

---

## FRAGMENTS / SOURCES

---

### ✎: Pierre Mariétan

Mariétan is a composer who has spent his entire career working with sound and the environment. He brings a special approach to the practice of music, and has made a habit of surprising students at the Ecole d'architecture de La Villette in Paris: he intervenes as a kind of "agent provocateur" in promoting a sensibility to sound among visually oriented architecture students. He is a member of the European steering committee of the WFAE/FMES. In this article, extracted from his forthcoming book, he describes how he came to work in the interstices between music, architecture, and the environment. What his ideas are about the role of sound, and the role of the musician, in our daily lives. In the spirit of WFAE/FMES, an international organisation, it is presented here in the original French.

---

### LA MÉMOIRE ET METHODE

Comme pour autant que je m'en souviens, comment et quand la dimension environnementale a pris naissance dans mon travail de musicien c'est d'abord situer les formes sensibles des lieux de vie autant que se remémorer les événements quotidiens du temps en question.

Il ne s'agit pas de dépasser la relation d'une "histoire" que la mémoire transforme, quelque part nécessairement présente, en faisant part de faits qui sur le moment ou plus tard entraîneront à faire autrement.

Le processus de la mémoire ne peut être naturellement séquentiel. Un nouveau scénario est à produire qui convient mieux à la situation, mélangeant les parties sans rechercher obligatoirement un ordonnancement chronologique.

Le traitement des fragments "traditionnels" qui engendrent la création. L'ancrage dans le passé ne peut être un point de repère fiable, même si la recherche dans le passé a comme objectif la fidélité par rapport aux faits. Car le souvenir ne s'efface pas profondément avec son objet. Le souvenir ne peut non plus se résumer à se rappeler des faits. Il s'agit d'extraire de la mémoire les règles qui ont créé l'événement, d'analyser les modes de captation et finalement de procéder aux ajustements qui permettraient de saisir le fondement (et la continuité s'il y a lieu) de la démarche.

Le contraste entre désir spontané et sentiment rétrospectif de ce qui s'est passé participe de la création. La recherche qui revient à l'origine et qui est restée en soi, ne suffit à générer le processus de création. Mais quand elle révèle des constats à partir d'expériences successives, elle vient confirmer une direction, comme les balises le long d'une route, sans être en soi-même, en indique la voie sans équivoque.

### LES JEUX ET DES EVENEMENTS

L'expérience se développe dans l'enchaînement d'efforts constants d'adaptation au milieu sensible. L'échelle des choses qui accompagnent l'enfant accompagne sa propre évolution, physique, affective et mentale. Le petit homme doit sans cesse tester sa perception et prendre sa mesure partant de critères changeant au fur et à mesure de sa croissance. Un an après, les perceptions visuelles d'objets, de paysages, de parcours ne sont plus les mêmes. Par contre, de l'enfance à la maturité, pour l'oreille semble garder les mêmes rapports, le définissant pour lui-même et dans son rapport à l'espace. Jeté dans un cri dans un lieu clos il donne une représentation volumétrique proprement auditive. Pour l'enfant et pour l'adulte, le lointain et le proche repose sur une appréciation et une échelle différentes, alors qu'à cette saisie de l'espace se superpose une appréhension auditive identique. Le son dans son espace de propagation est irréductible à l'oreille, changeant

elle le dénaturait.

sans surprise que bien des années plus tard je retrouve l'espace sonore masqué de la plaine du Rhône les jours de pluie. Un bruit diffus, "étouffant," englobant toutes les sources sonores du lieu. Les repères habituels émergent avec précision comme si le paysage apparaissait ces jours-là opaque. Par vagues, c'est le bruit de passage des trains de l'autre côté de la plaine, démesurément agrandi, ou alors gommé par les puissants mouvements du vent, qui frappe l'oreille.

Dans l'hiver, la neige est tombée pendant la nuit, au réveil on le savait avant d'entr'ouvrir les volets. Une sorte d'impression recouvrait l'atmosphère et l'espace tel qu'on le percevait à l'oreille s'en trouvait profondément modifié. Cette formation acoustique n'a rien de comparable à celle qu'impose le Foehn. C'est plutôt un filtre. Les petits bruits deviennent encore mieux perçus que d'habitude. A la place du bruit global et diffus que produit le Foehn, c'est une espace de silence qui s'étend avec la neige sur le bourg et dans la plaine.

Les temps d'orage c'est du Val d'Ille, vallée perpendiculaire à celle du Rhône, que débouchait la tempête. Le tonnerre se faisait entendre comme venant de la montagne, sur l'arrière. La pluie arrivait subitement dévalant les pentes faisant entendre des myriades de frapements de plus en plus forts et massifs. Quand exceptionnellement le mauvais temps venait de l'est à dire d'en bas dans la plaine, on le voyait progresser avec ses grands rideaux de pluie tombant du ciel, plutôt qu'on ne l'entendait venir.

Les jours de soleil, quand il n'y avait pas trop de voitures ou d'autres machines remplissant l'espace, comme c'est le cas aujourd'hui, il y avait une limpidité dans l'écoute de l'environnement. Des empreintes sonores rythmaient les heures: les cloches de l'église paroissiale sonnait les heures et les offices, la sirène de l'usine marquant début et fin de la journée de travail, le grincement de roues des tramways à heures fixes... Le roulement des voitures à cheval, le trot des chevaux, la voix des gens descendant la route de la vallée ne laissaient aucun doute sur le jour du marché, sans qu'on n'ait besoin de voir, tôt le matin avant le lever, de les voir passer devant la maison. A l'heure du déjeuner leur retour vers les hauts de la vallée se signalait par le pas plus lent des chevaux dans l'effort de la remontée. Nous vivions de toutes sortes de bruits et nous n'aurions pas de nous dire ce qui se passait aussi loin que l'oreille entendait. Toute la vie était faite avec l'oreille; les événements de saison, de temps, d'activité humaine, de comportement des animaux, participaient à la perception de ce tout en en modifiant les formes sonores au fur et à mesure que les jours s'écoulaient, et aussi bien que ce que nous voyions. Cet état des choses ne pouvait qu'entretenir et développer nos facultés d'écoute.

Après un petit temps ces espaces se sont modifiés, perdant de leur qualité acoustique. D'autres bruits sont apparus, permanents et puissants. Seule la nature est encore capable d'imposer son pur spectacle sonore. L'oreille est alors conquise, sous le choc de ces puissantes et éphémères transformations de l'espace sonore. En dehors de ces événements incontrôlables, l'uniformité acoustique s'installe laissant peu d'emprise à l'écoute. D'autres événements surgissent. Avec elle et après elle. Là où le signe sonore s'inscrivait dans le silence, le bruit s'est installé. La nature de l'écoute elle-même est trouvée profondément modifiée.

Quand le cri de la marmotte perçait le silence de la montagne, ce sifflement résonnait, seul et longtemps à occuper l'espace.

Aujourd'hui, dans ces mêmes lieux, il est juste entendu au milieu d'une continuité de bruits émoussant l'attention auditive.

La guerre qui amena progressivement ce bruit qui ne cessa depuis. Le grondement des fortresses volantes américaines, passant au dessus du pays nuit après nuit, comme un bruit d'orage qui s'avancerait à vitesse artificielle, la dépassait bien au delà des limites du temps que durait le survol. Les alertes aériennes jetées dans l'espace par les sirènes devenaient un temps de bruit devenu continu.

Le silence ne s'imposait que dans la descente aux abris - où les voix retrouvaient leur espace d'intimité -. Mais l'oreille éveillée, dans l'attente d'autres vagues de ce bourdonnement à la fois céleste et infernal, ne comptait les silences que pour mieux entendre.

xtérieur que comme des instants suspendus dans un temps qui ne serait fait que d'un bruit sans fin.

ommesurable événement est venu troubler à jamais la quiétude momentanément retrouvée à la fin de la guerre e; la bombe atomique larguée sur Hiroshima et Nagasaki. L'expérimentation nucléaire qui se poursuivait sur l'atoll hantait nos esprits en révélant la précarité de la vie jusqu'à nous laisser imaginer la désintégration de la planète e

ir de 1946 alors que j'étais seul, appliqué à faire mes devoirs scolaires, un bruit sourd et profond comme jamais je entendu provoqua en moi la plus grande frayeur. Un souffle puissant l'accompagnait déplaçant l'espace autour de s l'impression de me perdre définitivement dans ce bruit de "fin du monde." En un éclair de temps la pensée me v i Terre et nous tous disparaissions dans un bang atomique. Le bois du chalet craquant de toutes parts je ser re résister à cet assaut et l'espoir renaître. M'échappant de la pièce je vis à l'extérieur le ciel rempli d'étoiles se er. Plus tard, la famille réunie, nous apprimes qu'il s'agissait d'un fort tremblement de terre, inattendu dans notre i. Les répliques se prolongèrent la nuit durant.

s lors et pendant de nombreuses années chaque secousse tellurique qui se produisait, aussi faible soit-elle et quel endroit où je me trouvais, m'inspirait le même sentiment de fin annoncée par ce bruit inoubliable, associé à l'imag déflagration atomique ultime.

ue temps plus tard un autre événement exceptionnel se produisit. Un bruit "d'enfer" me reveilla au milieu de la nu clairs continus illuminaient la chambre. La fenêtre et les volets ouverts, je me levais pour les fermer, juste étonné ie ne fusse pas du spectacle. Sans inquiétude je me rendormais au milieu de ce vacarme extraordinaire. Le lenden enais que l'énorme dépôt de munitions installé dans la montagne en face avait sauté. Les traces de cette catastro stent aujourd'hui encore dessinant de grandes traînées dans la paroi rocheuse. Le bruit tellurique provoqué par tar rgie instantanément dissipée ne pouvait me surprendre après le bruit "atomique" auquel j'avais été soumis aupara igité artifice - nature s'était définitivement installée en moi, une autre façon d'être dans le bruit s'était imposée.

## ANSFERT RADIO

oreille la première "image sonore" fût certainement créée par l'écoute de la radio. Ce devait être vers la fin de la e, réunis autour d'un poste nous attendions avec anxiété le moment des informations pour connaître au jour le jou tion du conflit mondial. La voix que nous écoutions relater les événements sonnait "vrai." Pourtant venue d'un stu 'eportait" les faits comme si "elle y était." La représentation orale de l'action sur le terrain se confondait au vécu g et de transfert que créait la radio. La distance perdait de sa consistance. Nous étions d'un côté dans un espace, et source unique venaient l'information et l'action mélangées dans le haut-parleur du poste. Le médium s'effaçait dev ie qu'il donnait de ce qui se passait loin de son propre point d'émission. J'imaginai sans effort les lieux et les iments dont je garde aujourd'hui encore le souvenir.

ard, d'autres "images" radiophoniques s'incrusteront dans ma mémoire. J'entends maintenant encore l'immensité onie, où jamais je ne suis allé. C'était au cours d'un feuilleton radio destiné aux enfants, où semaine après semaine uvais du plaisir à être transporté instantanément dans un monde lointain et différent. Par le bruit du vent et blement d'autres habiles bruitages, j'imaginai bien réel cet espace sans mesure.

la création radiophonique, des espaces sonores spécifiques prennent formes où fiction et réalité s'entremêlent. Le hors temps , hors espace crée une situation interprétative. La radio, les moyens électro-acoustiques, au delà de loctique, sont des instruments sonores musicaux. Ils permettent de composer l'oeuvre à la frange d'un réel saisi, éré, enfin transformé en une entité nouvelle.

## ACE ET LA MUSIQUE

n des années 50, étudiant à Venise, je dirigeai la "Sesta sinfonia" de J-F Malipiero et participai à la réalisation de

de Monteverdi dans la cour du Palais où logeait le Conservatoire B. Marcello. Un jour, près de là, j'assistai pour la première fois à un concert de John Cage. Je ne me rapelle pas l'oeuvre jouée avec Tudor, mais je me souviens être resté dans la salle avec la pensée que la musique ne se cantonnerait plus à l'espace qui lui était jusque là réservé. Ce n'était qu'une impression forte que je ressentais à l'écoute du travail de Cage mettant en oeuvre des bruits résiduels. Il n'y avait pas à faire pour imaginer que si ces bruits devenaient musique, les espaces sonores du quotidien participeraient à la même démarche. Ce qui fût clair ce jour, à Venise, ce fût qu'à mon entendement le "concert" Cage se déroulait à l'extérieur bien après sa fin dans la salle et que cela n'avait rien à voir avec le concert auquel je participais au Palazzo Pizzi, au Conservatoire.

l'expérience du Pavillon Philips à L'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 ne m'a pas interpellé avec autant de pertinence. C'est-est-ce le fait qu'espace et musique aient été conçus comme un tout en soi, un événement de type monumental, cette démarche s'appuyait, malgré la nouveauté du matériel sonore sur un rapport au public somme toute conventionnel.

Après un long temps de réflexion, pendant lequel je poursuivais mon travail de musicien "traditionnel" et à la suite des tentatives auxquelles je fus soumis durant des séjours d'étude à la Musikhochschule de Cologne chez Bernd-Aloïs Zimmermann et à la Musikakademie de Bielefeld avec Pierre Boulez et Karl-Heinz Stockhausen que j'entrepris une véritable oeuvre musicale spatiale et temporelle hors concert.

En 1964/65 je donnais une série de conférences aux étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. J'analysais devant eux l'oeuvre "Le Concert" de Alban Berg, travail que j'avais entrepris auparavant sous la direction de Pierre Boulez. J'abordais aussi la question de la composition à travers le concept de sérialité tel qu'il s'est concrétisé dans le "Konzert" Op 24 et la "Sonate pour Trompette" op 21 de Anton Webern. Je recherchais les liens entre les données musicales et les principes coordinateurs de l'architecture et de l'art contemporain. Au cours de cette démarche je rencontrais l'ingénieur Le Corbusier. Son travail sur l'architecture s'apparentait à la notion de sérialité, dans un domaine fort différent de celui de la musique. Cette rencontre me conduisit à poursuivre ma réflexion musicale en cherchant à lui donner une dimension réellement globale, c'est à dire à penser l'espace réservé à l'oeuvre dans le concert. Dans la même période, toujours dans le cadre de l'Ecole des Beaux-Arts, je rencontrais Bernard Lassus plasticien et paysagiste, avec qui je redécouvris le domaine du "sensible." Lorsque j'étais au Conservatoire de Genève, quelques années auparavant, accordant toute mon attention à la construction de l'oeuvre jusqu'à en oublier la dimension auditive, le pédagogue Edgar Willems m'avait ramené à la conscience d'une écoute équilibrée entre sensorialité, affectivité et réflexion. Après une nouvelle période de formalisation, de spéculation théorique et de pratique sérielles, cet équilibre entre les composantes réfléchies et sensibles, qu'elles soient visuelles ou sonores, fut appuyé à travers le regard porté par Lassus sur l'habitant paysagiste, sur le concept d'ambiance et sur les principes théoriques que lui-même tirait de ces observations.

En tant qu'architecte qu'un étudiant (Jacques Oehlund) préparait aux Beaux-Arts, fût l'occasion d'une première expérience d'interaction inter-disciplinaire dans un projet tentant d'introduire la dimension sonore dans l'habitat autrement qu'en tant qu'élément d'usage à combattre. Les espaces et les fonctions de cet habitat étaient déterminés par les qualités acoustiques et les qualités attribuées à des situations tant musique s'inscrivait dans le concept de permanence temporelle -qu'élément d'usage "musique sonore" de l'espace - c'est à dire que les auditives définies par le programme. Ici la musique avait sa place et l'espace était "le lieu de la musique" là-même où l'on va s'installer pour l'écouter, momentanément. C'est la composition multifonctionnelle des "Caractères" une musique imaginée et créée en 1963 qui s'incorporait précisément dans l'architecture.

En 1965 à l'université d'Architecture à Aix en Provence, nous créâmes un événement qui prenait tout l'espace de la cour intérieure particulièrement où se donnaient les cours en tant qu'élément déterminant du programme musical. Mais plus révélatrice fut l'expérience menée ces mêmes jours sur le rapport et le cheminement entre dedans et dehors, échappant ainsi à la situation du concert pour enfin traiter des composantes sonores de l'espace au quotidien. Le projet d'une maison à construire en dehors de la ville m'incita à répertorier ce qui caractérisait à l'oreille l'exemple retenu. Je me rappelais, à travers les souvenirs d'enfance, quelques sons significatifs comme ceux que font les pas du visiteur s'approchant de la maison sur un sol de gravier. Nul besoin de sonnette ou d'interphone pour s'annoncer. Le bas niveau du bruit ambiant ne permettait pas de masquer les signes sonores, mêmes les plus faibles. Je proposais de créer dans le projet un environnement acoustique favorable à préserver cette situation. Je demandais d'assurer le parcours entre le bruit de la ville et le silence.



dans les pays qui les prolongeaient, amplifièrent ici la rugosité de la voix, lè la vélocité de la langue. Dans des pays plus lointains et différents l'oreille s'ouvrit, è l'aval et à l'amont du sens des mots, pour puiser le son dans la bouche de l'interlocuteur. Un travail de musique commença, abolissant la distance par la captation des voix, le temps passant. A la question posée aux acteurs de "Paysmusique" "qu'entendez-vous?" je voudrai répondre, accordant è la musique dont elle est chargé en étant elle-même, que l'espace ne cesse de vibrer à mes oreilles.

---