



HAL
open science

La scène concrète

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. La scène concrète. Karine Le Bail; Martin Kaltenecker. Pierre Schaeffer. Les constructions impatientes, Editions du CNRS, 2012. hal-03779644

HAL Id: hal-03779644

<https://hal.science/hal-03779644>

Submitted on 17 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La scène concrète

par **Esteban Buch**
(CRAL/EHESS)

S'il fallait choisir une date de naissance de la musique concrète, fixer comme une sorte de scène originaire, le premier choix serait sans doute le 18 mars 1950. Ce jour-là, dans la belle salle de l'École Normale de Musique, rue Cardinet à Paris, eut lieu la « première audition » de la *Symphonie pour un homme seul*, de Pierre Schaeffer et Pierre Henry. Juste avant, les haut-parleurs installés sur scène avaient reproduit trois des cinq *Études de bruits* (*l'Étude aux chemins de fer*, *l'Étude au piano* et *l'Étude pathétique*) par où Schaeffer avait, seul, commencé l'aventure en 1948, ainsi que deux extraits (*Rigodon*, *Courante*) de sa *Suite pour quatorze instruments*, de 1949. Le caractère inaugural de cet événement fut non seulement reconnu mais encore proclamé dès les cartons d'invitation :

Il y a des moments importants dans la naissance des arts: y participer n'est pas toujours agréable. Le premier concert avoué de musique concrète est un de ces moments. Écouter les partitions de Pierre Schaeffer n'a rien à voir avec la civilité musicale, puérile et honnête. Il s'agit peut-être de découvrir un continent sonore aussi vierge que l'était l'île de Robinson Crusoé. Si ardues qu'elles soient, on peut trouver quelque plaisir dans ces sortes d'expéditions... de l'imprévu à tout le moins¹.

Ces mots étaient signés Serge Moreux, le critique musical en charge de la présentation des œuvres pendant le concert, mais Pierre Schaeffer y avait mis auparavant ce qu'il appelle sa « pédale douce »². Par souci de modestie, du moment que le plaisir ne serait pas forcément au rendez-vous ?³ Sans doute. Mais tout autant par souci de grandeur, dans la mesure où Schaeffer distinguait par avance cette expérience « imprévue » du régime « puéril et honnête » de la vie musicale, pour la placer uniquement sous le signe de la connaissance, variante grandes découvertes de l'humanité. Et là, c'est Moreux qui choisissait la prudence, car s'agissant d'un continent vierge, plutôt que le pauvre naufragé méthodique, c'est le fantôme sublime de Christophe Colomb qu'il aurait fallu convoquer.

Le jour du concert, la figure du découvreur prit une forme scénique particulière, qu'en 1952 Schaeffer décrira dans *A la recherche d'une musique concrète* : « J'accédais à une sorte de pupitre au premier rang des fauteuils d'orchestre où étaient disposés les potentiomètres d'un mélangeur qui contrôlait le son dans la salle. Jacques Poullin avait installé les tourne disques sur la scène entre deux haut-parleurs. Ainsi occupions-nous, assez témérairement, le cercle magique où l'on est accoutumé de voir vibrer les cordes, siffler les archets, battre les anches sous la baguette inspirée du chef-d'orchestre. Le public dut se contenter d'un élément visuel infiniment plus décevant : tourne-disques et potentiomètres, câbles et haut-parleurs. Tels sont les objets que nous étions bien obligés d'exposer »⁴.

Nous n'avons plus le moyen de vérifier si les auditeurs furent vraiment déçus, comme le redoutait Schaeffer. Mais il est clair que la discussion sur l'interprète humain n'était pas vraiment mue par des considérations musicales. Elle relevait plutôt d'une recherche d'ordre scénique centrée sur la technologie⁵, ne serait-ce que sous la forme d'une scène *par défaut* : « Répondre par une présence à la présence du public » était bien le souci primordial qui, conjugué à l'enjeu historique décrit dans l'invitation, revenait littéralement à dramatiser l'événement.

À ceci près qu'on y lisait aussi cette précision déroutante : « Le premier concert *avoué* de musique concrète... » D'autres concerts de musique concrète, inavoués et peut-être inavouables, avaient donc déjà eu lieu, relativisant d'autant la portée de celui-ci. Mais lesquels ? Le concert de l'École Normale du 18 mars avait été

¹ « Musique concrète », carton d'invitation pour la conférence du 16 mars et le concert du 18 mars 1950, Archives Pierre Schaeffer / IMEC, Boîte 165 Dossier 1135.

² Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 69.

³ Martial Robert, *Pierre Schaeffer: des Transmissions à Orphée. Communication et Musique en France entre 1936 et 1986*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 186.

⁴ Schaeffer, *A la recherche...*, *op.cit.*, p. 70.

⁵ Voir notamment Trevor J. Pinch et Karin Bijsterveld, « "Should One Applaud?" Breaches and Boundaries in the Reception of New Technologies in Music », *Technology and Culture* 44 (2003), p. 536-559.

précédé par une « conférence d'initiation » donnée par Pierre Schaeffer deux jours plus tôt à la Sorbonne, où l'on avait entendu *l'Etude pathétique* et le *Rigodon* ainsi que des extraits de la même *Symphonie pour un homme seul*, plus le *Bidule en ut*. Or, les deux manifestations consistaient en une alternance de paroles d'un orateur et de sons enregistrés sur disque⁶. Certes, la distinction pouvait se justifier par les durées. Mais tout cela annonçait le rapport complexe de la musique concrète avec la situation de concert et, plus généralement, avec les diverses performances de la vie musicale.

S'ajoutait la différence ontologique que, du point de vue de la représentation, supposait le fait d'entendre cette même musique concrète à la radio. Avec des conférences comme celle de la Sorbonne ou le *Concert de bruits* du 20 juin 1948 au Club d'Essai -où Schaeffer présenta ses *Etudes*⁷-, l'allusion aux concerts non avoués visait peut-être les premières radiodiffusions de musique concrète, comme le *Concert de bruits* du 5 octobre 1948 sur la Chaîne Parisienne. Seulement, un concert à la radio est-il encore un concert ? Ce n'est jamais qu'un « concert à la radio », répondra le mélomane, sur le ton de celui qui voudrait être ailleurs, c'est-à-dire là-bas. À ceci près que, dans le cas des concerts radiophoniques de musique concrète, l'ailleurs n'existe pas. La scène de ce concert-là ne sera jamais qu'un pur fantôme.

Voilà précisément le nœud de la conférence *Le pouvoir créateur des machines*, prononcée par Pierre Schaeffer au Centre d'Etudes de la Radiodiffusion, l'ancien Club d'Essai. Elle eut d'ailleurs lieu deux fois : le 3 décembre 1949, avec la présence de l'auteur en chair et en os au 37 rue de Lille, premier « laboratoire » de musique concrète ; puis le 27 février 1950, sur les ondes de la radio. Le dispositif scénique fut décrit lors de cette transmission par la speakerine, qui sans doute lisait un texte du même Schaeffer :

[U]n dispositif d'éclairage avait été aménagé, de manière à ce que l'attention des spectateurs puisse se porter soit sur le conférencier lui-même, soit sur le haut-parleur qui parfois lui était substitué. Expérience comme on le voit assez élémentaire mais saisissante pourtant, à qui veut comparer la présence concrète de quelqu'un et son truchement sonore. Autre détail, quelques peintures de Robert Lapoujade garnissaient le fond du studio de façon à éviter la déception que malgré lui saisit un auditoire qu'on a convié dans un studio de radiodiffusion. Les yeux sur l'écran qui voile le haut-parleur, il attendrait volontiers des images. Ainsi rien que par une sorte de mise en scène fort simple Pierre Schaeffer était préoccupé de placer ses auditeurs dans un cadre qui était par lui-même une première démonstration de ce qu'il appelle volontiers le phénomène radiophonique. Un pareil cadre ne peut être recréé par l'audition pure, et les auditeurs d'aujourd'hui auront à faire imagination s'ils veulent reconstituer exactement l'atmosphère de cette conférence, dont il vont entendre maintenant des extraits tels qu'ils furent enregistrés lors de cette séance inaugurale⁸.

Lors de la section intitulée « Un miroir pour les oreilles », Pierre Schaeffer superposait sa voix *live* à sa voix enregistrée sur un disque : « Ce qui est important c'est que nous commençons à nous voir dans notre propre voix ». Et aussi : « Je sens deux hommes en moi »⁹. L'idée de se voir dans sa propre voix comme dans un miroir trouvait dans l'exhibition théâtrale du dispositif technologique sa principale ressource formelle, à savoir l'équivalence actantielle entre l'homme et le haut-parleur. En écoutant la radio, en revanche, il fallait imaginer le dialogue entre le « truchement sonore » et une présence humaine que l'on aurait voulu *concrète*.

* * *

Dans « Introduction à la musique concrète », récit autobiographique en forme de journal paru en décembre 1952 dans la revue *Polyphonie*, Pierre Schaeffer raconte pourtant qu'il aura tenu à se distancer de l'élément dramatique, et ce dès la composition de *l'Etude aux chemins de fer*. En date du 5 avril 1948, il décrit ses premiers pas avec les enregistrements faits Gare des Batignolles : « J'ai bien compris qu'il ne s'agit pas de se laisser mener par ces disques, ni de les laisser aller à un scénario dramatique »¹⁰. Et le 10 avril 1948 :

Ma composition ferroviaire hésite entre deux partis: des séquences dramatiques et des séquences musicales. Pour les séquences dramatiques, on est forcé d'imaginer quelque chose. On assiste forcé à des événements. Départ, arrêt, etc... avec diverses

⁶ Carton d'invitation, cit.

⁷ « Présentation du "Concert de Bruits" de Pierre Schaeffer », Archives Pierre Schaeffer / IMEC.

⁸ « Le pouvoir créateur de la machine », conférence de Pierre Schaeffer au Centre d'Etudes de la Radiodiffusion, 3 décembre 1949, in *Pierre Schaeffer. Portraits polychromes*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel, 2008, CD #1, pl. 2. Voir aussi Pierre Schaeffer, *Machines à Communiquer. Tome 1, Genèse des simulacres*, Paris, Seuil, 1970, p. 121-130.

⁹ *Ibid.* pl. 4.

¹⁰ Pierre Schaeffer, « Introduction à la musique concrète », *Polyphonie* n°6 (1950), p. 38. Entre cette première version de son « journal » et *A la recherche...*, l'auteur avance d'un mois les dates de composition de *l'Etude*, entre autres modifications.

nuances de curiosité et une vague identification à la locomotive, au train, à la voie déserte ou traversée, bruyante ou silencieuse tout à coup. La machine souffle, s'arrête, se détend: anthropomorphisme. Tout cela est le contraire de la musique. [...] J'étais parti sur une mauvaise piste. À la place d'effets musicaux, j'obtenais des effets dramatiques¹¹.

Rien n'est plus concret qu'une locomotive, en tout cas pour un homme de l'âge industriel finissant. Or ce discours, de manière peut-être surprenante, tend à rendre synonymes la notion de dramatique et celle de *concret* elle-même, pour mieux les congédier toutes les deux. Si la composition consiste à prendre des objets sonores pour les rendre *abstrait*s en empêchant la reconnaissance des sources, la musique concrète, paradoxalement, est nommée d'après ce qu'elle n'est pas. Pareillement, faire de la musique, c'est s'éloigner du dramatique.

Il en va de même pour les enregistrements d'instruments de musique : « [M]ême si le matériau du bruit me garantissait une certaine marge d'originalité par rapport à la musique, j'étais conduit, dans les 2 cas, au même problème: arracher le matériau musical à tout contexte dramatique ou musical, avant de lui donner une forme. » Et au paradigme de l'absence qui réunit le concret et le dramatique, il faut donc ajouter la signification musicale elle-même, dans un sens classique. « Il s'agissait, non pas de retourner à la nature brute, mais d'utiliser tout élément, son ou bruit, et, en le dépouillant de sa signification, d'en faire jaillir la pureté. »¹² La musique concrète porte en elle le dramatique comme un envers, ou comme sa partie refoulée.

* * *

Or on sait que le refoulé trouve toujours un moyen de retourner – le train par exemple. Citons une dernière fois le premier journal de Pierre Schaeffer, après un mois de travail sur *l'Etude aux chemins de fer* : « Le résultat est monstrueux dans la mesure où les deux méthodes sont juxtaposées. À cause de leur effet "grand public" je n'ai pas osé me séparer des séquences dramatiques, mais j'espère secrètement qu'un public se formera pour préférer les séquences plus ingrates où l'on oublie le train pour ne plus entendre que des enchaînements de couleur sonore, des descentes de tempo, une sorte de vie secrète des percussions »¹³. Il est frappant de retrouver, sous la plume du découvreur d'un continent vierge, ce souci du « grand public ». C'est lui, dit-il, qui l'aurait contraint à *rester* dans le domaine du dramatique, en attendant un public éclairé à venir. C'est que Pierre Schaeffer ne conçoit pas la musique concrète dans une sorte d'apesanteur sociale, mais bien avec un souci de communication.

Cela transparait aussi dans un rapport de février 1951, sans doute destiné à la direction de la radio : « En ce qui concerne l'emploi de la musique concrète, celle-ci devrait se présenter d'abord comme une musique audible sous forme de concerts, soit radiodiffusés, soit directement dans une salle. Dans ce dernier cas, elle ne peut être reproduite que mécaniquement, ce qui n'exclut pas la présence de protagonistes: solistes, chanteurs, comédiens, danseurs, etc. Toutefois les premiers essais (Ecole Normale de Musique, 1950), tout en étant encourageants, ont montré qu'une technique et une esthétique de l'audition directe de musique concrète étaient à trouver; habitués à la présence vivante de l'orchestre, les auditeurs en salle seraient facilement déçus de n'être plus spectateurs. »¹⁴ Dans cette direction, Schaeffer et ses collaborateurs vont présenter au public le 6 juillet 1951 au Théâtre de l'Empire une « manifestation expérimentale de musique concrète », avec la « première audition en relief » de la *Symphonie*, moyennant une « projection » réalisée grâce à un engin conçu et breveté pour l'occasion, le « pupitre potentiométrique de relief »¹⁵. Ce jour-là est présentée également au public la « pantomime lyrique » *Toute la lyre*, de Schaeffer et Henry, premier « opéra concret » utilisant chanteurs et sons enregistrés.

Le point de départ de toutes ces cogitations reste l'image redoutée d'un auditeur qui, de ne pouvoir être spectateur, en serait fatalement déçu. Autrement dit, le spectre d'une réception hostile comme celle qu'avaient connues les avant-gardes historiques – dont les futuristes, avec ces « concerts de bruits directs » qui restaient à la fois pour lui un précédent et un repoussoir¹⁶. Or ce scandale à la fois craint et rêvé n'aura pas lieu. « Je m'attendais à des réclamations, je redoutais un peu le scandale. Douze lettres me parvinrent, amicales et éclairées », écrit Schaeffer à propos du *Concerts de bruits radiophonique*¹⁷. Quant à celui de l'Ecole Normale :

¹¹ *Ibid.*, p. 39. Voir *A la recherche...*, *op.cit.*, p. 20-21.

¹² Pierre Schaeffer, « Chapitre V », manuscrit, pages 47-48. Archives Pierre Schaeffer / IMEC, Boîte 165 Dossier 1135. Voir *A la recherche...*, *op.cit.*, p. 46-47.

¹³ Schaeffer, « Introduction... », *ibid.*, p. 40. Cf *A la recherche...*, *op.cit.*, p. 22.

¹⁴ Pierre Schaeffer, « La musique concrète », février 1951, p. 2. Archives Pierre Schaeffer / IMEC, Boîte 165 Dossier 1135.

¹⁵ « Manifestation expérimentale de musique concrète », p. 8-9. Archives Pierre Schaeffer / IMEC, Boîte 165 Dossier 1135. Voir Marc Battier, « La projection de musique concrète en relief cinématique à Paris en 1952 », communication au colloque du Cdmc *Timbres, espace, mouvement : penser l'espace sonore comme un espace scénique*, Paris, 3 juin 2010.

¹⁶ Schaeffer, *A la recherche...*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Schaeffer, *op.cit.*, p. 30.

« [N]ous aurions préféré, après ce premier concert, une véritable bataille, une de ces polémiques qui consolident les découvertes »¹⁸.

Mue sans doute par la même conviction, la compositrice Peggy Glanville-Hicks affirma dans *Vogue* de juillet 1953 que les manifestations de mars 1950 « *created a big scandal* »¹⁹. En réalité, les réactions étaient restées tout à fait discrètes. Dans la presse, certains se bornèrent à transcrire les propos de Moreux ou de Schaeffer²⁰. D'autres exprimèrent leur hésitation : « Symphonie âpre, dure et très inachevée, le plus souvent choquante. Qu'en pensent les musiciens ? Pour nous, nous nous contenterons de rester sur une prudente réserve »²¹. D'autres encore furent plus enthousiastes : « Il est bien évident que les sonorités créées avec le secours de l'électricité posent bien des problèmes à résoudre et engendrent une véritable révolution artistique ». Avant de conclure : « S'agit-il d'une nouvelle Renaissance française ? »²².

Six mois plus tard, cependant, dans *Le Figaro*, Bernard Gavoty explique que « l'emploi du vocable "musique", commun à des domaines trop différents, risque de desservir l'un et l'autre »²³. Et *Le Monde* : « La musique concrète élargit le clavier dramatique et participe ainsi au travail de création artistique. Exploitée seule, elle ne livre à l'esprit qu'un squelette désolant de rythmes et d'inflexions sonores qui brassent le vide au petit bonheur »²⁴. Le dramatique revenait au galop, comme un squelette mexicain fonçant dans le vide. Il demeure que les premières scènes de la musique concrète furent plutôt paisibles.

* * *

En revanche, la reprise de *Toute la lyre*, rebaptisée pour l'occasion *Orphée 53*, au festival de Donaueschingen le 10 octobre 1953, fut bien un scandale. À ceci près qu'il eut lieu au sein d'une vénérable institution avant-gardiste, et pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec l'intolérance d'un Gavoty. D'après les sources disponibles, certes incomplètes, ce ne fut pas le principe de la musique concrète qui suscita les résistances du public et de la critique, mais plutôt le choix de combiner le son des haut-parleurs avec des voix proches de la tradition de l'opéra. Cela incite à relativiser la réaction hostile, ou en tout cas d'éviter d'en faire, mécaniquement si l'on ose dire, une trace de la résistance conservatrice face à la nouveauté.

Selon Marc Pincherle, « l'élément le plus agressif était fourni par l'Hellade – un choix restreint de mots grecs, où dominait le saint nom de Zeus, parlé, crié, hurlé, glapi, nasillé avec tant d'insistance que le public, ému probablement aussi par l'heure tardive, a commencé de gagner les couloirs, à pas feutrés, sans manifestations violentes, du moins jusqu'au moment où je me suis rallié à cette solution de bon sens »²⁵. Pourtant, il semblerait bien que les sons enregistrés de la fin de l'œuvre – le *Voile d'Orphée* et son lent déchirement – aient suscité une cohue : « Le postlude concret de l'œuvre, les protestataires essayèrent de le couvrir de leurs coups de sifflets à roulettes et des beuglements les plus divers. Ils avaient compté sans Pierre Henry, installé aux boutons de commande de la bande magnétique, qui fit donner le maximum à ses haut-parleurs, lesquels soutinrent victorieusement le combat contre un millier de gosiers déchaînés »²⁶.

Belle scène que ce duel de décibels entre les haut-parleurs et le public, comme une musique mixte tout à fait... concrète. Pierre Schaeffer parla du « malentendu de Donaueschingen », et situa cette « réprobation massive » dans une lignée de « précédents célèbres » prouvant que « de mémoire d'homme, les critiques n'accueillent jamais une véritable nouveauté sans l'exécrer tout d'abord ». Mais il resta conscient des limites du parallèle, s'agissant de ce « public allemand » qui, selon ses propres termes, était « plus apte que tout autre à accueillir toute nouveauté musicale »²⁷. Cependant, ce soi-disant malentendu va bientôt subir dans l'esprit de Schaeffer une réinterprétation assez vertigineuse, dont témoigne cet article de 1955 : « Trop de critiques peu

¹⁸ Schaeffer, *op.cit.*, p. 74.

¹⁹ Peggy Glanville-Hicks, « Tapesichord. The Music of Whistle and Bang », *Vogue*, juillet 1953, p. 81. Archives Pierre Schaeffer / IMEC, Boîte 134 Dossier 815.

²⁰ « Il faut disloquer le son, nous dit Pierre Schaeffer », *Combat*, 15 mars 1950 ; « Définition de la "musique concrète" par Serge Moreux », *Combat*, 18 mars 1950 ; « Naissance de la musique concrète », *Aube*, 20 mars 1950. Archives Pierre Schaeffer / IMEC*. Voir Michel Chion, *Pierre Henry*, Paris, Fayard, 2003, p. 24-25 ; et Robert, *op.cit.*, p. 115.

²¹ « Musique concrète », *Libération*, 24 mars 1950. Archives Pierre Schaeffer / IMEC.

²² W.-L. Landowski, « Musique concrète », *Le Parisien*, 18 mars 1950. Archives Pierre Schaeffer / IMEC.

²³ Clarendon [Bernard Gavoty], « Musique concrète », *Le Figaro*, 24 août 1950. Archives Pierre Schaeffer / IMEC.

²⁴ Pierre Drouin, « Où va la "musique concrète" ? », *Le Monde*, 15 septembre 1951. Archives Pierre Schaeffer / IMEC.

²⁵ Marc Pincherle, « La musique », *Nouvelles littéraires*, 15 avril 1954. Archives Pierre Schaeffer / IMEC, Boîte 134 dossier 816.

²⁶ « Scandale concret », *L'Express*, 17 octobre 1953. In *La Recherche musicale au GRM*, Michel Chion et François Delalande éd., numéro spécial de *La Revue musicale* n° 394-395-396-397 (1986), p. 227.

²⁷ Pierre Schaeffer, « Le malentendu de Donaueschingen », manuscrit de « Das Mißverständnis von Donaueschingen » paru notamment dans *Melos. Zeitschrift für neue Musik* Heft 5 / 21. Jahr (mai 1954), p. 138-140. Archives Pierre Schaeffer / IMEC, Boîte 134 dossier 816.

scrupuleux n'ont cessé, depuis les premiers balbutiements de la musique concrète, de dénaturer son inspiration et ses méthodes. Elle serait, à les en croire, le déchaînement d'un bruitage devenu idole esthétique et vedette musicale. Les uns de n'entendre que cacophonie et crier au scandale ; les autres de crier au miracle et d'affirmer que nous comptons faire table rase ». Et plus loin : « Il faut bien dire que les manifestations sonores de ces recherches ne sont pas sans équivoque et se manifestent au public de façon souvent rébarbative, parfois contradictoire. On a ainsi présenté Varèse aux Champs-Élysées, ou un opéra concret à Donaueschingen, avec le plus vif insuccès »²⁸. En ajoutant aux déboires d'*Orphée 53* en Bavière ceux de *Déserts* à Paris le 2 décembre 1954 (une œuvre dont les parties sur bande avaient été réalisées au CER par Edgar Varèse et « projetées » au concert par Pierre Henry), Schaeffer arrive donc malgré tout à enfiler les habits de l'avant-gardiste étrillé par la critique réactionnaire.

Il en tire un programme pédagogique qui conduit en droite ligne au *Traité des objets musicaux*, dès lors que, dit-il, « il faut se familiariser avec [les] “objets sonores” en tant que matériel musical et déchiffrer leur langue ni plus ni moins qu'une langue étrangère », quitte à inventer des « manuels » dans ce but. Mais cela ne règle pas la question lancinante de la « musique concrète pure », et de comment l'écouter. Or sa réponse consiste à mettre en avant le disque, en tant qu'il favorise « l'absence d'éléments spectaculaires ». Et ce qui se profile, dans cette musique concrète enfin libérée de son élément dramatique, est une esthétique d'ascète moderne : « Un niveau de concentration solitaire, de pénétration par la répétition, d'approfondissement par la réflexion, atteint la musique, comme cela eut lieu pour la pensée, dès Gutenberg ».

Un disque à domicile, voilà qui en effet était loin de toute forme de théâtre, sauf celui de l'imagination. Mais ni l'écoute domestique, ni la danse contemporaine, qu'illustre à la même époque Maurice Béjart avec la *Symphonie pour un homme seul*, ne pouvaient être une réponse générale à la question de la *scène concrète*, qui d'une certaine manière ne cessera jamais de se poser. Dans cette direction, Schaeffer va rester fidèle à une certaine dramaturgie technologique, entendue au sens large comme une exhibition dans l'espace public des rapports entre l'homme et la machine²⁹. C'est même cela qui, d'une certaine manière, va prolonger son œuvre grâce au groupe qu'il avait créé et qui bientôt trouvera, dans la notion de *musique acousmatique* mise en avant par son successeur François Bayle, l'expression achevée de son paradoxe fondateur : une musique dont on *montre* l'invisibilité des sources. Tournant le dos au modèle du créateur inspiré qui défie avec son pur instinct les inerties passéistes, qui était encore celui des futuristes, cette dramaturgie cristallisera autour d'un démiurge rationnel, qui travaille dans un laboratoire entouré de machines, et qui lors des concerts exhibe *live* sa maîtrise technique et sa sensibilité esthétique. Voilà le geste performatif indissociable du concept qui, avec le GRM en 1958, puis l'Ircam en 1977, allait définir pendant des décennies le paysage institutionnel de l'avant-garde musicale française : la *recherche musicale*.

²⁸ Pierre Schaeffer, « Musique concrète et tradition », *Arts*, 14-20 septembre 1955. Archives Pierre Schaeffer / IMEC.

²⁹ Voir Esteban Buch, « Conséquences esthétiques de la recherche musicale : à propos de la dramaturgie technologique », communication au colloque du Cdmc *30 ans de musique contemporaine - Réalité de l'utopie*, Paris, 11 janvier 2007, <http://www.cdmc.asso.fr>, consulté le 18 juin 2010.