

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2015)
Heft: 129

Artikel: Musique du lieu et lieux de musique : monde, acte musical et écoute chez Pierre Mariétan
Autor: Barbanti, Roberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927333>

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: 23.01.2026

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

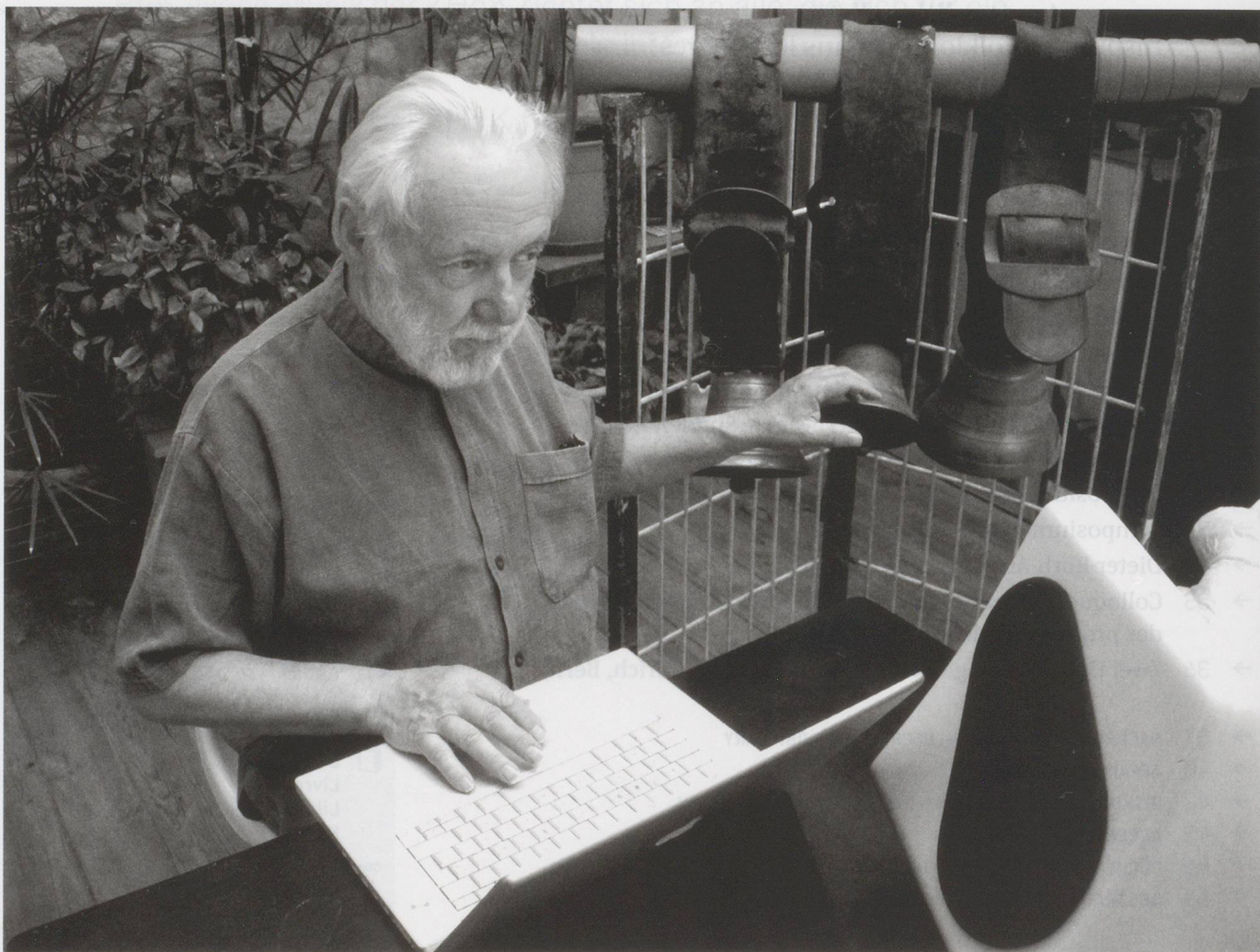
Musique du lieu et lieux de musique

Monde, acte musical et écoute chez Pierre Mariétan

Roberto Barbanti

Dans un article qui introduit et synthétise les éléments fondamentaux d'un ouvrage qu'il est en train de préparer, Pierre Mariétan a récemment écrit cette phrase singulière : « produire des sons n'est plus la priorité¹ ». Il s'agit à prime abord d'une

déclaration tout aussi énigmatique que contradictoire, surtout provenant d'un compositeur affirmé comme Pierre Mariétan. Évidemment, il n'est pas question ici d'une méprise de l'auteur, ni non plus d'une assertion accessoire ou non méditée.



Pierre Mariétan

Héritier de la grande tradition sérielle européenne dans laquelle il s'est formé, créateur de plus de 200 œuvres instrumentales, vocales, orchestrales et électroacoustiques, d'installations, de performances et d'œuvres d'art ainsi que d'une trentaine d'œuvres radiophoniques pour l'*Atelier de création radiophonique* de France Culture et le *Studio Akustische Kunst* de la Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Cologne, Pierre Mariétan est un compositeur internationalement reconnu. Par ailleurs, sa pensée musicale s'est articulée dans des nombreuses publications qui, depuis la fin des années 1960, ont ponctué de façon régulière sa pratique compositionnelle.

Comment donc expliquer une telle proposition : « Produire des sons n'est plus la priorité » ?

Avant de s'engager dans cette enquête, nous recommandons à notre lecteur de consulter la courte biographie disponible sur la page web de l'article : www.dissonance.ch. Ces données de rappel, même si déjà bien connues, permettent de mieux saisir les enjeux des analyses à venir.

« PRODUIRE DES SONS N'EST PLUS LA PRIORITÉ »

Pour comprendre cette affirmation, il faut tout d'abord remarquer que pour Mariétan il ne s'agit absolument pas de renier l'activité de composition musicale. Bien au contraire. Il s'agit de la place de la production des sons dans le contexte historique actuel. Comme il l'affirme lui-même, il est question d'une « nouvelle nouvelle musique ». Autrement dit, il s'agit du sens que la composition héritière de la musique savante occidentale peut avoir à notre époque. Mais pas seulement. Il y a, en effet, une portée de la pensée et de la pratique compositionnelle de Mariétan qui dépasse largement les seuls aspects des pratiques compositionnelles de notre temps et de notre civilisation puisque la dimension de l'écoute, telle qu'elle est abordée par le compositeur, ramène la composition à sa racine la plus profonde, on pourrait dire à sa dimension archétypale et collective.

Nous sommes donc au cœur de la problématique musicale et compositionnelle. J'avancerais de surcroît, que la composition ne peut plus être pensée et pratiquée autrement, sous peine d'être non pas « inactuelle² », mais tout simplement dépassée.

En réalité, une transformation radicale du Monde et des conditions d'écoute de ce Monde est intervenue, et faire l'économie de ce constat signifie se mettre à l'écart de l'Histoire. Ce processus, qui s'est produit dans la réalité matérielle, est dû, pour l'essentiel, au devenir de la technique. Deux bouleversements majeurs ont foncièrement transformé les conditions d'écoute : les mnémo-télé-technologies d'un côté, et les moteurs à combustion interne ou électrique de l'autre.

MNÉMO-TÉLÉ-TECHNOLOGIES ET MOTEURS

Une première innovation capitale concerne les mémoires exosomatiques, ces technologies qui permettent une transmission

à distance dans le temps et dans l'espace : les mnémo-télé-technologies.

La photo et le cinéma, tout comme l'iPod ou le téléphone portable ont non seulement changé les modes de réception et de consommation des images visuelles et des sons, mais ils ont aussi déterminé une phase anthropologique nouvelle³. Selon la définition donnée par Abraham Moles, ces mnémo-télé-technologies sont des canaux spatiotemporels. Elles ont modifié en profondeur nos relations à l'espace-temps tout comme celles perceptives et affectives. En effet, en visant directement la perception dont elles permettent d'une certaine manière la chosification, elles réduisent un phénomène qui est de l'ordre d'une sensation et d'un affect à l'état de chose.

Ces mnémo-télé-technologies (comme chaque technique) peuvent exister seulement dans une dynamique systémique. Autrement dit, elles ne peuvent pas se donner en dehors du contexte technique global lequel, par conséquent, est à son tour déterminé par elles.

Par ailleurs, ces mnémo-télé-technologies ont une autre caractéristique essentielle, celle d'être des ultrainstruments. Capables de capter et diffuser presque n'importe quel événement sonore, ces ultrainstruments n'ont plus aucun aspect matériel spécifique puisqu'ils peuvent assumer les apparences les plus disparates : de la « mégamachine » (la puissance d'un méga-haut-parleur planétaire via les postes de radio-télévision, l'Eurovision par exemple) aux dimensions miniaturisées (l'intimité d'un écouteur).

Ces mémoires exosomatiques que sont les mnémo-télé-technologies ont donc modifié l'ensemble du système technique, ont permis une sorte de matérialisation technique des processus perceptifs et affectifs, et ont bouleversé l'espace et le temps (physique, social et individuel-imaginatif).

Ce n'est pas tout. Ces ultrainstruments mettent à la portée de chaque individu une quantité de matière sonore auparavant inimaginable. Les sons produits par les techno-technologies sont partout. Ces anthropophonies, en envahissant l'écoumène (la partie de la terre habitée par les humains), ont largement pris le dessus sur les biophonies et les géophonies.

Cet envahissement considérable de la biosphère par les anthropophonies est aussi dû à la puissance d'un autre facteur technique qui est, malgré sa nature très différente des mnémo-télé-technologies, tout aussi puissant : la motorisation. Avec le déploiement de la puissance industrielle au XIX^e siècle, nous assistons à la présence constante de ses nuisances sonores dans notre environnement. Évidemment le bruit, surtout dans les villes, a toujours existé. Ce qui change avec la société industrielle et ses moteurs, c'est la « qualité » de celui-ci : sa présence continue, sa linéarité et sa capacité de puissance.

De là viennent le questionnement et la nécessité de l'écologie sonore qui n'est pas seulement protection contre le bruit, mais essentiellement nécessité d'une nouvelle qualité de l'écoute, c'est à dire comprendre profondément les enjeux actuels liés au son. C'est pourquoi, nous ne pouvons plus envisager notre relation aux sons en termes séparés et limiter

notre écoute à des lieux qui lui sont consacrés : d'un côté, des espaces prédestinés aux sons et, de l'autre, des lieux d'« insouciance » sonore. Impossible, également, de concevoir la production et la réception comme moments foncièrement différents ; ou encore, de penser à une intériorité imaginative sonore indemne d'une extériorité si lourde et puissante.

Ces sont les raisons pour lesquelles il est devenu déraisonnable de considérer notre relation aux sons en termes d'une production autonome et autoréférentielle qui se conçoit et se réalise dans des lieux députés à l'abri de toute influence extérieure. La musique est partout, et partout les humains peuvent actualiser de la musique. Voilà pourquoi, me semble-t-il, « produire des sons n'est plus la priorité ».

Le monde est rentré de plein fouet dans les sons et les sons envahissent le monde. Bien évidemment, cela ne veut pas dire que l'écriture musicale doit être abolie ou les salles de concert fermées. Cela signifie que la salle de concert et l'écriture musicale ne peuvent pas ne pas tenir compte de cette nouvelle donne que le phénomène technique a produit.

L'IMPENSÉ DE LA MUSIQUE OCCIDENTALE

Le Monde est donc rentré dans les mondes des arts. Historiquement cet impact est indéniable (déconstruction des langages, temporalisation des arts de l'espace, spatialisation des arts du temps, etc.). Il s'agit probablement d'un processus irréversible qui dépasse largement les seules questions des mnémo-télé-technologies et de la société industrielle avec ses machines motorisées. En effet, il y a une « internalité » inédite dans notre relation au monde qui s'impose, puisque toute externalité à celui-ci semble désormais impossible.

Cependant, dans son positionnement, Mariétan va bien au-delà du contexte historique et de la contingence du présent. En effet, en affirmant que « la création musicale, celle du compositeur aujourd'hui, ne peut plus faire l'économie d'une musique hors la salle de concert⁴ », Mariétan se situe à un niveau plus profond, puisque se référer à une « musique hors la salle de concert » (il s'agit bien de *musique* et non pas de *sons*), signifie renverser le pilier fondamental de la pensée esthétique occidentale, celle qui conçoit la composition comme production d'une œuvre.

Dans cette conception, l'existant sonore n'a aucun intérêt et, de facto, il n'existe pas. Cela ne veut pas dire que les compositeurs n'écoutaient pas les sons présents dans leurs milieux. Cela signifie que dans la hiérarchisation esthétique l'existant sonore ne rentre pas en compte. En effet, la pensée esthétique qui a fondamentalement dominé ces deux derniers siècles, l'hégélienne, a organisé le système des arts et de l'esprit autour de deux postulats fondamentaux : l'œuvre et l'auteur. Pour Hegel la nature se situe en dehors de l'évaluation esthétique. À ses yeux, tout ce qui advient de lui-même, tout ce qui d'une façon spontanée apparaît et existe, c'est-à-dire ce qui n'est pas le résultat d'une production humaine, tout cela n'a aucun intérêt face aux œuvres de l'esprit.

Or, la position de Mariétan est différente. Dans un passage de son texte, en affirmant que « la composition la plus complexe n'atteindra jamais la richesse acoustique des milieux et environnements propres au quotidien⁵ », il réintroduit dans la pensée compositionnelle ce que l'on pourrait nommer son « impensé ». Un « impensé » que seulement une révolution, capable de placer au premier rang non pas la production de sons mais l'écoute comme dimension fondamentale de toute pensée musicale, pourrait renverser. Il y a là un redimensionnement du « sujet » tout puissant de la Modernité (épistémologique et philosophique) qui pensait pouvoir s'accomplir en s'émancipant du Monde par une capacité de maîtrise sur celui-ci.

Concevoir la composition dans cette complexité en tant que capacité d'écoute signifie donc remonter à la source de la musique, à cette dialectique constante entre acte musical et contexte, lieu et son, sources sonores existantes et produites. Une dialectique que dans la profonde cohérence de son travail de composition, Mariétan avait déjà identifié en 1968 au moment où il écrivait son article « Milieu et environnement ». Un texte qui ouvrait la recherche musicale (en cela pionnier avec Murray Schafer⁶), et la recherche tout court, à la question de l'écoute des lieux inaugurant ainsi la grande saison de l'écoute du monde.

Cette « musique hors la salle de concert » s'est articulée tout au long de la pratique compositionnelle de Mariétan dans une thématisation constante du rapport structurel et structurant entre dimensions extérieure et intérieure de la musique, entre ce que l'on pourrait nommer le « dedans » et le « dehors » musical. Il m'est impossible de parcourir ici l'ensemble des œuvres qui balisent ce parcours. Je me bornerai à en citer quelques-unes qui me semblent concrétiser et expliciter clairement les problématiques que je viens d'évoquer.

EXERCICE DE L'ÉCOUTE (1997 -)

La première œuvre dont je vais parler peut paraître problématique, non pas du point de vue de sa réalité et de son contenu, mais de sa désignation même en tant qu'œuvre. Autrement dit, l'appellation de « composition » à son sujet peut apparaître inappropriée, voire erronée. Il s'agit de *L'Exercice de l'écoute*. Une activité de recherche esthétique qui s'est déployée entre 1997 et aujourd'hui et qui concerne directement les Rencontres Architecture Musique Écologie (RAME), ces rendez-vous de recherche scientifique et artistique qui à partir de 1998 ont eu lieu chaque année, à la fin de l'été, dans le Valais.

Cet *Exercice de l'écoute* renvoie tout aussi bien à une œuvre, pensée en tant que projet original proposé par Pierre Mariétan, qu'à un travail de recherche collective sur l'écologie sonore. Tout au long des ces seize derniers années, lors des Rencontres, Pierre Mariétan a systématiquement organisé des séances d'écoute, selon des protocoles précis et sur la base d'un projet de prise de connaissance des lieux, de l'espace et de la nature sonore de ce pays qui à ma connaissance n'ont pas d'équivalent.

A *Vif* $\text{♩} = 146$ $\text{♩} = 146 \text{ sub.}$ 4"

B *Allant* $\text{♩} = 146$ $\text{♩} = 146 \text{ sub.}$ 2"

C *Moderé* $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 88 \text{ sub.}$ 1"

D *Lent* $\text{♩} = 44$ $\text{♩} = 44 \text{ sub.}$ 1/2"

Exposé du « Trio pour cordes » (1962). Manuscrit du compositeur

En réalité, l'*Exercice de l'écoute* engage et ouvre sur des enjeux théoriques fondamentaux, puisqu'il s'agit de ce que j'appelle volontiers *une*.

Je considère ce genre de *métacœuvre* comme un des modèles et de propositions esthétiques les plus pointus et riches dans une perspective et une ouverture artistique écosophique, c'est-à-dire dans une démarche esthétique

qui tient compte d'une écologie de l'imaginaire ainsi que d'une relation sociale équilibrée et d'un rapport respectueux envers la nature.

Il s'agit d'une pratique collective de recherche d'un nouveau sensible partagé et d'un nouveau langage apte à décrire l'existant sonore. La notion d'œuvre et d'auteur apparaissent affaiblies, voire perdues, mais en réalité un sujet collectif en

action émerge comme protagoniste principal dans une recherche mutualisée. L'œuvre devient une proposition performative, c'est-à-dire un discours efficace et agissant qui se fait réalité. Une proposition apte à enclencher des nouvelles modalités de création d'une esthétique et d'un savoir partagés. Si nous ne comprenons pas ce passage qui engage et présuppose le Monde dans l'esthétique et dans le travail de composition, nous ne pouvons pas comprendre la proposition musicale de Mariétan. Il s'agit donc de participer directement à cette œuvre d'écoute collective et d'en expérimenter l'intersubjectivité. C'est seulement à partir de cette implication *dans* l'œuvre qu'une évaluation esthétique et conceptuelle peut être donnée, puisqu'il n'est pas seulement question d'une esthétique de l'expérience, mais d'un engagement singulier et fédérateur dans la relation avec le Monde.

« CHEMIN DE L'ÉCOUTE » INSTALLATION PERMANENTE À ISÉRABLES (2011)

Toujours dans cet esprit, une deuxième œuvre sur laquelle je voudrais attirer l'attention concerne le *Chemin de l'écoute*, une installation permanente réalisée par Pierre Mariétan dans le village d'Isérables en 2011.

Constitué d'un parcours qui rejoint partiellement le Chemin des Érables (une balade de presque 5 km⁷), cette installation permanente se compose de sept sites qui ont été choisis par le compositeur pour leurs singularités acoustiques. Ces sites peuvent être expérimentés dans une promenade d'écoute d'environ deux heures. Ce *Chemin*, comme l'écrit son auteur, « ne produit aucun son nouveau. Il a été imaginé pour valoriser l'existant sonore du lieu⁸. » Encore une fois, nous sommes *dans* l'œuvre, nous sommes l'œuvre en tant qu'expérience esthétique partagée.

Le choix d'Isérables n'a pas été anodin puisque ce village, dressé sur le flanc de la montagne, « a la particularité d'être un point de vue exceptionnel sur la plaine du Rhône sans subir les inconvénients du bruit qu'elle produit ». En effet, selon le compositeur, plusieurs particularités font de ce village « un exemple positif remarquable⁹ » de *bien-être auditif*. Ce « parcours de découverte du lieu à l'oreille », en permettant de prendre conscience de l'existant sonore du village et de ses environs, donne la possibilité à Mariétan de rendre explicite tout un ensemble de termes et de postulats amplement décrits dans ses différentes publications, notamment ceux de : *rapport du son et de l'espace, faits sonores, environnement sonore, milieu sonore, rumeur, émergence, situations sonores, sonorité, perspicuité sonore*, etc¹⁰.

« CHANT » (2011)

Dans le *Chemin de l'écoute*, une étape fondamentale est *Chant de l'église*, une installation musicale qui se trouve dans l'église du village d'Isérables :

Chant de l'église est une installation musicale activée par les visiteurs. La voix révèle le lien possible entre résonance du lieu et résonance intérieure. La voix a été captée *in situ*. Les micros proches de la bouche n'ont pas enregistré la résonance du lieu, bien que celle-ci soit constituante de la nature et du développement du *Chant*. Lorsque la voix est reproduite par haut-parleur [...] elle se propage à nouveau dans l'église et révèle les caractéristiques de sa sonorité due au rapport du son avec la configuration architecturale. Cette musique ne peut appartenir qu'à ce lieu. Elle ne peut être transposée ailleurs. L'auditeur *in situ* se trouve être au centre du dispositif sonore, il est, en quelque sorte dans l'instrument en jeu, chaque auditeur occupe une place unique¹¹.

Cette œuvre, qui est la septième station du *Chemin*, jouit aussi d'une autonomie substantielle puisqu'elle s'inscrit aussi dans une autre œuvre paradigmatique de Mariétan. Il s'agit de *Chant*, un titre qui en réalité, renvoie à un ensemble d'œuvres lesquelles correspondent toutes à la même démarche de production/réception et qui s'est articulé en plus d'une soixantaine de concerts. À chaque fois, le compositeur utilise sa voix afin de faire émerger les caractéristiques architecturales-musicales d'un lieu qui est considéré par le compositeur comme un *instrument*.

Des sons nouveaux, affirme Mariétan, sont produits pour le lieu, tributaires de ses qualités acoustiques. *Chant* est construit sur des phonèmes. Ma voix, mise à contribution, n'est qu'une source et le volume de l'église est une *caisse de résonance* qui, comme celle d'un violon, exprime la sonorité de l'édifice, que je considère comme étant un instrument, ma voix étant par exemple, l'équivalent des cordes pour un violon¹².

Il s'agit de la recherche de « *sympathie* entre volumes et sons qui révèle l'architecture sonore du lieu, sa part invisible et cependant perceptible. La sonorité de l'œuvre est empreinte du lieu, elle lui est propre et ne peut être reproduite nulle part ailleurs¹³. »

L'architecture se musicalise, le lieu résonnant de et par la voix de Mariétan, et manifeste d'emblée à l'oreille ses caractéristiques singulières : volume, matériaux, formes, présences...

« ENTRE CIEL ET TERRE » (2014) : TEMPLE DU LOTUS BLANC, TOKYO, JAPON

Cette relation entre œil et oreille trouve un accord exemplaire dans l'ensemble des œuvres que Mariétan a réalisé avec des architectes. Le compositeur instaure constamment une dialectique entre les espaces : espace intérieur du corps et de l'esprit avec les espaces du bâti. Un exemple prégnant d'un tel rapport est la pièce *Entre ciel et terre* réalisée pour le temple bouddhiste de *Byakurenge-dō* à Tokyo, qui a été inauguré en mars 2014. Ce magnifique travail architectural réalisé par l'architecte Kiyoshi Sey Takeyama est situé dans le quartier de Shinjuku. Takeyama, un architecte de talent et affirmé, a voulu lui donner la forme d'un lotus blanc comme son nom japonais l'indique¹⁴ : en effet, *Byakurenge-dō* signifie « Temple du Lotus Blanc ».

QUATUOR

violin alto violoncelle piano

Schéma d'ensemble

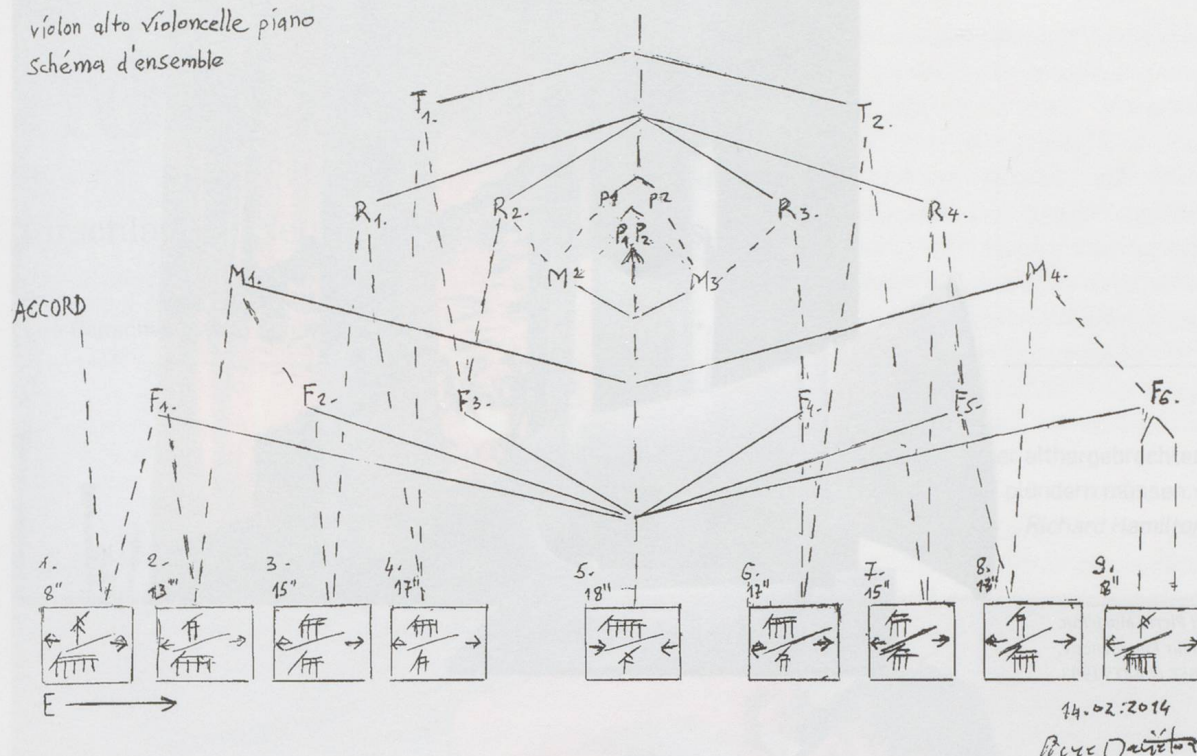


Schéma d'ensemble du « Quatuor » (2014). Manuscrit du compositeur

Sous proposition de Takeyama, le prêtre du temple, M. Ryumyo Ōhara, Président de l'École Internationale du Bouddhisme de Tokyo, a sollicité Pierre Mariétan pour composer une pièce dédiée à ce lieu et notamment au « Ku no Ma » : un espace qui mesure 10 mètres de haut (l'équivalent de trois étages), entre 5.5 et 6 mètres de largeur et 15.5 mètres de profondeur, situé au troisième étage du temple. Bien que le ciel soit visible à travers un puits de lumière de forme circulaire qui traverse le plafond, c'est un espace qui doit être avant tout soigneusement isolé de l'extérieur. Le mur situé côté ouest est penché vers l'extérieur, offrant un espace qui devient plus large à mesure qu'il s'élève en hauteur. Alors que les murs nord et sud ont des surfaces inégales et bosselées, faites du bois de cyprès venu du Laos, les murs est et ouest sont faits d'un béton blanc coulé dans un coffrage fait de planches de cèdre. Le « Ku no Ma » en lui-même est une pièce libre et non meublée réservée à la méditation Zen, à la pratique du *shōmyō* (récitation bouddhiste), et à la copie des sutras.

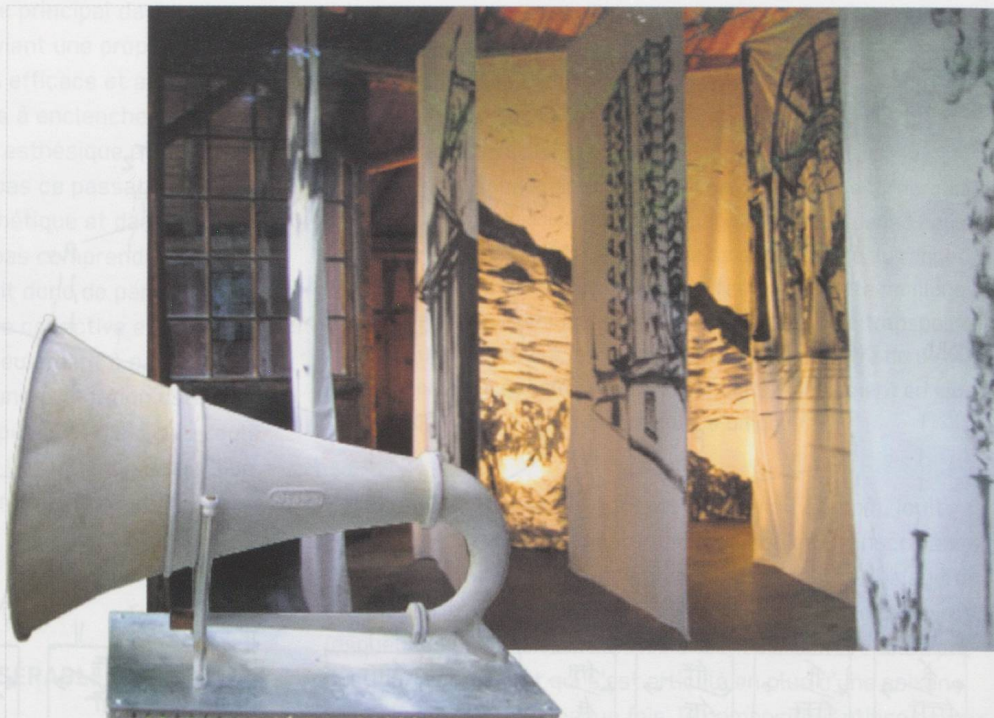
Mariétan s'est rendu au Japon en mars 2013 pour étudier le lieu. Une année après l'installation était terminée. *Entre ciel et terre* est une musique conçue pour cet espace, et donc audible seulement dans ce lieu. La correspondance entre architecture et musique se révèle encore une fois dans son unicité. L'enregistrement de la voix de Mariétan, mixée à des sons concrets et instrumentaux, remplit le vide du « Ku no Ma » en lui conférant non pas une plénitude, mais une *densité autre*, en parfait accord avec le projet et le ressenti de Kyoshi Sey Takeyama : une densité composée de relations, vide, simplicité, circulation, transition.

« QUATUOR » (2014)

L'Exercice de l'écoute, Le Chemin de l'écoute, Chant de l'Église, Chant, Entre ciel et terre : toutes ces œuvres expriment, à partir de l'écoute, une relation forte entre des dimensions intérieure et extérieure. Chaque œuvre est le produit médité et méditant d'une interaction unique avec un lieu et, à travers ce lieu, avec le monde. Existant sonore, existant architectural, voix et sons sont ici proposés par le compositeur dans leur dialectique intime et nécessaire.

Je voudrais terminer cet article par un court extrait du texte qui accompagne une des dernières pièces composées par Pierre Mariétan : *Quatuor*. Œuvre complexe et exigeante, *Quatuor* remet en jeu l'ensemble des problématiques que je viens d'évoquer tout en restant fidèle à la démarche sérieuse chère au compositeur. Il s'agit d'une commande de l'Ensemble Mondrian qui achève, tout au moins momentanément, le cycle *Chamber Music* initié par le compositeur en 1962 avec *Trio pour cordes*. Ce concert (Champéry, 16 août 2014), qui revisite un parcours exemplaire de plus de 50 ans d'activité du compositeur, témoigne de la cohérence de son œuvre. Comme Mariétan le formule lui-même :

Faire de la musique est un moment privilégié pour l'écoute. Lorsque le concert est fini, que l'on sort de la salle de musique, l'oreille reste ouverte sur le monde. Je travaille depuis longtemps à résoudre la question de la relation de cet instant précieux à l'environnement considéré dans le quotidien.



Elsa et Pierre Mariétan,
« Rumeur Émergence »,
installation BEX et ARTS 1993.

Dans le Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano j'inscris un instant sonore venu de l'extérieur.

C'est comme une porte entrouverte sur le dehors, d'où est extraite une marque subliminale, sorte d'invitation faite au public de construire une relation entre dedans et dehors. Un processus inverse intègre des temps de silences mettant l'auditeur face à sa propre réflexion, stimulant son imagination, créant un autre rapport entre dedans — en lui même — et le milieu musical où il se trouve¹⁵.

Si la musique, comme l'affirme Mariétan, « c'est autant produire des sons que se mettre en situation de les écouter¹⁶ », *Quatuor* est un moment hautement significatif de cette conception, affirmée tout au long de sa recherche de compo-

siteur, d'une possible construction du Monde à travers la richesse irremplaçable et complémentaire de l'acte musical et de l'écoute.

Références

- Pierre Mariétan, compositeur : inventaire des œuvres sonores conservées à la Médiathèque Valais, Martigny : Médiathèque Valais, 2012. <http://www.mediathèque.ch/valais/inventaire-oeuvres-sonores-pierre-marietan-2455.html>
- Pierre Mariétan, compositeur : inventaire des œuvres manuscrites conservées à la Médiathèque Valais, Sion : Médiathèque Valais, 2009. http://www.mediathèque.ch/fs/documents/Marietan_inventaire.pdf

- 1 Pierre Mariétan, « Nouvelle musique nouvelle architecture — Nouvelle architecture nouvelle musique », *Sonorités*, n° 8, Décembre 2013, Nîmes, Champ social, p. 63.
- 2 Pour Giorgio Agamben, est « inactuel » celui qui, n'adhérant pas aux instances dominantes de son propre temps est à même d'en comprendre l'actualité mieux que quiconque d'autre (G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, 2008).
- 3 Voir : R. Barbanti, « Écologie sonore et technologies du son », *Sonorités*, n° 6, Septembre 2011, et *Les Origines des arts multimédia. L'influence des mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art*, Nîmes, Lucie éditions, 2009.
- 4 Pierre Mariétan, « Nouvelle musique nouvelle architecture — Nouvelle architecture nouvelle musique », *Sonorités*, n° 8, op. cit., p. 63.
- 5 Ibid., p. 62.
- 6 Voir : Carlotta Darò, « Architectes du son. Entretiens avec Pierre Mariétan et R. Murray Schafer », *Sonorités*, n° 3, Décembre 2008, p. 145-156.
- 7 Pour de plus amples informations, cf. le site Internet : <http://www.iserables.org/index.php?r=site/download&h=CheminDeLEcoute>. Le lien

- est également disponible sur la page web de l'article, www.dissonance.ch.
- 8 Pierre Mariétan, « De l'écoute et du projet : un échange incessant », 2013.
- 9 Pierre Mariétan, *Présentation de l'installation*, document disponible sur place au Musée d'Isérables.
- 10 Pierre Mariétan, *Environnement sonore, approche sensible, concepts, modes de représentation*, Nîmes, Champ social, 2005.
- 11 Pierre Mariétan, *Présentation de l'installation*, op. cit.
- 12 Pierre Mariétan, « De l'écoute et du projet : un échange incessant », op. cit.
- 13 Ibid.
- 14 Kiyoshi Sey Takeyama, « Shōmyō. La récitation du Sutra dans le Bouddhisme », *Sonorités*, n° 7, Septembre 2012, p. 117.
- 15 Notes de programme de l'Ensemble Mondrian pour leur concert avec Mariétan aux Rencontres Musicales de Champéry, 16 août 2014.
- 16 Pierre Mariétan à propos de son œuvre *Rose des vents* (1981) : en exergue à l'*Inventaire des œuvres manuscrites conservées à la Médiathèque Valais*, 2009.