leur manière, comme une tentation – comment le dépasser ? » *Silence must be!* est à bien des égards un point de non-retour, qui s'accompagne d'un long moment de doute. Une fois la musicalité rendue au geste lui-même – jusqu'à le priver du son afférent – une fois le geste réhabilité dans sa musicalité propre, que faire ? Thierry de Mey envisagera même sérieusement l'abandon pur et simple de la composition, pour se consacrer entièrement à son travail de cinéaste.

C'est alors qu'il rencontre l'un des réalisateurs en informatique musicale de l'IRCAM, Laurent Pottier, alors au GEMM de Marseille. Laurent Pottier a vu *Silence must be!* et lui conseille d'aller voir du côté des technologies de captation du geste. Ces technologies, qui tâtonnent depuis les années 1980, commencent à l'époque à donner quelques résultats – notamment grâce à la croissance exponentielle de la puissance des ordinateurs.

« D'une certaine manière, cette rencontre avec ces nouvelles technologies d'informatique musicale a été salvatrice. »

En ouvrant de nouveaux horizons au rapport entre musique et mouvement, en faisant de l'interprète le générateur – en même temps que le manipulateur – du son électronique, en conservant à la musique cet aspect cinématique essentiel à ses yeux, la captation de geste a débloqué un processus créatif alors à l'arrêt. Et c'est ainsi qu'est né le projet *Light Music*.

Création commune de trois hommes – Thierry de Mey, bien sûr, mais aussi Christophe Le Breton, ingénieur au GRAME de Lyon, et le percussionniste Jean Geoffroy –, *Light Music* désigne autant la pièce elle-même que l'outil développé pour l'occasion : un instrument à part entière, qui allie capteurs de mouvement (accéléromètres et gyroscopes placés sur les poignets de l'interprète), reconnaissance vidéo du geste (notamment grâce à un « mur de lumière » qui agit comme un interrupteur on/off : si les mains de l'interprète sont en mouvement dans la lumière, l'ordinateur génère et/ou module les sons, sinon, il est inerte) et projection vidéo. Il y a ainsi un petit côté « J'en ai rêvé, l'informatique musicale l'a fait » dans les rapports qu'entretient Thierry de Mey avec la technologie. L'arrivée des premiers séquenceurs, qui lui évite de découper les bandes à la main, constitue pour lui une vraie joie. Puis, à l'heure des premiers balbutiements de l'écriture spectrale, le jeune compositeur s'y attelle avec enthousiasme – mais de manière parfaitement artisanale : il va même jusqu'à dessiner une gigantesque courbe logarithmique des fréquences sur les murs de son salon, tapissés de papier millimétré pour repérer partiels et autres harmoniques. Le calcul d'une simple progression harmonique lui prend la moitié du temps de composition de son premier Quatuor à cordes. Aussi, lorsqu'il arrive à l'IRCAM pour travailler sur *Amor constante más allá de la muerte* avec Anne Teresa de Keersmaecker, la puissance de calcul des ordinateurs est pour lui une bénédiction.

« C'était mon premier séjour dans ce grand magasin, se souvient-il avec une lumière enfantine dans la voix, et j'y découvrais tous ces jouets merveilleux. »

Il ne faut pas négliger en effet l'attitude foncièrement ludique avec laquelle Thierry de Mey aborde ces diverses technologies – qu'elles offrent une aide informatisée à la composition ou des traitements en temps réel de la matière sonore.

« Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont ces nouveaux outils ouvrent des brèches dans nos pratiques. Face à un nouvel objet, mon premier réflexe est de jouer

avec, pour tester ses limites, et voir jusqu'où il va m'emmener. »

Et, comme toujours chez de Mey, la clef de compréhension est invariablement le mouvement : un objet, qu'il soit artistique ou informatique, n'est exploitable que s'il résiste à la confrontation avec le geste – celui du danseur ou du musicien, ou même celui du spectateur (comme ce sera le cas dans l'installation *From Inside*, qui livrera au public l'instrument développé pour *Light Music*, en y ajoutant une petite épice venue des jeux vidéos).

« Avec le mouvement, tout est synthétique : mélodie, harmonie et rythme ne sont pas envisagés comme des entités distinctes. Un mouvement se passe dans l'espace et le temps, dans le mental et le corps. Et c'est par le biais du mouvement que j'aborde jusqu'aux aspects les plus strictement musicaux de mon travail : mouvement de zoom, de courbe, d'accélération... »

Kinok, musique de ballet pour ensemble instrumental (sans électronique), s'ouvre ainsi comme un travelling arrière : partant d'un gros plan sur un son multiphonique de hautbois, on élargit le cadre en répartissant le spectre de ce son aux clarinettes, puis en l'éclatant au reste de l'ensemble orchestral, vents et cordes.

« Le son est immobilisé, gelé (pour mieux l'analyser), puis projeté sur des durées musicales plus ou moins longues pour en faire des lignes qui peuvent évoluer dans le temps. Dans cette pièce, nous avons en outre imaginé d'associer chaque instrument à un danseur sur scène – et la torsion temporelle se reproduit ainsi dans la chorégraphie. Dans *Tippeke*, le principe sera plus ou moins le même, en partant cette fois de la voix d'Anne Teresa qui chante une comptine flamande. Je l'ai même élargi grâce au geste cinématographique : m'emparant de sons naturels, que je filtre très finement et précisément, j'en joue selon des techniques empruntées au lexique propre du cinéma. »

Cette démarche préhensible et ludique présente toutefois des dangers bien réels : on peut, d'une part, tomber dans le piège de la démo, où la présentation des possibilités d'un outil se substitue au projet artistique, et, d'autre part, on risque une uniformisation de l'esthétique.

« Il faut savoir dépasser la technologie, martèle Thierry de Mey, ne pas faire l'économie de ce moment où l'on rêve – où l'oeuvre est librement mentalisée, affranchie de toutes contingences technologiques ou techniques. On constate aujourd'hui combien les artistes ont tendance à faire l'impasse sur cette étape, au cinéma surtout : le numérique permet de filmer des heures et des heures – alors qu'auparavant, avec du film argentique, on pensait bien en amont ses plans et son story-board. »

« J'observe d'ailleurs, ajoute-t-il, que les concepts d'informatique musicale eux-mêmes mettent beaucoup plus de temps à se mettre en place que les technologies : nous travaillons aujourd'hui peu ou prou avec les mêmes processus qu'il y a quarante ans – nous les réalisons plus facilement, mais ce sont exactement les mêmes. Les nouveaux concepts sont excessivement rares. »

Chez Thierry de Mey, au contraire, l'outil informatique sait parfois s'effacer tout à fait. *Equi Voci*, par exemple, permet de réguler le rythme d'écoulement d'un film pour l'adapter au temps musical – sans contraindre le tempo et les musiciens (qui jouent en direct) au sein d'une structure temporelle trop rigide. Mêlant suivi de partition, calcul instantané du tempo et modulation vidéo, le but de ce procédé est justement d'être indétectable par le spectateur.

A ses yeux, l'informatique – et notamment l'informatique musicale – représentent ainsi une interface, avant toute autre chose. Interface entre le compositeur et le son, entre l'interprète et le son, entre le geste et la musique – comme dans *Light Music* –, entre le public et l'oeuvre. Et, pour cet artiste en constante recherche de pluridisciplinarité, l'informatique devient une réponse à son besoin d'interaction entre les disciplines : « Je sais d'expérience que si l'on additionne simplement les couches, sans les unir d'une quelconque manière, ces couches s'annihilent ou entrent en compétition. Je crois à l'art complet plus qu'à l'art total, à l'interpénétration des disciplines plus qu'à leur juxtaposition. »

2. BIOGRAPHIE

Thierry De Mey, né en 1956, est compositeur et réalisateur de films.

Une grande partie de la production musicale est destinée à la danse et au cinéma. Il fut souvent bien plus qu'un compositeur, mais aussi un précieux collaborateur dans l'invention de "stratégies formelles". Ses principales réalisations et compositions sont *Rosas danst Rosas*, *Amor constante*, *Kinok*, *April me* (chorégraphies Anne Teresa De Keersmaecker); *What the body does not remember* et *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (chorégraphies de Wim Vandekeybus), *Musique de table*, *Frisking* pour percussions...

Les installations de Thierry De Mey où interagissent musique, danse, vidéo et processus interactifs ont été présentées dans des manifestations telles que les biennales de Venise, de Lyon et en de nombreux musées. Retenons entre autres *Deep in the wood*, *Light Music*, *Counter phrases*, *From Inside*, *Rémanences* et enfin *Equi Voci*, polyptique de films accompagné d'un orchestre philharmonique.