

# Seconde nature

Mardi 17 janvier, 20h

Ircam, Espace de projection

**Julien Le Pape** piano

**Ensemble TM+**

**Laurent Cuniot** direction

**Augustin Muller** électronique Ircam

**Sylvain Cadars** diffusion sonore Ircam

**Olivier Messiaen**

*La Rousserolle effarvate (2<sup>e</sup> partie)*

**Natasha Barrett**

*Hidden Values (extraits)*

*Partie 1: The Umbrella*

*Partie 3: Optical Tubes*

**Olivier Messiaen**

*Le Courlis cendré*

**Florent Caron Darras**

*Transfert*, commande de l'Ircam-Centre Pompidou et de l'ensemble TM+,

avec le soutien de la Sacem

**Création 2023**

Durée du concert : 1h15 environ

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

**Coproduction** Ircam-Centre Pompidou, Ensemble TM+

Avec le soutien d'AXA, mécène exclusif de l'Espace de projection, et de la Sacem



Seconde nature

Mardi 17 janvier, 20h  
Ircam, Espace de projection



# Olivier Messiaen

## *Catalogue d'oiseaux* (extraits) (1956-1958)

pour piano

Éditions : Alphonse Leduc

Dédicace : aux oiseaux, à Yvonne Loriod

Création : première audition intégrale du *Catalogue d'oiseaux*, le 15 avril 1959, Paris, salle Gaveau, Domaine musical, par Yvonne Loriod

Extraits joués :

*4<sup>e</sup> livre – 7. La rousserolle effarvate (2<sup>e</sup> partie)*

Durée : 11 minutes

*7<sup>e</sup> livre – 13. Le Courlis cendré*

Durée : 11 minutes

Chants d'oiseaux des provinces de France. Chaque soliste est présenté dans son habitat, entouré de son paysage et des chants des autres oiseaux qui affectionnent la même région.

La rédaction musicale du premier *Catalogue d'oiseaux* a été commencée en octobre 1956 et terminée le 1<sup>er</sup> septembre 1958. Les voyages et les séjours répétés, nécessaires pour la notation des chants de chaque oiseau, ont été parfois très antérieurs à la composition des pièces. Ses indications étant très précises, l'auteur a pu sans peine réveiller des souvenirs vieux de quelques heures ou de plusieurs années. L'œuvre est par lui dédiée deux fois : à ses modèles ailés, à la pianiste Yvonne Loriod.

### *La Rousserolle effarvate*

Toute la pièce est un grand mouvement courbe, de minuit-3 heures du matin, à minuit-3 heures du matin, les événements de l'après-midi à la nuit répétant en ordre inverse les événements de la nuit au matin. Elle est écrite pour la rousserolle effarvate et, en général, à la gloire des oiseaux des roseaux, des étangs et des marais – et de quelques oiseaux des bois et des champs qui sont leurs voisins.

La Sologne. Entre Saint-Viâtre, Nouan-le-Fuzelier, Salbris et Marcilly-en-Gault : les étangs du Petit et du Grand Rancy, des Noues, de la Briquerie, des Trois Croix, des Coups de vent, de la Rue Verte, des Chapelières, de la Vieille Futaie, et tant d'autres étangs... je les nomme plus naïvement : étang des nénuphars, étang des roseaux, étang des iris, etc.

Minuit : la musique des étangs et le chœur des grenouilles.  
3 heures du matin : la rousserolle effarvate, cachée dans les roseaux, fait entendre un long solo de timbre gratté, évoquant à la fois le xylophone, le bouchon qui grince, les pizzi des cordes et le glissando de la harpe, avec quelque chose de sauvage et d'obstiné dans le rythme qui n'existe que chez les oiseaux de roseaux. La nuit est solennelle comme une résonance de tam-tam.

6 heures du matin : lever de soleil, rose, orangé, mauve, sur l'étang des nénuphars. Strophes joyeuses du merle noir, gazouillis de la pie-grièche écorcheur et du rouge-queue à front blanc.

8 heures du matin, les iris jaunes : double cri rauque du faisán, glissando sifflé de l'étourneau-sansonnet, éclat de rire étrange et surnaturel du pic-vert – le bruant des roseaux, la *mésange charbonnière*, et l'exquise bergeronnette grise (si distinguée dans son costume demi-deuil) ajoutent quelques sons.

Midi : la locustelle tachetée fait entendre son interminable grillotement d'insecte.

5 heures de l'après-midi, la digitale pourprée : crescendo trille du phragmite des joncs, rythmes puissants, acidulés et grincés, de la rousserolle turdoïde. Coassement sec et flasque d'une grenouille. La mouette rieuse part en chasse. Les nénuphars. Concert en duo de deux rousserolles effarvattes.

6 heures du soir, les iris jaunes et la locustelle tachetée. Une foulque (noire, plaque frontale blanche) semble choquer des pierres et souffler dans une petite trompette pointue. L'alouette des champs s'élève et jubile en plein ciel, les grenouilles lui répondent dans l'étang. Un *râle d'eau, invisible, pousse une série de cris effroyables* – cris de pourceau qu'on égorge – en hurlement décroissant, diminuendo.

9 heures du soir : coucher de soleil, rouge, orangé, violet, sur l'étang des iris. Le *héron* butor mugit – son de trompe grave, un peu terrifiant. Le soleil est un disque de sang : l'étang le répète – le soleil rejoint son reflet et s'enfonce dans l'eau. Le ciel est violet sombre...

Minuit : la nuit est installée, toujours solennelle comme une résonance de tam-tam. Le rossignol commence ses strophes mystérieuses ou mordantes. Une grenouille agite des ossements.

3 heures du matin : de nouveau, un grand solo de rousserolle effarvatte. Et nous terminons sur un rappel de la musique des étangs, avec le dernier mugissement du héron butor...

### *Le Courlis cendré*

L'île d'Ouessant (Enes Eusa), dans le Finistère ; à la pointe de Pern, on peut voir un grand oiseau, au plumage rayé, tacheté de roux jaunâtre, de gris et de brun, haut sur pattes pourvu d'un très long bec recourbé en forme de faucille ou de yatagan : le courlis cendré ! Voici son solo : trémolos lents et tristes, montées chromatiques ; trilles sauvages, et un appel en glissando tragiquement répété qui exprime toute la désolation des paysages marins. À la pointe de Feunten-Velen, hachés par le bruit des vagues, tous les cris des oiseaux de rivage : appel cruel de la mouette rieuse, rythmes cuivrés (à sonorités de cor de chasse) du goéland argenté, mélodie flûtée du chevalier gambette, notes répétées du tournepierre à collier, sifflements stridents, roulements aigus de l'huître pie – et d'autres cris encore : ceux du petit gravelet, du goéland cendré, du guillemet de troil, de la sterne naine et de la sterne caugek. L'eau s'étend à perte de vue. Peu à peu, le brouillard et la nuit se répandent sur la mer. Tout est noir et terrible.

Au milieu de ses rochers déchiquetés, le phare du Créac'h fait entendre un mugissement puissant et lugubre : c'est la sirène d'alarme ! Encore quelques cris d'oiseaux, et la plainte du courlis cendré qui se répète et s'éloigne... Froid, nuit totale, bruit du ressac...

Olivier Messiaen

# Natasha Barrett

## *Hidden Values*

(2012)

pour dispositif Ambisonics 3D d'ordre 7

Durée totale: 21 minutes

Durée des extraits au programme: 11 minutes

Commande: Fonds norvégien pour les compositeurs

Dispositif électronique: Ambisonics 3D d'ordre 7

Réalisation informatique musicale: Natasha Barrett

Création: le 28 novembre 2012 à l'Espace de projection de l'Ircam (Paris), par Natasha Barrett

En trois parties dont seules les I et III sont jouées

I. The Umbrella (le parapluie)

4'22

II. The Lock (la serrure)

8'48

III. Optical Tubes (tubes optiques)

6'44

Chaque année, de nouvelles inventions repoussent les frontières de la science et enrichissent notre connaissance du monde. Pour ma part, j'ai toujours été fascinée par la manière dont des inventions anciennes, apparemment mineures, ont pu modeler notre société et influencer notre quotidien, de multiples façons. Un simple objet peut être intrinsèquement lié à la marche du monde, alors que son utilité paraît anecdotique. *Hidden Values* est l'occasion de s'arrêter un instant et de se pencher directement, à la fois du point de vue dramatique et par le biais métaphorique, sur trois de ces petites inventions: le parapluie, la serrure (et la clef) et la correction optique. L'œuvre a été composée à l'Ircam au cours d'une résidence de recherche musicale portant sur des techniques pointues de spatialisation sonore dans le domaine de la composition. Parmi la pléthore d'inventions qui occupent aujourd'hui une place non négligeable dans

notre quotidien, ces trois-là m'ont paru plus adaptées à une utilisation compositionnelle de l'espace, ainsi qu'à la projection d'informations sonores, plus ou moins proches ou éloignées de l'auditeur et à la transformation de masses sonores, scènes sonores et sources sonores ponctuelles. Je tiens ici à remercier tout particulièrement la vocaliste Evdokija Danajloska et le percussionniste Gilles Durot, pour leurs contributions au matériau sonore qui a servi à la composition de cette pièce.

La résidence de recherche était financée par l'Ircam, la Bourse culturelle pour la collaboration internationale de la Ville d'Oslo, et le Conseil Culturel norvégien. *Hidden Values* a été composée à l'Ircam grâce à l'aide du Fonds norvégien pour les compositeurs. L'œuvre a été composée pour un système Ambisonics 3D d'ordre 7 mais existe aussi dans d'autres formats spatialisés.

### **Première partie: *The Umbrella* (le parapluie)**

La fonction d'un parapluie est de nous protéger de l'environnement – il protège de la pluie, de la neige, du soleil, et, dans une certaine mesure, du vent. En tant que métaphore, le parapluie protège et préserve, défend et pare, couvre et déguise, mais peut aussi bien être un bagage tout à fait inutile. Cette première partie, le Parapluie, explore la relation d'un parapluie véritable avec le réel, ainsi qu'une métaphore que j'ai trouvée dans un court poème de Jorge Luis Borges, *Instantes*: « J'étais de ceux-là qui ne vont jamais nulle part sans un thermomètre, sans une bouilloire, et sans un parapluie et sans un parachute... Si je pouvais vivre à nouveau, je voyagerais plus léger, Si je pouvais vivre à nouveau, je commencerais à marcher pieds nus au début du printemps, et je continuerais pieds nus jusqu'à la fin de l'automne. »

[...]

**Troisième partie : *Optical Tubes* (tubes optiques)**

Les tubes optiques auraient été inventés par René Descartes. C'étaient des tubes de verre, qui touchaient le globe oculaire à la manière de lentilles de contact, mais avec le désagrément notable d'empêcher tout clignement ! Plus de 50 % de la population adulte porte aujourd'hui des corrections optiques. On peut donc à sa guise voir le monde net, ou flou. L'idée musicale directrice de cette troisième partie, Les Tubes optiques, est d'imaginer ce que serait notre expérience du réel, si nous ne pouvions pas accommoder : pour obtenir une image nette d'un objet, nous devrions nous en approcher ou nous en éloigner.

Natasha Barrett et Jérémie Szpirglas

# Florent Caron Darras

## *Transfert*

(2022-2023)

pour ensemble instrumental

et dispositif électroacoustique spatialisé

Effectif : 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes,

2 percussions, piano, contrebasse et électronique

Durée : 25 minutes

Commande : Ircam-Centre Pompidou et Ensemble TM+,

avec le soutien de la Sacem

Dédicace : À Laurent Cuniot, à l'ensemble TM+, à Anton

Non édité

Dispositif électronique : Ambisonics 3D d'ordre 7,

synthèse (FM, concaténative, modulaire, etc.), temps réel

Réalisation informatique musicale Ircam : Augustin Muller

et Florent Caron Darras

Électronique Ircam : Augustin Muller

Diffusion sonore Ircam : Sylvain Cadars

### **Création**

Déployé dans un dispositif ambisonique, un espace habité de sons instrumentaux et synthétiques a pour particularité d'être composé d'après des analyses faites sur des paysages sonores captés. Conçus comme des espèces imaginaires dotées de comportements sonores propres, dix instruments sur scène déploient leurs figures distinctives dans la salle de concert, donnant vie à cet espace acoustique environnant le public.

J'ai enregistré des paysages avec un microphone ambisonique pour obtenir du signal en trois dimensions, puis les ai travaillés avec Augustin Muller à l'Ircam, de sorte que nous puissions remplacer les sons enregistrés par ceux de synthétiseurs en leur lieu et place d'émission. Dans la pièce, les sons imaginés sont placés très précisément dans le temps et dans l'espace, de sorte qu'ils soient analogues à la manifestation sonore d'une faune sauvage en son milieu. Ce travail sur l'espace et la temporalité des lieux se résume à un transfert de paysages tangibles à des paysages musicaux imaginaires. Ces derniers évoluent eux-mêmes par transferts entre le monde instrumental sur scène et le monde électronique en salle.

Entre musique évolutive et expérience ambiante, entre imaginaire du vivant et imaginaire technologique, cette pièce propose des déplacements et des jonctions entre monde instrumental, représentation paysagère et abstraction électronique. Empreinte de répétition et de puissance, *Transfert* fait le pari de correspondances organiques entre forêts et techno expérimentale progressive par l'intermédiaire de l'instrument et du corps musicien.

Florent Caron Darras

# Entretien avec Florent Caron Darras

## Reproduire l'organicité d'une forêt

**Florent Caron Darras, vous consacrez une partie de votre temps à la recherche et à l'enseignement, notamment au sujet du *field recording* et du paysage sonore : quelle en est votre approche ?**

En 2022, il est important de faire la critique de Murray Schafer (l'inventeur du terme *soundscape*, traduit par « paysage sonore ») et d'adopter une pensée de l'environnement qui ne soit ni réactionnaire ni catégorisante. Par ailleurs, j'ai beau pratiquer et théoriser le *field recording*, une large part de la création qui en convoque ne convainc que rarement, tombant souvent dans une certaine naïveté et une absence de pensée formelle. En revanche je trouve que des enregistrements tels que ceux de l'audionaturaliste Marc Namblard, comme ceux qu'il a fait en Lorraine sur des lacs gelés, donnent accès à des sons du monde tout à fait inouïs, parfois même très proches de sons électroniques, et que peu de personnes ont la chance d'entendre *in situ*. C'est une façon de repousser les limites de ce que l'on appelle musique.

**Comment la diffusion ambisonique bouleverse-t-elle votre vision du paysage sonore ?**

Je souhaitais m'initier à la technique ambisonique avec l'intuition que ce serait l'objet idéal pour identifier clairement des éléments dans l'espace et le temps. En réalité, j'ai découvert autre chose, et c'est plutôt la discrétion du dispositif qui s'est avérée tout à fait propice au projet. Finalement, discriminer un élément parmi d'autres dans l'espace sonore n'est pas si immédiat en ambisonique, mais je me suis rendu compte que c'était exactement pareil avec mes oreilles en forêt. Dans les deux cas, on a des sensations de directions et d'éloignements, mais on ne peut pointer aucune source avec son doigt. Avec Augustin Muller, nous avons mis au point un système de synthèse spatiale, qui a donné des résultats très surprenants, à la fois intelligibles et

fins, avec des timbres moirés et chatoyants. Je ne m'attendais pas à trouver cela. C'est donc à partir de ma curiosité pour l'ambisonique, et de l'idée d'utiliser le *field recording* comme formalisation spatio-temporelle, que nous sommes arrivés à cette technique, dans une approche que nous pensons assez nouvelle. Nouvelle, d'abord, pour la multiplicité des points fixes dans le champ sonore (comme en forêt), puis par rapport à l'écoute d'un lieu et de sa résonance. En nous faisant appréhender un champ sonore, l'ambisonique permet de travailler l'idée même d'acoustique.

**L'ambisonique mis à part, qu'est-ce qui vous a amené à l'informatique musicale ?**

Je travaille depuis longtemps avec des outils de formalisation informatique, mais la musique électronique ne m'intéresse que depuis moins d'une dizaine d'années. J'y suis venu notamment par le biais des musiques techno que l'on peut entendre dans les clubs – mais dont une petite partie trouve aussi d'autres contextes d'écoute, moins fonctionnels. Je trouve que l'écoute de ces musiques se rapproche à bien des égards de celle qu'on peut avoir d'un paysage habité par une faune : une écoute ambiante, contemplative, immersive, de matériaux répétitifs qui font l'objet de microvariations, dans une évolution temporelle douce. Si éloignée qu'elle soit de la musique écrite dans sa fonction comme dans sa réception, ainsi que dans son mode temporel, la techno qui m'intéresse est pourtant rarement tonale, ne refuse pas la dissonance, travaille essentiellement sur des bruits et est une forme de musique pure, sans voix ni texte, et sans autre objet qu'un travail sur le son et ses formes, ce pour quoi j'ose aussi la rapprocher de certaines surfaces de la musique de tradition écrite plutôt que du secteur de la pop. *Transfert* est d'ailleurs une pièce très électrique, plastique et aux sons puissants.

### Comment envisagez-vous le « transfert » de votre vision du *field recording* et du paysage sonore à la composition ?

Si l'on essaie de faire une histoire de l'évocation musicale de ce qu'il est d'usage d'appeler « nature », on remarque que la perception qui s'en dégage s'éloigne souvent de la dimension temporelle des modèles. Comme si les compositeurs faisaient entrer le vivant dans un temps contraint, archétypal, une sorte de « temps musicien » plus que musical.

Dans mon travail, je m'intéresse moins à l'imitation, mais je cultive une temporalité étirée animée de micro-variations rythmiques que je reproduis d'après mes observations, voire d'après des mesures. J'essaie de m'écarter de toute velléité narrative pour me concentrer sur un temps plus statique en même temps qu'évolutif, sur une matière qui se déploie graduellement, afin de faire naître chez l'auditeur cette écoute paysagère que j'évoquais. J'assume ainsi une certaine approche de la répétition, une nouvelle forme de minimalisme contenant une complexité qui n'est pas conflictuelle avec l'auditeur. Tout est varié, travaillé dans le détail, mais j'essaie de réduire au maximum les propositions. Je crois en l'immanence autant qu'en la radicalité en art.

### Quelle est donc la « fabrique » de *Transfert* ?

Tout part d'enregistrements ambisoniques que j'ai moi-même réalisés en forêt en Anjou. Cela se fait avec un micro comprenant 32 capsules équidistantes sur une sphère, chacune étant donc orientée dans une direction de l'espace. Les 32 signaux récoltés permettent d'encoder ce champ sonore avec une précision dite d'ordre 4<sup>1</sup>.

Parmi ces nombreux enregistrements, j'en ai retenu deux, dont l'un est particulièrement important puisqu'il sous-tend quasiment in extenso la pièce, même si on ne l'entend presque jamais tel quel. C'est un enregistrement que j'ai fait au petit matin, au cours duquel on peut entendre l'éveil des oiseaux.

Cependant, au lieu des chants d'oiseaux, on entendra, à la localisation de leur émission dans l'espace et le temps, des sons de synthèse, dont les paramètres dépendent directement des caractéristiques des chants d'oiseaux qu'ils remplacent (la hauteur d'un chant, ou certains aspects de son spectre, vont ainsi déterminer l'un ou l'autre des paramètres des synthétiseurs que j'utilise).

Tout cela compose comme une polyphonie spatiale, qui conserve une large part de la diversité et de l'imprévisibilité propres au vivant.

### Cela reviendrait, pour un peintre, à réaliser un paysage en remplaçant les arbres, les nuages et les animaux par d'autres figures de son invention, mais qui s'inspireraient des caractéristiques de leur modèle.

Voilà : je prends l'empreinte spatio-temporelle d'un paysage, mais je n'imité pas les éléments qui le constituent. C'est peut-être une autre manière d'y référer. En lieu et place des sons de la vie sauvage se trouvent des sons imaginaires, dont certains peuvent s'avérer évocateurs d'étranges insectes ou animaux, et d'autres simplement évocateurs du paradigme électronique. Il a fallu faire pour cela un gros travail de *sound design*. Les chants originels ne se feront entendre que dans de rares moments de respirations, que j'appelle des *breaks* – qui jalonnent le parcours comme pour refaire le lien dans l'écoute avec les sons sauvages et mieux comprendre le processus à l'œuvre. Les *breaks* désignent certains moments de pause en musique techno, qui permettent une relance de la rythmique, souvent au moyen d'un retrait de strates, suivi d'une grande emphase par accumulation de matériaux.

<sup>1</sup> L'ordre de l'encodage ambisonique donne une indication sur la quantité « d'harmoniques sphériques » (c'est-à-dire les composantes du son dans l'espace) que l'on aura été capable de déterminer à partir des signaux captés par le micro. En l'occurrence, pour un encodage d'ordre 4, on aura 25 harmoniques sphériques.

Dans ce contexte, pour mieux laisser s'épanouir une écoute du rythme, du timbre et de l'espace, j'ai voulu adopter une cadence harmonique très lente, comme une succession de bourdons durant chacun plusieurs minutes. C'est aussi la première fois que je mets en pratique le résultat de mes recherches sur l'harmonie des polyphonies géorgiennes, que je mène depuis sept ans avec l'ethnomusicologue Simha Arom. La pièce est bâtie sur une échelle à sept tons égaux, ce qui m'a conduit à écrire pour la première fois en huitième de ton.

**Là-dessus se greffe un ensemble instrumental : comment avez-vous abordé ce nouveau défi ?**

J'avoue, cela m'a donné du fil à retordre ! Il a fallu plusieurs mois avant de pouvoir commencer la partition, d'abord en écoutant beaucoup les enregistrements, puis en choisissant un, pour ensuite trouver la bonne stratégie vis-à-vis de l'écriture instrumentale et de la synthèse. Ce qui me plaît dans la composition, c'est l'attitude très trans-formaliste qu'elle suppose. La partie instrumentale des premières minutes a été composée en prenant d'abord ma liberté vis-à-vis du *field recording*, qui a ensuite trouvé sa place en elle. Ce n'est qu'à partir de là que j'ai été plus rigoureux en faisant des allers-retours entre les deux.

D'autre part, mes précédents travaux m'ont permis de dégager des points communs à tous ces sons de faune : des récurrences structurelles liées à des répétitions, des isochronies, des microvariations. Chaque espèce animale étant comme « symbolisée » dans l'électronique par une figure sonore dans l'espace et le temps, j'ai voulu reproduire cette typologie de comportements dans mon écriture instrumentale. Inventer une musique dans laquelle chaque instrument ou combinaison d'instruments pourrait incarner une forme de chimère, dont le mode temporel serait inspiré de celui d'animaux réels.

**Vous dites avoir fondé la forme de la pièce sur un enregistrement en particulier : c'est une contrainte d'écriture particulièrement forte.**

Oui. Mais j'ai choisi un enregistrement donnant à entendre l'éveil d'un oiseau, puis d'un deuxième et d'un troisième, jusqu'à plusieurs centaines d'individus, soit une ouverture graduelle du paysage. Il laisse beaucoup d'espace et de temps pour le discours instrumental, ainsi que pour déployer l'électronique en salle. La forme de la pièce suit donc strictement cet enregistrement d'éveil sans aucune coupe. L'enregistrement agit comme une grille temporelle, et contient donc à la fois le rythme, la densification du matériau, et la diversité progressive des éléments. *Transfert* fait deux propositions formelles : une forme que j'appelle « progressive à *breaks* », et une « forme-paysage ». Dans un premier temps, le matériau électronique est fait quasi exclusivement de synthèse FM spatiale, puis j'enrichis les modes de synthèse grâce à la concaténation de CataRT. Par conséquent, les sonorités se diversifient, pour bâtir, en suivant l'éveil graduel de la forêt originelle, une forêt artificielle, d'une grande organicité.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

# Biographies

## **Olivier Messiaen** (1908-1992) composition

Olivier Messiaen naît dans un univers littéraire : sa mère, Cécile Sauvage, est poétesse ; son père traduit Shakespeare. En 1931, il est nommé à l'orgue de l'église de la Trinité : pour ce catholique fervent, chaque œuvre, religieuse ou non, est un acte de foi. Sa musique s'enrichit de recherches diverses : dans le domaine du rythme, celles de la métrique grecque, des *décî-talas* hindous et neumes du plain-chant ; dans le domaine du langage mélodico-harmonique, par l'invention des modes à transpositions limitées et des accords complexes créant une musique colorée : le son-couleur. Dès les années 1950, l'œuvre de Messiaen est marquée par un nouvel ascétisme et par l'omniprésence dans son univers compositionnel du monde des oiseaux, s'appuyant sur une véritable science ornithologique.

[brahms.ircam.fr/Olivier-Messiaen](http://brahms.ircam.fr/Olivier-Messiaen)

## **Natasha Barrett** (née en 1972) composition

Issue d'une famille mélomane mais non musicienne, Natasha Barrett grandit dans un environnement musical qui mêle cultures populaire et classique. Pendant ses études de composition à l'université de Londres auprès de Denis Smalley, ses idées musicales la mènent à l'acousmatique. Elle s'installe alors à Birmingham, pour travailler sur le Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre, constitué d'un grand nombre de haut-parleurs. Là commencent ses recherches sur les possibilités de la spatialisation sonore, qui se poursuivront par l'exploration, à l'Ircam, du potentiel musical des systèmes de diffusion Ambisonics – et notamment de concepts comme le contrepoint spatial. Son œuvre se partage entre le purement acoustique et l'acousmatique, destinée autant au concert qu'à des installations artistiques.

[brahms.ircam.fr/natasha-barrett](http://brahms.ircam.fr/natasha-barrett)

## **Florent Caron Darras** (né en 1986) composition

Aussi sensible aux musiques électroniques qu'aux musiques traditionnelles (notamment géorgiennes, persanes et japonaises), Florent Caron Darras écrit une musique portée sur la répétition et les ornements, motivée jusque dans ses titres par les rapports entre l'humain, l'environnement et la technologie. Son travail actuel porte notamment sur une conception du temps et de l'espace sonore inspirée de modèles environnementaux. Toujours ambivalente entre lent déploiement de matière et mouvements du ressac, sa musique établit des liens entre les univers du paysage sonore (*field recording*, bioacoustique), de la musique spectrale, de la musique minimaliste, ou encore de l'ambient techno. Il est actuellement compositeur en résidence à l'Orchestre National de Metz Grand-Est.

[brahms.ircam.fr/Florent-Caron-Darras](http://brahms.ircam.fr/Florent-Caron-Darras)

## **Julien Le Pape** piano

Né en 1980, Julien Le Pape découvre le piano à l'âge de huit ans. Admis en 1995 au Conservatoire de Paris, il y reçoit l'essentiel de sa formation en piano, musique de chambre, harmonie et accompagnement. Il suit par ailleurs les master class de Jean-Claude Penner, Jean-François Heisser, François-René Duchâble, Leon Fleisher.

Julien Le Pape se produit régulièrement en soliste, en musique de chambre (notamment au sein du trio Miroirs) et avec orchestre, en France et à l'étranger. Il collabore à des projets mêlant théâtre et musique, notamment avec Didier Sandre, Ludmila Mikaël, Fanny Cottencçon, Shiro Saito.

Julien Le Pape a enregistré un disque de piano seul à Tokyo, consacré à Debussy et Poulenc, ainsi que deux disques avec le trompettiste Romain Leleu (labels Indesens et Aparté).

[julienlepape.com](http://julienlepape.com)

### Ensemble TM+

TM+ travaille 1986 à l'élaboration d'une approche exigeante de l'interprétation des œuvres du xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècle. Composé d'un noyau de 20 musiciens auquel se joignent chaque saison des artistes d'horizons divers, TM+ se consacre au répertoire contemporain et à la création, dans un esprit de dialogue avec d'autres disciplines (théâtre, danse, arts plastiques...) et d'autres répertoires musicaux (baroque, jazz, traditionnel...). TM+ s'établit en résidence à Nanterre depuis 25 ans et à l'Opéra de Massy depuis 2021 pour engager un travail de création et de partage à destination de tous les publics. TM+ est régulièrement invité en France par les principales scènes et les festivals et rayonne aussi à l'étranger à l'occasion de tournées qui le mènent en Europe, Amérique et en Asie.

[tmplus.org](http://tmplus.org)

### Musiciens de TM+ participant au concert

**Gilles Burgos** flûtes

**Charlotte Scohy** flûtes

**Nicolas Fargeix** clarinettes

**Bogdan Sydorenko** clarinettes

**André Feydy** trompettes

**Matthias Champon** trompettes

**Gianny Pizzolato** percussions

**Pierre Tomassi** percussions

**Didier Meu** contrebasse

*TM+ reçoit le soutien du ministère de la Culture / Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France, de la Région Île-de-France, du Département des Hauts-de-Seine et de la Ville de Nanterre. Il reçoit également le soutien de la Sacem, de la Spedidam, du Centre national de la musique et de la Maison de la Musique Contemporaine. Pour ses actions à l'international, TM+ est régulièrement soutenu par l'Institut Français. TM+ est implanté sur la ville de Nanterre et en résidence à la Maison de la musique de Nanterre – scène conventionnée d'intérêt national - art et création - pour la musique depuis 1996. Il est également en résidence de création à l'Opéra de Massy et au Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – CDN et au Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt.*

### Laurent Cuniot direction

Il est l'un des rares musiciens à mener une double carrière de compositeur et de chef. Depuis 1986, il dirige TM+ et soutient la création à travers des formes originales (*Voyages de l'écoute*) et des projets pluridisciplinaires (*La Vallée de l'étonnement* d'Alexandros Markeas, mis en scène Sylvain Maurice [2021]; *Und*, monodrame de Daniel D'Adamo, mis en scène Julie Delille [2024]). Il est parallèlement invité à diriger ensembles et orchestres français et européens.

Sa musique interroge la puissance expressive de l'écriture contemporaine au service d'une dramaturgie traversée par l'énergie et les couleurs du son. Parmi ses pièces récentes : *Trans-Portées* (2019) créée au Bangladesh avec la chanteuse traditionnelle Farida Parveen, *L'Enfant inoui*, opéra jeune public mis en scène par Sylvain Maurice et *Une* créée en 2021, présente sur son disque monographique *Efji*.

[laurent-cuniot.com](http://laurent-cuniot.com)

### Augustin Muller électronique Ircam

Augustin Muller est réalisateur en informatique musicale spécialisé dans l'informatique et la diffusion sonore. Il est issu d'une génération directement confrontée à la question de l'interprétation du répertoire mixte. Il travaille à l'Ircam depuis 2010 pour des projets de concerts, de recherche et de créations avec de nombreux compositeurs (Levinas, Platz, Carreño, Fourès, Eldar), musiciens et performeurs, et s'implique dans plusieurs projets au niveau de la diffusion sonore et de l'électronique live, notamment au sein de l'orchestre Le Balcon.

# 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<sup>e</sup> siècle.

[ircam.fr](http://ircam.fr)

### Équipe technique Ircam

**Samuel Magnan** assistant son

**Quentin Vouaux** régisseur général

**Juliette Labbaye** éclairagiste

**Kolya Larmarange** électricien

**Jacques Lainé** régisseur plateau

et les équipes intermittentes de l'Ircam

### Captation

**Jérémie Bourgogne** ingénieur du son de captation

**Éric de Gélis, Année Zéro** captation vidéo

### Programme

**Jérémie Szpirglas** textes et traductions

**Olivier Umecker** graphisme

## *Transfert* au lycée / Restitution d'atelier pédagogique

En parallèle avec la réalisation de « *Transfert* » de Florent Caron Darras, des ateliers pédagogiques, en lien avec la thématique du *field recording* et de l'écoute de notre environnement, ont été menés avec des élèves de seconde du lycée Maurice Ravel (20<sup>e</sup> arrondissement de Paris) dans les studios de l'Ircam d'octobre 2022 à janvier 2023. Ces ateliers, animés par le designer sonore Pierrick Pedron, ont permis aux élèves de découvrir le milieu de la création sonore et de la musique électronique.

Les élèves ont ainsi pu appréhender le bois de Vincennes par le prisme de l'écoute en passant un après-midi à enregistrer des échantillons sonores dans différents espaces de ce territoire situé à mi-chemin entre espace urbain et espace naturel. Cet exercice leur a permis d'entendre différents registres sonores et leurs variations dans un même environnement.

Les élèves se sont familiarisés ensuite avec des techniques de montage audio sur ordinateur, afin de leur permettre de transmettre leur expérience, par le biais de courts portraits sonores des espaces qu'ils ont rencontrés. Ils ont aussi réalisé une cartographie sensible du bois avec l'aide de leur professeure d'histoire-géographie, Morwenna Coquelin, qui a suivi l'intégralité du projet. Cette carte interactive et sonore, représentation subjective du bois de Vincennes, leur a permis de synthétiser leur expérience et de la partager au moyen d'un support physique et tangible.

Au cours de ce projet, les lycéens ont pu visiter l'Ircam, sa chambre anéchoïque, ses studios, échanger avec le compositeur Florent Caron Darras et le réalisateur en informatique musicale Augustin Muller sur leur travail en studio pour la création de la pièce *Transfert*, et découvrir ainsi plusieurs protocoles de composition utilisés pour la réalisation de cette création. Ils ont aussi pu échanger avec Laurent Cuniot autour de son métier de chef d'orchestre de l'ensemble TM+. Grâce à ces ateliers, les élèves ont pu se familiariser avec la création musicale réalisée aujourd'hui à l'Ircam et quelques-unes de ses technologies.

→ **Retrouvez la carte sensible du bois de Vincennes  
du 13 au 17 janvier  
Ircam, Galerie, niveau -2**

# 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.