

Spectral-Pop

Jeudi 16 février, 20h

Ircam, Espace de projection

Florian Lauridon violoncelle

L'itinéraire

Léo Margue direction

Étienne Démoulin électronique Ircam

Jérémie Bourgogne diffusion sonore Ircam

Fausto Romitelli

Your time is over

Création française

Didem Coşkunseven

Dawn Chorus, commande de l'itinéraire, avec le soutien de la Sacem

Création 2023

Entracte

Carmine-Emanuele Cella

I am in blood, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de l'itinéraire

Création 2023

Durée du concert: 1h20

Rencontre avec les artistes, au bord du plateau, à l'issue du concert

Collaboration scientifique Benjamin Matuszewski, équipe Interaction son musique mouvement Ircam-STMS,
Benôit Alary, équipe Espaces acoustiques et cognitifs Ircam-STMS

Coproduction Ircam-Centre Pompidou, L'itinéraire

Avec le soutien de la FACE Foundation et de la Sacem

ircam
Centre
Pompidou



l'itinéraire



sacem
Ensemble faisons vivre la musique

la culture avec
la copie privée

Spectral-Pop

Jeudi 16 février, 20h
Ircam, Espace de projection

Fausto Romitelli

Your time is over (1993)

pour violoncelle et ensemble, éventuellement amplifiés

Effectif : violoncelle solo, flûte basse, clarinette basse, basson, cor, percussion, piano, violon, alto, violoncelle

Durée : 12 minutes

Éditeur : Ricordi

Création : le 11 mai 1994, au Grand Auditorium Gulbenkian de Lisbonne, dans le cadre de Rencontres de musique contemporaine de la Fondation Gulbenkian, par Jacopo Scalfi (violoncelle) et l'Ensemble 2E2M sous la direction de Paul Méfano

Le catalogue de Fausto Romitelli, pourtant disparu prématurément à l'âge de 41 ans, couvre plus de 22 années. On ne trouvera néanmoins parmi ses 33 partitions qu'une seule et unique œuvre concertante : *Your time is over* pour violoncelle et ensemble.

Violoncelliste de L'itinéraire, Florian Lauridon a longtemps côtoyé le compositeur et admire chez lui « une sorte d'instinct phénoménal dans la compréhension de cet instrument, qui n'était pourtant pas le sien. Tout est parfaitement jouable, la technique est totalement comprise. Par exemple, il avait cette manie de vouloir consigner sur la partition les coups d'archet : même si cela relevait plutôt de la confirmation des phrasés, cela témoignait de sa compréhension de la technique d'archet. J'en veux pour preuve le début de *Your time is over* : lorsque ses indications de liaison ne sont pas compatibles avec les phrasés, il n'écrit pas les coups d'archet. »

La partie soliste est ainsi une « orgie de doubles cordes », mais écrites avec une telle intelligence qu'elles restent parfaitement jouables. Il en va de même pour les tempi, très rapides.

Autre caractéristique distinctive de son écriture pour violoncelle : des glissandos en cascade.

Pour Florian Lauridon, toutefois, ces glissandos n'ont que peu à voir avec ceux d'un Xenakis dans *Nomos Alpha*, et beaucoup plus avec le jeu de guitare d'un Jimi Hendrix. *Your time is over* est ainsi un exemple emblématique du métissage dont Romitelli était friand, entre formalisation méticuleuse héritée des musiques de tradition écrite (du baroque à l'opéra italien et au-delà) et vécu organique de l'univers du rock.

On retrouve également cet imaginaire du rock dans les indications d'amplification de l'œuvre – Romitelli précise qu'elle n'est nécessaire que si l'acoustique de la salle de concert n'est pas suffisamment réverbérante.

Florian Lauridon se souvient : « Pour les œuvres amplifiées ou avec électronique, c'était le plus souvent Fausto qui était aux manettes. Il aimait générer un son rock, très puissant et je pense que c'est aussi sur l'amplification qu'il se reposait pour gérer les équilibres et le dialogue concertant. »

L'œuvre se présente sous la forme de deux vastes crescendos, séparés par une courte respiration. Dans le deuxième, au jeu sur les tessitures et l'harmonie s'ajoutent bientôt des sons distordus et saturés, obtenus grâce à un stress expressif imprimé sur les cordes. Toute cette tension nous conduit à une dernière section, une très courte coda, qui fait entendre comme une pulsation cardiaque, sur laquelle le claviériste doit murmurer le titre : « Your time is over. »

La grande majorité des titres de pièce de Fausto Romitelli sont en anglais. Certains sont des hommages à la culture pop ou rock qu'il aimait tant et citait souvent. Dans le cas présent, Florian Lauridon pencherait plutôt pour une explication liée à la biographie du compositeur : c'est exactement dans ces années-là que la maladie qui allait l'emporter a été diagnostiquée.

« On entend dans sa musique une urgence extrême, conclut le violoncelliste. C'est ce qui en fait la puissance expressive, en même temps que sa sincérité vitale. »

Jérémie Szpirglas

Didem Coşkunseven

Dawn Chorus (2023)

pour vibraphone, marimba et électronique

Effectif : 2 percussionnistes (sur vibraphone et marimba)
et électronique spatialisée

Durée : 10 minutes

Commande : L'itinéraire avec le soutien de la Sacem

Non édité

Dispositif électronique : synthèse spatiale

Réalisation informatique musicale : Didem Coskunseven

Diffusion sonore Ircam : Jérémie Bourgogne

Création

Dawn Chorus, que l'on peut traduire par « le chœur de l'aube », désigne ce moment du début de journée où les oiseaux se mettent à chanter. Dans *Dawn Chorus*, Didem Coskunseven mêle à nouveau ses goûts et intérêts personnels pour le jazz modal avec une électronique à l'esthétique contemporaine, soulignant la joie simple qu'il y a à écouter de la musique – que l'on pourrait tout aussi bien appeler le *duende*. *El duende* désigne en effet le pouvoir d'envoûtement et d'évocation de l'art : il trouve sa source au plus profond de notre être en tant que réponse physique ou émotionnelle à la réception d'une œuvre. C'est ce qui fait naître le frisson, ce qui fait sourire ou pleurer, en tant que réaction charnelle à une performance artistique particulièrement expressive. Le concept donna naissance à une théorie développée par Federico Garcia Lorca.

Cependant, ce qui intéresse Didem Coşkunseven dans *Dawn Chorus* est moins le *duende* en lui-même que ce frisson d'enchantement suscité par l'acte « d'écouter de la musique » en concert. Elle aspire ainsi à créer un « état d'émotion exacerbé », dont nous pourrions faire l'expérience collectivement ; une expérience qui serait plongée dans l'espace performatif.

Carmine-Emanuele Cella

I am in blood (2022-2023)

pour quinze musiciens et électronique live

Effectif : flûtes, hautbois (aussi cor anglais), clarinette en *si* bémol (aussi clarinette basse), basson, cor, trombone, 2 percussionnistes, piano, accordéon, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et électronique live

Durée : 30 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou et L'Itinéraire

Éditeur : Suvini Zerboni

Dédicace : « À mes parents, Ornella Pianosi et Bernardino Cella »

Dispositif électronique : temps réel, instruments augmentés, diffusion ambisonique

Réalisation informatique musicale Ircam : Étienne Démoulin

Électronique Ircam : Étienne Démoulin

Diffusion sonore Ircam : Jérémie Bourgogne

Design sonore additionnel : Nicola Casetta

Collaboration scientifique : Benjamin Matuszewski, équipe Interaction son musique mouvement Ircam-STMS, Benoît Alary, équipe Espaces acoustiques et cognitifs Ircam-STMS.

Création

L'année 2020 a été difficile, pour tout le monde. J'ai vécu le premier confinement aux États-Unis. Je vivais alors à Berkeley, dans une petite maison sans jardin. On ne pouvait pas sortir pendant la journée et on avait le sentiment que la fin du monde approchait. La loi martiale est également entrée en vigueur dans la région de la baie de San Francisco pendant quelques semaines : il n'était alors plus possible de sortir, de jour comme de nuit. Les soldats sillonnaient les rues de San Francisco. L'ambiance était surréaliste et nauséabonde. Le recours à la loi martiale avait été motivé par une série d'émeutes en réaction aux meurtres racistes perpétrés par la police à la mi-2020, dont celui de George Floyd.

Au cours de ces mois, j'ai souffert de la situation globale mais aussi de diverses contrariétés plus personnelles. Contrairement à de nombreux artistes qui, au cours de ces mois, ont réussi à transcender l'épreuve, la situation que je vivais m'a conduit à une fermeture totale au monde. Je n'ai pas été en mesure d'élaborer de transfiguration cathartique des événements et n'ai fait qu'intérioriser.

La convergence de ces souffrances « sociale » et personnelle m'a fait vivre une épiphanie. Me sentant « compromis », en tant qu'individu et membre de notre société, quelques vers du *Macbeth* de Shakespeare me sont venus à l'esprit :

*I am in blood
Stepped in so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er.*
(dits par Macbeth, Acte III, Scène 4, 136–8)

*J'ai marché si loin dans le sang que, si je ne traverse pas
le gué, j'aurai autant de peine à retourner qu'à avancer.*
(Traduction de François-Victor Hugo, Livre de Poche)

Ces vers m'ont fait penser à Derek Chauvin, le policier qui a étranglé George Floyd en posant son genou sur son cou pendant dix minutes. Il a fallu dix minutes pour le tuer, dix minutes pendant lesquelles George Floyd a imploré grâce, disant qu'il ne pouvait plus respirer, appelant sa mère à l'aide. Alors je me suis demandé si Derek Chauvin s'était un instant, au cours de ces dix minutes, dit qu'il était allé trop loin et que revenir en arrière lui était désormais aussi difficile que de continuer à tuer. Je me suis demandé s'il avait continué à tuer parce qu'il se sentait d'ores et déjà trop impliqué, compromis.

Deux ans plus tard, j'ai ressenti le besoin d'exprimer ces sensations : cette pièce en est le résultat.

Carmine-Emanuele Cella

Entretien avec Carmine-Emanuele Cella

La musique comme expérience charnelle

I am in blood est votre quatrième pièce réalisée à l'Ircam. Dans *Reflets de l'ombre*, vous tentiez de réconcilier vos recherches théoriques (à la fois musicales, philosophiques et mathématiques), en mettant aux prises un orchestre et une informatique mimétique tentant d'en apprendre et « objectiver » symboliquement le discours. Dans *Inside Out*, vous travaillez, en même temps qu'à l'augmentation des instruments (notamment de percussion) à une écriture *hic et nunc*, « ici et maintenant », pour l'espace et le temps donnés de la performance – une réflexion poursuivie dans *Atlas*, performance imaginée avec Dimitris Kamarotos et Valerio Tricoli, qui se déroulait en plusieurs lieux à la fois. Comment cette nouvelle création s'inscrit-elle dans votre cheminement esthétique et vos recherches dans le domaine de l'informatique musicale ?

Elle est une continuation du travail engagé avec *Inside Out*. Laquelle pièce était en fait le premier volet d'un cycle qui en compte quatre, intitulé *Les espaces physiques* (la référence à Grisey n'étant évidemment pas innocente). Dans *Inside Out*, créée par les Percussions de Strasbourg au Centquatre-Paris, je plongeais le public dans une sorte d'instrument géant, dont les corps vibrants étaient disséminés autour de la salle, celle-ci servant comme de caisse de résonance. A suivi *Kore*, toujours pour les Percussions de Strasbourg, cette fois pour l'espace spécifique du Hangar Bicocca à Milan, dans laquelle les six musiciens étaient éloignés de 50 mètres les uns des autres. Dans *Dendrum*, ensuite, créée au McGill-CIRMMT de Montréal par le Sixtrum Ensemble, je plaçais deux percussionnistes au centre d'une salle, jouant sur une sorte « d'arbre de percussions » augmentées. L'idée, chaque fois, était d'occuper l'espace avec des mouvements de sons. *Kobi*, enfin, créée par Tâm Nguyen des Percussions de Strasbourg

au printemps dernier, transformait l'espace atypique du Santeria Toscana de Milan en gigantesque Mbira augmenté : les vibrations des lamelles du Mbira faisaient résonner des plaques métalliques installées dans toute la salle.

Composer *Les espaces physiques* a été une expérience fondatrice pour moi. Mon rapport au musicien-interprète a profondément changé de nature. Le musicien est à présent au cœur de la composition. Ce sont des pièces que je n'ai pas composées seul : je les ai co-crées, co-composées avec les interprètes auxquels elles étaient destinées. Et, à bien des égards, l'instrument même pour lequel nous composons ensemble s'inventait au fil de la composition. De même que la notation. *Inside Out* était notée sur une partition traditionnelle. Mais, au fil des pièces, celle-ci a laissé place à un script, ou un story-board. Au bout d'un moment, en effet, la partition devenait presque superflue, la notation non nécessaire : l'essentiel de la transmission passait par le geste, l'oral.

Un art aussi contextuel, qui de surcroît se passe d'écrit, pose nécessairement la question de sa pérennité.

Tout à fait ! Et, pour reprendre une pièce, dans quelque circonstance que ce soit (avec le même interprète ou non, dans le même lieu ou un autre), un travail similaire de recontextualisation de la performance s'impose. La performance elle-même évolue. Ce n'est finalement plus la même pièce. D'autant plus que, la technologie évoluant aussi, tous les outils sont à mettre à jour, voire à reconstruire.

Ma présence est donc indispensable, les pièces ne peuvent vivre de manière autonome. Ce qui signifie que, tant que je suis vivant, ma musique l'est aussi. Jusqu'à ce que je meure. Et ma musique m'accompagnera dans la mort.

Je ne crois pas à la reproductibilité de l'œuvre. Le titre du cycle, *Les espaces physiques*, le dit bien : il faut y être. On écoute avec le corps, en étant présent, physiquement, dans le lieu et au moment de la performance. Sans cette épiphanie, pas de pièce. Le projet *I am in blood*, créé ce soir, s'inscrit pleinement dans cette démarche.

Bien sûr, composer pour un grand ensemble suppose une autre méthodologie, avec un calendrier plus traditionnel, et l'impossibilité d'approfondir autant le travail qu'avec des ensembles plus réduits ou des solistes : la partition est nécessaire, il faut la boucler et l'envoyer.

Nous avons quand même pu mener de petits ateliers de construction du geste instrumental, mais avec seulement quelques musiciens de L'itinéraire. Nous avons exploré les possibilités ouvertes à la fois par un instrument et le musicien qui le joue, et répété des fragments de la pièce, pour valider ou invalider certaines idées.

***I am in blood* bénéficie en outre du dôme ambisonique de l'Espace de projection : on imagine aisément que cela va aussi dans le sens du *hic et nunc*.**

Très juste : l'espace est essentiel ici. Les musiciens sont disposés en trois dimensions autour du public et la diffusion ambisonique permet elle aussi de simuler un espace en trois dimensions. L'idée étant bien sûr de faire dialoguer les deux espaces. J'essaie donc de répartir les deux sur plusieurs espaces, parfois mouvants. On joue sur le contexte, sur l'augmentation et l'extension des instruments (avec des transducteurs placés sur les instruments eux-mêmes, même les instruments à cordes, mais aussi avec un nouveau vocabulaire de gestes instrumentaux), ce qui impacte nécessairement, et le timbre, et le jeu instrumental. De plus, le jeu des musiciens peut aussi, via l'informatique musicale, mettre en vibration les plaques tonnerres, des grosses caisses et quelques autres instruments de percussions – certains étant joués exclusivement par l'intermédiaire de l'électronique et d'autres par les percussionnistes et par l'électronique, parfois en même temps.

Les événements que vous évoquez dans votre texte au sujet de *I am in blood*, les confinements et la mort de George Floyd, vous font faire un pas supplémentaire dans la contextualisation de l'œuvre, puisque celle-ci s'inscrit alors pleinement dans son temps et la société qui la voit naître.

La création artistique est toujours déterminée par le contexte social et culturel qui la voit naître. Ainsi mon écriture musicale s'inscrit-elle dans l'héritage de la musique spectrale. De même cette pièce est née dans le contexte des émeutes qui ont suivi la mort de George Floyd – en réaction, non seulement aux circonstances de sa mort, mais aussi à mon inscription dans cette société qui a laissé cette mort se faire dans ces circonstances.

L'une des particularités de votre démarche compositionnelle est que vous menez une double carrière de chercheur (en mathématiques appliquées) et de composition : cela change-t-il votre approche des outils technologiques ?

Le fait est que j'ai moi-même contribué à la mise au point et au code de certains outils. Entre 2008 et 2010, avant même que mon travail de compositeur ne soit reconnu, j'ai ainsi beaucoup travaillé sur la synthèse par modèle physique – notamment celle d'un son de piano. Une expérience dont j'ai beaucoup appris.

Mon travail de compositeur s'accompagne presque toujours d'une forme d'artisanat instrumental.

Comment avez-vous approché ici l'ambisonique, au développement duquel vous n'aviez pas travaillé ?

J'en connais depuis longtemps déjà les principes physiques et la technique. Mais je n'avais encore jamais travaillé avec, dans le cadre de mon métier de compositeur. La spatialisation a toujours revêtu pour moi un aspect très critique et, n'étant pas convaincu par la virtualité de l'espace, j'ai préféré jusqu'ici le réel (le physique) au virtuel. Cependant, avec *I am in blood*, j'ai voulu travailler sur une autre vision de la spatialisation, avec la coexistence d'espaces sonores multiples dans un même

lieu – une idée propice à l'utilisation de l'ambisonique. Mon sentiment, de manière générale, est qu'un outil d'informatique musicale tel que l'ambisonique n'est justement que cela : un outil. Y avoir recours nécessite en amont l'élaboration d'une théorie compositionnelle de l'espace, afin de déterminer le paradigme spatial à l'œuvre dans la pièce, pour asservir ensuite l'outil à ce paradigme.

S'agissant de contexte, vous partagez l'affiche de ce concert avec un de vos compatriotes, le trop tôt disparu Fausto Romitelli, et avec une jeune compositrice turque, Didem Coskunseven : que vous inspire ce voisinage ?

Je me sens assez proche de Fausto Romitelli, qui s'inscrivait lui aussi dans l'héritage du courant spectral. Son *Professeur Bad Trip* est même la première partition que j'ai empruntée à la médiathèque de l'Ircam ! Lorsque je suis arrivé à l'Ircam en 2007, je venais de recevoir une commande du Divertimento Ensemble, laquelle commande devait faire intervenir un soliste improvisateur. Mon intention était de mélanger les deux langages mais je n'étais pas du tout satisfait de ce que j'avais produit. J'étais là en tant que chercheur en mathématiques, mais je suis quand même allé voir Yan Maresz, alors professeur au Coursus de composition et d'informatique musicale, pour lui demander conseil. La première chose dont il m'a parlé, c'est Romitelli ! Romitelli et sa manière de s'approprier des éléments du pop pour les formaliser et les conjuguer à une tradition écrite. L'autre compositrice au programme, Didem Coşkunseven, est une musicienne exceptionnellement douée que j'ai rencontrée à Berkeley, où elle prépare son doctorat en composition. Je pense que son esthétique musicale est passionnante, bien que très éloignée de la mienne, et possiblement bien plus ouverte à divers langages. J'ai le sentiment que ce concert, intitulé « Spectral-Pop », offre un joli aperçu de la manière dont la musique spectrale pourrait évoluer à l'avenir.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Biographies

Fausto Romitelli (1963-2004) composition

Fausto Romitelli étudie avec Franco Donatoni. Ses premiers grands modèles sont Ligeti, Scelsi, puis Stockhausen, Boulez et Grisey. Sa production des années 1980 témoigne déjà de l'importance qu'il accorde au son comme « matière à forger », selon son expression. Dans les années 1990, il poursuit son investigation du sonore à Paris, à l'Ircam et avec les musiciens de L'itinéraire. Ses expériences sur la synthèse sonore et l'analyse spectrale irriguent dès lors son œuvre.

Compositeur non formaliste, Romitelli ne craint pas l'hybridation, et décloisonne la frontière entre musique savante et populaire. Distorsion, saturation, inspiration du rock psychédélique, harmonie « sale » font partie de son univers musical.

brahms.ircam.fr/Fausto-Romitelli

Didem Coşkunseven (née en 1985) composition

Didem Coşkunseven est une compositrice, musicienne et artiste sonore formée à l'Ircam et installée à Paris. Ses œuvres vont de la composition pour des ensembles spécialisés en musique contemporaine à l'arrangement de chansons, en y combinant toujours ses goûts musicaux ancrés dans le jazz modal avec électronique.

Elle produit également le design sonore de divers projets en collaboration avec des chorégraphes et des vidéastes. Didem a étudié la musique, les arts visuels et la philosophie à Istanbul, en Turquie puis a soutenu une thèse en composition à l'université de Californie à Berkeley.

brahms.ircam.fr/Didem-Coskunseven

Carmine-Emanuele Cella (né en 1976) composition

Compositeur, Carmine-Emanuele Cella travaille sur les relations poétiques entre le monde structuré des mathématiques et le monde chaotique de l'expression artistique. Sa musique ne s'appuie pas sur des mélodies, des accords ou des rythmes mais plutôt sur l'écriture du son lui-même. Chaque note et chaque figure musicale sont les composantes d'une image sonore globale, unifiée et physique, qui révèle l'histoire tragique des sons.

Carmine-Emanuele Cella est docteur en composition de l'Accademia S. Cecilia de Rome et en mathématiques appliquées de l'Université de Bologne. Depuis janvier 2019, il est professeur de musique et technologie à l'université de Californie à Berkeley, où il est chercheur principal au Center for New Music and Audio Technology (CNMAT).

www.carminecella.com

brahms.ircam.fr/Carmine-Emanuele-Cella

Florian Lauridon violoncelle

Florian Lauridon étudie le violoncelle avec Michel Tournus et Michel Strauss. Premier prix de violoncelle et de musique de chambre au Conservatoire de Paris, il est admis premier nommé en cycle de perfectionnement de musique de chambre dans la classe de Christian Ivaldi. C'est alors qu'il côtoie des grands maîtres comme Isaac Stern, Eugene Istomin, Bruno Giuranna ou les membres du quatuor Amadeus.

Titulaire du certificat d'aptitude, il enseigne au conservatoire à rayonnement régional d'Aubervilliers-La Courneuve depuis 1995. Il est membre de TM+ et de l'ensemble L'itinéraire. Comme soliste, il a joué avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France (création de L'Empreinte du Cygne de François Paris), l'Orchestre de Cannes, l'Orchestre de Troyes.

L'itinéraire

L'itinéraire est l'un des principaux collectifs européens de création musicale. À l'origine, il rassemble compositeurs et interprètes autour des musiques de création. Au fil du temps, L'itinéraire partage l'aventure de plusieurs générations de musiciens constituant ainsi bien plus qu'un répertoire : son nom est associé au courant de la musique spectrale.

Depuis sa fondation, l'ensemble, grâce à des musiciens de très haut niveau, a créé des centaines d'œuvres parmi les plus marquantes : Grisey, Lévinas, Murail, Dufourt, Tessier, mais aussi Scelsi, Harvey, Romitelli...

L'itinéraire entretient aujourd'hui l'esprit d'aventure qui avait précédé à sa création et remet sans cesse en jeu les pratiques de la création musicale et de sa transmission.

litineraire.fr

Musicien-ne-s de L'itinéraire participant au concert

Anne Mercier, Constance Ronzatti, violons

Lucia Peralta, alto

Myrtille Hetzel, violoncelle

Charlotte Testu, contrebasse

Julie Brunet-Jailly, flûte

Sylvain Devaux, hautbois

Juliette Adam, clarinette

Lomic Lamouroux, basson

Antoine Dreyfuss, cor

Alexis Lahens, trombone

Christophe Bredeloup, Benoît Masson, percussion

Fuminori Tanada, David Chevalier, piano/clavier

Marie-Andrée Joerger, accordéon

Léo Margue direction

Chef d'orchestre, pianiste et saxophoniste, Léo Margue se forme au Conservatoire de Paris (classe d'Alain Altinoglu) et fait ses débuts en tant que chef assistant de l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre de Picardie et l'Orchestre national d'Île-de-France.

Assistant de Matthias Pintscher à l'Ensemble intercontemporain de 2019 à 2021, il est invité par les principaux ensembles français de création, et reprend en 2022 la direction artistique de l'Ensemble 2e2m. Il s'intéresse aux interactions entre les musiques écrites et improvisées avec le projet LIKΣN aux côtés de Timothée Quost. Il est attiré par le théâtre et la danse et travaille à plusieurs occasions avec le chorégraphe français de danse contemporaine et de hip hop Farid Berki.

Étienne Démoulin électronique Ircam

Étienne Démoulin est un réalisateur en informatique musicale vivant à Paris.

Le réalisateur en informatique musicale est à la fois un musicien dont l'instrument est un outil numérique ou électronique, un acteur de la création contemporaine dont le but est faire le lien entre les pratiques de recherches musicales (travaux théoriques et pratiques des acteurs de la recherche contemporaine) et la création.

Étienne Démoulin réalise des œuvres de musique mixte, en axant ses recherches autour de techniques alternatives de production du son (transducteurs, audio embarqué et distribué). Il est interprète de musique électronique en concert, notamment avec des ensembles comme le Balcon et les Percussions de Strasbourg. Il sonorise des concerts et contribue au développement de nouvelles techniques de sonorisation pour le spectacle vivant.

En septembre 2022, il intègre l'ensemble Next, au sein de la formation de 3^e cycle "Artist

Diploma" au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un rendez-vous annuel, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université.

En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au 21^e siècle.

ircam.fr

Équipe technique Ircam

Jean-Marc Letang régisseur général

Jérémie Bourgogne ingénieur du son

Samuel Magnan assistant son

Quentin Vouaux éclairagiste

Kolya Larmarange, Flore Vialet électriciens

Hugo Delbart régisseur plateau/orchestre

Aurélien Belzanne, Cédric Mota, Thomas Gaudevin

« **Bender** » assistants régisseurs

Captation

Oscar Ferran ingénieur du son de captation

Éric de Gélis, Bastien Sabarros captation vidéo

Programme

Jérémie Szpirglas textes et traductions

Olivier Umecker graphisme

Télérama'

AIMER, CRITIQUER, CHOISIR



**CINÉMA, MUSIQUE, EXPO...
DÉCOUVREZ LA SÉLECTION
DE NOS JOURNALISTES.**

DANS LE MAGAZINE, SUR TÉLÉRAMA.FR ET L'APPLI



ET SUR NOS RÉSEAUX SOCIAUX

@TELERAMA

Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.

Notes

A series of horizontal dotted lines for writing notes.