Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2003)

Heft: 82

Artikel: Le compositeur : un hybride d'architecte et de visiteur : Isabel Mundry s'entretient avec Peter Zumthor

Autor: Müller, Patrick / Mundry, Isabel / Zumthor, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927862

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE COMPOSITEUR : UN HYBRIDE D'ARCHITECTE ET DE VISITEUR

PAR PATRICK MÜLLER

Isabel Mundry s'entretient avec Peter Zumthor

« Chorégraphie de l'espace musical » est le titre d'un article[1] de la compositrice allemande Isabel Mundry (*1963), titre qui décrit assez bien l'objet central de son travail : la musique est d'abord pour elle un espace multidimensionnel, au double sens de la disposition spatiale des instruments et des voix, d'une part, et de la structure immanente de la composition, de l'autre ; cette dernière fixe en effet des directions, les sons peuvent passer de l'arrière-plan au premier plan ou s'arrêter dans le grave ou l'aigu. Cet intérêt pour l'enveloppe et le contenu de la musique, pour les phénomènes de transition et la différenciation interne, mais spatiale, est inséparable de l'habillage temporel. « Polyphonies du temps » est d'ailleurs le titre d'un autre article[2] de Mundry qui pourrait être un quasi-synonyme du précédent, mais sous un autre angle. Même si l'agencement architectural des formes musicales a été opposé – surtout dans l'histoire de la musique du XXe siècle – à la conception « processuelle », qui met la temporalité au premier plan, l'esthétique d'une nouvelle génération de compositeurs, axée sur la perception, montre à quel point les catégories de l'espace et du temps sont proches. Une des découvertes de cette génération est que la musique ne se constitue que dans la perception, et que dans celle-ci, l'espace et le temps coïncident comme les deux faces du même phénomène. Les ouvrages architecturaux se révèlent eux aussi dans le temps, en principe, puisqu'un plan ou une coupe verticale à travers plusieurs étages ne sont saisissables qu'au prix d'un effort d'abstraction. Il en va de même en musique : la perception de l'espace et du temps sont toujours des actes constitutifs de la conscience, et les œuvres de Mundry se distinguent par le fait qu'elles sont non seulement conscientes de cette activité de la perception, mais qu'elles entendent la « composer » ou « composer avec[3] ». La chorégraphie de l'espace et la polyphonie du temps aboutissent ainsi à une « polyphonie des modes de perception[4] ». Telle est sans doute la définition la plus pertinente de la musique de Mundry.

L'intérêt marqué de la compositrice pour l'architecture lui a permis d'élucider bien des questions de ce genre. Depuis quelques années, elle en discute régulièrement avec l'architecte suisse Peter Zumthor, lui aussi grand amateur de musique contemporaine. « Je connais ça » est un refrain qui revient souvent sur leurs lèvres quand il s'agit des phénomènes de l'espace et du temps, catégories primordiales des deux disciplines artistiques. Mais de surprenants parallèles se découvrent aussi à propos d'autres sujets, comme le statut de l'interprète en musique et en architecture. L'entretien qui suit fut enregistré le 28 avril 2003 dans l'atelier de Zumthor à Haldenstein (Grisons)[5].

– *Isabel Mundry*. Quel rôle l'interprète joue-t-il pour vous ?
– *Peter Zumthor*. En tant qu'architecte, je pars de l'usage et souhaite que mes constructions conviennent à leur usage. Il s'agit moins d'interprétation que d'usage. Les maisons doivent toujours offrir de la beauté. Nous attendons autre chose d'un bar que d'une salle de concert, d'une maison de retraite ou d'un sanatorium, et c'est ce que j'aimerais préciser discrètement, sans surcharge métaphorique. Ce dernier objectif est plus facilement réalisable dans une architecture éphémère, comme le pavillon suisse de l'Exposition universelle de Hanovre, qui pouvait bien contenir un message caché. Sinon, il n'est pas raisonnable de devoir circuler toute sa vie dans une métaphore.

À première vue, il me plairait que mes édifices s'expliquent par leur seul usage et n'aient pas besoin d'interprétation. Je ne vais quand même pas poster un spécialiste de l'architecture à l'entrée d'une maison pour qu'il l'explique aux visiteurs ! Vous ne le faites pas non plus en musique. Cela dit, je m'arrête et avoue que les choses doivent être belles, qu'elles doivent avoir une atmosphère idoine et travaillée. Dans la vie quotidienne, nous ne travaillons au fond jamais sur la forme, mais plutôt sur les affectations, la technique, les matériaux et leur poids spécifique. Je m'arrête de nouveau pour confesser qu'à la fin, il y a bien une épreuve du feu :

1. Isabel Mundry, « Choreographie des musikalischen Raumes », *Positionen* 54, Feb. 2003, p. 27–29.

2. Isabel Mundry, « Polyphonien der Zeit », *in* H. Schneider (dir.), *Aspekte der Zeit in der Musik. Alois Ickstadt zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1997, p. 326–333.

3. *Cf.* Patrick Müller, « Gestalten von Zeit – Gestalten von Raum. Zur Kammermusik von Isabel Mundry », *in* Lucerne Festival (dir.), *Composers-in-Residence (Sommer 2003)*, Lucerne 2003, p. 13-25.

4. Isabel Mundry, « Reden und Schweigen – über Anwesenheit und Abwesenheit begrifflichen Denkens in der Musik », *in* M. Polth, O. Schwab-Felisch, Chr. Torau, *Klangstruktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart 2000, p. 237-253.

5. La première partie de l'entretien paraîtra dans Patrick Müller, « Orte der Wahrnehmung. Isabel Mundry und Peter Zumthor im Gespräch », Lucerne Festival (dir.), *Composers-in-Residence (Sommer 2003)*, Lucerne 2003, p. 49-63.

Atelier Zumthor (Haldenstein) : escalier (© Shigeo Ogawa)

je regarde ce qui a pris corps, j'éprouve un sentiment, et ce sentiment doit avoir quelque chose à voir avec la beauté, au sens le plus large et dans toutes les acceptions du terme. Mais je crois au fond que c'est quelque chose sur quoi je ne peux pas travailler.

– *Isabel Mundry.* Circulant dans votre atelier, je remarque par exemple que l'escalier qui descend au sous-sol n'a pas de rampe. Je le note et l'associe sans réfléchir à l'entrée, qui paraît très grande malgré son étroitesse, parce qu'elle n'est subdivisée par rien. Aux deux endroits, on a le sentiment d'être aspiré par la spatialité – pas d'appareils, pas d'échafaudages. Je commence alors à établir des rapports et à me concentrer sur la perception de l'ensemble, même si je ne fais que descendre un escalier. Je suis de plus en sensible au fait qu'un bâtiment me laisse suffisamment d'air pour percevoir ma propre interprétation de l'espace, ou qu'il me donne le sentiment que cette interprétation m'est imposée, comme c'est le cas dans le Musée juif de Daniel Libeskind à Berlin.
– *Peter Zumthor.* Là-bas, ce qu'on doit ressentir est même écrit ! On peut lire sur des panneaux ce que l'architecte a voulu dire…

– *Isabel Mundry*. Même si ce n'était pas écrit, l'édifice vous prescrit sous quel angle il doit être regardé.
– *Peter Zumthor.* Je crois que l'architecture doit faire les deux choses, avec mesure cependant. Elle doit ordonner – car il existe aussi le risque du fouillis, du chaos –, mais il faut qu'elle sache lâcher prise. Chaque visiteur doit pouvoir décider lui-même où il veut aller et comment, ce qu'il veut faire et comment s'y prendre. Sur ce point, j'essaie d'être précis. Aux Thermes de Vals, par exemple, il y a d'abord une sorte de « strette » ou goulet (*Engführung*), qui s'ouvre lentement, c'est une situation de découverte, où l'on est comme en suspens ; puis vient le seuil du labyrinthe, enfin la vue d'ensemble, où l'on se rend compte où l'on est. Voilà ce qui est pour moi la juste mesure.

– *Isabel Mundry*. Cette polarité ordonner/lâcher prise a beaucoup d'importance pour moi dans le domaine de l'interprétation. Dans la musique moderne, et dans le sillage de la musique sérielle, on a longtemps cru à l'interprétation parfaite. J'en souffre d'ailleurs encore partiellement aujourd'hui. Quand je compose, il m'importe certes d'être très précise, mais cette précision doit toujours être comprise comme une proposition faite à l'interprète, et non comme un dogme. J'aime donc affecter la précision, tant qu'il est clair que celle-ci est relative, et non pas absolue. Autrefois, j'écrivais encore « la croche à 80 » ; maintenant, je n'écris plus que « la croche approximativement à 80 », ce qui est encore trop, parfois. Peut-être oserai-je un jour ne plus donner que des relations de tempo (« plus vite », « plus lentement »), ou des indications de mouvement, mais là, j'ai encore des scrupules. Ce qui m'intéresse de plus en plus, en tout cas, c'est la tension féconde entre le compositeur et l'interprète.

En musique de chambre, c'est évidemment plus simple. J'eus une fois l'occasion de répéter mon *Geträumte Räume* avec le quatuor de trompettes de Markus Stockhausen. Il vit dans une ferme, et quand on répète, on y passe toute la semaine, ce qui pose des conditions de répétition tout à fait inhabituelles. En cherchant l'interprétation, nous eûmes le temps de remonter vraiment à la source des idées que j'avais notées. Nous avons disséqué une seconde fois la pièce, non pas au sens d'une analyse et d'une reconstitution, mais en travaillant l'interprétation. Si l'on ajoute un point d'orgue, on se demande par exemple à quel point il modifie le contexte, et si ce dernier doit à son tour être légèrement modifié. Nous avons donc rééquilibré tous les rapports et avons parfois conclu que la meilleure noire à 60 est la noire à 40 ! J'ai trouvé cela extraordinairement intéressant ; mais il est aussi évident, pour moi, que les interprètes doivent être dirigés vers ces possibilités par la composition elle-même. Vu l'individualisme exacerbé des compositeurs actuels, une chose qui me préoccupe est la latitude à laisser à l'interprète, alors qu'il n'y a pratiquement plus de tradition universellement valable de l'interprétation, comme à l'époque baroque. Mais ce sont là des questions qui jouent sans doute un moindre rôle dans votre travail ?
– *Peter Zumthor*. J'ai parlé tout à l'heure des usagers, qu'on peut comparer aux auditeurs de musique. Pourtant, j'ai aussi mes interprètes, quand j'imagine un édifice. Il me faut entre cinquante et cinq cents personnes pour m'aider. Mes interprètes sont les ingénieurs et les ouvriers. Car même les meilleurs plans ne disent pas tout. Ma répétition, c'est le chantier ! Je connais donc aussi cette tension féconde dont vous parliez : devoir convaincre un grand nombre de personnes de faire avec un certain plaisir ou enthousiasme ce qui n'en vaut en général pas la peine, parce que les tarifs normaux impliquent toujours un travail hâtif, au sens du rendement mal compris. Je dois alors faire appel à la vieille fierté de l'artisan ou de l'ingénieur. Je travaille évidemment avec des gens qui sont sur la même longueur d'onde que moi, qui sont par exemple ingénieurs par passion et non pour faire de l'argent. Quand nous avons une idée, 50 % de cette idée ne sont en général pas conformes aux normes, et il nous faut élucider si elle est même réalisable. Nous entamons alors un long dialogue, que nous appelons « ping-pong », jusqu'à ce que nous sachions que nous avons atteint les limites du possible. Les jeunes architectes pensent souvent n'être pas pris au sérieux s'ils veulent dépasser ces limites, ou alors, ils croient à tort les avoir déjà atteintes.

– *Isabel Mundry*. Exactement comme dans les répétitions d'orchestre…
– *Peter Zumthor*. Je reste quand même ouvert. Meilleurs sont les artisans, les contremaîtres, les ingénieurs, plus il est beau qu'ils reviennent vers moi – un peu comme votre expérience chez Stockhausen, j'imagine – et qu'ils me demandent, en tant qu'interprètes pour ainsi dire, s'il ne serait pas mieux d'aborder l'affaire de telle ou telle manière. Voilà alors les beaux moments !

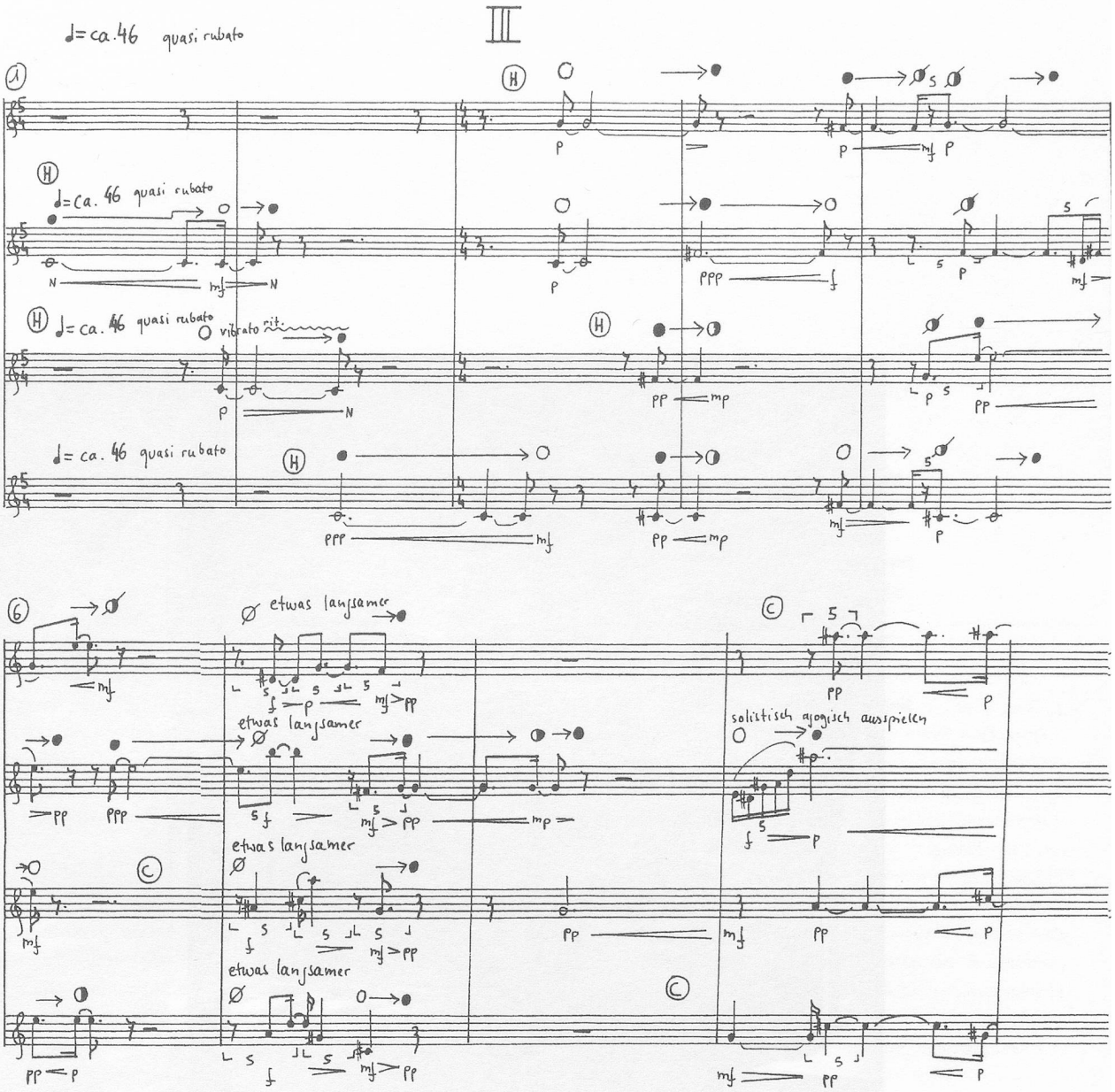
Composez-vous aussi pour les auditeurs ? Ceux-ci jouent-ils un rôle dans votre travail, ou composez-vous pour vous-même ?

– *Isabel Mundry*. C'est une question difficile, qui m'est d'ailleurs souvent posée dans une intention polémique. Je trouverais prétentieux de dire que je connais mes auditeurs. Je souhaite à vrai dire qu'ils soient aussi différents que possible et, au fond, je refuse d'écrire une musique qui prévoie l'auditeur, qui lui prescrive en quelque sorte son chemin – comme les panneaux de Libeskind. « Ah, voilà ce que la compositrice a voulu dire ! » Au moment d'écrire, je me vois moi-même comme auditrice, mais je n'en suis qu'une parmi d'autres et ne me place pas au-dessus de l'auditoire. Je crois que j'écris plutôt une musique qui rend l'auditeur attentif au fait qu'il s'agit d'écoute. À entendre les commentaires de certains auditeurs, j'ai parfois le sentiment qu'ils appréhendent la musique comme un espace entre eux et moi. Le plus beau, pour moi, est alors que mes pièces sonnent toujours différemment, y compris pour moi.

C'est presque un paradoxe, au fond ! En composant, je veux être aussi précise et aussi consciente que possible de ce

Isabel Mundry ; «Geträumte Räume» pour quatre trompettes (3e mvt, début)

© Breitkopf & Härtel



que je fais, mais j'ai le sentiment que plus je m'y applique, moins je comprends le résultat. C'est devenu alors quelque chose de subjectif, mais détaché de ma subjectivité, et j'ai l'impression que cela se transmet aussi aux auditeurs. Récemment, quelqu'un m'a dit qu'à l'écoute d'une de mes pièces, il avait eu les larmes aux yeux. Voilà tout le contraire d'un auditeur « calculé » d'avance.

On pourrait comparer cela à une scène du *Rashomon* de Kurosawa, qui ne m'a jamais quittée. Le film raconte quatre fois un meurtre, du point de vue de chacun des participants, victime comprise ; c'est un drame de la jalousie entre deux hommes et une femme, ainsi qu'un observateur, qui joue lui aussi un rôle équivoque. Ils sont interrogés par un tribunal, et chacun raconte une histoire différente ; même le meurtrier change. Dans une scène, la victime raconte toute l'histoire, puis ajoute que tout est devenu sombre et qu'elle a entendu quelqu'un pleurer ; elle remarque soudain que c'était elle. Toute la structure du film, l'agencement du récit, et en particulier ce moment où l'impulsion de pleurer est totalement involontaire, m'ont fortement impressionnée.

Pareille impulsion, qui échappe à la logique du récit, tout en provenant de son tréfonds, et ne peut surgir de catégories extérieures, ne saurait être anticipée. Voilà le genre de chose que je recherche, au fond.

– *Peter Zumthor.* Ma propre expérience n'est pas très éloignée de la vôtre, même si cela paraît paradoxal. Plus je suis subjectif et plus je me demande honnêtement si ce à quoi je travaille me plaît vraiment, plus l'objectivité est grande, me semble-t-il. On me demande parfois si telle ou telle idée n'est pas trop personnelle et si elle pourra plaire à d'autres ; je réponds alors que je ne suis pas quelqu'un de particulier, et que ce qui me plaît plaira donc aussi aux autres. Cette probabilité me semble en tout cas plus élevée que si je concevais sciemment un édifice pour les autres.

Mais qu'est-ce qui vous intéresse précisément dans l'architecture ?

– *Isabel Mundry.* Nous avons tous une idée très générale de l'architecture, la clarté de la structure d'une maison, par exemple. Mais plus j'approfondis la question de ce qu'est véritablement une maison, plus je remarque qu'elle comporte certes des données que nous pouvons saisir assez rapidement, mais que c'est au fond un lieu qui permet une forme précise de perception, et qui, en fin de compte, est entièrement déterminé par elle. On peut bien imaginer un plan et l'ensemble, mais lorsqu'on se trouve en face d'un édifice, qu'on y entre ou qu'on en fait le tour, on remarque une tension entre la perception qu'on en a et sa présence abstraite. Or c'est là une chose qui me préoccupe énormément quand je compose. Quand j'écris, je me perds vite dans les détails ; aussi est-il de première importance que je sache dans quel contexte architectural se trouvent ces détails.

Thermes de Vals : bassin extérieur (© Christian Richters)

De ce point de vue, le compositeur est un hybride : à moitié l'architecte qui conçoit tout le bâtiment, à moitié le visiteur qui l'explore. Voilà la tension dans laquelle je travaille, et j'essaie aussi d'axer ce travail très consciemment là-dessus.

Dans le même ordre d'idées, je m'intéresse aux structures des villes. Il y a deux ans, j'ai séjourné à bref intervalle à Chicago et à Tokyo. À Chicago, j'avais constamment l'impression de regarder vers le haut. Un bâtiment se présente, puis un autre. Ma lecture se fait en descendant : j'aperçois un bureau au cinquième étage, plus bas un MacDo, à l'intérieur un homme qui médite et qui a peut-être un nez curieux. Je pars du grand ensemble, du gratte-ciel, pour atteindre l'irréversible, le sujet, et ma perception s'arrête en général là. À Tokyo, en revanche, tout me semblait partir du bonsaï, pour forcer le trait ! Je remonte l'escalier du métro et vois un parapluie, qui se dresse à côté de l'entrée d'une petite maison ; derrière, des rues et des maisons plus grandes, puis enfin les gratte-ciel.

Ces deux perceptions de la ville – l'une partant de l'individu et croissant en complexité, l'autre partant du décor pour aboutir à l'interprétation du décor – m'ont intéressée comme un inventaire musical dont va naître une composition. Le compositeur étudie comment des sons intimes – le souffle d'une chanteuse, par exemple – vont bourgeonner et déployer de grandes ramifications orchestrales, puis comment ce mur se répercutera éventuellement sur le détail. Tokyo symbolise ici l'épanouissement du détail, de l'intimité, Chicago est le mur qui renvoie au détail, et ces deux niveaux de perception déterminent l'ensemble et les détails de la structure musicale.

En écrivant une pièce, j'interprète donc une vision, et si cette interprétation est logique, j'aurai peut-être la chance qu'il en résulte une composition logique.

– *Peter Zumthor*. En vous écoutant, je viens d'en apprendre beaucoup sur la « mise sous tension » de l'espace musical. Dans mon travail, c'est un peu la même chose. Il est aussi intéressant de voir comment vous empoignez le temps musical. À entendre votre musique – et d'autres œuvres contemporaines, d'ailleurs –, j'ai un sentiment très concret de l'aménagement non seulement de l'espace, mais aussi du temps.

Mes ouvrages demandent du temps, eux aussi, on n'en voit pas l'entier en une seconde. Pour l'architecte que je suis, il y a deux sortes de temps. L'une est la grande durée d'un édifice dans la vie des gens, de la ville, du paysage. Comment l'édifice assimile-t-il le temps vécu ? J'aime m'imaginer que les maisons s'imprègnent en partie des événements qu'elles ont accueillis au cours du temps. Cela s'explique difficilement, c'est même un peu mystique, mais j'ai le sentiment qu'un édifice est capable de stocker certaines énergies et d'en être enrichi.

L'autre temps est celui de l'expérience, celui dans lequel j'éprouve un bâtiment : celui que je cherche à modeler. Je réalise que j'entre dans une maison d'un certain côté, que je vais de A à B ; je me demande consciemment ce que j'éprouve ou voudrais éprouver, ce que je vois et ne vois pas, si j'ai envie de me sentir seul ou non, si je souhaite entendre des voix ou jouir du calme. Il y a des possibilités infinies entre le goulet-strette (*Engführung*) et le lâcher-prise. Un exemple classique, mais toujours passionnant, est le changement architectural entre l'intérieur et l'extérieur. Que doit-il se passer quand je franchis un seuil ? L'intérieur sera-t-il vaste, petit, franchissable, faut-il que je ne remarque presque pas la limite ou est-ce un refuge ? Faut-il que je lève légèrement le pied ou est-ce que je passe d'un sol ferme à une rampe oblique en bois ? C'est un jeu entre la conduite guidée (*Führung*) et la séduction (*Verführung*), et je dois encore tenir compte du visiteur et de la façon dont il perçoit le temps.