

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2009)
Heft: 105

Artikel: "Tout est question d'écoute et de contexte" : Pierre Mariétan, un compositeur à l'écoute du monde sonore = "Alles ist eine Frage des Hörens und des Kontextes" : Pierre Mariétan, ein Komponist beim Abhören der Klänge der Welt

Autor: Hugli, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927694>

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: 02.05.2026

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

«Alles ist eine Frage des Hörens und des Kontextes»

Pierre Mariétan, ein Komponist beim Abhören der Klänge der Welt

Pierre Mariétan ist gegenwärtig ein wichtiger Impulsgeber für die «Association Rencontres Architecture-Musique-Ecologie (RAME, vgl. *Dissonanz* # 101, S. 22-26). Seit mehr als 40 Jahren wohnt der 1935 in Monthey (VS) geborene Komponist in Paris. Seine Musik, deren Ursprung in der Ästhetik von Bernd Alois Zimmermann, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen liegt, ist seit längerer Zeit geprägt von einem aufmerksamen Interesse an dem Verhältnis zwischen Geräusch und Klang, Klang und Raum – Mariétan schenkt seine musikalische Aufmerksamkeit besonders gerne den Klängen der Umwelt, die von der Musik, die in ihr entsteht, nicht zu trennen sind.

« TOUT EST QUESTION D'ÉCOUTE ET DE CONTEXTE »

PAR PIERRE HUGLI

Pierre Mariétan, un compositeur à l'écoute du monde sonore

*Quelques bruits d'insectes donnent l'échelle
Le vent passe d'un groupe d'arbres à un autre, comme
une vague imprévisible
Une cloche de vache plus loin élargit l'espace
Et plus rien : un immense silence
Au-delà, loin, très loin, à la limite de l'audible, le bruit de
la plaine
Constance de bruits de moteurs, de voitures,
Un avion encore plus loin, à l'extrême limite auditive
Une grande clarté sonore dans la nuit qui vient.
... reste une faim d'écoute...*

Compositeur né en 1935 à Monthey, en Valais, Pierre Mariétan s'est formé avec les plus grands noms de la musique contemporaine des années 60 : Zimmermann, Boulez, Stockhausen. Installé à Paris depuis plus de 40 ans, il crée son œuvre, forte de plus de 200 pièces faisant appel aux sources sonores les plus diverses (instrumentales, orchestrales, électroniques...) jouées en Europe, en Amérique, au Japon. Il enseigne (à l'Université de Paris (I et VIII) entre 1969 et 1988, à l'École d'Architecture de Paris la Villette dès 1993). Parallèlement, il mène des recherches pratiques et théoriques sur l'environnement sonore. Il a fondé le GERM (Groupe d'étude et de réalisation musicales) et le LAMU (Laboratoire acoustique et musique urbaine).

Sur le plan créateur, Pierre Mariétan se trouve à la pointe de la musique actuelle, sans pour autant s'enfermer dans une écriture hermétique. Il aime jouer des sensations sonores, titille les images musicales et crée des climats d'une grande poésie.

Lorsque nous nous rencontrons, en Valais, il me rend tout de suite attentif à l'environnement sonore. A l'instar de Derrida et de sa déconstruction, Pierre Mariétan est un homme qui décompose, mais pour recomposer. Il a notamment développé le concept pointu de « rumeur — émergence » pour analyser le monde sonore qui nous entoure, selon une perspicuité sonore que nous sommes à même de mettre en œuvre pour développer notre attention auditive¹.

Pierre Mariétan libère ainsi la musique des lieux et des pratiques où elle était circonscrite. Il s'intéresse à tous les rapports que la musique et le monde sonore entretiennent notamment avec l'environnement, l'architecture, l'urbanisme, les arts plastiques, la littérature, la linguistique. Des activités qui ne laissent pas indifférent. Elles passent parfois pour de la provocation, bien involontaire. Il a, par exemple, été invité à chanter en ville de Zurich, et, dit-il, « en même temps que je donnais mon *Stadtlied* sur les bords de la Limmat, était diffusé un enregistrement de l'appel du muezzin du haut d'une des tours de la Grossmünster, ce qui a provoqué l'intervention brutale de la police contre moi et a interrompu mon chant ».

FORMATION

Au départ, nous dit-il, je voulais être chef d'orchestre, et peut-être bien, aussi, compositeur... Enfant, je n'avais pas une bonne santé. J'ai été paralysé, entre autres, par une poliomyélite, à 14 ans, dont les séquelles ne sont pas trop graves. J'ai eu aussi une maladie aux yeux. Un œil était faible, et depuis l'âge de deux ans on me bouchait le bon œil pour développer celui qui n'allait pas, mais il n'y avait rien à faire, je rentrais dans les arbres, et donc tout naturellement

1. Pierre Mariétan, « L'Environnement sonore », *Approche sensible, concepts, modes de représentation*, Champ Social Editions, 2005.

l'oreille se développait davantage : la culture auditive est venue par nécessité / nécessité. Je pense que le fait d'écouter plus que de regarder a aiguisé ma sensibilité musicale. Je me souviens avoir été opéré à 15 ans dans une clinique genevoise : on m'avait fermé les yeux pendant une quinzaine de jours, et après cela, je me suis échappé pour assister à un concert au Victoria Hall : c'était l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig qui jouait les 5^e et 6^e symphonies de Beethoven. C'était la première fois que j'entendais un orchestre symphonique, j'étais au septième ciel ! Et en sortant du Victoria Hall, j'ai entendu le bruit résiduel des voitures : cette espèce de chaos m'a frappé. Pour moi ce fut le début de la relation entre musique et environnement.

Mais je n'ai commencé des études musicales sérieuses qu'à vingt ans. Ce fut d'abord un coup de bluff. J'ai suivi un cours de direction d'orchestre à Salzbourg avec Igor Markevitch, sans aucune connaissance de la musique. Je savais certes par cœur la 8^e Symphonie de Beethoven. Je me rappelle toujours Markévitch, derrière son piano, avec son regard d'aigle ; nous étions cinquante candidats et il nous recevait derrière son piano, puis tapait dessus et demandait : « C'est quoi ? — Un piano... »

— Oui, mais les notes ?

— Je ne sais pas.

Il me regardait, disait : non, non, non.

— Enfin, mais qu'est-ce que vous faites ici ? »

Je lui ai expliqué, il a été extrêmement sympathique :

— Vous n'avez jamais dirigé d'orchestre et vous venez ici ? Avec votre lettre M, vous arriverez à peu près au milieu des candidats qui passeront demain devant l'orchestre, regardez bien comment ça se passe !

Il m'a donné des conseils, je suis passé en dernier, le lendemain, un trac pas possible. Il m'a laissé dirigé toute l'exposition, je ne sais pas si l'orchestre me suivait ; en tout cas, ça a marché, il m'a retenu et je suis resté un mois.

C'était une inconscience, mais en fait c'était ça ou le trou. Avant je travaillais dans des fabriques ; j'ai fait un an d'apprentissage chez un géomètre, mais je suis parti, j'avais quitté la famille, j'étais en Suisse allemande, c'était horrible, et puis voilà, je m'en suis sorti par ce coup-là...

Je suis donc resté un mois avec Markévitch : pour la première fois j'ai pu vivre dans un monde réellement musical. Ensuite il a fait différentes démarches pour que je puisse entrer au Conservatoire de Genève. J'ai voulu tout de suite devenir compositeur. J'ai acquis une formation de base avec Marescotti, en étudiant en même temps le cor, ce qui m'a permis de faire des remplacements à l'Orchestre de la Suisse Romande. Je me suis réconcilié avec ma famille, qui au départ ne trouvait pas sérieux mon projet de devenir musicien. J'ai décidé de partir pour Cologne pour travailler la composition avec Bernd-Alois Zimmermann, l'auteur de du fameux opéra *Die Soldaten*. Cela ne s'est pas trop bien passé. Je n'avais pas de moyens. Les autres étudiants avaient une bourse mais, étant suisse, je n'en avais pas.

Ce furent des années dures, j'ai travaillé la nuit dans une fabrique de chocolat à Cologne. On n'avait pas le droit d'en manger, il fallait que je chipe pour survivre ! D'autre part j'avais beaucoup de difficultés avec Zimmermann. Je parlais très mal l'allemand et lui ne savait pas un mot de français. Sa vue était très faible ; quand il écrivait il était à 3 cm de la partition, et cette partition avait près de deux mètres de haut ! Il avait le nez sur 10 centimètres carré à peine ; pour écrire sa musique, ça allait, mais pour lire nos travaux c'était difficile. Au reste il était tourmenté, se sentait isolé ; vous savez comment il a fini sa vie².

BOULEZ ET STOCKHAUSEN

Entre-temps j'ai appris que Pierre Boulez donnait un cours à Bâle. J'avais fait sa connaissance aux concerts de Merlinges, dans la campagne genevoise, organisés par l'ex-reine d'Italie Marie José. Il m'avait extrêmement impressionné. J'ai eu immédiatement l'objectif d'aller travailler avec lui, parce que je sentais bien qu'il était celui qui pouvait me transmettre la technique du sérialisme. Je m'étais familiarisé avec Webern et Schönberg, j'ai même assisté à la création de *Moses und Aron* à Zürich ; cela m'avait fortement ébranlé et fortifié en même temps. Je suis resté deux ans à Bâle. Au départ je n'avais pas des bases solides, je n'avais fait que cinq ans d'études musicales, c'est rien du tout pour aller chez Boulez. J'avais vraiment beaucoup d'inquiétude, mais il était très attentif. Les bons professeurs — j'ai eu depuis plus d'une centaine d'élèves — parviennent à discerner, dans la masse, celui qui veut quelque chose, celui pour qui il n'y a pas d'autres possibilités. Je suppose que Markévitch et Boulez ont dû sentir quelque chose d'un peu similaire chez moi, sans cela ils ne m'auraient pas gardé. Pour moi c'était une question de vie ou de mort.

Chez Boulez, il fallait beaucoup travailler ; c'étaient plutôt des exercices, auxquels je croyais sur le moment. Si on allait chez lui, il fallait accepter cette sorte de dictature du travail. Boulez a lu d'ailleurs attentivement les musiques que j'écrivais ; au demeurant, il a toujours été un homme très cordial avec moi, il n'y a jamais eu d'anicroches, ce qui ce ne fut pas le cas de tous le monde ; certains sortaient parfois en pleurs. J'ai corrigé sa *Troisième Sonate* pour l'édition. La dernière année, c'est Stockhausen qui a remplacé Boulez pendant six mois. Je l'ai suivi à Cologne, ce qui m'a fortement marqué.

Travailler la technique sérielle avec Boulez, c'était la possibilité d'obtenir un outil d'écriture, et en même temps de trouver ce que pouvait être la cohérence dans la composition. Écrire et composer sont deux choses différentes. On peut écrire de la musique à la manière de Bach mais, aujourd'hui, on ne peut pas composer comme Bach. Composer veut dire créer. Je savais qu'avec Boulez je devais faire abstraction de ce que j'étais : une sorte de sacrifice auquel j'étais prêt. A un moment donné cependant, il fallait rompre, et Stockhausen est arrivé pour casser cela — non pas l'apprentissage, la technique, le métier, mais le fait qu'il y avait autre chose que le sérialisme. Par exemple à l'époque, on pensait que la musique sérielle s'imposerait dans le monde entier, Boulez enseignant à des Japonais, à des Sud-Américains, etc. Stockhausen a rompu cette sorte de faux charme, qui ne m'intéressait d'ailleurs plus. Notez que tous les autres étudiants ont quitté son cours, on n'était resté que deux fidèles.

Cela touchait au « pourquoi je faisais de la musique ». C'était très lié au temps : on ne dit pas deux fois les mêmes choses. C'est peut-être aussi pour moi la culture de la montagne : le montagnard limite ses efforts à la chose essentielle, nécessaire pour vivre. J'ai retenu une des leçons de Stockhausen : une œuvre, c'est une forme ; il faut créer la forme en même temps que l'œuvre.

SÉRIALITÉ, GLOBALITÉ

J'appelle de la musique à variations ou des formes variées d'exécutions ce qu'on nomme généralement la musique aléatoire, un mot trompeur. L'aléatoire c'est une technique mathématique qui peut-être appliquée à tous les arts. C'est une règle qui n'a rien à voir avec le hasard. On ne fait rien avec le hasard, sinon la belle formule de Mallarmé « Jamais

2. Zimmermann s'est suicidé en 1970, à l'âge de 52 ans.

un coup de dé n'abolira le hasard »... On compose une œuvre et c'est une forme, puis on peut l'étendre ; on peut faire tout ce qu'on veut, il y a une matrice et puis ça se développe. J'ai fait plusieurs œuvres comme ça et je continue. Je ne continue pas à les composer uniquement pour des questions de notes, de hauteur ou d'intensité, mais par exemple à partir d'une macro-forme, pour intégrer des styles.

En fait, qu'est-ce que la sérialité ? Pour moi c'est prendre tout en compte, faire abstraction de certains éléments pour un temps ; donc on peut aussi être tonal dans la sérialité mais à condition que ce soit une part de globalité, et qu'on ne le fasse pas comme une chose indépendante qui viendrait, comme beaucoup le refont aujourd'hui, en écrivant de la musique tonale ; je n'ai jamais écrit de la musique tonale, mais à certains moments il y a des rappels de la tonalité, parce que la sérialité c'est aussi prendre en compte l'histoire de la musique, l'histoire, les styles, les lieux, les espaces. Prendre d'une façon globale ce que nous connaissons, tout ce que nous pouvons aborder.

Quand je commence une œuvre, je n'écris pas, par exemple, seulement pour un alto solo, je me dis : dans quel contexte va-t-on jouer ça, comment est-ce qu'on va le faire, à quoi ça appartient ? Par rapport à mon travail précédent ou à venir, je n'ai jamais écrit une pièce isolée : telle est la leçon de la sérialité. Il y a une dizaine d'années, j'ai rencontré Boulez qui me dit : « Vous êtes bien loin de ce que nous avons fait ensemble à Bâle ! ». Je lui ai répondu : « Non pas du tout, je suis peut-être loin en apparence, mais pour moi cette leçon était essentielle et la cohérence dont vous parliez, je l'applique à tout, pas seulement aux notes et aux critères acoustiques ».

Cette complexité de la composition ne peut pas se résumer à un style ; je n'ai pas un style en particulier, ce n'est pas une chose qui me détermine pour créer.

PARIS

Après Boulez et Stockhausen, à 25 ans, j'étais très perturbé. J'essayais de m'accrocher comme je pouvais et d'émerger. Boulez m'avait demandé une œuvre pour le Domaine musical à Paris, qui devait être dirigée par Michael Gielen, et je n'ai pas pu l'écrire. J'ai rarement été impuissant, là, cela a duré moins d'un an. En fait, je faisais d'autres choses et je n'arrivais pas, car j'imaginai que Boulez voulait une œuvre comme ce que j'avais fait dans ses cours. Cette impuissance venait du fait qu'inconsciemment je ne voulais plus travailler pour Boulez. Quand on est écrasé par toutes sortes de choses qui m'arrivaient alors que j'étais à Paris, venant de Cologne, on trouve tout cela un peu futile... J'étais allé à Paris pour un week-end : c'est toujours la même histoire, on y va pour une amie, on se marie avec elle et on reste là, le fils a 42 ans aujourd'hui.

MUSIQUE ET ESPACE

Mais un autre déclic est arrivé avec John Cage, que j'ai rencontré à Venise, en 1957. J'étais dans un cours de direction d'orchestre et j'ai dirigé deux ou trois musiques italiennes, et puis je suis allé à un concert présentant des musiques de Tudor et Cage. Ils produisaient des bruits... Cette philosophie selon laquelle tout son peut être musique m'a beaucoup perturbé. J'ai dû imaginer que non seulement tous les sons pouvaient être musique, mais aussi que tous les sons pouvaient être espace, ils n'étaient pas seulement destinés au concert. Le nouveau déclic a dû se faire en sortant de là,

non seulement par rapport à ce que j'avais entendu, mais, quand j'étais dehors, par le fait que j'entendais tout autrement. J'essayais de recomposer... et depuis je lutte pour savoir comment relier la musique dans l'espace clos et dans le temps, dans l'espace privilégié de l'écoute de la musique et dans l'autre temps, le quotidien où il n'y a pas de privilège pour la musique, mais où les oreilles et l'esprit continuent de fonctionner, en rapport avec l'écoute. J'établis les passerelles entre les deux choses, à mon propre usage. Cela ne me dérange pas d'écrire pour un orchestre de chambre tout en travaillant à une construction architecturale sonore qui est tout à fait autre chose, pourvu que ce soit relié dans un concept de globalité. On ne peut pas être au Victoria Hall à écouter les 5^e et 6^e symphonies de Beethoven et sortir dans la rue, dans cette pollution, dans ce domaine où il n'y a aucune maîtrise de rien du tout ; je n'aime pas l'analogie visuelle, mais ici, cela s'impose, on ne peut pas peindre le Café du Grütli en rouge, à côté du Conservatoire ; si l'on fait ça, on a toute la ville sur le dos ; mais dans le domaine sonore on fait n'importe quoi, on met du rouge partout avec le son.

Comme compositeur, on peut faire n'importe quoi au concert : les gens viennent, ils paient leur place, ils prennent le risque ; mais on ne fait pas deux fois de suite n'importe quoi...

Et ce qu'on fait au concert, on peut le pousser très loin, ce qui peut paraître provocant, alors même que je n'ai jamais eu l'idée de provocation.

Un jour, à Monthey, j'avais présenté quelque chose et ma mère, qui assistait, m'a dit :

— Je ne te reconnais pas, tu vas trop loin ! Elle était assez critique.

Un an après, elle m'appelle à Paris et me dit :

— J'ai écouté une musique de toi à la radio, ça je comprends !

— C'est l'œuvre que tu avais entendue l'an dernier, mais maintenant il y a un cadre, c'est la radio !

Elle l'avait donc écoutée différemment.

Tout est question d'écoute et de contexte, il ne faut pas s'y tromper. J'avoue m'être beaucoup trompé lors de mes premiers travaux publics extérieurs, parce que je suis venu avec des interventions uniquement personnelles, sans me préoccuper de l'environnement. Tout cela a été rejeté, parce qu'on ne peut pas être dans un milieu quotidien, où les gens habitent, en leur imposant un bruit. Ils le rejettent, que ce bruit soit acceptable ou non. Dans un concert, on peut le faire. C'est pour cette raison que j'interviens de plus en plus avec les architectes, car on ne cherche pas à changer les choses, mais on veut savoir comment moduler ces choses dans l'espace.

Dans la pratique musicale occidentale, on s'est surtout appuyé sur la production des sons ; le violoniste qui a son oreille sur son instrument n'écoute pas ce qu'il y a autour. Dans le son qu'on entend, c'est comme une chaîne, il y a trois maillons qui sont indispensables : la production sonore, l'oreille mais aussi l'espace entre deux qui module, qui modifie complètement.

Je ne fais pas de musique pour un espace. Il n'y a pas de recette. Mais, quand j'ai ce genre de travail à faire, je m'adresse à un acousticien. Chaque situation est particulière, il n'y a pas de recette d'intervention, il y a des modes d'intervention. Le premier mode d'intervention, c'est évidemment de prendre en compte l'existence sonore du lieu : il y a des procédures qu'il faut théoriser.